

Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie

Herausgegeben von Thomas Kopfermann

PT

553

.75

Eugen Gomringer bildete in den fünfziger Jahren den Begriff ‚Konkrete Poesie‘ für eine Literatur, die ihrem Programm nach allein das künstlerische Medium Sprache thematisiert. Das Paradoxon, daß sich eine der allgemeinen Einschätzung nach unverständliche abstrakte Poesie als konkrete präsentiert, ist nur auflösbar durch den Rekurs auf die begleitende literarische Theorie, die dieser Band anhand ausgewählter Texte vorstellt. □ Inhalt: Einführung □ I. Konkret, Konkrete Poesie (Texte von MAX BENSE, HEINZ GAPPMAYR, CLAUS BREMER) □ II. „Literatur aus Sprache und sonst nichts“ (Texte von FRANZ MON, HELMUT HEISSENBÜTTEL, JOCHEN GERZ, EUGEN GOMRINGER, ERNST JANDL, HEINZ GAPPMAYR, SIEGFRIED J. SCHMIDT, CHRIS BEZZEL) □ III. Methoden und Formen (Texte von EUGEN GOMRINGER, GERHARD RÜHM, CLAUS BREMER, FERDINAND KRIWET) □ IV. Kritik (Texte von ERNST KOSTAL, HANS G. HELMS, HANS-JÜRGEN HEINRICHS, HELMUT HARTWIG) □ V. Experiment oder Engagement (Texte von HELMUT HEISSENBÜTTEL, FRANZ MON) □ Quellennachweise, Bibliographie, Register.

dt

Niemeyer

NUNC COGNOSCO EX PARTE



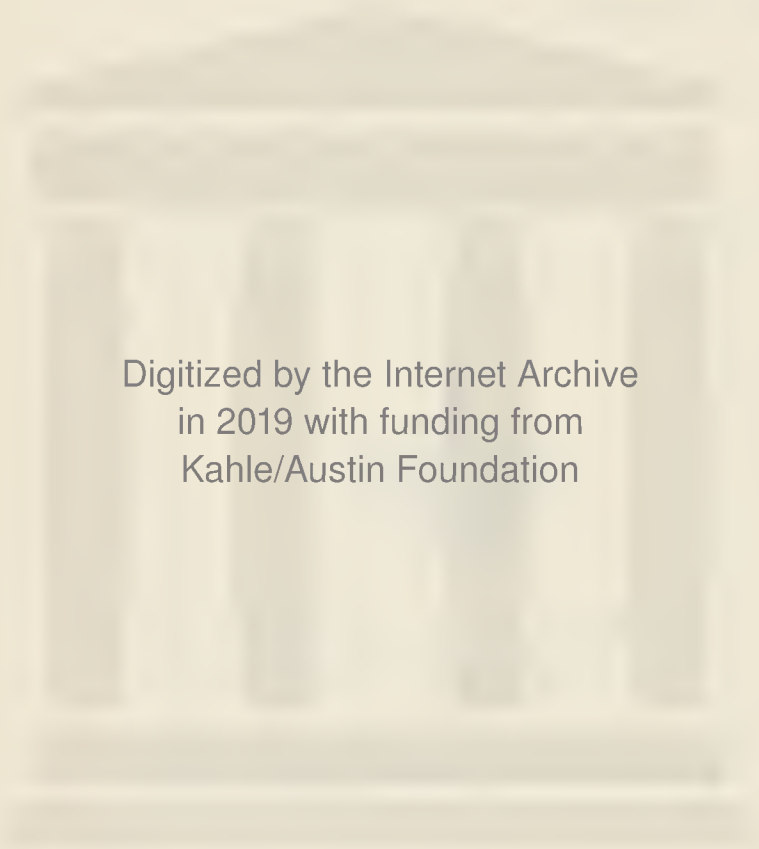
THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY

Deutsche Texte

33

1480
12
5120

Herausgegeben von
GOTTHART WUNBERG



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

71

Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie

Texte und Bibliographie

Mit einer Einführung herausgegeben von

THOMAS KOPFERMANN

Max Niemeyer Verlag
Tübingen



P 7553

.T5

ISBN 3-484-19032-9

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1974

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Inhaltsverzeichnis

EINFÜHRUNG

I	Vorbemerkungen	IX
II	Konkret, Konkrete Poesie	IX
III	Realität, Subjekt, Sprache	XI
IV	Denkstrukturen	XLIV
V	Editorische Bemerkungen	L

TEXTE

I	Konkret, Konkrete Poesie	I
1	MAX BENSE	
•	Über die Realität der Literatur	2
2	HEINZ GAPPMAYR	
	Die Poesie des Konkreten	4
3	CLAUS BREMER	
	[Konkrete Dichtung]	7
II	Literatur aus Sprache und sonst nichts	9
4	FRANZ MON	
	Perspektive	11
5	HELMUT HEISSENBÜTTEL	
	Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung	21
6	HELMUT HEISSENBÜTTEL	
	Ich schreibe nicht weil	26
7	FRANZ MON	
	An eine Säge denken	29
8	JOCHEN GERZ	
	Für eine Sprache des Tuns	36

9	EUGEN GOMRINGER konkrete dichtung (als einföhrung)	38
10	ERNST JANDL Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise	41
11	HEINZ GAPP MAYR Zur Ästhetik der visuellen Poesie	59
12	JOCHEN GERZ Bedingungen der »visuellen Poesie«	65
13	SIEGFRIED J. SCHMIDT Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung: 10 Thesen	66
14	CHRIS BEZZEL 2tes manifest für eine akustische poesie	69
15	SIEGFRIED J. SCHMIDT Zur Poetik der konkreten Dichtung	76
III	Methoden und Formen	89
16	EUGEN GOMRINGER [Konstellation und Ideogramm]	93
17	GERHARD RÜHM der neue textbegriff	93
18	CLAUS BREMER Konkrete Poesie	94
19	FERDINAND KRIWET Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur	103
IV	Kritik	113
20	ERNST KOSTAL Sprache und Ideologie	113
21	HANS G. HELMS von der herrschaft des materials bei der künstlerischen avantgarde	120

22	HANS-JÜRGEN HEINRICHS In der Folge der konkreten Poesie	125
23	HELMUT HARTWIG Schrift und Nichtschrift – kritische Notizen zur Konkreten Dichtung	134
V	Experiment oder Engagement	145
24	HELMUT HEISSENBÜTTEL Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment?	147
25	FRANZ MON Vier Räder sind genug	152
26	HELMUT HEISSENBÜTTEL Konformismus – Nonkonformismus. Versuch eines Schlußworts	154
	QUELLENNACHWEISE	160
	BIBLIOGRAPHIE	162
	REGISTER	
	Personenregister	196
	Sachregister	198
	Register interpretierter und kommentierter Texte	201

Einführung

I. Vorbemerkungen

Textsammlungen haben eine affirmative Tendenz: durch die Faktizität des Zitats und das Fehlen analysierender Kritik überlassen sie die Texte sich selbst, geben ihnen isoliertes Gewicht und bestätigen implizit ihre Inhalte. Um diese Tendenz, der häufig genug literaturwissenschaftliche Wertfreiheit entspricht, mindestens in Frage zu stellen, sind einmal in diesen Band kritische Texte aufgenommen, um mögliche Gegenpositionen vorzustellen oder sichtbar werden zu lassen. Zum ändern soll in der Einführung der Versuch gemacht werden, systematisch ›unterhalb‹ der Literaturtheorie konkreter Autoren anzusetzen, d. h. die gedanklichen Voraussetzungen und Grundlagen zu thematisieren, weniger aber die spezifisch literarischen Folgerungen. Ins Zentrum gerückt werden: Realität, Subjekt und Sprache, als allgemeine grundlegende Kategorien. Dies ist ein analytischer Eingriff, weil diese Kategorien nur – das aber ist bereits ein prinzipielles Charakteristikum – als auf Poetik und Textproduktion hin funktionalisierte reflektiert werden. Nur über einen solchen isolierenden Eingriff, der zunächst rein methodischer Natur ist, scheint mir Kritik möglich und sinnvoll, wenn sie der rein literaturimmanenten Argumentation entgegen gehen will. –

Seit große Verlage sie in ihre Programme aufgenommen haben, ist die Konkrete Poesie nicht mehr als periphere und ephemere literarische Erscheinung abzutun – wie in den fünfziger und teilweise sechziger Jahren, in denen sich ihre Publizität vorwiegend auf Eigenverlage und meist nur kurzfristig erscheinende Zeitschriften stützte. Kritik und Polemik, wo sie diese Einführung bestimmen, haben die Funktion, die Diskussion über diesen quantitativ zunehmenden Teil der modernen Literatur in Gang zu setzen oder zu halten. Diese äußerliche Funktion indessen relativiert nicht die Inhalte der Kritik. Man sollte darüber streiten.

II. Konkret, Konkrete Poesie

Um ganz einfach anzufangen: ›konkret‹ ist »das natürliche, sichtbar und greifbar Wirkliche, das sich zu einer bestimmten Zeit

an einem bestimmten Ort befindet.«¹ Diese gängige Grundbedeutung setzt das Konkrete mit dem Wirklichen gleich, wobei ›natürlich‹ auf Natur und (im Sinne von ›naturwüchsig‹) auf gesellschaftliche Realität, ›sichtbar‹ und ›greifbar‹ auf ein erkennendes und handelndes Subjekt und die Raum-Zeit-Fixiertheit auf Gegenständlichkeit und Geschichte verweist. – In dieser Gleichsetzung von ›konkret‹ und ›real‹ wird der Begriff auch von den meisten Autoren der Konkreten Poesie aufgenommen.²

Die Bezeichnung ›Konkrete Poesie‹ ist von Eugen Gomringer in Analogie zur Konkreten Kunst und unter dem Einfluß Max Bills, bei dem er Sekretär an der Hochschule für Gestaltung in Ulm war, eingeführt worden. Er verwendete den Terminus für eine Art von sprachexperimenteller Literatur, die – wie die Kunst – die *Mittel* reflektiert und thematisiert, d. h. hier: die Sprache. Es geht, wie aus nahezu allen Pamphleten und Manifesten der Konkreten Poesie abzulesen ist, *nicht* um die literarische Abbildung außersprachlicher Wirklichkeit, sondern in der Sprachreflexion um *Präsentation* von Sprache und Sprachelementen, deren *Repräsentations*charakter deshalb methodisch abgebaut werden muß in einem positiv verstandenen Verdinglichungs- und Materialisierungs-Prozeß.

Die folgenden Bestimmungen ergeben einen vorläufigen äußerlichen Begriff von Konkreter Poesie, ohne daß Textbeispiele hinzugezogen werden.³

1. Negativ bestimmbar ist Konkrete Poesie durch ihre Ablehnung der »traditionellen« Lyrik; insofern sind ihre Grundsätze: gegen Subjektivismus, Individualismus, Ausdruck persönlicher Gefühle – gegen mimetische Kunst, gegen Darstellung, Handlung,

¹ Philosophisches Wörterbuch (Kröner), begründet von Heinrich Schmidt. 16. Aufl. hrsg. von Georgi Schischkoff. Stuttgart 1961. S. 310. – Das lateinische ›concretum‹ – wörtlich: das Zusammen gewachsene (Kompositum von ›crescere‹.) – kann als Zusammenhang von Subjekt und Realität und/oder als Zusammenhang des Wirklichen selbst (seiner Bereiche und Gegenständlichkeiten) interpretiert werden.

² vgl. etwa Gappmayr, in diesem Band Text Nr. 2.

³ Diese Bestimmungen stützen sich z. T. auf: Siegfried J. Schmidt, Ästhetische Prozesse. Köln, Berlin 1971. (Kiepenheuer pocket 20). S. 156 ff.; vgl. auch den ›Vorspann‹ zu Kap. III des Textteils.

(im realistischen Sinne) – auf sprachlicher Ebene gegen Textsequenzen, mit denen Handlungen etc. beschrieben werden.

2. Diesen Negativbestimmungen entsprechen positive: Objektivierung (durch das sprachliche Material) – »poiëtische«, konstruktive, »generative« Kunst - Konstellation von Sprach-Elementen (weitgehender Verzicht auf narrative syntaktische Verknüpfung).

3. Die Thematisierung der Kunstmittel bedeutet *sprachintern*: Präsentation von intakten Sprachteilen, »Wort-Dingen«, Silben, Buchstaben; von deformierten Sprachteilen (hier häufig Graphikcharakter) und intakten oder destruierten Sprachstrukturen; *text-intern*: Entdeckung der Textfläche, der Text konstituiert sich aus Sprach- und Raumelementen (dazu gehört auch die Typographie).

4. Damit verbunden sind Reduktions-, Reproduktions- und Kombinationsverfahren, aus denen die Konkretisierungsprozedur besteht: Reduktion auf Elemente, Reproduktion sprachlicher Versatzstücke (Vorformulierungen, Zitate) und Kombination der Elemente zu neuen Konstellationen.

5. Konkrete Poesie ist als internationale konzipiert: die Sprach-elemente sind nicht an die Muttersprache des Autors gebunden, Reduktion und Reproduktion lassen die Kombination von Elementen verschiedener Sprachen im selben Text zu. Begründet wird das mit der Materialität (zumeist im optischen oder akustischen Sinne verstanden) der Vokabel und elementaren Strukturen, die in allen (oder jedenfalls den indogermanischen Sprachen) gleich sind.

III. Realität, Subjekt, Sprache

Wenn die Beziehung der Sprache zur Realität programmatisch unterbrochen wird, die entstehenden Gebilde aber als »konkret« bezeichnet werden im Sinne von »real«, so verlagert sich die Frage nach dem Konkreten auf die nach dem Realitätsbegriff und nach der Wirklichkeit selbst. Dies ist keine begriffsanalytische, sondern eine »erkenntnistheoretische« Frage und schließt als solche die nach dem erkennenden Subjekt mit ein. Da die »Realität der Literatur«⁴ in der Präsentation von Sprache liegt, umfaßt die Fragestellung auch das Problem der Sprache bzw. der Sprachauffassung.

⁴ vgl. Bense, in diesem Band Text Nr. 1.

Die Reflexion auf diese Problemzusammenhänge wird von den Autoren Konkreter Poesie auf verschiedene Weise geleistet. Grob-systematisch sollen hier drei Möglichkeiten unterschieden werden, die als eine Art von ›Positionsbestimmungen‹ ausgeführt werden:

- a. immanent-verdeckt,
- b. immanent-positiv,
- c. (immanent)-kritisch.

Dabei soll das gleiche Attribut »immanent« kennzeichnen, daß der »Reflexionsrahmen« des Ästhetischen bzw. Literarischen in keinem Fall wirklich verlassen wird: Realität, Subjekt und Sprache werden von der literarischen Theorie und Praxis her und auf sie hin selektiv »deskribiert« und funktionalisiert. Sie dienen, wie bereits angedeutet, der Legitimation (der Literatur).

a. Die explizite Realitäts-Reflexion fehlt, die theoretischen Äußerungen sind poetische im ursprünglichen Sinn des Wortes: sie beschränken sich auf die »poiesis«, auf Technik und Mittel der Textherstellung. Das Literarische erscheint hier wie ein insularer Bereich: positivistisch wird seine Berechtigung vorausgesetzt, und sein Zusammenhang zur »übrigen« Realität besteht nur von inner-literarischen Motivationen her und in konstruierten Parallelen: etwa wenn Kriwet seinen ›Lesewald⁵ damit begründet, daß den Menschen heutzutage Schrift und Sprache überall auf Litfaßsäulen etc. begegnet. Die faktischen Zusammenhänge von Literatur und Gesellschaft werden in dieser Weise auf Äußerlichkeiten reduziert und der theoretisch unumgängliche Bezug des ›Konkret-Genannten (Literarischen) zum Konkreten als Realem unterschlagen. Wo Realität relevant wird, wird sie es nicht in Form und Inhalt des literarischen Textes selbst – insofern bedarf es der Reflexion aufs Wirkliche in der »poiesis« nicht –, sondern an den Stellen, wo das Text-Produkt auf den Markt kommt. Hier stößt es auf Wirklichkeit – nur wird dieser Vorgang nicht mit ökonomischen Vokabeln beschrieben: er heißt Rezeption (»sinnliche Wahrnehmung«).

⁵ vgl. Ferdinand Kriwet, Notizen zum Projekt ›Lesewald‹ 1965–66. In: Ausstellungskatalog zur Ausstellung Kriwets »poem-paintings, buttons, signs, flags 1966–67« in der Galerie Niepel. Düsseldorf 1967. O. S. Auf 9 Plexiglassäulen sind wie auf Litfaßsäulen Texte verteilt.

Daß das Fehlen der Realitätsreflexion hier als Mangel kritisiert wird, hat zwei Gründe: Wird nämlich das Konkrete derartig radikal auf Sprachliches uminterpretiert, so ist das Verschwinden des Realen hinter Sprache als Problem *eo ipso gestellt*. Der andere Grund ist, daß es noch einmal und verbindlich gestellt ist in den Texten selbst, wenn sie durch einen derart hohen Abstraktionsgrad (im Verhältnis zur außersprachlichen Realität) ausgezeichnet sind wie die der Konkreten Poesie. Im Endeffekt sind sie der Garant für die Beurteilung des Wirklichen.⁶

Auf beiden Ebenen, der Theorie- und der Textebene, ist ein für die Konkrete Poesie insgesamt geltender Formalismus festzustellen, der in der Parallele Lesewaldprojekt-Litfaßsäule (bei Kriwet) sein Beispiel hat: beliebige, auswechselbare Erscheinungsformen der gesellschaftlichen Wirklichkeit werden zur Basis genommen für *Präsentationsformen* von Literatur. Parallelisiert werden so Oberflächenerscheinungen; das Wesentliche: die (sprachlichen) Inhalte und ihr Zusammenhang mit der Form scheint – mindestens in der theoretischen Überlegung – irrelevant zu sein. In diesem Formalismus werden ästhetische Form und kommerzielle Präsentationsform identifiziert: Kriwet kritisiert die übliche Erscheinungsform von Literatur als Buch und sieht die Zukunft des Dichterischen allein darin, »radikal andere Formen«⁷ auszubilden, die nicht durch Formkriterien, sondern durch ihre Distribution gekennzeichnet werden: »Nicht länger in Buchhandlungen allein, sondern mehr und mehr ins Kaufhaus, in den Supermarkt, in den Kiosk, in Galerien, Schallplattenläden drängt es die Poesie der Zukunft soweit sie nicht direkt zwischen dem Erzeuger und Verbraucher gehandelt werden wird.«⁸

⁶ Hier liegt die Notwendigkeit genauer Interpretation und der Analyse von faktischer (nicht postulierter) Rezeption begründet. Beides kann hier nicht geleistet werden. – Wegen dieses hier unumgänglichen Verzichts auf Textinterpretation wird Ernst Jandl in der Einführung ganz fehlen. Im Gegensatz zur aufwendigen Theorie-Produktion der übrigen Konkreten nehmen sich seine poetologischen Überlegungen quantitativ bescheiden aus – der Zugang zu seiner Realitätsvorstellung und Sprachauffassung ist präzise nur über seine Texte möglich.

⁷ Kriwet, »Vom Dichter hat man...« In: Ausstellungskatalog Düsseldorf 1967 (vgl. Anm. 5). O. S.

⁸ ebda.

Kriwet stellt die Frage nach der Aktualität von Kunstwerken, deren Kriterien er als »welche der Zeit, vornehmlich der Gegenwart, soweit die Aktualität gegenwärtiger Kunstwerke ermittelt werden soll«,⁹ bestimmt. »Der kritische Blick heute hat zu erfahren, was an den Kunstwerken eigene Zeit geworden ist und wie sehr und in welcher Form die Gegenwart, der geschichtliche Augenblick an ihr beteiligt ist; das meint, wie sehr den schon gezogenen und den vorerst nur initiierten Konsequenzen der Tradition künstlerisch Rechnung getragen wurde.«¹⁰ Implizit, vom Kunstwerk her, ist die »Realitätsfrage« hier einleuchtend gestellt, wenngleich als Vehikel des Wertungs-Kriteriums der Aktualität. Tatsächlich hängen Aktualität und Realität zusammen, sofern erstere an den historischen Stand letzterer gebunden ist und nur in Bezug auf ihn bestimmt werden kann. Dem braucht die verdächtige – mit »das meint« eingeleitete – Gleichsetzung von geschichtlichem Augenblick (Gegenwart) und Konsequenzen der Tradition noch nicht zu widersprechen. Es heißt sogar richtig: »[...] vielmehr bedarf die Analyse eines bestimmten Augenblicks außer des in ihm *real Vorhandenen* auch seiner Anlage in Vergangenheitem und seiner Entwicklung aus ihm heraus.«¹¹ Diese Analyse wird aber sofort verschoben auf künstlerische Gegenwart und künstlerische Tradition (die der Aufsatz in der Folge beschreibt). Das real im literarischen Text Vorhandene wird reduziert auf die immanenten Bestandteile, die Seh- und Hörtexte bilden (wahrnehmbare sprachliche Elemente), und aus den bekannten literarischen Traditionen abgeleitet. Die Aktualitätsfrage ist jetzt inkongruent der Realitätsfrage, vielmehr wird letztere von ersterer überlaufen; die Frage entpuppt sich als gestellt nur im Hinblick auf die Rechtfertigung der eigenen Position. Wirkliches als Realisiertes taucht im auf Literarisches reduzierten Sinne erst wieder auf, wo von Rezeption die Rede ist: »Indem unterschiedliche Grade der Kenntnisnahme, Sichtbarkeit, Erkennbarkeit und Hörbarkeit, sowie unterschiedliche Grade der Wahrnehmung des zur Kenntnis genommenen, Grade der Lesbarkeit, der Verständlichkeit und die des begrifflichen Verstehens realisiert werden, sind diese zugleich vorfabrizierte Grade des Engagements seitens des

⁹ Kriwet, Aktuelle Poesie. Seh- und Hörtexte. In: Nesyö. 2, 1964, 7. S. 14–18, hier: S. 14.

¹⁰ a. a. O., S. 14.

¹¹ a. a. O., S. 14. (Hervorhebung TK).

Publikums, Lesers oder Hörers, welches somit schon am literarischen Denken teilhat, welchem bis dahin mehr an starren und gegen Publikum uninteressierten Denkmälern, sprich Kunstwerken gelegen war.«¹²

b. Auch von immanenten literarischen Motivationen her, aber thematisiert, stellt sich eine zweite Art der Realitätsreflexion dar.¹³ Sie verfährt insofern indirekt, als sie sich auf Sprache und Kommunikation (faktisches Sprechen) bezieht. Realitätskategorien wie Zeit, Gesellschaft werden auf Sprache reduziert – nicht im Sinne ihrer generellen sprachlichen Vermitteltheit, sondern im Sinne der Reduktion auf Wirklichkeitsausschnitte. An Gomringer, der diese Art repräsentiert, sei das exemplifiziert. Sein Ausgangspunkt ist (und das scheint zunächst obiger Charakteristik der immanenten Reflexion zu widersprechen) das Außerliterarische, an dem indessen nur das sprachlich »Interessante« in Betracht gezogen wird. Die häufige Verwendung von Begriffen wie »(unsere) Zeit«, »der heutige Mensch«, »Gesellschaft«, »Erlebnis«, oder auch »Umwelt« (vgl. »Poesie als Mittel der Umweltgestaltung«) zeigen die Thematisierung, zugleich aber im Kontext die Reduktion: »unsere zeit spricht, wie jede zeit, ihre eigene sprache [...] der heutige mensch will rasch verstehen und rasch verstanden werden.«¹⁴ Deutlicher noch und schlagend wegen der soziologischen Naivität: »gesellschaft ist gemeinschaft beruhend auf sprachlicher kommunikation«.¹⁵ Wo dabei ›Gesellschaft‹ und ›Zeit‹ inhaltlich über Sprache hinausgehend (aber in ihr sich reflektierend) charakterisiert werden, geschieht das mit technologischem Vokabular.¹⁶

¹² a. a. O., S. 18; für sich genommen könnten auch diese Formulierungen einleuchtend klingen: auf Grund allgemeiner Kategorien wie »Erkennbarkeit«, »Engagement« etc. Im Kontext betrachtet haben sie aber mit einer anderen Wirklichkeit als der literarischen nichts zu tun. Was hier real ist, rekrutiert sich allein aus literarischen (das sind: optische und akustische) Materialien, die durch ihre *sinnliche* Wahrnehmbarkeit definiert sind.

¹³ Diese zweite Art deckt sich in vielem mit der ersten, ist aber v. a. in ihren sprach-›theoretischen‹ Inhalten genauer ausgeführt.

¹⁴ Eugen Gomringer, worte sind schatten. die konstellationen 1951–1968. Reinbeck b. Hamburg 1969. Im Anhang zu den Konstellationen sind die Manifeste und theoretischen Abhandlungen Gomringers abgedruckt; (fortan: Manifeste). S. 277.

¹⁵ a. a. O., S. 287.

¹⁶ vgl. Manifeste. S. 287 ff.

Im allgemeinen bleiben die Charakteristiken abstrakt: »unser« Zeit, »heutige Zeit«, »der heutige Mensch«, – die »verschiebbaren« Attribute und Possessiva passen auf jede historische Realität, sie sind von jeder Perspektive aus verwendbar und signalisieren so nichts als verbrämte Ahistorizität¹⁷ einerseits und einen »spirituellen« Begriff von Realität, der vom »Zeitgeist«¹⁸ bestimmt wird, andererseits. Daß für Gomringer »der Flughafen [...] die Rolle eines idealen Modells«¹⁹ spielt, entbehrt nicht einer gewissen Plastizität, ist aber für die angedeutete reduktive Tendenz symptomatisch: Gesellschaft erscheint auch hier auf Sprachlichkeit verkürzt (polyglott), die Sprachlichkeit ihrerseits auf »unzweideutige, klare [...] Signale und Zeichen«.²⁰

Diese Abstraktionen und Reduktionen sind nun aber nicht Resultate der Reflexion auf eine subjektiv so erlebte oder empfundene Realität als Ganzes, deren Charakteristika sie wären. Wirklichkeit und ihre Erfahrung selbst liegen bestenfalls am Rande der eigentlichen Überlegungen. Die Auslassungen dessen, was *auch* real ist, der Ausschnitt-Charakter dieser Bestimmungen, weisen in ihrem poetologischen Kontext eine Art Zirkelstruktur der Argumentation auf: die Realitäts-»bestimmung« bereitet die Notwendigkeit der »neuen Literatur« argumentatorisch vor, die Reduktionen des Wirklichkeitsverständnisses bekommen erst von daher ihre Notwendigkeit. »Unsere Zeit« und neue Literatur sind wechselseitig aufeinander bezogen und aufeinander zugeschnitten. Diese Zirkelstruktur zeigt, daß die Realitätsreflexion doch »von innen heraus« verfährt: Ziel ist die proklamatorische Rechtfertigung der neuen Literatur aus einer von ihren Strukturen her definierten Realität.²¹ Daß dabei die literarische Affirmation der Wirklichkeitsausschnitte

¹⁷ »Geschichtlich« argumentiert wird nur, wo die eigene Position abgesichert werden soll. »Aktualität« bei Kriwet und »Zeitgemäßheit« bei Gomringer sind abstrakte, geschichtslose Qualitätskriterien.

¹⁸ Gomringer, Poesie als Mittel der Umweltgestaltung. Itzehoe 1969. (Vorspann 5). (Fortan: Poesie). S. 11.

¹⁹ a. a. O., S. 10. Vgl. auch S. 11.

²⁰ a. a. O., S. 11.

²¹ Auch hier, wie bei Kriwet, nimmt die rein literaturgeschichtliche Begründung der neuen Literatur, die Explikation des »entwicklungsgeschichtlichen Standorts«, den weit größeren Raum ein als die von der historischen Realität her, die – ohnehin verkürzt – allenfalls als »Aufhänger« dient.

mitgedacht wird und damit die Bindung an »Realität« expliziter erfolgt als im ersten Fall (Kriwet), soll nicht unterschlagen werden. Der »Positivismus«, der das Gegebene nicht einmal beschreibt, sondern als sprachliche Erscheinung hinnimmt, und die Tatsache, daß die Literatur der Gesellschaft dienen soll:²² sie lassen, was immer über Kommunikation hinaus unter Gesellschaft und Realität verstanden wird, zwar im Vagen, aber in einem entschieden zustimmenden Sinne: was ist, ist gut so, wie es ist.

Es gibt für die beiden beschriebenen Arten der Realitätsreflexion keine Indizien, die auf ein Bewußtsein von Wirklichkeitsverlust einerseits, auf Kritiknotwendigkeit, d. h. eine kritische (nicht prinzipiell positive) Einstellung zur »Welt« andererseits hindeuten (wie bei der dritten Art).²³

Die Stellung des Subjekts – im Bewußtsein von Realitätsverlust notwendig mitreflektiert – ist entsprechend der literaturimmanenten Art der Überlegungen ins Innerliterarische zurückgenommen. Der »neue Leser« Gomringers,²⁴ Leser und Hörer bei Kriwet sind abstrakte ästhetische Fiktionen, die als immanentes Produkt der Texte figurieren. Ihre Beziehungen werden nicht einmal zum realen Leser, schon gar nicht zum konkreten historischen Subjekt hergestellt. Hier gilt dieselbe Vagheit, die die Attribute der Realität »verschiebbar« und für jede noch so inkompatible historische Situation verwendbar machte: der »heutige Mensch« ist eine zu summarische Prädikation, um faßbar zu sein. Zudem zeigt sich bei Gomringer eine eigentümliche Polarisierung: auf der einen Seite polemisiert er gegen jeden Individualismus, der in Gefühlen etc. im Gedicht zum Ausdruck kommen könnte.²⁵ Hier erscheint offensichtlich das Subjekt – mindestens postulatorisch – aus dem Gedicht verbannt (dieses soll gerade aus objektiven Elementen bestehen). Andererseits verweisen die Attribute des »Dichters« aus-

²² vgl. Manifeste. S. 278.

²³ »die konstellation kennt keine negation«, heißt es bei Gomringer (a. a. O., S. 281). Deutlicher noch an anderer Stelle: »seine [des konkreten Dichters] lebenshaltung ist positiv [...] so auch seine dichtung.« (a. a. O., S. 286) Wenn es von der Konkreten Poesie heißt, »daß ihr ein kritisches, doch positiv entschiedenes denken zugrunde liegt« (a. a. O., S. 293) – so ist das Moment der Negativität, das jeder Kritik immanent ist, hier eliminiert.

²⁴ vgl. etwa a. a. O., S. 281.

²⁵ Polemik gegen »Stimmungsliryk«; vgl. a. a. O., S. 278 f.

drücklich auf Individualität.²⁶ Das subjektive Moment aber im Erfindungsprozeß von Konstellationen wird, krud-»positivistisch«, umgangen; (etwa: »gegeben sind die sechs spanischen Worte«).²⁷

Heißenbüttel hat auf Gomringers »romantisches« Selbstverständnis als »Dichter« aufmerksam gemacht.²⁸ Dieser erscheint bei Gomringer als Inkarnation des Positiven, Intakten und Ausgezeichneten: »er, der zur Realität oft ein besonders ursprüngliches Verhältnis hat«²⁹ oder: »in den vergangenen Jahren habe ich häufig die Beobachtung gemacht, daß das Schreiben von konkreter Poesie unleugbar ein Kriterium des Charakters ist.«³⁰ »Besondere Begabung«, »Vorbildlichkeit«³¹ sind weitere exorbitante Attribute. Daß dem dichterischen Subjekt seine Dichtung nicht »ventil für allerlei Gefühle und Gedanken«³² individualistischer Art³³ sein soll, beschreibt die andere Seite des Bildes, das oben bereits durch die Verknüpfung von »künstlerischer Intuition« und wissenschaftlichem Spezialismus umrissen wurde. Daß Konkrete Poesie »eng verknüpft sein [muß] mit der Herausforderung der individuellen Existenz: mit dem ›Leben‹ des Individuums ›mit der Sprache‹, seinem ›Leben mit Worten‹«,³⁴ zeigt noch einmal die Polarisierung von Subjektivität und Objektivität und präzisiert implizit die Rolle der Sprache, die – anstelle von Realität – zum alleinigen Bezugspunkt des (dichterischen) Subjekts wird. In einem Vortrag persifliert Gomringer den kommunikativ unbegabten asozialen (ein-

²⁶ etwa: »echte moderne Dichter-individuen«, a. a. O., S. 295.

²⁷ a. a. O., S. 281 (Hervorhebung TK). Abgesehen davon, daß die sechs Worte und die spanische Sprache Resultat eines Selektionsvorgangs sind, liegt ein weiterer subjektiver Eingriff in der syntaktischen Verknüpfung im Text, in dem keineswegs stets mechanisch alle Verknüpfungsmöglichkeiten durchgespielt sind. Vorgegeben wird, das Subjekt verschwinde hinter dem Gegebenen, Objektiven. Demgegenüber heißt es an anderer Stelle, daß die Konkrete Poesie »denk- und Gestaltungsvorgänge benutzt, die *künstlerische intuition* und wissenschaftlichen Spezialismus zu verbinden vermögen.« (A. a. O., S. 292 f., Hervorhebung TK).

²⁸ vgl. Heißenbüttel, Über Literatur. München 1970. S. 133.

²⁹ Manifeste. S. 295.

³⁰ a. a. O., S. 297.

³¹ a. a. O., S. 280.

³² a. a. O., S. 286.

³³ vgl. a. a. O., S. 278.

³⁴ a. a. O., S. 297.

samen) Poeten, dem »Emotionen eher gegeben sind als das Vergnügen an Planung und Organisation«³⁵ und stellt ihm gegenüber den Dichter als »Gestalter«³⁶ mit den »rationalen Arbeitsmethoden der Industrie«,³⁷ vergleicht ihn schließlich mit dem Manager und »leitenden Organisatoren«,³⁸ »Romantische« Besonderheit und technokratische Leitungs-Position korrespondieren. Die »normalen« historischen Subjekte sind der Erwähnung nicht wert. Gleichwohl sind sie strukturell mitbeschrieben, sofern das Herausragende des Dichterbildes abgezogen wird. Der »ganze Mensch«³⁹ mit seiner »vitalen Kraft«⁴⁰ in einer verfügbaren technischen Welt – der Reflexion auf eine solche spätbürgerliche »beste aller Welten«⁴¹ ist kaum noch Naivität zu unterstellen.⁴²

Ein wesentlicher Aspekt dieses Wirklichkeitsbildes soll noch mindestens kurz beleuchtet werden. Hinter dem von Gomringer selbst apostrophierten Zusammenhang von Konkreter Poesie und Werbung⁴³ verbirgt sich mehr als nur eine Analogie der formalen Methoden. »Das Plakat, der Prospekt, die Anzeige, Kampfmittel der freien Marktwirtschaft lieferten gratis Ästhetik mit – oft sogar des Guten zuviel.«⁴⁴ In verschleiernder Formulierung wird hier etwas Richtiges zum Ausdruck gebracht: die Ästhetisierung der (Markt-)Welt. Nur geht diese Ästhetisierung in immanenten ästhetischen Kategorien nicht auf, sondern ist erklärbar nur durch

³⁵ Poesie, S. 7.

³⁶ a. a. O., S. 8.

³⁷ a. a. O., S. 16.

³⁸ a. a. O., S. 29.

³⁹ ebda.

⁴⁰ ebda.

⁴¹ Diese Assoziation liegt wohl nahe, wenn man Gomringer reden hört von »der aufgehellten, elementaren, konstruktiven Welt« (a. a. O., S. 17) – auch wenn es hier die des Gestalters ist.

⁴² Es ist wohl eher der Zynismus der Saturierten – oder liegt dem nahe –, wo behauptet wird: »Es ist nicht Rückkehr zur Realität, noch ist es realistisch, wenn man vom täglichen Brot, vom Arbeiterstaat, vom Senf und vom Speck, vom täglichen Kleinkram Aufhebens macht« (a. a. O., S. 18). Daß die Konkrete Poesie thematisch Biafra und Vietnam aufnimmt (vgl. a. a. O., S. 19), nimmt sich dann, höflich ausgedrückt, wunderlich aus.

⁴³ vgl. a. a. O., S. 33 ff.

⁴⁴ a. a. O., S. 12.

ökonomische: »Ästhetisierung der Ware als Mittel zur Erhöhung ihres Tauscherts (das heißt ihrer Verkäuflichkeit) [...] als ein Komplement jener anderen Fragestellung, die die Kommerzialisierung des Ästhetischen in den Mittelpunkt stellt.«⁴⁵ Warenästhetik benutzt den »Hedonismus der Anschauung«,⁴⁶ um Bedürfnisse zu erwecken, die der ästhetische Text (etwa der Anzeigen-Text) selbst nicht einlösen kann. Dieses ästhetische »Gebrauchswertversprechen«⁴⁷ gibt dem Gomringerschen Diktum vom Gedicht »als Gebrauchsgegenstand«⁴⁸ den verborgenen Inhalt des verschleiert Kommerziellen: es wird evident, wo Werbeslogans als konkrete Texte präsentiert werden (et vice versa).⁴⁹ Im Betrug der Warenästhetik wird mittelbar Herrschaft ausgeübt, – durch Manipulation des Konsumenten –, die sich in der Faszination des Sinnlichen (Ästhetischen) bewegt und, weil die *eigenen* Sinne (des Verbrauchers) die Faszination tragen, nicht als auf Bedürfnisbefriedigung hin gesteuert durchschaut wird: »Technokratie der Sinnlichkeit«.⁵⁰

Für den vorliegenden Zusammenhang ergeben sich die Konsequenzen; einmal in Bezug auf die Realitätsreflexion: die Wirklichkeit wird als (partiell) ästhetische richtig gesehen, aber nicht durchschaut (ob aus Naivität oder im bewußten Verschleiernlassen, kann nur schwer beurteilt werden), sondern als positives Faktum der

⁴⁵ Hans Heinz Holz, Exkurs über Warenästhetik. In: Holz, Vom Kunstwerk zur Ware. Neuwied, Berlin 1972. S. 37 ff., hier: S. 38. Holz beschreibt W. F. Haugs Terminus »Warenästhetik« und erweitert ihn: die Ästhetisierung der Kommerz-Welt schlägt zurück auf das Ästhetische selbst. »Die Präsentationsformen der Werbung wirken zurück auf die Produktion von ›Kunstwerken‹ (will sagen: von Waren des Kunstmarkts), die sich nun den Trivialeseghewohnheiten anpassen: die Dingklischees der pop-art, der Dekorformalismus der op art reproduzieren die Werbemittel als Kunstwaren.« (S. 39). In diese Reihe kann getrost der Sprachformalismus einiger konkreter Autoren aufgenommen werden.

⁴⁶ a. a. O., S. 38.

⁴⁷ ebda.

⁴⁸ vgl. Manifeste. S. 291, 280.

⁴⁹ Die Beispiele zum Referat »Poesie als Mittel der Umweltgestaltung« (Poesie. S. 33 ff.) sprechen für sich: es sind Beispiele für die faktische Verwendung konkreter Textherstellung in der Werbung.

⁵⁰ Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik. Frankfurt/Main 1971. (edition suhrkamp 513). S. 55, vgl. S. 55 ff.

eigenen literarischen Praxis einverleibt (auch diese – notwendige – Rückkoppelung auf die ästhetische Praxis bleibt so undurchsichtbar). – Im Bezug auf das Bewußtsein vom Subjekt wird Sinnlichkeit richtig als zentrales Moment erkannt,⁵¹ nicht aber der darin enthaltene Reizcharakter als Moment von Herrschaft durchsichtbar. Das Subjekt wird zu einem allein auf Reize reagierenden behavioristisch generalisiert.⁵²

Hier ist sinnvoll auszuschließen, welche Sprache dieses Subjekt hat.⁵³

1. Der Zusammenhang zu der behavioristischen, positiv beurteilten Reduktion des Subjekts auf in einem stimulus-response-Modell Reagierendes wird hergestellt durch den Begriff »Signal«. Sprache besteht schon teilweise – und für die projektierte »universale Gemeinschaftssprache« wird es gänzlich postuliert – aus Signalen, auf die reagiert wird; ihre Signale sind: Allgemeinverständlichkeit, Eindeutigkeit, Knappheit (des Signalrepertoires), Regelung und Ordnung und vor allem Reaktionsgleichheit.⁵⁴ Modell steht auch hier der Flughafen (oder das Verkehrszeichen). Die darin pointierten Sprach-Attribute kennzeichnen Praktikabilität (Knappheit) und Kommandostruktur als formale Konstituenten des sprachlichen Signals und damit der Sprache insgesamt, wobei die angestrebte universale Sprache sich auf bereits solcherart bestehende Tendenzen stützt. Nur über die Reduktion auf Signale bekommt universale Sprache – unter Abschwächung einzel-

⁵¹ vgl. Poesie. S. 25: »Die Phänomene der Zeit aber sind Sound, Farbe, Tastsinn.«

⁵² Vgl. Manifeste. S. 290. Indirekt kommt diese Generalisierung in ihrer ästhetischen Konsequenz auch zum Ausdruck, wenn es heißt: »die wirkung des gedichts soll im augenblick liegen – im augenblick der zeit, im augenblick des schauens. es ist deshalb ein besonderer reiz – und vor allem ein reiz unserer zeit –, dichtung zu schaffen, deren zeitlicher ablauf reduziert, in den augenblick gebannt wird. die konstellation versucht, solche dichtung zu sein.« (A. a. O., S. 284).

⁵³ Bei Kriwet und den weniger bekannten Autoren der Konkreten Poesie hat die sprachtheoretische Reflexion nicht das Gewicht wie bei Gomringer und Heißenbüttel bzw. Mon und ist, sofern vorhanden, mehr auf Techniken der Texte direkt gewendet. Sie können deshalb hier weiter vernachlässigt werden.

⁵⁴ vgl. dazu Manifeste. S. 288, und Poesie. S. 10, 27.

sprachlicher Charakteristika, aber gleichzeitig unter Verwendung einzelsprachlicher objektivierter Elemente – ihre Möglichkeit. Gomringers Sprachbeschreibung erweist sich unterm Aspekt des Signal-Charakters als rein funktionalistische und pragmatistische.⁵⁵ Vorwegnehmend kann gesagt werden, daß seine funktionale Sprachauffassung – entscheidend von Semiotik und Informationstheorie beeinflusst⁵⁶ – geradezu das Gegenextrem zu Heißenbüttels »essentialistischer« Auffassung darstellt.

2. Häufig wird »Signal« synonym für »Zeichen« gebraucht.⁵⁷ Der Zeichencharakter, der zunächst nur für Schrift,⁵⁸ dann aber für Sprache insgesamt behauptet wird, gilt als etwas »Modernes«, der heutigen Zeit Entsprechendes.⁵⁹ (Die Entwicklung der Sprache zu dieser »Modernität« wird sprachgeschichtlich nicht gegeben; allenfalls kann man sie an der literaturgeschichtlichen Darstellung der Entdeckung des Worts durch Dadaisten und Futuristen »ablesen«. Das antiquierte Pendant zur Zeichensprache stellt wohl die universale Sprachauffassung »klassisch-humanistischer Ganzheit«⁶⁰ dar.) »Begründet« wird der Zeichencharakter wiederum in einem Zirkelschluß: Anpassung an die Notwendigkeit schneller Kommunikation und der durch sie bedingten Tendenz zur formalen Vereinfachung und Verknappung der Sprache, die in ihrem Zeichencharakter erst sichtbar wird.

Ist das Zeichen in der Semiotik stets durch eine triadische Relation definiert,⁶¹ so reduziert Gomringer diese »Dreidimensional-

⁵⁵ vgl. Manifeste. S. 289.

⁵⁶ Die Bedeutung des Signal-Begriffs in der Informationstheorie kann hier nicht abgehandelt werden; vgl. Max Bense, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Reinbeck b. Hamburg 1969. (rde 320). S. 19 ff.

⁵⁷ vgl. Poesie. S. 27.

⁵⁸ vgl. Manifeste. S. 277.

⁵⁹ Gomringer spricht vom »modernen Zeichencharakter« (a. a. O., S. 277).

⁶⁰ a. a. O., S. 287.

⁶¹ Morris (Grundlagen der Zeichentheorie (1938). München 1972) unterscheidet »Zeichenträger«, »Designat«, »Interpretant« (S. 20). Bense unterscheidet eine je triadische Zeichenrelation und -funktion, die analog strukturiert sind: Mittelbezug – Kommunikation, Objektbezug – Realisation, Interpretant – Kodierung (vgl. Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, a. a. O., S. 10 f.).

tät«⁶² des Zeichens auf »Eindimensionalität«: entscheidend ist der Mittelbezug, der im Sinne der angedeuteten funktionalistischen Sprachbeschreibung nur als die analoge Zeichenfunktion – als Kommunikation nämlich – erscheint. Zwar ist gelegentlich von »Existenzzeichen«⁶³ oder »Sprache des gelebten Lebens«⁶⁴ die Rede, was auf den Interpretantenbezug zu verweisen scheint – der Zusammenhang jedoch enthüllt solche Formulierungen als leere Metaphern (»Leben« und »Existenz« bleiben Abstrakta). Die sprachlichen Objekt-Relationen bleiben unerwähnt. Was für die Konstellationen, auf die hin diese Reduktionen vorgenommen werden, sich als interessant erweist, ist die Materialität des Zeichens, häufig gleichgesetzt dessen Struktur (als Gegenbegriff zum »Inhalt«, das hieße hier: Objektbezug).⁶⁵

Struktur wird als ein architektonischer Begriff behandelt; dem entspricht, daß ein »baugesetz«⁶⁶ dem Zeichen und der Sprache innewohnt. Wird der Inhalt als irrelevant (für den konkreten Dichter) abgetan, so muß linguistische Struktur syntaktische bedeuten. (Jedenfalls meint der Begriff bei Gomringer nie ein Abbildungsverhältnis Sprache – Realität, etwa in Form der Isomorphie wie beim frühen Wittgenstein.)

Die (für »gute« sprachliche Kommunikation) notwendige Analogie von »denkstruktur – oder behavioristisch gesprochen: [...] pattern-struktur – und [...] (zeichen-)struktur«⁶⁷ und Sätze wie: »sprachauffassung ist ausdruck einer [...] kultur«⁶⁸ bedeuten nun nicht die sprachliche Prädisposition von Sprechen und Handeln (wie bei Heißenbüttel etwa). Verschiedene Auffassungen (z. B. muttersprachliches und naturwissenschaftliches Weltbild) sind ge-

⁶² Morris nennt drei Dimensionen der Semiose (des Zeichenprozesses): die semantische, die pragmatische und die syntaktische (S. 23 ff.). Es ist *möglich*, daß in konkreten Fällen einzelne Dimensionen unrealisiert bleiben. Prinzipiell aber spricht Morris von der Notwendigkeit der »dreidimensionalen Analyse« (S. 28) – erst durch alle drei Dimensionen sind Zeichen wie Sprache vollständig gekennzeichnet (vgl. S. 29).

⁶³ Poesie. S. 26.

⁶⁴ Manifeste. S. 278.

⁶⁵ a. a. O., S. 286.

⁶⁶ ebda.

⁶⁷ ebda.

⁶⁸ a. a. O., S. 290.

kennzeichnet durch »separate« Zeichenvorräte,⁶⁹ über die offensichtlich verfügt werden kann. (Der olympische Dichter z. B. kann es).

3. Information und Kommunikation sind Zentralbegriffe und eine Art Fluchtpunkt in Gomringers Manifesten. Die Notwendigkeit schneller Kommunikation bildet ihren Ausgangspunkt, der Flughafen ihr Modell. An ihm ist ersichtlich, um welches deprivierten Kommunikationsbegriff es sich handelt: auf einen technisch-mechanischen der Reiz-Reaktions-Korrespondenz mit zugestandenen Herrschafts-Implikationen⁷⁰ verstümmelt. Wer die Signale in dieser »Kommunikation« aussendet und damit den Kommunikationspartner auf die Regelbefolgung verpflichtet, wird außer vom »Dichter« nicht angegeben. Die Beschreibung der »Ökonomie der Information«,⁷¹ d. h. der Knappheit und Präzision, durch die Kommunikation ihre im Signal sich ausdrückende Einseitigkeit (Kommando-Struktur) erhält, hätte Wahrheitsgehalt, wenn sie kritisch gemeint und als Verzerrung durch Herrschaft analysiert würde.⁷² So aber multipliziert sie »positiv« das Bestehende: in der theoretischen Reflexion und in der praktischen Textproduktion, deren Telos solcherart verstümmelte »Verständigung« sein soll. Daß der Dichter »zum sprachformer und *sprachdirigenten*«⁷³ wird, drückt dies noch einmal deutlich aus.

4. Im Zusammenhang der Konstellationen wird zumeist statt »Zeichen« »Wort« verwendet: »das wort: es ist eine größe. es ist – wo immer es fällt und geschrieben wird. es ist weder gut noch böse, weder wahr noch falsch. es besteht aus lauten, aus buchstaben, von denen einzelne einen individuellen markanten ausdruck besitzen. es eignet dem wort die schönheit des materials

⁶⁹ vgl. a. .a. O., S. 286.

⁷⁰ vgl. ebda.

⁷¹ Poesie. S. 24.

⁷² Die Anspielung auf Habermas soll auf dessen auch für diesen Zusammenhang wichtige Analysen zu Kommunikation und regulativem Prinzip der idealen Sprechsituation (des herrschaftsfreien Dialogs) verweisen, vgl. v. a. Jürgen Habermas, Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: Habermas/Luhmann, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Frankfurt/Main 1971. (Theorie-Diskussion). S. 101–141, besonders S. 114 ff.

⁷³ Manifeste. S. 291.

und der abenteuerlichkeit des zeichens [...] wir wollen es suchen, finden und hinnehmen.«⁷⁴ Materialität, Zeichencharakter und semantische Indifferenz, als von einander abhängige Momente, charakterisieren das dichterische Wort. Das Sprach-Material ist nicht – wie z. B. bei Heißenbüttel – der Bereich der Bedeutungen, sondern der des Phonetischen und Graphischen (»Laute«, »Buchstaben«), der quasi-dinglichen isolierten linguistischen Elemente. Die »abenteuerlichkeit des zeichens«⁷⁵ liegt in seiner Architektur, in der Strukturiertheit der Materialien, nicht aber in zu erforschenden Realitätsbezügen. Semantische Indifferenz: weder Wahrheits- noch »Moral-Kriterien setzen das Wort zu Außersprachlichem in Beziehung (»weder wahr noch falsch« etc.). Diese Indifferenz ist nur möglich durch Entbindung des Wortes aus seinen Objektbezügen, aus seiner Semantik. – Der Positivismus in der Beschreibung des reduziert Wirklichen enthält sich scheinbar der Wertung auch in der Deskription des sprachlich Wirklichen, ohne vermeiden zu können und zu wollen, daß im Hinnehmen des »Verdinglichten« Wertung als Positivität sich durchsetzt.

Von der Dreidimensionalität des Zeichens aus gesehen, ist das »Wort« ihm polar entgegengesetzt. Ihre Entsprechung aber haben beide in der Reduktion auf materielle Struktur und in ihrer intendierten Präzision.⁷⁶ Trotzdem bleibt die Polarität bestehen und macht die Einführung der für die Dichtung spezifischen Kategorie sinnvoll. Dem Signalcharakter des Zeichens nämlich korrespondiert beim Wort der Ding-Charakter⁷⁷ (der auf der Materialität basiert: »es ist eine grÖße. es ist –«): »jedes wort, das der dichter hinsetzt, ist! [...] mit der konstellation wird etwas in die welt gesetzt. sie ist eine realität an sich und kein gedicht über.«⁷⁸ – Deutlicher noch: »worte [...] sind gegenstände. worte sind druckerschwärze, worte sind wellen, worte sind projektionen, worte

⁷⁴ Manifeste. S. 280.

⁷⁵ vgl. dazu a. a. O., S. 293: »wer mit worten spielt, spielt mit projektionen, mit gestalten, mit taten. deshalb gehört der dichter zu den *abenteurern*.« (Hervorhebung TK).

⁷⁶ vgl. Poesie. S. 15.

⁷⁷ »Ich nehme das einzelne Wort als Baustein, als Objekt« (Gespräch mit K. P. Dencker. In: Dencker, Den Grass in der Schlinge. Erlangen 1971. S. 66–69, hier: S. 69).

⁷⁸ Manifeste. S. 281.

sind taten, worte sind gestalten, worte haben formen. man sagt auch: worte haben gewicht.«⁷⁹

Im Gegensatz zum sonst im allgemeinen gewollt nüchternen Stil der Manifeste, weicht Gomringer hier – in »der dichter und das schweigen«⁸⁰ – ins »Metaphorische« aus: Schweigen, das der Dichter bricht und Worte als Schatten und als Spiele. Ausdrücklich wird das dichterische Wort abgesetzt von dem alltäglicher Rede. Es entstammt gerade dem Gegenteil zum Redefluß (dem Schweigen). Werden Wörter dort in gebräuchlichen Verknüpfungen verbraucht, so bekommen sie hier durch das Schweigen (dem das dichterische Wort im Gedicht konfrontiert bleibt) ihr Prägnanz. Dieses für den Text konstitutive Schweigen als »Zwischenraum«⁸¹ lenkt auf die materielle, dingliche Qualität des Wortes, die in der Relationalität der gebräuchlichen Verknüpfung verlorgengeht. Der Schattencharakter der dichterischen Worte scheint auf den ersten Blick genau das Gegenteil des Dinglichen auszudrücken. Aber nicht das Diffuse, Nicht-Dingliche des Schattens scheint hier wesentlich zu sein, sondern das »im faßbaren« Unfaßbare,⁸² die Mehrdeutigkeit und Vielseitigkeit, d. h. die Tatsache der nicht eindeutigen Beziehung von Wort und Sache, so daß das bestimmte Wort in bestimmten Konstellationen die Sache ist. Der Schatten ist dem, was den Schatten wirft, strukturell gleich – im *Schattenspiel* findet das Spiel statt mit Strukturen (Konturen), »mit projektionen, mit gestalten, mit taten«,⁸³ die real erscheinen, ohne daß über ihre strukturelle Analogie hinaus die exakte inhaltliche Zuordnung möglich wäre. Das als Kontur Erscheinende ist die Realität. Die Konstellationen sind »keine begrifflichen Abstraktionen [...] hingegen *wieder* konkrete Welt in ihrer unmittelbar-mittelbaren Form [...] die so entstehenden Lautgebilde wären in allen Teilen Präsenz einer existierenden konkreten Welt.«⁸⁴

Funktionelles Zeichen und konkretes dingliches Wort stehen im Widerspruch, Kommunikation und Schweigen sind Entgegengesetztes. Demnach ergäben sich doch für Gomringers Theorie As-

⁷⁹ a. a. O., S. 293.

⁸⁰ ebda.

⁸¹ ebda.

⁸² ebda.

⁸³ ebda.

⁸⁴ Poesie. S. 26.

pekte, die die prinzipielle Positivität partiell durchbrächen (auch wenn »spiele« durch »heiterkeit und bejahung« gekennzeichnet sind). Das literarische Sprechen⁸⁵ setzte sich in Widerspruch zum umgangssprachlichen Redefluß.⁸⁶ Doch diese vom Wort her zu schließende potentielle kritische Negativität steht in der Gesamtreflexion zu peripher. Ausgangspunkt und Telos bleiben unberührt davon: die Notwendigkeit schneller alltäglicher Kommunikation und als Literaturfunktion Einschaltung in die umgangssprachlichen Vorgänge. Zwischen beiden steht nicht die potentielle Negativität des Wortes (das widerspräche seiner oben angedeuteten Neutralität und Indifferenz), sondern seine präzise Konkretion, seine »Realität«. Im Wort liegt das Konkrete der Konkreten Poesie.

Die präsentierte »konkrete Welt« ist – das Bild gegen das Bild zu verwenden – Schatten-Realität: in allenfalls konkreten Konturen erscheint Wirklichkeit abstrakt (inhaltsleer).

c. Es wurde bis hierher versucht, – methodisch über die Art der Realitätsreflexion und der damit verbundenen Reflexion auf Subjekt und Sprache – Positionsbestimmungen zu geben. Der methodische Sinn dieser Darstellung liegt in der Systematisierung einerseits, in der Besinnung auf die gedanklichen Grundlagen der Poetik andererseits, wodurch der rein deskriptiven Darstellung (die auch systematisch sein könnte) entgangen und Kritik in einem »fundamentaleren« Sinne möglich wird, als es *innerhalb* der *literarischen* Überlegungen der Fall wäre. Die in diesem Sinne systematische dritte Position (als »Gegenposition« zu b.) ist eine immanent-historische Art der Realitäts- und Sprachreflexion. Ihre eigentliche Polarität zur zweiten liegt in der Sprachauffassung, in ihrem kritischen Impetus und in ihrem expliziten geschichts-»philosophischen« Konzept. »Immanent« verfährt sie – wie die bisherigen – insofern, als die Analyse geschichtlicher Entwicklung – des »entwicklungsgeschichtlichen Standorts«, hieß es bei Goring – apologetische und damit Legitimations-Funktion hat: Geschichte wird selektiv auf die eigene Poetik hin entworfen.

Kennzeichnen läßt sich diese Position allgemein – außer durch größere Komplexität und Reflektiertheit – durch folgende Momente:

⁸⁵ »Sprache als Sprache verstanden« (a. a. O., S. 25).

⁸⁶ vgl. die Formulierung »Kampf [...] gegen die verbrauchte Syntax« (Gespräch mit Dencker, a. a. O., S. 69).

1. Natur, Ding-Welt verschwindet für den heutigen Menschen hinter prinzipiell formulierter, sprachlicher zivilisatorischer Realität. Die eigentliche Realität ist eine von der »Welt« abgelöste sprachliche.

2. Grundsätzlich ist alles Handeln, Denken, Erkennen sprachlich vermittelt. Die Auffassung vom Weltbild in der Sprache (Humboldts »Zwischenwelt«) wird damit aufgenommen und radikalisiert. Durch die strukturellen (und teilweise semantischen) Prädispositionen der Sprache ist das Subjekt festgelegt. Sprache ist nicht mehr nur »Zwischenwelt«, sondern Realität selbst.

Das Subjekt selbst verfügt damit nicht über Sprache, sondern sozusagen umgekehrt, es ist selber nur als Ensemble sprachlicher Elemente faßbar. Dem Subjektsverlust hinkt die Sprache hinterher, da sie in ihrer (indogermanischen) Grundstruktur ein autonom handelndes (grammatisches und in dieser existentiellen Interpretation: reales) Ich voraussetzt und hypostasiert (Heißenbüttel).

3. Begründet wird diese Auffassung mit einem triadischen Geschichtsbild (von vorindividuellem, individuellem und nachindividuellem Zustand) bei Heißenbüttel, mit einer analogen (allerdings nicht explizit triadischen) Geschichtskonzeption bei Mon, die die »kopernikanische Wende« bei Descartes sieht, in deren Folge sich der neuzeitliche Realitäts- und Subjekts-Begriff konstituiert. Die Gegenwart (der nachindividuelle Zustand) ist gekennzeichnet durch die Akte der Verwaltung, die Übermacht der Organisation, die als Faktum hinzunehmen ist (hier zeigt sich ein ähnlicher heimlicher Positivismus wie bei Gomringer), durch den damit zusammenhängenden Zitatcharakter der öffentlichen Rede und eine multiple Realität und Subjektivität (bei Heißenbüttel), durch Realität als »sekundäres System« (bei Mon).

4. Der kritische Impuls dieser Konzeption liegt nicht in eindeutiger Kritik am (solcherart beschriebenen) Bestehenden mit dem Ziel der dieses System sprengenden Veränderung. Angesichts der Übermächtigkeit der durch »sekundäre Realität« dominierten Welt ist eine prinzipielle Änderung unmöglich oder schlecht utopisch (illusionistisch). Diesem Sachverhalt gegenüber ist möglich nur eine sublimierte Form der Anpassung, salopp formuliert: aus dem und innerhalb des Gegebenen das Beste zu machen. Wie schon angedeutet, entpuppt sich aber diese Kritik als heimlicher Positivismus, als sublimierte – intellektuelle – Affirmation. Trotz der Überschätzung der Sprache als alleinigem Realitätskonstituens

kann man einen tatsächlichen kritischen Impuls sehen in dem Antagonismus zwischen entfremdeter, verdinglichter öffentlicher Rede und literarischer Sprache, die versucht, erstere aufzubrechen und damit ihre praktische Prä- und Deformation bewußt zu machen. Hier scheint auch die faktische Funktion der Texte zu liegen, die allerdings allzuleicht durch den theoretischen Anspruch desavouiert wird, über die Kritik an der Alltagssprache – innerhalb des Gedankensystems übrigens konsequent – neue »Realitäten« zu erschließen.

Diese vorläufigen und etwas summarischen Thesen sollen nun, da es zunächst auf eine grobe Positionsbestimmung ankam, für die erwähnten Autoren näher erläutert werden; und zwar für Heißenbüttel und Mon getrennt.

Heißenbüttels triadisches Geschichtsschema fixiert den vorindividuellen Zustand als »innerhalb einer mythologisch oder theologisch geschlossenen Weltinterpretation bestimmt«. ⁸⁷ Diese geschichtliche Phase steht unter verbindlichem Weltbild, die Gesellschaft ist feudalistisch hierarchisch strukturiert. Mit dem Atheismus der Aufklärung beginnt die Opposition gegen dieses geschlossene Weltbild. In einer Neuinterpretation wird der Mensch als autonomes Subjekt entworfen, auf die Befreiung von feudalistischer Herrschaft hin einerseits, auf die Funktion hin, die neubegründete Demokratie zu konsolidieren, andererseits. Statt theologischer »ordo« wird dieses autonome Subjekt, dessen Unabhängigkeit und Vergleichbarkeit in und seit der französischen Revolution als das Humanum proklamiert wurde, ⁸⁸ zentraler Bezugspunkt. Dieser wird durch die Entwicklung der Humanwissenschaften, die erst jetzt ihre eigentliche Begründung und Entfaltung erfahren und im Laufe der Entwicklung immer mehr »als letzte Gründe der Welt und des menschlichen Selbstverständnisses sichtbar werden«, ⁸⁹ einer »Dispersion« gesetzt, in deren Konsequenz das Subjekt als Fiktion entwertet wird. ⁹⁰ Das Subjekt der nachindividuellen Epoche besteht –

⁸⁷ Heißenbüttel, *Über Literatur*. München 1970 (fortan: *ÜL*). S. 196.

⁸⁸ vgl. *ÜL*. S. 197.

⁸⁹ *ÜL*. S. 199.

⁹⁰ Die entsprechende triadische Entwicklung weist Heißenbüttel auch in der Literaturgeschichte auf: auf die, die feudalistische »ordo« repräsentierende, Form des Epos (Homer bis »Parzival«) folgt als »historische Antithese« (*ÜL*. S. 159) der Roman. Die immer tiefergehende Analyse der Motivationen des Menschen führt in den Ro-

gegenüber der fiktiven Allgemeinheit des autonomen Ichs, das, als Allgemeines, seine verbindlichen Perspektiven autark setzte – nur noch »in seiner phänomenologischen Vereinzelung«⁹¹ in einer apersektivischen Welt, die das Subjekt von außen her definiert. »Der Unterschied zwischen dem, was ich als mich bezeichne und dem, was ich nicht bin, verwischt. Gar nicht (oder von außen her) orientiert.«⁹² Oder noch präziser: der Mensch ist nicht mehr »als ein Konglomerat von Beweggründen, die nicht mehr koordiniert werden können und zurückfallen in die Registrationsfelder der quasi dinglichen, mechanischen oder stochastischen Untergründe.«⁹³ Die Dispersion der Individualität löscht zwar diese aus, hat aber zur Folge wiederum eine Neuinterpretation des Menschen: er erscheint als das »multiple Subjekt«.⁹⁴ Der Identitätsverlust macht ihn multiplizierbar je nach den »Bezugsfeldern seiner sozialen Erfassbarkeit. Sozialität, Gesellschaftlichkeit des Menschen aber besteht in einer nachsubjektiven Epoche in den Abbrüchungen der Registratur.«⁹⁵ In diesem Sinne tritt »Sozialität« an die Stelle von Individualität.

Die Geschichtstrias ist ausschließlich auf das Subjekt hin entworfen. Umgekehrt wie bei Gomringer bildet das Ich (nicht aber Realität) den dominierenden Bezugspunkt. Auffällig ist der Interpretationscharakter: was das historische Subjekt sei, bestimmt jeweils eine »Neuinterpretation des Menschen« (durch Wissenschaft und Literatur), für die *nachfolgend* reale, historische Belege gegeben werden (und diese nur »eklektisch«: französische Revolution, Demokratie, Verwaltung). »Subjektiver Idealismus« hält sich als Reflexionsstruktur auch da durch, wo Subjektivität als zerstörte interpretiert wird: als negativer Subjektivismus. Nicht einmal, daß das Sein das Bewußtsein bestimmen *könnte*, gerät dieser Geschichtskonzeption in den Blick.⁹⁶ Realität ist deshalb auch nur

mankompendien des 20. Jahrhunderts zur völligen Destruktion des Subjekts und zur Verfremdung seines Selbstverständnisses (vgl. ÜL. S. 159 f.).

⁹¹ ÜL. S. 161.

⁹² ÜL. S. 210.

⁹³ ÜL. S. 168.

⁹⁴ ÜL. S. 202: »Ich bin nicht ich, sondern eine Mehrzahl von ich.«

⁹⁵ ÜL. S. 170.

⁹⁶ Lenin hier zu erwähnen, ist nicht konstruiert: tatsächlich ist, neben der Fiktionalität des Ich bei Nietzsche, der von Lenin in »Ma-

vom Subjekt her zu definieren. Der durchgängige Interpretationscharakter leugnet zwar subjekt- und sprachunabhängige Außenwelt nicht,⁹⁷ bezieht sie aber auch nicht als relevant ein. Innerhalb eines festen, allgemein verbindlichen Bezugsrahmens (etwa theologischer Art) ist »Realität« eindeutig bestimmbar und identifizierbar. Ist das allgemeine gleiche Subjekt Bezugspunkt, so gilt eine verbindliche Perspektive: Realität ist eine einheitlich sprachlich (spiegelbildlich) erfassbare Totalität. Tritt Subjektivität nur noch als multiple auf, so muß sich der Realitätsbegriff notwendig ändern, in einer Analogieformulierung: Wirklichkeit ist nicht Wirklichkeit, sondern eine Mehrzahl von Wirklichkeiten.

Die Erfassbarkeit von Realität und Subjekt ist nur durch Sprache möglich. Diese kann allgemein systematisch durch drei Beschreibungsmomente gekennzeichnet werden: 1. das »soziologische« Moment beschreibt Sprache durch Informations- und Kommunikationsfunktion als soziales Phänomen. Ihre Konventionalität ist Voraussetzung für Kommunikation überhaupt. In dieser Hinsicht hat sie Zeichencharakter, durch den die Identifizierbarkeit der durchs Zeichen repräsentierten »Sache« innerhalb des Sprachsystems möglich wird.⁹⁸ Sprache als Kommunikationsmedium hat doppelte Funktion: sie ermöglicht erst Gesellschaft,⁹⁹ und sie gibt gesellschaftliche Handlungsmuster vor: sie fungiert als »ein Spielfeld elementarer Verhaltensweisen«.¹⁰⁰ Diese vom Zwang reibungsloser Verständigung bestimmte Umgangssprache stellt die »niedrigste Stufe der Sprache«¹⁰¹ dar. 2. Das »anthropologische« Moment beschreibt die prinzipielle Menschengebundenheit von Sprache und Sprachgebundenheit des Menschen¹⁰² mit ebenfalls doppelter Wirkung: Sprache ist Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis (Mittel der Selbstorientierung, Erkennen

terialismus und Empirioskritizismus« attackierte subjektive Idealismus Ernst Machs (das Ich als Empfindungskomplex) als geistesgeschichtliche Parallele anzusehen. Da dem hier nicht nachgegangen werden kann, mag dieser pauschale Hinweis genügen.

⁹⁷ vgl. ÜL. S. 193.

⁹⁸ vgl. ÜL. S. 81.

⁹⁹ vgl. ÜL. S. 79 f.; vgl. auch die obige Gesellschaftsdefinition Gomringers.

¹⁰⁰ ÜL. S. 81.

¹⁰¹ ÜL. S. 207.

¹⁰² vgl. ÜL. S. 79.

und Handeln fallen von der Sprache her zusammen) und Bestimmung der Möglichkeit von Erkenntnis (durch Vorgabe von Erkenntnismustern). Die erkenntnistheoretische Subjekt-Objekt-Trennung stellt sich so dar als rein sprachliches Schema: »Das ist das, was man das Subjekt nennt, und auf der anderen Seite steht alles, was draußen ist, das ist die Objekt-Welt, und alles, was man überhaupt sagt, ist von diesem Schema abhängig.

Und dieses Schema steckt ursprünglich in der Sprache. Die Sprache selbst ist eigentlich das Schema. Sie ist so aufgebaut, daß sie Subjekt-Objekt auseinanderhalten muß, sonst kann man nicht sinnvoll sprechen.«¹⁰³ 3. Das »ontologische« Moment beschreibt schließlich die generelle Sprachgebundenheit von Realität; noch einmal in doppelter Hinsicht: Sprache konstituiert Realität und Sprache begrenzt Realität. Für das Subjekt gibt es Sachen nur als Wörter.¹⁰⁴ Nur das Sagbare ist wirklich. Um noch einmal eine Analogie-Formulierung zu gebrauchen: Sprache ermöglicht erst Realität (wie oben Gesellschaft). Erst indem man das, »was man außerhalb der Sprache Welt nennen könnte«¹⁰⁵ in Sprache einholt, wird es wirklich. Damit wird gleichzeitig das Wirkliche durch Sprache begrenzt. Wirklichkeit ist das Sagbare, das Nicht-Sagbare ist nicht wirklich. »Die Sprache, in der ich lebe, bedeutet die Welt, in der ich lebe.«¹⁰⁶

¹⁰³ Heißenbüttel/Peter Härtling. In: Werner Koch (Hrsg.), *Selbstanzeige*. Frankfurt/Main 1971. S. 7–15, hier: S. 8; vgl. zu dem indogermanischen Grundmodell auch: *ÜL*. S. 208.

¹⁰⁴ vgl. Heißenbüttel/Heinrich Vormweg, *Briefwechsel über Literatur*. Neuwied, Berlin 1969. S. 24, 29.

¹⁰⁵ a. a. O., S. 29.

¹⁰⁶ *ÜL*. S. 86, vgl. auch S. 224. Dies ist eine der wenigen Stellen, wo Wittgensteins Einfluß philologisch exakt nachzuweisen ist: vgl. ›*Tractatus logico-philosophicus*‹ 5.6: »*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt.« Vgl. das abgeänderte gleiche Zitat in ›*über einen Satz von Sigmund Freud*‹, wo zudem aus dem *Tractatus* folgende Sätze zitiert werden: »Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt« (*Tractatus* 5.632); »Das denkende, vorstellende, Subjekt gibt es nicht« (*Tract.* 5.631); und: »Die Welt und das Leben sind Eins.« (*Tract.* 5.621). Zu der Begrenzungsfunktion von Sprache bei Heißenbüttel vgl. auch Wittgenstein: die Philosophie »soll das Denkbare abgrenzen und damit das Undenkbare. Sie soll das Undenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen« (*Tract.* 4.114) und: »Sie wird das Unsagbare bedeu-

Heißenbüttel unterscheidet somit durch die Grenzziehung zwischen dem Sagbaren und dem Nicht-Sagbaren – unausdrücklich – Bereiche von »Welt« (»subjektive« und »objektive« Welt) – Wirklichkeit als sprachlich erfaßbare und Nicht-Wirklichkeit nicht als prinzipiell »Jenseitiges« oder Nichts, sondern als »Welt, die sich noch der Sprache zu entziehen scheint [...] die Grenze, die erreicht wird, ist nicht eine zum Nichts, zum Sprachlosen, zum Chaos [...], es ist die Grenze zu dem, was noch nicht sagbar ist.«¹⁰⁷

Die Konsequenzen aus Subjekts- und Wirklichkeitsverlust für die Bestimmung dessen, was an die Stelle des Dissoziierten getreten ist, und damit für die Beschreibung eines nachindividuellen Zustandes, in dem literarisches Sprechen eine Funktion bekommen soll, stellen sich folgendermaßen dar.

In der umgangssprachlichen Kommunikation erscheint Sprache noch als »unzerreißbares Maschennetz«¹⁰⁸ intakt. Das sprachliche Grundmodell trifft aber nicht mehr zu, wenn das Subjekt, das es impliziert, nur noch als »multiples Subjekt« existiert. Die Inkongruenz von sprachlicher Struktur und Selbstverständnis des Subjekts hat je für Subjekt, Realität und Sprache (und literarisches Sprechen) seine Konsequenz, deren gemeinsames Charakteristikum »Entfremdung« ist: Das *Subjekt* »reduziert sich, überspitzt ausgedrückt, zu einem Bündel Redegewohnheiten.«¹⁰⁹ »Das mit sich selbst nicht mehr identische Subjekt spricht, wenn es spricht, nicht

ten, indem sie das Sagbare klar darstellt.« (Tract. 4.115). Zweifellos haben diese Sätze des ›Tractatus‹, ebenso wie die in dem angegebenen Text zitierten, nur eine sehr relative Bedeutung für Heißenbüttel: als wortwörtliches isoliertes Material, ohne den ontologischen Zusammenhang des Wittgensteinschen Frühwerks.

¹⁰⁷ ÜL. S. 211. Der offengehaltene Weltaspekt, der der geschlossenen Weltansicht gegenübergestellt wird (vgl. ÜL. S. 203) hat in diesem »noch nicht« seine Begründung und immanente Legitimität.

¹⁰⁸ ÜL. S. 69.

¹⁰⁹ ÜL. S. 202; »Wie wird geredet? Formelhaft. Wie reagiert? Wie auf Signale.« (ÜL. S. 210). Der gravierende Unterschied zu Gomringer besteht darin, daß Heißenbüttels ›heimlicher Positivismus‹ später einsetzt (in der Utopie von der »Gesellschaft der Gleichgerichteten«). Die Reduktion des Subjekts auf Redegewohnheiten und Signal-Reaktionen wird aber hier in kritischer Absicht, nicht in prinzipiell affirmativer dargestellt.

»selbst« (dieses Subjekt gerade gibt es nicht mehr), sondern noch einmal gemessen an ihm, als Entfremdung seiner selbst. Es spricht als Phrase, als Formel, als Sprachklischee [...] Die Sprache selbst entfremdet zu rekapitulierbarem Material [...]«¹¹⁰ *Sprache* regrediert zu einem entfremdeten Vorrat von Zitaten, Formeln, Sprachstücken, weil sie ihre Repräsentanz verloren hat. Das hat zudem seinen äußerlichen Grund in der schriftlichen Fixierung.¹¹¹ Die materiale Entfremdung der Sprache ist ein Vorgang der Objektivierung. Sowohl Subjekt als auch Realität sind nur noch abbreviatorisch erfassbar durch Registrierung ihrer objektivierbaren sprachlichen Erscheinungen.¹¹² *Realität*, durch Sprache definiert bzw. mit Sprache identifiziert, zersplittert sich in multiple Sprachwelten.¹¹³ Diese Multiplizität beschränkt sich nicht auf die verschiedenen Nationalsprachen, die je eine Sprachwelt darstellen und einander »fremd«¹¹⁴ gegenüberstehen. Von ihr erfaßt sind auch innerhalb der ethnischen Sprachen »Sprachstände«¹¹⁵ wie kulturelle, politische, wissenschaftliche etc., in denen das multiple Subjekt je anders bestimmt erscheint. Indessen macht gerade das nach Heißenbüttel immer allgemeiner werdende »Bewußtsein der Multiplizität der Sprachwelten [...] gleichzeitig die Grenzen einer jeden Sprachwelt unbestimmter. Nicht nur die Anklänge ermöglichen Übergänge, sondern auch die Relativierungen, die dem Bewußtsein der vergleichenden Autonomie folgen.«¹¹⁶ Aus der Objektivierung des Subjektiven und der (subjektiven) Realität zu sprachlichem Material, das allein erfassbar ist, folgt schließlich der Zwang zur Sprachreflexion. Das *literarische Sprechen* verfehlt die

¹¹⁰ Silvio Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. Berlin, Zürich 1970. S. 140.

¹¹¹ vgl. ÜL. S. 84 f.

¹¹² vgl. ÜL. S. 175; *Subjektverlust* ist übrigens ein relationeller Begriff: behauptet wird der Verlust des autonomen Subjekts. »Natürlich ist das Subjekt nicht verschwunden, denn das wäre unsinnig zu behaupten [...] Andererseits ist es so, daß etwa durch die Theorie von Freud [...] die ganze Sphäre, auf die man etwas beziehen kann, verstreuter ist, es ist nicht mehr ein Punkt, sondern es ist ein Feld, auf das sich das bezieht.« (Gespräch mit Härtling, a. a. O., S. 8).

¹¹³ vgl. ÜL. S. 86.

¹¹⁴ vgl. ÜL. S. 87 f.

¹¹⁵ ÜL. S. 86.

¹¹⁶ ebda.

so beschriebene Situation, wenn sie sich »realistisch« auf ein Subjekt und eine Realität wendet, die es als solche nicht mehr gibt. Es trifft notwendig auf Sprache, die Ich und Wirklichkeit objektiviert hat. Sprache wird damit zwangsläufig zum Thema »moderner« Literatur. Sprachreflektorische Lyrik zu schreiben, ist nicht ein dezisionistischer Akt, sondern Resultat historischer und »realistischer« Reflexion.¹¹⁷ Das literarische Sprechen geschieht in zwei Richtungen: einmal im Kontrast zur entfremdeten, nicht mehr repräsentativen Allgemeinsprache, in deren »Inneres« es eindringt, um sie in Frage zu stellen und aufzubrechen.¹¹⁸ Zum anderen zielt literarische Rede auf das Erschließen neuer Wirklichkeitsbereiche, also gegen die Grenzen des Sagbaren, die von innen her verschoben werden sollen. Die Erfahrung multipler Sprachwelten und ihre bewußtseinsmäßige Relativierung, das Zwischen-den-Sprachen-Stehen,¹¹⁹ die Erfahrung der Materialität von Sprache, die nicht – wie bei Gomringer – in der Struktur und in den akustischen oder optischen Elementen, sondern »in den Bedeutungsfeldern, -varianten und -nuancen«¹²⁰ liegt –: durch dies werden sprachlich Bereiche entdeckt, die in einzelnen Sprachwelten nicht aufgehen.¹²¹ Zusammengehalten werden diese beiden Möglichkeiten literarischen Sprechens durch ihre Antigrammatik und den Begriff »Demonstration«, der den kritischen und den positiven Aspekt umschließt (gegen etwas demonstrieren und etwas demonstrieren).¹²² Zusammengehalten werden sie schließlich durch einen Begriff von literarischem Realismus, der sich auf Sprache allein bezieht: »Realistisch wäre eine Literatur, die in ihren Modellen den unauflösliehen Zusammenhang zeigt zwischen der faktisch veränderten Welt

¹¹⁷ Daß diese Reflexion von der Sprachthematik her gesteuert ist und auf sie hin, zeigt sich am Zielpunkt der Argumentation deutlich.

¹¹⁸ »Was dabei herausgekommen ist, kann keine neue Sprache sein. Es ist eine Rede, die sich des Kontrasts zur überkommenen Syntax und zum überkommenen Wortgebrauch bedient.« (ÜL. S. 210). Die Methoden dieser Literatur sind antigrammatisch, reduktiv oder re produktiv (vgl. ÜL. S. 140 ff.).

¹¹⁹ vgl. ÜL. S. 87 f.

¹²⁰ Briefwechsel mit Vormweg, a. a. O., S. 29.

¹²¹ Das Prinzip dieser Literatur ist das der Antigrammatik und der »internen Sprachveränderung und der freien Syntax« (ÜL. S. 143; vgl. S. 144).

¹²² vgl. ÜL. S. 214 f.

und der Unmöglichkeit, diese Veränderung direkt und unreflektiert zu benennen [...] Realistisch wäre eine Literatur, die Welt und Sachen im abgelösten Sprachzeit zu verdoppeln suchte und in dieser Verdoppelung zeigte, daß wir nicht sinngebend und ordnend in die Welt einzudringen vermögen [...]¹²³ Dieser Realismus, so konsequent er innerhalb des beschriebenen Zusammenhang sein mag, findet sich – wenngleich reflektierter als bei Gomringer – ab mit einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die »*sich aus Sprache, Arbeit und Herrschaft zumal*«¹²⁴ konstituiert, nicht aber aus Sprache allein. Das multiple Subjekt ist »in seiner phänomenologischen Vereinzelnung« auf Sprache zurückgeworfen und hat sich damit zu begnügen. Definiert durch Sprache, ist es eine abstrakte Reduktion, die in der objektiven Anonymität des Sprechens aufgeht. Die konkreten historischen Subjekte, die in (auch) anders als sprachlich spürbaren ökonomischen Zusammenhängen stehen, werden ausgelassen wie bei Gomringer – sie passen im wahrsten Sinne des Wortes nicht ins Konzept. So stimmig dieses in sich ist, es bekommt nicht in den Blick, was »noch wirklich« ist. Was Habermas gegen Gadammers Hermeneutik, die auch Sprache »ontologisiert«, vorbringt, trifft hier mindestens zu: »An Systemen der Arbeit wie der Herrschaft relativiert sich das Überlieferungsgeschehen [hier: Sprache], das nur einer verselbständigten Hermeneutik [hier: Poetik], als die absolute Macht entgegentritt.«¹²⁵ Erst dann wäre literarische Demonstration kritisch in einem konkreten gesellschaftlichen Sinn, wenn sie nicht Sprache als verselbständigte allein thematisierte, sondern als auch ideologische, als von Herrschenden in Dienst genommen zur eigenen Legitimation. Erst wenn sie auf die »Abhängigkeit des symbolischen Zusammenhangs [der Sprache] von faktischen Verhältnissen«¹²⁶ (der Arbeit und der Unterdrückung) stieße, könnte solche Kritik auch als Sprachkritik konkret sein.

¹²³ Briefwechsel mit Vormweg, a. a. O., S. 28 f.; diese Verdoppelung ist als halluzinatorische in der 6. Poetik-Vorlesung präzisiert: vgl. ÜL. S. 183 ff., besonders S. 191 ff.

¹²⁴ Jürgen Habermas, Zu Gadammers »Wahrheit und Methode«. In: Hermeneutik und Ideologiekritik. Frankfurt/Main 1971 (Theorie-Diskussion). S. 45–56, hier: S. 54.

¹²⁵ a. a. O., S. 54.

¹²⁶ a. a. O., S. 53.

Statt die theoretischen Ausführungen *Franz Mons* in ähnlicher Weise wie für Heißenbüttel darzustellen, will ich mich auf die Explikation des für diesen Zusammenhang (und für Mon selber) zentralen Begriffs des »sekundären Systems« beschränken. Damit rückt noch einmal der Realitätsbegriff in den Mittelpunkt.¹²⁷ Implizit reflektiert Mon – wie Heißenbüttel – eine triadische Geschichtskonzeption, deren erste (vor-subjektive Stufe) allerdings nicht eigens erwähnt wird. Mit Descartes jedenfalls tritt das Subjekt ins Zentrum, das sich methodisch seine Realität formuliert.¹²⁸ War die Welt als Ganzes, als Vollkommenes eine metaphysische Gewißheit, so erklärt das methodische Bewußtsein sie jetzt zur Hypothese,¹²⁹ als Promotor der Fortschrittsbemühungen, betrachtet sie »als eine Funktion der Zeit, nämlich als in der Zukunft stehendes Ziel der wissenschaftlichen Weltdurchdringung und auch als lichtiges Ziel einer aufgeklärten gesellschaftlichen Entwicklung.«¹³⁰ Wissenschaft¹³¹ geht von der Machbarkeit der Welt aus und ist von daher nicht mehr reine Erkenntnis, sondern Faktor eines Arbeitsprozesses.¹³² Das methodische Bewußtsein – hypothetisch auf Welt als Ganzes bezogen – entwirft nicht neue Realität, sondern macht die »naturgegebenen Verhältnisse, denen der Mensch hilflos verehrend und beschwörend gegenüberstand«¹³³, zur »Welt für uns«.¹³⁴ Indem die Natur-Welt sprachlich erkennbar und verfügbar wird, entsteht eine ikonische Weltordnung,¹³⁵ die nicht von der Sprache allein abhängt, sondern als ikonische eben auf Naturwelt bezogen bleibt. Die dritte Stufe (entsprechend

¹²⁷ Auf die Unterschiede zwischen den Poetiken Mons und Heißenbüttels soll hier nicht eingegangen werden. Wichtiger scheint es, auf Herkunft und Bedeutung des Begriffs »sekundäres System« einzugehen, namentlich da dies für die Realitätsreflexion der Konkreten überhaupt illustrativ ist.

¹²⁸ vgl. in diesem Band Text Nr. 4.

¹²⁹ vgl. Mon, *Texte über Texte*, Neuwied, Berlin 1970 (fortan: TT). S. 71.

¹³⁰ TT. S. 71.

¹³¹ Als Methode spielt Wissenschaft bei Mon dieselbe realitätskonstituierende Rolle (in Parallelität zur Literatur) wie bei Heißenbüttel.

¹³² vgl. TT. S. 71.

¹³³ TT. S. 38; dies bezieht sich auf die »vorindividuelle Epoche«.

¹³⁴ TT. S. 38.

¹³⁵ Vgl. TT. S. 24, 28.

Heißenbüttels nachindividuellem Zustand) löst diese Abhängigkeit der sprachlichen Weltordnung auf. Das Formulierte schlägt in Realität um. »Wirklichkeit ist nur das Formulierte.«¹³⁶ Realität wird das »auf methodischem Wissen und auf der Reflexion«¹³⁷ Errichtete. Sprache *ist* Realität,¹³⁸ und zwar ähnlich wie bei Heißenbüttel materiell und potentiell.¹³⁹ Diese »sekundäre Realität«, wenngleich in ihrem Ursprung vom Subjekt geschaffen, wird diesem entfremdet und dieses sich selbst:¹⁴⁰ das »sekundäre System« neigt zur Petrifizierung¹⁴¹ und entzieht sich so der Verfügung des Subjektes, das »endlich, perspektivisch, organismus-gebunden, von partieller Blindheit ist und nicht zuletzt durch den Charakter der eigenen, uralten Sprache bedingt ist.«¹⁴² Mit der Verselbständigung der sprachlichen Realität zum sekundären System zugleich legt sich »über das Sprache besitzende Ich ein riesiger Bewußtseinsring, in dem sein Name gleichgültig wird«,¹⁴³ d. h. mit dem Namen geht die Selbstidentität verloren, die so lange gewahrt bleiben konnte, als dieses Ich als Origo der Realität bestand. Mit deren Entfremdung aber verschieben sich »Dominanzverhältnisse«: das dem Subjekt Entsprungene kehrt sich gegen seinen Ursprung – das Ich wird auf einen »Ichpunkt« reduziert, der »in der Totalität des Realitäts- oder Bewußtseinsgeflechtes [...] hängt«.¹⁴⁴

Der Begriff »sekundäre Systeme« ist geprägt worden von dem Soziologen Hans Freyer.¹⁴⁵ Er entwirft diese Systeme als Modelle, die er weder als bloße Denkmöglichkeiten noch als Realität verstanden wissen will.¹⁴⁶ Diese Einschränkung mindert nicht die

¹³⁶ TT. S. 36; Formuliertes=Sagbares bei Heißenbüttel.

¹³⁷ TT. S. 36.

¹³⁸ vgl. TT. S. 94.

¹³⁹ »Alles Mögliche drängt zur Wirklichkeit, entspringen doch der Entwurf des Möglichen und der Plan der Realität demselben methodisch vorgehenden Bewußtsein.« (TT. S. 37).

¹⁴⁰ vgl. »zivilisatorische Entfremdung« (TT. S. 32); »zivilisatorische Realität« und »sekundäres System« werden synonym verwendet.

¹⁴¹ vgl. TT. S. 94.

¹⁴² TT. S. 38.

¹⁴³ ebda.

¹⁴⁴ TT. S. 39.

¹⁴⁵ Freyer, Theorie des gegenwärtigen Zeitalters. Stuttgart 1955; besonders: S. 79–116.

¹⁴⁶ vgl. a. a. O., S. 81.

Adäquatheit, sondern pointiert die dem Modell inhärente Abstraktheit gegenüber den wirklichen Verhältnissen. Außerdem soll mit dem Modellcharakter die Wertung der nach dem Modell gebauten Lebensformen entfallen.¹⁴⁷ Beides kehrt Mon um. Die Nuance, statt »System« Realität zu sagen und statt des Plurals den Singular zu gebrauchen, nimmt das Modell als Realität, wie jedem wissenschaftlichen Entwurf ja gerade die Qualität (sekundärer) Realität zugesprochen wird. Den Verzicht auf Wertung gibt er auf, allerdings in einem eingeschränkten Sinn: die Wertung geschieht im Hinblick auf die Möglichkeiten des Subjekts, sich *innerhalb* des sekundären Systems zu verwirklichen, um damit die Möglichkeiten von Literatur zu begründen.¹⁴⁸

Allgemein definiert Freyer sekundäre Systeme als »Systeme der sozialen Ordnung, die sich bis zum Grunde, das heißt bis in die menschlichen Subjekte hinein entwerfen.«¹⁴⁹

Erstens sind sie also Ordnungen, die soziales Verhalten und Reagieren im Bezug auf die Funktionalität der Elemente des Systems vorschreiben. Nicht die Elemente bestimmen das System, sondern das System definiert die Elemente.¹⁵⁰ Das Modell sekundärer Systeme enthält damit eine Definition des Subjekts.

Zweitens stellen sekundäre Systeme eine hohe Stufe von Rationalität dar, sie sind rational und rationell. Rational sind sie in der Form ihrer Organisation, konstruiert, geschaffen wie »das universelle Zeichensystem der modernen positivistischen Wissenschaft.«¹⁵¹ Rationell sind sie in ihrer Funktionalität, auf die hin die Rationalität angewandt wird, insofern hängen rational und rationell in einem technisch-modernen Sinne stets zusammen. Das besagt noch einmal, daß der Mensch innerhalb der Systeme beurteilt wird nach Kriterien dieser technologischen Rationalität.

Drittens sind sekundäre Systeme der rationalen Ordnung in der Regel verdeckte Systeme: sie treten selten augenfällig in Erscheinung und sind deshalb kaum als geschlossene habhaft zu machen.¹⁵² Das bewirkt ihre objektive Anonymität einerseits, ihre

¹⁴⁷ vgl. a. a. O., S. 93.

¹⁴⁸ Die systemimmanenten Möglichkeiten des Subjekts beschreibt auch Freyer; er hält die vorgegebene Wertfreiheit nicht durch.

¹⁴⁹ a. a. O., S. 88.

¹⁵⁰ vgl. a. a. O., S. 89.

¹⁵¹ a. a. O., S. 91.

¹⁵² vgl. a. a. O., S. 92.

subjektiv schwere Durchschaubarkeit andererseits, die dem Subjekt das falsche Bewußtsein aufrechterhält, es beherrsche die Wirklichkeit, oder es besitze vom System nicht betroffene »Freiräume«.

Das in diesen Systemen auftretende und von ihnen definierte *Subjekt* ist reduziert auf seine Funktion¹⁵³ und damit dem Sachzusammenhang und der Funktionsfähigkeit des Systems subsummiert. Die Selbstbestimmung und Handlungsmöglichkeiten übernimmt das System.

Hieraus folgt die doppelte Entfremdung, die bei Heißenbüttel und Mon zu sehen war: die des Systems und die des Subjekts. Die Reduktion auf den Ich-Punkt bei Mon, das zersplitterte multiple Subjekt bei Heißenbüttel: der Mensch »wird zu etwas wie einem Atom im Sinne der alten Atomphysik, zu einem Massenpunkt im Sinne der klassischen Physik: ein Element mit einer angebbaren Ausstattung von Eigenschaften.«¹⁵⁴ Durch sie ist seine Stellung umrissen.¹⁵⁵ Das System erweist sich gegen Fehlverhalten der Subjekte stabil, da solches rational einkalkuliert ist und die Funktionsfähigkeit des Ganzen nicht stören kann.¹⁵⁶ Die Aktivitäten und Handlungsräume des Subjekts liegen somit allenfalls innerhalb des sekundären Systems, ohne es als Ganzes verändern zu können. Reduktion und Normierung sind teilweise kaum merkbar, einerseits weil die Sozialordnung verdeckt erscheint, andererseits weil die Reduktion als Bereicherung auftritt (Erhöhung des *Lebensstandards*, Standardisierung ist dessen reduktiver eigentlicher Gehalt). –

Vier Momente präzisieren das Modell: 1. Spielregeln, 2. die Verwaltung von Sachen, 3. Kreislauf und 4. Macht.

1. Die Spielregeln kennzeichnen eine Art des sozialen Zusammenspiels, in dem nicht die Person des Mitspielenden, sondern Teile von ihr in der durch das Spiel bestimmten Hinsicht »betroffen« sind. Partialisierung des Menschen: »Er wird in die Hinsichten, in denen er sozial relevant ist, auseinander gelegt und jeweils in einer von ihnen angesprochen, mithin auf diejenigen, in denen er

¹⁵³ »Hier wird [...] mit einem Menschen gerechnet, der gar nicht anders kann als auf das System ansprechen, und diese Rechnung ist nicht Theorie, sondern sehr real: der Mensch wird auf das Minimum, das von ihm erwartet wird, wirklich reduziert.« (a. a. O., S. 88).

¹⁵⁴ a. a. O., S. 83.

¹⁵⁴ vgl. Heißenbüttels »Registrationsfelder«, in denen das Subjekt erfaßbar ist.

¹⁵⁶ vgl. Freyer, a. a. O., S. 84.

überhaupt angesprochen wird, reduziert.«¹⁵⁷ Freyers Modell illustriert hier präzise Heißenbüttel und Mon: wechselnde Reduktion und Multiplizierung des Subjekts sind im Prinzip der gleiche Vorgang. Die »wie eine zweite Natur«¹⁵⁸ wirkende sekundäre Realität verlangt die Anpassung an die Spielregeln,¹⁵⁹ Anpassung durchaus in dem »physiognomischen« Sinne, den Mon andeutet. Zum andern sind die verschiedenen Spielräume »disparat gegeneinander. Es kann immer nur *ein* Spiel gespielt werden [...]«,¹⁶⁰ aber nacheinander je verschiedene. Diese Vielfältigkeit von Spielen und ihre Disparatheit haben in Heißenbüttels multiplen Sprachwelten und ihrer Fremdheit ihre mögliche Entsprechung. (Mon spricht von »Sprunghaftigkeit und Disparatheit der Realität«).¹⁶¹

2. Sind sekundäre Systeme dem formalen Charakter nach Spielregeln, so dem Inhalt nach Verwaltung von Sachen.¹⁶² Durch den allein interessierenden Effekt wird der Mensch zur zu verwal tenden Sache reduziert.

3. Die sekundären Systeme haben Kreislaufstruktur. Das Subjekt steht im Kreislauf als ein Glied, das den Sinn des Ganzen nicht zu überschauen vermag.

4. Mit der Verwaltung ist Macht verknüpft, die zunächst als ganz partielle technische (in Form von Verwaltungsakten) auftritt, sich aber als ganz neue Art von Macht erweist, wo die »Schlüssel punkte des Kreislaufs, um ihn als ganzen (oder große Strecken von ihm) unter ihren Einfluß zu nehmen«¹⁶³, besetzt werden.

Mon modifiziert dieses Modell und reduziert es gleichzeitig. Sekundäre Systeme interpretiert er von der primären Sozialordnung in Sprach-Realität um, für die aber derselbe »Natur«-Charakter zutrifft. Sprache wird damit – analog zu Heißenbüttel – die Sache selbst, Realität.¹⁶⁴ Umgedeutet wird auch der Begriff des Spiels: während es für Freyer gerade das Strukturmerkmal der

¹⁵⁷ a. a. O., S. 97.

¹⁵⁸ a. a. O., S. 98; vgl. Mon: es handelt sich »um eine Realität, die dem Menschen bereits wieder zur ›Natur‹ geworden ist, auf deren Physiognomie er sich eingestellt hat.« (TT. S. 93).

¹⁵⁹ vgl. Freyer, a. a. O., S. 97, 98.

¹⁶⁰ a. a. O., S. 98.

¹⁶¹ TT. S. 116.

¹⁶² vgl. Freyer, a. a. O., S. 102.

¹⁶³ a. a. O., S. 115.

¹⁶⁴ vgl. TT. S. 96.

sekundären Systeme ist,¹⁶⁵ bedeutet es bei Mon Spontaneität und Konstruktion,¹⁶⁶ die sich gegen die entfremdeten Systeme richten und diese relativieren. Die Relativierung hängt mit einer Tendenz zusammen, die Mon von der literarischen Entwicklung herleitet: die Grenzaufhebung zwischen der durch und durch künstlichen Realität und der Kunst-Welt, zwischen Kunst und Realität.¹⁶⁷ Das mag in einem mittelbaren Sinne mit der Ästhetisierung der Markt-Welt zusammenhängen, die bei und im Zusammenhang mit Gomringer problematisiert wurde. Spiel und Wirklichkeit schieben sich in- und übereinander (am Happening wird das exemplifiziert) – und in dem Sinne ist Spiel der konkrete Fall des »Querstellens«¹⁶⁸ gegen die übermächtige Realität. Das Subjekt – unfähig auf diskursivem Wege zum adäquaten Bewußtsein der Realität zu gelangen¹⁶⁹ und gewohnt, diese stets als Ernstfall¹⁷⁰ zu sehen – vermag im Spiel und seiner Prägnanz, im Querstellen gegen die Übermächtigkeit des sekundären Systems diese Realität zum Spielfall (wegen ihrer Künstlichkeit) zu relativieren. »Mit dem gegebenen Material, mit den Brocken aus der nur zu bekannten Realität bringt sie [sc. die Collage] durch ihre Methode eine andere Wirklichkeit hervor, die nicht nur die Innereien der fatal bekannten Welt hervorhebt, vielmehr zugleich Muster und Spielformen einer neuen, unvernützten, vielleicht nur momentan, vielleicht nur in diesem künstlerisch-künstlichen Medium erreichbare Welt entwirft.«¹⁷¹ Im Spiel, in dem das Querstellen sich verwirklicht, liegt die kritische Potenz der »neuen Literatur«, die gegen die »verschlingenden Mythen«¹⁷² der sekundären Realität Aufklärung betreibt. Auch hier besteht in der »ständigen Analyse«¹⁷³ des Wirklichen, da dieses sprachlich ist, die Notwendigkeit zur Sprachreflexion. Der literarische »Realismus« hat Sprache

¹⁶⁵ In diesem Anpassungs-Sinne liegt hier eher eine Parallele zu Gomringers Spielbegriff, der dessen Regelhaftigkeit betont.

¹⁶⁶ vgl. TT. S. 96.

¹⁶⁷ vgl. TT. S. 84.

¹⁶⁸ vgl. TT. S. 39, 84 und andere Stellen; dies ist ein zentraler Begriff der Literaturfunktion.

¹⁶⁹ vgl. TT. S. 38.

¹⁷⁰ vgl. TT. S. 85.

¹⁷¹ TT. S. 130.

¹⁷² TT. S. 94.

¹⁷³ ebda.

zum Thema und arbeitet – hier wieder genau wie bei Heißenbüttel – in doppelter Richtung: *gegen* die »Verfestigung, [...] Standardisierung, Schematisierung, Funktionalisierung der Sprachprodukte, mit dem Geschiebe der Pattern, der ideologisierenden Redensarten, der spruchbandartigen, illustrierten falschen Weisheiten [...]«¹⁷⁴ – und im aktuellen, experimentierenden (und methodischen) Sprachentwurf *für* Erschließung neuer Realitäten; diese Entwürfe stehen – wie es für Rimbaud formuliert wird – »in keinem größeren Rahmen, beziehen sich weder auf ein Ich, noch auf eine Welt hinter oder über ihnen.«¹⁷⁵ In diesem Fehlen von Außenbeziehungen, in der »Halluzination der Worte«¹⁷⁶ besteht das Konkrete der Konkreten Poesie.

Bei der Reduktion des Freyerschen Modells setzt die Kritik ein – inhaltlich identisch mit der an Heißenbüttel. Daß sich an den Schaltstellen des Kreislaufs Macht und in der »Verwaltung von Sachen« Herrschaft kumuliert, wird in der Übernahme des Modells getilgt.¹⁷⁷ Diese Herrschaft ist durch Relativierung des Ernstfalls und Erklärung des Ernstfalls zum Spielfall nicht zu eliminieren. Auch hier schlagen »Prägnanz« und Konkretion um in Schein, dessen Wahrheitsgehalt allenfalls in der Kritik der öffentlichen Rede besteht,¹⁷⁸ und in Abstraktheit, weil das wirkliche Wirkliche außerhalb »ästhetischer« Reflexion bleibt. Übrig bleibt eine subjektiv-idealistische Freiheit,¹⁷⁹ die das Einzelsubjekt (Le-

¹⁷⁴ TT. S. 94 f.; vgl. auch TT. S. 139, wo es allgemein für die Konkrete Poesie heißt: »So gesehen, wirken diese Texte als Alternative zum zeitgenössischen Sprachschwall, als unaufdringliche, aber radikale Kritik an der Masse von Gerede, dessen Hervorbringer nicht wissen, daß sie mit tausenden fertiger Versatzstücke hantieren.«

¹⁷⁵ TT. S. 74.

¹⁷⁶ TT. S. 72; vgl. Heißenbüttels »Halluzinatorik«.

¹⁷⁷ Die Kritik an Freyers Modell selbst kann hier nicht zur Debatte stehen. *Daß* es gewählt wird, aber ist – von Inhalten ganz abgesehen – symptomatisch. Das produziert den Schein soziologischer (wissenschaftlicher) Legitimation der eigenen Gedanken, wobei aber durch die Wahl dieser Soziologie die Funktion eines möglichen realen Korrektivs genommen wird. Das Modell wird herangezogen zum Beleg des ohnehin Gewußten.

¹⁷⁸ Diese Kritik, mitsamt ihren Aporien, ist vom Dadaismus etwa bereits praktiziert worden – dies kann als das (literaturgeschichtlich) innovatorische Moment die Konkrete Poesie nicht legitimieren.

¹⁷⁹ vgl. TT. S. 39.

ser, Hörer der neuen Literatur) in Sprachexperimenten, die nur immanent als Realitätsveränderungen konsequent gedacht sind, über die faktische Unfreiheit täuscht. An diesem ideologischen Moment ist aber das wahr, daß in dem Versuch, durch Sprachexperimente Freiheit zu schaffen, ein Stück Erkenntnis der faktischen Unfreiheit durchscheint.

IV. Denkstrukturen

Max Benses Traktat ›Descartes und die Folgen‹ zeigt »Denkstrukturen«, die für die Rationalität der Konkreten Poesie insgesamt als symptomatisch angesehen werden können. Wenn sie (in Art einer Zusammenfassung) aus dem Traktat abgeleitet werden sollen, so ist das methodisch ein Umweg, aber kein arbiträrer: Gomringer etwa bezieht sich direkt,¹⁸⁰ die neuzeitliche Wende bei Mon verweist inhaltlich darauf, indem sie mit Descartes verknüpft wird, bestimmte Begriffe Heißenbüttels lassen eine Affinität erkennen, die äußerlich durch die persönliche Beziehung zu Bense dokumentiert wird. Schließlich ist dieser mit seinen Computopoemen¹⁸¹ selbst zur Konkreten Poesie im Sinne von sprachexperimenteller Dichtung zu rechnen, und der Einfluß seiner ästhetisch-informationstheoretischen Reflexionen auf die Autoren Konkreter Poesie steht wohl außer Zweifel. Aber nicht das »Daß« und das »Wie« dieser Einflüsse rechtfertigt den methodischen Umweg, sondern der Umstand, daß hier in einem grundlegenden philosophischen (weder ästhetischen noch literarischen) Kontext ein Rationalitätsbegriff vorgestellt wird, der mitsamt seinen Folgerungen für die Konkrete Poesie geltend gemacht werden kann.

›Descartes und die Folgen‹ ist ein polemischer Traktat gegen alle Ideologien und Eschatologien, als deren Exponenten Bense das Christentum und den »Bolschewismus« ansieht – und ein emphatischer für eine Art von Rationalität, die in der Methode und der Dualität von Zweifel und Beweis bei Descartes begründet ist. Christentum und Bolschewismus repräsentieren eben jene Geistes-

¹⁸⁰ Bense, Descartes und die Folgen. Ein aktuelles Traktat (1955). In: Bense, Ein Geräusch in der Straße. Descartes und die Folgen II. Baden-Baden, Krefeld 1960. S. 49–103 (Nachwort: S. 104). – Zu Gomringers Hinweis vgl. Manifeste. S. 288.

¹⁸¹ vgl. Benses Artikel über Computer-Texte in: Bense, Die Realität der Literatur. Köln 1971. (Kiepenheuer pocket 26). S. 74–96.

haltung, die nicht diesen Korrektiven von Zweifel und Beweis sich auszusetzen bereit ist und dennoch absolute Wahrheit für sich in Anspruch nimmt, während dagegen die »synthetische Rationalität«¹⁸² auf eine Wahrheit aus ist, die sich beständig an Zweifel und Beweis relativiert. Diese Rationalität soll sich gegen theologisches Denken und die als seine Folge sich ausbreitende Remythologisierung des Geistes¹⁸³ in der Art einer »generalisierten *Résistance* geistiger, rationaler Art«¹⁸⁴ etablieren. Entworfen wird damit eine praktische Rationalität, der es auf Wahrheit ankommt – sie ist auch das zentrale Thema des Traktats –, auf relative, veränderliche: auf funktionale Wahrheit.¹⁸⁵ Aus ihr sollen für das Handeln Folgerungen gezogen werden, deren einziges moralisches Kriterium »ihr widerspruchsfreies Fungieren im System anderer Handlungen«¹⁸⁶ ist. Und das praktische Ziel ist, »die technische Zivilisation so vernünftig, so rationell für Vitalität und Intellekt zu gestalten, wie es im Interesse unseres Daseins notwendig wäre.«¹⁸⁷ Wird das Denken und seine Freiheit begrenzt durch den Zweifel und den Beweis – »Cartesische Rationalität ist selbstbegrenzende Rationalität«¹⁸⁸, so entspricht dem ein Bild vom reduzierten Menschen, der sich seine *Entfaltungsmöglichkeiten* selbst beschränkt.¹⁸⁹ Die Reduktion ist notwendig, weil ihr eine Funktionalisierung vorangeht, die das Ergebnis der cartesianischen Theoriebildung ist: Theorie nämlich als »ein Instrument des Geistes, der Intelligenz, deren wichtigste Aufgabe in der sukzessiven Etablierung des Menschen in der Welt, im Sein besteht«¹⁹⁰ und

¹⁸² Bense, Descartes, a. a. O., S. 60.

¹⁸³ vgl. a. a. O., S. 62.

¹⁸⁴ a. a. O., S. 62.

¹⁸⁵ vgl. a. a. O., S. 86.

¹⁸⁶ a. a. O., S. 87.

¹⁸⁷ a. a. O., S. 62.

¹⁸⁸ a. a. O., S. 80.

¹⁸⁹ vgl. Nachwort, S. 104: »der reduzierte Mensch ist ein Typus, dessen makellostes Dasein nicht auf der Entfaltung aller seiner Möglichkeiten beruht, sondern auf ihrer sehr bewußten Einschränkung.«
»Der reduzierte Mensch als der beste der möglichen Menschen stellt eine pessimistische, aber doch legitime Korrektur des klassischen Optimismus der Eschatologien dar.«

¹⁹⁰ a. a. O., S. 86.

welche »die Dinge und uns selbst in Funktionen, deren Rolle sie anweist und begrenzt«,¹⁹¹ verwandelt.

In kurzen Thesen seien die relevanten »Denkstrukturen« zusammengefaßt.

1. *Methode* ist Anwendung der fundamentalen Kategorien des Geistes, des Denkens.¹⁹² Sie ist, wie es Descartes als erster beschrieben hat, mit ihrer Regelhaftigkeit, grundlegende Bestimmung der Ratio und Ausdruck von deren Selbstbegrenzung. Damit begründet sie Wissenschaft überhaupt erst.

Methodisches Bewußtsein und Wissenschaftlichkeit sind für das Selbstverständnis und den experimentellen Charakter der Texte konkreter Autoren konstitutiv.¹⁹³ Im Begriff ›Experiment‹ äußert sich dies allgemein, in der Übernahme von Kategorien der Mathematik, von der die cartesische Methode abgeleitet wird, speziell: etwa im Begriff ›Kombinatorik‹.¹⁹⁴ Methodisches Bewußtsein hat demnach eine allgemeine und eine spezielle Funktion: es begrenzt das Denken – hier ist Wittgenstein hinzuzuziehen: »dem Denken eine Grenze ziehen, oder vielmehr – nicht dem Denken, sondern dem Ausdruck der Gedanken«¹⁹⁵ – und bei Heißenbüttel komplementär dazu: es erweitert – auf methodische Weise – das (Sprach-)Denken. Und im speziellen Sinn steuert es faktisch die Textherstellungs-Verfahren.

2. Als »eine negative und eine positive Aktion des Denkens«¹⁹⁶ bestimmen Zweifel und Beweis die Ratio. Nur deren gegenseitige Korrektur verhindert, daß Ideologien sich bilden und absolute Wahrheit jenseits ihrer Korrektive abstrakt angesiedelt werden kann. Der »kritische« Impuls von Heißenbüttel und Mon richtet sich ebenso gegen »Ideologie«, die ihnen in der verselbständigten öffentlichen Rede entgegentritt, als allerdings von faktischen Ver-

¹⁹¹ ebda.

¹⁹² vgl. a. a. O., S. 63; Anwendung von Zweifel und Beweis.

¹⁹³ vgl. etwa Heißenbüttels Ausführungen über die Vergleichbarkeit von Literatur und Wissenschaft (ÜL. S. 195 ff.), Gomringer, Manifeste. S. 287, Jandl in diesem Band Text Nr. 10.

¹⁹⁴ Kombinatorik ist »ein hilfsmittel der konstellation: ein direkterer einfluß auf die dichtung war der mathematik nie möglich.« (Gomringer, Manifeste. S. 282); vgl. Heißenbüttel, ÜL. S. 201 f.; Mon, TT. S. 137.

¹⁹⁵ Tractatus, Vorwort.

¹⁹⁶ Bense, a. a. O., S. 63.

hältnissen unabhängiges falsches sprachliches Bewußtsein.¹⁹⁷ Die Negativität, die dem Zweifel inhärent ist, kann indessen nur für die oben beschriebene dritte Position behauptet werden. Gomringers Positivität stößt jeden Zweifel ab. Heißenbüttel aber hat ihn thematisiert,¹⁹⁸ als einen – wie sollte es anders sein – »Sprach-Zweifel«: »das ist der Zweifel, ob überhaupt noch sagbar ist, was gesagt werden kann. Ein Zweifel, dem die Zuversicht auf den schließlich richtigen sprachlichen Ausdruck der Wahrheit verlorenzugehen droht.«¹⁹⁹

Der Beweis, so könnte man etwas gewaltsam sagen, wird durch *Legitimation* substituiert. Der zumeist literatur-immanent bleibende Charakter der Argumentation wurde bereits als apologetisch angedeutet. Legitimationsfunktion hat aber nicht nur die (selektive) Beschreibung von Geschichte und Gegenwart. Auch die fast durchgängig konstruierten utopischen Entwürfe sind unter diesem Aspekt zu sehen. Heißenbüttels »Gesellschaft der Gleichgerichteten«²⁰⁰ und Gomringers »universale Gemeinschaftssprache«²⁰¹ sind utopische Projektionen: ihre Basis ist die eigene gegenwärtige Literatur, deren Zukunftsträchtigkeit ihr die Legitimation gibt.²⁰²

3. Zweifel und Beweis zerstören Täuschung und Schein,²⁰³ zerstören damit aber auch den jeder Ideologie zugehörigen »soziologischen Effekt, der die Entstehung geschlossener Gesellschaften begünstigt, auf den auch in unserer Epoche nicht verzichtet werden kann.«²⁰⁴ Diese »Lücke« muß ausgefüllt werden durch »subtilere

¹⁹⁷ vgl. etwa Heißenbüttels Bemerkungen zu falschem Bewußtsein: Briefwechsel mit Vormweg, a. a. O., S. 32.

¹⁹⁸ in: Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit 1964 (ÜL. S. 218–220).

¹⁹⁹ a. a. O., S. 220.

²⁰⁰ ÜL. S. 191.

²⁰¹ vgl. Manifeste. S. 289.

²⁰² Heißenbüttel formuliert das selbst: »Eine solche Gesellschaft der Gleichgerichteten kann hypothetisch aus den Erscheinungen der neuen Literatur (und Kunst) geschlossen werden.« (ÜL. S. 191). Vgl. auch Gomringer, Manifeste. S. 288 ff. und: »dadurch daß das gedicht als ordnungseinheit betrachtet wird, [...] ist der erste schritt vom metrisch und rhythmisch bestimmten gedicht zum gedicht einer auch in kommunikativer hinsicht sich neubildenden, universellen gesellschaft vollzogen.« (Manifeste. S. 285).

²⁰³ vgl. Bense, a. a. O., S. 84.

²⁰⁴ a. a. O., S. 84 f.

Organisation«, die durch *Theorie* ermöglicht wird. Die von Descartes begründete reine Theorie »erzeugt aus den Erfahrungen die Ordnung, deren wir bedürfen, also die künstliche Welt der Technik [...]«²⁰⁵

Mon nannte dies mit Freyer »sekundäres System«. Das Realitätsbild kann von hier aus noch einmal zusammenfassend definiert werden: »Was [...] wirklich ist, wird implizit und explizit bestimmt von den Theorien, von den begrifflichen Modellen, die sich eine Gesellschaft und in ihr jeder einzelne von der Wirklichkeit gemacht haben. Jede Erfahrung von Wirklichkeit ist theorieabhängig, d. h. sie vollzieht sich in Erwartungsschemata, die sich durch eine lange erfolgreiche Praxis herausgebildet haben und die mit der Zeit den Rang der Selbstverständlichkeit beanspruchen.«²⁰⁶

Daneben bekommt Theorie eine textkonstitutive Funktion. Sie begründet die Texte reflektorisch und bildet – namentlich im Fall asemantischer Poesie – deren Interpretations- und Semantisierungsebene.²⁰⁷ Die Texte selbst haben Entwurfscharakter (Entwurf neuer Realität: Heißenbüttel und Mon), was Benses Diagnose entspricht, Europa sei aus dem Stadium der Schöpfung in das der Anwendung getreten, in dem Modelle und Versuchsfelder bestimmend sind, weil sich eine konstitutive Schwäche des Schöpferischen angesichts der automatisch funktionierenden Zivilisation gezeigt habe.²⁰⁸

4. Theorie und Organisation setzen an die Stelle der Traditionen und der theologischen Gesellschaft die funktionelle. *Funktionalismus* bestimmt gleichermaßen Realität wie Menschen. Seine Folge ist die »existenzielle Reduktion«, die für den Menschen oben beschrieben wurde. Diese funktionalistischen und reduktionistischen (Denk-)Momente wurden in den Positionsbestimmungen im einzelnen gezeigt. Auch sie werden in die Textproduktion, zu deren methodischem Prinzip sie werden, verlängert.

5. Mit diesen Kriterien ist die cartesische, existenziale oder synthetische Rationalität beschrieben: Methode, (Wissenschaftlichkeit), Zweifel und Beweis (Legitimation), Theorie, Funktionalismus und

²⁰⁵ a. a. O., S. 86.

²⁰⁶ Siegfried J. Schmidt, *Ästhetische Prozesse*. Köln 1971. (Kiepenheuer pocket 20). S. 37 f.

²⁰⁷ vgl. a. a. O., S. 173 ff.

²⁰⁸ vgl. Bense, a. a. O., S. 56 f.

Reduktionismus, und implizit: Ideologiefreiheit. Sie ist nach Bense eine über das Schöpferische hinausgehende Ratio, von »größerer Reichweite und Subtilität«,²⁰⁹ sofern sie den technologischen Spezialisierung einbezieht, weil das bei zunehmender Vervollkommenung des technischen Zustands der Zivilisation notwendig wird. Sie umschließt aber auch den humanistischen ästhetischen Bildungsbegriff der Universalität, ohne den über nicht-technologische Probleme moralischer, ästhetischer etc. Art keine Entscheidungen getroffen werden können. Die Rationalität, die Bense proklamiert, ist also insofern synthetisch, als in ihr »der klassisch-humanistische [Bildungsbegriff] der Universalität und der moderne technologische des Spezialisierung zusammenfließen.«²¹⁰ In diesem Umfang übernimmt Gomringer den Begriff. Aber beim einen wie beim andern fällt die Proklamation hinter die Explikation zurück: es erweist sich nämlich, daß inhaltlich Funktionalismus und Reduktionismus, sicherlich Momente der technologischen Rationalität, die Universalität des klassischen Bildungsbegriffs dominieren und das an ihm, was uneingelöstes Versprechen war: die Freiheit nämlich (und den Wahrheitsanspruch) – durch die angegebenen technokratischen Momente verstümmeln.

6. Autoritäten werden dethronisiert, weil ihr Anspruch auf absolute Wahrheit als »ideologisch« verdächtigt wurde.²¹¹ Inthronisiert werden »Funktionäre einer Theorie, [. . .] Funktionäre einer Freiheit des Denkens, die den Willen begrenzt.«²¹² Was getan werden kann, kann nur in Anerkennung oder innerhalb des »sekundären Systems«, des Bestehenden also, getan werden. Diese begrenzte »Freiheit« bleibt nur als intellektuelle übrig – ihr Träger ist die Intelligenz, als geistiger und soziologischer Begriff: als Rationalität und »Elite«. Darin zeigen sich Abstraktheit und elitäres Bewußtsein zugleich, (als Denkfiguren und reale Selbstbestimmung): Descartes Folgen sind so konzipiert, daß als ihr Resultat der »moderne Intellektuelle«²¹³ auftritt als *der* Repräsentant synthetischer Rationalität, der über die »Urteilkraft« verfügt, den beständig notwendigen »Akt des Verwerfens oder des Anerkennens, also die

²⁰⁹ a. a. O., S. 58.

²¹⁰ a. a. O., S. 60.

²¹¹ vgl. a. a. O., S. 96.

²¹² a. a. O., S. 96.

²¹³ a. a. O., S. 99.

der individuellen Intelligenz überlassene Mitbestimmung und Entscheidung über Sein und Nichtsein der Sachverhalte, Handlungen und Ereignisse«²¹⁴ zu vollziehen. Die Abstraktheit liegt dort, wo die intellektuelle Verfügbarkeit über »Sein und Nichtsein« unterstellt wird, wo Wirklichkeit ihren »Seinsgrund« im Intellekt, im Geist, in synthetischer Rationalität hat.

Elitedenken und Abstraktheit – auch diese »Folgen« cartesianischer Rationalität scheinen mir für die Konkrete Poesie nicht gänzlich unzutreffend zu sein.

V. Editorische Bemerkungen

Die Trennung in Primär- und Sekundärliteratur wurde für den Textteil aufgegeben zugunsten einer Konfrontation von Position und Gegenposition; allerdings war bei der Auswahl die Trennung nicht ohne Belang: bei der Primärliteratur wurde versucht, möglichst viele, auch weniger bekannte Autoren der Konkreten Poesie zu Wort kommen zu lassen; die Auswahl der Sekundärliteratur war mehr qualitativ bestimmt und erfolgte nach den Kriterien der zutreffenden Analyse oder der einleuchtenden Kritik. Die konkreten Poeten der Wiener Gruppe (Achleitner, Rühm, Wiener) wurden bezüglich Texten und Bibliographie weniger berücksichtigt. Das scheint begründbar durch das Faktum der spezifischen Gruppenzugehörigkeit, das besonderer Untersuchung bedarf und hier nur verwischt worden wäre. Im übrigen sei hierzu auf die bekannte, sehr gute Dokumentation Rühms verwiesen (s. Bibliographie – Nr. 8).

Rein äußerlich sind bevorzugt Texte aufgenommen, die in (teilweise »entlegenen«) Zeitschriften publiziert und deshalb schwer zugänglich sind. Überschneidungen mit im Handel befindlichen selbständigen Publikationen sind fast ganz vermieden. Das hat den Nachteil, daß zentrale Texte etwa Heißenbüttels hier nicht erscheinen. Es sei deshalb ausdrücklich verwiesen auf folgende Sammlungen, auf die m. E. die Diskussion keinesfalls verzichten kann:

1. Heißenbüttel, Über Literatur (s. Bibliographie – Nr. 185).
2. Heißenbüttel, Zur Tradition der Moderne (s. Bibliographie – Nr. 216).

²¹⁴ a. a. O., S. 99; vgl. dazu Mon: das Verhältnis von Protestieren und Akzeptieren, TT. S. 26 f., 31 (in diesem Band Text Nr. 4).

3. Mon, Texte über Texte (s. Bibliographie – Nr. 266).
4. Gomringer, worte sind schatten (s. Bibliographie – Nr. 32; die Manifeste sind auch in Bibl. Nr. 9 abgedruckt).

Schließlich sei hier noch hingewiesen auf die Aufsatzsammlung von Schmidt ›Ästhetische Prozesse‹ (s. Bibliographie – Nr. 405)

Die Textanordnung erfolgt ›kapitel‹-weise nach übergeordneten Aspekten, die zugleich als Diskussions-›Blöcke‹ (evtl. der Seminar-diskussion) dienen können. Zwar ergeben sich durch diese analytische Trennung gelegentlich inhaltliche Überschneidungen (zwischen den Kapiteln), eine solche thematische ›Bündelung‹ schien aber im Sinne einer vorläufigen Systematisierung aufschlußreicher als eine schematische: chronologische oder alphabetische Anordnung. Zu den einzelnen Kapiteln sind von Fall zu Fall Verweise zu weiteren inhaltlich entsprechenden Aufsätzen gegeben; die eingeklammerten Ziffern vor dem Semikolon meinen dabei Texte dieses Bandes, die nach dem Semikolon die Nummer der Bibliographie.

Zur Textgestalt: die Texte erscheinen im allgemeinen ungekürzt; lediglich bei einigen wenigen sind für Verständnis und Zusammenhang der Argumente irrelevante Stellen (meist am Anfang oder Ende) ausgelassen und kenntlich gemacht. Ansonsten wurde an der Textgestalt nichts verändert; alle Hervorhebungen (einheitlich kursiviert) stammen also von den Autoren, die Werktitel sind (in Einleitung und Texten) einheitlich mit ›...‹ gekennzeichnet. Auf Herausgeberanmerkungen konnte verzichtet werden, eventuelle Anmerkungen sind also auch original.

In den Anhang sind biographische Daten nicht aufgenommen, sie sind in den Anthologien (s. Bibliographie) zu finden. Ansonsten sei auf die gängigen Handbücher (Kürschner; Kunisch, Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur) verwiesen.

I Konkret — Konkrete Poesie

Was Konkrete Poesie sei, wird von ihren Autoren auf zweierlei Art bestimmt: einmal durch Rekurs auf einen allgemeinen Konkret-Begriff, der, auf Sprache angewendet, Literatur bestimmt.¹ Wenngleich ›konkret‹ verschiedene Bedeutungsdimensionen durchläuft (individuell, anschaulich, gegeben, real), überwiegt die des Wirklichen, auf Literatur bezogen: sprachlicher (textlicher) Realität. Zwar wird damit der Realitätsbegriff bereits angesprochen, die Begründung aber für die Möglichkeit und Notwendigkeit der Konkretion von Poesie aus einem – nach Meinung der Autoren – veränderten neuzeitlichen Wirklichkeitsverständnis wird erst in einigen Texten des 2. Kapitels gegeben. In diesem werden eher deskriptive und thetische Bestimmungen versucht. – Zum andern wird Konkrete Poesie bestimmt durch einen nicht immer zweifelsfreien Rekurs auf eine bestimmte literarische Tradition einerseits (Barock, Mallarmé, Apollinaire, Holz, Dadaismus, Surrealismus), auf die abstrakte (konkrete)² Kunst (Mondrian, Kandinsky u. a.) andererseits. Seltener ist die Bestimmung von der Konkreten Musik her. Diese zweite, relativ häufige Art der Bestimmung stellt eine formale, ›positivistische‹, quantitative dar. Die Aufzählung literaturgeschichtlicher Namen mündet meist in die Aufzählung zeitgenössischer Namen, die allenfalls die dem Selbstverständnis so wichtige Internationalität der ›Bewegung‹ dokumentiert. Auf Texte dieser zweiten Art wurde hier verzichtet.

Weitere Texte zur Bestimmung von Konkreter Poesie: (9), (13), (15), (18); 109, 125, 151, 203, 205, 264, 355, 420.

¹ vgl. etwa Gappmayr, Text Nr. 2.

² vgl. zur Abstrakt-Konkret Substitution z. B. Kandinsky: »So wird neben die ›Naturwelt‹ eine neue ›Kunstwelt‹ gestellt – eine ebenso reale Welt, eine konkrete. Deshalb ziehe ich persönlich vor, die sogenannte ›abstrakte‹ Kunst *Konkrete Kunst* zu nennen.« (W. Kandinsky, abstrakt oder konkret? In: Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. und kommentiert von Max Bill. Stuttgart 1955, S. 213–215, hier: S. 215).

Über die Realität der Literatur

Der Begriff des Wirklichen gehöre nicht in die Wissenschaft, bemerkt Paul Bernays, der Mathematiker, in seinem Aufsatz ›Von der Syntax der Sprache‹; daß »die Natur im Ganzen« wirklich ist, sei keine wissenschaftliche »Feststellung« fügt er hinzu. Tatsächlich handelt es sich bei dem Ausdruck ›Wirklichkeit‹ nicht um einen objektbezogenen Begriff, der »Feststellbares« bezeichnet, sondern um einen bewußtseinsbezogenen Begriff, der »Bedeutungen« interpretiert. Wirklichkeit, das wollen wir sagen, ist also nicht feststellbar, sondern nur interpretierbar; sie fixiert keine Einzelheit, sondern einen Zusammenhang, einen Nexus, keine Singularität, einen Kontext, kein Fakt. Wenn es aber so ist, dann ist es in gleicher Weise sinnvoll, von sprachlicher Wirklichkeit, konstituiert in einem Naturgesetz, zu sprechen, und die platonische Wirklichkeit der Ideen kann nur durch einen Interpretanten und seine Interpretation von der materialen Wirklichkeit der Atome separiert werden. Die physikalische Wirklichkeit des Naturgesetzes ist dabei mathematisch, aber die sprachliche Wirklichkeit des Kontextes grammatisch legitimiert.

Diese Voraussetzungen sollten, so meine ich, berücksichtigt werden, wenn von der Realität des Literarischen die Rede ist.

Daß die Sprache eine kontexterzeugende, interpretierte Realität ist, die als Konfinium zwischen ›Sein‹ und ›Bewußtem‹ besteht, ist eine Tatsache, die erst unsere Epoche kreativ ernst nimmt und ausnützt. Als kreierte Realität hat sie ihren informativen, kommunikativen und konstruktiven Aspekt, und indem wir den letzteren weniger grammatisch als vielmehr ästhetisch verstehen, gestehen wir in der literarischen Produktion dem Wort eine seinssetzende Kraft zu wie in der mathematischen Rechnung der Zahl. Nur in dieser seinssetzenden Kraft des Worts im Rahmen der sprachlichen Wirklichkeit der Literatur sind artistische Freiheit und engagierte Bescheidenheit möglich und effektiv.

Texte so nennen wir die beobachtbaren Objekte einer Wirklichkeit, die als solche nicht beobachtbar, sondern, wie gesagt, nur interpretierbar ist. Die Realität der Literatur ist eine Realität der materialiter gegebenen Texte. Sie bilden das Konfinium, das sich real zwischen Welt und Ich, zwischen Seiendem und Bewußtem, zwischen Objekten und Zeichen ausbreitet. Jedes intellektuelle We-

sen bewohnt dieses Konfinium in dem Maße, als sein Bewußtsein Teil hat an der Welt und Welt in sein Bewußtsein eindringt. Der effektive Zusammenhang alles Seienden, aus dem das denkende Ich nicht ausgeklammert werden kann, ist in jedem Falle ein Zusammenhang der Wörter. Insofern geht selbst der physikalischen Realität die sprachliche voran. Die Veränderung der Welt ist eine Veränderung durch Wörter, die in ein Bewußtsein eindringen, das an der Welt Teil hat. Genau in diesem Sinne ist Sprache auch intersubjektiv und intersensual möglich wie jedes System von Zeichen, dessen materiale Gegebenheit im Prinzip jeder Ebene der Sinnesempfindung angehören kann.

Auch diese erweiterten Voraussetzungen müssen heute berücksichtigt werden, wenn der kreative Aspekt der literarischen Produktion, übrigens in der ganzen Welt, unter der verdoppelten Progressivität des Artistischen einerseits und des Engagements andererseits, beobachtet und interpretiert wird.

Denn ich habe immer die Auffassung vertreten, daß Literatur heute und im Sinne einer sprachlichen Realität stärker auf einem theoretischen, als auf einem emotionalen Hintergrund verständlich und wirksam wird. Auch betonte ich stets, daß die *sprachliche Eigenwelt*, nicht aber die phänomenale *Außenwelt der Texte* das Prinzip ihrer kreativen und somit ästhetischen Motivation ausmache. Es handelt sich um das Medium einer zweiten, eben der kommunikativen, nicht energetischen Physis, die zur Diskussion steht; um kommunikative Materialität mit den spirituellen und ästhetischen Möglichkeiten der Poesie und Prosa, die als komplementäre Intentionen das identisch-eine »universe of discourse« der literarischen Realität bilden.

Dabei wäre von Hegel aus die Poesie von einem individuellen und die Prosa mehr von einem gesellschaftlichen Wesen her zu charakterisieren oder für die Poesie das Prinzip der Partikularität und der Status der Privilegien und für die Prosa das Prinzip der Generalität und der Status der Unterdrückung in Anspruch zu nehmen, wenn man den Ursprung ihrer sprachlichen Realität kennzeichnen möchte. Nietzsche, dem eine solche Möglichkeit der Ausdifferenzierung bekannt war, fügt fast wie zur Ergänzung Hegels hinzu, daß man »nur im Angesicht der Poesie gute Prosa« schreibe und daß der »Krieg« auch »der Vater der guten Prosa« sei, wie es in der »Fröhlichen Wissenschaft« heißt. Der sklavensprachliche Ursprung der Prosa, den Hegel vermerkt, schloß immer die Möglichkeit ein,

die kommunikative Physis der Ausdrucksmittel mit den Energien eines Engagements aufzuladen, ebenso wie die epikureischen Aspekte des Rhetorischen, von denen Nietzsche so gerne spricht, den Sinn für Artistik schärften, in der die Figur der Rede dem Experiment ausgesetzt werden konnte. Zum Verständnis dieser Zusammenhänge ist es wichtig, sie auf rationalem Grund zu sehen: die engagierte Prosa kann nicht mehr bloß, wie Sartre meinte, Reich der Bedeutungen sein, sie muß als Medium der Urteile, der Sätze, die wahr oder falsch sind, die ja oder nein sagen, entwickelt werden, also den digitalen Ausdrucksmöglichkeiten des denkenden Wesens anvertraut bleiben, und der artistisch erprobte Text operiert keineswegs bloß im Medium reduzierter Vokabulare und zerstörter Grammatik, sondern hat gerade die konventionelle Grammatik durch ein reicheres System syntaktischer Regeln ersetzt, die ihre überverbale und intersensuale Funktion hervortreten läßt und das Reich der Sprache zu einem System methodischer Konstruktion macht.

Die literarische Realität, die Welt der Texte, ist heute nur noch komplex und global zu beschreiben und zu verstehen. Die literarischen Gründe sind endgültig verweltlicht und generalisiert. Sie haben den Charakter echter *Umwelten* angenommen, sie sind Umwelten des intimen, des individuellen und des gesellschaftlichen Wesens geworden. Und alle Umwelten sind Räume der Freiheit, der Freiheit des Selbstgenusses und des Weltgenusses, der Freiheit des Engagements und des Experiments. Überall und immer.

2 HEINZ GAPPMAYR

Die Poesie des Konkreten

Wir sind gewohnt, das unmittelbar anschaulich Gegebene als konkret, das Allgemeine, vom Einzelding »Abgezogene« als abstrakt zu bezeichnen. Sinnlich Wahrnehmbares unterscheiden wir vom bloß Gedachten, das »reale« Ding vom »bloßen« Begriff. Nach dieser Auffassung wäre die »konkrete« Poesie ein Widerspruch in sich selbst. Ihr geht es aber – wie sich noch zeigen wird – nicht um irgendwelche Aussagen über einen Gegenstand außerhalb der Sprache.

Jeder Satz und jeder Begriff der Umgangssprache setzt ein Objekt voraus, über das etwas Bestimmtes ausgesagt werden kann,

auch dann, wenn die einzelnen Sätze sich auf sich selbst beziehen, z. B. in Aussagen über die syntaktischen und semantischen Formen eines bestimmten Satzes. Was immer in den Bereich der Sprache kommt, wird vergegenständlicht. Offensichtlich gehört es zu ihrer Funktion, sich auf etwas außerhalb ihrer selbst zu beziehen. Die Frage nach diesem Gegenstand außerhalb der Sprache stellt uns aber vor große Schwierigkeiten. Je nach dem Standpunkt wird er als ein für sich bestehendes, vom Menschen unabhängiges, nur durch die Erfahrung zugängliches Objekt aufgefaßt oder als Produkt unseres Geistes oder als wechselseitige Beziehung zwischen beiden. Diese Problematik hat eine über zweitausendjährige Geschichte und spiegelt sich in der Literatur ebenso wie in der bildenden Kunst. Wir wollen es vorläufig dahingestellt sein lassen, ob dieses Äußere existiert oder nicht. Wir bezweifeln, daß es zum Begriff gehört, etwas von ihm Unterschiedenes zu vermitteln. Genau betrachtet, gibt es nämlich keinen Begriff, der sich unverwechselbar auf einen einzelnen Gegenstand bezieht. Jeder Begriff ist eine Idee, er umfaßt eine unendliche Anzahl von möglichen Gegenständen, z. B. der Begriff »Haus« im Vergleich zu den vielen Häusern, die es gibt. Nicht durch eine Definition des Begriffes, sondern nur durch eine empirische Standortbestimmung mit Hilfe von besonderen Merkmalen kann entschieden werden, welches Objekt gemeint ist, daß heißt aber nicht, wir wüßten nicht, was z. B. ein Haus ist. Im Gegenteil, obwohl wir bei weitem nicht alle einzelnen Häuser gesehen haben, erkennen wir trotz ihrer individuellen Verschiedenheiten auf deduktive Weise, zu welchem bestimmten Begriff sie gehören.

Sehr deutlich wird die Eigenständigkeit der Begriffe oder – um das Ergebnis dieser Betrachtung gleich vorwegzunehmen – ihre Unmittelbarkeit, ihr konkretes Sein in Sammelbegriffen wie Staat oder Wald; ihnen entspricht überhaupt kein festumrissenes, klar abgegrenztes empirisches Objekt. Ein Staat kann aus hunderttausend, aber auch aus 100 Millionen Einwohnern bestehen. Es ist nicht genau zu bestimmen, ab wieviel Bäumen wir einen Wald vor uns haben. Nicht der Begriff aber ist unklar, sondern der Gegenstand. Wir alle wissen, was ein Wald ist.

Am deutlichsten erkennen wir das konkrete Sein der Begriffe in den Kategorien, den höchsten und allgemeinsten Begriffen, die als oberste Denkformen nicht durch Wahrnehmung bestimmt sind, sondern diese überhaupt erst ermöglichen. Zu ihnen gehören Be-

griffe wie Substanz, Eigenschaft, Größe, Beziehung, Möglichkeit, Identität usw. Es gibt keinen einzelnen empirischen Gegenstand, der mit dem Begriff Möglichkeit »bezeichnet« werden könnte. Vielmehr ist alles, was ist, zugleich auch möglich, identisch, ausgedehnt, abhängig usw. Kategorialbegriffe sind voneinander unableitbare Formen des Denkens.

Wir sehen also, daß der Gegensatz von »konkret« und »abstrakt« nicht der Unterscheidung von empirischem Objekt und Begrifflichkeit entspricht. Beide sind unmittelbar gegeben, das Objekt in der Erfahrung, der Begriff im Denken. Unmittelbar oder konkret nennen wir alles, was da ist und nicht nur etwas vermittelt, indem es auf etwas anderes hinweist, ohne selbst zu sein. Die sprachliche Form des Hinweises oder der Abstraktion ist das Urteil. In der konkreten Poesie aber haben wir es nicht mit Urteilen über empirische Gegenstände, sondern mit kategorialen Formen des Denkens zu tun, die für sie von großer Wichtigkeit sind.

Die Sprache besteht aus Wörtern, das heißt aus Laut- und Schriftzeichen für Begriffe. Die einzelnen Sprachen haben voneinander abweichende Zeichen für gleiche oder ähnliche Begriffe, z. B. maison, casa, Haus – aber auch ähnliche Zeichen für verschiedene Begriffe, z. B. le monde im Französischen und Mond im Deutschen. An den Zeichen unterscheiden wir einerseits ihre empirische Wahrnehmbarkeit, andererseits ihre Begrifflichkeit. Das geschriebene Wort ist ja nichts anderes als eine Reihe von geraden und krummen Linien auf einer bestimmten Fläche, in einem bestimmten Raum, das gesprochene Wort eine Reihe von Lauten, d. h. von Schallwellen mit bestimmten physikalischen Eigenschaften. Diese Ambivalenz wird in der konkreten Poesie sichtbar. Der Übergang vom Physikalisch-Empirischen zum Sinnhaft-Begrifflichen ist eine Antinomie wie das Unendliche. In der konkreten Poesie gibt es keine Symbole, keine Metaphern, d. h. keine abstrakten sprachlichen Formen, die auf Objekte der Wahrnehmungswelt verweisen. Vielmehr wird im einzelnen Begriff, gerade insofern er scheinbar auf Außersprachliches gerichtet ist, sichtbar, daß seine Transitivity aufgehoben ist. Der Begriff »Haus« zielt in der konkreten Poesie nicht auf ein bestimmtes »wirkliches« Haus, sondern es erscheint zugleich mit dem antinomischen Übergang des Zeichenhaften in das Begriffliche der Begriff selbst in seiner Begrifflichkeit. Konkret ist also sowohl das Zeichen, das heißt die Einheit der Linien und Laute mit den Bedingungen ihres Erscheinens, als auch

der Begriff, seine Begrifflichkeit, seine Idealität und seine kategori-ale Zugehörigkeit.

In der konkreten Poesie sind die Form der Zeichen, die Fläche, auf der sie stehen, der Raum, den sie beanspruchen, ihre Farbe, ihre Anordnung und der Begriff selbst von größter Bedeutung. In der gegenseitigen Abhängigkeit erscheinen Zeichen und Begriffe als eine untrennbare Einheit, als ein ideenhaftes, universelles Ganzes. Der ursprünglich angedeutete Gegensatz von »konkret« und »abstrakt« verliert seine Schärfe. In der Identität von Zeichen und Begriff sind die beiden Benennungen austauschbar. Was im konventionellen Sprachgebrauch als abstrakt gilt, nämlich das Allgemeine der Kategorien und Begriffe überhaupt, ist in der konkreten Poesie unmittelbar, d. h. als konkrete Wirklichkeit gegenwärtig. Das Gedachte wird als real gesetzt; es ist nichts Vermittelndes.

In der konkreten Poesie wird nicht etwas »dargestellt«, sondern es erscheint hier die Einheit von Grenze und Raum, Zeit, Visuellem, Akustischem, Sinnhaft-Logischem, Ideenhaftem und Gedachtem.

Alle Versuche, den reinen Formen des Erscheinens eine Vermittlungsfunktion zu unterschieben, beruhen auf einem Mißverständnis. Nicht psychologische Situationen, persönliche Konflikte oder Naturstimmungen sollen literarisch »vermittelt« oder dargestellt werden.

In der konkreten Poesie erscheint – paradox gesagt – das Erscheinen von Etwas, die Identität und zugleich die Differenz von Zeichen und Begriff, das Kategoriale, die Begrifflichkeit und das Ideenhafte des Denkens und der Zeichen, als das Schöne selbst.

3 CLAUD BREMER

[konkrete dichtung]

die konkrete dichtung liefert keine ergebnisse. sie liefert den prozess des findens.

die konkrete dichtung ist ihr material. ihr inhalt ist restlos form. ihre form ist restlos inhalt. nicht tüte, nicht hülse.

die konkrete dichtung ist nicht monumental. nicht statisch. sie ist bewegung. ihre bewegung endet im leser auf verschiedene weise.

die konkrete dichtung beweist ihre aussage durch anordnung des textes.

die konkrete dichtung ist fassbar. sie sagt nichts als was sie sagt.

II Literatur aus Sprache und sonst nichts¹

Die Thematisierung der Sprache und ihrer Realität kennzeichnet die Konkrete Poesie inhaltlich und formal. Ähnlich der Entwicklung der Sprachphilosophie zu einer Art Fundamentalphilosophie, wie sie v. a. durch Wittgenstein und seine Nachfolger repräsentiert wird, wird von den ›Konkretisten‹ die *Notwendigkeit* und Unumgänglichkeit der Sprachreflexion und ihres Niederschlags in der Literatur behauptet. Die Texte dieses Kapitels sind in dem Sinne Grundlagentexte, als sie diese Notwendigkeit zu begründen und auf verschiedene Weise herzu-leiten versuchen.

Die sprachphilosophischen und linguistischen Positionen, von denen die Autoren beeinflusst sind, werden dabei in den seltensten Fällen angegeben. Hinweise auf Wittgenstein (als Namen) lassen nur vorsichtige Schlüsse zu. Der Verdacht liegt nahe, daß er eklektisch (als Zitatmaterial) gebraucht wird – mindestens ohne erkennbare Differenzierung zwischen Früh- und Spätwerk.² Auch die Verwendung des Sprachspiel-Begriffs läßt keine dem Spätwerk adäquate Rezeption erkennen: selbst Heißenbüttel, dem man genauere Kenntnis Wittgensteins unterstellen darf, läßt in einem dem Spätwerk gewidmeten Aufsatz³ den grundlegenden Zusammenhang von Sprachspiel und Lebensform⁴ aus. Möglicherweise ist die Aufnahme des Begriffs eher auf seine Popularisierung zurückzuführen (Heißenbüttel nennt ihn selbst ein weitverbreitetes »Wittgensteinklischee«).⁵

Daneben kann man Einflüsse – ähnlicher Rezeptionsweise und ebenfalls im Detail schwer nachweisbar – behaupten: der Semiotik (Peirce, Morris), der Informationstheorie (Bense) und der strukturellen Lingui-

¹ vgl. Heißenbüttel: »Es scheint heute etwas in Vergessenheit geraten zu sein, daß Literatur nicht aus Vorstellungen, Bildern, Empfindungen, Meinungen, Thesen, Streitobjekten, ›geistigen Gebrauchsgegenständen‹ usw. besteht, sondern aus Sprache, daß sie es mit nichts anderem als mit Sprache zu tun hat.« (ÜL.S. 207).

² vgl. die Wittgenstein-Zitate bei Gomringer: Manifeste. S. 289, 290.

³ Sprache als Philosophie. Anmerkungen zum Spätwerk Ludwig Wittgensteins. In: Heißenbüttel, Zur Tradition der Moderne. Neuwied, Berlin 1972, S. 195–202.

⁴ vgl. etwa: »Das Wort ›Sprachspiel‹ soll [...] hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.« (Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, I, 23).

⁵ a. a. O., S. 200.

stik,⁶ schließlich der Philosophie, die den (strukturellen, semantischen) Weltbild-Charakter der Sprache betont (Humboldt, Sapir, Whorf, Hayakawa).⁷

Außer sprachbezogenen Grundlagentexten sind in dieses Kapitel solche aufgenommen, die die Variationsbreite und Möglichkeiten konkreter Poesie zum Gegenstand haben (Konstellationen, visuelle, akustische und konzeptionelle Dichtung).

Weitere Texte zu:

- a) Realität, Subjekt, (Literatur-)Geschichte: (1); 126, 143, 144, 160, 161, 169, 177, 178, 181, 193, 206, 211, 212, 220, 225, 226, 237, 240-242, 253, 326, 359, 405, 415, 417.
- b) Sprache: (20), (23); 113, 133, 137, 148, 153, 159, 161, 170, 193, 197, 210, 217-219, 238, 246, 247, 250, 251, 277, 278, 280, 313, 326, 328, 331, 332, 359, 384, 394, 402, 404, 409, 417.
- c) Visuelle Poesie: (19); 127-130, 132, 167, 230, 232-234, 236, 244, 249, 380, 389, 422-426.
- d) Akustische Poesie: 122, 230, 232, 235, 259, 378.

⁶ Gomringer weist auf diese Einflußbereiche hin in: Poesie als Mittel der Umweltgestaltung. Itzehoe 1969. S. 12.

⁷ vgl. Weinrichs diesbezüglichen Hinweis in: Harald Weinrich, Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik. In: Akzente 15. 1968. S. 29-47; hier: S. 46.

Perspektive

Die folgenden Überlegungen tasten dem Kategoriengeflecht nach, in dem die künstlerischen Gebilde, die uns treffen, zu sehen sind. Sie machen sich auf den Weg nach einer Theorie der modernen Künste, ohne doch zunächst mehr als in ein unübersichtliches Gelände ausgelegte Fluchtlinien anbieten zu können.

Wir setzen das Phänomen »Sprache« als Ausgangspunkt der Analyse, wobei freilich vorausgesetzt wird, daß »Sprache« alle artikulierten Äußerungen, die auch im größten Unbestimmtheitshof einen präzisen, identifizierbaren und wiederholbaren Mitteilungskern haben, umfaßt. Kunst gründet auf dem Phänomen Sprache – dabei mag zunächst offenbleiben, ob beide gleichursprünglich sind oder die Kunst eine vom konventionellen Sprachfond abgehobene, eigentümliche Maßnahme von Sprache in ihrer dialektisch bewegten Geschichte mit der Wirklichkeit von Welt ist. Unseren Überlegungen voraus liegen die Einsichten, die Ernst Cassirer in seiner ›Philosophie der symbolischen Formen‹ niedergelegt hat. Er erweist dort »Welt« als eine von sprachförmigen Zeichen gegründete Ordnung, die sich mit den Impulsen und Motiven des Sprachdenkens bewegt und weiterentwickelt, – wenn man will, von sich her, weil physiognomisch und gestisch in der winzigsten Erscheinung, schon sprachbereit. Als Sprache gilt von vornherein nicht nur die durch die Laute vermittelte, sondern auch die der Gebärden, die der in den Sand gekritzelten Zeichen, die insgesamt eine komplexe gestische Sprache bilden, bis sich die mit dem flüchtigsten Medium, der Luft, arbeitende Lautsprache darüber erhebt, weil sie die größeren, wiederholbaren Differenzierungen und den größeren Abstand von den Phänomenen zuläßt. Sie macht Hochkulturen mit ihren Herrschaftsorganisationen und ihren religiösen Systemen möglich, indem sie Inhalte vom konkreten Moment abgelöst zu kumulieren und durch die bloße Operation mit ihren Zeichen, fern der Sache selbst, zu manipulieren erlaubt. Ihr Indiz ist die Metapher, wie das der Gebärdensprache die unmittelbare physiognomische Artikulation war. Die Metapher identifiziert das Unbekannte durch das Bekannte, überbrückt die geistigen Entfernungen, befreit den Geist von der Bindung ans Augenblickliche und Lokale.

Weil die Lautsprache oberhalb ihres lautgestischen Substrates metaphorisch bleibt, verharrt sie in einem ambivalenten Verhältnis zum Unbekannten, zur Unbestimmbarkeit der Wirklichkeit. Das sichert ihr einen hohen Rang, solange die Unbestimmbarkeit und Mehrdeutigkeit der Dinge als sinnvoll ertragen wird. Sie fällt im Kurs, wenn die Wahrheitsfrage neu gefaßt wird und das Subjekt, das Sprache hat, sich in einer Situation findet, die nach Eindeutigkeit verlangt. Die sich Neubegründenden exakten Wissenschaften benutzen sie als Metasprache nur noch zur Einrichtung ihrer mathematischen und logischen Idiome. Descartes Wahrheitskriterien der Klarheit und Deutlichkeit weisen ihr die Knechtsstellung zu; sie werden von einem Ich aufgestellt, das die Realität zu konstruieren, statt nur aufzuzeigen, beginnt. In der mathematischen Sprache der Naturwissenschaften entwickelt sich ein Instrument, das die gleitende Unbestimmbarkeit der Phänomene anzuhalten und genau datierbare Unterschiedsmomente zu fassen erlaubt. Dabei dramatisiert sich das Verhältnis von Sprache und Realität: Im Sog zu einer umfassenden Weltformel besteht die Substanz der Dinge schließlich nur noch in den von den Formeln aufgewiesenen und nur in ihnen darstellbaren Invarianten und Relationen der Ereigniswelt. Diese Sprache gibt ihre Beziehung zur Anschauung, zur Verbildlichung der Lautsprache auf und konzentriert sich auf selbstgesetzte, in ihrer Geltung genau umschriebene Zeichen für eine Realität, die nur noch mit ihrer Hilfe bestimmbar ist. Es entsteht zum erstenmal eine Sprache, die alle Unbestimmbarkeit abgetan hat und die reine, eindeutige Darstellung einer Realität liefert, die sie selbst erst begründet hat.

Der Punkt, an dem sich eine absolut eindeutige, die mathematische Sprache von der mehrdeutig-metaphorischen zu lösen beginnt, um auf ihrem Grund eine bisher unerhörte und unvorstellbare Realität zu entwerfen, berührt das Gefüge der menschlichen Sprache überhaupt und muß sich auch auf die Idiome der Künste auswirken, wenn anders die verschiedenen Sprachtypen, die wir ausgebildet haben, sich in der Arbeit an der Wirklichkeit treffen. Um die Situation zu durchdringen, sollen Erinnerung und Erwartung als die Grunddimensionen von Sprache beobachtet werden. Von der Sprache her gesehen, ist die Erinnerung das eigentliche Opfer der modernen mathematischen Realitätformulierung. Sie wird geopfert, weil in ihr sich die Elemente festsetzen und in den Sprachvollzug wirken, die der Verfügung des Subjekts entzogen sind,

seien es Bilder und Imperative, die älter sind als das Subjekt, seien es geschichtliche Erfahrungen, Handlungen, Entscheidungen, von denen es sich entlastet, die es verdrängt hat. Solange Wirklichkeit bevorzugt von der Lautsprache und ihrer Metaphorik gegründet werden konnte, blieb »Ich« an die Erinnerungsdimension gebunden, bewegte es sich zwischen ihren Bildern als Figur unter Figuren mit einem metaphorischen Stellenwert, an dem es zwar mitschuldig war, den es jedoch nicht abstreifen konnte. Die Zukunft, das zu Erwartende war durch die Dimension je schon bestimmt; wohl ließ sich eine andere Anordnung, nicht aber eine andere, nicht-ikonische Welt- und Seelenordnung denken.

Unreflektiert wohnte auch dieser Figurenordnung die Auflehnung schon inne, lebte sie doch von Gnaden einer Sprache, die das »Ich« bereits als reinen Beziehungspunkt ihrer Geflechte zu verwenden vermochte. Es war darum auch nie völlig an seine Figur preisgegeben, es hatte schon die winzige Distanz, die die Welt umzukehren ermöglichte, sobald Zweifel an der Zuverlässigkeit und Zuträglichkeit ihrer metaphorisch-ikonischen Fassung auftauchten. Die Meditationen des Descartes signalisieren dieses geistesgeschichtliche Ereignis. Ein Trend zur Freisetzung des Ichs als reines intentionales Gegenüber der Realität, d. h. aber auch zur Entlastung von den Verpflichtungen und Bedrückungen, die der ikonischen Ordnung sinnvoll innegewohnt hatten, setzt ein. Herrschaftsformen, gesellschaftliche Schematismen, das Unterwerfungsverhältnis zur Natur werden suspekt. Ein gewaltiger ethischer Impuls beginnt, auf Änderung zu drängen. Die Erwartung einer Zukunft, die nicht von der Erinnerung her dirigiert ist, sondern in Entwurf, Experiment und Realisation ganz diesem Subjekt, das sich dieser Realität durchaus gegenüber situiert, zugekehrt ist, die Erwartung seiner Zukunft ist die eigentliche neue Dimension. Die eindeutige Realitätsformulierung kann auf die Erinnerung verzichten, weil sie die eigenen überwundenen Stadien jeweils in der neuen Formulierung aufhebt. Die neue mathematische Sprache vergißt nichts. Ihrem Speicher geht nichts, was für das Ganze wichtig ist, verloren. Sie tritt vielmehr in die Realität über, objektiviert ihre Daten zum sekundären System (Freyer). Das theoretische Ich, das denkend dies vollbringt, ist selbst zwar eminent geschichtlich vermittelt, hat jedoch kein geschichtliches Bewußtsein. Dies wird ihm von der sich objektivierenden sekundären Realität, die es selbst hervorgebracht hat, abgenommen: sie verwertet nicht nur alle gedächtnis-

würdigen, weil realitätsgerechten Daten, sondern bildet eine umfangreiche, systematische Informationsapparatur aus, die die aktuellen Werte an die späten menschlichen Individuen liefert, welche selbst nicht mehr imstande wären, den ganzen und notwendigen Umgang der Information im Gedächtnis zu behalten.

Die neue sekundäre Realität, um der Gewißheit und Freiheit willen gegründet, behält den Grund des Hypothetischen und Problematischen, der dem theoretischen Prozeß der Wissenschaften einwohnt, dem sie entsprungen ist. Sie zeigt sich als durch und durch futurisch, auf die eigene Überholung abgestellt und bringt unablässig mit den sich ablösenden und sich differenzierenden Apparaturen auch neue Probleme hervor. Die Probleme mit dem größten Widerstandsgrad treten nicht in dem theoretisch-praktischen Prozeß zwischen Wissenschaft und Realität auf, sondern entspringen dem Atavismus der lebendigen menschlichen Individuen, deren Existenz inzwischen völlig von den Einrichtungen und Verläufen der sekundären Realität getragen wird, deren leiblichgeistige Verfassung jedoch nur annäherungsweise sich den neuen Bedingungen anzupassen vermag. Dieser Atavismus besteht einmal in der biologischen Organisation mit ihrem Unbestimmtheitsspielraum, dann in der existentiellen Zeitbewegung mit ihrer Dreidimensionalität in jedem Augenblick und dem ambivalenten Verhältnis zum Tod, welches nicht notwendig der Intention des theoretischen Bewußtseins und seinem auf Gewißheit abgestellten Realitätsentwurf gleichgerichtet ist, sondern den Umschlag von Lust und Angst kennt und das Spiel mit der eigenen Existenz eben um der Existenz willen. Am wichtigsten dabei ist vielleicht die abweichende Beziehung zur Erinnerung, die das konkrete Individuum aus allen sich ablösenden und einander aufhebenden Phasen seines Lebens bildet, ohne den Willen und die Möglichkeit, sie um der puren futurischen Erwartung willen auszusetzen. Denn es ist nicht imstande, sie angemessen zu formulieren und formulierend von sich wegzurücken, liegt doch unter der individuellen Erinnerung als Substrat die der Allgemeinheit, der Tradition, welche durch die Sprache (und durch die Sprache vermittelte Zeichengefüge wie Kleidung, Wohnform, Verkehrsform usw.) überliefert wird. Eben dieser Sprache müßte das Individuum sich zu ihrer Destruktion bedienen. Dieser Prozeß ist tatsächlich in Gang und zwar etwa seitdem auch die Formulierungsarbeit des theoretisch-mathematischen Bewußtseins läuft. Das kritische historische Bewußtsein hat als Gegenstand die Analyse der

Tradition in ihrer sprachlich verschlüsselten und vergessenen Gestalt. Auch hierbei wirkt das Motiv der Gewißheit – scheinbar der objektiven historischen Verläufe, tatsächlich aber der Gewißheit der eigenen geschichtlichen Position. Die Tradition wird kritisch durchformuliert, um die Formel für den eigenen Ort auszumachen, wobei die unbestimmbare Selbstbewegung des Historikers seine Mühe der des Sisyphus vergleichbar macht und die Ergebnisse in Frage stellt, wenn sie gelungen zu sein scheinen.

Jedes neue menschliche Individuum sieht sich nun der Forderung nach angemessener Orientierung in dieser unfänglich vermittelten Welt, nach dem adäquaten Bewußtsein seiner Lage gegenüber. Dies wäre dadurch auszubilden, daß es die theoretisch-naturwissenschaftliche und die historische Analyse aufnimmt. Das konkrete Bewußtsein ist jedoch nicht imstande, beiden Dimensionen gerecht zu werden, vermag es doch nur in den seltensten Fällen, auch nur eine zureichend aufzufassen. Hinzu kommt noch, daß die Inhalte beider Wissenschaften nicht Sache des theoretischen Bewußtseins geblieben, sondern in die Realität umgeschlagen sind (auch die historische Analyse) und in der Objektivation Züge ausgebildet, ein Gesicht gewonnen haben, die theoretisch nicht formuliert und nicht abzusehen waren. Diese fremde, asubjektive Physiognomie beansprucht, da sie auf Totalität hin entworfen, vom Subjekt selbst entworfen worden ist, das konkrete Individuum durch und durch. Es findet sich einer Wirklichkeit eingeordnet, die auf dem Grund der Subjektivität entsprungen ist und nur durch deren ständige, angespannte Tätigkeit aufrechterhalten werden kann, die also auch Sache dieses konkreten Individuums, seine Erfindung ist, sich jedoch nicht als solche zu erkennen gibt. Die zivilisatorische Realität läuft ab, als hätte sie kein Gedächtnis für ihren Ursprung. Sie hat die ursprünglichen Motive der völligen Gewißheit, der Sicherheit, der Entlastung objektiviert und treibt sie ihrer optimalen Geltung zu. Doch ist dabei nicht auszumachen, ob die gerade aus diesem Prozeß massiv hervortretenden Negationen des Programms noch notwendige Phasen des Programms sind und der ursprüngliche Impuls sich gerade durch die Anfechtung durchsetzen wird oder ob durch die Objektivierung und das Anwachsen der Dimensionen die ursprünglichen Motive sich inzwischen zu unbekanntem, vielleicht wieder ambivalenten Charakteren verkehren mußten. Darauf keine Antwort geben zu können und darum die wichtigste

Auskunft für die eigene Entscheidung seiner Wirklichkeit gegenüber zu entbehren, ist Situation des modernen Individuums.

So ist ihm das adäquate Bewußtsein gerade durch die Konsequenz des ursprünglichen Ausgangspunktes verwehrt. In seinem Verhalten zur Wirklichkeit bleibt ihm nur die Simultaneität von Akzeptieren und Protestieren. Keine der beiden Haltungen ist ohne die andere denkbar, sie sind, wenn sie wirksam sind, zusammen wirksam. Das bedingungslose und unentwegte Akzeptieren würde so sicher zur Minderung und schließlich zum Verschwinden, vielleicht sogar zur handfesten Erledigung des Individuums führen, wie das charakterfest durchgehaltene Protestieren, das nicht in die faktische Auseinandersetzung übergehen, zur Entscheidung treiben und in irgendeine Form des Akzeptierens münden kann, das Individuum aufreißt.

Die Geschichte schärft sich zu, wenn man sich klarmacht, daß das Protestieren nicht ohne intakte Erinnerung auskommt, die zu vergleichen, werten und entwerfen erlaubt, und das Akzeptieren sich nicht auf eine blanke Gegenwart richtet, sondern zugleich die gewisse Zukunft erwartet, also ebenfalls, wenn auch aus zweiter Hand, an fortdauernder Erinnerung als Fond von Erwartung interessiert ist. Angesichts der Gleichgültigkeit des theoretisch-praktischen zivilisatorischen Prozesses gegenüber der Erinnerung einerseits und der inneren Verquickung von Erinnerungen und Protestieren andererseits stellt sich die Frage, ob mit der Fähigkeit des Protestes, der begründenden Negation nicht auch die Fähigkeit zum Problembewußtsein überhaupt erlöschen würde. Man versteht die Tragweite der Frage, wenn man bedenkt, daß von dem Problembewußtsein die Aufrechterhaltung der technischen Wissenschaften wie der theoretischen und also der Bestand der zivilisatorischen Welt selbst abhängt.

Wir glauben nun, in der europäischen Sprachökonomie ungefähr gleichzeitig mit der Wendung zur modernen theoretischen Subjektivität und der Entwicklung einer exakten mathematischen Sprache für die Realitätsformulierung Idiome hervortreten zu sehen, die in bisher unbekannter Weise auf die Artikulation der dreidimensionalen konkreten Zeit, der Erfahrung ihrer eigentümlichen Wechselvollzüge, Wiederholungen, Verwandlungen, Überraschungen aus sind.

Nicht zufällig finden sich unseren Beobachtungen nach die frühesten Spuren der Ambivalenz von Protestieren und Akzeptieren, d. h. aber auch des Einzelnen zum Ganzen, in jenen »Sprachen«,

die sich unmittelbar auf Raum, Zeit Bewegung, Intensität, also den Substraten, die auch der modernen Realitätsformulierung zugrunde liegen, beziehen können: Malerei und Musik. Der Schematismus der mechanistischen Realitätsmodelle bedient sich derselben Geometrie, die den Kunstgebilden des späten 15. und des 16. Jhs. universalen Bezug hatte geben sollen. Der Gewinnung der Perspektive im 15. Jh. liegt zwar noch die klassische Harmonieerwartung zugrunde: Repräsentation des Ganzen durch einen Ausschnitt, der die Prinzipien und Eigenschaften des nichterscheinenden Ganzen aufweist; der Ichpunkt ist die ideale Stelle, wo sich Makrokosmos und Mikrokosmos begegnen. Doch wird die Renaissanceperspektive von einer Perspektivität überholt, die dem Ich durch die cartesianische Analyse zuwächst. Sie zeigt sich in der endlosen Perspektive zeitgenössischer französischer Alleen, die zugleich die Zeit und den sich bewegenden Ort des Betrachters mit ins Spiel bringt, oder in der bewußt angelegten Folge überraschender Blickpunkte in den Gärten, die man durchlaufen, also im Ablauf erfahren muß, wenn man ihrer ganz innerwerden will. Die geometrischen Muster der Gesamtanlage liegen unbeteiligt über diesem Bewegungsplan, längst nicht mehr einsinnig mit der kosmischen Harmonie, sondern Darstellung einer säkularen, alles beanspruchenden und organisierenden gesellschaftlichen Gewalt.

Leuchtet man unter die ikonographischen Muster, welche die Bildkompositionen jener Zeit bestimmen, so springt eine Aktivierung der Kleinarbeit ins Auge, die über die bloße Dynamisierung der großen Perspektivräume hinausreicht und darunter eine eigene, nichtikonische Thematik hervorbringt. Unterhalb der Erregungen durch die metaphysischen Beziehungen des Bildthemas folgen Schichten der künstlerischen Wirksamkeit der Wandlung, die in den Raum-Zeit-Bewegungs substraten selbst zu spüren sind. Nicht nur daß dem Perspektivraum eine Zeitdimension zuwächst und die statische Perspektive sich als Darstellung von Augenblick enthüllt, die Gegenüberstellung des Subjekts selbst wird zweideutig: sie besteht zwar, wie unmittelbar gewiß ist, und ist doch in dem Augenblick, da das Ich sich auf dies Konkrete vor ihm einläßt, nicht mehr völlig auszumachen: sein Material selbst weist eine Erinnerungsdimension vor, ist nicht mehr der bloße formlose Stoff. Bisher haftete die Erinnerungsdimension, die geschichtliche Vermitteltheit, nur den ikonographischen Formen an, dem hl. Petrus, der Jungfrau Maria, dem Bürgermeister X. Nicht die Negation einer

schon vollzogenen Phase, der Eintritt des Neuen überrascht, sondern dies, daß es sich an präsemantische Elemente heftet, neben der Bedeutung auch den Bedeutungsträger erreicht. Der Einzelstrich selbst individualisiert sich und tritt in denselben Prozeß der Nichtwiederholbarkeit und der Bestimmtheit durch zeitliche und räumliche Nachbarformen ein wie die großen kompositorischen Elemente. Der Strich wird phasenhaft, er hat nicht mehr nur seine genaue Stelle in der Fläche, er kann jetzt auch einen Stellenwert im Ablauf einer, vorläufig noch thematisch geführten Handlung gewinnen. Das Bild beginnt zu geschehen, und es kann nun erlöschen, wenn seine Handlungsspanne verbraucht ist, wie es vielleicht in Rembrandts »Segen Jakobs« in Kassel der Fall ist.

Man muß sich hüten, hier von bloßem Psychogramm zu reden, wie es manche gutgemeinten Demonstrationen zur »Handschrift der Künstler« nahelegen. Die Subjektivität ist auf beiden Seiten: auch das »Material«, das artikuliert wird, »weiß«, was es will. Ein Rot ist eines Tages nicht mehr möglich: nicht weil man sich daran sattgesehen hat oder die Mode wechselt, sondern weil es in der aktuellen Konstellation sich nicht mehr bewegen, in der kommenden Phase sich nicht mehr neu zeigen kann. Was nicht ausschließt, daß es nicht irgendwann einen Farbplan, der ohne es auszukommen schien, aus den Angeln hebt, weil es in dieser Konstellation plötzlich wieder möglich ist. Subjektivität und Objektivität sind austauschbar geworden.

Die Dialektik zwischen Ganzem und Einzelnem, Groß- und Kleinordnung zeichnet sich in jedes nichtklassische Werk ein. Artikulieren, also die Kleinarbeit an Ort und Stelle, und Lesen, welches nur im Hinblick auf den Horizont des Ganzen, mit seinen Direktiven geschehen kann, treten zu besonderen Phasen des Arbeitsganges auseinander. Das Artikulieren empfängt zwar gewisse Ordern und Impulse von den vorgegebenen oder erwarteten großen kompositorischen Formen, muß darunter aber doch völlig dem eigenen Trend folgen, sich von Position zu Position wenden, konsequent von Einstellung zu Einstellung, wenn es die Hoffnung erfüllt sehen will, ein unbekanntes »Ganzes« aus seinem Gang hervorzutreiben. Dabei ist der Begriff der Notwendigkeit in der winzigen Dramatik zwischen den Partikeln, zwischen den Partikelgruppen und zwischen den Gruppen und den Einzelementen nicht zutreffender als der des Zufalls, dem eine unerwartete Konstellation entspringt. Die beiden Kategorien entsprechen den Dimensionen Erinnerung und

Erwartung: jene wirkt steuernd in den Artikulationsgang hinein, diese stößt das Geschiebe des schon Bekannten ab und öffnet die Bahn für das Unvorhersehbare: welches doch irgendwie bekannt sein muß, damit es in diesem Zusammenhang erkannt werden und in dies Gefüge eintreten kann – Erinnerung, die aus der Zukunft kommend, nie in einem Bewußtsein war. Es sind unterschwellig legitimierte Zufälle, die das Bedeutungsgeflecht öffnen und durch die bloße Kumulation der Zeichengruppen einen unerhörten und nur auf diesem Wege erreichbaren Grund hervorscheinen lassen. Das Gedicht, das Bild ist gelungen, wenn dieser neue »Grund« des Ganzen sich zeigt.

Die Psychoanalyse hat uns den Blick dafür geschärft, jedes scheinbar belanglose Detail, das in einem Symbolgeflecht vorkommt, als bedeutsam zu werten. Das Symbolgeflecht erstreckt sich für die genaue Analyse nicht nur auf den offensichtlich symbolhaft imprägnierten Vorstellungshof, sondern bezieht auch reale Handlungen, Ereignisse, Dinge, wenn sie in der Blickrichtung des Symbolgeschehens liegen, mit ein. Wirklichkeit und Symbolwelt schieben sich übereinander. Und umgekehrt zeigt sich, daß Symbolvollzug schon Existenzvollzug sein kann – nicht nur dessen Ersatz, sondern gültige Ausführung.

Dieses Gewicht der »Sache selbst« bleibt erhalten, auch wenn in das Vollzugsspiel das Ich mit intensivem und nicht nur einem traumperipheren Bewußtsein eintritt, also auch die Intention auf einen »Gegenstand« mitbringt. Hier kann es nur der Gegenstand des adäquaten Bewußtseins sein, von dem wir doch früher sagten, daß das konkrete Individuum ihn nicht zu bewältigen vermag, obwohl er ihm aufgegeben ist. Das intensive Bewußtsein, das in der vollen Spannung zwischen Wachen und Schlafen lebt, hat nur diesen Gegenstand, es weicht ihm nicht mehr aus, es will nicht mehr ausweichen. Weil Symbolsubstanz und Realitätsordnung übereinanderliegen, besteht die Hoffnung, daß es sich ihm artikulierend nähern kann. Wenn er aus dem Artikulationsprozeß hervorgehen soll, muß dieser ihm irgendwie angemessen, ihm analog sein. Der Gegenstand selbst, nämlich das Ganze seiner Wirklichkeit, ist dem Subjekt transzendent, aber er ist doch von der Qualität des Subjekts oder dies ist von seiner, wenn diese Verwandtschaft am Grunde auch nicht mehr bewußt und in bitteren Ereignissen abhanden gekommen ist. Als theoretische Erkenntnis ist das Ganze, der Gegenstand des adäquaten Bewußtseins, nicht erreichbar, wie

wir sahen; auf Grund dieser Verwandtschaft aber könnte er im konkreten Vollzug erfahren und vollziehend erfaßt werden. Der Zeichen- und zugleich Existenzcharakter des künstlerischen Artikulierens ermöglicht die Annäherung. Das Spiel zwischen Klein- und Großformen, zwischen Artikulation und Komposition ist den Realitätsordnungen als Modell verpflichtet. Aber es ist nicht identisch mit ihnen – und darf es nicht sein: Denn dieser Vollzug macht das Ganze erst vollständig, war der Realität doch die dreidimensionale Zeit und vor allem die Dimension der Erinnerung gleichgültig geworden. Dies aber bringt nun das artikulierende Spiel von sich her mit, und zwar in einer Weise, die dem gegenwärtigen Realitätscharakter angemessen ist, so daß entfremdete Wirklichkeit und voll artikulierte Zeitdimension sich an einem homogenen Feld treffen können. Indem so das ganze unverkürzte Bewußtsein mit in den Prozeß eintritt, tritt der Grund auch der entfremdeten sekundären Realität selbst mit auf. Im Modellvollzug des undurchdringlichen, zivilisatorischen Gegenstandes verhält es sich nicht nur ihm, sondern auch sich angemessen: Es behandelt ihn auf dem Fond von Erwarten und Erinnern, auf das Unerwartete hinblickend, das in der zivilisatorischen Realität zur bloßen Neuheit abgesackt war – und erfindet seine Freiheit, welche zugleich auch die Fortdauer der sekundären Realität garantiert.

Im Analogiecharakter der ästhetischen Versuche, im Aufnehmen der Wirklichkeitsstrukturen, im Nachspielen und Durchprobieren ihrer fremden, uneinsichtigen Härte und Verschwiegenheit zeichnet sich wieder das Akzeptieren, das Anpassen ans Gegebene, die Bejahung des Möglichen ab – indem das Subjekt aber die Konformität in einem von der Realität abgesetzten Sprachmedium vollzieht, unterwirft es sich ihr nicht völlig, sondern kann zugleich das ursprüngliche Austauschverhältnis zwischen Objektivität und Subjektivität im Spiel wiederherstellen. Ins Sprachmedium überführt, fallen die fremden Strukturen – Montage, Reduktionsformen wie Rasterung, Spiegelung, statistische Anordnungen usw. – der phasenhaften geschichtlichen Verfassung des Subjekts anheim, das unausbleiblich ihre Gleichgültigkeit gegen die Zeit und ihre Unmenschlichkeit als Schein entlarvt und ihnen die Bewegung wiedergibt, die sie einst im rein theoretischen Bewußtsein schon hatten. Die Analogie wird gründlich gestört, statt Wiederholungen und bloßen Spiegelungen entstehen in der Arbeit der Negation Gebilde, die als unerwartet-erwartet, als negative Erinnerung auf die vor-

handenen und bekannten zukommen und deren fatale Notwendigkeit desavouieren.

Diese Kunstgebilde, einer so komplizierten Herkunft entstammend, erweisen ihre Realität, indem sie sich nicht in der zivilisatorischen verwerten lassen, der Gesellschaft die Anpassung verweigern und, obwohl sie selbst die Anpassung als Phase in sich haben, die Möglichkeit des Protestes, des Andersseins, der Nichtzwangsläufigkeit, der plötzlich aufspringenden Überraschung, der Gefährlichkeit des Spiels zwischen Erwartung und Erinnerung anzeigen, welches letztere freilich immer auf dem Sprung liegt, sich der Realität selbst als Medium zu bedienen statt sie im Modellvollzug zu distanzieren. Alle Revolutionen treiben, von der Sprache her gesehen, aus dieser Wendung hervor. Die Unversöhnlichkeit zwischen experimenteller Kunst und einer Gesellschaft, die im ganzen konformistisch sein muß, weil der zivilisatorische Existenzapparat nur so in Gang bleibt (und also auch die Existenz des Protestierenden garantiert), beruht nicht auf unzureichender Belehrung, die durch pädagogische Maßnahmen behoben werden könnte; sie ist konstitutiv und stellt sich gerade dann unwiderstehlich wieder her, wenn die zivilisatorische Realität eine Phase der experimentellen Kunst akzeptiert hat. Denn eine solche Aufnahme geschieht immer nur beiläufig, der tatsächliche theoretisch-praktische Realitätsvorgang verläuft in seinem eigenen Problemgefüge. Eine unmittelbare Beeinflussung findet weder von der Kunst auf diese Realität, noch umgekehrt statt. Die Kunst hat keinesfalls die Kraft, die zivilisatorische Entfremdung selbst aufzuheben. Es genügt, daß sie jene Existenzform des volldimensionierten Subjekts am Leben erhält und durch die Analogiebezüge hindurch der zivilisatorischen Physiognomie das unerwartete und doch begründete Gesicht der Freiheit, des Spiels, des neuen »Ganzen« zeigt und vermutlich dadurch, daß sie die Fähigkeit der Negation, des Protestes übt, an der Fortdauer des Problembewußtseins, auf dem der Bestand der zivilisatorischen Welt beruht, beteiligt ist.

5 HELMUT HEISSENBÜTTEL

Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung

Bis zur ›Emilia Galotti‹ hatten die verschiedenen Gattungen der Literatur eins gemeinsam: sie kannten Standesunterschiede. In der

Lyrik bildeten Oden, Kantaten, Idyllen, Elegien, Satiren, Epigramme und andere so etwas wie eine ständische Gesellschaft. Die Tragödie war den Königen, Repräsentanten, Machthabenden vorbehalten, für das arme Volk gab es die Komödie. Selbst im Roman mußten die fahrenden Taugenichtse, die gefühlvolle Prinzessin von Cleve oder die leichtlebige Moll Flanders ihre Daseinsberechtigung erst aus der Abwertung der geltenden Standesordnung borgen.

Dann entdeckte auch die Literatur, daß alle Menschen gleich sind. Sie entdeckte, daß sie Nutzen ziehen konnte aus der Voraussetzung, daß die inneren Regungen und Beweggründe des Menschen bei allen auf gleiche und vergleichbare Motive zurückzuführen wären. Die Literatur wurde zu einer Art Lese- und Bilderbuch für das, was der Mensch in sich an Spiegelungen, Zusammenhängen und auch Abgründen vorfand und immer tiefer bohrend als den innersten Kern seiner Existenz ansah. Das, was die verschiedenen Gattungen der Literatur gemeinsam haben, läßt sich nun nicht mehr nur äußerlich ablesen. Es ist etwas, das sozusagen ihr Wesen prägt, eine Art Zauber, den die verschiedenen Gattungen lediglich auf verschiedenem Wege herzustellen suchen. Eine Illusion, die die Wirklichkeit als Schauplatz innerer Regungen und Gesetze zeigt und spiegelt. Nur selten überschreitet sie die Grenzen, die das jedermann zugängliche Tagesleben abstecken, und schweift ins Phantastische aus. Die Illusion ist daran gebunden, daß sie sich streng im Plausiblen hält. Die Schilderung des Romans wie die Darstellung auf der Bühne (und selbst die Erzeugung von Stimmung im Gedicht) sind darauf bedacht, sich der menschlichen Erfahrung gegenüber so demokratisch wie möglich zu verhalten. Die Illusion, die sie erwecken wollen, soll jedem vorspielen, daß das, was er da liest oder sieht und hört, genauso mit ihm in seinem Leben geschehen kann und das es also er ist, der nun die verborgensten Gründe für sein Verhalten erkennt. Die Fremdheit Shakespearescher Leidenschaften wird übersetzt in die Illusion des menschlich Plausiblen (und doch Ungewöhnlichen). In dieser Übersetzung entwickelt sich erst die Darstellungskunst des Schauspielers im 19. Jahrhundert. Otto Ludwigs ›Erbförster‹ steht, zunächst, höher als Hebbels ›Maria Magdalene‹.

Und was haben die verschiedenen literarischen Gattungen danach, was haben sie heute gemeinsam? Ist diese Erzeugung von Illusion, die ja auf dem Theater auch heute noch ihren Platz hat,

immer noch etwas, das sie vergleichbar sein läßt? Unversehens vor solche Fragen gestellt, sieht man diese Fragen gleichsam auf sich selbst zurückfallen. Man ist versucht, eine Gegenfrage zu stellen. Haben denn die verschiedenen Gattungen der Literatur überhaupt noch etwas Gemeinsames? Gibt es sie überhaupt noch?

Es gibt Theater, Schauspiel und Oper. Die alten Stücke werden gespielt, eher verfremdet als illusionistisch (ich erinnere mich nicht ohne Vergnügen, wie der Schlußsatz der ›Hedda Gabler‹ als Gag ausgespielt wurde). Was an Neuem da ist, seit Jarry, Strindberg oder Pirandello, läuft heute meistens unter Schlagworten wie experimentell oder absurd. Das gleiche oder ähnliche gilt für Roman und Lyrik. Was nicht absurd oder experimentell oder etwas dergleichen ist, »bewahrt die Tradition«, versucht (»die Avantgarde marschiert hinten«), die »wahren menschlichen Werte« zurückzugewinnen, auf deutsch: zu restaurieren. Ist es dies, was die verschiedenen Gattungen der Literatur im 20. Jahrhundert gemeinsam haben: Restauration, Absurdität und Experiment?

Indem man sie ernsthaft stellt, merkt man, wie hilflos oberflächlich eine solche Frage bleibt. Sie erfaßt die Sache, um die es ihr geht, allein im Hinblick auf das, was nicht mehr so ist wie früher oder was wieder so sein sollte wie früher.

Die Illusion der Literatur des 19. Jahrhunderts ist fadenscheinig geworden. Sie zerriß, wurde durchsichtig, rippelte auf. Indem sie an Haltbarkeit verlor, wurde das Mittel, das Medium, das sie, sprachlich, formal, szenisch, ermöglicht hatte, deutlicher, trat hervor als eine Art Material. Material, das nun auf sich selber pochte, ein wenig selbstherrlich den fadenscheinigen Zauber des Illusionären von sich weisend. Dabei wurde aber auch erkennbar, daß jede Gattung der andern zuneigte, daß das Gedicht nicht so eindeutig von der Prosa, der Erzählung und das Epische nicht vom Dramatischen mehr zu trennen war. Mischformen, Grenzüberschreitungen, Doppeldeutigkeiten waren nun, unter anderem, ein Kennzeichen der Literatur. Nicht etwa, weil eine alte Ordnung zu zerfallen begann (wenn es einen Zerfall, das heißt einen fortschreitenden Prozeß der Formwandlungen gab, dann bereits seit Jahrhunderten), sondern weil in der Aufhebung der illusionierenden Fähigkeit der Literatur die Abgrenzungen, das Trennende nebensächlich erschienen.

Das galt nun nicht nur für die Verhältnisse innerhalb der Literatur, es galt und gilt auch für die Beziehungen der verschiedenen

künstlerischen Medien zueinander. In dem Bestreben, dem Neuen und noch auf Ausdruck, auf Fixierung Wartenden Stimme und Ansehen zu geben, drängte Literatur in Musik oder Graphik hinüber, zog Malerei Typographie an, gestalteten sich Bühnenräume zu Werken der bildenden Kunst usw. Der Vorgang der Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen und den Medien der Kunst wurde begleitet von der Entwicklung neuer Medien, deren Kunstcharakter zwar umstritten war und ist, die jedoch mehr noch als die überlieferten Medien auf umfassendere Wirkung gerichtet sind als etwa Musik oder Malerei oder Literatur allein.

An die Stelle der illusionären Intensität tritt der Anspruch auf einen möglichst komplexen und konkreten Sinneseindruck. Nicht über das Gehör oder das Gesicht allein, aber auch nicht nur in der Abstraktion der sprachlichen Übersetzung soll etwas auf den Menschen einwirken, sondern auf möglichst vielen Wegen zugleich. Mit der Komplexität wächst die Unausweichlichkeit. Man kann sich den Werken der neuen Medien (Film, Foto, Fernsehen, auch die technischen Reproduktionsverfahren gehören dazu) schwerer entziehen.

Offenbar liegt diese Wirksamkeit darin begründet, daß in diesen neuen Medien nicht etwas verarbeitet wird, sondern daß die Sinneseindrücke auf technischem Wege unverarbeitet reproduziert werden und alles, was mit den Reproduktionen geschehen kann, sich auf eine Art Kombinatorik beschränkt. Diese ist, wie viele mißglückte Versuche gezeigt haben, nicht frei, sondern offenbar an das Muster gebunden, nach dem die Aufnahme- und Registrationsapparatur des menschlichen Gehirns verfährt. Wenn die Montagen und Schnitte nicht einer Struktur gehorchen, die der des Gedächtnisses und der Wiedererinnerung kongruent ist, werden sie langweilig.

Den Charakter der unverarbeiteten und nur in bestimmten Grenzen kombinierten Materialität haben nun, auf andere Weise, auch die überlieferten künstlerischen Medien angenommen. Gegenstandslose Malerei im weitesten Sinne oder Musik atonaler oder elektronischer Klangmixturen oder Klangaufsplitterungen haben mit dem Film oder der Fotografie das eine Grundsätzliche gemeinsam, daß sie sich auf etwas beschränken, das bereits da ist und als solches unmittelbar auf das aufnehmende Sinnesorgan einwirkt. Die Grenzverwischung in den überlieferten Medien ist begleitet von einer Konzentration auf das unvermischt sinnliche Moment

dieser Medien, auf Farb- und Formreize, »Sounds« oder Hördifferenzen usw. Originalität beruht häufig nur auf der Entdeckung neuer Methoden, solche konzentrierten Sinnesreize neu und überraschend sichtbar oder hörbar zu machen. In dieser Situation kommt es zu Versuchen, auch noch über das hinauszugehen, was bisher auch in der komplexesten Kombination an künstlerischer Wirkung möglich war. Der Mensch soll als Ganzes, ohne Dazwischentreten einer nur auf ein oder mehrere Sinnesorgane gerichteten Vermittlung ergriffen werden. Der Weg dahin hat mehrere Ausgangsbasen. Einmal wird die immer radikalere Verlagerung der bildenden Kunst in den Akt der Bildherstellung schließlich zur Aktion selber, bei der das Objekt, das es zu schaffen galt, wegfällt. Zugleich strebt das Theater in der äußeren Konsequenz einer anti-illusionistischen Tendenz über die trennende Rampe der Bühne weg und zur Aufhebung der Antithese Schauspieler-Zuschauer. Versuche, den Menschen als Ganzes in Aktion zu setzen, gab es, auf begrenztem Feld, schon im Futurismus (Marinettis Spaghettiwürfe) und Dadaismus (Cabaret Voltaire und Schwitters). Aufs Ganze wollte auch der Surrealismus gehen. Die Formen der Massensuggestion, wie sie in umfassendem und erschreckendem Maße in kommunistischen und faschistischen Regimen geübt wurden und werden, haben damit eine gewisse Verwandtschaft. Ziel solcher Versuche scheint zu sein, den Menschen, womöglich gruppenweise, aus dem mehr oder weniger abgeschirmten Raum seines einsträngigen Selbstverständnisses herauszuwerfen, ihn in diesem Hinauswurf sozusagen in eine neue, fremde, befremdende Dimension zu versetzen, aus der nun wiederum das Gewohnte neu, fremd, befremdend erscheint. In dieser Fremd-Verdoppelung wird, so scheint es, ein objektivierendes Zusammenschießen aller Lebenskomponenten in einen Augenblick der Erleuchtung erkannt. Dieser Augenblick der Erleuchtung, der nicht bewahrt, registriert oder in Form von Kunstgegenständen fixiert werden kann, soll immer wieder nur in neuem Anlauf erreichbar sein.

Das ist, ein wenig vereinfacht ausgedrückt, als die äußerste Spitze einer Tendenz deutlich, die allenthalben, in allen Äußerungen der Kunst (oder dessen, was heute für Kunst genommen wird) auftritt. Exemplarisch ist etwa der Übergang von der literarischen Produktion zur Registrierung der Mescalerversuche im Werk Henri Michaux'. Exemplarisch ist auch der totale Reproduktionswille in der neuesten Phase der bildenden Kunst, der sogenannten Pop-

Art. Exemplarisch aber scheinen nun auch die fortgeschrittensten technisch-wissenschaftlichen Projekte zu werden, wie Weltraumflüge oder die Herstellung völlig künstlicher Umwelten.

Das unveräußerlich scheinende Residuum des Menschen, der geschlossene Raum der Identität seines Selbstverständnisses, der unendliche, aber ganz homogene Bereich seiner Vorstellungswelt, kann verlassen werden. Kennmarken wie die des Absurden oder Experimentellen, unter denen sich das Selbstbewußtsein die Befremdung noch hatte vom Leibe halten können, gelten da nur noch als Parolen der Reaktion. Die Irritation ist grundsätzlich. Die Subjektivität, so könnte man sagen, verwandelt sich in eine halluzinativ multiple. Indem die Versuche der verschiedenen künstlerischen Medien sich immer weiter auf einen Generalnenner einigen und in ihrer elementaren Materialität ins Selbstverständnis des Menschen eingreifen, wird, so scheint es, die Möglichkeit gegeben, in mehreren Realitäten zugleich zu sein. Dies ist natürlich im höchsten Maße spekulativ gedacht. Eine solche Spekulation hat ihren Sinn in der Interpretation dessen, was den künstlerischen Bestrebungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemeinsam scheint. Eins ist gewiß, was sich da zeigt, sind nicht Symptome des Untergangs oder des Verfalls, sondern Spuren von etwas, das sehr viel Zeit hat. Nichts braucht übereilt zu werden.

6 HELMUT HEISSENBÜTTEL

Ich schreibe nicht weil

[...] Ich erinnere mich, daß ich zuerst darüber nachgedacht habe, weshalb ich schreibe, Ende des Krieges, 1944/45. Ich wollte damals einen Roman schreiben mit dem Arbeitstitel ›Die Flucht in den Frieden‹. Der Gesichtspunkt, der mir damals wichtig wurde (der wichtig blieb bis Ende der fünfziger Jahre, genau bis fast ans Ende von ›Textbuch 2‹), war der der Selbstorientierung, des, wie es dann Mode wurde zu sagen, Existenziellen. Eine Schlüsselstellung dafür nimmt ein langes Gedicht mit dem Titel ›Fremd‹ ein. Selbstorientierung oder Existenzialismus hieß: ich schrieb, weil in den Sätzen, die ich zu finden vermochte, meine Lage deutlich wurde, weil ich zu formulieren versuchen konnte, wie es um mich stand. [...]

Dieses Bestreben der Selbstorientierung mit Hilfe von Literatur hat eine subjektive Wurzel in doppeltem Sinn. Einmal ist es eine

mehr oder weniger private Tätigkeit, die nur dadurch zur öffentlichen wird, daß andere Interesse haben an einer solchen privaten Tätigkeit bzw. solche und ähnliche Tätigkeiten einen bestimmten von der Kulturgewohnheit bestimmten Platz im allgemeinen kulturellen System haben. Zum andern kann solche private Tätigkeit als etwas Verbindliches gesehen werden, solange subjektive Selbstorientierung als Basis der allgemeinen Orientierung verstanden wird, das heißt, solange die Idee des Subjekts konstitutiv für menschliches und gesellschaftliches Leben genommen wird (und selbst noch bis an die Grenze der äußersten Entfremdung und Vereinzelung des Subjekts, an der Solipsismus die historische Situation kennzeichnet).

Nun liegt aber, so würde ich umschreiben, am Grund dieses Bestrebens nach Selbstorientierung die Erfahrung von der Fragwürdigkeit subjektiver Erfahrung. Und ich würde heute sagen, daß gerade da der Impuls angriff, der die Tätigkeit meines Literaturmachens in Gang hielt. Das heißt aber auch, daß ich weiterzuschreiben versuchte, weil von vornherein die Kritik an solchen Versuchen mit eingeschlossen war, ja daß das Bewußtsein der Fragwürdigkeit dieses Tuns erst zu diesem Tun führte.

In diese kritische Fragestellung war und ist eingeschlossen das Suchen nach dem, was sich überhaupt sagen läßt, das heißt, die Suche nach Methoden und nach dem, was Sprache überhaupt bedeutet. Das heißt, ich kann nur versuchen, Literatur zu machen, in der Voraussetzung, daß ich immer wieder daran zweifle, ja verzweifle, ob ich überhaupt sprachlich zu formulieren vermag; daß ich skeptisch bin gegen das, was Sätze, was Sprache überhaupt vermögen. Literatur ist daher in der historischen Situation, in der ich mich befinde, etwas, das immer den Charakter von etwas Vorläufigem, oft Behelfsmäßigem hat. Was ich mache, wird auch bestimmt dadurch, daß ich dies Vorläufige und Behelfsmäßige in etwas Methodisches zu verwandeln suche. In der Verwandlung des Vorläufigen und Behelfsmäßigen in sprachlich Methodisches sehe ich zugleich etwas, das tatsächlich nicht nur für mich als Einzelsubjekt und Privatmensch gilt, sondern exemplarisch zu sein vermag für Verhaltensweisen, wie sie die konkrete historische Situation hervorbringt und erfordert. Die Suche nach sprachlich Methodischem, das auf diese Weise exemplarisch zu sein vermag, geht vom Subjektiven und vom gewohnt Verbindlichen weg ins Anonyme und Kollektive. Das heißt, was überhaupt gesagt werden

kann, sind Aussagen über den Anteil am Unpersönlichen; die Methoden, die, in prinzipieller Kritik zur Sprache, sprachlich gefunden werden können, sind allgemeiner Art und beschäftigen sich mit dem, was allgemeiner Art ist; subjektive Erfahrung, Selbstorientierung verschwindet in dem, was Sprache kollektiv und anonym ist. Ich habe versucht, eben dies noch einmal mit ausdrücklich subjektivem Material durchzuprobieren, indem ich geschlossene Zitate aus meiner sozusagen existenzialistischen Phase in einen allgemeineren Zusammenhang habe aufgehen lassen (»eine 45 Jahre alte Engländerin aus Birmingham« in »Textbuch 6«).

Wenn ich heute noch schreibe und vorerst noch Lust habe, weiterzuschreiben, so nicht deshalb, weil ich experimentiere oder ein experimenteller Schriftsteller bin, sondern weil sich das, was ich einmal als Selbstorientierung begriff, ins Methodische gewandelt hat. In dieser Hinwendung des Literaturmachens ins Methodische erkenne ich, wie ja vor Jahren schon betont, eine Parallelstellung der Literatur zur Wissenschaft, die mir nicht nur als kennzeichnend erscheint für das, was ich mache, sondern in der ich eine generelle Tendenz der aktuellen Literatur sehe. Ihr Unterschied zur Wissenschaft besteht darin, daß sie nicht analytisch, sondern konkret verfährt, indem sie Sprachmodelle herstellt. Die Formulierungen solcher Modelle beziehen sich auf das Allgemeine und damit eher auf das Gesellschaftliche und Kategoriale als auf das Private und Emotionale. Daß diese Formulierungen häufig als unverständlich bezeichnet werden, liegt nicht daran, daß sie sich esoterisch über das Verständnis erheben, sondern daran, daß als Verständliches das Abgeschliffene und Verdinglichte eines absolut konventionalisierten Sprachgebrauchs angesehen wird. Was literarisch mit der Sprache probiert werden kann, ist nicht exklusiv, sondern dient der Sozialisierung der Rede.

Wenn ich so andeute, was ich als die Möglichkeit von Literatur in der aktuellen historischen Situation ansehe, so ist darin der Grund, weshalb ich weiterschreibe, eingeschlossen. Ja, ich bin an dieser Stelle (Sommer 1970 Bundesrepublik Deutschland) gar nicht fähig, anders zu sagen, warum ich jetzt schreibe, als in der Erklärung meiner Einstellung zur Literatur und meiner Überzeugung, daß sich in ihr ein aktueller und allgemeiner Zweck verfolgen läßt. Was ich nicht sagen kann, ist die ausdrückliche Begründung. Ich schreibe nicht, weil.

Von all dem zurückkommend auf mich persönlich, könnte ich allerdings noch einmal sagen, Schreiben, Literatur machen gehört zu den Gewohnheiten, die man annimmt (die man annimmt, wie die Gewohnheit zu rauchen, Bier zu trinken, spazierenzugehen, Lieder zu singen usw.). Natürlich kann es auch das sein, was man eine schlechte Gewohnheit nennt. Ich schreibe, weil ich diese schlechte Gewohnheit angenommen habe und nun nicht wieder aufhören kann. Andere rauchen Hasch.

7 FRANZ MON

An eine Säge denken

»Wir hingegen denken, daß die Sprache vor allem Sprache zu sein hat, und wenn sie schon an irgend etwas erinnern soll, dann am ehesten an eine Säge oder an den vergifteten Pfeil des Wilden.«

A. Kručenyč – V. Chlebnikov

Sprache ist ein transitorisches Phänomen: Sie erfüllt ihre Funktion am besten, wenn dabei ihr Zeichenbestand so wenig wie möglich bewußt wird. Nicht nur die Lautfolgen, auch die Wörter, Wortgruppen, die syntaktischen Ordnungen fallen, in dem sie ihre Bedeutungen in den Aufbau eines Sinnes geben, durchs Bewußtsein. Die Sprache ist dann am eindeutigsten Sprache, wenn sie in ihrer Funktion verschwindet.

Poesie ist die Anstrengung, diesen Funktionsvorgang zu durchbrechen und aufzuheben, die Sprache in ihrem Vollzug durch das Subjekt auf sich selbst zu beziehen, ihren Zeichenkörper – Laute, Silben, Wörter, Satzformen usw. – hervortreten, »material« werden zu lassen und dabei möglicherweise Sinnhinsichten zu erschließen, die anders nicht erreichbar sind, da sie nicht in den konventionellen Bedeutungen und Sinnschemata erfaßt sind. Sprache verhält sich zu sich selbst, ohne von ihren zivilisatorischen Funktionen gehetzt zu werden. Vom pragmatischen Gebrauch her erscheint Poesie als verfremdender Eingriff in den glatten Sprachverlauf. Metrum, Reim, Alliteration, Metaphern, Inversionen usw. bremsen den flinken Durchgang der Sprachzeichen, erschweren Hören und Lesen, verhindern das vor-eilige Verstehen, lassen den Sprachzeichenkörper selbst wahrnehmbar werden. Die Geschichte der Poesie besteht aus den Erfindungen, mit denen sie Sprache der selbstver-

ständlichen, achtungslosen Vernutzung im zivilisatorischen Getriebe entzieht und in eine Autonomie versetzt, die ihr alle Welt nicht müde wird zu bestreiten. Eine Autonomie, die nur von Fall zu Fall besteht, die wie die des menschlichen Wesens, von der sie sich herleitet, nur im Protest gegen ihre Beraubung existiert und die unlösbar an ihre »Entfremdung« im zivilisatorischen Funktionieren gebunden ist. Dennoch ist zu vermuten, daß Sprache ohne die unermüdliche Verdunkelung, Verspannung, Infragestellung durch die poetische Negation ihrer funktionellen Hinfälligkeit nicht imstande wäre, ihrer scheinbar so selbstverständlichen Aufgabe der Differenzierung der zivilisatorischen Kommunikation zu entsprechen. Sie ist vermutlich nur darum den wachsenden Ansprüchen gewachsen, weil sie ständig gegen den Strich gekämmt, in sich reflektiert, differenziert und potenziert wird. Die Beispiele sind Legion, daß poetische Spracherfindungen in die Funktionssprache übertreten und deren Leistungsfähigkeit auffrischen.

Die poetische Negation der funktionellen Spracherblindung ist eine potenzierte Stufe der andauernden sprachgeschichtlichen Aufhebung der aktuellen Sprachverfassung, wie sie sich in der Aufspaltung in Dialekte, in Lautveränderungen und -verschmelzungen, aber auch im Kommen und Gehen von Sondersprachen bis hin zur Twensprache darstellt. So stabil die grammatischen Strukturen erscheinen, so labil sind Lautbestand und Semantik. Wo Sprache am funktionabelsten ist, ist sie zugleich am plastischsten. Die Wörter z. B. sind nichts weniger als zuverlässige Bedeutungsgleichungen. Um ihre Aufgabe, große Bedeutungsmengen mit möglichst geringem Aufwand an Sprachzeichen zu übermitteln, erfüllen zu können, kondensieren sie wesentlich mehr an potentiellen Bedeutungen, als jeweils bei der Übermittlung bewußt wird, so daß der Empfänger sie nach Erfordernis des Sinnzusammenhangs aktualisieren kann. Erst in der bestimmten Verwendung wird ein Wort genau. Seine allgemeine Ungenauigkeit, die sich in der langen Geschichte seiner Verwendungen gebildet hat, erlaubt auch unvorhersehbare Nuancierungen in einem noch nicht dagewesenen Kontext. Die Plastizität der Wörter ermöglicht nicht nur, sie in immer neuen Hinsichten zu verwenden, sondern auch sie als Metaphern zur Darstellung von Sachverhalten zu benutzen, die ihrem primären Gegenstandsbezug nur analog sind.

Das Metapherngeschiebe einer Sprache ist Teil eines unablässigen Prozesses, den nicht nur die praktischen Bedürfnisse, für

neue Gegenstände neue Bezeichnungen zu gewinnen, in Gang hält, sondern auch die Notwendigkeit, die Konstitution der Gegenstandswelt zu überprüfen, zu revidieren im nie ganz erfüllbaren Wunsch nach ihrer »wahren« Gestalt. Darum auch sind Redeweisen, Sprichwörter, verbale Versatzstücke, mit denen ganze Gespräche bestritten, mit denen Handlungen und Haltungen gerechtfertigt werden, die oft keiner Rechtfertigung mehr zugänglich sind (»wo gehobelt wird, fallen Späne« . . .), darum ist die ganze fixierte Redewelt Material poetischer Negation, die vom decouvrierenden Zitat über die ironische Verkehrung bis zur verbalen und phonetischen Destruktion reichen kann. Durch die Petrifizierung im zivilisatorischen Gebrauch, wie sie sich in den von einer Gesellschaft sanktifizierten, gegen die kritische Reflexion nahezu immunen Schlagworten am deutlichsten darstellt, wird Sprache »material« und damit zum bloßen widerstrebenden Objekt für den poetisch destruirenden Angriff. Dabei tritt der doppelte Sinn von Prozeß als Kritik und Hervorbringung, als »Verhör«, Infragestellung, Beim-Wort-Nehmen zu Tage. Kritik vollzieht sich hier nur beiläufig als reflektierende Beschäftigung mit dem Material und als poetische Destruktion und ist sinnvoll nur als Phase der Hervorbringung. Sie wird von der Innovation aufgehoben: verzehrt und dem künftigen Empfänger zugleich vermittelt. Die Negation, in der sie wirkt, arbeitet die Bruchkante heraus, an der sich eine neue, »unerhörte« Sprachfassung konturiert. Diese Bruchkante gibt es nur im destruirend-konstruktiven Prozeß, nicht als kartographischen Befund einer Sprachlandschaft. Sie bedeutet die Chance der Innovation, den Moment von Spontaneität, Erfindung, Einfall – also die unkontrollierbare Phase des poetischen Vorgangs, die das Negierte als Zitat verbraucht, aufhebt, aber nicht dialektisch als dessen Umschlag, Antithese oder als Alternative erklärt werden kann.

Die zwei Thesen dieser Poetik: Poesie ist Sprache, die sich zu sich selbst verhält, und Poesie ist ein Prozeß sprachlicher Negation und Position, Destruktion und Innovation, diese zwei Grundsätze schneiden sich in dem Begriffsbündel des poetischen Machens, des Sprachhandelns, des aktuellen Vollzugs von Sprache, des Äußerns als Leistung und als Produkt. Es ist in der griechischen Wortbedeutung von Poesie bereits angelegt. Historische Gelegenheiten gab es für den hymnischen, dithyrambischen Vollzug von Poesie. Für uns ist kein Adressat für solches Äußern mehr denkbar. Zum

Grundhabitus ist der konzentrierte, auf die verschiedenen Sprachhinsichten aufmerksame Vollzug geworden, in dem das sprachfähige, durch seine Sprache definierbare menschliche Wesen sich seiner Sprache auf den eigenen Daseinsvollzug richtet, ja sein Dasein erst im Sprachvollzug hat. Von vornherein sind darin alle seine Kräfte einbezogen, Spontaneität wie Reflexion, Emotion und Vision, Traum und Bewußtheit. Die Innovation ist gar nicht anders zu erreichen als durch das Zusammenwirken der einander scheinbar ausschließenden Fähigkeiten und ihrer Methoden.

Humboldt bezeichnete Sprache als die Zwischenwelt, in der und durch die der Mensch Welt hat. Sprache ist für ihn das Prisma, das uns Realität erfäßbar und artikulierbar macht. Im Sinn der hier dargelegten Poetik ist Sprache darüber hinaus ein autonomes Medium, durch das der Mensch sich nicht nur auf sich und seine Welt bezieht, sondern das ihm, imprägniert von Wirklichkeit und diese unabsehbar reflektierend, als konkretes Gebilde gegenübertritt. Da Sprache von Grund her sein eigenes Produkt ist, in dem er sich äußert und in dem er sich entäußert hat, trifft er in ihr auf eine Realität, von der er weiß, daß sie die seine ist, ohne daß er dieses Wissen realisieren könnte – es sei denn im konkreten poetischen Vollzug. Von welcher Mächtigkeit und wie ungeheuer zugleich die Entfremdung zu ihr erscheint, wird klar, wenn man sich Rechenschaft darüber gibt, in welchem Ausmaß unsere Realität sprachbedingt, ja sprachgegründet ist, – daß unsere eigene Existenz z. B. von der zureichenden Beherrschung wissenschaftlicher Idiome mehr abhängt als vom Ausfall der diesjährigen Ernte, ein Verhältnis, das noch vor wenigen Generationen absurd erschienen wäre. Daß die sprachbedingte zivilisatorische Realität ebenso versteinern kann wie die natürliche, zeigen Institutionen, wie die der Krankenversicherung oder des Schulsystems, deren Reform schwieriger ist als die Besetzung des Mondes, obwohl alle ihre Elemente von uns selbst hervorgebracht und formuliert worden sind. Sprache beweist da ihre Fähigkeit, zum steinernen Denkmal zu werden. Sie tritt in solchen Realitätsklumpen aber auch als massiv konkretes Phänomen unter anderen auf, wird registriert, benutzt, verbraucht wie andere Vorkommen auch.

Die Vergegenständlichung, die sich darin anzeigt, bestimmt auch eine Poetik, die die Sprache zum Thema hat, und sie wird davon bis zur äußersten Konsequenz getrieben. In einer Situation, wo Sprachgebilde so sehr institutionalisiert werden konnten, daß ihr

Gefüge sprachlich nicht mehr erreichbar ist; in der zugleich eine ungeheure verbale Produktion stattfindet, die bei weitem die individuelle Aufnahmefähigkeit übersteigt und daher zum großen Teil für zufällig, das heißt uninteressierte oder für keine Empfänger mehr hervortritt, nur weil ihre Institutionen so installiert sind, daß sie auf jeden Fall produzieren müssen; in dieser Situation wird eine Poetik aktuell, die Sprache als pures mundanes Phänomen ohne Hinsicht auf irgendeinen Funktionszusammenhang außer dem der bloßen wahrnehmenden Betrachtung entwirft. So wird poetisches Sprachmaterial analogen formalen Fragestellungen unterzogen wie das der Musik oder der Malerei, wenn auch mit seiner Eigenart entsprechenden Varianten.

Der poetische Materialbegriff umfaßt nicht nur das wahrnehmbare, tönende oder sichtbare Zeichensubstrat, er umfaßt alle an der Sprache beteiligten Schichten vom phonetischen Stoff über die artikulatorische, verbale, syntaktische bis zur semantischen Struktur. Er impliziert ebenso die diachronische Hinsicht, wie unsere Überlegungen zur poetischen Negation belegen. Die experimentelle Fragestellung gilt sowohl den Schichten (Parametern), aus denen Sprachgebilde bestehen – z. B. Melodie, Tonhöhe, Tonstärke, Tempo eines Sprechverlaufs –, wie den kleinsten möglichen Elementen, wie den kompositorischen Großformen bzw. den Kompositionsprinzipen, mit denen Texte, welchen Umfangs auch immer, gebildet werden können.

Da die klassische literarische Idee als Konstituante ihre Rolle ausgespielt hat, ist die Großstruktur eines Textes innerlich gebunden an seine Feinstruktur. Im einfachsten Falle ist das Ganze ein additives Ensemble kleinster Elemente, die nach einem Prinzip zusammenhängen. Das Ganze kann sich auch in Gruppen gliedern, die eine Kleinstruktur jeweils abwandeln und in ihrer Folge deren mögliche Variationsbreite ablesen lassen. Denkbar ist die Demonstration eines Satzes in allen Stadien seiner semantischen Kohärenz, vom bloßen Vokabelaggregat über rudimentäre syntaktische Einsprengsel und formal einwandfreie, doch semantisch undeutliche Satzfügungen bis zum Klartext. Möglich ist das komplizierte kompositorische Zusammenspiel zahlreicher Kleinstrukturen verschiedenartiger Beschaffenheit samt ihren Permutationen, Spiegelungen, Verschiebungen usw.

Ein Problem ist die Großform, die nicht mehr in *einem* zusammenhängenden Leseakt aufgenommen werden kann, die also eine

Leseleistung verlangt wie etwa der herkömmliche Roman. Die strenge Beziehung der Groß- auf die Kleinform hängt ab von der Lesekapazität des Lesers; sie muß im Lesen nachvollziehbar bleiben, sonst sinkt der Text zur Ansammlung bloßer Wiederholungen ab. Doch ist die Lesekapazität sehr beschränkt, wenn sie sich nur auf verbale Feinstrukturen stützen kann, d. h. es gelingen nur kürzere Texte. Es sind jedoch Themen denkbar, die dem Leser eine »großförmige« Orientierung geben, obwohl sie sich erst »unterwegs« allmählich einstellen, etwa im Abbau redensartlichen Materials; athematische Themen, die nie ganz eindeutig formulierbar werden, mehr Sprach- und Wort-Felder mit der Implikation ihrer Geschichte, der zeitgenössischen Verwendungen, den böartigen, frappierenden, grotesken Assoziationen. Athematische Sprachfelder, die die Manipulation herausfordern, um zu ihrer Wahrheit zu kommen: wie Plakate die *Décollage* provozieren und dabei ihre faszinierende Fassung finden.

Es empfiehlt sich, den Gattungsbegriff, der der gewohnten Poetik schon Schmerzen bereitete, links liegen zu lassen. Die Unterscheidung von Prosa und Poesie und ganz und gar die von Lyrischem, Epischem und Dramatischem hat ihren Sinn verloren, wenn die Texte sich nicht mehr nach Haltungen von Ich, Du, Gesellschaft und Welt zu sich und zueinander charakterisieren sondern nach ihren experimentellen Fragestellungen. Die Gattungseinteilung wird vollends zu Schrott, wenn man die intermedialen Textphänomene in den Blick nimmt, die eine immer wichtigere Rolle spielen: Texte, die in den Grenzbereichen zur Musik (*sound poetry*, phonetische Poesie, Lautgedichte usw.) oder zur bildenden Kunst (*poème objet*, Schriftbilder, konkrete Poesie) erscheinen und mit den Begriffen dieser Disziplinen oft ebenso beschrieben werden können wie mit denen der Poetik.

Seinen Grund hat das Phänomen der intermedialen Texte einmal darin, daß die Jahrtausende alte Vorherrschaft der geschriebenen Sprache als des eigentlichen Mediums der Poesie aufgelöst worden ist und die durch das sekundäre Zeichensystem der Schrift gefilterte Sprache keinen höheren literarischen Rang mehr hat als die gesprochene; zum andern in der beschriebenen Vergegenständlichung der Sprache und ihrer Emanzipation von der zivilisatorischen Sinnfunktion. Hinzu kommt eine Verfeinerung des Zeichen- und Symbolbegriffs. Durch Symbolismus und Surrealismus, unterstützt von den Einsichten der Psychoanalyse, ist die Symbolfähig-

keit jedes Wortes je nach dem Bewußtseinshorizont, in dem es erscheint, erkannt worden. Da jeder adäquate Bewußtseinshorizont unabschließbar und die Korrespondenz jeden (verbalen) Phänomens mit jedem offenbar ist, hat das einzelne Symbolzeichen eine offene Bedeutungsqualität (vgl. Valéry: »Es gibt keinen wirklichen Sinn eines Textes . . . Einmal publiziert, ist der Text wie eine Apparatur, deren sich jeder auf seine Weise und nach seinen Möglichkeiten bedienen kann.«).

Als Text wird daher jede geordnete Gruppierung von Sprachzeichen, seien es Laute oder Buchstaben, bezeichnet. Für die ältere Poetik beschränkte sich die Wirkung der gesprochenen Sprache außerhalb der Musik auf die Rezitation, da es für ihre spezifischen Qualitäten – Tonhöhe, -stärke, -dauer, Tempo – mit ihrer nicht-quantifizierbaren Unregelmäßigkeit keine zulängliche Notation gab. Sie festzuhalten, zu unterscheiden und mit ihnen zu arbeiten, ist heute dank der technischen Hilfsmittel kein Problem mehr. Die tönende Sprache erlaubt daher Kompositionen von faszinierender Reichweite. Zum erstenmal ist der Zeitverlauf von gesprochener Sprache dem poetischen Experiment zugänglich geworden außerhalb der strengen musikalischen Zeitmessung. Zum erstenmal ist die emotionelle Qualität einer Stimme außerhalb einer bestimmten Bühnenaufführung und unabhängig vom semantischen Wert verfügbar geworden. Die Möglichkeiten eines zeitgenössischen Hör-Spiels lassen sich nur vermuten.

Die Loslösung von der literarischen Idee hat aber auch die schriftsprachliche Poesie erweitert, – genauer: hat die formale, gestische Qualität der Schrift wieder auftauchen lassen. Nicht nur kann ein Text mit seiner Fläche in einen Funktionszusammenhang treten und auf ihr eine gestische Bewegung entfalten, er kann auch zum »Bild« werden. Die Worte können an einer textbedingten Reduktion oder Destruktion teilnehmen; sie sind lesbar genau in dem Grad, der jeweils zulässig oder erwünscht ist. Vielleicht sind mehrere Lesarten zugelassen. Erst der mit seiner Fläche funktional verbundene Text kann dem Phänomen der Plakatwelt begegnen (das in seiner formal wirksamen Art seinerseits Derivat der experimentellen Künste ist). Syntaktische Beziehungen diesseits der gewohnten Grammatik werden möglich. Es gibt Textfiguren, reduziert auf wenige Elemente, bestimmt für den meditativen Leser, nicht für den Stoffhuber. Es gibt das Textgespinnst, dessen Schriftfragmente, Wortandeutungen, silbische Indizes eine ganze Sprach-

verfassung spiegeln, ohne dies zu beabsichtigen. Es gibt das Bild eines einzigen Buchstabens, in dem Sprache lautlos tönend da ist: Schicksale von Lauten, von Laut-Formen, von einmal ertönten Lautschreien, von verwischten Lautpersonen vergegenwärtigend.

Zu solchen Textphänomenen gehört diese Poetik. Sie ist deren Funktion, und sie ändert sich mit deren Änderungen. Eine normativ zeitlose Poetik ist heute noch weniger denkbar als früher. In einer Poetik kondensieren und akzentuieren sich die Grundsätze, nach denen jeweils mit der Sprache umgegangen werden kann. Sie ist abhängig von der Verfassung der zeitgenössischen Sprache, allerdings nicht im Sinne eines Spiegelverhältnisses. Sie formuliert das theoretische Fundament, ohne das kein Text mehr entworfen werden kann, wenn es auch im Hervorgang des Textes untergeht. Sie ist unentbehrlich und hinfällig zugleich.

8 JOCHEN GERZ

Für eine Sprache des Tuns

1.

Unsere Sprache ist eng an die Entwicklung des westlichen Denkens und der Philosophie seit Aristoteles gebunden. Sie entspricht dieser Tradition insofern, als sie ein Mittel der Introversion von Widersprüchen der Außenwelt ist, anders gesagt, als sie die Ansprüche der Außenwelt dem Individuum gegenüber vertritt.

Sie entspricht dieser Tradition auch insofern, als sie die Außenwelt zum Reflex ihrer selbst macht. Das bedeutet, daß die Außenwelt so ist, wie sie »gesagt« wird. Indem sie die Außenwelt durch die Interpretation, die sie von ihr gibt, ersetzt und den Anspruch ihrer Interpretation dem Individuum gegenüber manifestiert, sichert unsere Sprache mechanisch die Herrschaft der Repräsentation über das Leben.

2.

Diese Herrschaft sichert unsere Sprache durch die Teilung. Sie teilt das Leben in »Realität« und »Idee«. Dank dieser Teilung installiert sie sich als unersetzliches und einziges Medium und dank der unaufhörlichen Inbesitznahme des zwischen Individuum und Außenwelt geschaffenen Raumes ersetzt sie nahezu vollkommen jede direkte und primäre Kommunikation durch die »repräsentative« Information eines Mediums, durch dessen Monolog. In dem

Maße als das Medium repräsentativ wird für die Außenwelt und diese endlich ganz ersetzt, wird das Individuum abhängig von ihm und sieht sich gezwungen, sein Recht auf die Außenwelt schrittweise abzutreten.

Solange als das »was geschieht« nur dem entspricht, »was schon immer geschehen ist«, solange als die immer autonomere Repräsentation auf dem gegenwärtigen Augenblick lastet, verwaltet unsere Sprache die Unvereinbarkeit (um sie zu verbergen) zwischen dem Verlangen nach Kommunikation und ihrem eigenen »repräsentativen« Charakter, der diktiert, was das Verlangen des Individuums »zu sein hat«: die Welt (sprachlos) zu ertragen.

Seitdem die Ideologie des Humanismus (deren wahrer Prophet Aristoteles war) installiert ist, erbringt unsere Sprache den reichlichen Nachweis ihrer Eignung zum Vehikel dieser Ideologie der Entmachtung und Entfremdung aller Individuen.

3.

Jede Suche nach einer neuen Sprache, die sich ausschließlich als Suche nach einem neuen poetischen Kode verstünde, kann nur als Weiterführung des traditionellen Denkens begriffen werden und nicht dem Vorwurf entgehen, einmal mehr das Feld der Möglichkeiten für die Herrschaft der Repräsentation über das gelebte Leben zu erweitern und zu vertiefen.

Die »visuelle Poesie«, die zu keinem Zeitpunkt eine vor allem literarische Bewegung bedeutete, insofern als sie Ziele proklamiert hätte, die man als Teil der akademischen oder anti-akademischen Positionen der Gegenwart bezeichnen könnte, hat sich vielleicht zum ersten Mal, durch die Anwendung einer Praxis auto-informativer Elemente, mehr als nur einem poetischen Kode widersetzt. Sie hat sich tatsächlich den Machtverhältnissen in ihrer Gesamtheit widersetzt, die in unserer Sprache unterhalten und täglich neu geschaffen werden und also auch in unserer Gesellschaft.

In dem Maße als diese Sprache die Verständnislosigkeit des Individuums gegenüber der Außenwelt, deren Teil es ist (und die ihm doch immer fremder wird) nährt, fordern die »Visuellen« die Belebung der Außenwelt nicht durch ein Jenseits oder durch die Repräsentation (Mißbrauch der zum Objekt der Interpolierung gewordenen Außenwelt), sondern durch den ihr eigenen Willen sich zu begreifen und sich zu entziffern. »Visuelle Poesie« – der Ausdruck wird übereinstimmend mit der Definition von Emmet Williams für die konkrete Poesie (»konkrete Poesie ist, was kon-

krete Poeten *machen*«) verwandt – ist Träger der der Außenwelt innewohnenden Evidenz, ist es in dem Maße, als das Individuum und die Welt Teil derselben Vision des Lebens sind.

4.

Die Praktizierung einer sich ständig selbst veröffentlichen Schrift, einer Schrift zugleich, die sich selbst alleiniger Inhalt ist, führte ganz natürlich zur Entdeckung zahlloser Informationselemente außerhalb des alphabetischen Zeichenbestands – das fotografische Bild, die Gesten weitab vom Papier, jede Situation des gelebten Lebens. Unter der Bedingung, daß alles, was existiert, durch seine ihm eigene materielle Existenz »spricht«, kann Kommunikation stattfinden. Für die »visuelle Poesie« bedeutet das, daß sie eine Notwendigkeit außerhalb ihrer selbst gefunden hat und eine »wirkliche Reflektion in der Außenwelt« (Dick Higgins).

5.

Indem sie die Ansprüche der Außenwelt, so wie sie ist und so wie sie schon immer war, dem Individuum gegenüber vertritt (und nicht umgekehrt), gliedert unsere Sprache es in ihre Interpretation der Außenwelt ein. Das Individuum wird, wie gesagt, anstatt Träger von Sprache Sprachobjekt und damit sprachloser Teil der durch die Sprache errichteten widersprüchlichen Ordnung. Es kann deshalb nicht das Ziel einer Praxis sein, diese Sprache durch einen neuen »repräsentativen« Kode zu ersetzen, der seinerseits den Umschlag von Leben in Sprachlosigkeit nur akzentuieren könnte: jeder Moment, ausnahmslos alles muß seinem Anonymat, seiner Langeweile entrissen werden; durch die ihm eigene Sprache, den ihm eigenen Willen zu sein.

9 EUGEN GOMRINGER

konkrete dichtung (als einführung)

sprachgebilde der konkreten dichtung unterscheiden sich in mehreren beziehungen von gedichten und texten, wie sie im strom der literarischen produktion unserer zeit entstehen.

der visuelle aspekt. konkrete sprachgebilde folgen entweder gar nicht der üblichen vers- und zeilenanordnung oder sie folgen dieser in einer so reduzierten form, daß man dabei nicht an das übliche gedichtbild denkt (um nur vom gedicht zu sprechen. längere texte halten sich vernünftigerweise an die lesbarsten präsentationsfor-

men). ihr anblick läßt von häufung, verteilung, analyse, synthese und rasterung von sprachlichen zeichen, von buchstaben und worten, sprechen. die bekannte konventionelle anordnungsweise dieser zeichen wird als eine möglichkeit unter anderen berücksichtigt, jedoch nicht ungeprüft hingenommen und verwendet. die zeichenanordnung entsteht bei den meisten gebilden nach einem ihnen innewohnenden baugesetz, wobei sich gewisse syteme herausbilden können. es handelt sich also um nackte sprachliche struktur, und wie in der architektur gilt für die sichtbare form der konkreten dichtung, daß sie gleich deren struktur ist.

inhalt und semantik. die konkrete dichtung hat inhalte. von einer ungewohnten formalen behandlung der inhalte darf nicht auf deren fehlen geschlossen werden. grundsätzlich ist es jedoch zu empfehlen, sich der semantik zu bedienen, um konkrete sprachgebilde »inhaltlich« kennenzulernen, als sich gleich mit inhaltsfragen zu beschäftigen. also zuerst semantik, mythologie eventuell später. die betonung der struktur der sprache verlangt die analyse der semantischen dimension, und umgekehrt. es ist eine ganz natürliche beschäftigung der konkreten dichter, sich mit semantischen problemen – visuelle und sprachliche – auseinanderzusetzen.

um aber doch vom inhalt zu sprechen. die inhaltsfrage ist für den konkreten dichter eng verbunden mit einer solchen der lebenshaltung, in welche die kunst wirksam miteinbezogen ist. seine lebenshaltung ist positiv, synthetisch rationalistisch (im sinne der auslegung dieses begriffes durch den philosophen max bense). so auch seine dichtung. sie ist für ihn nicht ventil für allerlei gefühle und gedanken, sondern ein sprachliches gestaltungsgebiet mit einem engen bezug zu modernen, naturwissenschaftlich und soziologisch fundierten kommunikationsaufgaben. ein inhalt ist deshalb nur dann interessant für den konkreten dichter, wenn sich seine geistige und materielle struktur als interessant erweist und sprachlich bearbeitet werden kann. oft haben konkrete sprachgebilde strukturprobleme zum inhalt, d. h. sie konkretisieren in stofflicher zeichenvelt inhalte des intellegiblen seins.

information und kommunikation. konkrete sprachgebilde sind teils unreflektierte, teils reflektierte informationen. unreflektierte sind sie, wenn ihr schriftlicher zeichencharakter zugleich signal ist, auf das – ähnlich wie auf ein kommando – eine nur oder vorwiegend sensorische reaktion erfolgen kann. reflektierte (auch

genannt ästhetische) informationen sind sie, wenn sie sich als schemata von zeichen präsentieren. in beiden fällen wird versucht, das konkrete sprachgebilde als eine auf knappe, unverhüllte form gebrachte information zu verwenden. aus kommunikativen gründen. denn grundlage guter sprachlicher kommunikation sind analoge denkstruktur – oder behavioristisch gesprochen: analoge pattern-struktur – und analoge materielle (zeichen) struktur. durch die offen sichtbare präsentation ihrer strukturen und durch die – unter anderem auch psychisch bedingte – reduktion auf verhältnismäßig wenige zeichen (oder signale) sind gebilde der konkreten dichtung geeignet, zwischen verschiedenen sprachtypen, sprachauffassungen und zwischen verschiedenen zeichenvorräten verbindend zu wirken (also z. b. auch zwischen muttersprachlichem und physikalischem weltbild). sie ist in der naturwissenschaftlich-technischen weltanschauung von heute begründet und wird sich in einer synthetisch rationalistischen weltanschauung von morgen entfalten. wenn die konkrete dichtung noch als fremd (asketisch mager oder simplifikatorisch) empfunden wird, dann wahrscheinlich aus mangel an einsicht in eine entwicklungstendenz unserer gesellschaft, ihres denkens und tuns, die in ihrem kern eine neue ganzheitsauffassung enthält.

konkret. es ist ersichtlich aus welcher theoretischen begründung der ausdruck »konkrete dichtung« sich bilden konnte. nun allgemein gesprochen: der konkrete dichter sieht genau auf das material, das er entweder zur darstellung bringen will oder in dem er darstellt. er zieht es sogar vor, wenig inhalt zu bieten (den inhalt, den es gerade noch gibt), nur um ihn in seiner konkreten sprachlichen form meistern zu können; meistern unter allen einwirkungen moderner denk-disziplinen. ihn interessiert die sprache dort, wo sie einsetzt, in dem höchst komplizierten und einfachen schöpferischen akt des sprechenden denkens, und analog dazu auch an ihrem visuellen beginn. man wird den konkreten dichter kaum mehr mit dem dadaisten oder expressionisten (als epocheerscheinung) verwechseln, auch wenn in diesen – und dazu in arno holz, mallarmé, appollinaire, gertrude stein, e. e. cummings, carlos williams, ezra pound – durchaus vorläufer gesehen werden können, die ihr sprachliches material bekanntlich oft (und zum teil aus dem selbstzweck des spiels) revidierten.

international – übernational. ein bezeichnendes merkmal der existenznotwendigkeit der konkreten dichtung ist, daß gebilde, wie

sie in diesem buch versammelt sind, fast gleichzeitig in europa und südamerika auftauchten, daß die haltung, die solche gebilde entstehen und vertreten läßt, sich hier wie dort durchzusetzen begann. [...] wer genau hinsieht und zuhört, wird entdecken, daß die konkrete dichtung verschiedene dichtercharaktere umfaßt. man wird ferner merken, daß die konkrete dichtung wieder zur realen existenz des wortes und des buchstabens hinführt. dies wird auch durch eine konkrete prosa deutlich gemacht, wie sie helmut heissenbüttel schreibt. über einzelheiten hinaus aber wird man sehen, daß die konkrete dichtung die idee einer universalen gemeinschaftsdichtung zu verwirklichen beginnt, da ist es denn vielleicht an der zeit, begriffe, wissen, glauben und unglaben über und an das dichterische gründlich zu revidieren, wenn das dichterische noch im ernst und mit aller bejahung in der modernen gesellschaft existieren will. leider ist heute noch immer festzustellen, daß selbst intelligente menschen sich naiver stellen als sie in wirklichkeit sind, wenn sie als dichter auftreten oder mit dichtung in berührung kommen. als müßte man über primäre fragen naiv reden.

die hauptsprachen dieses buches sind deutsch, portugiesisch und englisch, was nicht als endgültige festlegung auf vorzugssprachen angesehen werden darf. daneben finden auch das spanische und französische verwendung. dieses absichtliche polyglotte verhalten soll einige lebende sprachen miteinander in beziehung bringen, ungefähr so wie auf einer party oder bei flugreisen menschen verschiedener anlage, sprache und äußerlicher erscheinung beobachtet werden können. es wurden deshalb auch gebilde in oberösterreichischer mundart aufgenommen, wohl wissend, daß die mundarten die sprachreservoir darstellen, aus denen einzelformen und ein gründliches spracherlebnis gewonnen werden. auch soll damit gezeigt werden, daß mundartdichtung selber nicht unbedingt sentimental sein muß.

10 ERNST JANDL

Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise

Ein Vortrag*

Kunst heute, also auch Dichtkunst, kann als eine fortwährende Realisation von Freiheit interpretiert werden. Eine solche Interpre-

* Die Korrekturen der Druckvorlage stammen vom Verfasser.

tation macht die Stelle der Kunst im Raster der Ideologien sichtbar; sie impliziert eine Aussage über die Funktion der modernen Kunst für den einzelnen und die Gesellschaft; sie ermöglicht damit eine Erklärung, wieso moderne Kunst von einzelnen als ein Ärgernis empfunden wird und aus bestimmten Gesellschaftsformen ganz oder teilweise verbannt bleibt.

Das Schauspiel des Vollzugs von Freiheit außerhalb der Grenzen, die das Leben und Denken irgendeines einzelnen umschließen (in jedem Fall eine Art angelebter Zwang), stellt diesen einzelnen auf eine harte Probe.

Die Manipulatoren einer weitgehend gleichgeschalteten Gesellschaft sehen ihr System gefährdet durch den Anspruch der modernen Kunst auf einen Bereich, wo ohne Lenkung von außen immer wieder neue Modelle von Freiheit entstehen. Bedrohlich erscheint ihnen, daß Kunst zu einem Muster für Gesellschaft werden könnte, einer Gesellschaft, in der zahlreiche gleichzeitig daran sind, sich jeder sein eigenes Modell von Freiheit zu zimmern.

Die moderne Kunst, so genommen, nämlich in ihrer Gesamthaltung, und nicht in ihren vielfältigen Erscheinungen, darf als Modell dafür gelten, unter welchen Voraussetzungen die Herstellung von Kunst auch künftig vor sich gehen wird, solange, und wo immer, eine Gesellschaft sich nicht irgendeiner einzigen großen Ordnung für alle und alles ausliefert bzw. von ihr überrumpelt wird.

Von der Zukunft der Kunst in Einzelheiten zu reden, also ausgehend von ihren heutigen Erscheinungsformen, hat, wie ich es sehe, mit Magie zu tun: vielleicht, daß eine Formel gelingt, die etwas bewirkt. Indes, schon daß es vorkommt, daß im Gespräch über einzelne Künste oder Sparten davon, den Roman, das Gedicht, alsbald vom Ende derselben die Rede ist, das nun entweder verzögert oder befördert werden soll, zeigt mir, wie wenig dort wirklich zu sehen sein kann, wo die Zukunft der Kunst vermutet wird. Die Kunst entzieht sich der Prognose. Kaum der einzelne weiß, was er noch tun wird. Und jeder Neue tritt unvermutet auf, und was er tut, kommt überraschend. Was ich wahrnehme, jetzt, davon kann ich gerade noch – mühsam – reden (wozu eigentlich?) und vielleicht noch von gestern, Vergangenen, sofern ich damit zu tun hatte oder es mit mir. Übrigens – reden: von dem, der Sprache als Medium verwendet, um seine eigenen künstlerischen Dinge daraus herzustellen, wird dann erwartet: Interview;

Diskussion; Referat; Essay; Rezension – als sei das einfach dasselbe wie: Gedicht, Text, Stück usw. oder auch nur verwandt damit. – Mißbrauch des Mediums, möchte ich, für meinen Teil, es nennen.

Ehe ich in diesem Mißbrauch fortfahre, und um mir dafür einen Vorwand zu schaffen, ein Gedicht:

der baum ist kunstvoll
und alles in der luft
zugleich. von weitem
erhebt natur den schatten.
luftig in der hand schwindet
die schwarze tiefe. noch unvertrieben
kommt die erwähnte
kurze kurze zeit.
schnee und reif
sind eng genug dazu.
hoch! die kirschen
enthüllt er gelassen.

Dieses Gedicht, aus dem Anfang der sechziger Jahre, verdankt sein Entstehen, zusammen mit zwei weiteren der gleichen Sorte, der wiederholten Zurückweisung einiger meiner radikaleren Texte durch den Herausgeber einer Zeitschrift. Da sollte man doch einmal etwas ganz besonders ›Lyrisches‹ machen, oder was manche darunter verstehn. Inzwischen hat sich dieses kleine Gedicht selbständig gemacht und Anlaß und Art eines Zustandekommens verziehn. Wenn ich heute versuche, es in seine Bestandteile zu zerlegen, merke ich bald, daß seine Bestandteile heute nicht das gleiche sind wie die Bausteine damals, als ich es zusammensetzte. Ich erinnere mich bloß, daß ich damals in produktivem Ärger eine Lyrikanthologie vom Bücherbrett riß und sie auf die aufgeschlagene Zeitung jenes vergessenen Tages plazierte. Im Buch blätternd und dem unsteten Blick das Betreten der Zeitung nicht verwehrend, wurde ich in schrittweiser Geburt Mutter dieses Gedichts vieler Väter.

Liegt hier ein Experiment vor? – Zwei Fragen lassen sich beantworten: erstens, ist ohne gedanklichen oder emotionalen Vorstoß, also in dieser Hinsicht voraussetzungslos, wenn man die stimulierende Wut außer acht läßt, in einem einzigen kontinuierlichen Reihungsvorgang aus fremdem und heterogenem Material ein in sich geschlossenes lyrisches Gebilde produzierbar? – zwei-

tens, verliert dieses nach seiner Herstellung für den Erzeuger früher oder später die Spuren seiner Machart, d. h. setzt es sich ihm gegenüber, der weiß, wie es entstand, als ein Gedicht durch, das er selbst akzeptieren kann, oder geschieht das nicht?

Wird auch die Frage gestellt, was andere sagen, zu diesem oder jenem Gedicht? Auch das, als Kontrolle von außen, immer nur durch wenige, oft nicht mehr als einen.

Und die Frage nach dem Fortschritt, dem eigenen, durch dieses Gedicht oder jenes, die Frage: gibt es ein Weiterkommen? – Mit jeder Arbeit einen Schritt weiter, eine Stufe höher, etwas Neues gelernt, erzählte mir ein Komponist von seinem Fortschritt. Als ich 9 Jahre alt war, hatte ich mein erstes Gedicht geschrieben. Ich stehe immer noch auf der gleichen Stelle.

So einfach ist es nicht. Natürlich verändern sich die Gedichte, und man selbst verändert sich auch, und man merkt etwas von beidem, und das führt zu neuen Veränderungen, und so geht es weiter. Man hat einmal begonnen, Gedichte zu schreiben, aus irgendeinem Grund, und wenn man es nicht bald aufgab, so gab man es später auf, und wenn man es nicht später aufgab, so tut man es immer noch. Gibt es andere Antworten?

Es gibt jedenfalls verschiedene Methoden – wiederholbare, modifiziert wiederholbare, unwiederholbare. Natürlich möchte man jede möglichst gut ausnützen, möglichst oft, dabei immer mit neuen Ergebnissen. Diese hier, »der baum ist kuntsvoll«, die versteckte Montage, und dagegen die offene, die an Reiz dadurch gewinnt, daß nicht alle Spuren der Methode gelöscht sind, sondern Bruchstellen und Nähte sichtbar bleiben, und Montage überhaupt, jede Art des Zusammenbauens aus aufgefundenem, bereits vorgeformtem Material – das wird weiterhin eine mögliche Methode bleiben, eine sehr flexible.

Fragt man beim nächsten Gedicht nach der Haltbarkeit der Methode, wird die Antwort anders lauten – tatsächlich hat auch dieses noch zwei weitere, nach der gleichen Methode gefertigte zur Seite, aber das nur deshalb, weil jedem der drei ein brauchbarer Titel zu Hilfe kam, der jedes mehr von den andern trennt als der eigentliche Text es tut.

Schickt man diesem, ob fair oder nicht, einen Wink voraus, in der Hoffnung auf weniger Widerstand, geringeres Mißverständnis, so sagt man »Uhr«, wie Taschenuhr, Wecker. Hier das Gedicht. (Übrigens, wer es nocht nicht über sich bringt, hier, und an

anderen Stellen, diese Bezeichnung zu akzeptieren, der möge sich das Wort, sooft er nicht anders kann, zwischen Anführungszeichen denken.) Hier also dieses, darf ich sagen, Gedicht:

die zeit vergeht
lustig
lulustigtig
lululustigtig
lulululustigtigtig
lululululustigtigtigtig
lulululululustigtigtigtigtig
lululululululustigtigtigtigtigtig
lulululululululustigtigtigtigtigtigtig

Man kann den Begriff »Gedicht« durch Geschmacksurteile begrenzen und durch die bisherigen Erscheinungsformen des Gedichts oder durch die Erscheinungsformen des Gedichts *bis hierher* (wo immer das ist), *und nicht weiter*; man kann ihn auch offen halten, jederzeit, für die Unvorhersehbarkeit des immer neuen Gedichts.

Wenn man sich aus dem, was allgemein als Gedicht akzeptiert wird, die Sicherheit für die eigene Arbeit holen sollte, müßte man dann nicht seinen vielleicht stärksten Antrieb zum Schreiben preisgeben? – den nämlich, Dinge aus Sprache zu erzeugen, die zu den Dingen, wie man sie kennt, ihre eigene Distanz haben. Der Wille zur Unsicherheit als ein Merkmal der sogenannten experimentellen Dichtung.

›die zeit vergeht‹ war kein Thema, sondern wurde Titel. Es gab kein Thema, sondern nur eine bestimmte Art der Beschäftigung mit einzelnen Wörtern, genauer mit jeweils einem einzigen. Dieses mußte sich in seiner Mitte, wobei diese durch die Hälfte seiner Buchstabenzahl bestimmt war, sodaß nur Wörter mit einer geraden Buchstabenzahl in Frage kamen, so teilen lassen, daß zwei sprechbare, reduplizierbare Einheiten entstanden. Wirksam war bei dieser vorerst rein formalen Methode die Erinnerung an die Möglichkeit der Reduplikation bei gewissen altgriechischen Verben.

Keineswegs kämte ich nun, was bei einer größeren Disposition zu Fleiß ohne weiteres denkbar gewesen wäre, den gesamten Wortschatz der deutschen Sprache nach für dieses Verfahren brauchbaren Wörtern durch, sondern erging mich, mit Notizbuch und Muse ... Muße ... Muse ... – wie Sie wollen – auf den Sommerwegen

des Jahres 64, unaufhörlich Wörter probierend und die erfolgversprechenden notierend.

In einem zweiten Arbeitsgang gingen alle bis auf 3 wieder verloren, denn nur in diesen dreien vermochte ich etwas zu entdecken, das über das Spiel mit Lauten hinausging, das Wirklichkeit außerhalb der Wirklichkeit Sprache zu suggerieren vermochte und einen Titel, also 3, einfallen ließ, die in Verbindung mit den gewonnenen Textgebilden erst etwas ergaben, nämlich Gedichte.

So wurde das Wort »lustig«, das sich in die beiden Bestandteile »lus« und »tig« symmetrisch teilen ließ, ein Adverb zum Satz »die Zeit vergeht«, der nun hieß »die Zeit vergeht lustig«, wobei die sich an ihn anschließende kleine Sprechmaschine in ihrer einen Hälfte das Ticken einer Uhr vorführte, in ihrer anderen eine weniger deutliche, weniger deutbare Beziehung zu etwas herstellte, das vielleicht an Wörter des Hörens, wie »losen« oder das englische »listen«, imperativisch erinnerte, und warum, wenn Sprachgrenzen verwischt werden dürfen, nicht auch ans englische »lose«, verlieren.

Jedenfalls scheint mir – aber das ist ein Gefühl und, wenn Sie es nicht mit mir teilen, so doch ein Indiz dafür, daß auch bei Gedichten dieser Art Emotionen des Autors mitspielen –, daß die kleine Sprechmaschine, hinter der Aussage, daß die Zeit lustig vergehe, zum Laufen gebracht, diese Aussage eher in Frage stellt.

Also gibt es hier wohl doch so etwas wie ein Thema, nachträglich gefunden und festgemacht, aber, was den Autor betrifft, für diesen seit irgendwann bereits vorhanden und von ihm mitgeführt; bis er unversehens, während eines Spiels mit Sprache, an einem Punkt, »luslustigtig«, dem einzig möglichen, einklickt.

Soweit zum Thema »Thema«. Zum Thema »Form« läßt sich noch einiges hinzufügen.

Der Aufbau auf der Schreibfläche, der sich hier von selbst einstellt, besteht im Ansetzen der Reduplikationselemente links und rechts vom ursprünglichen Einzelwort »lustig«; das ergibt, von Zeile zu Zeile, einen Zuwachs von je drei Buchstabenstellen links und rechts, und, bei gleichmäßigem Fortschreiten, alsbald die Form eines gleichschenkeligen Dreiecks, oder fast. Diese Form läßt sich nach unten endlos erweitern, also muß man an irgendeiner Stelle Schluß machen. Ich entschied mich für die Zahl 8, als eine für den Hörer noch erträgliche, dem Sprecher noch zumutbare Zahl von Wiederholungen der beiden Elemente, habe, nebenbei bemerkt,

beim Sprechen dieses Gedichts meine eigene Gefahrgrenze bei der Zahl 7.

Wenn Sie sich das Gedicht nun als eine Art gleichschenkeliges Dreieck vorstellen, aufgebaut auf seine Basis, der Titel symmetrisch über dem Zenit schwebend, werden Sie bemerken, daß dieses Gebilde einen distinkten visuellen Charakter besitzt, der es mir ermöglicht, Ihre Aufmerksamkeit für die nächsten Minuten auf die sogenannte konkrete Poesie abzulenken.

Diese konkrete Poesie ist Dichtung mit den Elementen der Sprache. Das konkrete Gedicht ist ein Gegenstand, nicht eine Aussage über einen Gegenstand. Es verwirklicht Möglichkeiten innerhalb von Sprache. Seine Struktur entsteht aus dem Zusammenspiel gleichrangiger Elemente, im vorhin gehörten Gedicht aus dem Zusammenspiel zweier Worthälften.

Das Wort tritt in der konkreten Poesie meist isoliert auf, das einzelne Wort begegnet dem einzelnen Wort. Zuweilen werden Wörter in sparsamen Versen gereiht, häufiger werden sie flächig angeordnet, als visuelles Gedicht, das phonetisch nicht oder nicht vollkommen realisiert werden kann. Auch kleinere Einheiten finden Verwendung, Wortteile, Buchstaben. So gibt es ein blockartig angelegtes Permutationsgedicht von Emmett Williams, das als Material nur den Buchstaben e verwendet und auf seine Weise als ebenso exemplarisch gelten kann wie in der Malerei die Bilder von Mondrian.

Dieses Gedicht stellt kaum eine Beziehung nach außen her, oder richtiger: nur eine sehr allgemeine, nämlich die Beziehung zu allem anderen, das eine ähnlich flächige, blockartige Form und eine ähnliche Struktur besitzt wie dieses Gedicht durch seine permutierten Gruppierungen des Buchstabens e.

Eine ganz andere und viel stärkere Beziehung nach außen, zur Außenwelt der Sprache, muß ein Gedicht haben, dessen Material das Wort »schweigen« ist, wie das bekannte Gedicht von Eugen Gomringer. Das Wort selbst, soll das Gedicht funktionieren, sinnvoll sein, führt zu einer bestimmten Form. Wieder wird ein Block angelegt, ruhiger im Vergleich zu dem Geflimmer der Permutationen mit dem Buchstaben e, ein Block aus dem Wort »schweigen«, dreimal horizontal, fünfmal vertikal, ein Rechteck; das würde fünfzehnmal das Wort »schweigen« ergeben, wäre nicht das eine Wort im Zentrum des Rechtecks, dort, wo die Diagonalen sich kreuzen, aus dem Block entfernt, also nicht vorhanden, und an

seine Stelle die weiße Leere des unbedruckten Papiers getreten. Das Wort, das ein Negatives, ein Nicht-Vorhandensein von etwas Hörbarem, bedeutet, *sagt* das, und dazu noch auf hörbare Weise; die weiße Stelle im Innern des Wortblocks *zeigt* es.

Mit dem ersten hat auch dieses Gedicht gemeinsam, daß es zu anderer Realität eine sehr allgemeine Beziehung herstellt, eine wenig spezifische; nämlich eine Beziehung zu allem Schweigen, zu jedem Schweigen, nicht zu einem bestimmten.

Die ersten konkreten Gedichte entstanden zu Anfang der fünfziger Jahre, als Gomringer in der Schweiz seine »Konstellationen« zu schreiben begann und sich in Brasilien die Dichtergruppe »Noigandres« formierte. Der Arbeit am konkreten Gedicht folgten bald Definitionen und Manifeste. Die Brasilianer verkündeten das Ende der historischen Epoche des Verses als einer formal-rhythmischen Einheit. Gomringer konstatierte in den modernen Sprachen Tendenzen zur formalen Vereinfachung, zur Reduktion, Abkürzung, Verknappung. In diese Sprachvorgänge müsse sich, forderte er, die Dichtung einschalten. Er sagt: »Das neue Gedicht ist deshalb als ganzes und in den Teilen einfach und überschaubar. Es wird zum Seh- und Gebrauchsgegenstand: Denkgegenstand – Denkspiel.«

Der konkrete Dichter faßt das Wort, den Buchstaben, den Laut als Material auf und stellt Kunstobjekte aus Sprache her. Das Gedicht wird, sagt Gomringer, »eine Realität an sich und kein Gedicht über...« Er schlägt daher die Bezeichnung »konkret« vor. Im Gegensatz zu »abstrakt«.

Das gleiche betont Gerhard Rühm: »Einer der wesentlichsten Züge unserer Dichtung: sie ist nicht *descriptiv*, sie schafft selbst Wirklichkeiten, sie *ist* eine Wirklichkeit.«

Oder, mit den Worten Max Benses: wir sprechen von konkreter Poesie, »wenn die sprachlichen Elemente in ihrer triadischen Funktion des Verbalen, Visuellen und Vokalen gleichzeitig und ebenso semantisch wie ästhetisch ausgenützt werden, wenn also der Text (partiell oder total) seine sprachliche Eigenwelt mit seiner sprachlichen Außenwelt identifiziert oder, wie man auch sagen kann, wenn das, was die Wörter (mit ihren Morphemen und Konnexen) inhaltlich ausdrücken, im visuellen Arrangement und in der vokalen Wiedergabe gespiegelt ist.«

Verharren wir einen Augenblick beim rein Handwerklichen, das in konkreter Poesie bis ins letzte Detail eine Rolle spielt.

Die Schreibmaschine gestattet, oder ermöglicht, das von mir beschriebene gleichschenkelige Dreieck, aufgebaut auf dem Wort »lustig« samt seinen Erweiterungen. Die Schreibmaschine ist demokratisch, sie gibt jedem Buchstaben den gleichen Raum. Nicht so der Buchdruck. Hier erhalten bestimmte Buchstaben mehr, andere weniger Raum, was die formgetreue Nachbildung eines mit der Schreibmaschine geschriebenen Textes erschwert und zuweilen unmöglich macht. Der einfachste und billigste Ausweg, nämlich die Klischierung des Schreibmaschinentextes, wirkt oft deutlich als Notlösung. Bessere Ergebnisse erzielt man durch Handsatz, der allerdings die Herstellungskosten eines Buches beträchtlich verteuern kann. Andere Dinge dieser Art, die Beschneidung oder exakte Durchlöcherung von Seiten, die Verwendung von Farben, die Variation durch Papiersorten, werden von den Autoren längst praktiziert und versprechen noch manchen Stimulus für die Buchproduzenten.

Ich könnte Ihnen jetzt erzählen, wie es mir gelang, die Reduplikationsmethode in ein Gedicht hinein fortzusetzen, das Ihnen vielleicht als höher organisiert erscheint – die Sache ist aber umgekehrt. Offenbar ist es so, daß solche Methoden, mehrmals angewandt, eine fortschreitende Reduzierung des Textes bewirken, der immer klarer die Methode seiner Herstellung demonstriert, bis diese Methode verbraucht ist. Jedenfalls hatte ich eine Art Reduplikationsmethode schon eineinhalb Jahre vor dem Gedicht »die zeit vergeht« angewandt. Das ergab damals eine ganz andere Art von Gedicht, seines Titels weniger bedürftig als das vorhin gelesene, ohne besonderen visuellen Aspekt, in Zeilenpaaren, ein Zwitter aus Wort- und Lautgedicht. Es geht so:

auf dem land

rininininininininDER
brüllüllüllüllüllüllüllüllEN

schweineineineineineineineineE
grununununununununZEN

hununununununununDE
bellelellelellelellelEN

katatatatatatatZEN
miauiauiuiauiuiauiuiauiEN

katatatatatatatER
schnurrurrurrurrurrurrurrEN

gänänänänänänänSE
schnattattattattattattattEN

ziegiegiegiegiegiegieEN
meckeckeckeckeckeckeERN

bienienienienienienienEN
summmummmummmummmEN

grillillillillillillillEN
ziririririririrPEN

fröschöschöschöschöschE
quakakakakakakakEN

hummummmummmummmELN
brummummmummmummmEN

vögögögögögögöEL
zwitchitschitschitschitschERN

Um ein Gedicht dieser Art zu schreiben, bedarf es keines anderen Programms, als als Schreibender seine Position auf der anderen Seite der Sprache zu beziehen; dort, wo die Sprache als Rohstoff liegt; dort beschäftigt man sich mit der Sprache – und die Themen kommen von selber.

Wenn ich den Rückkopplungseffekt in diesem Gedicht, der sich jeweils im Wortinnern abspielt, und dazu in einem Zusammenhang gleichartiger Aussagen, »Rinder brüllen«, »Schweine grunzen«, »Hunde bellen« etc., aus dem ganzen herauslöse, um an Hand des Gedichtes ein Experiment anzustellen, so erhalte ich eine Reihe gleichartiger, bedeutungsfreier Lautfolgen, wie: inininin, üllüllüllüllüll, unununun, ellellemell, atatatata, igigigig, eckeckeckecke usw.

Dabei kann ich feststellen, daß diese in ihrer Gesamtheit nun keineswegs ein neutrales Lautmaterial darstellen, mit dem sich alles, alles beliebige, anfangen ließe. Sie werden mich wohl oder übel in einem begrenzten Bereich festhalten und dürften somit einen Rest der Bedeutungsfunktion der Wörter, aus denen sie stammen, beibehalten haben. Innerhalb des sich ergebenden Lautmusters

werde ich thematische Ansätze nur in begrenzter Zahl auffinden können. So finde ich hier nichts, das mich auf Themen wie »Sehnsucht«, »Restaurant« oder »Bürokratie« brächte, wie ich sie in anderen Lautzusammenhängen als Voraussetzung für thematische Lautgedichte vorfand.

Ehe ich ein solches demonstriere, will ich noch ein Beispiel für Mischformen zwischen Wort- und Lautgedichten vorführen, eine Gattung, für die ich die Bezeichnung »Sprechgedichte« wählte, da es Lautgedichte im strengen Sinn nicht sind. Es ist ein Kriegsgedicht. Seinem Basiswort sind die Vokale entzogen, Vokale kommen im Gedicht nicht vor. Wenn Sie wollen: der Krieg singt nicht!

schtzngrmm
schtzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrrmmmm
t-t-t-t
s-----c-----h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrrrmmmm
schtzn
schtzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schtzngrmm
schtzngrmm
tssssssssssssss
grrt
grrrrrt
grrrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
tzngrmm
tzngrmm
t-t-t-t-t-t-t-t-t

scht
scht
scht
scht
scht
grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr
t-tt

Laute und Lautfolgen werden in diesem Gedicht imitatorisch eingesetzt; die Stimme imitiert Schlachtlärm. Das konsonantische Lautmaterial ist dem Grundwort »Schützengraben« entnommen, das auch als solches im Gedicht anklingt. Auf weitere Wortanklänge ist bis auf eine Ausnahme verzichtet. Diese Ausnahme ist der Schluß, wenn man will: die Pointe, die Lautfolge t-tt, die das Wort »tot« suggeriert.

Wer mit Wörtern arbeitet, arbeitet mit Bedeutungen. Die Bedeutung läßt sich vom Wort nicht trennen. Sie setzt Grenzen, eng gezogen in der Umgangssprache, weiter gespannt in der Dichtung. Jede Art von Wortkombinatorik ist ein Kombinieren von Bedeutungen, auch dort, wo der Text nicht auf einen Inhalt hin, sondern als Sprachmuster geschrieben ist.

Wir sind durch den täglichen Sprachgebrauch und durch erzählende und beschreibende Literatur dazu verleitet, im Einzelwort selbst einen Zwang zur Inhaltsgebundenheit von größeren Sprachgebilden, also Sätzen und Texten, zu konstatieren.

Das ist ein Irrtum, der den Zugang zu all jenen Texten versperrt, die die Möglichkeit der Verbindung von Wörtern, samt ihren Bedeutungen, zu Sprachmustern verwirklichen statt zu Mustern von Inhalten. Das Wort an sich, samt seiner Bedeutung, zwingt weder zum inhaltlichen Text noch zum Text als Sprachmuster, sondern besitzt die Eigenschaft, für beides in gleicher Weise geeignet zu sein.

Das Feld der inhaltsfreien Sprachmuster ist vor allem eine Domäne unserer poetischen Damen. Ich bringe zwei Beispiele, das erste von der Amerikanerin Gertrude Stein, aus ihrem Buch *Tender Buttons* – zarte Knöpfe –, aus dem Jahr 1913. Es besteht aus einer Reihe kurzer Prosatexte. Titel und Texte haben mit dem Haus, dem Haushalt, zu tun; in einem amerikanischen Essay (F. W. Dupee) werden diese Texte, sehr treffend, »verbale Stilleben« genannt.

BUNTE HÜTE

Bunte Hüte sind nötig zu zeigen daß Locken durch eine Beifügung von Zwischenräumen getragen werden, das ergibt den Unterschied zwischen einzelnen Zeilen und breiten Bäuchen, das geringste Ding ist erleichternd, das geringste Ding bedeutet eine kleine Blume und eine große Verzögerung eine große Verzögerung, die mehr Pflegerinnen ergibt, als kleine Frauen wirklich kleine Frauen. So rein ist ein Licht daß fast alles daran Perlen und kleine Wege zeigt. Ein großer Hut ist hoch und ich und aller Pudding ganz.

EIN TISCH

Ein Tisch bedeutet nichtwahr meine Liebe er bedeutet eine ganze Standfestigkeit. Ist es wahrscheinlich daß eine Veränderung. Ein Tisch bedeutet mehr als ein Glas sogar ein Spiegel ist hoch. Ein Tisch bedeutet notwendige Plätze und eine Durchsicht eine Durchsicht einer kleinen Sache er bedeutet er bedeutet tatsächlich daß da ein Stand gewesen ist, ein Stand wo es tatsächlich gebebt hat.

EIN HUND

Ein kleiner Affe geht als Giraffe was sagen soll was sagen soll mehr Seufzen währt am längsten. Geh fort damit. Ein kleiner Affe geht als Giraffe.

BUCH

Buch war da, es war da. Buch war da. Halt ein, halt ein, es war ein Reiniger, ein Naßreiniger und es war nicht wo es naß war, es war nicht hoch, es wurde sofort zurückgestellt, nicht wieder zurück, zurück wurde es zurückgegeben, es war unnötig, es machte eine Bank, eine Bank sobald, eine Banksorgfalt.

Angenommen ein Mann ein realistischer Ausdruck resoluter Verlässlichkeit legt nahe es soll tun was es will völlig weiß und kein Kopf bedeutet das Seife. Das bedeutet es nicht. Es bedeutet freundlich Winkende und wenig Gelegenheit zu außer außer Rast. Eine Ebene.

Angenommen Ohringe das ist die eine Art zu erzeugen, das zu erzeugen. O Gelegenheit zu sagen, o netter alter Pol. Nächstbestes und nächst einem Pfeiler. Kasten nicht wertvoll, werde mit Papier versehen.

Deck zu deck zu die zwei mit einem kleinen Stück Schnur und Hoffnung rosig und grün, grün.

Bitte einen Teller, halte ein Zündholz an den Saum und wirklich dann wirklich dann, wirklich dann ist es ein Einwurf der viele viele Vorrangspiele zusammenführt. Es ist eine Schwester und Schwester und eine Blume und eine Blume und ein Hund und ein gefärbter Himmel ein Himmel grau gefärbt und nahezu das nahezu das laß.

DIES IST DIESES KLEID, BEISTAND

Beistand, warum Beistand warum wau, wau Pfoten weg, Beistand wau, Beistand weg die Schnauze, Schnauze Schnauzen.

Ein Bube in töte sie, ein Bube in, ergibt einen König als Wiese, ergibt ein zu vermieten.

Das zweite Beispiel eines inhaltsfreien Textes entnehme ich dem Buch ›Minimonsters Traumlexikon. Texte in Prosa‹ von Friederike Mayröcker. Sie hören ein Sprachmuster, das alle Beweglichkeit einer reich instrumentierten Prosa enthält. Was man an diesem Text betrachtet, ist seine Oberfläche – ähnlich dem Betrachten einer abstrakten, d. h. ungegenständlichen, Bildkomposition:

SIMULTANGESPRÄCHE MIT PYKNISCHEN FEINDEN

Udine hatte er (um nachgeschnellt) mit zwei Türen. Ein zweiflügeliges Tor (sehen Sie sich bitte bei Schw. um, und Sie werden den linierten Mond im zerbst 91). schlug schlangenwort und stehende Wellen. er liesz sich bevormonden, zumonden, bekalben, bemond-äugen und rings mit Säulen umfluten, ein interner Vinopal (ein Knebel, ein Stempel, ein Wanz, ein Riecher, ein Roland, ein Gaf-ton, für arme Soldatenkinder). in den super-. einhellig. löffrige Groszlichter. Kirchknopf und Basilisk auf den Dächern: die Verhüllung der Staatsformen auf der Erde. startt in eine Zukunft mit einem Zwergmechanismus – Clique fingergruppe. decken ein Gebirge um die Stadt. türmen auf (gospel's & göbbels' zyklus für Wassereimer).

Beizenbummel nach Potsdam-Magdeburg zu den Oxenmetzgern. kolkraben im Arm. russische Rechnungen mit »smerz«. auf beiden Seiten labil, wie man's eben für den Sommer macht. bekolken. mit brass & pop. eine kleine strähne im Mund wie im Herzen mit Nachtrag. (p)ferti! auch dieser vorkommende Fall eines mezzomon-des, mit einer Vorstellung durchs Gedränge... mistmasta dreadful errors. fallen lassen. es kommt darauf an, anders denken zu lernen. wir wissen nicht wo, wir wissen nicht wie, wir wissen nicht wann,

aber *sie kommen!* verwirrt & Verwirrung stiften. doppelt geschweift, vorn & hinten das Fleisch so an die Liebe stecken, daß diese von jenem umgeben wird. kleine ärgerliche Zwerchfälle (flirt lumbago).

Die experimentelle Dichtung verwendet, wie schon gezeigt, auch kleinere Einheiten als das Wort, also Buchstaben und Laute.

Buchstabenpermutationen – eine wurde erwähnt – finden im visuellen Text Verwendung, der sich in diesem Fall der Grafik nähert. Gemalte, gedruckte oder collagierte Bildkompositionen aus Buchstaben und Buchstabenteilen bilden heute einen Zwischenbereich zwischen Dichtung und bildender Kunst.

Ähnliches geschieht bei der Lautdichtung, seit sich diese ins elektronische Studio verlagert hat, wo gesprochene Laute und Lautfolgen, als Material, zu Lautkompositionen verarbeitet werden, und zwar sowohl von Autoren wie von Komponisten. Auch hier entsteht, durch Anwendung neuer Mittel, ein solcher Zwischenbereich. Das mit traditionellen Mitteln hergestellte Lautgedicht, durch den Dadaismus in die Literatur gekommen, besteht als ein Teilgebiet der Dichtung weiter. Es erscheint wie jedes andere Gedicht als lesbare Schrift, bedarf zu seiner vollen Entfaltung aber der Realisation durch die Stimme.

Die Laute sind frei von Bedeutung, aber ihre Verwendung zur Auslösung von Assoziationen liegt auf der Hand. So wie die Arbeit mit Wörtern zugleich eine mit Bedeutungen ist, kann die Arbeit mit Lauten zugleich eine Arbeit mit Assoziationsmöglichkeiten sein. Ein Titel, dem Lautgedicht vorangestellt, kann die Assoziationen zusätzlich steuern – schon die Dadaisten verwendeten Titel zu diesem Zweck, etwa Hugo Ball für sein Gedicht ›karawane‹.

Ich bringe dieses Gedicht aus dem Jahr 1917 in zweierlei Absicht: es zeigt Ihnen ein dadaistisches Lautgedicht, und es zeigt Ihnen zugleich eine Art des Lautgedichts, die heute, im modernen Lautgedicht, eher selten anzutreffen ist: nämlich das Lautgedicht, das für sich selbst, also für die Gelgenheit dieses einen Gedichts, eine Sprache kreiert, eine Sprache, die nirgends sonst gesprochen wird, die aber doch, ihrem Klang, ihrer Gestalt nach, als Sprache denkbar wäre; das Lautgedicht also als Imitation von Sprache, nicht als eine Bewegung weg von dem, was wir uns unter Sprache im herkömmlichen Sinn, als Mittel zur Verständigung, vorstellen.

dnnnnnnnnnnn

s---c---hffffs---c---hffffs---c---hffffs---c---hffffs---ch---

gllrrrrrrrrr

gllrrrrrrrrr

schllllllltnnn

ffffds--c--h

nnrrrrrrrrrr

nnrrrrrrrrrr

nnrrrrrrrrrr

nnrrrrrrrrrr

nnrrrrrrrrrr

Die Möglichkeit zu diesem Gedicht ergab sich bei der Beschäftigung mit Lautmaterial; eine Reihe von Elementen des Gedichtes war bereits vorhanden, ehe die Richtung plötzlich feststand. Bestimmte Erinnerungen waren damit geweckt, an einen Film von Hitchcock und seinen Titel, der als Titel für dieses Gedicht übernommen wurde; an eine Szene im Totenreich des Orpheus-Films von Cocteau, undeutlich erinnert, ein schwebender Mann, Glasplatten für Fenster auf dem Rücken, seine Ware ausrufend mit der Stimme eines Toten. Diesem Ruf entspricht, einen Teil des Wortes »Glas« benützend, das grotesk-hilflose »glawaraaaaaaaa«.

In dieser Mischung aus verschiedenartigen Hades-Vorstellungen läßt sich fast jede Zeile auf Verbales zurückführen, womit nicht gesagt ist, daß dieses beim Hören tatsächlich anklingt (eher nicht), und ebensowenig, daß es bei der Produktion des Gedichtes dem jeweiligen Lautgebilde vorangegangen sein muß (ebenfalls eher nicht).

nnnnnntschn verbindet sich für mich mit einem auf eine ganz bestimmte Weise gesprochenen »Mennn-(t)schn«, wenn es auch beim Anhören des Gedichtes vielleicht eher an Niesen erinnert. üiiiiiiiiiiiiiii bleibt ein geisterbahnartiger Schauereruf; die Verbindung von »blau« und »ruh« in blaauuuuuuuurruuuuuuuurruuuuuuuurruuuuuuu läßt sich nicht überhören; zwei Lautverbindungen haben mit der vergehenden Zeit zu tun, wenn man glc-----h und dnnnnnnnnnnn mit »gleich« und »dann« in Verbindung bringen will, glc-----h überdies mit der Vorstellung des gleichmachenden Todes; die Lautfolge s---c---hffffs---c---hffffs---c---hffffs---c---hffffs---c---h kann in Schlaf versinken oder als »Schiff« über den Acheron allmählich im Nichts versinken.

schlllllltntnn will man vielleicht als »Schlitten«, »schlucken« oder »schelten« deuten; gllrrrrrrrrrr, »klirrend«, verweist wieder aufs Glas des Fensterhändlers, nimmt aber auch den unerbittlichen Schluß vorweg, das fünfmalige nnnrrrrrrrrrr – »Narr!«

Jetzt ist nur noch der vorletzte Bestandteil des Gedichts offen, das auslöschend-verschwebende fffffds--c--h – wenn Sie wollen: futsch!

Die erste Begegnung mit einzelnen Beispielen experimenteller und konkreter Dichtung kann faszinieren, aber ebensogut verwirren, abstoßen oder ärgern. Was ins Auge springt, ist der, so oder so empfundene, Kontrast zu vielem, was man bisher an Dichtung kannte und liebte. Wie steht es nun mit dem Verhältnis solcher Dichtung zur Tradition?

Wer Gedichte schreibt, tut damit auf jeden Fall etwas, das andere vor ihm schon getan haben. Schon indem er Gedichte schreibt, setzt er eine Tradition fort. (Das heißt noch nicht, daß auch seine Gedichte es tun.) Gibt es statische und dynamische Traditionen, dann ist unsere dynamisch, dann muß man wissen, was bisher geschah, um nicht aus Nichtwissen etwas zu tun, das schon geleistet wurde. Ebenso muß man die Tradition kennen, um in ihr die passenden Ansatzpunkte für die eigene Arbeit zu finden. Diese Ansatzpunkte sind Stellen mit einem offenen Ende, Stellen, wo etwas begonnen hat und nicht weitergeführt oder noch nicht ausgebaut wurde, Punkte, von denen aus sich weiterarbeiten läßt. Freilich, die Steuerung auf solche Punkte zu erfolgt nicht neutral, sondern von vornherein in einer Richtung, die festgelegt ist, durch den Umstand der Person, die nach einem solchen Punkt sucht, und durch die Umstände von Ort und Zeit dieses Suchens.

Daß Expressionismus und Dadaismus, Stramm, Schwitters, Arp, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce und Cummings, um nur einige Namen zu nennen, für die heutige Arbeit am Gedicht und an Prosa als Ausgangspunkt entdeckt wurden, bedeutet eine Orientierung im Sinne der Tradition.

Tradition, so gesehen, ist etwas Lebendiges und in steter Bewegung; etwas, in dem sich vieles gleichzeitig bewegt, zusammenläuft oder sich trennt, zu immer neuen Mustern. Tradition besteht aus Traditionen.

Tradition ist das Dauernde, in dem die Traditionen auftauchen und verschwinden – alles, was traditionenbildende Kraft hat, ist schon dadurch als Teil der Tradition gekennzeichnet: die kon-

kreten Gedichte Gomringers, die eine Kettenreaktion auslösten, ebenso wie die Arbeiten der Wiener Gruppe, unter deren Eindruck eine Reihe von Autoren der jüngsten Generation zu schreiben begann.

Die experimentelle Dichtung, wie jede Art Dichtung und zu jeder Zeit, entsteht zwischen den Mustern der Umgangssprache und den Mustern der Poesie. Dazwischen – das ist ihr Raum. Um hervorzutreten, das heißt sich abzuheben, braucht sie Distanz zu beiden. Ihr Ziel ist es, gerade jenen Abstand von beiden zu finden, der notwendig ist, um sie vor allzu raschem Verwittern zu bewahren. Es regnet von beiden Seiten unaufhörlich auf sie ein. Und es gibt keinen Schirm.

Anmerkung zu den zitierten Texten:

»der baum ist kunstvoll«: Ernst Jandl, »Sprechblasen«, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied 1968

»die zeit vergeht« ds.

»auf dem land«: Ernst Jandl, »Laut und Luise«, Walter-Druck 12, Walter Verlag, Olten 1966

»schtzngrmm« ds.

5 Texte aus: Gertrude Stein, »Tender Buttons«, übersetzt von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker (»Selected Writings of Gertrude Stein«, The Modern Library, New York 1962)

»Simultangespräche mit pyknischen Feinden«: Friederike Mayröcker, »Minimonsters Traumlexikon«, Rowohlt, Reinbek 1968

Hugo Ball, »Karawane«, zitiert nach »Das war Dada. Dichtungen und Dokumente«, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), München 1963

»im reich der toten«: »Sprechblasen« (s. o.)

II HEINZ GAPPMAYR

Zur Ästhetik der visuellen Poesie

Visuelle Gedichte beziehen sich nicht auf biographisch erfaßbare Erlebnisse oder auf eine subjektive Deutung der Umwelt, sondern auf die Sprache oder – noch genauer – auf den Unterschied und den Zusammenhang zwischen Begriff und Schriftzeichen. Damit soll nicht behauptet werden, daß in der visuellen Poesie die Person des Autors keine Rolle spiele. Mißverständnisse sind aber unvermeidlich, wenn der Leser vom visuellen Gedicht »Inhalte« im Sinne einer Mitteilung über Gegenstände außerhalb der Sprache erwartet. Diese werden ihm ja gerade weitgehend vorenthalten. Es versteht sich von selbst, daß auch die traditionelle Dichtung

nicht nur eine Beschreibung von Fakten ist; sie wird durch ihre besondere sprachliche Form, durch die Metaphern und Symbole, zu etwas Eigenständigem und poetisch Realem. Daß dabei aber oft Außersprachliches, sei es nun eine Landschaft, eine Person oder eine besondere Gestimmtheit des Autors, das eigentliche Thema ist, zeigt sich schon an den Überschriften vieler Gedichte. Durch die eigentümliche Beziehung der traditionellen Dichtung vor allem auf die Subjektivität des Autors, auf seine Ansichten und Neigungen fällt es dem Leser schwer, Gedichte nicht immer auch als mehr oder weniger offenkundige Bekenntnisse des Autors aufzufassen. Die visuelle Poesie griff nicht unmittelbar auf historische Vorbilder zurück – trotz gewisser Ähnlichkeiten gibt es diese gar nicht – sie hat sich vielmehr in den Bestrebungen bestimmter Dichter, Maler und Architekten des Fin de siècle und der ersten Jahrhunderthälfte wiedererkannt. Die übergreifende Einheit gewisser ästhetischer Prinzipien, von der auch die Dichtung nicht ausgeschlossen sein kann, wird in der visuellen Poesie nicht in den nur scheinbar außerliterarischen Besonderheiten sichtbar, sondern in ihren formbildenden Voraussetzungen, von denen noch ausführlicher die Rede sein soll. Die Details, durch die sich die visuelle Dichtung von anderen Möglichkeiten der Literatur unterscheidet, dürfen uns ihre Grundkonzeption nicht übersehen lassen. Eine Dichtung, die sich vor allem auf die Sprache selbst bezieht, d. h. auf das, womit nur etwas vermittelt werden soll, wird in ihrer Struktur zugleich die Explikation dieser Bedingungen vermitteln und somit nicht vorherbestimmen, nach welchem Schema sich das Verständnis des Lesers zu richten habe. Die Sprache ist als Objekt der Forschung unerschöpflich. Uns geht es in diesem Zusammenhang nur um einige elementare Gegebenheiten, die für die visuelle Poesie von Bedeutung sind. Das heißt jedoch nicht, daß diese von allen anderen sprachlichen Fakten abgegrenzt werden sollen. In der visuellen Dichtung ist die Unabgeschlossenheit der Sprache etwas Konstitutives. Betrachten wir die Sprache im gesamten, so entdecken wir einige unabdingbare Voraussetzungen, die dem Anschein nach nicht zu ihr gehören, sondern zur Wahrnehmungswelt. In der visuellen Poesie wird die gegenseitige Durchdringung dieser konträren Bestimmungen zu einer Dimension poetischer Realität. Daß die Sprache aus Wörtern besteht, heißt nichts anderes, als daß sie sich aus Begriffen und Lineaturen zusammensetzt. Sie ist auf physische, d. h. auf sinnlich wahrnehmbare Gegebenheiten an-

gewiesen, von denen wir nicht wie von etwas Zufälligem absehen können. Die Sprache ist ein Verständigungsmittel, keineswegs allerdings ein starr fixiertes. Ihre Vielfalt zeigt sich in den zahlreichen verschiedenen Sprachen und Schriften. Bei fremden Schriften erfassen wir nur ein System von Punkten und Linien, nicht aber etwas Begriffliches. Eine grundsätzliche und sich auf den transzendentalen Charakter der Schriftzeichen und ihre Bedeutung beziehende Frage ist es nun, wie etwas Physisches, nämlich Linien und Punkte, etwas Gedachtes, die Begriffe, zur Erscheinung bringen kann. Das hier gestellte Problem scheint überholt durch die Selbstverständlichkeit, mit der es möglich ist, sich eine Sprache und ihr Zeichensystem anzueignen. In der visuellen Poesie geht es nun nicht etwa darum, diese Selbstverständlichkeit zu diffamieren und das Verhältnis zur Sprache zu verfremden, als sei der vertraute Umgang mit ihr etwas, das eigentlich nicht sein sollte. Sie schließt alle konstitutiven Komponenten der Sprache immer mit ein. Die Abhängigkeit zwischen Zeichen und Begriff ist eine der wichtigsten Voraussetzungen kommunikativer Vorgänge. Nicht nur die Schriftzeichen der einzelnen Sprachen unterscheiden sich oft wesentlich voneinander, sondern auch die Möglichkeiten der Verknüpfung, d. h. die Stellung der Zeichen im Raum, von der auch die Leserichtung bestimmt wird. Es ist etwas anderes, einen Text von oben nach unten, von links nach rechts oder von rechts nach links zu lesen. Die Schriftzeichen unterscheiden sich als physikalisch und geometrisch genau zu beschreibende Teile eines Systems nur durch die in komplizierten Konventionen gebildeten Beziehungen zu bestimmten Begriffen von sinnfreien Linien. Unter gewissen Umständen können alle wahrnehmbaren Objekte Zeichen für etwas sein. Daß in der Sprache aber der bloße Richtungswechsel und die Unterbrechungen von Linien, aus denen die Schrift besteht, es ermöglicht, die differenziertesten Sinngebilde zur Erscheinung zu bringen, ist erstaunlich. Die visuelle Poesie geht von dieser Differenziertheit zwischen Wahrgenommenem und Gedachtem aus; ohne sie wären ihre Intentionen unverständlich. Diese Differenziertheit zwischen Zeichen und Begriff ist in der visuellen Dichtung nicht etwas Vermittelndes, sondern eine poetische Qualität.

Begriffe sind Vorstellungen, die wir mit bestimmten Gegenständen der Wahrnehmungswelt verbinden. Wir unterscheiden zwischen einem »bloß« gedachten und einem sogenannten »wirkli-

chen« Gegenstand. Zwischen diesen beiden Gegenständen, dem gedachten und dem sinnlich wahrnehmbaren, gibt es aber keine Eindeutigkeit, d. h. der Begriff bezieht sich nicht von selbst nur auf einen einzigen Gegenstand. Jeder von uns glaubt zu wissen, was z. B. mit dem Wort Baum gemeint ist; wir glauben den Gegenstand zu kennen, den wir Baum nennen. Aber den Gegenstand »Baum« im wörtlichen Sinne gibt es in Wirklichkeit gar nicht. Eine Beschreibung dieses Gegenstandes wäre sehr schwierig. Nur mit größter Schwierigkeit und mit Hilfe besonderer Hinweise trifft ein Begriff die Faktizität eines Gegenstandes, seine Individualität in der Zeit und im Raum. Der Begriff ist etwas Ideenhaftes, Allgemeines, der Gegenstand etwas Einzelnes und Einmaliges. Für die visuelle Poesie ist die allgemeine »Gültigkeit« des Begriffes eine poetische Dimension von höchster Relevanz, die im einzelnen Gedicht durch die Wahl der Worte und die Struktur der Zeichen im Raum immer mit erfaßt wird. Die Transzendentalität der differenzierten Beziehungen zwischen Begriff und Zeichen erscheint in der visuellen Poesie als unabgegrenzte poetische Realität. Das einzelne Wort ist nicht mehr Bestandteil eines Urteils über einen Gegenstand außerhalb der Sprache, es ist nicht auf ein Objekt oder eine bestimmte Situation gerichtet, über die es zusammen mit den anderen Teilen des Satzes etwas aussagt, indem es sich selbst als begriffliche Wirklichkeit eliminiert. In der traditionellen Dichtung sind die Verse meist Urteile, auch die Metaphern sind kunstvolle Aussagen über einen Gegenstand oder einen Sachverhalt. Nichts scheint in der visuellen Poesie daher so verwirrend zu sein als die bloße Präsentation der Begriffe. Die Worte stehen vor dem Leser wie Gegenstände. Das Objekt, über das sie etwas aussagen sollen, fehlt. Der Begriff präsentiert sich selbst als Idee, d. h. als intelligible Realität, in seiner Beziehung zu den Zeichen, durch die er erscheint. Ein visuelles Gedicht ist also eine bestimmte Differenzierung der Abhängigkeit zwischen Zeichen und Begriff oder eigentlich zwischen der Zeichenhaftigkeit und der Begrifflichkeit. Die Unabhängigkeit des Begriffes, seine Loslösung vom Gegenstand ist nur möglich, weil zwischen Begriff und Gegenstand keine starre Verbindung besteht. Es gibt Begriffe, die sogenannten Transzendentalien und Kategorien, die nicht von sinnlich wahrnehmbaren Gegenständen abgeleitet werden können, Begriffe wie Qualität, Menge, Beziehung, Ursache usw. Im Unterschied zu einem Begriff, dem ein Gegenstand aus der Wahrnehmungswelt zugeordnet

werden kann, gibt es bei diesen Begriffen keinen solchen möglichen Gegenstand mehr. Die oft beklagte Unschärfe der Sprache, die terminologischen Schwierigkeiten beim Austausch von Informationen beziehen sich auf das Verhältnis von Begriff und intentiertem Gegenstand. Etwas Allgemeines steht einem Einzelnen gegenüber. Eine weitere Schwierigkeit aber ist die Verschiedenheit der Sprachen. Gerade der Vergleich einzelner Wörter aus verschiedenen Sprachen, d. h. einzelner Gruppen von Zeichen für den ungefähr gleichen Begriff, bringt uns die Abhängigkeit zwischen Schriftzeichen und Begriff nahe. Vergleichen wir das italienische »giorno« mit dem deutschen Wort »Tag«. Beide Worte bestehen aus einer Anzahl von Linien, die wir als Buchstaben aus dem gleichen Zeichensystem identifizieren können, aber die Anordnung dieser Zeichen selbst ist bei dem italienischen Wort völlig anders als beim deutschen. Da wir hier nur das Visuelle berücksichtigen, sehen wir von der Verschiedenheit auch noch der Aussprache gleicher Zeichen ab. Die Frage ist, was diese Konvention der Sprache bedeutet. Sie setzt voraus, daß Linien sich in etwas Sinnhaftes verwandeln können. Der Begriff selbst deckt sich nicht mit dem Gegenstand, der mit ihm gemeint sein könnte. Durch die Präsentation einzelner Begriffe in der visuellen Poesie wird die Komplexität der Beziehungen zwischen Begriff und Zeichen deutlich sichtbar. Die Übergänge vom Visuellen der Zeichen zum Sinnhaften des Begriffes, die Veränderung und poetische Dimensionierung des Begriffes durch die Position der Zeichen im Raum ermöglichen die Form des einzelnen visuellen Gedichts. Ausgegangen wird von der Evidenz sinnverändernder Momente durch die Zeichen und den Raum. Hier erscheint die Identität ontologischer und ästhetischer Bedingungen in einem völlig neuen Zusammenhang. Die leere Seite enthält potentiell alle Bestimmungen des Raumes, die den Begriff modifizieren. Aber auch umgekehrt; der Begriff durchdringt den Raum. Trotz der Unabgegrenztheit der einzelnen Bestimmungen gibt es hier keine unverbindlichen Explikationen. Einzelne Bestimmungen der Schriftzeichen, wie etwa Größe, Lesbarkeit, Zusammenhang, Streuung usw., sind in der visuellen Dichtung Modifikationen des Begriffes, die nicht von außen herangebracht oder etwa durch ein Drittes vermittelt werden und auf subjektive Interpretierbarkeit angewiesen sind, sondern die als Durchdringung von Sichtbarem und Gedachtem sich selbst präsentieren. So ist es möglich, das Volumen, die Ausdehnung oder Verdichtung, die Reihung,

Veränderung und Wiederholung, das Erscheinen oder Verflüchtigen eines Begriffes als etwas Poetisches zu erfassen. Manchmal entstehen dabei ununterscheidbare aporetische Zonen, Übergänge zwischen Zeichen und Sinnhaftigkeit, Noch-nicht-Begrifflichem und Begriff. Der Raum verbindet sich mit den Begriffen und durchdringt sie mit seinen Bestimmungen. Oben, unten, rechts, links, Mitte, Rand usw. erscheinen dabei ebenso wie die Veränderung der Zeichen selbst als kategoriale Differenzierungen der Begriffe. Zugleich sind die besondere Bedeutung des einzelnen Begriffes, seine Transzendentalität und Begrifflichkeit, d. h. der Unterschied zwischen Begriff und Gegenstand, und potentiell auch die Stellung des Begriffes in der Umgangssprache, seine syntaktische Funktion, präsent. Das einzelne visuelle Gedicht ist eine in sich unabgeschlossene gegenseitige Durchdringung von Wahrnehmbarem, d. h. von allem, was zu den Zeichen gehört, und von Gedachtem, den Begriffen und ihren transzendentalen Voraussetzungen. Daß dem Leser die einzelnen Aspekte in ihrer Gesamtheit erscheinen, ist für das Verständnis der visuellen Poesie von großer Bedeutung. Es geht ihr keineswegs um typographische Anordnungen von Texten, auch nicht etwa um eine Art von Abkürzung traditioneller Formen der Dichtung. Was die visuelle Poesie von anderen Möglichkeiten der Dichtung unterscheidet, ist ja gerade die Unaustauschbarkeit der hier erscheinenden, auf Begriffe und Zeichen bezogenen poetischen Dimensionen. Es genügt nicht, einzelne Momente in Betracht zu ziehen, etwa das Fehlen der gewohnten Syntax. Die visuelle Poesie wird charakterisiert durch ihre Einfachheit und Transparenz bei der zugleich größten Differenziertheit der Beziehungen zwischen Zeichen und Begriff. Jede Bestimmung ist in der anderen auf konstitutive Weise mit enthalten. Die gegebenen Möglichkeiten werden durch die das Einzelne übersteigenden Voraussetzungen verständlich. In der visuellen Poesie erscheint das Schöne in den Differenzierungen der transzendentalen Einheit von Zeichen und Begriff.

Bedingungen der »visuellen Poesie«

»Nur auf einen lebenden Verkehr zwischen Menschen bauen, unbehindert von Objekten und hierarchischen Strukturen.«

A. Mazaev, »Massenfeste der zwanziger Jahre«.

1.

Reflektionen darüber, was »visuelle Poesie« ist und was aus ihr werden soll, drohen von vorneherein ergebnislos zu bleiben, insofern sie davon ausgehen, daß einzelne Künstler den Anspruch einer (Kunst)Bewegung anerkennen, d. h. ihm ihre Arbeit überantworten. In dem Maße, in dem eine »Bewegung« wie die der »visuellen Poesie« als autonomisiertes Medium akzeptiert wird, muß die Reflektion darüber gegenstandslos bleiben. Sie kann, von den Bedürfnissen einer »Bewegung« ausgehend – unter Aufhebung der Bedürfnisse der Einzelnen, die sie ausmachen – nur auf Bedürfnisse eines kulturellen Mediums antworten. Sie kann, innerhalb eines übernommenen Denk- und Referenzsystems, nur diesem System innewohnende Alternativen vorschlagen. Insofern als in einem gegebenen, widersprüchlichen Gesellschaftssystem jede »Bewegung«, sozial und kulturell, das Ergebnis der Entfremdung von den Bedürfnissen Einzelner ist, können solche Lösungen, in Bezug auf Einzelne, nur die Entfremdung der »Bewegung« tautologisierend wiederholen.

2.

»Visuelle Poesie«, das kann also nur die Interessen, Bedürfnisse und Obsessionen Einzelner bezeichnen, sowie die Frage nach deren Realisierung. Was das erste betrifft, so läßt sich seit frühen »visuellen« Texten und Manifesten die Forderung einer radikalen Kritik der künstlerischen Medien Schrift und Sprache nachweisen. Diese Kritik wurde praktisch, in der künstlerischen Arbeit, durchgeführt, d. h. daß das Funktionieren des überkommenen Schrift- und Sprachmaterials freigelegt wurde und damit seine kulturelle, gesellschaftliche Funktion. »Visuelle« Texte sind exemplarische Freilegungen autoritärer Kommunikationsmechanismen auf dem Niveau von Schrift und Sprache. Sie sind exemplarisch insofern, als sie, innerhalb einer am nichtfreigelegten, entfremdenden Sprachgebrauch interessierten Gesellschaft, nur die Funktion von dessen bei-

spielhafter Überwindung haben können. »Visuelle« Texte sind künstlerische Exempel von Kultur- und Gesellschaftskritik, ebenso wie »konstruktivistische«, »futuristische«, »dadaistische«, »surrealistische« Arbeiten es waren. Insofern als diese Arbeiten selber zu einem Medium der Kunstgeschichte, der Kultur, d. h. eine »Bewegung« wurden und werden, sanktionier(t)en sie ihre Integration, die eigene Aufhebung.

3.

In dem Maße, in dem die Gesellschaft jede Form individueller, gesellschaftlicher Veröffentlichung den Medien überantwortet, muß künstlerische Arbeit, wenn sie der Aufhebung durch Medien entgegen will, theoretisch und praktisch deren Kritik vorantreiben. Der Medienkritik in künstlerischer Arbeit entspricht die Weigerung des Künstlers, der fortschreitenden Mediatisierung des täglichen Lebens zu dienen, eine Haltung, die die bürgerliche Kultur im allgemeinen und die darin vollzogene Trennung von Leben und Utopie im besonderen negiert. Die Utopie ist, das gilt für alle künstlich isolierten Kunstdisziplinen, das totale Eingehen alles existierenden in Kommunikation zwischen Menschen. Solange dieses elementare individuelle, gesellschaftliche Bedürfnis Utopie bleibt, wird künstlerische Arbeit ein Ausdruck des Bedürfnisses Einzelner sein, die Utopie im Widerspruch zur Gesellschaft aufrechtzuerhalten und zugleich sie in das tägliche Leben aller Einzelner zu übertragen. Kunst, als heute innerhalb einer gegebenen Gesellschaft vorstellbares, ist an sie insofern unmittelbar gebunden, als ihre Überwindung im Sinne der Utopie die Überwindung der Kunst bedeuten würde. In diesem Zusammenhang finden sich die Bedingungen der »visuellen Poesie« als ein exemplarischer, fortgeschrittener Widerspruch und ein zu immer radikalerer Widersprüchlichkeit verpflichteter Beitrag zur gegenwärtigen Kultur.

13 SIEGFRIED J. SCHMIDT

Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung: 10 Thesen

Klaus Honnef¹ beschreibt »Concept Art« als eine »objektlose Kunst« oder »Post-Objekt-Kunst«,² in der nicht materiale Objekte, sondern

¹ Honnef, Versuch einer Concept Art Theorie. In: Honnef, Concept Art. Köln 1971. S. 7–55.

künstlerische Programme, die v. a. die Intellektualität des Rezipienten fordern, das Künstlerische ausmachen: »Concept-Art ist buchstäblich eine Angelegenheit des Begreifens. Begriffsvermögen ist stärker gefragt als sensuelle Sensibilität. Sie verwandelt den Betrachter traditioneller Kunst in einen Rezipienten, dessen geistige Mitarbeit zentrales Bestandteil conceptueller Kunststrategien ist [...] Angeregt von den mentalen Aufforderungen konstituieren sich Bilder gedankliche Struktur im Kopf des Rezipienten, die einer festumrissenen Gestalt entbehren und sich infolgedessen, anders als materiell erfahrbare Bilder, beständig verändern.«³

(Zur Konkretisierung und Veranschaulichung der folgenden Thesen vgl. Schmidts Interpretationsversuch seines present-future-Textes).⁴

1. Die visuelle Poesie hat in ihren interessantesten Texten stets zwei Aspekte zu integrieren versucht:
 - a) den Aspekt des Experimentellen und Innovatorischen (vor allem auf der Ebene der Manifestationsformen/-techniken und der verwendeten textbildenden Materialien);
 - b) den Aspekt des Begrifflich-Semantischen bzw. Konzeptionellen in verschiedenen Medien.

Damit hat sie den strukturellen kommunikationspsychologischen Gegebenheiten Rechnung getragen, wonach nur durch eine Verbindung dieser beiden Faktoren die für jeden ästhetischen Kommunikationsprozeß notwendige Komplexität gesichert werden kann.

1. Visuelle Poesie ist überall dort steril geworden, wo sie einen dieser Aspekte reduktionistisch isoliert hat (Resultate: graphische Gags bzw. bloße Absichtserklärungen). Diese Sterilität lähmt seit einigen Jahren den größten Teil der früher tätigen Konkretisten.

Bei einer bewußt versuchten und auch theoretisch reflektierten Integration beider Faktoren ergeben sich dagegen m. E. folgenreiche Möglichkeiten der Weiterentwicklung der bisherigen visuellen Poesie zu einer konzeptionellen Dichtungsform, die Erfahrungen und Ergebnisse der Konzeptkunst mit zu berücksichtigen versucht.

3. Unter einer konzeptionellen Dichtungsform verstehe ich Versuche, komplexere Texte (als in visueller Poesie) mit einer se-

² a. a. O., S. 7.

³ a. a. O., S. 8.

⁴ vgl. Bibl. Nr. 407.

mantisch bewußt intendierten Integration von optischen und sprachbegrifflichen Konstituenten zu erzeugen, also die in visueller Poesie (im Rahmen konkreter Dichtung und konkreter Kunst im weiteren Sinne) angelegten Möglichkeiten produktiv zu erweitern, ohne bereits erzielte Ergebnisse aufzugeben.

4. So behält konzeptionelle Dichtung etwa folgende Prinzipien konkreter Dichtung (bzw. konkreter Kunst im weiteren Sinne) bei:
 - a) das Prinzip der »Generativität« der Textsprache (Ablösung des Mimesis-Modells von Dichtung, Aufhebung des leitenden Prinzips der Narrativität);
 - b) das Prinzip der Präsentation von Sprache(n) (anstelle der Verwendung von Sprachen als bloßen Instrumenten der Übermittlung von Inhalten);
 - c) das Prinzip der Code-Integration (Komplexion sprachlicher und optischer Codes und Textbildungsverfahren);
 - d) das Prinzip der Aktivierung des Rezipienten, der aus der passiven Rolle als Konsument herausgezwungen werden soll.
5. Konzeptionelle Texte bauen vielschichtige Relationssysteme zwischen verschiedenartigen Bedeutungsmöglichkeiten der sprachlichen und optischen Textkonstituenten im sprachlich-optischen Mischkontext auf, wobei die dabei verwendeten Techniken nicht als *technische* Innovationen primär interessant sind (wie dies zu häufig in der visuellen Poesie der Fall war), sondern als semantisch-konzeptionelle.
6. Konzeptionelle Texte realisieren nicht etwa außerhalb des Textes bestehende (und in andere Codes eindeutig übersetzbare) gedankliche Konzepte; sie erzeugen vielmehr solche Konzepte erst im Prozeß der Textherstellung, Textübermittlung und Textinterpretation. Durch die Integration verschiedener Systeme der Bedeutungskonstitution bzw. Codes mit jeweils verschiedenen, nicht eindeutig ineinander übersetzbaren Bedeutungsstrukturen, wird das Resultat, der konzeptionelle Text, zum Ausgangspunkt und Katalysator eines nicht mehr eindeutig interpretierbaren Kommunikationsprozesses zwischen Bedeutungsuniversen und Kommunikationspartnern samt deren komplexen Voraussetzungssituationen.
7. Kommunikationsprozesse dieser Art sind nicht mehr in eindeutig formulierbaren Verstehensresultaten abschließbar und paraphrasierbar. Die Anschließbarkeit konzeptioneller Texte an In-

terpretationssysteme bleibt unentscheidbar; diese Unentscheidbarkeit wird zu ihrem zentralen, den Rezipienten bewußt provozierenden Thema.

8. Die Unabschließbarkeit der Deutung solcher Text-Seh-Werke beschäftigt den Rezipienten – aufgrund der material und konzeptionell gesteigerten Komplexität – intensiver als in den meisten Texten visueller Poesie und macht ihn notwendig zu einem kreativen Mit-Spieler in einem komplexen ästhetischen Kommunikationsprozeß.
9. Die Unabschließbarkeit des Erlebens- und Verstehensprozesses beim Rezipienten macht den Prozeß sowie die in ihm verwendeten Codes selbst thematisch; zugleich wird der Rezipient als Interpretant sich selbst im Verstehensprozeß zum Gegenstand intensiver Selbsterfahrung. Im Umgang mit konzeptionellen Texten werden mithin drei Erfahrungsweisen integriert: Werk-erfahrung, Selbsterfahrung und Sinnerfahrung; darin liegt der Erkenntnis- und Erlebniswert der Auseinandersetzung mit konzeptionellen Texten.
10. Konzeptionelle Texte vollziehen als Texte komplexe Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution und ihrer kommunikativen Realisierung. Jeder konzeptionelle Text *zeigt* simultan ein nukleäres Gesprächsuniversum und verwickelt den Rezipienten in produktive Wege und Irrwege der Rezeption und Interpretation.

14 CHRIS BEZZEL

2tes manifest für eine akustische poesie

[...]

- 1 Unser Jahrhundert hat das Unbewußte erforscht, das ist sein Ruhm. Wir versuchen nun, das Unbewußte und das Bewußte genauer zu integrieren. Die akustische Poesie leistet das. Wir wollen unsere Erforschungen der Wirklichkeit im ganzen niemals einstellen, wir wollen endlich aufhören zu flattern.
- 2 Es ist keine Frage, daß diese Eroberung des Unbewußten ein Gewinn war. Dennoch ist kein Werk der Kunst je aus dem Unbewußten allein entstanden. Immer schon zielt Kunst die Integration von Bewußtem und Unbewußtem an, d. h. aber: Eine Gestalt, deren Genauigkeit und Freiheit in gleicher Weise unüberholbar sind.

- 3 Bedenkt man es recht, so ist allein die Materie eine Transzendenz. Ein Kieselstein, eine Kröte oder die Venus von Milo: Die Struktur der Materie ist das ästhetisch entscheidende.
- 4 Es heißt nun: Die Konsequenz zu ziehen: Wie der Musiker Klänge komponiert, so werden wir poetische Kompositionen herstellen, die Silbenfolge ästhetisch ordnen. Wir werden Texte machen, die – wie die Kunst immer – mit dem (Aus)Denken nichts zu tun haben. Die verschiedensten Laute, poetisch komponiert, beweisen die Einheit des Universums.
- 5 Das (Aus)Denken ist es, das fließt, und nicht die Sprache als Zusammenhang – die wächst. Das akustische Gedicht nimmt ein Wachsen und nicht ein Zerfließen an.
Seit Jahrtausenden schleift das (Aus)Denken das Gehirn. Die komponierten Lautfolgen werden – als Modell – die Struktur der Wirklichkeit sichtbar machen.
- 6 Die Literatur – besonders seit der Renaissance – war eine Art Film, der auf dem Gehirn mit immer wachsender Geschwindigkeit ablief. Wir ersetzen die Lektüre durch die akustische »Kontemplation« des Objektes Laut. Mit der Zivilisation hat Kunst nichts zu tun.
Wir glauben, daß die Ausdruckswelt – nach Bennis – die erste und letzte Stufe ist. Auf dieser Stufe entsteht – ohne Bennis – die Welt der Objektivation, d. h. der Lautfolgen als freie Objekte.
- 7 Die Chance der Gedichte ist, daß es kein »Original« gibt wie in der Malerei: Alle »Reproduktionen« können und müssen dieselbe distanzlose Objektivität haben. Distanz darf es in der Kunst nicht geben, da Realisation ihr Sinn ist.
- 8 In der Kunst und im Leben gibt es die Identität nicht. Sprache und Wirklichkeit stehen unter dem Gesetz der unendlichen Differenzierung.
- 9 Man muß eine Poesie schaffen, von der jeder wird sagen müssen: Dies ist Kunst, dies ist Wirklichkeit.
- 10 Wir bewegen uns auf eine Kunst zu, die weder gesund noch heilig ist, denn damit hat Kunst nichts zu tun, weil sie Materie in Form ist.
- 11 Die akustische Poesie fordert vom Leser Hunger. Nur wer hungert nach der Wirklichkeit, wird in der Dichtung ihr Modell erkennen.

- 12 Die Poesie hat gegenwärtig eine Aufgabe: Dem Laut seine Bedeutung zurückzugeben. Dazu muß man den Laut schützen, ihn reservieren, ihn zeigen. Man betrachte die Lautfolge: Schuppen Schild sieben.
- 13 Einige komponierte Lautfolgen sind wichtiger als ein ganzes Jahrhundert visueller Poesie – denn diese winzigen Lautfolgen sind genauer.
- 14 Die Lautfolgen verursachen Bewegung – also Leben.
- 15 Das akustische Gedicht ist unabhängig vom Papier, d. h. bis jetzt blieb das Gedicht in harmonischem Gleichgewicht auf seiner Seite. Das akustische Gedicht dagegen versucht ohne Unterlaß, seine Lautfolgen konsequent zu komponieren. Sie haben nur mit dem Gehör zu tun, sie brauchen nur akustischen Raum. Das Universum, die Struktur der Wirklichkeit erreicht man nur durch genaue Komposition.
- 16 Die komponierten Lautfolgen sind genauere Ordnungen als die Sätze der Alltagssprache.
- 17 Das akustische Gedicht läßt mich ganz neu erstehen, denn ich bin immer von der Natur oder vom Geist ausgegangen und niemals von diesen Objekt-Subjekten. Das akustische Gedicht macht mich objektiv zum Subjekt und subjektiv zum Objekt – d. h. es versetzt mich in alle Widersprüche, in einen Zustand der schweren Schwebel.
- 18 Auch die Lautfolge ist Organ der Sinne: Sie empfängt und sendet zum Gehirn: Sie empfängt und sendet in die Welt.
- 19 Ich bin nach wie vor überzeugt, daß die Wirklichkeit in allen Dimensionen die Materie der Dichtung ist. Die akustische Poesie zeigt die Struktur der Welt, indem sie aus unreinem Material Reinheit realisiert.
- 20 Es kann keine Rede davon sein, die akustische Poesie visuell an Flächen zu binden, die durch ihre Banalität das Gedicht entsinnlichen, indem sie es sichtbar machen.
- 21 Es ist für uns wichtig, aus dem Gedicht ein Objekt zu schaffen, das man trifft, etwas Meßbares, etwas mit dem Mund Greifbares, nicht nur für das innere Sehen, die Vorstellung, sondern für das artikulatorische Hören, Riechen, Greifen. Das Wort ist nicht mehr ein Wirklichkeitsersatz, sondern eine Oberfläche. Ein Volumen, ein Körper.

- 22 Das Bild war bis jetzt ein Ding, das in seiner Stille die ganze Wirklichkeit vertrat. Das Gedicht soll jetzt, auf seine akustische Art, auch so ein Ding werden.
- 23 Ein Gedicht ist ein Gedicht, d. h. ein akustisches Objekt. Und ein Bild ist ein Bild. Gedicht und Bild zu vermengen, führt in der Konsequenz zur Kastration der Dichtung: Was Klee noch konnte, ist heute nicht mehr möglich. Im übrigen: Kunst ist ein Spiel; aber mit Spielchen hat Kunst nichts zu tun.
- 24 Die Maler haben seit langem begriffen, daß die Materie vielschichtiger ist als das Subjekt. Die Dichter sollten begreifen, daß die Lautfolge expressiver ist als die Rede. Vielschichtigkeit hat mit Erhabenheit nichts zu tun. Und »vollenden« will die Kunst weder Welt noch Menschen.
- 25 Die Entdeckung der Transzendenz der Materie ist eine der großen Errungenschaften der Epoche. Der Mensch hatte vergessen, daß sein Gehirn nur ein Element der Wirklichkeit ist.
- 26 Der heutige Mensch ist – wie immer – substanziell durch die Wirklichkeit selbst bestimmt.
- 27 Die akustische Poesie benötigt keine neuen Mittel der Verbreitung. Es genügt ihr zu existieren. Wir verlangen nicht mehr von der Poesie Gefühle und Kenntnisse, sondern daß sie als reine Form existiert. Gesellschaft ist eine soziale, keine ästhetische Kategorie.
- 28 Ein Gedicht existiert als akustisches Gebilde, nicht als Schrift. Man sollte den Malern und Grafikern nicht ins Handwerk pfluschen.
- 29 Es ist nötig, daß der Dichter in der akustischen Poesie dem Laut Rechnung trägt. Der Laut und der Sinn der Lautfolge bilden ein Ganzes. Nur der Laut als Sinn schafft Rhythmus, Bewegung. Die Zeichensetzung dieser Poesie ist die Regulation des Atemstromes.
- 30 Man darf nicht vergessen, daß die Komposition des akustischen Gedichts eine dialektische Komposition ist, deren beide Pole Laut und Sinn sind.
- 31 Die Kunst der akustischen Poesie besteht darin, zu verhindern, daß die Lautfolge mit der Lautfolge zusammenfällt. Angezogen, verformt durch andere Wörter in seiner Reichweite, soll die Lautfolge eine möglichst ausgeprägte Verschiebung zu sich selbst erfahren.

- 32 Das akustische Gedicht ist keine »Liste«, und es gibt hier kein »kann«: Das Gesetz der Form steckt im Material selbst.
- 33 Das Gedicht ist Sprache, und diese ist flektiert oder steht in Spannung zur Flexion. Unflektierte Verben haben mit Sprache wenig zu tun.
- 34 Ein Artikel oder ein Pronomen können – wie alle Wortarten – in einer Art Reim gebraucht werden, um einen Zusammenhang zu erhalten: Ein Stein einen Stein ein wenig.
- 35 Es ist auch möglich, die Lautfolgen durch Komposition zu entpersonalisieren, um einen poetischen Zusammenhang herzustellen: Haut auch Luft auch Grasluft Hautgras.
- 36 Die Lautfolge ist eine Form, die Laute enthält.
Man kann diese Laute komponieren:
Sonne
sann
weiss
eins
Wind
- 37 Wenn ich spreche:
In die Sonne
erhalte ich einen Effekt.
Wenn ich spreche:
Sonne in die
erhalte ich einen anderen Effekt.
- 38 Mit Hilfe von funktionalen Lautfolgen kann man Motive schaffen:
mitten mit
mit mit
mit oder
oder mit
- 39 Hier wird die Poesie zu einer Lebensform für wenige, in dem Sinne, daß sie herstellen, was sie sind.
- 40 Der Dichter als Magier ebenso wie als visueller Konstellierer hat alles beliebig gemacht – die Sprache zuerst; er hat das Beliebige hier des bloßen Materials, dort der Gegenständlichkeiten isoliert und als zwingend ausgegeben.
Die Kunst des Dichters besteht nicht mehr darin, die Welt durch Konstellationen zu interpretieren, sondern ein Teil dieser Welt zu sein.

- 41 Die akustische Poesie ist weder eine glückliche noch eine unglückliche Poesie. Kunst hat noch nie mit so etwas wie Glück oder Unglück zu tun gehabt. Eine total sensibilisierte Poesie, die, auf materialistische Weise, »geistige« Wirkung hat.
- 42 Das Gedicht wird eine Organisation von Phasen – wie in der neuen Malerei –; von Landschaft kann keine Rede sein. Der Leser dient als Instrument.
- 43 Die Reime innerhalb des akustischen Gedichts sind nicht mehr Reime fürs Auge, sondern fürs Ohr – und sicherlich reimen »zerrenkt« und »eng« für das Ohr, und zwar ohrenmäßig. Der Ohrenreim ist aber zugleich geistiger: Es ist der Reim, der innerhalb der Laute besteht, der Reim des Sinns, der bewirkt, daß Rahmen Kogge Radar Mahd zusammenpassen, oder daß »Sonne« mit »sann« oder »weiß« reimt. Der lautliche Reim wird durch den Reim des Sinnverständnisses konsequent erweitert. Lyrik kann definiert werden als die Komposition von Laut- und Sinnreimen, ein dialektischer Prozeß also. Dieser Prozeß gewinnt so eine Authentizität, die er verloren hatte: Das Gedicht wird ein Ort der Mitwisserschaft.
- 44 Freiheit besteht darin, in einem Medium aufzugehen. Das geschieht bei der Beschäftigung mit akustischen Gedichten. Das akustische Gedicht begleitet den Menschen nicht, es aktiviert ihn.
- 45 Sinn hat nur, was uns ergreift. Der Leser wird artikulierend von den Lautfolgen ergriffen, er wird zum Instrument.
- 46 Da die Materie »Geist« ist, muß man sie arbeiten lassen. Der Künstler läßt sich realisierend auf die Materie ein, indem er sie in einen neuen Zusammenhang bringt. Es geht um die reine Bewegung, d. h. darum, die Zusammensetzung selbst zu werden.
- 47 Es gibt nichts Stabiles, es gibt am Ende kein »Objekt«: Was wir werden sollen, weil wir es ja schon sind, ist: Prozeß, Bewegung – nach dem Gesetz der Wirklichkeit.
- 48 Unsere Kunst realisiert das, was noch verborgen ist im Universum.
Die Kunst hatte noch niemals den Sinn, das Leben gestalten zu helfen.
- 49 Mein produzierendes Gehirn muß sich der Lautfolgen bedienen, genau wie das Gehirn des Malers sich der Farben bedient. Die Laute werden mir geliefert, sie kommen von weit her. Man muß denken, daß die Stimmbänder eher Glieder sind als Organe. Sie

- vibrieren wie Arme, wie Flügel. Die Schönheit akustischer Gedichte resultiert vor allem aus der Qualität der produzierten Vibrationen.
- 50 Das Wort Entindividualisieren – auf einmal trennt sich die Sprache vom Menschen – und erscheint als eine Welt in sich – eine Welt, die wir bisher zu bewohnen glaubten, die sich aber jetzt als so materiell, so allgemein zeigt – wie alles.
Wir begreifen wieder, daß das, was wir Jahrtausende lang gewohnt waren, als Organe anzusehen, eigene Glieder sind.
- 51 Die Stimmbänder empfinden das gleiche Vergnügen zu vibrieren, sich zu bewegen, wie die Arme und Beine. (Das Auge ist für die Malerei zuständig.)
Ohne Zweifel, wir sind nicht die harmonische Organisation, die das Denken uns auferlegt hatte. Wir sind vielmehr eine Mitte, die das Denken uns auferlegt hatte. Wir sind vielmehr eine Mitte, in der alle Einzelteile vibrieren. Wir müssen aufhören zu glauben, daß das (Aus)Denken unser Zentrum ist.
- 52 Die Menschheit arbeitet seit Jahrtausenden an der Sprache. Die Lautfolgen sind so reich geworden, daß sie alleine leben können. Wir sind auf dem Wege einer objektiven Poesie, d. h. wir bewegen uns auf den idealen Punkt hin, wo Dichtung genau und wirklich wird. Autonomie der Sprache.
In der akustischen Poesie aktivieren die Lautfolgen den Menschen, und der Mensch komponiert sie.
- 53 In der großen Dichtung waren Sprache und Mensch schon immer frei.
- 54 Der Laut selbst ist von Geschichte, vom Universum, beladen. Man höre den Vokal »O«. Er erscheint vor uns, beladen mit Sinn und trotzdem unbekannt – rätselhafte Sache.
Aber Kunst ist genau diese mit Sinn aufgeladene und gleichwohl unbekannte Gegenwart. Kunst ist genau das, was ist – und sich dagegen wehrt, in die Alltagssprache einzumünden.
- 55 Die Dichtung gehorcht dem Gesetz des Wirklichen, sie hat dessen Struktur.
- 56 Wir sind im Lärm der Trümmer aufgewachsen. Deshalb kennen wir den Zusammenhang des scheinbar Isolierten. Von diesem Zusammenhang werden wir fasziniert. Wir stellen ihn akustisch-isolierend im Gedicht modellhaft immer neu her.
- 57 Der Künstler akzeptiert den Laut nicht als Wesen, sondern als Funktion, die Farbe nicht als Wesen, sondern als Funktion, die

Klänge nicht als unvergänglich, sondern als Funktion. Daher findet sich dieser Mensch in die Naturvorgänge eingespannt, als abhängige Größe des Universums; er ist in dieser Welt eine aktiv-passive Funktion zwischen Funktionen; in ihm geschehen die Naturvorgänge. Bedeutet das, daß er außerhalb der Gesellschaft steht? Im Gegenteil, die Gesellschaft weiß nur noch nicht, daß sie in denselben Prozessen steht.

Der Künstler ist ein Mikrouniversum von Prozessen in einem funktionalen Universum. Er weiß sich immer schon identisch mit dieser funktionalen Welt – frei, indem er diese Welt ist. Er weiß sich identisch mit einem Universum, in dem alle Möglichkeiten offen und alle Gewißheiten augenblickshaft sind.

15 SIEGFRIED J. SCHMIDT

Zur Poetik der konkreten Dichtung

1. Konkrete Dichtung – die Zahl der Autoren, die sie verfertigen oder das, was sie verfertigen, »konkret« nennen, ist groß geworden; die Zahl der Anthologien nimmt zu,¹ die Zahl der Überlegungen zur konkreten Dichtung, zu ihrer erweisbaren oder vermuteten Vorgeschichte, zu ihren Theorien und Manifesten steigt an. Ich wohne seit einigen Jahren dem Prozeß bei, wie sich eine experimentelle Schreibweise literaturgeschichtlich und literaturwissenschaftlich etabliert, ihren Phänomenbestand feststellt und sich anschickt, selbst zu einer (literar-)historischen Erscheinung zu werden.

Aber wenn ein Prozeß in die Breite geht, verwischen sich die Ränder, die Übergänge werden fließend. Zugleich treten aber auch die Strukturen klarer hervor; Rekurrenzen in Erscheinungs- und Produktionsweisen, in Beschreibungsbegriffen und charakterisierenden Standards spielen sich ein. Es ist nicht länger müßig, Entwicklungsmöglichkeiten zu reflektieren.

Während es den Autoren nie darauf ankam, genau zu wissen, was konkrete Dichtung sei, beginnt die Analytiker diese Frage mehr und mehr zu interessieren, zudem es heute nicht mehr darum geht, eine Schreibweise zu verteidigen und im Panorama des ak-

¹ Eine Sammlung von Anthologien finden sich am Katalog *visuelle poesie*, Ausstellungen in Karlsruhe, Wien, Alpbach, Innsbruck, Hrsg. P. Weiermair, 1968

zeptierten Literaturbestandes zu etablieren. Es geht bereits darum, sie als ganze kritisch zu diskutieren, ihre Möglichkeiten und Grenzen zu skizzieren.

Was ist das also, was »konkrete Dichtung« genannt wird?

2. Seit *Theo van Doesburgs* Manifest in der Zeitschrift »*Art Concret*« (AC, Paris, Juli 1930) ist der Begriff »konkret« in der Malerei geläufig. Er charakterisiert solche Malweisen, die nicht versuchen, Erfahrungswirklichkeit – in welchen Modifikationen auch immer – im Bild, auf der Fläche zu repräsentieren, sondern gegenstandslos (genauer: korrelatfrei) zu arbeiten, allein die *konkret-realen* Mal-Mittel (Linie, Farbe, Fläche) zu präsentieren.

Bilder solcher Art sind, wie *Max Imdahl* formuliert hat,² identisch mit dem, was sie zeigen. Sie weisen nicht über sich hinaus auf etwas anderes, auf außerbildliche Korrelate. Malerei solcher Art dient allein der Realisation malerischer Mittel. Sie dient nicht mehr zu etwas, sei dies nun Abbildung, Ausdruck oder Mitteilung außermalerischer Bestände oder Verhältnisse. Abstrakte Malerei ist im Unterschied dazu jede Korrelate *repräsentierende* Malerei.

Wie stellt sich auf dem Boden dieser van *Doesburgschen* Terminologie der Konkretheitsbegriff in der Sprachkunst dar?

In dem von den Brasilianern *A. de Campos*, *D. Pignatari* und *H. de Campos* entworfenen »*pilot plan for concrete poetry*« (Sao Paulo, 1958) heißt es:

»*Konkrete Dichtung: Ergebnis einer kritischen Entwicklung der Formen. Die konkrete Dichtung stellt fest, daß der historische Verszyklus (als formal-rhythmische Einheit) abgeschlossen ist und wird sich zunächst des graphischen Raums als Strukturelement bewußt. Raum wird genannt: die Raumzeitstruktur an Stelle einer nur linear-zeitlichen Entwicklung. Daher die Bedeutung des ideographischen Konzepts, sowohl in seinem allgemeinen Sinn einer spatialen oder visuellen Syntax, wie auch in seinem spezifischen Sinn... einer Kompositionsmethode, die auf direkter – analogischer und nicht logisch-diskursiver – Gegenüberstellung der Elemente beruht...*«

»*Konkrete Dichtung: Wortobjekte in das Raum-Zeitgefüge gespannt... Das konkrete Gedicht ist Mitteilung seiner eigenen Struktur. Es ist sich selbst genügendes Objekt und nicht Darstel-*

² M. Imdahl, »Zum Begriff des Konkreten in der Malerei«, in: I, S. 1

lung eines anderen äußeren Objekts oder mehr oder weniger subjektiver Gefühle. Sein Material: das Wort (Laut, Seh-Form, Semantik). Sein Problem: die funktionellen Beziehungen dieses Materials ... konkrete Dichtung: durch Gebrauch des phonetischen Systems und der analogischen Syntax Erschaffung eines spezifischen »verbo-voco-visuellen« Sprachgebietes, das die Vorteile der nicht verbalen Mittelbarkeit vereint mit den Wortwerten ... Es handelt sich um Mitteilungen von Formen und Strukturen und nicht um herkömmliche Botschaften.«

»Die konkrete Dichtung strebt danach, letzter gemeinsamer Nenner der Sprache zu sein. Deshalb die Tendenz zur Substantivierung und Bildung von Grundformen.«

»Konkrete Dichtung: totale Verantwortung vor der Sprache. Vollkommener Realismus. Gegen eine Dichtung des persönlichen und hedonistischen Ausdrucks. Um präzise Probleme zu stellen und sie mit den Mitteln verständlicher Sprache zu lösen. Eine allgemeine Wortkunst. Das dichterische Produkt = Gebrauchsgegenstand«.³

Die Grundsätze dieser Konzeption sind bereits vorgeprägt in van Doesburgs Manifest und weiterentwickelt bei Max Bill.⁴ Eugen Gomringer hat sie 1954 in seinem Manifest »vom vers zur konstellation«⁵ aufgegriffen.

Gomringer geht aus von der Verknappung und Konzentration der Sprache unter den Bedingungen der Nachrichtentechnik, von der Tendenz zu Einwortbegriffen in Überschriften und Schlagwörtern in den Massenmedien. Er geht davon aus, daß die Schrift zur wichtigsten Erscheinungsform der Sprache zu werden beginnt.

»... das schweigen zeichnet die neue dichtung gegenüber der individualistischen dichtung aus. dazu stützt sie sich auf das wort. das wort: es ist eine grÖße ... es besteht aus lauten, aus buchstaben, von denen einzelne einen individuellen markanten ausdruck besitzen. es eignet dem wort die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des zeichens. es verliert in gewissen verbindungen mit anderen worten seinen absoluten charakter. das wollen wir in der

³ A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, »Programm der konkreten Poesie«, dt. Übers. v. P. Garnier, in: »serielle manifeste 66«, édition galerie press, St. Gallen

⁴ M. Bill, »konkrete kunst«, in: Katalog der Ausstellung »Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik«, 1936

⁵ E. Gomringer, »vom vers zur konstellation«, in: »serielle manifeste 66«

dichtung vermeiden . . . wir wollen es suchen, finden und hinnehmen. wir wollen ihm aber auch in der verbindung mit anderen worten seine individualität lassen und fügen es deshalb in der art der konstellation zu anderen worten. die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfaßt eine gruppe von worten . . . in ihr ist zwei, drei oder mehr neben- oder untereinandergesetzten worten – es werden nicht zu viele sein – eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. und das ist alles! mit der konstellation wird etwas in die welt gesetzt. sie ist eine realität an sich und kein gedicht über . . . und man erkennt ferner, daß sich in der konstellation mechanistisches und intuitives prinzip in reinsten form verbinden können.»

3. Von »konkret« im Bereich der Sprachkunst zu sprechen, ist – und diese Frage bleibt in den zitierten Manifesten so gut wie unberücksichtigt – unter sprachphilosophischen Aspekten mit erheblichen Problemen verbunden; denn sprachphilosophisch gesehen verliert Sprache in dem Augenblick alle Relevanz, wo sie nicht als Mittel zur Informationsverarbeitung und als kommunikatives Instrument benutzt wird.

Malerische Mittel oder Elemente – Punkt, Linie, Farbe, Fläche – sind demgegenüber funktions-neutral, sind bezeichnenderweise geometrischen oder physikalischen Bereichen nur entlehnt. Ob eine Linie einen Kopf konturiert oder ein Schreibheft gliedert, liegt eindeutig am Verwendenden und am Verwendungskontext. Was malerische Elemente sind, ist unschwer intersubjektiv festzustellen.

Sprachliche Elemente, sprachliche »Materialien« zu bestimmen, bereitet dagegen erheblich größere Schwierigkeit. Bereits Phoneme sind hochgradige Abstraktionen aus einem reichhaltigen Geräusch- oder Lautarsenal; Schriftzeichen sind graphische Artefakte.

Beide sind nie als sie selbst gegeben, sondern sind Funktionselemente in größeren Komplexen, deren Funktions- bzw. Relevanzbestimmung (»Bedeutung«) aus hierarchiehöheren Verwendungsdimensionen stammt. Sie dienen zu etwas: Phonemene zum Aufbau größerer bedeutungsvoller Einheiten; Grapheme zu deren visueller Abbildung.

Die linguistische Problematik, Elemente festzusetzen, die als Einheiten des sprachlichen Materials angesehen werden können/sollen, wird von den Konkretisten selten reflektiert. So heißt es etwa lapidar in dem von 21 Konkretisten unterschriebenen »*Position I Du Mouvement International*«:

»- poésie concrète: travaillant de langage-matière, créant avec lui des structures, transmettant une information d'abord esthétique.
-poésie visuelle: le mot ou ses éléments pris en tant qu'objets et centres d'énergie visuelle.«

4. Sprache materiell-konkret auffassen kann, demnach nur heißen, gewisse *Tendenzen* im Gebrauch der Sprache stärker, exklusiver betonen, als das bisher üblich und bekannt war. Sprache absolut konkret zu behandeln im Sinne des strengen Konkretheitsbegriffs in der Malerei, scheint mir unmöglich, weil es unmöglich ist, von der in der Sprache selbst liegenden Funktionalität vollends zu abstrahieren. Nähme man das, was an der Sprache an *Materiell-Physikalischem* vorhanden ist, Geräusche und Druckerschwärze, absolut als solches, handelte es sich nicht mehr um Sprache.

Die Tendenz, Sprache in der Dichtung anders zu gebrauchen als in alltagssprachlicher Rede, hat die Dichtung, vor allem die Lyrik, seit je verfolgt. Lyrisches Sprechen zeichnet sich seit je aus durch Wortwahl, Bild- und Metaphernverwendung, okkurente Syntax, unübliche oder individuell festgesetzte Semantik, formales Arrangement und dergleichen.

Dennoch sind gewisse Grundsätze alltagssprachlicheen Sprechens auch in der Lyrik größtenteils beibehalten worden: der lineare Textaufbau bzw. Textverlauf, der Grundsatz der Konvertibilität von Sprechtext und Schreibtext und ein dekodierbarer Bedeutungsaufbau (wenn auch Lyrik in semantischer Hinsicht stets komplexer und hintergründiger zu arbeiten versucht hat als alltagssprachliches Reden).⁶

5. Seit *Mallarmé* beginnt sich daneben eine Tradition herauszubilden, die das Arsenal poetisch relevanter Textbildungsstrategien um neue Aspekte zu bereichern versucht. Es ist eine Tradition, die über *Apollinaire*, über *Holz* und *Stramm* weitergereicht wird zu den *Dadaisten* und frühen *Surrealisten*, und die – betrachtet man die Entwicklung der experimentellen Poesie bis heute – auf drei wesentlichen Neuerungen beruht:

I. a Konzentration der Texterzeugung auf *Schreibtexte* und dadurch bedingt eine stärkere Aktivierung von *Flächenwerten*.

Die Verteilung der Schriftzeichen auf der Fläche ermöglicht die Kombination von optisch-graphischen Valeurs (Verteilung, Distanz, Verhältnis von Flächenpositionen – wie Zentrum, Rand,

⁶ cf. Verf., »Alltagssprache und Gedichtssprache. Versuch einer Bestimmung von Differenzqualitäten«, in POETICA, H. 3, 1968 (i. V.)

oben, unten, außen, innen, rechts, links – zueinander und zum Flächenganzen) mit semantischen Bedeutungswerten.

Der Raum wird (vgl. den »*pilot plan*« der Noigandres) als bislang vernachlässigte Dimension dichterischer Sprachgestaltung entdeckt und zum Teil begeistert proklamiert (vgl. den Spatialismus bei P. Garnier).

b Raum und Bewegung – hier als Lesebewegung – spielen z. B. bei F. Mon und F. Kriwet eine bedeutsame Rolle.⁸ Berührungspunkte zur kinetischen Malerei werden betont und ausgebaut.

c Damit ist gegeben eine verbal selten zureichend formulierbare Mitaktivierung von optisch-semantischen bzw. optisch-symbolischen Werten graphischer Faktoren.

d Aufbau von Substitutionsverhältnissen zwischen semantisch-lexematischen und ikonisch-indexikalischen Werten: begriffliche Werte eines Lexems werden reflektiert in optischen Werten des Lexem-Graphems, oder Sagewerte und Zeigewerte interferieren in vielfältigsten Formen.

II. Zu diesen vor allem von der Literatur ausgehenden Versuchen tritt eine Konzeption, die zurückgeht auf barocke und maniristische Schreibkünstler. Hinzu kommen Anregungen aus Collagetechniken kubistischer, futuristischer, dadaistischer Provenienz sowie rein typographische Anregungen.

J. Kolář, H. Mayer, C. F. Claus, F. Mon, F. Kriwet, J. Furnival, B. Nichols, L. Gosewitz u. v. a. vertreten heute diesen Zweig visueller konkreter Dichtung,⁹ bei dem Schriftelemente weithin ohne Bindung an den semantischen Wert der von ihnen repräsentierten Wörter nach bildnerischen Gesichtspunkten arrangiert werden (visuelle Poesie mit zahlreichen Übergängen zur Graphik).

Zwischen konkreter Dichtung und visueller Poesie bestehen weitgehende Berührungspunkte, doch lassen sich beide nach dem Kriterium der Berücksichtigung der Semantik deutlich voneinander unterscheiden.

III. Als Pendant: Konzentration auf akustische Ereignisse: das *Lautgedicht*, die Schallsequenz, entweder mit oder ohne assoziative

⁷ cf. E. Williams, (ed.), Vorwort zu: »*an anthology of concrete poetry*«, something else press 1967

⁸ cf. F. Mon, »*artikulationen*«, Pfullingen 1959; Cf. F. Kriwet, »*lese-rattenfänge – Sehtextkommentare*«, Köln 1965

⁹ cf. »*von der collage zur assemblage*«, Hrsg. vom Institut für Moderne Kunst, Nürnberg, 1968

Anschließbarkeit an gewohnte Geräuschpatterns (Phonematisches) oder bekannte Reizlaute (Symbolisches). In »Position I« heißt es dazu:

»-poésie phonétique: fondée sur les phonèmes, corps sonores du langage et d'une façon générale sur tous les sons émis par les organes vocaux de l'homme, travaillés au magnétophone et tendant à la création d'un espace sonore.«

6. Was konkrete Dichtung seit *Gomringers* innovativem Ansatz unter poetologischem und sprachphilosophischem Aspekt besonders bemerkenswert gemacht hat, ist die Behandlung der Semantik. In 3. ist angedeutet, daß »konkret« im Bereich der Sprache nur anzeigen kann, daß gewisse *Konkretisierungstendenzen* betont werden: Abkehr von Informationsabläufen zugunsten *simultaner* Informationsangebote, Reduktion der Mitteilungstendenz des Vertextens bis zur versuchten A-Semantizität, Aufhebung der Textlinearität zugunsten flächenhafter Verteilung von Sprachelementen (Phonemen, Silben, Lexemen, Syntagmemen) bis hin zum Übertritt in das rein (Typo-)Graphische. *Gomringer* und die Puristen des *Wiener Kreises* (vor allem *G. Rühm* und *O. Wiener*) hatten zunächst gefordert, nur sachnennende Substantiva in Konstellationen zu arrangieren. Aber dieses Programm war bald erschöpft.

Als weitaus interessanter zeigt sich rückblickend ein Programm, dessen optimale Realisierung bei *H. Gappmayr* vorliegt. *Gappmayr* ist sich völlig darüber im klaren, daß sprachliche Nenn-elemente Begriffe verkörpern, deren Bedeutung allgemein (situationsunspezifisch) ist. Thematisierung eines Lexems – qua Schriftzeichen – auf der Fläche heißt daher bei ihm: Thematisierung eines allgemeinen *Begriffs*. Auf die *Auswahl* der Begriffszeichen muß demgemäß größter Wert gelegt werden.

Diese Einsicht liefert zugleich einen Schlüssel zur Erkenntnis der Speziesemantik konkreter Dichtung überhaupt. Denn konkrete Dichtung beschränkt wie keine Dichtungsweise zuvor die Zahl der Elemente, konzentriert sich in ihren strengen Formen auf nur ein Begriffszeichen.

Untersucht man diese Verfahren sprachphilosophisch, muß man zunächst folgende Voraussetzungen in Erinnerung rufen: Sprache kommt phänomenologisch primär vor in Texten. Isolierte Wörter haben streng genommen keine Bedeutung; erst in Texten gibt ihnen der Sprecher eine Bedeutung. Nur als aus erfolgreichen Sprechakten herausgelösten Lexemen kommt auch isolierten Wörtern eine

Bedeutung zu, allerdings eine begriffliche, situations-unspezifisch-allgemeine; sozusagen nur eine potentielle Anweisung auf mögliche Bedeutungsleistungen in sinnvollen Texten, deren Informationsleistung nie exakt definiert werden kann, sondern nur als unab-schließbare Perspektive auf mögliche erfolgreiche Verwendungen projiziert werden kann.

Konzentriert sich eine poetische Schreibweise nun darauf, solche Textselegate zu thematisieren, heißt das, daß hier sozusagen nur *potentielle Minimaltexte* (»Text« hier in einem sehr weiten Sinn gefaßt!) erstellt werden, deren Information – semantischer sowohl ästhetischer Art – nie eindeutig festgelegt werden kann.

In diesem Sinne wird – mutatis mutandis – ein zur konkreten Malerei analoges Verfahren qua Verhältnis zur Korreleebene auch in der Sprachkunst erreicht: beide Male heißt »konkret«: nicht auf Korrele außerhalb des Werkbereichs (Bild, Text) bezüglich, sondern sich selbst darstellend, eine *werkinterne Semantik* realisierend.

Diese Stufe semantischer Konkretheit wird optimal verwirklicht in Texten, die solche Lexeme thematisieren, die schon aus sprach-systematischen Gründen die Qualität textinterner Semantizität besitzen: Hilfsverben, Konjunktionen etwa.

7. Betrachten wir nun, welche Verfahren der Präsentation von konkret behandeltem Sprachmaterial angeboten werden. Wir finden als typische u. a.:

Präsentation eines Wortes allein auf einem Blatt;

ein Blatt übersät mit Buchstaben, die zu einem oder mehreren Wörtern zusammengesetzt werden können im Verlauf von Lese-bewegungen, deren Richtung entweder willkürlich verlaufen kann, oder durch formale Indizien im Text gesteuert wird;

Gruppen, Reihen von Wörtern;

Konstellationen von Textselegaten nach ideographischen, graphischen, randomisierten, stochastischen oder topologischen Gesichtspunkten;

kalligrammatische Bildung von Darstellungen anschaulicher Gegenstände oder geometrischer Gebilde mit Hilfe von Buchstaben und/oder Wörtern;

willkürliche oder systematische Auflösung von Wörtern in Elemente (Silben, Phoneme, Grapheme) oder Zusammenfügung von Wörtern aus Elementen;

Überführen von Lesbarem in Unlesbares durch allmähliches oder einmaliges Überdrucken bis zur Unkenntlichkeit oder bis zur schwarzen Seite;

Variationen in Groß- und Kleinschreibung;

Verbindung von skripturalen, graphischen, bildnerischen und photographischen Elementen;

Kombination von Handschrift und Druckschrift;

Kombination von Buchstabenfolgen, die zu verschiedenen Wörtern zusammengefügt werden können;

Variationen in Reihungen, Vertauschungen, Spiegelungen, Symmetrien jeder Art (diese spielen vor allem bei den Brasilianern eine große Rolle, die zum Teil philosophisch motiviert ist. So zitiert etwa *Pedro Xisto* zu Beginn seines Gedichtbandes »*haikas & concretos*«, Sao Paulo 1960, Heisenbergs Satz aus »*Physik und Philosophie*« von 1958 in englischer Übersetzung: »*Equality and inequality, repetition and symmetry, certain group structures play the fundamental role both in art and in mathematics.*«);

schrittweises Überführen von bedeutungslosen graphischen Elementen in Wortzeichen und umgekehrt;

leeres weißes Blatt, leeres schwarzes Blatt;

Ausnutzen von Prägedruck, Papierqualitäten, Farben, Ausstanzen von Seitenstücken, Kombination von transparenten und soliden Seiten;

Verfahren, die vom Bilderrätsel, vom Bildwitz, vom Rebus und Suchspiel her geläufig sind.

8. Was fängt der Leser oder Interpret nun mit solchen Präsentationen an? Sollen ihn solche Experimente interessieren, muß er einen Zugang finden können, d. h. er muß sie als potentiell bedeutungskonstitutive Verfahren aufzufassen lernen und in der Lage sein, Bedeutungen aufzubauen oder zu ermitteln; seine Wahrnehmungs- und Kombinationsfähigkeit, sein Assoziationsvermögen müssen ausreichend aktiviert werden, soll er eine sinnvolle Kommunikation mit solchen Texten aufnehmen und aufrechterhalten.

Der an traditioneller Lyrik geschulte Leser wird zunächst überrascht sein, seine Erwartungen und Vorstellungen von lyrischen Texten werden enttäuscht. Er sieht sich Gebilden gegenüber, die auf dem gewohnten Weg des Sagens kaum etwas mitteilen, sondern nur sich selbst präsentieren. Der Leser muß daher alle semantischen Rahmen für die Anschließbarkeit des Gezeigten an Bekanntes selbst heranbringen.

Um diesen Vorgang nicht zur völligen Beliebigkeit entarten zu lassen, wird ein intelligenter Leser zunächst versuchen, die *Strukturen* des Wahrnehmungsangebotes zu ermitteln, um diese Informationen dann in verbale Interpretationen oder Hypothesen zu übersetzen, d. h. um die Textbildungsverfahren der Präsentation als bedeutungskonstitutive Verfahren zu begreifen.

Dieser Ansatz wird kaum allein textintern vorgehen können; vielmehr muß zunächst durch Vergleich mit Strukturen traditioneller Lyrik das Ungewöhnliche (und daher Innovative) klar abgehoben werden.

So wird der Leser zunächst allgemein feststellen, daß Sprache hier als Schriftmaterial manipuliert wird, daß visuelle Verfahren zur Darlegung semantischer herangezogen werden, daß eine extreme Ökonomie der Mittel beachtet wird, daß Fläche, Raum und Bewegung neuartig in den Textbildungsprozeß miteinbezogen werden etc. Versucht er nun, die Bedeutung solcher Verfahren zu verbalisieren, kann er etwa zu folgenden Sinngebungen kommen: Sprache wird im konkreten Text *entpragmatisiert*, als solche ernst genommen, zur Selbstdarstellung emanzipiert.

Die Einstellung der Konkretisten zur Sprache ist eher sprach-erzeugend als -verbrauchend, poetisch im strengsten Sinne. Geschieht dies in der in konkreten Texten vorgeführten Form, enthüllt ein solches Verfahren zwangsläufig den sonst meist unmerkten konventionellen und willkürlichen Charakter der Sprache; enthüllt andererseits durch die innovative Konzentration aller ästhetischen Bemühungen auf wenige ausgewählte Elemente die hohe Redundanz üblichen Redens sowie den Verbrauch und die Abnutzung von Sprache in historischen poetischen Gattungen und Schreibweisen sowohl als in Werbung, Politik, in den Kommunikationsmedien.

Dieser typische Ansatz konkreter Dichtung wird auf allen linguistischen Beobachtungsebenen durchgespielt: Isolierung und damit Thematisierung der Phonemzeichen, Durchbrechen grammatischer, syntaktischer, semantischer und pragmatischer Erwartungen. Die nicht erfüllte Erwartung des auf Mitteilung eingewöhnten Lesers zwingt ihn angesichts konkreter Texte zu interpretativen Kompensationen.

Konkrete Dichtung entfaltet in solchen interpretativen Kommunikationsprozessen, zu denen sie den Leser zwingt, zugleich ihre immanente kritische Potenz: erkenntnis-, kultur-, gesellschaftskri-

tische Potenz (auf die besonders *Max Bense* hingewiesen hat). Diese Tendenz ist ein *descartessches* Erbe in philosophischer oder ästhetischer Modifikation: antisentimental, antiideologisch, antiimpressionistisch. *Theo van Doesburg* hat bereits 1930 diesen Aspekt des Konkretismus klar fixiert: In *Die Grundlagen der Malerei* heißt es:

»2) *Bevor das Werk in Materie umgesetzt wird, soll es vollständig im Bewußtsein konzipiert und vorgeformt sein. Es darf keine Anlehnung an die Natur enthalten, weder Sinnlichkeit noch Sentimentalität. Wir wollen den Lyrismus, die Dramatik, den Symbolismus usw. ausschließen . . .*

5) *Die Technik muß mechanisch sein, das heißt exakt, antiimpressionistisch.*

6) *Wir wollen die absolute Klarheit.*«

Und im *»Kommentar über die Grundlagen der konkreten Malerei«* heißt es abschließend:

»6) *Das auf diese Weise konzipierte Kunstwerk verwirklicht die Klarheit, die die Grundlage einer neuen Kultur sein wird.*«¹¹

Das Dilemma des Dichters angesichts erschöpfter Themen und Ausdruckformen wird in konkreter Dichtung nicht wie in der traditionellen Literatur der Zeitgenossen abgehandelt in Reflexionen über die Schwierigkeiten des Schreibens und des Lebens, sondern radikaler und eindrücklicher *gezeigt* in den ausgesparten Redeweisen – in der kommentarlosen Reduktion der andernorts so gewaltig verbrauchten Sprachmittel, im Verzicht auf *»Aussage«*. Die Kargheit, die scheinbare Naivität des konkreten Dichters, für den Klarheit, Formbestimmtheit, Rationalität und Präzision dominieren über Dunkelheit, Subjektivität, Tiefsinn und Emotion, *zeigt* deutlicher die Einstellung zu trans- und metasprachlichen Bezugssystemen¹² als etwa romanhafte Darstellungen der Schwierigkeit, Gedichte zu schreiben.

9. Weniger als alle Lyrik zuvor sorgt konkrete Poesie für sich selbst. Sie verdankt ihren Ursprung dem Experiment zur Erweiterung poetischer Ausdrucksmöglichkeiten qua Formverwirklichungen in neuartigen intellektuellen Textbildungsverfahren, bedingt durch Kritik an herkömmlichen poetischen Schreibweisen, durch

¹⁰ H. Gappmayr, *»Aspekte der visuellen Poesie«*, in: I

¹¹ Th. van Doesburg, AC, 1930, in: *»serielle manifeste 66«*, St. Gallen

¹² cf. etwa J. Híršal – B. Grögerová, *»Neue Poesie in der Tschechoslowakei«*, in: II

gesellschaftskritische Impulse, durch sprach- und erkenntniskritische Reflexionen durchweg antimetaphysischer Art.¹³

Ihre Entstehung und Entwicklung ist weithin motiviert und zu- meist begleitet durch vorangehende Theorien.¹⁴ Ihre Rezeption er- fordert einen intellektuellen und spontan-produktiven Leser, der bereit und fähig ist, die wenigen angebotenen Strukturen in Kon- texte erläuternder übergreifender Art zu stellen.

Darin liegen Chance und Gefahr konkreter Dichtung beschlos- sen.¹⁵ Ihre Chance liegt in einer Erneuerung dichterischer Einstel- lung zur Sprache, einer Zurückgewinnung nicht-verbrauchter Sprache aus ihren ernstgenommenen, zur ihrer Polyfunktionalität emanzipierten Elementen; liegt in einer Erweiterung poetischer Verfahren und Ausdrucksmöglichkeiten intellektueller Dichtung und schließlich auch in der Überwindung des Gegensatzes von Gebrauchskunst und ›wahrer‹ Kunst (vgl. *Gomringer* 1954) sowie in der Überwindung der Nationalität der Dichtung.

Ihre Gefahr liegt darin, daß – zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung provokative und innovative – Strategien formal wiederholt wer- den und sich damit selbst ad absurdum führen; daß bloße Bilder- rätsel konstruiert werden, die nach ihrer Auflösung uninteressant sind; daß sich – wie *P. Weiermair* betont hat¹⁶ – ein Akademis- mus ausbreitet, der gewisse Verfahrensweisen liebt, wobei das Er- gebnis, der Text, uninteressant wird.

Nur wenn in einem Text – das wäre als Kriterium für den Rang konkreter Produktionen anzugeben – Strukturen aufgebaut werden, die eine andauernde und erfolgreich wiederholbare Be- schäftigung (in Form bedeutungskonstitutiver Akte) ermöglichen, und diese Strukturen Ansatzpunkte genug bieten, um das Präsen- tierte anzuschließen an semantische Interpretationssysteme, kann ein konkreter Text auch mit einem minimalen Wahrnehmungs-

¹³ cf. G. Rühm, Diskussionsbemerkungen, in: I

¹⁴ cf. P. Schneider, *Sprache i. Techn. Zeitalter*, H. 15, 1965, S. 1198: »Für ein dichterisches Verfahren, dem seine Theorie zum ausgezeich- neten Moment der Praxis geworden ist, läßt sich irgendein Vorrang der Praxis vor der Theorie nicht mehr sinnvoll konstruieren.«

¹⁵ cf. Verf., »Möglichkeiten und Grenzen gedichtsprachlicher Bedeu- tungskonstitution (im Hinblick auf die konkrete Poesie)«, in: II, cf. Verf., »Pathos der Intelligenz. Vermutungen zur Situation der konkreten Dichtung.« in: I

¹⁶ cf. P. Weiermair, Diskussionsbemerkung, in: I

angebot auskommen.¹⁷ In gelungenen konkreten Produktionen wird dies erreicht, indem

- a) Begriffe, also ohne Kontext interpretativ nicht erschöpfbare Informationsangebote, thematisiert werden;
- b) Begriffswerte und Flächenwerte in verschiedenste Arten der Kooperation, Substitution oder Interferenz gebracht werden;
- c) die eindeutige, zeitig sukzessive Leserichtung aufgegeben wird zugunsten freier Redebewegung, freier Anschließbarkeit der präsentierten Elemente aneinander, wodurch der Kommunikationsprozeß erweitert, verlängert und kompliziert wird.

Darüber hinaus muß der konkrete Text Strukturen von solcher Prägnanz aufweisen, daß die Bedeutungserfüllung durch den Rezipienten nicht willkürlich erfolgen kann, sondern in ihrer Richtung – wenn auch nicht in ihrer Ausführlichkeit oder Erfindungsfülle – von der formalen Strukturiertheit und Prägnanz des Wahrnehmungsangebotes ausreichend festgelegt ist.

Die *Theorie* muß dabei angesehen werden als neue Art der Installierung eines Erwartungshorizontes und eines Vergleichssystems (ähnlich wie in der neuen Malerei, nach *M. Im Dahl*, die Theorie die Rolle der Ikonographie übernimmt). Der Leser muß vorbereitet werden, worauf er bei Texten solcher Art achten soll, worauf es bei solchen Schreibweisen ankommt. Die Theorie ersetzt ihm die fehlenden Anschlußmöglichkeiten an geläufige lyrische Prozeduren und Themen und bestimmt sein rezipierendes Interesse.

Allerdings muß auch hier die Gefahr vermieden werden, daß die Theorie die Objekte ersetzt oder belanglos macht. Denn bei allem theoretischen und technologischen Interesse der Konkretisten muß deutlich betont werden, was *J. Hirsal* zum Abschluß des Karlsruher Colloquiums gesagt hat: Es geht bei konkreter Dichtung um Poesie, nicht um Wissenschaft. Um eine Poesie der Klarheit und Präzision allerdings.

I ›Konkrete Dichtung – Konkrete Kunst '68‹, Hrsg. S. J. Schmidt, Karlsruhe 1968

II ›kolloquium poesie 68‹, Hrsg. P. Weiermair, Innsbruck 1968

¹⁷ H. W. Franke, ›Grundlagen einer kybernetischen Theorie der Kunst‹, in: I; ders. ›Grundriß einer kybernetischen Ästhetik‹, in: ›Information u. Kommunikation‹, Referate u. Berichte d. 23. Intern. Hochschulwochen Alpbach 1967, Hrsg. S. Moser u. M. v. S. J. Schmidt, München 1968, pp. 137–143. Darin auch Verf. ›Wissenschaftstheoretische Überlegungen zum Entwurf einer ›kriteriologischen Kunstwissenschaft‹, pp. 151–159

III Methoden und Formen

Dieses Kapitel richtet sich auf die Texte und die Techniken ihrer Produktion selbst. In entsprechend praktischer Absicht sei ein stichwortartiger Systematisierungsversuch mit Beispielen vorangestellt, der keine definitive, sondern eine mögliche Textdifferenzierung zur Diskussion stellt. Die fünf Gruppen beschreiben keine nebeneinander bestehenden Textsorten, sondern geben mögliche Beschreibungskriterien, die sich nur grob mit Textsorten decken (III–V).

1. *Semantische Konkrete Poesie*: Verwendung intakter semantischer Elemente (Morpheme);
 - a) grammatikalisch, strukturell-linguistisch, meist mit reduzierter oder aufgelöster Syntax. Begründung aus Verknappungsvorgängen der Umgangssprache, linguistische Struktur als Architektonik des Textes. Dieser Typus am häufigsten bei Gomringer: Einzelwort-Dichtung (Gomringer schreibt inzwischen wieder Mehrworttexte).

Beispiel (Gomringer):

schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen		schweigen
schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen

- b) a-grammatikalisch, antigrammatisch. Wortzusammenstellungen und -häufungen ohne oder gegen die Syntax, Agrammatikalität auf syntaktischer und semantischer Ebene, die Wortbildung neuer Konstellationen von semantischen Elementen ist durchschaubar und in intakte Strukturen zerlegbar. Begründung aus Prädispositionalität der Umgangssprache.

Beispiel (Heißenbüttel):

überall:immer und überall:je und je:morgens mittags und abends
sogar im Büro:ein dies dies ist ein:wasfür:ein:wie am wenn auf oder
in das heißt als was andersartiger als:und das was wenn nichts als
dies und so fort:Fixierung fixiert:in der Lage ich man leit in
genau ins man:chanisch chanisiert pfern:meta fern:Domizil mizivil
zivil:ein Zel mir griffig mir greifend mir Kiel

c) Dialektgedichte

2. *Asemantische Konkrete Poesie*: Verwendung destrukturierter oder konstruierter semantischer Elemente oder intakter oder destrukturierter Phoneme (Buchstabengedichte) bis zum Verlust durchschaubarer textinterner Semantik (die Semantisierung kann allenfalls assoziativ lautlich oder in theoriegebundener Interpretation geschehen). Buchstaben-texte, Silben-Gedichte, sogen. »Nonsense-Lyrik«, deren sprachlich-parasitäre semantische Assoziationen (d. h. von intakten semantischen Strukturen abhängig) durch einen vollständigen verstehbaren Titel oder Analogie-Semantik (Silben und Klänge weisen Ähnlichkeiten mit bestehenden Silben und Wörtern auf) hervorgerufen werden.

Beispiel (Mon):

rakon	tsiste	himil	kokard	reche	chrest	sukzess	arb
hakon	tris	umir	kott	ädre	rest	kukt	abe
	acre	dress	umsens	gorf	eder	kest	schuga
	kran	drett	rums	gor	dree	kir	sus
		krakä	dreis	rirn	grett	erd	rich
		kras	erk	ir	egs	rnd	re
			kars	ese	rir		rd r
				hare	ids	urnd	hn
				arr	drie	odt	runn
					tror		unds
					tar	usd	
						drustar	

3. *Visuell-konkrete Poesie*: Poesie der Fläche, Sehtexte. Das visuelle Moment dominiert: es kann auf die Flächenanordnung bezogen sein oder auf die Gestaltung des Sprachmaterials (bis zum Übergang zur reinen Graphik). Die spezielle Semantik visueller Poesie ergibt sich also aus Schriftbild, Sprachelementen und Fläche (Raum), verbale und averbale Information ergänzen sich. Teils semantische konkrete Poesie: Einzelworte (Spannung: materielles Zeichen – Begriff z. B. bei Gappmayr), teils semantisch mit speziellen Präsentationsformen (etwa Kriwets Rundschreiben), seltener asemantisch. Die Darbietungsform ist durch den Text festgelegt als optische, sie ist in eine andere nicht überführbar.

Beispiel (Gappmayr):

sind	(sind)	sind
	»sind«	

4. *Akustisch-konkrete Poesie*: Phonetische Poesie, meist phonem- oder silbenbezogen, häufig phonem-konzentrierend (nur Konsonanten oder Vokale, oder einfache bis komplexe Konstellationen), Hörtexte. Texte dienen als Partitur im musikalischen Sinne (können zuweilen auch elektronisch, mit stereophonen Mitteln, realisiert werden). Das visuelle Moment ist durch das akustische ersetzt; die Texte sind an mündlichen Vortrag (oder technische Realisation, s. o.) und akustische Perzeption gebunden, auch hier ist die Übertragung in eine andere Darbietungsform unmöglich. Häufig Dialekt-Elemente. Großform: das neue Hörspiel. Selten a-semantisch, obwohl Einzel-Laute häufig den Text konstituieren. Spezielle Semantik bildet sich in der Artikulation. Zuweilen naturalistisch lautimitierend und onomatopöetisch.

Beispiel (Jandl):

talk
blaablaablaablaa
blaablaablaa
blaablaablaablaa
blaablaablaa
bäbb
bäbb
bäbbbäb
bäbbbäbäb
bäbbäbb
bäbb
bäbb
bäbbbäb
bäbbbäb
bäbäbäbbb
blaablaablaablaa
bäbb
bäbb
bäbbbäb
blaablaablaa
bäbäbbb
bäbb
bäbb
bäbbäbbb
bäbb
bäbb
bäbbbäb
bäbbäbbb
blaablaablaablaa
bäbäbbb

5. *Montage-Poesie*: reproduzierend, Collage, Decollage, montierte Lyrik: Zitateile öffentlicher, vorformulierter Rede (Sprichwörter, Zeitungssetzen, literarische Zitate etc.) werden grammatikalisch oder agrammatikalisch (antigrammatisch) montiert und bekommen in der neuen Konstellation und durch sie den Original-Zitaten gegenüber veränderten Sinn. Das Konkrete liegt hier in der Präsentation und Objektivierung vorgefertigter Sprachteile. Die Texte sind in hohem Maße semantisch (auch bei möglichen Destruktionen von Syntax oder Wortbildung der Original-Materialien), indem sie die ›Originalsemantik‹ der Zitateile in eine übergeordnete textinterne Semantik, die durch die Art der Zusammenstellung gebildet wird, aufheben. Sprachliche Begründung der Reproduktion aus der These vom grundsätzlichen Zitatcharakter der Rede, der Vorformulierung der Rede durch Medien etc. Der neue Sinn (textinterne Semantik) eröffnet neue Realitätsbereiche.

Beispiel (Heißenbüttel):

Mottos

das Licht ist wie eine nackte und sorgfältig enthaarte Frau
bald wird von der Stille wie von einem Märchen erzählt werden
to be charmed seemed enough ambition for anyone with sense
the business of life is to make a solitude which is not loneliness
Haltung: die eines Mannes der auch mit sich selbst nicht einverstanden ist
alle Sätze sind gleichwertig
la tristesse rembourse

Weitere Texte zu:

- a) Methoden: (10); 189, 195, 252, 258, 260-262, 327.
b) Interpretationen (12); 121, 173, 182, 188, 221, 229, 236, 245, 254, 282, 288, 298, 301, 305, 306, 310-312, 317, 321, 324-326, 353, 374, 407, 413.
c) Hörspiel: 199, 207, 223, 265, 271, 343, 344, 444-450.

[konstellation und ideogramm]

bis heute haben sich in der konkreten dichtung zwei haupterscheinungsformen herausgebildet. die konstellation und das ideogramm.

unter konstellation verstehe ich die gruppierung von wenigen verschiedenen worten, so daß ihre gegenseitige beziehung nicht vorwiegend durch syntaktische mittel entsteht, sondern durch ihre materielle, konkrete anwesenheit im selben raum. dadurch entstehen statt der einen beziehung meist deren mehrere in verschiedenen richtungen, was dem leser erlaubt, in der vom dichter (durch die wahl der worte) bestimmten struktur, verschiedene sinndeutungen anzunehmen und auszuprobieren. die haltung des lesers der konstellation ist die des mitspielenden, die des dichters die des spielgebenden.

zwischen ideogramm und konstellation sind mischformen möglich. die sprachgebilde beider formen sind primär als struktur visueller zeichen wahrzunehmen, werden jedoch von den dichtern auch auf ihre phonetischen eigenschaften hin, bis in die kleinsten einheiten hinein, kontrolliert. das gleichgewicht zwischen pikto-graphischen und phonetischen möglichkeiten solcher strukturen wird in jedem fall angestrebt. beide formen sind konkrete dichtung, weil sie sich in erster linie an das phänomen der konkreten sprachlichen zeichen halten.

der neue textbegriff

in dem maße, in dem neben dem semantischen bereich auch der zeichen- (material) bereich der sprache bedeutung gewinnt, verwischt sich die unterscheidung zwischen lyrik und prosa (daher nun der übergeordnete begriff »text«) zugunsten einer unterscheidung von gesprochener und geschriebener sprache. sprache äußert sich mittels akustischer zeichen (laute) und mittels optischer zeichen (schrift). sie bedient sich also zweier voneinander völlig verschiedener medien. diese zeichen müssen nicht bloß (als gestalt unbeachtetes mittel zum zweck einer mitteilung) sein, sondern können selbst als ausdrucksmittel gesetzt werden. zeichen haben unabhängig von ihrer mitteilungsfunktion eine eigene realität: man sieht

sie oder hört sie. löst man sie von begriffsinhalten völlig los (ausschließlich ihren eigenen materialen gesetzmäßigkeiten folgend), entstehen »schriftbilder« oder »lautkompositionen«. bleibt der begriffsinhalt gewahrt, kann der informationsgehalt des textes durch verschiedene schrifttypen und größen, anordnung auf dem blatt usw oder durch betonung, klangfarbe, schallrichtung, entfernung usw eine bereicherung und differenzierung erfahren. es drängt sich demnach eine grundsätzliche unterscheidung zwischen »lesetexten« und »hörtexten« auf, wenn man sich nicht bloß auf den semantischen bereich der sprache beschränken will. die schriftliche fixierung eines textes hat demnach nicht mehr nur konservierende, sondern vielmehr auch eine strukturelle, zusätzlich informationstragende funktion. form und inhalt werden damit identisch – der »konkrete text« beschreibt nicht, er zeigt.

18 CLAUD BREMER:

konkrete poesie

texte (1957 bis 1964)

I

... der leser kann die wort- und zeilenbedeutung und dazu ihre grafische und klangwelt durch verschiedene ableserichtungen verändern. ich gebe zum beispiel dreimal drei wortgruppen und lese sie auf verschiedene weise ab. in verschiedenen ableserichtungen. die ersten drei wortgruppen heißen:

der himmel dichtet die erde

die zweiten drei:

der liebenden hügel von vence

die dritten drei:

der schatten des dichters schreibt die sonnenzeit

der ganze text besteht aus verschiedenen ableserichtungen dieses materials. die erste ableserichtung ist von rechts oben nach links unten, dabei entsteht:

die erde hügel der schatten

die zweite ableserichtung: von rechts unten nach links oben. dabei entsteht:

schreibt die sonnenzeit hügel der himmel

die dritte ableserichtung: links, von oben nach unten. was entsteht?

der himmel der liebenden der schatten
dann in der mitte gelesen, von oben nach unten:
dichtet hügel des dichters
dann rechts, von oben nach unten:
die erde von vence schreibt die sonnenzeit
dann umkehrungen: von unten nach oben. links, mitte, rechts, dann
von links oben nach rechts unten. dann von links unten nach rechts
oben. so entsteht folgender Text:

die erde hügel der schatten
schreibt die sonnenzeit hügel der himmel
der himmel dichtet die erde
der himmel der liebenden der schatten
dichtet hügel des dichters
der schatten des dichters schreibt
die sonnenzeit
der liebenden hügel von vence
der schatten der liebenden der himmel
des dichters hügel dichtet
schreibt die sonnenzeit von vence die erde
der schatten des dichters schreibt
die sonnenzeit
der himmel hügel schreibt die sonnenzeit
der schatten hügel die erde

II

das tier bekrönt mit blumen die sonne
das tier bekrönt die sonne mit blumen
das tier mit blumen bekrönt die sonne
das tier mit blumen die sonne bekrönt
reitet zwischen den ufern die uhr

das tier die sonne bekrönt mit blumen
das tier die sonne mit blumen bekrönt
bekrönt das tier mit blumen die sonne
bekrönt das tier die sonne mit blumen
zwischen den ufern reitet die uhr

mit blumen das tier bekrönt die sonne
mit blumen das tier die sonne bekrönt
die sonne das tier bekrönt mit blumen

die sonne das tier mit blumen bekrönt
die uhr zwischen den ufern reitet

bekrönt mit blumen das tier die sonne
bekrönt die sonne das tier mit blumen
mit blumen bekrönt das tier die sonne
mit blumen die sonne das tier bekrönt
die uhr reitet zwischen den ufern

die sonne bekrönt das tier mit blumen
die sonne mit blumen das tier bekrönt
bekrönt mit blumen die sonne das tier
bekrönt die sonne mit blumen das tier
zwischen den Ufern die uhr reitet

mit blumen bekrönt die sonne das tier
mit blumen die sonne bekrönt das tier
die sonne bekrönt mit blumen das tier
die sonne mit blumen bekrönt das tier
reitet die uhr zwischen den ufern
den brennenden fisch

warum diese anordnung und warum diese worte.

die vier textelemente (1. das tier, 2. bekrönt, 3. mit blumen, 4. die sonne) sind vierundzwanzigmal umgestellt. das heißt, sie sind so viel als möglich umgestellt: in allen ihren kombinationen.

auch die drei weiteren textelemente (1. reitet, 2. zwischen den ufern, 3. die uhr) sind soviel als möglich, das heißt sechsmal anders kombiniert.

nur ein einziges textelement steht für sich und wird mit nichts kombiniert: den brennenden fisch.

die vierundzwanzig umstellungen von »das tier, bekrönt, mit blumen, die sonne« werden nach jeweils vier umstellungen durch jeweils eine der sechs umstellungen von »reitet, zwischen den ufern, die uhr« abgelöst.

die so entstandenen dreißig punkt- und kommalosen umstellungen beschließt die eine einstellung: »den brennenden fisch«. warum wirkt die eine festgelegte einstellung gegenüber den dreißig umstellungen erstaunlich. warum genügt von jeder wortgruppe nicht eine einzige festgelegte kombination, wie das in den bisherigen gedichten üblich war. wozu die umstellung, wozu die dauernde bewe-

gung des textes. das monumentale und magische und das ergreifende des einzelnen momentes, grÖÙe geht mit der bewegung verloren. das, was zwang ausübt. jede festlegung wird aufgehoben. jede richtung, jede bestimmtheit. die alleingültigkeit einzelner perspektiven wird zerstört und alles grundsätzliche zerbrochen. da läßt sich kein satz behalten, nichts ganzes einprägen oder auswendig lernen.

aber was wird gewonnen.

die bewegung schält durch immer neue kombination des textmaterials die einzelnen elemente des gedichtes heraus, seine einzelnen wörter oder wortgruppen. sie zeigt sie nicht nur in bestimmten zusammenhängen, sondern in allen. so verzerrt sie sie nicht durch einzelne perspektiven, sondern gibt ihnen alle möglichen. sie läßt sie dadurch wie sie sind.

die bewegung des textes kann angesichts der flüchtigkeit und begrenzhtheit einer einzigen sicht vor der strahlenden totalität des möglichen bescheiden machen. sie kann die einseitigkeit alles einzelnen erhellen und vor der tatsache, daß alles sinn hat, demütig machen. aber in ermutigender weise: diese demut gibt die sicherheit, daß jedes einzelne sinnvoll ist. daß es immer sinnvoll ist, eigen zu sein.

die bewegung des textes stellt jeden einzelnen bestandteil des gedichtes allen möglichen perspektiven zur verfügung. damit macht sie ihn greifbar: allseitig faßlich, sie macht ihn verwendbar.

so legt die bewegung des textes dem leser oder hörer nahe, die gewohnte passivität aufzugeben. sie schlägt ihm vor, selbst aktiv zu werden und in sich selbst mit der eben gewonnenen bescheidenheit den schöpfer zu entdecken. sie lädt ihn ein, mit dem gegebenen umzugehen, sich wörter oder wortgruppen und ihre abfolge selbst herauszuwählen und zusammenzustellen.

denn das ganze ist nicht faßbar und als ganzes atemtechnisch nicht zu meistern.

der leser kann in irgendwelchen abschnitten von links nach rechts oder rechts nach links, von oben nach unten oder umgekehrt oder kreuz und quer lesen, sich da und dort ein wort oder eine wortgruppe wählen und sie zusammenfügen wie er mag. der hörer kann mit den elementen, die er im ohr hat, bauen.

damit die einladung, mit dem gegebenen umzugehen, möglich ist, muß der text aus solchen wörtern oder wortgruppen bestehen, die beweglich sind. d. h., die an keinem platz im text die eigen-

tümliche funktion verlieren, die sie von rein graphischen oder rein musikalischen elementen unterscheidet.

jedes textmaterial ist nicht nur träger musikalischer und graphischer, sondern auch semantischer, sogenannter inhaltlicher werte. es klingt nicht nur und sieht nicht nur aus, sondern sagt etwas.

bewegliches textmaterial unterscheidet sich vom festgelegten dadurch, daß es nicht nur an einer ganz bestimmten stelle des textes etwas sagt, sondern daß es allgemein und überall etwas sagt.

beim wort »tier« kann sich der eine leser irgendein tier vorstellen. der andere kann es als gleichnis empfinden, z. b. als wesen, das durch den instinkt gelenkt wird. ein dritter kann es archetypisch sehen. und so weiter. das kann sich durch die wechselnde zusammenstellung des wortes »tier« mit anderen wörtern oder wortgruppen verändern.

abgesehen von seiner einfachen übersetzbarkeit in andere sprachen erfüllt das ganze bewegliche material des textbeispiels seine funktion nur für solche, die deutsch können, für andere besteht es nur aus graphischen und musikalischen werten. bewegliches textmaterial klingt und sieht aus und sagt allgemein und an jeder stelle etwas.

so verlangt die umstellung, die dauernde bewegung des textes, nach wörtern oder wortgruppen von allgemeiner bedeutung. damit bewahrt die bewegung des textes das, was immer etwas sagt. das bloß einmalige, das spezielle, das private, das was nichts sagt, schließt sie aus.

das schöpferische sorgt für das bleibende, das nur durch bewegung bewahrt wird.

III

... um dem leser volle freiheit beim ablesen der texte geben zu können, mußte ich ihm absolut vertauschbare wortelemente anbieten und eine textanlage, die ihn in keiner weise mehr festlegt.

der hersteller von tabellen, die als grundlage einer dichtung dienen, wählt worte oder wortgruppen, die untereinander vertauschbar sind und mit jeder zusammenfügung einen anderen semantischen inhalt ergeben. eine anzahl dieser austauschbaren worte oder wortgruppen schreibt er in allen umstellungen auf. das füllt eine einfache tabelle.

z. B. die worte oder wortgruppen:

fischer in der nacht die harpune

geben folgende einfache tabelle:

fischer	in der nacht	die harpune
fischer	die harpune	in der nacht
in der nacht	fischer	die harpune
in der nacht	die harpune	fischer
die harpune	fischer	in der nacht
die harpune	in der nacht	fischer

damit ist jede tendenz aufgehoben und dem auge des lesers steht das herumspazieren im textmaterial frei. seiner kombinationsgabe steht außer dem angebotenen material nichts mehr im wege. eine weitere anzahl solcher austauschbaren worte oder wortgruppen, wiederum in allen umstellungen aufgeschrieben, füllt eine weitere einfache tabelle. z. b.:

an den fisch	das Wasser	hell von lampen
an den fisch	hell von lampen	das Wasser
das Wasser	an den fisch	hell von lampen
das Wasser	hell von lampen	an den fisch
hell von lampen	an den fisch	das Wasser
hell von lampen	das Wasser	an den fisch

auf diese weise können viele einfache tabellen hergestellt werden.

für das lesen oder schreiben eines gedichtes aufgrund solcher tabellen sucht sich beim lesen oder schreiben der leser oder schreiber die kombinationen der einzelnen worte oder wortgruppen aus, die ihm an sinnvollsten oder am klingendsten erscheinen. oder er geht von einem rhythmus aus, der ihm am meisten zusagt, oder von irgendeinem anderen prinzip, das er seiner kombination zugrundelegt, wie dem zufall oder verschiedenen ableserichtungen oder einem zahlensystem etwa. oder er wechselt die prinzipien nach anderen ab oder mischt sie, auch mit akustischen oder zeit-systemen oder systemen, die auf der mitwirkung des publikums beruhen. benutzt der schreiber oder leser ein zahlensystem und läßt dabei nicht den zufall zu, versieht er, bevor er liest oder schreibt, die felder der tabellen, in welche die einzelnen umstellungen übersichtlich eingetragen sind, mit nummern. benutzt er ableserichtungen und läßt dabei nicht den zufall zu, versieht er, bevor er spricht oder schreibt, die grundrichtungen der tabellen mit farbigen oder graphischen markierungen usw.: die möglichkeiten und ihre kombinationen sind reich. gibt er beispielsweise dem zufall eine haupt-

rolle, wird er je nach wichtigkeit des zufallsprinzips die übersichtlichkeit der ordnung in den tabellen und der tabellen untereinander mehr oder weniger außer acht lassen. oder er wird beispielsweise würfel verwenden, die ihm ein system oder dessen wechsel anzeigen.

für das lesen oder schreiben eines gedichtes aufgrund von tabellen muß der leser oder schreiber sich einer regelung unterwerfen, welche die benutzung aller zur verfügung stehenden tabellen als folge oder Mischung oder beides sichert. die signale, die den ein-satz von bestimmten tabellen oder einer oder mehrerer tabellengruppen festlegen, sind entweder signale, die durch eigene wie auch immer beschaffene impulse des lesers oder schreibers gegeben werden, oder reaktionen auf bestimmte text- oder textteilfolgen, die der leser oder schreiber mit sich selbst verabredet hat, oder kombinationen davon oder zeiteinteilung oder ein oder mehrere automaten als unregelmäßige ein-satzgeber oder organisierte mitwirkung des publikums.

das lesen oder schreiben ist beendet, wenn das thema, d. h. das gegebene ableseprinzip, bzw. eine bestimmte anzahl davon oder eine gegebene zeiteinheit abgelaufen ist.

um die beiden als beispiel verwendeten tabellen miteinander zu lesen, überlege ich mir wie. ich fange willkürlich mit der ersten tabelle an, in der rechten spalte, und wechsele mit der zweiten tabelle ab, mit der linken spalte. die beliebige leserichtung ist von unten nach oben. das ergibt:

fischer hell von lampen
in der nacht hell von lampen
fischer das wasser
die harpune das wasser
in der nacht an den fisch
die harpune an den fisch

ich möchte alle tabellenelemente benutzen. darum weiter: diesmal von oben nach unten und abwechselnd die mittelspalten. angefangen mit der zweiten tabelle. das ergibt.

das wasser in der nacht
hell von lampen die harpune
an den fisch fischer
hell von lampen die harpune
an den fisch fischer
das wasser in der nacht

jetzt bleiben nur die linke spalte der ersten tabelle und die rechte
spalte der zweiten tabelle. ich fange mit der ersten tabelle an und
wechsle mit der zweiten tabelle und lese von oben nach unten:

fischer hell von lampen

fischer das wasser

in der nacht hell von lampen

in der nacht an den fisch

die harpune das wasser

die harpune an den fisch

so diktiert das ablesen dieser zwei tabellen in diesem fall drei stro-
phen. eine möglichkeit des gedichtes ist fertig. für den vortrag
eines gedichtes aufgrund von tabellen durch mehr als eine person
müssen zur sicherung des zeitlichen ablaufs zusätzlich die einsätze
aller partner geregelt werden . . .

IV

die konkrete dichtung liefert keine ergebnisse. sie liefert den pro-
zes des findens. die konkrete dichtung ist ihr material. ihr inhalt
ist form. ihre form ist inhalt.

die konkrete dichtung ist nicht monumental. nicht statisch. sie ist
bewegung. ihre bewegung endet im leser auf verschiedene weise.

l c h t f n g b h n d e u n o s e p u u u q b u f u c i

... was sie auf den ersten blick sehen können, ist das wort sonne und die strahlenförmige buchstabenanordnung. bei genauerem hinsehen entdecken sie, daß das gebilde zweiseitig zu lesen ist, vom leser aus und von der anderen seite. es ist umkehrbar.

für beide seiten führen reihen von buchstaben zum wort. reihen von sinnlosigkeiten führen zum sinnvollen. reihen von dunklem führen zum hellen. lichtundurchlässiges führt zum licht. oder anders gesagt: licht breitet sich mittels lichtundurchlässigem aus, helles mittels dunklem, sinnvolles mittels sinnlosem, das Wort mittels buchstaben.

aber ihre schöpferische tätigkeit anlässlich dieses strahlenförmigen gebildes kann weitergehen. die getrennten buchstaben lassen sich verbinden. wenn sie die anscheinend sinnlose vokalreihe mit der anscheinend sinnlosen konsonantenreihe verbinden, d. h. in die lücken der konsonantenreihe die jeweils darunterstehenden vokale einfügen, oder in die lücken der vokalreihe die jeweils darüberstehenden konsonanten einfügen, ergibt sich der satz: lichtfänge bahnen die sonne.

der satz »lichtfänge bahnen die sonne« wäre eine romantische behauptung, wenn er nicht in der besonderen anordnung gedruckt wäre, die sich in der fachsprache ideogramm nennt. die form des ideogramms ist ihr inhalt. denn »lichtfänge bahnen die sonne« heißt so viel wie »das licht wird nur weitergeleitet durch etwas, das es nicht durchläßt, durch etwas, das selbst nicht leuchtet«, oder »dunkles führt zu hellem« oder »sinnloses führt zum sinn« oder »buchstaben führen zum wort«, wie sie wollen.

sicher ist das nur ein teil der möglichkeiten, mit diesem text umzugehen. ich habe ihn ihrer aktivität abgenommen. vielleicht finden sie noch mehr möglichkeiten.

texte dieser art fordern eine genaue beschäftigung mit dem gebotenen material, das sonst nur eine mehr oder weniger sinnlose anhäufung von buchstaben wird. texte, die zur konkreten dichtung zählen, wie das erklärte beispiel (das ideogramm ist die form der konkreten dichtung, die sich primär über die augen mitteilt), spiegeln das bewußtsein des lesers. sie bilden ein system von worten, buchstaben oder zeichen, die erst einen sinn durch den persönlichen beitrag des lesers bekommen. eugen gomringer formuliert: »der konkrete dichter ist der spielgebende, der leser der mitspielende«.

Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur

Es wird gemeinhin angenommen, die Schrift sei nicht mehr als ein Ton-Träger, ein notwendiges Vehikel der Verbreitung von Gedanken, Ideen und sonstigen Mitteilungen.

Darüber vergißt man allzu leicht, daß Schrift immer auch eine immens künstlerische Komponente besaß und besitzt, die keiner außerkünstlerischen Funktionalität dient, und von dieser darob auch nicht verwendet wird.

Wenn man heute über Sprache spricht, so meint man fast immer das *gesprochene* Wort, meint man dagegen bewußt Schrift, so nennt man sie auch nachdrücklich bei diesem ihrem Namen.

Jedoch verleitet diese terminologische Einseitigkeit, die der Schrift einen niedrigeren Rang zuweist, zu einer Oberflächlichkeit dem höchst komplexen Phänomen Sprache gegenüber, die ihrer künstlerischen Entwicklung und deren Wahrnehmung äußerst schadet, wenn beide nicht gar hemmt.

Laut und Schrift werden in der Sprachkunst heute nicht länger reproduktiv, sondern produktiv verwendet, das heißt, ihre ganz spezifischen Eigentümlichkeiten, Fähigkeiten und Möglichkeiten werden heute direkt komponiert und dienen nicht länger der Vermittlung anderer Eigentümlichkeiten, Fähigkeiten und Möglichkeiten, solcher also der Idee, der Ideologie oder des Anliegens beispielsweise.

Um die Schrift, und nur von ihr möchte ich sprechen, *produktiv* zu verwenden, mußte sie vorab scharf von der Lautsprache getrennt werden, wobei die Schärfe hier eine des Bewußtseins sein möge.

In der literarischen Tradition lange vorbereitet und von Stéphane Mallarmé im ›COUP DE DES‹ konsequent vorgeahnt, erfolgte dieser Schritt vehement um die letzte Jahrhundertwende und in den folgenden 30 Jahren von den Dadaisten in der Schweiz und in Deutschland, den Futuristen in Italien und später den Lettristen in Frankreich.

Wenn man überspitzt formuliert, das Lesen selbst sei heute literarisch gleichbedeutend mit dem Gelesenen oder gar bedeutender als dieses, wie ich es tat, muß man jedoch immer bedenken, daß Text und Textbild nicht voneinander ablösbar und einzeln denk-

bar sind. Entscheidend ist, daß Text und seine graphische Anordnung sich gegenseitig *fördern*, Sinn fördern, kurzum: poetischen Ausdruck präzisieren. So wie eine diesen Kriterien gehorchend verfaßte Poesie, hat sich die Rolle des Lesers ihr gegenüber gewandelt; denn nunmehr ist auch er ein Teil derselben, indem er als literarischer Faktor in ihre Konzeption direkten Einlaß fand und nicht als bloßer Konsument vor diesem auf sie warten mußte.

Der Sehtexte wird nur der Leser gänzlich inne werden, der sich selbständig aktiv mit ihnen auseinandersetzt, ihnen aktiv gegenübertritt, sowohl sensitiv und intellektuell als auch körperlich, räumlich.

Nicht länger mehr steht der Leser vor einem geheiligten Denkmal, vor einem Totem quasi, dem nur Ein- oder sonstwie Geweihte sich nach strengem Ritual, nach geistiger Fußwaschung, sprich Gehirnwäsche, in geziemendem Abstand nähern dürfen und auch dann noch gebührend geblendet werden. Kunst entbehrt heute endgültig der Aura der Gültigkeit auf Ewigkeit oder der Ewigkeit in Gültigkeit. Ein selbständig aktives Lesen gegenüber einem bloß passiv nachvollziehenden ist nur dann möglich, wenn der Text den Leser nicht von vornherein durch eine hierarchisch übergeordnete Aussage jedweder Art *gängelt*.

Damit der Leser sinnvoll freie Entscheidungen treffen kann, müssen Textformen ausgebildet werden, die *offen* und nicht geschlossen sind. Zwar sind weiterhin Streckenkompositionen möglich, solche, die von A nach Z lesbar sind, doch auch ebenso der Lektüre von K nach Q oder gar von S über L nach F sich erschließen. Nicht möglich sind dagegen *Finalformen*, deren Wirksamkeit in der Motivation aller vorangegangenen Einzelteile vom Finale her liegt.

Gemäß ihrem Wesen *muß* eine Finalform immer strikt vom Anfang zum Ende durchgelesen werden, möglichst in einem Zug, damit für die Finalwirkung wesentliche Details zu Beginn auch später, wenn es auf sie ankommt, vom Leser noch gewußt werden können. Weiß der Leser am Ende nicht mehr, was vorher geschah, wirkt das Ende notwendigerweise nicht mehr als das, als was es geplant war. Das heißt nun keineswegs, daß eine Poesie, wie die von mir und anderen praktizierte, zum willkürlichen Puzzle-Spiel wird; vielmehr ist ihre Verbindlichkeit, wie auch die ihrer einzelnen literarischen Ereignisse untereinander nicht mehr eindeutig, wie in den konventionellen Finalformen, sondern mehrdeutig. Das Verhältnis

von Mikroform und Makroform in der gegenwärtigen Literatur hat sich dahingehend gewandelt, daß beide sowohl selbständig als in gleichem Maße aufeinander bezogen sind. Finalformen sind, um den Terminus kurz zu belegen, z. B. Erzählungen, Romane und Dramen, kurz alle Formen mit einer Katharsis, einem Höhepunkt, einem Spannungsanstieg und Gefälle, einer Vorbereitung, die unbedingt auf ihre Durchführung zielt.

Unter ›offenen Formen‹ versteht man in der neuen Musik solche Stücke, deren einzelne Bestimmungsgrößen wie Klangfarbe, Tonhöhe, Lautstärke, Tempo und Ereignisablauf vom Komponisten nicht von vornherein festgelegt, sondern deren Kombination und Applikation dem Interpreten mehr oder weniger in den Grenzen kompositorisch getroffener Übereinkünfte, sprich Spielregeln, freigestellt sind.

Aus diesem am musikalischen Objekt gemachten, jedoch ebenso für literarische Objekte zuständigen Anmerkungen zu offenen Formen ergibt sich zwangsläufig, daß sie nicht etwa weniger komplex sind als geschlossene Formen, sondern daß sie viel komplexer als diese zu sein haben, da die Verbindlichkeit aller ihrer Elemente viel intensiver sein muß, will die Form nicht in lauter Mosaiksplitter zerfallen. Auch ist die Annahme, offene Formen müßten immer unbestimmt und improvisatorisch sein, völlig falsch. Je strenger sie organisiert und strukturiert sind, desto eher gelingt es ihnen vielleicht, Offenheit auch wirklich zu vermitteln, welche nicht in purer Mechanik sich erledigt. Improvisation vermittelt keine Freiheit, sondern Willkür.

Diese Marginalien zu offenen Formen brachte ich an, um zu zeigen, daß verräumlichte, geschriebene Texte sich zu offenen Formen besser eignen als in der Zeit angeordnete und in sie eingezwängte. Das offenen Formen zugrunde liegende Prinzip der Selektion kann auf einem Textblatt oder Bogen besser funktionieren, da dem Leser *permanent* der *gesamte* Text *überschaubar* zugänglich ist, er ständig vergleichen und alle Textteile dabei im Auge behalten kann.

Ich möchte nun drei Stadien des Schreibens gegeneinander absetzen, die als Basis für unterschiedliche Textformen gelten können. Vorher möchte ich daran erinnern, daß aus der Etymologie des Wortes ›schreiben‹ eindeutig hervorgeht, daß das Schreiben einst als Malen und Einritzen, Einkerbten begann; – so verweist z. B. das englische ›to write‹ auf das altnordische ›rita‹, welches

Runen einritzen meinte und heute in unserem ›reißen‹, ›Reißbrett‹ und ›Grundriß‹ enthalten ist.

Die drei Schreibstadien sind:

Erstens das Kritzeln, Ritzen, Sudeln, Schmieren *ohne* Gestalt- oder Formrepertoire sowie ohne irgendwie standardisierten Duktus. Dieses Schreiben verdankt sich der sinnlichen Lust am Körpermotorischen, weshalb Wolfgang Grözinger es terminologisch sehr zutreffend die ›Körperschrift‹ genannt hat, deren Autoren vornehmlich Kleinkinder sind, doch hören Sie bitte einige kurze Auszüge aus dem Aufsatz ›Die Körperschrift der kleinen Kinder‹ von Grözinger: »Das für den Erwachsenen zunächst sinnlose und spielerische Gekritzel gehört zur vorsprachlichen Entwicklung des Kindes und meint daher weder Worte noch Dinge, sondern die Voraussetzungen zu Worten und Dingen: Hinbewegen, Ergreifen und Begreifen, aus sich heraus in die Welt gehen. Daher gibt es hier auch noch nicht den Unterschied zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten.« Weiter heißt es: »Solche Körperschrift ist mit der Menschwerdung unmittelbar verbunden und bewahrt so noch den ursprünglichen Sinn des Wortes Schreiben, das mit Schramme und Wunde zu tun hat, mit den notwendigen Narben, welche die erste Weltbegegnung in der Seele zurückläßt«, wobei wir wieder im etymologischen Hinterland wären. Den Mangel eines formalen Repertoires beschreibt Grözinger am Beginn des offiziellen Lernens in der Schule: »Wenn das Kind in die Schule kommt, muß sich seine eigene Formkraft und Bildvorstellung mit der Konvention der Schrift auseinandersetzen, ein Vorgang, dessen traumatischer Charakter von den Pädagogen kaum beachtet wird. Die überschüssige Dynamik und Motorik schießt immer wieder über das Ziel hinaus. Man spürt förmlich, wie sehr die zu lernende konventionelle Form dem Körpergefühl des Kindes entgegengesetzt ist, das eine angesetzte Bewegung nicht zu bremsen vermag und immer wieder in Schleifen und Zacken auslaufen läßt, bis endlich die Form eingeübt ist.«

Künstlerisch bewußt verwendet gehört dieses körpermotorische Schreiben eindeutig in den Bereich der Malerei, und die sogenannte ›action-painting‹ ist ja auch hauptsächlich das Ergebnis der Körpermotorik, wengleich einer intellektuell programmierten, gesteuerten und teils korrigierten.

Das *zweite* Stadium wäre das Gestaltschreiben oder Malen *mit* einem formalen Repertoire, z. B. einfache immer wiederkehrende

und abgewandelte geometrische oder freie Zeichen oder gar schon gebräuchliche Symbole oder Bilder. Schrift und Malerei werden miteinander verschmolzen, durchdringen und modifizieren sich. Hier nun zweigen die beiden Richtungen ab, in denen sich einstmals das geschriebene Bild entwickelte, wozu ich wiederum Ignaz Gelb zitiere:

«Im Laufe der Zeit entwickelte sich das Bild nach zwei Richtungen: 1. zur bildenden Kunst, in der Bilder mehr oder weniger getreu die Gegenstände und Ereignisse der Umwelt in einer von der Schrift völlig unabhängigen Weise darstellen, und 2. zur Schrift, in welcher die Zeichen (sei es in bildhafter Gestalt oder nicht) schließlich zu *sekundären Symbolen* für sprachliche Begriffe und Worte werden.»

Drittes Stadium endlich wäre die Buchstabenschrift, welches die manuelle und mechanische Schrift zur Folge hat: die Hand- und Druckschrift, deren wesentlicher Unterschied der ist, daß die Handschrift einen zusätzlichen Ausdruckswert der körpermotorischen Schreibspur gegenüber der vorfabrizierten, immer gleichen und zur tausendfachen Reproduktion bestimmten gegossenen oder geschnittenen Druckschrift aufweist.

Eine weitere Schrift muß jedoch berücksichtigt werden, die Aktionsschrift der musikalischen Notation, die in der jüngsten Musik so weit ging, daß Karlheinz Stockhausen 1959 während der Kranichsteiner Ferienkurse für neue Musik sechs Seminare unter dem Titel ›Musik und Graphik‹ abhalten konnte.

Das Bezeichnende der Aktionsschrift ist, daß sie nicht den Klang beschreibt, indem sie ihn innerhalb eines konventionellen Systems exakt angibt, sondern nur mehr zu seiner Hervorbringung anleitet, zur musikalischen Aktion auffordert, ähnlich den Spielregeln und Bedienungsanweisungen. Sie notiert keine konkreten musikalischen Ereignisse mehr, sondern gibt eher eine Vorstellung derselben.

Die Konsequenz hieraus ist, daß im Laufe der jüngsten musikalischen Entwicklung neben einer nur noch hörbaren, wie der elektronischen auch eine nur lesbare Musik, die sogenannte musikalische Graphik entstand.

Eine Typologie der Sehtexte kann nach zweierlei Kriterien erfolgen; erstens nach denen ihrer Herstellung; zweitens nach ihren Ausmaßen, ihren Formaten. Je nach der spezifizierten Technik ihrer Herstellung lassen sich analog zu den erwähnten Stadien des Schreibens und den Formen der Schrift folgende Texte klassifizie-

ren: 1. Schreib-Bilder; 2. Schrift-Bilder; 3. Schreib-Texte; 4. Schrift-Texte.

Die ersten beiden Texttypen sind entweder reine Malerei oder reine Graphik oder nähern sich dieser doch höchst intim. Als ›Schreibbilder‹ könnten daher vor allem die Kalligraphien der chinesischen und japanischen Schreibkünstler bezeichnet werden, doch auch die skripturalen Malereien des in Rom lebenden Amerikaners Cy Twombly.

Man sollte jedoch davon absehen, eine jede gestische Malerei unbedingt als skriptural anzusehen, nur weil sie sich einem verlängerten Schreibduktus verdankt. Unter der Bezeichnung ›skripturale Malerei‹ sollten all die Werke zusammengefaßt werden, die ihre Aktualität aus den Spannungen zwischen den zitierten Vorstufen der Schrift und der ausgebildeten, ausgeschriebenen und ablesbaren, in Lautzeichen und Begriffe übersetzbaren Schrift beziehen. Ihr Kennzeichen bleibt jedoch immer der deutliche Schreib-Impetus. Malerei und Literatur verschränken sich hier teilweise, obwohl der Malerei immer das Primat gebührt, was die Maler jedoch nicht veranlassen sollte, jetzt auch literarisch zu dilettieren, wie sie es häufig banal genug tun.

An Komponisten solcher Bilder wären hier unter anderen die Italiener Gastone Novelli und Achille Perilli, der schon genannte Amerikaner Cy Twombly, der französische Dichter Henri Michaux, der erst vor einigen Jahren begann, sich auch schriftgestisch auszudrücken, der Franzose George Noel, die Deutschen Gerhard Hoehme und Winfred Gaul mit einigen ihrer Arbeit zu nennen, sowie andere.

Sehr viel enger ist der Kontakt zwischen Malerei und Literatur, vor allem zwischen *Graphik* und Literatur, in den von mir so genannten ›Schrift-Bildern‹, die, wie der Terminus verdeutlicht, Ausdrucksfähigkeiten der Schrift präzisieren und konkretisieren.

Ihnen ist nicht am Schreibduktus und an der Schreibspur gelegen, ihnen wird der bildnerische Aspekt der ausgeformten, normierten Schrift zur Sensation, die optische Qualität von Sprache.

Diese produktiv der Literatur zuzuschlagen bemüht sich in Deutschland vor allem Franz Mon. Ich zitiere aus einem ›Texte in den Zwischenräumen‹ überschriebenen Aufsatz von Mon zu seinen Plakattexten: »In dem Augenblick, da Schrift sich vom Bild abhebt und einer ins Begriffliche unabsehbar vordringenden Sprache verfügbar wird, gibt sie ihre elementare Sprachqualität

auf. Ihre gestischen Bildzeichencharaktere fixieren sich an bestimmte Silben, schließlich an bestimmte Laute und büßen ihre Spontaneität ein. Schrift ist nunmehr bloßes Vehikel der Sprache, allerdings unersetzlich für die aufschichtende geschichtliche Arbeit in der Sprache. Ihre Zeichen verändern sich nur noch äußerlich. Auf ihrer eigenen Ebene geschieht nichts mehr.«

Und auf dieser ihrer eigenen Ebene möchte Franz Mon der Schrift ihre verlorengegangene Spontaneität des gestischen Bildzeichencharakters zurückgewinnen, indem er konsequent das Begriffliche aus dem Text verbannt, dessen Vorlage denn auch ruhig ein höchst redundantes Plakat sein darf. Plakate werden von Mon zerschnitten und neu zusammengesetzt, gerissen, collagiert, decollagiert und gequetscht, sodaß die Schrift vollends zum Bild gerät, doch immer Sprache bleibt auf dem Hintergrund aller vom Leser gemachten Erfahrungen mit Schriftsprache.

Der Mon'schen Technik verwandt sind die Verfahrensweisen der Decollagisten, die Plakatwände zerfetzen, decollagieren, um so der Verdinglichung der Schrift entgegenzuwirken.

Wie gesagt sind die Schriftbilder keine autonomen Bilder oder gar Abbildungen. Sie sind keine Bilderschrift, aber exakte Ausbildungen der künstlerischen Latenz der Schrift, und unser Bewußtsein für sie zu schärfen strengen Arbeiten wie solche sich an.

Verwies der Terminus Schrift-Bild dieses noch weit in die Malerei und Graphik, so holt der Terminus ›*Schreibtexte*‹ diese aus diesem Bereich wieder heraus, obwohl Malerei und Graphik an ihm wesentlichen Anteil haben.

Schreibtexte sind geschriebene Texte; deren Eigentümlichkeiten sind die Spannungen zwischen dem optischen und intellektuellen Lesen, zwischen dem Verfolgen bloßer Schreibspuren und dem Lesen oder Entziffern semantischer Textfolgen. Graphik und Handschrift vermögen hier engste Bindungen einzugehen. Die Druckschrift ist aus den Schreibtexten verbannt.

Somit sind die Schreibtexte eng mit den Schreibbildern verwandt, nur weniger Bild als diese, sondern mehr begrifflicher Text. Für die Herstellung von Schreibtexten ist es natürlich ideal, wenn der Autor gleichermaßen Dichter wie Maler ist, oder umgekehrt auch als Maler über dichterische Qualitäten verfügt.

Dies ist der Fall bei Henri Michaux, und bei den Bildern des Italieners Gastone Novelli, der sich häufig vorgegebener literari-

scher Texte bedient, um diese solcherart graphisch, malerisch zu interpretieren.

Aus den ›Schrift-Texten‹ hat sich die Malerei oder freie Graphik endgültig absentiert. Sie verwenden ausschließlich die typographischen Möglichkeiten der mechanischen Schrift, der Druckschrift und Drucktechnik, also Schrift-Art, -Stärke, -Breite, -Farbe und -Position. Überhaupt gestattet das Prinzip der Position auf dem Papier eine Vielzahl neuer Kompositionsmethoden, denen man sich nicht länger verschließen sollte.

Man darf die Papierfläche nicht länger nur als bloßen Schrift-Träger betrachten, dem jedwede Autonomie, jedwede Bedeutung abgeht. In dem Augenblick, in dem ich die Ausmaße der Papierfläche bewußt in die Gestaltung des Textes einbeziehe, gewinnt sie Bedeutung; und selbst eine leere Seite vermag dann in entsprechendem Zusammenhang mit anderen bedruckten Seiten semantisch besetzt zu sein. So wie in der neuen Musik Ton und Stille gleichberechtigt sind und Pausen als Musik komponiert werden, wird man auch mit Text bedruckte und von Text freie Flächen auf dem Papier als Literatur realisieren, sie selbstverständlich als solche wahrnehmen. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist zweifelsohne der ›COUP DE DES‹ von Stephane Mallarmé, zu welchem Walter Benjamin in der ›Einbahnstraße‹ anmerkt:

»Mallarmé, wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, hat zum ersten Male im COUP DE DES die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.«

Interessant ist, daß dieser Text nicht ausschließlich der visuellen Wahrnehmung, der Lektüre vorbehalten sein sollte, sondern daß Mallarmé ihn ebenso als Partitur für lautes Lesen verstand. Und in der Tat wurde der COUP DE DES in Paris einmal szenisch aufgeführt. Im Vorwort zu diesem Gedicht erläutert Mallarmé diesen Partitur-Charakter: »Der Unterschied der Drucktypen zwischen dem Hauptmotiv, einem Nebenmotiv und angrenzenden Motiven diktiert sein Gewicht der oralen Wiedergabe, und der obere, mittlere und untere Bereich der Seite, das Steigen und Fallen der Intonation.«

Diese Simplizität mag banal anmuten, wie sie es in der Tat ist, bezeugt jedoch ein kompositorisch höchst aktuelles und scharfsichtiges Bewußtsein, dem sich die Sprache in all ihren eigenen Wirklichkeiten produktiv darstellt.

Ein intentional verwandtes, wenngleich kompositorisch weit weniger stichhaltiges Beispiel mit virtueller Partitur ist das Mammutgedicht ›Phantastus‹ von Arno Holz, in welchem Holz die Mittelachse zwar nicht in die Poesie erstmals einführt, so doch bewußt ein- und durchhielt. Diese Textanordnung begründete Arno Holz denn auch als die Notwendigkeit einer Partitur, welche die Lautbilder schon typographisch andeuten sollte. So schreibt er: »Denn wenn irgend eine bisher, so ist es gerade diese Form, die, um ihre volle Wirkung zu üben, den lebendigen Vortrag verlangt. Und so wenig allerdings eine solche Typographie auch schon genügen mag, uns steht leider ein anderes, besseres Mittel für solche Zwecke noch nicht zur Verfügung. Was ich auf diese Weise geben kann, ich weiß, sind gewissermaßen nur Noten. Die Musik aus ihnen muß sich jeder, der solche Hieroglyphen zu lesen versteht, alleine machen.«

Indes hat die neue Literatur, die strikt die akustische Vermittlung verlangt, hieraus die Konsequenz gezogen und darauf verzichtet, auch optisch gleichwertig und gleichbedeutend in Erscheinung treten zu wollen. Zwar liegt auch sie als Partitur vor, doch erhebt sie nicht den Anspruch eines visuellen Äquivalents, sondern ist nur noch Aufführungs- oder technische Realisationspartitur.

In den Bereich der Schrifttexte gehören weiterhin die graphischen Gedichte des Amerikaners Edward Estlin Cummings, von denen das bekannteste wohl der ›Grashüpfer‹ ist. Auch an die Cantos von Ezra Pound wäre zu erinnern, soweit sie das Prinzip der Position verwenden. Als höchst intrikates Beispiel für einen Schrifttext nenne ich die vierte Struktur des Buches ›FA:M' AHNIESGWOW‹ von Hans G. Helms, zu welcher es im Nachwort von Gottfried Michael Koenig heißt: »Im vierten Kapitel gerät die Gesamtsituation, die Gegenstand des Werkes ist, ins Graphische. Es ist die komplizierteste Struktur; gleichwohl bis ins Detail semantisch besetzt.« An diese Typologie auf Grund unterschiedlicher Herstellung, der typographische Verfahrensweisen wie die gezeigten inne wohnen, müßte sich nun eine Typologie auf Grund unterschiedlicher Formate anschließen. Vor allem muß unterschieden werden zwischen planen kreisförmigen, vier- und mehreckigen, mehrflächigen oder runden Texten in Säulenform.

Je nach ihren Ausmaßen klassifiziere ich quadratische Texte, um mich theoretisch jetzt auf sie zu beschränken, als »Leseblatt«, »Lesebogen«, oder »Lesefläche«. Das Leseblatt ist das kleinste For-

mat und entspricht etwa DIN A 4 oder DIN A 3; der Lesebogen dagegen ist schon größer und entspricht etwa dem DIN A 2 oder DIN A 1 Format. Die Lesefläche schließlich kann beliebig groß sein, sie kann Häuserfassaden bedecken oder nur Bauzäune, so wie es die Reklame ihr genauestens vorahmt.

Alle drei Texttypen ermöglichen verschiedene Textformen, die ich wiederum nur aufzählen will: die Punktform, die Gruppenform, die Feldform, die Spaltenform, die Zeilenform und die Kompaktform. Von diesen vorläufig sechs möglichen Formen, und sicher gibt es deren mehrere, habe ich bisher nur die Kompaktform realisiert, und zwar in meinen sogenannten Lesebögen 1-6.

Kompaktform habe ich diese Texte genannt, weil sie, bis auf den letzten, graphisch höchst kompakt sind, es in ihnen keine vorherrschenden Fixpunkte in Form von einzelnen Buchstaben oder Silben gibt, ebensowenig autonome und unterschiedliche Gruppen oder eigentümliche Zeilen, auch keine Spalten und Felder, die sich gegeneinander abgrenzen. Vielmehr sind diese Texte von der Schreibmaschine regelrecht zu-geschrieben, mehr oder weniger dicht, was das Wort »kompakt« ja meint.

Sie werden mir selbst anhand dieser wenigen Beispiele konzedieren müssen, daß diese Texte wirklich neue, für die Literatur bis dato nicht verfügbare Lesevorgänge erheischen. Und auf sie gerade, auf die aktive Distanz zwischen Text und Leser kommt es mir hauptsächlich an, wenn ich von visuell wahrnehmbarer Literatur spreche. Abschließend sei noch darauf verwiesen, daß die optisch wahrnehmbare Literatur, soweit sie sich nicht ins Buch zurückzieht, den veränderten Voraussetzungen der Rezeption von Schrift heute, und somit auch der selbst veränderten Rezeption produktiv Rechnung trägt. Denn es wird Ihnen sicher längst aufgefallen sein, daß heute kaum mehr horizontal, sondern vertikal gelesen wird, so wie auch diese Sehtexte. Zeitungen, Stadtpläne, Verkehrs- oder sonstige Schilder, kurz alles, was alltäglich an Schrift auf sie einwirkt, stellt sich Ihnen vertikal gegenüber. Und dieses Gegenüber versucht die aktuelle Poesie in den Griff zu bekommen.

IV Kritik

(vgl. Vorbemerkungen zu V).

Weitere kritische Texte: 290, 300, 301, 362, 371, 396, 398, 399, 414, 415.

20 ERNST KOSTAL:

Sprache und Ideologie

Zur Aporie von Intention und Sprachauffassung der Avantgardetheorie

In Heißenbüttels ›Über Literatur‹ (Olten-Freiburg/Breisgau 1966. S. 222–223) steht ein Satz, der als Grund-Satz der Heißenbüttelschen Theorie überhaupt anzusprechen ist und an dem allein sich schon die Brüchigkeit und Fragwürdigkeit dieser Theorie aufweisen läßt: »Wenn die überkommene Sprechweise sich entzog, galt es, sozusagen ins Innere der Sprache einzudringen, sie aufzubrechen und in ihren verborgensten Zusammenhängen zu befragen.«

Der Satz enthält 1. die Intention der Heißenbüttelschen Theorie, das »Gegen-diese-(unsere)überkommene-Sprache-Gerichtetsein«, positiv die Forderung, neue sprachliche Bereiche, eine neue Sprache zu erschließen. Der Sinn der überkommenen Sprache überhaupt sei ideologisch vorbelastet, daher ist diese (unsere) überkommene Sprache abzulehnen (vgl. Helmut Heißenbüttel – Heinrich Vormweg. ›Briefwechsel über Literatur‹. Neuwied-Berlin 1969. S. 93). Anzustreben ist eine »neue Kombination« (vgl. ›Über Literatur‹ S. 85–86), die mit dem Mittel der Sprachzertrümmerung zu erreichen sei. Der Ausdruck »neue Kombination« sowohl als auch die Wahl des Mittels zur Erreichung dieser »neuen Kombination« verweist auf

2. die Sprachauffassung Heißenbüttels: Sprache wird als vorgegebenes (»eigenbezügliches«) Material betrachtet, d. h. »gegenständiglich fixiert« und der Welt in Art »einer Seinsrelation« gegenübergestellt (vgl. Erich Heintel. Die beiden Labyrinth der Philosophie. Wien-München 1968. Band 1, S. 444–445). Die als vor-

gegebenes Material verstandene Sprache kann aber wiederum keine andere Sprache sein als die überkommene Sprache, gegen die Heißenbüttel sich richtet. Es zeigt sich der Grundwiderspruch der Heißenbüttelschen Theorie, der Widerspruch zwischen Intention und Sprachauffassung.

Abgesehen von der Eliminierung der philosophischen Problematik (der Vermittlungsproblematik), abgesehen davon, daß eine derartige Sprachauffassung das Wesen von Sprache überhaupt erkennt, wird hier der »Sprache« eine Fähigkeit zugetraut, die sie gar nicht haben kann, wenn sie so (als vorgegebenes, »eigenbezügliches« Material) verstanden wird, nämlich die Fähigkeit, aus sich selbst heraus sich zu erneuern. Die absolut (d. h. in diesem Zusammenhang ohne Rücksicht auf Sinn) angewandte Technik der Sprachzertrümmerung verweist den Hersteller von Texten in die Position eines Kombinierers (des vorgegebenen Materials). Der Autor (beziehungsweise jeder einer Sprache sich Bedienende, also jeder Mensch) wird als Vermittler von etwas Auszusagendem, als Vermittler von Inhalten und damit als er selbst (davon genauer noch später) eliminiert. Seine Vermittlerrolle wird reduziert auf eine Funktion: die Funktion des Kombinierers von Sprachteilen und -teilchen.

Hier trifft sich die Position Heißenbüttels mit allen das Ich (die Vermittlung) eliminierenden positivistischen Positionen der Neuzeit, etwa auch mit einem dem staatlich-unternehmerisch-kapitalistischen System heute u. a. als Legitimationsgrundlage dienenden Totalanspruch des konstruktivistischen Apriori bzw. der Technik.

Alle diese Positionen sind gezwungen, das Ich (die Vermittlung) zu eliminieren, wollen sie ihren Totalanspruch »durchsetzen«, was sich etwa an der mehr oder weniger offenen Machtausübung der staatlichen Autorität (in West und Ost) besonders deutlich zeigt.

Auch im Raum der »Kunst« bleibt derartigen Positionen nichts anderes übrig: »Kunst« wird nicht mehr als Ausdruck eines Ich, als Vermittlung von Sinn verstanden. Auch Computern etwa wird die Fähigkeit, Gedichte zu »machen«, zugetraut.

Alle Verkümmierungsformen der Moderne resultieren aus dieser Position. Ihr gegenüber etabliert sich der Anspruch aller eigentlichen Kunst, totaler Gegenpart jeglicher neopositivistischen Autorität (sei es der staatlichen oder irgendeiner anderen) zu sein.

Hier zeigt sich die besondere Tragik der Heißenbüttelschen Position: in der Intention ideologiekritisch, verfällt sie auf Grund

ihrer verkürzten (naiven) Sprachauffassung dem Totalanspruch der staatlich-technologischen Autorität. Auch Heißenbüttels »Ideologiekritik« ist also eine von vielen, die, ohne es zu wissen, unter ihre eigenen Gegenstände fällt.

Kehren wir trotzdem noch einmal zurück zu Heißenbüttel. Auf S. 93 des »Briefwechsels über Literatur« heißt es: »Wenn Literatur sich sprachlich unmittelbar zur Praxis verhält, so bedeutet der Satz: die Welt sich selbst vorhalten, daß man über sie redet ohne jede Vermittlung von Sinnvorgabe (mythologischer, theologischer, philosophischer oder ideologischer Art). Die Tafel, auf der wir über die Welt reden, ist unstrukturiert durch Sinnsysteme.«

Auch hier werden zahlreiche (sprach)philosophische Probleme unreflektiert stehengelassen. Was z. B. soll die Wendung: »Wenn Literatur sich sprachlich unmittelbar zur Praxis verhält?« Meint Heißenbüttel das wirklich? Dann hätte die (literarische) Gesellschaftskritik keine Probleme mehr. Es sei hier nur am Rande bemerkt, daß gerade das von Heißenbüttel distanzierte philosophische Denken ihn in die Lage setzen würde, aus den Widersprüchen seiner Theorie herauszukommen.

Ein anderes Problem interessiert uns in diesem Zusammenhang aber noch mehr: »ohne jede Vermittlung von Sinnvorgabe« könnte man gar nicht sprechen. Was Heißenbüttel hier mit »Sinnvorgabe« meint, ist das Allgemeine, das Sprache in Sicht bringt, und ohne das das reale Dies, Hier und Jetzt gar nicht aussagbar wäre (ich werde darauf im Zusammenhang mit Gomringers »Konkreter Poesie« noch zu sprechen kommen). Das Sich-Verwahren gegen (ideologische) Sinnvorgabe fällt auf Grund der Heißenbüttelschen Sprachauffassung mit dem Sich-Verwahren gegen Sinn überhaupt, d. h. aber gegen Sprache überhaupt, zusammen. Heißenbüttels »Ideologiekritik« führt, verbunden mit seiner Sprachauffassung, in die Sprachlosigkeit. Nach Eliminierung der Vermittlung (der Sprache) wäre der Mensch reduziert auf die Unmittelbarkeit des tierischen Weltbezugs, d. h. er wäre nicht mehr Mensch. Die Eliminierung der Vermittlungsproblematik, die Eliminierung der Sprache als Sprache ist die Eliminierung des Menschen. Die Verwirklichung dieser Position ist, solange der Mensch existiert, unmöglich.

Was bleibt, wenn man sich der Sprachlosigkeit nicht überlassen will (und es als Mensch auch gar nicht kann, selbst wenn man schweigt), die Heißenbüttelsche Theorie aber dennoch als für

Sprache oder Sprachkunst (oder wie immer man das, was man mit einer von dieser Theorie empfohlenen Technik verfertigt, nennen will) relevante Theorie betrachtet, ist eine Halbheit. Es ist das Hin- und Herreden unter dem Verbot, Tradition zu reflektieren (vgl. Briefwechsel S. 93). Aus dieser Forderung, nur hin- und her-zureden, und dem gleichzeitigen Verbot, Tradition zu reflektieren, schöpfen manche ungeahnte Möglichkeiten. Das ist auch einer der Gründe, weshalb das Sich-Verwahren gegen Sinnvorgabe so populär geworden ist. Denn 1. ist es einfach, sich daran zu halten (man braucht sich nicht den Kopf zu zerbrechen über weiß Gott wie schwierige philosophische etc. Argumentationen), 2. kann man hin- und herreden, was man will. Man ist ja vorurteilslos. Nur so ist etwa die Entwicklung der extremen »Konkreten Poesie« zu verstehen, deren Texte sich vollziehen auf einem über viele Stufen sowohl der heutigen als auch der traditionellen Geistigkeit hinuntergefallenen Niveau. Ich verweise etwa auf das ›Stundenbuch‹ von Eugen Gomringer oder auf seine unter dem Titel ›Worte sind Schatten‹ (Reinbek 1969) erschienenen gesammelten »Konstellationen«. Man könnte hier (leider) eine Unzahl von Beispielen (auch anderer »Autoren« als Gomringer) anführen. Ich greife eines heraus:

baum kind hund haus
baum
baum kind
kind
kind hund
hund
hund haus
haus
haus baum
baum kind hund haus

(Worte sind Schatten. S. 56)

Gomringer »sagt zu seinen Konstellationen: ›mit der konstellation wird etwas in die welt gesetzt. sie ist eine realität an sich und kein gedicht über‹ (›Über Literatur‹, S. 157). Mißt man diesen Anspruch an obigem Gebilde, kann man ihn nur als krasse Fehleinschätzung bezeichnen. Wir wissen bereits, woher diese Fehleinschätzung resultiert: aus der von Gomringer unkritisch von

Heißenbüttel übernommenen Auffassung von Sprache als »eigenbezüglichem« Material, aus der Gegenüberstellung von Sprache und Welt in Art einer Seinsrelation. Gomringer überträgt diese Betrachtungsweise unkritisch auch auf ein »Material«, das offensichtlich noch Sinn (wenn auch einen sehr banalen) hat. Es zeigt sich, wie naiv Gomringer seinen eigenen Gebilden gegenübersteht.

An anderer Stelle (im Nachwort zu seinen 33 Konstellationen, St. Gallen 1960) trägt Gomringer der Beschaffenheit seiner »Konstellationen« schon eher Rechnung. Er widerspricht damit zwar der von ihm aufgestellten Behauptung, die »Konstellation« sei eine »realität an sich und kein gedicht über«, aber Widersprüche sind bei Gomringer – in viel krasserem Ausmaß als bei Heißenbüttel – keine Seltenheit.

Die Stelle aus dem Nachwort zu seinen 33 Konstellationen lautet: »ich finde es klüger, am wort zu bleiben, ja sogar den üblichen durchschnittlichen wortsinn beizubehalten. ich hoffe dadurch, trotz der auffallenden wenigkeit meiner worte gegenüber dem breiten redestrom der nicht konkreten dichtung, in einer gewissen kontinuität eines formal betonten zweiges der dichtung zu bleiben. der sinn der reduzierten sprachen ist nicht die technik der reduktion an sich, sondern die größere beweglichkeit und freiheit (mit dem immanenten zwang zur regelung und ordnung) der mitteilung, die im übrigen so allgemeinverständlich wie möglich sein soll, wie anweisungen auf flughäfen oder straßenverkehrszeichen.«

Was also ist die »Konstellation«? »Realität an sich« oder »Banalität des Allzusagbaren«? Die Texte selbst geben Antwort (vgl. oben): »Eben dadurch, daß immer mehr dem Sprechen selbst das Unsagbare (!) zugetraut werden soll, verliert dies Unsagbare seine Unsagbarkeit. Es ist nicht mehr es selbst. Der immer mehr ausgehöhlte Anspruch schlägt um in die Banalität des Allzusagbaren« (»Über Literatur«, S. 143).

Diese Stelle zeigt wieder sehr schön: die eigentliche Konsequenz der Heißenbüttelschen Theorie ist die Sprachlosigkeit.

Was also versucht Gomringer mit seiner »Konkreten Poesie«. Es ist schwierig, aus dem vor (sprach)philosophischem Unsinn strotzenden Wirrwarr seiner »Theorie« seine Position herauszukristallisieren. Er übernimmt vieles von Heißenbüttel. U. a. (nicht immer; s. oben) auch dessen Abneigung gegen Sinnvorgabe. Er zieht daraus – wie gesagt – aber nicht die Konsequenz, die aus der Verbindung von Intention und Sprachauffassung Heißenbüttels gezogen wer-

den müßte, die Konsequenz nämlich, zu schweigen. Er redet (hin und her). Die Legitimation für sein Reden erteilt ihm eine philosophisch himmelschreiende Naivität: er versteht unter »konkret« das reale Dies, Hier und Jetzt und versucht, das so verstandene »Konkrete« zu fixieren. Und das noch dazu sprachlich. Sprache aber (das wurde schon erwähnt) bringt ein Allgemeines (daher »Nicht-Konkretes« im Sinne Gomringers) in Sicht, ohne das das reale Dies, Hier und Jetzt gar nicht aussagbar, wäre. Abgesehen davon, daß, wenn es dieses Allgemeine nicht gäbe, ein Reden überhaupt unmöglich wäre, könnte Gomringer auf Grund dieser seiner Position immer nur dann »reden«, wenn er alle Dinge, über die er »reden« wollte, immer bei sich hätte, wenn er alle diese Dinge (die Welt) etwa in einem riesigen Rucksack mit sich herumschleppen würde. Von hier aus erweist sich Gomringers (sprach)philosophisches Reflexionsniveau weder als vorkantisch noch als voraristotelisch oder vorplatonisch, sondern bestenfalls als neandertalerisch. Gomringers Massenwirksamkeit liegt daran, daß seine »Bewunderer« ein ähnlich verkürztes (sprach)philosophisches Reflexionsniveau besitzen wie er.

Die Verkümmerng des philosophischen Reflexionsniveaus nicht nur der Massen, sondern auch der Spitzen des heutigen Wissenschafts- und Kulturbetriebes führt dazu, daß dieser Wissenschafts- und Kulturbetrieb neopositivistische Tendenzen immer kritikloser aufnimmt und schließlich zu einem neopositivistischen schlechthin wird: »Je mehr sich der Kreis der Kundigen mit Spezialisierung der Forschungsgegenstände einschränkt, desto günstiger werden gleichzeitig die Bedingungen für unkontrollierte wissenschaftliche Autoritätsbildung, für die Wirksamkeit eingeschworener literarischer Zitier- und Lobe-Kartelle, deren Partner einander wechselseitig hochsteigern. So können sich einzelne in den Genuß eines systematisch aufgebauten Meinungsmonopols setzen, das kaum mehr angreifbar erscheint« (Werner Hofmann. Universität, Ideologie, Gesellschaft. Frkft./Main. 1968. S. 21).

Gomringers Forderung nach »Konkretheit« der Poesie selbst (»die konstellation ist eine realität an sich und kein gedicht über«) trifft sich mit der Forderung Heißenbüttels nach »unbegrenzter Eigenbezüglichkeit« der Sprache. Denn Sprache verliert, wenn dieser Forderung stattgegeben wird, ihren »Inhalt«, ihren Sinn, ihre Bezüglichkeit. Sprache soll (gemäß dieser Forderung) ein nur Optisches sein, ein realer, hier und jetzt sich befindender »Gegen-

stand«. An diesem Punkt geht aber weder die Heißenbüttelsche noch die Gomringersche (sprach)philosophische Rechnung auf. Die so aufgefaßte »Sprache« erweist sich sowohl von der Problematik des ontologisch relevanten Allgemeinen als auch von der der Vermittlung her als Fiktion. »Konkrete Poesie« operiert mit sprachphilosophischen Voraussetzungen, mit denen sie, falls diese Voraussetzungen zu verwirklichen und schon verwirklicht wären, gar nicht operieren könnte, weil die Verwirklichung dieser Voraussetzungen – wie gesagt – der Eliminierung der Menschen gleichkommt, der Reduktion des Menschen auf die Sprach- und Sinnlosigkeit des tierischen unmittelbaren Weltbezugs, über den der Mensch, welche Position auch immer er einnimmt, wesentlich immer schon hinaus ist, eben durch die wesentlich über das nur Ontische immer schon hinausseiende Sprache. Hier zeigt sich auch die Schwierigkeit der Vermittlung sinnentleerter Gebilde, die ja, wie sich besonders an Heißenbüttel so schön zeigen läßt, auf die verpönte konventionelle Sprache angewiesen ist. Dazu Harald Hartung (Antigrammatische Poetik und Poesie. In: Neue Rundschau. Heft 3/1968. S. 484–485): »Es ist mehrfach bemerkt worden, daß Heißenbüttel in seinen theoretischen Schriften sich der überkommenen Redeweise und Syntax bedient, und zwar auf durchaus konventionelle, fast bürokratische Weise. Kann man innerhalb des alten Systems adäquat über Dinge reden, die es geradezu negieren? Damit ließen sich gewisse Inkonsistenzen von Heißenbüttels theoretischen Arbeiten erklären.«

Auch Gomringer gibt sich – wie Heißenbüttel – gesellschaftskritisch. Es wurde bereits gesagt, daß die ideologiekritische Intention der Avantgardetheorie durch ihre unglückliche Verkettung mit einer dieser Intention widersprechenden Sprachauffassung dem Totalanspruch der staatlich-technologischen Autorität verfällt. Zu Gomringer ist in diesem Zusammenhang noch speziell etwas zu sagen.

Anläßlich einer Lesung in der Galerie St. Stephan hat Gomringer erklärt, er hätte über Vietnam nur deshalb noch kein Gedicht geschrieben, weil er über das »t« in dem Wort Vie-t-nam nicht hinwegkomme, weil dieses »t« ihm »formal« zu wenig hergebe. Ich glaube, Gomringer wäre bestürzt, würden die Inhalte, die er damit leugnet, plötzlich über ihn hereinbrechen, würde sich ihm die Aufgabe Vietnam plötzlich anders stellen, als als Problem des Mitlautes »t«, das er in diesem beschränkten Rahmen nur deshalb nicht lösen kann, weil ihm dieser Laut unsympathisch ist,

weil ihm dieser Laut »rein formal« zu wenig hergibt. Er wäre bestürzt, aber seine Bestürzung würde ihm nicht weiterhelfen, weil sich ihm die Zusammenhänge, die zu ihr hinführten, auch bei Eintreten der seine Bestürzung auslösenden Umstände, die dann eben nicht »rein formal«, sondern tatsächlich, inhaltlich, sinnhaft wären, nicht erschließen würden.

Einem derart reduzierten Denken kann man Vie-t-nam nur spielerisch (»konkret« im Sinne der »Banalität des Allzusagbaren«) nahebringen: indem man etwa aus dem Mitlaut »t« ein Kreuz (†) macht, kann man versuchen, ihm den Ernst seines Spiels plausibel zu machen, kann man versuchen, ihm plausibel zu machen, auf welch verbrecherischen Bahnen er sich mit seinem »rein formalen« Spiel eigentlich bewegt: es ist eine alte Wahrheit, die sich allerdings im Bewußtsein eines derart reduzierten Denkens schwerlich festsetzen wird: alle von Inhalten scheinbar gelösten positivistischen (entpolitisierten etc.) Positionen rechtfertigen mittelbar alle außerhalb ihrer sich »vollziehenden« Inhalte, also etwa auch den Mord in Vietnam. Gomringers »Spiel« erweist sich von hier aus als teuflische Ironie, die über sich selbst nicht Bescheid weiß. Es wäre an der Zeit, derartige Spiele über sie selbst aufzuklären oder aber, da dies – wie gesagt – schwer möglich ist, abzustellen. Das gilt für das Tun aller von der »Eigenbezüglichkeit-der-Sprache-Welle« hochgespülten »Autoren« und für das aller Anhänger neopositivistischer (autoritärer) Positionen.

Abschließend sei noch gesagt, daß nur eine am Menschen (an der Vermittlung, an Sprache als Sprache) orientierte Sprachtheorie (bzw. Sprachkritik) neue sprachliche Bereiche in Sicht bringen kann.

21 HANS G. HELMS:

Von der Herrschaft des Materials bei der künstlerischen Avantgarde

Einer beachtlichen Zahl zeitgenössischer Künstler scheint das künstlerische Bewußtsein zu einer Art Materialbewußtsein eingeschrumpft, das Denken zu zerstreutem und zerstreuem Materialdenken verödet zu sein. Material ist hier sowohl Ausgangs- als auch Endpunkt des künstlerischen Prozesses; für Komposition gilt bereits, wenn ein Material in irgend prinzipieller Manier derart

aufbereitet worden ist, daß es einer weiteren Schicht im Kommunikationsablauf – den verteilenden Interpreten oder dem konsumierenden Publikum – ebenfalls als Material zu irgendwelcher Kurzweil dienen mag.

Dieser Sachverhalt reflektiert peinlich genau den generellen Bewußtseinszustand der industriellen Gesellschaft und die Ver-tauschbarkeit ihres Inventars. Außerdem reflektiert er die fast unbemerkt übers künstlerische Hirn verhängte ›weiche‹ Zensur, die wie Kafkas je individueller Gitterkäfig, dessen ›Stangen ja meterweit auseinanderstehen‹, beim Geisteshäftling oder Zensierten den Eindruck erweckt, er sei ›eigentlich frei‹, (Franz Kafka, ›ER‹, in ›Beschreibung eines Kampfes‹, Frankfurt/Main s. a., p. 291 f.) das heißt: die allgemeine Verfügbarkeit der schönen Dinge mute ihn bereits wie die lang ersehnte gesellschaftliche Freiheit an. Der wo-möglich vorhandene kritische Elan wird von der Anstrengung ab-sorbiert, zusammenhanglose Materialien in eine Ordnung zu über-führen, die sowohl dem Material als auch der Gesellschaft inkommensurabel ist. Das Inkommensurable dennoch ordentlich zusam-menzuzwingen, ist möglich einzig durch Gewalt. Anwendung von Gewalt meint Beherrschung durch sie. So hält Herrschaft Einzug in jenen gesellschaftlichen Bereich, der eben Herrschaft auflösen könnte. Die Herrschaft übers Material aber kommt auf die vermeintlich Herrschenden zurück als Herrschaft des Materials über die Kunst.

Alles künstlerische Materialdenken hat seinen Ursprung in der Fortschrittsgläubigkeit des saturierten Bürgertums im 19. Jahr-hundert. Die neue Sachlichkeit wurde sein Ausdruck, das Bauhaus seine feste Burg. Sein Leitmotiv war und ist die Beherrschung der materialen Natur, ihre Unterwerfung unter eine vom Künstler für Rechtens befundene und erklärte Ordnung, wobei nicht einmal verhohlen bleibt, daß diese Ordnung aus eben jener Natur abge-leitet worden, der diese nun subsumiert wird, so daß der künst-lerische Akt wesentlich auf die naturwissenschaftliche Aufgabe des Erkennens natürlicher Ordnungen und deren Anwendung auf bestimmte, die Ordnungen a priori konstituierende Materialien be-schränkt ist. Da freilich in unseren industriellen Bezirken die Natur kaum mehr anders denn als gesellschaftlich präformierte in Er-scheinung tritt, kann das materialbedenkliche Verfahren schwer-lich anderes Resultat haben, als die im Material sich abbildenden bestehenden gesellschaftlichen Strukturen für naturgegeben hinzu-

nehmen und somit die bestehende Gesellschaftsform zu befestigen. Dies Materialdenken ist konservativ, wo nicht ausgemacht reaktionär.

Immerhin ist das Material nicht bloß nach rückwärts gedacht worden. Es hat sich auch als kritisches manifestiert, so in der Literatur bei Ferdinand Kürnberger bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Kürnberger durchschaute die Verdinglichung, der die Sprache im höchst redundanten Massenverkehr ausgeliefert ist, und sucht sie – wie später Karl Kraus und Robert Walser – mittels kritischer Reflexion in vernünftige Sprache aufzulösen. Dem sind die malerischen Anstrengungen seit Monet und Malewitsch, die musikalischen seit Mussorgsky und Gustav Mahler zu vergleichen.

An jedem Prosastück des Schweizer Autors Robert Walser lassen sich diese Anstrengungen beispielhaft ablesen. Walser hat nicht bloß einen beliebigen Wortschatz mit einiger Grammatik verkuppelt – also ein Material mit der aus seiner mitgebrachten Natur destillierten Ordnung –, vielmehr hat er sein jeweiliges Material einem subjektiven Sinn zufolge ausgewählt. Die Beziehungen zwischen den materialen Bereichen wurden ebenso beachtet wie gestiftet, Worte also sowohl nach ihrem semantischen Sinn als auch nach ihren grammatischen Implikationen und phonetischen Valeurs komponiert, welche beide ebenfalls den Sinn betreffen. Sprache war für Robert Walser die menschliche Gesellschaft im Verkehr. Deshalb galt ihm nichts in ihr für unabänderlich dies oder das; jedes hatte Geschichte und war insofern in Veränderung begriffen, war ein unfaßlicher Moment in einem dialektischen Prozeß. Robert Walsers Komponieren war vornehmlich gegen das Material und dem Kunstwerk Äußerliche gerichtet, gegen die Diktatur dessen, was Inhalt oder Form genannt wird. Statt eine vorgefaßte inhaltliche oder formale Idee mit Material aufzufüllen, wobei dieses jener notwendig subordiniert wäre, wird das Material kompositorisch entfaltet; es findet eine ihm potentiell innewohnende – beileibe nicht seine einzig mögliche – Form, worin künstlerische Subjektivität und objektiver geschichtlicher Augenblick konstruktiv sich verschränkt haben. Diese Form ist nicht abhebbar, ist Teil des Materials und insofern nur durch konkret dieses vorhanden. Sie ist die Konstruktion der möglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit, ihr Material die unwirkliche Gegenwart.

Das auf Vernunft vertrauende kritische Materialdenken reflektiert jenen überall bemerkbaren Zustand fortgeschrittener Arbeits-

teilung, den erst Mechanisierung und Technifizierung der Produktionsprozesse herbeigeführt haben: die Teilung des Individuums in eine geistige und eine körperliche Partie. Was schon vorher die Kunst – gewissermaßen als dessen geistige Seite – vom allgemeinen gesellschaftlichen Verkehr getrennt hat und zugleich als leicht entbehrliches Vergnügen und Luxus des Wohlstands denunziert, trifft sie nun in ihrem Kern. Der wird in Material und kompositorische Ordnung gespalten, wobei die Ordnung auf die Gewalt verweist, die der Kunst kraft solcher Arbeitsteilung angetan wird. – Und kein heutiger Künstler kann mehr vorgeben, Arbeitsteilung und Vergewaltigung finde nicht statt; keiner kann noch frisch ins berühmte volle Leben greifen und drauflosfabulieren. Schicksalhafte Romane, gegenständliche Gemälde, runde Symphonien und menschliche Tragödien sind heute unverschämte Lügen, wenn nicht reine Propaganda.

Der Vergewaltigung läßt sich freilich auch dadurch nicht entziehen, daß die Kunst aufs Material regrediert und auf diesem schier unerschöpflichen Komposthaufen eine kleingärtnerische Idylle ablebt. Da das Material – Worte, Töne, Farben und Formen – weder jungfräulich noch unberührt ist, sondern historisch gewachsen und sedimentiert, ist es selber der allgemeinen Arbeitsteilung unterworfen. Der diesen Zustand korrekt beschreibende Begriff ist: Verdinglichung. Er meint die Abdichtung des Materials gegen den Eingriff der Erfahrung schlechthin, notwendig auch gegen die Abkapselung eines Materials gegen das andere, so daß das verdinglichte Material hinfort als leeres erscheinen muß, wird es nicht im kompositorischen Prozeß aus seiner Verdinglichung gelöst. Das künstlerische Material, ein gesellschaftliches Derivat, gleicht vollkommen den Mitgliedern der gegenwärtigen Gesellschaft: es hat Monadencharakter. Wie diese befindet es sich in steter Bewegung. Der Plan, nach welchem es umläuft, ist derjenige, nach dem die Gesellschaft insgesamt betrieben wird. Seine Ordnung ist die des Zufalls. Zufall aber ist, bei Lichte besehen, blanke Willkür; als Kunstprinzip das gewalttätige Ordnen nach einem Muster, einer Struktur, die nicht etwa künstlerische Vernunft entwickelt hat, welche vielmehr die vorfindliche materiale Scheinnatur anbietet. Der Zufall führt das dem Künstler zur Hand, was ohnehin zur Hand ist: Material. Dabei können die heterogensten Materialien und Strukturen miteinander vermischt werden; immer wird sich aus ihnen eine größte (oder auch kleinste) Gemeinsame, ein Nenner

ableiten lassen, der erlaubt, über einen Kamm zu scheren, was noch keine rechte Fassung hat. Und die Fassung gibt die gerade herrschende Mode an.

Derartige Kunstübung kann nur nach den Kaufmannsregeln von Angebot und Nachfrage vonstatten gehen – und zwar innen wie außen. Das Material macht ein Angebot, das daher derivierte Ordnungsprinzip erzeugt die Nachfrage. Im Maße jedoch der hier ausgebrochene Konsumverkehr für kommunikativen Verkehr zwischen Subjekten mißverstanden wird, ist vernünftige Gesellschaftlichkeit so fern wie je. Doch diesem Mißverständnis und dem infolgedessen bei der Avantgarde in Mode gekommenen Vulgärmarxismus ist es zu danken, daß heute das Verhältnis von Komposition und Material zueinander vielfach für ein platt materialistisches eingeschätzt wird, so daß der immerhin deduzierbare Satz ›Die Form ist dem Material immanent‹ nachgerade zu bedeuten scheint, ein beliebiges Material bringe schon eine merkwürdige Form und obendrein noch guten Sinn mit sich. Aufgabe des Künstlers sei lediglich, Material zu sammeln und das Aufgelesene clever zu arrangieren. Analog dazu wird das Neue, die Novität, wird originelle Erfindung gefordert, wie im Konsumverkehr der Käufer angeblich stets nach dem neuesten Automodell verlangt.

Dieser erfindungsträchtige und neuerungssüchtige Teil der Avantgarde profitiert von der scheinbar unendlichen Verfügbarkeit aller denkbaren Materialien; der technische Fortschritt hat das künstlerische Material ins Unübersehbare erweitert. Infolge solch grenzenloser Vielfalt sind jedoch all diese durchaus erstrebenswerten Materialien auch untereinander vertauschbar geworden, so daß ein allein auf ihnen beruhendes Kunstwerk gleicher Vertauschbarkeit unterliegt, wie außerdem nun das Material die Grenzen setzt, die die Unvernunft nicht erkennen will. Werden Fortschritt und sein Material kritiklos hingenommen, bricht, wie es jetzt der Fall ist, ein Atavismus an, eine Vergötzung des Materials um seiner selbst willen. Indem die Kunst sich auf den Fortschritt verläßt, sabotiert sie gerade die menschliche Emanzipation, die nicht Vermehrung sondern Vernunft meint. Das immer neue Material und die stets neuen daraus destillierbaren Prinzipien rufen geradezu nach Bewältigung durch Künstler. Das wiederum verlangt, daß dem Material Genüge getan werde. Infolgedessen hat sich eine Materialgerechtigkeit eingeschlichen, die abseits vom künstlerischen Sinn diesen manipuliert. Die von Friedrich Engels befürchtete Be-

herrschaft der Menschen durch die Sachen, die die unmittelbare Beherrschung durch Menschen abgelöst hat, ist gar zum Fetisch dieser ahnungslosen Avantgarde geworden. Das Material beherrscht das Bewußtsein, nicht die Vernunft das Material.

Symptom des Materialbewußtseins ist Langeweile. Die Freiheit, immer neue Langeweile zu erfinden, meint den totalen Verzicht auf erlebte Zeit, auf Geschichte. Wer sich – wie diese verkehrten Avantgardisten – der Gerechtigkeit des unverbindlichen Materials ausliefert, begibt sich freiwillig unter die Herrschaft abstrahierter und darum autonomer Formen und Strukturen. Das Materialdenken ist nicht umsonst an einen gewaltigen ideologischen Überbau von koordinierenden Komponiersystemen gekettet, Systeme, die unter Bezeichnungen wie ›aleatorisch‹ oder ›punktuell‹ deutlich auf den Zufall der statistischen Wahrscheinlichkeit verweisen, der auch dem Lottospieler allsonntäglich seine halbe Million verspricht. Statistische Wahrscheinlichkeit reproduziert die Vergangenheit. Die gesellschaftliche Freiheit des Heute, hin zu welcher das zu Sinnen komponierte Material verhelfen könnte, wird von dieser Avantgarde der Willkür geopfert, mit welcher der statistische Zufall für streng geordnete Zerstreung sorgt. Sie hat sich dem Betrieb verschrieben, der ein beliebiges Häufchen Material schon an irgendeinen richtigen Mann bringen wird. Nichts geht dabei verloren, alles findet einen passenden Platz.

22 HANS-JÜRGEN HEINRICHS:

In der Folge der konkreten Poesie

[. . .]

Kritik der konkreten Poesie oder
Reduktion und Irritation im Gedicht

In den Manifesten und beiläufigen theoretischen Äußerungen der konkreten Poesie wird das problematische Verhältnis von Reduktion und Irritation (Dissoziation) etwa so gesehen: Reduktionen verweisen nicht grundsätzlich auf Irritation der sinnlichen Gewißheit, Wörter können sich durchaus als eigenständig behaupten – ›bloße‹ Wörter = Konkretum der Sprache –, und Irritation verweist nicht grundsätzlich auf Dissoziation, sondern ist durchaus vereinbar mit Heiterkeit, Überraschung, Witz.

Diese Problematik hatte für den Dadaismus schon sehr prägnant Hugo Ball ausgesprochen: »Es gibt zwei Standpunkte, von denen man den Dadaismus verstehen kann. Der erste bezieht sich auf den Ulk, das Komische, das Paradoxe«, und im Hinweis auf Huelsenbecks Arbeit fährt er fort: »Es ist das Leben, das hinter allem steht, und der Ulk war nur eine Funktion des Lebens . . . es ist das, was man Persönlichkeitsentwicklung nennt, um das es sich beim Dadaismus drehte. Hier ist das Geheimnis.«¹

Ein Geheimnis, das der konkreten Poesie nichts mehr gilt, weil es auf etwas basiert, das seine Glaubwürdigkeit verloren hat;

Gomringer sagt: »die weltanschauliche begründung und der ausdrucks-wille . . . sind uns nicht mehr zugehörig.«²

Der Bezugspunkt auf die aktuelle Erfahrung, die Lebenswelt und deren Sprache wird nicht gelehrt, nur ist das ausgesprochene Problem nicht mehr die Persönlichkeitsentwicklung, nicht die Verzweiflung des Einzelnen, nicht die aktuellen Erfahrungen als symbolisch aufzuschlüsselnder Index eines Verweisungszusammenhangs, den wir Welt, Kosmos oder wie auch immer nennen, sondern »der Versuch, den Zwängen, die von außen kommen oder die einlaufen, zu entgehen, freien Raum zu schaffen ins noch Unartikulierte hinein«;³ wobei die Subjektivität nicht mehr als so oder so erfahrende Subjektivität ausgezeichnet ist, sie ist eingebettet in eine verdinglichte Sprache – »konsequente dichtung aus dem wort«, ohne Bekenntnis »zur menschlichen und artifiziellen entrückung«, ohne »abstrahierte beschreibungen«; Kriterium ist nur das Wort, und »wir wollen es keinem stil unterordnen . . . wir wollen es suchen, finden und hinnehmen.«

Heißenbüttels Gedichte, Texte und theoretische Arbeiten dokumentieren diese Problematik dadurch, daß sie (vor allem in den Anfängen) sich der konkreten Poesie verbunden wissen, ohne in ihr aufgegangen zu sein. So stehen neben seiner Forderung: »Reduktion muß Witz entwickeln« und den Versuchen, dies zu praktizieren, die vergleichsweise systematischen Bemühungen, »der antigrammatischen Tätigkeit der neueren Literatur ein Gewicht (zu) geben.«

¹ H. Arp, R. Huelsenbeck, T. Tzara, Dada, Dichtung und Chronik der Gründer, Zürich, 1957.

² E. Gomringer, Worte sind Schatten, Reinbeck, 1969. (Alle weiteren Zitate Gomringers sind diesem Band entnommen).

³ H. Heißenbüttel, Einleitung zu: E. Gomringer, Wörter sind Schatten.

Heißenbüttel begreift Irritation im Hinblick auf neuerliche sprachliche Orientierung (in dieser Welt), er betont die Leistung der Destruktion.

Die »antigrammatische Umbildung und Dekomposition der sprachinternen Vorstellungsräume geht über die Demonstration der Detaildestruktionen hinaus. Sie hat den Charakter eines Exerzitiums, bei dem der Leser nicht erfährt, zu welchem Ende er das Exerzitium mitmacht. Irritation wird gleichsam als einzig mögliches Orientierungsmittel eingesetzt; in der Unbedingtheit solcher Irritation erfährt das literarische Werk sein literarisches Kriterium...« Heißenbüttel spricht in diesem Zusammenhang von »multipler Subjektivität«, die »in einer auf mehrere Punkte zugleich bezogenen Perspektive« steht und die sich nach der Auflösung des subjektiven Bezugspunktes herausbilden soll.⁴ Damit ist zugleich eine Abgrenzung gegen die Praxis der konkreten Poesie angezeigt; denn die so bestimmte Subjektivität bleibt im literarischen Gebilde – konsequent praktiziert – nicht unthematisiert. Damit ist der Schritt von der Konstellation zum Text bezeichnet. Nur in ihm kann sich eine neue Subjektivität durchsetzen, wenn sie es will. Was sie will, hat für die »neue dichtung«, von der Gomringer spricht, am programmatischsten Bense (im Hinweis auf Moles und Lévi-Strauss) ausgesprochen: zu zeigen, »daß es keine prinzipiellen Unterschiede gibt, die zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Hervorbringungen bestehen...«⁵

Roland Barthes spricht von der Aufhebung der »mythischen Unterscheidung zwischen Schöpfung und Reflexion, Natur und System, Spontanem und Rationalem, Herz und Verstand.«⁶

Genau hier aber erfährt die konkrete Poesie ihre Grenze; sie verbannt die Auseinandersetzung mit dem Denken, dem sie sich verbunden weiß, in die Manifeste; ich meine das Denken Wittgensteins, der Sprachwissenschaft und Kybernetik.

Dabei zeigt sich, daß etwa Gomringer sich in gleicher Weise auf Wittgensteins Traktat wie auf die Philosophischen Untersuchungen bezieht, ohne die Differenz zu sehen. Er zitiert aus dem

⁴ H. Heißenbüttel, *Über Literatur*, München, 1970. (Sofern nicht anders vermerkt, sind alle weiteren Zitate Heißenbüttels diesem Band entnommen).

⁵ M. Bense, *Ungehorsam der Ideen*, Köln, 1966.

⁶ R. Barthes, *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt/Main, 1969.

Traktat 3.318: den satz fasse ich – wie frege und russel – als funktion der in ihm enthaltenen ausdrücke auf. 4.001: die gesamtheit der sätze ist die sprache. – und dann aus den Philosophischen Untersuchungen: »und eine sprache vorstellen, heißt sich eine lebensform vorstellen«; ohne zu bemerken, daß dies gerade die Aufhebung der Lehre des Traktats und des (ohnehin zwiespältigen) Bekenntnisses zu Frege und Russell ist: es ist die neue Auffassung von der Sprache als »Sprachspiel«; Norm ist nicht mehr die Mathematik, sondern ein Sich-von-der-Sprache-leiten-Lassen, und das verweist auf das Situative, auf Sprechsituationen, »Sprechaktivitäten«: jede sprachliche Äußerung ist stets in einem mehr oder weniger umfassenden Zusammenhang von sprachlichen und außersprachlichen Handlungen eingebettet. Das ist nicht mehr die Lehre des Traktats: Alle Sätze sind Resultate von Wahrheitsoperationen mit den Elementarsätzen (5.3).

Wie zufällig verweist Wittgenstein selbst auf diese Differenz, gerade in dem Kontext, aus dem Gomringer zitiert: »Es ist interessant, die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge der Sprache und ihrer Verwendungsweisen, die Mannigfaltigkeit der Wort- und Satzarten, mit dem zu vergleichen, was Logiker über den Bau der Sprache gesagt haben. (Und auch der Verfasser der Logisch-Philosophischen-Abhandlung)«⁷

Ähnlich an der Oberfläche bleiben auch die anderen »punkte zum problem – dichtung und gesellschaft« – ein Konglomerat von Perspektiven (Zitaten), Vermeintem und einer beschworenen »synthetischen rationalität«; beschworen insofern, als ihr Artikulationspielraum nicht thematisiert wird, die sprachliche Darstellung auf eine Form (: die Konstellation) beschränkt bleibt; diktiert von einer Sprachauffassung, deren Krise Gomringer im Verweis auf Wittgensteins Philosophische Untersuchungen selbst andeutet, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen.

Wenn Heißenbüttel davon spricht, daß man ausprobieren müsse, »wo überall Rationalität sich neu ansetzen läßt«, kommt es ihm dabei auf das »größtmögliche Miteinander von Methoden«, auf »die Ausnutzung der Tendenzen« an;

man kann auch sagen: die Konsequenz ist die Relativierung von Reduktionen, zugunsten einer sich aussprechenden multiplen Sub-

⁷ L. Wittgenstein, Schriften, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/Main, 1963.

jektivität und der auf sie mannigfaltig verwiesenen Sprechaktivitäten, Sprechsituationen, und deren Destruktionen.

Die Artikulation dieses Spielraums (das Miteinander von adjungierender und separierender Schreibweise – in der Terminologie Max Benses) ist in der Folge der konkreten Poesie für die Literatur entdeckt worden: es ist die Ausnutzung einer gewonnenen Verfahrensweise und gleichzeitig deren Zurücknahme.

Der sprachtheoretische Maßstab ist nicht mehr Wittgensteins Traktat (implizit Freges Begriffsschrift und Russels *principia mathematica*), d. h. die Idee einer vollkommen funktionellen Sprache, sondern die Auffassung von der Sprache als Sprachspiel; d. h. bestimmend werden das Situative, Sprechsituationen, Sprechaktivitäten und deren Destruktionen, und d. h.: ausgesprochene Irritation der sinnlichen Gewißheit: Irration dessen, was sinnlich gewiß und (damit) sprachlich verfügbar scheint: Irration einer in der Vergangenheit sprachlich verbindlich gemachten Raum-Zeit-Ordnung.

Die in der Konstellation auf positive Konstruktion festgenagelte Destruktion wird in der Folge der konkreten Poesie wieder in ihrer Verwiesenheit auf Irritation und Dissoziation gesehen – mit der etwa dem Surrealismus fremden Haltung: Kühnheit, wie Oswald Wiener bemerkt: »die sprache wie einen fetzen zu bearbeiten.«⁸ Was an Figuren dabei übrigbleibt, sind Demonstrationssubjekte für Dissoziationen – ohne den Glanz des Wunderbaren, von dem Breton sprach.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß Heißenbüttels Aussage, er habe sich mit der konkreten Poesie nie »identisch gefühlt und passe auch im strengen Sinne . . . nicht dahinein«,⁹ etwa dem entspricht, was Rühm über das Verhältnis der Wiener Gruppe zur konkreten Poesie sagt: Oswald Wiener betraf sie »nur an der peripherie. bayer und erst recht artmann blieben davon unberührt . . . allerdings betrachteten auch achleitner und ich uns nie ausschließlich als »konkrete dichter«, . . . denn prinzipiell ging es uns seit je um eine auseinandersetzung mit dem gesamten bereich der sprache, die in dieser grundsätzlichen form die einordnung in stilrichtungen oder ismen gegenstandslos macht.«¹⁰

⁸ O. Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbeck, 1969.

⁹ H. Heißenbüttel, Einleitung zu: E. Gomringer, *Worte sind Schatten*.

¹⁰ Die Wiener Gruppe, herausgegeben und mit einem Nachwort von G. Rühm, Reinbeck, 1969.

Zusammenfassend läßt sich aus unserer Perspektive sagen, daß die »konsequente dichtung aus dem wort«, wie sie Gomringer postuliert, in einem Widerspruch verfangen bleibt, den sie nicht aufzulösen vermag:

sie hat die Einsicht in die prinzipielle Verwiesenheit der Literatur auf die aktuelle Erfahrung, Lebenswelt und deren Sprache und postuliert zugleich die Konstellation als »eine realität an sich« – ein Irrtum, der dem Freges in der Logik vergleichbar ist:

er behauptete den Gedanken als ein drittes Reich, zwischen Dingen und Vorstellungen: der Gedanke soll von der Wirklichkeit wie vom Denken geschieden sein; der Gedanke als der zeitlos wahre (sofern er wahr ist) – eine Lehre, die auch die Gegenstandstheorie und naive Phänomenologie teilte, und deren Unwahrheit am deutlichsten Eley¹¹ herausgestellt hat.

Natürlich rekurriert die konkrete Poesie nicht in gleicher Weise auf Wahrheit wie die Logik, aber auch diese hat einen immer differenzierteren Wahrheitsbegriff entwickelt, so daß hier kein bestimmender Unterschied ist; wichtig ist, daß die konkrete Poesie auf Zeitlosigkeit insistiert, wenn sie eine Realität an sich, die Konstellation als absolutes Gedicht behauptet, oder »mit ihrem schriftbild die zeit aus dem gedicht entfernen« will. Gomringer macht die Zeit insofern zu einem bestimmenden Moment der Literatur, als er die »elimination des zeitablaufs« anstrebt, das heißt den Prozeß der »reduktion des zeitablaufs« selbst zum Verschwinden bringen will: in der unmittelbaren Wiederholung eines Wortes.

Logik und konkrete Poesie zeigen ein primäres Interesse an Einfachheit und der Methode, diese zu erzielen. Sie fallen hinter ihren eigenen Ansatzpunkt zurück, wenn sie die Genesis des Gesetzten vergessen. Das Deiktische, das Hinzeigen, ist ein Grundzug des Gedankens und des Wortes. Das Wort hat den Charakter der Bestimmung und Aufforderung, ist aber nicht wie der Gedanke (wie es die Logik postuliert) auf das Wahre oder Falsche aus, sondern hat sich in einer Anordnung zu behaupten – nicht durch Eindeutigkeit, Bestimmtheit, Sinn, Bedeutung . . . , sondern durch Überraschung, Innovation, Unbestimmtheit, Offenheit, Fragilität . . .

Wird die Verwiesenheit auf die sinnliche Gewißheit und damit auch auf die Zeitlichkeit unterschlagen, ist die Voraussetzung geschaffen, daß solche Tätigkeiten (Handlungen) und ihre Produkte

¹¹ L. Eley, Metakritik der Formalen Logik, Den Haag, 1969.

der herrschenden Gesellschaft verfügbar werden: wenn sie sich selbst nicht mehr als geworden, in ihrer Genesis in Ansehung der Zukünftigkeit (!) begreifen, in Verdinglichung und Rechnen aufgehen und damit ihre eigene sprachkritische und damit gesellschaftskritische Ausgerichtetheit unterlaufen.

Die Bezogenheit auf das Wort bestimmt nun Gomringer noch in einer weiteren, die neue Dichtung auszeichnenden Weise: »das Schweigen zeichnet die neue Dichtung gegenüber der individualistischen Dichtung aus. dazu stützt sie sich auf das Wort« – auf das Wort, von dem Benn sagt, daß es ihn sensationiert, »ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv«, aber nicht auf das Wort, von dem Benn weiter sagt: »und dann empfinde ich ganz gegenständlich seine Eigenschaft des logischen Begriffs als den Querschnitt durch kondensierte Katastrophen.«¹² Dies würde Gomringer als ein Problem bezeichnen, das entweder im Leben gelöst werden muß oder in die Fachliteratur gehört; nicht aber in die Konstellation: das ist das »letztmögliche absolute Gedicht«, das ist dasjenige, das keinem Stil untergeordnet ist; die Konstellation »meint es wörtlich, einmalig.« – eine Argumentation, die nun aber zu Mißdeutungen geradezu auffordert: ist hier die Einmaligkeit gemeint, die entsteht, wenn die neue lyrische Diktion »in die Hände jenes Einen kommt, der sie mit seinem großen Inneren erfüllt . . .«;¹³ ist der Anspruch, außerhalb von Stilen zu operieren, das Zeichen des Gezeichneten; ist es der Anspruch auf monologische Kunst, »die sich abhebt von der geradezu ontologischen Leere, die über allen Unterhaltungen liegt und die die Frage nahelegt, ob die Sprache überhaupt noch einen dialogischen Charakter in einem metaphysischen Sinne hat . . . oder ist sie nur noch Material für Geschäftsbesprechungen und im übrigen das Sinnbild eines tragischen Verfalls?«;¹⁴ und bleibt also dem Menschen das eigentliche Leben nur noch im (absoluten) Gedicht und das heißt letztlich: im Schweigen? »Im Gedicht ist die Sprache zur Ruhe gebracht, und der Mensch lebt, gestillt, für einen Augenblick im Schweigen.«¹⁵

¹² G. Benn, Gesammelte Werke IV, Wiesbaden, 1966.

¹³ G. Benn, Gesammelte Werke I, Wiesbaden, 1965.

¹⁴ G. Benn, Gesammelte Werke I, Wiesbaden, 1965.

¹⁵ G. Benn, Gesammelte Werke IV, Wiesbaden, 1966.

Gomringers Äußerungen bezüglich des Schweigens vermögen nun jedoch den Unterschied zur »individualistischen dichtung« wieder ans Licht zu bringen. Er nennt diese Vokabel in einem Atemzug mit Konzentration und Sparsamkeit; das heißt: Schweigen als ein ökonomisches Prinzip, das sich aber verselbständigt, löst, von der erfahrenden Subjektivität, sobald es gesetzt ist; »ein wort sagen, ein schweigen brechen«; Schweigen nicht als sprachlich angezeigte Endstufe eines Leidens an der Lebenswelt und deren Sprache; Schweigen nicht als der dem Einzelnen und Vereinzelten zugehörige ›Ausdruck‹ eines Irritiert-Seins in der Welt, im kategorialen Raum.

Die Konstellation ›Schweigen‹, die aus der 14maligen Wiederholung des einen Wortes und seiner Anordnung resultiert, bezeichnet Mon als »Ideogramm von Schweigen. Der intendierte Sinn wird nicht nur gesagt, sondern auch dargestellt.« Wiewohl nun gerade Mon betont, »daß das isolierte Wort, das ›absolute‹, aus allen Zusammenhängen gelöste Wort nicht einmal im Lexikon existiert.«¹⁶

Damit ist der unterschiedliche Verweis der individualistischen und der neuen Dichtung auf das Schweigen angezeigt. Da es Gomringer bei dieser globalen Unterscheidung und etwas geisterhaften Begrifflichkeit beläßt, habe ich stellvertretend nur Benn angeführt; weil auch er ganz konsequent ein primäres Verhältnis zum Wort artikuliert, das dem der neuen Dichtung insofern grundsätzlich entspricht, als es auch einen Spielraum der freien Kombination eröffnet; der neuen Dichtung aber insofern konträr ist, als dieser gewonnene Spielraum wieder dadurch verbaut wird, daß über die Worte ein Bewußtsein gesetzt wird, das in die Worte hineinwachsen soll. »Damit hat Gottfried Benn von den möglichen Vorstellungen der Sprachgenese im einzelnen Menschen die privateste und unverbindlichste, die am wenigsten relevante gewählt. Er prästabiliert zugleich ein Modell vom Dichter, der demiurgisch über der Sprache schwebt . . . Steht aber der Dichter über den Worten, und zwar beherrschend, – weshalb sollte da nicht hinter dem Dichter gleich ein anderer stehen, der wiederum ihn beherrscht.«¹⁷ Daß aber auch die neue Dichtung in diese Kritik – unter anderen Vorzeichen – einzubeziehen ist, habe ich ver-

¹⁶ F. Mon, *Texte über Texte*, Neuwied/Berlin, 1970.

¹⁷ H. Vormweg, *Die Wörter und die Welt*, Neuwied/Berlin, 1968.

sucht zu zeigen; ich erinnere hier noch an den Satz Gomringers:
»der dichter wird zum sprachformer und sprachdirigenten.«

Es gilt also, das Verhältnis von individualistischer und »neuer dichtung« exemplarisch unter der hier versuchten Perspektive noch einmal zu formulieren.

Ich nenne zwei Beispiele für aus-gesprochene Irritation der sinnlichen Gewißheit im Gedicht: »Jetzt« von Ernst Meister und einen Ausschnitt aus »Hier« von Celan.

Jetzt¹⁸

Jetzt. / Jetzt ist lange her. / Jetzt: / September- / nachmittags. /
Geruch / warmer Asche. / So, als ob ich, / heute verbrannt,
selber die Asche wär. /

Bin ich da? / Bin ich's nicht? / Tellerrund / und von Äpfeln, /
von Birnen schwer / ist das Licht. /

Bin. / Bin mit den Blumen da. / Wimpern der Sonnen, / Kerne /
in ihrem Pupillenkreis: / Augen, / meinen Augen ganz nah. /

Bin nicht mehr? /

Des Menschen Tag / im bronzenen Dunkel / ein Blitz. /

Jetzt: / Ein September, / nachmittags. / JETZT / ist lange her.

Hier¹⁹

Hier – das meint hier, wo die Kirschblüte schwärzer sein will
als dort

Das Hier und das Jetzt und d. h.: das Neben- und Nacheinander sind auswechselbar geworden, weil sie nicht mehr verbindlich sind; das Hier kann die Nacht (!) und das Jetzt die Kirschblüte (!) sein. Die Welt perspektiviert sich nicht mehr nach Maßgabe der Formen des Außer-einander, der äußeren und inneren Anschauungsform (Raum und Zeit). Der Spielraum des Logischen ist in sich zusammengefallen – d. h. Entperspektivierung –, weil die Normen, nach denen das Einzelne im Zusammenhang verstanden wurde, ihre Verbindlichkeit nicht beweisen konnten. Handlung und Normierung sind aufgehoben.

Das Selbst-verständliche, Mythische des umgangssprachlichen Redens blieb auf der Strecke, auf dem Weg zur Idee der Reinheit; deren Konsequenz ist, sich zu verschweigen, wenn auch die Irrita-

¹⁸ E. Meister, Gedichte 1932–1964, Neuwied/Berlin, 1964.

¹⁹ Zitiert nach: Schriftsteller der Gegenwart, Olten und Freiburg im Breisgau, 1963.

tion sich noch aufgelöst hat, und selbst ein Perspektivismus als gewöhnliches Abenteuer erscheint; Entperspektivierung nicht gefordert sondern erlitten wird, weil die Bezugsschemata – und nur innerhalb solcher kann eine Irritation geschehen – sich als haltlos erwiesen; die sinnliche Gewißheit überhaupt nicht mehr das Maß ist: man das Ding weder allseitig noch einseitig nimmt: man nicht mehr »auf dem Sprung gegenüber dem unbezwinglichen Außen« (Beckett) ist – was in seiner Genesis (die Genesis der Uchronie) demonstriert werden kann:

Nimmt man als Perspektive das Gedicht, das gemäß einem Regelschema von Grammatik und Syntax erzeugt wurde, das uns irritiert, weil es aus der Tradition nicht vollends bekannt ist; und diese Unbekannten werden nicht explizit, Schritt für Schritt eingeführt, sondern als Stimulantien eingesetzt: für Imagination; und die Reduktionen können so weit vorangetrieben worden sein, daß deren Rekonstruktion nur noch vermutet werden kann.

Diesen Schritt hat die konkrete Poesie mit intuitiver und methodischer Konsequenz getan, und das ist ihre Leistung. Sie hat etwa die in der Lyrik Ernst Meisters und Celans exemplarisch ausgesprochene Irritation der sinnlichen Gewißheit, und d. h. die Irritation einer Sprechweise, und d. h. einer Lebensform und deren Manifestationen in der Gesellschaft, vorangetrieben – in ihrer Beschränkung auf das Material Sprache, als der Summe aller Zeichen; und sie fällt gegenüber dieser Dichtung zurück, wenn sie den Bezugspunkt zur sinnlichen Gewißheit, Lebenswelt und deren Sprache vergißt, in Verdinglichung und Rechnen aufgeht: erstarrt.

23 HELMUT HARTWIG:

Schrift und Nichtschrift – kritische Notizen zur Konkreten Dichtung

Hegel hat zwar den Begriff »Material« in bezug auf die Sprache nicht gebraucht, aber er hat gesagt, es:

»scheint zwar der poetische Ausdruck durchaus nur in den Worten zu liegen und sich deshalb rein auf das Sprachliche zu beziehen; insofern aber die Worte selbst nur die Zeichen für *Vorstellungen* sind, so liegt der eigentliche Ursprung der poetischen Sprache weder in der Wahl der einzelnen Wörter und in der Art ihrer Zusammenstellung zu Sätzen und ausgebildeten Perioden, noch in dem Wortklang, Rhythmus, Kem u. s. f., sondern in der Art und Weise der *Vorstellung*. Den Aus-

gangspunkt für den gebildeten Ausdruck haben wir demnach in der gebildeten *Vorstellung* zu suchen . . .

(Ästhetik III. Teil, III B; Ges. Werke Bd. XIV S. 273/74)

Der Vorrang der subjektiven Seite im sprachbildenden und besonders im poetischen Prozeß, wie er hier festgestellt wird, ist im 19. Jhd. allgemein anerkannt. Ästhetik fällt deshalb weitgehend zusammen mit dem psychologischen Interesse am Schaffensprozeß. Wenn etwa F. Th. Vischer vom »Material« der Dichtung spricht, dann ist ihm dies die »Phantasie des Zuhörers«, während Sprache bloß die Rolle eines Vehikels spielt.

Hinter diesen Auffassungen steht ein fast unbegrenztes Vertrauen in die Fähigkeit der Sprache, identische Vorstellungen unverändert zu transportieren. Die unmittelbar sinnlichen Momente an ihr bilden bloß »Draperie« von Vorstellungen und Gedanken. Die Erfahrung, daß Sprache sich dem Druck von Vorstellungen und Gedanken zu fügen scheint, wird zum Beweis für die Autonomie des Geistes ihr gegenüber, und der Gedanke kommt noch nicht auf, daß die Entfaltung des Geistes beschränkt sein könnte durch die Modelle, die ihm Sprache bereitstellt.

Im Verlauf des 19. und durchgehend im 20. Jahrhundert wird dann Sprache immer mehr erfahren als Zwangsstruktur, zumindest aber als Widerstand, als objektive Macht, die dem Subjekt Kräfte entgegenstellt, an denen seine Freiheit ihre Grenze hat und seine Unmittelbarkeit erstarbt. Während bei Vischer das Subjekt der Sprache gegenüber noch frei ist und sich ihrer autonom als eines Instrumentes bedient, erfährt man sie bald immer stärker als ein Instrument von Fremdherrschaft. So gehen die Versuche der Poesie dann dahin, die syntaktischen Modelle zu sprengen, die geschichtlichen Momente am Wort zu reflektieren, und man macht bald nicht mehr halt vor der scheinbar letzten »Form«, dem Wort. Während sich die Künste besinnen auf ihre materiellen Substrate, Malerei auf Farbe, Musik auf die freie Schwingung – gleichsam vor dem Ton, glaubt die sprachästhetische Besinnung dasselbe zu tun – wenn sie das gleiche tut. Sie entäußert die vorher nur innerlich gesetzte Welt der Poesie an ihre vorher bloß repräsentativen materiellen Substrate: Materie-Laut und Materie-Farbe, Artikulation und Letter. Im Genuß tritt die vereinigte innere Sinnlichkeit auseinander in die getrennte Sinnlichkeit von Wahrnehmung. So erzeugt diese Besinnung eine zentrifugale Bewegung, deren Wirkung eine Leerstelle dort ist, wo vorher der Begriff war.

Gut. Wäre man dem Begriff so entflohen in Malerei und Musik, so hätte man ein Urteil gefällt über Sprache. Ihr bliebe dann nur noch eine pragmatische, kommunikative Aufgabe: man könnte sie benutzen, um ein Stück Brot zu verlangen. Die Versuche, die im folgenden zur Diskussion stehen, wollen aber, indem sie so weit gehen, doch nicht so weit gehen. Die Beziehung zum Begriff soll nicht verloren gehen, auch wenn die materiellen Substrate sich verselbständigen. Im Gegenteil: die Zeichen sollen sogar begriffliche Vorgänge unmittelbar vergegenwärtigen helfen, etwa dann, wenn – auf einer Seite der Entäußerung – der Baum nicht aus Rauschen, sondern als ikonisches Bild aus Lettern aufgebaut wird: ein Gedicht über einen Baum, geschrieben »in Form eines Baumes«, ein Gedicht über die Bombe, geschrieben »in Form einer Bombe«. Es wird behauptet, daß der begriffliche oder besser: poetische Vorgang durch ein unmittelbares Moment bereichert werde. Was geschieht tatsächlich?

Der Leser verwirklicht die Bedeutung der Wörter als Betrachter eines eigentümlichen Satzspiegels, den er sehr schnell in seinem mimetischen Anspruch begriffen hat. Er sagt sich: ich lese von einem Baum in einem optisch wahrnehmbaren Zeichengebilde, dem man platonisch die Idee eines Baumes auferlegt hat. Doch soll das Bild nicht durch seine Idee wirken, sondern durch seine Ähnlichkeit. Aber nicht sie nehme ich wahr, sondern die Differenz des Zeichens zu seinem Bezeichneten: das Bild als Begriff, der – wie die Idee des Baumes – alles, was im Gedicht konkret über ihn gesagt ist, in sich verschwinden läßt: das Bild lenkt mich also vom sprachlichen Vorgang ab, und wenn es eine Wirkung hat, dann die, daß ich eine Theorie entwickle, wie ich es gerade getan habe.

Auf diese Weise kann man wohl kaum die Zeichen aus ihrer Vehikelfunktion erlösen, im Gegenteil, sie werden nur Vehikel anderer Gedankengänge, größerer.

Anders bei Ponge:

»So arbeite ich im Augenblick an zwei oder drei Schriften, eine davon zum Beispiel über die Aprikose. Nun, da werde ich, wenn ich Sitz oder Stimme im Kapitel habe, es ganz bestimmt einrichten, daß das »a« aus der gewählten Type so sehr wie möglich der Frucht ähnelt« (Francis Ponge, Proklamation und Petit-Four, augenblick 1958/3).

Hier wird auf eine Identität von Zeichen und Bezeichnetem spekuliert, aber nicht im Hinblick auf ein bewußtes, sondern vielmehr auf ein unbewußtes Erkennen. Damit wird die Gefahr grober

Ablenkung vermieden. Andererseits aber auch hier das außergewöhnliche Mißtrauen gegen die Einbildungskraft und der Versuch, im materiellen Substrat ein Identisches zu geben, den platonischen Kern für die Vorstellung Aprikose. Das Bild fixiert also die schwebende Bedeutung des Textes, nimmt gleichsam das Mehr an Bedeutung, welches die Begriffe geben, latent immer wieder zurück. Nun sind aber die Möglichkeiten, die damit durch die unmittelbaren Momente des Zeichens gegeben sind, sehr beschränkt: immer wieder kommt man darauf, daß nur ein einfaches sinnliches Moment durchgehalten werden kann, das eben kraft dieser Einfachheit platonisch und damit begrifflich bleibt. Es lassen sich nicht Pflaumen, Aprikosen, Birnen in einem Text optisch integrieren, sondern eben nur Birnen oder Aprikosen oder Pflaumen.

Überhaupt stößt man im Bereich der konkreten Texte immer auf einen Reduktionismus, für den in einem anderen Sinne Gomringer's »Schwarzes Geheimnis« beispielhaft ist. Es löst die Abfolge von Begriffen auf in einen optisch sich verselbständigenden Vorgang ewiger Wiederkehr

das schwarze Geheimnis	
ist	hier
hier	ist
das schwarze Geheimnis	

Er will einen Prozeß anregen, in dem jedes konkrete Moment mit jedem anderen in Beziehung treten kann, jede Zusammenstellung einen »dunklen« Sinn ergibt, der immer einer ist – und keiner. Die Realisierung würde sich so abspielen, daß sich das Subjekt in den Kreislauf der Vokabeln hineinziehen ließe.

das schwarze Geheimnis ist hier ist das schwarze Geheimnis ist hier das schwarze Geheimnis ist ist das schwarze Geheimnis . . . – um im Ursprung der syntaktischen Intentionen eine Dynamik zu erreichen, in der es in einem Vorgang der Autosuggestion vergessen könnte, daß es ja doch zuerst die auratischen Wörter sind, die das magische Raunen erzeugen, in welchem der reine Fluß des Seins sich kündete und das Ich unterginge. Aber das wäre nicht alles. Die Reflexion selbst würde sich nicht nur in dem, was sie erkennt, desavouieren, sondern dazu noch im schwarzen Geheimnis der Buchstaben gefangen finden und jenem Sog ausgesetzt, der die leere Mitte erzeugt, wie sie das Gedicht als platonisches Bild anbietet. So könnte sie münden in der Erkenntnis, daß ein Bild

den sprachlichen Prozeß interpretiert, indem sich als schwarzes Geheimnis eine weiße Leere offenbart.

Offenbar, über Gomringers Gedicht kann man schreiben! Man könnte ins Unendliche weiterspielen, aber irgendetwas wird als Herrschaftsanspruch empfunden – wie bei vielen konkreten Texten – und der Leser, der aufschaut und den Tisch vor sich bemerkt, fühlt sich als Alexander, der den Knoten durchhaut. Zweifellos, ein verführerisches Versprechen, das von magischen Quadraten ausgeht, und sicher sind es weniger die Gedanken, die in der Aufforderung, die Leere schwingen zu lassen, eine Versuchung zu erkennen vermögen, als vielmehr die Finger, deren Spitzen zu schmerzen beginnen, während die Schreibmaschine all dies schreibt.

Die Leere ist nur, indem sie wieder Gegenstand von Sprache wird. Man kann auf Gomringers Gedicht mit Theorie oder mit Poesie reagieren: durch die Art, wie man behauptet, daß es eine so oder so beschaffene Leere zeige. Indem die Leere wie nur eh und je eine Blume poetische Attribute um sich zu versammeln vermag, wird sie zu ihnen, und wenn auch die Mitte leer bleibt, reihen sich doch Blütenblätter um sie. So will etwa Carl Friedrich Claus den Lauten in der Meditation ihre Realzeichen abzwängen, die »jedem Laut eigentümliche Gestalt« (Movens S. 76) optisch zur Darstellung bringen, indem er sich dissoziiert in lautsprachliche und bildsprachliche Bewußtsein und doch den Körper, den Organismus zum Ausdruck des Identischen in einem Medium zwingt; er zeichnet eine Wortfamilie, nur sagt er nicht – welche. Er beschreibt aber die Epiphanie »des reinen Lauts«:

»Es ist, als erblicke man durch ein Mikroskop eine mit bloßem Auge einförmige Gestalt in unzählige Winzsonnen und Umkreisende zerlegt.« (Movens S. 76).

Dieser reine Laut aber ist als Halluzination nur insofern, als die Sprache für diese Halluzination da ist, und sie ist da als eine mehr oder minder konventionelle Metapher. Wenn der reine Laut Gegenstand wird, dann erscheint er begriffen doch wieder nur als unreines Licht, die Differenzierung des eigentlich Reinen in der Metapher muß den reinen Laut als individuell reinen schaffen: das Einförmige suggeriert dem tiefdringenden Blick eine Vielfalt, die doch seiner Einheit nicht schaden soll. Darin gleichen die Berichte von den reinen Phänomenen denen, die die Mystiker von ihrem Gott geben, das Gesehene ist eigentlich das Sehen selbst, Subjekt und

Objekt sind eins, wie Wesensgrund und Ich oder Laut und Bedeutung. Der Sprecher berichtet von der Anschauung des reinen Seins, wobei die Wahl des metaphorisch wahrnehmbaren Sinnes eine Sache der Konvention ist:

»...man stellt sich wohl das Sein *vor* – etwa unter dem Bilde des reinen Lichts ...« (Hegel, Logik, I. Buch, I 1 Anm. 2; Phil. Bibl. 1951 S. 78)

Betrachtet man jene Versuche, welche – ob über Schreibschrift oder Drucksatz – die Zeichen zum Anlaß nehmen, vom Begriff abzulenken, dann fällt auf – denkt man an Kriwets Scheiben, an Mons Plakattexte, an die Schreibbilder von Claus, die Kalligraphien von R. G. Dienst u. a. – daß in ihrer Wirkung die Spannung Bild – Begriff nur als einfaches Verhältnis gegeben ist, als das von Schrift zu Nichtschrift. Die Ablenkung existiert im Hinblick auf die repräsentative Funktion der Schriftzeichen nur in dieser Allgemeinheit. Das Wort tritt nur als abstrakte Negation der graphischen Spiele auf, also gar nicht als Begriff. Denn erst mit der Einsicht, daß ein Wort etwas bedeutet, d. h. daß es im Zusammenhang mit anderen steht, wird aus ihm ein Begriff, durch welchen ein Sinn erreichbar ist, der vor der Deutung besteht, die optische Wahrnehmungen erhalten. Das heißt aber auch: mit Buchstaben, ja sogar mit dem Wort ist noch kein Begriff gegeben, die Rolle des Wortes muß bestimmt sein, wenn seine Aufgabe mehr sein soll als die abstrakte Negation der repräsentativen Funktion optischer Zeichen.

In einer Scheibe Kriwets fällt das Wort IHM auf. Willig nimmt das Auge das sich unmittelbar durch entsprechende Größe anbietende nächste Wort an und so weiter (ohne Gängelung wirkt das Prinzip der Ähnlichkeit unmittelbar). So wird das Zeichen IHM in den Bereich gewohnter Sinneserwartung, den begrifflichen Bereich, gehoben: IHM DORT STRAMBULSTRIG heißt dann der Text. Damit müßte sich Kriwett zufrieden geben, denn wenn schon das Sehen wichtig ist, dann muß das Schriftbild als Herausforderung wirken. Alles wäre verloren, wenn eine Anleitung zum Lesen der Scheiben nötig wäre, denn dann wäre an Stelle des alten Lesezwangs von links nach rechts nur ein neuer getreten und warum sollte der Leser sich unterwerfen, bloß um den Willen des Erfinders zu erfüllen?

Da nun aber auch die Fortführung des experimentell vom Leser hergestellten Textes nicht zu einer Ordnung führt, die als begriffliche Ordnung gelesen werden könnte, zieht sich das Auge gleichsam aus den Einzelheiten zurück und distanziert die Wörter zu Elementen eines bloßen Bildes, in welchem als besonderer Gehalt die Abweichung von Schrift zu Nichtschrift abstrakt gegeben ist. Möglicherweise tritt dabei auch diese Erkenntnis in den Hintergrund einer Wahrnehmung, die sich nur noch durch einen graphischen Rhythmus bewegt.

Nun könnte man nichts sagen gegen Versuche, jene fundamentale Abweichung von Schrift zu Nichtschrift zur Herstellung von ästhetischen Reizen zu benutzen, wie dies heute in verschiedenen graphischen oder malerischen Versuchen unternommen wird (man vergleiche dazu das Kunstwerk, Heft 1963/10), wenn nicht immer wieder versucht würde, den Vorgang unmittelbar auf primäre begriffliche Prozesse tiefsinnig zu beziehen. Während etwa Larry Rivers Schrift in der Funktion von Konsumwerbung oder anderen Formen des Gebrauchs in seine Bilder hineinmalt, und indem er sie sogleich zerstört, jene Funktionen dem Akt des Malens unterwirft, widersprechen die Leseanweisungen Kriwetts folgender These, die man gegen sie ausspielen sollte:

»Die Komposition eines Sehtextes ist weniger die eines verbalen Textes, als die des SEHENS, weniger die eines Objektes, als die eines sinnlichen Erlebnisses.« (Kriwett, Sehtexte – Hörtexte, Diskus, Mai 1961.)

Diese Reduktion des Lesens auf das Sehen entspricht weniger der vom Lesen von Büchern zum Betrachten von Bildern als vielmehr der fundamental-ontologischen Reduktion des Seienden aufs Sein, ebenso wie die von Kriwett zitierte Bemerkung de la Mottes: das zu Hörende trete hinter das Hören zurück. Was aber wird hier anderes gefordert als die Vernichtung der konkreten Momente in reinen Akten – reines Schauen, reines Hören? Ziel der Seh- und Hörtexte ist also die reine Wahrnehmung, die Manipulation der reinen sinnlichen Unmittelbarkeit als des Nichts an Bestimmungen. An der angeführten Stelle aus Hegels Logik heißt es etwas weiter:

»In der Tat aber, wenn man auch dies Sehen sich genauer vorstellt, so kann man leicht gewahr werden, daß man in der absoluten Klarheit so viel und so wenig sieht als in der absoluten Finsternis, daß das eine

Sehen so gut als das andere, reines Sehen, Sehen von Nichts ist. Reines Licht und reine Finsternis sind zwei Leeren, welche dasselbe sind. Erst in dem bestimmten Lichte – und das Licht wird durch die Finsternis bestimmt, also im getrübten Lichte, ebenso erst in der bestimmten Finsternis, – und die Finsternis wird durch das Licht bestimmt, – in der erhellten Finsternis kann etwas unterschieden werden, weil erst das getrübte Licht und die erhellte Finsternis den Unterschied an ihnen selbst haben und damit bestimmtes Sein, *Dasein* sind.« (a. a. O. S 78/79).

Ich denke, daß eine Tendenz der konkreten »Dichtung« jetzt offenliegt: Von der Auflösung besonderer historischer Verhärtungen im begrifflichen Bereich weicht man in die Zerstörung des begrifflichen Bereichs überhaupt aus, in die fundamentale oder abstrakte Negation; aus der erklärten Absicht, historische Fixierungen des Subjekts aufzulösen, gelangt man allzuschnell zur Denunziation des Ich überhaupt; gegen Stärkung des Ich durch Differenzierung des nun einmal historischen Mediums seiner Produktion tritt die Zerstörung dieses Mediums, seine Auflösung in Sichtbares und Hörbares, gegen die Aufforderung zur Selbsterkenntnis im differenzierten Medium tritt die zur Autosuggestion, zu einer neuen Magie. Wie kommt das, was drückt sich darin aus?

Verräterisch die Bemerkungen tschechischer Konkreter:

»Gewitzt durch unsere privaten, politischen und literarischen Erfahrungen haben wir aus den Mitteln, die heute mögliche Kunstübung bietet, das Spiel gewählt. Oder besser: es bietet uns nur das Spiel.« (Diskus, Febr. 1965)

Später geht es dann gegen das Ich-Prinzip überhaupt, das – wie der »Satz« – einfach als ideologisches Prinzip abgelehnt wird. Aber die Negation des Ich bleibt abstrakt. Typisch auch, wenn Claus Bremer das Einmalige mit dem bloß Privaten gleichsetzt und dem Allgemeinen grundsätzlich die höhere Würde zuspricht. Die Negation der Bestimmtheit wird zum höchsten Wert, zur alleinigen Aufgabe des »Gedichts«. Das Allgemeine, das permutationale Texte freigeben sollen, ist

»die bewegung des textes, das, was immer etwas sagt; das spezielle, das private, das was nichts sagt, schließt sie aus.« (Nesyo 1964/6, S. 19).

Was mit dem Allgemeinen gemeint ist, sagt dann deutlich genug die Stelle, wo Bremer die beabsichtigte Wirkung näher beschreibt: »beim wort ›tier‹ kann sich der eine leser irgendein tier vorstellen, der andere kann es als gleichnis empfinden« (a. a. O.).

Das heißt also, der Leser erhält volle Assoziationsfreiheit. Fragt sich, auf was ist der Programmierer aus? Es ist offensichtlich, daß er darauf verzichtet, bestimmte Vorgänge im Leser anzuregen, darauf, die Freiheit, welche die Sprache immer gemäß der Negativität der Begriffe im Leser herstellt, im gleichen sprachlichen Vorgang wieder zu beschränken. Die bestimmte Negation der Freiheit aber war bisher das Ziel von Kunst überhaupt. Verzichtet man prinzipiell darauf, dann brauchen auch die Gebilde, mit denen sich ein Subjekt an ein anderes wendet, nicht mehr bestimmt zu sein; der Dichter wird überflüssig, er hätte dann nur die Aufgabe, der Maschine Material vorzuwerfen, damit der Prozeß als solcher im Gange bliebe. Nicht daß es dieser Text ist, den ein Leser vorgelegt bekommt, sondern daß es überhaupt ein Text ist, wird wichtig. Woher aber nimmt Bremer den Glauben, daß der Leser dem Wunsch des »Bewegers« entspricht und sich für das Gebilde interessiert? Denn immer noch soll ja das neue Lese- und Lebensgefühl über Gebilde angeregt werden, die ein »Fachmann« zur Verfügung stellt. Doch der verzichtet offenbar darauf, das Material an sich reizvoll zu machen, reizvoll wird es erst durch die begleitende Theorie – als ihr Material. Oder sollte Bremer trivial-poetische Elemente anbieten, um über deren Reize zur freien Entfaltung der Leserassoziation, des reinen Prozesses zu führen, wenn er als Ausgangselement gerade

»der Himmel dichtet die Erde«

vorschlägt?

Indem aber dieses Gebilde – man denke hier auch an Kriwetts Scheiben – Interesse wecken, reizen sollen, mindestens wie Rätsel, dies aber nicht durch sich selbst können oder doch nur auf eine Weise, die der Produzent nicht akzeptiert, setzt sich an Stelle der Autorität des Gebildes, der man sich als einer objektiven unterwerfen würde, die Autorität des Autors: nicht das Gebilde reizt, sondern der Autor fordert. An die Stelle des mittelbaren Drucks, den ein strukturiertes Gebilde ausübt, tritt der unmittelbare Druck, den der Autor ausübt, und dies nenne ich den autoritären Aspekt dieser Versuche.

Nun gibt es neben der Entäußerung der Sprache an ihr optisch wahrnehmbares Substrat, auch die an vorsprachlich Akustisches. Franz Mon nennt solche vorsprachlichen Materialien – wort- und begriffsfremde Lautketten – Artikulationen und interpretiert eine Serie:

»Stoßend, zerfasernd, explodierend, rollend, zuckend, insistierend, kleiner werdend, anschwellend, offen tönend, winzig tönend, springend, schaukelnd (p-k) und so weiter« (Movens S. 113).

Wichtig ist, daß die Artikulationsreihe als Formgebilde – allein schon durch den Schriftsatz – vorgeführt wird, während sie doch ohne den Text, der sie assoziativ deutet, nichts ist als bloß durch Schriftzeichen reproduzierte begrifflose Natur. Ähnlich wie bei Claus wird dem Bedeutungslosen durch den Begleittext Bedeutung unterstellt. Dabei scheint es mir noch mehr als bei raumgebundenen Gebilden (Buchstaben) bei zeitgebundenen »Objekten« (Artikulationen) problematisch, von »(Artikulations)-charakteren« zu sprechen, denn wenn der Begriff sinnvoll sein soll, dann muß er auf ein Identisches hinweisen. Doch gerade das wird ja durch die Artikulation negiert, deren Wesen »movens« ist. Mon meint, daß er durch die Artikulation immer auf dem Weg zum Begriff sei, ohne doch zum Wort kommen zu müssen. Die Begriffsbewegung außerhalb der Wortreihe ist ihm faszinierendes Objekt. Aber auch hier ist wie bei den Plakattexten real nur ein abstraktes Verhältnis von Lallen (Laut) zur Sprache gegeben, und für die Wahrnehmung gilt das bereits Gesagte. Die Artikulation ist nur Ausdruck; indem er aber das Physiognomische durch seine Beschreibung zur Bedeutung erhöht, wenn er es semantisch nennt, ist Bedeutung als Nicht-Identisches gegen die Identität des Organismus, der lautet, nur gegenwärtig, wenn die Interpretation den Ausdruck gegenzeichnet (siehe oben).

»Jede Einstellung ist vielmehr in sich syntaktisch, da sie bereits auch Übergang zur nächsten ist, und semantisch, weil als Organgebärde physiognomisch zu nehmen.« (Movens S. 113).

Wie bei Claus ist also das Substrat, von dem hier die Deutung abgezogen ist, nichts als der bloße Organismus, mit dessen natürlicher Äußerung die Artikulation zusammenfällt. Artikulation ist in der gleichen Weise bedeutend wie eine zwecklose Gebärde. Nun

kann man sagen, daß die Artikulation auf diese Weise ähnlich wie die Eurhythmie eine gesellschaftskritische Funktion habe: dort werde die Gebrauchsfunktion der Geste geleugnet, wie sie in der Arbeit gefordert wird, hier die Gebrauchsfunktion der Sprache. Also konstituiere sich wie in der Eurhythmie auch in der Artikulation der Mensch als freies Wesen!

Soviel über einen Aspekt der neueren Kunstübung: die abstrakte Negation von Schrift, Wort, Begriff.

Sobald nun aber die Prinzipien gewohnter Begriffsbildung: Wort und Satz konkret negiert werden, ergeben sich Möglichkeiten, die Grenzen des Ich zu erweitern, seine ideologischen Verhärtungen durch Differenzierungen im Medium seiner Produktion aufzuheben – ein Ziel, das manche neueren Poeten sicher einfach nicht anstreben wollen, weil sie nicht in der Differenzierung, sondern in der Vereinfachung, der Reduktion des Seienden aufs Sein den Ausweg sehen. Will man aber Differenzierung, dann muß man eben im einzelnen darauf sehen, daß im Vorgang der Zerstörung eines Wortes dessen Identität noch durchscheint, besser: Identitäten durchscheinen, deren Bedeutungsstrukturen das Spiel begrenzen; daß Vieldeutigkeit über der Negation von Eindeutigkeiten entsteht. Damit wäre dann das Wort als geschichtliches Moment des Geistes gerettet und dessen erstrebte Befreiung fände in der Zeitlichkeit und nicht in der Ewigkeit statt.

V Experiment oder Engagement

H. M. Enzensberger sieht in seinem allgemein bekannten Essay ›Die Aporien der Avantgarde‹¹ diese im Begriff der Avantgarde selbst liegend: im ›avant‹, das erst a posteriori als solches markiert werden kann, im Elite-Bewußtsein jeder Avantgarde und im scheinrevolutionären Pathos, mit dem Freiheit versprochen, die Einlösung des Versprechens aber unbestimmbar gelassen wird: »Willkürlich diktiert sie, was morgen gelten soll, und unterwirft sich zugleich, diszipliniert und willenlos, dem Gebot einer Zukunft, die sie selber verhängt.«² Als Beispiel für solche Avantgarde dient Enzensberger u. a. die Konkrete Dichtung,³ deren ›mouvement‹-Selbstverständnis er als »leere Motorik«⁴ – Signum des Totalitären – attackiert, und deren »extreme Wissenschaftsgläubigkeit«⁵ sich im Begriff des Experiments⁶ manifestiert: die Avantgarde »möchte sich jeder Haftung, sowohl für ihr Verfahren als auch für ihre Resultate, entziehen. Dies hofft sie zu erreichen, indem sie sich auf den ›experimentellen‹ Charakter ihrer Arbeit beruft. Die Anleihen, die sie bei der Wissenschaft macht, dienen ihr als Ausrede. Mit der Bezeichnung ›Experiment‹ entschuldigt sie ihre Ergebnisse, nimmt ihre ›Aktionen‹ gleichsam zurück und schiebt jede Verantwortung dafür auf den Empfänger ab. Jede Kühnheit ist ihr recht, solange ihr nichts passieren kann. Der Begriff des Experiments soll sie gegen das Risiko aller ästhetischen Produktion versichern. Er dient als Handelsmarke und Tarnkappe zugleich.«⁷ In einem anderen Zusammenhang⁸ formuliert Enzensberger: »Offenbar setzt der ›Materialzwang‹, dem diese Literatur sich verpflichtet fühlt, sich über die subjek-

¹ in: Enzensberger, Einzelheiten II. Poesie und Politik. 3. Aufl. Frankfurt/Main 1970 (edition suhrkamp 87). S. 50–80.

² a. a. O., S. 67.

³ vgl. a. a. O., S. 68 ff.

⁴ a. a. O., S. 71.

⁵ a. a. O., S. 72.

⁶ vgl. a. a. O., S. 73 ff.

⁷ a. a. O., S. 75; vgl. dazu auch: Heißenbüttel, Keine Experimente? Bibl. Nr. 176. Dort geht er auch auf Enzensbergers Experiment-Begriff ein (vgl. S. 132 ff.).

⁸ in der in Kursbuch 15, 1968 beginnenden Literatur-Diskussion. Das folgende Zitat in: Enzensberger, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15, 1968. S. 187–197; hier, unmittelbar auf die Tel-Quel- und die brasilianische Noigandres-Gruppe bezogen: S. 191 f.

tiven Einsichten hinweg durch, als eine Art literarische Meta-Ideologie [...] Diese Ideologie sieht von allen gesellschaftlichen Gehalten ab. Sie ist technokratisch. Ihr Fortschrittsbegriff zielt auf Produktionsmittel, nicht auf Produktionsverhältnisse. Deshalb bleiben ihre Produkte mehrdeutig. Nicht umsonst spielen Begriffe wie Unbestimmtheit, Zufall, Beliebigkeit in ihrer Ästhetik eine zentrale Rolle.« – In demselben Kursbuch steht zu lesen: »Diese für die literarische Avantgarde repräsentative Theorie [Heißenbüttels] ist radikal und in sich stimmig – falls man davon absieht, daß sie ihrem eigenen Spruch zufolge fauler Zauber ist, weil in einer Sprache formuliert, die ex definitione falsches Bewußtsein reproduziert [...] Der totale Ideologieverdacht fällt stets auf sich selbst zurück [...] Schwere wiegt die Frage, wozu denn die Destruktion der Sprache, die nach Auskunft von Heinrich Vormweg zugleich eine Destruktion von Herrschaftsformen ist, taugen soll, wenn sie an der Welt nichts ändert, sie nicht einmal zu deuten erlaubt, sondern nur die Möglichkeit schafft, die Welt im Zitat zu verdoppeln. Die zu erwartende Antwort, daß diese Rumpfsprache jedenfalls zu sagen gestattet, *was ist*, und dadurch das Bewußtsein der Menschen verändere, unterstellt, daß die durch subjektive und letztlich willkürliche Akte *abgebaute*, auf nackte Sachbezüge reduzierte Sprache wieder *aufgebaut*, wieder angereichert werde mit (syntaktischen) Sinnbezügen, ohne welche sprachliche Kommunikation gar nicht möglich ist. Solche Sinnbezüge aber implizieren kollektive Vorverständnisse, öffentlichen Konsensus, Ideologisches, wenn man will, also gerade das, was Heißenbüttels Theorie zum Orkus wünscht. Nicht, daß sie selbst eine Ideologie ist, straft sie, sondern daß sie, als Heilslehre von der reinen (sterilen, autistischen) Sprache, sich alle Wege verbaut. Ihre Losung heißt: statt schlechtem Einverständnis – radikaler Bruch; statt falscher Kommunikation – gar keine. Das ist bereits erreicht, was diese Literatur selbst betrifft. Ihr Protest steht an Radikalität dem der Studenten kaum nach, aber er genügt sich selbst; er wird nicht zur Provokation, sondern bleibt eine Privatangelegenheit (obwohl die Feuilletonseiten ihm offenstehen), denn er ist a-ästhetisch in einem Ausmaß, das jede Ansteckung durch sinnlichen Reiz ausschließt. Das asketische Element der bürgerlichen Kunst hat die Oberhand gewonnen. Doch vom Richteramt des Künstlers ist nur ein autoritärer Gestus geblieben, der alles verdammt, sogar die Kunst selbst, sofern sie nicht nur richten, sondern auch anstiften und befreien will.«⁹

Diese – hier schlaglichtartig vorgeführte – (neo-)marxistische Kritik an der Konkreten Poesie trifft sie ins Zentrum: sie dringt tiefer als konservatives Entsetzen über die Destruktion »unserer Muttersprache« es je vermag. Durch die Oberflächenerscheinung der Sprach-Destruktion läßt

⁹ Karl Markus Michel, Ein Kranz für die Literatur. In: Kursbuch 15, 1968. S. 169–186 hier: S. 182 f.

sie sich nicht täuschen: ihre Attacke geht gegen Sprache als Wirklichkeitsersatz, gegen den »Rückzug in die Sprache«,¹⁰ denn: »kritische Aufklärung, die sich vereinsamt, wirkt als Stütze der total unaufgeklärten Gesellschaft [...]«. ¹¹ Ohne Bezug auf diese Gegenposition sind die Texte dieses Kapitels unvollständig diskutiert. Die Fragen des Avantgardistischen, des spezifisch Modernen, des Engagements, die implizit oder explizit gestellt sind, sind beantwortbar nur geschichtlich, d. h. nicht-abstrakt nur, wenn der Bezug auf die konkrete geschichtliche Realität hergestellt wird.

Die marxistische Kritik beschränkt sich nicht auf Konkrete Poesie. Die zur Diskussion stehenden Probleme weisen über sie hinaus: es sind solche der modernen Literatur insgesamt.

Weitere Texte zu Experiment, Engagement, gesellschaftlicher Funktion der Konkreten Poesie: (8), (12), (14); 137, 146, 166, 176, 340, 375, 377, 385, 439-443.

24 HELMUT HEISENBÜTTEL:

Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment?

In einem Beitrag der ›Stuttgarter Zeitung‹ vom 21. 3. 1962 heißt es: »An die Stelle der Sammlung tritt hier das Experiment.« Gemeint ist der Charakter einer neuen Buchreihe. In der ›Welt‹ vom 29. 12. 1962 findet sich folgende Schlagzeile: »Kafka – gesehen von Orson Welles. ›Der Prozeß‹, das große Experiment des amerikanischen Regisseurs.« Und in der gleichen Zeitung steht am 16. 1. 1963 die Meldung: »Die Gründung einer Freien Akademie für Bildende Künste, an der bekannte niederländische Künstler Kunstunterricht auf experimenteller Basis erteilen sollen, wird in Haarlem beabsichtigt. Ein erster Ferienkursus soll im Sommer, das erste Lehrjahr im September beginnen.«

Das sind drei ohne viel Mühe aufgelesene Zitate, die für viele andere stehen können. Gemeinsam ist ihnen das Wort Experiment, und zwar nicht in dem gewohnten Sinne des naturwissenschaftlichen, chemischen oder physikalischen Experiments, sondern übertragen auf den Bereich der bildenden Kunst und der Literatur.

¹⁰ ders., Die sprachlose Intelligenz II. In: Kursbuch 4, 1966. S. 161-212, hier: S. 165.

¹¹ a. a. O., S. 169.

Man spricht von einer experimentellen Kunst, und wenn man irgendwo dieses Thema zur Debatte stellt, gewinnt man den Eindruck, als handle es sich bei dieser Redeweise um etwas ganz Selbstverständliches. Ist es das denn?

Merkwürdigerweise können auch die, die diese Redeweise ganz geläufig im Munde führen, nicht angeben, seit wann es das gibt, das künstlerische und literarische Experiment. In den meisten Fällen erhält man die Auskunft, es werde wohl, wie so vieles andere, in den zwanziger Jahren aufgekommen sein. Denn waren nicht Kubismus oder Expressionismus oder Dadaismus schon Experimente, Experimente mit der Form, mit der Farbe, mit der Sprache oder mit was immer. Ein deutscher Literaturwissenschaftler, Helmut Motekat, hat 1962 ein 348 Seiten starkes Buch veröffentlicht mit dem Titel: »Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert«, in dem das Experimentelle als ein Grundelement der Literatur seit Rilke angesehen und beschrieben wird. Allerdings bleibt auch Motekat den Nachweis, seit wann es diese Vorstellung vom künstlerisch Experimentellen gebe, schuldig. Das alles wäre vielleicht gar nicht so wichtig, müßte man nicht, wenn man nachforscht, feststellen, daß diese Redeweise durchaus nicht etwas Selbstverständliches, sondern eine relativ neue und junge Erfindung ist.

Die Vorkämpfer der Kunst und Literatur vom Anfang unseres Jahrhunderts bis an die Grenze der dreißiger Jahre definieren die verschiedenen, von jeweils neuen Gruppen proklamierten Ismen. Wo sie sich ins Allgemeine verbreiten, gebrauchen sie Vokabeln wie revolutionär, absolut, Freiheit, Befreiung. Ihre Vorstellungen richten sich eher auf die Idee des Gesamtkunstwerks oder auf die eines ins Alltagsleben einbezogenen Kunstschaffens als auf etwas Experimentelles. Erst um 1930 taucht, angeregt von T. S. Eliot, Ezra Pound, Paul Valéry und dem Kreis um die Zeitschrift »Transition«, die Vorstellung von einem Laboratorium der Sprache auf. Diese Vorstellung steht in einer gewissen Wechselbeziehung zu der von einer engagierten Kunst. Beide Vorstellungen entwickeln sich etwa zur gleichen Zeit und, was bezeichnender ist, unter ähnlichen soziologischen und politischen Bedingungen. Dabei haben politisch und kulturell »offizielle« Kräfte dem Begriff der engagierten Kunst früher als dem des Experimentellen den Wind aus den Segeln genommen. Sie haben ihn durch ideologisch fixierte Interpretationen korrumpiert.

Schien das »Engagierte« zunächst noch als Korrespondenz und Widerpart zu dem älteren Begriff einer »reinen Kunst«, einer »Littérature pure«, so rückte mit der Entleerung des Begriffs »Engagement« das »Experimentelle« mehr und mehr in den Vordergrund. In dieser Position erscheint es als das Langlebigere, das Überlebende. In diesem Hin und Her deutet sich ein historischer Entwicklungsprozeß an, dessen Ursachen und Ziele heute noch kaum erkannt worden sind.

Jedenfalls wird die Redeweise von einer experimentellen Kunst erst wörtlich deutlich am Ende der vierziger Jahre. In der Sammlung von Essays und Aphorismen, die Gottfried Benn 1949 unter dem Titel ›Ausdruckswelt‹ veröffentlichte, stehen die Sätze, die zum ersten Male definieren, was gemeint sein könnte. »Nach diesen Gedankengängen steht die Gewinnung von Kunst unter einem sehr allgemeinen Gesetz, es ist das Gesetz eines Aufbaues des Seins vom Formalen aus. Entstehung von Wirklichkeit aus einer ökonomisch verfahrenen Transzendenz. Sekundäre Entstehung von Wirklichkeit. Ein Verfahren, das auch dem reinen Denken eignet, gewissermaßen sein Handverkauf als Idee und Experiment.«

Diese Vorstellung wurde in Deutschland aufgenommen und weiterentwickelt; vor allem von Max Bense. Am deutlichsten vielleicht in einer Definition des Bandes ›Programmierung des Schönen‹ von 1960. Dort heißt es: »Die ästhetische Information verleugnet ihren provisorischen Charakter nie; sie ist nur im Experiment herstellbar und ihre moralische Tendenz drückt sich in einer Tendenz gegen dieses Provisorium aus, denn außerhalb einer Tendenz kann es ihrer Idee nach keine moralische Aktion geben. Im Horizont des Machens, in den Zivilisation fällt, sind Experiment und Tendenz nicht nur die reinsten Kategorien des Schöpferischen, sondern auch die, die den artistischen Sinn des Schöpferischen am wenigsten unterdrücken.«

Bense versucht in dieser Formulierung der historischen Entwicklung gerecht zu werden, indem er den Begriff der Tendenz ursächlich an den des Experiments anschließt. Das Experimentelle der Kunst bedeutet bei ihm gleichzeitig Engagement gesellschaftlicher und politischer Art. Ist es das wirklich? Oder, vorsichtiger gefragt, ist es das auch in der allgemeinen, vagen, aber doch auf etwas sachlich Bestimmtes bezogenen Redeweise?

Merkwürdigerweise stößt man, wenn man dieser Frage nachzugehen versucht, auf Zweideutigkeiten. Den einen ist das Wort

Experiment nur ein Gegensatz zum Traditionellen. Da die Verteidigung der Tradition weithin zum Politikum geworden ist, bekommt auch der Gegenbegriff sozusagen politische Färbung. Aber doch nur sozusagen. Allen, die experimentieren, wird vorerst eine klare politische Zielsetzung abgesprochen. Das heißt, sie werden als Wirrköpfe abgestempelt, emotional eher als rational gelenkt, im Drang zu etwas Unverständlichem, Wirrköpfe, aber doch vielleicht gefährlich und anfällig (im Westen für den Bolschewismus, im Osten, wie kürzlich noch Tito öffentlich warnte, für die kapitalistische Dekadenz). Gleichzeitig wird das Experiment selbst von konservativen Kritikern als Weiterentwicklung jener »reinen Kunst« angesehen, wie sie in der Nachfolge zu Baudelaire die Dichter des französischen Symbolismus formulierten. Das Schlagwort von Experiment und Tradition, das der Essayist Hans Hennecke 1950 in einem Aufsatz über Eliot prägte, ist ein Indiz. Diese Auffassung aber schließt das, was in der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte fremd, ungewohnt und verstörend wirkte, an die gewohnten und voller Heimweh immer wieder beschworenen Erscheinungen des 19. Jahrhundert an. Der neuen Kunst wird gleichsam im Begriff des Experimentellen ihr provokativer, revolutionärer und antithetischer Stachel genommen. Was Experiment ist, ist zwar etwas, was noch nicht arriviert ist, aber es hat seine Berechtigung in einer Welt, die auf nichts so sehr dringt wie auf Assimilation und Ausgleich.

Dieser Zweideutigkeit, und das ist das wirklich Befremdende an dem Vorgang, unterliegen offenbar auch die Verteidiger des Begriffs. Sie unterliegen ihm, obwohl sie der antithetischen und verändernden Tendenz offen das Wort reden. Sind sie bereits einbezogen, und der Zwist, der sich noch entwickelt, spielt auf einer Oberfläche, die verdeckt, was vorgeht? Verdeckt, was sachlich erfaßt werden müßte? Sind die ursprünglichen Antinomien in eine Scheindialektik verwandelt, die das immer deutlicher hervortretende kompakte eine lediglich abbildet?

So gesehen, sollte man dem Begriff des Experimentellen in der Kunst mit Vorbehalt begegnen. Man sollte ihn, wo man kann, auf konkretere sachliche Bezüge zurückführen, oder aber man sollte ihn, vorbehaltlich, als eine Notlösung gebrauchen, die ersetzt werden muß, sobald sachbezogene Formulierungen sich einstellen. Vielleicht rührt daher auch die rasche Verbreitung, daß man etwas benennen kann, was man noch gar nicht recht weiß, wovon man

gewisse Auswirkungen spürt, ohne das, was wirkt, bereits erkennen zu können. Und was könnte das sein? Sollte man nicht dennoch schon versuchen, zu sagen, was sachlich gemeint ist?

In der Naturwissenschaft, speziell der Physik, in der der Begriff des Experiments entwickelt wurde, bezieht er sich auf die Feststellung von Zusammensetzungen eines Ganzen und auf die Reaktionen eines Ganzen und seiner Teile. Der naturwissenschaftliche Begriff ist nicht denkbar ohne die Vorstellung von etwas, das aus Elementen besteht und in Elemente zerlegt werden kann. Sollte es sich bei dem, was heute Experiment in der Kunst genannt wird, darum handeln, daß die überlieferten Einheiten verlorengegangen sind, und daß es sich darum handelt, ein Bild, eine Plastik, einen Text, ein Musikstück neu aus ursprünglichen Elementen zusammenzusetzen? Aber was sind dann jeweils die Elemente?

Diese Frage deutet ein Problem an, das in der Praxis der heutigen Kunst vielfach diskutiert wird, das des Materials und der materiellen Bausteine der Kunst. Gibt es sie und hat es sie immer schon gegeben, oder sind sie nur Erscheinungen einer historischen Situation, ins Positive umgedeutete unregistrierbare Produkte der Zersplitterung? Nicht umsonst anwortet in volkstümlicher (und auch offizieller) Redeweise dem Schlagwort vom Experiment das von der Atomisierung. Ein anderes heißt Diskontinuität. Nicht nur die stofflichen und formalen Einheiten scheinen zersetzt, sondern auch die der zeitlichen und prozessualen Vorgänge. Der Begriff des Zufalls verbindet sich in der Musik dem des Experiments. Der Mechanik statistischer Häufung oder Verdünnung wird von sich aus formierende Funktion zugetraut. An die Stelle proportional gliedernder Zusammenfassungen und Nachbildungen von organischen Gestalten treten im Bild die Spuren physikalischer und mechanischer Veränderungsprozesse auf, Verlaufformen, Spritzformen, Zerreißformen, Wischformen, Kristallisationsformen. Die sprachlichen Äußerungen gehen hinter die syntaktischen Einheiten zurück, beziehen sich auf die bloße Benennung oder versteinern in der puren Vokabel den ihr zugehörigen Bedeutungshof. Die komplexen Gebilde der Gattungen werden bruchstückhaft mumifiziert oder nach Art von Collagen zerteilt. Die eindeutig bestimmbar Sinnpunkte, die die Einheit des Bildes, der Komposition, des Textes einst garantierten, scheinen gleichsam in wechselseitiger Wirksamkeit auf das ganze Gebilde verteilt. Feldartige Zusam-

menhänge erscheinen, deren Bezug und Grenzen nicht eindeutig festgestellt werden können.

All das sind Andeutungen, zufällige, ungeordnete Kriterien für eine Landschaft, die man vorerst vielleicht nur in einer solchen andeutenden, zufälligen und ungeordneten topographischen Anpeilung erfassen kann. Ist das das Experiment? Etwas, das nicht der Tradition, sondern der Restauration entgegensteht? Vielleicht sprechen wir nur deshalb soviel vom Experiment (und daß man es wagen oder lassen sollte), weil wir in einem durch und durch restaurativen Zeitalter leben? Einer Restauration allerdings, die in ihren permanenten Angstträumen bereits den Boden verloren wähnt, auf dem sie noch immer zu stehen behauptet?

25 FRANZ MON:

Vier Räder sind genug

Die Schriftsteller sind nicht das »Gewissen der Nation«, auch nicht wenn sie ihr das »BeeCeeDee« beizubringen versuchen, so wenig wie die Armee ihre Schule sein kann. Sie sind auch nicht die Bildner ihrer Hoffnungen, wie es der Sozialismus verlangt und mit donquichoteskem Heroismus zu leisten versucht. Von der Zukunft wissen sie nichts, auch wenn diese sich manchmal nach ihren Gesichtern zu richten scheint. Sie haben keine bessere Gesellschaftsordnung auf Lager – mögen auch diejenigen, die eine anbieten, brillante Schriftsteller sein. Und wenn sie eine vorzeigen, dann nur als Utopie, deren Absicht nicht ein sozialer Bauplan, sondern groteske Bilderkaskaden oder ironische Konstruktionen sind. Die Definition bleibt einem nicht erspart: Politik als die Handhabung von Macht und – weniger selbstverständlich, darum noch immer rudimentär – als die Entwicklung von Methoden anzusehen, welche die Handhaber soweit eindämmen, daß sie möglichst geringen Schaden anrichten, ja sich sogar noch nützlich machen. Fast jede Berührung mit einer Behörde erinnert daran, daß die Bürokratie von den absoluten Herrschern erfunden worden ist und diese ihre Regierungstechniken von archaischen Überlagerern erbten, welche die Völker mit ihren Herden ineinsetzten. Ihr größtes Verdienst ist, daß sie mit den erpreßten Überschüssen Kunst und Literatur im großen Stil – von den homerischen Epen bis zu den Reiterstandbildern der Renaissance – ermöglichten. Im Typ des Künst-

lers ist dabei zugleich der Gegentyp zum Priester entstanden: der nicht durch Magie an der Herrschaft partizipieren will, sondern unterm Dienst für die Machthaber; in den Ritzen der offiziellen Themen den Spielraum seiner Äußerungen, die nicht inhaltlich sondern nur formal sein konnten, freiräumend.

Dieser Spielraum ist das Politikum der Kunst und der Dichtung, nicht das, wovon sie handeln, was sie darstellen. In ihm kann alles, was es gibt, zum Material neuer Erfindungen werden. Die Innovation mit ihren Bruchkanten zum Unerhörten ist sein Impuls. Er ist ebenso unabdingbares Grundrecht zivilisatorischen Daseins wie die Freiheit des Glaubens und des Redens, und wir haben in unserem Jahrhundert Gelegenheit genug gehabt, den Zusammenhang seines Schicksals mit dem der formulierten Grundrechte zu beobachten. Wo die gesellschaftliche Zukunft total geplant werden soll, kann er nur Verwirrung anstiften und ist also mit der Wurzel auszujäten. Es ist spannend zu verfolgen, wie in der Kulturpolitik kommunistischer Staaten die Freiheit experimentierenden Schreibens und Malens Symptom für die zugestandene Reichweite des geistigen Spielraums überhaupt ist.

Am »engagiertesten« ist danach die Literatur, die kein Engagement eingeht, wäre nicht die Rede von »engagierter Literatur« selbst ein Nonsens. Ihre Promotoren verwechseln beharrlich politischen Stoff mit politischer Funktion und haben kein Literaturwerk vorzuzeigen, das wegen des politischen Themas und nicht wegen seiner literarischen Faktur der Rede wert ist.

Am drastischsten zeigt wohl die Grotteske den Spielraum an, der verteidigt oder herausgeschlagen werden soll. Sie ist in dem Grad politisch, wie die Politiker grotesk sind. Dabei ist ihr der Politiker als Material ebenso willkommen wie jede andere Sorte des homo fabiens. Die Grotteske setzt ein hohes Maß an Abstand, Ironie und Form voraus und liegt eigentlich nur dem, der zwar betroffen, aber nicht beteiligt ist. Wie die Grotteske denaturiert auch die Décollage, die es auch als literarische Variante gibt, den zivilisatorischen Bewuchs und führt – »therapeutisch« – Aggressionen ab. Mit ihrer Aufforderung zum do it yourself reizt sie zugleich die elementare Freiheit des homo sapiens, die unsere politische Konzeption des menschlichen Zusammenlebens zur Voraussetzung und zum Sinn hat. In der organisierten Anarchie des Décollagierens steckt der Widerspruch gegen die Vermittlung des Menschen, die jede Form von Politik, auch die uns bekannte demo-

kratische, ansteuert, wenn sie ihre Ordnungsmechanismen zu petrifizieren versucht.

Es wird Zeit, Politik wieder als das zu nehmen, was sie ist: nicht der Nabel, sondern eine pragmatische Dimension unseres Lebens, möglicherweise auch ein Gesellschaftsspiel unter anderen, und zugleich den Popanz aus dem Urväterhausrat, die »engagierte Literatur«, im »Museum der modernen Politik« abzuladen. Wir sollten uns nicht die Aussicht darum vernageln lassen, weil der politische Karren in unserer Generation so gründlich in den Grund gefahren worden ist, daß noch immer der Streit nicht enden kann, wieviel Räder er hat.

26 HELMUT HEISSENBÜTTEL:

Konformismus – Nonkonformismus Versuch eines Schlußworts

Es scheint Begriffe zu geben, die nur eine beschränkte Geltungsdauer haben. Das widerspricht im Grunde dem Begriff des Begriffs, der ja auf die Destillation der höchsten Wahrheit gerichtet ist. Denn wenn ich in seiner Abstraktion nicht etwas Allgemeineres und Verbindlicheres gewinne als das vielfach verstreute Konkrete, so sollte ich sinnvoller und korrekter bei diesem Konkreten bleiben. Doch das erweist sich als oberflächlich. Die Begriffe, deren Geltungsdauer begrenzt ist, erweisen sich nämlich für die Zeitspanne, in der sie gelten, als zureichend und genau genug, das Gemeinte zu erfassen. Ihre Wahrheit selber ist begrenzt, nämlich auf ein Gebiet oder auf eine historische Phase. Während dieser Phase gelingt es oft nicht, so weit zu abstrahieren, daß der schlüssige Vergleich mit anderen Phasen möglich wird. Man trifft nur, was man treffen will, wenn man in mittlerer Distanz bleibt, nicht ganz losgelöst aus den bloßen Tageserregungen und doch so weit aus ihnen herausgehoben, daß man sich nicht nur mit Einzelheiten begnügen mag. Merkwürdiger- (oder vielleicht auch charakteristischer-)weise entstehen hier oft die heftigsten Meinungsverschiedenheiten und die unstillbarsten Streite.

Als ein solches Begriffspaar kann man heute, in der zweiten Hälfte des Jahres 1963, vielleicht das des Konformismus – Nonkonformismus ansehen. Leitartikel und ernsthafte Betrachtungen, Rundfunksendungen und Umfragen haben sich damit beschäftigt.

Die Begriffe sind politisch, soziologisch und kulturpolitisch gedeutet worden. Scharfsinnige Geister und bloße Streithähne haben sich daüber erhitzt. Der Streit scheint abgeflaut. Die Antithetik der Begriffe hat sich in der definitorischen Schleifarbeit abgenutzt wie die der politischen Linken und Rechten. Wenn ein heute bekannter Journalist beim Abendessen sinnend äußert: Ich weiß gar nicht mehr, ob ich rechts oder links bin – so zeugt das nicht für eine spezielle Begriffsverwirrung oder gar für einen publizistischen Gewissenskonflikt, sondern beweist nur, daß eben diese Begriffe der politischen Linken oder Rechten von einer Entwicklung überholt worden sind, deren Erscheinungen nicht mehr mit ihnen gemessen werden können.

Genauso geht es dem Konformismus und seinem feindlichen Bruder, dem Nonkonformismus. Sie haben ihre Zeit gehabt. Sie sind historisch geworden. Historisch? Für was? Merkwürdigerweise wird jetzt deutlich, daß diese Begriffe erst einige Jahre nach dem letzten Kriege zu grassieren begannen, und daß sie das in Deutschland (und dort wiederum in der Bundesrepublik) am stärksten taten. Zurückblickend kann man sich des Verdachtes nicht ganz erwehren, als habe sich in ihrer Problematik lediglich etwas abgewandelt und abreagiert, was wenige Jahre vorher mit sehr viel häßlicheren Vokabeln benannt wurde. War die Antithetik von Konformismus – Nonkonformismus nur der unbewußte Kollektivausdruck eines kollektiven schlechten Gewissens? So gesehen hätte er paradoxerweise geradezu das bezeichnet, wogegen er sich wendete. Die Frage, wer mitmacht, wer sich unterordnet und wer nicht (denn das wäre die grobe Übersetzung), hatte ja nur Sinn, wenn sie in freier Entscheidung beantwortet werden konnte. Als kollektive Zwangsreaktion aber wäre sie nur ein Deckmantel, eine Ausflucht, eine Lüge gewesen.

Das führt in die Definition. Diese aber hat sich, wie schon angedeutet, in der öffentlichen Diskussion selbst zerstört. Sie wieder aufgreifen, hieße nur, den fruchtlosen Streit um ein weiteres, um so fruchtloseres Argument vermehren. Ja, auch die Bestandsaufnahme dieser sich selbst zerstörenden Diskussion würde nichts Neues bringen. Sie durchschaut zu haben, führt nicht zur Erkenntnis über ihre Wirkung. Sie fügt lediglich vielen anderen Beispielen plakativer Scheindialektik ein neues hinzu. Vielleicht genügt das zunächst. Vielleicht ist die Einsicht, in einer Welt zu leben, deren ideelle Zielsetzungen sich in den Plakatwald scheinhafter und

zweideutiger Alternativen verwandelt haben, der erste Schritt. Allerdings ein Schritt, der dem Zug im Spiel gleicht, den man tut, weil man keinen anderen Zug sieht.

Merkwürdigerweise ist nie recht deutlich geworden, daß die Begriffe des Konformismus und Nonkonformismus eine bestimmte Geschichte und Überlieferung haben. Sie entstammen der englischen Kirchengeschichte. Die Gründung einer Staatskirche unter Heinrich VIII. umfaßte zunächst die verschiedenen protestantischen Bekenntnisse. Wesentliches Kennzeichen war die Loslösung von Rom. Doch die weitere Konstitutionalisierung rief die Opposition vor allem schottischer Calvinisten hervor. In der Revolution von 1642 kam es zum offenen Zwist. So spalteten sich die Gruppen der Baptisten, Kongregationalisten und Quäker ab. Durch die Auswanderung nach Nordamerika haben sie bis heute Einfluß auf das amerikanische Kirchenleben genommen. Eben dies waren die »nonconformists«. »Conformists« oder »conformers« wurden dagegen diejenigen genannt, die sich den 39 Artikeln des anglikanischen Glaubensbekenntnisses unterwarfen.

Weder Mitläufer noch Gegner

Der Name bedeutet also ursprünglich, daß jemand sich mit einem bestimmten Glaubensbekenntnis einverstanden erklärt oder nicht. Diese Bedeutung klingt im anglo-amerikanischen Sprachraum, vor allem in puritanischen Gebieten mit. Die Übertragung auf eine weltliche, politische, weltanschauliche Gesinnung aber besagt, daß in den Bereich politischer Unsicherheit und Zweifel eine pseudotheologische Problematik eingemischt wird. Tatsächlich hat der Streit zwischen Konformisten und Nonkonformisten auch in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts, zumindest formal, gewisse theologische Qualitäten. Man streitet sich nicht um Aktivitäten, nicht einmal um Meinungen, man streitet sich um Bekenntnisse. Nur handelt es sich um Bekenntnisse, denen im Grunde die Substanz fehlt. Es fehlt die Wahrheit, auf die sich das Bekenntnis beziehen müßte, es fehlt nicht nur die Wahrheit der Metaphysik, es fehlt auch die der aufgeklärten Ratio.

Vielleicht ist gerade das das Bezeichnendste (das aber niemals deutlich gesehen worden ist), daß nämlich die Ratio der Aufklärung in unauflösbarem Widerspruch steht zu allen derartigen Ge-

gensätzen des theologischen Bekenntnisses. Vernünftige Argumentation ist dadurch definiert, daß sie schon den Ansatz des Bekenntnisses für etwas oder gegen etwas zerstört. Bekenntnis und vernünftige Überlegung schließen einander aus. Dialektik als Instrument der vernünftigen Durchdringung von Sachverhalten jeder Art ist unvereinbar mit der Antithetik von »kon« und »nonkon«. Eine solche Antithetik war nicht vernünftig zu erklären und konnte nicht mit Mitteln der vernünftigen Überlegung zur Lösung geführt werden. Eher zeigte sich in ihr ein ängstlich zurückschreckender Rest jenes Aberglaubens und Vorurteils, der mit Überredung und Gewalt Jahre vorher begonnen hatte, Vernunft auszulöschen und zu einer kybernetischen Reaktion zu degenerieren.

Deutlicher: wer 1963 die Fragestellung von Konformismus und Nonkonformismus noch annehmen kann, macht sich des unausrottbaren Vorurteils und Aberglaubens verdächtig. Mitmachen oder nichtmitmachen sind keine Tätigkeiten, zwischen denen die Wahl (zum Guten oder zum Schlechten) freisteht. Der Schematismus politischer, kultureller oder gesellschaftlicher Spielregeln und Spielfelder scheint bereits auf lange Sicht hin festgelegt. Es ist für dessen Funktionieren völlig belanglos, für welche der möglichen Parteien sich der einzelne entscheidet. Daß dieser Schematismus fast alle Gebiete unseres Lebens bestimmt, ist ein Faktum, ebenso unumgänglich wie das der hierarchischen Ordnung des Mittelalters. Kümmern kann man sich allein darum, welche Richtung diese Schematismen in Zukunft einschlagen. Darum, welche Tendenzen dem objektiven Fortgang abzulesen sind. Es scheint, als ob der, welcher weiter und genauer zu sehen vermag, im Vorteil ist, und zwar in einem Maße, das bis heute noch kaum realisiert worden ist. Die politische Entwicklung der letzten beiden Jahre zeigt das unmißverständlich.

Es gibt also weder Konformisten noch Nonkonformisten. Es gibt weder Mitläufer noch Gegner. Das bedeutet aber auch, daß eine totalitäre Gewaltherrschaft nicht mehr praktikabel sein wird und daß es sich da, wo sie noch herrscht, um Restbestände unter extremen und atypischen Verhältnissen handelt, die früher oder später angeglichen werden müssen. Es gibt nur noch Spielregeln in einem Spiel, das vorerst nicht durchschaut werden kann. So ist jeder unerlösbar und unrettbar an die Welt verloren, in der er lebt, und es ist die ganze Welt, die ganze Erde ohne ein Reservat, das zu

zählen vermöchte. Gewiß kann man sich einen langen Bart wachsen lassen und im Ganges baden wie der amerikanische Lyriker Allen Ginsberg. Aber das ist nichts anderes als wenn der Filmschauspieler Curd Jürgens in seinem Luxusschwimmbad an der Côte d'Azur auf- und abtaucht. Beide versuchen ein Schema auszufüllen, das zur Spielregel des Exklusiven gehört. Man kann noch in einigen Teilen der Welt zugrunde gehen und verkommen, in Gefängnisverliesen auslöschen. Aber es geschieht lautlos und ohne Spur. Der Protest des einzelnen, der noch einen Protest formulieren kann, findet keine Stimme mehr. Außenseiter gehören entweder zum Schema, haben entweder ihre ihnen zugemessene Spielregel erhalten oder es gibt sie nicht. Stärker wird dagegen der Reiz, einen Posten im Spiel zu beziehen und selber Erfinder von neuen Unter- und Unterunterspielregeln zu werden.

Modellskizze der Gegenwart

Und warum auch nicht? Hier allein scheint es sinnvoll, weiterzumachen. Noch sind genügend Nuancen, Leerstellen, Korrekturmöglichkeiten vorhanden. Was not tut, ist vernünftige Überlegung, Training und Gleichmut. Keine Abseitsstellung, kein vorauf eingeplantetes individuelles Residuum, kein Rückzug auf die bloß eigene Meinung vermag das zu ersetzen. Erst in der Verschleifung solcher Scheinantithesen wie Konformismus und Nonkonformismus kann sich die neue Gesellschaftlichkeit Platz schaffen, die schon deshalb notwendig ist, weil ohne sie auch ein mögliches Residuum des einzelnen keinen Bestand hätte.

In Grimms und Diderots »Correspondenz, von 1753 bis 1790, an einen regierenden Fürsten Deutschlands gerichtet« heißt es unter der Jahreszahl 1765: »Abbate Galiani behauptet, daß alle Menschen mit einem außerordentlichen Triebe sich in Angelegenheiten zu mischen, so sie nichts angehen, geboren werden, daher denn das Wesen der Freiheit auf dem Rechte beruhe, sich in Anderer Angelegenheiten zu mischen. Diese Definition, die beim ersten Anblick ein bloßer Scherz zu seyn scheint, wird philosophisch und tief sinnig, je ernsthafter man sie prüft. Das Wesen des Despotismus bestehet also in dem Verbote, sich in Anderer Angelegenheiten zu mischen, und dieses Verbot erzeugt die Erstarrung und alle übrige Leiden der despotischen Regierungen, während daß das Recht, sich

in Anderer Angelegenheiten zu mischen, in den Freistaaten und gemischten Regierungen eine fortwährende gegenseitige Aktion und Reaktion der Glieder des politischen Körpers erzeugt, und aus dieser Bewegung entspringt die Kraft der Constitution eines Staates, so wie die Gesundheit des thierischen Körpers von dem freien und leichten Umlauf aller Säfte abhängt.«

Man muß lediglich diese Modellskizze in den Zustand des heutigen, von der technischen Zivilisation bestimmten Gesellschaftskörpers projizieren. Es gibt natürlich, und das darf am Schluß nicht vergessen werden, noch immer die Reaktion im besonderen politischen und kulturpolitischen Sinne des 20. Jahrhunderts. Bezeichnenderweise aber kann sie ihre Spannung nur über immer kleiner werdende Strecken halten, ehe sie in Progression umschlägt. Auch das ist eine der Spielregeln.

Quellennachweise

- 1 Max Bense, Über die Realität der Literatur. In: Bense, Die Realität der Literatur. Köln, Berlin 1971 (Kiepenheuer pocket 26). Vorwort. S. 7-10.
- 2 Heinz Gappmayr, Die Poesie des Konkreten. In: Gappmayr, zeichen IV. visuelle gedichte. Karlsruhe 1970 (Schriften zur konkreten Kunst, hrsg. von Siegfried J. Schmidt. Band 4). S. 95-97 (Bibl.Nr. 124).
- 3 Claus Bremer, [Konkrete Dichtung]. In: material. 1. o. J.
- 4 Franz Mon, Perspektive. In: Mon, Texte über Texte. Neuwied, Berlin 1970. S. 22-32. (Bibl.Nr. 239).
- 5 Helmut Heißenbüttel, Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung. In: Theater heute. 6, 1965, 5. S. 23-24. (Bibl. Nr. 177).
- 6 Helmut Heißenbüttel, Ich schreibe nicht weil. In: Richard Salis (Hrsg.), Motive. Tübingen, Basel 1971. S. 141-145. (Bibl. Nr. 212).
- 7 Franz Mon, An eine Säge denken. In: Akzente. 15, 1968. S. 429-436. (Bibl. Nr. 263).
- 8 Jochen Gerz, Für eine Sprache des Tuns. In: Gerz, Für eine Sprache des Tuns. Itzehoe 1974 (Vorspann 6). – Der Autor stellte freundlicherweise vor Erscheinen dieses Buches dessen III. Teil für diesen Band zur Verfügung. (Bibl. Nr. 133).
- 9 Eugen Gomringer, konkrete dichtung (als einföhrung). Unveröffentlichtes Typoskript zur geplanten 1. internationalen anthologie konkreter dichtung. (o. J.).
- 10 Ernst Jandl, Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise. Ein Vortrag (11. Oktober 1969 in Graz als erweiterte Fassung des Vortrags »Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers«). In: Protokolle. 1970. S. 25-40. (Bibl. Nr. 226).
- 11 Heinz Gappmayr, Zur Ästhetik der visuellen Poesie. In: Gappmayr, a. a. O., S. 109-113. (Bibl. Nr. 129).
- 12 Jochen Gerz, Bedingungen der »visuellen Poesie«. In: Mitteilungen des Instituts für Moderne Kunst, Nürnberg 4, 1972. (o. S.).
- 13 Siegfried J. Schmidt, Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung: 10 Thesen. In: Konkrete Poesie. Akten des Kolloquiums in Lille vom 4.-6. Mai 1972. Maschinenschriftliche Vervielfältigung. Hrsg. vom Goethe-Institut Lille. – Die Thesen wurden freundlicherweise vom Autor für diesen Band überarbeitet und erweitert. (Bibl. Nr. 406).

- 14 Chris Bezzel, 2tes manifest für eine akustische poesie. In: Diskus. 15, 1965, 5. S. 11. (Bibl. Nr. 112).
- 15 Siegfried J. Schmidt, Zur Poetik der konkreten Dichtung. In: Format. 4, 1968, 18. S. 8-12. (Bibl. Nr. 404).
- 16 Eugen Gomringer, [Konstellation und Ideogramm]. In: material. 1. o. J.
- 17 Gerhard Rühm, der neue textbegriff. In: Diskus. 15, 1965, 2. S. 9. (Bibl. Nr. 268).
- 18 Claus Bremer, Konkrete Poesie. In: Nesyö. 2, 1964, 6. S. 18-22. (Bibl. Nr. 117).
- 19 Ferdinand Kriwet, Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur. In: Manuskripte. 4, 1964, 12. S. 15-17. (Bibl. Nr. 234).
- 20 Ernst Kostal, Sprache und Ideologie. Zur Aporie von Intention und Sprachauffassung der Avantgardetheorie. In: Literatur und Kritik. 4, 1972. S. 157-163. (Bibl. Nr. 395).
- 21 Hans G. Helms, von der herrschaft des materials bei der künstlerischen avantgarde. In: positionen 64. die sonde. 4, 1964, 3/4. S. 79-80. (Bibl. Nr. 392).
- 22 Hans-Jürgen Heinrichs, In der Folge der konkreten Poesie (nur Teil II). In: Akzente. 18, 1971. S. 520-534; hier: S. 525-534. (Bibl. Nr. 391).
- 23 Helmut Hartwig, Schrift und Nichtschrift - kritische Notizen zur Konkreten Dichtung. In: Sprache im technischen Zeitalter. 15, 1965 (Bibl. Nr. 111). S. 1228-1236.
- 24 Helmut Heißenbüttel, Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment? In: Magnum. 47, 1963. S. 8-10. (Bibl. Nr. 166).
- 25 Franz Mon, Vier Räder sind genug. In: Streit-Zeit-Schrift. 5, 1966, 2. S. 58-60. (Bibl. Nr. 257).
- 26 Helmut Heißenbüttel, Konformismus - Nonkonformismus. Versuch eines Schlußworts. In: Magnum. 51, 1963. S. 50-54. (Bibl. Nr. 162).

Bibliographie

Vorbemerkungen

Die folgende Bibliographie ist eine teilkommentierte Auswahlbibliographie. Kommentiert wird nur je (nach Meinung des Herausgebers) wichtige Sekundärliteratur. Diese Annotationen sind keine Exzerpte, sondern Hinweise, die der Orientierung dienen sollen.

Gliederung und Auswahlkriterien:

Die Bibliographie ist gegliedert in vier Blöcke:

- a) *Primärliteratur I* = Repräsentativauswahl selbständiger Text-Publikationen (Anthologien, Einzelautoren, Schallplatten und Tonbänder).
- b) *Primärliteratur II* = theoretische Aufsätze der Autoren der Konkreten Poesie. Weggelassen sind weitgehend: Rezensionen, soweit sie nicht Konkrete Poesie betreffen (also etwa Rezensionen von Schallplatten, Kunstbüchern etc.), Übersetzungen, Vor- und Nachworte und Editionen. Auf entsprechende Aktivitäten ist summarisch bei den Einzelautoren hingewiesen. Wichtige Essays sind mit einem * versehen.
- c) *Sekundärliteratur I* = Sekundärliteratur zu einzelnen Autoren (Auswahl nach qualitativen Gesichtspunkten).
- d) *Sekundärliteratur II* = Sekundärliteratur zur Konkreten Poesie insgesamt, gegliedert nach ähnlichen Gesichtspunkten wie der Textteil (Auswahl wie c). (In diese Rubrik sind auch Texte von Bense, Döhl u. a. aufgenommen, die allerdings wegen eigener Textproduktion der Autoren auch unter b) fallen könnten).

Bei Sekundärliteratur I und II sind Titel weggelassen, die die Konkrete Poesie oder ihre Autoren nur erwähnen, es sei denn, dies geschieht in einem aufschlußreichen größeren Zusammenhang.

Die Titel sind durchgehend numeriert; bei Sammelwerken sind die Aufsätze einzeln aufgeführt mit Verweis auf die Titel-Nummer des Sammelbandes.

Die Titel sind in jeweils alphabetischer und, bei mehreren Titeln des gleichen Autors, chronologischer Reihenfolge angeordnet.

Auf folgende Bibliographien sei hingewiesen:

- a) in: visuelle poesie. Karlsruhe 1969 (Schriften zur konkreten kunst, hrsg. von Siegfried J. Schmidt. Band 2).
- b) Literatur zur Konkreten Poesie. Zusammengestellt von Siegfried J. Schmidt und Peter Weiermair.. In: Konkrete Poesie deutschsprachiger Autoren. München (Goethe-Institut) 1969, S. 43-47.
- c) Jörg Drews, Kommentierte Auswahlbibliographie. In: Konkrete

Poesie II. Text und Kritik. 30, 1971. S. 50-54.

d) Literatur zur Konkreten Dichtung. In: Konkrete Dichtung. Hrsg. von Siegfried J. Schmidt. München 1972. S. 155-161.

A. Primärliteratur I

I. Anthologien

1. Stephan Bann (Hrsg.), Concrete Poetry. An international anthology. London 1967. (London Magazine Edition 13).
2. Eugen Gomringer (Hrsg.), ideogramme. Frauenfeld o. J. (konkrete poesie 3).
3. - kleine anthologie konkreter poesie. in: spirale 8. Frauenfeld 1961.
4. - konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Stuttgart 1972. (reclam universalbibliothek Nr. 9350/51).
5. Max Bense (Hrsg.), konkrete poesie international. Mit e. Nachwort v. M. B. Stuttgart o. J. (rot 21).
6. Renate Mathaei (Hrsg.), Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der Deutschen Literatur der 60er Jahre. Köln, Berlin 1970. (nicht nur konkrete poesie, biographische Angaben zu den Autoren, Theorie, Texte).
7. positionen 64. die sonde. 4. 1964, 3/4.
8. Gerhard Rühm (Hrsg.), Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbeck b. Hamburg 1967. (Rowohlt Paperback 60).
9. Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972.
10. Peter Weiermair (Hrsg.), visuelle poesie. Ausstellungskatalog der Ausstellungen in Karlsruhe/Alpbach/Innsbruck/Wien 1968. Innsbruck 1968.
11. Emmet Williams (Hrsg.), An Anthology of concrete poetry. New York (Something Else Press) 1967.

II. Texte

12. Friedrich Achleitner, hosn rosn baa. Mundartgedichte von A., Artmann und Rühm. Wien 1968.
13. - schwer schwarz. Frauenfeld 1960. (konkrete poesie 10).
14. - Prosa, Konstellationen, Montagen, Dialektgedichte, Studien. Reinbeck 1970.

15. Chris Bezzel, Grundrisse. Mit e. Nachwort v. Helmut Heißenbüttel. Neuwied, Berlin 1968. (Luchterhand Druck 3).
16. Claus Bremer, »poesie«. Gedichte. Karlsruhe 1953.
17. – Tabellen und Variationen. Frauenfeld o. J. (konkrete poesie 5).
18. – Ideogramme. Frauenfeld 1964. (konkrete poesie 11).
19. – Engagierende Texte. Stuttgart 1966 (Futura 8).
20. – Texte + Kommentare. Zwei Vorträge. Steinbach 1968.
21. – Anlaesse. kommentierte poesie 1949–1969. Neuwied, Berlin 1970. (Luchterhand Druck 7).
22. Reinhard Döhl, 11 texte. Stuttgart 1960. (rot 2).
23. – es anna. Berlin 1966. (schritte 12).
24. Heinz Gappmayr, zeichen. Innsbruck 1962.
25. – zeichen II. Innsbruck 1964.
26. – zeichen III. München 1968. (edition UND).
27. – zeichen IV. visuelle gedichte. Karlsruhe 1970 (Schriften zur konkreten Kunst, hrsg. von Siegfried J. Schmidt. Bd. 4).
28. Eugen Gomringer, konstellationen constellations constelaciones. Bern 1953.
29. – fünf mal 1 Konstellation. Frauenfeld o. J. (konkrete poesie 1).
30. – 33 Konstellationen. Mit 6 Konstellationen von Max Bill. St. Gallen 1960. (Die Quadrat-Bücher 11).
31. – Das Stundenbuch. Mit e. Einleitg. + e. Nachwort von Wilhelm Gössmann. München 1965.
32. – worte sind schatten. die konstellationen 1951–1968. hrsg. u. eingel. von Helmut Heissenbüttel. Reinbek b. Hamburg 1969.
33. – eugen gomringer 1970–1972. Planegg, München 1973. (edition UND).
34. A. und I. Stankowski, E. Gomringer, Der Pfeil. Spiel – Gleichnis – Kommunikation. Starnberg 1972. (Kunst + Umwelt, hrsg. von E. Gomringer. Band 1).
35. Helmut Heissenbüttel, Kombinationen, Gedichte 1951–1954. Mit e. Nachw. von Hermann Kasack. Esslingen 1954.
36. – Topographien. Gedichte 1954/55. Esslingen 1956.
37. – ohne weiteres bekannt. Kurzportraits. Stierstadt 1958 (studio 58. hrsg. von Horst Bienek).
38. – Texte ohne Komma. Frauenfeld o. J. (konkrete poesie 2).
39. – Die Textbücher. Olten, Freiburg 1960 ff.: 1. 1960; 2. 1961; 3. 1962; 4. 1964; 5. 1965; 6. 1967.
40. – Das Textbuch. Neuwied, Berlin 1970. (Sammlung Luchterhand 3).
41. – D'Alemberts Ende. Projekt Nr. 1. Neuwied, Berlin 1970.
42. – Marlowes Ende. Hörspiel. In: WDR-Hörspielbuch. Köln 1971. S. 93–114.

43. – Was sollen wir überhaupt senden? Hörspiel. In: Merkur. 25, 1971. S. 1067–1076.
44. – Gelegenheitsgedichte und Klappentexte. Darmstadt, Neuwied 1973. (Sammlung Luchterhand 99).
45. Ernst Jandl, Klare gerührt. Frauenfeld 1964. (konkrete poesie 8).
46. – Lange Gedichte. Stuttgart 1964. (rot 16).
47. – mai hart lieb zapfen eibe hold. London 1965.
48. – Laut und Luise. Mit e. Nachwort von H. Heißenbüttel. Olten, Freiburg 1966. Neuwied, Berlin 1971. (Sammlung Luchterhand 38).
49. – Sprechblasen. Neuwied, Berlin 1968.
50. – Der Gigant. Stereo-Hörspiel. Von E. J. und Friederike Mayröcker. In: Manuskripte. 8, 1968, 22. S. 11–14. (= in: WDR-Hörspielbuch 1969, S. 123–137).
51. – Spaltungen. Stereo-Hörspiel. Von E. J. und F. Mayröcker. In: Manuskripte. 9, 1969, 26. S. 22–25.
52. – Der künstliche Baum. Neuwied, Berlin 1970. (Sammlung Luchterhand 9).
53. – Fünf Mann Menschen. Hörspiele. Von E. J. und F. Mayröcker. Neuwied, Berlin 1971.
54. – Dingfest. Mit e. Nachwort von Hans Mayer. Darmstadt, Neuwied 1973. (Sammlung Luchterhand 121).
55. Ferdinand Kriwet, Rotor. Mit e. Nachwort von Konrad Boehmer. Köln 1961.
56. – Zehn Sehtexte, Rundschreiben I–IV, Lesebögen I–IV. Köln 1962.
57. – Sehtexte, Rundschreiben V–XV. Köln 1964.
58. – Sehtextkommentare. leserattenfaenge. Köln 1965.
59. – durch die runse auf den redder. Berlin 1965. (Schritte 10).
60. – Apollo Amerika. Frankfurt/Main 1969. (edition suhrkamp 410).
61. – One two two. Hörtext V. In: Klaus Schöning, Neues Hörspiel. Texte und Partituren. Frankfurt/Main 1969. S. 365–389.
62. – Com. Mix. Die Welt der Bild- und Zeichensprache. Communication Mixture/Mixtum Composition. Köln 1972.
63. Franz Mon, Artikulationen. Pfullingen 1959.
64. – protokoll an der kette. 14 gedichte mit 6 lithographien und 14 zeichnungen von bernhard schultze. Köln 1960/61.
65. – Sehgänge. Berlin 1964. (Schritte 8).
66. – Fünf beliebige Fassungen. Stuttgart 1966. (rot 28).
67. – ainmal nur das alphabet gebrauchen. Stuttgart 1967.
68. – Lesebuch. Mit e. Nachwort von H. Heißenbüttel. Neuwied, Berlin 1967. Erweiterte Neuausgabe: Neuwied, Berlin 1972. (Sammlung Luchterhand 57).
69. – Herzzero. Neuwied, Berlin 1968.

70. – das gras wies wächst. Hörspiel. In: K. Schöning, Neues Hörspiel. Frankfurt/Main 1969. S. 195–243.
71. Diter Rot, ideogramme. bok 1956–59. Nachdruck Stuttgart 1971.
72. – ideogramme. In: material 2, o. J. [1960].
73. – zum laut lesen. Stuttgart 1966. (Futura 11).
74. – A look into the blue tide. New York 1967.
75. – 80 Wolken. Stuttgart o. J. (rot 32).
76. Gerhard Rühm, Konstellationen. Frauenfeld o. J. (konkrete poesie 4).
77. – daheim. 10 textmontagen. auf- und untergehende sonnen. 10 fotomontagen. Berlin 1967.
78. – Thusnelda Romanzen. Stierstadt 1968.
79. – Ophelia und die Wörter. Hörspiel. In: K. Schöning, Neues Hörspiel. Frankfurt/Main 1969. S. 341–363.
80. – Rhythmus R. Auditive Fassung. (1968). In: WDR-Hörspielbuch 1969. S. 143–154.
81. – Da. Eine Buchstabengeschichte für Kinder. Frankfurt/Main 1970.
82. – Fenster. Reinbek b. Hamburg 1968.
83. – rhythmus r. Berlin 1968.
84. – Gesammelte Gedichte und visuelle Texte. Reinbek b. Hamburg 1970.
85. Konrad Balder Schäuffelen, raus mit der sprache. Frankfurt/Main 1969.

III. Sprechplatten und Tonbänder

86. Eugen Gomringer spricht Eugen Gomringer, Konkrete Texte 1951–1972. Edition S Press Tonbandreihe Nr. 13.
87. Helmut Heißenbüttel spricht Gedichte. Auf: Lyrik der Zeit 1. 30-cm-Schallplatte. Pfullingen 1959.
88. – Max unmittelbar vorm Einschlafen. Regie: Heinz von Cramer. 30-cm-Schallplatte. Deutsche Grammophon Gesellschaft 2574003.
89. – Topographie c. Sprecher: Gerhard Schmidt. Auf: Begegnung mit Gedichten. 17-cm-Schallplatte. Polyglotte D 59 Z 935-AA.
90. – spricht Helmut Heißenbüttel Texte. Edition S Press Tonbandreihe Nr. 6.
91. Ernst Jandl, Fünf Mann Menschen. Von E. J. und F. Mayröcker. 17-cm-Schallplatte. Beilage zu Schöning, Neues Hörspiel. Frankfurt/Main 1969.
92. – Hosi + Anna. Sprecher: E. J. 17-cm-Schallplatte. Wagenbach-Quartplatte 6.
93. – Im Reich der Toten. Sprecher: E. J. = Nr. 99.

94. – Der künstliche Baum. Sprecher: E. J. 17-cm-Schallplatte. Luchterhand 85002.
95. – Laut und Luise. Sprecher: E. J. 17-cm-Schallplatte. Wagenbach-Quartplatte 2.
96. – Das Röcheln der Mona Lisa. Für 1 Stimme und Apparaturen. Sprecher und Regie: E. J. 30-cm-Schallplatte. = Nr. 88.
97. – Sieben Gedichte für Kinder. Sprecher: E. J. Auf: Warum ist die Banane krumm? Schallplatte für Kinder. 30-cm-Schallplatte. Wagenbach-Quartplatte 7.
98. Franz Mon, das gras wies wächst. Hörspiel aus Sprachelementen. Regie: F. M. 30-cm-Schallplatte. Deutsche Grammophon Gesellschaft 2574002.
99. – Phonetische Poesie. Hrsg. von F. M. 30-cm-Schallplatte Luchterhand.
100. Gerhard Rühm spricht Gerhard Rühm, Abhandlung über das Weltall. Text für einen Sprecher. Edition S Press Tanbandreihe Nr. 8.

B. Primärliteratur II

I. Textsammlungen

101. Eugen Gomringer (Hrsg.) = Nr. 4.
102. Kolloquium Poesie 68. Dokumentation. Hrsg. von Peter Weiermair. Innsbruck 1968. (Dritter Druck der Allerheiligenpresse).
103. Konkrete Poesie I und II. Text und Kritik. 25, 1970 (2. Aufl. 1971) und 30, 1971.
104. Konkrete Poesie. Akten des Kolloquiums in Lille vom 4.–6. Mai 1972. Maschinenschriftliche Vervielfältigung. Hrsg. vom Goethe-Institut Lille.
105. Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur. In Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte hrsg. von Franz Mon. Wiesbaden 1960.
106. Renate Mathaei (Hrsg.) = Nr. 6.
107. positionen 64 = Nr. 7.
108. prinzip collage. Hrsg. vom Institut für moderne Kunst Nürnberg. Redaktion: Franz Mon und Heinz Neidel. (Erste Folge der Reihe »Interkunst«). Wiesbaden 1960. (Neuwied, Berlin 1968).
109. Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), Konkrete Dichtung – Konkrete Kunst '68. Karlsruhe 1968.
110. S. J. Schmidt (Hrsg.) = Nr. 9.
111. Texttheorie und Konkrete Dichtung. Sonderheft Sprache im technischen Zeitalter. 15. 1965.

II. Einzelne Autoren

- *112. Chris Bezzel, zweites manifest für eine akustische poesie. In: Diskus. 15, 1965, 5. S. 11.
- 113. – Grundprobleme einer poetischen Grammatik. In: Linguistische Berichte. 9, 1970. S. 1–17.
- 114. – dichtung und revolution. In: 103/I. S. 35–36.
- 115. Claus Bremer und Daniel Spoerri, Beispiele für das dynamische Theater. In: 105. S. 117–121.
- 116. – theater ohne vorhang. St. Gallen 1962.
- *117. – Konkrete Poesie. In: Nesyö. 2, 1964, S. 18–22.
- 118. – das mitspiel. In: 107. S. 115–120.
- 119. – Zur kritischen Analyse des zeitgenössischen Dramas. In: Sprache im technischen Zeitalter. 9/10, 1964. S. 748–756.
- 120. – das aktuelle theater. serielle manifeste 66: manifest VI. St. Gallen 1966.
- 121. – Materialien. In: Hans Bender (Hrsg.), Mein Gedicht ist mein Messer. München 1969. (List-Taschenbuch 187). S. 104–107.
- 122. – Thema Theater. 17 Essays und Kommentare. Hrsg. von H.-C. Schmolck. Frankfurt/Main 1969.
- 123. Heinz Gappmayr = 27.
- *124. – Die Poesie des Konkreten (1965). In: 123. S. 95–97.
- *125. – Was ist konkrete Poesie? (1966). In: 123. 98–100.
- 126. – Traditionelle Dichtung – Visuelle Dichtung (1967). In: 123. S. 101 f.
- *127. – Aspekte der visuellen Poesie. In: 109. S. 11–14 / 123. 106–108.
- 128. – Visuelle Poesie (1968). In: 123. S. 103–105.
- *129. – Zur Ästhetik der visuellen Poesie (1968). In: 123. S. 109–113.
- 130. – Theorie visueller Dichtung (1969). In: 123. S. 114–117.
- 131. – Was ist Konkrete Poesie? (leicht veränderte Fassung von: 125). In: 103/I. S. 5–9.
- 132. – Voraussetzungen und Möglichkeiten der visuellen Poesie. In: 104. S. 126–127.
- *133. Jochen Gerz, Für eine Sprache des Tuns. Itzehoe 1974. (Vorspann 6).
- *134. Eugen Gomringer, vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung. (1954). In: 32. S. 277–282 / 140. S. 4–6 / 9. S. 76–79.
- *135. – gedichttechnik (1955). In: 32. S. 282–285 / 140. S. 6–7 / 9. S. 79–82.
- *136. – konkrete dichtung (1956). In: 32. S. 285–287 / 140. S. 7–8 / 9. S. 82–83.

- * 137. – 23 punkte zum problem »dichtung und gesellschaft« (1958). In: 32. S. 287–291 / 140. S. 8–9 / 9. S. 83–85.
- * 138. – das gedicht als gebrauchsggegenstand (1960). In: 32. S. 291–293 / 140. S. 10 / 9. S. 85–87.
- * 139. – der dichter und das schweigen – expo 64 (1964). In: 32. S. 293 / 140. S. 10 / 9. S. 87.
- 140. – manifeste und darstellungen der konkreten poesie 1954–1966. mit e. vorwort von rüdiger wagner. serielle manifeste 66: manifest IV. St. Gallen 1966.
- 141. – vom gedicht zum gedichtbuch (1966). In: 32. S. 294–295 / 140. S. 10–11 / 9. S. 87–88.
- 142. – die ersten jahre der konkreten poesie (1967). In: 32. S. 295–298.
- * 143. – Poesie als Mittel der Umweltgestaltung. Referat und Beispiele. Itzehoe 1969. (Vorspann 5).
- 144. – im Gespräch (mit Klaus Peter Dencker). In: Klaus Peter Dencker, Den Grass in der Schlinge. Erlangen 1971. S. 66–69.
- 145. – Gelebte Konstellationen. In: Richard Salis (Hrsg.), Motive. Tübingen, Basel 1971. S. 88–92.
- * 146. – Wie konkret kann Konkrete Poesie sich engagieren? Gespräch mit Ekkehardt Jürgens. In: 103/II. S. 43–47.
- 147. – am ende der konkreten poesie? In: 33 (Nachwort). o. S. (Nachworte, Übersetzungen, Herausgebortätigkeit. G. gibt die Reihe Kunst und Umwelt, Starnberg heraus)
- * 148. Helmut Heißenbüttel, Reduzierte Sprache. Über einen Text von Gertrude Stein (1955). In: 185. S. 9–19.
- 149. – Die Konsequenzen der konservativen Gesinnung. Zum 75. Geburtstag Ezra Pounds (1960). In: 216. S. 28–31.
- 150. – F. G. Klopstock. In: Jürgen Petersen (Hrsg.), Triffst du nur das Zauberwort. Stimmen von heute zur deutschen Lyrik. Frankfurt/Main, Berlin 1961. S. 9–18.
- * 151. – Konkrete Poesie (1961). In: 185. S. 66–69.
- * 152. – Über den Einfall (1961). In: 185. S. 212–215.
- * 153. – Voraussetzungen (1961). In: 185. S. 207–211.
- 154. – Ein Halbvergessener: Carl Einstein (1962). In: 185. S. 36–41.
- 155. – Einführung zu: Noigrandes. Konkrete Texte. Siegen 1962.
- 156. – Spekulation über eine Literatur von übermorgen. (1962). In: 185. S. 107–115.
- 157. – Über Henri Michaux (1962). In: 185. S. 42–50.
- 158. – Annäherung an Arno Schmidt (1963). In: 185. S. 51–65.
- * 159. – Bei Gelegenheit eines Lexikons (1963). In: 185. S. 78–89.
- * 160. – 13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten (1963). In: 185. S. 195–204.
- * 161. – Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963. In: 185. S. 116–194.

162. – Konformismus – Nonkonformismus. Versuch eines Schlußwortes. In: *Magnum*. 51, 1963. S. 50–54.
163. – Spielregeln des Kriminalromans (1963). In: 185. S. 90–104.
164. – Vater Arno Holz (1963). In: 185. S. 32–35.
165. – Versuch über den Ruhm Hemingways (1963). In: 185. S. 20–27.
166. – Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment? In: *Magnum*. 47, 1963. S. 8–10.
- * 167. – Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert (1963). In: 185. S. 70–77.
168. – Antwort. (Auf Heinz Kahlau). In: *Alternative*. 7, 1964, 35. S. 9–10.
169. – Kriterien für den Begriff des Gedichts im 20. Jahrhundert. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 9/10, 1964. S. 774–777.
170. – Materialität der Sprache. Über einen Brief Flauberts (1964). In: 216. S. 70–79.
171. – Pamphlet für den deutschen Schriftsteller von morgen. In: *Magnum*. 55, 1964. S. 22–23.
- * 172. – Schwierigkeit beim Schreiben der Wahrheit 1964. In: 185. S. 218–220.
- * 173. – So etwas wie eine Selbstinterpretation (1964). In: 185. S. 221–224.
174. – Stichworte zu einer Ikonographie der europäischen Moderne (1964). In: 216. S. 7–17.
175. – April 1965. Es gibt keine deutsche Literatur. In: 216. S. 111–125.
- * 176. – Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort (1965). In: 216. S. 126–135.
- * 177. – Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung. In: *Theater heute*. 6, 1965, 5. S. 23–24.
- * 178. – Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer (1966). In: 216. S. 80–94.
179. – Carl-Einstein-Porträt (1966). In: 216. S. 262–290.
180. – (Antwort auf) Umfrage: Der Sozialismus heute. In: *Wort in der Zeit*. 12, 1966, 4. S. 9–10.
- * 181. – Literatur und Wissenschaft. In: Dieter Hildebrandt (Hrsg.), *Schnittpunkte*. Berlin 1966. S. 187–213.
182. – Interpretation von: Rücksprache in gebundener Rede. In: Hilde Domin (Hrsg.), *Doppelinterpretationen*. Frankfurt/Main, Bonn 1966. S. 315–323. Frankfurt/Main 1969. (Fischer-Taschenbuch 1060). S. 260–268.
183. – Über den Begriff der Nationalliteratur. In: *Wort in der Zeit*. 12, 1966, 3. S. 54–55.
184. – Über die Schwierigkeit, von Gedichten etwas zu sagen. In: *Der Monat*. 18, 1966, 215. S. 69–72.

- *185. – Über Literatur. Olten, Freiburg 1966. München 1970 (dtv sr 84; die Seitenangaben der Einzelbeiträge beziehen sich auf die Taschenbuchausgabe).
186. – Welche Sprache spricht das Theater? In: Theater heute. 7, 1966 (Sonderheft). S. 83–84.
187. – Wider den König Nebukadnezar. Satire deutsch (1966). In: 216. S. 18–23.
188. – (Interpretation von) Gedicht über Hoffnung. In: Walter Höllerer (Hrsg.), Ein Gedicht und sein Autor. Berlin 1967. S. 486–507. München 1969 (dtv sr 80). S. 307–316. Leicht gekürzt in: 9. S. 94–99.
189. – Satzanweisung zu Textbuch 6. In: Ad lectores. 5, 1967. S. 28–29.
190. – Das Medium ist die Masche. Anmerkungen zu Marshall McLuhan (1968). In: 216. S. 161–185.
191. – Stichworte bei meiner Lektüre... (1968). In: 216. S. 95–100.
192. – Wolfgang-Koeppen-Kommentar (1968) In: 216. S. 317–328.
- *193. – und Heinrich Vormweg, Briefwechsel über Literatur. Neuwied, Berlin 1969.
194. – Der Erfolg der Kunst 1968 (1969). In: 216. S. 136–151.
- *195. – Erfundenes Interview mit mir selbst über das Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende + Zweites erfundenes Interview... (1969). In: 216. S. 369–374 und S. 375–382.
196. – Fragestunden für einen Helden. Zum 80. Geburtstag von T. E. Lawrence. Montage mit Zwischenfragen (1969). In: 216. S. 237–261.
- *197. – Georg-Büchner-Preis-Rede (1969). In: 103/I. S. 42–45.
198. – Gespräche mit d'Alembert und anderes. Dialog als literarische Gattung (1969). In: 216. S. 24–36.
199. – Hörspielpraxis und Hörspielhypothese (1969). In: 216. S. 225–236.
200. – Der Mond und die Medien (1969). In: 216. 231–236.
201. – Peter Handkes Ruhm (1969). In: 216. S. 346–357.
202. – Schriftsteller in der Emigration: Walter Benjamin (1969). In: 216. S. 291–315.
- *203. – Was ist das Konkrete an einem Gedicht Zwei Ansätze. (+ Was alles hat Platz in einem Gedicht?). Itzehoe 1969. (Vorspann 3/4).
204. – Andy Warhol oder die Frage nach Kunst (1970). In: 216. S. 329–345.
- *205. – Anmerkungen zur Konkreten Poesie. In: 103/I. S. 19–21.
- *206. – Die Frage der Gattungen (1970). In: 216. S. 49–55.
207. – Horoskop des Hörspiels (1970). In: 216. S. 203–223 / 448. S. 18–36.
208. – Kritische Theorie im Rückblick (1970). In: 216. S. 186–194.

209. – Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht. Anmerkungen zur Lyrik Heinrich Heines (1970). In: 216. S. 56–69.
- *210. – Sprache als Philosophie. Anmerkungen zum Spätwerk Ludwig Wittgensteins (1970). In: 216. S. 195–202.
- *211. – (Gespräch mit Peter Härtling). In: Werner Koch (Hrsg.), Selbstanzeige. Schriftsteller im Gespräch. Frankfurt/Main 1971. (Fischer-Taschenbuch 1182). S. 7–15.
212. – Ich schreibe nicht weil. In: Richard Salis (Hrsg.), Motive. Tübingen, Basel 1971. S. 141–145.
213. – Neue Linke und bundesdeutsche Literatur nach 1945. Ein Abriss (1971). In: 216. S. 152–160.
214. – Zettel's Traum als dickes Buch (1971). In: 216. S. 101–110.
215. – Usw. usw. oder 13 Ansätze zur Selbstaussage im Konjunktiv. In: Rudolf de le Roi (Hrsg.), Jemand der schreibt. 57 Aussagen. München 1972. S. 58–63.
- *216. – Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971. Neuwied, Berlin 1972. (Sammlung Luchterhand 51).
- *217. – 13 Sätze über Erzählen 1967. In: 216. S. 361–362.
- *218. – 13 Sätze über Poesie 1967. In: 216. S. 358–360.
- *219. – Sprachlogik und Bildlogik im Gedicht. In: 216. S. 37–48.
(rege Herausgeber-Tätigkeit, zahlreiche Vor- und Nachworte, Rezensionen literarischer Neuerscheinungen, Besprechungen von Kunst-Bänden, Rezensionen-Serie »Platten des Monats« in der Zeitschrift »Der Monat«).
- *220. Ernst Jandl, Österreichische Beiträge zu einer modernen Weltichtung. In: Protokolle. 1966. S. 136–138.
221. – (Biographische Notiz, Texte, Essay). In: W. Höllerer (Hrsg.), Ein Gedicht und sein Autor. vgl. Nr. 180 (dtv 80). S. 254–265.
222. – (Antwort auf die Umfrage:) Was ist eigentlich Lyrik? In: Literatur und Kritik. 1969. S. 80–81.
223. – und F. Mayröcker, Anmerkungen zum Hörspiel. »hörspiel« ist ein doppelter Imperativ. In: 448. S. 88–91.
224. – Anweisung zur Aufführung von »Gesten: Ein Spiel«. In: Protokolle. 1970. S. 70–75.
- *225. – Deutschunterricht für Deutschlehrer. In: Neues Forum. 17, 1970. S. 227–228.
- *226. – Voraussetzungen, Beispiel und Ziele einer poetischen Arbeitsweise. In: Protokolle. 1970. S. 25–40.
227. – Ich mit Umwelt. In: R. Salis (Hrsg.), Motive Tübingen, Basel 1971. S. 159–166.
- *228. – Poetologische Reflexionen eines Schriftstellers. In: Germanistik. Bericht über die gesamtösterreichische Arbeitstagung für Lehrer an allgemeinbildenden höheren Schulen vom 25.–29. 8. 1969 in

Wien. Hrsg. von E. Benedikt u. a. Wien 1971. (Beiträge zur Lehrerfortbildung Band 4). S. 213-229.

229. Ferdinand Kriwet, lesestück II + zu meinem lesestück II (Kommentar). In: blätter und bilder. 11, 1960. S. 65-67.
- *230. - Sehtexte - Hörtexte (1961). In: 448. S. 37-45.
231. - Virtuell-aktuelle Buchanzeige. In: Augenblick. 5, 1961, 3/4. S. 91-102.
- *232. - Aktuelle Poesie. Seh- und Hörtexte. In: Nesyö. 2, 1974, 7. S. 14-18.
- *233. - Dekomposition der dynamischen Einheit. Notizen zur visuell wahrnehmbaren Literatur. In: Diskus. 14, 1964, 5/6. S. 24-25.
- *234. - Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur. In: Manuskripte. 4, 1964, 12. S. 15-17.
235. - Elektronische Musik und Hörtexte. In: Diskus. 15, 1965, 5. S. 12-13.
- *236. - Sehtextkommentare = 58.
- *237. Franz Mon, Die zwei Ebenen des Gedichts (1957). In: 266 S. 7-10. 7-10.
- *238. - Artikulieren und Lesen (1959). In: 266. S. 15-21.
- *239. - Perspektive (1959/60). In: 266. S. 22-32.
240. - text und lektüre; gruppe und reihe; artikulationen; ausdruck und äüßerung; der nie begonnene beginn. (Zwischenkommentare). In: 63. S. 14 f., 20 f., 31 f., 43 f., 54 f. / 9. S. 90ff.
- *241. - An einer Stelle die Gleichgültigkeit (1960). In: 266. S. 35-39.
- *242. - Artikulationen (1960). In: 266. S. 11-14.
243. - Theater (1960/61). In: 266. S. 33-34.
- *244. - Texte in den Zwischenräumen (1961). In: 266. S. 40-43 / 4. S. 170-173.
245. - Bemerkungen zu ›Grundriß‹. In: Was da ist. Kunst und Literatur in Frankfurt. Künstlerische Tendenzen am Beispiel einer Stadt. Frankfurt/Main 1963. S. 150-153.
246. - Sprache ohne Zukunft? In: Sprache im technischen Zeitalter. 1963. S. 467-469 / In: Friedrich Handt (Hrsg.), Deutsch - gefrorene Sprache in einem gefrorenen Land? Berlin 1964. S. 44-46.
247. - Umsprung der Schrift. In: Schrift und Bild. Katalogbuch der Ausstellung Stedelijk Museum Amsterdam und Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1963. Hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Frankfurt/Main 1963. S. 8-16.
248. - Zur ›Auguste Bolte‹ von Kurt Schwitters. In: Akzente. 10, 1963. S. 238-240.
- *249. - Zur Poesie der Fläche (1963). In: 266. S. 44-47 / 4. S. 167-170.

250. – Schrift als Sprache (1964). In: 266. S. 48–65. / 111. S. 1251–1258.
251. – Schrift der Kunst. In: Diskus. 14, 1964, 5 / 6. S. 27–29.
252. – textpläne; sequenzen; permutationen; textbilder. (Zwischenkommentare). In: 65. S. 4, 10, 16, 24.
253. – Beispiele (1965). In: 266. S. 66–85.
254. – Interpretation von ›Geschnürter Wind‹. In: H. Domin (Hrsg.), Doppelinterpretationen. Frankfurt, Bonn 1966. S. 328–331. Frankfurt 1969. (Fischer Taschenbuch 1060). S. 274–276.
255. – Serielle Manifeste 66: Manifest IX. St. Gallen 1966. (enth. 244, 249).
- * 256. – Text als Prozeß (1966). In: 266. S. 86–107.
257. – Vier Räder sind genug. In: Streit-Zeit-Schrift. 5, 1966, 2. S. 58–60.
258. – buchstabenkonstellationen (in: 4. S. 173–174); von den optischen parametern; textlabirinthe; textflächen. (Zwischenkommentare). In: 67. o. S.
259. – Literatur im Schallraum. Über phonetische Poesie (1967). In: 266. S. 108–115.
260. – Arbeitsthesen zur Tagung »Prinzip Collage«. In: Ad lectores. 1968, 7. S. 77–79 / 108. S. 13–14.
- * 261. – Collage in der Literatur. In: 108. S. 50–62.
- * 262. – Collagetexte und Sprachcollagen (1968). In: 266. S. 116–135.
263. – An eine Säge denken. In: Akzente. 15, 1968. S. 429–436.
- * 264. – Über konkrete Poesie (1969). In: 266. S. 136–130.
265. – bemerkungen zur stereophonie. In: 448. S. 126–128.
- * 266. – Texte über Texte. Neuwied, Berlin 1970.
267. Gerhard Rühm, die fabel entspricht nicht mehr. In: 107, S. 121.
268. – der neue textbegriff. In: Diskus. 15, 1965, 2. S. 9.
269. – Grundlagen des neuen Theaters. In: 109. S. 15–26.
270. – Lyrik heute. In: 102. S. 7–11.
271. – zu meinen auditiven texten. In: 448. S. 46–57.
272. – Mögliche Weiterentwicklung der konkreten Poesie. In: 104. S. 105 f.

C. Sekundärliteratur I

Achleitner

273. Harald Hartung, Rezension: Prosa, Konstellationen ... In: Neue Deutsche Hefte. 17, 1970, 4. S. 146–149.
274. – Reinhard Prießnitz, Kritisches Lexikon: F. Achleitner. In: Neues Forum. 18, 1971/72, 2/3. S. 63–64.

Bremer

275. Klaus Peter Dencker, Herrliches, grünes rosa Luxemburg. (Zu 21).
In: Dencker, Den Grass in der Schlinge. Erlangen 1971. S. 70 f.
276. Walter Fischer, gefährliche irrtümer – zu claus bremers mitspieltheorie. In: 7. S. 125–126.

Gappmayr

277. Siegfried J. Schmidt, Sprache als Dichtung. In: 27. S. 87–91.
278. Peter Weiermair, Zur Dichtung Heinz Gappmayrs. In: Wort und Wahrheit. 26, 1971. S. 235–241. – Vorwiegend anhand von Textbeispielen wird gezeigt die »Verobjektivierung der Zeichen als konkrete Präsentation des Begriffs, in der Verschränkung der semantischen und semiotischen Ebene« (S. 235 f.), der für Gappmayr wichtige Zusammenhang von Zeichen und Begriff also, und die Bedeutung der Fläche als »Materialität« (S. 240) der visuellen Poesie.

Gomringer

279. Lothar Bornscheuer, Sprache als lyrisches Motiv. In: Wirkendes Wort. 19, 1969. S. 217–231. – Überarbeitete Fassung eines Unterrichtsentwurfs, in dem, ohne daß ein inhaltlicher oder formaler Zusammenhang hergestellt wird, Gedichte von Gryphius, Schiller, Benn, Gomringer (worte sind schatten) und Bobrowski interpretiert werden.
280. – Eugen Gomringers »Konstellationen«. »Konkrete Poesie« als »universale Sprachgestaltung unserer Zeit«. In: Deutschunterricht. 22, 1970. S. 59–78. – Kurze, treffende Charakteristik der »Avantgarde-Lyrik« und Versuch, anhand konkreter Textbeispiele und der Manifeste Gomringers das Telos des »humanum« in dessen Oeuvre zu zeigen. Behandelte Texte v. a. »5x1 konstellation« und »Das Stundenbuch«. Die Konstellationen als »Erlösungsfigur« werden zu Mallarmé in Beziehung gesetzt. Sie sind gekennzeichnet durch doppelte Verdinglichung: zum autonomen Welt-Ding und zum funktionalen Informationsträger. Nur scheinbare Aporie, da beide visionär miteinander vermittelt werden: die Einheit beider beruht auf einer neuen planetarischen Welterfahrung. Hinweis auf die Utopie als eine »lingua universalis« im Leibnizschen Sinn.
281. – Das Gedicht als »Gebrauchsgegenstand«. In: Akzente. 17, 1970. S. 417–423. – Über Gomringers »Worte sind schatten«. Der übliche Rückblick auf die literaturgeschichtlichen Vorläufer der Konkreten Poesie; Betonung der Internationalität; allgemeine Reproduktion der »Ideen« Gomringers ohne irgendeinen kritischen Ansatz.
282. Wilhelm Gössmann, Einführung zu 31. S. 5–9. – Interpretatorische Hinweise zu »Das Stundenbuch«.

283. Reinhold Grimm, Rezension zu 32. In: Monatshefte. 62, 1970. S. 154-157.
284. Harald Hartung, Rezension zu 32. In: Neue deutsche Hefte. 17, 1970, 1. S. 116-119.
285. Helmut Heißenbüttel, Einleitung zu 32. In: 32. S. 11-20.
286. Ernst Jandl, Rezension zu 32. In: Literatur und Kritik. 1970. S. 363-366.
287. Christian Wagenknecht, Variationen über ein Thema von E. Gomringer. In: 103/I. S. 14-16. – Textvariationen mit je einer kommentierenden Anmerkung zu Gomringers Schweigen-Text.
288. Rüdiger Wagner, Vorwort zu 140. In: 140. S. 3-4. – Verfasser beschreibt Gomringers von Bill beeinflussten Konkret-Begriff und definiert diese Auffassung unter zwei charakteristischen Aspekten: »erstens der aspekt, daß das kunstwerk auf grund seiner eigenen mittel und gesetzmäßigkeiten entstehen bzw. gemacht werden soll und zweitens der aspekt, daß das kunstwerk durch seine konzeption ein bewußtes aktives ja zum zeitgeschehen ist [...]« (S. 3). Die Materialisierung von Sprache wird genauer an Gomringers Text »das schwarze Geheimnis« exemplifiziert.

Heißenbüttel

289. Heinz Appenzeller, Helmut Heißenbüttel und die Konkrete Poesie. Zu seinem Werk »Über Literatur«. In: Schweizer Rundschau. 68, 1969. S. 380-382.
290. Kurt Batt, Antigrammatische Literatur und Roman. In: Batt, Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972. Frankfurt/Main 1974. (Reihe Fischer 44). S. 50 ff.
291. Jürgen Becker, Helmut Heißenbüttel. In: Klaus Nonnemann (Hrsg.), Schriftsteller der Gegenwart. Olten, Freiburg 1963. S. 143-150. – Becker zeichnet Heißenbüttels Entwicklung von den »Kombinationen« an: bereits für die frühen Texte zeigt er ihren Fragmentcharakter an der Grenze des Formulierbaren. Erfahrung ist stets der Grund dieser Literatur, die Verhaltensweisen der gesellschaftlichen Realität aufdeckt. Insofern ist den Texten Kritik implizit. Die Veränderungen, die sich in den Textbüchern zeigen, sind nicht solche der Erfahrung, sondern sie sind das Resultat der erst jetzt präziseren Reflexion auf die Sprache und ihre Prädispositionen. Die Texte demonstrieren jetzt das Dilemma einer Sprache, die sich mit der Erfahrung nicht deckt. Gegenüber der Geschlossenheit des Sprachsystems halten die Texte die Rede offen und vermitteln so zwischen »der Realität und dem Bewußtsein« (S. 150).
292. Max Bense, Ein Textbuch Heißenbüttels. In: Bense, Die Realität der Literatur. Köln 1971. (Kiepenheuer pocket 26). S. 111-118.

293. Chris Bezzel, heißenbüttels ankunft im leeren. In: die sonde. 4, 1964, 2. S. 55-56.
294. Reinhard Döhl, Helmut Heißenbüttel. – Ein Versuch. In: Wort in der Zeit. 12, 1966, 6. S. 50-64 / erweiterte Fassung in: Dietrich Weber (Hrsg.), Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1968. S. 546-576. – Vorwiegend deskriptiv erfaßt Döhls »Versuch« folgende Aspekte: anhand der Mottos der Textbücher wird die Mehrdeutigkeit des Begriffs »Text« gezeigt (lehrstückhaft, bruchstückhaft, mögliche Kombination zu größeren Zusammenhängen, Offenheit, Vorläufigkeit, Neutralität gegenüber traditionellen Gattungsbezeichnungen). Die Gedicht-Prosa-Unterscheidung ist keine gattungsmäßige. Die verschiedenen Formen des »Gedichts« stellen Redemöglichkeiten dar. Die frühen Versuche Heißenbüttels zeigen bereits den Torsocharakter und deuten so die Unverbindlichkeit der öffentlichen Rede an.
295. Elisabeth Endres, Zwei Ansichten. In: Wort in der Zeit. 12, 1966, 2. S. 88-90.
- 296.- Eine neue Theorie der Literatur. In: Der Monat. 19, 1967, 224. S. 73-79. – ›Über Literatur‹ wird als literarische Gesamtheorie aufgefaßt. Verfolgt wird, im wesentlichen als Reproduktion der Poetik-Vorlesungen, der Aspekt der Antigrammatik. Durch Textvergleich wird die Auffassung vom Subjekt angedeutet.
- 297.- Helmut Heißenbüttel. In: Benno von Wiese (Hrsg.), Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin 1973. S. 469-480. – Deskriptive Vorstellung der Textbücher und Darstellung der Entwicklung zum »analysierenden Charakter der Demonstration« (S. 471) hin. Ironie wird in den Texten als »Ausdruck des Engagements« (S. 472) betrachtet. Besprochen werden zudem ›d'Alemberts Ende‹, dessen exakte Realitätsbezogenheit gerühmt wird, die Hörspiele und – auf ca. einer halben Seite – die Poetik. Der Aufsatz ist weniger eine Analyse, als eine teils trockene, teils hymnische, die Einmaligkeit des Autors betonnende, Präsentation Heißenbüttels.
298. Ivo Frenzel / Hans Erich Nossack, Für und wider Helmut Heißenbüttel. Protokollsätze statt Prosa. Nostra res agitur. In: Merkur. 24, 1970. S. 1083-1086 und S. 1086-1088. (über ›D'Alemberts Ende‹).
299. Charles Grivel, Question ou non de littérature: Helmut Heißenbüttel. In: Critique. 25, 1969, 264. S. 408-421.
300. Harald Hartung, Antigrammatische Poetik und Poesie. Zu neuen Büchern von Helmut Heißenbüttel und Franz Mon. In: Neue Rundschau. 79, 1968. S. 480-494. – Der Verfasser gibt eine kritische Analyse der Theorie und Texte Heißenbüttels und

Mons. Für ersteren stellt er den apologetischen Charakter seiner literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise heraus und die Unvermitteltheit von Irritation als Kunstprinzip und konkreter Erfahrung (die in der Irritation nicht enthalten ist). Die Realitätsferne der Texte bewirkt, daß die »Sprachkritik, die aus sich selbst alle politischen Implikationen entwickeln will, [...] dem konkreten historischen Phänomen gegenüber abstrakt« (S. 487) bleibt. – Die Beliebigkeit der Irritation, die auf Zufallsreizen beruht, wird auch für Mon vermerkt. Was aber bei Heißenbüttel als bürokratische Skelettierung empfunden wird, wird hier als »Fülle und Vitalität kraft eines einzigartigen Kombinationsvermögens und einer stupenden Sprachphantasie« (S. 492) charakterisiert, die sich aber häufig in kulinarischen Selbstzweck auflöst, so daß als Resummée diese Avantgarde als »Appendix einer konformistischen Gesellschaft« bezeichnet werden kann (S. 492).

301. – Synthetische Authentizität. Über einige Literaturcollagen. In: Neue Rundschau. 82, 1971. S. 144–158. – Verfasser beschreibt kritisch Literaturcollagen als den »Versuch, die verlorengegangene Authentizität literarischer Erfahrung auf der Stufe einer neuen Objektivität wiederzugewinnen« (S. 144). Im Zentrum steht Heißenbüttel Projekt Nr. 1 als exemplarische Collage, die zu ihrer theoretischen Präparation (im Briefwechsel mit Vormweg über den Roman) in Beziehung gesetzt wird. Kritisiert werden die »vorgefaßte Realitätsfremdheit« (S. 146) und der positivistische Charakter der Kombinatorik, »der zum Utopismus merkwürdig kontrastiert, zugleich aber dessen Unverbindlichkeit erst ermöglicht.« (S. 147). Dieser Positivismus wird in aufschlußreichen Untersuchungen zur Zitattechnik in ›D'Alemberts Ende‹ gezeigt.
302. Helmut Hartwig, Geschichten in Texten. Zu den ›Textbüchern‹ 5 und 6 von H. Heißenbüttel. In: Diskus. 18, 1968, 5. S. 11. – Interessant sind an diesem Artikel v. a. die allgemeinen Bemerkungen über die Möglichkeiten von Sprachkritik. Zwar kann der Zwangscharakter der Gesellschaft über den »sprachlicher Abläufe« erfahren werden. Dagegen aber steht die präzise formulierte Problematik dieses Anspruchs der Konkreten Poesie: »Die Momente, in denen über Sprache Zwang ausgeübt wird, sind auf ganz unterschiedliche Weise gesellschaftlich vermittelt und dementsprechend sind die Zwänge, die über Sprache erscheinen können, auch von unterschiedlicher gesellschaftlicher Relevanz. Je ›reiner‹ der sprachliche Zwang zur Geltung gebracht wird [...], um so eher wird die Bedingung, unter welcher der Zwang gebrochen werden könnte, abstrakt und metaphysisch definiert.«

- Nur wenn die Verwendungsformen der Sprache über den (Herrschafts-)Zweck aufklären, in deren Dienst sie stehen, können gesellschaftliche Zwänge aufgedeckt werden.
303. Hans Rudolf Hilty, Abrechnung mit Heißenbüttel. In: Nesyö. 2, 1964. S. 25-27. - (zu ›Textbuch 4‹).
304. Wilhelm Hoeck, »Vorüberlied und Dennochlied«. Deutsche Lyrik zwischen Heißenbüttel und Benn. In: Hochland. 56, 1963. S. 119-136.
305. Jens Hoffmann, Interpretation von ›Rücksprache in gebundener Rede«. In: H. Domin (Hrsg.), Doppelinterpretationen. Frankfurt, Bonn 1966. S. 324-327. / Frankfurt 1969. (Fischer Taschenbuch 1060). S. 269-272.
306. Peter Horn, Topographie e. (Interpretation). In: Neue Deutsche Hefte 10, 1964, 100. S. 78-80.
307. Karl August Horst, Rezensionen: ›Textbuch 1‹. In: Merkur. 15, 1961. S. 389-392; ›Textbuch 2‹. In: Merkur. 16, 1962. S. 294-295.
308. - Spekulation über H. Heißenbüttels Texte. In: Merkur. 18, 1964. S. 885-888.
309. Heinz Kahlau, Vielleicht mißverstehe ich Heißenbüttel. In: Alternative. 7, 1964, 35. S. 8. (vgl. 168).
310. Gert Kalow, ›Einfache Sätze‹ von H. Heißenbüttel. In: Walter Urbanek (Hrsg.), Begegnung mit Gedichten. Bamberg 1967. S. 284-286.
311. Marianne Kesting, Von Zitaten umstellt. ›D'Alemberts Ende‹ von H. Heißenbüttel. In: Kesting, Auf der Suche nach der Realität. München 1972. S. 172-175.
312. Wolfgang Kopplin, Interpretation von ›vokabulär‹. In: Kopplin, Beispiele. Deutsche Lyrik '60-'70. Paderborn 1969. S. 52-55.
313. Karl Krolow, Georg-Büchner-Preis. Rede auf den Preisträger. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt 1969. S. 85-91. - Verfasser geht aus von Gomringer's Einfluß, der Heißenbüttel erstmals den Prozeß der poetischen Reduktion zeigte. Wort und Wirklichkeit fallen in der Autonomie der einzelnen Vokabel zusammen: perennierende Sprachbewegung. Seit ›Textbuch 4‹ kehren »Stoff« und »Bedeutung« wieder mehr in den reduzierten Gedichtcorpus zurück (»Auffüllungsprozeß«).
314. Udo Kultermann, Auf dem Wege zum absoluten Gedicht. Zum Stil H. Heißenbüttels. In: Augenblick. 1, 1955, 4. S. 51-53. - Heißenbüttels frühe Lyrik (›Kombinationen‹) wird hier als wichtige Station auf dem Weg zur absoluten Lyrik gesehen, weil

- seine Kunst die Wirklichkeit aufhebt: sie geht weder von ihr aus noch führt sie zu ihr zurück.
315. Paul Konrad Kurz, Skelette des Sagbaren – Demonstrationen einer Welt. In: Kurz, Über moderne Literatur. Frankfurt/Main 1967. S. 203–225.
 316. Hans Ulrich Lehmann, Heißenbüttel als Komponist. (Lassen sich Texte von Heißenbüttel vertonen?). In: Die Begegnung. 4, 1968. Sonderheft Donaueschinger Musiktage. S. 19–21.
 317. Kurt Leonhard, Topographie c. (Interpretation). In: W. Urbanek (Hrsg.), Begegnung mit Gedichten. Bamberg 1967. S. 287–288.
 318. Els Oksaar, Stilstatistik und Textanalyse. Bemerkungen zu H. Heißenbüttel. In: Festschrift Eggers zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Herbert Brackes. Tübingen 1972. (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 94. Band, Sonderheft 1972). S. 630–648. – In dem aner kennenswerten Bemühen, »empirisch nachprüf bare, zahlenmäßige Beschreibungen der Texte zu erstellen« (S. 630) analysiert der Verfasser die Texte aus »Textbuch 2«, um über quantitative Feststellung von Wort-, Satzlängen etc. zu Stilmerkmalen der poetischen Texte gegenüber der Sachprosa zu gelangen. Resultat ist u. a., daß die Sachprosa nach den diversen Längen von den Texten abweicht – in Prozenten ausdrückbar. Diese Beschreibung ist – das wird zugestanden – »unabhängig vom Inhalt und den ästhetischen Werten« (S. 630).
 319. Günter Oliass, Unsauberer Vorgang. In: Texte und Zeichen. 2, 1956. S. 644–647. (Zur Kritik an den »Topographien«).
 320. Helmut Pohl, Antigrammatische Literatur. In: Diskus. 16, 1966, 6. S. 12. (Rezension zu 185).
 321. Rainer R. Rumold, Verfremdung und Experiment. Analysen für eine Standortbestimmung der »Demonstrationen« H. Heißenbüttels. In: Sprache im technischen Zeitalter. 37, 1971. S. 26–44. – Mit einer »linguistischen Interpretationsmethode« (S. 26) werden drei Texte Heißenbüttels aufschlußreich analysiert: »Schematische Entwicklung der Tradition«, »Einfache grammatische Meditationen (konjunktivisch)«, »Grammatikalische Reduktion«. Als Ziel der Texte wird Reduktion der sprachlichen Kommunikationsfunktion, das Zeigen der Informationsstruktur und der Reflexionszwang auf Sprache aufgewiesen. Die anti-illusionistische Demonstration und die damit verbundene Verfremdung des alltäglichen Sprechens zeigen dessen verborgene Mechanismen.
 322. Erasmus Schöfer, Poesie als Sprachforschung. In: Wirkendes Wort. 15, 1965. S. 275–278.
 323. Franz Schonauer, Rezension zu 185. In: Neue Deutsche Hefte. 13, 1966, 4. S. 191–196.

324. Jörn Stückrath, Zur Poetik der Zitatmontage. Helmut Heißenbüttels Text ›Deutschland 1944‹. In: Replik. 4/5, 1970. S. 16–32. – Interpretation des angegebenen Textes, Identifikation von ca. 20 Zitaten (von 30 verarbeiteten) aufschlußreiche allgemeine Hinweise auf die Poetik der Zitattechnik.
325. Gertrud Valiarampil, H. Heißenbüttel – Untersuchungen zu den Texten. In: Rolf Geißler und G. Valiarampil, Sprachversuchungen. Einsichten in eine zeitgenössische literarische Tendenz. Frankfurt/Main 1971. S. 31–57. – Interpretation von folgenden Texten: ›In Erwartung des roten Flecks‹, ›Plakattheorie‹, ›Sprechwörter‹ (›geh ich immer zu‹), ›Die Frage der Identität‹. Die teilweise »linguistische« Interpretation ist text-angemessen, wenngleich sie sich nur auf Teile bezieht und so eine zusammenhängende Gesamtinterpretation nicht erbracht wird. Trotzdem ist der Interpretationsansatz als eine Art »Schlüssel« (S. 55) aufschlußreich, da er versucht, signifikante Textmerkmale zusammenzustellen.
326. Silvio Vietta, Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Berlin, Zürich 1970. (Literatur und Reflexion. Hrsg. von Beda Allemann. Band 3). Darin: Kapitel IV über Heißenbüttel. S. 132–195. – Ohne Zweifel ist das Heißenbüttel-Kapitel in Viettas Arbeit vom vielen, was über ihn geschrieben wurde, das Beste und das literaturwissenschaftlich Relevanteste. Es sollen (und können) hier nur stichwortartig die Hauptaspekte genannt werden: 1. Überblick über die Textbücher; 2. Kurzinterpretation von ›vokabulär‹ (die Arbeit geht methodisch vorwiegend von den Texten aus, weniger von der Poetik); 3. »Zerfall des mit sich identischen logischen Subjekts« (S. 138) und damit zusammenhängend der »Zerfall des subjektiven Imaginationstraumes« (S. 141) und als Konsequenz für die Textstruktur das Vorherrschende negativer Kategorien; 4. die Bedeutung von »Demonstration« und »Reflexion«; 5. die Reduktion der Sprache auf ihre materiale Basis: visueller und akustischer Aspekt; 6. Realitätsbezug der Sprache, Realitätsverdoppelung, Autonomie, Halluzination, Nominalismus, »Weltabwendung« als Abwendung von der Dingwelt und »Grenzbewußtsein« (S. 154); 7. die Verselbständigung der Bedeutungsschicht zur Dinglichkeit des Vokabulären. Als Charakteristika der Verdinglichung werden angegeben: Atomisierung der Wirklichkeit in »Stücke Anschauung« (S. 163) und daraus folgend die Sprengung des situativen Kontextes, die Segmentierung und Isolation der Einzelbedeutungen, Abstraktion und Schematisierung, Kombination von Zitaten zur »Simultaneität der Bruchstücke« (S. 170); 8. Kombinatorik als komplementäres »Prinzip zur Segmentierung«

- (S. 173) und Bedeutungsfluktuation, beides demonstriert die »Violdimensionalität der Sprache« (S. 178)» 9. Antigrammatik, antigrammatische Irritation mit folgender Typik: subjektlose Infinitivgruppen, Aussparung des Verbs, seltene Objektaussparung, Ellipsen von Buchstaben oder Silben, Ambivalenz statt Eindeutigkeit, Verknüpfung der syntagmatischen Gruppen, Offenheit der Textgrenzen, Grenzenverschleifung.
327. Heinrich Vormweg, Literatur und Lebenshilfe, neue Version. In: Merkur. 24, 1970. S. 783–786. – Verfasser zeigt den Wert von Montagetechniken (auch im Bezug auf Kriwets ›Apollo Amerika‹), die aus neuen Erfahrungssituationen resultieren, die gekennzeichnet sind durch die Inkongruenz von individuellen und gesellschaftlichen Bezugssystemen und deren fehlende Verbindlichkeit für individuelle Erfahrung.
328. Rosmarie Waldrop, H. Heißenbüttel. poet of contexts. In: The Germanic Review. 44, 1969. S. 132–142. – Heißenbüttels Texte sind durch Kontexte konstituiert, die nicht gegeben sind. Sie stellen Strukturen dar »like a geometric shape« (S. 135), deren metaphorische Interpretation unangemessen ist. Sie bewegen sich auf der Grenze zwischen »reference to the code of the language and that to its particular context« (S. 135). Verfasserin wendet Jakobsons Bestimmungen der Aphasie (in: ›Fundamentals of language‹) auf Heißenbüttel an (»similarity disorder«, Vorherrschen von Pronomina, Hilfsverben etc., Verlust der »capacity of naming« als einer »metalanguage«), die bewußt eingesetzt werden, um das Leerlaufen der öffentlichen Sprache zu decouvrieren.
329. Jürgen P. Wallmann, H. Heißenbüttel, Über Literatur. In: Wallmann, Argumente. Mühlacker 1968. S. 237–240.
330. – Heißenbüttel-Textbücher (1–4). In: Zeitwende. 40, 1969. S. 848–849.
331. Harald Weinrich, Linguisten und Realisten. In: Merkur. 24, 1970. S. 78–83. – In einem Vergleich zwischen Heißenbüttel/Vormweg, ›Briefwechsel‹ und Wellershoff, ›Literatur und Veränderung‹ (Köln 1969) wird u. a. Heißenbüttels zentrale These, daß »wir« Sachen nur in Form von Wörtern haben, analysiert (Verweis auf Humboldt). Nachgewiesen wird die auf die russischen Formalisten zurückgehende Differenzierung von Grammatikalität und Poetizität (Norm und Abweichung). Entsprechend stellt Heißenbüttel »der in der Sprachnorm vorgegebenen Welt eine in der Sprachinnovation gewonnene Welt als ›Gegenwelt‹ entgegen« (S. 82). Die linguistische Orientierung dieser Poetik wird als »massiv«, aber zu undifferenziert vermerkt.

332. Max Bense, Die pantomimische Funktion der Sprache. In: Bense, Die Realität der Literatur. Köln 1971 (Kiepenheuer pocket 26). S. 69–73. – »Jede Sprache breitet ihre Bedeutungen intensional und extensional aus. Sie besitzt immer eine rhetorische und eine theatralische Funktion.« (S. 69). In Jandls Lautgedichten ist diese theatralische in eine pantomimische Funktion verwandelt. Diese Sprache verfährt imitativ und stellt damit einen analogen (abbildenden) Sprachtypus dar – statt einen digitalen (Ja-Nein-Entscheidungen), der die Kommunikationsschemata der technischen Realität beherrscht.
333. Peter O. Chotjewitz, Rezension zu 48. In: Literatur und Kritik. 1967. S. 493–497.
334. Walter Hilsbecher, Dürftige Zeiten. In: Frankfurter Hefte. 24, 1969. S. 447–448.
335. Hans Mayer, Nachwort zu 54. In: 54. S. 187–190.
336. Andreas Okopenko, Ärger, Spaß, Experiment u. dgl. In: Wort in der Zeit. 10, 1964, 1. S. 8–18. Verfasser gibt in vier »Phasen« einen Überblick über Jandls Entwicklung vom Lyriker zum Antilyriker – mit biographischen Einblendungen und zahlreichen illustrierenden Textbeispielen.
337. Karl Riha, Rezension zu 48. In: Neue Deutsche Hefte. 13, 1966, 112. S. 152–155.
338. – Schtzngrmm. Zu E. Jandl. In: Replik. 4/5, 1970. S. 54–56.
339. Hilde Rubinstein, Layouts mit potentiellen Knallbonbons. In: Frankfurter Hefte. 24, 1969. S. 449–450.
340. Michael Scharang, Wie man dem Gedicht das Lyrische austreibt. In: Frankfurter Hefte. 24, 1969. S. 448–449. – Verfasser versucht in der Lyrik Jandls das politische Moment herauszuarbeiten, das er textimmanent in der Veränderung von Sprache sieht, die sich als »Umfunktionierung der Rezeptionsweise« (S. 449) und als »Umfunktionierung künstlerischer Produktion als Kultwert in eine als Gebrauchswert« (S. 449) auswirkt. Jandls Texte zeigen den gesellschaftlichen Zwang (auch den zur Kontemplation und zur Verinnerlichung, der von der traditionellen Buchform ausgeht) und gleichzeitig das, was »jenseits eines erzwungenen Schemas als sozusagen befreite Sprache und befreites Sprechen möglich wäre « (S. 448).
341. Michael Springer, Kritisches Lexikon: E. Jandl. In: Neues Forum. 17, 1970. S. 868.
342. Ewald Zacher, Höhere Molekularphonologie. In: Wort und Wahrheit. 24, 1969. S. 473–477. Rezension zu 49.

Kriwet

343. Konrad Boehmer, Anmerkungen zur technischen Realisation von F. Kriwets Hörtext nebst Glossen über Literatur und Technik. In: Diskus. 15, 1965, 5. S. 12.
344. Friedrich Knilli, Inventur des neuen Hörspiels. »Oos is Oos« von F. Kriwet. In: 448. S. 147-152.
345. Horst Petri, Sprache und Musik. In: Diskus. 15, 1965, 8. S. 10.
346. Christoph Schwerin, Erste Schritte auf literarischem Neuland. In: Du. 21, 1961, 247. S. 63-64. (Zu Kriwets »Rotor«).
347. Michael Rutschky, Plakatliteratur. In: Diskus. 15, 1965, 6. S. 9. – Aus dem Vergleich zwischen Texten und Kommentaren (in: 58) formuliert Verfasser einen »Widerspruch«, der nicht nur für Kriwet zutrifft: »Die unmittelbare Eindeutigkeit dessen, was dasteht, bedarf also des Kommentars, der diese Unmittelbarkeit erst erweisen soll.« Die Kommentare haben darüber hinaus die Funktion, durch Allgemeinbegriffe die Textgebilde als ästhetische zu rechtfertigen. – Kritisiert wird – auch dies nicht nur für Kriwet zutreffend – eine falsche Adaption Benjamins: dessen Kunstwerk-Aufsatz »ist nicht als Poetik in irgendeinem Sinne zu gebrauchen. So schlicht lassen sich philosophische Reflexion und ästhetische Praxis nicht zusammenführen.«

Mon

348. Carlfriedrich Claus, Sicht-hörbare Phasen umfassenderer Prozesse. Notizen zu Franz Mon, Artikulationen. In: nota. 4, 1960. S. 42-44.
349. Klaus Peter Dencker, Mons Buch mit sieben Siegeln. In: Dencker, Den Grass in der Schlinge. Erlangen 1971. S. 72-73.
350. Harald Hartung, = 300.
351. Helmut Heißenbüttel, Nachwort zu 68. In: 68. S. 135-139.
352. Ernst Jandl, Rezension zu 69. In: Wort und Wahrheit. 23, 1968. S. 373-374.
353. Kurt Leonhard, Interpretation von »Geschnürter Wind«. In: H. Domin (Hrsg.), Doppelinterpretationen. Frankfurt, Bonn 1966. S. 332-336 / Frankfurt 1969. (Fischer Taschenbuch 1060). S. 277-281.
354. Michael Rutschky, Lesen und Schreiben. In: Diskus. 18, 1968, 5. S. 12. – Verfasser geht aus von Mons Diktum, es gebe nichts Wahrnehmbares, das nicht auch lesbar wäre. Indem Mon vom Leser verlangt, die Autorschaft zu übersehen, stilisiert er seine Produkte – als Wahrnehmbar-Lesbares – zum heiligen Text und zum Dokument. Damit verwischt er die Arbeitsteilung von Lesen und Schreiben, von Produktion und Konsum, statt sie kritisch aufzudecken. Seine Intention, im Spiel das Austausch-

verhältnis von Subjektivität und Objektivität wiederherzustellen, wird durch die Texte widerlegt, sofern sie eben doch »Mons Schreiben als einen individuellen, nicht reproduzierbaren Akt bedeuten.«

Rühm

355. Marianne Kesting, Die Landschaft ist die Sprache. G. Rühm zeigt, was die »konkrete Poesie« kann. In: Kesting, Auf der Suche nach der Realität. München 1972. S. 168–172. – Wesentlicher als die Beschreibung einzelner Stücke aus Rühms »Fenster« ist die Eingangsreflexion auf die Realität der Literatur. Für Mallarmé wird die »Proklamation der Autonomie« (S. 169) gegen die technische Welt begleitet von zunehmender Abstraktion. Ihr entspricht eine in der Materialisierung von Sprache liegende Konkretion, sofern auch hier eine abgelöste Welt aus Sprache dichterisch gesetzt wird. Ebenso empfindet die konkrete Poesie »ihr eigenes Material, die Sprache, als ein Konkretum neben der Welt der Erscheinungen« (S. 170).
356. Karlheinz Roschnitz, Dialektdichter und Esoteriker. In: Wort und Wahrheit. 26, 1971. S. 189. – Sammelbesprechung der Lyrikbände Rühms.
357. Siegfried J. Schmidt, Bemerkungen zu G. Rühms »rhythmus r« In: Replik. 4/5, 1970. S. 50–53.
358. Michael Springer, der konkrete rühm. In: Literatur und Kritik. 1972. S. 107–109.

D. Sekundärliteratur II

I. Ästhetik, Sprachauffassung, Methoden etc.

359. Beda Allemann, Gibt es abstrakte Dichtung? In: Adolf Frisé (Hrsg.), Definitionen. Frankfurt/Main 1963. S. 157–184. – Verfasser geht von einem Möricke-Gedicht aus, in dem es sich, wie gezeigt wird, bereits nicht mehr um Abbildlichkeit handelt, sondern um Konstitution einer autonomen Zwischenwelt. Die folgenden literaturgeschichtlichen »Stationen« Symbolismus, Expressionismus, Dadaismus, Benn (die Frage nach dem Satzbau) bis Celan einerseits, die konkrete Poesie andererseits weisen einen zunehmenden Abstraktionsvorgang auf. Die konkrete Poesie demonstriert Sprachbewegung als reinen Vorgang. »Abstrakt« ist mit »Konkret« gleichzusetzen, wenn man sich von der Annahme gewohnter gegenständlicher Darstellung löst: hier wird Sprache »in ihrer konkreten Fülle und Dichte zum Leuchten« (S. 184) gebracht.

360. – Experimentelle Dichtung aus Österreich. In: Neue Rundschau. 78, 1967. S. 317–325. (Zu E. Jandl, Konrad Bayer, F. Mayröcker).
361. Heinz Ludwig Arnold, Irritation – das literarische Kriterium? In: Sprache im technischen Zeitalter. 43, 1972. S. 223–225. – Irritation als »ein revolutionärer Akt in nuce« (S. 223) und Innovation als anderes Moment desselben Prinzips werden hier – mit Bezug auf Heißenbüttel – als avantgardistische Kriterien dargestellt.
362. Berold von der Auwera, Theorie und Praxis konkreter Poesie. In: 103/II. S. 33–42. – Verfasser bezieht sich v. a. auf Gomringer. Elemente der konkreten Poesie: 1. formale Einwände gegen traditionelle Literatur; 2. Irrelevanz von Inhalten; 3. die universale Gemeinschaftssprache ist eine fehlgeschlagene Utopie, die organische Funktion, die die neue Literatur in der Gesellschaft bekommen soll, scheitert an eingefahrenen Rezeptionsmechanismen – das Fehlen des neuen Lesers wird von den »Konkreten« übersehen.
363. Stephan Bann, Introduction zu 1. In: 1. S. 7–27.
364. Max Bense, Textästhetik. In: Augenblick. 4, 1960, 2. S. 5–15.
365. – Theorie der Texte. Einführung in neuere Auffassungen und Methoden. Köln 1962.
366. – Brasilianische Intelligenz. Wiesbaden 1965.
367. – und Reinhard Döhl, Die »Stuttgarter Gruppe«. Zur Lage. In: Manuskripte. 5, 1965, 13. S. 2 / 4. S. 165–166.
368. – Über Texte. In: Manuskripte. 5, 1965, 13. S. 3–4.
369. – zusammenfassende grundlegung moderner ästhetik. + rene kübler, anmerkung zu »aesthetica«. Serielle Manifeste 66: Manifest I. St. Gallen 1966.
370. Otto F. Best, Rückzug auf die Sprache oder: Der Verlust des Fiktionalen. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.), Die Literatur der sechziger Jahre in Ost und West. Ein Kolloquium mit Beiträgen von O. F. Best, Peter U. Hohendahl u. a. Heidelberg 1972. (Poesie und Wissenschaft 35). S. 13–40.
371. Renate Beyer, Innovation oder traditioneller Rekurs? Beobachtungen zum wirkungspoetischen Aspekt der konkreten Poesie. In: 103/II. S. 23–32. Folgende rezeptionsanalytischen Probleme werden aufgeworfen: 1. inwieweit geht die Ablehnung traditionellen Sprach- und Dichtungsverständnisses als negative Implikation in die Rezeption der konkreten Poesie ein?; 2. inwieweit findet in der faktischen Rezeption eine Identifikation mit traditionellen Mechanismen statt?; 3. wo liegt die innovatorische Wirkung? – Entgegen dem theoretischen Anspruch ist die Wir-

- kung der konkreten Poesie nur als parasitäre (im Bezug auf traditionelles Sprach- und Literaturverständnis) möglich.
372. Gerald Bisinger, Keine Kunst. Gedichte funktionieren. In: 102. S. 64-72.
373. Nicolas Born, Schlechte Avantgarde? In: 102. S. 58-63.
374. Alois Brandstetter, Stil, Norm und Abweichung am Beispiel der konkreten Poesie. In: Beiträge zu den Sommerkursen 1971. Beiträge zu den Fortbildungskursen des Goethe-Instituts für Deutschlehrer und Hochschulgermanisten aus dem Ausland. 1971. S. 130-138. – Als Textbeispiele: Jandl, ›Spannung‹ und Schöffelen, ›Imperative‹.
375. Peter O. Chotjewitz, Literatur als Utopie. In: Literatur und Kritik. 1968. S. 168-181. – Aufsatz bezieht sich auf: Heißenbüttel, ›Textbuch 4‹; Mon, ›Lesebuch‹; Rot, ›Mundunculum‹; Rühm (Hrsg.), ›Die Wiener Gruppe‹. – Verfasser geht aus von einem Literaturbegriff, der Literatur definiert als Aktion an sich und als antizipierte Utopie. Dafür gelten ihm die angegebenen Werke als Exempel: sie zeigen das An-sich der Aktion – ohne Repräsentation, ohne Reproduktion, nur Kreativität in der Präsentation von Materialien, Objekte an sich. Die Trennung zwischen Künstler und Publikum wird aufgehoben, Kunst wird wirklich.
376. Carlfriedrich Claus, Klangtexte Schriftbilder. In: nota. 3, 1959. S. 13-16.
377. Gisela Dischner, Konkrete Kunst und Gesellschaft. In: 103/I. S. 37-41. – Die Konkreten sprengen die Eindimensionalität der Denk- und Sprachformen auf und zeigen die Violdimensionalität, das ästhetische Nicht-selbstverständlich-Nehmen des Selbstverständlichen. Damit geben sie ein Modell für das Verhalten gegenüber Wirklichkeit und Gesellschaft. Verfehlt wird dieser Zweck, wenn die Methode durchsichtig wird: dann schlägt das unerwartete Nicht-Identische um ins gewohnte Identische.
378. Reinhard Döhl, fußnote und chronologischer exkurs zur akustischen poesie (1). In: die sonde. 4, 1964, 2. S. 33-37. – Verfasser definiert akustische Poesie als »eine Poesie, die auf das Wort und den Satz als Bedeutungsträger (weitgehend) verzichtet und in der methodischen und/oder zufälligen Addition von Lauten, Lautfolgen und Lautgruppen ästhetische Gebilde hervorbringt, die der akustischen Realisation bedürfen.« (S. 33). Er gibt einen kurzen Abriß der akustischen Poesie (George, Lasker-Schüler, Scheerbart, Morgenstern, Dadaismus).
379. – Unvollständiger Bericht. Das Experiment mit der Sprache. In: Nesyö. 2, 1964, 7. S. 19-21.

380. – Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. In Zusammenarbeit mit Käthe Hamburger hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1969. S. 554–582. – Ein wichtiger Aufsatz: er versucht, das »Phänomen« der [...] Mischformen, speziell zwischen Poesie und Graphik, zwischen Schrift und Bild, in seiner historischen Entwicklung zu beschreiben.« (S. 557) Diese Beschreibung setzt an 1911 bei den Kubisten – begründet werden die vorherigen Tendenzen des Jugendstils, Arno Holz' und Mallarmés ausgelassen – und zeichnet anhand von Beispielen die Entwicklung der »Hereinnahme von Schrift ins Bild und Verbildlichung des Textes« (S. 557 f.) bis zur visuell-konkreten Poesie.
381. – Konkrete Literatur. In: Manfred Durzak (Hrsg.), Die deutsche Literatur der Gegenwart. Stuttgart 1971. S. 257–284. – Die hier gegebene literaturgeschichtliche Ableitung der konkreten Poesie ist nicht neu; sie wird von denen, die ihr nahe stehen, beständig wiederholt. Aufschlußreich sind immerhin die Detail-Nachweise und damit Differenzierungen der Konkreten Poesie, die bereits geschichtlich festgemacht werden.
382. Alfred Doppler, Deutschsprachige Lyrik seit 1945. In: Germanistik. Wien 1971. Über konkrete Poesie: »Das experimentelle Gedicht«. S. 161–167.
383. Egon Ecker, Lyrik aus dem Sprachlaboratorium. In: Deutschunterricht. 22, 1970, 1. S. 79–86. – In den Sprachexperimenten der Konkreten Poesie äußert sich »eine persönliche ontologische Beziehung zum Sein der Sprache« (S. 79). Den Konkreten geht es weniger um die literarischen Produkte als um den Prozeß des Dichtens. Wenig ergiebig sind die Kommentare des Verfassers, illustrativ indessen die »in der Schulstube« hergestellten Texte von Schülern, die hier teilweise abgedruckt sind.
384. Werner Eggers, Sprachtheorie und Sprachwandel. In: Thomas Koebner (Hrsg.), Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945. Stuttgart 1971. (Kröner Taschenbuch 405). S. 117–138. – Der Aufsatz geht nur streckenweise auf die Konkrete Poesie ein. Zentral ist für den Verfasser die Beurteilung der Texte auf kommunikationstheoretischer Basis: sie haben häufig die Tendenz »zu einem völligen Erlöschen des Origo-Zentrums« (S. 312) und reduzieren oder eliminieren die Kommunikationssituation. Grundlegendes poetologisches Problem ist, wie gedichtssprachliche Bedeutungskonstitution ohne Redezusammenhang möglich ist (etwa bei Einzelwort-Konstellationen). Den Schluß des Auf-

satzes bildet eine Interpretation des Textes ›execution der excu-
sion‹ von Franz Mon (S. 136–138).

385. Nicolaus Einhorn, Zeigen was gezeigt wird. In: 103/I. S. 1–4. –
Gegen die Alltagssprache übt die konkrete Poesie Kommunika-
tionsbruch zur Irritation des Bewußtseins. Durch Destruk-
tion der Alltagssprache werden deren politische Verfestigungen
und Ideologiegehalte in einem emanzipatorischen Akt bewußt
gemacht.
386. Horst Enders, Marginalien zur Theorie und Literatur der Texte.
In: Sprache im technischen Zeitalter. 16, 1965. S. 1326–1335. –
Der Aufsatz geht vorwiegend auf die Inadäquatheit von Benses
Textästhetik ein.
387. Pierre Garnier, Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik.
In: Reinhold Grimm (Hrsg.), Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt
1966. (Wege der Forschung CXI). S. 451–469.
388. Reinhold Grimm, 13 Thesen: die neueste Lyrik betreffend. In: Dis-
kus. 15, 1965, 2. S. 10. – Der Zerfall der konventionellen poeti-
schen Sprache ging von Rimbaud und Mallarmé an in einem
stufenweisen Prozeß bis an die Grenze des Sprachlosen. Dekom-
position und Rekombination ergänzen sich: »Zerlegung der
Sprache und Suche nach einer neuen«. Aus dem ersten Vorgang,
der diesseits der Sprachgrenze liegt, ergeben sich isolierende und
konnektierende Strukturen (entsprechend der sprachtypologi-
schen Unterscheidung). Der andere Vorgang überschreitet die
Sprachgrenze in Richtung Bild und Ton, d. h. Graphik und
Musik.
389. Friedrich W. Heckmanns, Zum Material visueller Dichtung. In:
visuelle poesie. Karlsruhe, Münster 1969. (Schriften zur Kon-
kreten Kunst, hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Band 2). o. S.
390. Hans Jürgen Heinrichs, Spielraum Literatur. Zur Konstruktivi-
tätsthematik in Kunst (Literatur) und Wissenschaft (Logik). In:
Sprache im technischen Zeitalter. 43, 1972. S. 189–200. – Der
Aufsatz ist, ohne auf die Konkrete Poesie einzugehen, für sie
interessant wegen Explikation der Begriffe »Spielraum«, »Kom-
binatorik«, »Irritation«.
391. – In der Folge der Konkreten Poesie. In: Akzente. 18, 1971. S.
520–534.
392. Hans G. Helms, von der herrschaft des materials bei der künstle-
rischen avantgarde. In: 7. S. 79–80.
393. Wilhelm Höck, Formen heutiger Lyrik. Verse am Rande des Ver-
stummens. München 1969. – Die fragmentarische moderne Lyrik
Heißenbüttels und Mons läßt noch Assoziationen auf tradierte
Sinnzusammenhänge zu, zielt aber auf eine Sprache, die sich

aus der »aristotelischen Erfahrungslogik« befreit (S. 48). Das Fragmentarische ist ihr »konstitutives Formprinzip« (S. 59). Dies ist nicht willkürlich, sondern sprachphilosophisch fundiert. Schreiben wird zum »sprachphilosophischen Akt« (S. 68). Spracherfindung ist immer zugleich Sprachkritik. Der Kunstakt als philosophischer Akt verstanden, impliziert die enge Verbindung von Literatur und Literaturtheorie: der Fragmentcharakter der Texte erfordert die theoretische Ergänzung.

394. Otto Knörrich, Verdinglichung der Sprache und experimentelle Textherstellung: Die »konkrete Lyrik«. In: Knörrich, Die deutsche Lyrik der Gegenwart 1945–1970. Stuttgart 1971. S. 294–325. – Verfasser hält für die experimentelle Lyrik am Gattungsbegriff »Lyrik« fest, da es gerade das Kennzeichen je moderner Lyrik ist, sich als Gattung in Frage zu stellen. – Die radikale Konkretion dieser Lyrik ist, gemessen an der Abbildtheorie, Abstraktion. Diese Verdinglichung ist aber nicht identisch mit semantischer Reduktion. Vielmehr halten Gomringer, Heißenbüttel, Mon an der Semantik fest: einmal an den isolierten Bedeutungshöfen als Elementen der Kobinatorik, zum andern, sofern die Antigrammatik gerade auf neue Bedeutungen angelegt ist. Damit wird die Konkrete Poesie zum Gegenentwurf zu einer Sprache, die ein Wirklichkeitsverständnis vorgibt. Das impliziert die Abwehr gegen einen traditionellen Kunstbegriff und die Ausarbeitung von Texttheorie, zum andern, Sprachkritik als Gesellschaftskritik zu verstehen. Die Sprachexperimente sind kein Eskapismus, sondern »eine vielleicht neue, aber legitime, ja sogar [...] die bedeutsamste, wenn nicht die in der heutigen Situation einzig sinnvolle Weise des politischen Engagements« (S. 300).
395. Ernst Kostal, Sprache und Ideologie. Zur Aporie von Intention und Sprachauffassung der Avantgardetheorie. In: Literatur und Kritik. 1972. S. 157–163.
396. Karl Krolow, Die Rolle des Autors im experimentellen Gedicht. Wiesbaden 1962. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur 1962, Nr. 1). – Krolow zeigt das Zurücktreten der Individualität des Autors hinter seinem Stoff und Material in der modernen Lyrik überhaupt und die Radikalisierung in der »künstlichen«, Konkreten Poesie, wo die Mitwirkung des Autors aufs Mechanische reduziert wird. Diese »Askese« schafft die hohe Künstlichkeit dieser Texte, die allerdings stets »Notwehr-Charakter [...] gegenüber ihrem [der Sprache] Verschleiß im Umgang, ihrer Abnützung durch Konvention, Banalität, Nachlässigkeit« (S. 16) hat. Trotz

- dieser »kritischen« Funktion unterliegen diese Texte immer der »Suizid«-Gefahr.
397. – Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. München 1963. (List Taschenbuch 249). Darin: »Verstummen, Schweigen und Leere im zeitgenössischen deutschen Gedicht.« S. 132 ff.
398. – Das Künstliche und die neue Lyrik. In: *Zeitwende und Die Neue Furche*. 36, 1965. S. 390–394.
399. – Renate Mathaei, Einleitung zu 6. In: 6. S. 13–42.
400. Karl Riha, Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971. (Texte Metzler 22). – (Systemlose) Darstellung der Collagetechnik von Lichtenberg bis Heißenbüttel.
401. Jürgen Schmidt, Konkrete Poesie. Zum Thema: Schon museal? In: *Format*. 4, 1968, 18. S. 3–6.
402. Siegfried J. Schmidt, Möglichkeiten und Grenzen gedichtssprachlicher Bedeutungskonstitution (im Hinblick auf die Konkrete Poesie). In: 102. S. 12–29.
403. – Pathos der Intelligenz. Vermutungen zur Situation der konkreten Dichtung. In: 109. S. 35–45. – Unter zwei Aspekten ist die Konkrete Poesie zu kennzeichnen: die von Bense betonte cartesianische Rationalität und eine »platonistisch orientierte Begriffstheorie« (37). Die Semantisierung allerdings erfolgt durch den Leser. Dessen Leistung steht gegenüber die methodische, rationale Poesie des Autors. Es gibt keine Mimesis in der Konkreten Poesie; als Außerästhetisches wird allein Sprache verarbeitet, die bewußt aus jeder pragmatischen Verwendung gelöst wird.
404. – Zur Poetik der Konkreten Dichtung. In: *Format*. 4, 1968, 18. S. 8–12.
405. – Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur. Köln, Berlin 1971. (Kiepenheuer pocket 20). – Schmidt, der selbst konkrete und konzeptionelle Poesie produziert, gehört sicher zu deren brilliantesten theoretischen Verfechtern. Seine Thesen zur Ästhetik, wie er sie konzipiert, sind – obgleich anfechtbar wegen ihres Positivismus sprachanalytischer Provenienz – sprachphilosophisch, linguistisch und wissenschaftstheoretisch fundiert. – Dieser Sammelband vereinigt 11 Aufsätze (teilweise anderorts bereits publiziert). Sie geben wesentliche Aufschlüsse über eine neue Bestimmung des Ästhetischen, den Wirklichkeitsbegriff der konkreten Kunst und Literatur, die Kunsttheorie der konkreten Malerei (Mondrian, Malewitsch, Kandinsky) und deren Ausarbeitung eines generativen statt eines mimetischen Kunstbegriffs, das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Die direkten Äußerungen über Konkrete

- Poesie geben eine Fülle von Beschreibungskriterien (konkrete Semantik, Verhältnis von Text und Theorie, die zusammen den ästhetischen Prozeß« ausmachen, theorieabhängiges Realitätsbild, Rezeption als Text-Realisation und Semantisierung).
406. – Von der konkreten Poesie zur konzeptionellen Dichtung. 11 Thesen. In: 104. S. 107–108.
407. – Konzeptionelle Dichtung – ein Interpretationsversuch. In: 104. S. 121–124/110 (= 9). S. 149–151.
408. – Die inoffizielle Gegenwart (Vorbemerkungen). In: 110. S. 5–7.
409. – Zur Einführung. Dichtung als Sprache – Sprache als Dichtung. In: 110. S. 8–11.
410. Hansjörg Schmitthener, Sprache im technischen Medium. In: 102. S. 73–77.
411. – Konkrete Poesie. In: Konkrete Poesie deutschsprachiger Autoren. Katalog einer Ausstellung des Goethe-Instituts München, hrsg. von H.J. Schmitthener. München 1969. S. 3–10. – In der konkreten Poesie vollzieht sich eine ästhetische Revolution, die, literarisch seit Jahrzehnten vorbereitet, aus einem seit Kopernikus und später Kant veränderten Bewußtsein von Wirklichkeit abgeleitet wird. Mit der neuen Literatur wird eine ästhetische Welt geschaffen: »formen, die, losgelöst von jedem realen bezug, ohne jede bedeutung, nicht als form, als ästhetisches spiel mit formen sein wollen.« (S. 4). Die Freude am Spiel bestimmt diese Dichtung: »sprachspiel wird [...] zum denkspiel, zum nachdenkspiel.« (S. 9).
412. – Neue Möglichkeiten der Konkreten Poesie. In: 104. S. 102–104.
413. Peter Schneider, Konkrete Dichtung. In: 111. S. 1197–1214. – Die Konkreten geben der syntaktischen Seite des Zeichens den Vorrang (Zeichenbegriff von Bochénski: syntaktische, semantische, pragmatische Seite des Zeichens) mit dem Ziel, die Unbestimmbarkeit von Bedeutungen und damit die Unbestimmbarkeit von Wirklichkeit zu zeigen. An drei Beispielen (Gomringer: »odei/nhun«; Bremer: »erde/luft«; Mon: »rakon tsiste...«) wird gezeigt, daß in den Texten die syntaktische Dimension verabsolutiert wird, so daß die »Offenheit« zur privatistischen Beliebigkeit herabsinkt.
414. Jean-Marie Le Sidaner, Poésie concrète et idéologie, idéologie de la poésie concrète. In: 104. S. 30–35.
415. Gerald Stieg, Tradition und Innovation in der avantgardistischen Dichtung. In: Germanistische Studien, hrsg. von Johannes Erben und Eugen Thurnher. Innsbruck 1969. (Innsbrucker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Band 15). S. 295–310.
416. Timm Ulrichs, Die Ausbeutung konkreter Poesie durch Konzept-Kunst. In: 104. S. 94–96.

417. Heinrich Vormweg, *Die Wörter und die Welt*. Neuwied, Berlin.
418. Christian Johannes Wagenknecht, »Konkrete Poesie«. In: *Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte*. Hrsg. von Karl Heinz Borck und Rudolf Henss. Heidelberg 1970. S. 100–118. – Um die »Neu- und Andersartigkeit« (S. 104) der Konkreten Poesie deutlich zu machen, geht der Verfasser über die bekannten Vorläufer zurück auf »Flächenpoesie« des Barock, des Mittelalters und der Antike. Von diesen unterscheidet sich die Konkrete Poesie in Darstellungsverfahren und -zweck: sie will Sprache »selber sprechen lassen« (S. 117) und intendiert poetische »Erkundung sprachlicher Sachverhalte« (S. 117).
419. – *Proteus und Permutation. Spielarten einer poetischen Spielart*. In: 103/II. S. 1–10. – Die »Spielarten« und ihre Differenzen werden (auch unter dem Aspekt des Manierismus) exemplifiziert an Scaliger, Harssdörfer, Kuhlmann, Schad – und an Bremer: »kann ich allseitig zeigen«; Spierri: »das rezel kroitz«; Williams: e-Permutation.
420. Mike Weaver, *And what is concrete poetry?* In: *Art International*. 12/5, 1968. S. 30–33.
421. Rolf Wedewer, *material und theorie – versuch einer ästhetik der technischen kultur*. In: 7. S. 68–69.
422. Peter Weiermair, *Aspekte des Visuellen in der Konkreten Poesie*. In: *Format*. 4, 1968, 18. S. 15–20. – Gegeben wird der übliche historische Abriss (damit nicht in Vergessenheit gerät, daß das Neue zwar radikal neu, aber historisch abgesichert ist). Das Visuelle des Materials kann je nach Ausformung den durch das Zeichen repräsentierten Begriff verändern. Die Fläche als Ergänzungs- oder Spielraum und als Semantisierungsebene des Begriffs ist Bestandteil der poetisch-visuellen Konzeption.
423. – *Visuelle Poesie*. In: 109. S. 136–139.
424. – *Zur Geschichte der visuellen Poesie*. In: 109. S. 27–34/9. S. 12–15. – Verfasser unterscheidet zwei Gruppen visueller Poesie: die eine, von Gomringer repräsentiert, ist gekennzeichnet durch das Spannungsverhältnis von Zeichen und Begriff (»Dialektik«, S. 31); bei der zweiten, die sich statt auf das Einzelwort auf Buchstaben stützt, besteht die Gefahr, daß diese konstitutive Spannung verlorenght und der Text zum rein Bildlichen absinkt, dessen Arrangement nur noch von Theorien zusammengehalten wird.
425. – *Zur visuellen Poesie*. In: *Wort und Wahrheit*. 23, 1968. S. 524–530.
426. – *zur geschichtlichen voraussetzung und zum kunstwillen der visuellen poesie*. In: *visuelle poesie*. Karlsruhe, Münster 1969.

- (Schriften zur Konkreten Kunst, hrsg. von S. J. Schmidt, Band 2). o. S.
427. Harald Weinrich, Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik. In: Akzente. 15, 1968. S. 29-47.
428. Walter Weise, Die Literatur der Texte und die Problematisierung der herkömmlichen Gattungen I. In: Weiss u. a., Gegenwartsliteratur. Stuttgart, Berlin 1973. S. 112-128. – Verfasser leitet das Weltverständnis der Konkreten her von Kant, zeigt Einflüsse Humboldts, Freuds, Heisenbergs, der analytischen Philosophie, de Saussures, Cassirers, Weisgerbers, Whorfs – deren Nachweis im Hinweis besteht. Dasselbe gilt für die literarischen Vorläufer. An einigen Beispielen wird die Position der Konkreten veranschaulicht (Jandl: die zeit vergeht, Lichtung; Gomeriger: Schweigen, avenidas).
429. – Zur Thematisierung der Sprache in der Literatur der Gegenwart. In: Festschrift Eggers, hrsg. von H. Brackes (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 94. Band, Sonderheft, 1972). S. 669-693. – Ausgehend vom Lord-Chandos-Brief Hofmannsthals wird eine Richtung der Lyrik über Rilke, George, Trakl, Benn bis Celan gezeigt, die aus der »Sprachnot« die »Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache« (S. 671) praktiziert. Daneben steht eine andere Richtung, heute von Heißenbüttel repräsentiert, die diese Bildlichkeit als nicht situationsgerecht ablehnt. Beiden liegt, ausgesprochen oder nicht, die Anschauung zugrunde, Sprache sei Weltinterpretation. Der Verfasser zeigt Parallelen dieser Sprache thematisierenden Literatur zur Sprachwissenschaft und -philosophie und interpretiert an einigen Texten (Bayer, Heißenbüttel, Mon) die Darstellung von Sprache als »Denk-, Handlungs-, Lebens-, Herrschaftsform« (S. 674). Die Tendenz von Kleinformen zu großen komplexen Texten sowie Querverbindungen zur linguistischen Pragmatik und Textlinguistik werden eher konstatiert als expliziert.

II. Zusammenhänge, Anwendungen

430. Klaus Baumgärtner, Linguistik und konkreter Text. In: 109. S. 46-61.
431. Klaus Peter Dencker, Visuelle Poesie und Pop-art. In: 104. S. 87-90.
432. Herber W. Francke, Grundlagen einer kybernetischen Theorie der Kunst. In: 109. S. 78-91.
433. Ludwig Harig, Konkrete Poesie in Sprachlehrbüchern oder Wie sag ichs meinem Kinde! In: 104. S. 65-68.

434. Peter Hartmann, Textlinguistik als linguistische Aufgabe. In: 109. S. 62-77.
435. Georg Heike, Musik und Sprache. In: 105. S. 170-178.
436. Peter Kramer, Erfahrungen mit »Konkreter Poesie« im Deutschunterricht des Gymnasiums. In: 104. S. 69-69b (+ Diskussion mit französischen Deutschlehrern. S. 78-86).
437. Ulrich Luetjohann, Konkrete Poesie und Werbung. In: Diskus. 16, 1966, 6. S. 13-14.
438. Karl Schwedhelm, Anwendung der Konkreten Poesie in der Werbung. In: 104. S. 91-93.

III. Experiment

439. Beda Allemann, Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur. In: Walter Strolz (Hrsg.), Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Freiburg, München 1963. S. 266-296.
440. Max Bense, experimentelle Schreibweisen. Stuttgart o. J. (rot 17).
441. Reinhard Döhl, Engagement und konkrete Poesie. In: 104. S. 51-60.
442. Hans Schwerte, Der Begriff des Experiments in der Dichtung. In: Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger. Hrsg. von Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann. Berlin 1968. S. 387-405.
443. Jürgen P. Wallmann, Experiment oder Engagement? In: Wallmann, Argumente. Mühlacker 1968. S. 48-55.

IV. Hörspiel

444. Burghard Dedner, Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechspiels seit 1965. In: M. Durzak (Hrsg.), Die deutsche Literatur der Gegenwart. Stuttgart 1971. S. 128-147.
445. Adolf Haslinger, Bevorzugte Gattungen II: Das Hörspiel, das Neue Hörspiel, das Fernsehspiel. In: W. Weiss u. a., Gegenwartsliteratur. Stuttgart, Berlin 1973. S. 94-111.
446. Michael Scharang, Übers neue Hörspiel. In: Scharang, Zur Emanzipation der Kunst. Neuwied, Berlin 1971. (Sammlung Luchterhand 27). S. 97-109.
447. Klaus Schöning, Anmerkungen. In: Schöning (Hrsg.), Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt/Main 1969. S. 7-16.
448. - (Hrsg.), Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt/Main 1970. (edition suhrkamp 476).
449. Heinrich Vormweg, Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels. In: 448. S. 153-167.
450. Dieter Wellershoff, Ein neues Konzept für das Hörspiel. In: Merkur. 24, 1970. S. 188-189.

Namenregister

Die Seitenzahlen der Herausgeber-Einführung sind kursiviert und in arabischen Ziffern angegeben.

- Achleitner 50
 Apollinaire 1, 40, 80
 Aristoteles 36, 37, 118
- Ball 55 f., 126
 Barthes 127
 Benjamin 110
 Benn 70, 131, 132, 149
 Bense 11, 22, 44 ff. -
 8, 39, 48, 86, 127, 129, 149
 Bernays 2
 Bill 10 - 1, 78
 Bremer 141 f.
 Breton 129
- de Campos, A. 77, 78
 de Campos, H. 77, 78
 Cassirer 11
 Celan 133, 134
 Chlebnikov 29
 Claus 81, 138, 139, 143
 Cummings 40, 111
- de la Motte 140
 Dencker 25, 29
 Descartes 28, 37, 44 ff. -
 12, 13, 86
 Diderot 158
 Dienst 139
 van Doesburg 77, 78, 86
 Dupee 52
- Eley 130
 Eliot 148, 150
 Engels 124
 Enzensberger 145 f.
- Franke 88
 Frege 128, 130
 Freud 32
 Freyer 38 ff., 48 - 13
 Furnival 81
- Gadamer 36
 Gappmayr 10 - 1, 82, 86, 90
- Garnier, P. 81
 Gaul 108
 Gelb 107
 Ginsberg 158
 Gomringer 10, 15 ff., 28, 30,
 31, 33, 35, 36, 42, 44,
 46, 47, 49, 51 -
 8, 47, 48, 78, 82, 87,
 89, 102, 115 ff., 126, 127,
 128, 129, 130, 131, 132,
 133, 137, 138
 Gosewitz 81
 Grimm 158
 Grögerová 86
 Grözinger 106
- Habermas 24, 36
 Härtling 32, 34
 Hartung 119
 Haug 20
 Hayakawa 9
 Hebbel 22
 Hegel 3 f., 134 f., 139, 140 f.
 Heintel 113
 Heisenberg 84
 Heißenbüttel 18, 21, 22, 25,
 28, 29 ff., 37, 38, 40, 43,
 44, 46, 47, 48, 50 -
 8, 89, 92, 113 ff., 126,
 127, 128, 129, 145, 146
 Helms 111
 Hennecke 150
 Hiršal 86, 88
 Hoehme 108
 Hofmann 118
 Holz, A. 1, 40, 80, 111
 Holz, H. H. 20
 Homer 29
 Honnef 66
 Huelsenbeck 126
 Humboldt, W. 28 - 9, 32
 Imdahl 77, 88
- Jarry 23
- Kafka 121, 147
 Kandinsky 1
 Koenig 111
 Kolář 81
 Kriwet 12 ff., 16, 17, 21 -
 81, 90, 139, 140, 142
 Kručenyč 29
 Kürnberger, F. 122
- Lenin 30
 Lévi-Strauss 127
 Ludwig, O. 22
- Mach 31
 Malewitsch 122
 Mallarmé 1, 40, 80, 103, 110
 Marinetti 25
 Mayer, H. 81
 Mayröcker 57 f., 59
 Meister 133, 134
 Michaux 25, 108, 109
 Michel 146
 Moles 127
 Mon 21, 28, 29, 37 ff.,
 44, 46, 48, 51 - 81, 90,
 108 f., 132, 139, 143
 Mondrian 1
 Monet 122
 Morris 22, 23 - 8
 Motekat 148
 Mussorgsky 122
- Nichols 81
 Nietzsche 30 - 3, 4
 Noel 108
 Noigandres 48, 81, 145
 Novelli 108, 109
- Peirce 8
 Perilli 108
 Pignatari 77, 78
 Pirandello 23
 Plato 2, 118, 137

- Ponge 136
 Pound 40, 111, 148
 Rembrandt 18
 Rilke 148
 Rimbaud 43
 Rivers 140
 Rühm 50 - 48, 82, 87, 129
 Russel 128
 Sapir 9
 Sartre 4
 Schmidt, S. J. 10, 48, 51 -
 67, 88
 Schneider 87
 Schwitters 25
 Shakespeare 22
 Stein 40, 52 ff., 59
 Stockhausen 107
 Stramm 80
 Strindberg 23
 Tel-Quel 145
 Twombly 108
 Tzara 126
 Valéry 35, 148
 Vietta, S. 34
 Vischer 135
 Vormweg 32, 35, 36, 47 -
 113, 132, 146
 Walser, R. 122
 Weiermair 76, 87, 88
 Weinrich, H. 9
 Welles 147
 Whorf 9
 Wiener 50 - 82, 129
 Williams, C. 40
 Williams, E. 37, 47, 81
 Wittgenstein 32 f., 46 -
 8, 127, 128, 129
 Xisto 84

Sachregister

Die Seitenzahlen der Einführung sind kursiviert und in arabischen Ziffern angegeben. Spezifische Leitbegriffe einzelner Autoren erscheinen als Stichworte kursiviert und mit dem entsprechenden Autornamen versehen (in Klammern).

- Abstrakt 13, 16, 26, 27, 36, 49 f. –
1, 4 ff., 24, 77, 125, 126, 140, 141, 144
Ästhetik 19 f. – 2, 3, 20, 40, 59 ff., 67,
69, 70, 135
Aktualität 14, 16 – 28, 126
Akzeptieren und Protestieren (Mon) 16,
20 f., 158
Alltagssprache 26, 27, 29, 31, 35 –
4, 59, 64, 75, 80, 133
Arbeit 36, 37 – 122 f.
Artikulieren (Mon) 18, 20, 74, 128, 129,
135, 143 f.
Assoziation 34, 55, 84, 131, 142, 143
Autonomie 30, 75, 109, 110, 125, 135
Avantgarde 119, 120 ff., 145 f.
- Barock 1
Bauhaus 121
Begriff (Gappmayr) 4 ff., 59 ff., 82, 88,
108 f., 136, 139, 143
Bewußtsein 2, 3, 14 f., 19 f., 102, 110,
125, 146; *adäquates* (Mon) 42 – 15,
16, 19, 20, 35; *theoretisches* (Mon) 14,
15, 20
- Collage 81, 109, 151, 153
- Dadaismus 22, 43 – 1, 25, 40, 55, 80,
103, 126, 148
Demonstration (Heißenbüttel) 35, 36 – 33
Dichter 17 f., 24, 25 – 41, 59, 60, 72, 73,
93, 109, 132, 142, 152
- Engagement 14 – 3, 4, 148 f., 153, 154 ff.
Entfremdung 28, 33, 34, 38, 40 – 20, 21,
27, 30, 32, 37, 65
Entwurf (Heißenbüttel) 48 – 13
Erfahrung 22, 28, 126, 130
Erinnerung (Heißenbüttel, Mon) 12 f., 14,
16, 19, 20, 21, 24
Erkenntnis 31 f. – 136 f.
Erwartung (Mon) 12 f., 14, 16, 19, 20, 21,
85
Experiment 43, 46 – 4, 13, 23, 28, 35, 43,
67, 86, 145, 147 ff.
Expressionismus 40, 148
- Fläche 18, 35, 61, 63 f., 77, 80 f., 82, 85,
110
Form 12, 13 – 7, 38 f., 40, 46, 70, 73, 78,
94, 101, 104 f., 111 f., 122, 124, 135, 151
Formalismus (Gomringer) 13, 20 – 87
Freiheit 43 f., 49 – 4, 20, 21, 41 f., 74, 75,
76, 88, 117, 121, 125, 142, 145, 153
Funktionalisierung, Funktionalismus
(Gomringer) 12, 22, 23, 39 f., 43, 45, 48,
49 – 29, 30, 75 f., 78, 79, 80, 114, 129
Futurismus 22 – 25, 103
- Gattungen 22 f., 24, 34, 85, 151
Gemeinschaftssprache, universale
(Gomringer) 21, 47 – 41
Geschichte 14, 16, 27, 28, 29, 37 – 13, 125
Gesellschaft 12, 15, 16, 17, 29, 31 – 28, 31,
37, 40, 41, 65, 66, 72, 121, 124, 131, 152,
158; *der Gleichgerichteten* (Heißenbüttel)
33, 47
- Halluzination* (Heißenbüttel) 43 – 26, 138
Herrschaft 20, 21, 36, 41, 43 – 17, 36, 121,
123, 152
- Idee 5, 7, 33, 35, 36, 62
Ideologie 36, 43, 44, 46, 47, 49 – 37, 42, 86,
103, 113, 114 f., 125, 141, 144, 146
Ikönisch (Ikönographie) (Heißenbüttel,
Mon) 37 – 17, 81, 88, 136
Individualismus (i. d. Dichtung) 10, 17 f. –
78, 132
Indogermanische Grundstruktur (der
Sprache) (Heißenbüttel) 28, 33
Information(stheorie) 22, 24, 31 – 2, 8, 36,
39 f., 79, 82, 83, 85, 94, 149
Inhalt 12, 13, 23 – 7, 34, 38, 39, 40, 52,
59 f., 68, 94, 101, 122
Innovation 31, 32, 67, 68, 85, 87, 124, 130,
153
International (Gomringer) 11 – 1, 40 f., 87
Irritation (Heißenbüttel) 26, 125 ff.
- Kategorie 5 f., 62 f.

- Kombination (Kombinatorik)* (Heißenbüttel) 11, 46 - 24, 52, 84, 99, 100, 114, 132
- Kommunikation 15, 17, 22, 23, 24, 26, 27, 31, 33 - 2, 3, 30, 36, 37, 38, 39, 61, 65, 66, 67, 68, 79, 84, 85, 88, 121, 146
- Konkret 9 f., 12, 26, 27, 43 - 1, 4 ff., 28, 32, 40, 77 ff., 83, 93, 118, 120, 125, 137
- Konkrete Poesie 10 f., 27, 43 - 1, 4, 6 f., 37 f., 38 ff., 47 f., 68, 89 ff., 94 ff.
- Konstellat[i]on (Gomringer) 21, 23, 25 - 48, 73, 79, 83, 93, 117, 127, 129, 131
- Kritik 27, 33, 36, 42, 43 - 28, 31, 65, 85 f., 87, 115, 119, 144
- Kubismus 148
- Legitimation 12, 14, 27, 36, 43, 47 - 114, 118
- Leser (Rezipient) 15, 17 - 7, 34, 35 f., 59, 67, 68, 69, 74, 84 f., 94, 97, 98, 99, 104, 112, 136, 142
- Literaturfunktion 27, 29, 33, 42
- Literaturgeschichte 22, 29 - 1, 21 ff.
- Literatursprache 24 ff., 28, 34 f. - 68
- Malerei 17, 24, 33, 47, 72, 74, 77, 81, 83, 88, 106 f., 108, 135
- Material(ität) 11, 15, 23, 24 f., 34, 35 - 3, 7, 17, 18, 23, 24, 28, 29, 31, 33, 40, 43, 48, 67, 70 ff., 78 ff., 93, 97, 98, 101, 102, 113 f., 120 ff., 134 ff., 142, 145 f., 151
- Metapher 6, 11 f., 13, 29, 30 f., 62, 80, 138
- Method[e] (Gomringer, Heißenbüttel, Jandl, Mon) 19, 37, 38, 42, 46 - 4, 25, 27 f., 32, 44 f., 49, 77, 128, 130, 152
- Möglichkeit 6, 97
- Montage 20, 44, 92
- multiple Realität (Heißenbüttel) 28, 31, (multiple Sprachwelten:) 34 f. - 26
- multiple Subjekt (Heißenbüttel) 28, 30, 33 f., 36 - 26, 127, 128 f.
- Musik 17, 24, 33, 34, 35, 105, 107, 110, 111, 135
- Mystik 138
- Natur 27, 37, 41 - 1, 13, 76, 86, 121, 123, 143
- Negat[i]on (Mon) 17, 27, 47 - 15, 16, 18, 20, 21, 30, 31, 139, 141, 142, 144
- neue Sachlichkeit 121
- Notwendigkeit 18 f.
- Objekt 4 ff., 62, 70, 72 f., 77 f., 143
- Objektivierung, Objektivität 11, 17, 18, 22, 34 - 15
- Orientierung (Heißenbüttel) 26, 28, 127
- Perspektive 17, 97, 127, 133, 134
- Poesie 3, 22, 29, 45, 74, 93; - akustische 55, 69 ff., 81 f., 91; konzeptionelle 66 ff.; - visuelle 37 f., 38 f., 55, 59 ff., 65 ff., 67, 73, 81, 90, 103 ff.
- Poetik (Literatur-Theorie) 31 ff., 35, 36, 41 ff., 87, 88, 142
- Positiv(ität) (Gomringer) 17, 18, 20 f., 24, 25, 27 - 39, 129, 151
- Positivismus 12, 17, 25, 33 - 114, 118, 120
- Präsentation 10, 11, 13 - 7, 38, 40, 62, 63, 68, 77, 83, 84, 85
- Prosa 3, 41, 93
- Psychoanalyse 19, 34, 69
- Querstellen (Mon) 42
- Rationalität (Gomringer) 39, 44 ff. (synthetische) - 39, 128, 156 f.
- Realismus 19, 35 f., 42 f. - 78
- Realität 12 ff., 15 ff., 29 ff., 37 ff., 48 - 1, 2 ff., 12 ff., 32, 36 f., 46, 70 ff., 79, 117, 130, 149
- Rede, öffentliche 28, 43
- Reduktion 11, 15, 16, 21, 35, 36, 40, 45, 48, 49 - 35, 38, 40, 48, 67, 82, 86, 114, 117, 119, 125 ff., 128, 130, 134, 137, 140, 144
- Renaissance 17, 70
- Repräsentation 10, 29, 34 - 17, 36 f., 77
- Reproduktion 11, 35 - 24, 25
- Rezeption 12, 13, 14 - 33 f., 87, 88
- Sagbare, das (Heißenbüttel) 32 f., 35 - 27, 117
- Schöne, das 7, 64, 75, 78
- Schrift 12, 22, 34 - 34, 38, 55, 59, 60, 63, 65, 78, 79, 80, 93, 103 ff., 139
- Schweigen (Gomringer) 26 - 48, 78, 118, 131, 132
- sekundäres System, sekundäre Realität (Mon) 28, 37 ff., 48 - 13 ff.
- Semantik 25 - 18, 30, 39, 50, 52, 79 ff., 98, 139
- Semiotik 22 - 8
- Signal 16, 21 f., 24, 25, 33 - 39 f., 100
- Sinnlichkeit 12, 15, 20 f. - 3, 6, 24 f., 60 f., (sinnliche Gewisheit:) 125 ff., 135
- Spiel (Gomringer, Mon u. a.) 26, 40 ff. 20, 21, 46, 93, 102, 105, 120, 129, 132, 141, 153, 157
- Sprache 21 ff., 31 ff., 38, 42 f., 47 - 2, 4 ff., 11 ff., 27 f., 29 ff., 36 ff., 38 ff., 47, 50, 55, 59 ff., 65, 73, 75, 77 ff., 93 f., 103, 113 ff., 128 f., 134 ff., 146

- Sprachreflexion 34, 35, 42 - 8, 87
 Sprachspiel 8, 128, 129
 Struktur 11, 23, 25 - 30, 33, 39, 47, 70, 77,
 78, 85, 87, 88, 93, 111, 123
 Subjekt 17 ff., 29 f., 32, 38 ff., 45 - 12 ff.,
 27, 72, 114, 126, 132, 141; *autonomes*
 (Heißenbüttel) 29; *fiktives* (Heißen-
 büttel) 29
 Subjekt-Objekt-Verhältnis 18, 32 - 18, 20,
 26, 71, 122, 138 f.
 Subjektsverlust 29 f., 33 f.
 Surrealismus 1, 25, 34, 80, 129
 Symbol 6, 19, 34 f.
 Symbolismus 34, 150

 Text 11 - 2, 48, 67 f., 93
 Tradition 14 - 14 f., 36, 58 f., 59 f., 62, 77,
 80, 116, 134, 150

 Utopie 33, 47 - 66, 152

 Verdinglichung 10, 25, 26 - 5, 28, 32, 34,
 47, 62, 71 f., 118 f., 122, 123, 126, 131,
 134
 Versatzstück 43 - 30

 Welt 27, 32 f., 36, 37 - 11, 32, 117, 133,
 146, 157; technische 19; zivilisatorische
 27 - 15, 16, 20, 21, 32
Weltaspekt, offener (Heißenbüttel) 33
 Weltbild 23, 28, 29 - 40
 Werbung 19, 20 - 85
 Wirklichkeitsverlust 30 f., 33
 Wissenschaft 29, 30, 37, 46 - 12, 14, 28, 145,
 151
Wort (Gomringer) 24 f. - 47, 52, 78 f., 117,
 130, 131, 135

 Zeichen 16, 22, 24, 25, 31 - 3, 6 f., 11, 12,
 29, 30, 34, 39 f., 61, 93, 106, 136
Zitat(charakter) (Heißenbüttel, Mon) 28,
 34, 35 - 28, 31, 146
 Zufall 18 f., 99 f., 123, 125, 146, 151

Register der Texte

Register interpretierter und kommentierter Primär-Texte Konkreter Poesie. Das Register erfaßt Texte dieses Bandes (kursivierte Text-Nummer) sowie Primärliteratur II und Sekundärliteratur (Bibliographie-Nummer).

Bremer

erde/luft 413
die erde hügelte der schatten 18
fischer hell von lampen 18
kann ich allseitig zeigen 419
sonne lichtfang 18
das tier bekrönt mit blumen die sonne 18

Gappmayr

blinkt 278
durchdringung (wind) 278
ich spreche 278
sind 278

Gomringer

avenidas 428
5 x 1 konstellation 280
odei/nhun 413
das schwarze geheimnis 23; 288
schweigen 10; 287, 428
Das Stundenbuch 280, 282
worte sind schatten 279

Heißenbüttel

d'Alemberts Ende 195, 298, 301, 311
Deutschland 1944 324
Einfache grammatische Meditationen 321,
326
Einfache Sätze 310
Die Frage der Identität 325
Gedicht über Hoffnung 188, 326
Gedicht über die Übung zu sterben 173, 326
Grammatikalische Reduktion 321
In Erwartung des roten Flecks 325
Plakattheorie 325
Rücksprache in gebundener Rede 182, 305
das Sagbare sagen 326
Schematische Entwicklung der
Tradition 321

Sprechwörter 325, 326

Topographie c 317
Topographie e 306
über einen Satz von Sigmund Freud 326
vokabulär 312, 326

Jandl

auf dem land 10
der baum ist kunstvoll 10
im reich der toten 10
Der Offiziersbewerber 221
risch/risch 221
schtzngrrmm 10
sonett 221
Spannung 374
Urteil 221
Wien: Heldenplatz 221
Wo bleibd da hummoa 221
die zeit vergeht 10; 428

Kriwet

lesestück II 229
s. 236

Mon

execution der excursion 384
Geschürter Wind 254, 353
Grundriß 245
rakon tsiste 413

Schäuffelen (Konrad Balder)

Imperative 374

Schmidt

present-future 407

Spoerri (Daniel)

das retzel kroitz 419

PT 553 .T5

010101 000

Theoretische Positionen zur ko



0 1163 0164876 6

TRENT UNIVERSITY

PT553 .T5
Theoretische Positionen zur
konkreten Poesis.

DATE

ISSUED TO 280123

280123

Deutsche Texte

Herausgegeben von
GOTTHART WUNBERG

- 21 Materialien zur Ideologiegeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1: Von Scherer bis zum Ersten Weltkrieg. *Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik IV.* Hg. von G. Reiß
- 22 Materialien zur Ideologiegeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2: Vom Ersten Weltkrieg bis 1945. *Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik V.* Hg. von G. Reiß
- 23 Carl Bleibtreu: Revolution der Literatur. Mit erläuternden Anmerkungen und einem Nachwort hg. von J. J. Braakenburg
- 24 Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Hg. von B. Urban
- 25 Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis. Hg. von J. Knaus
- 26 Lyrik der Gründerzeit. Hg. von G. Mahal
- 27 Robert Prutz: Schriften zur Literatur und Politik. Hg. von B. Hüppauf
- 28 Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Hg. von J. Mathes
- 29 Samuel Lublinski: Die Bilanz der Moderne. Mit einem Nachwort neu hg. von G. Wunberg
- 30 Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jh. Hg. von A. v. Bormann
- 31 Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte unter Mitarbeit von P. Seibert hg. von H. Kreuzer
- 32 Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende. Hg. von S. Hoefert
- 33 Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie. Hg. von T. Kopfermann

*Als nächste Bände erscheinen
u. a.:*

34 Ludwig Tieck: Ausgewählte Kritische Schriften. Hg. von E. Ribbat

35 Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm. Vollständige Ausgabe. Hg. von O. Seidlin

36 Wilhelm Bölsche: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Hg. von J. J. Braakenburg



Niemeyer