

ასპაი – ლიტერატურა და ხელოვნება

შრიფტი

schrift

шрифт

script

დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის

aspei–literatur und kunst zwischen ost und west

მრიფტიoschriftшрифтscript

გ. ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმი, 5.9.–3.10.2014

ქლინგშპორ მუზეუმი ოფენბახი, 14.12.2014–15.02.2015

g. leonidze literaturmuseum tbilissi, 5.9.–3.10.2014

klingspor museum offenbach, 14.12.2014–15.02.2015

INHALTSVERZEICHNIS

I. GRUSSWORT UND VORWORT (Lasha Bakradze, Stefan Soltek)	4
II. SCHRIFT – BILD (Gisela Krey)	6
III. WHEN STRATEGIES BECOME FORM: ASPEI IM BEZÜGEGEFLECHT/NETZWERK KONZEPTUELLER KUNST (Viola Hildebrand-Schat)	15
IV. შრიფტი/Скрифтscript (Martin Hüttel)	24
1) SCHRIFT UND TECHNIK	24
a) Druck b) Satz, DTP, Internet c) Schrift	25
Beispiele: Aspei-Broschüren mit Illustrationen von: Nemuchin, Jankilevskij, Infante, Štejnberg, Hängsen, Golubev, Monastyrskij/Hängsen, Anonym (Kevelaer), Kuczminski. Grafische Werkstatt: Der Hessische Landbote.	
2) SCHRIFT UND INFORMATION	34
a) Schrift und Inhalt (Gedichte)	34
Beispiele: Okropiridse, Katscharawa, Javakhishvili, Hüttel, Chernyshkov, Prigov/Schultheis.	
b) Schrift und Form (visuelle Poesie)	42
Beispiele: Kuczminski, Barsky, Barbakadse, Adeishvili, Hüttel, Predein, Kanashvili, Javakhishvili, Al'bert.	
c) Schrift und Bild (Inscriptiones in Bildern)	56
Beispiele: Nemuchin, Štejnberg, Kabakov, Monastyrskij, Hängsen, Jankilevskij, Japharidze, Bachčanjan, Lehmann, Yufit, Tsetskladze, Javakhishvili, Florenskaja, Kuczminski, Mikrut.	
d) Schrift und Ding (Inscriptiones auf Objekten)	75
Beispiele: Valk-Verheijen, Kuczminski, Tsetskladze, Turmanidze, Sokhranski, Rohowski, Leiderman/Hängsen, Javakhishvili.	
e) Schrift und Aktion	89
Beispiele: Hängsen, Hängsen/Hüttel/Krey, Hängsen/Hüttel/Leiderman/Monastyrskij, TOTART (Abalakova/Žigalov), Al'bert/Zakharov, Čujkova, Chikladze, Rtveliashvili, Javakhishvili.	

Ia. GRUSSWORT

Der Bochumer Kulturverein Aspei e. V. realisiert in Zusammenarbeit mit dem Giorgi-Leonidze-Literaturmuseum in Tiflis vom 5. September bis 3. Oktober 2014 eine Buch- und Bilderausstellung. Gezeigt werden Arbeiten von zeitgenössischen Künstlern aus Deutschland, Georgien, Polen und Rußland. Das begleitende Rahmenprogramm besteht aus literarischen, kunst- und kulturwissenschaftlichen Vorträgen, Performances, Musik- und Kunstaktionen.

Das Literaturmuseum Tiflis begrüßt diese kulturellen Aktivitäten außerordentlich. Wir sind überzeugt, daß der lebendige kulturelle Austausch zwischen Künstlern verschiedener Nationen von größter Wichtigkeit ist und zu einem besseren Verständnis der Gemeinsamkeiten aber auch zum Respekt gegenüber den historisch bedingten Unterschieden zwischen den Völkern Europas beiträgt.

Lasha Bakradze

Ib. VORWORT

Die Geschichte der Verbindung zwischen Kulturen ist immer wieder von einzelnen Protagonisten geprägt. Entdeckerfreude, Abenteuerlust, kaufmännische Geschäfte waren die Antriebskräfte, Distanzen zu überwinden, für unüberwindbar Gehaltenes zu entgrenzen. Heute erscheint es selbstverständlich, jeden mit jedem zu vernetzen. Doch was zwischen Bildschirmen möglich sein mag – realiter eine Ausstellung zwischen Museen in Tiflis und Offenbach zu organisieren, die sich nicht im Entferntesten kennen, ist eine auch heute erhebliche Herausforderung, die von besonderem Willen, Einsatz und der Überzeugung für die Sache spricht. Die Sache ist: Das Wort, Die Schrift, Das Bild. Die, die sie vertreten, firmieren unter dem Begriff Aspei und sind als Verlag und Vermittler seit Jahren engagiert, die Kommunikation auf dem Feld des Grafischen und Sprachlichen als Essenz des Kulturellen und Künstlerischen zu begreifen. Daraus folgen immer neu geknüpfte Kontakte zwischen Menschen mehr und weniger nah benachbarter Lebensräume, die sich ungeachtet ihrer Unterschiede in Schrift und Sprache darauf verständigen, die Verständigung als Phänomen an sich in seinen künstlerischen Facetten zu erproben. Sie

Is. მისასალმებელი სიტყვა

ბოხუმის კულტურული გაერთიანება Aspei e. V. და გ. ლეონიძის სახელობის სახელმწიფო ლიტერატურის მუზეუმი თბილისში, ლიტერატურის მუზეუმში 2014 წლის 5 სექტემბრიდან 3 ოქტომბრამდე ახორციელებს წიგნებისა და ნახატების გამოფენას, სადაც წარმოდგენილი იქნება გერმანიის, საქართველოს, პოლონეთისა და რუსეთის თანამედროვე მხატვრების ნამუშევრები. ღონისძიების პროგრამაშია მოხსენებები ლიტერატურის, ხელოვნებათმცოდნეობის და კულტუროლოგიის შესახებ. ასევე გაიმართება პერფომანსები, მუსიკალური და მხატვრული აქციები.

თბილისის ლიტერატურის მუზეუმი მიესალმება ამ კულტურულ ღონისძიებას. დარწმუნებული ვართ, რომ ცოცხალი კულტურული ურთიერთობის გაცვლას სხვადასხვა ეროვნების მხატვრებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ექნება, რამდენადაც ეს ხელს შეუწყობს, ევროპის ქვეყნების ხალხთა კულტურულ და ისტორიულ განსხვავებათა უკეთესად გაგებას.

ლაშა ბაქრაძე, მთარგმნელი: ლ. დიღმელაშვილი

wissen um den Umstand, daß Schrift und Bild immer nur Annäherungen an das sein können, was als Intention hinter ihnen steht. Gedanken, Empfindungen, Überzeugungen, Stimmungen – all das kann durch die Sprache allein, die Schrift allein, das Bild allein nur anmutungsweise wiedergegeben werden. Auch die Verbindung der Elemente wird diese Kluft nicht zur Gänze füllen; möglicherweise führt sie sogar im Gegenteil zu mehr Ungeklärtem, Unerklärlichem und weitet das Feld, auf dem Wahrnehmungen bewußt als kreative Momente des sich abtastenden Annäherns begriffen werden. Die Spanne zum Ursprung all dieser Äußerungen bleibt erhalten, ja sie wird gefördert und schafft die Spannung, die den Anreiz zur Auseinandersetzung mit sich bringt.

Das Klingspor Museum versteht sich als Ort der grafischen Äußerungsformen, besonders derer, die das Schriftliche betreffen. Die Schriftgießerei Klingspor machte sich Anfang des 20. Jahrhunderts ihren Namen mit der Förderung des Künstlerischen in der Schriftgestaltung. Schrift als eine Anwendungsform des Schönen zu entwickeln, war das grundlegende Ziel. Doch all jene dramatischen Auswirkungen, die Dada, Futurismus, Expressionismus und folgende Trieb-

kräfte der Kunst des 20. Jahrhunderts mit sich und so das tradierte Erscheinungsbild von Typo- und Kalligraphie durcheinander brachten, finden ihren Niederschlag auch in der Sammlung des Klingspor Museums.

Aspei kommt ein besonderes Verdienst zu, das Wissen in Offenbach um überregionale Vorkommnisse der Kunst in Wort und Schrift und Poesie zu bereichern. Protagonisten werden entdeckt, die weit abseits der Oberflächen des Vermarkteten tiefgründig ihre Erkenntnisse formulieren; in Drucken, Texten, Bildern. Diesmal sind es Künstlerinnen und Künstler vorwiegend aus Georgien, deren Arbeit bei uns bekannt wird. Allein die so ganz andere, partiell griechisch, auch kyrillisch anmutende, grafisch anziehende Schrift lockt unser Interesse. In der jetzigen Aspei-Ausstellung werden anhand von Beispielen verschiedene Verwendungsmöglichkeiten von Schrift in Kunst und im Alltag vorgestellt. Die Herstellung der bibliophilen Aspei-Broschüren mit Originalgrafiken von deutschen und russischen Künstlern besorgte ›Neotype-Druck Klaus Kroner‹ und die ›Grafische Werkstatt für Technik und Kunst‹ (beide in Offenbach ansässig). Für diese Broschüren wurde mit verschiedenen Drucktechniken experimentiert, Drucktechniken, die heute z. T. schon der Vergangenheit angehören und nur noch bei Liebhabern der Buchkunst in Gebrauch sind: Handsatz mit Bleiletern,

Radierung, Linolschnitt, Lithografie, Lucigraphie (eine Variante der Copy-Art), Siebdruck, Offset, Digitaldruck, Fotografie und Kopie auf Fotopapier. Breit ist auch das Spektrum der verwendeten Schriftarten. Aspei verwendet vielerlei Fraktur-, Serifen- und serifenlose Schriften in seinen Publikationen. Diese beschränken sich nicht nur auf die deutsche Sprache und das lateinische Alphabet, sondern enthalten außerdem Textelemente aus dem Arabischen, Chinesischen, Georgischen, Griechischen, Hebräischen, Indischen, Japanischen und Russischen.

Außer dem traditionellen Papier dienen unterschiedlichste Materialien als Schriftträger. In der Ausstellung wird u. a. gezeigt: Schrift als Inscriptio in bildender Kunst, auf dreidimensionalen Gegenständen in der Kunst und dem Alltagsleben, als virtuelle Erscheinung auf dem Bildschirm und als Lichtspiel auf der Filmleinwand wie auch als Bestandteil von Aktionen und Performances.

In Verbindung zu stehen mit dem Giorgi-Leonidze-Literaturmuseum in Tiflis kann nur als große Freude und Bereicherung empfunden werden. Danke Aspei, danke speziell Martin Hüttel, der einmal mehr weite Wege in Offenbach münden läßt. Umgekehrte Wege hat auch Viola Hildebrand-Schat unternommen, Tiflis ist ein ihr vertrautes Ziel. Ihr ist zu danken, daß auch von Offenbach aus eine Einschätzung der Inhalte der Ausstellung geschieht.

Stefan Soltek

II. SCHRIFT – BILD

1. ZUSAMMENHANG VON SCHRIFT UND BILD: SCRIPTURA UND PICTURA

Schrift und Bild, zwei Kunstsysteme haben sich aus demselben Ursprung entwickelt, wie schon die Analyse der entsprechenden Wörter zeigt. So hängt das deutsche Wort 'schreiben' mit lateinisch 'scribere' zusammen, das seinerseits mit griech. 'graphein' verwandt ist. Ursprünglich bedeutet es das Kratzen, Ritzen mit einem spitzen Griffel. Ein solches Kritzeln verweist damit wie in vielen Sprachen, z. B. im Sanskrit 'likhati', auf den handwerklichen und piktographischen Ursprung dieser Tätigkeit. Und so bezeichnet 'graphein' beides, sowohl 'zeichnen' wie auch 'schreiben', außerdem noch 'malen'. Auch das Wort 'grafitti' ist davon abzuleiten.

Piktogramme, heute meist als 'Ikone' bezeichnet, gelten als Vorläufer verschiedener Schriften, etwa der Keilschrift oder der chinesischen Schriftzeichen. Dieses Wort leitet sich außer von griech. 'graphein' auch von lat. 'pingere' her, das sowohl 'malen' als auch 'stechen' oder (mit einer Nadel) 'sticken' bedeutet und in modernen Sprachen weiterlebt. 'Picti', also die 'Bemalten' oder 'Gestochenen', auf Deutsch 'Pikten', ist der seit ca. dem 3. Jh. n. Chr. gebräuchliche lateinische Name für eine Völkerschaft in Schottland und soll auf deren Sitte, sich zu tätowieren, zurückgehen. Aber auch wir selbst sind ja keine unbeschriebenen Blätter, wie es uns die altbekannte Metapher einer 'Tabula Rasa', also einer für erneute Beschriftung geglätteten, d. h. abgeschabten, wächsernen Schreibtafel, für den menschlichen Intellekt weismachen will. Das legt schon der Ausdruck Charakter nahe. Das griechische Wort 'charaktēr' bezeichnet eigentlich das 'Eingegrabene', 'Eingeprägte' und kann sich dementsprechend auch auf Schriftzeichen oder Bilder beziehen.

Ähnlich wie schreiben hängt engl. 'to write' etymologisch mit den deutschen Wörtern 'ritzen' und 'reißen' zusammen. Die Nähe von 'reißen' und 'malen' ist an Wörtern wie 'Umriß', 'Aufriß' und 'Reißbrett' ablesbar. Man kann daraus schließen, daß das Ritzen und Kritzeln eventuell dem Malen vorausgegangen ist.

Beiden Techniken ist gemeinsam, daß sie eine enge Beziehung zur Sphäre der Transzendenz und des Religiösen haben. Das älteste bisher bekannte Druckwerk der Welt ist eine Version des buddhistischen Diamant-Sūtra, eines der frühesten und berühm-

testen Mahāyāna-Sūtras. Dieser Holzblockdruck stammt aus dem Jahr 868 n. Chr. Er wurde 1907 von Sir Marc Aurel Stein in einer der mit Buddh Bildern bedeckten Grotten von Dunhuang in China entdeckt. Der Druck schließt mit Gebetsformeln und dem Kolophon: »Ehrfürchtig hergestellt zur allgemeinen freien Verteilung von Wang Chieh, zu Ehren seiner beiden Eltern am 15. des 4. Monats des 9. Jahres der Regierungsperiode Hsien-t'ung.«¹⁾ Durch beide Kulturtätigkeiten kann man im Buddhismus religiöse Verdienste erwerben, durch das Abschreiben eines Sūtra-Textes ebenso wie durch bildnerische Gestaltung eines Stūpas, sei er auch nur aus Sand oder Butter gefertigt. Beiden gemeinsam ist auch, daß sie einen letzten Hauch des Wunderbaren, Magischen, das vor dem Tod schützt, verströmen.

Dem griechischen Dichter Simonides von Keos (6.–5. Jh. v. Chr.) wird der Ausspruch zugeschrieben, Malerei sei stumme Dichtung, und die Dichtung ein redendes Bild.²⁾ Der byzantinische Philosoph Michael Psellos (1017/18–1078 n. Chr.) pflichtete ihm bei: »Nach Simonides ist das Wort (der Logos) Bild der Dinge.«³⁾ Diesen Aphorismus hat der römische Dichter Horaz in seiner um 13 v. Chr. entstandenen Ars poetica (um 13 v. Chr.) aufgegriffen mit der Aussage: »Wie Malerei, [so sei/ist] die Dichtung« (Vers 361: ut pictura poesis).

Lessing hingegen drückt in seiner ästhetischen Schrift: Laokoon oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766) Skepsis gegenüber der engen Verbindung von bildender Kunst und Dichtung aus, obwohl er zu Anfang seiner Abhandlung dem Mann, der, ohne Kritiker oder Philosoph zu sein, als erster »Malerei und Poesie miteinander verglich«, [Simonides] ein hohes Lob ausspricht. Er bescheinigt dem Griechen ein feines Gespür, insofern er »von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung« ausgehen fühlte. Lessing sieht den Unterschied der beiden Schwesterkünste darin, daß Malerei ein synchrones, sichtbares Phänomen räumlicher Art sei, während Dichtung im weitesten Sinne eine diachronische Kunst für das Ohr sei und Zeit zu ihrer Entfaltung benötige. Daher empfiehlt er, Dichtung und Malerei auseinanderzuhalten. Man solle die beiden als gleichwertige einander freundlich gesonnene Nachbarn einschätzen.

2. KONKURRENZ VON SCHRIFT UND BILD

a) Vorrang von Logos und Schrift vor dem Bild
Seit Platons Zeiten überwog schon eine dualistische

Sicht von Wort und Bild. Jedoch galt die abwertende Beurteilung nicht nur den Erzeugnissen der bildenden Kunst, die der Mimesis-Theorie entsprechend als Abbilder von Abbildern gesehen wurden, sondern auch Poesie und Schriftlichkeit werden skeptisch gesehen, erstere wegen ihrer Fiktionalität, letztere wegen des drohenden Verlustes von Gedächtnisleistung und weil Schrift nur als Abbild der gesprochenen Sprache gilt.

Andererseits steht Platon am Anfang der logozentrischen Tradition des Abendlandes. Die antike Höherbewertung des Denkbaren, des Logos, gegenüber dem Sinnlichen, der Aisthesis, zog die Höherbewertung des Textes gegenüber dem Bild nach sich. Dem Text wurde eine größere Nähe zur Transzendenz zugeschrieben. Entsprechend sagte man der Schrift göttlichen Ursprung nach, in Ägypten etwa soll es der Gott Thot gewesen sein, der sie den Menschen schenkte. Aus dem Koran (Sure 96,1-5) geht hervor, wie eng im Islam göttliche Offenbarung und Schrift zusammenhängen. Der Engel Gabriel drängt den leseunkundigen Propheten, die Schriftzeichen auf einer Brokatdecke zu lesen bzw. zu rezitieren, und anschließend wird in dieser ersten Offenbarung Allah als derjenige bezeichnet, der den Menschen mit dem Schreibrohr (ev. ist zu ergänzen: 'umzugehen') lehrte. Nach dem indischen Rigveda ist 'Vāc', das Sanskrit-Wort für 'Sprache' oder 'Wort', eine wichtige (weibliche) Gottheit und gilt als Quelle der Schöpfung und Mutter aller Veden. Erinnert sei auch an den wichtigen Anfang des Johannesevangeliums: »Im Anfang war das Wort (logos), und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort ...«

Spätestens seit Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks und der Reformation beanspruchten daher Text und Sprache einen epistemisch begründeten Vorrang. Bilder galten als anspruchslosere stumme Schwestern des Sprachlichen, als Medium für Illiterate. Wenn sie auch, sofern es sich um Kunst handelt, als ein Kulturgut angesehen wurden, kam ihnen häufig nur der Rang von Illustrationen zu. So verwundert, daß man doch bisweilen in der stummen Schwester eine Gefahr witterte. Wie die Phasen von Bilderstürmerei bezeugen, können die »Nachbarn« Bild und in Buchstaben geschriebene Schrift durchaus als feindliche Konkurrenten auftreten. Man denke an den Gegensatz zwischen den Gesetzestafeln des Moses und Aarons Figur des goldenen Kalbs. Dabei entspricht das Bild-

hafte dem Verlangen, das Unvorstellbare, Unsagbare, Unendliche in einer materiellen begrenzten Form zu verkörpern und sinnlich zu machen.

b) Vorrang des Bildes

Doch inzwischen wird eine Wendung, eine Gewichtsverschiebung konstatiert. Nach oder trotz der Mathematisierung und Formalisierung der modernen Wissenschaften hat inzwischen das Bild, auch außerhalb des Bereiches Kunst, Terrain (zurück)gewonnen. Mögen unterdessen Erzeugnisse der bildenden Kunst auch teils ihre Aura eingebüßt haben, so läßt sich doch der Trend einer Verlagerung von der sprachlichen auf die visuelle Information, vom Wort auf das Bild feststellen.

Und da das Bild um einige Grade »pfingstlicher« (so Sloterdijk)⁴⁾ ist als die weltweit weniger geläufigen Kommunikationsformen von Text und Schrift, und die ikonische Universalität Sprachbarrieren leicht überwindet, kann man die Gesellschaft des sog. »Iconic Turn«, die auf Computertechnik, Digitalisierung, Bildverarbeitung, sog. bildgebenden Verfahren usw. beruht, fast schon als »postskriptural« bezeichnen, wie es Sloterdijk tut. Jedenfalls scheint das Bild die Sprache als primären Träger von Informationen zu verdrängen.

3. GRENZVERWISCHUNGEN

a) Das Bild als Text und Text bzw. Schrift als Bild

Andererseits ergeben sich bei genauerer Betrachtung fließende Übergänge zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Und so hat Aspe es sich zur Aufgabe gemacht, beide kulturbedeutsamen, aus einer Wurzel entsprungene Zweige als ebenbürtige Symbolsysteme zusammenzubringen und die mediale Verschränkung von Schriftlichkeit und Bildlichkeit aufzuzeigen, ohne doch beider Eigenständigkeit zu negieren. So soll die übliche klassifikatorische Logik unterlaufen werden. Genau genommen ist ja auch der Unterschied zwischen den beiden Nachbarn weniger groß als viele denken.

Bild und Schrift: Beides sind Artefakte, beides ist durch Figuralität und Medialität gekennzeichnet. Auch die von Lessing hervorgehobene Hörbarkeit der Dichtung fällt als Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem Bild nicht mehr so ins Gewicht, seitdem im Gegensatz zu früher in den meisten Kulturen stummes Lesen üblich ist. Wie der Text wird auch das Bild

gelesen, was man spätestens im Umgang mit Comics bemerkt. Ebenso schreibt man dem Bild eine Aussage zu. Man läßt die Bilder sprechen, auch ohne daß Sprechblasen vorhanden sind. Umgekehrt aktivieren Wortkaskaden beim Leser oder Hörer dessen eigenen Bilderkosmos. Man macht sich ein Bild und erhält trotz der Sukzessivität des Lesevorgangs doch einen Gesamteindruck des Textes. Denn Lesen heißt ja dem Wortsinne nach Einzelnes zu einem Gesamten fügen, wie Ähren zu einer Garbe. Fortwährend ist man als Leser auf der Suche nach einer kohärenten Gesamtauffassung, ohne seine Eigenbeteiligung wahrzunehmen. Man glaubt zu finden, während man erfindet, so daß es sich bei einem solchen Gesamteindruck des Gelesenen durchaus um eine Projektion handeln kann. Im Übrigen zeigt sich wie in dem Wort 'Lesen' in vielen Begriffen eine Art Interaktion zwischen Sprache und Bild. Daher redet man beispielsweise von Bildsprache und Lautmalerei.

Umgekehrt spricht man in Hinsicht auf die schriftinhärente Ikonizität von einem ›Schriftbild‹, zumal wenn wie in den Produkten der Edition Aspei Typographie bewußt als ästhetisches Element eingesetzt wird. Wittgenstein sieht in der Gleichförmigkeit der Texteinheiten eine Ursache für die Rezeption von Texten als Bilder, wenn er sagt: »... schon der bloße Anblick einer gedruckten Zeile ist ja ungemein charakteristisch, d. h. ein ganz spezielles Bild: Die Buchstaben alle von ungefähr der gleichen Größe, auch der Gestalt nach verwandt, immer wiederkehrend; die Wörter, die zum großen Teil sich ständig wiederholen und uns unendlich wohlvertraut sind, ganz wie wohlvertraute Gesichter.«⁵⁾ Neuerdings hat sich in der Forschung sogar der Ausdruck ›Schriftbildlichkeit‹ für die pikturalen Aspekte der Schrift eingebürgert.

Ferner ist davon auszugehen, daß die sprachlich vermittelten Formen der Selbst- und Weltbetrachtung immer schon nicht-sprachliche Zeichenverhältnisse und bildhafte Vorstellungen voraussetzen, wie es u. a. der Philosoph Hans Blumenberg in seiner ›Metaphorologie‹ nachzuweisen sucht.⁶⁾ Die Potenz des Bildes kann so als eine Basis von Sprache ausgemacht werden.

b) Die Ikonizität von Schrift

Anhand von Beispielen läßt sich zeigen, daß oft keine eindeutige Grenze zwischen Bild und Sprache, Visuellem und Verbalem, verläuft.

Der Umgang mit Sprache und Text ist in der gegenwärtigen Kunst ein hochaktuelles Thema. Meist sind es Konzeptkünstler, die sich entschieden haben, Sprache als Material in ihren Arbeiten zu verwenden. So wird Text eventuell zum eigenständigen Bildmedium, wie man es von den Sache-Bild-Wort-Arbeiten Joseph Kosuths, den Sprachbändern Jenny Holzers, den Sprachinstallationen Lawrence Weiners, den Date Paintings On Kawaras, den Denkmal-Projekten des Jochen Gerz, den Schreibzeichnungen Hanne Darbovens usw. kennt, aber auch etwa aus den vielen Spielarten visueller Poesie. Dabei besteht die Tendenz, tradierte Kunstformen und Werkbegriffe zu erweitern oder aufzulösen. Eine andere, weniger radikale Möglichkeit ist es, Bild und Textteile zu einer Einheit zu kombinieren, indem in der ein oder anderen Form Textstücke in die Arbeiten der bildenden Kunst selbst integriert werden.

Gegenüber dem alten Vorurteil, Schrift sei nichts weiter als konservierte Sprache, eine Transkription der Lautsprache, eine Transformation in die graphische (visuelle) Dimension, hat Walter Benjamin eine andere Sichtweise geltend gemacht, wenn er sagt: »Schrift [hat] nichts Dienendes an sich, fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke. Ins Gelesene geht sie ein als dessen ›Figur‹.«⁷⁾

Schrift ist also mehr als nur Konservierung von Sprachgeräuschen. Im Zuge einer Verschriftlichung findet ein Wechsel von einem Medium zum anderen statt, bei dem einiges hinzugewonnen wird, was kein Äquivalent auf der Lautebene hat, z. B. Interpunktion, Zeilenumbruch und räumliches Arrangement, während anderes verloren geht, z. B. Prosodie, Gestik und Mimik. Nicht umsonst wird auch zwischen Schriftsprache und Umgangssprache unterschieden.

Während man meist nur wie Lessing die Sequentialität und Linearität des Schriftbildes im Auge hat, übersieht man leicht, daß jeder geschriebene Text nicht anders als die Malerei »von der Zweidimensionalität der Fläche Gebrauch macht.«⁸⁾ Das räumliche Arrangement der Schriftzeichen läßt neben der verbalen Linearität auch die von Lessing nur der bildenden Kunst zugeschriebene Simultaneität der Wahrnehmung zu. Das Schreiben eines Textes ist also ein Verfahren, »Sprache zu ikonisieren«.⁹⁾ Empirische Untersuchungen zur Augenbewegung beim Lesen belegen ohnehin, daß die Textrezeption nicht so linear erfolgt wie gedacht und sich daher auch

nicht so stark von der Bildrezeption unterscheidet.¹⁰⁾ Allerdings handelt es sich bei der Räumlichkeit der Schrift im Gegensatz zur kontinuierlichen Räumlichkeit bzw. Dichte der Bilder um ein diskretes Anordnungssystem, das maßgeblich durch Zwischenräume und Leerstellen gekennzeichnet ist. Das Spiel mit dieser Zwischenräumlichkeit und Leerheit macht u. a. gerade den hohen Reiz der Schrift aus.

Auch außerhalb Europas, nämlich in asiatischen Kulturen, in denen die Kalligraphie eine besondere Tradition hat, finden wir seit jeher ein enges Verhältnis zwischen Schrift und Bild. Der kalligraphische Schriftzug wird selbstverständlich als Bild angesehen, denn die chinesische und auch die arabische Kalligraphie benutzen Schrift immer auch als bildliche Gestaltungsmittel. Angesichts der religiös vorgeschriebenen Bildlosigkeit spielt die arabische Kalligraphie besonders kunstvoll mit den verborgenen Bild-Potenzien der Schrift. Gelegentlich gehen die Buchstaben sogar in menschen- oder tierähnliche Formen über.

In der fein ausgeprägten Ästhetik Chinas hören sich Äußerungen über das Pikturale der Schrift so an: »Jeder horizontale Pinselstrich gleicht einer kampfbereiten Wolkenmasse, jeder geschwungene Haken einem starken gespannten Bogen, jeder Punkt einem von hohen Felsen herabstürzenden Stein, jeder mehrfach gebogene Pinselstrich einem Messinghaken, jeder längere Strich einer alten ausgedörrten Weinrebe und jeder schnelle und freie Pinselstrich einem losstürmenden Läufer.«¹¹⁾

4. DIE ELEMENTE

a) Das Alphabet und die Buchstaben

Seit dem Aufkommen von Büchern hat sich das Ineinander der beiden Medien verstärkt. Die Nähe der Schrift zur Bildlichkeit zeigt sich in ihnen am Beispiel von Arabesken und Initialen. Das phönizische Aleph, das aramäische Alef, das arabische Alif, das griechische Alpha, unser lateinisches A, sie alle sind aus dem Ochsen- oder Stierkopf hervorgegangen. Und der Stier galt seit jeher als ein Symbol für Zeugungskraft und für den höchsten Gott.

Anders als in dem bekannten biblischen Aphorismus, daß der Buchstabe töte und der Geist belebe (2. Korinther 3, 6-7), in dem die Betonung des Geistes die vielfältigen Möglichkeiten der Interpretation, und die Buchstäblichkeit die Weigerung, sich darauf einzulassen, verkörpert, können die Buchstaben

auch sehr positiv gesehen werden. Was ist Literatur schließlich anderes als Buchstaben auf Papier? So ist der einzelne Buchstabe als nicht weiter zerlegbares Element zu würdigen, dem Kultur schaffende Macht zukommt, und das Alphabet als ›Naturzustand‹ der Buchstaben anzusehen. Denn einem Ausspruch Jean Cocteau zufolge ist »das größte literarische Werk ... im Grunde nichts anderes als ein Alphabet in Unordnung.« Der Anthropologe Jack Goody umschreibt die Leistungskraft des Alphabets so: »Der Erfolg des Alphabets (das gleiche gilt für einige seiner gelegentlichen Schwierigkeiten) gründet darin, daß sein System der graphischen Repräsentation sich diese in allen Sprachsystemen gesellschaftlich konventionalisierte Lautstruktur in allen Sprachsystemen zunutze macht, denn dadurch, daß das Alphabet diese ausgewählten phonemischen Elemente symbolisiert, wird es möglich, alles, worüber die Gesellschaft sprechen kann, ohne Mühe aufzuschreiben und die Schrift ohne Mehrdeutigkeiten zu lesen.«¹²⁾

Schon der lateinische Ausdruck 'elementum' (gr. 'stoicheion'), der nicht nur die vier physikalischen Grundstoffe bezeichnet, legt nahe, den Buchstaben nicht untergeordnet als bloße Transkription eines Lauts, sondern ihn auf gleicher Ebene wie Gesprochenes und Gemaltes zu sehen. Dementsprechend haben nicht nur Einzelworte, sondern auch das Alphabet und die einzelnen Buchstaben in multilingualen Ausprägungen in den Aspei-Heften besonderen Stellenwert, z. B. das griechische Alphabet in ›der rosenkranz der hl. anna‹. Das siebenfach wiederholte Zeichen Psi am Ende dieses Werkes bezieht sich aber nicht nur auf den vorletzten, d. h. 23. Buchstaben dieses Alphabets, sondern ist auch als ein Ausdruck aus der Parapsychologie und als Zeichen für die Wellenfunktion in der Quantenphysik geläufig. Auf der piktoralen Ebene stellt Psi den Dreizack des griechischen Gottes Poseidon und den des indischen Gottes Shiva dar. Ein goldener Dreizack (Trysub) ist übrigens auch Bestandteil des Wappens der Ukraine.

Die griechische als erste Alphabetschrift im engeren Sinne hat ebenso wie auf das lateinische, kyrillische usw. auch auf das georgische Alphabet maßgeblichen Einfluß ausgeübt. Die Anordnung der georgischen Buchstaben entspricht der Reihenfolge des griechischen Alphabets, obwohl die Buchstaben keine Abwandlungen der griechischen Schrift sind. Am Ende des georgischen Alphabets befinden sich alle

der 33 Laute, die im Altgriechischen keine Entsprechung haben. Das georgische Alphabet wurde oder wird außerdem für weitere Sprachen verwendet: z. B. für das Ossetische, Abchasische usw. Früher dienten die georgischen Buchstaben auch als Zahlzeichen.

b) Zahlen und Zahlzeichen

Neben dem Ordnungssystem der Buchstaben gilt vor allem das Zahlensystem als Ordnung schaffende Kraft. Bekannt ist, daß die heute gebräuchlichen Schriftzeichen für Zahlwörter, die sog. arabischen Ziffern, auf eine indische Erfindung zurückgehen, die auf dem Umweg über die Araber im 16. Jh. allgemein bei uns eingeführt wurde. Demgegenüber hat man sich vorher fast überall der Buchstaben als Zahlzeichen bedient, wie es außer bei Indern und Arabern auch bei Griechen, Juden usw. üblich war. Die positionelle Zählweise (sog. Thesis-System) weist den Buchstaben Alpha bis Omega je nach ihrem Standort im Alphabet die dazugehörige Zahl als Wert zu. Alpha hat den Wert eins und Omega den von vierundzwanzig. Nach dieser Zählweise sind schon die 24 Gesänge Homers nummeriert. Umgekehrt konnte man, wie in der Gematrie praktiziert, jedem Wort einen Zahlenwert zuschreiben und die Welt der Wörter mit der Welt der Zahlen verknüpfen.

In anderen Kulturen gab und gibt es auch andere Zahlschriften, wobei außer Buchstaben auch spezielle Ziffern oder Symbole als Zahlzeichen verwendet werden. Die einfachsten Zahlzeichen sind Striche, deren Anzahl/Menge die gewünschte Zahl darstellt. Das Wort Zählen geht wie das Wort Zahlen auf dieselbe Wurzel zurück wie das Wort Erzählen und verweist damit auf die enge Verwandtschaft von Diskursivem und Numerischem. Es ist anzunehmen, daß eben das Zählen mit zur Entwicklung von Zahlennotation, Zahlensystemen und schließlich zur Schrift führte. Nach einem dem Comte de Mirabeau zugeschriebenen Ausspruch sind die beiden größten Erfindungen des menschlichen Geistes die Schrift und das Geld – die Universalsprache des Verstandes und die des Eigennutzes.

Wenn Zahlen in den Dichtungen von Aspei eine bedeutende Rolle spielen, so hat das u. a. folgenden Hintergrund: Das vermutlich älteste Schriftsystem, nämlich die Keilschrift in Mesopotamien, trat wohl zuerst im Zusammenhang mit ökonomischen Aktivitäten auf. Diese Zeichen eignen sich in besonderem

Maße zu einer nicht-syntaktischen Verwendung von Sprache, etwa für Aufzählungen und Listen, wie sie Rechnungswesen und Buchhaltung erfordern. Die frühesten Belege für Schrift scheinen daher Tontafeln mit Rechnungen zu sein, so daß es einen engen Zusammenhang zwischen Produktionssphäre und Kommunikation, Geld und Schrift gibt. Der Medienwissenschaftler Jochen Hörisch hat erstaunliche Parallelen zwischen der religiösen Sprache und der Sprache der Ökonomie aufgedeckt, man denke an Begriffe wie Erlös, Gläubiger, Messe, Wertschöpfung.¹³⁾ Auf diesen Zusammenhang verweisen auch einige der Ausstellungsstücke, die um das Geld kreisen, z. B. das Werk von M. Japharidze, die Dollar-Size-Serie von V. Bachčanjan, G. Lehmanns Fotoserie ›Transaktionen‹. Unter solchem Aspekt wird auch aus der Kunst selbst eine Art Wertpapier, aus dem Gedicht eine Zahlkarte. Manche Aspei-Texte wirken wie Zähl-Werke: Abgezählt sind Strophen (z. B. 21, d. h. 17 und 4 im Heft ›patience‹), Zeilen (3 Zeilen der Haiku, 14 Zeilen der Sonette), Worte (z. B. eine Triade pro Verszeile in ›patience‹) und schließlich Silben (z. B. 17 in den Haiku, aufgeteilt in 5-7-5).

Andererseits hat die Vorliebe für dieses auf den ersten Blick scheinbar wenig poetische Material, nämlich Zahlen, vor allem in Form von systemisch angeordneten Ziffern oder ausgeschriebenen Zahlwörtern, wie sie sich in Aspei-Heften (u. a. in ›hundertundelf‹, ›69‹, ›sutta‹, ›das weisze weisz‹, ›patience‹, ›gonsuki‹) und etlichen Exponaten äußert, noch andere Hintergründe. Ähnlich wie der Einsatz alphabetischer Buchstabenfolgen wirken sie strukturbildend gegenüber dem anarchischen Chaos der Zufälligkeiten unverbunden aneinandergereihter Worte und geben diesen eine gerichtete Bewegung. Manchmal wird auch statt einer bloßen Zahlenreihe die mehr am Bildhaften orientierte Abfolge von Spielkarten Kohärenz stiftend eingesetzt (siehe: ›sutta‹, ›das weisze weisz‹, ›patience‹). So wird gleichzeitig der Spielcharakter dieser ›Sprachspiele‹ akzentuiert und ein Bezug zur russischen Kultur (siehe die Arbeiten von V. Nemuchin) hergestellt. Dabei besteht der Kartenspielsatz, im Volksmund auch ›das Gebetbuch des Teufels‹ genannt, aus zehn Zahlkarten, wobei das As vor den Zahlen zwei bis zehn als eins an erster Stelle rangiert, ferner aus den drei Hofkarten: Bube, Dame, König, und schließlich aus dem Joker, der einen Sonderstatus hat, als vierzehnter Karte.

Die Verwendung von Zahlen ist in den Aspei-Texten nicht nur zweckfreies Spiel, sondern zuweilen auch Kritik an der Ökonomisierung und Quantifizierung aller Lebensbereiche. Dabei wird ebenso die gängige Hochschätzung exakter Erfahrungswissenschaften, die dem Inkommensurablen des Lebens nicht gewachsen sind, persifliert.

Neben dem kritischen und dem strukturellen ist noch ein philosophischer Aspekt zu berücksichtigen. Daß die Zahl ontologisch einen privilegierten Status genießt, geht auf den Philosophen Pythagoras von Samos (6. Jh.) zurück, der in ihr das Wesen des Kosmos, das Bauprinzip der Welt sah. Er soll gelehrt haben: »Alles entspricht der Zahl.«¹⁴⁾ Ähnlich wie die Buchstaben des Alphabets eine religiös inspirierte Aufladung erfahren können, können auch Zahlen sakralisiert werden. So läßt etwa das Heft ›hundert-undelf‹, wenn man die Schreibweise als Ziffer nimmt, als dreifache 1, an die göttliche Dreieinigkeit denken.

5. SONDERSTELLUNG DES LYRISCHEN INNERHALB DER SCHRIFTBILDlichkeit⁵⁾

Unter den Genres der Poesie ist es besonders die Lyrik, die eine starke Affinität zum Bildhaften hat. Man denke an die lange Tradition der ›Carmina Figurata‹, angefangen bei den ›Technopaignia‹ des Theokrit über Apollinaires ›Kalligramme‹ bis hin zu Autoren des 20. Jh., wie im deutschen Sprachraum u. a. Ernst Jandl, Franz Mon und Eugen Gomringer. Angesichts von solchen Gebilden, deren Gestalt sich an der Semantik orientiert, ließe sich das oben erwähnte Dictum des Horaz umkehren in: ut poesis pictura.

Aber auch abgesehen von der visuellen Poesie im eigentlichen Sinne mit ihrer engen Verquickung von Textualität und Bildhaftigkeit trägt die Lyrik dem Gestaltaspekt in besonderem Maße Rechnung. Gerade diese Textsorte setzt auf die Räumlichkeit und macht sie zum konstitutiven Bestandteil der Kommunikation. Sieht man viel Weiß auf einem Blatt, spricht alles dafür, daß es sich um Lyrisches handelt. Der meist weißen leeren Fläche entspringt in druckerschwartzem Gewand das Gedicht als positive Setzung. Einen zusätzlichen ästhetischen Reiz erzeugt die Umkehrung dieses gewohnten Farbverhältnisses, wie bei dem Heft ›das weiße weiß‹, dessen weiße Schrift erst auf schwarzem Hintergrund gut lesbar wird. So lebt das Lyrische von der besonderen Spannung zwischen Schriftbild und leerem Grund. Der Abstand

zum Seitenrand rückt das Gedicht in Nähe zum Gemälde. Dazu trägt neben dem üblichen Verzicht auf Linksbündigkeit des Textes auch der für Lyrik konstitutive Zeilenumbruch, das strophische Prinzip, bzw. generell das Arrangement von Verseinheiten auf dem Papier bei. In Sonetten etwa rufen die kompakten Päckchen aus je zwei Terzetten und Quartetten eine bildhafte Wirkung hervor.

Ein deutlicher Unterschied zur gleichfalls zweidimensionalen Räumlichkeit eines Gemäldes ergibt sich allerdings aus der graphischen Eigenart von Schriftzeichen, nämlich aus ihrer von Haus aus diskreten Ordnung, die gerade bei Dichtung mit ihrer eigenwilligen Handhabung von Sonderzeichen, Schrifttypen usw. ins Auge fällt.

a) Zwischenräumlichkeit und Ästhetik der Leere

Die visuelle Erscheinung und die Zwischenräumlichkeit, die aus dem Graphischen der Schrift resultiert, deutet an, daß ein poetisches Werk charakterisiert ist nicht nur durch das, was explizit – materiell da steht, sondern auch durch das Verschwiegene, Nicht-Gesagte, Ausgesparte, Implizite. Diese Absenz, obgleich dennoch präsent, also das Zwischen-den-Zeilen, gilt es bei der Rezeption mit zu berücksichtigen. Denn diese Leere ist ex negativo konstitutiv für den Text. So heißt es in Laotsees ›Daodejing‹: »Ton knetend formt man Gefäße. Doch erst ihr Hohlraum, das Nichts, ermöglicht die Füllung. ... Das Sichtbare, das Seiende, gibt dem Werk die Form. Das Unsichtbare, das Nichts, gibt ihm Wesen und Sinn.«¹⁶⁾

Daß die für Lyrisches typische Leere schwer auszuhalten ist, zeigt die laut Barthes besonders im Westen ausgeprägte Neigung, alle Dinge mit Sinn zu tränken, indem man hastig alle Lücken zustopft, »in denen die Leere unserer Sprache sichtbar werden könnte.«¹⁷⁾

Trotz der allgegenwärtigen Wortfülle und des flächendeckenden Geschwätzes hat man den Eindruck, daß dies nur die Tatsache kompensieren soll, daß das Unsagbare weiterhin ungesagt bleibt. Heutige Poesie ist nicht zuletzt als Reaktion auf diese Erfahrung anzusehen. Man bemerkt in ihr ein Mißtrauen gegenüber der Sprache und ihren Ausdrucksmöglichkeiten. Dies gilt auch und insbesondere für die Texte von Aspei.

Auch hier wird der Sprache mißtraut, weniger den einzelnen Worten zwar, wohl aber den Sätzen. Mißtraut wird dem Glauben, alles könne schön

abgerundet, wohl geordnet und eloquent zur und in Sprache gebracht werden; als verfüge man dank seiner Bildung und Sprachgewandtheit frei und souverän über jeden Gedanken.

Eine nicht geringere Skepsis trifft aber inzwischen ebenso die Bilder. Das gilt besonders für die wahrhaft luftige Existenz von Repliken, Kopien und Fotos, die fast ohne materielle Stütze auskommen. Aber reizt es nicht, gerade im Schwebenden, Luftigen der Verstrickung in empirische Bedingtheiten zum Trotz das Unendliche zu erblicken? Dichtung unternimmt weitere Versuche, obgleich das Unsagbare sich eben nicht bereden läßt. So lautet der Schluß des Heftes ›ostankino‹:

jenseits der sprache
und von vorn
im kreis bespricht
im schnee vereint
die leere
reden
und

b) Die Schwerverständlichkeit moderner Lyrik

Zwar verläuft der erste Kontakt mit dem Text über den Gestaltaspekt, doch auch in Hinsicht auf den Referenzaspekt kommt der Lyrik eine Sonderstellung zu. Die Literaturkritikerin Katharina Döbler drückt das positiv so aus: »Lyrik, zumal moderne Lyrik, hat im Gegensatz zur Prosa jederzeit die Möglichkeit, ... von einem Wort zum anderen aus der Spur erzählerischer Folgerichtigkeit auszubrechen und über das weite Feld möglicher Assoziationen und Alliterationen davonzugaloppieren.« Denn: »Gute Lyrik, ... selbst die disziplinierteste, hat immer auch etwas Freies und Wildes.«¹⁸⁾

In vielen Fällen stellt der Verzicht auf Narrative und die elliptische Sprechweise moderner Poesie eine Kommunikationsbarriere dar. Das Subjekt des Sagens wird anonymisiert und dekonstruiert. Der Name des Autors wird zum Kostüm, das lyrische Ich zur Attrappe. Der Autor versteht sich als bloßes Medium der Sprache und dem Leser/Betrachter fällt die Rolle eines kreativen Mitspielers zu. Sperrige Konzentrate, Kondensate bleiben zu entschlüsseln, in vielem rätselhaft, in manchem unzugänglich. Doch die Schwerverständlichkeit dieser Poetik der Destruktion macht auch gerade den Reiz aus, indem sie Denkanstöße gibt und kommunikationstiftend wirkt. Die

an der Schnittstelle zur Kryptographie angesiedelte Wortkunst bringt Verlangsamung und Intensivierung des Rezeptionsprozesses mit sich und lädt zum Innehalten ein.

Wird einmal die Zumutung angesichts fleischloser ›Sprachknochen‹ für den Rezipienten zu groß, weiß Friederike Mayröcker auch, was zu tun ist: »Bevor der Leser abspringt, weil ihm die Luft der Lektüre zu dünn geworden ist, biete ich ihm einen Happen Verständlichkeit.«¹⁹⁾

c) Sprachlichkeit (mit Bezug zu Aspei-Texten)

Für die bei Aspei edierte Dichtung ist charakteristisch, daß die Sprache als solche eine der hauptsächlichen Grundlagen dieser Poesie bildet. Sie arbeitet wesentlich mit Untertönen, Implikationen, minimalen Verschiebungen, mit sprachlichen Modellen unterschiedlicher Höhe und heterogener Herkunft, mit Fragmentierungen, Kombinationen und Montagen. Zum Modell einer Ästhetik der Transgression gehört auch Polyvalenz und Multilingualität, die helfen, den Sprach- und Konnotationsraum zu erweitern.

Es geht nicht darum, vorab vorhandene Vorstellungen, Erfahrungen oder gar Botschaften auszudrücken, sondern diese entstehen erst im mehr oder weniger absichtslosen Vollzug, indem nämlich Sprache komponiert und choreographiert wird und auf das Bewußtsein des Lesers trifft.

In manchen Texten liegt der Schwerpunkt bei der gewöhnlichen Rede, deren Defekte und Verkürzungen radikalisiert werden, und die sich einer banalen bis nichtssagenden Lexik bedient. Ein Beispiel ist etwa die litaneiartige rhythmische Prosa im Heft ›der rosenkranz der hl. anna‹, das mit Vorliebe ein- oder allenfalls zweisilbige Wörter als eine Art Passepartout verwendet: »... es das oder es und und, es das es und wer das und, also anna die, der was oder wer geschieht, macht es einfach, macht es wer, eben eben macht es wer, macht es wer die die, ...« Einfache, triviale Wörter, die sonst als Stiefkinder der Poesie gar nicht beachtet werden, können, wie man sieht, zu zentralen Elementen aufsteigen. Das Numinose, das laut Titel angezielt wird, ist also kein höheres Wesen, sondern die Sprache selbst.

Andere Texte, meist in Gedichtform, arbeiten mit sehr exklusiven, präntiösen, artifiziellen Einzel-elementen – dem Stoff, aus dem die Wörterbücher sind. Da finden sich in dem Text ›patience‹ so seltene,

nicht mehr gebräuchliche Wörter, Fachtermini, Fremdwörter oder sogar Neologismen, wie: verhökert, zerspellt, grient, schwäre, unschlitt, valet, sküs, grabuge, ekarté, skaz, arkan, träugen, abesie, lauber. Aber entgegen den gängigen Lyrifizierungsversuchen von Wirklichkeit kommen die Texte ohne Pathos, ohne Rührseligkeit, ohne falsche Idyllen, ohne plumpe Zivilisationskritik aus.

Die Aspeitexte setzen sich also aus lauter Bruchstücken zusammen. Aus diesen Segmenten wiederum ragen einzelne Worte und Bilder wie Inseln oder Brücken heraus. Wiederkehrende Themen und Motive sind u. a. Geld (bzw. Zahlen – die Sphäre der Ökonomie), Gott (Transzendentes, auch östliches), Krieg (Militär), Reise, Medien (wie Radio oder Wort), Kartenspiel (als selbstreflexive Anspielung auf den Spielcharakter der Poesie und Einladung zum Mitspielen).

Aus der stetigen Wiederholung bestimmter Worte und Motive und der häufig verwendeten Form des Refrains erwächst eine innere Einheit des einzelnen Werks. Dieses Prinzip mit seinem Echoeffekt paßt zum Konzept eines Künstlers, der nicht vorwärtskommt, der die eigene Stagnation, das Fehlen von Fortschritt zum Grund künstlerischer Entfaltung macht, und der, ohne sich entmutigen zu lassen, immer wieder neu ansetzt. So wird eine Kreisbewegung in obsessiven Wort- und Gedankenschleifen in Gang gehalten. Solche Dichtung ist auf ihrer anhaltenden Suche nach Existenzuellem, beim Ausloten der Grenze zum Nichts oder bei der (unerfüllbaren) Suche nach dem Absoluten, unweigerlich zum Scheitern verurteilt.

Die Sprache erschließt sich nur bruchstückhaft. Zur Verhinderung von Sprachanarchie verpaßt der Autor dem Fragmentierten, der lockeren Folge von Sprachsplittern und -spänen ein strenges Korsett. Nach einem bekannten Spruch von Paul Valéry bedrohen zwei Dinge ständig die Welt, die Ordnung und die Unordnung. Das eine entspricht dem Bedürfnis der Vernunft, das andere läßt der Fantasie ihren Spielraum. So prägt dieses antagonistische Verhältnis auch die Aspeitexte.

In kalkulierter Konfrontation prallen rigide Formstrenge, z. B. der Zeilenzahl und Silbenregeln für Haiku und der Strophen- und Verszahlen für Sonette, der identischen Anfangs- und Endzeilen, und die Auflösung normaler grammatischer Strukturen aufeinander, wie etwa in dem Gedicht ›Tiflis‹ oder in den

Texten ›sutta‹ oder ›das weisze weisz‹. Die üblichen Techniken von Attribution und Prädikation werden durchbrochen und mißachtet. Solche Transgression der konventionellen Sprache führt teilweise zu einem eigentümlichen Schreibstil: Beschwören, Stammeln, Lallen, ins Stocken verfallen ist angesagt, während variable Elemente oder Cluster in loser Verknüpfung aufeinander folgen. Mit dem Verlust der üblichen Paradigmata verliert der Leser seine Orientierung. Vom Reisen weiß man, wie attraktiv Desorientierung sein kann, man verspürt Lust an der Differenz zur Geläufigkeit, und doch dient Sprache unbestreitbar dem Verstandenwerden. Entkonventionalisierung funktioniert eben nur im Horizont von Konvention, d. h. Konvention bildet die Folie für das Poetische. Indem die poetische Sprache zugleich Konventionelles aufgreift und sich davon absetzt, z. B. durch (verfremdete) Zitate, durch Techniken der Collage oder Persiflage, wie in dem Text ›goethes radio‹, kann sie kommunikative Prozesse auslösen, den Text zum Partner einer Zwiesprache machen.

6. FAZIT²⁰⁾

Für beide Kunstfelder Schrift und Bild wäre ein synthetisierendes Konzept anzustreben, so daß sich bei der Rezeption von Poesie und Kunst Lesen und Sehen wechselseitig befruchteten, und eine Synästhesie sukzessiver Singularitätswahrnehmung und simultaner Totalitätswahrnehmung zustande käme. Das bedeutete Wahrnehmung der diskreten Elemente und Anerkennung des Eigensinns und der Eigenwertigkeit des Wortes, das nicht im Syntagma aufgeht. Die Herabstufung der Schrift zum Transportvehikel für Inhalte wird der Wirklichkeit nicht gerecht. Komplexe Wechselbeziehungen von ›Geistbildlichkeit‹ mischen und integrieren beides, sprachliche und optische Codes.

Wünschenswert wäre die Eröffnung oder Fortführung eines nicht abschließbaren intermedialen Diskurses, ohne einen endgültigen Konsens über Ähnlichkeit und Verschiedenheit erreichen zu wollen.

Schließlich ist die Beziehung zwischen Sprache/Text und Malerei eine unendliche Geschichte. Schon Goethe formulierte in seinen ›Maximen und Reflexionen‹: »Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen ... Und so sehen wir in kindlicher Zeit in Gesetzbuch, in Heilsordnung, in Bibel und Fibel sich Wort und Bild immerfort balancieren.«²¹⁾

ANMERKUNGEN

- ¹⁾ Hans H. Frankel: China bis 960, in: Propyläen Weltgeschichte, Band VI – Weltkulturen / Renaissance in Europa, Frankfurt a. M. 1964, S. 257.
- ²⁾ »Ο Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν«, nach David A. Campbell: Greek Lyric III, Loeb Classical Library, Cambridge 1991, S. 363.
- ³⁾ »Κατὰ τὸν Σιμωνίδην ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκῶν ἐστίν«, nach David A. Campbell: Greek Lyric III, ibd.
- ⁴⁾ Peter Sloterdijk, in: FAZ vom 8. 11. 2010, S. 35.
- ⁵⁾ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen (englische Erstveröffentlichung 1953) § 167.
- ⁶⁾ Als Beispiel diene die Buchmetapher in Blumenbergs Werk: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. M. 1979.
- ⁷⁾ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (1925), Gesammelte Schriften I, S. 388.
- ⁸⁾ Sybille Krämer: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Bild, Schrift, Zahl, hrsg. von Sybille Krämer und Horst Bredekamp, München 2003, S. 157-176, hier bes. S. 159.
- ⁹⁾ Ibd., S. 160.
- ¹⁰⁾ Ibd., S. 159, Fußnote 7.
- ¹¹⁾ Aus: Pál Miklós: Das Drachenauge. Einführung in die Ikonographie der chinesischen Malerei, Leipzig 1981, S. 74.
- ¹²⁾ Jack Goody: Literalität in traditionellen Gesellschaften, Frankfurt a. M. 1981, S. 63. Nicht immer ist Schrift jedoch eindeutig, ein Beispiel sind Homonyme.
- ¹³⁾ Siehe dazu die beiden Bücher von Jochen Hörisch: Gott,

Geld, Medien – Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten, Frankfurt a. M. 2004, sowie: Man muß dran glauben. Die Theologie der Märkte, Paderborn 2013.

¹⁴⁾ Iamblichos: De Vita Pythagorica 162: »ἀριθμῶ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν.«

¹⁵⁾ In diesem Abschnitt beziehe ich mich besonders auf Andrea Polaschegg: Literatur auf einen Blick. Zur Schriftbildlichkeit der Lyrik, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, Berlin 2012, S. 245-264.

¹⁶⁾ Lin Yutang (Hrsg.): Laotse, Frankfurt a. M. 1955, S. 66, Kap. 11. Die hier zitierte deutsche Übersetzung ist dem Artikel ›Laotse‹ in Wikiquote entnommen, eingesehen am 24. 3. 2014.

¹⁷⁾ Roland Barthes: Der Einbruch des Sinns, in: Roland Barthes: Das Reich der Zeichen, Frankfurt a. M. 1981, S. 95-96.

¹⁸⁾ Katharina Döbler: Schiffe verbrennen, in: Die ZEIT (Nr. 30) vom 18. 7. 2013, S. 44.

¹⁹⁾ Friederike Mayröcker: études, Berlin 2013, S. 105.

²⁰⁾ Zur Vertiefung und Erweiterung der hier angesprochenen Thematik siehe: Georg Witte: Das ›Zusammen-Begreifen‹ des Blicks: Vers und Schrift, in: Schriftbildlichkeit ... (s. Anm. 15), S. 265-285.

²¹⁾ Siehe: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, München 1989, 12. Aufl., Bd. 12, S. 493.

Gisela Krey

III. WHEN STRATEGIES BECOME FORM: ASPEI IM BEZÜGEFLECHT/NETZWERK KONZEPTUELLER KUNST

Aspei ist weder ein Verlag noch eine künstlerische Vereinigung, und doch verbindet sich beides mit dem Namen. Aspei verfolgt weder rein künstlerische noch rein literarische Anliegen, und doch hat beides an der Produktion von Aspei teil. Daß sich die mit Aspei verbundenen Aktivitäten nicht leicht auf einen Punkt bringen lassen, ist weniger ihrer Heterogenität geschuldet, als der Tatsache, daß die einzelnen Arbeiten nicht für sich alleine stehen, sondern vielmehr Teil eines verzweigten Verweisungssystems voller Anspielungen und voraussetzungsreicher Bezüge sind. Manche Aktion erfolgt spontan, manche geplant, tiefere Bedeutung erhalten sie häufig nachträglich durch ihre Integration in die Aspei typischen Bezüge. Nicht immer ist von tiefliegenden sprachphilosophischen oder kontextuellen Verweisungen auszugehen, manchmal sind die Bedeutungszuweisungen auch ganz banal. Ein Beispiel ist ›Auguste Bloch‹, eine Buch-Raum-Installation, deren alle Teile verbindendes Element ein kreisrundes Loch ist.¹⁾

Die Publikationen von Aspei sind gleichermaßen vom Bild wie vom Text getragen, sie enthalten Wortspiele, Grafiken, Installationen und Performances – Arbeiten, die sich am Rande ihrer Disziplin befinden, nicht eindeutig festzulegen sind und häufig überhaupt eine Sinnerschließung gänzlich verweigern und damit die Grenzen von Kommunikation ausloten. Für die bildliche, d. h. grafische Ausstattung werden häufig Arbeiten von Künstlern aus Rußland verwendet, vornehmlich von solchen, die als Nonkonforme bis in die 1980er Jahre hinein ein Dasein im Untergrund führten. Ihre an die Avantgarde anknüpfenden, geometrisch-abstrakten oder gegenstandslosen Arbeiten waren offiziell nicht anerkannt, was zur Folge hatte, daß sie ohne Öffentlichkeit blieben. Ausstellungen konnten bestenfalls in Ateliers oder Privatwohnungen stattfinden, die wiederum nur einem Publikum Eingeweihter, d. h. gleichgesinnter Künstler und Freunde zugänglich waren.²⁾

Das reiche Beziehungsgefüge, so sehr es auch im Zeichen von Abstraktion und Ungegenständlichkeit steht, führt immer wieder zurück auf die eigene Geschichte. Hier verbergen sich Anspielungen auf jene Gegenwart, aus der heraus die Künstler arbeiteten.

Was auf den ersten Blick belanglos erscheint, wie etwa die immer wieder von Nemuchin dargestellten Spielkarten, repräsentiert tatsächlich eine Kunstauffassung entgegen der staatlichen Doktrin. Hier drückt sich aus, daß Kunst nicht nur eine Funktion innerhalb der politischen Erziehung hat, sondern ihr eigenes System einer l'art pour l'art enthielt.

Die Kunst stellt aber nur die eine Seite der Aspei-Produktionen dar. Eine andere, ebenso gewichtige sind die Texte. Dabei handelt es sich um lyrische Erzeugnisse, deren Gewicht auf assoziativer Reihung von Lauten, Klängen hin zu Wortneuschöpfungen liegt, darin einer Tradition folgend, wie sie in Rußland mit dem Zaum, im Westen mit Futurismus, Dadaismus und Surrealismus vorgeprägt ist. Georg Witte nennt als weitere Inspirationsquellen konkrete und visuelle Poesie, aber auch Minimalismus und Konkretismus.³⁾ Die sprachlichen Hervorbringungen verbinden sich mit einer visuellen Struktur, die die Rhythmik der Laute und Klänge aufgreift. Dabei bleibt es auch hier nicht bei klanglicher oder visueller Oberfläche. Vielmehr entfalten sich, äquivalent den Kunstwerken, weitreichende Bezüge. Aus den wortspielerischen Kombinationen treten Begriffe und Namen hervor, die richtig erkannt, zu einem Gang durch die Literatur- und Geistesgeschichte einladen. Neben Apophonie, also dem systematischen Wechsel bestimmter Vokale in verwandten Wörtern, Paronymie, Onomatopoiie treten neoplatonische und buddhistische Traditionen auf, ferner der Moskauer Konzeptualismus mit seinen Rückgriffen auf die jüngere Geschichte und als sowjetisch erkannte Gepflogenheiten. Da sich Bezüge aus West und Ost, Religion, Kunst und Literatur mischen und auch Privates einfließt, ist es nicht immer leicht, die Verweise aufzuspüren, ihnen zu folgen und sie bis in die letzte Konsequenz zu durchdringen. Doch kommt es hierauf auch nicht an. Vielmehr ist es gerade ein unerschlossener Rest, das Unerkannte, was den Reiz der Arbeiten mitbedingt und sie tendenziell für eine immer neue Lektüre offen hält.

Darüber hinaus aber unterliegt jedem Text ein intellektuelles Konzept, das in Philosophie, Weisheitslehre oder Mystizismus wurzelt. Hinweise darauf sind im Text gegeben, doch müssen sie aufgefunden, erkannt und verstanden werden. So offensichtlich sie in dem einen Fall sind, so versteckt erweisen sie sich im anderen. Sich dessen sehr wohl bewußt, tragen die Herausgeber und Produzenten der Werke Sorge, sie

offenzulegen. Das geschieht vornehmlich über Publikationen, u. a. mit dem anlässlich der Wanderausstellung 2014/15 produzierten, hier vorliegenden Katalog.

Die Vielfalt ist Ausdruck des für Aspei maßgeblichen Credo, Kunst und Kultur nicht isoliert zu betrachten, sondern immer im kontextuellen Zusammenhang. Entsprechend unterschiedlich sind die Bezüge. Die Anspielungen auf literarische und künstlerische Quellen, die sprachlichen Transformationen und die daraus resultierenden Assoziationen und Verweisungen verbinden sich mit den Strategien der Appropriation, wie sie im Zuge von Neokonzeptualismus und Postavantgarde Einzug in die Kunst halten. Die hier zur Disposition gestellte Frage nach Authentizität, Ursprünglichkeit und Originalität ist leitend für die gesamte Kulturproduktion, bestimmt aber in geradezu unverhältnismäßiger Weise die Beurteilung von Kunst. Die Appropriation, die zum Teil in einer nahezu identischen Übernahme besteht, wendet sich gegen eine solche Wertschätzung. Ihre Ironie besteht darin, daß sie den Kunstmarkt mit seinen eigenen Strategien zu entlarven sucht, zugleich aber auch die Möglichkeit in Frage stellt, Bedeutungen erschöpfend kommunizieren zu können.

Appropriation, Allusion und Reflexion im Sinne von Rückbezug auf eine Vorgeschichte wie auch die eigene Wirkkraft ziehen sich als roter Faden durch das Werk von Aspei. So verbinden sich inhaltliche Stilarten mit Appropriationen der äußeren Form. Nicht zufällig entfaltet sich das Textkonglomerat von ›sutta‹ auf einem Leporello und ruft damit fernöstliche, aus Schriftrollen hervorgegangene Faltbücher in Erinnerung. Gleichzeitig wird thematisiert, daß die Übernahme nicht bruchlos erfolgen kann; die überlangen, sich von Kante zu Kante quer über das Format ziehenden Textzeilen sind nur zu lesen, weil sie an den beiden Längskanten von quer laufenden Zahlen- und Zeichenreihen aufgefangen werden, die als Leitsystem fungieren.

›das weisse weisz‹ hingegen spielt mit der Schichtung von Seiten, die vom Leser die sukzessive Erschließung der Inhalte einfordern. Dadurch, daß die Seiten aus transparenten Folien bestehen, sind zwar alle Texte auf einen Blick zu erfassen, doch nicht lesbar. Zeilen und Strophen überlagern sich zu einer undurchdringlichen Häufung der Buchstaben. Der Leser ist auf ein seitenweises Vorgehen angewiesen und zudem dazu angehalten, die eingeschlagene

Hälfte des hinteren Umschlags als Lesehilfe unter die einzelnen Folien zu schieben. Damit werden die Gegensätze, die im Überschreiten der Disziplinen allenthalben aufgehoben werden, auch hier sinnfällig. Der weiße Druck auf den transparenten Folien wird erst vor dem Hintergrund der schwarzen Pappe lesbar. Damit werden in einem witzigen Kunstgriff Transparenz und Luzidität von Material und Inhalt verkehrt. Die Durchsichtigkeit des Materials teilt sich keineswegs dem Inhalt mit, wird dieser doch überhaupt erst verstehbar, wenn die Durchsicht aufgehoben ist.

Die Verknüpfung von Begriffen und Strategien zieht sich durch das gesamte Schaffen von Aspei. Die im Laufe der Jahre von Aspei herausgegebenen Publikationen, klassifiziert als Kataloge, Hefte und Sonderdrucke, verbinden in Titel und Autorennamen Anklänge an Inhalt und Machart. Der Autorenname wiederum ist in vielen Fällen das Pseudonym eines Mitgliedes von Aspei, liefert zugleich aber auch Verweise auf den Inhalt der jeweiligen Publikation. So nennen die Hefte eins, zwei und die Sonderausgabe ›Bochum‹ Wenzel Stich als Autor, die Hefte enthalten Gedichte. Und da ›Стих‹ zugleich auch das russische Wort für ›Gedicht‹ ist, ist über den Autorennamen ein Bezug zum Inhalt hergestellt, ähnlich wie bei Heft sieben, das Anette Thurmli als Autorin von ›der rosenkranz der heiligen anna‹ nennt, in der eine Aktion im Rosengarten von Moskau mit Anna Al'čuk beschrieben wird, so daß das Diminutiv Anette als Hinweis auf Anna verstanden werden kann. Die Namenszusammenstellung Iwan Hans, die ebenfalls ein Pseudonym ist, verbindet zwei Namen, die aufgrund der Häufigkeit ihres Vorkommens als nationale Stereotypen wirken und typisch Russisches mit typisch Deutschem zu verschmelzen vorgeben. Ebenso verhält es sich mit Rita Luhnemett und Angu Krey, wobei Letzteres als onomatopoetisches Signal der enthaltenen Lautgedichte aufscheint.

Die Pseudonyme können auch auf personale Assoziationen hin angelegt sein, wie Adolfine Zelter, die als Autorin von ›goethes radio‹ sich den mit Goethe befreundeten Komponisten Karl Friedrich Zelter einverleibt hat. Emma Lewin ruft als gleichsam weibliches Äquivalent Emmanuel Lévinas in Erinnerung, und das umso mehr, als im Titel der entsprechenden Schrift das ›Andere‹ aufscheint. Verständlich wird das freilich nur vor dem Wissen um Lévinas' Philosophie des Anderen. Ähnlich verhält es sich mit Franz von Telek, einer Namensaneignung aus Michel Butors

Roman ›Portrait de l'artiste en jeune singe‹.

Ebenso, wenn nicht gar noch bedeutungsschwerer, sind die Inhalte, die sich auf den ersten Blick als lautmalerische oder grafische Konstruktionen präsentieren. Doch täuscht der Eindruck, führt doch jede klangliche Kombination auf weitere Verweisungen, so die Verbindung aus 'm' und 'y' zu 'my' in das ›schattenwunde my‹, was dem russischen 'мы', also dem Personalpronomen 'wir' entspricht, aber auch gleichlautend mit der Maßeinheit 1/1000 mm ist.⁴⁾

Das Beziehungsgefüge erfaßt aber nicht nur die textinternen Strukturen, sondern verbindet ebenso Bild und Text. Das zeigt sich beispielsweise bei dem Titel ›patience‹, der mit Arbeiten von Vladimir Nemuchin kombiniert ist. Patienzen werden nach bestimmten Vorgaben mit Spielkarten gelegt und Spielkarten sind ein geläufiges Sujet im bildkünstlerischen Werk Nemuchins. Das Legen von Patienzen appelliert an die Geduld, denn eine Patience gilt dann als gelungen oder abgeschlossen, wenn die Kartenblätter aufgehen. Geduld mußte aber auch der Künstler aufbringen, dessen Schaffen in der Sowjetunion unter die nonkonforme Kunst fiel. Das Gedicht ›Praha‹ ist mit einem Linolschnitt von Vasilij Golubev zusammengebracht, der sich, wie auch das Gedicht, auf den Prager Frühling bezieht.⁵⁾ ›Praha‹ ist die tschechische Bezeichnung für die tschechische Hauptstadt Prag. Der Linolschnitt bildet in expressionistischer Manier eine Lok auf einer Brücke ab, die wiederum den Schriftzug »мост покоряет грозный трамвай« trägt, was soviel bedeutet wie: »Die schreckliche Straßenbahn erobert die Brücke«.

›Praha‹ ist aber nicht der einzige Bezug auf politische Machenschaften. Weitere zeichnen sich in ›St. Leningrad‹, in ›goethes radio‹, in ›Trh. 7‹ oder in ›das weisze weisz‹ ab. Thematisieren die Texte von ›das weisze weisz‹ die deutsch-russischen Beziehungen, rekuriert ›St. Leningrad‹ auf die wechselhafte Beziehung der russischen Stadt, deren spannungsvolle Geschichte als halboffizielle Hauptstadt sich in der häufigen Namensänderung niederschlägt und aus dem Heiligen Petersburg ein profanes Petrograd und schließlich Leningrad werden läßt, um erst in jüngerer Zeit wieder zum ursprünglichen Namen zurückzukehren. Ebenso ist ›ostankino‹, mit Illustrationen von Édouard Štejnberg, nicht nur Verweis auf einen Ort, sondern auch auf dessen kulturpolitisches Umfeld. Im Moskauer Ortsteil Ostankino befindet sich ein

Fernsehturm, der über viele Jahre als der höchste der Welt galt. Zudem ist Ostankino der Landsitz des Fürsten Nikolaj Šeremetev, der ihm und seiner von der Moskauer Gesellschaft nicht tolerierten Ehefrau als Zuflucht diente, gleichzeitig aber sich durch das vom Fürsten gegründete Theater zu einem kulturellen Zentrum entwickelte.

›Trh. 7‹ hingegen ist eine Anspielung auf Abkürzungen, wie sie in den monumentalen Baukomplexen totalitärer Systeme geläufig waren. Diese Abkürzung steht in konkretem Bezug zu einem auf der Insel Rügen zwischen 1935 und 1939 begonnenen Bauprojekt. Im Zuge der Kraft-durch-Freude-Bewegung sollte hier das Seebad Prora entstehen, das Platz für 20000 Besucher bot. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde das schon begonnene Bauvorhaben eingestellt. Bis heute nicht abgeschlossen, sind die ungenutzten Teile dem Verfall preisgegeben. ›Trh. 7‹ findet sich auf einem Schild, das einen Treppenaufgang bezeichnet und, von Sabine Hänsgen auf einer Fotografie fixiert, Einzug in die Aspei-Publikation hielt.

Über Bild und Text hinaus enthalten die Zusammenstellungen auch etliche mystizistische Implikationen. Sie treten über Anspielungen auf Zahlensymbolik, religiöse Praktiken und kultische Handlungen in Erscheinung. Das Spektrum reicht von visuellen Formationen, wie der aus einfachen Rechteckfeldern stilisierten Zahl 69 auf dem Titelblatt von Angu Kreys ›69‹, bis hin zu den komplizierten Verhältnissen kabbalistischer Zahlenmystik. Nicht immer sind dabei Zahlen- von Alphabetsystemen, mystizistische und religiöse Bezüge zu trennen. Im besten Fall finden sie sich über Text und Erscheinungsbild widergespiegelt. So wird die auf Zahlen rekurrierende abbildende Einteilung in Felder auf dem Titel von ›69‹ im Layout aufgegriffen. Die Seitenzahlen werden durch farbliche Hervorhebung einer entsprechenden Anzahl von Rechtecken kenntlich gemacht.⁶⁾

Die auf Zahlensymbolik angelegten Texte von Rita Luhnemett in ›hundertundelf‹ sind nicht zufällig mit den Artefakten Francisco Infantes kombiniert. Die Artefakte des russischen Künstlers spanischer Abstammung basieren auf in den Landschaftsraum integrierten Objekten, die u. a. mittels Spiegelungen optische Täuschungen erzeugen, wobei oben und unten verkehrt, der Himmel in den Naturraum gezogen und die Elemente gegeneinander ausgespielt

erscheinen. Da die Werke dem Betrachter zumeist nur durch Fotografien zugänglich sind, bleibt offen, ob die Erscheinungsform im Naturraum entsteht oder nicht vielmehr aus Belichtungseffekten der fotografischen Abzüge resultiert.

Das Heft ›aldi‹ enthält 26 Haiku, die je einem der 26 Buchstaben des deutschen Alphabets gewidmet sind.⁷⁾ Daß dabei die Gedichtform Haiku zugrunde gelegt wird, entspricht dem umfassenden Anspruch des verzweigten Bezugsgeflechts. In Franz von Teleks ›ghain‹ korrelieren die insgesamt 28 Gedichte mit den 28 Buchstaben des arabischen Alphabets. ›der rosenkranz der hl. anna‹ ist als griechisches Abecedarium konzipiert. Es endet mit dem die Dimension des Übersinnlichen beschwörenden Buchstaben Ψ (Psi).

Ausgespielt werden in ›iroha‹ Elemente der Sprache in der Gegenüberstellung von Laut und Schrift und zwar zwischen dem Chinesischen, Japanischen und Deutschen. Ein Spiel mit dem arabischen Alphabet findet sich in dem Gedichtband ›ghain‹, wobei hier zum Tragen kommt, daß jeder Buchstabe des Arabischen einen Zahlenwert repräsentiert, dieser Zahlenwert kennzeichnet dann die Abfolge der Gedichte. In vergleichbarer Weise wird für ›anna ohne anna‹ fruchtbar gemacht, daß auch die hebräischen Buchstaben als Zahlenzeichen gelesen werden können, wobei auffällt, daß aufgrund religiöser Tabuvorstellungen Zehner- und Einerpotenz bei einigen Zahlenwerten umgangen werden, indem beispielsweise anstelle von Fünfzehn 6+9 und anstelle von Sechzehn 7+9 geschrieben wird.

Die Kraft der Zeichen wird auch der von Sabine Hänsgen, Martin Hüttel und Gisela Krey im polnischen Osina 2011 durchgeführten Aktion zugrunde gelegt. Durch Wurf einer Münze werden Zahl oder Wappen zur Aufforderung, entweder eine geschlossene oder eine durchbrochene Linie mit Kreide quer über die Straße zu ziehen in Analogie zu dem chinesischen Münzorakel I Ging.

Weitere Zeichen sind der im Sanskrit geläufigen Devanagari und asiatischen Alphabeten, wie der japanischen Katakatanypographie, entnommen. Nicht nur erfahren die fremden Zeichen in einer Bearbeitung durch Kuczminski eine geometrische Vereinfachung, sondern es kommt zugleich durch Ersetzungen zu einer Verfremdung der Texte, etwa wenn grafische Formen an die Stelle von Zahlen treten, Satzzeichen anstelle von Zahlenzeichen verwendet werden, wie

auch umgekehrt Satzzeichen verbalisiert zu einer Störung des Sprachflusses führen. In ihrer verfremdeten Erscheinungsweise erinnern die Texte an alte Zaubersprüche, geheimnisvolle Gebetsrituale von magischer Wirkung.

Darüber hinaus ist manchen Texten ein Mystizismus gezielt unterlegt. Ein einfacher Sonettenkranz zeigt sich von der Ästhetik buddhistischer Suttas beeinflusst, die auf Andrzej Kuczminskis fußsohlengroßen Grassohlen aufgebrachten Kreise symbolisieren den achtfachen buddhistischen Pfad, der in Andrej Monastyrskijs Arbeit verwendete Begriff ›Naguak‹ bezeichnet einen aztekischen Schutzgeist, der Tier und Pflanze mit dem Menschen verbindet und in dieser Funktion auch auf den Spieler von PC-Spielen übertragen werden kann.

Als Zwischenreich bzw. Zwischenbereich läßt sich auch das Pentaptychon ›Adam und Eva‹ von Vladimir Jankilevskij interpretieren, dessen schriftrelevanter Bildausschnitt aus einer Tür und Türrahmen besteht, die mit einer Vielzahl von Namensschildern, Nummernschildern und Türklingeln besetzt sind. Die Tür bezeichnet potentiell einen Durchgang, vor der versperrten Tür harret eine Gestalt im Dunkeln, sie ist nur schemenhaft von hinten zu erkennen. Hier drängt sich der Gedanke an die Schechina auf, die nach hebräischer Glaubensvorstellung die Heimstatt Gottes in dieser Welt bezeichnet, welche den Menschen derzeit aber verschlossen ist.

Das Heft ›Maria Kevelaer‹ verweist nicht nur über den Titel auf den Wallfahrtsort und das Marienheiligtum in Kevelaer, sondern ist auch formal an der Devotionalienliteratur orientiert. Dabei rekurriert es auf den sinnlichen Anspruch katholischer Rituale mit der Erinnerung an Prozessionen, weihrauchgeschwängerte Luft und hingebungsvolle Gebete.

Unabhängig von gezielter Bezugnahme lassen sich die vielfältigen Anspielungen kaum auf einen einzigen Verweis reduzieren. Meist verbinden sich schon in einem Begriff mehrere Bezüge unterschiedlichster Ausrichtung. Unterschwellig schwingt vor allem in den sich einer konkreten Aussage entziehenden Lautfolgen eine grundlegende Kritik mit, die sich gegen das ständige Bestreben nach einer festgelegten Sinnzuweisung richtet. Das gilt nicht nur für jeglichen Versuch, einem Kunstwerk mit den Mitteln der Sprache eine eindeutige Aussage geben zu wollen, sondern richtet sich auch und vor allem gegen

die Vermarktung von Kunst. Offenkundig wird das, wenn im Heft ›iroha‹ eine Verwandtschaft zwischen dem Endlaut ‘ン’ (-n) und dem Währungszeichen ‘¥’ behauptet wird, weil beide Zeichen sich optisch ähneln. Dabei bezeichnet ›iroha‹ in erster Linie das japanische Silbenalphabet mit 47 Lauten wie auch ein raffiniertes Merkgedicht aus der Heian-Zeit, in dem alle 47 Zeichen genau einmal verwendet werden.

Ebenso wird im Heft ›gonsuki‹ das entsprechende sinojapanische Zeichen 言數記 zunächst wohl nur als formales Gestaltungsmittel verstanden. Durch seine Bedeutung ‘Zahl’ bzw. ‘Aufzeichnung’ erlangt es aber doch auch einen inhaltlichen Bezug, der an etwas Kommerzielles wie Buchhaltung erinnert. Erst recht gilt dieser Aspekt für die auf Dollarformat zurechtgeschnittenen Zeitungsstücke von Vagrič Bachčanja. Mit den gestempelten und signierten Papieren kritisiert der Künstler den modernen Kapitalismus, der jeden Wert in Geld bemißt.

Absurd wird eine solche Wertzuschreibung, wenn sie auf Kunstwerke wie überhaupt auf Geistesprodukte angewandt wird. Hier kollidiert der durch äußere Merkmale gesetzte Wert mit inneren Werten, die sich weder über die verwendeten Materialien noch über das Format noch sonstige äußere Faktoren erschließen, vielmehr einer differenzierten Beurteilung unterliegen, deren Anspruch sich auf Kennerschaft und Einfühlung gründet. Beides sind Eigenschaften, die sich nicht objektivieren lassen, verbindet doch Kennerschaft Erfahrung aus langjähriger Beobachtung und Beschäftigung mit der Materie, mit Kenntnis von Schaffensvoraussetzungen und künstlerischem Vermögen.

Mit dem Wissen um den fragwürdigen Stellenwert von Kunst unterziehen die Autoren von Aspei ihre Werke einer ausgefeilten Selbstkritik, die nicht immer frei von Ironie ist, etwa wenn der Wurf einer Münze über die Ausgestaltung einer Linie entscheidet oder wenn mystische Einflußfaktoren heraufbeschworen werden. Die Poesie in Werken wie ›Maria Kevelaer‹ führt darauf hin, wie selbst der Wert von Glaube und Frömmigkeit, der sich über Jahrhunderte bewährt hat, in einer Zeit des Werteverfalls zu einem ungerichteten ausdruckslosen Gestammel verkommt, weil der Glaube an all das fehlt, was nicht objektivierbar oder meßbar einer festen Wertmarke zu unterwerfen ist. Was sich wie ein Gebet an die Jungfrau ausnimmt, läßt schon von der zweiten Strophe an die Abschweifungen erkennen, die von gläubiger Versenkung weg auf welt-

liche Belange hinführen. In dichter Folge fließen entlarvende Begriffe wie ›verzweigte lesart‹, ›fälscher‹, ›zeitung‹, ›beschönigt elend‹, ›augenscheinlich‹, ›leugnen‹, ›falschgeld‹, ›kreuzbube‹, ›schippe‹ ... ein. Allzu deutlich wird, daß das, was einst als Gebet an eine als heilig vorgestellte Macht gerichtet war, mehr und mehr dem Bann der alltäglichen Belange unterliegt. Die Folge kann nur eine totale Pleite sein, wie sie in den Schlußversen mit »sieh da: verschlimmert / nämlich pleite gebene- / deite – maria« angekündigt wird, um in einem resignierenden »sieh da: schlußendlich / ach vergiß es ora pro / nobis – maria« zu enden. Durch allzu häufiges, gedankenloses Rezitieren ist das Gebet soweit abgenützt, daß es nur mehr sinnentleerte Rhythmik ist. Dabei wahrt das Maria Kevelaer zugesprochene Heft äußerlich ganz den Anschein von Devotionalienliteratur. Der Einband aus weißem Büttenpapier ist mit zarten Blütenblättern dekoriert, der in einer leichten Fraktur gesetzte Schriftzug ›Maria Kevelaer‹ glänzt matt golden und dem Text vorangestellt findet sich ein Andachtsbild eingeklebt, dessen leuchtende Farben und kräftiger Goldrand keinen Zweifel an seiner massenhaften Verbreitung im Wallfahrtskontext aufkommen lassen. Dem Gläubigen vergegenwärtigt es nicht nur die von Engeln umgebene, mit Krone und Zepter versehene Jungfrau, sondern ebenso die Stätte ihres Heiligtums, die in den Kirchen- und Kapellenbauten im unteren Bildteil aufscheint.

So beziehungsreich Text und Bild, Laut und Struktur sich auch geben, es wird mit allen Bezügen erstaunlich offen verfahren. In den verschiedenen Publikationen von Aspei, vornehmlich Katalogen, die im Kontext von Ausstellungen erscheinen, werden Auflösungen gegeben. Nachzulesen ist, welchen Quellen die Namen entnommen und auf welche Schriftform die Zeichen zurückzuführen sind.⁸⁾

Doch steht weniger die Auflösung von Bezügen im Vordergrund der künstlerischen Produktion von Aspei als vielmehr die Freude am Rätsel und den verschiedenen Möglichkeiten einer Auflösung. Daß es für jede Lösung nicht immer nur einen Weg gibt, erhöht den Reiz und regt zum Aufspüren weiterer Fahrten an. In diesem Sinne ist weder die einzelne Arbeit noch das Gesamtwerk von Aspei abgeschlossen. Als offenes Werk verbindet es sich mit einem wesentlichen Aspekt konzeptuellen Arbeitens.

Hatten schon Ende der 1960er Jahre Sol LeWitt und

Joseph Kosuth für das konzeptuelle Kunstwerk festgelegt, daß es zwar ausgeführt werden könne, aber nicht müsse, so hat sich seither der offene Werkbegriff weiterhin gefestigt. Inzwischen ist ins allgemeine Bewußtsein vorgedrungen, daß jedes Werk, ob Literatur, Kunst oder anderer Art, seine Vollendung erst in der Rezeption erhalte. Das bedeutet zugleich, daß es ebenso viele Vollendungen erfährt, wie es Rezipienten gibt. Da aber der Rezeptionsprozeß nicht endet, solange das Werk besteht, und die Rezeptionsweisen auch nicht auf einen Nenner gebracht werden können, bleibt das Werk per se zwangsläufig ungeschlossen bzw. offen.

Wie konzeptuelle Werke der Kunst den Anschein eines Zusammenspiels aus Texten, Bild, Skizzen und Verweisung haben können, erscheinen auch viele Texte der Aspei-Produktion als ein traditionsreiches Beziehungsgefüge, das Anleihen bei vor allem vom Sprachklange getragener Poesie wie der der Symbolisten ebenso macht, wie bei den Sinn verweigernden Lautfolgen des Zaum, der Dadaisten und Futuristen – wobei es keineswegs bei Traditionsbezügen bleibt.⁹⁾ Gemeinsam ist den Werken der Konzeptkunst und den aus Aspei hervorgehenden die Verschränkung der Medien. Keine der Arbeiten begnügt sich nur mit Text oder Bild, vielmehr beinhalten sie beides in wechselseitiger Verweisung aufeinander. So gewinnen die Texte durch das Bild oder Zeichen eine weitere Dimension, wie auch umgekehrt Bilder und Zeichen durch die Texte eine Fundierung erfahren.

Wie mit der Konzeptkunst das bildkünstlerische Schaffen neue Wege beschreitet, ja, im Grunde das Bildkünstlerische für überholt erklärt, bezieht auch die Produktion von Aspei eine völlig neue Position. Nicht zufällig ist sie auf keines der Medien ganz festgelegt, sondern hält sich das Spannungsgefüge zwischen Literatur und Kunst ebenso offen wie das zwischen Ost und West. Damit bleibt Raum für Sprache und Bild, Zeichen, Aktion, Text, Buch ..., kurz: jegliches denkbare Medium, wobei auch die Speicherressourcen und Datenströme des Computers mehr und mehr zum Einsatz kommen.¹⁰⁾ Dem offenen Kunstwerk kommen die damit verbundenen Möglichkeiten ständiger Veränderung entgegen. Texte und Bilder können transformiert und neu kombiniert werden, was wiederum einer Auffassung entspricht, die eine

grundsätzliche Neuschöpfung für nicht mehr möglich erachtet. Innerhalb der Kunst hat diese Erkenntnis zu einer Form des Recyclens geführt, die ihre Anleihen und Übernahmen mit dem Begriff der Appropriation verbrämt. Appropriiert wird aber in der Regel nur die äußere Form, die im Rückblick auf schon Gegebenes Anlaß zur Kritik eröffnet. Die Kritik richtet sich an das Kunst schaffende wie Kunst verbreitende System, wendet sich gegen den Kunstmarkt und seine Festschreibung von Werten, die dem Essenziellen des Werkes längst nicht mehr gerecht werden.

Die Appropriation bei Aspei hingegen besteht nicht in einer deckungsgleichen Übernahme eines vollständigen Werkes. Angeeignet werden nur Facetten, Versatzstücke, die miteinander kombiniert im Ergebnis nur mehr den Verweis, eine Assoziation anklingen lassen und in der Rezeption erst wieder auf ihre Ursprünge rückgeführt werden müssen, um zu einem Ganzen zu gelangen.

ANMERKUNGEN

¹⁾ Vgl. Auguste Bloch, Katalog, Klingspor Museum, Offenbach am Main 2004.

²⁾ Auf diesen Aspekt weist der Katalog Aspei – Literatur & Kunst zwischen Ost und West aus dem Klingspor Museum, Offenbach am Main 1999, S. 7 hin. Hier werden auch die einzelnen Künstler mit ihren für Aspei gestalteten Heften vorgestellt.

³⁾ Vgl. Georg Witte: Martin Hüttels Kettenschrift, in: Aspei – Literatur & Kunst zwischen Ost und West, Klingspor Museum, Offenbach am Main 1999, S. 12.

⁴⁾ Aspei lesen, Bochum 2012, S. 5.

⁵⁾ Ibd., S. 15.

⁶⁾ Ibd., S. 6.

⁷⁾ Ibd., S. 12.

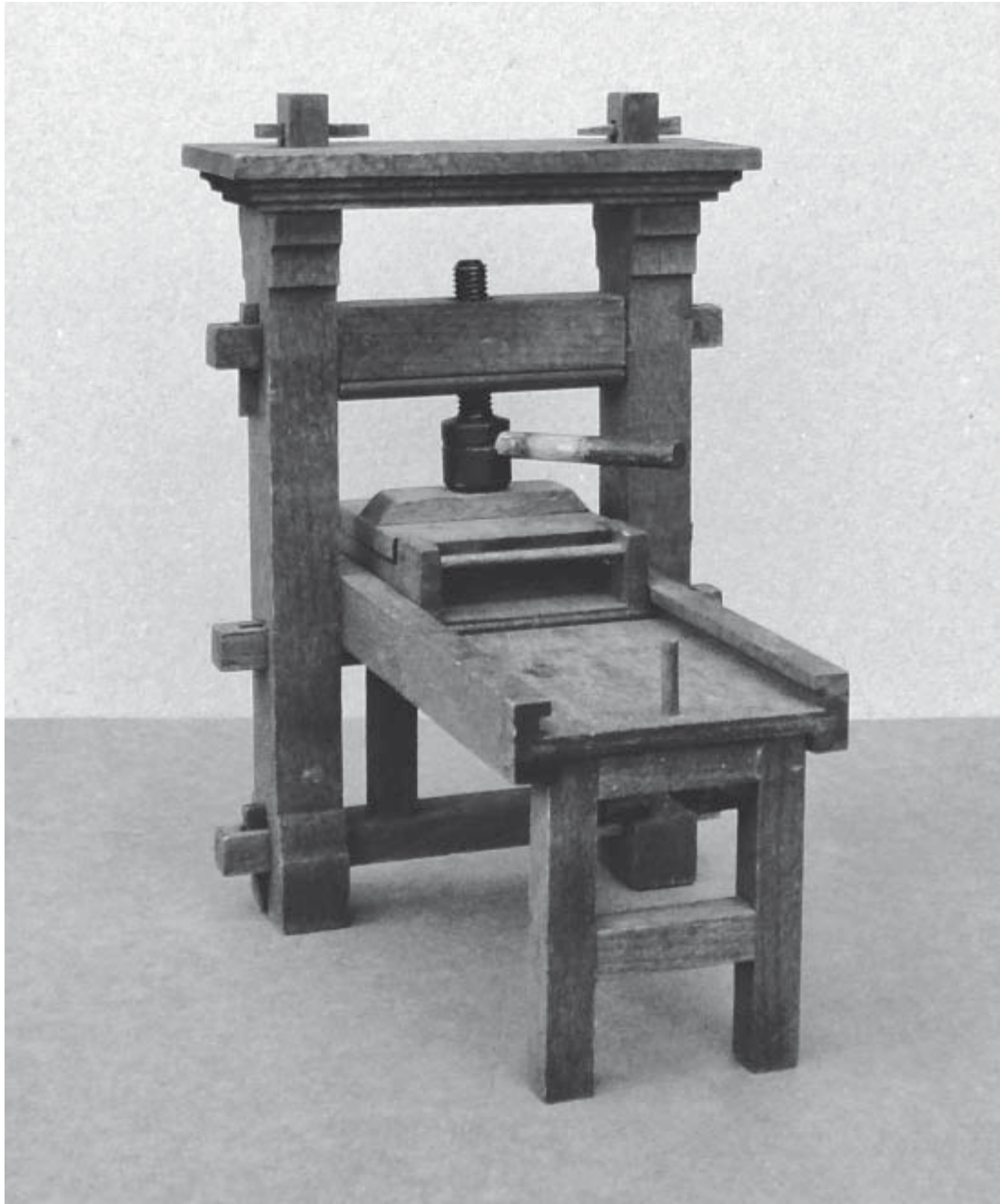
⁸⁾ Aspei – Literatur & Kunst zwischen Ost und West, Klingspor Museum, Offenbach am Main 1999; Aspei lesen, Bochum 2012; Aspei – Literatur und Kunst zwischen Ost und West, Kaliningrader Kunstgalerie, 2003; aspei transmental – vostok/zapad, Anna Achmatova Museum, Sankt Petersburg 2008.

⁹⁾ Vgl. Georg Witte: Martin Hüttels Kettenschrift, in: Aspei – Literatur & Kunst zwischen Ost und West, Klingspor Museum, Offenbach am Main 1999, S. 12 ff.

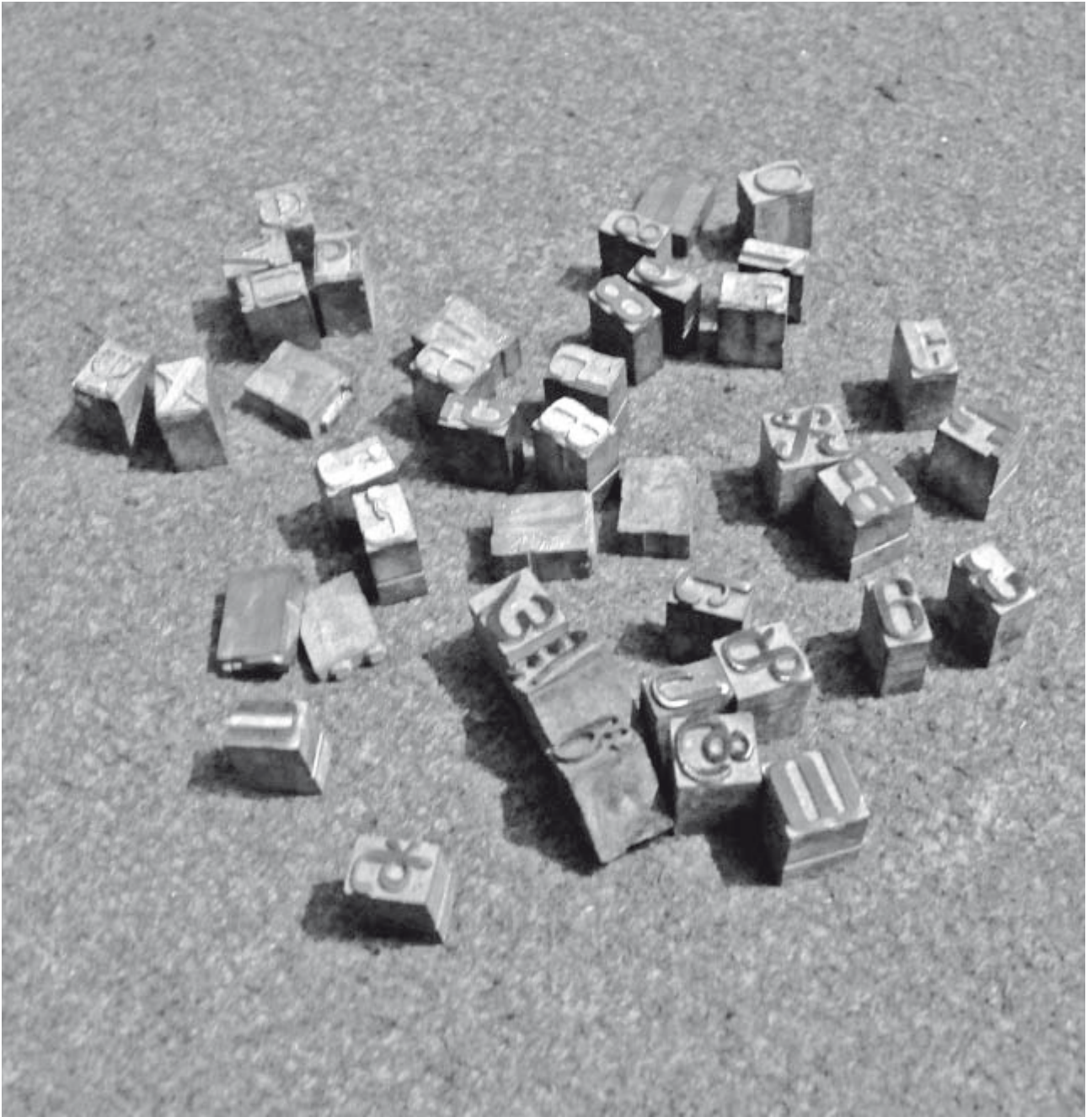
¹⁰⁾ Verwiesen sei hier auch auf die Webseite >www.aspei.de, auf der die neueren Aspei-Publikationen frei zugänglich sind.

ქართული ანბანი

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Ⴀ	Ⴁ	Ⴂ	Ⴃ	1	Ⴅ	Ⴆ	Ⴇ	Ⴈ	200
Ⴉ	Ⴊ	Ⴋ	Ⴌ	2	Ⴎ	Ⴏ	Ⴐ	Ⴑ	300
Ⴒ	Ⴓ	Ⴔ	Ⴕ	3	Ⴗ	Ⴘ	Ⴙ	Ⴚ	
Ⴛ	Ⴜ	Ⴝ	Ⴞ	4	ႼႫ	ႼႬ	ႼႭ	ႼႮ	400
Ⴟ	Ⴀ	Ⴁ	Ⴂ	5	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	500
Ⴃ	Ⴄ	Ⴅ	Ⴆ	6	Ⴒ	Ⴓ	Ⴔ	Ⴕ	600
Ⴇ	Ⴈ	Ⴉ	Ⴊ	7	Ⴎ	Ⴏ	Ⴐ	Ⴑ	700
Ⴋ	Ⴌ	Ⴍ	Ⴎ	8	Ⴒ	Ⴓ	Ⴔ	Ⴕ	800
Ⴏ	Ⴐ	Ⴑ	Ⴒ	9	Ⴖ	Ⴗ	Ⴘ	Ⴙ	900
Ⴔ	Ⴕ	Ⴖ	Ⴗ	10	Ⴚ	Ⴛ	Ⴜ	Ⴝ	1000
Ⴘ	Ⴙ	Ⴚ	Ⴛ	20	ႼႫ	ႼႬ	ႼႭ	ႼႮ	2000
Ⴛ	Ⴜ	Ⴝ	Ⴞ	30	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	3000
Ⴟ	Ⴀ	Ⴁ	Ⴂ	40	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	4000
Ⴃ	Ⴄ	Ⴅ	Ⴆ	50	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	5000
Ⴉ	Ⴊ	Ⴋ	Ⴌ	60	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	6000
Ⴏ	Ⴐ	Ⴑ	Ⴒ	70	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	7000
Ⴔ	Ⴕ	Ⴖ	Ⴗ	80	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	8000
Ⴘ	Ⴙ	Ⴚ	Ⴛ	90	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	9000
Ⴜ	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	100	Ⴝ	Ⴞ	Ⴟ	Ⴐ	10000



Gutenbergpresse (um 1450), Modell, Holz und Metall, 15 x 11,5 x 16,5 cm.



Georgische und russische Bleiletttern (Foto: Temo Javakhishvili, 2013).

IV. შრიფტის სკრიფტურიფტscript

Schrift und Schriftlichkeit mit all ihren Bedeutungsnuancen läßt sich wohl kaum erschöpfend in einer Ausstellung vor Augen führen, aber das ist auch gar nicht unser Anliegen. Unser Konzept ist höchst subjektiver Art: Wir wollen aufzeigen, wie sich der praktische Umgang mit Schrift am Ende des 20. Jahrhunderts verändert hat und zwar konkret am Beispiel des Bochumer Kulturvereins Aspei e.V., dessen Ziel und Zweck es ist, in einen Dialog mit osteuropäischen Künstlern zu treten, um sich über Kunst und Literatur zu verständigen. Das geschieht in Form von Übersetzungen, Editionen und Ausstellungsprojekten.

Bei allen Aktivitäten ist uns der spielerische Umgang mit Sprache und Schrift ein wichtiges Anliegen, was nicht zuletzt aus dem praktischen Umgang mit fremdsprachiger Literatur resultiert. In den Aspei-Publikationen sind verschiedenste Sprachen vertreten, u. a. Arabisch, Chinesisch, Deutsch, Georgisch, Griechisch, Hebräisch, Sanskrit, Japanisch, Russisch. Beim Gebrauch dieser Sprachen kümmern wir uns freilich nicht allzu sehr um Grammatik und Orthographie, sondern bedienen uns derselben auf ungezwungene, um nicht zu sagen schizophrene Weise. Ein solch freizügiger Umgang stellt den Informationswert schriftlicher Mitteilung in Frage, ja konterkariert ihn und eröffnet so unerwartete Deutungsmöglichkeiten, die auch Absurdes oder Obskures einschließen. Dies gilt insbesondere für die Broschüren ›gonsuki‹, ›iroha‹ und ›mu‹.

Kunst und Kultur sind, dies ein Credo von Aspei, niemals isoliert zu betrachten, sondern stark kontextuell bestimmt. Das Aspei-Projekt ›Schrift‹ zum Beispiel ist in Zusammenarbeit mit deutschen, georgischen und russischen Künstlern und Kulturwissenschaftlern entstanden. Insofern zeigen wir in der Ausstellung auch Arbeiten von Kollegen die auf die eine oder andere Weise mit der ästhetischen Position von Aspei verbunden sind. Um den kulturellen Gedankenaustausch zu vertiefen, wird Aspei während der Ausstellungen in Tiflis und Offenbach ein Rahmenprogramm anbieten mit Dichterlesungen, Vorträgen und Performances deutscher, georgischer und russischer Kulturschaffenden.

1) SCHRIFT UND TECHNIK

Das Medium ist die Botschaft, lautet ein vielzitiertes Satz von Marshall McLuhan. Gemeint ist damit, daß jede Information an einen bestimmten Informationsträger gebunden ist, und daß dessen Beschaffenheit für die Kommunikation entscheidend ist. Diese inzwischen triviale Feststellung erhält durch den technischen Fortschritt der letzten Jahre Brisanz: Wenn sich die Medien radikal ändern – und das ist mit der globalen Verbreitung des Internet der Fall – so ändern sich auch deren Inhalte. Das aber macht eine neuerliche Bestimmung des Begriffs Schriftlichkeit erforderlich, ja ein grundsätzliches Überdenken dessen, was heutige Kommunikation ist.

Selbstredend betrifft dies auch den Bereich von Kunst und Design: Althergebrachte Buchgestaltung ist mit der neuen Drucktechnik nur noch bedingt zu realisieren, andererseits eröffnen sich jetzt Möglichkeiten der Publikation, an die vordem gar nicht zu denken war. Eine Internetästhetik ist entstanden, die mit der Schrift- und Buchkunst früherer Tage nur noch wenig zu tun hat. Neue interaktive Funktionen machen den Leser zum Autor und den Autor zum Leser. Auf diese Weise ergeben sich Formen von Gemeinschaft, deren Relevanz für Kunst und Literatur nicht hoch genug einzuschätzen ist.

Aspei hat zusammen mit Klaus Kroner solche medienkritische Überlegungen wiederholt angestellt, obgleich wir uns in der Herstellung von Druckwerken zunächst auf traditionelle Verfahren beschränkt haben: Techniken der schwarzen Kunst, die zum Teil schon seit Jahrhunderten in Gebrauch sind.

Die neuesten Druckwerke von Aspei sind hingegen anders konzipiert: Eine Serie von Leporellos, Broschüren und Posters ist entstanden, die in ihrer Machart äußerst zurückgenommen wirken und deren Design geradezu minimalistisch genannt werden kann. Diese reduktionistische Ästhetik mißt der Funktion entscheidende Bedeutung bei, nämlich der schnörkellosen Vermittlung von Texten, wobei sie sich auch an den positiven Errungenschaften des E-Books orientiert. Das heißt aber nicht, daß unsere Position mit allen traditionellen Prinzipien und Kriterien der Buchkunst bricht, sie paßt diese lediglich den neuen technischen Bedingungen und Möglichkeiten an.

a) DRUCK

Die Gutenbergische Presse mit beweglichen Bleileettern war sowohl technisch als auch soziokulturell von epochaler Bedeutung. Mit dieser Erfindung war eine schnelle und kostengünstige Herstellung von Büchern möglich, wozu auch eine Vielzahl neuer effektiver Papiermühlen ihren Teil beitrug. Da die Bleileettern – wie auch die zusätzlich verwendeten, in Holz geschnittenen Illustrationen – erhaben sind, spricht man hier von HOCHDRUCK. Im Hochdruck und Handsatz sind z. B. die Aspei-Hefte ›aldi‹, ›azett‹ und ›Bochum‹, hergestellt, weitere Beispiele für Hochdruck sind die Linolschnitte von Vasilij Golubev in ›Praha‹ und ›Sankt Leningrad‹. Gedruckt wurde von einer Andruckpresse (Radierpresse).

Im TIEFDRUCK wird die Zeichnung in eine Kupferplatte graviert oder geätzt. Beispiel für Tiefdruck ist eine Radierung von Vladimir Jankilevskij in der Broschüre ›das schattenwunde my‹. Als FLACHDRUCK wird die LITHOGRAPHIE bezeichnet: Zeichnungen mit Tusche oder Kreide auf Stein nehmen beim Druck die Farbe an. An den übrigen Stellen des mit Wasser benetzten Steins kann die Farbe hingegen nicht haften, da Wasser die fettreiche Farbe abstößt. In ›patience‹ findet die Lithographie im sogenannten Umdruckverfahren Verwendung. Vladimir Nemuchin hat auf chemisch präpariertem Papier 2 Zeichnungen angefertigt, die auf Stein übertragen und hiervon gedruckt wurden.

OFFSET ist ein indirekter Flachdruck, wobei die graduelle Adhäsion der Farbe durch Rasterung erzielt wird. Der Druck erfolgt nicht direkt von einer Druckplatte, sondern über eine andere Walze, den Gummituchzylinder, auf welcher Farbe aufgetragen wurde. Beispiele für Offsetdruck sind die Textseiten der frühen Aspei-Broschüren. Das in der Stadt Kevelaer erworbene Andachtsbildchen, das im Aspei-Heft ›Maria Kevelaer‹ als Illustration Verwendung findet, ist gleichfalls im Offset gedruckt, zusätzlich zum 4-Farbdruk verwendet es noch die Sonderfarbe ›Gold‹.

Beim SIEBDRUCK wird die Farbe mit einer Gummirakel durch ein feines Gewebesieb gedrückt, dort wo die Farbe nicht auf dem Materialträger erscheinen soll, ist das Sieb mit einer Schablone abgedeckt. Beispiel für den Siebdruck ist unsere Broschüre ›das weisse weisz‹: Hier wurde auf durchsichtige Folie wie auch auf schwarzen Karton mit weißer Farbe gedruckt.

Für die Publikation von Bild und Text sind noch

weitere Verfahren möglich, die als Varianten der oben beschriebenen klassischen Druckverfahren angesehen werden können. Zum einen ist der FOTOGRAFISCHE ABZUG zu nennen, womit – zumindest bei fotografischen Vorlagen – eine größtmögliche Authentizität erreicht wird. Originalfotos lassen sich außerdem auf Fotopapier kopieren, was aber aufwendig ist und somit nur für kleine Auflagen in Frage kommt. Beispiel für den fotografischen Abzug ist ›hundertundelf‹. In dieser Broschüre sind Originalabzüge von Francisco Infante aus der Serie ›stranstvija kvadrata‹ (Quadratwanderungen), 1977/78, eingelegt. Im gleichen Heft befinden sich noch 5 weitere Infante-Fotos, die auf Fotopapier kopiert wurden.

Ein weiteres fotomechanisches Verfahren ist die LUCIGRAPHIE, wie etwa in ›ostankino‹. Édouard Štejnberg hat mit Fettkreide auf durchsichtige Folien gezeichnet, welche im Offset aber keine in sich differenzierten Grautöne ergaben. Die gewünschten Grauwerte der Zeichnungen ließen sich jedoch mit einem handelsüblichen Fotokopierer erzielen. Die so erstellten Drucke haben wir als ›Lucigraphien‹ (eine Art Lichtdrucke) bezeichnet.

b) SATZ

Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurden die einzelnen Drucktypen von Hand zur Druckvorlage zusammengestellt. Erst dann gelang das maschinelle Setzen von einzelnen Zeilen über eine Klaviatur. Eine Weiterentwicklung dieser ›Linotype‹ ist die Fotosatzmaschine. Sie belichtet mittels Matrizen ein Schriftnegativ auf lichtempfindlichem Material. Die einzelnen Filme werden anschließend zu einer Ganzseite als Druckvorlage montiert und dann im Offset gedruckt. Unsere ersten Broschüren wurden noch auf diese Weise hergestellt. Die fortschrittlichsten SGT-Fotosatzmaschinen (= Satz-Gestaltung-Terminal) funktionierten schon ganz ähnlich wie das Desktop-Publishing (DTP), das rechnergestützte Setzen und Drucken.

DTP

Beim DTP wird der vollständige Satz am Bildschirm erstellt. Der Druck der Datei kann dann ohne Zwischenstufe mittels Nadel-, Tinten-, Laser- oder Piezodrucker aber auch im Offset erfolgen. Hervorzuheben sind hier die farbigen Abbildungen im Aspei-Katalog von 1999: Sie wurden mit einem Laserdrucker der Firma Rank-Xerox gedruckt, was damals für

den Auflagedruck völlig neu und auch mit großen Schwierigkeiten verbunden war. Es ließ sich nicht paßgenau drucken, und so mußte nachträglich ein jeder Druckbogen eigens beschnitten werden. Inzwischen ist der 4-farbige Digitaldruck von einer als PDF abgespeicherten Datei problemlos möglich.

INTERNET

Das grundsätzlich Neue des Nach-Gutenbergischen Zeitalters besteht darin, daß schriftliche Kommunikation nicht nur über Printmedien stattfindet: Bild und Text, Film und Musik lassen sich im Internet rein virtuell veröffentlichen und auch beliebig häufig reproduzieren. Der Vorteil der elektronischen Medien besteht in den komfortablen Formatierungsmöglichkeiten und in den geringen Herstellungskosten. Der Nachteil besteht darin, daß die elektronischen Texte ständig auf den neuesten Stand der Technik gebracht werden müssen, um von den aktuellen Lesegeräten, z. B. Computern erkannt zu werden. Auch unter ästhetischen Gesichtspunkten sind die E-Bücher häufig den Printmedien unterlegen. Auf den sinnlich-haptischen Umgang mit Papier und Buch muß man im virtuellen Bereich sowieso verzichten. Das Umblättern der Seiten läßt sich allenfalls simulieren.

Einige Aspei-Kataloge stehen inzwischen auch auf der Aspei-Webseite »www.aspei.de« zum Download zur Verfügung. Desgleichen sind Fotos der bislang 8 Aspei-Ausstellungen im Internet einsehbar. Ferner haben wir die im Handsatz hergestellten Aspei-Broschüren in nachträglich digitalisierter Form unserer Webseite eingefügt.

Analoge Satz- und Druckverfahren sind heute aus Kostengründen vom Markt verdrängt und allenfalls noch an Lehrstätten wie etwa den Kunsthochschulen in Gebrauch. Die Werkstätten, in denen Aspei bislang produziert hat, existieren nicht mehr; es waren dies: Die »Trajanus-Press«, die der »Stempel-AG« (Frankfurt am Main) angeschlossen war, »Neotype-Druck Klaus Kroner« und die »Grafische Werkstatt für Technik & Kunst Offenbach am Main e.V.« Die »Grafische Werkstatt«, die aus dem »Neotype-Druck« hervorgegangen ist, hat 2013 ihre Produktion eingestellt, die Druckmaschinen (Andruck, Tiegel, Lithographie) und der Bestand an Bleiletern befinden sich jetzt im »Haus der Stadtgeschichte« in Offenbach und sind damit ganz offiziell »Geschichte«.

c) SCHRIFT


Schriften sind wohl aus bildhaften Zeichen hervorgegangen, Beispiele für solche Bilderschrift ist das Titelblatt von »rübezahl« und die Kanji-Zeichen in der Broschüre »iroha«. Im Unterschied zu bildhaft-semantischen Schriftsystemen dienen die Buchstaben des Alphabets der phonetischen Aufzeichnung von Sprache. Und so wie sich die Bilder-Schriften in ihrer Gestalt über die Jahrhunderte verändert haben, so auch die Alphabete. Ausnahmen bestätigen die Regel, so orientiert sich die heute noch gebräuchliche »Trajan« an der Schrift der Trajans-Säule in Rom, es ist dies eine Schrift, die in der Aspei-Broschüre »Licht« Verwendung findet. Aufgrund ihrer ästhetischen Vollkommenheit gab sie u. a. auch der »Trajanus-Press« (Frankfurt am Main) ihren Namen.

In Zusammenarbeit mit Klaus Kroner hat Aspei oft und gern mit Schriften experimentiert. Verwendung finden im Bleisatz folgende Schriften: »Futura«, kombiniert mit einer nicht näher ausgewiesenen Jugendstilsschrift (»aldi«), »Helvetica« (»1/2 regen«, »Bochum«), »Fraktur« (»Maria Kevelaer«, Außentitel), im Fotosatz: »Rockwell« (»ostankino«), »Optima« kombiniert mit einer griechischen und kyrillischen »Times« (»rosenkranz«) und »Helvetica« (»patience« und verschiedene Aspei-Kataloge).

Schriften waren in der klassischen Gutenberg-Ära (und namentlich im Bleisatz) ein bedeutender Kostenfaktor und eine Druckerei besaß nur einige wenige Schriftsätze. Mit dem digitalen Zeitalter änderte sich diese Situation. Beim Kauf eines heutigen Computers werden Hunderte verschiedener Schriften für den Gebrauch zur Verfügung gestellt. Im Internet lassen sich zudem weitere Schriften kostengünstig oder auch kostenfrei herunterladen, fast täglich kommen neue Schriften hinzu. Diese Entwicklung hat auch für Aspei große Bedeutung gehabt. Die ersten Aspei-Texte wurden noch handschriftlich verfaßt und dann von den Autoren auf Schreibmaschine abgetippt, für den Fotosatz erneut abgeschrieben, formatiert, belichtet und dann im Offset gedruckt. Mitte der 90er Jahre, als die Computer größere Verbreitung fanden, wurden die Autorentexte in digitalem Modus (HD-Disketten) abgespeichert, in Fotosatz transformiert und im Offset gedruckt.

Die Broschüren und Posters, die nach Schließung der »Grafischen Werkstatt« entstanden, verwenden neben Standard-Schriften auch exotische Schriften, z. B. »Warnock« kombiniert mit »Devanagari MT« (»sutta«),

›New Peninim MT‹ (hebr. Schrift) kombiniert mit ›Futura‹ (›anna ohne anna‹), ›Geeza Pro‹ (arab. Schrift) kombiniert mit ›Helvetica‹ (›ghain‹), ›Helvetica‹ und ›Helvetica Cyrillic‹ (›goethes radio‹), ›Apple Li Gothic‹ (chin. Schrift) kombiniert mit ›Helvetica‹ (›gonsuki‹), ›Hiragino Kaku Gothic Pro‹ (jap. Schrift) kombiniert mit ›Optima‹ (›iroha‹), ›Trajanus Pro‹ (›Licht‹), ›Hiragino Mincho Pro‹ (jap. Schrift) kombiniert mit ›Helvetica‹ (›mu‹) und so weiter bis hin zur ›Courier‹, die seinerzeit bei Schreibmaschinen (die inzwischen ja auch schon als ›historisch‹ anzusehen sind) große Verbreitung fand (so im Leporello ›QWERTZ‹).

Trotz des umfangreichen Angebots von Schriften, welche die Computerindustrie bereitstellt, erfüllten diese nicht immer unsere ästhetischen Erwartungen. Deshalb hat Andrzej Kuczminski einzelne Schriftzeichen von Hand entworfen, die an prominenter Stelle auf den Textbüchern platziert sind: So die Devanagari-Schriftzeichen auf dem Titelblatt von ›sutta‹ und das Kanji-Zeichen auf dem Titelblatt von ›mu‹. Die Kanji-Zeichen in ›iroha‹ wurden Noacks ›Lehrbuch der japanischen Sprache‹ (1899) entnommen, eingescannt und diese Scans dann auf den betreffenden Seiten unserer Broschüre platziert. Das altchinesische Zeichen  wurde dem Buch von Martin Schoenberger ›Verborgener Schlüssel des Lebens‹ (1977) entnommen, gescannt, bearbeitet und dann auf dem Titelblatt von ›rübezahl‹ platziert.

ANMERKUNGEN

Vladimir Nemuchin: Signatur, 1990.

Diese Lithographie im Umdruckverfahren wird durch die Signatur V. Nemuchins im Zentrum der Zeichnung dominiert. In der unteren Hälfte das ›Markenzeichen‹ von Nemuchin: eine Spielkarte.

Vladimir Jankilevskij: Frau am Meer, 1982.

Kaltnadel-Radierung aus der Serie ›Frau am Meer‹. Unten links die Signatur von V. Jankilevskij und das Jahr der Entstehung der Radierung in Spiegelschrift: V. JA. 82.

Francisco Infante: Foto, 1983.

Foto aus der Serie ›Dobavlenija‹ (Hinzufügungen). In die Natur wurde ein Spiegel installiert. Auf dem rechten Betonblock in russischen Lettern die Aufschrift ›zapretnaja zona‹ (= verbotene Zone). Das Foto wurde auf Fotopapier kopiert und so vervielfältigt.

Éduard Šteinberg: Lucigraphie (Fettkreide auf Folie), 1984.

Šteinberg hat uns eine Serie von Folien zur Verfügung gestellt,

woraus wir 6 Zeichnungen für ›ostankino‹ ausgewählt haben, die dann auf einem handelsüblichen Kopiergerät auf Werkdruckpapier gedruckt wurden.

Sabine Hänsgen: Ivan Hans, um 1988.

Von einer Original-Tuschezeichnung von S. Hänsgen wurde eine Serigraphie für die Aspei-Broschüre ›das weisze weisz‹ hergestellt. Der Name Ivan ist in Rußland ähnlich verbreitet wie in Deutschland der Name Hans.

Vasilij Golubev: Linolschnitt, undatiert.

Der Petersburger Künstler V. Golubev hat diesen Linolschnitt hergestellt, gedruckt wurde er für die Aspei-Broschüre ›Praha‹ (2008) in Petersburg von Vladimir Muchin. Die Inscriptio lautet in dt. Übersetzung: Die Brücke bezwingt die schreckliche Straßenbahn.

Andrej Monastyrskij/Sabine Hänsgen: Foto, 1991.

Das Foto dokumentiert die Aktion ›Rosengarten‹, welche 1991 im Botanischen Garten in Moskau stattfand, und zeigt die lesende Anna Al'čuk, eine Moskauer Künstlerin (1955–2008). Die Aktionsbeschreibung ist im Anhang der Aspei-Broschüre ›der rosenkranz der hl. anna‹ wiedergegeben.

Anonym: Maria Kevelaer, undatiert.

Dieses Andachtsbild im Offsetdruck ›Maria Kevelaer‹ geht auf einen Holzschnitt von 1642 (oder früher) zurück, dem die Kraft zu Wunderheilungen nachgesagt wird. Kevelaer ist aufgrund dieses Gnadenbildes einer der bedeutendsten Wallfahrtsorte Deutschlands.

Andrzej Kuczminski: sutta, 1999.

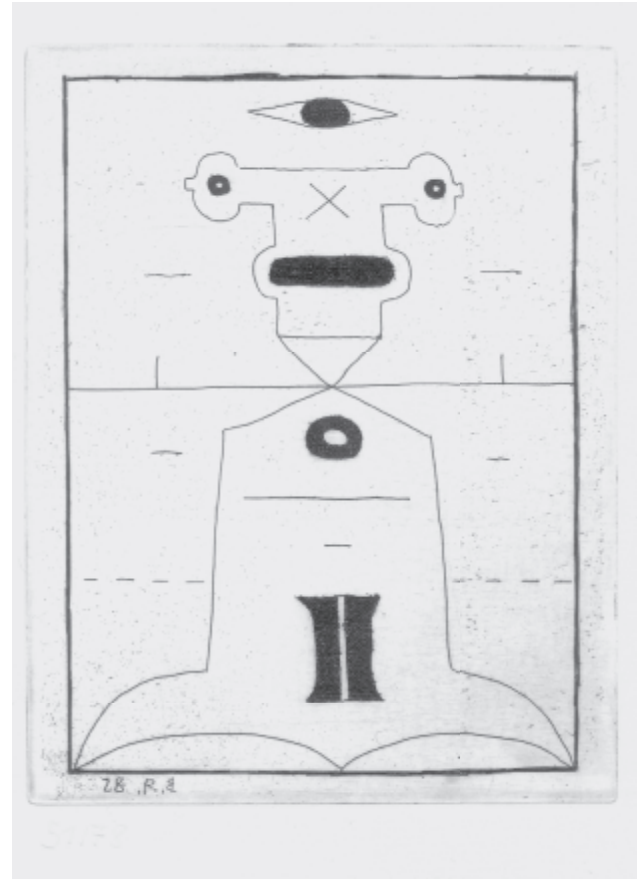
Auf dem Titelblatt die in Devanagari wiedergegebenen Pali-Worte: ›sutta‹ (= Faden, Lehrrede) und ›also habe ich gehört‹ (mit diesen Worten beginnen gewöhnlich buddhistische Suttas). Der Text selbst ist ein profaner Sonettenkranz, formaliter aber doch von der Ästhetik buddhistischer Suttas beeinflusst, so z. B. das Querformat, Langzeilen und die Ordnungszahlen in Devanagari. Kuczminski hat das Titelblatt zu diesem Leporello entworfen.

Andrzej Kuczminski: gonsuki, 1999.

Im 1. Abschnitt dieser Broschüre wird suggeriert, daß chin. 言數記 (GON SU KI = Zahl, Aufzeichnung) mit dem polnischen Badeort Gąski (dt. Funkenhagen) bedeutungsverwandtschaft sei, weil sich beide Wörter in etwa gleich aussprechen. Gąski ist der Zweitwohnsitz von Kuczminski, der auch das Titelblatt zu dieser Broschüre entworfen hat.

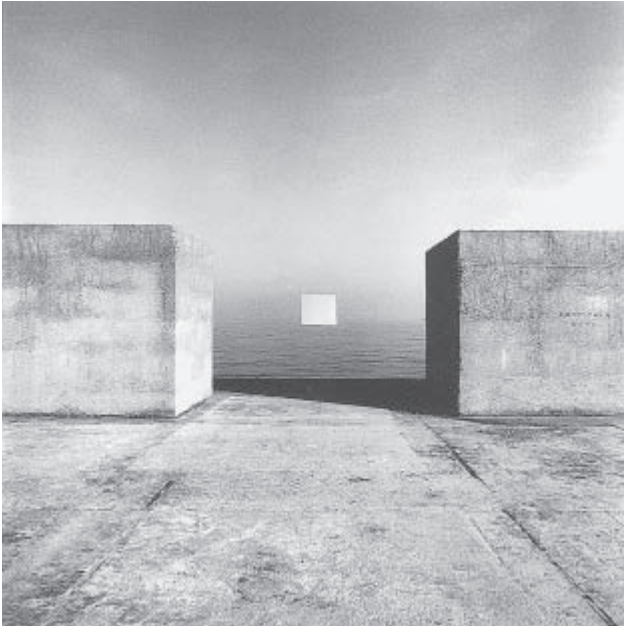
Grafische Werkstatt: Der Hessische Landbote, 2013.

Die ›Grafische Werkstatt für Technik und Kunst Offenbach am Main e. V.‹ hat von 1998–2013 Künstlerbücher (u. a. für Aspei), Kunstdrucke und Künstlerkalender hergestellt und – zum Abschluß ihrer Aktivitäten – ein Faksimile des ›Hessischen Landboten‹ (1834) von Georg Büchner.



Vladimir Nemuchin: o. T. (Signatur), Papierlithographie, in: *patience, aspei*, 1990.

Vladimir Jankilevskij: *Frau am Meer*, 1982, Kaltnadelradierung, in: *das schattenwunde my*, 1985.



Francisco Infante: Aus der Serie ›Hinzufügungen‹, Photographie kopiert auf Fotopapier, in: *hundertundelf*, aspei, 1990.
Éduard Štejnberg: Im Sommer ist Vater gestorben, Lucigraphie (1984), in: *ostankino*, 1985.



Sabine Hänsgen: Ivan Hans, Siebdruck (Durchdruck), in: das weisse weisz, aspei, 1994.

Vasilij Golubev: Die Brücke bezwingt die schreckliche Straßenbahn, Linolschnitt (Hochdruck), undat., in: Praha, aspei, 2008.



Andrej Monastyrskij, Sabine Hänsgen: Foto, 1990, in: der rosenkranz der hl. anna ..., aspei, 1995.
Anonym: Andenken an Maria Kevelaer, Offsetdruck, in: Maria Kevelaer, aspei, 1996.



Andrzej Kuczminski: Titelblatt für सुत्त [sutta], Maquette, 1999.

Andrzej Kuczminski: Titelblatt für 言數記 [gonsuki], Maquette, 1999.

Der Hessische Landbote.

Erste Botschaft.

Darmstadt, im Juli 1834.

Vorbericht.

Dieses Blatt soll dem hessischen Lande die Wahrheit werden, aber wer die Wahrheit sagt, wird gekennt, ja sogar der, welcher die Wahrheit liest, wird durch meineidige Richter vielleicht gekast. Darum haben die, welchen dies Blatt zukommt, folgendes zu beobachten:

- 1) Sie müssen das Blatt sorgfältig außerhalb ihres Hauses vorder Polizei vernahmren;
- 2) sie dürfen es nur an treue Freunde mittheilen;
- 3) denen, welchen sie nicht trauen, wie sich selbst, dürfen sie es nur heimlich hinlegen;
- 4) würde das Blatt dennoch bei Einem gefunden, der es gelesen hat, so muß er gestehen, daß er es eben dem Kreisrath habe bringen wollen;
- 5) wer das Blatt nicht gelesen hat, wenn man es bei ihm findet, der ist natürlich ohne Schuld.

Friede den Hütten! Krieg den Pallästen?

Im Jahr 1834 siehet es aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am Steu Tage, und die Fürsten und Vornehmen am Steu gemacht, und als hätte der Herr zu diesen gesagt: Herrschet über alles Gethier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihm mit den Ochsen am Pflug, er nimmt das Korn und läßt ihm die Stoppeln. Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Aecker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen.

Im Großherzogthum Hessen sind 718,373 Einwohner, die geben an den Staat jährlich an 6,363,364 Gulden, als

1) Direkte Steuern	2,128,131 fl.
2) Indirecte Steuern	2,478,264 „
3) Domänen	1,547,394 „
4) Regalien	46,938 „
5) Geldstrafen	98,511 „
6) Verschiedene Quellen	64,198 „
	<hr/>
	6,363,363 fl.

Dies Geld ist der Blutzehnte, der von dem Leib des Volkes genommen wird. An 700,000 Menschen schwitzen, stöhnen und hungern dafür. Im Namen des Staates wird es erpreßt, die Presser berufen sich auf die Regierung und die Regierung sagt, das sey nöthig die Ordnung im Staat zu erhalten. Was ist denn nun das für gewaltiges Ding: der Staat? Wohnt eine Anzahl Menschen in einem Land und es sind Verordnungen oder Gesetze vorhanden, nach denen jeder sich richten muß, so sagt man, sie bilden einen Staat. Der Staat also sind Alle; die Ordner im Staate sind die Gesetze, durch welche das Wohl Aller gesichert wird, und die aus dem Wohl Aller hervorgehen sollen.— Seht nun, was man in dem Großherzogthum aus dem Staat gemacht hat; seht was es heißt: die Ordnung im Staate erhalten!

2) SCHRIFT UND INFORMATION

Aspei e. V. und die Edition Aspei ist in der theoretischen Auseinandersetzung mit Kunst und in der praktischen Zusammenarbeit mit Künstlerkollegen entstanden. Diese Aktivitäten werden in gemeinsam erstellten Publikationen sichtbar sowie in den Aspei-Ausstellungen, die einen Überblick über den jeweiligen Stand der künstlerischen Zusammenarbeit zeigen. Die Exponate zum jetzigen Projekt stammen teils aus dem Aspei-Archiv wie auch von befreundeten Künstlern aus Deutschland, Georgien und Rußland. Gezeigt wird an verschiedenen Beispielen, wie Schrift als Mittel der Kommunikation dient:

- a) Schrift und Inhalt: Texte, welche die Problematik authentischer Kommunikation erörtern.
- b) Schrift und Form: Arbeiten, in denen die schriftliche Textur bildhafte Qualität besitzt.
- c) Schrift und Bild: Arbeiten, in welchen schriftliche Kommentare als Inscriptiones oder Subscriptiones mit einer bildlichen Aussage verbunden sind.
- d) Schrift und Ding: räumliche Objekte, die mit Inscriptiones oder schriftlichen Kommentaren versehen sind.
- e) Schrift und Aktion: Aktionskunst, in denen Schrift Verwendung findet.

So einfach dieses Schema scheint, so macht doch die Klassifikation bei manchen ›Schriftstücken‹ Schwierigkeiten. Das Foto von Vladimir Jankilevskij zeigt beispielsweise den Ausschnitt eines Pentaptychons, hier: den Teil einer realen, mit vielen Namensschildern versehenen Tür. Ist nun dieses Foto der Rubrik ›Schrift und Ding‹ zuzuordnen oder der Rubrik ›Schrift und Bild‹? Skulpturale Arbeiten sind generell schwierig einzuordnen, falls sie nur als Entwürfe (Archil Turmanidze, Leonid Sokhranski) vorliegen, oder Teil einer Installation sind, die so nicht noch einmal wiederholt werden kann (Niko Tsetsckhladze).

a) SCHRIFT UND INHALT

Schrift dient in erster Linie dazu, bestimmte Informationen mitzuteilen. Der Inhalt dieser Mitteilung ist meist vorrangig und den ›Usern‹ von Schrift ist es oft egal, in welcher Form dies geschieht. Das gilt insbesondere für das Internet, wo Formatierungen von Browser zu Browser, von Bildschirm zu Bildschirm verschieden sind. Wie flexibel virtuelle Texte sind, zeigt sich u. a. darin, daß die Texte sich am PC ohne technische Schwierigkeiten in mündliche Rede umwandeln lassen und umgekehrt mündliche Rede in

Schrift (freilich dies nicht immer ganz fehlerfrei). Daß die äußere Form von Texten nicht stabil ist, sondern dem Zeitgeschmack unterworfen, dies galt und gilt selbst für sakrosankte, ›heilige‹ Texte wie diejenigen der Bibel, des Korans oder der buddhistischen Suttas, die über die Jahrhunderte hinweg in ständig verschiedenen Schriftformen tradiert wurden.

Auch wenn man – wie in den genannten Beispielen – von der Form abstrahiert, einen ›reinen Inhalt‹ gibt es nicht und so kann man allenfalls Überlegungen anstellen, wie und womit sich ein bestimmter Inhalt möglichst unverfälscht ausdrücken läßt. In letzter Instanz bleibt freilich jedwede Aussage und jede Kommunikation problematisch, und das thematisieren explizit die unten wiedergegebenen vier Gedichte. Schwierigkeiten, sich authentisch mitzuteilen, ergeben sich u. a. auch bei Übersetzungen: Die vier Textbeispiele werden in vier (oder drei) Sprachen wiedergegeben (Georgisch, Deutsch, Russisch, Englisch). An den Abweichungen zwischen Originalgedicht und den Übersetzungen erkennt man, daß Übersetzungen immer nur Annäherungen an das Original sein können. Und noch eine Schwierigkeit im Bereich der Kommunikation soll erwähnt werden: Zwar gewährleistet das Alphabet im Gegensatz zur Bilderschrift eine phonetisch zutreffende Aussprache – freilich handelt es sich hierbei um Näherungswerte, die von Dialekt zu Dialekt, von Sprache zu Sprache differieren. Besser geeignet für eine korrekte Aussprache ist eine standardisierte Lautschrift, welche anzeigt, wo im Mundraum ein Laut zu artikulieren ist, z. B. das ›Internationale Phonetische Alphabet‹ (IPA).

Was nun die Notation als solche betrifft, so gilt die persönliche Handschrift eines Autors als besonders authentisch. Oft stehen aber Originalhandschriften gar nicht mehr zur Verfügung, der Text ist eine Abschrift oder ein Abdruck, und nur bei philologisch aufwendigen Werkausgaben wird zuweilen das Autograph (falls vorhanden) der typographisch transformierten Fassung gegenübergestellt.

Neben der Handschrift kommt noch der mündlichen Rede eine hohe Authentizität zu. Historisch betrachtet ist sie die ältere Form der Mitteilung. Ereignisse, Mythen und Sagen, wurden ja zunächst mündlich tradiert, bevor sie dann – zuweilen nach Jahrhunderten – schriftlich aufgezeichnet wurden, in Kurzform als Gedächtnishilfe, später auch wortwörtlich. Aber selbst wenn man mündliche Rede Wort für Wort

aufzeichnet, so hat sie doch von ihrem ursprünglichen Informationswert viel verloren, die Emphase und Redeweise des Autors oder Sprechers bleibt weitestgehend unberücksichtigt, und so sind Fehler bei der Transformation vom Mündlichen ins Schriftliche nie auszuschließen. Die heutigen Tonaufzeichnungen auf Schallplatten, Cassetten oder CDs oder auch die Bild-Tonaufzeichnungen (zuweilen verfügbar auf YouTube) wirken zwar authentisch, nicht auszuschließen ist aber, daß sich der Autor bei der Aufzeichnung verlesen hat, oder daß das Studio die Aufzeichnungen manipuliert hat, etwa bei der Tonbearbeitung oder in Form von Kürzungen.

Alles in allem ist Oralität nicht die ursprünglichste Mitteilungsform. Kann man aufgrund von Sprach- oder Sprechbarrieren sich nicht verbal mitteilen, so bleibt einem immer noch die Gebärdensprache. Die Performances von Zurab Rtveliashvili bedienen sich einer solchen nonverbalen Kommunikationsform (s. u.). Die unmittelbarste Kommunikation besteht freilich in einer Sprache von Herz zu Herzen, welche vom Zenbuddhismus inspiriert ist; so etwa die im Katalog wiedergegebene Aktion ›Vertraut nicht auf die schriftlichen Zeichen‹.

Noch eine Bemerkung zu den vier folgenden Gedichten, die ja schon vom Druckbild her ungewöhnlich sind: Die hierbei verwendeten Schriftarten beruhen auf dem lateinischen, dem kyrillischen und dem georgischen Alphabet. Das georgische Alphabet hat sich im 3. bis 5. Jahrhundert herausgebildet und im Laufe der Zeit stark verändert. Die Tabelle auf Seite 21 zeigt die Assomtawruli-Buchstaben, die Nuschuri-Buchstaben, das moderne Georgisch (Mchedruli), dazu die Transliteration und die Zahlenentsprechung der einzelnen Buchstaben. Entnommen ist die Abbildung der Broschüre ›Georgisches Alphabet‹ (in georgischer Sprache), herausgegeben von E. Mačzvariani, Tbilissi 1989.

ANMERKUNGEN

Der Nachfolger: Das Gedicht ›Der Nachfolger‹ wurde erstmals 1967 in der Hamburger Wochenzeitschrift ›Die ZEIT‹ veröffentlicht. Auch die Übersetzung ins Russische stammt

von Serge Okropiridse, hat aber eine Zeile mehr, die im Deutschen vor die letzte Zeile einzuschieben wäre: ›Tam usevšis' na pervom popavšemsja bugre,‹ (= Dort setzte er sich auf den erstbesten Hügel).

Egnate Ninoschwili: Karlo Katscharawa (1964–1994) hat sich als Kunstkritiker, Künstler und Schriftsteller für den Dialog mit der europäischen Kunst verdient gemacht. Egnate Ninoschwili (1859–1894) ist ein bekannter georgischer Schriftsteller.

Der Irre mit dem Megaphon: Die Problematik der authentischen schriftlichen Mitteilung verstärkt sich dann, wenn es von einem Text mehrere Varianten gibt. Welche Fassung ist hierbei die maßgebliche: die Erstfassung, die Erstveröffentlichung, die Fassung letzter Hand oder diejenige, die der Autor oder der Herausgeber präferieren? Von Temo Javakhišvili's Gedicht ›Der Irre mit dem Megaphon‹ liegen uns mehrere Varianten vor. Nachdem die Übersetzung ins Deutsche abgeschlossen war, hat er uns wieder und wieder Veränderungen seines Gedichtes auf Georgisch/Russisch zugeschickt, und entsprechend häufig mußten wir auch die deutsche Version verändern.

Tbilissi: Das Gedicht ›Tbilissi‹ von Martin Hüttel ist im Herbst 2012 entstanden und reflektiert die politischen Verhältnisse in Georgien im Vorfeld der Parlamentswahlen. Das Wahlbündnis mit dem vielsagenden Titel ›Georgischer Traum‹ errang dann am 1. Oktober die absolute Mehrheit.

Almatiki daechta: Die Partitur von Alexander Chernyshkov besteht aus 9 durchsichtigen Folien. Sie enthalten Texte in Soundpoetry mit lateinischen und kyrillischen Buchstaben wie auch technische Anweisungen für den Vortrag. Die einzelnen Folien sind ad libitum in Gruppen zusammenzufassen und durch das Übereinanderlegen zu komplexen Partiturblättern zu vereinigen. Auch die Anordnung der in sich komplexen Partiturblätter ist bis zu einem gewissen Grad dem Vortragenden überlassen. Im Katalog wird beispielhaft ein aus mehreren Folien erstelltes Partiturblatt gezeigt.

11 Blutströpfchen: Dmitrij A. Prigov (1940–2007) wurde in Deutschland durch Sabine Hänsgen (= Sascha Wonders) und Georg Witte (= Georg Hirt) bekannt gemacht. Der Komponist Bernd Schultheis hat u. a. das Gedicht ›11 Blutströpfchen‹ vertont. Der Text der Partitur erscheint in Deutsch und in Lautschrift. Notwendig war dieser Schritt, weil der Sänger der Partitur, Nicholas Isherwood, des Deutschen nicht mächtig ist, aber die Lautschrift beherrscht.

Der Nachfolger

Für Dato Davlianidze

Von der schweren Hand eines Barbaren
fiel ein Hellene im Kampf.
Seine schöngepflegten Nägel
gruben in Krämpfen Erde um sich,
fielen dem rauhen Sieger auf
und gefielen ihm.
Er beugte sich
über dem Sterbenden nieder,
suchte lange etwas auf seiner Brust,
fand endlich eine Nagelfeile,
die noch ganz warm war,
verließ dann das Schlachtfeld,
ging in ein anderes Feld,
begann ungeschickt seine Nägel zu putzen ...

Serge Okropiridze

The Successor

For Dato Davlianidze

A Barbarian's heavy hand
killed a Hellene in combat.
His well-groomed nails
groped in spasms soil round him,
struck the crude victor's eye,
and appealed to him.
He bent down
over the dying man
long in search for something on his chest
found at last a nail file,
which still was quite warm,
then left the battlefield
walked to another field,
began to groom his nails clumsily ...

Translation: Jürgen Obermayer

Преемник

Светлой памяти Дато Давлианидзе

От тяжёлой руки неумолимого варвара
погибал эллин в бою.
Его точёные пальцы,
в смертных судорогах рывшие землю,
бросились в глаза суровому победителю.
Он склонился над умирающим,
долго что-то искал у него на груди
и, найдя, наконец, пилочку для ногтей,
ещё совсем теплую,
покинул поле сражения
и перешёл на другое поле.
Там, усевшись на первом попавшемся бугре,
стал неуклюже чистить свои ногти ...

Сергей Окропиридзе

მემკვიდრე

ქძღვნება დათო დავლიანიძეს

ბარბაროსის დაუნდობელი ხელით,
დაეცა ელინი ბრძოლაში.
მისი ნატიფი ფრჩხილები
სასიკვდილო ბორცვაში თხრიდნენ მიწას,
შეამჩნია პირქუშმა გამარჯვებულმა,
მოეწონა.
დაიხარა მომაკვდავზე, დიდხანს ეძებდა რაღაცას მის მკერდზე,
ბოლოს იპოვა ჯერ ისევ თბილი ქლიბი,
მიატოვა ბრძოლის ველი,
მიაშურა სხვა ველს,
და დაიწყო ტლანქად
ფრჩხილების წმენდა. სერგეი ოქროპირიძე ...

მთარგმნელი: ფიქრია ნაროუშვილი

ეგნატე ნინოშვილი

ეგნატე ნინოშვილის აჩრდილი ებრძვის ჰურის რიგში მდგომთა ღამეს.

ყველა მისი სამხილი ცუდად შემჩნეულია და იაფად ეწირება რამეს:
ავტომატს ან თურქულ შარვალს.

მისი ყველა მხილება ცუდად შემჩნეულია, როგორც კედლის მიღმა ორსული ქალის სველება.

კარლო კაჭარავა

Egnate Ninoshvili

Egnate Ninoshvili's ghost is fighting with the night of those who stand in the queue for bread.

All his evidence is badly noticed and is cheaply sacrificed to anything:
a machine gun or Turkish trousers.

All his evidence is badly noticed as the coughing of a pregnant woman behind the wall.

Translation: Nino Sanikidze

Egnate Ninoschwili

Der Geist von Egnate Ninoschwili kämpft mit der Nacht der Menschen, die für Brot anstehen.

Alle seine entlarvenden Beweise sind kaum in Erinnerung und werden billig geopfert für etwas:
für eine MPi oder für eine türkische Hose.

Alle seine Beweisstücke sind kaum in Erinnerung,
wie das Husten einer schwangeren Frau hinter der Wand.

Karlo Katscharawa, Übersetzung: Manana Paitschadse

Эгнате Ниношвили

Призрак Эгнате Ниношвили борется с ночью стоящих в очереди за хлебом.

Все его обличающие улики запомнились плохо и дешево приносятся в жертву чему-то:
автомату или же турецким брюкам.

Все его вещественные доказательства запомнились
плохо,
подобно кашлю беременной за стеной.

Перевод: Манана Пайчадзе

გიჟი მეგაფონით

ეი შენნნ!
დამიბრუნე:
КГБ – სგან ნაწამები (ნაციონალური გმირი) – ბაში აჩუკი.
ჩერნობილში დაცვენილი თმები.
„ოზონის ხვრელის“ ამოსავლები მაღამო.
სიყვარული – რომელიც არ მახსოვს.
შაქარში გახვეული კვნესა.
ბირიოზკაზე მიყუდებული „ჩასტუმკები“.
უდაბნოში მომღერალი ქარი.
წვიმა – აღორქლებული ცრემლები.
უძღები შვილი – ბუდიდან გადმოვარდნილი თვით-მფრინავი.
ეი შენნნ!
დამიბრუნე მეგაფონი!...
ჩემი ხმა.

თემური ჯავახიშვილი

Чокнутый с мегафоном

Эй, ты-ыы!
Верни мне:
Баши Ачука, (героя-освободителя) замученного КГБ.
Выпавшие в Чернобыле волосы.
Мазь для заполнения озоновой дыры.
Любовь – которую не помню.
Стон, закутанный в сахар.
Прислонившиеся к берёзке частушки.
Украденную письменность.
Ветер, поющий в кустах.
Дождь – испарившиеся слёзы.
Блудный сын – выпавший из гнезда само – лёт.
Эй, ты-ыы!
Верни мне мегафон,
Голос мой!

Темури Джавахишвили

Der Irre mit dem Megaphon

He du-uu!
Gib mir zurück:
Den Freiheitshelden Bashi-Atschuk, vom KGB gefoltert.
Die in Tschernobyl ausgefallenen Haare.
Die Salbe um das Ozonloch zu heilen.
Die Liebe – an die ich mich nicht mehr erinnere.
Das in Zucker gehüllte Stöhnen.
Die an die russische Birke sich anlehnenen Spottverse.
Das gestohlene Schrifttum.
Den in den Sträuchern singenden Wind.
Den Regen – verdampfende Tränen.
Den verlorenen Sohn – das aus dem Nest gefallene Flug-Zeug.
He du-uu!
Gib mir das Megaphon zurück,
Meine Stimme!

Temuri Javakhishvili, Übersetzung: Serge Okropiridse

Tbilisi

Tiflis als ob verstörte Tage
lauthals versucht sich der Protest
der schnelle Atem der Geschichte
Angst was uns noch gefangen hält

zählt und zählt nicht sucht zu gefallen
daß wie wir sind daß wir nicht sind
wo tausend leere Worte flaggen
Kartlis Deda verbranntes Geld

umsonst vergeigtes Larifari
m. a. W. das was hier
und jetzt und hier macht laut wahnschaffen

und doch nur mehr Gott weiß warum
blindwütig nichts also vergiß es
wer kann der geht wer geht der kommt

Martin Hüttel

თბილისი

თბილისი. თითქოს დაბნეული დღეები ხმამაღლა ცდილობს
რომ აღმოხდეს ისტორიის ხანგრძლივი და ნაგუბი სუნთქვა,
შიში, რომელსაც შეუპყრია, შეუბოჭავს, ითვლის, არც ითვლის
თავდახრილთა ქანცაწყვეტილი გაყინულ და უნდობელი მწერას.

გამუდმებით გვარწმუნებს, რომ ის ვინც ჩვენ ვართ,
ჩვენ არა ვართ, უნდა მოგვწონდეს ჩვენი თავი, ქცევა, კაცობა
და იქ, სადაც ყელყელაობს ცრუ სიტყვათა ორპირი ქარი
და ქართლის დედის ჩამწვარი ფული ფუჭ-ლარი-ფარის.

შავი კვამლი იკლავს, დროშასავით მაღლა მიიწევს,
ის მძვინვარებს, ბლოთას ცემს, დააბოტებს, წრიულად დადის,
ბილწისიტყვაობს, ხმამაღალ და ფარისეველურ სიგიჟეს სჩადის.

ეჰჰჰ, დაივიწყე, არაფერი და მაინც ღმერთმა იცის, რომ
ვინც რჩეულია, არ ეკარება სიბინძურე, ცეცხლი და ტყვია,
ის ვინც მიდის, მოდის კიდევ ნათლისცემით, სიბნელეს სძლია.

მთარგმნელი: თემური ჯავახიშვილი

Тифлис

Тбилиси как будто смущенные дни
испытывается протест
быстрое дыхание истории
страх всё ещё охватывающий нас

считает и не считает пытаюсь понравиться
что какие мы есть что нас нет
где тысяча пустых слов машут флагами
картлис деда сожженные деньги

напрасно проигранные лари-фари
другими словами то что тут и там
и вот сейчас и уродует громко

и всё же только Бог знает зачем
неистовое ничто значит забудь
кто может уходит кто уходит придет

Перевод: Темури Джавахишвили

Almatiki daechta

dedicated to
Natalia Pschenitschnikova

♩ = 60
♩ = 8

ALMATIKIDÄESHTADIG'VAUЦSURTOCETTERLIZWISCHETBOГДАДЭВИЦДИСТIPOREKWATERUN

ЦВИДОALFRANIPPIHOCИШIBRASCHBITOДУДВИКАУЛЫФЕЩИФЕЛДИМАНТОКЕРЗИНСЕНГДЕВЦИ

ЦАКЛЕБИСИТОЛОГУМАРМОСТРЕФОНГОДУВЦЫКТАЧИСТРАМЕЕМИФУСНДАККОТИКВЕЧКУЛЛОСТ

APDAKOTISTOPPIГЗАЦТЫЕДРАДИСЕРКЕОПФЕДЕСАВИДАНГОЗРИКАЛДИFRESPIIDENTITESCH

ИНАЛЕВБЕХСНЕСIREFIHOBOBEDEWINИРШПРОТODETILLOSUTPABIMAPPEГИЗУДИPЛИЗОIPE

ACKOTOMPIEKYPLPOЧИХОТРИСТАZURTITRASCHDOCHSCHIENXOПИЗГНУШПОТБРИКОСПRALVPS

Alexander Chernyshkov: Almatiki daechta (für Natalia Pschenitschnikova), Partitur 2010.

11 Blutströpfchen in einem absorbierenden Milieu

13 Vokalstücke

Für Nicholas Isherwood

Ein Auftragswerk der Dmitriy A. Prigov Foundation

Text: Dmitriy A. Prigov

deutsch: Günter Hirt / Sascha Wonders

Musik: Bernd Schultheis

$\text{♩} = 58$, vorsichtig tastend
+ Vabälterungen gliss. ord. Oberlinie mit Zunge und Lippen abau Vibrato

1 *fp* *mp* *f* *fp* *fp*
Ein Flü - sch → ch - en Ein A - I -
a - i - n fle - f - ç - a - n ain a - i -

accel. $\text{♩} = 96$
fp *mf* *p* *f* *f* *f*
N Flü - sch → ch - en E - es - sig E - es - sig
n fle - f - ç - a - n e - es - sig e - es - sig

$\text{♩} = 58$ Würdevoll ;-)
f *f* *f* *f* *fp* *fp* *fp* *mf*
E - es - sig - es - senz Ein hal - len - der lee - rer
e - es - sig - e - es - se - ents ain hal - lan - dor let - rae

"Bellissimo"
13 *p* *mp* *mf* *ff* *mf*
Saal kurz nach der Re - no - vie - rung Ein Ein
zael korts naax deyr re - no vi - ruu ain ain

molto rall.
16 *f* *p* *mf*
Blu - ts - trö - pf → ch - en, das auf per - ga - men - te - nen Flü - geln her -
blu - ts - troe - pf - ç - on das auf per - ga - men - te - nen fly - gln heyr

a tempo **accel.**
19 *ppp* *gliss.* *gliss.* *ord.* *f*
bei - fliegt und sum - mend vor dem Oh - r he -
bai - fligt unt zu - mant feg dem o - r he -

22 Oberlinie mit Zunge und Lippen *f*
- rum - schw - i - - - - - t - t
- rum - fv - i - - - - - t - t

Prigov/Schultheis: 11 Blutströpfchen, Text: orthographisches Deutsch und phonetische Umschrift.

b) SCHRIFT UND FORM

Bei der Mitteilung von Inhalten kann man bis zu einem gewissen Grad von der Form absehen, obwohl jeder Inhalt an eine bestimmte Form gebunden ist. Dies gilt auch und gerade im Bereich schriftlicher Mitteilung. Zwar traut man Standardschriften zu, einen Inhalt 1:1 zu vermitteln, und das Gros der Bevölkerung begreift Schriften als informationsneutral. Tatsächlich drückt aber jede Schriftart einen ganz bestimmten zeittypischen Stil und Geschmack aus. Beleg hierfür ist die hochsensible Verwendung von Schriften in der Werbung bis hin zum Corporate Design.

Neben den Standardschriften gibt es noch ›künstliche‹ Sprach- und Schriftsysteme. Diese gehen auf individuelle Autorschaft zurück und heben bestimmte Aspekte von Sprache hervor, etwa das Lautlich-Musikalische (Onomatopoesie) oder den bildnerischen Aspekt (visuelle Poesie). Lautdichtung und visuelle Poesie können bestehende Alphabete für ihre Zwecke auf unkonventionelle Weise adaptieren (so bei Barsky), exotische Schriftzeichen eigenwillig interpretieren (›rübezahl‹, ›iroha‹) oder auch bestehende Schriften willkürlich transformieren (Kuczminski). Allgemein gesprochen befreit der deviante Gebrauch einer Schrift von herrschenden Normen und Denkwängen. Das Changieren zwischen konventionellem und innovativem Schriftgebrauch erzeugt überdeterminierte, schizothyme Ausdrucksformen.

ANMERKUNGEN

Andrzej Kuczminski: TJSJ ..., 1977.

Die nach dem Zufallsprinzip ausgewählten Großbuchstaben in der oberen Bildhälfte korrespondieren mit den zufälligen Abdrücken von Zweigen in der unteren Bildhälfte, die als eine Art ›Schrift der Natur‹ aufgefaßt werden können.

Andrzej Kuczminski: Logbook, 1995–1996.

Die einzelnen von Andrzej Kuczminski entworfenen und gestempelten Schriftzeichen ergeben von oben nach unten gelesen das Datum, den Wochentag und die Anzahl der Tage, die Kuczminski bislang gelebt hat. In schizothymen Lesart sind diese Schriftzeichen aber auch als Katakana zu deuten, ohne daß dabei freilich ein dezidierter Sinn entstünde. Das im Katalog abgebildete Blatt zeigt die Aufzeichnungen vom Dezember 1995 bis Januar 1996.

Vilen Barsky: Philosophie, 1970er Jahre.

Die Serie ›Philosophie‹ entstammt einem Konvolut von Text-

blättern, mit russ. und lat. Druckbuchstaben. Aspei lagen mehr als 100 Textblätter vor, die 2011 eingescannt und dann auf DIN-A4 ausgedruckt wurden. Die Textblätter enthalten meist nur einige wenige Worte, die sich optisch ähneln, deren Bedeutung aber differiert. Dabei changieren die Buchstaben zuweilen zwischen dem kyrillischen und dem lateinischen Alphabet.

Abbildung 1: NET–EST' bedeutet im Russischen Verneinung und Bejahung. Die graphische Anordnung der beiden kontradiktorischen Begriffe führt sinnfällig vor Augen, daß Nein und Ja (wörtlich: Es ist/gibt) semantisch ineinander übergehen können, aus einem Nein kann im Handumdrehen ein Ja werden. Derartige Wortspiele besitzen nicht nur Sprachwitz, sondern es eröffnet sich damit zugleich eine ontologische Denkform.

Abbildung 2: KOGDA–TOGDA: wann – dann, das aufhört – fängt dies an, wann – dann.

Abbildung 3: ÉKUMENISTIKA: Ein Jahr (Gott) ein Gott / ein anderer Gott ein anderes Jahr (Gott) ...; russ. 'GOD' (in dt. Transkription) bedeutet 'Jahr', engl. hingegen 'Gott'.

Abbildung 4: DA–AD, dazu folgende Konnotationen: 1) DA: russ. 'ja'; dt. 'hier', 2) AD: russ. 'Hölle'; lat. 'Anno Domini'; dt. 'Albrecht Dürer', 3) DAAD: Kürzel für: 'Deutscher Akademischer Austauschdienst', 4) DA DA: russ. 'ja ja'; dt. 'Dada' (-ismus).

Vilen Barsky: Wandengel, 1985.

Der Text entstammt einem Typoskript ›Tiraden‹. Wir haben die einzelnen Seiten eingescannt, bearbeitet und über einen Laserdrucker vervielfältigt. Der Text ›Wandengel‹ wurde von Sabine Hänsgen und Georg Witte ca. 1990 übersetzt.

Dato Barbakadse: Öö5ööööööö, 2008.

Zu seinem poetischen Verfahren äußert sich der Autor wie folgt: »Die verschlüsselten Texte von Dato Barbakadse gelten als eine Art praktischer Darstellung seiner langjährigen literarischen Politik, die sich gegen das Bestreben in Georgien richtet, die Poesie total zu instrumentalisieren. Im Unterschied zu traditionellen Formen visueller Poesie (z. B. ›Fisches Nachtgesang‹ von Christian Morgenstern, ›Kult des Fragments‹ von Man Ray usw.) sind die Darstellungen von Barbakadse im klassischen Sinne zweidimensional: Die erste, ursprüngliche Schicht seines poetischen Schaffens bleibt dem Betrachter vollkommen verschlossen, aber diese seine verschlüsselten Texte existieren real und sind in unverschlüsselter Form vorläufig nur dem Verfasser bekannt. Die zweite, visuelle Schicht ist jedoch semiotisch offen, was in erster Linie die Intensität seiner Darstellungen zugänglich macht. Die komplizierten nicht als Dekoration gedachten Spiele, die dem Verfahren des Autors zugrunde liegen, problematisieren

die derzeitige Lage der Dichtung – nicht nur in Georgien. Der Autor betrachtet die Poesie als ein Schicksal, welches das Leben eines Menschen wesentlich bestimmt und ihn ein unkonventionelles Leben führen läßt. Alle Literatur, die übrig, also außerhalb des Geistes der Poesie bleibt, ist kreatives Schreiben und nichts anderes. Das Schema dieser Unterteilung gilt unterschiedslos in jedem Jahrhundert, ganz unabhängig von irgendwelchen sozial-kulturellen Kontexten. Den Vorwurf, seine Position sei radikal, weist Barbakadse zurück, vielmehr betrachtet er sein Verfahren als die adäquate Reaktion eines dem Geist der Poesie treu gebliebenen Dichters auf die zunehmend radikale Entwicklung der Realität, die immer stärker zur Aufgabe des Willens zur Freiheit tendiert.« Briefe vom 13. und 16. Oktober 2013. Das Gedicht ›Öö5ööööö‹ ist entnommen: Dato Barbakadse: ars poetica, Polylogi Verlag, Tiflis 2010, S. 30.

Bessik Adeishvili: Gedicht, Ende der 1960er Jahre.

Das Gedicht in Kreuzform soll man nach Auskunft des Verfassers entsprechend ost-kirchlichem Brauch »sich be-kreuz-ig-end« vorlesen. Inhaltlich spricht der Text vom Tod, von einer Seele, die – nach Goethe – dem Wasser gleicht, nimmt Bezug auf Jakob Böhmes mystische Wasserweihe und auf das altägyptische Miteinander von Wasser und Feuer. Adeishvili verweist in der Erläuterung zu seinem Gedicht auch auf den Parzival-Mythos, wobei er explizit Ernst Stadler zitiert: »und erst den Schmerzgekrönten grüßt der heilige Gral«.

Martin Hüttel: weiss, white, თეთრი ..., 2014.

21 Schüler aus Tiflis haben mit Filzschreibern Bilder gemalt und auf weiteren Blättern den dazugehörigen Bildtitel schriftlich fixiert. Die einzelnen Blätter werden für die Aspei-Ausstellung in Klarsichthüllen gelegt und mit Klammern an einer Wäscheleine aufgehängt. Zusätzlich werden Hunderte weiterer Blätter mit den Computer-Ausdrucken ›weiss‹ (in

Deutsch, Englisch, Georgisch und Russisch) in Klarsichthüllen an einer Wäscheleine aufgehängt, welche die unteren Räume des Giorgi-Leonidze Literaturmuseums durchzieht. Einige der Blätter sind tatsächlich ›weiss‹, d. h. ohne Bild und ohne Schrift.

Nikolaj Predein: Computergrafik, 2002.

N. Predein hat eine Vielzahl sprachanalytischer Texte verfaßt. Diese setzen sich u. a. auch mit Denkmöglichkeiten auseinander. Ein Beispiel ist der Satz: »Ujti dva raza nevozmožno« (= Zweimal weggehen geht nicht).

Tamara Kanashvili: Disinfection needed, undat.

Diese Computergrafik macht auf die fragwürdige Qualität des Trinkwassers in Tiflis aufmerksam, kann aber darüber hinaus auch als eine Art Zeitkritik gedeutet werden.

Temuri Javakhishvili: Drugs, 1998.

Dieses visuelle Gedicht besteht aus der seriell gebrauchten Wortverbindung ›Morphin–minütlich‹ und dem englischen Pendant ›drugs‹ (Drogen) und bezieht sich auf die desolaten (kultur-)politischen Verhältnisse in Georgien Ende des 20. Jahrhunderts.

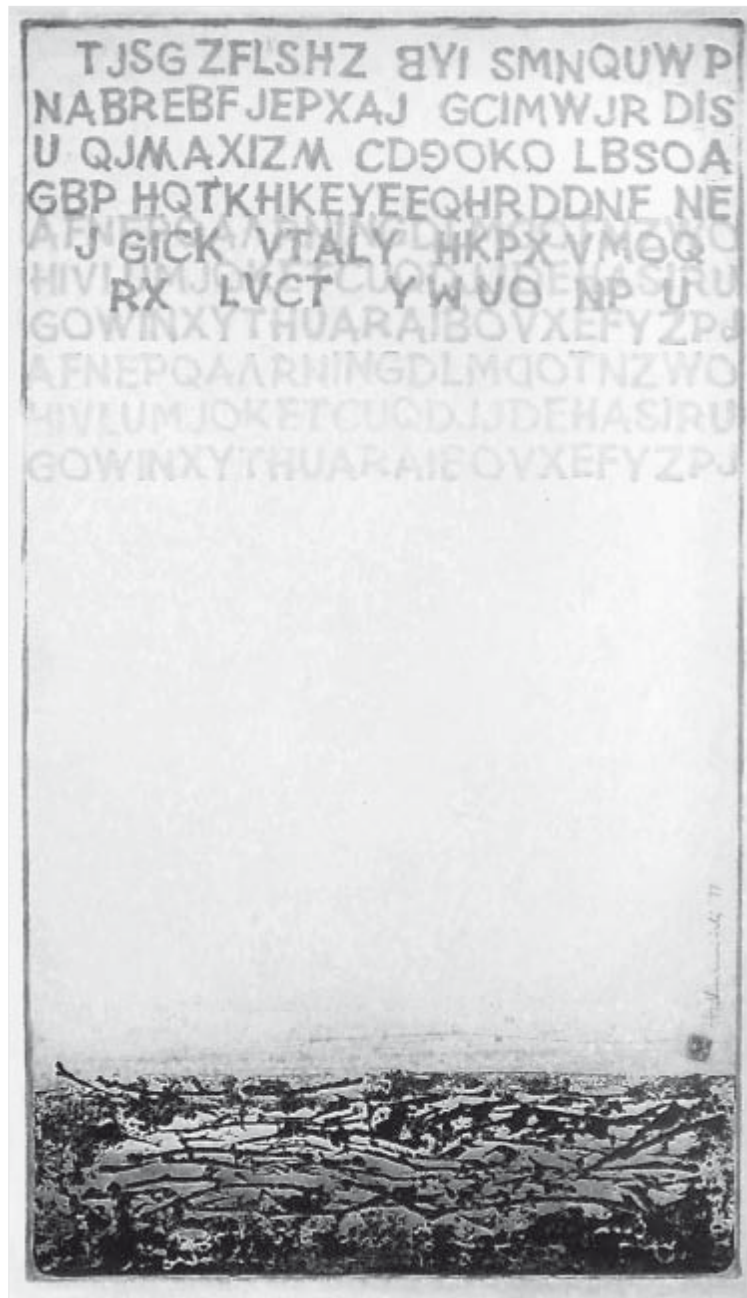
Jurij Al'bert: Textbilder, 1981–2008.

a) Es wäre großartig, ein Kunstwerk zu schaffen, das alle in Erstaunen versetzte ...! It'd be great to do an artwork that wowed everyone ...! (English version), Acryl auf Leinwand, 180 x 150 cm, 1986.

b) In welcher Tradition ist diese Arbeit geschaffen? Letraset auf Papier, 48 x 36 cm, 1981.

c) Wie ist es passiert, daß ich gerade diese Arbeit gemacht habe, gerade so wie ich sie gemacht habe? How has it happened that I made this very work as I made it in this very way? Tempera auf Leinwand, 70 x 50 cm, 1981–1990.

d) Das Geld, das für diese Arbeit bezahlt wurde, wurde für eine gute Sache ausgegeben. Ist sie deshalb besser geworden? Acryl auf Leinwand, 60 x 50 cm, 2008.



Andrzej Kuczminski: TJSG ..., Stempel und Prägedruck, 71,5 x 42 cm, 1977.

НЕТ ЕСТЬ
НЕТ ЕСТЬ
НЕТ ЕСТЬ
НЕЕСТЬ
НЕЕСТЬ
НЕЕСТЬ
ЕСТЬ
НЕЕСТЬ
НЕЕСТЬ
НЕТЕСТЬ
НЕТ ЕСТЬ
НЕТ ЕСТЬ
НЕТ ЕСТЬ

КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОНЧИТСЯ ЭТО ТО НАЧНЕТСЯ
КОНЧИТСЯ ЭТО ТО НАЧНЕТСЯ
КОНЧИТСЯ ЭТО ТО НАЧНЕТСЯ
КОНЧИТСЯ ЭТО ТО НАЧНЕТСЯ
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА
КОГДА ТОГДА

Vilen Barsky: Aus der Serie ›Philosophie‹, Filzstift auf kariertem Papier, ca. 18 x 25 cm, 1970er Jahre.

Экуменистика

ОДИН БОГ ОДИН БОГ
ДРУГОЙ БОГ ДРУГОЙ БОГ
ОДИН БОГ ОДИН БОГ
ДРУГОЙ БОГ ДРУГОЙ БОГ
ОДИН БОГ ОДИН БОГ
ДРУГОЙ БОГ ДРУГОЙ БОГ
ОДИН БОГ ДРУГОЙ БОГ
ДРУГОЙ БОГ ОДИН БОГ
ОДИН БОГ ДРУГОЙ БОГ
ДРУГОЙ БОГ ОДИН БОГ

Δ Α
Α Δ

если бы я был ангелом если бы стал ангелом в какой институт поступить на какой факультет не лучше ли кинуться в амты в отделы за помощью но в какой же если бы я стал ангелом два крыла за спиной нимб но помимо у меня была бы идея может просто мелькнула бы мысль может мысль просто тождественна месту в киеве фреска на стенах притвора кирилловской церкви древняя фреска оттуда с нее со стены я бы взлетел с древней стены облупившимся ангелом фресковым в белом хитоне бледнозеленом гиматии с крыльями белыми ангел с тени когда бы я полетел я бы додумал я бы додумал все до конца достаточно только взлететь оторваться как же уйти от стены как одолеть неподвижные глыбы столетий достаточно только взлететь оторваться от стены взлететь над холмом высоким где все впутано в зелень где храм когда бы я полетел я бы додумал все до конца а нужно ли проще действовать ловко и быстро делая то же что ангел на фреске что делал он все это долгое время всегда что мастер уже объяснил на стене нет я бы все же додумал додумал все до конца мне ведь многое было дано мне свершителю мысли божественной бог только мыслью сверкнул а я уже нет он еще не успел не было мысли до мысли это я предвосхитил его я сам предвосхитил меру его наказания людям всем плохим хорошим и лучшим всей земле вот я быстро руками которые могут все начинаю сворачивать небо быстрота моих рук их длина их умелость и как план петербурга петровских времен гигантский рулон безграничный хрустит ведь небо свернуть даже ангел не может бесшумно и открываются черные дыры дыра беспредельная бездна воронка чернота без конца без солнца без звезд и птицы исчезли в хрустящем рулоне и тогда может люди бы подняли лица без лиц к небу без неба все люди и завывали бы разом но вой был бы не слышен канул бы в черную бездну и тогда может быть наконец все они что-то бы вспомнили о чем-то подумали что-то узнали узнали подумали вспомнили наконец что-то о важное главное что-то одно

wenn ich ein engel wäre wenn ich ein engel würde in welches institut
sollte ich eintreten in welche fakultät sollte ich mich nicht besse
r in ämter in abteilungen stürzen um hilfe nachsuchen aber in welche de
nn wenn ich ein engel würde zwei flügel auf dem rücken ein heiligensc
hein doch außerdem hätte ich eine idee vielleicht blitzte auch nur e
in gedanke auf nur ein gedanke eins mit dem ort in kiew ist ein fres
ko an den wänden am eingang zur kirche des kyrill ein altes fresko v
on dort von ihm von der wand würde ich aufliegen von der alten wand
als abbröckelnder freskenengel im weissen gewand im blassgrünen himation m
it weissen flügeln ein wandengel wenn ich dann flöge dann dächte ich na
ch dächte ich alles bis zu ende es genügt schon aufzufliegen sich los
zureissen doch wie soll man sich nur von der wand entfernen wie die
unbeweglichen brocken der jahrhunderte überwinden es genügt schon nur a
ufzufliegen sich loszureissen von den wänden aufzufliegen über den hohen
hügel wo alles von grün überwuchert ist wo die kirche ist wenn ich dann
flöge dann dächte ich alles bis zu ende soll ich das einfacher wäre
es schnell und geschickt zu handeln dasselbe zu tun wie der engel auf dem
fresko das was er tat all die lange zeit immer das was der meiste
r bereits erklärte auf der wand nein ich dächte dennoch nach däch
te alles bis zu ende denn vieles wäre mir gegeben mir dem vollender des
göttlichen gedankens gott liess einen gedanken nur aufblitzen aber ich
schon nein er hat es noch nicht geschafft der gedanke war noch nich
t da bis zu einem gedanken ich war es ich habe ihn vorausgeahnt i
ch selbst habe das mass seiner strafe für die menschen vorausgeahnt für
alle für die schlechten die guten und die besseren für die ganze er
de nun beginne ich schnell mit meinen händen die alles können den himme
l einzurollen die schnelligkeit meiner hände ihre länge ihre geschickli
chkeit wie der plan petersburgs aus den petrinischen zeiten knistert di
e gigantische grenzenlose rolle denn den himmel einrollen das kann selb
st ein engel nicht ohne lärm und es öffnen sich schwarze löcher e
in loch ein unermesslicher abgrund ein trichter eine schwärze ohn
e ende ohne sonne ohne sterne und die vögel sind verschwunden in der knist
ernden rolle und dann würden die menschen vielleicht ihre gesichter
ohne gesichter zum himmel ohne himmel erheben alle menschen und sie
würden mit einem male aufheulen aber das heulen wäre nicht zu hören wür
de in den schwarzen abgrund versinken und dann würden sie sich vielleic
ht endlich alle an etwas erinnern nachdenken erkennen erkennen nachdenk
en sich erinnern endlich an etwas wichtiges das wesentliche da
s eine

Öööö5öööööö

öö ööööööö 5öööööö ö5ö,
öööööööö öööö ööööö öö2öö öö – ööö2ööö,
ööö2ööö7ööö öÖöööööö ööööööööööö;

öö ööööööö Öööö ö5ö,
öööööööö ööööööö ööööööööööööö ööÖöööööö
ööööÖöööö ÖööööÖö 7öööö 2ööööÖö;

öö ööööööö öööööÖöö ö5ö,
öö2öööööööööö ööööö ööÖöö öööÖöööö
öööö ööööööööööö öö7öööööööö öööö ööööööö öööÖöööö;

öö ööööööö öööÖöööö ö5ö,
öööööööö öööö ööö2ööö öö ööööööö öö2öö,
ööö2ööö7ööö öÖöööööö 5öööööö.

Ööööööö, 01.06.2008

მისტერიაჲმ - მისწახე,
 მისტერიაჲმ - მყნარო,
 სიჭაქილი - მისწახე,
 სიულოც - ქაშქამა მყნარო.

მისტერიაჲმ - სიყნა,
 მისტერიაჲმ - მთვინო,
 სიღრმის მისწახე,
 თუთნო - უმცირესო-დაწე.

მისტერიაჲმ - მიწა,
 მისტერიაჲმ - ციხესიმაგრე-მთვინო-მიწა-
 - თუთნო ვიღაშისებურად
 სიანდო-სიწინა-სიღო.

მისტერიაჲმ - მისწახე,
 მისტერიაჲმ - მყნარო;
 სიჭაქილი მისწახე,
 სიულოც - ქაშქამა მყნარო.

პირველივეს სიწინა,
 მისწახე მისწახე მისწახე,
 მისწახე მისწახე მისწახე,
 უმცირესი მისწახე.

მისტერიაჲმ - მყნარო,
 მისწახე - სიულოცის მისწახე,
 სიჭაქილი სიულოცის მისწახე,
 სიღრმის სიულოცის მისწახე.

მისტერიაჲმ - მისწახე,
 მისტერიაჲმ - მყნარო,
 მისწახე მისწახე მისწახე,
 სიულოცის მისწახე მისწახე -

სიულოც თუ ციხესიმაგრე მისწახე,
 სიღრმის მისწახე - სიულოცის მისწახე,
 მისწახე მისწახე მისწახე,
 სიანდოცის მისწახე მისწახე.

- მისწახე მისწახე მისწახე - მისწახე მისწახე მისწახე -

- X X სიულოცის სიანდოცის მისწახე -

სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი
 სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი
 სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი
 სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი

სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი
 სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი
 სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი
 სიულოცის მისწახე მისწახე მისწახე - სი

weiss

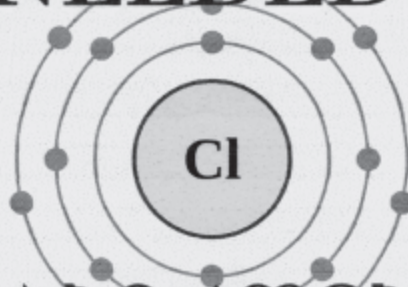
white

თეთრი

белый

уйти
два раза
НЕВОЗМОЖНО

DISINFECTION
NEEDED



საჭიროებებს
დებონებუქცობას

**IT'D BE GREAT
TO DO AN ARTWORK
THAT WOWED
EVERYONE ...!**

Y. ALBERT, 1986

**В
КАКОЙ
ТРАДИЦИИ
СДЕЛАНА
ЭТА
РАБОТА
?**

© ALBERT 1986/87

**КАК ПОЛУЧИЛОСЬ,
ЧТО Я СДЕЛАЛ
ИМЕННО ЭТУ РАБОТУ
И СДЕЛАЛ ЕЕ
ИМЕННО ТАК ?**

Ю.АЛЬБЕРТ. 1981-90

**Деньги, заплаченные
за эту работу,
потрачены на добрые дела.
Стала ли она от этого
лучше?**

Ю. Альберт, 2008

c) SCHRIFT UND BILD

Das Spiel mit Schrift und Schriften kann, wie oben gezeigt, soweit getrieben werden, daß deren konventionelle Bedeutung in den Hintergrund tritt. Es entstehen neue, überraschende Sinnbezüge, die einer höheren, zumindest jedoch anderen Wahrheit dienen, die zum Nachdenken über die Möglichkeiten, über Sinn und Zweck von schriftlicher Kommunikation anregen.

Das Spiel mit Schrift findet sich aber auch dort, wo sie integraler Bestandteil einer bildnerischen Aussage wird. Schrift und Bild waren und sind ja schon immer eng miteinander verwandt, etwa in den ägyptischen Hieroglyphen oder in der chinesischen Zeichenschrift. Der komplexen Beziehung von Schrift und Bild ist Aspei in zahllosen Diskussionen nachgegangen, und hierzu wurde auch über all die Jahre vielfältiges Anschauungsmaterial zusammengetragen. In exemplarischer Weise sollen nun einige dieser Schriften-Bilder vorgestellt werden. Besonders interessant sind diejenigen Beispiele, die ästhetisch und ideologisch überdeterminiert sind und sich so einer eindeutigen Aussage entziehen. Man verstrickt sich bei der Betrachtung in Hypothesen, ohne doch zu einer Gewißheit zu gelangen, ahnt aber doch bei aller ›Verrücktheit‹ irgendwie auch den Vorschein von Transzendenz.

ANMERKUNGEN

Vladimir Nemuchin: uuu ooo eee ..., 1997.

Diese Buntstiftzeichnung zeigt einen 7-armigen Leuchter. Darüber schwebt eine Gestalt, die wohl den Hl. Geist darstellen soll. Die Gestalt zeigt ein schematisiertes Gesicht, das in einen Arm und eine Hand übergeht. Aus dem Arm züngeln 7 Flammen. Als Inscriptio des Arms die Vokale: u o é e o ju, was wohl auf das Zungensprechen hinweist, eine Anspielung auf Markus 16.17, den 1. Korintherbrief 14.2 ff., die Apostelgeschichte 2.4, 10.46 und 19.6 und eventuell auch auf Jesaja 28.7-13.

Éduard Štejnberg: Das Fenster, 1984.

Das Wechselverhältnis von Bild und Schrift zeigen die beiden Collagen von Éduard Štejnberg, in welchen das bildnerisch Dargestellte durch die Inscriptio rekapituliert wird. Die linke Collage zeigt ein Fenster, dessen Rahmen mit groben Strichen skizziert ist. Das Fensterglas wird durch eine weiße Fläche im oberen Drittel des Bildes angedeutet wie auch mittels eines durchsichtigen Klebestreifens in der unteren

Bildhälfte. Links unten dann in Druckbuchstaben russ. ›okno‹ (= Fenster).

Éduard Štejnberg: Bochum–Kimry, 1984.

Die rechte Collage zeigt schematisch ein Gesicht, mit einem – wohl als Hut zu deutenden – Dreieck auf dem Kopf. Am linken Rand in kyrillischen Buchstaben ›Bochum‹, am rechten Rand ›Kimry‹ (eine alte russische Stadt im Gebiet Tver). Beide Städtenamen sind durch ein markantes Plus-Zeichen in der Bildmitte miteinander verbunden. Das Zentrum des Bildes zeigt das Fragment eines deutschsprachigen Flugblatts, in welchem die Invasion der US-amerikanischen Streitkräfte in Nicaragua unter Außenminister George P. Shultz verurteilt wird.

Il'ja Kabakov: Der Vater zieht die Uhr auf, 1983 (1974).

Geradezu ikonoklastisch ist die Arbeit von Il'ja Kabakov aus dem Album ›Der auf der Toilette sitzende Primakov‹. Der Offsetdruck zeigt nichts als eine schwarze Fläche. Unten rechts befindet sich die Legende in Kursivschrift ›Der Vater zieht die Uhr auf‹. Signiert und datiert ist der Druck: ›I. Kabakov 1974‹ und bezieht sich auf eine ursprüngliche Zeichnung. Der uns vorliegende Druck hat auf der Rückseite das handschriftliche Datum ›1983‹.

Andrej Monastyrskij, Sabine Hänsgen: Wie gehts?, 1990.

Appropriationen von Alltagstexten, simulierte Denk- und Handlungsmuster sind im Konzeptualismus gängige Verfahren. Dies gilt auch für eine Collage mit Bild- und Textausschnitten, die einem nordkoreanischen Journal entnommen sind. Gezeigt wird ein fließendes Gewässer mit Steinen und drei Schriftzeichen. Als Legende zu diesem Gewässer-Bild sieht man eine Schriftzeile in Koreanisch, darunter das Datum ›1985‹ in arabischen Ziffern. Handschriftlich trägt die Collage das Datum ›1990‹ und ist mit den kyrillischen Lettern ›A. M.‹ (= Andrej Monastyrskij) und ›S. H.‹ (= Sabine Hänsgen) signiert. Der Sinn der koreanischen Lettern bleibt rätselhaft und war den beiden Autoren wohl auch nicht bekannt. Trotzdem macht der auf der Rückseite der Collage handschriftlich notierte Titel ›kak žizn' ?‹ (wörtlich: ›wie ist das Leben?‹, umgangssprachlich: ›wie gehts?‹) Sinn, denn das Sujet ›Fließendes Gewässer‹ korrespondiert mit den beiden Jahreszahlen 1985 und 1990: So wie das Wasser fließt, so fließt auch die Zeit und das Leben dahin.

Andrej Monastyrskij: Nagual', 1994.

Die Collage ›Nagual'‹ zeigt eine Farbkopie mit einem weiblichen und einem männlichen Kopf, die von einem Computerspiel stammen, als Legende dient das Wort Nagual' in kyrillischen Lettern. Der Begriff Nagual' meint einen aztekischen Schutzgeist, der in Tieren und Pflanzen auftreten kann und eng mit einem Menschen verbunden ist, so daß Tod oder

Verletzung beide gleichermaßen betrifft. Aktuelle Bedeutung erlangte der Begriff Nagual' in den Büchern von Carlos Castaneda, die sich im Rußland der 1980er und 1990er Jahre großer Beliebtheit erfreuten.

Mit der Bezeichnung Nagual' zieht Monastyrskij eine Parallele zwischen dem aztekischen Schutzgeist aus dem Schamanismus und Computerspielen. Wie der Schamane Kontakt zu einer zweiten Welt aufnimmt, so auch der Spieler eines PC-Spiels. Er schlüpfte – metaphorisch ausgedrückt – in die Gestalt einer Spielfigur und mit dieser hat er (ähnlich wie der Schamane) böse Mächte zu bekämpfen und dem Guten zum Sieg zu verhelfen. Und wie der Schamane verschiedene Schutz- und Hilfsgeister für sich zu gewinnen trachtet, so strebt auch der PC-Spieler danach, virtuelle Figuren für sich zu gewinnen, die ihm bei seinen Abenteuern hilfreich zur Seite stehen (wie etwa die beiden Personagen auf der Farbkopie). Das Faltblatt Nagual' erweist sich so als beziehungsreiches Vexierspiel: Es partizipiert an Esoterik, nimmt teil an der virtuellen Welt der PC-Spiele, welche selbst wiederum als Abbild unseres Alltagslebens verstanden werden können. Nagual' ist einestheils als ein Kunstwerk ausgewiesen, da mit Widmung versehen, signiert und datiert, und anderenteils nur eine billige Fotokopie aus dem Copyshop.

Vladimir Jankilevskij: Die Tür, 1980.

Das Foto von Vladimir Jankilevskij zeigt den Ausschnitt einer Tür, die selbst wiederum Teil seines 5-teiligen Werks mit dem Titel ›Adam und Eva‹ ist. Links die Rückenansicht eines Mannes: Zu sehen sind Mütze und der obere Teil eines Mantels. Der Mann befindet sich im Zwischenbereich von Außen- und Innentür. Die rechte Bildhälfte zeigt 12 Klingeln und eine Vielzahl von Tür- und Namensschildern. Zusätzlich sind noch weitere schriftliche Mitteilungen an der Tür angebracht, wie etwa: ›hier leben‹, das Logo der russischen Tageszeitung ›Izvestija‹ und auf dem Briefkasten im Prägedruck: ›Für Briefe und Zeitungen‹. Die Menge der schriftlichen Namen und Mitteilungen wirkt verwirrend und reflektiert wohl die verworrene Situation, die zur damaligen Zeit in Rußland herrschte. Das Bildgeschehen kann aber auch religionsphilosophisch gedeutet werden: Die Schechina, die Heimstatt Gottes in dieser Welt, läßt auf sich warten, Gott und Mensch können nicht zueinander finden.

Mamuka Japharidze: Kalender, 2013 (2002).

Dieser esoterisch sich gebende Kalender – eine Computergrafik – dient nach Aussagen von Japharidze dazu, anhand von Sonnenphasen günstige Zeiten für die Meditation zu berechnen.

Mamuka Japharidze: Wir sehen einander, 2013.

Computergrafik (ursprünglich eine Fotokopie) auf roten

Karton aufgeklebt. Der Text ist im Georgischen doppeldeutig: ›Wir sehen einander / wir sehen den Rubel an‹. Eine Variante dieser Arbeit diente 2011 als Flyer zu einer Gruppenausstellung georgischer Künstler in Lund (Schweden).

Vagrič Bachčanjan: Dollar-Size-Pictures, 2006.

Appropriation findet sich in der Serie Dollar-Size-Pictures von Vagrič Bachčanjan. Es handelt sich hierbei um Zeitungsausschnitte, die exakt das Format einer Dollarnote (15,6 x 6,6 cm) besitzen. Die Zeitungsausschnitte sind gestempelt, handschriftlich signiert und datiert. Bachčanjan kritisiert mit seiner Serie, daß im modernen Kapitalismus alles nach seinem Geldwert bemessen wird.

Gudrun Lehmann: Transaktionen, 2000–2012.

Fotoserie von Schautafeln, die Wechselkurse anzeigen, aufgenommen in Lemberg 2000 und Tiflis 2012. Wechselkurse sind hier metaphorisch zu verstehen, als Ausdruck von gesellschaftlichen Transaktionsprozessen.

Evgeny Yufit: Stills, 2012.

In den Stummfilmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts finden sich zuweilen Zwischentitel, die das Handlungsgeschehen erläutern. Dieses Verfahren übernimmt Evgeny Yufit in seinen Filmen, die sich auch in ihrer Bildsprache am Film der 1910er und 1920er Jahren orientieren. Die Zwischentitel können handschriftlich oder in Drucklettern abgefaßt sein, eventuell auch zweisprachig russisch-englisch, ferner können die Zwischentitel aus einem Screenshot mit Text bestehen.

Interessant am Filmschaffen von Yufit ist, daß nicht nur die Zwischentitel im Film, sondern auch einzelne Stills mit Szenenfotos eine schematisch vereinfachte, geradezu skulpturale Ausdrucksform finden. Dabei zitiert und appropriiert Yufit nicht selten Sequenzen aus historischen Filmen. Das im Katalog wiedergegebene Beispiel zeigt den Außentitel eines Buches ›Voennaja zooantropotechnika‹ (= Militärische Tier-Mensch-Technik).

Niko Tsetschladze: Video-Stills mit Schrift, 2001.

Niko Tsetschladze hat in diesem Video Nachrichtensprecher des georgischen Fernsehens aufgenommen, bei denen auf dem Bildschirm als Beleg ihrer Aussagen noch Texte eingeblendet sind. In dieses Fernseh-Video hat der Künstler stumme Videoaufnahmen von sich selbst montiert, in denen er einen Text spricht, was man aber lediglich an der Lippenbewegung erkennt. Bei den Aufnahmen von ihm selbst fehlen auch Hintergrundtexte.

Temuri Javakhishvili: Screenshots 1993/94, Textbilder, 1982.

Die Screenshots sind dem Video ›Silkmen‹ (21 min.) entnommen. Die Textbilder (Fotos) mit der russ. Inscriptio ›Ich betrete die Metro‹ und ›Ich betrete den Lift‹ sind metaphorisch zu verstehen.

Temuri Javakhishvili: Graffiti ›41‹ aus Tiflis, 2013.

Javakhishvili hat dieses Graffiti in Tiflis fotografiert. Die Zahl 41 ist mehrdeutig: sie verweist auf den Meridian 41°, auf dem Tiflis liegt, auf die futuristische Künstlergruppe 41°, die 1918–1920 in Tiflis tätig war und für die Buchkunst richtungsweisende Werke geschaffen hat, sie verweist schließlich auch auf das Parteienbündnis ›georgischer Traum‹, das 2012 die Parlamentsmehrheit in Georgien erlangt hat.

Ol'ga Florenskaja: Graffiti aus Petersburg, 2001.

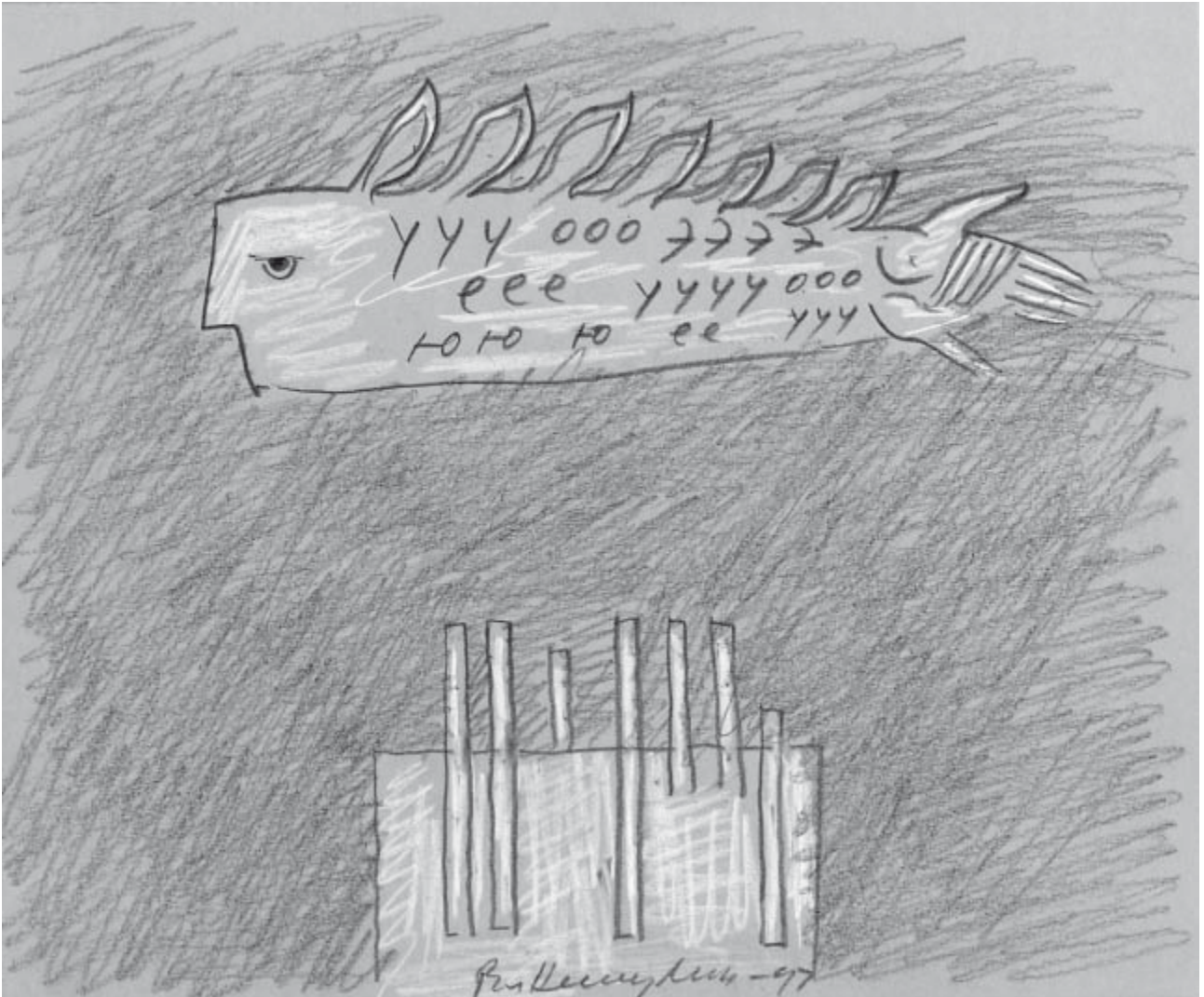
Ol'ga Florenskaja hat Graffiti aus Petersburg fotografiert und diese – mit einem Kommentar versehen – in ihrer Broschüre ›Psichologija Bytovogo Šrifta‹, Petersburg 2001, publiziert. Der Text auf der rechten Bildhälfte lautet: ›Alles geht vorüber‹.

Andrzej Kuczminski: Traces (Spuren), Foto, 2013.

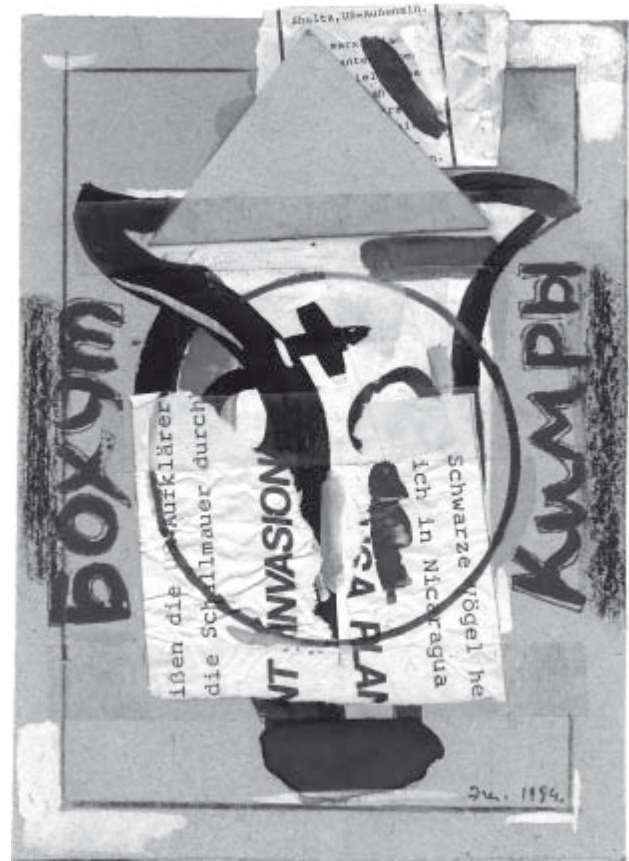
Kuczminskis Arbeiten thematisieren immer wieder den Begriff Zeit, Präsenz und Absenz. Das Foto ›Traces‹ zeigt Ziffern, die flüchtig in den Sand geschrieben wurden. Sie geben die Anzahl von Tagen an, die A. K. bislang gelebt hat, darunter Fußabdrücke von Mensch und Hund.

Wika Mikrut: Decollage, 1977/2007.

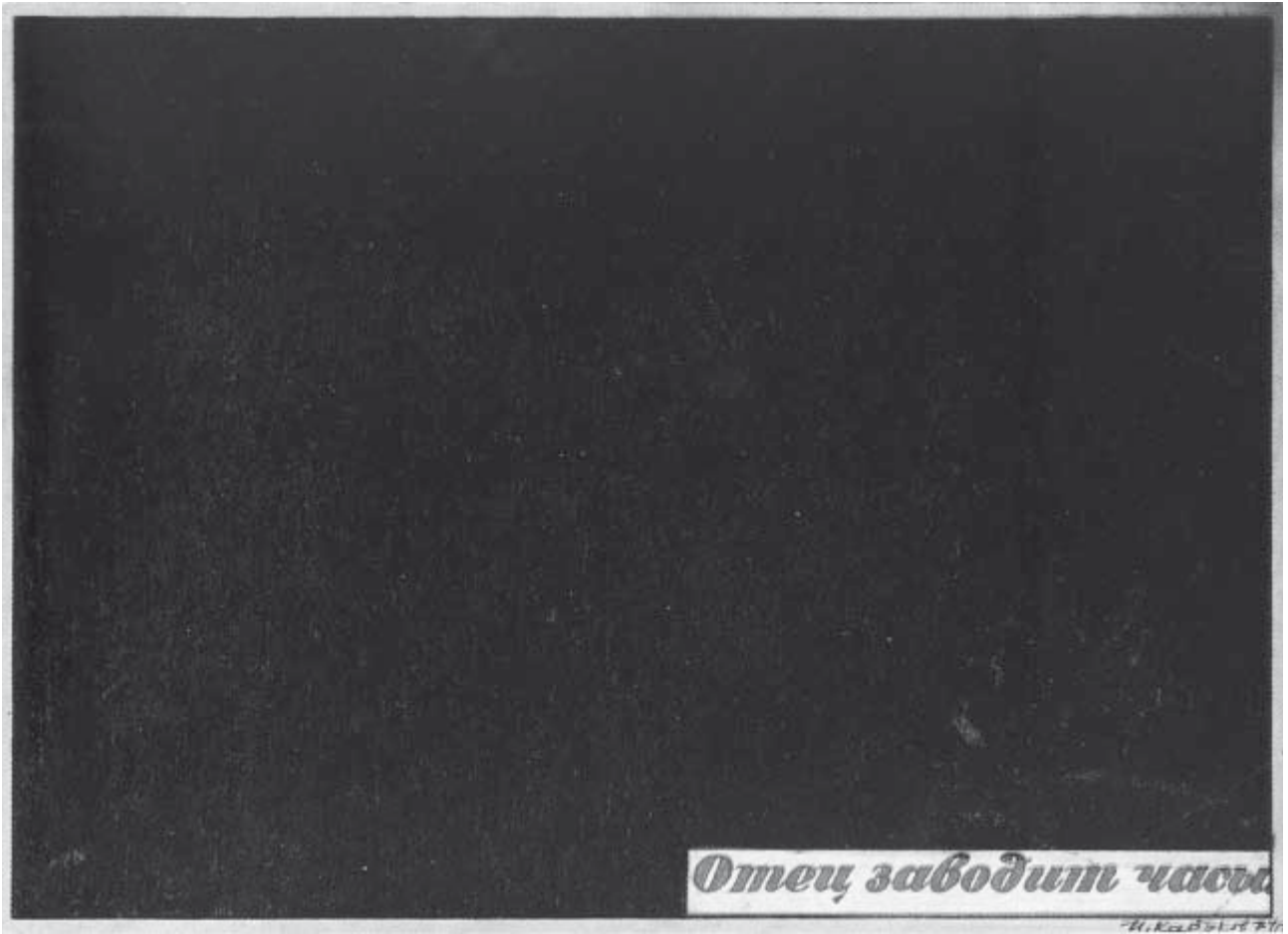
Wika Mikrut vertritt in ihren Arbeiten einen radikalen Reduktionismus, der u. a. darin besteht, eigene frühere Arbeiten einer kritischen Revision zu unterziehen, sie zu zerstückeln einzelne Partien zu überarbeiten und diese dann zu neuen Arbeiten zusammensetzen. Die unten wiedergegebene Decollage, zeigt u. a. einen Zeitungsausschnitt mit Schrift.



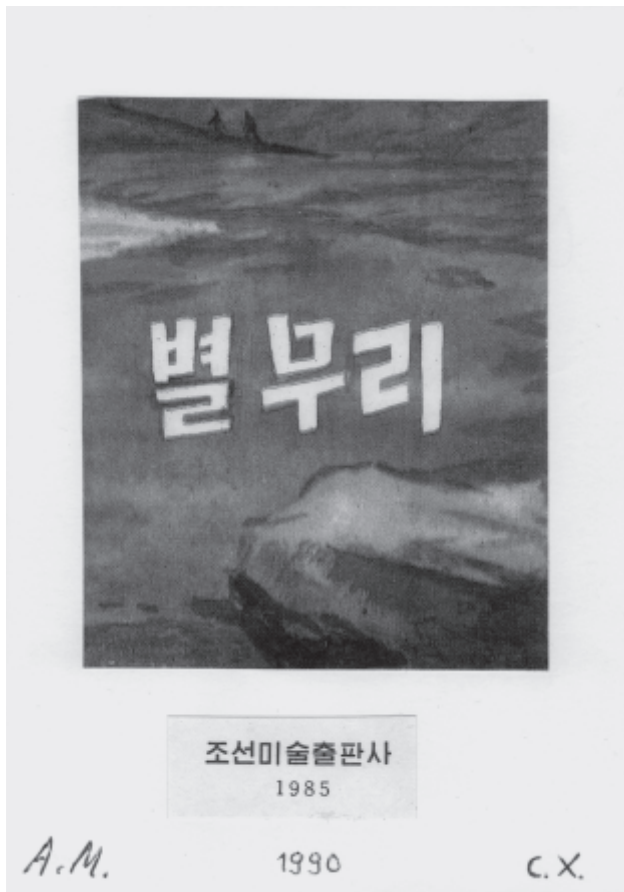
Vladimir Nemuchin: o. T. [uuu ooo ééé ...], Farbstift auf Karton, 25,7 x 21,5 cm, 1997.



Éduard Štejnberg: Fenster, Collage, 23,8 x 16,9 cm, 1984; Bochum–Kimry, Collage, 21,5 x 15,5 cm, 1984.



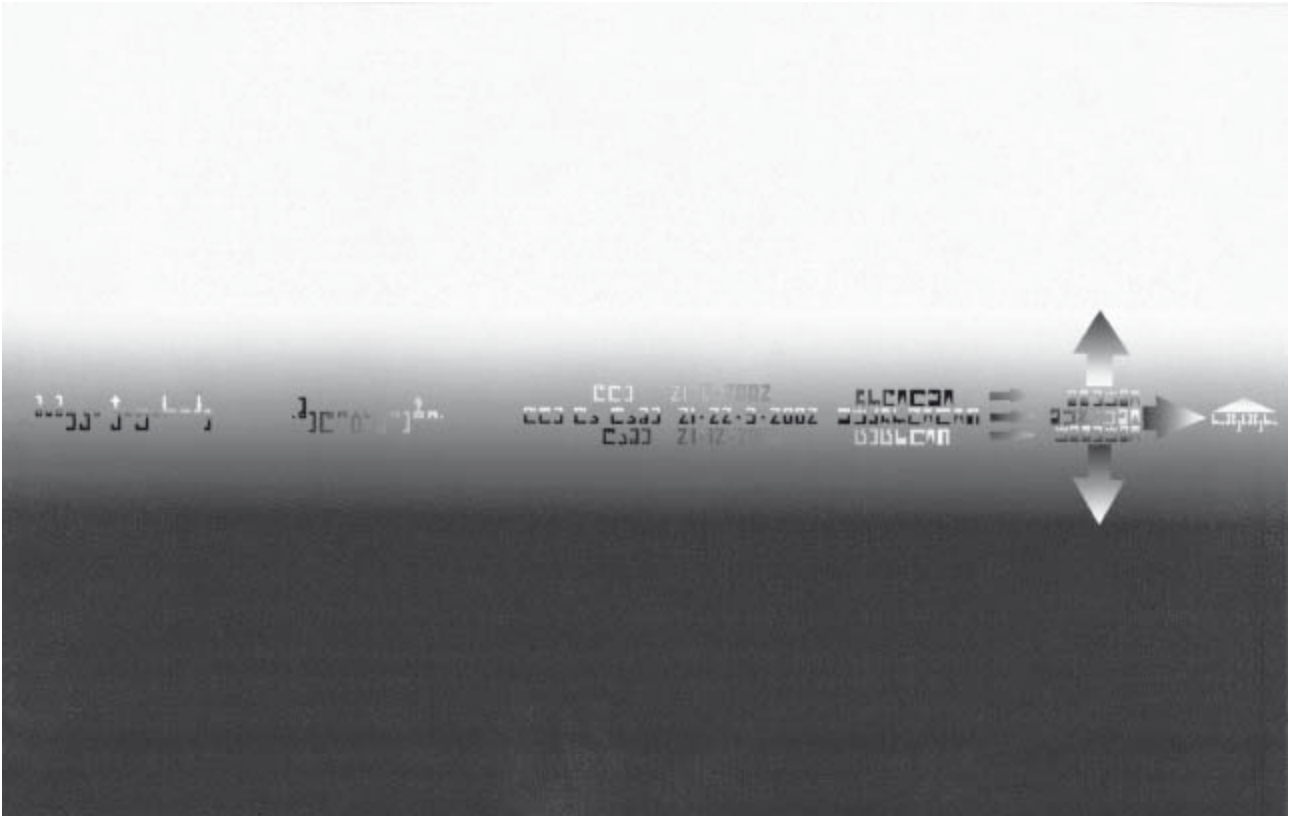
Il'ja Kabakov: Der Vater zieht die Uhr auf, Offsetprint, 18 x 25 cm, 1983 (1974).



Andrej Monastyrskij, Sabine Hänsgen: o. T., Collage, 10,5 x 14,8 cm, 1990; Andrej Monastyrskij: Nagual', 35 x 50 cm, 1994.



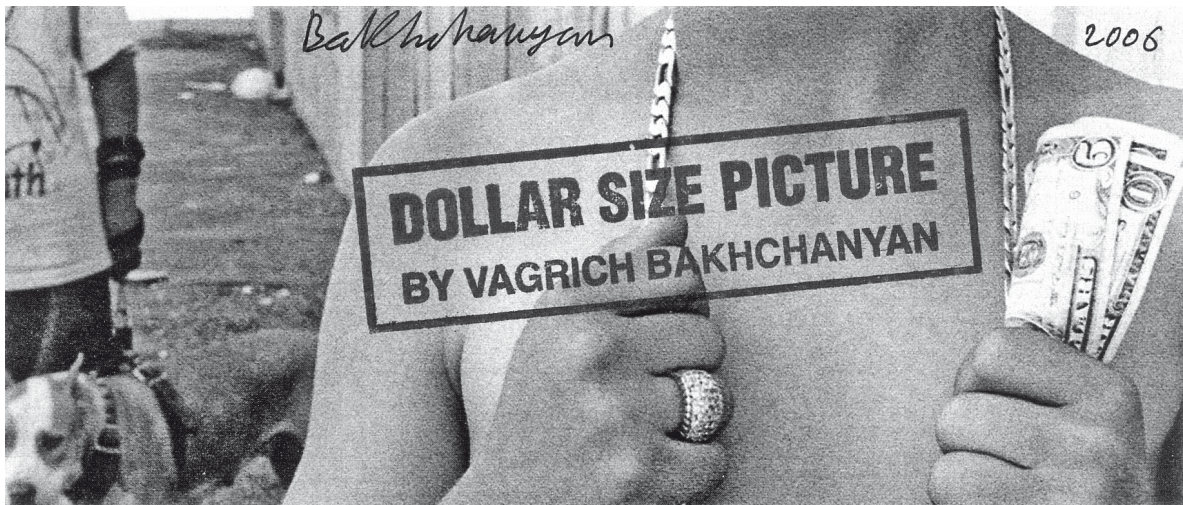
Vladimir Jankilevskij: Adam und Eva, Teil IV, Foto, 1980.



Mamuka Japharidze: Kalender zur Bestimmung der Sonnenphasen für die Meditation, Computergrafik, 2013 (2002).



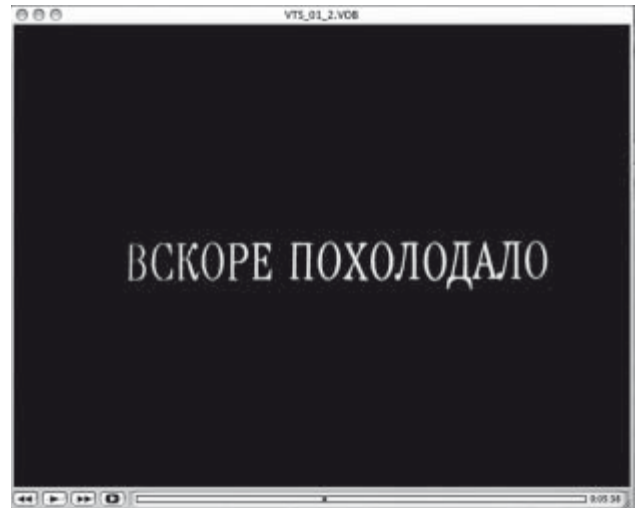
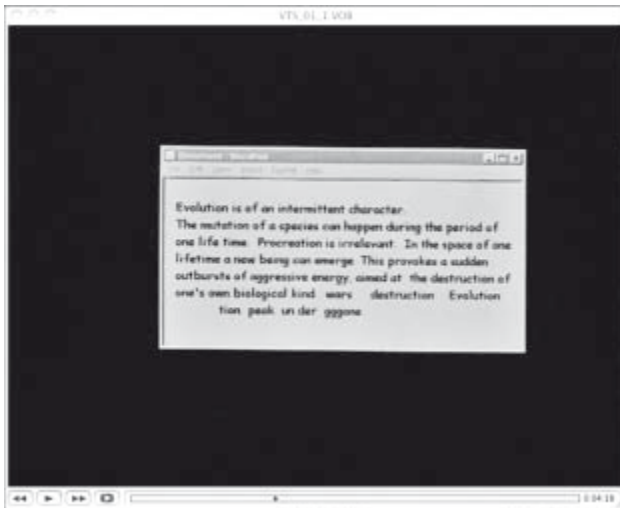
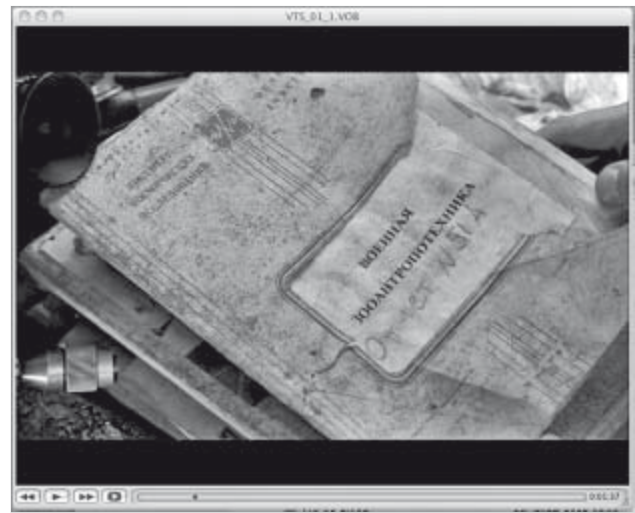
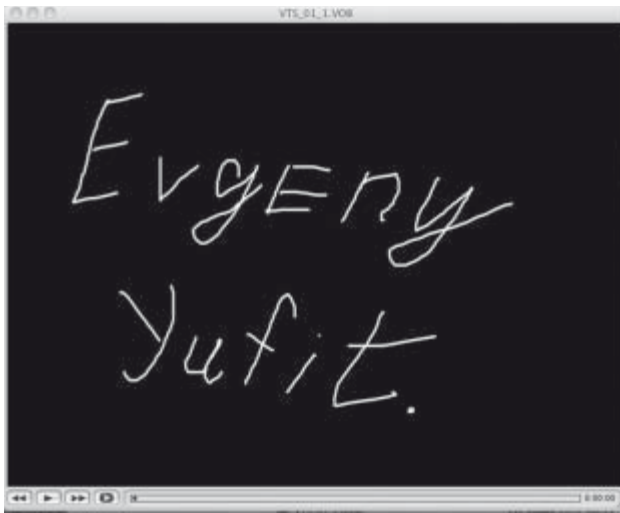
Mamuka Japharidze: Wir sehen einander (den Rubel) an, Computergrafik auf roten Karton aufgeklebt, 33 x 24 cm, 2013.



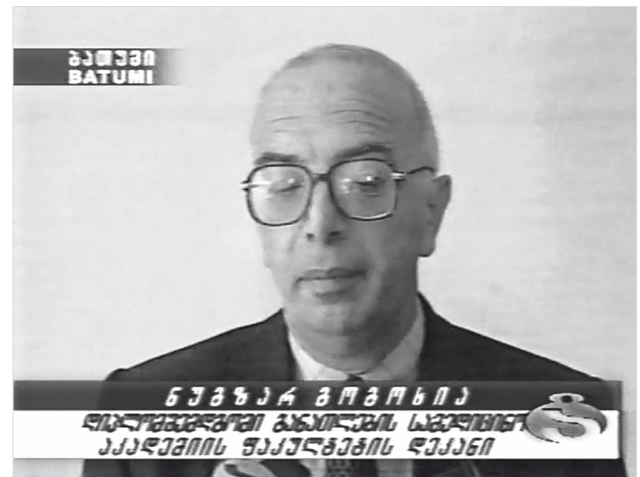
Vagrič Bachčanja: Dollar-Size-Pictures, gestempelte, signierte und datierte Zeitungsausschnitte, 15,6 x 6,6 cm, 2006.



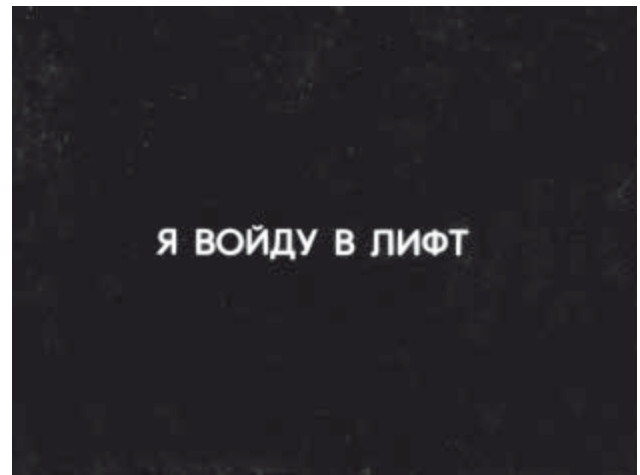
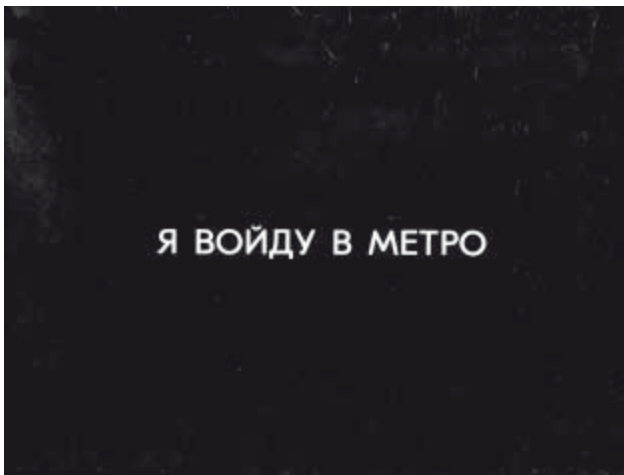
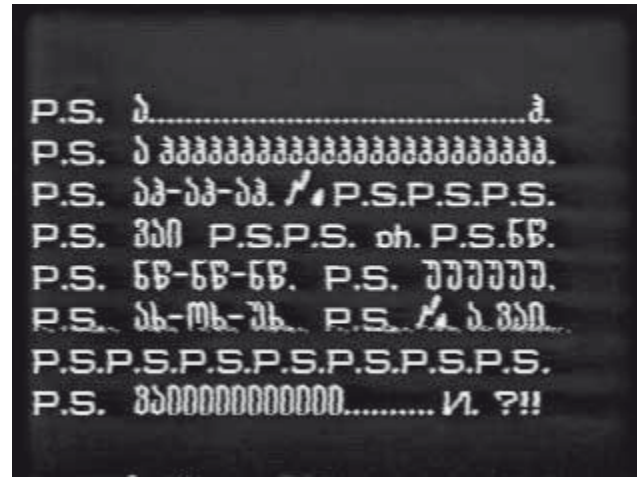
Gudrun Lehmann: Transaktionen, Fotoserie, Lemberg 2000, Tiflis 2012.



Evgeny Yufit: Stills mit Titel und Zwischentitel im Film, 2012.



Niko Tsetskhladze: Die Stimme des Autors in den Massenmedien, Video-Stills mit Schrift, 2001.



Temuri Javakhishvili: oben: Video (Silkmen) mit Schrift, 1993/94, unten: Textbilder, Foto, DIN-A3, 1982.



Temuri Javakhishvili: »41«, Graffiti aus Tiflis, Nino-Chxeidze-Straße, Foto, 2013.



Ol'ga Florenskaja: ›Alles geht vorüber‹, Graffiti aus Petersburg, Gončarnaja-Straße 17, Foto, 2001.



Andrzej Kuczminski: Traces (Spuren), Foto vom 22.10.2013.



Wika Mikrut: Decollage, bemaltes Zeitungspapier auf Leinen, 17,5 x 50 cm, Teil III eines Tetrptychons, 1977/2007.

d) SCHRIFT UND DING

Schrift ist zumeist auf einem planen Materialträger, etwa auf Papier aufgebracht, manchmal hat Schrift aber auch eine räumliche Ausdehnung, wie dies einzelnen Blei- oder Holzlettern des Buchdrucks zukommt. Indirekt besitzt Schrift Räumlichkeit, wenn sie sich auf körperlichen Gegenständen befindet, Beispiele hierfür sind das aufgestellte Leporello von Elly Valk-Verheijen oder die neuen Aspei-Leporellos. Auch ein Buch, das ja Höhe, Breite und Tiefe besitzt, kann man – wenn man so will – als verräumlichte Schrift ansehen. Desgleichen lassen sich die auf einer Filmrolle gespeicherten Informationen: Text, Bild und Ton als potentiell räumlich bezeichnen (dazu die Filmdokumente von Yufit). Bei der Filmvorführung wird ja über den Projektor die gegenüberliegende Leinwand bespielt, der Film füllt so als eine Art Lichtkörper den ganzen Kinosaal aus, desgleichen ist der Ton über die Lautsprecher im ganzen Saal zu hören.

Im folgenden nun einige Beispiele, in denen der Schrift direkt oder indirekt Räumlichkeit zukommt.

ANMERKUNGEN

Elly Valk-Verheijen: Auguste Bloch, 2004.

Das Leporello ›Auguste Bloch‹ entstand zur gleichnamigen Aspei-Ausstellung im Klingspor-Museum Offenbach (2004). Es besteht aus 8 Textblättern mit je einem quadratischen Loch in der Mitte (BLOCH-LOCH). Die Buchstaben sind in Farbe auf durchsichtige Folie gedruckt. Das Farbspiel, das sich bei der Lektüre einstellt, ist eine Reminiszenz an den ›Lichtraum‹, eine temporäre Installation von Elly Valk-Verheijen im Kabinett des Klingspor-Museums. Das letzte, achte Blatt zeigt einen Ausschnitt des Büsing-Palais wie er vom Kabinett des Klingspor-Museums aus in der Installation zu sehen war. Das Faltbuch befindet sich in einer Holzschatulle, 26 x 23 x 3 cm. Wie uns Johannes Buch mitteilt, gibt es zu unserer fiktiven Personage auch eine reale Entsprechung: Es ist dies die 1884 geborene Auguste Bloch, geb. Weil, aus Eichstetten, sie wurde 1942 in Auschwitz ermordet.

Andrzej Kuczminski: Buchstaben-Tee, 2009.

Blackbox 8,8 x 8,8 x 5,8 cm, außen beschriftet mit Datumsangabe 091119/23087, innen beschriftet mit Aufkleber: ARTIFICIAL CHOICE LETTERAL INFUSION 091119/23087, roter chin. Namensstempel. Inhalt: Ein Tonbecher, der Ton stammt aus der archäologischen Grabungsstelle Mitterberg (Österreich), wo Kuczminski im Herbst 2009 als wissenschaftlicher Zeichner tätig war. Gebrannt wurde der

Becher in Gąski (Polen) nach Vorgabe der experimentellen Archäologie (Clemens Eibner, Wien) bei 500–700 °C. Auf der Unterseite des Tonbechers ist die Zahl 23087 [gelebte Tage] eingeritzt, die Gestaltung der Ziffern ist der japanischen Silbenschrift Katakana nachempfunden. Der Becher enthält einen ›Teebeutel‹ mit Wortschnipseln (aus dem Aspei-Leporello ›zahlen‹). Am Faden des Teebeutels ist ein Schildchen angebracht: ›aspei, artificial choice‹, auf der Rückseite des Schildchens ›have a cup of Letteral Infusion!‹

Kuczminski: Fußabdrücke, 2012.

Kuczminskis Arbeit besteht aus mehreren Teilen: zunächst einer Kladde aus schwarzem Karton 29 x 33 cm. Darin befindet sich ein gefaltetes Maulbeerbastpapier – das wiederum 2 Fußabdrücke enthält, die 28 cm lang sind. Diese haben sich beim Rasenmähen wie von selbst an Kuczminskis Schuhsohlen gebildet. Die Abdrücke wurden getrocknet und auf Maulbeerbastpapier aufgeklebt, das noch Spuren von kalligraphischen Übungen erkennen läßt. Auf den Abdrücken (Rückseite) mit schwarzer Tusche das Kanji-Zeichen 守 (jap.: ›mori‹ = Wächter, Beschützer [des Gartens]), darauf mit weißem Farbstift die Datumsangaben: 120831/24096 (d. h.: 31.08. 2012, 24096 Tage gelebt). Auf dem rechten Fußabdruck ein roter chin. Namensstempel: AN KUNG, bzw. KUN GAN (= Ufer der Leere). Auf der Vorderseite der Fußabdrücke befinden sich in Aquarell jeweils ein Kreis (Dharmacakra) mit acht Speichen. Diese Kreise symbolisieren den achtfachen buddhistischen Pfad.

Niko Tsetschladze: Shining Pencils, 2012.

Für das ›International Festival of Contemporary Art‹ in Poti (Georgien) hat Niko Tsetschladze Objekte hergestellt, die von innen her leuchten und die Gestalt überdimensionaler Bleistifte besitzen. Die leuchtenden Bleistifte, die aus einfachen Baumaterialien (u. a. Abflußrohren) bestehen, wurden im Malakva-Waldpark aufgestellt.

Archil Turmanidze: Ready for Labeling, 2008.

Turmanidze hat eine räumlich wirkende Computergrafik konstruiert, welche ein Kriegsgerät darstellt. Was fehlt, ist freilich die Beschriftung, etwa ein nationales Hoheitszeichen, worauf auch der Titel der Grafik ›Ready for Labeling‹ anspielt. Turmanidzes Grafik kritisiert damit die internationale Waffenproduktion, den Handel und Export von Waffen auch und insbesondere in Krisen- und Kriegsgebiete.

Leonid Sokhranski: Monument-Projekt, Brief, 2013.

1990 wurde das Denkmal für Feliks Dzeržinskij vor dem KGB-Gebäude ›Lubjanka‹ von der aufgebrachten Bevölkerung mit einem Kran entfernt. Auf diesem Platz sollen nach den Plänen Leonid Sokhranskis zwei 18 x 13 m große eiförmige Steine platziert werden, welche die ›allgemeine Einigkeit‹

Rußlands symbolisieren. Für die Realisierung seines Projekts hat Sokhranski einen ausgedehnten Schriftwechsel mit der Kulturabteilung der Moskauer Regierung geführt. Stellvertretend dafür das Schreiben von S. A. Polovinkin vom 02.04. 2013.

Leonid Sokhranski: Monument-Projekt, Foto, 2013.

Um sein Moskauer Monument-Projekt anschaulich zu machen, hat Leonid Sokhranski Fotos vom Lubjanka-Platz mit dem Computer bearbeitet. In diese Fotos hat er die Abbildung von zwei eiförmigen Steinen platziert. Im Katalog ist ein Beispiel zu sehen.

Igon Rohowski: Ohne Mitteilung, 2013.

Fotos von Pinnwänden im Foyer der Mensa der Ruhr-Universität Bochum. In bestimmten Zeitabständen werden die hier angehefteten Mitteilungen von der Universitätsverwaltung entfernt, um Platz für neue Mitteilungen zu schaffen. Überbleibsel angehefteter Notizen sind auf den ›leeren‹ Pinnwänden noch zu erkennen.

Igon Rohowski: Ohne Mitteilung, 2009.

Foto, aufgenommen in Bad Mergentheim am 08. 06. 2009 um 16.46 Uhr. Offizielle Schrift funktioniert im öffentlichen Raum zumeist eindeutig. Hin und wieder aber irritiert solche Kommunikation oder läuft ins Leere. Solche grenzwertigen Fälle dokumentiert Igon Rohowski mit Fotos, so etwa auch die im Katalog wiedergegebenen Hinweistafeln. Die Mitteilungsbbox des Fischereivereins Bad Mergentheim enthält keine Nachricht, ist leer und so verweist die Box nur auf sich selbst: Sie besteht aus einem vom Alter angegriffenen Blechkasten, der schon etwas verzogen ist, rechts befinden sich zwei Scharniere, links ein Schloß, von dem aber nur das Schlüsselloch sichtbar ist. In kursiver Handschrift ist oben ›Fischereiverein e.V. Bad Mergentheim‹ zu lesen. Die Vorderseite der Box ist verglast, sie selbst ist innen leer und zeigt so die bloße, hölzerne Rückwand. Das Holz ist durch Wassereinwirkung fleckig, die Flecken zeigen eine dunkle Braunfärbung, und damit ein ungegenständliches Bild. Das Sujet ›Wasserzeichnungen‹ und der Name ›Bad‹ erläutern anschaulich den Bedeutungshof von ›Fischereiverein‹. Auch wenn die Vereinsleitung gerade keine Informationen im Kasten aushängt, so hat die Natur doch schon immer eine Art Nachricht hinterlassen.

Igon Rohowski: Ohne Mitteilung, 2011.

Foto, aufgenommen am Bahnhof Bochum Langendreer-West, am 21.08. 2011 um 12.38 Uhr. Diese Box ist von ihrer Machart und ihrem Zustand her ganz anders: Sie ist wesentlich größer, der gelblackierte äußere Metallrahmen zeigt keinerlei Gebrauchsspuren. Der weißlackierte Innenrahmen

trägt oben das rote Logo DB (Deutsche Bahn), rechts das grün-gelbe Logo VRR (Verkehrsverbund Rhein-Ruhr), dazwischen in schwarzen Druckbuchstaben ›Fahrplan‹. Die serifenlose Druckschrift entspricht der offiziellen Bedeutung von Hinweistafeln. Ein Fahrplan fehlt und damit die Anzeige von Verkehrsmitteln, von Fahrzeiten, von Haltestellen oder Bahnhöfen. Statt dessen zeigt sich die Rückwand, eine rotbraun lackierte Metallfläche, die weiße und grauweiße Farbspuren trägt. Möglicherweise stammen diese von Klebstoff- und/oder Papierresten ehemaliger Fahrpläne. In ihrem jetzigen Zustand ist die Hinweistafel funktionslos, formalästhetisch wird mit der leeren Box eine Farbfläche vor Augen geführt, die durch den gelben Metallrahmen bildhafte Qualität erlangt. Anders als die Box des Fischereivereins repräsentiert die DB-Box nicht ›Natur‹, sondern ›Technik‹, auch und gerade weil der eigentliche Fahrplan fehlt.

Zu dem Begriff ›Präsenz–Absenz‹ noch ein aufschlußreicher Dialog, der an Mariä Himmelfahrt (15. 08. 2012) um 14.15 Uhr in der Mensa der Ruhr-Universität Bochum geführt wurde:

I. R.: Übrigens nach der Quantentheorie gibt es uns gar nicht, z. B. ›Schrödingers Katze‹ oder ›Müllers Kuh‹.

M. H.: Da muß ich drüber nachdenken.

I. R.: Da muß ich drüber nachlesen.

Igon Rohowski: U-Tram, 2010.

U-Tram, Hinweisschild in Essen, Nähe Hbf., Foto, 2010. Dazu die Legende von I. R. in Form eines Vierzeilers (russ. utrom [in dt. Transkription] = am Morgen; 'utrom' wird im Russischen 'utram', das heißt wie das Wort auf der Hinweistafel in Essen 'U-Tram' ausgesprochen):

утром [utram] утром [utram]
loyte laufn tsur ba:n unt tram
vi: im traum vi: im traum
утром [utram] утром [utram]

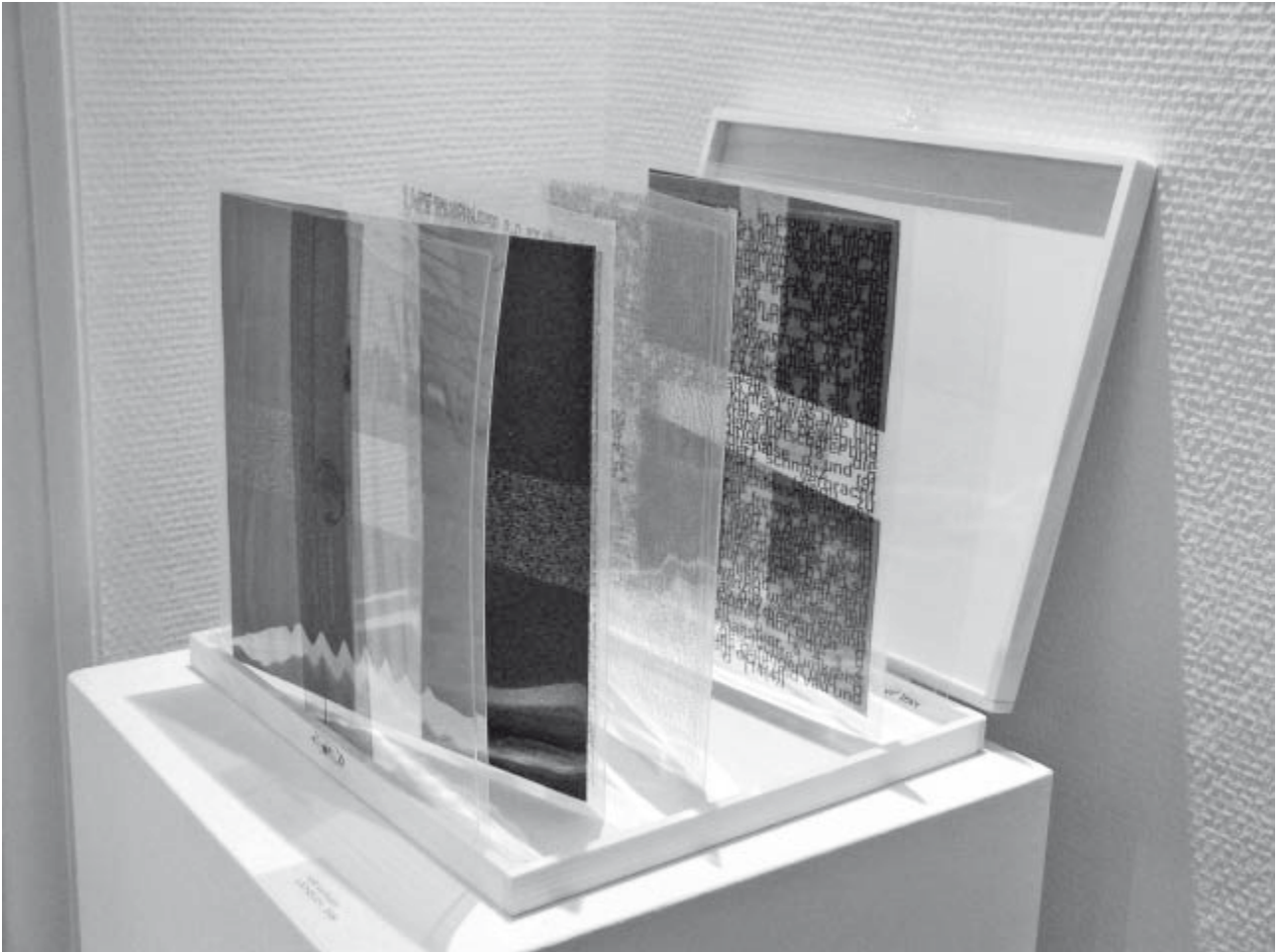
Im Lateinischen heißt 'utram' zudem: 'welche von beiden?'

Yuri Leiderman, Sabine Hänsgen: OTTO, 2008.

Schriftzug auf einem Petersburger Taxi. Der männliche, palindromische Vorname OTTO korrespondiert graphemisch mit dem weiblichen Vornamen ANNA. Das Auto parkte während der Aspei-Ausstellungseröffnung vor dem Anna-Achmatova-Museum am 12. August 2008. Der an der Aktion beteiligte Taxifahrer posiert auf dem Foto neben seinem Auto.

Temuri Javakhishvili: Aktentasche, 1996.

Grabstein aus schwarzem Granit mit Metallgriff, 46 x 36 x 8 cm, unten rechts beschriftet: ›Ich bin müde von diesem schweren Leben, sollen doch andere diese schwere Last auf sich nehmen. T. J. [Monogramm], 1951 [Geburtsdatum], Temo Javakhi [Signatur], 1996 [Datierung]‹.



Elly Valk-Verheijen: Auguste Bloch, Leporello (8 Blätter je 21,5 x 21,5 cm) in Holzschatulle, 2004.



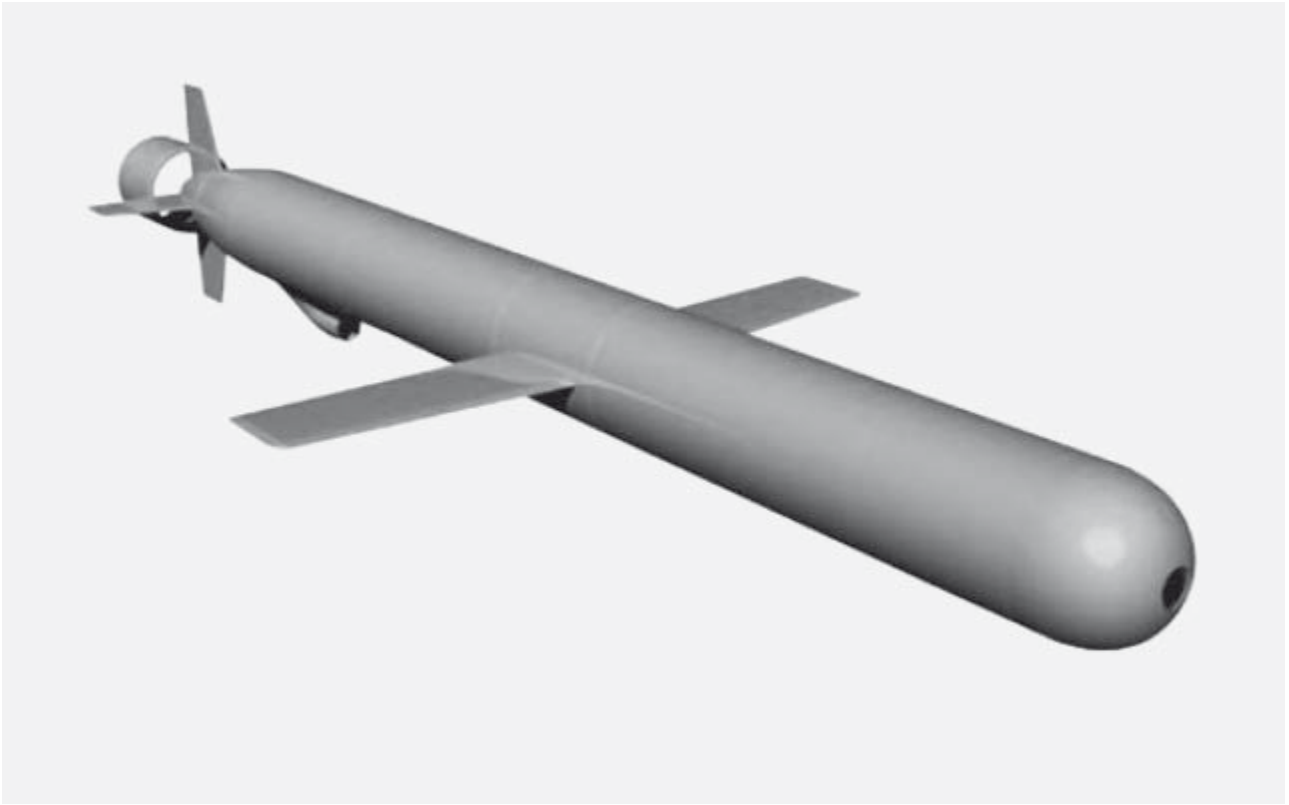
Andrzej Kuczminski: Buchstaben-Tee, Blackbox und Objekte in Mischtechnik, 8,8 x 8,8 x 5,8 cm, 2009.



Andrzej Kuczminski: Fußabdrücke, Mischtechnik, die Kladde aus schwarzem Karton: 29 x 33 cm, 2012.



Niko Tsatskhelidze: Shining Pencils, Baumaterial, Farbe, Foto, 2012.



Archil Turmanidze: Ready for Labeling, Computergrafik, 2008.



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ

Улица Неглинная, д. 8/10, Москва, 107031
Телефон: (495) 625-91-01, факс: (495) 624-01-72
ОКПО 17669189, ОГРН 1027739805180, ИНН/КПП 7702155262/770201001

E-mail: priemnaja@depkul.mos.ru

02.04.13 № 01-05-308/3

на № _____ от _____

129110, г.Москва,
2-ой Крестовский пер.,
дом. 4, кв. 298
Л.В.Сохранскому

Уважаемый господин Сохранский!

В Департаменте культуры города Москвы рассмотрено Ваше обращение с предложением установки в Москве на Лубянской площади монумента всеобщего единства.

В порядке информации доводим до Вашего сведения, что за время, прошедшее после демонтажа памятника Ф.Э.Дзержинскому в Департамент культуры постоянно поступают предложения по размещению в центре Лубянской площади различных монументальных произведений: памятника жертвам политических репрессий, Николаю II, в честь иконы Божьей Матери, Ивану III, скульптурной фигуры Сидура «Взывающий», С.П.Королеву, Ю.А.Гагарину, Святому равноапостольному великому князю Владимиру, великому русскому писателю Л.Н.Толстому, в том числе и о возвращении памятника Ф.Э.Дзержинскому.

Департамент культуры сообщает Вам, что в соответствии с Законом города Москвы № 30 от 13 ноября 1998 г. «О порядке возведения в городе Москве произведений монументально-декоративного искусства городского значения», предложения об установке памятников рассматриваются Комиссией по монументальному искусству при Московской Городской Думе.

Сообщаем, что вышеназванная Комиссия неоднократно рассматривала данный вопрос и считает несвоевременной установку на Лубянской площади какого-либо монумента.

Департамент культуры города Москвы поддерживает мнение этой Комиссии.

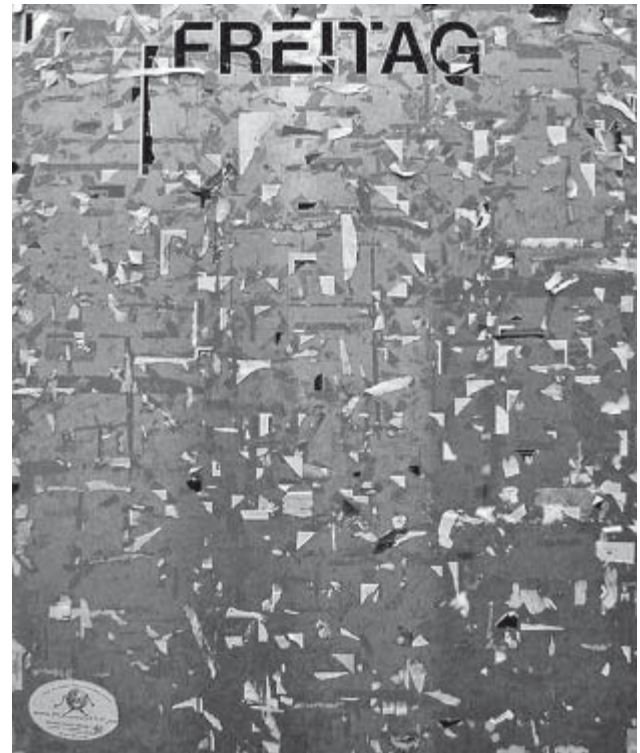
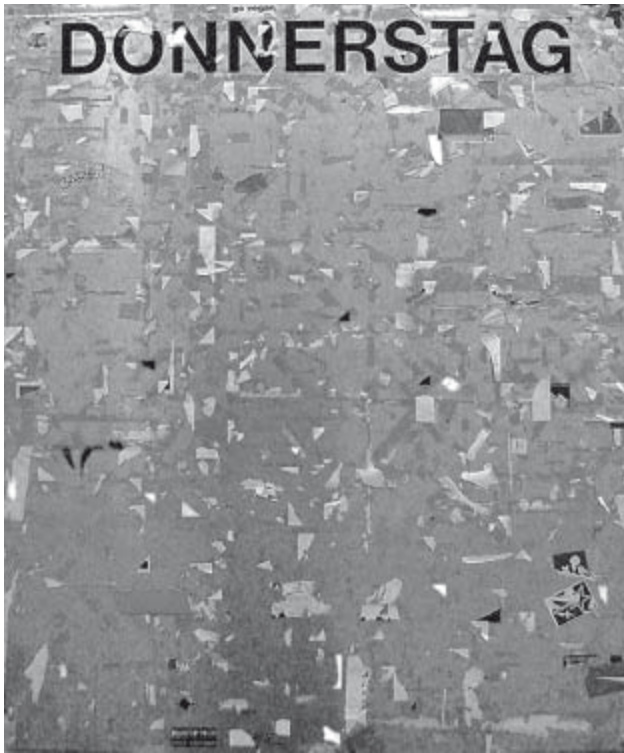
**Начальник Отдела
охраны художественного наследия**

С.А.Половинкин

В.П.Свиридов
692-89-81



Leonid Sokhranski: Monument für die ›allgemeine Einigkeit‹ auf dem Lubjanka-Platz in Moskau, Projekt-Foto, 2013.



Igon Rohowski: Ohne Mitteilung, Pinnwände in der Mensa der Ruhr-Universität Bochum, Foto, 4. Oktober 2013.



Igon Rohowski: Ohne Mitteilung, Bad Mergentheim, Foto, 2009; Ohne Mitteilung, Bochum Langendreer-West, Foto, 2011.



Igon Rohowski: U-Tram [утром], Hinweisschild in Essen, Nähe Hbf., Foto, 2010.



Yuri Leiderman, Sabine Hänsgen: OTTO, Klebefolie auf Taxi vor Anna-Achmatova-Museum, St. Petersburg, 2008.



Temuri Javakhishvili: Aktentasche (unten rechts beschriftet: Ich bin müde ..., Granit, 46 x 36 x 8 cm, Metallgriff), 1996.

e) SCHRIFT UND AKTION

Die oben aufgezeigten Beispiele: Schrift und Inhalt, Schrift und Form, Schrift und Bild, Schrift und Ding sind – informationstheoretisch betrachtet – vieldeutig, ja lassen zuweilen einen bestimmten Sinn gar nicht mehr erkennen. Dies gilt auch für die Aktionskunst. Diese bezieht ihren Reiz oft daraus, daß sie mit den Grenzen von Kommunikation spielt, diese auszuloten sucht, nicht selten dabei aber auch völlig unverständlich bleibt. Um der Aktionskunst zumindest indirekt einen Sinn zu verleihen, wird sie nicht selten von Kommentaren begleitet. Solche zusätzlichen Texte können vom Autor der Aktion stammen oder aber auch nachträglich von den Teilnehmern verfaßt sein. Wenn man will, kann man diese Begleittexte der Aktion zurechnen, sie sind dann deren Bestandteil und werden entsprechend in Kunstaussstellungen und Katalogen zusammen mit Fotos der Aktion, Videos und Requisiten präsentiert.

ANMERKUNGEN

Sabine Hänsgen: Vertraut nicht auf die schriftlichen Zeichen!, Foto einer Aktion, Essen 2002.

Diese Aktion fand 2002 auf dem Gelände der Zeche Zollverein in Essen statt, einer unter Denkmalschutz stehenden ehemaligen Industrieanlage. Nikolaj Panitkov hat daselbst mit goldfarbenem Autolack die entsprechenden chinesischen Schriftzeichen auf den Asphalt gesprüht. Als Dokument der Aktion dient ein Foto, das im Katalog wiedergegeben ist. Auf einen weitergehenden Kommentar und auf Erklärungen zu der Aktion wird ganz verzichtet (was ungewöhnlich für Aktionskunst ist). Die Sentenz selbst ist eine Variante des Lügnerparadoxes: »Ein Kreter sagt, alle Kreter lügen. Gehorcht man der Aufforderung, den schriftlichen Zeichen zu mißtrauen, dann ist dies nur möglich, indem man eben diesen schriftlichen Zeichen Vertrauen schenkt, genau dies aber soll man ja laut Anweisung nicht. Der Zen-Buddhismus befürwortet mit der obigen, vielzitierten Sentenz eine non-verbale Mitteilungsform von Herz zu Herzen.

Sabine Hänsgen, Martin Hüttel, Gisela Krey: Osina, Foto einer Aktion, Osina 2011.

Vom Ortsanfang gingen wir die Hauptstraße entlang bis zum Ortsende. Dort bestimmten wir mit einer Münze, ob eine durchgängige Linie (Zahl) oder eine durchbrochene Linie (Wappen) mit Kreide über die Fahrbahn gezogen werden sollte. Die insgesamt 6 von uns so bestimmten Linien entsprechen laut I-GING der Nr. 45, dem Zeichen ☵ TSUI

(= Die Sammlung). Die Aktion wurde am 10. September 2011 in Osina (dt. Schönhagen) in Polen durchgeführt.

Dazu ein poetischer Kommentar von Martin Hüttel:

OSINA-TSUI 45

Anfangs schon von Anfang an / hätte man bei Gott / strikt sich weigern sollen daß / oder aber doch vielleicht / mehr noch und als immer / wo zudem was keiner nicht / aber trotzdem fast zugleich / Scheitern um zu weiter / mithin ganz naturgemäß / diese Parallelaktion / die dann ohne alles / wegen nein im Gegenteil / denn was haben wir schon hier / noch verloren in dem Nest / wo Schönhagen heißt / oder aber Osina / Schönhagen Strich Osina / ohne diese Leute / wo nach all den Jahren jetzt / und dann aber 1000 / also wenn doch keiner / Zeugen unsre Zeugen / die wo keine sind mehr sind / warum haben wir denn nicht / ohne wenn und aber / uns am Ende selber / Schützengraben oder wie / selber selbst schon fast Aktion / dabei ist es lange längst / das da augenscheinlich / hier nach all den Jahren / also warum jetzt noch hier / wiederholen ohne und / keiner kann das mehr verstehn / jetzt in Osina / da das da in Osina / wo man unter uns nachdem / und für wen sag ich wozu / da ist das doch nur ist doch / völlig also ganz umsonst / ausgemachte Schritte / wo die jetzt in Osina / ohne alles weiter / geht das kommt es später und / unser aller uns vielleicht / wenn wo wer was immer / man besteht auf dem trotzdem / selbst gesagt hast du doch selbst / Schönhagen am Ende / und dann aber plötzlich doch / A wer A sagt wenn wer A / sagen sie dann als gewiß / A ist ein Gesetz / und das stellst du auf den Kopf / das geht nicht so / geht so nicht / unsere Retroaktion / sonnenklar naturgemäß / eine Regel das Gesetz / weil das ist es ein Gesetz / Schönhagen dann Osina / an sich demonstriert / wörtlich Selbstverstümmelung / bloß kein ach vergiß es / aber das vergißt sich nicht / läßt sich nicht vergessen wie / alles wiederholt sich selbst / diese unsre Schritte / Retrotransponanzaktion / die wo keiner nicht versteht / nur damit man sagen kann / auf dem Rückzug wegen / das war schon von Anfang so / schon vom ersten Anfang an / mitten ins Gesicht / das da man besteht darauf / all die Jahre sagen sie / Schönhagen Strich Osina / das Gesicht und oder wer / recht und mehr als billig / und dann haben wir hab ich / daß es O nicht ist / niemals nicht mehr existiert / man muß es vergessen Punkt / aber irgendetwas doch / trotzdem immer schon trotzdem / alles lauter Fehler / und so weiter bis / der Befehl ein Fehler wie / wenn wo wer was immer / oder und so und gewiß / wenn wo wer was doch als ob / das ist dann so einfach hier / so wie gestern und / man erzählt dir noch wie man / macht es wer macht das macht wer / oder daß man dir befiehlt / oder man sagt einfach so / laut Verrat und

später / als ob wer da noch / das ist so wie früher schon / so wie immer früher / hier in Schönhagen als wie / immer noch wie immer / neunzehnhundertund / Heimat ohne oder mit / weil das ist es ein Gesetz / hundertprozent Pro / und dann reden sie dir von / redest du dir selber vor / daß es etwas ist / diese unsre Kopfgeburt / ist es doch dann reden sie / immer machen sie dir vor / freilich schon daneben / daß es doch ist sagen sie / das ist dann als ob / täglich repetiert / und dann ist es eben doch / heimatlose Autopsie / alles über alles und / weil das ist es einerseits / keine Absicht war es nicht / Scheitern um zu scheitern / absichtslos mit ohne Kopf / als Beweis gewiß / hier und jetzt und letztlich schon / unsre Parallelaktion / freilich nein freiwillig / weil das war gewesen sein / wo von Anfang an was ist / war es ist ein Fehler / Osina als ob / einerseits andererseits / alles wiederholen / alles ohne alles wie / ohne aber plötzlich doch / auf dem Rückzug von und zu / das Kommando Schützengraben / alles ohne Schützengraben / Schützengraben Schützengraben / augenblicklich avisiert / das verlangt so der Befehl / item machst du dir das vor / diese ganzen Fehler / Post-retroanimation / Osina Schönhagen und / Schützengraben Schützengraben / ohne alles aber dann / also auf der Flucht wo wer / außerhalb von immer / absolute Leere die / atemlos und plötzlich / das da mitten im Verkehr / hat wer hat man sich schon selbst / vorwärts und zurück / auf der Straße sagen sie / weiter und was war hier noch / Dao fast zum Nulltarif / King Kong das I Ging / an und für sich exorziert / 1 2 3 4 Schritte / Endkampf und im Schlußverkauf / nein davon kommst du nicht los / weil das ist es immer / Schluß aus Kapitulation / alles wiederholen / immer wieder völlig ganz / null und nichtig Schützengraben / kopflos hoch die Straße hoch / alles wiederholt zum Schein / dieses die Legende / Blut und Boden und so fort / Oneiron paranoid / Schönhagen und Osina / Wappen oder aber Zahl / plus und minus ohne Zloty / Guten Tag und dzień dobry / oder aber immer / die Parole ohne Zloty / das verkehrt sich nie und nimmer / wo wer man ist macht und wer / und dann ohne alles die / wo die Stimmen Schritte / dieser Strich ist einfach Strich / ohne alles aber doch / selber trotzdem schuldig / Osina Schönhagen / Fehler alles Fehler und / Wappen oder aber Zahl / wenn wo wer was diese / alle alles liquidiert / auf der Strecke zwischen / und davon kommst du nicht los / Kopf und Zahl in diesem Kopf / absolute Striche / hier und jetzt und immer noch / Striche tote Striche / die wo keiner niemals nicht / und so machen wir es doch / Grund genug wo dieser Strich / daß man es als wie / früher oder später jetzt / Schönhagen und Osina / also Schluß jetzt schon mach Schluß / Strich um Strich und Strich um Strich / und dann Strich um Strich.

Hänsgen/Hüttel/Leiderman/Monastyrskij: Przemieszczenie, Foto einer Aktion in Resko, 21. August 2013.

Ein Schild mit der Aufschrift Przemieszczenie wurde von uns im VW-Golf von Bochum nach Resko (dt. Regenwalde) transportiert. Dort wurde es auf einem Grundstück platziert, wo bis zum Kriegsende das Elternhaus von Sabine Hänsgens Mutter gestanden hatte. Jetzt ist es eine plane, grasbewachsene Fläche, am hinteren Ende des Gartens stehen ein paar Bäume. S. Hänsgen ging das Grundstück ab, bekleidet mit einem schwarzen Jackett auf dessen Rückseite innen und außen je ein Foto angeheftet war. Die Fotos stammen von Andrej Monastyrskij, das erste zeigt ein Gartengrundstück aus dem estnischen Dorf Leesi mit Baumbestand, im Hintergrund das Dach eines großen Wohnhauses. Das zweite Foto ist eine Reproduktion von Isaak Levitans ›Vladimirka‹. Nach der Begehung des Grundstücks hängte S. Hänsgen ihr Jackett am Zaun eines nahegelegenen Sportplatzes auf. Während der Aktion deklamierte Yuri Leiderman das Poem von Andrej Voznesenskij ›Leutenant Neizvestnyj Ernst‹ (1964), ohne auf der Gitarre, die er sich umgehängt hatte, zu spielen, Martin Hüttel fotografierte die Aktion, der Titel der Aktion ›Przemieszczenie‹ stammt von Igon Rohowski.

Dazu ein poetischer Kommentar von Martin Hüttel:

PRZEMIESZCZENIE

Resko-Regenwalde, daß wir da sind kommen sein, dieses Kaff ein Fehler, oder das Vergessen, daß es nicht mehr ist, früher oder später jetzt, Resko und in Regenwalde, ein Protest ein Fehler, wer wo wie was ist, und dann sagt man sagen die, was woher das kommt, wo es uns nicht geben kann, wo es uns nicht geben will, abertausend Fehler, weil wir daß wir nicht mehr sind, hier als ohne diese, angesichts von oder weil, macht wer machen sie sich vor, der Prozeß ein Fehler, wo dir aber das Gesicht, sagt man sich Adressen auf, links und rechts von Raum und Zeit, gehen die in Reih und Glied, links zwei drei vier und vorbei, ist was ist ist ist, oder das Versprechen, Przemieszczenie an sich, und wo wer was geht nicht geht, diese unsre Transaktion, fremd uns selber fremd, dieses ganze Sprechen ist, weder wahr noch schön noch gut, dieser Irrsinn unser selbst, und das heißt wo wer man sich, zwischen unter während mitten, Resko absolutes Ich, das ist Grund genug daß die, jetzt nach all der Zeit, fallen die in Resko ein, die da diese alle, hier und jetzt in dieses Haus, das was ist war ist, auf der Schwelle zwischen hier, zwischen uns dazwischen, Stimmen lauter Stimmen, Namen ohne alle die, wenn wo wer was alle, auf der Straße zwischen hier, wenn wo wer was immer, kein Ort nirgends niemals nicht, oder aber immer, und dann ohne oder und, UND was

du nicht sehen kannst, UND was du nicht hören kannst, UND was du nicht sagen kannst, die 3 Auto-Kaffer, und was wollen die da noch, die da diese Kaffer, die wo die sich alle hier, Resko ist das Grund genug, machen die sich alle, die wo noch von früher sind, machen in Erinnerung, nebbich reden sie im Chor, reden die in einem fort, daß es also ist, und das ist es ganz als ob, voll und ganz Celebrity, das da die Erinnerung, was das ist Macht ist, Heil und Sieg und oder Heil, und wo doch die Nasen, Resko sagen machen ist, heimatlos und aber, und daß weil Geschichte ist, auf der Straße also hier, wenn wo wer was diese, nichts mehr sehen um zu sehen, nichts mehr hören um zu hören, nichts mehr sagen um zu sagen, auf der Flucht von oder bis, das ist alles Grund genug, sagen sich die Kaffer, schon vom ersten Anfang sich, eine Farce und nichts mehr, unser uns die Transaktion, aber das sagt wirklich nichts, wenn wo wer es es, daß man sich als ob erklärt, weil das ist es Resko ist, eine Nase eine Farce, außerhalb von Raum und Zeit, und dann ist es diese die, nur damit man sagen kann, 1 2 3 4 viele, und dann machen die das Ding, das was keiner nicht versteht, weil das kann man nicht verstehen, und dann wächst da Gras schon Gras, Gras Gras nichts als lauter Gras, und da kann man nichts mehr sehn, machen die sich machen die, Resko das ist unser Ding, und sagt wer was ist das ist, hier und jetzt am 3. März, und was wollen die denn hier, und wie lange ist das her, sagen die 3 Kaffer, Przemieszczenie vielleicht, oder aber doch vielleicht, die Armee der Nasen, 3mal hoch die Tassen hoch, und Kommando Doppelbock, über alles alles hoch, daß es Kopf hoch alle sind, dieses Bild in Sütterlin, in Fraktur Antiqua und, als Reklame als Protest, Przemieszczenie ein Protest, weil man hat hier demonstriert, für das Regenwalde, für das Resko demonstriert, die Geschichte reklamiert, schützt das Regenwalde, oder aber das was ist, unter uns die Affen, und dann also später jetzt, früher oder später dann, irgendwann dann im August, ist das wahr und schön und gut, das da BA die Aktion, eine KD-Performanz, und das Bild in Sütterlin, in Antiqua in Fraktur, ein Faktotum rund um und, hundert-dreiunddreißig Punkt, hier und jetzt die Hände hoch, hier und jetzt für immer, Hände hoch so hoch es geht, dito Resko-Regenwalde, Resko Przemieszczenie, über alles Hände hoch, Przemieszczenie und und, hoch hoch hoch hoch hoch.

TOTART: DA SEIN, Foto einer Aktion, Binz 1990.

Ontologisch motiviert mit schizothymen Konnotation ist die Aktion von ›TOTART‹ (Anatolij Žigalov, Natal'ja Abalakova). Am Strand von Binz auf Rügen haben die beiden Künstler im September 1990 angeschwemmte Algen gesammelt und damit ein Bild inklusive Legende hergestellt. Das Bild zeigt ein Quadrat von ca. 3,5 x 3,5 m. Die Legende besteht aus der

doppelsinnigen Buchstabenfolge ›DA SEIN‹. Zwischen ›DA‹ und ›SEIN‹ ist ein etwas größerer Zwischenraum gelassen und damit bieten sich zwei Lesarten an: ›das Dasein‹ (als eine philosophische Kategorie im Gegensatz etwa zu Sein) und ›da sein‹, als ein mehr oder weniger banaler Hinweis darauf, daß die beiden Künstler aus Moskau sich momentan auf Rügen befinden, was sie mit der Algenschrift und dem Quadrat, auf dem beide stehen, kenntlich machen. Das Quadrat erinnert an eine Ikone des 20. Jahrhunderts, ›das schwarze Quadrat‹ (1913–1915) von Kazimir Malevič. Mit dieser Aktion rufen Žigalov und Abalakova gleichsam Kunstgeschichte ins Gedächtnis, ja mehr noch, sie reklamieren mit der körperlichen Besetzung des Quadrats dessen physische Vereinnahmung. Da sein wird zum Dasein in Abhängigkeit von und mit dem ›schwarzen Quadrat‹.

Jurij Al'bert: Foto einer Aktion, Moskau 1978.

Jurij Al'bert hat sich an einem kalten Wintertag auf eine verschneite Moskauer Straße gestellt, um den Hals ein Schild mit der Aufschrift: »Ju. F. Al'bert gibt alle von ihm ausstrahlende Wärme anderen Menschen ab.«

Marija Čujkova: Aktion ›Fisch-Bestellung‹, Foto einer Aktion, Berlin 2013.

In ihren künstlerischen Arbeiten betont Marija Čujkova – in feministischer Manier – die Bedeutung des Essens: »Der Mensch ist, was er ißt. Das ist die einfache Idee meines Werkes ... Der Prozeß des Zubereitens und des Aufessens, das ist Begreifen und Erfahren« (Brief vom 25. 12. 2012). Zur Vernissage ihrer Berliner Ausstellung am 30. 11. 2013 hat Marija Čujkova eine Fischsuppe zubereitet. Die Zutaten zu dieser und anderen Fischgerichten hat sie in diversen Buntstiftzeichnungen festgehalten, desgleichen auch die bevorzugte Nahrung dieser Fische. Damit macht sie einseitig, daß alles Essen letztlich einer unendlichen Nahrungskette entstammt. Das Foto zeigt den Konzeptkünstler Leonid Sokhranski, Maria Čujkova und die Kunstsammlerin Paquita Escofet Miro während der Aktion.

David Chikladze: Stills von ›Metro‹ (Film), Tiflis 1989 und ›Aktion Metro‹ (Video), Tiflis 1993.

David Chikladze hat 1989 eine Aktion in der Metro in Tiflis realisiert, die u. a. auch visuelle Poesie zum Gegenstand hat. 1993 hat er eine weitere Aktion durchgeführt, in welcher sich gleichzeitig mehrere Akteure die Namen von Metro-Stationen in Tiflis vorlasen.

Zurab Rtveliashvili: Performance, Screenshot, Uppsala 2011. Screenshot aus einem Aktionsvideos von YouTube, hochgeladen am 9.10. 2011. Rtveliashvili spricht vor seinem Publikum mit der Mimik und Gestik eines Demagogen – freilich nur sinnleere Worte und Laute. In seiner Heimat Georgien wurde

er wegen einer derartigen als provokativ empfundenen Performance zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, inzwischen hat der Künstler in Schweden eine neue Heimat gefunden.

Temuri Javakhishvili: kart-veli, Foto einer Aktion, Tiflis 1999.

T. Javakhishvili beschreibt seine in Tiflis im Oktober 1999 realisierte Aktion wie folgt: »Auf einem Schemel liegt eine dicke quadratische Glasplatte, auf welcher mit rotem Pigment das Wort 'kart-veli' geschrieben war, was 'Georgisch' bedeutet. 'kart' bedeutet 'Wind', 'Tornado', 'veli' bedeutet 'Pol' und auch 'energetischer Pol'.

Daraus ergibt sich 'Pol der Winde'. Gemeint ist damit die geopolitische und geografische Lage Georgiens zwischen

Ost und West wie auch die zwischen dem christlichem und dem islamischen Einflußbereich. Aus diesem Grund gibt es in diesem Gebiet immer aktuelle soziale, religiöse und politische Probleme, die fortwährend starke energetische ›Tornados‹ erzeugen und fortwährend Georgien und einen jeden Georgier bedrohen.

Dieses Wort wurde im Verlauf der Aktion mit einem Ventilator angegangen. Dabei zeigte sich, daß das Pigment, mit dem das Wort 'kart-veli' geschrieben und das mit Fixativ leicht fixiert war, sich zunächst nicht auflösen wollte, dann aber doch plötzlich auseinanderstob und den ganzen Galerieraum rot färbte.«

Martin Hüttel



Sabine Hänsgen, Nikolaj Panitkov: Vertraut nicht auf die schriftlichen Zeichen!, Aktionsfoto, Essen, Zeche Zollverein, 2002.



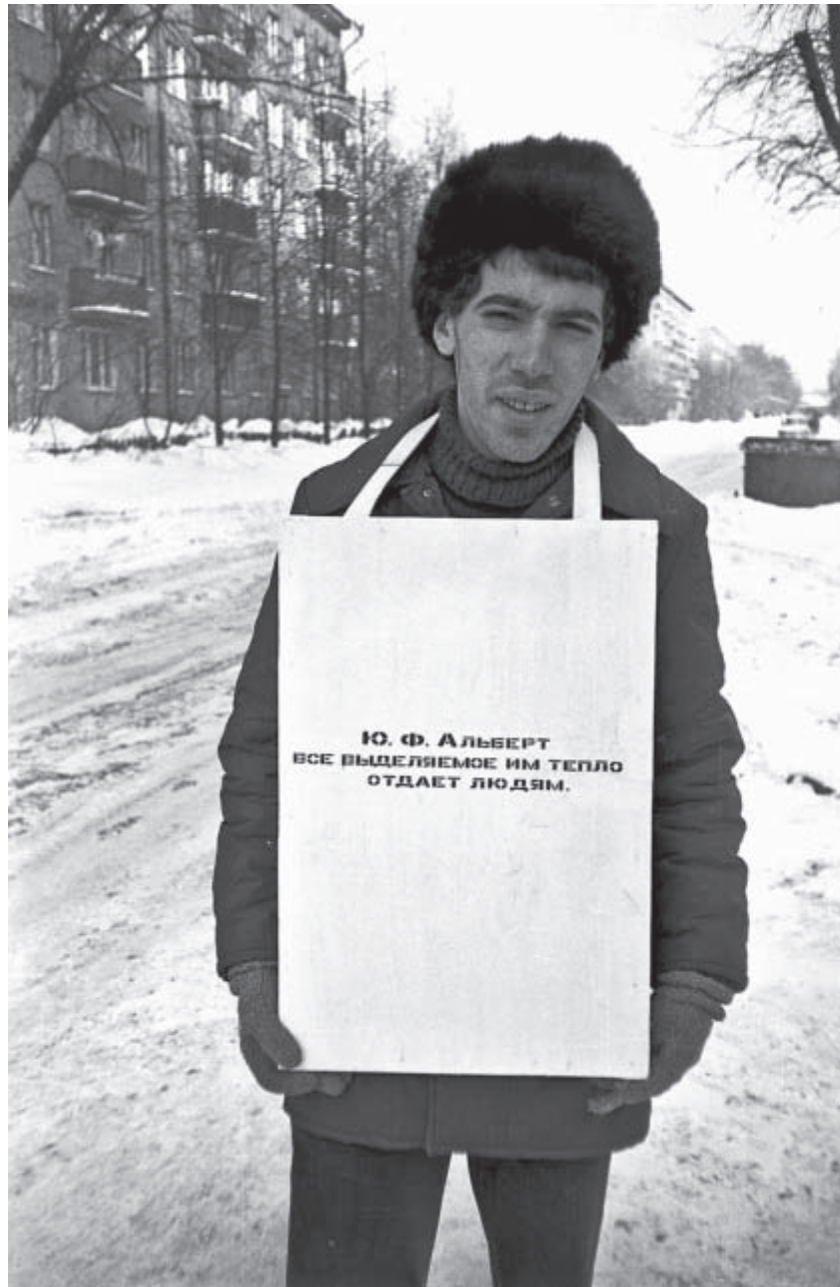
Sabine Hänsgen, Martin Hüttel, Gisela Krey: Aktion Osina, Foto, 9. September 2011.



Sabine Hänsgen, Martin Hüttel, Yuri Leiderman, Andrej Monastyrskij: Aktion Przemieszczenie, Foto, Resko (Polen) 2013.



TOTART (Žigalov, Abalakova): DA SEIN, Aktion in Binz auf Rügen, Foto, September 1990.



Jurij Al'bert: »Ju. F. Al'bert gibt alle von ihm ausstrahlende Wärme anderen Menschen ab.«, Foto (von Vadim Zakharov) einer Aktion in Moskau, 1978.



Marija Čujkova: Aktion ›Fisch-Bestellung‹, Foto, Berlin, 30. November 2013.



David Chikhladze: Stills von ›Metro‹ (16 mm Film), Tiflis 1989 und ›Aktion Metro‹ (Video), Tiflis 1993.



Zurab Rtveliashvili: Performance, Screenshot von Video (YouTube), Uppsala 2011.



Temuri Javakhishvili: ქართ-ველი (kart-veli), Foto einer Aktion in der Alten Galerie, Tiflis 1999.

Für die Ermöglichung der Ausstellung und für ihren Beitrag zum Gelingen des Rahmenprogramms sei folgenden Personen und Institutionen gedankt: Lasha Bakradze (Giorgi Leonidze Museum, Tiflis), Stefan Soltek (Klingspor Museum Offenbach am Main), Stephan Wackwitz (Goethe-Institut Tiflis), Buba Kudava (National Centre of Manuscripts, Tiflis), Tamar Nazwlishwili (Deutscher Lesesaal der Nationalbibliothek des Georgischen Parlaments, Tiflis), dem Institut für Auslandsbeziehungen (Stuttgart), Sophia Kintsurashvili (Tbilisi State Academy of Fine Arts), Martin Chalmers (Berlin), Natalia Pschenitschnikova (Berlin), Bernd Schultheis (Berlin), Sabine Hänsgen (Bochum), Viola Hildebrand-Schat (Frankfurt am Main), Gudrun Lehmann (Düsseldorf), Gisela Krey (Bochum), Archil Turmanidze (Tiflis), Tamuna Gurchiani (Europahaus, Tiflis), den Lehrerinnen und Lehrern, Schülerinnen und Schülern aus Tiflis, welche zur Realisierung der Installation ›Bilderschriften‹ beigetragen haben, und nicht zuletzt allen Künstlerinnen und Künstlern, Übersetzerinnen und Übersetzern, die im vorliegenden Katalog auch namentlich genannt und mit Abbildungen ihrer Werke vertreten sind.

Martin Hüttel (Hrsg.): შრიფტოცხრონიკა
срифтшрифтыscript

Druck: Staudt Lithographie GmbH

© Aspei, Bochum 2014

ISBN: 978-3-936839-06-7

Gefördert durch:

ifa  Institut für Auslands-
beziehungen e.V.

