

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Poesie des *Zwischen*

*Zu einem Dialogbuch Klaus Peter Denckers und Giovanni Fontanas*

Monika Schmitz-Emans

*apropos [Perspektiven auf die Romania]*

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 24-40

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/2109>

Zitierweise

Schmitz-Emans, Monika. 2023. „Poesie des *Zwischen*. Zu einem Dialogbuch Klaus Peter Denckers und Giovanni Fontanas.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 24-40.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.2109>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Monika Schmitz-Emans

## **Poesie des *Zwischen***

Zu einem Dialogbuch Klaus Peter Denckers und Giovanni Fontanas

**Monika Schmitz-Emans**

ist Professorin für Allgemeine und  
vergleichende Literaturwissenschaft  
an der Ruhr-Universität Bochum.

**Monika.Schmitz-Emans@rub.de**

### Keywords

Dialogizität – Zwischenräume – Visualpoesie – Abecedarius – Alphabet

### **Zur Ästhetik des *Zwischen* im Schnittfeld der Diskurse**

Zum Selbstverständnis der neueren Avantgarde gehört die Idee einer politisch-emanzipatorischen Dimension von Kunst und Literatur. Politische und ästhetische Freiheit werden als zwei Seiten einer Leitidee verstanden.<sup>1</sup> Die (theoretische und praktische) Affinität zum Konzept des ‚Offenen Kunstwerks‘ (cf. Eco 1964)<sup>2</sup>, das die Freiheitsspielräume der Rezeption betont, ist eine Konsequenz daraus; dieses Konzept wird (neben der Rezeptionsästhetik) kunst- und literaturpraktisch besonders folgenreich – auch für Klaus Peter Dencker und Giovanni Fontana (vgl. unten Weiteres). Die Ästhetik der ‚Offenheit‘ des Werks fasst dieses nicht mehr als abgeschlossen und statisch auf, sondern als Ensemble kreativ zusammensetzbarer Teile. Aus der theoretischen Modellierung solcher ‚Mobilität‘ resultiert ein besonderes Interesse an *Zwischenräumen*. Erscheinen diese doch als etwas, was die Teile des Offenen Werks gegeneinander beweglich macht – und damit als Aktionsräume einer Rezeption, die auf solcher Beweglichkeit beruht. Auch im Kontext der Konkreten Poesie wird die Poesie der *Zwischenräume* propagiert (Mon 1972, 170-173: „texte in den zwischenräumen“) – vor allem, um die semiologische Dimension von künstlerischen Arbeiten zu betonen – und in vielfältigen Beispielen visualisiert oder auditiv erfahrbar gemacht.

Anschlussstellen unterhält die Auseinandersetzung mit dem Konzept des *Zwischenräumlichen* auch zu poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Textkonzepten. Erstens impliziert die mit ihm eng assoziierte Idee des nicht-statischen

---

<sup>1</sup> Ernst Jandl interpretiert die Kunst als „fortwährende realisation von freiheit“ (Jandl 1990, 480).

<sup>2</sup> Vgl. zu Ecos Poetik der Offenheit aspektreich: Mersch, Dieter. 2021. „Das offene Kunstwerk (Opera aperta).“ In *Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ed. Schilling, Erik, 49-58, Stuttgart: Metzler.

Werks eine Abwendung von traditionellen Konzepten des Werks als geschlossener und in sich stimmiger Einheit. Damit verbunden ist zweitens eine Abkehr von Autorschaftskonzepten, denen zufolge die Autorintention für das Werk und seine Bedeutung allein maßgeblich ist. Hatte der Strukturalismus die Differenzen zwischen den (als Bestandteile eines Codes verstandenen) Zeichen in den Fokus gerückt, so geht der Poststrukturalismus weiter und betrachtet die Differenzen als den Zeichen vorgängig, die Zwischenräume als den Positionen vorgeordnet – im Sinn des Denkens einer nicht stillzustellenden *différance*. Leere Räume, Leerzeilen, Leerseiten, Leerstellen erscheinen als Konkretisierung des Spielraums differenzieller Verschiebungen. Aus dekonstruktiver Sicht interessieren die Zwischenräume auch und gerade auf der Ebene der Botschaften, des sich im Leseprozess immer wieder verschiebenden Sinns.<sup>3</sup> Selbstreflexive Dichtung geht u.a. der Frage nach, wie diese Deutungsoffenheit sich textstrukturell signalisieren lässt. Zwischenräume, leere Flächen zwischen beschriebenen Seiten, Zeilen, Wörtern oder Buchstaben treten als Nicht-Texte in einen literarisch-künstlerisch vielfach fruchtbar gemachten Spannungsbezug zu dem, was sich am Text oder Bild positiv sichtbar zeigt. Assoziativ, auf suggestive Weise verweisen sie auf *Nichtgesagtes*, *Nicht-sichtbares*, *Nichtlesbares*, auf *Darstellungsgrenzen*, *Unabbildbares* oder *Verschwiegenges*.

Als komplementär zu dieser Akzentuierung, die Texten oder Kunstwerken oft eine politische, eine mahnende und manchmal provokative Dimension verleiht, erscheint eine andere Perspektive auf Zwischenräume im Horizont der Leitidee einer nicht statisch-werkhaften Literatur und Kunst: Zwischenräume können auch als *Spielräume* interpretiert werden. Wer spielt, braucht Raum; wer im Sinn des Konzepts ‚Offener Kunstwerke‘ mit deren mobilen Elementen kreativ spielt, findet diesen Raum konkret und im übertragenen Sinn dort, wo diese Elemente nicht unmittelbar aneinander angrenzen, sondern ‚Luft‘ zwischen ihnen ist. Produktion und Rezeption von Poesie und Kunst, tendenziell als kongruent verstanden, vollziehen sich in *Zwischenräumen* der verwendeten Materialien, Wörter, Ideen und Impulse – und oft genug auch im Zwischenraum zwischen mehreren kreativen Instanzen.<sup>4</sup>

Eine Poesie und Kunst des *Dazwischen*, die ihre Impulse von der Auseinandersetzung mit Differenzen und Zwischenräumen bezieht, kann sich auf verschiedenen Ebenen konkretisieren.

Eine wichtige ist die der kreativen Auseinandersetzung mit der Differenz und dem *Dazwischen* von Sprachlichem und Bildhaftem. Die Distinktion zwischen Wort und Bild, zwischen Wortkunst und Bildkunst, Dichtung und bildenden Künsten hat in der Geschichte ästhetischer Reflexion und Praxis eine wichtige Rolle gespielt. Als heuristische Distinktion hat sie an Bedeutung auch nicht verloren – wie sich etwa im Umfeld der Avantgarden daran zeigt, dass diese die Distinktion überwinden

---

<sup>3</sup> Zum Denken der Dekonstruktion vgl. die ältere, aber immer noch lesenswerte Einführung von Culler, Jonathan. 1999. *Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek: Rowohlt.

<sup>4</sup> Bei Dencker und Fontana verweisen unter anderem Spielkartenmotive auf die ludische Dimension avantgardistischer Kunst; vgl. dazu unten Weiteres.

wollen, die sie in traditioneller Kunst dabei aber als maßgeblich voraussetzen. ‚Wort‘, ‚Text‘, ‚Sprache‘ hier, ‚Bild‘ und ‚Bildlichkeit‘ dort: In Selbstbeschreibungen der älteren und neueren Avantgarden geht es wiederholt um den Zwischenraum als Explorationsfeld. Damit rücken Schrift und Schriftlichkeit ins Zentrum poetisch-ästhetischer Interessen, ist Schrift doch einerseits fast immer als verbale Bekundung zu lesen, andererseits aber etwas Visuelles, ‚Bildhaftes‘. Neben der Buchstabenschrift, die der Visualisierung und Fixierung verbaler Botschaften dient, geraten vielfach auch andere Spielformen der Graphie in den Blick avantgardistisch-explorativer Praxis: Nichtalphabetische Schriftsysteme, Diagramme, visuelle Symbole verschiedener kultureller und historischer Provenienz. Das Interesse an Schriftlichkeit, an Graphie in diesem erweiterten Sinn, ist ein maßgeblicher Impulsgeber für das, was Klaus Peter Dencker unter *Visueller Poesie* versteht.

Ein weiteres ästhetisch-poetologisch signifikantes Paradigma, das Zwischenräume und Spiele des Dazwischen in den Blick rückt, ist das der *Dialogizität*, eng affin dem der Polyphonie von Literatur und dem der Intertextualität sowie der Interpikturalität visueller Arbeiten. In verbalen Zitaten konkretisiert sich ein *Zwischen* von zitierten und zitierenden Texten, in Bildzitate ein *Zwischen* zitierter und zitierender Bildwerke. Damit öffnet sich dann im Folgenden auch ein Gestaltungsspielraum für interkulturelle Arbeiten. Konkret manifestiert sich die dialogische Dimension der Literatur in Dialoggedichten und ‚dialogischen‘ Büchern, an denen mehrere Stimmen, Stile und künstlerisch produktive Instanzen partizipieren. Giovanni Fontana und Klaus Peter Dencker wählen ein Buch als Raum eines solchen Dialogs ihrer jeweiligen Personalstile. Dieses Buch soll im Folgenden aus mehreren Perspektiven betrachtet werden, die Bemerkung voranschickend, dass dialogisch angelegte Bücher viele und verschiedene Erscheinungsformen annehmen können und angenommen haben. Wie aber die Analyse eines bestimmten gesprochenen Dialogs hilfreich sein kann, um auch allgemeine und umfassende Aspekte von Dialogizität und ihren Performanzen zu beleuchten, so mag Analoges auch für ein einzelnes Dialogbuch gelten.

### **Produkt der Kooperation zwischen Dichtern: No A <-> No Z**

2019 erschien als Gemeinschaftsarbeit von Dencker (1941–2021) und Fontana (geb. 1946) das kleine Künstlerbuch *No A <-> No Z*, in dem sich in mehr als einer Hinsicht eine Ästhetik des *Zwischen* manifestiert, begonnen mit seiner Genese aus der Zusammenarbeit zwischen zwei Künstlern, die sich entsprechend Denckers Beschreibung der Arbeit (s.u.) dabei ganz konkret in einem Wechselspiel der Produktion der einzelnen Buchteile vollzog. Das Büchlein erschien als gedrucktes Auflagenwerk in Francis de Maeles Verlag Redfoxpress (Dogort, Irland), in der Buchreihe *c'est mon dada* (Nr. 138).

Dencker gehörte zu den bekanntesten Vertretern der Visualpoesie im deutschsprachigen Raum, wobei er auch zahlreiche internationale Kontakte pflegte. Einen wichtigen Teil seines Œuvres bilden Anthologien zu verschiedenen Sonderformen des Poetischen, darunter auch visualpoetische (cf. Dencker 2002). Eine zwei-

bändige Werkausgabe sowie andere Übersichtsbände dokumentieren die Spielräume seiner Produktivität, die neben visualpoetischen Arbeiten, Plakaten und visuellen Installationen auch Filme, TV-Produktionen und Hörspiele, Schallplatten und mediale Mischformen umfasst (cf. Visuelle Poesie I+II). Zugleich hat er in großangelegten Übersichtswerken wichtige Überblicke zur *Visuellen Poesie* und zur *Optischen Poesie* vorgelegt. Die kommentierte und ihre Beispiele kontextualisierende Anthologie *Text-Bilder. Visuelle Poesie international* erschien 1972 (Köln: Dumont); Dencker stellt mit diesem Referenzwerk letztlich auch den konzeptuellen und geschichtlichen Rahmen vieler eigener Arbeiten dar.<sup>5</sup> Er gibt eine Übersicht über Arbeiten verschiedener historischer und sprachlicher Provenienz, darunter auch solche aus romanischen Ländern. Apollinaire etwa erscheint als Meilenstein der Geschichte Visueller Poesie (Text-Bilder, 59–66). 2011 folgt nach diversen anderen Buchpublikationen von fachwissenschaftlicher Bedeutung die materialreiche Übersicht über die (von der Prähistorie bis zur Gegenwart reichende) Geschichte dessen, was Dencker unter den Begriff *Optische Poesie* fasst; der „Visuelle[n] Poesie“ gilt hier eines der Kapitel;<sup>6</sup> es bietet Unterkapitel zu den Themen „Schriftsysteme“, „Text und Bild“, „Text als Figur – Text im/als Bild“, „Text-Bild-Kommunikation“ und (daneben) „Visuelle Poesie“.

In mehrerlei Hinsicht sind seine in verschiedenen theoretischen Kontexten formulierten Bemerkungen über „Optische“ und „Visuelle“ Poesie programmatisch: Erstens akzentuieren sie die Dimension der *Sichtbarkeit* poetischer Gebilde – und zwar explizit, um einer dominanten Akzentuierung der Sprachlichkeit des Poetischen (wie er sie in der Konkreten Poesie vorliegen sieht) entgegenzuwirken. Das Sichtbare wird von Dencker zweitens nicht etwa dem Begrifflichen gegenübergestellt (im Sinn einer geläufigen Differenzierung zwischen Sinnlichkeit und Verstandestätigkeit), sondern als Mittel des Begreifens verstanden und artistisch reflektiert. Drittens betont er die *Vielfalt an visuellen Formen, Codes und Ausdrucksmitteln*, die damit konstitutiv für Poetisches werden können.<sup>7</sup> Viertens gilt ihm das Prinzip der Verfremdung als maßgeblich für die schöpferische Arbeit und deren Effekte, und zwar nicht erst in der Moderne, sondern bereits in der frühen Geschichte visueller Dichtung (cf. Dencker 2022). Fünftens betrachtet er sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Visuellen Poemen unter dem Aspekt ihrer

---

<sup>5</sup> Zu seinen wichtigen weiteren Publikationen gehört hier insbesondere: Dencker, Klaus Peter. 2011. *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York: De Gruyter.

<sup>6</sup> Zur Begriffsverwendung cf. Visuelle Poesie II, 201: „Ich verstehe Visuelle Poesie als eine Ausdrucksform der Optischen Poesie. Der Begriff Optische Poesie ist ein Hilfsbegriff. [...] Es ist eine Poesie, die etwas sichtbar macht im doppelten Sinne: eine Poesie, die nicht nur zu lesen, sondern auch zu sehen ist, zugleich aber auch eine Poesie, die etwas sichtbar, im Sinne von einsichtig, auf etwas aufmerksam macht.“

<sup>7</sup> Zu dem, was er als „Optische Poesie“ versteht, zählen „neben den grafischen Notationen der Akustischen Poesie und den figurativen Treatments des modernen Hörspiels, den poetischen Notationen der Musikalischen Grafik, den grafischen Vorlagen der Kinetischen Poesie und schließlich der Visuellen Poesie auch in Teilbereichen die Konkrete Poesie, poetische Formen der Skripturalen Malerei ebenso wie die historischen Formen der Figuren-, Gitter- und Labyrinthgedichte oder Formen des Rebus, der Ars Combinatoria, Enigmatik, Allegorik, Hieroglyphik, Emblematik und die diversen Formen von Bildgeschichten (vom Spruchband bis zur Sprechblase), Bild-Texten (z.B. Figurae) und Text-Bildern (z.B. Graffiti). Diesen Produktionen im Printbereich schließen sich die im technischen und elektronischen Medienbereich an“ (Visuelle Poesie II, 201).

*individuell-subjektiven* Ausdifferenzierung: Wo viele Codes im Spiel sind, können Werkgenese und Interpretationen in vielfältige Richtungen verlaufen.<sup>8</sup> Sechstens weist er auf die mit entsprechenden Arbeiten verbundenen Herausforderungen an den Interpretationsprozess hin – auf die Notwendigkeit einer *langsamen, sich vertiefenden Lektüre*, die sich offenhält für multiple Entdeckungen und Interpretationshypothesen (cf. Dencker 2022). Verrätseltes und dabei Entschlüsselbares (Kryptographisches, rebusartige Bild-Text-Kombinationen, visuell verfremdete Schriftzeichen etc.), aber auch radikal deutungsoffene Sequenzen interessieren Dencker theoretisch und gestalterisch in besonderem Maße. Als impulsgebend für sein Schaffen hat Dencker zum einen vielfältige Formen zeitgenössisch avantgardistischer Kunst wie den Jazz, die Collage, die Cut-up-Technik verstanden, ganz besonders auch die Pop-up-Bewegung, die viele Bilder, Zeichen und Objekte aus der Alltagswelt in ihre Arbeiten integriert und dabei Populärkulturelles favorisiert. Zum anderen (gleichsam als theoretische Inspiration) orientierte er sich früh an Umberto Ecos Konzept des ‚Offenen Kunstwerks‘.

Fontanas Œuvre – zu dem unter anderem ein Bändchen in der Reihe der Redfoxpress gehört (Fontana 2011) – entsteht in einem analogen Interessen- und Einflussfeld und differenziert sich ebenfalls in Arbeiten verschiedener Kunstformen und Medialitäten aus: in visuelle, auditive und verbale, wobei die terminologische Differenzierung hier heuristisch sinnvoll sein mag, bezogen auf die einzelnen Arbeiten aber Grenzüberschreitungen und Mischungen die Regel sind. Neben zahlreichen Buchproduktionen und einem weitläufigen Bestand an ästhetischen Standortbestimmungen, Reflexionen, theoretischen Modellierungen und Selbstkommentaren hat Fontana zahlreiche Schallplatten und CDs, Videos und Filme vorgelegt.<sup>9</sup>

Dencker wie Fontana arbeiten auf eine Entdifferenzierung zwischen den Künsten, namentlich zwischen Literatur und bildender Kunst, hin. Gerade darauf zielt Denckers Konzept der *Visuellen Poesie*.<sup>10</sup> Fontana vertritt einen ähnlich erweiterten Poesiebegriff. Er betont – um wiederum einige Kernpunkte seiner Arbeit und seiner Ästhetik zu nennen – erstens die körperliche Dimension künstlerischer Praxis – und in Zusammenhang damit deren Performativität (cf. Fontana 2021). Wie Dencker stellt auch er, hiervon ausgehend, zweitens die Entgrenzung, Verknüpfung und Verschmelzung differenter Medialitäten, Wahrnehmungsmodi und Künste ins

---

<sup>8</sup> „Die Botschaften der Visuellen Poesie sind [...] auf zweifache Weise [...] sehr subjektiv gegründet: einerseits durch das subjektive Bezugssystem des vom Autor gebildeten Materialrahmens und andererseits durch das jeweils andere subjektive Assoziations- und Kombinationsvermögen des Rezipienten.“ (Visuelle Poesie I, 120)

<sup>9</sup> Zu Œuvre und Ästhetik Fontanas cf. u.a. Fontana 2003, 2012 und 2020.

<sup>10</sup> „Ich mache Visuelle Poesie – mit den Mitteln der Literatur und der bildenden Kunst. Sie kann wie Literatur gelesen und wie bildende Kunst betrachtet werden. Die Empfehlung ist, beides zugleich zu versuchen und der vordergründigen Wahrnehmung nicht zu trauen.“ (Visuelle Poesie II, 201)

Zentrum seiner vielseitigen künstlerischen Interessen. Der Künstler sollte ein „poliartista“ sein,<sup>11</sup> der Text wird zum „politesto“.<sup>12</sup>

Während bei Dencker die Relationen zwischen Sprachlichem und Visuellem maßgeblich für seine Arbeitsbereiche sind (und als Haupttendenz die einer Entgrenzung von Text und Bild gelten kann), gilt – drittens – Fontanas Kerninteresse den Relationen zwischen *Sprache* und *Klang*, *Stimme* und *Schrift*; seine theoretischen Reflexionen beziehen das Akustische, zumal die Stimme, stärker ein als die Denckers. Fontanas Arbeiten sind quantitativ wie qualitativ in höherem Maße den Welten der Klänge gewidmet. Dabei entwickelt er originelle Perspektiven, etwa, indem er die Schrift nicht als Gegenspielerin der Stimme versteht, sondern als eine Instanz, die dieser zu größerer Entfaltungsbreite verhilft.<sup>13</sup> Aber es geht ihm – viertens – explizit nicht etwa um Neue Musik, sondern um eine neue Poesie.<sup>14</sup> Poesie, das ist – fünftens – letztlich ein Projekt der multidimensionalen performativen Erkundung von Körperlichkeit, Materialität und Sinnlichkeit im Raum der Sprache von Worten, Gesten, Bewegungen.

l'azione del poeta-performer deve oggi tendere a sviluppare le indicazioni del pretesto poetico, a dilatarle secondo chiavi diverse, già tutte sottese al verso, tutte sviluppate nei congegni strutturali, nei dati metrici, nei presupposti sonori. Sarà essenziale intervenire sul piano dei linguaggi del corpo. Primo fra tutti quello che fa capo alla vocalità, ma badando all'imposizione figurale, alla gestualità, alla proposta dinamica (Fontana 2021)

Die Arbeiten Denckers wie Fontanas verbindet eine Tendenz, Denkanstöße zu geben und zugleich zum Spiel einzuladen.

---

<sup>11</sup> „Il poeta si trasforma, allora, in poliartista: egli si appropria delle pratiche elettroniche, videografiche, del cinema, della fotografia, dell'universo sonoro (oltre la musica), della dimensione teatrale (oltre il teatro), dell'universo ritmico. Agisce poeticamente utilizzando tutte le tecniche, tutti i supporti, tutti gli spazi, senza rinunciare a ricondurre all'ambito creativo il suo stesso corpo, quindi il suo gesto e la sua voce: elementi che, collegati alle nuove tecnologie, alimentati dal sostrato energetico dell'elettronica, costituiscono il fondamento di un nuovo atteggiamento poetico.“ (Fontana 2021)

<sup>12</sup> „Percorrendo questa strada, si arriva ad una concezione del testo come testo integrato, come politesto in risonanza, come ipertesto sonoro multipoietico, come ultratesto trasversale che vive di polifonie intermediali e interlinguistiche, basato su linguaggi d'azione che non siano la mera sommatoria delle lingue sussidiarie che vi partecipano. Il pre-testo nella sua forma tipografica deve contenere germi metamorfici capaci di realizzare la complessità della successiva tessitura dinamica (iper-hyphos), oltre la pagina.“ (Fontana 2021)

<sup>13</sup> „L'interazione tra oralità e scrittura, quando l'una attraversa l'altra e viceversa, offre al poeta interessanti aree d'intervento; purché l'oralità non sia legata alle tecniche della memoria naturale, bensì fondata sulle memorie artificiali della scrittura, da una parte, e dell'elettronica dall'altra. Ma la scrittura non dovrà mai porsi come ‚spartito bloccato‘, come indicazione rigida per letture ad esito univoco o come sistema di riduzione e cristallizzazione della vocalità, bensì come terreno fertile che possa accogliere in sé il seme di evoluzioni sonore e/o gestuali rapportate al corredo tecnico del poeta-performer, ma del tutto imprevedibili, senza tuttavia escludere a priori l'eventuale utilizzazione di antichi modelli, magari in chiave demitizzante e ironica.“ (Fontana 2021)

<sup>14</sup> „Si potranno ricercare in ambito performativo intermediale nuovi rapporti con le forme del testo, con l'intenzione di costruire una poesia che sia multidimensionale e pluridirezionale, multivalente e pluripoteniale, policentrica e multilaterale, poliritmica e multisonante, che non sia ripiegata su se stessa e sappia decisamente analizzare i territori più disparati, purché la contaminazione dei sistemi sia portatrice di germi antagonisti.“ (Fontana 2021)

## Bücher als Raum des Dialogs

Die Publikationsreihe *c'est mon dada*, in der *No A <-> No Z* erscheint, ist eine dialogisch geprägte Reihe: Mehrere Titel – die meisten, an denen Dencker mitwirkt – sind im Dialog zwischen je zwei Autoren verfasst und insgesamt lassen sich die Reihentitel als Beiträge zu einem die Bände umspannenden Dialog interpretieren, in dem neue Formen und Dimensionen des Poetischen erkundet werden, auch in Arbeiten aus einer Hand (z.B. Dencker 2010). Dies geschieht auch in Auseinandersetzung mit Impulsen der Avantgarden: *c'est mon dada*, laut Paratext des Büchleins eine „collection for visual poetry, experimental texts and works influenced by Dada and Fluxus“ (unpag.). Die von Francis van Maele in seinem Verlag Redfoxpress publizierte Reihe umfasst zahlreiche Bände (*No A <-> No Z* von 2019 ist der 138. Band). Diese wurden von Künstlern und Künstlerinnen aus verschiedenen Ländern und Sprachräumen geschaffen. Dem 138. Band gingen zwei andere voraus, die Dencker in dialogischer Kooperation mit Kollegen produziert hat:

I did for Francis' DADA-books two  
collaborations-works based on the ABC  
together with J.M. Calleja (No. 85)  
and József Bíró (No. 119).

Die Bücher, die Dencker mit Calleja (2013), Bíró (2018) und Fontana schafft, basieren selbst wiederum auf einem dialogischen Arbeitsverfahren: Die einzelnen Seiten, die im Wechsel von zwei Künstlern (darunter Dencker) gestaltet werden, ‚antworten‘ jeweils auf diejenigen, die ihnen im Buch vorangehen; das Buch bildet den Verlauf seiner Genese also ab und so sollte es auch mit dem neuen Buch sein:

The new one together with Giovanni  
Fontana – with whom I wanted to work  
together since many years – should be  
in the same way.  
First Giovanni started with the A-page,  
my turn was the B-Page, Giovanni  
followed with the C-Page a.s.o. [and so on].  
While the former collaborations  
were in a kind a question-answer-  
work, my pages now begun to go a little  
bit away from this strict configuration.  
So for me it was interesting, how many  
elements are working from one page  
to the other and what in the end  
was a common ABC of two friends . . .  
Thanks to Giovanni and Francis  
for this new experiment.  
Dencker, November 2019

Das Alphabet wird also mehrfach zum Leitfaden des miteinander Produzierens. Damit fügen sich die Kooperationsprojekte in eine ganze Reihe von Arbeiten Denckers, die die ABC-Form aufweisen und reflektieren. In seinem Essay „Zu ABECEDARIUS INCOMPOSITUS“ (zuerst 2011, in *Visuelle Poesie II*, 2015, 201–206) blickt Dencker auf eigene Arbeiten zurück, die alphabetisch strukturiert sind



(„äußerlich dem Korsett des Alphabets folgen“; Visuelle Poesie II, 202); dazu gehören „Dero Abecedarius“ und „ABECEDARIUS INCOMPOSITUS“.<sup>15</sup> Reflexionen über die alphabetische Ordnung verbinden sich mit Bemerkungen über differente Schriftzeichensysteme als jeweils unterschiedliche visuelle Codes.

Dialogizität spielt in Denckers Schaffen eine signifikante Rolle; er versteht sein Œuvre selbst nachdrücklich als Serie von Realisationen eines ‚Zwischen‘ – auch mit Blick auf Kooperationsarbeiten und auf stimulierende Impulse anderer. Programmatisch ist der Bildband *Über Viele/s. Begegnungen 1960-2020*, ein Buch des Rückblicks, entstanden kurz vor Denckers Tod. Dessen Einzelseiten sind jeweils anderen Personen gewidmet, mit denen Dencker in unterschiedlichen Lebensphasen, oft langjährig, zusammengearbeitet hat. Die Freunde, Freundinnen und Arbeitspartner werden in alphabetischer Folge präsentiert: ein Buch der Freundschaften, ein Dokument der Beziehungen zu Anderen. Auf den Einzelseiten zu Künstlern und Künstlerinnen sowie anderen Persönlichkeiten des kulturellen, wissenschaftlichen und politischen Lebens finden sich jeweils kurze Notizen zu den Porträtierten, Bilder (Gruppenfotos oder Einzelporträts), reproduzierte Materialien aus dem Bereich des (vor allem gemeinsamen) künstlerischen Schaffens, manchmal Gedichte oder Briefe. Zu den hier Porträtierten gehören auch Bíró (S. 27), Calleja (S. 41) und Fontana (S. 62) – und dies gibt jeweils Anlass zur Erinnerung an die Produktion des kooperativ gestalteten ABC-Buchs für die Redfoxpress. In die Reihe integriert ist auch der Verleger Francis van Maele (S. 116).

Das mit Fontana ko-produzierte Büchlein *No A <-> No Z* nennt Dencker ein „ABCDARUM“ für van Maele (*Über Viele/s*, 62). Die Fontana-Seite ist mit *No A <-> No Z* gleichsam liiert: Sie zeigt ein Blatt von Fontana, geschaffen für Dencker („für Klaus“); die Buchstaben des Namens KLAUS bilden hier zusammen mit Notenlinien das Kompositionssubstrat. Stilistisch und motivisch bestehen deutliche Parallelen zu Blättern, die ins Alphabetbüchlein eingegangen sind: geschwungene Notenlinien und Elemente von Fontanas Handschrift.

Die Mitteilungen über Bíró gelten den Impulsen, die aus der Arbeit am gemeinsamen „Abecedarium“ hervorgingen (*Über Viele/s*, 27). Dieses entstand nach der später auch mit Fontana praktizierten Methode, also ausgehend von der Idee,

dass er zunächst mit dem Buchstaben A und einer Seite beginnt, ich auf die Seite mit dem Buchstaben B reagiere und er wieder mit dem Buchstaben C antwortet usw. bis das ganze ABC mit 26 Buchstaben/Seiten vervollständigt war. (Dencker & Bíró 2018)

Dencker stellt das Unternehmen dabei in die lange Traditionslinie der „Gemeinschaftsarbeit von Poeten“ und nennt eine Reihe von Beispielen, bei denen Sprach- und selbst Graphie-Grenzen überschritten werden:

Diese Gemeinschaftsarbeiten sind für mich von besonderer Bedeutung, weil die Zusammenarbeit über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg ebenso eine Art der Grenzüberschreitung ist,

---

<sup>15</sup> „Dero Abecedarius“ zunächst ausgestellt im Deutschen Buch- und Schriftmuseum in Leipzig in 2001; in Buchform erstveröffentlicht in *Visuelle Poesie I*, 252–281. „ABECEDARIUS INCOMPOSITUS“ zunächst ausgestellt im Thomas Bernhard Archiv-Gmunden in 2007; in Buchform erstveröffentlicht in *Linschinger 2007*, 59.

wie sie letztlich auch die Visuelle Poesie in ihrer Aufhebung der Grenzen von Literatur und bildender Kunst darstellt. (Dencker & Bíró 2018, Vorbemerkung)

Insofern Dencker hier Sprachgrenzen mit den Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst parallelisiert (und das ist ein im Horizont seiner Ästhetik konsequenter Gedanke), insofern er verbale und visuelle Codes als analoge ‚Sprachen‘ versteht, verweist in seinen Arbeiten also jeweils eines auf das andere: Wechsel oder Kombinationen von Bildzechentypen und Wechsel oder Kombinationen zwischen den verbalen Sprachen haben analoge Funktionen. Bíró's Seiten im gemeinsamen Abecedarium zeigen teils ungarische Textelemente, eingangs auch Elemente arabischer Schrift; Fontana steuert zum gemeinsamen Abecedarium italienische Elemente bei.

Ein weiteres Dialogbuch aus der Redfoxxpress-Reihe (No. 146) entstand in Kooperation mit Siegfried J. Schmidt: *LW – TRACT* (2020). „LW“ sind die Initialen eines Dritten, der hier als gleichsam imaginärer Dialogpartner mitwirkt, indem seine Äußerungen den Anstoß zu den Beiträgen Denckers und Schmidts geben: Es ist Ludwig Wittgenstein.<sup>16</sup> Dialogisch und mehrsprachig ist auch dieses Buch: Es ist nicht alphabetisch strukturiert, wohl aber durch den Wechsel zwischen Beiträgen Schmidts und Denckers, die als Manifestationen differenter Denk- und Darstellungsstile konzipiert sind.<sup>17</sup> Den Einsatz bildet auf einem Schmidtschen Blatt die neunfache Wiederholung des Wittgenstein-Satzes „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ in wechselnder Typographie und endend mit einer Verkürzung („Die Welt ist“). Eine ganze Reihe der Beiträge Schmidts sind text- bzw. sprachzentriert; Dencker liefert Collagen aus verschiedenen Materialien; es sind mit den Künstlern also wiederum auch ‚Sprachen‘, zwischen denen sich das Geschehen abspielt.

Zum konzeptuellen Kontext des Fontana-Dencker-Dialogbuchs gehören schließlich auch die Dokumente der Auseinandersetzung Denckers mit dem japanischen Konzept der Renshi-Poesie – einer dialogischen Gedichtform, bei der mehrere Beteiligte in ihren Beiträgen auf die der jeweils anderen antworten.<sup>18</sup> Dencker hat

---

<sup>16</sup> Das Büchlein entstand als Produkt einer Kooperation „according to the proven principle of one page before (Schmidt left) and the other (Dencker right) answers“ (Dencker & Schmidt 2020, Foreword). Schmidt verfasst einen Epilog und spricht von seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Wittgensteins Denken: „The text-image works presented here continue this discussion in two ways. On the one hand in the form of Wittgenstein quotes, to which cognitive and emotional responses are given. On the other hand, in the form of a confrontation of the texts with artistic equivalents, which in a way thematize ‚the spirit‘ of the Tractatus thoughts: support, comment, question etc. This work is embedded in perspectives from the Wittgenstein dialogue with the K.P. Dencker Dialogue in order to weave a semantic fabric. [...] The result is – hopefully – a dialog [sic] book with three interlocutors of very different philosophical and aesthetic orientations, which have one thing in common: the experience of the limits of language and the experience that the subject is not a part of the world, but a limit of the world.“ (Dencker & Schmidt 2020, Epilog)

<sup>17</sup> Im Vorwort schreibt Dencker über Schmidt, anknüpfend an eine Bemerkung Heinz Gappmayrs: „This duality of Schmidt’s strict thinking and experimental poetry was always very close to how I worked, but less in strict thinking than in playful poetry.“ (Dencker & Schmidt 2020, Foreword)

<sup>18</sup> Aus der Tradition der formal gebundenen Renga-Dichtung (bei der, oft in längeren Sitzungen, Kettengedichte entstehen, deren Teile jeweils an den vorhergehenden anschließen, meist im Wechselspiel von Strophen von zwei Beteiligten) entstand als modernere Spielform die Renshi-Dichtung, bei der die Form freier gehandhabt wird. Das Renshi-Gedicht wird oft auch von mehr als zwei Beteiligten geschaffen – vielfach in mehreren Sprachen und wie seine Vorläufer als eine Art poetisches Gesellschaftsspiel.

mehrmals mit japanischen Dichtern, manchmal auch mit mehreren zugleich, Renga oder von der Renga-Poesie inspirierte Gedichte geschaffen. Was anfangs „ein Spaß ohne tiefere Bedeutung“ (Nachwort Denckers zu Dencker et al. 2002) war, wurde dann zu ernsthafter Projektarbeit.<sup>19</sup> Ein wichtiger Partner Denckers war Hiroshi Tanabu, mit dem eine Arbeit zum Thema „Peace/War“ entstand, die sich auch als Dokument einer „Ambiguity of Poetry“ versteht (vgl. Visuelle Poesie II, 167).<sup>20</sup> Das Thema dieser Zusammenarbeit wurde von Hiroshi Tanabu vorgegeben.<sup>21</sup> Scheinbar eindeutige Vokabeln entfalten ein Spektrum an Bedeutungen, werden schillernd, und das über sprachliche kulturelle Distanzen hinweg – die so zu Zwischenräumen werden. Zwischenräume, so zeigt sich einmal mehr, trennen nicht nur, sie sind potenzielle Dialogräume.

### **No A <-> No Z als Zwischen-Raum-Poem**

Schon durch seinen Titel präsentiert sich das Fontana-Dencker-Büchlein als Dokument einer auf Mehrdeutigkeiten setzenden Poesie: *No A <-> No Z* wäre übersetzbar mit „Nr. A/Z“ und mit „Kein A/Z“, verwies demnach auf Anfang und Ende („Nummer A bis Nummer Z“) ebenso wie auf Unbegrenztheit, Anfang- und Endlosigkeit („KEIN Anfang, KEIN Ende“). Oder sollen wir lesen: „Wo kein A ist, ist auch kein Z – und vice versa“? Die im Titel auftauchende Zeichenfolge „<->“ lässt eine Zwischenräumlichkeit assoziieren, die sich u.a. auf die beiden Künstler und ihre differenziellen Stile beziehen lässt, ferner auf eine in zwei Richtungen verlaufende Bewegung; sie symbolisiert aber auch die Wechselbeziehungen zwischen den jeweils einander folgenden Seiten, die zwischen Anknüpfungen und Kontrasten oszillieren.<sup>22</sup> Die innere Titelseite zeigt ein Foto von Fontana und Dencker im Dialog; darunter steht „Rom 2004“; die Angabe gilt nicht dem Erscheinungstermin des Buchs, sondern dem Ort eines Gesprächs zwischen beiden Künstlern. Es folgt die oben zitierte „NOTE“ zu den Arbeitsverfahren; der Text ist achsensymmetrisch gedruckt, abgestimmt auf die Achsensymmetrie der Buchseiten-Paare von Fontana und Dencker.

Schon die erste Doppelseite (Fontana: A, Dencker: B) wie auch alle folgenden werfen bei der Betrachtung als zweiseitige Einheit (als Diptychon) die Frage auf, was sich ‚zwischen‘ beiden Seiten tut. Die Frage stellt sich dann beim Umblättern erneut: bezogen auf B und C, aber auch auf AB und BC – sowie im Folgenden dann mit Blick auf die weiteren Seiten und Doppelseiten. Zusammenhänge zwischen den Einzelseiten bestehen auf mehreren Ebenen. So orientieren sich Fontanas jeweils linke Seiten oft am Design von Spielkarten, die auf den Seiten abgebildet

---

<sup>19</sup> Siehe z.B. Denckers (2002) Publikation *Renshi 2000-2002. Ein Kettengedicht deutscher und japanischer Visueller Poesie*, zusammen mit Yasuo Fujitomi, Motoyuki Ito, Hiroo Kamamura, Shutaro Mukai, Shohachiro Takahashi.

<sup>20</sup> Dencker, Klaus Peter & Hiroshi Tanabu. 2003. *Antinomy. Peace/War*. Tokyo: Tanabu. Mit einem Vorwort von Klaus Peter Dencker..

<sup>21</sup> Impulse zum Projekt mit Tanabu gaben die Kooperationen von Pierre Garnier und Seiichi Niikuni in den 1960er Jahren (cf. Visuelle Poesie II, 167; Beispiele in Visuelle Poesie II, 168–172).

<sup>22</sup> Auf dem Titelblatt innen ist in der Zeichenfolge ein langer Pfeil verwendet worden; auf dem Buchcover wird er kürzer, durch Drucktypen dargestellt.

erscheinen. Sie verweisen damit auf eine Praxisform des Zusammen-Spielens, auf gemeinsame Partien am Spieltisch: durch die Form des abgerundeten Rechtecks, durch wiederholte Nutzung von Spielkartenmotiven (Dame, König, Herz), durch rekurrente Ornamentik, durch Variationen über bestimmte Formen. Denckers (jeweils rechte) Seiten sind wie die Fontanas durch jeweils ein Bild auf der Seite geprägt; diese von einem Rand gerahmten Bildfelder sind in Abhebung von jenen hellgelb. Auch auf ihnen wiederholen sich Motivtypen und Kompositionselemente: Darstellungen von Menschen und menschlichen Körperteilen nach Illustrationen aus alten Anatomiebüchern, Zeichen aus verschiedenen Codes, geometrische Zeichnungen, popkulturelle Bilder und anderes fügen sich zu Montagen. Bildmotive und Anordnung wirken wie allegorische Kompositionen mit latent ‚sprechenden‘ Einzelementen, die zusammen einen verborgenen Sinn ergeben könnten.

Die jeweils nebeneinanderliegenden Seiten bilden ein Doppel, in dem die Ko-Produktivität eines Autorentandems visuell sinnfällig wird, und diverse Bildeinfälle erscheinen als Binnenspiegelungen einer solchen Paarbildung. So sind Blatt A und B einander ähnlich (durch Größe, Rahmungsstruktur, das Spielkartenmotiv); in Blatt B erscheint das Spielkartenmotiv doppelt (und auf den Spielkarten ist jeweils ein Doppelmotiv zu sehen, ein Vogelpaar und ein doppelter Bube). Außerdem erscheinen *zwei Paare* männlicher Figuren, die einen gestischen Dialog zu führen scheinen: Zwei Männer führen offenbar (bedingt durch die Montage ihrer Fotos) eine akrobatische Nummer vor; ein von oben links in den Bildraum hineinschwebender Spiderman und ein unten rechts auftretender anatomischer Muskelmann sind einander zugewandt. Weitere Korrespondenzen entstehen auf der C- und D-Seite zwischen dem roten Herzen in einer Collage Fontanas (einem Zeichen, das hier vor allem mit dem Kartenspiel assoziiert ist) und einem roten Kreis bei Dencker, der an ein Verkehrszeichen erinnert. Ähnliches zwischen der E- und der F-Seite – hier zwischen der beidseitigen Verwendung anatomischer Bildmotive bei Fontana und bei Dencker. Manchmal findet aber auch über einen Abstand diverser Doppelseiten hinweg eine Paarbildung statt, so zwischen dem Karten-König (King; K-Seite Fontanas) und der Königin (Queen; Q-Seite Fontanas).

Dencker führt bereits auf der B-Seite ein wichtiges skripturales Kompositionselement ein, wie es auch andernorts begegnet: Textzitate, in kleiner Kursivschrift, die als eine Art selbstreferenzielle Bildlegende aufgefasst werden können.<sup>23</sup> Blatt B etwa spricht vom Sehen – und lässt sich konkreter als Hinweis auf eine Beobachtungs- und Lektürestrategie interpretieren, die das Buch einfordert:

„Die Beobachtung der Dinge / um ihrer selbst willen / in Bild und Text / schafft Spiel und Kalkül / neuer Bezüge, Gesetze und Welten“ (B-Seite; achsensymmetrischer Textsatz)

Wie eine reflexive Unterströmung der Gesamtkomposition wirken diese Textelemente Denckers vor allem, weil sie immer wieder das Thema Interpretation – Bedeutung – Verrätselung aufrufen, wobei sie den Collagen (und dem ganzen Buch) eine Art allegorische Form verleihen und künstlerische Leitideen umreißen:

---

<sup>23</sup> Betrachtet man Denckers Blätter als verschlüsselte Allegorien, dann liegt hier eine Inscriptio vor.

Ihre Inhalte und Bedeutung / entfernen sich von Vor-Bildern / erfahrener Kontexte / um sich Sinn-Bildern zu öffnen / vom Ab-Bild zu Zerr- und Rätsel-Bildern (D-Seite)

Das Finden und Sortieren der Dinge / im Rahmen unbegrenzter / Möglichkeiten / weckt das aleatorische Spiel / im Kopf des Betrachters / aus scheinbarer Lebendigkeit (F-Seite)

Doch dem Maß aller Dinge folgt / keine notwendige Ordnung / vorstellbare Visionen gegen den Widerstand / vorhandener oder dargestellter Realität / ein selbstverständliches Gefüge zu geben (H-Seite)<sup>24</sup>

Zwischen der Vorstellung des Poeten / und der Wahrnehmung des Betrachters / liegen Bedeutungshöfe gefundener Dinge / real und virtuell schwer auffindbar / rätselhaft und entschlüsselbar zugleich (J-Seite)

Die I-Seite Fontanas ist, wie eine Liste von Wörterbucheinträgen, zwei Vokabeln mit ‚I‘ gewidmet: „immagine“ und „inganno“; dabei dominiert das mehrfach dargestellte Augenmotiv. Was signalisiert diese Paarbildung von ‚Bild‘ und ‚Täuschung‘? Ist den Bildern nicht zu trauen? Auf Denckers L-Seite heißt es (passend dazu?):

Und so kann es geschehen / dass die Bilder der Dinge verharmlosen / die ihnen innewohnenden Unglaublichkeiten / keine warnende Sprache entwickeln / an Katastrophen vorbei (L-Seite)

Ein Gegenstück findet diese bildkritische Reflexion jedoch in einer anderen:

Aber die Kollision der Bildelemente / kann Figuren- und Geschichtsstrukturen / aus einem offenen Materialangebot / produzieren und den Weg weisen / neue poetische Formen zu entdecken (N-Seite)

Mehr oder weniger offenkundige Dialoge verbinden also auch die ‚Inscriptio‘-Texte. Ein hypothetischer Satz (R-Satz) auf einem Bild, das einen Athleten (als Skulptur) und einen sinnenden Gelehrten (als graphisches Bild) zeigt, findet sein Pendant im T-Satz mit seinen Bemerkungen über Relationen *zwischen* Verschiedenem:

Wenn nicht der Zufall das Sortieren übernimmt / Erdachtes zusammenführt / und aus dem Gegeneinander / ein Miteinander entwirft / das eine vorläufige Richtung andeuten könnte“ (R-Seite).

Und schon öffnet sich der Vorhang / für ein Spiel der Elemente / Zeichen und Metaphern / in rückwärtiger Betrachtung / vorausschauend auf das offene Ende (T-Seite)<sup>25</sup>

Auf der X- und der Y-Seite geht es einmal mehr um produktive Spannungen zwischen Relaten:

Und wie aus dem Nichts / entwickelt sich Transparenz / formiert sich ein Thema / fügen sich Elemente zueinander / mit notwendiger Offenheit (X-Seite; das X wird durch das Symbol der vier Himmelsrichtungen repräsentiert.)

---

<sup>24</sup> Die gegenüberliegende G-Seite, von Fontana gestaltet, nennt in einem größer gesetzten Textfeld Begriffe wie „ordine“, „misura“, „deduzioni“, dann aber „sopratutto / visioni“.

<sup>25</sup> Die Collage zeigt hier am Bildrand das Motiv eines Vorhangs, aus dem sich eine briefhaltende Hand herausstreckt, ein Bildzitat aus der Darstellung des Todes von Marat durch Jacques-Louis David.

Zeigen sich Gemeinsamkeiten und Gegensätze / bilden sich Metaphern **zwischen** den Bildern / strukturieren sich zurückliegende Gedanken / öffnet das Materialangebot seine innere Notwendigkeit / gelingt ohne vorheriges Bewusstsein ein Entwurf für das nächste Blatt (Dencker, Z-Seite, also (eigentlich) letztes Blatt)

Die ‚Inskriptionen‘ in Denckers Collagen sind insgesamt als Variationen über das *Dazwischen* interpretierbar. Sie bieten dabei aber nicht nur Orientierung, sondern lösen in ihrer Häufung (wiederum eine produktive Spannung!) auch Desorientierung aus – als ein ganzes Labyrinth von Lesesuggestionen.

Zentral ist für Fontana und Dencker vor allem das Konzept der Dialogizität. Immer wieder scheinen die Seiten beider Künstler aufeinander zu antworten: Führt Fontana im A-Bild das Spielkartenmotiv ein, so finden sich bei Dencker im B-Bild u.a. zwei kleine Spielkarten ins Bildensemble integriert. Ein im A-Bild ebenfalls schon eingeführtes Kompositionselement, das im Folgenden mehrfach wiederkehrt, ist die kreisrunde Sprechblase; sie ließe sich als Indiz des Interesses an akustischen Bekundungen, Klängen, Soundeffekten deuten, das Fontanas Œuvre prägt – aber auch als Hinweis auf einen hier stattfindenden Dialog.

Die Konzentration des poetisch-ästhetischen Interesses beider Künstler auf Graphien führt beiderseits oft zum Einsatz multipler Erscheinungsformen von Schrift, der Kombination von differenten Schrifttypen und -größen, von Druck- und Handschrift-Optik, von textskripturalen und nichttextskripturalen Elementen (wie etwa geometrischen und numerischen Graphien), von Symbolen, Logos und Bildercodes – und von textbildlichen Genres wie dem Comic mit seiner facettenreichen Zeichensprache. Ihre graphisch-visuellen Gestaltungsverfahren gewinnen durch die Affinität zu bestimmten Gestaltungsweisen insgesamt den Charakter eines jeweils ausgeprägten Stils: durch eine Neigung zu palimpsestähnlichen Überlagerungen (Fontana) oder durch eine Tendenz, den Seitenraum durch Linien aus säuberlicher, kleiner Handschrift zu untergliedern (Dencker).<sup>26</sup>

Dopplungen und Dialoge bestimmen visuell und konzeptionell das Arrangement dieser (und der folgenden Doppelseiten); zwischen den Seitenpaaren bestehen Korrespondenzen, vollzieht sich ein dialogisches Spiel der Motive, Formen, Strukturen. Es setzt sich fort im Durchgang durch das kleine Buch, also zwischen den einander folgenden Doppelseiten, und schafft zudem unabhängig von der Sequenzbildung ein Netzwerk an Bezügen zwischen Bildmotiven und Bildideen. Figurenpaare lassen sich auf den Seiten und Doppelseiten wiederholt entdecken.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Für viele Arbeiten Denckers charakteristische Stilmerkmale prägen auch seine Beiträge zum A-Z-Buch: Die Blätter entstehen als Collagen, wobei sie laut Dencker impulsgebend für weitere, in der Werkausgabe enthaltene Arbeiten sind. Die verwendeten Bildmaterialien sind einerseits heterogen, ergeben im Arrangement andererseits aber Parallelismen, so zwischen Menschenfiguren und Köpfen als einem rekurrenten Grundmotiv. Die Arrangements nutzen das, was in der Theorie Konkreter Poesie als „poesie der fläche“ (konkrete Poesie, 167) bezeichnet wurde: die Zwischenräume, die Leerzonen zwischen den Kompositionselementen. Die verschiedenen Variationen über das Koordinatensystem akzentuieren stets die Differenz zwischen Linien und ausgesparten Flächen. Fontana arbeitet auf eigene Weise mit Zwischenräumen. Seine Affinität zu Überlagerungen mehrfacher Bildebenen betont deren Differenzialität, suggeriert ein Spiel *zwischen* den Ebenen.

<sup>27</sup> Ein bildlich dargestelltes Paar auf Fontanas Y- und Denckers Z-Seite zeigt nochmals programmatisch die dialogische Ausrichtung der Blätterserien beider Künstler: Bei Fontana verweist ein Bildzitat aus Dürers

Die *zwischen ihnen* bestehenden motivischen, räumlichen und semantischen Spannungen bilden die kreative Arbeit in der Kooperation *zwischen Fontana und Dencker* ab – und stimulieren zu hypothetisch-kreativen Lektüren, bei denen sich etwas *zwischen uns und dem Buch* tut.

## **Manifestationen einer Ästhetik des *Zwischen* – Rück- und Überblick**

Ein Schwerpunkt der Collagen Fontanas und Denckers liegt erstens auf der variantenreichen Kombination bildlicher und sprachlicher Elemente, wobei diese Unterscheidung als heuristische zu verstehen ist, denn in den Textelementen wird Sprachliches ja auch zum Bild, Visuell-Bildliches zur Zeichen-Sprache. Insofern geht es auf mehreren Ebenen um die Beziehung *zwischen Sprache und Bild*: erstens um Gegenüberstellungen von und Spannungen *zwischen* Kompositionselementen, die man zunächst einmal distinktiv ‚sprachlich‘ oder ‚bildlich‘ nennen würde – zweitens dann aber auch um das, was sich im Raum *zwischen* sprachlichen und bildlichen Codes tut, hier dezidiert einem Raum der Übergänge und Grenzüberschreitungen. Drittens stellt sich angesichts der Rekurse Fontanas und Denckers auf vielfältige bekannte Codes (graphische, textgraphische, visuelle) und auf zahlreiche Zeichen-repertoires (wie das des Comics, das der Spielkarten, das der geometrischen, das der anatomischen Darstellungen etc.) die Frage nach der jeweiligen Beziehung *zwischen* Code und konkretem Zeichengebrauch, also nach der zwischen Decodierbarem und Nicht-Decodierbarem, nach Regelkonformem und Abweichung. ‚Bedeutend‘ die aus ihren geläufigen Verwendungskontexten herausgelösten Elemente der Bildkompositionen – etwa Fontanas ‚Sprechblasen‘, Denckers Fotomotive oder die geometrischen Konstruktionszeichnungen beider – hier Analoges zu anderen, geläufigen Formen ihres Gebrauchs? Handelt es sich bei den Bildkompositionen um (decodierbare) Allegorien? Oder machen sich die Zeichen in den Bildkompositionen selbständig? Demonstrieren sie ihre Selbständigkeit, ihre Neigung, neue und unvertraute Bedeutungen anzunehmen, womöglich gerade im Übergang *zwischen* Seite und Seite, *zwischen* Auftritt und Auftritt?

Das Oszillieren *zwischen* differenten Deutungsoptionen ist für *No A <-> No Z* durchgängig und auf verschiedenen Ebenen entscheidend, bezogen auf Zeichen wie auf Codes und Code-Mischungen. Analoges gilt auch für die strukturelle Orientierung am Alphabet. Denn das ABC ist einerseits ein fest etabliertes Anordnungsmuster, geeignet für die Reihung verschiedenster Dinge; es ermöglicht dort, wo es angewendet wird, Orientierung (ähnlich der Zahlenreihe); es erzeugt die Suggestion einer umfassenden Darstellung (von A bis Z); es liegt vielen Darstellungen zugrunde, die der Vermittlung von Welt- und Sprachwissen dienen, insbesondere kommt es bei Enzyklopädien zum Einsatz. Andererseits ist das ABC eine kontingente Anordnungsform, es verheißt gerade keine sachliche Begründung der gewählten

---

*Melencolia* auf das Prinzip allegorischer Darstellung; das Motiv eines androgynen Doppelwesens aus einer wohl mittelalterlichen Vorlage repräsentiert die Verbindung zwischen Gegensätzen (Y-Seite). Auf der Z-Seite wird an die Paar-Idee angeknüpft – durch eine Konstellation zwischen einem Mann im Fliegerdress und einer meditierenden Frau.

Reihung; die Namen der Dinge oder die Vokabeln als solche lassen sachlich heterogene Vorstellungsinhalte und Wissenspartikel zu Nachbarn werden. Zwischen diesen beiden Aspekten des ABCs, zwischen der Suggestion von Ordnung, Systematik und Übersicht hier, der von kontingenter Ansammlung und verwirrender Heterogenität dort, oszilliert auch die abecedarische Form in Fontanas und Denckers Buch.<sup>28</sup> Spannungen zwischen verschiedenen Codes entstehen auch durch die Mehrsprachigkeit des Buchs: durch die Orientierung Fontanas am Italienischen, Denckers am Deutschen, verbunden mit und überlagert von anderen sprachlichen Codes.

Die Spannung *zwischen* Ordnung und Unordnung erweist sich als ein Leitthema des Buchs. Eine Visualisierung erfährt es unter anderem durch Fotos mit Papiermüllbergen einerseits, geordneten Papierstapeln andererseits (cf. die V-Seite Denckers). Visuelle Repräsentationen von ‚Geometrie‘ und ‚Kartographie‘ werden (als Ordnungsverfahren) zitiert, erscheinen dabei aber selbst wie aus Zusammenhängen herausgeschnitten. Visuell und verbal werden Ambivalenzen, Oszillationen, Kippeffekte erzeugt. Insgesamt lässt sich Denckers und Fontanas Buch als eine (unsystematische, aber aspektreiche) Enzyklopädie der Relationen beschreiben – als eine Inszenierung *zwischen* Relaten, aber auch *zwischen* Relationssystemen und Deutungsoptionen des komplexen Arrangements. Im Fokus stehen dabei die facettenreichen Verhältnisse zwischen Sprachen (Deutsch, Italienisch), Sprachlichem und Bildlichem sowie zwischen zwei Künstlerpersönlichkeiten und ihren Stilen.

## Bibliographie

- CULLER, Jonathan. 1999. *Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek: Rowohlt.
- DENCKER, Klaus Peter (ed.). 1972. *Text-Bilder. Visuelle Poesie international: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln: Dumont. [= Text-Bilder]
- DENCKER, Klaus Peter (ed.). 2002. *Poetische Sprachspiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- DENCKER, Klaus Peter et al. 2002. *Renshi 2000-2002. Ein Kettengedicht deutscher und japanischer Visueller Poesie*. Berlin: Hybriden Verlag.
- DENCKER, Klaus Peter & Hiroshi Tanabu. 2003. *Antinomy. Peace/War*. Tokyo: Tanabu.
- DENCKER, Klaus Peter. 2006. *Visuelle Poesie 1965-2005*, ed. Kunstbibliothek / Staatliche Museen zu Berlin und Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Weitra: Bibliothek der Provinz. [= Visuelle Poesie I]
- DENCKER, Klaus Peter. 2010. *Ambiguity & More*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 37).
- DENCKER, Klaus Peter. 2011. *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin / New York:

---

<sup>28</sup> Durch Einzelmotive wie die Bildzitate aus anatomischen Atlanten und geometrischen Lehrbüchern zitiert es die Tradition der enzyklopädischen und der mathematischen Ordnung; durch deren Gebrauch aber unterläuft es die Idee einer verbindlichen Orientierung. Interessant ist in diesem Zusammenhang Denckers Vorliebe für den Einsatz und die Variation von Koordinatensystemen und graphischen Darstellungen von Zuordnungsverhältnissen (vgl. etwa die F-Seite); je für sich repräsentieren sie Praktiken der Ordnungsdarstellung, in der Zusammenstellung liegt aber ein Moment der Desorientierung. Und Baumdiagramme mutieren zu Buchstabenbäumen (Dencker, L-Seite).



- De Gruyter.
- DENCKER, Klaus Peter & J.M. Calleja. 2013. ABCdarum. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 85).
- DENCKER, Klaus Peter. 2015. *Visuelle Poesie II. Arbeiten bis 2015*, ed. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Weitra: Bibliothek der Provinz. [= Visuelle Poesie II]
- DENCKER, Klaus Peter & József Bíró. 2018. *From A to Z*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 119).
- DENCKER, Klaus Peter & Giovanni Fontana. 2019. *NO A<-> NO Z*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 138).
- DENCKER, Klaus Peter. 2020. *ÜBER VIELE/S. Begegnungen 1960-2020*. Weitra: Bibliothek der Provinz. [= Über Viele/s]
- DENCKER, Klaus Peter & Siegfried J. Schmidt. 2020. *LW – TRACT*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 146).
- DENCKER, Klaus Peter. 2022. „Zur Programmatik und Theorie meiner Visuellen Poesie.“ In *Experimentelle Poetik in Mitteleuropa. Konzepte, Politik, Programme, Theorien*, ed. Schenk, Klaus, Anne Hultsch & Alice Staškova, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. In Vorbereitung.
- ECO, Umberto. 1964. *Opera aperta*. Paris: Gallimard.
- FONTANA, Giovanni. 2003. *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*. Monza: Harta Performing & Momo.
- FONTANA, Giovanni. 2011. *Wasted time*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 57).
- FONTANA, Giovanni. 2012. *Le arti del suono – Poetiche fonetiche ed altre*. Rom: Aracne Editrice.
- FONTANA, Giovanni. 2020. *Epigenetic Poetry*, ed. Peterlini, Patrizio. Ravenna: Danilo Montanari Editore.
- FONTANA, Giovanni. 2021. „«Epigenetic. Hypervox e maschera sonora.» GIOVANNI FONTANA'S POETRY – Vocalità , scrittura e tecnologie.“ <<https://www.epigeneticpoetry.altervista.org/>> 26.08.2022.
- JANDL, Ernst. 1990 [1985]. *Ernst Jandl: Gesammelte Werke*. Bd. III, ed. Sibleswki, Klaus, Darmstadt: Luchterhand.
- LINSCHINGER, Josef (ed.). 2007. *wORTe von und für ILSE GARNIER*. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- MERSCH, Dieter. 2021. „Das offene Kunstwerk (Opera aperta).“ In: *Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ed. Schilling, Erik, 49-58, Stuttgart: Metzler.
- MON, Franz. 1972. „texte in den zwischenräumen.“ In *konkrete poesie*, ed. Gomringer, Eugen, 170–173, Stuttgart: Reclam.

## **Zusammenfassung**

Das aus der Zusammenarbeit von Klaus Peter Dencker und Giovanni Fontana hervorgegangene Buch *No A <-> No Z* steht auf mehreren Ebenen im Zeichen einer Poetik des Dialogs ‚zwischen‘ verschiedenen Instanzen, Medien und ästhetischen Verfahrensweisen: Auf ein Schnittfeld unterschiedlicher ästhetischer Diskurse beziehbar ist es insbesondere diversen Konzepten und Auslegungsoptionen von Zwischenräumen (Leerstellen, Spielräumen etc.) verbunden. Als ein aus Text- und Bildelementen komponiertes Künstlerbuch lotet es Spannungen und Affinitäten zwischen Text und Bild aus, als Produkt der Kooperation zwischen zwei Dichtern bildet es den Verlauf des künstlerischen Dialogs von Dencker und Fontana durch seinen Aufbau ab. Exemplarisch demonstriert es, wie das Buch zum Raum einer produktiven Auseinandersetzung zwischen den künstlerischen Sprachen der beiden Autoren wird – und reiht sich damit auf programmatische Weise zwischen andere Buchpublikationen Denckers, Fontanas und der „Redfoxpress“ ein.

## **Abstract**

The book *No A <-> No Z*, a collaboration between Klaus Peter Dencker and Giovanni Fontana, is characterized on several levels by a poetics of dialogue ‘between’ different instances, media, and aesthetic procedures: Relatable to an intersection of different aesthetic discourses, it is especially connected to diverse concepts and interpretive options of interstices (gaps, ‘play/wiggle room’, etc.). As an artist’s book composed of text and image elements, it explores tensions and affinities between text and image; as a product of cooperation between two poets, it maps the course of Dencker’s and Fontana’s artistic dialogue through its structure. It exemplarily demonstrates how the book becomes the space of a productive confrontation between the artistic languages of the two authors – and thus programmatically joins other book publications by Dencker, Fontana and the “Redfoxpress”.