

Japanische Visuelle Poesie¹, oder: Was wir verstehen, wenn wir sehen

1. Die Geschichte der Konkreten Dichtung und der Visuellen Poesie in Japan ist schon oft erzählt worden. In diesen Erzählungen gibt es drei Konstanten:

- die Gründung der Gruppe ASA (Association for Study of Arts) 1964 durch Seiichi Niikuni und Yasuo Fujitomi, die seit 1965 eine eigene Zeitschrift herausgab;
- die Gründung der Gruppe VOU unter der Leitung von Katue Kitasono, der bereits seit 1935 die Zeitschrift VOU herausgab;
- die direkten Kontakte japanischer Autoren mit Konkretisten in Brasilien (Noigandres Gruppe), Frankreich (Pierre Garnier) und der Schweiz bzw. Deutschland (Eugen Gomringer, Max Bense).

Niikuni und die ASA-Gruppe konzentrierten sich vor allem auf die Arbeit mit der Schrift als Gestalt und bemühten sich um die „...Hervorbringungen des der Sprache eigentümlichen Schönen“ (ASA-Erklärung 1973), wobei sie eine aus mehreren Gattungen bestehende gemischte Kunst ausschlossen. In der ASA-Erklärung wird das Programm der Gruppe wie folgt zusammengefasst:

- „Das Gedicht ist ein Gegenstand, der Gedicht heißt.
- Das Gedicht hebt das ‚Konzept‘ hervor.
- Das Gedicht strebt nach der Verbindung von Struktur und Funktion der Sprache.
- Das Gedicht hat eine Mitteilungsmethode, die den sofortigen Empfang ermöglicht.
- Das Weltbild des Gedichtes wird durch die Sprache, die wir benutzen, bestimmt.“

Kitasono und die VOU-Gruppe dagegen arbeiteten an der Schaffung einer sog. Plastischen Poesie, die ein wichtiges Gruppenmitglied, Shohachiro Takahashi, wie folgt beschrieben hat: „Collage, die Chaos und kühle Objektivität harmonisiert, Konkrete

¹ Nach H. Kamimura wird Visuelle Poesie in Japan als „Shikakushi“ (Text fürs Sehorgan oder „Shishi“ (Sehtext) bezeichnet.

Poesie, Photo-Poesie, Buch-Poesie, Objekt-Poesie usw. wurden also als ein ‚gemeinschaftlicher‘ Text, als Produktprozeß von Sprache und Bild geschaffen. Außerdem haben wir unseren Spielraum immer produktiver erweitert, indem wir enge Beziehungen mit den Dichtern von Approches, Lotta Poetica, Poesia Visiva usw. aufnahmen und einander Impulse gaben.“²

Niikuni und Kitasono schätzten einander ganz und gar nicht, was wahrscheinlich für die Ausdifferenzierung der Arbeit beider Gruppen von großem Vorteil war, weil Differenz als Produktionsprinzip genutzt werden konnte, während Konsens eher lähmend gewirkt hätte.

2. Bei allen Unterschieden der Produkte und Programme gehören die Arbeiten der japanischen Konkretisten nach meiner Einschätzung in den Kontext der zu Beginn des 2. Jahrhunderts entstandenen sog. Konkreten Kunst. Dazu einige Erläuterungen.

(a) Konkrete Kunst in ihren verschiedenen Ausprägungen ist entstanden aus dem Geist *reflexiver Autonomie*. Mit der konkreten Kunst seit Piet Mondrian und Theo van Doesburg³ konzentrierte sich Kunst auf Selbstreferenz, wobei sich die Referenz nicht auf Themen und Künstler richtete, sondern auf die *Materialität* ästhetischer Praxis. Alle Varianten Konkreter Kunst und Konkreter Dichtung operieren m. E. auf den beiden Grundmechanismen *Reflexivität* und *Selbstreferenz*. Eben darum bestanden immer enge Verbindungen zwischen Konkreter Kunst jeglicher Ausprägung und Philosophie, Ästhetik und Semiotik, die der Konkreten Kunst oft den Vorwurf der Theorielastigkeit und Abstraktheit eingetragen haben.

(b) Konkrete Dichtung arbeitet gerade mit dem, was die Sprache und die technischen Medien gerne verschweigen bzw. invisibilisieren, nämlich mit *Materialitäten*. Dabei werden diese Materialitäten in der Konkreten Dichtung eben nicht als möglichst transparente Bedeutungsträger behandelt, sondern bewusst als die materiale Seite der Kommunikation, deren Zuordnungsmöglichkeiten zu Bedeutungen/Semantiken gerade offen bleiben für die kreative Arbeit von Rezipienten. Damit werden konkrete Arbeiten (ob als Texte, Bilder oder Installationen) zu kleinen offenen *Verweissystemen*, die der Rezipient vervollständigen muss.

(c) Konkrete Dichtung entfaltet eine spezifische *Kommunikativität*, die oft auf die Formel „Zeigen statt Sagen“ gebracht worden ist. So erzählt etwa die Konkrete Dichtung keine Geschichten, sondern sie zeigt, dass sie als literarische Praxis in, mit und

² In: K. P. Dencker (Hg.), Visuelle Poesie. Katalogbuch. Dillingen 1984:18 ff.

³ Cf. dazu H. L. C. Jaffé, Mondrian und de Stijl, Köln: DuMont 1967.

als Sprache jenseits von Erzählungen arbeitet – wohin auch immer das führen mag.⁴ Mit der Reduktion sprachspezifischer Semantik wird zugleich ein weiteres Ziel Konkreter Kunst und Dichtung angestrebt, nämlich *Internationalität* bzw. Transkulturalität. (d) Konkrete Dichtung erfüllt die Funktion, alle Mitspieler sowohl für die Rolle der konkreten Kunst in der Kunst als auch in der Gesellschaft zu sensibilisieren, indem sie (falls geglückt) den bloßen Konsum von Kunst verweigert. Das glückt aber nur – und hier liegt ein Risiko Konkreter Kunst -, wenn Rezipienten auch tatsächlich bereit und in der Lage sind, zu *Co-Produzenten* zu werden, die konkrete Arbeiten auf ihren Erzeugungsmechanismus zurückführen, und das heißt reflexiv rezipieren können. Als Co-Produzenten müssen sie freiwillig das Spiel des Konkretismusprogramms mitspielen, die Regeln der Bezugnahmen und Weiterverarbeitungen kennen und in Differenz zur Rezeption anderer Kunstformen bewusst anwenden.

3. Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben die Konkretisten eine Fülle von Varianten im Umgang mit ihren Materialien entwickelt, so etwa Schriftkomponenten in Bildern, Schriftkomponenten als Bilder, Schrift(komponenten) statt Bildern (Concept, Denkoperation), Schriftmaterialität im Raum (Schriftplastiken) oder Schrift als/aus Licht; sie haben mit Handschriften und Druckschriften, mit unterschiedlichen Schrift- bzw. Zeichensystemen (lateinisch, chinesisch usw., Braille, Ziffern, Noten, Notationen) gearbeitet, haben Schriftsimulationen entwickelt (z. B. I. Blank, C. Twombly, Informel: Lineaturen gerinnen zu scheinbaren Schriftelementen) und Schreibakte bzw. Schreibperformances veranstaltet. Wir können eine Fülle von Hybridisierungen beobachten, die Materialien aus unterschiedlichen Bereichen sei es auf der Fläche, im Raum oder als Gedankenspiel miteinander verbinden. Texte werden per Post oder Internet verschickt (Mail Art), Bilder werden als Buch, Film, Datei usw. präsentiert, Bücher als Bilder, Skulpturen, Filme usw. Und immer geht es um das Spiel mit vorausgesetzten Erwartungen, Konventionen, Erfahrungen bezüglich der Konzepte von Bild, Kunst, Literatur, Text und Sprache, von Autorschaft und Rezipient.

Konkrete Kunst erfordert eine eigene Art der Rezeption. Es geht um eine Fusion der Rezeptionsmodi Lesen und Sehen (beide sind bedeutungskonstruktiv). Der Rezipient soll nicht passiv konsumieren, sondern zum Co-Produzenten werden, der sich auf

⁴ Cf. etwa den von Augusto und Haroldo de Campos sowie Décio Pignatari entworfenen *Pilot plan for concrete poetry*. deutsch von P. Garnier, in *Serielle Manifeste 66*, St. Gallen 1966 sowie E. Gomringer's Manifest *vom vers zur konstellation* von 1954.

das Spiel mit Handlungs- und Kommunikationsrollen im Literatur-/Kunstsystem⁵ einlässt.

4. So weit die Gemeinsamkeiten in der Arbeit der internationalen Konkretistengemeinde. Was macht nun aber das Besondere der japanischen Autoren aus?

Die Antwort legt auf der Hand: die Differenz liegt in Sprache und Kultur. Die chinesischen Sinnschriftzeichen, die Kanji, haben selbst eine Bedeutung, während die Schriftzeichen des lateinischen Alphabets nur Laute grafisch darstellen. Kanji sind nicht nur visuell, sondern sie beinhalten auch Leseweisen bzw. Lautungen, die entweder vom Chinesischen abgeleitet oder spezifisch japanisch sind, und zwischen denen sich der Rezipient entscheiden muss. Einem Zeichen kann ein Japaner also verschiedene Lautungen zuweisen, einer Lautung entsprechend verschiedene Kanji. Kanji haben darüber hinaus aber auch noch mit dem Tastsinn und körperlichen Bewegungen zu tun. Japaner schreiben oft Kanji in die Hand, um sich dadurch an die genaue Strichführung eines Kanjis zu erinnern, und beim Schreiben traditioneller Kalligraphie mit Tusche und Pinsel ist der ganze Körper rhythmisch involviert.

Teiji Ito hat darauf hingewiesen, dass im Unterschied zu der kontinuierlich verlaufenden westlichen Kalligraphie die Linienführung der Kanji wie der Kana diskontinuierlich ist. Wenn die Pinselspitze die Papieroberfläche verlassen hat, bestimmt die Hand die Richtung und den Schwung der Niederschrift des nächsten Zeichens, wodurch zwischen den beiden Zeichen eine organische Verbindung entsteht. Diese Bewegung, die keine Spur auf dem Papier hinterlässt, heißt Kuukaku, leerer Strich, und ist durchaus mit Bedeutung versehen, die in den sichtbaren Text miteinbezogen ist. Während das westliche Alphabet als eine Technologie bezeichnet werden kann, empfinden Japaner Kanji als Denk- und Gebärdenbilder bzw. als Sprachszenen.

Die Integration von optischen, haptischen, motorischen und semantischen Komponenten im Kanji, die alle dazu noch von ganz individuellen emotionalen Valeurs geprägt werden, hat in den westlichen Alphabetschriften keine Entsprechung. Kanjis erlauben, in den Worten von Ekkehard May „...die Aktualisierung (Reaktualisierung) von Piktogrammen und Ideogrammen, Neu- und Umdeutungen, Auflösung und Synthese von Schriftzeichen und deren graphischen Bauformen, das Arbeiten mit homophonen, aber nicht homographen sowie fast homographen, aber nicht homophonen Wort-Schriftzeichen-Zuordnungen. Es zeigt sich so, dass die meisten konkretisti-

⁵ „Kein Publikum, kein Spiel.“ Sylvie Fleury
„Bilder betrachten den Beobachter.“ R. Zaugg

schen Werke, die man dem äußeren Anschein nach – schon ihrer graphisch-ästhetischen Wirkung wegen – lediglich in die Sparte ‚Schriftbilder, Schriftgraphik‘ einzuordnen geneigt wäre, weitaus mehr sind, komplexer sind und einem weiter zu fassenden Bereich angehören.“⁶

Shutaro Mukai hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass der Umgang mit Schrift im Westen primär intellektuell und rational bestimmt ist, während er in einer durch Sinnschriften geprägten Kultur sinnlicher, emotionaler, wirklichkeitsnäher ist. Sinnschriftzeichen haben eine große Unmittelbarkeit und führen quasi ein Eigenleben. Daraus folgt Zweierlei:

- Der europäische Blick auf japanische Arbeit an und mit Kanjis wird im Wesentlichen inkompatibel sein mit dem, was ein japanisches Auge fühlend sieht. Wir sollten uns über die Fremdheit nicht hinwegtäuschen, sondern sie als eine wichtige Erfahrung bewerten, die unseren Blick auf unsere eigene Schrift gewissermaßen aufklärt. Das Gleiche gilt auch für alle anderen verwendeten Medien wie Bilder oder Laute.
- Wenn – wie in dieser Ausstellung besonders häufig zu beobachten – Schriften und Bilder, Zeichnungen und Zitate aus dem japanischen wie aus dem europäischen Kulturkreis miteinander in Beziehung gesetzt werden, dann haben wir es mit einer doppelten Fremdheit zu tun; denn was für uns Europäer im Blick auf japanischen Mediengebrauch gilt, gilt umgekehrt auch für die Japaner. Uns verbindet die plötzlich deutlich werdende Einsicht, dass unsere jeweilige Kultur nur *eine* Möglichkeit unter vielen ist. Und diese Einsicht mit Mitteln der Kunst kreativ sichtbar zu machen, ist eine Leistung dieser Ausstellung, die wir sehr hoch veranschlagen sollten. – Und mein Rat lautet: Versuchen Sie nicht zu verstehen, was Sie sehen. Sie sehen, was Sie verstehen.

Ich wünsche Ihnen viele interessante Entdeckungen!

⁶ E. May, „Konkrete Poesie in Japan: Experimente mit einer Sinnschrift.“ In: POETICA, Bd. 7, H. 3 – 4, 175, 292-312, hier S. 293.