

Für eine interdisziplinäre Poetik

Am Beispiel einiger ost-westlicher Lyrik-Typen und den Schriftbildern
von Susanne Dorendorff

Alexander Schmitz 1987,
© Copyright by Susanne Dorendorff

- 1) Vorbemerkungen...737 W – 4.378Z
- 2) I. Der Anlaß...1.261W – 7.858Z
- 3) II. Die europäische Vorgabe...1.723 – 10.139Z
- 4) III. Übersetzung, Transformation, Metamorphose...1.581W – 9.703Z
- 5) IV. Die sinojapanische Nahrung 1...2.751W - 17.031Z
- 6) V. Die sinojapanische Nahrung 2...3.311 – 20.043Z
- 7) VI. Rückkehr nach Europa...2.713W – 16.308Z
- 8) Verwendete Literatur

Vorbemerkung

Im Spätsommer 1986 habe ich Susanne Dorendorff durch eine gemeinsame Freundin kennen gelernt. Telefonisch bat sie mich um einige chinesische Schriftzeichen, mit deren Hilfe sie einem an ihrer Arbeit interessierten Chinesen klarzumachen gedachte, was sie eigentlich beruflich täte. Von Anfang an, so schien es mir, lieferte ausgerechnet dies ihr (und damit einer ratlosen Umwelt) die größte Schwierigkeit: Das Fehlen einer Berufsbezeichnung! Denn sie verstand sich nicht als Kalligrafin, noch verstand sie sich als Malerin. Ihre Arbeiten nannte sie dann immer wieder „Schrift-Interpretationen“ oder nur „Interpretationen“, was wiederum mir als unangemessen bescheiden erschien, so, als wolle sie hinter dem zu Interpretierenden zurückstehen. Aber wie ich dann bei meinem ersten Besuch bei ihr sofort erkannte, waren ihre Kunstwerke natürlich sehr viel mehr als bloße Re-Aktionen, sondern auf Anhieb tief berührende, völlig autarke Gestaltungen voller überbordender emotionaler Mitteilungslust, Kraft, aber auch ungeheurer Sensibilität. Dieses Erlebnis ersten Betrachtens zahlreicher dieser Arbeiten löste in mir ein *déjà-vu* Gefühl aus, wie ich es höchstens als Kind schon einmal erlebt hatte; und obwohl ich nie das war, was man einen Kunstsachverständigen zu nennen pflegt, ließ mich das Gesehene nicht mehr los.

Meine Domäne war seit der Jugendzeit stets die Lyrik gewesen, die mich, über die intensive Beschäftigung mit dem Dichter Ezra Pound zum Studium der Sinologie und innerhalb dessen zum Kontakt mit sinojapanischer Kunst gebracht hatte: Auf sie, wie auf die Dorendorff-Motive, reagierte ich wie auf meisterhafte Lyrik. Daß Frau Dorendorff selbst gerade Lyrik sehr gern als Ausgangsort für ihre „Interpretationen“ nahm, erschien mir, als ich mir darüber klar geworden, als „völlig selbstverständlich“. Ich empfand ihre Bilder als gestaltgewordene Rezeptionen von Gedichten. Dort, wo der Lyrik-Leser dem nach der Lektüre eines Textes nur sein eigener Kopf und sein eigenes Herz bleiben, meistens nur noch das Schweigen irgendeiner Betroffenheit zu Verfügung hat, vermochte sie etwas zu schaffen, was jeden ernstzunehmenden, jeden ernsthaften Lyriker vermutlich in helles Entzücken versetzen müßte: Sie *antwortet* dem Dichter auf eine Weise, die in ihrer Intensität

und emotionalen „Klarheit“, Eindeutigkeit wirklich und wahrhaftig auf Diagonales setzte und die Gedichte aus ihrem bedauernswerten traditionellen Einbahnstraßen-Schicksal befreite!

Das aber war nur ein Aspekt meiner Faszination. Der andere ganz wesentliche war der, daß Susanne Dorendorff ihre tiefe Liebe zum Phänomen der Schrift ja nie völlig abgestreift hatte, im Gegenteil: In einer nächtlichen Diskussion, in der ich mich zu der Vermutung aufschwang (ich nannte sie gar eine „Extrapolation“!), sei es doch wohl nur noch eine Frage der Zeit, wann sie sich ganz und gar von der Schrift als Mit-Träger ihrer Bilder verabschieden würde, um „zwangsläufig“ und kompromißlos „abstrakt“ zu werden – was mir bei Kenntnis ihrer Entwicklung erst als Lernende und dann als selbstständig Schaffende nur allzu „logisch“ erschien -, war nicht zu übersehen, daß sie diese Überlegung nicht weiter verfolgt wissen wollte. Sie schien ihr förmlich Angst zu machen, schien ihr beinahe wie eine Demonstration dafür, letztlich auch von mir nicht erstanden worden zu sein.

Die Reaktion der Abwehr entsprang zudem einer tiefen Abneigung, einem tiefen Mißtrauen gegenüber aller theoretischen Unterfütterei: Sie selbst, eher jovial-antiakademisch eingestellt und jenseits allem längst verinnerlichten Erlernten fast „naiv“ in ihrem Enthusiasmus, hätte ja auch nichts, worauf sie sich, in Bezug auf ihren Stil, wirklich empirisch oder auf der Suche nach intellektuellen „Leitplanken“ berufen könnte – keine Chance zum gepflegten Plagiat, zur schützenden Einordnung in irgendeine „Schule“...

Wie auch immer diese Künstlerin sich weiter entwickeln mag – gerade das Ineinander und Miteinander von Schrift und Nicht-Schrift in ihren Bildern ist das wahrhaft Bestechende daran. Und nichts weist darauf hin, daß fast zehn Jahre strenger Ausbildung in Hamburg das Instinktive, Impulsive, das „kontrolliert“ Spontane in irgendeiner Weise korrumpiert haben könnte. Und insofern ist ihr besonders zu danken dafür, daß sie diesen Aufsatz, in dem ich mich ihrer Arbeit von der Warte des passionierten Lyrik-Protagonisten zu nähern versuche, mit aufrichtiger Sympathie und Wohlwollen begleitet und mir in Gesprächen und gelegentlichen kleinen Notaten wertvolle Hilfe geleistet hat. Aber dies wäre gewiß nicht geschehen, hätte sie nicht um mein aufrichtiges Interesse an ihrer Arbeit von Anfang an gewußt.

Als Übersetzer dem Ethos des Brückenschlägers und Fährmannes folgend, als Lyriker mit allen Möglichkeiten und Grenzen der Sprache zumindest theoretisch vertraut, hat sich dieser komparatistische Versuch einer interdisziplinären Poetik fast auf Anhieb angeboten. Susanne Dorendorff und der Verfasser hoffen nun, mit Hilfe dieses Versuchs Anregung und, vielleicht, neue Perspektiven bieten zu können – für die Kunst des Schauens und die Kunst des Lesens – in einer Zeit, die beides sündhaft verkommen zu lassen droht.

A.S.

Frühjahr 1987

Das ästhetische Sein ent-
hüllt sich als eine Welt
der Zeichen.
Max Bense¹

I.

Der Anlaß

Zwei Gefahren drohen der Kunst, schrieb Jean Cocteau Ende der vierziger Jahre, und diese seien die „des Journalismus und die des Digest“ Soeben erfahre ich, daß man für die

Arbeiter in den nördlichen Kohlerevieren Romane herausgegeben hat, die ‚im Stehen‘ zu lesen sind, und ich muß feststellen, mit welcher Verachtung man jene Einrichtung behandelt.“² Über diese Einrichtung, wie der Franzose das nannte, war dann Anfang 1987 zu erfahren, daß im amerikanischen Medienbusiness zu Audiokassetten degenerierter Lesestoff „der neue Renne“ (Der Spiegel) sei – notabene Romanliteratur, beim Autofahren zu hören, als Tonträger eben, als weiterer Schritt hinein in den neuen Wohlstands-Analphabetismus, dessen Regisseure noch immer vorgaukeln willens scheinen, daß der Entzug von Geschriebenem andere Sinne reichlich entschädigend um so mehr schärfe...

Dabei ist es ja keineswegs nur der Hörsinn, der im Zeitalter der Mediendiktatur mißbraucht, uniformiert, eingeordnet wird, sondern bekanntlich auch das Seh-Vermögen. Das Sichtfeld wird immer weiter reduziert – auf die bekannten knappen Dimensionen von Fernseh- und Computerbildschirmen: Die moderne, auf materielle Gewinnmaximierung ausgerichtete westliche Hochzivilisation ist auf dem besten Wege, eine Massengesellschaft zu werden, die gesteuert wird von binären Codes, winzigen Chips und simplen Piktogrammen, extrem verkürzten Zeichen mithin, deren Rezeption aufwendige geistige Arbeit, sprich: anspruchsvolle, reizvolle „Dekodierung“ wie beim Genuß eines Kunstwerks, zugunsten perfekt manipulierter Denotationen vollkommen überflüssig macht. Die „Seh-Arbeit“ verkommt zum flachen Voyeurismus, zum knapp bemessenen Kalkül immer unfreier machender Entgegennahme von Impulsen, die nichts anderes sind als Befehle. Die bedrohlich zunehmende Vernetzung der Medien wird zum Huxley’schen Additiv für eine Appetizer-Industrie (wie Vance Packard sie einst als erster nannte), die der Unmündigkeit des neuen Konsumbürgers auch noch den letzten Vorschub leistet. Was die „Hör-Arbeit“ betrifft, so läßt diese Industrie nicht einmal sie wirklich davon verschont, sondern lenkt, von allem im profitorientiertesten aller Bereiche, dem der Populärmusik, sehr bewußt durch immer aufwendigere und längst schon für sich selber Kunst-Anspruch erhebende Video-Produktionen – die Massenindustrie der Clips und Trailers, camouflierten Werbung – von ihren durchaus immer mal wieder branchenseitig eingestandenen Einfallslosigkeiten ab. „Hör-musik“ schrumpft zur fast unaufhörlichen Überspülung durch Reize, die vom Bewußtsein kaum noch wirklich zur Kenntnis genommen werden. Und auf Produzentenseite rechtfertigt und reduziert sich Kreativität mit Hinweis auf politisch-ideologische Ideale, Verpflichtungen und Gebote, natürlich auch auf die Prinzipien der Freien Marktwirtschaft und die letztlich immer doch nur behauptete Mündigkeit des demokratischen Bürgers, der auf die Erstellung und den Bezug dieser Waren selbstverständlich Anspruch habe. So steht echte Bevormundung gegen eine behauptete für die Seite der Kritiker. Kreativität wird also umgewertet in einen Kult der Re-Kreation, ganz im Sinne banaler *recreation*, „Erholung“, auf die der Bürger in der Leistungsgesellschaft schließlich Anspruch habe.

Vielen tatsächlich bewußten, kritikfähigen Beobachtern dieser dekadenten Szenerie bleibt daher nur noch der Weg in Elfenbeintürme. Viele seismographisch begabte Menschen im Westen haben hier Schwächen des Systems registriert, und was in den sechziger Jahren unter der Führung von Stars aus Musik und Film nichts weiter war als ein auf Effekt zielendes vorgebliches Indien-Bedürfnis hin zu Maresh Yogi und dann Baghwan und dann entlarvt wurde als nicht viel mehr als eine Modeerscheinung, wird nun zunehmend ersetzt durch ernsthafte Hinwendung zu ostasiatischen Künsten und Denkweisen.

Was mit Nixons Pingpong-Diplomatie einst begonnen, ist mittlerweile herangereift zu subtileren Einsichten weit über den politischen Austausch hinaus – nämlich daß es einen westlichen, stark christliche-jesuitisch geprägten Alleinvertretungsanspruch gleich welcher Art nicht mehr geben dürfte. Hier *herrscht* Nachholbedarf und die Sehnsucht nach ganz

neuen Gewichtungen. Was aber die eigentlich kreativen, die selbst schöpferischen Kräfte bei uns angeht, so sind gerade sie es, die sich eben doch gezwungenermaßen zurückgetrieben sehen in genau jene Elfenbeintürme, die sich eigentlich zugunsten lebendigen, fruchtbaren Austausches gerade überwunden werden sollten. In ihnen aber finden sich glücklicherweise nicht nur etablierte, sondern allemal auch immer wieder ganz neu zu entdeckende Geister – Otto Marchis so betitelte „Sehschule“³ beispielsweise bringt, gerade über die deskriptive literarische Präzision eines Gustave Flaubert, hin zu faszinierenden Grenzüberschreitungen innerhalb der Elfenbeintürme, also zwischen künstlerischen Disziplinen. Dazu gehört nicht nur die enge und traditionsreiche Beziehung beispielsweise zwischen Musik und Lyrik⁴, sondern - hier mag man an Weinheber oder W. C. Williams und Breughel denken an Ezra Pound und Gaudier-Brezeska, Wyndham Lewis und Max Ernst, an Kurt Marti und Joan Mirò, an Beckett und Jasper Johns, an Swinburne und Courbet oder Wieland Schmied und Josef Albers – eben auch die zwischen Gedicht und bildendem Kunstwerk. Die verwandtschaftliche Nähe auch dieser beiden Kunstgattungen ist steinlast. Gleichwohl besteht Anlaß, sie neu zu überdenken unter neuen Perspektiven hoffentlich, Anlaß zu Überlegungen in Richtung einer interdisziplinären Poetik, wie wir das hier nenne wollen.

Dieser Anlaß besteht ganz wesentlich in der Entdeckung der Arbeiten von Susanne Dorendorff, einer in Norddeutschland lebenden Künstlerin, die sich als ausgebildete und selbst auch unterrichtende Graphik Designerin, Illustratorin und SchreibeKünstlerin vor noch gar nicht allzu langer Zeit dazu entschlossen hat, sich wenn möglich ausschließlich dem zu widmen, was sie selbst – im allgemeinen eher verlegen um terminologische Festschreibungen – „Schrift-Interpretationen“ nenn: einer Kunstart, deren Basis in der Liebe zum Wort zu finden ist und die nach Ausdrucksformen strebt, welche mit überraschender Schlüssigkeit, wie wir finden, neue Querverbindungen zwischen bestimmter visueller Kunst uns speziellen Gedichtarten zu entdecken anbietet. Sie wolle nun „keine Striche mehr, um Menschen zu malen“, sagte sie, „und um real Vorhandenes bloß darzustellen. Dies schiene mir nicht die Antwort auf meine Fragen nach dem ‚Dahinter‘ zu versprechen.“⁵

Einem Zen-Künstler vergleichbar, der im Unterschied zur auf Perfektion sinnenden künstlerischen Welt der griechischen Tradition immer eher die Fragwürdigkeit von „scheinbarer Welt und Existenz“⁶ dazustellen bestrebt ist, lehnt Susanne Dorendorff jeden Kult bloß formaler Perfektion ab. „Eine Zitrone bleibt eine Zitrone“, sagt sie „ob ich sie nun von vorn, von hinten, von der Seite, durchgeschnitten, deformiert, blau oder gemustert wiedergebe – sie bleibt unweigerlich eine Zitrone, von der allerdings jedermann weiß, daß sie ‚sauer‘ schmeckt etc. Ich suche das, was sozusagen ‚hinter‘ der Zitrone steckt, also *in* ihr. Ich möchte das Saure etc. zum Ausdruck bringen, indem ich gewissermaßen in das Wesen der Zitrone hineingehe, sie zu verstehen suche, damit sie mir erst so ihr Geheimnis anvertrauen kann.“ Es geht ihr in ihren Bildern immer wieder darum, „herauszufinden, was das Wesen, die Individualität des Gegenstandes ausmacht.“ Sie versteht sich selber als „Vermittlerin“, als Dolmetsch zwischen dem Wort „als beschreibendem Element einer Sache oder Person und dem Gegenstand selbst in seinem singulären Charakter – eben zwischen der Blume und ‚B-I-u-m-e‘.“ Ähnlich auch wie die japanischen Zen-Künstler versteht sie Individualität und Singularität als „Schönes“, das s aufzuspüren und dann über ein Bild zu vermitteln gilt. Und ganz im Sinne fernöstlicher Künstler und Denker lehnt sich auch Susanne Dorendorff auf gegen eine typische Form von Resignation, die daraus entsteht, daß – wie Bergson gemein hat – lediglich die den Dingen „angehefteten Namensschilder“ für uns lesbar wären. „Diese Tendenz, Ergebnis der Not, hat sich unter dem Einfluß der Sprache noch verstärkt“, schreibt Bergson, „denn alle Wörter – mit Ausnahme der Eigennamen, bezeichnen Allgemeinbegriffe.“⁷ Daß sich (Zen-) Buddhisten gegen eine solche Sicht nur mit völliger Verständnislosigkeit zur Wehr setzen würden, kann nicht verwundern, kennen sie

doch solch ein Verhältnis zur Sprache (und zur Schrift, auf die es uns hier zuvörderst ankommt) nicht. Sie zielen auf jene Seins-Schicht, die unter den Bergson'schen Namensschildern wohnt. Und so sind auch Susanne Dorendorffs Motive immer wieder auch regelrechte kommunikationsphilosophische Gebilde, Lehrstücke für „das andere Sprechen“.

Ebenso, wie das Verständnis der Dorendorff'schen Arbeiten neue Zugänge zu bestimmten asiatischen Sageweisen – vornehmlich in Gedichten – eröffnet, so vermag andersherum die Beschäftigung mit speziellen, nach äußerster Verknappung strebenden Gedichtarten wiederum das Verständnis und Interesse an Susanne Dorendorffs Arbeiten zu wecken. Dies ist die hier gestellte Aufgabe, die trotz der gewählten Form die ein oder andere Anregung geben möge...

Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter des choses
*Montaigne*⁸

II.

Die europäische Vorgabe

Wenn Paul Valéry davon spricht, daß „das Werk des Geistes nur im Vollzug existiert“⁹, dann versteht er unter „Vollzug“ nicht den schöpferischen Vorgang allein, sondern als untrennbar mit ihm verbunden die Verlebendigung des Werkes durch die Rezeption des Lesers oder Betrachters, der damit zugleich „die Gestalt des Werkes *durch Zufall* fixiert.“ Und während dieser französische Dichter immer wieder, wie Edmund Wilson in *Axels Schloss* betont, hat Gefühl und Idee als „miteinander verschmolzen“ darstellt¹⁰, was die Idee selbst von vornherein von jedem Verdacht der *stasis* befreit, drückt der Zeichentheoretiker Charles W. Morris das Lehr lakonisch so aus: „Das Kunstwerk ist ein Zeichen und existiert als solches nur in Zeichenprozessen. Zeichenprozesse liegen auch dem zugrunde, was man ‚Wahrnehmung‘ nennt“¹¹. Valéry ergänzt seinen eigenen Satz wieder eher „poetisch“, wenn er im Kunstwerk eine „ununterbrochene Bezauberung des Nievollendens“ feststellt, womit er ja nichts anderes tut, als die letztendliche Gestaltnahme des Werkes äußeren, von ihm als Schöpfer unabhängigen Umständen zu überlassen, eben einem „Dazwischentreten von außen her.“¹² Das ähnelt schon sehr der späteren These der sogenannten Objektivistenschule in den USA um Dichter wie Carl Rakosi, Charles Reznikoff und George Oppen, die gesagt haben, daß nach Beendigung des Schreibprozesses und mit der Übergabe des Gedichts an den oder die Leser dieses Gedichts gewissermaßen autark und unabhängig, jedenfalls ein vom Autor abgelöstes „objektiviertes“ Gebilde. Morris nennt schon den Schöpfungsvorgang so: „Ein Zeichen entsteht, wenn Verhalten blockiert wird; es erlaubt einen bei der Handlung, von relevanten Aspekten Notiz zu nehmen, die nicht in der unmittelbaren Umgebung gegeben sind; die Hypothese, die sich dann aus der Reflexion ergibt, liefert die Basis für eine Strategie, die es erlaubt, die blockierte Handlung bis zu ihrer Vollendung fortzuführen“, was ihm wenig später in Bezug auf die „ästhetischen Zeichen“ zu der bemerkenswerten Feststellung bringt, „daß Kunst sowohl Vollzug wie Mittel zum Vollzug ist.“¹³ Vollzug ist das Kunstwerk für den Schöpfer, Mittel zum Vollzug für den Betrachter oder Leser, und für den theoretisierenden Dichter Paul Valéry muß dann also angenommen werden, daß dieser, wäre jener bestimmte äußere Umstand nicht eingetreten, oder: stellte

sich der Moment der „Reflexion“ nicht ein, theoretisch hätte immer weiter schreiben und dem Werk dadurch ständig andere Gestalt verleihen können.

Solch ein von außen her bestimmter Umstand, solch eine Reflexion, die durch ihn ausgelöst wird, kann bezogen auf bestimmte Arbeitstechniken von Susanne Dorendorff beispielsweise in der subjektiven (oder als solcher interpretierten), jedenfalls momentgeborenen Entscheidung für ein ganz bestimmtes Motiv innerhalb einer ganzen Kette ständig variierter Motive bestehen, so eines bestimmten Schriftzug wie etwa „Carmen“ als Entwurf für eine Schallplattenhülle oder auch einer ständig weiter vorangetriebenen semantischen *Reduktion* eines frei gewählten Wortes, das am Anfang der Motivkette möglicherweise noch lesbar als „S-c-h-r-i-f-t“ erscheint und mit jeder folgenden Variante immer mehr seiner Worthaftigkeit entkleidet wird, also in seiner *logopoeia* in genau dem Maß reduziert wird, in dem sich *phanopoeia* zunimmt.¹⁴ Dieser Entscheidung ist dabei genau das, was der amerikanische Dichter Archibald Macleish mit den Worten des chinesischen Generals und Dichters Lu Chi (gest. 303) bezeichnet hat als die Wahl der „ihm eigenen Stellung als Definition der Stellung des Dichters gegenüber der „Komplexität der Welt“, den „tausend Dingen“, dem „Geheimnis des Universums.“¹⁵ Macleish sagt aber auch, daß des Chinesen Angelpunkt „kein räumliche zu fixierendes Zentrum“ sei, „wie wir uns so gern einreden möchten“, sondern „jene höchste Intensität der Empfänglichkeit“, die viel später der Engländer Keats als *negative capability* bezeichnet hat – den Zwang nämlich, existieren zu müssen in „Ungewissheit, Dunkel und Zweifel“, also ohne gesichertes Wissen um „pure Tatsachen und vernünftige Beweggründe“ als „scheinbarer Zuflucht.“ Das hat der Valéry-Landsmann Paul Claudel übrigens ganz ähnlich gesehen, als er schrieb: „Das Begreifen ist der Akt, durch den wir uns an die Stelle des Dinges setzen, das wir begreifen“ (m. Herv.), und: „Wir greifen es und nehmen es mit uns, wir nehmen seinen Namen...“¹⁶ Hier mag man sich an Thomas von Aquins Wort *nomina sunt consequentia rerum*¹⁷ erinnern fühlen wie auch an des oben schon angeführte Bergson-Zitat; für die Schriftbildnerin Susanne Dorendorff entspricht dieses Nehmen des Namens ihre Entscheidung dafür, daß nicht dieses, sondern jenes Motiv den Endpunkt möglicher visueller Intensivierung, Kondensierung und, vor allem Emotionalisierung darstelle.

Immerhin sagt der französische Philosoph Michel Foucault in „Die Schrift der Dinge“: Die Sprache gehört zur großen Distribution der Ähnlichkeiten und Signaturen. Infolgedessen muß sie selbst als eine Sache der Natur untersucht werden“ Und dann auch: „Die Wörter gruppieren Silben und die Silben Buchstaben, weil es in ihnen Kräfte gibt, die sich einander annähern oder sie voneinander entfernen, genau so, wie in der Welt der Zeichen gegenseitig anziehen oder in Opposition zueinander stehen.“ Dann folgt eine Aussage, die gleichsam das „Programm“ der Dorendorffschen Bilder artikuliert, wenn Foucault sagt:

In ihrer ursprünglichen Form, als sie den Menschen von Gott gegeben wurde, war die Sprache ein absolut sicheres und wahres Zeichen der Dinge, weil sie ihnen ähnelte. Die Namen waren auf dem von ihnen Bezeichneten deponiert, wie die Kraft in den Körper des Löwen eingeschrieben ist, wie das Königtum in den Blick des Adlers, wie der Einfluß der Planeten auf der Stirn des Mensch markiert ist: durch die Form der Ähnlichkeit.¹⁸

Programmatisch daran ist, daß die Bilder genau diese *Ähnlichkeit*, die der semantischen Bereich den Dingen raubt aufgrund der ihm eingeborenen Ambiguität, durch ihre Desemantisierung wieder herzustellen trachten, wie an bestimmten Dorendorffschen Beispielen noch zu sehen sein wird. „Es gibt eine symbolische Funktion der Sprache“ sagt Foucault dann auch noch, die „nicht mehr in den Wörtern selbst, sondern in der Existenz der

Sprache“ zu suchen si – „in ihrer totalen Beziehung zu der Totalität der Welt, in dem Überkreuzen ihres Raumes mir den Örtern und Gestalten des Kosmos.“¹⁹ Was im Grund nichts anderes meint, als daß Bedeutung nur durch Schnittpunkte, also: Koordinaten feststellbar sind. Noch ein französischer Lyriker, Pierre Reverdy, hat das „Besondere eines starken Bildes“ darin erkannt, „Daß es aus der spontanen Annäherung zweier seht entfernter Realitäten hervorgeht, deren Beziehung allein der Geist erfaßt hat.“²⁰ Zwar benannt Reverdy dieses beiden Realitäten nicht näher, läßt aber durchaus ahnen, daß es ihm dabei um die im Westen als Polarität angenommene Dualität von Subjekt und Welt, von Teil und Ganzem gehen müßte - Foucaults Überkreuzung von Raum und „Örtern und Gestalten“. Es wird im übrigen noch, insbesondere für das bessere Verständnis der Dorendorff-Arbeiten, zu sehen sein, daß Reverdys Polaritätsdenken und der daraus entspringende Zweifel nicht nur an der Sprache, sondern erstreckt am Bild („Das zur Schau gestellte Bild ist abscheulich. Das Bild um des Bildes willen ist abscheulich“) im östlichen Denken auf bares Unverständnis treffen würde. Und das gilt ebenso für des Franzosen Konstrukt, Traum und Kontemplation seine unvereinbar, weil der Traum „entwaffne und schwäche“, während die Kontemplation für die *Konfrontation* mit den „irdischen Realitäten“ stärke. Allein der Begriff „Konfrontation“ charakterisiert das „Problem“ des Westens unübertrefflich.

Wie eng doch aber Bild und Traum zusammengehören, zeigt beispielhaft auch der *obscurantist French philosophe*²¹ Jacques Derrida in „Freud und der Schauplatz der Schrift“²², wo im übrigen der Schriftbegriff gegenüber dem der Wörtersprache faszinierende neue Bedeutung erlangt: „Die allgemeine Schrift des Traums überbietet die phonetische Schrift und stellt die Rede wieder an ihren Platz“, schreibe Derrida, nachdem er darauf verwiesen hat, daß der Traum herkömmliche grammatisch faßbare Verknüpfungen, logische Funktion (wie die Junktoren) und auch Präpositionen gar nicht kennt: „Diese Darstellung läßt sich zunächst mit jenen Ausdrucksformen vergleichen, die gleich der Schrift in der Sprache sind: die Malerei oder die Plastik der Signifikanten, die in einen Begattungsraum Elemente einschreiben, die die gesprochene Kette unterdrücken muß. Freud setzt sie der Poesie entgegen, die ‚sich der Rede bedienen kann‘,“ und ähnlich wie in Hieroglyphen sei „die Stimme umgarn“, Traumarbeit sei ähnlich *übersetzbar* wie es die „alten Hieroglyphenschreiber“ in Hinblick auf ihre Leser praktiziert hätten. Im übrigen sei der Psychoanalyse zu verdanken, daß mit ihrer Hilfe dafür die Linguistik gebräuchliche Begriff von Sprache transzendiert werden könne: „Unter Sprache muß hier nicht bloß der Ausdruck von Gedanken in Worten, sonder auch *die Gebärdensprache und jede andere Art von seelischer Tätigkeit, wie die Schrift, verstanden werden*“ (m. Herv.). In einer anderen Schrift, über Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*, heißt es dann „Die Sprache ist eine Struktur – ein System der Gegensätze von Orten und Werten -, und zwar eine *orientierte* Struktur. Es ist wohl kaum Spielerei, wenn wir sagen, daß *ihre Orientierung eine Desorientierung* ist. Man könnte sie eine Polarisierung nennen.“ Natürlich entspricht auch dies wieder dem dissoziativen okzidentalischen Denken, dem Derrida offenbar nur durch eine Rekursion in alte Zeiten entgehen kann, wenn er wenig später schreibt: „Die Alten drückten was sie besonders lebendig sagen wollten, nicht in Worten aus, sondern in Zeichen: sie sagten es nicht, sie zeigten es“, zitiert er Rousseau und kommentiert ihn dann:

Was sie zeigten, war – wohlgemerkt – nicht die Sache, sondern ihre hieroglyphische Metapher, das sichtbare Zeichen. Da hier ausgebrachte Lob auf die ägyptische Symbolik könnte überraschen: es ist ein Lob der Schrift und der Wildheit, genauer: jener Schrift, von der uns später berichtet wird, sie komme den wilden Völkern zu... Die Hieroglyphen-Sprache ist eine leidenschaftliche Sprache. Die Wildheit steht

jenem aus der Leidenschaft am nächsten. Das Paradoxon ist un-, daß sie damit der Schrift näher steht als dem gesprochenen Wort.

„Die kraftvollste Sprache aber ist die, in der das Zeichen alles gesagt hat, noch ehe man spricht“, zitiert er dann nochmals Rousseau. Dies alles entspricht vollkommen der antischolastischen Haltung unserer Künstlerin gegenüber ihren eigenen Arbeiten. „Wildheit“, bei ihr das Bestreben nach pur emotionaler Umsetzung, wie ihr Wunsch, verborgene Schichten ihres jeweiligen Gegenstandes präsent zu machen, finden hier bei Derrida/Rousseau glückliche Bestätigung:

(...) Rousseau spricht den Wunsch nach der unmittelbaren Präsenz aus...Ist die Unmittelbarkeit der Präsenz...in der Nähe und im mitreißenden Feuer der Geste und des Blickes *besser repräsentiert*, dann gilt sein Lob der wildesten, nämlich jener Schrift, die den oralen Repräsentanten nicht repräsentiert: der Hieroglyphe.²³

Geste Gebärde, Hieroglyphe, seelischer Ausdruck – Schrift: Ebendies meint die Unterordnung von *logopoeia* unter den Primat der *phanopoeia*, des assoziationssträchtigen „Tanzes des Geistes unter den Worten“, wie der amerikanische Dichter Ezra Pound sie nannte. Und genau auch dies geschieht in den reduktiven Schrift-Bildern der Susanne Dorendorff: Schrift ordnet sich dort einer „ideoplastischen“²⁴ Sprache unter, und diese „wächst“ von Kettenmotiv zu Kettenmotiv weiter und wird, physische immer weiter reduziert, immer mehr visualisierte Gebärde, insbesondere auch dort, wo die Künstlerin „interpretierend“ auf vorgegebene Gedichte, vorzugsweise japanische Haiku oder beispielsweise Texte von Paul Celan, reagiert.

Leidenschaft: eine Form zu zeugen in den
Regenschlieren
Ezra Pound, Canto VII

III.

Übersetzung, Transformation, Metamorphose

Paul Klee habe es als schwierig empfunden, schreibt Gisbert Kranz im Vorwort zu seiner Anthologie *Gedichte auf Bilder*, „zu einem poetischen Motiv ‚ein Formmotiv zu erfinden, das sich vollständig mit ihm deckt‘“, und ebenso schwer sei es, „zu Gemälden, Skulpturen oder Graphiken Wortkunstwerke zu schaffen, die ihnen vollkommen entsprechen.“ Gleichwohl habe es solche Versuche schon fast dreitausend Jahre gegeben, „heute von mehr Dichtern als je zuvor“, womit solche Unternehmungen beträchtlich älter seien als die Disziplin der Literaturkritik.²⁶ Geht es hier um poetische Reflexionen auf bereits existierende Bildvorlagen (wobei diese Reflexionen tatsächlich durchaus kunstkritischen Charakter haben können), so sieht es im Falle der Gedicht-Bilder von Susanne Dorendorff genau andersherum aus, sind hier doch zuerst die Texte da und erst dann die Bilder (wiewohl es auch das interessante parallele Erarbeiten von visuellen und textlichen Stoffen gibt, wie die zeitweilige Zusammenarbeit von Samuel Beckett und Jasper Johns an *Foirades/Fizzles* von 1976 in neuester Zeit zeigte²⁷)...Daß sich also gerade das Bildgedicht als ergiebigste Gattung für eine „wechselseitige Erhellung der Künste“ (Kranz) erweist, liegt damit auf der Hand.

Nun gibt es aber allemal mehr Gedichte, denen kein bestimmtes Werk der Malerei als Vorlage diene, sondern deren eigener *außersprachlicher* Bereich so groß ist – d.h. deren assoziatives, emotionales Vollendetwerdenmüssen im Leser so groß ist -, daß ihr Charakter schon von daher dem bestimmter Bilder entspricht. Auch die visuellen Gebilde von Susanne Dorendorff entziehen sich ja in vielen Fällen gänzlich oder doch bestimmten Bereichen semantischer Interpretierbarkeit, werden gewissermaßen erst in der Psyche des Betrachters

vollendet, aufgefüllt mit jenem emotionalen Gehalt, den zu assoziieren bzw. assoziieren zu lassen der Künstlerin „message“ war, indem nämlich ihrer eigenen emotionalen Situation in Bezug auf den Gegenstand gleichwertig die emotionale Resonanz, das *feedback* des Betrachters zur Seite gestellt sei. Und entschieden intensiver als noch beim Betrachter einer Arbeit etwa von Jackson Pollock oder Max Ernst sind hier beide, Künstlerin wie Rezipient, dabei kreativ tätig; die herkömmliche Rollenverteilung von „Sender“ und „Empfänger“ entfällt. Bei allen weiteren Überlegungen erscheint es uns im übrigen zweitrangig, ob es sich bei der „wechselseitigen Erhellung“ um Gedicht-auf-Bild oder Bild-auf-Gedicht handelt.

„Das Kunstwerk, das am lohnendsten ist, ist zugleich dasjenige, das zu seiner Auslegung hundert Werke einer anderen Kunstgattung notwendig machte“, schrieb der Dichter Ezra Pound: Ein erlesenes Bildwerk ist der Kern für hundert Gedichte.“²⁸ Andersherum ist kaum zu bezweifeln, daß auch ein erlesenes Gedicht kern für hundert Bilder sein könnte. Susanne Dorendorff unterstützt diese Vermutung jedenfalls durch die Tatsache, daß sie, wenn nicht gerade hundert, so doch immerhin jeweils Dutzende visueller Interpretationen poetischer Vorlagen (Haiku, Celan etc.) anzufertigen tendiert, eben im Rahmen der schon erwähnten Motivketten oder schlicht „Serien“, Variationen auf immer dasselbe Grundthema, wie beispielsweise über diesen Dreizeiler von Ransetsu (1654-1707):

Vor meiner Klausel
Von all den Asten blieb nur
Die Chrysantheme

Der dann in der Dorendorffschen Deutung „nur noch“ als ein Assoziationscluster mit der Determinante „Aster“ erscheint, in die der gesamte Rest-Haiku gewissermaßen einschließt wie in einen Strudel, eine „Vortex“²⁹

Und die sich, so könnte man auch sagen, als ein blumenhaftes Gebilde aus dem Wort „Aster“ gleichsam herauskristallisiert. „Aster“ wird mithin zur ideoplastischen summa, zum Konzentrat der Haiku-Vorlage. Die Künstlerin erhält aus ihrem Ausgangsmaterial A-s-t-e-r heraus stilisierte, äußerst reduktive Züge einer Blume dieses Namens. Andersherum hat etwa der Italiener Rafael Alberti in eine aus 33 Kurzgedichten, Clouplets und haikuähnlichen lyrischen Précis bestehenden Gedichten mit dem Titel *Weißdieser Farbe sprachmächtig Herr zu werden* versucht durch immer neue, immer andere Näherungsversuche, unter denen uns gerade der dreizehnte auffällt, weil dieser ebenfalls das Schreiben selbst zum Thema hat:

Eine Zeile auf mir,
eine Letter. Ein unvergeßliches Wunder!³⁰

Begriffe wie „Übersetzung“ und „Metamorphose“³¹ gewinnen für die Beschreibung dieses Dorendorffschen Werktypus deshalb Relevanz, weil sie insofern präzise anwendbar sind, als man sich des ersten Begriffs bei Derrida erinnert im Zusammenhang mit der Interpretation von Traumarbeit und den im Traum eingeschriebenen „Hieroglyphen“ oder Chiffren. Sogar Novalis hilft hier weiter, wenn er zum zweiten Begriff sagt: „Das Auge ist das Sprachorgan des Gefühls. Sichtbare Gegenstände sind die Ausdrücke der Gefühle.“³² Das zielt selbstverständlich *auch* auf die Bildwelt der Gedichte und nicht nur – Beispiel „Aster“ – auf das visuelle Bild, das auch bei Susanne Dorendorff nicht nur Teilrealitäten referiert, sondern sozusagen einen optischen Metatext, eine Metainformation liefern soll, die, befreit von komplexen Sätzen, auf die pur emotionale Erkenntnis „hinter“ dem Gegenstand reduziert. Nochmals Morris zum ästhetischen Zeichen“:

Zu Verständnis der Kunst und zur Charakterisierung der Ästhetik ist eine eigentümliche Verschmelzung jenes Materials nötig, das in der Zeichentheorie und der Werttheorie behandelt wird – eigentümlich deshalb, wie die Zeichen, mit denen die Axiologie über Wert zu sprechen pflegt, keine ästhetischen Zeichen sind...

und:

Die semantische Regel für den Gebrauch eines ikonischen Zeichens besteht darin, daß es jeden Gegenstand denotiert, der dieselben Eigenschaften aufweist wie es selbst (in der Praxis genügt eine Auswahl der Eigenschaften).³³

(M. Herv.) Interessant ist uns in diesem Zusammenhang, was Hermann Burger in einer Studie über den von Susanne Dorendorff so geschätzten „Motivlieferanten“ Paul Celan und dessen außerordentliche verschlüsselte Bildwelt geschrieben hat. Dort nämlich bezeichnet Burger die reduktiven Verschlüsselungen der Celanschen Bilder als krypto- und nicht als hieroglyphische Phänomene: „Der Verwandlungsprozeß gleicht dem Erosionsvorgang. Das Sich-Entwachsen im Gehirn ist ein Verwittern des ursprünglichen Bildes, ein Abbröckeln der Sinneswahrnehmung“³⁴, wovon bei Dorendorff allerdings ganz und gar nicht gesprochen werden kann. Bei ihr entspricht das beabsichtigte „Sich-Entwachsen im Gehirn“ eben genau einer Intensivierung der Sinneswahrnehmung, man möchte fast sagen, eine Annäherung an den Rousseauschen Status des Wilden oder der „Alten“, die durch Zeichen sprachen. Denn in ihren Bildern findet ja nicht desinformierende „Erosion“, sondern phänopoetische Verdichtung statt („Aster“), nämlich durch Konzentration vorgegebener poetischer in visuelle Bewegung über die dem Motiv bereits einwohnende Dynamik. Metamorphose und Übersetzung fallen hier also zwar in eins, aber schlüssig ist dann auch, daß es der Schriftbildnerin letzten Endes nicht anders ergehen kann als dem (literarischen) Übersetzer. Denn der, so Fritz Güttinger in *Zielsprache*, „ist zuerst einmal Leser, in einem sehr aktiven Sinn, und was er übersetzt, ist nicht der Text selber, sondern das, was er aufgefaßt hat“, und nicht erst bei der „Umsetzung in eine andere Sprache... wird der Text etwas dem Übersetzer Eigenes und ist nicht mehr dasselbe.“³⁵ Mit dieser „Umsetzung“ ist dabei nichts anders gemeint als die Mobilisierung des Bewußtseins durch „eine erinnernde Unähnlichkeit“ des Kunstwerks gegenüber der abgebildeten Wirklichkeit³⁶, und als Voraussetzung für eine angemessene Umsetzung läßt sich hier ein auf die Skulptur bezogenes Wort von Gaudier-Brzeska und Ezra Pound so abwandeln: „Malerischer Sinn ist die Wahrnehmung von aufeinander bezogenen Formen; malerisches Können ist das Umreißen (Definieren) dieser Form durch Linien.“³⁷ Und soweit dies sich auf den Betrachter beziehen läßt, also den Übersetzer – wie auch die Interpretin beispielsweise eines Haiku -, findet im Akt der Umsetzung immer auch Kritik statt, ist die Übersetzung selbst Kritik, was übrigens wiederum bei Novalis bemerkenswert weitergedacht wird, wenn dieser sagt: „Nur dann zeig ich, daß ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste handeln kann...“³⁸ Übersetzen ist also immer Auseinander- oder Neuzusammensetzung, ist auch Kommentar (wie Rossetti meinte) und in allen Fällen ein Herüberholen nicht von *Material*, sondern von dem, für das das Material als Träger fungiert – es ist Transformation. „Übersetze nicht, was ich geschrieben habe“, riet zum Beispiel Ezra Pound einmal seiner deutschen Übersetzerin, „übersetze, was ich schreiben *wollte*.“³⁹ Derselbe Dichter hat an anderer Stelle⁴⁰ die Frage danach, welche Teile eines Gedichtes übersetzt werden könnten und welche nicht, ach herausgefunden, daß „der ‚unzerstörbare‘ Teil oder Kern des Gedichts gesucht werden muß in dem Gefühl, das in und durch Wörter wirksam (*energized*) wird.“

Das Dorendorffsche Verfahren der visuellen Transformation von Texten findet auch bei einem anderen Übersetzungstheoretiker, Jirý Levý, Stützung, wenn es bei ihm heißt: „Überdehnung und Verallgemeinerung...führen zu einer Intellektualisierung, zu einem Verlust an Lebendigkeit und Vitalität, dazu, daß sich der Stil des Kunstwerks der begrifflichen und beschreibenden Ausdrucksweise d Sachliteratur nähert.⁴¹ Gerade diese Gefahr besteht, wie schon zu sehen war, für die Dorendorffschen Arbeiten nicht. Sie dehnt nicht, sondern komprimiert, sie verallgemeinert nicht, sondern filtert, versachlicht nicht, sondern re-agiert stattdessen auf poetische Gehalte, ohne daß hier so etwas wie eine Art der bloßen Nachdichtung auf visueller Ebene stattfände. Was sie filtert, ergibt sich für Susanne Dorendorff un- bzw. unterbewußt, jedenfalls niemals als Folge rationaler Analysen. Ihre Resultate entsprechen mithin keinen „rhetorischen“ Stanzen, sondern genau den originären Exklamationen des Augenblicks. Sie sind eher aie „Ah’s“ und „Oh’s“ des Erstauntseins von der Wirklichkeit denn professorale Formeln äußerst fragwürdiger Erleuchtung – und damit immer Motive mit *open ends* in Valérys Sinne des Nievollendetseins. Sie sind nie wirklich „fertig“.

Beim Verstehen(wollen), das der künstlerischen Vor- dann noch eine Art von Nachübersetzung seitens des Betrachters folgen läßt, stoßen wir „satt auf von vornherein gegebene Vorstellungen auf Werte, die sich aus dem System ergeben“, zitiert ein dritter Übersetzungstheoretiker den Linguisten Ferdinand de Saussure⁴², der dann noch von dem dänischen Sprachwissenschaftler Louis Hjelmslev präzisiert wird, wenn dieser darauf verweist, daß ein (sprachliches) Zeichen „eine Entität“ sei, „die aus der Beziehung zwischen seinem Ausdruck und einem Inhalt entstanden ist.“⁴³ Anders gesagt, sind die Dorendorff- Interpretationen genau nicht nur Ausdruck und nicht nur Inhalt, sondern sie sind gestaltgewordene *Beziehungen* im Hjelmslevschen Sinn, Zeichen darüber hinaus, die der Sapirischen *affektiver* Bedeutungen (bei ihm illustriert durch Exklamationen wie: „Da fehlen mir die Worte“ oder „Da bin ich sprachlos“) ebenso Rechnung tragen wie dem Problem der sprachlichen Universalien, im Umgang beispielsweise mit Haiku also einem ethnographischen, welchem man bekanntlich oft nur durch das Ausweichen in eine andere, dritte Sprache begegnen kann – eben in die der *Bilder*, der Schrift-Zeichen...

We imitate seeing in language.
Robert Duncan⁴⁵

IV. Die sinojapanische Nahrung 1

Das Komprimieren, Kondensieren, Reduzieren spielt in den Bildern von Susanne Dorendorff noch vor den beiden anderen wichtigsten Charakteristika Fragment und Leere die führende Rolle, wie schon angedeutet wurde. Und dann kann auch nicht weiter verwundern, wenn man weiß, daß die studierte Graphic Designerin und studierte Illustratorin mit ihrer unbändigen Lust auf das Sprengen aller möglichen durch die Kalligrafie vorgegebenen Restriktionen stets eine gewisse Affinität zur japanischen Schreibkunst und Malerei empfunden hat, ohne übriges auf diesem Gebiet speziellere Kenntnisse erworben zu haben. Aber gerade dort ist ja, was aufs Papier kommt, nicht nur „Bild um des Bildes Willen“, gegen das sich in Frankreich Reverdy so vehement gestemmt hat, sondern immer auch Informationsträger. Dies steht natürlich in engstem Zusammenhang mit der Natur der chinesischen Schrift, und so gilt das eben auch für, sagen wir, das nichtkalligrafische k'ai-shu Zeichen der sogenannten Regelschrift der Chinesen. Aber genauso, wie es im Chinesischen dem ungefähren Sinne nach eben auch „kursive“, also teilweise „befreite“ Schriftzeichen wie das hsing-shu und die Vollkursive (auch: Korrespondenz-Stil) oder „Grasschrift“ ts'ao-shu gibt, (wobei daran erinnert sei, daß jedes Schriftzeichen stets mindestens ein Wort darstellt)

– so befreit ja auch die westliche Kalligrafie aus den Fesseln der der Normal- und Druckschrift, soweit sie sich nicht mehr der Pflege alter Schriften und spezieller schmückender Varianten widmet, sondern subjektiver Gestaltungskraft Raum läßt. Nur führt diese okzidentale Befreiung für gewöhnlich schnurstracks in neue Gefangenschaft, wogegen der ts'ao-shu- Künstler entschieden größere, ja beinahe beliebige Freiheiten genießt. Nun wehrt sich Susanne Dorendorff bezeichnenderweise ebenso dezidiert dagegen, eine Kalligrafin genannt, wie als Malerin tituiert zu werden. Denn während sie für eine Kalligrafin nach hiesigen Maßstäben mit der (und geradezu gegen die) Schrift allzu freizügig umgeht, ist sie für eine Malerin wiederum dem Schreiben doch noch allzu stark verpflichtet. Auch in China und Japan, speziell in jenem Bereich, den die Japaner *sumi-e* und, in seiner noch „radikaleren“ Form, *haiga* (46) nennen, gibt es solche Annäherungen von beiden Seiten des Malens und des Schreibens, wie Dietrich Seckel erläutert hat: „Die Tuschkmalerei im besonderen, die zur abgekürzten Chiffre tendiert, begegnet die Schreibkunst, die zwar abstrakte Zeichen und reine Formen schafft, aber ihnen Bildhaftigkeit verleiht, auf halbem Wege, in einer schwebenden, nach beiden Seiten offenen Mitte zwischen Bild und Zeichen“ (47) (m. Herv.). Das bedeutet, daß bei aller interpretatorischer Freiheit diese sich gleichwohl erst manifestieren kann vor dem kontrastierenden Hintergrund ästhetisch-statischer Regeln. Auch Dantes Glaube an eine „Melodie, welche die Seele ganz auf die innerste Mitte ausrichtet“, ist ja nichts anderes als die vollkommene Harmonisierung von Inhalt und Form, und dabei spielt es überhaupt keine Rolle, wie „avantgardistisch“ oder nicht die gewählte Form immer sei. Ausgehend von dem Beispiel des *hsiao*-Zeichen, das einst von Kaiser Hsüan-tsund (reg. 712-756) kalligrafiert worden ist, erörtert Dietrich Seckel diese von zwei Seiten herkommende chinesische Kunst en detail und schreibt:

So baut sich jedes Zeichen aus bestimmten, in ihrer Zahl begrenzten Elementen auf, die zu einem fest zusammenhängenden Gebilde gefügt werden müssen, damit sich gute Proportionen, kräftige Stabilität, harmonisches Gleichgewicht zur Einheit schließender Rhythmus ergibt. Wie durch ein magnetisches Feld müssen alle Einzelteile unlöslich und doch elastisch miteinander verspannt sein, und zentrifugal wie zentrale Kräfte müssen sich im Aus- und Einschwingen die Waage halten..⁴⁸

Und hier erlangt Interesse, was Seckel speziell zu den Kaisers frei gestaltetem Grasschrift-*hsiao* sagt:

Aus der dreifachen Wiederholung der parallelen Querstriche in der Regelform...werden drei völlig verschiedene Striche, und das tektonische Schema wird aufgelöst in eine unschematische, frei spielende und reich differenzierende Ordnung. Diese besitzt dennoch einen Mittel- und Herzpunkt, der auf sich alles bezieht und der alle noch so expansive Formen fest zusammenhält...

So oder so ähnlich könnte durchaus ein Kommentar zu beispielsweise jenen Arbeiten von Susanne Dorendorff aussehen, in denen sie ein Alphabet zu schaffen begonnen hat, dessen Bausteine später allerdings nicht zu ganzen Wörtern gefügt werden sollen; die einzelne Letter repräsentiert das gesamte Alphabet; das Teil steht für das Ganze.

Die Verwandtschaft zwischen dem kalligrafierten chinesischen Schriftzeichen (engl.: *character*), dem japanischen freien *haiga*-Stil und den nach äußerer Verknappung strebenden Motiven von Susanne Dorendorff besteht ganz entschieden im eindeutig reduktiven Charakter der drei Gestaltungsweisen. Zu bedenken ist immerhin, daß das zitierte Beispiel des Schriftzeichens *hsiao* immerhin einen ganzen Cluster an Bedeutungen trägt, „Gehorsam gegenüber den Eltern“, „Kindespflicht“, „kindliche Pietät“ wie auch die Achtung jedes Ranghöheren allgemein, „Respekt“, „Hochachtung“ usf. und damit ein Begriff ist, der bei seiner Nennung/Schreibung das gesamte, auf hierarchischer Ordnung und Tugendhaftigkeit von unten nach oben ausgerichtete System assoziieren läßt und als ein solcher, als schönes, doch eben nicht nur dekoratives Werk der Pinselkunst, auch weit über sich selbst hinausweist, nämlich auf den konfuzianischen Gesamtkodex (wie der einzelne Buchstabe auf das ganze Alphabet bei Susanne Dorendorff), wiederum als *pars pro toto*, das im Schriftzug des Kaisers logischerweise auch noch Dekret-Charakter hat. Und was sich hier entwicklungsmäßig an einzelnen Schriftzeichen vollzog, schlug sich ebenso in der Tuschkmalerei nieder, deren Ursprünge wahrscheinlich in Chinas T'ang-Dynastie zu suchen sind und von japanischen Zen-(chin.: Ch'an-)Buddhisten *sumi-e* genannt wird. Auch diese

Art der (Landschafts-)Malerei hat nach und nach überkommene, erstarrte Vorschriften aufgelöst, ihr Hauptziel aber stets behalten, „ein gefühlsmäßiges Eingehen auf die Natur...: der Charakter einer Landschaft wird dargestellt, nicht aber die zufälligen Einzelheiten einer bestimmten Gegend“, wie Thomas Hoover⁴⁹ schreibt. Hier läge, notiert der amerikanische Japanologe Earl Miner zu einem sehr eng benachbarten Thema, „eine discordia concors vor, eine Kluft zwischen faktischer Aussage und anschaulicher Metapher, die durch ein Schalten der Phantasie zu überspringen ist – was den besonderen Reiz von dieser Art Gleichnis ausmacht.“⁵⁰

Miners eng benachbartes Thema ist jener Prototyp des reduktiven Gedichts, den Ezra Pound zwischen 1911 und 1912 schreibt – der berühmte Métro-Zweizeiler

Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:

Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast⁵¹

über dessen Entstehung Pound so berichtet hat:

Vor drei Jahren stieg ich in Paris an der Place de la Concorde aus einem Zug der Métro und erblickte auf einmal ein schönes Gesicht und dann wieder eins und wieder eins...und ich versuchte den ganzen Tag lang Worte zu finden, für das, was es mir bedeutet hatte...Und an jenem Abend...fand ich plötzlich den Ausdruck...nicht im Sprachlichen, sondern in kleinen Farbflecken. Ja, das war es, ein „Muster“, oder noch nicht einmal ein Muster, wenn man unter „Muster“ etwas versteht, das eine Wiederholung enthält. Aber es war ein Wort, und für mich der Anfang einer Sprache in Farben.

Und dann:

Ich schrieb ein Gedicht von dreißig Zeilen und vernichtete es, weil es ein Werk „sekundärer Spannkraft“ war, wie wir das nennen. Sechs Monate später machte ich ein Gedicht, das halb so lang war⁵²

Und noch einige Zeit später entstand dann der bekannte zitierte Zweizeiler, ein Gedicht, das, wenn nicht gar mehr, so doch haiku-ähnlich ist. Noch ein Jahr später schrieb Pound dann seine stark aus der Begegnung mit „echten“ japanischen Haiku erwachsenen „Gebote für diejenigen, die Gedichte zu schreiben beginnen“, in denen er unmißverständlich gegen Adjektive und das Vermengen von Konkretem mit Abstraktem zu Felde zieht. Dazu Miner: „Bündigkeit, Trennung des Anschaulichen von der abstrakten Aussage...und der Nachdruck auf den natürlichen Sinnbildern, das sind die Faktoren, die hier hervorgehoben werden. All das gehört auch zu den hervorragenden Merkmalen der japanischen Dichtung“.⁵³ Und nochmals fünf Jahre später, 1918, heißt es dann in einem Pound-Essay:

Ich bin der Ansicht, daß das zweckmäßige und ideale Symbol der natürliche Gegenstand ist, daß ein Mensch, der „Symbole“ verwendet, sie so verwenden muß, daß ihre symbolische Funktion sich nicht aufdrängt; so daß wenigstens ein Sinn und die poetische Qualität der Stelle für diejenigen bestehen bleiben, die das Symbol nicht als solches verstehen, für diejenigen also, denen zum Beispiel ein Falke ein Falke bleibt.⁵⁴

Dies macht einen wesentlichen Teil der Natur des images der damaligen „Scholl of Imagists“ um Pound, den „Haiku-Entdecker“ F. S. Flint, Richard Aldington, den Roancier/Maler Wydham Lewis, den Maler Gaudier-Brzeska und andere aus. Das image sei „ein intellektueller und emotinonaler Komplex⁵⁵ innerhalb eines Augenblicks“, schreibt Pound ein Jahr nach dem Métro-Gedicht, und die Darstellung solch eines „Bild“-Komplexes erzeuge „ein Gefühl plötzlicher Befreiung und Lösung aus zeitlichen und räumlichen Schranken, ein Gefühl jähens Wachsens...“⁵⁷

Zur Vernarrtheit in die Prinzipien des Haiku war Pound ab 1912 die lebenslange Begeisterung für des chinesische Schriftzeichen gekommen, wie er es durch die Papiere des Ostasien-Kunstgelehrten Ernest Fenolosa (gest. 1908) aus der Hand von dessen Witwe zum Zweck der editorischen Betreuung kennenlernte. Pound brachte diese Aufzeichnungen dann, in druckbare Form gebracht, 1920 unter dem Titel Das chinesische Schriftzeichen als Organ für die Dichtung (58) heraus, und dieser Essay hat ihn prompt zu zahlreichen Gedichten veranlaßt, die über die Theorie des haiku-inspirierten *one-image-poem* hinaus zu einer Art gleichsam „projizierter“ Ideogramme wuchsen, wie beispielsweise sein Fan-Piece, For Her Imperial Lord (Fächerblatt für ihren kaiserlichen Herrn):

O weiß-seidner Fächer

Klar wie Reif auf dem Grashalm

Hier noch einmal Earl Miner:

Über die Beschaffenheit des chinesischen Schriftzeichens gibt es zwei diametral entgegenstehende Auffassungen. Die eine, die „alte“ Schule, der Fenollosa und daher auch Pound angehören, ist der Ansicht, daß das Schriftzeichen im Grund degraphisch sei, ein stilisiertes Bild, eine stilisierte Zeichnung des dargestellten Gegenstandes oder Begriffs, und daß sich die Dichter beim Schreiben der ursprünglichen, bildlichen Bedeutung der Zeichen sehr wohl bewußt sind...⁶⁰

Philologisch ist diese, von dem sinoamerikanischen Literaturwissenschaftler Achilles Feng „etymosinologisch“ getaufte Methode der Zeichen-Lesung falsch und nur haltbar für jenen kleinen Vorrat an reinen Bildzeichen, Piktogrammen, die als Wurzelzeichen (Radikale) wie „Holz“/ „Baum“ und „Sonne“, „Mond“, „Wasser“, „Berg“ usw. oder als echte montierte Bildzeichen erscheinen können – wie Pounds Standardbeispiel einer speziellen Überlagerung der Radikale für „Sonne“ und „Baum“ zur Metabedeutung „Osten“: Für ihn sei charakteristisch, daß dort eben die Sonne aufgeht und dicht überm Horizont durch das Geäst der Bäume strahle. ⁶¹ Pound sah Fenollosa darüber hinaus auch noch durch die Tatsache bestätigt, daß der junge französische, im Ersten Weltkrieg gefallene Maler Gaudier-Brzeka (Henry Gaudier) ohne jegliche Kenntnis chinesischer Schriftzeichen, wie Pound enthusiastisch berichtet hat, durch impulsiv richtige Interpretation der „Ideogramme“ deren Aussagen sehr genau zu ermitteln vermocht ⁶².

Doch abgesehen von der „Richtigkeit“ oder „Falschheit“ dieser ideographischen Erklärung kann man sich gleichwohl in *its own right* nehmen – als Beitrag zu einer modernen Poetik, für die, gängigen westlichen Strukturgesetzen entgegen, die Elemente eines Textes nicht mehr syllogistisch/syntaktisch, sondern parataktisch gefügt werden können. Es ist dies die Methode der „Überlagerung“, „Superposition“ etc., ein Prinzip nicht nur für die moderne Lyrik (etwa der Cantos-Tradition) zur assoziativen Fügung von Aussage-Partikeln. So hat beispielsweise der große amerikanische Architekt Buckminster Fuller Strukturmodelle ersonnen und etwa auf seine Geodätischen Kugelkonstruktionen angewandt), die exakt denen entsprechen, die von Fenollosa aus für das chinesische Zeichen und in der Nachfolge für Texte, Bilder usf. angewandt worden sind:

Es existiert ein Wort, das ich gerne in unser Denken eingeführt sehen möchte, und das heißt Synergie (oder Synergetik). Dabei ist das Wort Synergie so alt wie unser Wort Energie. Mit Energie meinten wir die ausdifferenzierten lokalen Verhaltensweisen des umfassenden Universums, oder der Natur, zum Beispiel als Schwerkraft oder Optik. Mit Synergie meinen wir die integrierten Verhaltensweisen der Natur, und damit wird Synergie auch bezeichnet, als das „Verhalten eines ganzen Systems“ ohne Steuerung durch die Verhaltensweisen seiner Komponenten oder irgendwelcher Unterbauten seiner Komponenten.“ ⁶³ An dieser Stelle spricht Buckminster Fuller auch vom synergetischen Prinzip als einem assoziativen und von energetischen als einem dissoziativen, und dann sagt er ach dies:

Mit Spannung innerhalb der Naturerscheinungen ist dem Menschen im Prinzip der Zugang zu unbegrenzter Leistung gegeben...

Die Essenz dieser Essenz der historischen Überraschung innerhalb allgemeiner Neuorientierungen besteht in der Entdeckung, daß eine gespannte Struktur (Pension structure) kein vergliedertes oder Kettenphänomen ist. Spannungsglieder repräsentieren „milchstraßenartige“ Anordnungen von Atomen, deren atomare, bzw. interstellare Zwischenräume relativ unendlich sind. Die Spannungsglieder sollten demnach nicht länger als Ketten gedacht werden, welche nicht stärker seien als ihr schwächstes Glied. Spannungsstrukturen, vom Menschen hergestellt, sind abhängig von dessen Wissen um das reinste Prinzip...des reinen Intellekts. Das Universum bedeutet gespannte Integrität“ ⁶⁴ Paradoxerweise „funktionieren“ die Strukturen der Dorendorffschen Bilder seit Ende 1985/ Anfang 1986, obwohl ihre Schöpfungen genau das Gegenteil von Fullers „purem Intellekt“ zugrundelegt, ganz genauso. Sie sind Schrift-Zeichen im Sinne der „alten“ Schule, und sie sind durch und durch synergetische Gebilde – assoziative Montagen mithin, Zeichen (Denotate), die in abstrahierter Verfremdung syntaktische Interpretationen nicht mehr zulassen. Im übertragenen Sinne dürfte eine Dorendorffsche Abbildung von „Osten“ nicht mehr syntaktisch projizierbar sein in eine Empfängerform wie:

Die Sonne im Geäst (des Baumes):

Osten

Sondern ist zum einen vergleichbar der un-analytischen Assoziation „Osten“ und zum anderen der ein assoziativen Vollendung eines Haiku im Leser, womit das Resultat, das „Verstehen“ stets mehr ist als die Summe der Elemente ihres Bildes. „Der naive Betrachter“, schreib beispielsweise der Stuttgarter Maler Willi Baumeister (1889-1955), „ahnt das Werk das Gleichnis alles Verborgenen in der sichtbaren Welt.“⁶⁵ Und dem entspricht beispielsweise auch Pound Idee, daß der Bildhauer um die Präexistenz der angestrebten Form im noch unbearbeiteten Steinblock weiß

„wie der Bildhauer die Form in der Luft sieht
 eh er Hand an den Mailstockst legt,
„wie er das mitten inne sieht, das querüber,
 alle vier Seiten
„anders als der Maler; das eine Gesicht
„wie Elfenbein ohne Makel“⁶⁶

Aber auch dies stimmt hier: „Der Zustand des Betrachters ist ein Ausgangspunkt, nicht seine „Meinung“ oder der „gesunde Menschenverstand“. Beide sind verdächtig, von der jeweils herrschenden Durchschnittlichkeit bestimmt zu sein.“ (Baumeister) So erweisen sich denn Leser wie Betrachter immer wieder als vergleichbare Phänomene ausgesetzt, und was Goffredo Jommi über die Dichtung sagt, trifft deshalb natürlich ebenso auf die Kunst der Bilder zu:

Der vornehmste, der ursprünglichste Sinn ist die nackte Bekundung des Transzendierens, seine Gegenwart. In der von den Wortbedeutungen entblößten Landschaft, in den Waldesgründen, im Unbekannten kommen der Rhythmus und die Harmonie, der Gesang wie ein gespannter Bogen, das Spannen selbst des Bogens auf, schon bevor ein anderes oder neues Ziel für den Pfeil erscheint...Das poetische Wort oder die poetische Schrift sind in dem Maß poetisch, in welchem sie dieses pure Transzendieren verwirklicht...“⁶⁷

Transzendieren, das bedeutet natürlich immer auch: das Erkennen eines Ganzen aus einem vorhergehenden Teil, einem Objekt oder Zeichen – aus der stilisierten „Aster“ den Geist des Ranstu-Haiku, oder aus dem mächtigen schwarzen „L“ die *message* des Rodinschen „Vermächtnisses“ („Die Liebe zur Natur und die Aufrichtigkeit...“). Die „Aster“, das „L“ oder auch das „Z“ in der Wortstudie Zeit: alle diese Teilumotive entsprechen ihrem Wesen und ihrer Funktion nach sehr wohl jenen *key-phrases*, von denen der sehr stark von fernöstlichem und indianischem Denken geprägte amerikanische Lyriker Gary Snyder speziell im Hinblick auf einen seiner Gedichtzyklen sprach: Jede Sektion in *Mountains and Rivers without Ends* sei „um einen Schlüsselsatz oder ein Bild herumgebaut“⁶⁸. Form indes, so Snyders *Black-Mountain* Kollege Charles Olson (1910-1970) in seiner berühmt gewordenen Poetik es „Projektiven Verses“⁶⁹, „ist nie mehr als eine Ausdehnung von Inhalt“, sozusagen seine Gestaltnahme in Form der um den *key-phrase* herumgestalteten Zeilen. Erstaunlicherweise tun sich hier faszinierende Entsprechungen zwischen Snyder dort und Dorendorff hier in Bezug auf bestimmte Denkweisen des Hwa-Yen- oder Mahayana-Buddhismus auf, etwa hinsichtlich der ja auch im chinesischen Yin/Yang-Denken manifesten Auffassung des „Alles in Einem“ und des „Einem in Allem“, aber auch bezüglich einer Passage des Philosophen Garma C.C. Chang, der dem Japanologen Fenollosa mit seinem Denkansatz die wesentlichen Grundlagen für des Letzteren Schriftzeichen-Poetik geliefert haben könnte: In der Wirklichkeit ist jedes einzelne dieser Objekte (gemeint sind einzelne Objekte der Wahrnehmung wie ein Haus, ein Kieselstein, ein Atom oder ein Molekül) ein funktionierender Komplex und eine relative Struktur, die durch Koordination und gegenseitige Abhängigkeit von verschiedenen Faktoren zum Leben erweckt werden. Dinge existieren nicht; nur Ereignisse existieren augenblicksgebunden unter relativen Bedingungen.“⁷⁰

Ebendiese Vorstellung bestätigt Susanne Dorendorff in einem Teil ihrer visuellen Komposition, wie beispielsweise in dem erwähnten „Z“. In einer dem Motiv nachgelieferten Analyse will sie dessen oberen und unteren Querstrich verstanden wissen als Symbole der beiden Dimensionen Vergangenheit und Zukunft, zwischen denen der nur noch hauchdünn angedeutete Diagonalstrich die freigegebene Fläche allenfalls verdeutlicht: Der nackte, freie

Raum, die „Leere“ (s.u.) zwischen Vergangenheit und Zukunft liefert die Gegenwart alles dessen, was die menschliche Gegenwart ausmacht, vergleichbar dem Kraftfeld zwischen den beiden Polen eines Magneten. Dieser Zwischenraum ist die eigentliche *sumploké*, die (wie im Schriftzeichen der Chinesen vorhanden) „totale Verschränkung von Essentials“⁷¹. Das „Z“ ist zugleich aber auch eine Metapher im klassischen Sinne – als blitzartiges Verstehen von Beziehungen, was Susanne Dorendorff als Spannung und Dynamik versteht. Auch hinter dem „Atom“ (Chang), das kosmische Dimensionen repräsentiert, steht der buddhistische Gedanke, daß wer „dieses Reisblatt verstehen kann, auch die Gesetze von gegenseitiger Abhängigkeit und Ursprung und Entstehen begreift.“⁷³ Woraus sich – gültig wiederum auch für die Dorendorffschen Arbeiten – als Summe ergibt, was der Dichter Gary Snyder in den beiden Sätzen: „...sowas wie ein Fragment gibt es nicht. Alles ist ineinander verwoben.“

“Nature”, tzu-jan, “Self-thus”...
James J. Y. Liu⁷⁴

IV.

Die sinojapanische Nahrung 2

Erinnert man sich der Zeile; „Diese Fragmente wider mein Scheitern angedämmt“ gegen Ende von T. S. Eliots großem *Das Wüste Land*⁷⁵, dann erweist sich Snyders Akzeptanz einer Welt der Fragmente durchaus als Annahme der Möglichkeiten „pluralistischen Heils“, wie R. Ellman und R. O’Clair gemeint haben. Und ebenso versteht auch Susanne Dorendorff ihre schrift-interpretatorischen Motive und synekdochischen Verkürzungen und Filterungen als Ausdrucksformen einer positiven, weil harmonisierenden Weltanschauung ohne Einschränkung. Auch in ihren Bildern lösen sich je Begriffe wie „Form“ oder „Formlosigkeit“ in Wohlgefallen auf; denn so wie der Lyriker Gary Snyder Abhängigkeiten zwischen den Fragmenten erkennt, so meint er auch, „daß Dichter und Leser zur Erlangung ihres vollsten Potentials aufeinander angewiesen, voneinander abhängig sind“⁷⁶, und ganz genauso erhofft sich Susanne Dorendorff eben die „ideoplastische“ Vollendung eines Bildmotivs im Bewußtsein des Betrachters

Fragmentiertes wird also assoziiert komplettiert. Und hier greift bemerkenswerterweise noch ein buddhistischer Aspekt, wie er so typisch ist für eine Großzahl fernöstlicher Bilder, etwa vieler chinesischer Rollbilder mit Landschaftsmotiven den *sumie-e-Pedants*. Es ist dies das großartige Prinzip des **hsu shih**, was soviel bedeutet wie „Hohlheit und Festigkeit“, Leere (als) Inhalt, und den Umgang mit freiem Raum, unbemalten Flächen im Bild meint, die der Philosoph Chang Tsai erklärt hatte als „die große Leere“, als eine „materielle Kraft...omnipräsent in der gesamten Schöpfung, in ihrer Integration und Desintegration sowohl kosmischer als auch künstlerischer, als Erscheinen und Verschwinden, Gestalt und Absenz von Gestalt“⁷⁷, es ist jene Leere, die man in dem Beispiel des Dorendorffschen „Z“ unschwer als nur scheinbare Leere, nämlich als ein Kraftfeld erkennen kann. Und es ist dieses *hsu hshih*, das Autoren wie Gary Snyder und auch die traditionsbewußten Haiku-Verfasser⁷⁸ häufig mit viel „Luft“ auf der Seite arbeiten läßt ebensowohl wie Susanne Dorendorff bei präzisiertem Sinn für die Statik (d. i. hier die Stabilität) des Bildes die oft großzügig freigelassenen Partien ihrer Blätter als wesentliche Bestandteile der künstlerischen Gesamtaussage versteht. Diese „leeren“ Partien nennt sie denn auch „negative Flächen“: Sie betonen zum einen den Willen zum Fragment, wie er sich schon in

der Lust an der Brechung, Beschneidung, Verkürzung semantischer Bestandteile (Etwa im erwähnten Rodin-Text) zeigt, zum anderen – abgesehen von dem damit erzielten räumlichen Effekt – den Willen zur *Reduktion*, zur Einschmelzung und Kondensierung vorgefundener Materialien.⁷⁹ „Jedes Wort“ (das Dichterwort wie das von der Schriftbildnerin gesetzte) „wie ein Bild betrachten“, schrieb der für die angloamerikanischen Imaginisten der „Forgotten School of 1909 so programmatisch wichtige Philosoph T. E. Hulme, „dann wie eine Reihe von Bildern. Nur das tote Skelett bleibt. Wir schneiden die Blätter ab. Wenn aus dem Baum ein Mast wird, werden die Blätter unnütz. Aber nun sind nur die großen Linien von Bedeutung, und die begleitenden Bilder sind vergessen,“⁸⁰ Und was der Denker der *Speculations* gemeint hat, entspricht natürlich haargenau der ebenfalls imaginistischen Beobachtung, daß Picasso aus ganz wenigen Strichen gemalter Stier auf alles detailversessene naturalistische Werk im Stier von Velasquez verzichten kann und die *Natur* des Stieres dennoch vollkommen erhalten geblieben ist. Aus ganz ähnlichen Beweggründen schuf Gaudier seine „Hirsche“-Serie.⁸¹

Auch bei Malarmé steht das ganz ähnlich zu lesen, was Hulme gemeint hat: „Vom Satz zum Buchstaben gelangen über das Wort, indem wir uns des *Zeichens* oder der Schrift bedienen, die das Wort an seine Bedeutung bindet“, und dann noch:

Von daher die zwei Manifestationen der Sprache, das gesprochene Wort und die Schrift... - die Schrift, indem sie die Gebärden der Idee, die sich durch das gesprochene Wort äußern, mit einem Zeichen versieht und ihnen ihre Spiegelungen gewährt, um sie so in der Gegenwart (durch das Lesen) zu vervollständigen...⁸²

Aber Susanne Dorendorff geht viel weiter: Sie „versieht“ die von ihr vorgewählten Worte oder Wörter nicht mit Zeichen, sondern setzt Zeichen an deren Stelle, tauscht herkömmliche Materialien aus gegenneugeschaffene: „Ich versuche immer, einen Mittelpunkt zu finden – da Zentrum des Ausdrucks/Sinnes/Wortes... Der Mittelpunkt kann erzeugt werden durch drei (und niemals mehr!) Flächen um ein gedachtes Zentrum herum, oder durch eine einzige Fläche, die schon in sich Zentrum ist. Das durch hinzugefügte ‚Striche‘ noch Stabilisiert werden kann.“⁸³

Im Unterschied zum Fragment, das bewußt mit der Ab-Teilung von theoretisch vollständig darstellbaren Gegenständen arbeitet, mit Brechungen, Beschneidungen – also mit Torsi -, ist die Reduktion im Bild dieser norddeutschen Künstlerin wie im *image* des Gedichts eine Praktik, die Relationen nicht kappt, sondern beibehält, gewissermaßen „strahlensatz“-artig, analogisch oder „isomorph“, wobei der letztere Begriff von Morris eingeschränkt wird, wenn er schreibt:

Räumliche Beziehungen zwischen Zeichen brauchen keineswegs räumliche Beziehungen zwischen Objekten zu entsprechen, aber es müßte eine Zuordnung der Art geben, daß immer dann, wenn zwischen Zeichen eine räumliche Beziehung besteht, zwischen den Gegenständen, die durch die Zeichen denotiert werden, irgendeine andere Beziehung besteht.⁸⁴

Von „Kondensation“ sprach Ezra Pound in seiner berühmten etymologisch jedoch auch nicht ganz korrekten Gleichung vom „Dichten = condensare“, und gemeint war damit das stilistische Mittel der Ellipsis, jener Form der Verkürzung, die als überflüssig definierte oder als tatsächlich redundant erkannte Bausteine abstößt – ein Prinzip, daß dem der Kurzschrift

oder Telegramm nicht ganz unähnlich. Was Haiku betrifft, der ja so starke Impulse für die imaginistische und damit überhaupt moderne Poetik dieses Jahrhunderts geliefert hatte, so arbeitet dieser – außer mit den Kunstgriffen (1) der Anführung von bestimmten assoziationssträchtigen Schlüsselwörtern und (2) der Überlagerung (superposition) zweier oder selten auch mehrerer Ideen/Bilder, wie es ähnlich ja auch in den erst später aus dem Chinesischen übernommenen Ideogramm oder *kanji* funktioniert – vor allem eben mit dem Mittel „der Weglassung von Wörtern, die zwar in einem grammatisch korrekt geformten Satz, nicht aber unbedingt gebraucht werden, um den Sinn klar zu machen“, wie der Haiku-Spezialist Harold G. Henderson schreibt.⁸⁵ Dieses Mittel sei „extrem effektiv, wenn mit Diskretion angewandt, doch wenn zweitrangige Autoren es benutzen, können Haiku herauskommen, die weniger Gedichte als Puzzles sind. „Vorteilhaft ist natürlich für den Haiku-Dichter außerdem, daß das Japanische keine Artikel, keine Singular- und Pluralformen und „praktisch keine“ Pronomina kennt. Und auch dies findet in den Motiven von Susanne Dorendorff Parallelen: Das Bild weist, trotz aller Orientierung an statischen Grundsätzen, weder „präpositionale“ Konstellationen im herkömmlichen Sinne auf, noch finden irgendwelche Pluralisierungen statt; kein Pronomen läßt sich da hinein-übersetzen, noch auch irgendein Geschlechtsspezifikum. Das Bild ist, den ‚Einsichten Garma Changs und Ernest Fenollosas unwissentlich folgend, ja auch keine syntaktisch dingfest zu machende Relation von Objekten, sondern zuvörderst „Ereignis“ aus Parataxen, aus synergetischen Spannungen. Es ist zeitungebunden. So wie dies in gewisser Weise auch ein (aleatorisches) Gebilde, in dem analogisch zum Haiku, „die zusammengehörigen Wortgruppen durch Zwischenräume voneinander abgesetzt sind“ (Dietrich Krusche)⁸⁶ durch jene „Luft“ auf der Seite, deren Herkunft ebenfalls im *hsu hsih*-Prinzip gründet wie die „Leerstellen“ im Bild. Bemerkenswerterweise auch werden handgeschriebene Haiku sehr oft zu Haiku-Bildern verfaßt oder sind lose gezeilte Gedichte *sumi-e* beigegeben. „Ein solcher Umgang mit Dichtung“, schreibt Alan W. Watts,

bringt unverkennbar denselben Typus künstlerischer Vorstellung zum Ausdruck, der uns in der Malerei von MA-YÜAN und MU-CH’I entgegentritt (vgl. Anm. 79); sie zeigt dieselbe Verwendung des leeren Raumes, der mir ein paar Pinselstrichen zum Leben erweckt wird. In der Dichtung entspricht dem leeren Raum das gewisse Stillschweigen, das einen Zweizeiler notwendig umgibt – ein geistiges Schweigen, währenddessen man nicht über das Gedicht „nachdenkt“, sondern wo einem die Empfindung, die es hervorruft, ganz gegenwärtig wird, um so stärker, als das Gedicht nur Andeutung bleibt.⁸⁷

In den „haikuähnlichen“ Gebilden von Susanne Dorendorff wird indessen dieses Schweigen erzeugende Zusammenziehung des zu Sagenden noch weiter getrieben, indem ein kunstvoll lateinisch geschriebener (Haiku-)Text scheinbar willkürlich durch den visuellen *key-phrase* (Aster“, „L“) hindurchgeführt oder um ihn herumgruppiert wird.

Ein anderer wesentlicher Grundsatz für den Haiku-Dichter ist der, daß der genannte Gegenstand immer einen „Naturgegenstand...außerhalb der menschlichen Natur“ bezeichne. Nochmals D. Krusche:

So wird der Abstand des Haiku-Dichters zu dem Ereignis, der Situation, die er aussagt, gerin gehalten, der Spielraum für Selbstbewußtsein, Selbstdeutung bleiben klein – der Hörer, Leser bekommt die Dinge, von denen **das Haiku** sagt, dicht vor sich hingestellt; alles weitere, Einordnung in größere Zusammenhänge, Erstellung eines „tieferen Verständnisses“, liegt bei ihm:⁸⁸

Haiku solle, der Zen-Vorstellung gemäß, wie sie Nan Ch'üan in einem Sinnspruch festhielt, „einfach“ sein: „Was immer dem Geist und Willen/einfacher Leute zuwiderläuft,/stört das Menschengesetz/und das Gesetz Buddhas“, wobei – „der einfache Weg ist das tao 涛“ – hier „einfach“ nicht „simpel“, sondern „rein menschlich“ bedeutet, wie Watts erklärt hat.⁸⁹ Un so seltsam es klingt, so trifft es doch zu, daß sich hier Konfuzianismus und Buddhismus auf eigentümliche Weise einig sind: In der Welt des Haiku gibt es kein Jenseits. Krusche dazu: „Und so bemächtigt Haiku sich einer Welt nicht vom Rande her, sondern erhellt ihre *Mitte*“ (m. Herv.). Das sind Aussagen, die in der Tat das Haiku zur Begegnungsstätte dieser zwei so denkbar unterschiedlichen religiös-philosophischen Strömungen werden läßt, eben die Vermeidung aller metaphysischen Spekulationen, aller meta-realer Metaphern, wie der Meiste K'ung gefordert hat „(Dsi Lu fuhr fort): ‚Darf ich wagen, nach dem (Wesen) des Todes zu fragen?‘ (Der Meister) sprach: ‚Wenn man noch nicht das Leben kennt, wie sollte man den Tod kennen?‘“⁹⁰ In Erza Pounds Montage konfuzianischer Aussagen des *Canto XIII* wird denn auch diese Einsicht zum Programm, und man mag hier die benachbarten anderen *key-words* beachten:

Und Kung gab das Wort aus „*Ordnung*“
 Und: „brüderliche Scheu“
 Sagte *nichts übers* „*Jenseits*“

Bloß:

„Ins Unmaß verfallen kann jeder,
 „Übers Ziel zu schießen ist leicht,
 „Schwer, unentwegt in der *Mitte* zu stehn.“⁹¹

(m. Herv.) „Ordnung“, wie sie von Pound und den ihm folgenden Lyrikern abseits ihres Bezuges auf Staats- und Wirtschaftgefüge in den modernen Kunstwerken verlangt wurde, hatte ideographisch zu sein, parataktisch oder ein System von „*patteren energies*“, also synergetisch. Anders ausgedrückt: Das Haiku versucht etwas herzustellen, was die Künstlerin praktiziert – eine der natürlichen Wahrnehmung entsprechende Simultanität. Um sie herzustellen, mußte die Flucht aus der syntaktischen Fessel unternommen werden, und „solch eine Ähnlichkeit, die durch ein simultane Präsenz zweier Objekte induziert wird“, schreibt Wai-lim Yip, „kann vielleicht am anschaulichsten erklärt werden mit der cinematographischen Technik der *Montage*. Der Effekt der Montage, die ‚die Überlagerung zweier unterschiedlicher Einstellungen durch ihre Splissung‘, sagt Sergej M. Eisenstein in seinem *The Film Sense*, ‚ähneln nicht so sehr einer einfachen Summe einer Einstellung plus noch einer Einstellung, als daß sie etwas *erschafft*. Sie ähnelt einer Schöpfung... durch den Umstand, daß in einer jeden Überlagerung *das Resultat qualitativ* unterscheidbar ist von jeder einzeln angeschauten Teilkomponente.“⁹² Was dann noch die konfuzianische Mitte betrifft, so ist eben auch die „Mitte“ das „Zentrum“ in den Dorendorffschen Bildern keine vornehmlich räumlich-geographische, sondern Chiffre für das sittlich-emotionale Gleichgewicht auf dem Blatt, ist zudem fast ausschließlich verbunden mit einer niemals wankenden Botschaft der *hilaritas*. Und drittens auch hält sie sich wie der Haiku-Verfasser oder auch der Vertreter der genannten konfuzianischen Denkweise an Interpretationen allergrößtenteils ebenso real faßbarer Gegenstände. Für die Bild-Welt der Susanne Dorendorff trifft exakt zu, was Krusche zum Haiku schreibt:

Die Haiku-Welt kennt keine Spaltung in Ding und Bedeutung, Anschaulichkeit und Sinn, überhaupt keine totalen Dualismen. Auch die Gegensätzlichkeit von Gut und

Böse entfällt: Haiku ist a-moralisch, Ethik kommt nicht auf, Ja, das Fehlen von derlei Spaltung, die Erfahrung der Welt „so wie sie ist“ und damit als Kosmos, als Eins und Ganzes ist allgemeinste Aussage des Haiku. In einem Atemzug gesprochen (es heißt, siebzehn Silben seine das Maß eines Atemzugs), spontan, direkt zielt das Haiku nach diesem Ganzen.

„Ein Atemzug“ oder „*one-image-poem*“: Auch dies ist charakteristisch für die Dorendorffschen Reduktionen, nämlich daß auch sie sozusagen mit einem einzigen „Atemzug“ des Auges wahrgenommen und verstanden werden können. Es sei, so Dorendorff, „der Sog in die Tiefe, der von der ‚Symbolkraft‘ ausgeht“, der sie am Haiku fasziniere, sagt sie „Haiku beschreibt immer eine Wahrheit, *und* Haiku hat für mich ausschließlich positive Aspekte“, und er wiese „den Menschen als Teil seiner Umwelt“ aus.⁹³ Mit anderen Worten: Was einer ihrer positiven Kritiker und Deuter, der Münchener Typograph und Schriftpädagoge Philipp Luidl, kürzlich als eine Dorendorffsche „Hinwendung zur Mythologie“ aufgefaßt hat, entpuppt sich natürlich bei näherer Betrachtung als gewisser Ausdruck von Ratlosigkeit, eigentlich: Wortlosigkeit angesichts der Arbeiten, die sich verständlicherweise allenthalben dort „mythologischer“ Spekulationen bedienen muß, wo sie ein Ding „diesseitig“ zu erklären oder jedenfalls zu kommentieren sich nicht mehr imstande sieht. Möglicherweise ist dieser Kommentator auch nur dem verbreiteten Irrtum aufgesessen, der in der Verwechslung von Intuition und Mythologie liegt, möglicherweise auch weiß er, daß im Mythos ebenfalls „Teil und Ganzes“, „Alles in Einem“ etc. eine bedeutende Rolle spielt. Immerhin wird Philipp Luidl hier beispielsweise von Charles Olson in *Causal Mythologie* unterstützt, wenn es dort heißt, „Ich würde (statt ‚Analyse‘) das andere Wort, reduzieren, benutzen. Das *Reduktive* ist, was ich vorzuschlagen habe. Ich glaube nicht, daß man zu seinen Erkenntnissen gelangen kann, wenn man in die Breite geht. Ich glaube, sie stellen sich ein durch das Ausgehen von innen. Das klingt zu einfach, als daß man es sagen müßte...“⁹⁴

Es ist eben gerade die östliche Unfähigkeit zum aristotelischen, zum dissoziativen Denken, die der Lust am Fragment si nahe ist wie der an der Re-Duktion, die beide im asiatischen Denken niemals *émiettement* oder sonst eine Art von Zerlegung bedeuten können, keine Atomisierung oder Parzellierung der Wirklichkeit. Sondern beide sind Mitte zur Reflektion der Realität ebenso, wie das Zeichen stets einen komplexeren Fakt repräsentiert. „Fernöstlicher Kultur liegt die tiefe Einsicht zugrunde, daß Entgegengesetztes aufeinander bezogen ist und daher im Grunde miteinander im Einklang steht“, schreibt Watts: „In einer Welt, deren grundlegendes Prinzip eher als ‚Relativität‘ denn als ‚Kampf‘ bezeichnet werden kann, gibt es keinen Zweck, denn es gibt keinen Sieg zu erringen und kein Endziel, das erreicht werden müßte.“⁹⁵ So trifft auch auf die Schriftbildnerin Susanne Dorendorff und ihre Arbeitsprozesse zu, was der deutsche Schriftsteller Helmut Heißenbüttel in seinem Aufsatz „Die Frage der Gattungen“ schrieb, nämlich:

Daß ich schreibend Methoden folge, die mich zum Schreiben anreizen, und daß ich in diesen Methoden, n dieser jeweiligen Methode zu erfassen suche, sprachlich, in der Sprache und mit Hilfe der Sprache, was in dem historischen Moment, in dem ich schreibe los ist, mit mir, mit den Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen ich hier und jetzt vorhanden bin, wieweit ich mit Hilfe meiner Methoden helfen kann, *Einsichten zu gewinnen in das, was, so gesehen, ganz allgemein und zugleich spezifisch ist.*⁹⁶

Das ist, wie das Eliotsche „objektive Korrelat“, nicht nur a-moralisch, sondern a-ethisch, wenn man so will. Aber ebenso erwerben sich der Haiku-autor und Leser wie der Maler ihre Einsichten – durch die auf Schreibpapier oder Malgrund dingfest gemachten Spezifika, aus denen sich über die Assoziationen der „Überbau“, die Makrostruktur des Allgemeinen ergibt. Nicht von ungefähr hat sich ja das Haiku selber bereits aus der Großform des Kettengedichts Renga über das Waka und dann das Tanka⁹⁷ zum Dreizeiler von 5-7-5 Silben entwickelt: Renga waren den Haiku-Dichtern allemal zu vage rhetorische Gebilde. Und sogar im *kireji*, dem sogenannten „Schneidewort“ des Haiku, das im Japanischen als Interjektion inhaltsleer ist und sozusagen das Verharren vor der „Pointe“ gebietet und als *cut word* (Henderson) außerdem die Kreuzverbindung zweier Bilder oder Bildsegmente herstellt, wie auch im *kakekotoba*, dem „Türangelwort“ zwischen den beiden Bedeutungsteilen des Haiku, entdeckt man Entsprechungen zu den Dorendorff-Motiven. Denn auch hier gibt es solche „Schnittstellen“, etwa da, wo feine Linien flächige, körperhafte Bildteile durchbrechen oder sich ihnen entgegenstemmen. Entscheidend bleibt, daß hier wie dort stets der Gesamtgegenstand als *solcher* für Verbindlichkeit sorgt. Oder, mit Krusche: „Die Dinge an sich(nicht Wahrnehmungs- oder Denkkategorien) sind es, was Gemeinsamkeiten stiftet zwischen dem Haiku-Dichter und seinem Publikum.“ Vergleicht man – beim Thema „Dauer“ und „Vergänglichkeit“ zum Beispiel – das berühmte Haiku des größten Haiku-Dichters Basho (1644-1694) –

古池や	<i>furu ike ya</i>	Der alte Weiher:
蛙飛び	<i>kawazu</i>	Ein Frosch springt
込む	<i>tobikomu</i>	hinein.
水の音	<i>mizu no oto</i>	Oh! Das Geräusch des Wassers.

Mit Pound „Auch wir machten Geistervisiten, und das Treppenhaus/Das uns ehedem gekannt, fand uns wieder auf seinem Absatz/.../Skeptisch gegen all das, sucht man nach Leben,/Irre am Augenschein. Die welken Blumen,/Ausgeräumt an die sieben Jahre, vergebens“ (*Canto VII*) oder mit Eliots *Prufrock*-Zeilen: „Frauen kommen und gehen und schwätzen so/Daher von Michelangelo“⁹⁸, dann wird sehr deutlich, mit wieviel weniger Aufwand Matsuo Basho auskommt, um *aware* auszudrücken, „den entscheidenden Augenblick zwischen schmerzlich-bedauernder Einsicht in die Vergänglichkeit der Welt und ihrer Anschauung als die eigentliche Form der Großen Leere“, wie Alan Watts sagt⁹⁹, oder wozu Daisetz T. Suzuki meint: „In diesem Augenblick drang Basho in die Geheimnisse der Schöpfung ein und erfaßte das ganze Universum von der anfanglosen Zeit bis zum endlosen Ende. Dies war keine geringe Tat.“¹⁰⁰ dieses Haiku-Beispiel aus dem Jahr 1686, dessen zwei letzten Zeilen Basho seine Freunde und Schülern mitgebracht hatte, um mit ihnen eine erste Zeile zu beratschlagen¹⁰¹, habe aus Haiku „etwas anders als früher§ gemacht, sagt Thomas Hoover, nämlich „eine neue literarische Form des Zen“:

Um solch ein Gedicht zu schreiben, muß der Dichter seine Fähigkeit zu interpretieren - zumindest für einen Augenblick – beiseite lassen. Sein Geist wird eins mit der Welt um ihn her, *sein künstlerisches Können setzt instinktiv alle Bilder um, die er wahrnimmt...*

Und noch:

Das Haiku wurde, um eine moderne Metapher zu gebrauchen, ein Zen-Hologramm, in dem auf *engstem* Raum alle zur *Wiederherstellung eines dreidimensionalen*

Phänomens notwendiger Informationen verschlüsselt waren. Jede Interpretation wäre für den Zen-Adepten redundant, *denn der philosophische Sinn erschafft sich von selbst* aus den Bildern...¹⁰²

(m. Herv.). Und so, wie im Haiku Zeitlosigkeit und Vergänglichkeit durch die Überschneidung beider erst begreifbar gemacht werden, so „funktioniert“ auch Susanne Dorendorffs Gegen- oder Druecheinaderführung von Fläche und Linie, wie wir bereits sahen – wie das „cutting“ von *furu-ike* (Alt-Teich) und *kawazu-tobi-komu* (Frosch/Sprung-hinein) dieser Künstlerin für die Findung ihres/r *key-phrase* natürlich sehr viel eher behilflich ist als die Beispiele von Pound und Eliot. Einer der Gründe für diese „Liebe auf den ersten Blick“ zum japanischen Kurzgedicht oder seinen Verwandten dürfte in der haiku-spezifischen Besonderheit zu finden sein, daß „die Verknüpfung der einzelnen Worte untereinander gleichsam loser ist als in einem Satz indo-europäischer Sprachen“, wie Krusche schreibt¹⁰³ was zu Teil zumindest darauf rückführbar ist, daß klassische Haiku ausschließlich in der ein phonetischen *kana*-Silbenschrift verfaßt wurden, was keine Möglichkeit erbringen konnte, „Gleichlautende Wörter von verschiedener Bedeutung durch die Schreibweise zu unterscheiden; so kann ein und selbe Gedicht mehrere Bedeutungen vermitteln.“¹⁰⁴ Das ist im Chinesischen, betrachtet man zu einend en phonetischen Aspekt der zig Tausenden von Zeichen, die sich, nur durch verschiedene Tonhöhen differenziert, auf gerade über 600 Silben wie *i, ch’an, t’ung* usw. verteilen und dann zum anderen von individuellen Zeichen/Wort her sieht weit gefächerte Bedeutungsspektrum haben können, nicht anders. Gleichwohl: „...dichterische Bilder und ihre Beziehungen zueinander (kommen) in der chinesischen Dichtung wesentlich deutlicher zum Ausdruck als in der englischen der irgendeiner anderen europäischen“ hat Archibald Macleish beobachtet.¹⁰⁵ Dies ist umso überraschender, als besonders das alte Chinesisch kaum so etwas wie strenge „grammatische Verknüpfungen“ (Macleish) kennt. Kurzum: Je lockerer die strukturelle Bindung, desto „präziser“ wird die Aussage der Struktur. Und Macleish liefert ein Beispiel des T’ang-Poeten Tu Fu (712-770) und die Hightower-Übersetzung eines Textes, der in der Neufassung die Zeile enthält:

The only light shines from a river boat
(Ein einziges Licht scheint aus dem Boot am Fluß)

im Original jedoch ergibt:

Fluß Boot Feuer allein hell¹⁰⁶

Und spätestens hier wird, immer analogisch gesehen zu der Verknüpfungsweise von Elementen in den Bildern unserer Künstlerin, die sehr viel größere assoziative Kraft der originalen Zeilen ersichtlich. Was Krusche zum Haiku in diesem Zusammenhang zu sagen hat, macht die Verwandtschaft der japanischen und chinesischen Verknüpfungsweisen ebenso deutlich:

Sie folgen einander in der Reihenfolge (gemeint sind die Wörter in einem Satz), in der sie ihre Wichtigkeit beziehungsweise *ihrer assoziativen Abhängigkeiten* nach dem Sprechenden vor Augen stehen... So mehr assoziativ als grammatisch-logisch verbunden, behaupten die Worte ihr Eigenrecht stärker, sind nicht eingeordnet in

einen alles bezwingenden, alles miteinander in Beziehung setzenden
Aussagebogen.¹⁰⁷ (m. Herv.)

Hinzu tritt als weiteres Analogon ein – auch im Basho-Beispiel anzutreffendes -
Charakteristikum des Haiku, nämlich eine Art von *fading-out*-Technik, das anakolutische
Ausschwingen eines Satzes, das im Leser eine „schwebende“ und keine, wie im Westen
bevorzugt, finite Wirkung auslöst, vergleichbar den unmerklichen Übergängen innerhalb von
Farbtönen in Dorendorffschen Reaktionen auf Haiku- und ähnliche Vorgaben. „Kaum eine
andere Sprache der Welt hat so ausgeprägt wie die japanische die Fähigkeit, andeutend zu
verschleiern und verschleiern anzudeuten“, schreibt Krusche. Dies nennt der Japaner *renso*,
das Mittel der Assoziation von Vorstellungen durch Weglassen, durch Nichtgesagtes.¹⁰⁸

Schweigewütiges

Sternt

Paul Celan, *Zeitgehört* 14

VI

Die Rückkehr nach Europa.

Ganz anders als die fernöstlichen Praktizierer on“Fragment“ und
Kondensation“/“Reduktion“ etc. von *hsu hsih*, Haiku, *sumí-e* (in der übrigens der einzelne
Mensch, so er überhaupt erscheint, stets als Naturbestandteil harmonisch und nie dominant
eingefügt ist) und strukturell wie ästhetisch vorbildlichen Schriftzeichen, hat die ja nicht
japano- oder sinologisch vorgebildete Susanne Dorendorff *ein* westlicher Lyriker berührt und
zu visuellen Stellungnahmen und Interpretationen ganz besonders angeregt: der deutsche
Exil-Dichter, Übersetzer von Valéry, Char, Blok und Mandelstam und stark vom
französischen Symbolismus geprägte Paul Celan (1920-1970), der zum einen wohl
hermetischste, zum anderen aber auch sprachökonomischste Lyriker deutscher Sprache der
Nachkriegszeit. „Es spricht sich mir zu“, wandelt Susanne Dorendorff, gefragt nach ihrem
Verhältnis zu Celan, ein Wort des Dichters auf sich ab, „das bedeutet, daß ich für mich das
Gefühl habe, Celan spräche in seinen Gedichten tatsächlich ganz direkt zu mir... Er
beschreibt, so empfinde ich das jedenfalls, direkte Empfindungen, Erlebnisse, siehe: ‚Ein
Auge, offen‘¹⁰⁹, und zwar ohne Symbolik, wie ich das verstehe. Er beschreibt den ‚Rahmen
der Gefühle, der Empfindungen als etwas Fließendes, sich immer in Bewegung Befindendes.
Er verzichtet auf Füllsel. Die Wörter ‚klingen ineinander‘ wie mehrere unterschiedliche
Instrumente, die aber alle den gleichen Ton spielen.“¹¹⁰ Doch völlig anders als, sagen wir,
konfuzianisch oder (zen-)buddhistisch oder generell ostasiatische begründete Denkweise
(„Viele Haiku evozieren Assoziationen durch Bezugnahme auf buddhistische
Glaubensvorstellungen“); „(eine) spezielle Form der Assoziation gründet wahrscheinlich im
Einfluß der chinesischen Klassiker ebenso, wie in den Inversionen, die wir gewohnt sind, ein
lateinischer Einfluß gefunden werden kann“, schreib Henderson) wurzelt dieses so
faszinierenden Dichters Denken tief in der jüdischen Tradition seiner Herkunft, den
Tragödien und Katastrophen, in die er durch sie persönlich verstrickt war, sowie in dieser
ungewöhnlichen Situation des „Exils gegenüber der Sprache“, wie Martin Walser das
ausgedrückt hat.¹¹¹ Und damit gründet es natürlich doch wieder ganz und gar im westlichen
Sinne in Polarisation, Dissoziation also statt Assoziation, zielt dieses Denken auch, wie es
das Fühlen im Schreiben bis fast zur Auslöschung dominiert, ab auch eine Sprache, die zwar
dem Bewältigen-Können auf enigmatische Weise dienbar gemacht werden soll, aber daran
scheiternd unweigerlich bis ans Verstummen führen muß.

Hier jedoch findet sich erstaunlicherweise sehr wohl ein weiteres Analogikon zu der künstlerischen Handhabung von Sprache und Wort durch Susanne Dorendorff. Und dies ist auch dann der Fall wenn bei Celan Sprache aus Verzweiflung an ihr reduziert, verfremdet und hermetisiert wird. Während sie bei Susanne Dorendorff als zunächst selbstverständlich akzeptierte und fähige Trägerin semantisch greifbarer Information deshalb immer weiter reduziert wird, weil diese Künstlerin sich fast zwangsläufig auf dem Weg ständig konsequenter emotionalisierender und abstrahierender Trans-Formation immer weiter von Lettern und Wörtern entfernt. Ihre Kunst ist anti-repräsentationalistisch; die des Dichters ist dies nur eingeschränkt. Er beschreibe Empfindungen, meint Susanne Dorendorff, wogegen der Haiku nur „feststellt“: „Die Zeichen haben hier und dort ganz unterschiedliche Bedeutung“, sagt sie: „‘Aster‘ bei Colan mein ‚Aster‘ als die *Blume* dieses Namens. ‚Aster‘ im Haiku meint den Herbst.“¹¹²

Beiden indes gemeinsam ist, daß sie das Wort in seiner herkömmlichen Gestalt als für ihre Zwecke nicht mehr ausreichend empfinden und durch *Montagen von Bild-Teilen* neue Bilder konstruieren – der eine ans Material gebunden, noch immer, kontrollierter, bewußter, kalkulierter darum; dagegen sie, sich von allzu eingrenzenden Materialien immer weiter lösend, impulsiv, im Sinne der zen-buddhistischen „kontrollierten Spontaneität“, also mehr oder minder unreflektiert. Beide Arbeitsweisen aber rufen stets verblüffende, überraschende, auch schockierende, jedenfalls suggestive emotionale Reaktionen hervor. Und ganz ähnlich, wie Susanne Dorendorff mit ihren Interpretationen gewissermaßen „emotionale Summen“ schafft, schließen auch zahlreiche Gedichte Celans mit solchen oft haikuähnlichen Summen ab, wie in

Die brabbelnden
Waffen-
Pässe.

Auf der übersprungenen
Stufe
Räkeln sich die
Sterbereien¹¹³

oder auch wie in

aus dem Moorboden ins
Ohnebild steigen,
ein Häm
im Flintenlauf Hoffnung,
das Ziel, wie Ungeduld mündig,
darin.

Dorfluft, rue Tounefort.¹¹⁴

Neben dieser Teile-Montage haben Künstlerin und Dichter aber auch noch nur scheinbar der Fragmentierungstechnik verwandtes Mittel zur Verfügung – das des manipulativen Abbruchs von Zeilen, wie es beispielsweise auch Ezra Pound häufig praktiziert hat, wenn er zum Zwecke der Aussage-Konzentration aus dem *Cantos*-Großkontext in ihrer Vollständigkeit bekannte Zeilen an späteren Stellen nur noch bruchstückhaft wiederholt, etwa „Der Tempel ist heilig“ für „Der Tempel ist heilig, weil er nicht zu Verkauf steht“ o. ä. Hier vervollständigt der Leser also ebenfalls die Gesamtaussage, wie Susanne Dorendorff etwa größere

Vorlage-Texte scheinbar „brutal“ beschneidet, womit sie den Rezipienten ähnlich wie Pound den Contos-Leser lediglich auf die Fährte des vollständigen Textes setzen will.

In seinem Gedicht von 1965, „Der Mann mit der Fahne spricht einen atemlosen Bericht“¹¹⁵ hat Günter Grass vorzüglich demonstriert, wie Atemlosigkeit und äußerste Sprachökonomie zusammenkommen können und nach und nach dem Leser klar wird, wer hier wann diesen schnittreichen Bericht hervorstößt:

Ich bin ein Held, ein regennasser Held!
Ihr alle habt von unten, wie ich oben.
Nein, weiß nicht wie, auf einmal rauf:
Das mußte Fix, damit der Rückzug nicht, weil auf dem Dach vom Adlon
vopoblau.
Ich also rauf. Wenn ich mal, dann.
...
Egal, weil unten ganz Berlin
Das Maul nicht zu, wenn Vopo auch,
ich einen Satz gemacht und wäre beinah,
weil es so glitschig war auf die Fresse klatsch.
...

Hier mag auch von Interesse sein, was ein anderer, ein österreichischer „Sprach-Demonteur“, Ernst Jandl, in den sechziger Jahren in der Reihe *Ein Gedicht und sein Autor* in Berlin über seine Entwicklung vom „konservativen“ zum sprachlich manipulativen Lyriker sagte: „Ich suchte nach Möglichkeiten, einfache, durchsichtige, gegenstandsbezogene Gedichte in Umgangssprache zu schreiben, wie früher, als ich von Autoren wie Brecht, Prévert und Sandburg gelernt hatte; *womöglich knapper, konzentrierter, intensiver...*“¹¹⁶ (m. Herv.). In Berlins Akademie der Künste präsentierte Jandl, dieser so stark nach Konzentration und dadaistischer Zersetzung von Semantik strebende Lyriker der damaligen Wiener Gruppe, dann zum Beispiel diesen Text, betitelt „fragment“:

wenn die rett
es wird bal
übermor
bis die atombo
ja herr pfa¹¹⁷

welches das anakoluthische Prinzip noch radikalisiert, dieses aber tut, ohne Information zu substrahieren, nicht „schwebend“ allerdings, wie das im Haiku meistens praktiziert wird, sondern noch fragmentarisierend, härter ach noch als Pound in dem Vier-Wort-Gedicht „Papyrus“:

Frühling.....
Zu lang.....
Gongyla.....¹¹⁸

das die Bruchstückhaftigkeit eines nur noch in Teilen vorhandenen historischen Fundes, hier realiter eines 1896 von Ägypten nach Berlin gelangten Sappho-Fragments, nahlegt.¹¹⁹

Allen Beispielen dieser westlichen Art aber unterliegt früher oder später immer wieder die Resignation an der Wörtersprache, die seltsamerweise erst dann das kommunizieren kann, was sie will, wenn sie poetisch „bearbeitet“ wird, „Aufspleißung“ erfährt, Fragmentarisierung,

Brechung, jedenfalls der herkömmlichen Strukturen entkleidet und in Schlüsseleinheiten wie unterm Objektträger vergrößert wird.

Anders ausgedrückt, obwohl zu gleichem Resultat gelangt, hat das Hermann Burger, der sich insbesondere mit Paul Celans sich häufig gerade in außerordentlich suggestiven Surrealisten Ausdruck verschaffender Sprachresignation („Ein Wort – du weißt:/eine Leiche“) auseinandergesetzt hat. Und so schreibt er:

Ähnlich wie Kafka widersprüchliche Reflexionen letztlich nur dazu dienen, uns die Sinnlosigkeit des Reflektierens vor Augen zu führen, macht uns die Sprache hier die Unmöglichkeit des endgültigen Benennens vor. Das treffende Wort wird durch das umkreisende Wort ersetzt, der gemeißelte durch den zerbröckelnden Satz, der einem Gefäß gleicht, in das fortwährend Löcher geschlagen werden.¹²⁰

Auch Susanne Dorendorffs Entscheidung von 1985, das Feld der Kalligrafie zum Zweck der „Schrift-Interpretationen“ zu verlassen, zeugt von dem Wissen um die begrenzte Natur der Schrift (als visuell manifestierter Sprache). „Wenn ich einem Analphabeten eine Blume zeige, dann weiß er genau, was ich meine“, sagt sie. „Wenn ich aber ‚Blume‘ SAGE, versteht er mich nicht, weil er die semantischen Zeichen gar nicht kennt...Ich will BLUME so schreiben, daß das für jedermann verständlich wird.“ Und als sie 1986 mit dem Wort „S-c-h-r-i-f-t“ experimentierte und am Ende dieser Motivkette aus der Gesamtkonstellation S-c-h-r-i-f-t nur noch die Buchstaben S, f und t übrigbehielt (bemerkenswerterweise wie in den ägyptischen und arabischen Schriften bzw. Transskripten, in denen auch nur Konsonantenwerte *geschrieben* werden), weil sie eben diese drei Buchstaben – vergleichbar den *key-phrases* bei Gary Snyder in dessen erwähntem Gedicht – als die das Gesamtwort am eindringlichsten repräsentierenden bzw. für dessen Repräsentation als die geeignetsten Elemente nahm, da hatte sie bemerkenswerterweise diesen Text von Celan aus *Atemwende*, „Keine Sandkunst mehr...“, noch nicht gekannt, der endet:

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
 Iefimnee,
 I – i – e.¹²¹

Wo allerdings das Celan-Beispiel das Versinken der Sprache in der Kälte des Verstummens bezeichnen will, da erliegt Susanne Dorendorff solcher Resignation natürlich schon deshalb nie und nirgends, weil ihr der „Ausweg“ in die Bilder bleibt. In ihnen vermag sie Sinnverfall durch spontane graphische Neuordnung repräsentativer Elemente zu komponieren oder sogar noch mehr als wettzumachen, indem in dem Neuen eine positive Gefühlslage oder Philosophie zum Ausdruck gelangt. „Es bleiben bei mir ja zumindest Teile, also: Buchstaben, als semantische Reste erhalten. Die werden für das ‚nicht WISENDE‘ Auge allerdings bis zur Unlesbarkeit aufgelöst. Sieht man sich das Beispiel ‚Schrift‘ an, dann bleiben ja S, f und t noch lesbar, und das Bild insgesamt erklärt für jeden nachvollziehbar sozusagen das mit, das hier ‚fehlt‘. Eigentlich ist es so, daß die semantischen Zeichen immer nur eine veränderte

Form bekommen, gerade so, als würde ihnen ein anderer Dechiffrierschlüssel als der bisher bekannte zugrundeliegen oder zugrundegelegt.“¹²²

So hat sie beispielsweise sehr anschaulich, wie wir finden, erläutert, wie sie – ähnlich wie im „Schrift“-Beispiel – aus einem längeren Gedichttext dessen Schlußwort „Du“ als *key-word* destilliert hat:

Ich habe ein „d“ aus der Unzialis zugrundegelegt. Daraus hat sich erst mit dem Pinsel die Fläche Schritt für Schritt entwickelt. Die positive Fläche und der „Pinselstrich“ bergen in ihrer Höhlung das „u“ als negative Fläche“. Das eine faßt das andere ein. Da nun „d“ und „u“ zusammenstehen wie das nach meiner Vorstellung auch „Du“ und „ich“ tun, weil das eine nur durch das andere sein kann, schenke ich mit dem schräg geführten Bleistiftstrich dem Motiv noch das „Dach“, unter dem beide beheimatet sind und setze damit zugleich das Strichelement zur Fläche.¹²³

Ob Zufall oder nicht: Das Unzialis-„d“ erinnert an das griechische kleine Delta, das im Verlauf der Dorendorffschen Motivkette allmählich die Charakteristik der bekannten Yin/Yang-Fischblase annimmt, innerhalb derer am Ende die positive „d“-Fläche zur negativen „u“-Fläche stehen wie in der traditionellen Yin/Yang-Figur die beide einander bedingenden Prinzipien auch. Und dies läßt sich wiederum in Beziehung setzen zu Burger, der in einer Celan-Gedichtinterpretation schreibt:

Dieses ständige Verbessern im Bewußtsein, daß die Sprache das „genauer“ niemals erfüllen kann, hängt zusammen mit der Unfähigkeit, die Welt mittels der Sinnesorgane als objektive Realität zu erfahren. Celan konstruiert einen Modellfall des Sehens.¹²⁴

Das Hauptproblem der Sprache freilich bleibt – wie schon im Zusammenhang mit Eisensteins Überlagerungen erwähnt – das der Unfähigkeit zu simultanen Referenz. „Die Worte sind die sinnlichen Zeichen der Vorstellungen dessen, der sie gebraucht“, zitiert Foucault den Engländer John Locke. „Deshalb bezeichnen sie ursprünglich und unmittelbar nur die Vorstellungen dessen, der sie gebraucht.“ Die lineare Ordnung in der Sprache sei „der Repräsentation fremd“, sagt Foucault: „Wenn der Geist die Idee so aussprechen könnte, ‚wie er sie bemerkt‘, dann ‚spräche er sie (ohne Zweifel) alle gleichzeitig aus‘“, wird noch Condillac angeführt...¹²⁵

Günther Eich übrigens hat in seinem Aufsatz „Trigonometrische Punkte“ das Problem des Dichters, der aus der Sprache nicht, wie die Schrift- und damit auch Sinn-Interpretin, entweichen kann, einmal mehr als ein übersetzerisches gesehen: „Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen (was im Bild gemeinhin eher der Fall sein kann als in den Wörtern). Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen“, bringt Eich das auf den Punkt, „ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad von Wirklichkeit.“¹²⁶ Die Arbeitsweise von Susanne Dorendorff dagegen ist viel eher wie ein Palimpsest zu sehen, „eine Handschrift...“, unter der sich eine ältere, halbausgelöschte Schrift befindet“, wie Eva Hesse schrieb: „Palimpseste sind in einer Hinsicht alle großen Werke der Literatur – die schwarzen Schriftzüge des Autors überdecken die Geisterhandschriften einer ursprünglichen Konzeption.“¹²⁷ In den Dorendorffschen Motiven aber verdeckt nichts etwas

Darunterliegendes, sondern es macht es unter der neuen Schicht gewissermaßen sogleich sichtbar – wie das Wort „Du“ durch den scheinbaren Entzug seiner Konstitution erst vollends *Begriff* wird für jene Funktion, die nur durch das Gegenüber eines „Ich“ gültig werden kann. Hier wird das Malen selbst zum Lesen: Eichs „Wort“ und „Ding“ fallen ineins. Dies aber ist nur dann möglich, wenn die Künstlerin aus dem vorliegenden Gedicht oder sonstigen Text den *key phrase* oder das „Schlüssel-Wort“ ermittelt und herauszieht – eine Art *pass-word*, wie Computerfachleute heutzutage jene „Parole“ nennen, die ihnen erst das elektronische Eindringen in einen fremden Datenkreis ermöglicht. Auch Martin Kessel hat das so verstanden, als er sich seine Gedanken machte darüber, wie der Dichter wohl seine Sprache fände:

Er (d. i. der Dichter) fragt nicht zuletzt deshalb nicht, weil er frühzeitig erfuhr, daß auch dem Wort eine doppelte Sphäre zukommt und daß erst eine Art Schlüsselwort notwendig ist, um Zugang zu jener Sphäre zu öffnen, worin das gewünschte Wort nicht nur als eine Funktion der Grammatik auftritt, sondern als Eigenwert, als eine Kraft, ja selber als eine musisch-radikale Substanz von zauberhafter Gewalt.¹²⁸

Anders ausgedrückt: Was für >Paul Celan in seiner Büchner-Preisrede „Dieses Immer noch“ des Gedichts war, wurde in den überaus poetischen Interpretationen der Susanne Dorendorff eigentlich zum „Nicht mehr“ einer beliebigen Vorlage, oder zum eigengeschaftenen – „Schon wieder“. Denn sie nahm dieser Vorlage zwar das, was allgemein die *parole* der Wörter ausmacht, bereicherte so aber die *langue* des Objekts – indem beispielsweise das Wort „Carmen“ immer weniger als phonemische Entität und im gleichen Maße dieser Entwertung immer mehr als visuelles Gebilde gesehen wird, in welchem die subjektivierte Dynamik des „a“ vielleicht den Aktionsraum des Flamencotanzes und der Abschluß des „n“ den „Dolchstoß“ nicht *symbolisieren*, sondern *darstellen*. So sagt Tarr, der Held des gleichnamigen Romans von Wyndham Lewis (1882-1957) im letzten Gespräch mit Anastasya nicht nur, daß Kunst „kein Inneres“ habe und es ein Wesenszug sei, „schlechterdings kein Inneres zu haben, nichts, was man nicht sehen kann. Sie wird nicht wie eine Maschine von einem kleine egoistischen Inneren angetrieben“, sondern Tarr sagt auch:

Leblosigkeit im begrenzten Sinn, in dem wir dieses Wort gebrauchen, ist der erste Wesenszug der Kunst. Der zweite ist das Fehlen einer *Seele* im sentimentalen, menschlichen Sinn. Die Linien und Massen einer Statue sind deren Seele.¹²⁹

Und Archibald Macleish sagt in seiner *Ars Poetica*: „A poem should not mean/But be“, ein Gedicht sollte nicht bedeuten/Sondern sein. Was also die Verabschiedung der Wörtersprache angeht, so stimmt immer was Max Frisch in seinem *Stiller* geschrieben hat: „Schreiben ist nicht Kommunikation mit Lesern, auch nicht Kommunikation mit sich selbst, sondern Kommunikation mit dem Unausprechlichen.“ Und was am „Du“ nicht auszusprechen geht, nicht mitzuliefern ist, das vermag erst die visuelle Aus-Deutung hinzuzutun.

„Der Laie stellt sich gerne vor, der Verzicht sei ein Anzeichen von Dilettantismus“, schreibt noch einmal Hermann Burger, „je mehr man die Sprache beherrsche, desto kleiner werde das Reservat des Unsagbaren. Doch die meisten Stellungnahmen von Schriftstellern zu diesem Problem stimmen darin überein, daß es sich gerade umgekehrt verhält. Mit zunehmender Sprachvirtuosität wächst der Raum des Unsagbaren und wächst auch das Bewußtsein der Einschränkung durch die Individuation.“¹³⁰ Celans „Zu Häupten den Prunk

des Verschwiegenen,/den Bettel der Worte zu Füßen“ Drückt sich in den Bildern von Susanne Dorendorff in Knappheit Ökonomie, in all der in Rede stehenden Lust am Fragment und *reducere* aus und nicht in der Opulenz des Siegesbewußtseins gegenüber dem, der sich, in der Sprache gefesselt, dieser Bande nur durch Aphasie zu entledigen vermöchte.“ „Explizite Kunst, die alles zu sagen versucht, was sie bedeuten will“, referiert Hoover eine Zen-Auffassung, „bedeutet noch weniger, als sie sagt; sie schließt sich selbst in ihren Grenzen ein.“¹³¹ Und der Zen-Künstler erzeuge „den Eindruck disziplinierter Selbstbeschränkung, so, als habe er noch etwas zurückgehalten. Man spürt seine Stärke und hat das Gefühl, als habe man eine leise Ahnung von der Kraft des Künstlers erhalten und keineswegs alles bekommen, was er zu geben hat.“ Im übrigen, so Burger, wäre es „viel zu einfach, zu behaupten, der Mensch denke in der Sprache, und alles, was sich der Formulierung entziehe, entbehre der gedanklichen Durchformung.“¹³² Hier trifft alles zusammen: Freuds „palimpsestische“ Hieroglyphe wie der Assoziations-*Vortex* hinter dem Vers; der Meta-Sinn der Ideogramme wie die Spannung zwischen den Querbalken des „Zeit“-Z oder die *image*-Teile des Haiku - der mächtige Bereich der Kodierungen, der Chiffren:

Ein Wort, ein Satz -: aus Chiffren steigen
erkanntes Leben jäher Sinn,

schrieb Gottfried Benn in seinem Gedicht „Ein Wort“. ¹³³

Gemeint ist, was für die Grenzen der Sprache noch allemal entschädigt: die Kunst. Und das, was an ihr unerklärlich bleibt, Die *andere* Sprache.