

Visuelle Poesie im Deutschen und Chinesischen

Hans-Rüdiger Fluck / Liang Yong
(Bochum / Trier)

内容提要: Der Beitrag verdeutlicht Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der poetischen Kunstauffassung Deutschlands und Chinas. Dazu werden die Beziehungen zwischen literarischen Formen und ihren jeweiligen Lebens- und Gebrauchssituationen erörtert und die literarische Herkunft und das jeweilige Traditionsverständnis von Figurengedichten dargestellt. Eine gemeinsame Traditionslinie findet sich zum Beispiel in der Tendenz zum Gesamtkunstwerk und dem Bestreben nach einer Entgrenzung des Textes. Der Vergleich ergibt aber neben solchen Berührungspunkten und Parallelentwicklungen auch Unterschiede, die aus verschiedenen literarischen Beweggründen und der jeweiligen sozialen Geltung visueller Poesie in beiden Sprachkreisen resultieren.

Vergleicht man so voneinander Entferntliegendes wie deutsche und chinesische Literatur, hier eingeschränkt auf visuelle Poesie im Sinne von Text-Bild-Arrangements (Bildtexte/Textbilder), so stellt sich u.a. die Frage nach einem tertium comparationis und danach, ob es allgemeine ästhetische Prinzipien in Kunst und Dichtung gibt. Johann Christoph Adelung hat sich in seiner Arbeit *Über den deutschen Styl* (1785) bei der Darstellung allgemeiner Stil-Eigenschaften diese Frage auch schon gestellt und kommt hier zu einer negativen Antwort. Er stellt fest:

Das Empfindungsvermögen ist in den verschiedenen Graden der Cultur so verschieden gestimmt, Herkommen, Gewohnheit, Erziehung und hundert zufällige Umstände haben so vielen Einfluß auf den Geschmack, daß ein Ding unmöglich zu allen Zeiten und unter allen Zonen gefallen, folglich auch unmöglich für schön gehalten werden kann. Die herrlichste Europäische Musik klingt dem Bewohner der übrigen Welttheile abgeschmackt und einschläfernd; der nur an helle stark abgeschchnittene Farben gewöhnte Chinese wird einen Raphael gewiß

nicht schön finden, und eine griechische Helena muß dem Neger nothwendig häßlich sein.¹

Wir wollen hier nicht weiter fragen, wie Adelung zu seiner Meinung über die chinesische Rezeptionshaltung gekommen ist, sondern kontrastieren damit die Auffassung von Johann Wolfgang von Goethe. Denn Goethe war einer der ersten deutschen Dichter, der sich intensiv mit chinesischer Literatur beschäftigt hat und sich von ihr inspirieren ließ. In einem Gespräch mit Eckermann äußerte er am 18. Januar 1825:

Die Welt bleibt immer dieselbe [...] die Zustände wiederholen sich, das eine Volk lebt, liebt und empfindet wie das andere, warum sollte denn der eine Poet nicht wie der andere dichten? Die Situationen des Lebens sind sich gleich, warum sollten denn die Situationen der Gedichte sich nicht gleich seyn?²

Beide Auffassungen lassen sich insofern in eine komparatistische Darstellung integrieren, als dort nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Kunstauffassungen zu fragen ist, die Beziehungen zwischen Literatur und ihrer jeweiligen Lebens- und Gebrauchssituation erörtert werden sowie Herkunft und Traditionsverständnis darzustellen sind.³ Insbesondere aber geht es hier darum, wie Text/Bild-Arrangements im jeweils kulturspezifischen Kontext behandelt und beurteilt werden und wo eventuell Berührungspunkte sich ergeben.

Wie im Deutschen sind visuelle poetische Texte seit vielen Jahrhunderten auch in der chinesischen Literatur belegt. Für die Tradition des Figurengedichts steht das folgende Beispiel aus der Volksliteratur mit dem Titel *Pfirsich der Unsterblichkeit*⁴:

¹ Johann Christoph Adelung (1785), S. 34 f.

² Johann Peter Eckermann (1837), S. 190.

³ Vgl. zu diesen Zielen der Komparatistik für Europa z.B. Hugo Dyerinck (1977), für die Volksrepublik China Eugene Chen Eoyang (1981) und René Etiemble (1987).

⁴ Abb. nach Shu Chun Wang (1980), S. 19.

桃 僊

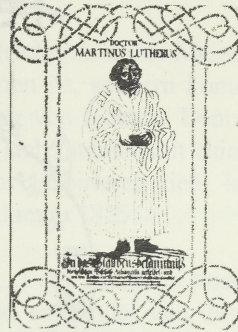


Abb. 1: Traditionelles chinesisches Figurengedicht

Die Schrift zeichnet den Umriß der Frucht nach. Der Text ist in dem Fruchtkörper so angeordnet, daß man ihn vom Anfang links oben bis zum Ende und dann, in umgekehrter Richtung, wieder vom Ende zum Anfang hin lesen kann. Dadurch entstehen zwei Gedichttexte. Sie bestehen aus je vier Zeilen zu sieben Wörtern, insgesamt also 28 Wörtern. Dies entspricht dem Stil der Volksliteratur. Das Schriftzeichen 根 ‚Wurzel‘ ist das erste Zeichen des ersten Textes, die Zeichen 霞 ‚gerötete Wolken‘ Beginn des zweiten Textes. Der Text drückt inhaltlich ein Lob des Pfirsichs aus, der zu den symbolgeladensten Früchten in China zählt und vor allem Langlebigkeit und Unsterblichkeit ausdrückt.

Diese Tradition besteht seit etwa dem 15. Jahrhundert und hat zahlreiche Texte in Form bestimmter Gegenstände (z.B. Tisch, Bienenkorb, Flaschenkürbis) sowie in Form von Pflanzen, Tieren und Menschen hervorgebracht. Ihre Entstehung ist vielfach, wie bei frühen deutschen Texten auch, religiös motiviert oder verfolgt einen didaktischen Zweck. Parallelen in diesem Bereich ergeben sich u.a. in einzelnen Formen, z.B. der Personendarstellung, Unterschiede u.a. in der Verwendung kultur- und religionsspezifischer Elemente (z.B. Pagode vs. Kirche, Pfirsich vs. Apfel), wie sie in den folgenden Beispielen begegnen und noch im

Detail untersucht werden müssen.⁵



Nr. 106. CHRISTIAN DANIEL BRIEGLEB, Doctor Martinus Lutherus.

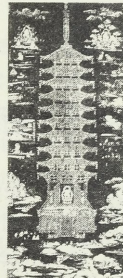
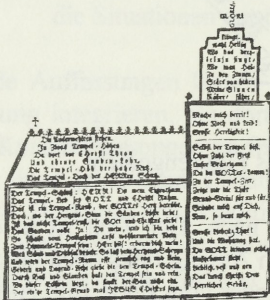


Abb. 2: Parallelen und Unterschiede traditioneller Figurengedichte im Deutschen und Chinesischen

Zunächst gehen wir auf die Berührungspunkte zwischen chinesischer und deutscher visueller Poesie ein. Hier lassen sich Verbindungen seit dem 19. Jahrhundert feststellen. In einer Übersetzung des *Livre de Jade* verwendete Gottfried Böhm die barocke Form des Spiegelgedichts, um den Inhalt von Li Tai Pos Gedicht vom Porzellan-Pavillon auch figurlich

⁵ Quellen: Christian Daniel Briegleb, *Doctor Martinus Lutherus*. Gotha 1768, Vorlage nach Jeremy Adler / Ulrich Ernst (1987), S. 203; *Buddhistischer Mönch*, Abb. nach Shu Chun Wang (1982), S. 21. – Gottfried Kleiner, *Temple*, in *Garten Lust im Winter* (Hirschberg, 1732), Abb. nach Jeremy Adler (1982), S. 121: Pagode aus Schriftzeichen (um 1300), Abb. nach Helmut Brinker (1979), Tafel VI. – Zur chinesischen Tradition siehe u.a. Helmut Brinker (1979), I. L. Legeza (1976) und Herbert Franke (1987).

auszudrücken (Dieser Pavillon steht auf einer kleinen, durch Brücken mit dem Ufer verbundenen Insel und spiegelt sich im Wasser).⁶

Lieblich
 Heß erhebt sich
 Aus des Sees Ritze
 Ein Haus, nach Chinesen Sitte
 Aus Dory'an in grün und weißen Städen.
 Darin löbten süßesüßung'ne letzte Fäden,
 Mirleand ganz des Eigers braun und gelb gefiedern Räden.
 Säßig jechende Weisheit, weiße bunte Kleider tragen, –
 Trinken Maos, lauen Wein aus Tassen in des Doryens Wohlbedagen,
 Pflaubern lieblich, schreiben läßt Verse, die erschließen tief in dem Gemüthe,
 Widern rühmte ihre reinen Kleider Kerne und vom Haupte fallen ihre Hülte.
 Aber in des Hofers leicht demogen, weiten, wann'iem, schwanen Spiegelbogen
 Gleicht einem Halbmond nur der Brücke umgekehrt, selbster Bogen
 Hat man nicht die säßig jechenden Weisheit all die bunten,
 Freilich pflaubern sphen dort, gedreht das Haus nach unten.
 Und das Lusthaus selber auf des Hofers Räden,
 Aus Dory'an in grün und weißen Städen,
 Aufgeführt nach Säter Sitte,
 In des Sees Ritze
 Wunders jauchzt sich
 Lieblich!

Abb. 3 Figurative Darstellung eines chinesischen Gedichts im Deutschen
 (Das porzellanene Pavillon, nach Li-Tai-Po)

Damit knüpft G. Böhm – unbewußt – an die skizzierte chinesische Tradition an, Gedichte nach der äußeren Form bestimmter Gegenstände zu gestalten. Ingrid Schuster hat gezeigt, wie diese Böhmsche Fassung bei zwei Autoren weiterwirkte, sowohl inhaltlich wie formal. Arno Holz und Paul Ernst, die sich beide intensiver mit chinesischer Lyrik beschäftigt haben, versuchen in freier Nachdichtung den Inhalt des Gedichts – Bild und Spiegelbild – in der Form zum Ausdruck zu bringen.

Arno Holz ist dabei nach Schuster erfolgreicher: „Wie das Bild des Reiters im Wasser sich ‚pfropfenzieherartig‘ zuspitzt, so läuft das Gedicht optisch in einem Trichter aus. Daneben wirkt Ernsts Methode, die betreffenden drei Zeilen zu wiederholen, blaß“.⁷

Diese Form der Spiegelung, von Ingrid Schuster in ihrer sonst gründlichen Darstellung als nicht chinesisch beurteilt,⁸ findet sich wieder in einem modernen chinesischen Gedicht aus Taiwan. Es integriert diese Form des Spiegelgedichts in einen größeren poetischen Zusammenhang, in dem die Spiegelinie als Verlängerung des Horizonts erscheint:⁹

⁶ Gottfried Böhm (1873), S. 82.

⁷ Ingrid Schuster (1977), S. 25.

⁸ Vgl. Ingrid Schuster (1977), S. 25.

⁹ Bai Qiu: *Liu lang zhe*, zit. nach Fan Bai / Ping Lu (1987), S. 14. – Bei der in unserer Rohübersetzung genannten ‘Spießtanne’ handelt es sich um einen etwa 30-40 m hohen Baum aus der Gattung der Sumpfpfropfengewächse, *Cryptomeria japonica*.

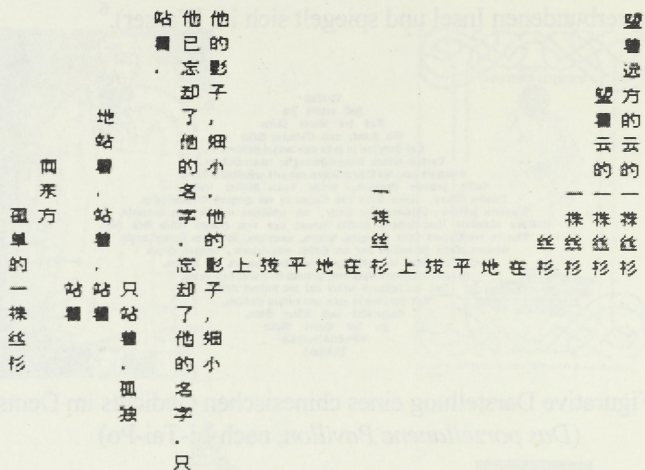


Abb. 4: Zeitgenössisches visuelles Gedicht in Form chinesischer Landschaftsmalerei (Shan-Shui-Hua, *Berge und Wasser*)

Übersetzung:

,Der Landstreicher‘
 Eine seidene Spießtanne, die aus weiter Ferne auf Wolken blickt
 Eine seidene Spießtanne, die auf Wolken blickt
 Eine seidene Spießtanne
 Seidene Spießtanne
 Auf dem Horizont
 Eine seidene Spießtanne
 Auf dem Horizont
 Ihr Schatten ist klein
 Ihr Schatten ist klein
 Sie hat ihren Namen bereits vergessen
 Ihren Namen vergessen
 Steht nur
 Steht nur
 Steht einsam da

Gedichtabdruck auch in: Liu Shashe: *Zwölf Dichter aus Taiwan*. Chong Qing Verlag 1985, S. 154 f.

Steht
Steht
Steht nach Osten gerichtet
Eine einsame seidene Spießtanne

Auf der rechten Seite – der Text wird von rechts nach links ‚gelesen‘ – befindet sich die weitentfernte Bergspitze. Auf der linken Seite, dem Betrachter näher, ist ein zweiter, größer wirkender Berg, der sich in einem Wasser spiegelt. Beide sind miteinander verbunden durch eine Horizontlinie. Sie fungiert als Bildachse und ergibt sich aus der Zeile „Auf dem Horizont“, die zweimal erscheint. Auf dieser Horizontlinie steht einsam und allein eine Spießtanne. Sie ist Symbol des Landstreichers, der gleichfalls das fremde Land einsam und allein erlebt. Die Tanne sehnt sich, wie der Landstreicher, nach ihren Angehörigen, möchte diese gerne aufsuchen, doch die umgebenden Berge stehen diesem Wunsch im Wege. In ihrem Kummer wendet sie sich an die Wolken. Diese schweben und müssen immer herumwandern, aber die Berge können sie nicht halten.

Alle diese Motive – Wasser, Berge, Wolken, Bäume – sind Bestandteile traditioneller chinesischer Landschaftsmalerei, Shan-Shui-Hua (*Berge und Wasser*), vor deren Hintergrund die poetische Bedeutung dieses modernen Textes erst zum Tragen kommt. Denn wie auf diesen Landschaftsbildern, die überwiegend Berge und Wasser zeigen, ist auch in dieser poetischen Miniatur der Mensch klein gegenüber der ungebändigten Natur und ist Naturvorstellung mit symbolischer Ausdeutung verbunden.

Während dieses Landschaftsgedicht als Beispiel rein figurativer Dichtung steht, verbindet der folgende Text von Wen Renping Form und Inhalt in spezifischer optophonetischer Weise, vergleichbar dem Gedicht *tot* von Franz Mon:¹⁰

¹⁰ Wen Renping: *Si quian de yi sa na*. Zit. nach Fan Bai / Ping Lu (1987), S. 13 f.; Franz Mon: *tot*. Zit. nach Eugen Gomringer (1983), S. 105.

单调的鼓声
 是我的心跳
 在长方形的黑暗中
 没有人知道
 没有人知
 没有人
 没有
 没
 一 温任平：《死前一刹那》
 (Wen Renping)

t
 t o l
 t u t
 l a t
 l o t
 t o t
 t
 (Franz Mon)

(Im Augenblick vor dem Tod)
 Der eintönige Trommelschlag
 Ist mein Herzklopfen
 Im rechteckigen Dunklen
 Niemand weiß Bescheid
 Niemand weiß
 Niemand
 Nie
 N

Abb. 5: Themengleiche visuelle Poesie deutsch/chinesisch

Thema beider Texte ist der Tod, bei Wen Renping eingegrenzt auf den Augenblick des Sterbens. Die ersten beiden Zeilen seines Gedichts bilden ein Rechteck und sollen einen abgedunkelten Raum andeuten. Der nachfolgende Text ist in Form eines auf die Spitze gestellten Dreiecks angeordnet und visualisiert das zu Ende gehende, immer kürzer werdende Leben. Dieser Bewegung entsprechen die immer kürzer werdenden Textzeilen. Sie widerspiegeln die stoßweise Sprache der Sterbenden, die erst im Augenblick des Todes verstummen.

Form und Inhalt bilden insofern eine Einheit, als sowohl die lautliche wie bildliche Form Symbol des ausgedrückten Inhalts ist und zur Intensivierung und Veranschaulichung der Aussage beiträgt.

Franz Mon hat diesen Gedanken zumindest figurativ formal ähnlich gestaltet, indem auch er durch eine entsprechende Anordnung des Wortes „tot“ zu einer Reduktion gelangt und so die Abnahme des Lebens verdeutlicht. Mon und Wen, beide vermeiden das mögliche literarische Bild, indem sie den Bildwert der Zeichen aktivieren und sie ins Druckbild

projizieren. Der chinesische Beitrag ist indes syntaktisch komplexer und durch die chinesische Beziehungsgrammatik geprägt, in deren Tradition er gelesen werden muß. Mons Text dagegen ist eher antigrammatisch konstruiert, indem er bewußt auf die Subjekt-, Prädikat-, Objekt-Abfolge der deutschen Sprache verzichtet und den Text auf Einzelwörter reduziert, die durch Kleinschreibung formal identisch werden, aber unterschiedliche Wortarten repräsentieren.

Damit ist ein weiterer Anknüpfungspunkt an chinesische Literatur gegeben, der allerdings über die Sprachstruktur und das chinesische Schriftsystem vermittelt wird. In der chinesischen Sprache sind Wortarten nicht eindeutig festzulegen und Textbedeutungen sind durch die beziehungsbestimmte Syntax prinzipiell offener und verlangen so dem Rezipienten eine größere Leistung bei der Sinnkonstruktion ab, als dies in der durch Kasus und andere Beziehungen festgelegteren deutschen Sprache üblich ist.¹¹

Während Mon mit diesem Verfahren eine Abkehr von gewohnten poetischen Vorstellungen erreicht und Offenheit zum Konstruktionsprinzip macht, beabsichtigt dies der chinesische Text nicht. Er engt vielmehr den Bedeutungsspielraum ein und ist trotz seiner formalen Reduktion traditionell zu lesen. D.h. mit denselben formalen Mitteln werden im Deutschen und im Chinesischen unterschiedliche Ziele verfolgt. Hinzu kommt, dass Mons Text offensichtlich kreuzweise angeordnet ist und so christliche Aspekte zeigt.

Eine weitere Gemeinsamkeit figurativer Texte im Deutschen und Chinesischen besteht darin, daß Bildtexte in China nicht nur als eigenständige Gebilde fungieren, sondern wie im deutschsprachigen Raum auch in größere Texte integriert werden können. Dies zeigen die folgenden zwei Beispiele:¹²

¹¹ Vgl. hierzu allgemein Bernhard Karlgren (1986), S. 57 ff.

¹² Das Textbeispiel in Wellenform (6) ist Teil des Gedichts *Aus voller Kehle singen* von He Jingzhi. In: Lü Jin: *Verfassen und Beurteilen neuer Gedichte*. Cirong Qing Verlag 1982, S. 98; der zweite Text (Abb.7) entstammt dem Gedicht von Jiang He *Lassen wir uns zusammengehen!* in: Fan Bai / Ping Lu (1987), S. 13, und ist der einzige visualisierte Teil des Gesamtgedichts.

无边的大海波涛汹涌……

呵，无边的

大海

波涛

汹涌——

生活的浪花在滚滚沸腾……

呵，生活的

浪花

在滚滚

沸腾！

—— 贺绿之：《歌声歌唱》

Abb. 6: Visuelle Poesie als Teilttext, Beispiel eins

Das erste Beispiel ahmt formal die Form der Welle nach, indem die erste Textzeile wiederholt und um eine Interjektion ergänzt wird. Die Wiederholungszeile wird auf je vier Ebenen verteilt und deutet so das Auf und Ab, das Vor und Zurück der Wellenbewegung an. Damit wird der Text selbst in Bewegung gesetzt.

我们结识了。岩石
用大海翡翠的语言交谈
用洁白得象沙滩一样的语言
雪花似的水鸟栖息在我们的肩头
飞去又回来，我们象这样和天空对话
我们结识了。江河
将足迹在湿土地上流过
太阳和星星挂在我们的怀里
闪闪发光，颤动着金碧辉煌的梦
点点白帆，象纯洁的姑娘伴随着我们

—— 江河：《让我们一起奔腾吧》(节录)

Abb. 7: Visuelle Poesie als Teilttext, Beispiel zwei

Das zweite Beispiel zeichnet die Form zweier Bauelemente nach, aus Fels gehauen, deren Verbindung die im Gedicht dargestellte Beständigkeit und Festigkeit einer Freundschaft zum Ausdruck bringen will. Dies wird

bestärkt durch die Wiederholung des ersten Satzes.

Derartige Beispiele finden sich noch häufiger und stehen in Gestaltung und Funktion durchaus in der Tradition chinesischer Figurengedichte. Im Deutschen finden sich solche integrierten Formen vor allem in der Barockliteratur, etwa bei den Pegnitzschäfern.

Eine weitere Beziehung ergibt sich aus der Rezeption des chinesischen Schriftsystems bzw. der Sprachstruktur durch Vertreter der konkreten Poesie. Es war Eugen Gomringer, der als erster deutschsprachiger Autor auf diese Zusammenhänge zwischen konkreten Gedichten und der chinesischen Sprache aufmerksam gemacht hat. Er schloß sich dabei Ezra Pound an. Pound, ein von Sinologen kritisch betrachteter Mittler chinesischer Literatur, gab 1920 einen Aufsatz Ernest Fenolossas heraus, der sich mit der besonderen Eignung der chinesischen Schrift als Medium dichterischer Gestaltung beschäftigte. Gomringer hat diesen Aufsatz, den er über Pignatari 1955 kennenlernte, ins Deutsche übertragen, da er – wie Gomringer im Vorwort seiner Übertragung ausführt – zum einen ‚dem Unverstand und der Trägheit gegenüber dem chinesischen Denken sowie der Überheblichkeit westlicher Intellektueller‘ begegnen könnte, zum anderen ‚als Beitrag zur allmählichen Bildung eines übernationalen Sprachverständnisses auf visueller Grundlage zu sehen‘ sei, als Darstellung ‚vom umfassenden Poesiedenken‘¹³. Damit schließt er an den chinesischen Universalismus an, dessen Grundüberzeugung in der Unzertrennbarkeit von Mensch und Natur sowie Individuum und Gesellschaft besteht. Er bezieht sich aber auch auf jenen bereits erwähnten Begriff der ‚Weltliteratur‘, auf den Johann Wolfgang von Goethe, wie Katharina Mommsen gezeigt hat, durch seine Beschäftigung mit chinesischer Literatur gelenkt wurde.¹⁴

Gomringer stellt dagegen für sich fest: ‚Bewußt bin ich durch das ‚chinesische Gedicht‘ nicht beeinflusst, wohl aber durch das Sprachsystem‘.¹⁵ Die Gründe dafür liegen zum einen in der unterschiedlichen internen Sprachstruktur des Deutschen und Chinesischen und der sich daraus ergebenden Textorganisation, zum anderen in der Bildhaftigkeit der chinesischen Schriftzeichen.

Sprachtypologisch gesehen gehört das Chinesische zu den isolierenden,

¹³ Eugen Gomringer, in: Ernest Fenolossa (1972), S. 5.

¹⁴ Vgl. Katharina Mommsen: *Goethe und China in ihren Wechselbeziehungen*, in: Günther Debon / Adrian Hsia (1985), S. 25.

¹⁵ Brief Eugen Gomringers vom 24.5.1973, zit. nach Dieter Kessler (1976), S. 90.

das Deutsche zu den flektierenden Sprachen. Das Chinesische ist eine Tonsprache, deren grammatische Mittel in den Bereichen Syntax und Morphologie völlig andere Funktionen als im Deutschen besitzen. Wort-, Satz- und Textbezüge werden z.B. im Deutschen durch differenzierte Flexionssysteme und Pronominalisierungen hergestellt, im Chinesischen dagegen dienen in erster Linie Wortstellung, Partikeln und Kontext zur Herstellung syntaktisch-semantischer Beziehungen. Dies ermöglicht teilweise extreme Verknappungen und Verkürzungen von Aussagen und eröffnet dem chinesischen Leser einen ungleich größeren Bedeutungs- und Interpretationsspielraum als im Deutschen, ein Sachverhalt, der dazu führt, daß „im Deutschen die Formulierungsleistung des Sprechers höher als in den südostasiatischen Sprachen [ist], dort aber die Interpretationsleistung des Hörers höher ist als im Deutschen“.¹⁶

Diese Abkehr von den gewohnten grammatischen Kategorien führt, wie bereits Fenolossa ausführte, durch die bloße Anordnung der Zeichen zu Denk-Bildern, die auf eine Einheit von Ding und Aktion zurückgehen und beim Rezipienten eine solche Kreativität erfordern wie sie die Strukturen indoeuropäischer Sprachen vermissen lassen. Dies wiederum führt hin zu jener „Offenheit“, die u.a. Christa Weiss und Barbara Catoir als Hauptkennzeichen konkret-visueller Poesie genannt und ausführlich beschrieben haben.¹⁷

Hier liegt der Berührungspunkt konkreter Poesie zur chinesischen Schrift bzw. zum Prozeß des Schreibens und Lesens chinesischer Schriftzeichen, auf den wiederum Gomringer hinweist:

wir autoren der visuellen poesie betrachten in ähnlicher weise unsere alfabete, d.h. wir können von der form einer letter angeregt werden, wir sehen ihre bewegung, wir sehen nachbarschaftsverhältnisse zwischen formen und sehen auch darin einen bereich des poetischen.¹⁸

Die Art und Weise der Textgestaltung, d.h. die In-Beziehung-Setzung und auch Entgrenzung der Zeichen, sind durchaus vergleichbar. Dieser Vergleich beruht keineswegs auf einem interkulturellen Mißverständnis,

¹⁶ Heinrich P. Kelz (1984), S. 104 f.

¹⁷ Vgl. Christina Weiss (1984), S. 14 u. passim, Barbara Catoir (1978).

¹⁸ Eugen Gomringer: *Eröffnungsrede zur Ausstellung visuelle poesie*. Haus Deutscher Ring Hamburg 1972, zit. nach Reinhard Döhl (1971), S. 2.

das aus einer Nichtbeachtung des jeweils spezifischen sprach- und literaturgeschichtlichen Hintergrundes resultiert und traditionelle mit modernen Lesarten gleichsetzt. Denn Gomringer schließt ja gerade die konkrete Poesie an die „skizzenartige Natur“¹⁹ des Chinesischen an, die den Leser vor die Aufgabe stellt – und dies widerspricht gewiß dem europäischen, auf logische Verknüpfung zielenden Denken – prinzipiell bei jeder Textrezeption die jeweils ‚richtige‘ Textbedeutung zu erspüren und zu fühlen.

Deshalb kann Eugen Gomringer für die Konkrete Poesie auch auf die „glasperlenspielerlösungen“ Hermann Hesses verweisen. Hesse hat sich intensiv mit chinesischer Literatur auseinandergesetzt, vor allem mit dem *I Ging*. In einer Rezension der Wilhelmschen Ausgabe dieses altchinesischen *Buchs der Wandlungen (I Ging)* scheint er die Rätselhaftigkeit und Poetizität dieses chinesischen Textes als konkret-poetischen Text zu beschreiben:

Wenn man eine der Zeichen-Kombinationen anblickt, sich in Kien, das Schöpferische, in Sun, das Sanfte, vertieft, so ist das kein Lesen, und es ist auch kein Denken, sondern es ist wie das Blicken in fließendes Wasser oder in ziehende Wolken. Dort steht alles geschrieben, was gedacht und gelebt werden kann.²⁰

Hesse bezieht sich zwar hier auf den Anspruch des *I Ging*, die Welt sowohl in ihrer Totalität wie in ihrer Bewegung zu erfassen, die Textstelle kann aber genauso gut auf die Beschäftigung mit chinesischen Schriftzeichen bezogen werden, bei denen gleichfalls Mehrdeutigkeit und Sinnverborgenheit als Kommunikationsprinzip wirken sowie Lebendigkeit, Beweglichkeit und Wechsel sich als konstituierend erweisen: „Wenn wir Chinesisch lesen“, schreibt Ernest Fenolossa, „treiben wir keine geistreiche Akrobatik, sondern wir beobachten Dinge bei ihrem eigenen Werdegang“.²¹ Unter diesem Aspekt läßt sich das *I Ging*, das noch weitere deutsche Künstler und Gelehrte faszinierte und in mehreren deutschen Fassungen vorliegt, als visuelles Poem betrachten.²²

¹⁹ Vgl. zu dieser Charakterisierung Bernhard Karlgren (1986), S. 76.

²⁰ Hermann Hesse [1925] (1987), S. 134.

²¹ Ernest Fenolossa (1972), S. 14.

²² U.a. hat Eugen Gomringer eine Transkription des *I Ging* versucht, das in deutschen Ausgaben seit dem 17. Jahrhundert bekannt ist. Zur Interpretation als visuelles Gedicht vgl. Jonathan Price (1979).

Wir haben noch einen zweiten Grund genannt, der zum assoziativen Sprachprinzip hinzukommt, die Bildhaftigkeit chinesischer Schriftzeichen, die allerdings nur eingeschränkt gilt und stark mythologisch geprägt ist.²³

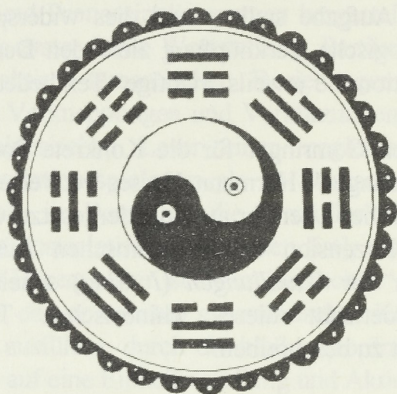


Abb. 8: Zeichenkombination aus dem *I Ging* (*Buch der Wandlungen*)

Die Schrift steht in China in hohem Ansehen, und ein kunstvoll ausgeführtes Schriftzeichen erweckt bei einem chinesischen Betrachter – anders als hierzulande – eine ebensolche Begeisterung wie ein gemaltes Bild.

Dies zeigt sich u.a. im Gebrauchswert kalligraphischer Zeichen, die häufig neben Bildern oder anstatt von Bildern in Wohnräumen aufgehängt werden, aber auch im öffentlichen Leben eine bedeutende Rolle spielen. Bis heute kann man in China noch zahlreiche geschriebene, gedruckte, in Metall oder andere Materialien eingravierte Varianten des Glückszeichens 'fu' und des Zeichens für langes Leben, 'shou', kaufen oder sich diese auf öffentlichen Plätzen von einem Kalligraphen schreiben lassen.

Unser Beispiel eines solchen Votiv-Zeichens zeigt in Schmukschrift das Zeichen ‚shou‘ ‚langes Leben‘. Als Votivbild oder Amulett hat es eine lange taoistische Tradition und wirkte neben den Trigrammen und Hexagrammen des *I Ging* auf die verschiedenen Zweige der dekorativen Kunst (Keramik, Textilkunst usw.) ein, deren Stilelemente dann in den „Chinoiserien“ deutschen Kunsthandwerks wieder auftauchten.

²³ Vgl. zum Ausmaß der Bildhaftigkeit u.a. Ekkehard May (1975), S. 295 ff.

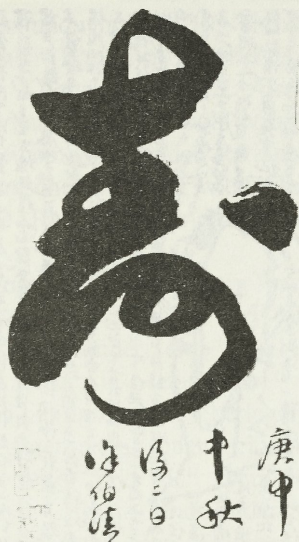


Abb. 9: Schriftzeichen ‚Shou‘ (‚langes Leben‘) als Kalligraphie
(Shanghai 1980)

Diese exemplarische Gebrauchssituation weist uns auf die Verschmelzung von Literatur und Kunst hin, indem Malerei als Schreibkunst begriffen wird und Schriftzeichen Bildfunktion erhalten. Dies hängt neben der chinesischen Schriftzeichen anhaftenden Bildqualität vor allem damit zusammen, daß Schrift und Malerei mit demselben Werkzeug, dem Tuschepinsel, geschaffen werden.

Ein Beispiel für diese Verbindung von Schriftkunst, Dichtung und Malerei ist das Textbild von Tseng Yen-Tung, einem Künstler der Ching-Zeit.²⁴ Es vermittelt einen Eindruck der einzigartigen Verwandtschaft von Schreiben und Malen und dem Streben nach harmonischem Mit- und Nebeneinander der „Drei Künste“.

²⁴ Abb. nach Yee Chiang (1954), S. 54.

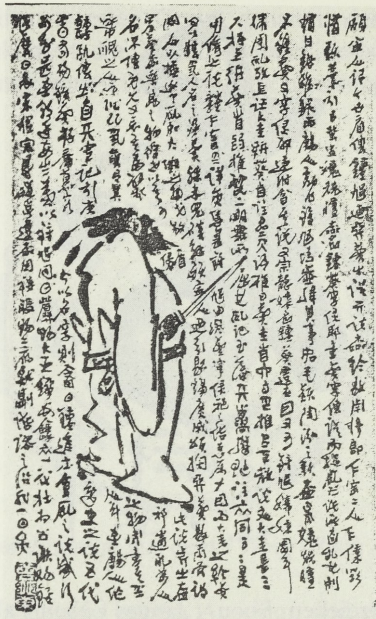


Abb. 10: Harmonie der ‚Drei Künste‘

Text und Figur bilden eine Einheit. Die Figur wächst in den Text hinein, dessen Zeichen ihr den Raum zum Dahinschreiten eröffnen und ihren skizzenhaften Strich aufzugreifen scheinen. Der Übergang vom Schriftzeichen zur Bildform wirkt in keiner Weise manieriert, sondern ihre Verbindung ergibt sich wie von selbst.

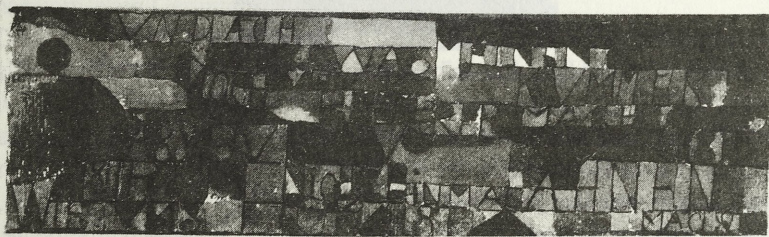
Diese Gleichsetzung von Zeichen und Bild und damit auch ihre Entgrenzung findet im *I Ging* (*Buch der Wandlungen*) sinnfälligen Ausdruck. Es übte – wie bereits angedeutet – durch „das kombinatorische Koordinatensystem des Textes, das sich im Bildcharakter von Zeichensprache, Leerstelle und Schriftfiguration artikuliert“,²⁵ auf die europäische Kunst und Literatur einen nachhaltigen Einfluß aus. So wurde die im *I Ging* angelegte und für die chinesische Kunst charakteristische Verschmelzung von Poesie, Malerei und Schriftkunst in Mallarmés *Un coup de Dés* in ganz außergewöhnlicher Weise gestaltet. Auch bei den Deutschen stimulierte das Buch den Wunsch nach einer Verschwisterung der Künste. Dieser Wunsch war vor allem erklärtes Ziel vieler Romantiker, aber auch

²⁵ Barbara Catoir (1978), S. 3.

schon von J.G. Hamann, und wurde im 19. Jahrhundert durch die mit dem wachsenden technischen Fortschritt einhergehende Ausweitung des Interesses an fremden Kulturen gefördert. Als Beweggründe für diese Entwicklung nennt Barbara Catoir „sowohl wissenschaftliche Neugier als auch Eskapismus vor einem wachsenden Rationalismus in Europa“,²⁶ die u.a. in Vorlesungen deutscher Gelehrter wie Leibniz, Hegel und Schopenhauer über asiatische Religionen und Philosophien zum Ausdruck kommen.

Aus solchen in ganz Europa, insbesondere in Frankreich und Deutschland unternommenen Annäherungsversuchen der einzelnen Kunstbereiche erwuchs dann im 20. Jahrhundert eine neue Kunstform, die Barbara Catoir zutreffend als „eine Art Metamalerei“ wie folgt kennzeichnet: „Text und Bild wurden häufig eins, sie überlagerten einander, verzehrten sich gewissermaßen gegenseitig, indem einerseits die Sprache ihren Kommunikationswert verlor und sich damit dem Bereich des rein assoziativ Empfundnen öffnete und andererseits die Malerei das Abbildhafte aufgab zugunsten der Chiffren des ins Bild hineingekommenen Wortes, des Zeichens oder des Schreibdukts“²⁷.

In der deutschen Kunst begegnet diese Integration von Texten in Bilder zum Beispiel bei Paul Klee, dem chinesische Literatur und Malerei nicht unbekannt waren.²⁸



29. 1916 Und ach, was meinen ich immer noch viel hübscher machen ist, das du nicht einmal zeigen magst, wie mich auch Herr ist.

Abb. 11: II. Teil des Gedichtes *Wang seng yu* „Und ach, was meinen

²⁶ Ebd., S. 4.

²⁷ Ebd., S. 4 f.

²⁸ Abb. nach Jürgen Glaesemer (1976), S. 112. Ausführlicher zur Beziehung Klees zur chinesischen Sprache und Literatur äußert sich Glaesemer S. 40 ff., vgl. auch Michel Butor (1969), S. 23 ff. Es kann als gesichert gelten, daß Klees Buchstabenbilder auf chinesische Einflüsse zurückgehen. Siehe dazu auch Wolfgang M. Faust (1987), S. 16 u. 24.

Kummer noch viel bitterer macht ist, daß Du nicht einmal ahnen magst, wie mir ums Herz ist“ (Paul Klee, Oeuvrekatalog 1916/22)

Vergleicht man dieses Klee-Bild mit einer typisch chinesischen Text-Bild-Kombination, wie z.B. einer Bambus-Malerei, so zeigen sich deutliche Unterschiede in der Werkstruktur und im Text-Bild-Verhältnis.²⁹

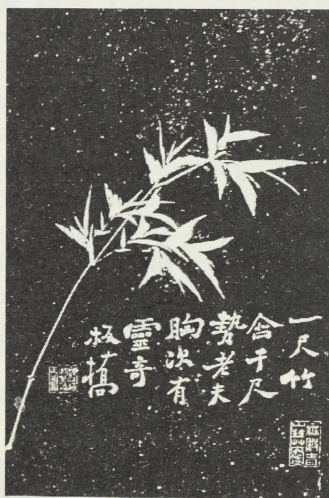


Abb. 12: Text-Bild-Kombination in Form der Bambus-Malerei

Gedichte und Inschriften, oft vom Maler selbst verfaßt, bilden bis in die Gegenwart feste Bestandteile des Kunstwerks, das so Bild und Gedicht in einem ist. Chinesische Text-Bild-Kombinationen sind immer sinnbildlich, müssen ‚gelesen‘ werden. Die Anordnung der einzelnen Elemente, scheinbar nicht komponiert, sind eine Kompositionsart von größter Freiheit. Zugleich ist das Bild die Abbeviatur für ein organisches Ganzes. Ein weiteres Kennzeichen ist das bereits erwähnte Harmoniestreben. Es trägt dem Bedürfnis Rechnung, die Dinge zu ordnen. Jeder Gegenstand und jede Erscheinung erhält ihren eigenen Platz in bezug auf die anderen und das Zentrum, das gleichzeitig das Ganze darstellt und zu vollkommener Harmonie, zum metaphysischen Einssein führen soll. In der Kunst des Bambusmalens, die ein spezielles Gebiet innerhalb der

²⁹ Abb. nach: *Die Kunst der Schrift* [1964], unpag.

chinesischen Malerei darstellt, soll man völlig in das Wesen des Bambus eindringen und sich selbst vergessen. Diese wenigen Hinweise mögen genügen, um darzulegen, daß die Übereinstimmung zwischen chinesischen und deutschen Text-Bild-Kombinationen eine bloß äußerliche und rein formale Ähnlichkeit darstellt, die zugrundeliegenden Auffassungen aber zum Teil völlig verschieden sind.

Die chinesische Situation unterscheidet sich hier grundsätzlich von der deutschen dadurch, daß in China nie eine solch starre „Trennung von Bild und Sprache, Visuellem und Verbalem, Literatur und bildender Kunst“³⁰ bestand, wie sie Wolfgang Max Faust für die europäische Kunstszene konstatiert hat. Die traditionell enge Verbindung der Künste läßt sich durch zahlreiche literatur- und kunsttheoretische Äußerungen maßgeblicher Künstler belegen und in der seit dem 4. Jh. n. Chr. bekannten Erscheinung des „Literatenmalers“ fassen. Auch ist es bis heute üblich, in Ausstellungen und Zeitschriften (z.B. *Chinese Literature*) literarische Texte, Bilder und Kalligraphien gemeinsam zu präsentieren und im Zusammenhang zu interpretieren.

Denn Literatur und Malerei des traditionellen China verband das gemeinsame taoistische Ziel, die wechselnden Abläufe der Natur, ihre Vielfalt und ihr geheimnisvolles Wirken, die Verschmelzung von Geist und Materie sowie von Individuum und Gesellschaft in die Form eines harmonischen Gesamtkunstwerkes zu bringen.

Das Zusammenwirken und die Mischung von Kunstgattungen war allerdings auch unter deutschsprachigen Literaten und Malern immer ein wichtiges Thema. Mit Bezug auf das Wort des Horaz ‚Ut pictura poesis‘ stellt Georg Philipp Harsdoerffer in seinem *Poetischen Trichter* fest:

Es wird die Poeterey ein redendes Gemähl/ das Gemähl aber eine stumme Poeterey genennet/ nicht nur wegen der Freyheit dieser verbrüdereten und verschwesterten Künste/ in dem wir nach beliebten Einfällen/ Reden im Gemähl und Mahlen in der Rede; sondern auch wegen der Bilder mit Kunstartiger Zierlichkeit dardurch vorstellig gemacht werden/ [...] ³¹.

³⁰ Wolfgang M. Faust (1987), S. 7. – Zum Wechselverhältnis von Kalligraphie, Literatur und Malerei in China siehe u.a. Hans H. Frankel (1957), Günther Debon (1978), Florence Ayscough (1930/31), Jin Xuezi (1985).

³¹ Georg Philipp Harsdoerffer [1653] (1969), Teil 3, S. 101 f.

Und an anderer Stelle fordert er vom Poeten, er solle Maler, vom Maler, er solle Poet sein.

Das Thema bleibt durch die Jahrhunderte hindurch im Gespräch und wird dann im 20. Jahrhundert durch Kurt Schwitters in seiner „Merzkunst“-Konzeption aktualisiert. Sie ist auf noch weitergehende Grenzüberschreitung angelegt:

Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit. Zunächst habe ich einzelne Kunstarten miteinander vermählt. Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Reihung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, aus denen Sätze gelesen werden sollen. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen.³²

In dieser Tendenz, nicht aber in den Beweggründen zum Gesamtkunstwerk zeigt sich eine gemeinsame Traditionslinie zwischen chinesischer und deutscher visueller Poesie. Dies gilt auch für die konkret visuelle Poesie, wenn man die Richtung neuerer poetischer Versuche betrachtet. Diese zielen auf die Erfassung übergreifender Zusammenhänge, wie sie z.B. S. J. Schmidt für sich reklamiert:

Meine Versuche gehen in Richtung Konzeptliteratur, die Sprache und Visualitäten in komplexen kognitiven Prozessen zu integrieren versucht, und die sonst getrennt gehaltenen Bereiche wie Wissenschaft, Philosophie, Literatur und Kunst bewußt aufeinander bezieht. Dahinter steht die Überzeugung, daß Kreativität in allen diesen Bereichen sehr ähnlich operiert, und daß es in allen genannten Bereichen darum geht, subjektabhängige Sinnkonstruktionen zu entwerfen, die Teile unseres gesellschaftlichen Wirklichkeitsmodells werden können.³³

³² Schwitters *Merz 1921*. In: *Der Ararat*, Jg. 2, Nr. 1, zit. nach Kurt Schwitters (1973), S. 23. – Schwitters hat sich im übrigen von der China-Begeisterung seiner Zeit mit seinen *Banalitäten aus dem Chinesischen* abgesetzt (vgl. in diesem Sinne Ingrid Schuster, 1977, S. 159; Textabdruck in Kurt Schwitters, 1973, S. 170).

³³ Siegfried J. Schmidt, *Visuelle Poesie in den 80er Jahren*, in: *Visuelle Poesie* (1984), S. 13.

Schließlich sei ein weiterer prinzipieller Unterschied zwischen chinesischen und deutschen visuellen Texten angeführt. Chinesische Texte, auch wenn sie auf nur ein Zeichen reduziert werden, bleiben im Gegensatz zu deutschen immer lesbar und stehen häufig in einem dem Rezipienten bekannten Kontext. Dies gilt zur Zeit vor allem für den Bereich der Volksrepublik China, während in Taiwan, Hongkong oder Singapur sowie von den auf der ganzen Welt verstreuten Auslandschinesen in der Auseinandersetzung mit westlicher Kunst auch abstrakte Idiome geschaffen werden, die chinesische Tradition und Gegenwart miteinander zu verbinden suchen.³⁴

Den unterschiedlichen chinesischen und deutschen Ansätzen visueller Poesie aber scheint eines gemeinsam zu sein, das Ziel, die Form ‚Text‘ zu entgrenzen und die Vorstellung des Betrachters – wenn auch in teilweise voneinander abweichenden Richtungen und mit verschiedenen Ausdrucksmitteln – zu aktivieren.

In unserer Darstellung haben wir einige Berührungspunkte, Parallelentwicklungen und Unterschiede in der deutschen und chinesischen visuellen Poesie angesprochen. Im einzelnen wurde vor allem dargelegt, welcher enge Zusammenhang zwischen Bild und Schrift in China besteht und wo Bildtraditionen herkommen. Der Vergleich mit deutscher visueller Poesie ergab Übereinstimmungen im Bereich der traditionellen *carmina figurata* und in der Tendenz zum Gesamtkunstwerk. Berührungspunkte zur konkret visuellen Poesie im Deutschen ergaben sich über die Rezeption des chinesischen Schriftsystems bzw. der Sprachstruktur, aber auch durch vergleichbare Gestaltung verwandter Themen. Unterschiede bestehen vor allem in den verschiedenen Beweggründen und in der sozialen Geltung visueller Poesie. Diese ist in China bis heute in ungebrochener Tradition Gebrauchskunst geblieben, während diese Funktion in Deutschland mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert allmählich zurückging und erst durch die konkrete Poesie wieder verstärkt wahrgenommen wurde.

Literaturverzeichnis:

³⁴ Beispiele in William Willetts (1981), S. 207 u. 231 und Cwik (1977), S. 81 ff. Zu den Unterschieden zur westlichen skripturalen Malerei vgl. u.a. S. D. Sauerbier (1980), S. 66.

- Johann Christoph Adelung: *Über den deutschen Styl*. 3 Theile in 1 Band. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1785, Hildesheim, New York 1974.
- Jeremy Adler: *Technopaigneia, carmina figurata and Bilder-Reime: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective*, in: *Comparative Criticism. A Yearbook* 4 (1982), S. 107-147.
- Jeremy Adler / Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim 1987 (= *Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek*, Nr. 56).
- Florence Ayscough: *The connection between Chinese Calligraphy Poetry and Painting*, in: *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens* 6 (1930/31), S. 37-59.
- Fan Bai / Ping Lu: *Shige de waizai jiegou fen xi (Analysen der formalen Struktur der Gedichte)*, in: *Xie Zuo* (3/1987), S. 12-14.
- Gottfried Böhm: *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendéz*. München 1873.
- Helmut Brinker: *Bild und Schrift in der chinesischen Kunst*, in: *Wort und Bild. Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977*, hg. v. Hellmut Brunner u.a., München 1979, S. 48-75 (Tafeln im Anhang).
- Michel Butor: *Les mots dans la peinture*. Genève 1969.
- Barbara Catoir: *Poesie – Malerei, Schrift – Bild*, in: *das kunstwerk* (2/1978), S. 3-28.
- Yee Chiang: *Chinese Calligraphy. An introduction to its Aesthetics and Technique*. London [1938] 1954.
- Hans-Jürgen Cwik: *Moderne chinesische Graphik. Eine Einführung*. Baden-Baden 1977.
- Günther Debon: *Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie und ihre Verbindung zur Dichtung und Malerei*. Wiesbaden 1978 (= *Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst*, Bd. 3)
- Günther Debon / Adrian Hsia (Hg.): *Goethe und China – China und Goethe. Bericht des Heidelberger Symposiums*. Bern 1985 (= *euro-sinicia*, Bd. 1).
- Reinhard Döhl: *Bild Text Text Bilder*, in: *Grenzgebiete der Bildenden Kunst. Eine Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart 1972*, Stuttgart 1972, S. 1-12.
- Hugo Dyserinck: *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn 1977.
- Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren*

- seines Lebens 18233-1832*. Erster Teil, Leipzig 2. Aufl. 1837.
- Eugene Chen Eoyang: *Comparative Literature in the People's Republic of China*, in: *Yearbook of Comparative and General Literature* 30 (1981), S. 64-65.
- René Etiemble: *Sur le renouveau du comparatisme en Chine populaire*, in: *Comparative Literature Studies* 24 (1/1987), S. 1-16.
- Wolfgang M. Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Köln 1987.
- Ernest Fenollosa: *Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium*. Hg. v. Ezra Pound, Vorwort und Übertragung von Eugen Gomringer. Starnberg 1972.
- Herbert Franke: *Chinese Patterned Texts*, in: Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide to Unknown Language*. New York 1987, S. 210-219.
- Hans H. Frankel: *Poetry and Painting: Chinese Western Views of their Convertibility*, in: *Comparative Literature* 9 (1957), S. 289-307.
- Jürgen Glaesemer: *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*. Genf 1976.
- Eugen Gomringer (Hg.): *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*. Stuttgart 1972.
- Georg Philipp Harsdoerffer: *Poetischer Trichter*. Nachdruck der Originalausgaben Nürnberg 1648 (= Erster Teil), Nürnberg 1650 (= Zweiter Teil) und Nürnberg 1653 (=Dritter Teil). Darmstadt 1969.
- Hermann Hesse: *Mein Umgang mit dem I Ging (September 1925)*, in: *Erfahrungen mit dem I Ging. Vom kreativen Umgang mit dem Buch der Wandlungen*, hg. v. Ulf Diederichs. Köln 2. Aufl. 1987, S. 133 f.
- Xuezhi Jin: *Pictorial Beauty in the Poetry of Wang Wie. On the relationship between his poetry and painting*, in: *Chinese Literature* (Winter 1985), S. 160-178.
- Bernhard Karlgren: *Schrift und Sprache der Chinesen*. Berlin, Heidelberg, New York, korr. Nachdruck 1986.
- Heinrich P. Kelz: *Typologische Verschiedenheit der Sprachen und daraus resultierende Lernschwierigkeiten: Dargestellt am Beispiel der sprachlichen Integration von Flüchtlingen aus Südostasien*, in: *Spracherwerb – Sprachkontakt – Sprachkonflikt*, hg. v. Els Oksaar. Berlin, New York 1984, S. 92-106.
- Dieter Kessler: *Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte*. Meisenheim am Glan 1976.
- Die Kunst der Schrift. 28. August bis 23. September 1964. Ausstellungskatalog*, hg. v. Gutenberg-Museum Mainz und der Deutschen

UNESCO-Kommission. o.O. o.J. [Mainz 1964].

- I. L. Legeza: *On the Grammar of Taoist Graphic Art and Symbolism: The Problem of Talismanic Graphics*, in: Margaret Medley (Ed.), *Chinese painting and decorative style. A Colloquy held 23-25 June 1975*. London 1976 (=Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 5), S. 148-164.
- Ekkehard May: *Konkrete Poesie in Japan: Experimente mit einer Sinnschrift*, in: *Poetica* 7 (3-4/1975), S. 292-293.
- Jonathan Price: *The I Ching as visual Poem*, in: R. Konstelanetz (Hg.), *Visual Literature Criticism*. New York 1979, S. 103-106.
- S. D. Sauerbier: *Zwischen Kunst und Literatur*, *Kunstforum International* 37 (1/1980), S. 31-95.
- Siegfried J. Schmidt: *Visuelle Poesie in den 80er Jahren*, in: *Visuelle Poesie. Eine Fernsehproduktion des Saarländischen Rundfunks*, hg. v. Saarländischen Rundfunk. Dillingen/Saar 1984, S. 13.
- Ingrid Schuster: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*. Bern, München 1977.
- Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, hg. v. Friedhelm Lach. Bd. 1. Köln 1973.
- Shu Chun Wang: *Wenzi yu wenzhi zuhua yishu (Schriftzeichen und die Kunst der Bilder aus Schriftzeichen)*, in: *Mei Shu Jia* (1986), S. 18-21.
- Christina Weiss: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Nürnberg 1984.
- William Willets: *Chinese Calligraphy. Its Historic and Aesthetic Motivation*. Hongkong (Oxford Univ. Press) 1981.