

Weertje Willms

„Die Reise zum Plafond“.¹ Anmerkungen zur visuell-experimentellen Poesie des Wiener Dichters Günter Vallaster nebst einem Interview mit dem Dichter

Im allgemeinen Verständnis wird der Begriff „visuelle Poesie“ zumeist mit den avantgardistischen Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts – besonders Futurismus und Dadaismus – und mit der Konkreten Poesie der 1950er Jahre in Verbindung gebracht. Gleichwohl hat die visuelle Poesie eine lange Tradition, die bis in die Antike zurückreicht,² und auch heute gibt es eine aktive Szene visuell-experimenteller Poeten. Zwar wurde visuelle Poesie nur in wenigen Epochen unserer Geschichte von mehr als einem kleinen Kreis von Interessenten rezipiert, doch ist sie weder literaturhistorisch noch rezeptionsgeschichtlich betrachtet ein unbedeutender Zweig der Poesie bzw. der Literatur im Allgemeinen. Vielmehr hat sie durch die aktive Infragestellung der Gattungskonventionen und der literarischen Normen sowie – im 20. Jahrhundert – durch öffentliche Auftritte der Poeten stets auch eine wichtige Rolle für die Definition und Wahrnehmung von Literatur gespielt.³ Darüber hinaus ist die visuelle Poesie heute durch die neuen medialen Möglichkeiten des Internets einem großen Rezipientenkreis zugänglich, was ihr neue Chancen eröffnet (z.B. die der größeren Verbreitung), aber auch Gefahren in sich birgt (z.B. die der Trivialisierung).

Grundlegend für die Entwicklung der visuellen Poesie war stets ihr Verhältnis zur bildenden Kunst, da sich diese poetische Gattung im Grenzbereich zwischen Literatur und bildender Kunst verortet.⁴ Doch seit der Mitte des 20. Jahrhunderts werden zahlreiche neue Formen visuell-experimenteller Poesie erprobt, die vor allem durch die modernen Medien geprägt sind und sich teilweise von der traditionellen Literatur-Kunst-Verbindung wegbewegen; vor allem das Internet hat der Gattung einen neuen Schub verliehen. Beispiele für Experimente aus der jüngsten Zeit sind die begehbaren Gedichte von Volker Demuth⁵ oder die interaktive Rauminstallation „nichts bleibt, baby“ von Ivana Rohr⁶. Das letztgenannte Projekt ist ein begehbares

¹ Zitat aus: Günter Vallaster: *Die Reise zum Plafond – in 11 Visus*, Wien 2012. Auf S. 2 befindet sich Vallasters visuelles Gedicht, das hier zentral besprochen wird.

² Vgl. hierzu den hervorragenden Überblick von Jeremy Adler und Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Wolfenbüttel 1987; außerdem: Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin, New York 2011.

³ Vgl. Adler/Ernst: *Text als Figur*, bes. S. 9-20.

⁴ Vgl. Adler/Ernst: *Text als Figur*; vgl. hierzu auch die Buchreihe *Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst*, hg. v. Ulrich Ernst, Joachim Gaus und Christel Meier.

⁵ Vgl. hierzu Volker Demuth: *RaumPoem. Lyrik in medialer Installation*, in: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland* 2008, S. 131-142.

⁶ Eine Beschreibung des Projekts findet sich unter: <http://www.startnext.de/baby> (letzter Zugriff am 04.10.2012).

Gedicht, das durch die Anwesenheit des Besuchers entsteht. Wenn dieser das Gedicht – einen abstrahierten Wohnraum – betritt, aktiviert er eine Audiodatei. Je nachdem, wie sich der Besucher im Raum bewegt, werden die Gedichtelemente unterschiedlich zusammengesetzt, so dass verschiedene Bedeutungen und jeweils andere Texte entstehen.

Mit den neuen technischen Möglichkeiten bleibt auch die Diskussion um die Benennung der visuellen Poesie aktuell und wichtig.⁷ In der Geschichte wurde immer schon die jeweilige Gewichtung der bildnerischen bzw. der textuellen Anteile des visuell-experimentellen Gedichts unterschiedlich gesetzt, doch die Entstehung einiger Kunstwerke der letzten Jahrzehnte birgt neue Herausforderungen für die Definition und Einordnung der Kunstwerke. Dies ist der Fall, wenn sich das Kunstwerk auf der Schnittstelle zwischen Literatur und bildender Kunst positioniert und die Gewichtung zugunsten der einen oder anderen Seite nicht möglich ist; dies ist weiterhin dann der Fall, wenn der Künstler sein Werk mit der Bezeichnung „Gedicht“ oder „Poesie“ versieht, auf sprachliche Elemente jedoch gänzlich verzichtet.⁸ Und nicht zuletzt gibt es auch solche Gedichte, die sich so stark von unserem traditionellen und konventionalisierten Verständnis von Text entfernen, dass die Bezeichnung „visuell“, wie wir sie bisher im Kontext visueller Poesie verwendet haben, dem nun entstandenen Artefakt nicht mehr gerecht zu werden scheint, da dem Visuellen neue Dimensionen zugefügt sind, es also mehr und etwas anderes bezeichnet als bisher. Dies ist beim oben beschriebenen begehbaren Raumgedicht der Fall, aber ebenfalls bei Earthworks, Holopoetry oder Spielformen der digitalen Poesie wie Installationen interaktiver Medienkunst.⁹ Zwar hat sich die Verwendung des Begriffs „visuelle Poesie“ in der Forschung weitgehend etabliert,¹⁰ doch wird seit der Entstehung der Konkreten Poesie mehr und mehr auch die Bezeichnung „experimentelle Dichtung“ gebraucht, die als Oberbegriff für die vielfältigen Formen der Grenzüberschreitungen (visueller, akustischer, räumlicher Natur) dient und vor allem heute angesichts der Vielfalt neuer Formen und medialer Experimente angebracht erscheint.¹¹

⁷ Zur Benennungsdiskussion vgl. z.B. die Arbeiten der Forschungsstelle Visuelle Poesie: <http://www.verwaltung.uni-wuppertal.de/forschung/1999/Fbo4/ernst01.htm> (letzter Zugriff am 04.10.2012) sowie Ulrich Ernst: Kanonisierung, Dekanonisierung, Rekanonisierung. Das Paradigma ‚Visuelle Poesie‘ – Vom antiken Manierismus zur modernen Lyrik, in: *Kanon und Theorie*, hg. v. Maria Moog-Grünewald, Heidelberg 1997, S. 181-207.

⁸ Dies betrifft z.B. einige Arbeiten des St. Petersburger Künstlers Boris Konstrktor, der österreichischen Künstlerin Christine Huber oder der deutschen Künstlerin Angelika Schröder.

⁹ Earthworks/Earth Art/Land Art: Arbeiten in der freien Natur, die Kunstwerke aus Naturmaterialien wie Erde, Steine und Sand entstehen lassen. Holopoetry: Poesie, die mit Hologrammen experimentiert, also mit Photographien, die mit holographischen Techniken hergestellt werden, und ein dreidimensionales Abbild des Ursprungsgegenstandes erstellen. Digitale Poesie: Verschiedene Spielarten computerbasierter Sprachkunst.

¹⁰ Vgl. Günter Vallaster: Visuelle Poesie als Poesie der Schrift, in: *Ein Alphabet der Visuellen Poesie*, hg. v. Günter Vallaster, Wien 2010, S. 65-74.

¹¹ Vgl. Adler/Ernst: *Text als Figur*, S. 9-20. Die Bezeichnung „experimentelle“ Literatur ist jedoch unscharf und umstritten, ist doch prinzipiell jeder literarische Text, der neue Verfahren einführt und erprobt, experimentell. Darüber hinaus wird im engeren Sinne mit dem Begriff „experimentell“ die Beziehung von

Der vorliegende Beitrag richtet sein zentrales Augenmerk auf die visuelle Poesie des Wiener Dichters Günter Vallaster. Um aber den neueren Entwicklungen, die auf die traditionelle Verwendung von Stift und Papier verzichten, gerecht zu werden, welche auch von Vallaster erprobt und umgesetzt werden und in deren Umfeld er seine Poesie positioniert, wird im Folgenden die Bezeichnung visuell-experimentell verwendet. Die poetischen Experimente Vallasters erfüllen zumindest eines der drei Definitionskriterien Gampers, nämlich die Verwendung von „Verfahren, die als experimentelle ausgewiesen werden können, weil sie sich von literarischen Ästhetiken signifikant unterscheiden lassen“ (vgl. Fßn. 11). Der vorliegende Beitrag möchte einige Überlegungen zur gegenwärtigen visuell-experimentellen Poesie vorstellen, für die das Werk Vallasters beispielhaft fokussiert wird. Die vergleichende Betrachtung mit einem dadaistischen Gedicht aus der frühen Avantgardezeit soll einige Besonderheiten des heutigen visuell-experimentellen Schaffens erhellen. Ein Interview mit dem Dichter Vallaster ergänzt und illustriert den Beitrag.

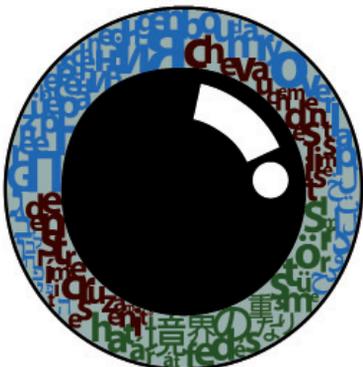


Abb. 1: Günter Vallaster¹²



Abb. 2: Raoul Hausmann¹³

Literatur und naturwissenschaftlichem Experiment bezeichnet, was zwar in manchen visuell-experimentellen Arbeiten geleistet wird (z.B. in den Arbeiten der Gruppe Oulipo, die den literarischen Texten mathematische Zählansordnungen zugrundelegen), jedoch bei weitem nicht in allen. Vgl. zum Begriff „experimentelle Literatur“ z.B. Michael Gamper: Poesie konkret. Literatur als Experiment, in: *Daten*, hg. v. David Gugerli et al., Zürich, Berlin 2007, S. 129-152. Gamper schlägt für den Begriff „experimentell“ folgende Definition vor: Als experimentell seien solche Beispiele zu begreifen, „in denen sich *erstens* die Verwendung des experimentellen Vokabulars mit spezifischen zugehörigen Verfahren verbindet, in denen sich *zweitens* konzeptuelle stabilisierte Verfahren eruieren lassen, die als ‚experimentelle‘ ausgewiesen werden können, weil sie sich von anderen literarischen Ästhetiken signifikant unterscheiden lassen, und die *drittens*, ob in affirmativer oder negierender Weise, in einen Zusammenhang zu anderen, etwa wissenschaftlichen, Experimentalkulturen treten oder in ihrem Verhältnis zu solchen Beständen analytisch bestimmbar sind.“ (Michael Bies und Michael Gamper: Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung, in: *„Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte“*. *Experiment und Literatur III: 1890-2010*, hg. v. Michael Bies und Michael Gamper, Göttingen 2011, S. 9-28, hier S. 10f.)

¹² Dieses visuelle Gedicht ist in mehreren Publikationen vertreten, unter anderem in der jüngst erschienenen Anthologie *A Global Visuage*, hg. v. Jörg Piringer und Günter Vallaster, Wien 2012, S. 82; ebenfalls in: Günter Vallaster: *Die Reise zum Plafond – in 11 Visus*, Wien 2012, S. 2.

¹³ Raoul Hausmann: kp'erium. Optophonetisches Gedicht [1918/19], in: *DADA. 113 Gedichte*, hg. v. Karl Riha, Berlin 2009², S. 101.

Betrachtet man die visuell-experimentellen Gedichte Günter Vallasters – wie das vorliegende Gedicht (Abb. 1), das beispielhaft betrachtet werden soll –, so stellt sich vielen Rezipienten die Frage, ob es sich hierbei überhaupt um Poesie und gar überhaupt um Literatur handelt. Diese Frage tauchte auch schon in Bezug auf die Texte der frühen Avantgardisten auf und wird trotz der Kanonisierung dieser Texte vielfach nach wie vor auch von heutigen Rezipienten aufgeworfen. Einige visuell-experimentelle Gedichte der Dadaisten und Futuristen, wie etwa das „Optophonetische Gedicht“ von Raoul Hausmann (Abb. 2), imitieren Textkonstitutionsverfahren, wie an der Zeilenform zu erkennen ist, und versuchen durch die graphische Gestaltung der Buchstaben Textmerkmale anzuzeigen. So könnte man etwa die fett gedruckten Buchstaben als laut zu lesende Wörter imaginieren, die kursiven Buchstaben als betonte und besonders wichtige Wörter etc. Die Buchstaben sind zusammenhängend lesbar, so dass die Lautgestaltung an fremde Sprachen erinnert, die es so ähnlich geben könnte. Anders das visuelle Gedicht Vallasters: Hier werden keine bekannten Textverfahren imitiert, sondern der bildnerische Charakter des Kunstwerks steht im Vordergrund und lädt den Rezipienten zu verschiedenen Assoziationen ein: Der Kreis könnte als Auge interpretiert werden, die Buchstaben wären dann die Visualisierung aller Eindrücke, die der Rezipient wahrnimmt; in anderer Lesweise wird der schwarze Kreis im Zentrum zur Visualisierung des Nichts.¹⁴

Trotz der Betonung der bildnerischen Seite aber kann Vallasters Werk als poetisches eingestuft werden, was man auf zweierlei Weise begründen kann: Zum einen handelt es sich hierbei um die Definition des Künstlers selbst. Der Künstler signalisiert dem Betrachter damit, in welcher Weise sein Kunstwerk rezipiert werden soll, was, wie später noch deutlicher wird, ein entscheidendes Element der künstlerischen Aussage sein kann. So, wie die Institutionalisierung des Kunstwerks einen wichtigen Beitrag zur Definition als Kunstwerk überhaupt leistet, ist die Gattungsbezeichnung durch den Künstler gerade dann, wenn die Gattungsgrenzen aufgelöst sind, ein wichtiges Definitionskriterium. Zum anderen rekurriert diese Bestimmung als poetischer Text auf die Definition Roman Jakobsons, welche heute nach wie vor als grundlegend anzusehen ist und in der Auseinandersetzung mit visuell-experimenteller Poesie immer wieder herangezogen wird.¹⁵ Sprachliche Äußerungen, und somit auch

¹⁴ So interpretiert J. Kaminskaja Günter Vallasters Gedicht „blick in aspiK“. Dieses Gedicht weist ebenfalls einen schwarzen Kreis in der Mitte auf (es handelt sich um einen mit Zeitungspapier beklebten Donut, in dessen Mitte ein schwarzes Loch ist). (Juliana V. Kaminskaja: Bild – Gedicht – Musik. Deutschsprachige experimentelle Poesie von heute unter dem Aspekt der Intermedialität, in: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland* 2008, S. 143-165, hier S. 151.)

¹⁵ Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, hg. v. Jens Ihwe, Frankfurt/Main 1971, S. 142-178. Es besteht ein grundsätzlicher Forschungskonsens in der Beobachtung, dass seit dem 20. Jahrhundert die experimentelle Literatur – welcher Ausprägung auch immer – das Sprachmaterial hervorkehrt und, wie weiter unten noch angesprochen werden wird, die Gattungsgrenzen zu sprengen versucht und sich somit mithilfe von Jakobsons Definition der „Literarizität“ einordnen lässt. Sogar der Wikipedia-Eintrag zur digitalen Poesie verweist auf diese Tatsache: „Die digitale

die Literatur, werden von Jakobson als kommunikative Akte begriffen, bei denen verschiedene Funktionen zwischen Sender und Empfänger aktualisiert werden. Das Spezifische der Literatur – und dies gilt vor allem für die Poesie als die verdichtetste Form von Literatur – besteht in ihrer besonderen Art der Sprachverwendung, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die sprachliche Struktur der Nachricht lenkt, wodurch – in Jakobsons Worten – die „poetische Funktion“ der Sprache aktualisiert wird (im Gegensatz etwa zu Funktionen, die die Aufmerksamkeit auf den Empfänger, den Sender oder den Kontext lenken). Somit sind der Poesie immer die Selbstreferentialität und eine Tendenz zur Sprachreflexion eigen. Das Merkmal, „die Sprache als ‚Material‘ diesseits ihres semantischen Gehalts zu bearbeiten“¹⁶, sieht Gamper als einen der zentralen Aspekte der avantgardistischen Lyrik, die in besonders ausgeprägter Weise mit dem Sprachmaterial experimentiert, es zur Schau stellt und so auf sich selbst zurückverweist:

Experimentieren in diesem Sinne bedeutet: explorativ und innovativ auf die syntaktischen, grammatischen, orthographischen und phonologischen Strukturen der Sprache zuzugreifen und mit neuen Verknüpfungsregeln und alternativen Kombinationskriterien etablierte Ordnungen der *langage*, der Sprache in ihrer tatsächlichen Verwendungsweise, zu transzendieren und zu potentialisieren und zugleich unrealisierte Möglichkeiten der *langue*, der Sprache als System, zu aktualisieren.¹⁷

War es seit dem Autonomwerden der Literatur in der Zeit um 1800 für Schriftsteller ein Anliegen, durch die Hervorkehrung des Sprachmaterials die durch die Konventionen festgelegten Gattungsgrenzen zu erweitern, wurde dies für die Avantgardisten des beginnenden 20. Jahrhunderts besonders zentral: Mit ihren poetischen Experimenten sollten die Grenzen nicht nur erweitert, sondern in radikaler Weise gesprengt werden. Dadurch entstanden einerseits neue Ausdrucksmöglichkeiten für die Kunst, aber vor allem wurde die Auflösung der Gattungsgrenzen selbst zum konstituierenden Element der Poesie, die damit einen provokativen und revolutionären Gestus inszenierte.

Auch bei dem visuellen Gedicht Vallasters ist das Bestreben, die Gattungsgrenzen zu überwinden, zu erkennen. Dies zeigt sich daran, dass es keine erkennbaren Wörter

Poesie versteht sich als Sprachkunst, welche die Grenzen der herkömmlichen Literatur gesprengt hat. Der entscheidende Unterschied zur traditionellen Literatur besteht darin, dass bei der digitalen Poesie – wie in allen experimentellen Schreibweisen – nicht mehr der Inhalt im Fokus steht, sondern die Sprache als Material. Die digitale Poesie hat nicht in erster Linie den Ausdruck von Gefühlen oder Meinungen zum Ziel, sondern will auf der Basis von bewussten Theorien und Experimenten ästhetische Sprachkunstwerke erschaffen.“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Netzliteratur>; letzter Zugriff am 02.11.2012; vgl. auch Ulrich Ernst: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002, S. VIII.) Über diese allgemeine Beobachtung hinausgehend, soll im vorliegenden Beitrag genauer dargestellt werden, wie die Aktualisierung der poetischen Sprachfunktion im konkreten Fall, exemplifiziert an dem abgebildeten Text Günter Vallasters, realisiert wird.

¹⁶ Bies/Gamper: Arbeit am Sprachmaterial, S. 9.

¹⁷ Ebd., S. 9f.

mehr gibt,¹⁸ und dass, wie bereits erläutert, keine Textkonstitutionsverfahren mehr imitiert werden. Stattdessen wird das Bildnerische in den Vordergrund gerückt. Das Gedicht ist im Original farbig und ordnet die Buchstaben frei im Raum an. Während die frühen Avantgarden die Sprache zunächst auflösten und dann mit neuen – bildnerischen – Elementen kombinierten, wird in der heutigen visuell-experimentellen Poesie, wie im vorliegenden Gedicht zu sehen, mehr und mehr das Sprachmaterial selbst reduziert und in seiner Rohgestalt ausgestellt. Vallasters Gedicht kombiniert zwar auch Buchstaben, doch ist es nicht möglich, wie etwa noch bei Hausmann, diese zusammenzusetzen und als Sprache – und sei es auch nur als Phantasiesprache – zu lesen. Damit wird das Gedicht indes nicht zu einem Bild, welches in dekorativer Weise auch Schriftzeichen verwendet, denn das visuelle Gedicht wird ja vom Künstler selbst, wie oben bereits gesagt, als Gedicht bezeichnet. Durch diese Definition wird eine literaturspezifische Rezeptionshaltung gefordert, der sich der Betrachter, welcher das Gedicht in einem Poesie-Band findet, nicht entziehen kann. Der Textproduzent fordert den Textrezipienten aktiv zum Dialog und zur Mitgestaltung auf.

Dadurch kommt es zu einer von sehr vielen visuell-experimentellen Poeten betonten Engführung von Produzent und Rezipient, was sich mit Wolfgang Iser's Theorie des impliziten Lesers¹⁹ und ihrer Weiterentwicklung durch die Empirische Literaturwissenschaft²⁰ anschaulich machen lässt. Laut Iser liegt jedem Text die Position des Lesers als konstitutives Element zugrunde, welche das im Text angelegte Verstehenspotential realisiert. Dieser Ansatz wird in der Empirischen Literaturwissenschaft, etwa von Norbert Groeben und Siegfried S. Schmidt, dahingehend fortgesetzt, dass die von Iser als Textkonstrukt gedachte Leserposition durch den empirischen Leser ersetzt wird. Durch Befragungen am realen Leser soll herausgefunden werden, wie der Leser einen literarischen Text zu einem mit Bedeutung versehenen Gegenstand macht, indem er ihn durch den Akt der Rezeption konkretisiert, interpretiert und somit letztlich überhaupt erst konstituiert. Diese Methode lässt sich gewinnbringend für die Untersuchung visuell-experimenteller Poesie anwenden, da hier die genannten rezeptionstheoretischen Annahmen gewissermaßen ins Extrem gesteigert Gültigkeit haben und gleichzeitig offengelegt werden. Denn hier ist der Rezipient in besonderem Maße Teil der Textkonstitution, was an dem vorliegenden Gedicht Vallasters nachvollziehbar wird, aber noch anschaulicher

¹⁸ Einer Aussage des Dichters zufolge stellten die Buchstaben ursprünglich das Wort „Grenzüberschneidungen“ dar, übersetzt in die Sprachen Englisch, Russisch, Französisch, Spanisch, Ungarisch, Hebräisch, Japanisch und Arabisch. Dieses Wort ist aber aufgrund der Auflösungen, Überschneidungen und Überlappungen der Buchstaben auf dem engen Kreisring nicht mehr erkennbar.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1992 [1972].

²⁰ Vgl. Norbert Groeben: *Empirische Literaturwissenschaft*, in: *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, hg. v. Dietrich Harth und Peter Gebhardt, Stuttgart 1982, S. 266-297.

an dem bereits beschriebenen begehbaren Gedicht von Ivana Rohr deutlich wird. Zwar aktiviert der reale Leser durch den Rezeptionsakt immer individuell unterschiedliche Bedeutungsebenen, doch lassen sich in vielen Fällen der kanonisierten Literatur weitgehende Interpretationsübereinstimmungen herstellen. Das begehbare Gedicht dagegen lässt solche Übereinstimmungen nicht zu, da es ja bei jedem Rezipienten eine andere Gestalt annimmt, der Rezipient also auf ganz offensichtliche Weise nicht nur Rezipient, sondern gleichzeitig auch Produzent des Textes ist. Ebenso lässt sich in Bezug auf Vallasters visuelles Gedicht der Rezeptionskonsens nur durch eine verstärkte intersubjektive Auseinandersetzung herstellen. Daher ist die eingangs erwähnte Einordnung und Benennung des Werks durch den Künstler selbst von ebenso großer, textkonstitutiver Bedeutung wie der Dialog zwischen Rezipient und Produzent. Nicht zufällig wird visuell-experimentelle Poesie häufig kollektiv rezipiert, an Orten der Begegnung und des Dialogs zwischen Rezipienten und Produzenten (vgl. das Interview mit Günter Vallaster unten).

Mit der Zuspitzung der textkonstitutiven Bedeutung des Lesers/Rezipienten für das visuell-experimentelle Gedicht und dem Anspruch, konventionalisierte Gattungsgrenzen in Frage zu stellen, ist noch ein weiterer Aspekt der visuell-experimentellen Poesie angesprochen, nämlich der Anspruch, der Realität möglichst nahe zu kommen, zumeist mit einem kritisch-provokativen Anspruch. Die Realität heute ist maßgeblich durch globale Vernetzungen und das Internet geprägt, was sich sowohl in dem gegenüber den früheren Avantgarden veränderten Material der poetischen Experimente manifestiert als auch in ihren Ausdrucksformen. Volker Demuth sieht die „Zeit des medial-sozialen Raumwandels, dem wir in der Gegenwart beiwohnen, als wesentliche Herausforderung an die Literatur“²¹. Er strebt mit seiner Poesie an, „wieder in den Raum zurückzukehren“²², was er durch seine eingangs genannten RaumPoeme umzusetzen versucht. Ordneten die frühen Avantgarden ihr Material neu auf dem Papier an, so finden sich in den letzten Jahrzehnten vermehrt Experimente, die Sprache im Raum anordnen. Dieses Bestreben kann man als Gegenbewegung zu der extremen Enträumlichung verstehen, die durch die Globalisierung und vor allem durch das Internet bewirkt wird. Byung-Chul Han fasst diese Entwicklung mit dem Begriff der Hyperkulturalität²³, der die moderne, vom Internet strukturierte Welt zu beschreiben versucht. In dieser Welt gibt es nach Han keine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mehr, auch nicht mehr die räumliche Opposition von Hier und Dort, sondern es gibt nur noch ein ‚Jetzt‘ und ein ‚Hier‘: Sowohl zeitlich als auch räumlich werden die althergebrachten strukturierenden Kategorien aufgelöst. Dies ruft, so Han

²¹ Demuth: RaumPoem, S. 134.

²² Ebd.

²³ Byung-Chul Han: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin 2008.

weiter, bei vielen Menschen den Wunsch nach einer neuerlichen Strukturierung im ganz Kleinen hervor (z.B. die Berufung auf die Herkunft aus einer bestimmten Stadt und ein damit einhergehender lokaler Patriotismus), gleichzeitig kann sich niemand den Strukturierungsgesetzen des Internets und der globalisierten Welt entziehen.

In dem Gedicht Vallasters scheinen beide Pole angelegt zu sein, die Begrenzung und die Öffnung: Einerseits weist das visuelle Gedicht eine sehr deutliche Begrenzungslinie nach außen auf, die durch einen dicken schwarzen Strich markiert ist. Die Buchstaben quetschen sich gleichsam in diesen begrenzten und beengten Raum, rücken eng aneinander und überlappen sich teilweise. Andererseits evozieren die Buchstaben und ihre spezifische Art der Anordnung eine Lesweise, die auf Grenzenlosigkeit hindeutet. Die vielen Buchstaben aus unterschiedlichen Sprachen (man kann lateinische, kyrillische, arabische, hebräische und japanische Schriftzeichen erkennen) symbolisieren die unendliche Vielfalt unserer Welt, die sich hier auf engstem Raum findet. Welt wird hier als Sprache begriffen, was der Erkenntnis entspricht, dass es keine Welt jenseits von Sprache gibt, sondern die Sprache die Welt allererst konstituiert. Man könnte das Gedicht fast als Visualisierung des Hans'schen Konzepts interpretieren, da die vielen Sprachen der Welt sich hier gleichzeitig und an derselben räumlichen Stelle zusammenfinden und einen einheitlichen visuellen Gesamteindruck herstellen. Differenzierungen sind hier zwar noch angedeutet, da die Buchstaben in unterschiedlichen Farben gehalten sind, doch ist dieses Prinzip in Auflösung begriffen, da die Zuweisung der drei Farben blau, grün und weinrot nicht mit der nationalen Kategorisierung der Schriftzeichen korreliert.²⁴ Ein Jenseits oder eine Opposition zu diesem Raum des ‚Hier und Jetzt‘ gibt es hier – anders als im Konzept Hans – dennoch, dargestellt nämlich durch den schwarzen Kreis. Dieser kann allerdings wiederum als Entgrenzung gelesen werden, nämlich als Blick in die unendliche Nacht, das Weltall oder gar das Nichts (vgl. FbN. 14). Der Anspruch der frühen Avantgardisten, der Realität nahe zu kommen und Kunst und Leben zu vereinen – z.B. durch Simultangedichte oder bruitistische Gedichte, die die Geräusche der Großstadt einfangen sollten oder durch Performances, in denen Text, Autor und Performer miteinander verschmolzen –, ist also auch heute noch aktuell, wenn auch in einem weniger offensichtlichen Modus. Die uns umgebende Welt mit ihren durch Globalisierung und Internet hervorgerufenen spezifischen Ausprägungen und Anforderungen wird nicht mimetisch eingefangen, sondern in einem übertragenen Sinne. Dies findet eine Parallele in der Betonung der visuellen Elemente und der Hervorkehrung der bildnerischen Seite der Gedichte, welche die Nationalsprachen in den Hintergrund treten lassen: In einer globalisierten Welt des ‚Hier und Jetzt‘ werden Nationalsprachen unwichtig, stattdessen rücken

²⁴ Vallaster weist darauf hin, dass die Farben auch als Referenz auf die Grundfarben der Natur interpretiert werden können – die Erde mit viel Blau (Wasser bzw. Blauspiegelung im Wasser) und Land (grün, rotbraun).

allgemein verständliche ‚Sprachen‘ – wie bei Vallaster die bildnerischen Elemente – in den Vordergrund, welche indes keine bekannten literarischen Muster imitieren, sondern eine unserer heutigen Realität entsprechende neue Form der visuell-experimentellen Poesie finden.

„Die Reise zum Plafond“: Interview mit dem Wiener Dichter Günter Vallaster²⁵

Wir haben uns auf dem Festival experimenteller Poesie „schagadam magadam“ kennengelernt, das ich 2012 zusammen mit anderen in Freiburg i. Brsg. veranstaltet habe. An diesem Tag haben sich acht Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland, Österreich und Russland getroffen, die mit Studierenden der Universität Freiburg, mit der Freiburger interessierten Öffentlichkeit und Liebhabern der experimentellen Poesie aus Nah und Fern in einen Dialog getreten sind. Du selbst hast eine Sektion moderiert und bist mit eigenen experimentellen und visuellen Arbeiten aufgetreten, denen Du die im Titel des Interviews genannte Überschrift gegeben hast. Im Zuge der langen Vorbereitung auf das Festival und am Festivaltag selbst haben sich für mich einige Fragen ergeben. Vielen Dank, dass Du Dich bereit erklärt hast, mit mir diese Fragen zu besprechen!

Bevor ich auf die experimentelle Poesie im Allgemeinen zu sprechen komme, möchte ich ganz klassisch beginnen und mehr über Dich und Dein Schaffen erfahren: Du bist 1968 in Schruns/Österreich geboren, lebst heute in Wien und beschäftigst Dich mit visuell-experimenteller Poesie als Autor, Herausgeber und Literaturveranstalter. Wie bist Du denn zum Schreiben gekommen und seit wann bist Du dichterisch tätig?

Bücher haben mich von klein auf fasziniert und bestärkt durch eine stets vorhandene Fabulierlust in Verbindung mit einigen prägenden Leseerlebnissen – hier muss ich gleich Ernst Jandl erwähnen – startete ich mit 16, 17 einige erste Versuche. Jandl wird heute von vielen Autor/inn/en als richtungsweisendes Leseerlebnis genannt, es war aber damals keineswegs so, dass alle Jandl gelesen hätten, obwohl ich es mir gewünscht hätte und er in den 80er Jahren nicht zuletzt durch seine Auftritte mit dem „Vienna Art Orchestra“ eine breitere Achtung über Literaturkreise hinaus erfahren hatte. Die Beschäftigung mit Literatur und das Schreiben eröffneten doch ganz andere und weitere Räume im Vergleich zum ländlichen und doch eher konservativen Umfeld zu jener Zeit. Später begann ich ein Germanistikstudium, wobei es damals nicht mein unbedingter Wunsch war, Schriftsteller zu werden; die Germanistik ist ja in dem Sinn auch keine Ausbildung zum literarischen Schreiben, aber sie vermittelt einen sehr guten Überblick, was es alles an Epochen, Strömungen und Schreibrichtungen gibt. Ich war an anderen Tätigkeiten, die im Zusammenhang mit dem Fach stehen, ebenso interessiert und nach dem Studienabschluss war ich bislang in verschiedenen germanistischen Berufsfeldern tätig, die mich alle interessiert haben: Forschung, DaF, Auslandsgermanistik, Verlagswesen. Das Schreiben stand andauernd als großes Interesse im Raum, nur die Ausübung ist halt bis heute abhängig von den vorhandenen Zeitressourcen. Während des Germanistikstudiums damals in Innsbruck Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre habe ich begonnen, das Schreiben – vor allem lyrisch und eher in Kurzformen – ein wenig intensiver zu betreiben, damals noch mit einer klapprigen mechanischen Schreibmaschine. Die Ergebnisse habe ich zunächst niemandem angeboten; für mein erstes Buch „wiesohelles“, das 2001 in der Edition „Das fröhliche Wohnzimmer“ in Wien erschien, habe ich einige Sachen aus der Zeit genommen, die zuvor in den 90ern in einigen Literaturzeitschriften erscheinen konnten. Andere Texte aus der Anfangszeit blieben liegen, und lustigerweise hat mich die Literaturzeitschrift „etcetera“ im letzten Jahr dazu eingeladen, für die Rubrik „Frühwerke“ einen Beitrag beizusteuern, und da habe ich einen Text im Originaltyposkript hingeschickt, der 25 Jahre unter Verschluss geblieben ist – sinnigerweise hat er den Titel „im aufzug“. Das hat irgendwie was von ORGAN²/ASLSP von John Cage, das längste Musikstück der Welt, dessen erster Ton 2003 in Halberstadt gespielt wurde. Erstmals öffentlich verlesen werde ich diesen Text vielleicht in 25 Jahren, im Jahr 2037 (*lacht*).

²⁵ Das Gespräch wurde im August 2012 per E-Mail geführt.

Wie gehst Du beim Arbeiten vor und was inspiriert Dich?

Vor dem Hintergrund der berufsbedingt knappen Zeitmöglichkeiten bin ich mehr ein Wochenendschreiber und zwischendurch halte ich stichwortartig in einem Notizblock fest, was mir so ein- und auffällt. Das finde ich ganz wichtig, Formulierungen und Ideen sofort festzuhalten, vergessen und untergegangen sind sie ja schnell. Mich inspiriert zum einen die Sprache selbst, also wenn ich meine, dass ich eine eventuell interessante Formulierung oder Idee für eine textuelle Umsetzung habe, dann verfolge ich sie weiter. Ganz unterschiedliche Themen können mich zu der Frage bringen, wie ich ihnen sprachlichen Ausdruck verleihen könnte.

Bei der Beschäftigung mit Gegenwartslyrik ist mir aufgefallen, dass sehr viele Dichter/innen ein erkennbares Bemühen auszeichnet, sich in irgendeiner Weise mit der Tradition auseinanderzusetzen. Die Dichter/innen suchen nach neuen Formen, knüpfen dabei aber deutlich an die poetische Tradition an. Auch poetologische Auseinandersetzungen sind in den Texten selbst der ganz Jungen häufig anzutreffen. Die visuelle Poesie steht in einer langen Tradition, dabei hat aber jede Epoche neue Formen und damit die ihr eigenen Ausdrucksweisen gefunden. Wie würdest Du Deine eigene Auseinandersetzung mit der Tradition beschreiben? Wie eng ist der Bezug zur Tradition, wie sehr bezieht Du Dich auch bewusst auf das Vorangegangene, knüpfst daran an oder setzt Dich bewusst davon ab?

Der Auseinandersetzung mit der Tradition kommt auch bei mir eine ganz grundlegende Bedeutung zu: Wer hat was wann wie ausgedrückt, was ist überliefert, was ging unter, was hat heute noch seine Wirkung, was durfte überhaupt zu welcher Zeit gesagt werden und wie wurde gegen Zensur oder auch herrschende ästhetische Konventionen opponiert, das sind für mich ganz wichtige Fragestellungen auch in der visuellen Poesie. In meiner literarischen Arbeit gehe ich von der Maxime aus, dass ich das Rad nicht neu erfinden kann und will, ich kann aber versuchen, das Rad möglichst eigenständig zu setzen. In der Tat ist die Beschäftigung damit, was es alles an visuell-poetischen Ausdrucksformen gibt, – ohne dabei einen ensyklopädischen Anspruch erheben zu können – ein wichtiger Teil meiner visuell-poetischen Arbeit, um möglichst nicht in bestehende offene Türen zu fallen. Auf der anderen Seite sind wir alle in einen kulturellen Überbau hineingeboren, an ihm sozialisiert, durch ihn beeinflusst und inspiriert, wir hantieren mit einem bestehenden Inventar an Zeichen und Formen, dennoch glaube ich, dass dabei individuelle Handschriften, Fingerabdrücke, Fußspuren, mit Blick auf die visuelle Poesie: Irisse (um den Plural von „Iris“ durch „Risse“ zu akzentuieren), was auch immer, erkennbar sind oder sich herausbilden können. Mir geht es nicht darum, bestimmte Formen weiterzutradieren, sie gleichsam als Gefäße zu nehmen, die ich mit Gegenwart fülle, sondern zu überprüfen, welche Ausdrucksmittel für mich tauglich sind, um an ihnen oder von ihnen in kritischer Auseinandersetzung ausgehend eventuell weitere oder andere Aspekte zu finden... hier bin ich in der Tat sehr experimentell (*lacht*). Ein Mindestmaß an Tradition ist dabei natürlich immer gegeben, seien es die Buchstaben, sei es allein schon der Schriftgestus, und hier stellt sich die Frage, wieviel an Tradition ich für meinen Text zulassen möchte: das Wort, den Satz, die literarische Form: Lyrik, Prosa, Roman, schließlich eben: den Text oder anders gesagt, wie weit ich mich diesen Formmustern entziehen möchte oder überhaupt entziehen kann. Diese Frage steht beim Schreiben ständig im Raum, beantwortet wird sie vom Thema, von dem, was ich sagen möchte. Die visuelle Poesie ist für mich ein taugliches Mittel, auf die heutige Zeit der Bildlastigkeit oder Bilderflut zu reagieren, aber nicht das einzige. Indem ich das Wort beim Bild, das Bild beim Wort, das Bild beim Bild und das Wort beim Wort nehme, kann ich noch einen kritischen Schritt weiter setzen, ironisierend, konterkariierend, Ebenen öffnend, gerade im Vergleich zur Werbung, die schon mal experimentelle Mittel aufnimmt, wodurch sie deren Funkzionieren beweist, die dann zum Beispiel in Form von Adbusting ästhetisch gebrochen werden können. Interessant finde ich den gegenwärtigen Aufschwung, ja die Blütezeit visueller Poesie durch die sozialen Netzwerke wie Facebook – was da an Bild-Texten, Text-Bildern, Sehtexten, die meist aus Formprojektionen oder Montagen und kritischen Kurzbotschaften bestehen, gepostet und gesharet wird, ist schon unglaublich (*lacht*).

Ich beobachte weiterhin, dass sich derzeit insgesamt sehr unterschiedliche Formen von Dichtung entwickeln: Poetry Slams, Dichtung und Architektur (z.B. begehbare Gedichte), Dichtung und Video, „klassische“ visuelle Dichtung auf Papier, Experimente im Internet. Wie schätzt Du insgesamt den Stellenwert des Internets bei diesen Entwicklungen ein? Und inwiefern spielt das Internet für Deine eigene Arbeit eine Rolle?

Experimentelle und intermedial ausgerichtete Schreibweisen haben immer einerseits auf die Technik kritisch oder affirmativ reagiert, andererseits technische Entwicklungen ästhetisch zu nutzen versucht und sind insofern bis zu einem gewissen Grad Kinder ihrer Zeit. Es hat natürlich Konsequenzen für den Schreib- und Gestaltungsprozess und das Ergebnis, ob ich mich mit Papier und Bleistift hinsetze, eine mechanische Schreibmaschine verwende oder Computerprogramme entwickle, wobei ich hier viel Konterkarierungspotential sehe: In einer durchtechnisierten Welt kann es spannend sein, mit einfachsten Mitteln ästhetische Kontrapunkte zu setzen. Andererseits ist es interessant, die Möglichkeiten, die die Technik eröffnet, auszuloten, solange alles im erschwinglichen Rahmen bleibt. Video war bis jetzt für mich zu teuer und zeitaufwendig (*lacht*). Ein relativ kostengünstiger technischer Gestaltungsraum ist das Internet, und ich finde es faszinierend, dieses immer noch relativ junge Medium sprachlich und ästhetisch zu erforschen und diese ständig wachsende und weiter ins mediale Zentrum rückende Form der Öffentlichkeit als Präsentations- und Interaktionsplattform zu nutzen. Literaturprojekte, die sich auf die Spezifika des Mediums einlassen, bei denen also nicht einfach ein Text ins Netz gestellt wird (was zu reinen Präsentationszwecken auch legitim ist), sind aus meiner Sicht überaus reizvoll, der ganze Bereich der Netzliteratur ist für mich ein Feld, das der Auseinandersetzung lohnt. Gegenüber dem E-Book bin ich gleichermaßen aufgeschlossen, ein Text muss für mich nicht zwingend auf Papier sein, wenn es die Papierform sicher auch weiterhin geben wird. Insgesamt bin ich sehr für die Vielfalt, was aber nicht bedeutet, dass ich selbst alles machen muss. Die Offwelt, um sie mal so zu nennen, ist für mich an und für sich ein ebenso faszinierender Text-Raum, „begehbare Gedichte“ finde ich eine sehr schöne Bezeichnung! Ich denke da an Räume aller Art, Häuserfassaden, Graffiti, Land Art, den ganzen Bereich der Performance oder der spontanen Flashmobs oder Aktionen, wie sie vom Dadaismus, später vom Situationismus richtungsweisend vorgezeichnet wurden, bis zu den Aktionen der Moskauer Punk-Band „Pussy Riot“ als vielleicht bedeutendstes Beispiel der Gegenwart. Das finde ich alles enorm wichtig, wobei ich mich selbst bislang doch eher zwischen den Seiten und Zeilen bewegt habe, was vielleicht daran liegt, dass ich nicht so extrovertiert-schauspielerisch ausgerichtet bin. Ich anerkenne auch, dass der Poetry Slam vielen Spaß macht, selbst fühle ich mich in diesem Kontext nicht so wohl, ich lese weder gegen jemanden noch um die Gunst von jemandem, zudem brauche ich Hilfsmittel, als erstes schon mal die Sprache. Die Atmosphäre ist mir dort bisweilen zu bierzeltmäßig, also ich fühle mich dort eher eingeschränkt. Es hat sich, wie mir scheint, auch eine gewisse Art des Funktionierens eines Poetry Slam-Textes herausgebildet, eine Art Slam-Duktus oder Slam-Sing-Sang, bei dem die Lautstärke und die Performance den Text zudecken können. Mit Musik kann das wieder toll sein, wegen der Musik. Oder den Text lautpoetisch aufbrechen, das geht auch. Also ich könnte da nicht bestehen oder reüssieren, vielleicht weil ich auch zu wenig muskulös bin (*lacht*). Letztlich bewege ich mich doch um Lesetisch und Lesewasser, in der Wüste kann aber ein Glas Wasser wirklich etwas Wunderbares sein (*lacht*). Das weite Feld der Poetry Slams enthält aber auch Perlen, das ist ganz klar, und es eröffnet gerade Literatur-Einsteiger/innen auf gewissermaßen unbürokratischem Wege eine Möglichkeit, eine Bühne, um sich zu präsentieren und Kritisches vor einem größeren Publikum vorzutragen.

Durch das Internet ändern sich ja nicht nur die Formen der Poesie, sondern auch ihre Verbreitung: War experimentelle Poesie im Laufe der Literaturgeschichte zumeist ein Zweig der Literatur, der eher von einem kleinen Kreis von Interessierten rezipiert wurde, wird die experimentelle Poesie nun massenhaft zugänglich. Auch Menschen, die kein primäres Interesse an Dichtung haben, können auf die Texte im Netz stoßen, auch wirken (beispielsweise bei Mail Art-Aktionen) viele Menschen an solchen Kunstwerken mit. Wie verändern sich dadurch für Dich die Arbeit und das Verständnis von dieser Art Literatur?

Ja, in der Tat war die experimentelle Poesie immer eher ein Nischenwesen, auch Ausnahmen wie Ernst Jandl mussten lange Durststrecken bis zur breiteren Wahrnehmung und Anerkennung durchlaufen. Ich meine, dass das Internet eine Chance auf Öffentlichkeit für Randständiges, Marginalisiertes, in konventionellen Medien selten Wahrgenommenes bietet, wenn auch den konventionellen Print- und audiovisuellen Medien immer noch eine Leitfunktion zukommt, und die Dinge im großen, weiten, globalen Dorf versteckt sein oder untergehen können, vielleicht nicht immer so ernst genommen oder anerkannt werden. An und für sich ist das Internet für mich im Prinzip ein völlig gleichwertiges Medium, vor allem ein großes Archiv, das mir hilft, interessante Sachen zu entdecken, und hier spreche ich zunächst mehr als Rezipient, denn als Produzent: Der Aspekt der Abgrenzung interessiert mich lediglich als Produzent, als Rezipient freue ich mich über Entdeckungen, an die ich sonst nicht hergekommen wäre. Aber auch als Produzent ist es überaus interessant zu sehen, wer weltweit noch eventuell in ähnliche Richtungen geht, und der sich gegebenenfalls daraus ergebende Aspekt der Vernetzung und des Austausches ist sicher ein ganz wesentlicher. Das Internet unterstützt meiner Ansicht nach die intermediale Verschränkung, das Cross-over von Wort, Bild und Ton und ist vor diesem Hintergrund sicher ein interessanter Entfaltungsraum für visuelle Poesie, und dies nicht allein in Form von statischen Bildern, sondern auch mit Animationen oder (Kurz-)Filmen. Videos mache ich zwar (noch) nicht, der Gedanke ist aber durchaus vorhanden, und ich könnte es mir bei einigen meiner Arbeiten gut vorstellen, sie filmisch umzusetzen und gegebenenfalls ins Netz zu stellen. Meine bei „schagadam magadam“ gezeigte „Reise zum Plafond“, die 11 visuell-poetische Arbeiten in einen narrativen Zusammenhang bringt, würde sich etwa hierfür sehr gut anbieten. Bei etlichen experimentellen, intermedialen Autor/inn/en wie Ilse Kilic/Fritz Widhalm, Liesl Ujvary, Brigitta Falkner, Heike Fiedler, Sophie Reyer, Thomas Havlik, um nur einige Beispiele zu nennen, ist ein nicht unerheblicher filmischer Anteil in ihren Werken dazugekommen, wobei das Internet nicht unbedingt als Auslöser dafür zu sehen ist. Aber es unterstützt diese medialen Erweiterungsprozesse sehr gut. Bei einer der ersten meiner Literaturveranstaltungen, „bewegte sprache“, die ich mit Unterstützung der Grazer Autor/inn/enversammlung seit einigen Jahren in Wien organisiere, und bei der ich programmatisch offen lasse, welche Ausdrucksform gewählt wird, sind alle eingeladenen Autor/inn/en mit DVDs angerückt. In diesem Jahr wiederum haben alle gelesen, die reine Lesung ist also nach wie vor ziemlich präsent. Und um noch einmal auf das Internet zu kommen: Es ist sicher eine nicht unwesentliche Hilfe, sich als Autor/in zu präsentieren, wahrnehmbar zu machen, wenn auch nicht zwingend daraus eine wahrnehmbare Anerkennung folgen muss. In eigener Sache nutze ich es sozusagen als Selbstchronist und Selbstarchivar, indem ich meine Aktivitäten, Lesungen und Publikationen auf meiner Homepage poste, eine öffentlich einsehbare Visitenkarte zu gestalten versuche. Beim Verfassen von Texten bin ich somit noch buch-, blatt- oder papierorientiert. Das Internet ist für mich ein wichtiger Raum, beim Schreiben ist es indes tatsächlich (noch) nicht so, dass ich in Hypertext-Kategorien denke. Im Herbst wird ein neuer Lyrikband von mir erscheinen, und da bin ich schon wieder im Buch.

Du hast darüber gesprochen, wie sich in den letzten Jahren – nicht nur, aber auch durch das Internet – die Formen des experimentellen Dichtens verändert haben und mehr und mehr der Film/das Video ein Teil des Experimentierens geworden ist. Wo liegen für Dich die definitiven Grenzen der experimentellen Poesie? Gilt: anything goes, oder gibt es für Dich eine Grenze bzw. an welcher Stelle ist die Grenze erreicht, an der ein Kunstwerk nicht mehr in die Sparte „Poesie“ einzuordnen ist? Ich denke an den Videoclip, den Du gemeinsam mit Angelika Schröder produziert hast und in dem keine Sprache verwendet wird, oder an die Performances von Roza Rueb, bei denen zwar die Sprache häufig zentral ist, jedoch das Performative vordergründiger ist – liegen die schon auf oder gar jenseits der Gattungsgrenze „experimentelle Poesie“?

An und für sich bin ich ein Verfechter des *anything goes* in dem Sinn, dass alle Kanäle experimentell genutzt und kombiniert werden können, wobei ich beim Begriff „experimentell“ nicht unbedingt der naturwissenschaftlichen Definition und Praxis folge, sondern einen eigenen künstlerischen Experimentbegriff vorschlage: Es kann versucht und ausprobiert werden; neue, andere oder unkonventionelle Wege, Räume und Kombinationen können gewagt werden – Offenheit und

unterschiedliche Ergebnisse bei Wiederholungen sind durchaus erwünscht und dem Verfahren inhärent. Zu Stellenwert und Bedeutung des Experiments in Kunst und Wissenschaft in der Neuzeit bis in die Moderne sei unbedingt auf die Studien von Michael Gamper (vgl. Fußnote 11 in diesem Beitrag) verwiesen, der auch eine Reihe von Wechselwirkungen herausgearbeitet hat. In der experimentellen künstlerischen Praxis gibt es nach wie vor auch den Weg der bewussten Beschränkung, des Verzichts auf verschiedene mediale Ausdrucksformen, dass man also „nur“ Schriftsteller/in ist oder „nur“ Maler/in, ein Weg, der im experimentellen Bereich m.E. genauso gangbar ist. Die Beschränkung lässt sich dann innerhalb der einzelnen Kunstrichtungen als Möglichkeit weiterverfolgen, in der Literatur ist das vor allem der oulipotische Weg, der dem Prinzip „Erweiterung durch Beschränkung“ folgt und durch formal strenge und regulativ wirkende Schreibverfahren wie das Leipogramm oder Anagramm spannungsvolle Texträume schaffen kann und damit interessante Lichter auf die Sprache und die Welt wirft. Selbst sehe ich mich doch als „Nur“-Schriftsteller, der von der Sprache ausgehend gerne intermediale Andockstellen sucht und innerhalb der Schriftzeichenwelt gerne aus dem Vollen schöpft. Ich verwende aber keine Methode als Selbstzweck, sondern versuche sie in Abhängigkeit von einem bestimmten Ausdrucksziel zu verwenden, mit anderen Worten: Beim Schreiben ist mir jedes Mittel recht. Das kann durchaus auch einmal eine Beschränkung sein, wenn es mal als Stilmittel passt oder ich damit ein bestimmtes forschendes Erkenntnisinteresse verbinden kann: So hat mich mal die Frage interessiert, welche Buchstaben in der visuellen Poesie bevorzugt verwendet werden, welche weniger, da mir aufgefallen war, dass in visuell-poetischen Arbeiten sowohl diachron als auch synchron gesehen einzelne Buchstaben wie das I oder das A häufiger auftreten, andere wie das B oder C nur selten, und dies nicht nur in deutschsprachigen Arbeiten. Daher habe ich eine größere Runde von Autorinnen und Autoren – am Ende waren es 57 – zum Anthologieprojekt „Ein Alphabet der Visuellen Poesie“ eingeladen mit der Aufgabenstellung, einen Buchstaben des lateinischen Alphabets auszuwählen und ihn visuell-poetisch umzusetzen, wobei die Arbeit nicht aus dem gewählten Buchstaben alleine bestehen musste, er sollte aber zumindest leitmotivisch wirken. Das Projektergebnis ließ viele interessante Aspekte auf zeichengraphisch-struktureller und semantischer Ebene zutage treten. „Gewonnen“ hat schließlich übrigens das A, es wurde am häufigsten gewählt. Um aber auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Summa summarum ist der Rahmen, in dem ich mich bewege, das Schreiben. Ich falle auch gerne mal aus diesem Rahmen, entweder alleine oder in Kooperation, wenn die Chemie und Ausrichtung zusammenstimmen, wie mit Angelika Schröder. Weiters finde ich den Dialog mit anderen Sprachen und Kulturen, das Blicken über den eigenen Gesichtskreis hinaus – gerade im experimentellen Bereich – wichtig. Bei Roza Rueb ist das Fallen aus dem Rahmen aus meiner Sicht geradezu programmatisch, wodurch sie ästhetische Höchstspannung schafft. Da bleibt kein medialer Stein auf dem anderen, und sie schafft dadurch eine eigenständige multimediale und performative Text-Bild-Welt, in der die konventionellen Zeichen hoch konzentriert reflektiert werden, zum Beispiel durch Projektionen ihrer Buchstaben, die Menschen auf der Straße oder Vögeln auf dem Draht ähneln, auf den Körper, was auf überaus dichte Weise etwa den Projektionsgehalt der konventionellen Zeichen zeigt. Sie präsentiert sich aus meiner Sicht selbst als Teil des Textes, indem sie sich bei ihrer Lesung vor die Leinwand stellt. Bei mir ist es so, dass ich mich gewissermaßen makrostrukturell weitgehend als konventioneller Schriftsteller präsentiere, der sich weitgehend in gattungsmäßigen Makrostrukturen wie Lyrik, Prosa oder visueller Poesie bewegt und sich oft als Person eher zurücknimmt, mikrostrukturell aber ständig auf der Suche nach textlich Deviantem ist. Die Makrostruktur von Roza Rueb ist die Performance, sie präsentiert und repräsentiert Text-Performance par excellence.

Worin siehst Du das spezifische Potential experimenteller Poesie im Gegensatz zu anderen Formen von Dichtung?

Für mich liegt der Reiz an der experimentellen Poesie darin, bestimmte sprachliche, ästhetische und gesellschaftliche Konventionen und Muster, die unter Umständen zu Schablonen erstarrt sein können, zu hinterfragen und damit neue oder zumindest abweichende poetische Räume zu eröffnen. Was zählt, ist der Versuch. Dies bringt es mit sich, dass experimentelle Werke

akzentuiert interaktiv ausgerichtet sind, was eine aktive Rezeption erfordert, eine Bereitschaft, sich auf vielleicht ungewohnte Text-Bild-Klang-Welten einzulassen. Dies ist häufig nicht gegeben, was sicher ein Grund dafür ist, dass die experimentelle Literatur eher ein Minderheitenprogramm ist und in den Medien vergleichsweise eher wenig Präsenz genießt; wenn, dann oft in Form von Ex-Post-Ikonisierungen, d.h. dass Richtungen oder Gruppierungen, die schon einige Jahrzehnte zurückliegen wie Fluxus oder die Wiener Gruppe und deren noch lebende Vertreter Würdigung und Wertschätzung erhalten. Wobei die mediale Präsenz von Medium zu Medium verschieden ist und letztlich von den zuständigen Redaktionen und dem Interesse der einzelnen Journalist/innen abhängt. Höhere Anerkennung kann es im akademischen Bereich geben, da das forschersiche und pädagogische Potential der experimentellen Dichtung nicht unerheblich ist. Aber auch hier hängt es vom Interesse und den Schwerpunkten der einzelnen Forschenden ab. In den Buchhandlungen und den Programmen der größeren Verlage sind experimentelle Werke – bis auf die Klassiker, wie etwa James Joyce oder Arno Schmidt – kaum vertreten, sie gelten oft als schwierig, sperrig und damit unverkäuflich. Dabei ist experimentelle Poesie nicht zwingend schwierig – natürlich gibt es auch innerhalb der experimentellen Dichtung viele Richtungen und Zugänge, natürlich auch unterschiedliche Qualität. Schwierig, sperrig oder auch spröde und trocken sind sicher bei weitem nicht alle. Es klingt ja allein schon der Begriff „experimentell“ für einige etwas steril und klinisch und eben naturwissenschaftlich beladen. Auf der anderen Seite ist in der Musik das Genre „experimental“ sehr gut eingeführt, dort wird es wieder eher mit dem Spielerischen, Unkonventionellen und spannend Schrägen assoziiert und daran orientiere ich mich auch. Was weiter zählt, ist die Kritik und der Kontrast. Also angenommen, es gäbe irgendeine Vorgabe, nach der Poesie so zu sein hat, wie sie etwa gängigen Vorstellungen von experimenteller Literatur entspricht, dass zum Beispiel alle atomistische, konkrete Poesie betreiben sollen oder nur diese Literatur gefördert und ausgezeichnet wird – ich würde sofort beginnen, 900 Seiten starke Liebesromane zu schreiben (*lacht*). Schließlich geht es mir um den Dialog, auch über die Sprachgrenzen hinweg. Hier können experimentelle Zugänge einiges leisten, im Sinne einer Verständigung, ohne zwingend die jeweilige Sprache zu können. Hier denke ich vor allem an die visuelle Poesie, auch an die Lautpoesie, und hierzu habe ich sehr viel von der Sankt Petersburger Literaturwissenschaftlerin Juliana V. Kaminskaja gelernt, die mir gegenwärtige experimentelle Literatur Russlands vorstellte – etwa von Alexandr Gornon und Boris Konstriktor –, wobei sie auch auf dem Gebiet der Übersetzung Beachtliches leistet. Es ist genauso interessant, sprachmaterialbezogene experimentelle Lyrik oder Prosa zu übersetzen, im Balanceakt zwischen der Nähe am Ausgangstext und der Realisierung einer eigenen poetischen Qualität mit den Spezifika der Zielsprache.

Wenn Du sagst, dass die experimentelle Poesie zum Dialog anregt – und damit ist wahrscheinlich auch die tendenzielle Auflösung der Grenze zwischen Rezipient und Produzent, die sich im Kunstwerk begegnen können, gemeint – wieso ist der Dialog bei der experimentellen Poesie deutlicher oder anders als bei den langen Liebesromanen, über die man sich vielleicht auch gerne unterhält? Und welche Bedeutung haben hierbei die Auftritte, bei denen sich Dichter und Rezipienten begegnen?

Der Dialog ist im experimentellen Bereich vielleicht insofern stärker, als die Texte weniger wie ein Film an einem vorbeiziehen, der Berieselungsfaktor ist also geringer. Vielmehr gilt es, sich die Texte zu erarbeiten, allein schon weil damit gerechnet werden muss, dass gängige Konventionen unterlaufen werden, beispielsweise die Geschlossenheit eines konventionellen Textes, der Zeile für Zeile die Seiten füllt, während ein experimenteller Text – ich verweise hier exemplarisch auf Arbeiten von Ilse Kilic – sich auch mal als Text-Patchwork präsentieren kann, das dadurch eben die Geschlossenheit kritisch hinterfragt. Dies bedeutet freilich nicht, dass experimentelle Texte hermetisch sein müssen, sie erfordern oft einfach aufmerksame Sinne, ein Gehör, einen Blick, die Bereitschaft, über bestehende Tellerränder hinauszugehen. Wie in der konventionellen Literatur ist ständig mit intertextuellen Bezügen und verschiedenen Einflüssen zu rechnen, die es wahrzunehmen gilt. Die eingehende Beschäftigung mit experimentellen Texten kann schließlich dazu führen, dass der Rezipient/die Rezipientin vom „Wortspielvirus“ erfasst wird

und selbst literarisch zu schreiben beginnt – in der experimentellen Szene ist ein guter Teil des Publikums selbst schriftstellerisch oder in anderen Kunstsparten tätig. Die Lesungen haben mitunter etwas von Forschungsseminaren oder Privatissima, bei denen man im Anschluss die ästhetischen Verfahren und die eigenen Erfahrungen diskutiert. Das Publikum ist also selten ein Massenpublikum, wobei aus meiner Sicht die Massen kommen dürfen, aber nicht müssen (*lacht*). Nun, noch zum Liebesroman: Also ich sehe das nicht polarisierend: hier experimentell, da konventionell. So eine strenge Fraktionsbildung hielt ich für einschränkend. Romane und Erzählungen lese ich gerne und quer durch alle Epochen, und wenn sie von sprachlicher und gestalterischer Kreativität getragen sind, sprechen sie mich auch an. Wenn es sich um eher triviale Fertigteilliteratur handelt, schaue ich mir im Zweifelsfall lieber eine eventuelle Filmfassung an, das habe ich dann wenigstens in eineinhalb Stunden geschafft.

Noch einmal zum kritischen Potential: Ich höre aus den Reihen meiner Studierenden immer wieder eine Ansicht, die auch von manchen Avantgarde-Forschern vertreten wird: Eben dadurch, dass die experimentelle Poesie auf das Kontra setzt, sei ihr ihr eigenes Ende schon eingeschrieben. Sie richtet sich gegen etwas und läuft damit Gefahr, nur von kurzer Dauer zu sein. Wie beurteilst Du diese Gefahr?

Solange es Anlässe gibt, Kontra zu geben beziehungsweise Kritik zu üben – ich möchte nur auf aktuelle Schlagworte wie Umweltverschmutzung, Neoliberalismus oder Finanzkrise verweisen –, solange ist es meiner Ansicht nach angebracht, experimentelle Formen des poetischen Reagierens darauf zu suchen. Darüber hinaus glaube ich, dass ein experimenteller Schreibzugang nicht unbedingt eine ästhetische Vergleichsform braucht, an der er sich abarbeitet; es kann jemand ganz unabhängig und ohne Konkurrenzsituation zu konventionellen Formen für sich diesen Weg finden, um damit alle möglichen Themen zum Ausdruck zu bringen. Ein wichtiger Aspekt ist der der Sprachreflexion: Sprachentwicklungen und Sprachtendenzen bieten sicher ständig Anlässe für experimentelle Be- und Verarbeitungen. Ferner ist die historische Verortung bezüglich der experimentellen wie auch konventionellen Entwicklungslinien ein wichtiger Faktor. Ich finde, experimentelle Schreibweisen haben bestimmt Entfaltungspotential vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen zukünftigen Zeithorizonte.

Wie stuft Du überhaupt das kritische Potential der heutigen experimentellen Poesie ein, inwieweit unterscheidet es sich von dem der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts? Letztere hatten ja das Ziel zu provozieren – das scheint mir aber bei Deinen Arbeiten oder denen anderer experimenteller/visueller Dichter/innen nicht vorrangig zu sein.

Die Provokation kann durchaus heute noch ein Ziel oder ein mehr oder weniger beabsichtigtes Ergebnis sein und auch heute noch funktionieren, vor allem wenn experimentelle Formen im öffentlichen Raum stattfinden, wie etwa Arbeiten von Christoph Schlingensiefel oder eben die Aktion von „Pussy Riot“. Dazu denke ich mir, was passieren würde, wenn so ein Spontankonzert zum Beispiel im Wiener Stephansdom oder im Freiburger Münster stattfinden würde, was das für Folgen hätte. Also solche Aktionen, die sehr viel Mut erfordern, können als sehr gute Gradmesser für die Toleranz und die Demokratie in einer Gesellschaft dienen. Ich meine, so extrem wie in Russland wäre hier die Reaktion vermutlich nicht, und es käme wahrscheinlich auch darauf an, wer sie setzt – ob es „Stars“ sind oder Leute von der Straße –, aber es ist auch in unseren Breiten sicher nicht so, dass ich schnell mal mit der E-Gitarre in die Kirche kann, um mein Punk-Halleluja anzustimmen und dann gehe ich wieder nach Hause. Ein weiteres schönes Beispiel für eine subversive, positive Provokation, getragen von einem originellen Konzept, ist auch das couragierte Projekt REPLY von Christoph Theiler und Renate Pittroff, beide übrigens ursprünglich aus Deutschland, bei dem im Mozart-Jahr 2006 Mozarts Bittbriefe im Originalwortlaut und Christoph Theiler als Unterzeichner an verschiedene einflussreiche öffentliche und private Stellen gesandt wurden und die Antwortschreiben dann in verschiedenen Galerien ausgestellt wurden. Die Provokation ist jedoch weitaus nicht der einzige Aspekt experimenteller Poesie: Große Bedeutung kommt dem Spielerischen zu, vergleichbar mit dem kindlichen Spracherwerb,

in dem lustvoll und kreativ mit Zeichen und Regeln umgegangen wird. Dies kann auch in der Sprachkunst zu interessanten Ergebnissen führen. Genauso wichtig sind das Forschen, das Entdecken und die Vielschichtigkeit: Experimentelle Arbeiten gefallen mir speziell dann, wenn ich vexierbild- oder kaleidoskopartig immer etwas Neues in ihnen finden kann und wenn sie mir helfen, die Wahrnehmung zu sensibilisieren. In meinem Nachwort zu „Ein Alphabet der Visuellen Poesie“ habe ich die experimentelle Poesie mit einem Prisma aus „Sprachreflexion als Gesellschaftsreflexion als Selbstreflexion“ verglichen, in dem die Sprache im poetischen Experiment verdichtet, umgelenkt und gebrochen und auf der ganzen Bandbreite des Akustischen und Visuellen spektral aufgefächert wird, wobei die Ausblendung oder Absolutsetzung bereits eines dieser Prismenwinkel ein gefährliches Ungleichgewicht schaffen kann.

Wenn wir noch einmal beim Protest bleiben: Es ist sicherlich kein Zufall, dass in einem Land mit einer totalitären Vergangenheit (und problematischen Gegenwart) wie Russland experimentelle Poesie eine starke Linie ist, da die Lebensumstände und die Bedingungen für Künstler/innen eine solche Einengung bedeuten, dass der Wunsch nach Rebellion besonders stark ist. Aber auch in Österreich gibt es ja nicht wenige experimentelle Dichter/innen (mehr als in Deutschland), und ich beobachte eine deutliche Tradition skurriler Erzählweisen bis in die Sparte der Unterhaltungsliteratur hinein (z.B. Wolf Haas). Welche Rolle spielt Österreich – für Dich, für die experimentelle Poesie?

Ja, in Österreich hat das experimentelle Schreiben in den letzten Jahrzehnten eine relativ starke Verankerung erfahren, Autorinnen und Autoren in größerer Anzahl haben die Möglichkeit zu publizieren und Stipendien zu erhalten, experimentelles Schreiben gilt zumindest in Fachkreisen als hohe Sprachkunst, die Bücher werden da und dort besprochen, es werden auch nach wichtigen Exponenten der experimentellen Literatur wie Ernst Jandl, H.C. Artmann, Reinhard Priessnitz und Heimrad Bäcker benannte Literaturpreise vergeben. Von einer breiten Wahrnehmung kann dennoch nicht gesprochen werden, die experimentelle Literatur ist auch in Österreich am Rand angesiedelt, ein zwar anerkannter Rand, aber doch ein Rand. Die Hinwendung etlicher Autorinnen und Autoren zum experimentellen Schreiben hat in Österreich sicher damit zu tun, dass etliche der „Ismen“ der Moderne, zum Beispiel der Dadaismus, nicht oder nur höchst singular stattgefunden haben – Raoul Hausmann ging ja im Alter von 14 Jahren nach Berlin, Dada Tirol war mehr oder weniger ein Urlaubstreffen. Und dann gab es das Nazi-Grauen, das es nach Kriegsende einschließlich der restaurativen Tendenzen ästhetisch zu bewältigen galt, und hier leistete die Wiener Gruppe eine große Pionierarbeit, die akzentuiert an die von den Nazis als „entartet“ gebrandmarkte, verfolgte und ermordete Literatur anknüpfte. Es galt nachzuholen, an ABERISSENES anzuknüpfen, WEGGEBROCHENES fortzuführen. Der Wiener Aktionismus, getragen von Künstlern wie zum Beispiel Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler, der dann während der Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre deutlich in Erscheinung getreten ist, leistete einen wichtigen Beitrag, nicht nur politisch, auch ästhetisch. Daran orientierten sich in der Folge viele der jüngeren Autor/inn/en, eigentlich bis zur Gegenwart. Autor/inn/en wie Gerhard Rühm, Friederike Mayröcker oder Ernst Jandl wirken bis heute als Vorbilder. Internationale Strömungen wurden rezipiert, so vor allem die Conceptual Art der bildenden Kunst, die bis heute ein Leitparadigma auch für die experimentelle Literatur ist oder die Gruppe Oulipo. Zeitschriften und Editionen wie die von Heimrad Bäcker herausgegebene „edition neue texte“ oder das von Gerhard Jaschke herausgegebene „Freibord“ scharten viele Jüngere um sich. Das ist natürlich schon ein massiver literarischer Sozialisierungsrahmen, wenn man selbst zu schreiben beginnt, aber es ist festzuhalten, dass die experimentelle Literatur in Österreich in einem hohen Maße von Einzelinitiativen, einzelnen Autor/inn/en, engagierten Kleinverlagen – häufig in Personalunion – sowie engagierten Literaturwissenschaftler/inne/n getragen war und ist. In der Schule war es wirklich ein großer Zufall – also abhängig von der Lehrperson –, wenn Ernst Jandl oder andere experimentelle Literaten behandelt wurden, so habe ich es noch in den 80ern erlebt. Immerhin war Jandl in Lesebüchern abgedruckt, und das sorgte beim Darüberblättern und Entdecken schon im Jugendalter für heitere sprachliche Aha-Erlebnisse. So hatten experimentelles Schreiben oder allein die Beschäftigung mit dieser Literatur doch stets den Reiz des untergründigen

Außenseitertums, des ganz Anderen, eigentlich bis heute. Diesem Reiz haben sich über die Jahrzehnte gesehen relativ viele Autorinnen und Autoren hingegeben, auch Leute, die später eher konventionell schrieben wie Peter Handke oder Wolf Haas, der ja über die konkrete Poesie promovierte. Der lange, bis in die 80er Jahre hochgehaltene Opfermythos, nach dem Österreich Opfer und nicht Täter im Nazi-Faschismus gewesen sei, und der Wiederaufstieg der extremen Rechten seit den 80er Jahren hat sicher einige zum Schreiben gebracht, selbstverständlich nicht allein experimentell, wobei die ästhetischen Grenzen mitunter ja verwischen. „Skurril“ finde ich auch ein gutes Stichwort – das hat in Österreich schon eine Tradition. Hierzu fällt mir spontan das Projekt „Lebenssee“ von Walter Pilar ein, das er im Untertitel „Eine skurreale Entwicklungsromanesque“ nennt; „skurril“ wird von ihm also mit „real“ verschmolzen. „Grotesk“ und letztlich „satirisch“ möchte ich noch als wichtige Begriffe in diesem Zusammenhang ergänzen, und hier lässt sich eine Traditionslinie von Johann Nestroy bis in die Gegenwart ziehen, getragen von gesellschaftskritisch-politischer Intention. Im „Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil finden wir etwa die Bezeichnung „Kakanien“ für die untergegangene Monarchie. Auch ein gewisser Hang zur Sprachkritik und zum Wortspiel ist der österreichischen Literatur eigen, auch hier bildet Johann Nestroy eine wichtige Wegmarke, Karl Kraus später eine weitere, und nach dem Zweiten Weltkrieg knüpfte die Wiener Gruppe unter anderem daran an, ohne insgesamt unmittelbar auf breiteres öffentliches Verständnis gestoßen zu sein. Auf bestimmte, nicht allein für die Situation in Österreich geltende Vorprägungen für experimentelle, speziell konzeptuelle künstlerische Gestaltungsprinzipien, die schon in der Barockzeit mit ihren „Concetti“ gegeben waren, wies der Literaturwissenschaftler Thomas Eder etwa in seiner Präambel zu der von Franzobel und Christian Steinbacher herausgegebenen Anthologie „Konzept und Poesie“ (Anm.: Linz/Wien: Blattwerk 1996) hin. Österreich ist für mich also insofern ein Thema, als ich hier lebe und diese konkrete Lebensumwelt mein Schreiben mitbestimmt. Aber es ist in dem Sinn kein explizites Thema, mich interessieren immer auch überregionale Zusammenhänge und Themen sowie der interkulturelle Dialog.

Vielen Dank für das Gespräch!