Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Artikel: Rhythmisierung als Musikalisierung : zu Selbstbeschreibungen und ästhetischer Praxis in der experimentellen Dichtung des 20. Jahrhunderts

Autor: Schmitz-Emans, Monika

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006514

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Monika Schmitz-Emans

Rhythmisierung als Musikalisierung:

Zu Selbstbeschreibungen und ästhetischer Praxis in der experimentellen Dichtung des 20. Jahrhunderts

"ein Kunstwerk [...], d.h. ein Rhythmus"
(Schwitters)

1. Voraussetzungen

Laut Stéphane Mallarmé, dem Wegbereiter moderner Ästhetik, ist der Dichter durch seinen "Instinkt" für Rhythmen charakterisiert.[1] Edgar Allan Poe definiert die Poesie als die "rhythmische Schöpfung von Schönheit".[2] Auch bei einem anderen Ahnherrn der Moderne, in Friedrich Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft*, findet sich ein Passus zur konstitutiven Bedeutung des Rhythmus für die Dichtung. Indem die Sprach-*Kunst* aus dem Rhythmus abgeleitet wird, grenzt Nietzsche sie gegen die Alltagsrede ab. Ironisch setzt er sich mit den "Utilitariern" auseinander: gemeint sind die Gegner autonomieästhetischer Positionen. Insofern verknüpft sich hier das poetologische Interesse am Rhythmus mit der Kontroverse zwischen Autonomie- oder Zweckästhetik. Allerdings entscheidet sich Nietzsche anlässlich seiner Reflexionen über die Rhythmisierung der Rede nicht zugunsten einer der beiden Grundpositionen, sondern er stellt ironisch deren Differenz als solche in Frage, indem er auch die poetisch-

1 Vgl. Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, zweisprachige Ausgabe, mit einer Auswahl poetologischer Schriften, München/Wien, dtv, 1992, S. 305.

2 Edgar Allan Poe, *Das gesamte Werk in 10 Bänden*, hg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Herrsching, Pawlak, 1980 (Lizenzausg. d. Ausg. Olten, 1966), Bd. 10, S. 683 ("Das poetische Prinzip" / "The poetic principle").

rhythmische Rede mit einem – wenngleich irrationalen – Nützlichkeitsdenken in Verbindung bringt: mit dem Glauben an die magisch-persuasive Dimension gerade des ästhetisch überformten Sprechens.

> Die Liebhaber des Phantastischen am Menschen, welche zugleich die Lehre von der instinktiven Moralität vertreten, schliessen so: "Gesetzt, man habe zu allen Zeiten den Nutzen als die höchste Gottheit verehrt, woher dann in aller Welt ist die Poesie gekommen? – diese Rhythmisierung der Rede, welche der Deutlichkeit der Mitteilung eher entgegenwirkt als förderlich ist und die trotzdem wie ein Hohn auf alle nützliche Zweckmäßigkeit überall auf Erden aufgeschossen ist [...]. Nun, ich muß hierin einmal den Utilitariern zu Gefallen reden – sie haben ja so selten recht, daß es zum Erbarmen ist! Man hatte in jenen alten Zeiten, welche die Poesie ins Dasein riefen, doch die Nützlichkeit dabei im Auge und eine sehr große Nützlichkeit – damals, als man den Rhythmus in die Rede dringen ließ, jene Gewalt, die alle Atome des Satzes neu ordnet, die Worte wählen heißt und den Gedanken neu färbt und dunkler, fremder, ferner macht: freilich eine abergläubische Nützlichkeit! Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingeprägt werden, nachdem man bemerkt hatte, daß der Mensch einen Vers besser im Gedächtnis behält als eine ungebundene Rede; ebenfalls meinte man durch das rhythmische Ticktack über größere Fernen hin sich hörbar zu machen; das rhythmisierte Gebet schien den Göttern näher ans Ohr zu kommen. Vor allem aber wollte man den Nutzen von jener elementaren Überwältigung haben, welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang [...].[3]

Die Ästhetiker der Moderne seit Nietzsche interessieren sich für den Rhythmus, insbesondere aber die Dichter selbst. Arno Holz sucht nach neuen rhythmischen Prinzipien, will den rhythmischen Fluss der Gedichte von den Zwängen des Metrums befreit sehen und ihn stattdessen an die Inhalte binden.[4] Insgesamt wird das "Rhythmische" unterschiedlich aufgefasst und kontextualisiert; oft gilt es als ästhetischer

3 Friedrich Nietzsche, "Die fröhliche Wissenschaft", Abschnitt 84 ("Vom Ursprunge der Poesie"), *Werke*, hg. v. Karl Schlechta, München, Ullstein, 6. Aufl. 1969, Bd II, S. 92f.

4 "Der notwendige Rhythmus, den ich will, darf sich solche, oder auch nur ähnliche Scherze nicht mehr erlauben. Er wächst, als wäre vor ihm irgend etwas anderes noch nie geschrieben worden, jedes mal neu aus dem Inhalt." (Arno Holz, "Die neue Wortkunst", *Das Werk von Arno Holz*, 10. Bd., Berlin, J. H. W. Dietz, 1925, S. 538.)

Kernbegriff. Hilfreich bei der Einschätzung der Ursachen für die Bedeutung, welche das Rhythmische in poetologischen Kontexten der Moderne gewinnt, ist der Bezug auf die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes "Rhythmos", wie Bernhard Waldenfels unter Berufung auf Émile Benvenistes Forschungen in Erinnerung gerufen hat: "Rhythmos" ist demnach "zunächst [...] lediglich eine *distinkte Form*, allerdings vornehmlich eine Form, die sich – wie der Wortsinn es nahelegt – als "Art des Fließens" in einem flüssigen, flüchtigen, beweglichen Element verkörpert."[5] Durch rhythmische Gliederung wird, so Bernhard Waldenfels in seinem Kommentar zu Benvenistes Überlegungen, "aus dem ungeschiedenen Geschehensfluß eine Abfolge *bestimmter* Bewegungen". Bemerkenswert an dieser Konzeption des Rhythmischen ist unter dem Aspekt der modernen Ästhetik des Rhythmus insbesondere das *anti-teleologische, anti-funktionale* Moment rhythmischer Abläufe: Diese sind nicht durch ein Ziel, einen Zweck bestimmt, sondern durch die Beschaffenheit des Bewegungsprozesses als solchem.[6] Ein zweiter wichtiger Aspekt ergibt sich aus der Möglichkeit, *Phänomene aller Art* als rhythmisch zu betrachten.[7] Drittens schliesslich deutet das

5 Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, S. 63. – Waldenfels zufolge findet sich "die uns heute so vertraute Spezifizierung des Begriffs im Sinne von *Form und Maß der Bewegung* [...] erst bei Platon [...]." (Waldenfels: Sinnesschwellen, S. 63-64). Dass das Wort "rhythmos" lange Zeit, wohl irrigerweise, von dem Verb "rhein" (fliessen) abgeleitet wurde, mag für die assoziative Verknüpfung von "Rhythmik" mit etwas Fliessendem entscheidend gewesen sein. Wichtiger als die Frage nach der Richtigkeit dieser Etymologie ist hinsichtlich der Folgen für die Rhythmuskonzeptionen der Moderne jedoch deren katalysatorische Wirkung, also die unterstellte Verknüpfung zwischen Rhythmik und Fluss: Auch falsche wortgeschichtliche Ableitungen können folgenreich sein.

6 "Rhythmische Einzelbewegungen bestimmen sich jedoch nicht funktional vom Erreichen eines Ziels her, wie es bei den Wachstumsphasen einer Pflanze oder den Stadien eines Krankheitsverlaufs der Fall ist, sondern sie erhalten ihre Bestimmtheit aus der Art und Weise des Bewegungsablaufs. Was zählt, ist nicht das Woraufhin des Ziels und das Was des Ergebnisses, sondern das Wie der Bewegtheit." (Bernhard Waldenfels, *ebd.*, S. 64).

7 "Jedwedes Phänomen verwandelt sich in einen Rhythmus, wenn man es als 'Bewegungsart' betrachtet, anstatt etwa bei einer Wortfolge auf den

Interesse am Rhythmus auf die Akzentuierung von *Prozessen* (gegenüber Werken), von *Wegen* (gegenüber Ergebnissen), von *Bewegtheit* (gegenüber der Statik von Monumenten).[8] Das Interesse vieler Vertreter der ästhetischen Moderne wie Paul Valéry und Robert Musil gilt ja generell eher dem ästhetischen Prozess selbst als dessen Resultaten. Diese erscheinen vielfach als vorläufig, als nur momentan gültig, als Zwischenergebnisse oder Schnappschüsse, als kontingente Arretierungen eines auf Fortsetzung angelegten Arbeitsprozesses. Die Voraussetzungen dafür wurden von verschiedenen Seiten geschaffen, so zweifellos durch Wilhelm von Humboldts Sprachreflexionen, in denen die Dichotomie von "Ergon" und "Energeia" eine zentrale Rolle spielt,[9] aber auch durch Nietzsches lebensphilosophische, sprachtheoretische und kulturkritische Reflexionen. Die mit dem Begriff des Rhythmischen konnotierte Vorstellung einer sich im Prozess selbst ergebenden Bestimmtheit ist insgesamt von prägendem Einfluss auf die Ästhetik des 20. Jahrhunderts. "Rhythmus" – das impliziert "Form", aber nicht Fixierung, oder, um nochmals auf die von Waldenfels und Benveniste erörterte Rhythmus-Konzeption zu verweisen, eine "'Art des Fließens' in einem flüssigen, flüchtigen, beweglichen Element." Als Programm-Gedicht einer rhythmischen Poesie, zugleich aber auch als Sinnbild der Offenheit des "Rhythmischen" für alternative Sinnzuweisungen, kann man daher aus mehr als einem Grund Morgensterns Visual-Poem "Fisches Nachtgesang" ansehen, dieses – nach Auskunft des Selbstkommentators Morgenstern – "tiefste deutsche Gedicht":[10] denn obwohl es als typographisches Gebilde statisch ist,

Tonfall oder angesichts des Meeres auf die Farbe zu achten [Paul Valéry, *Cahiers*, Bd. I, S. 1296, dt. Bd. 4, S. 60]." (Zit. bei Bernhard Waldenfels, *ebd.*, S. 64.)

8 "Der Rhythmus ist nur unterwegs heimisch. Demgemäß wird er durchweg verstanden als geordnete Wiederkehr des gleichen Zustandes, äußerlich markiert durch das Schlagen des Taktes." (Bernhard Waldenfels, *ebd.*, S. 64.)

9 Vgl. Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprache*, hg. v. Michael Böhler, Stuttgart, Reclam, 1973, S. 36 ("Einl. z. Kawi-Werk").

10 Christian Morgenstern, "Fisches Nachtgesang", zit. nach *Deutsche Unsinnspoesie*, hg. v. Klaus Peter Dencker, Stuttgart, Reclam, 1978/1985, S. 175.

suggeriert es nichts anderes als eine "'Art des Fließens' in einem flüssigen, flüchtigen, beweglichen Element". "Fisches Nachtgesang" wirkt wie die Notation einer rhythmischen Struktur – nicht nur eines Metrums, denn die variierenden Zeilenlängen sind als Indikatoren einer Gliederung mitzulesen. In seiner Wortlosigkeit ist das Gebilde gleichsam "Rhythmus pur" – unabhängig davon, ob man den Rhythmus als Konkurrenten der Wortsprache deuten möchte oder ihn als Grund (im Sinne von Möglichkeitsbedingung) lyrischer Rede versteht.[11]

Die Dadaisten und die Futuristen entdecken im 20. Jahrhundert die rhythmische Dimension der Rede ebenso für sich wie die Formalisten und später die Konkreten Dichter. Letztere experimentieren vor allem auf dem bereits von Morgenstern (mit "Fisches Nachtgesang") betretenen Feld der Notationsmöglichkeiten rhythmischer Strukturen, also der Transposition von Rhythmen ins Visuelle. Wiederholt verknüpft sich mit der Aufwertung des Rhythmischen der Appell zu Aufbruch und Erneuerung. In Marinettis "futuristischem Manifest" beispielsweise fällt das Stichwort von der "Poetik des Rhythmus",[12] und auch in dadaistischen Proklamationen hat die Akzentuierung des Rhythmischen als eines innovativen Prin-

11 Im letzteren Fall wäre in den typographischen Zeichen ein Schema zu sehen, das kommender Rede, künftigem "Gesang", als tragende Struktur unterlegbar ist, im ersteren das Produkt eines Reduktionsprozesses, der ins Verstummen führt.

12 Filippo Tommaso Marinettis futuristisches Manifest von 1909 proklamierte eine neue Lebens- und Denkform, zu deren Programmworten Energie, Bewegtheit und Geschwindigkeit gehörten. 1912, im 'Manifesto tecnico della letteratura futuristica' bezog Marinetti seine Ideologie auf die Literatur und entwarf eine Poesie der Zukunft. Seine Forderungen sind bekannt: die Syntax sollte abgeschafft werden, Wortarten wie Adjektive und Adverbien wegfallen, die Verben im Infinit verwendet und die Substantive verdoppelt werden; neben dem Verzicht auf die erste Person Singular wurde auch der auf die Interpunktion postuliert. Auf artifiziellem Weg sollte eine Art Ursprache rekonstruiert werden, eine atavistisch erscheinende Lyrik entstehen; entscheidend für die Geschichte der Poetik des Rhythmus erscheint vor allem das Ansetzen des Revolutionärs Marinetti und seiner futuristischen Gefährten bei grundlegenden strukturellen Ordnungsprinzipien der dichterischen Sprache.

zips ihren festen Platz.[13] Berichte über dadaistische Experimente und Praktiken lesen sich wie Geschichten über Macht und Effekte des Rhythmischen, sei es, dass der Futurist Balla im Zeichen des dadaistischen Grossprojekts der Dynamisierung aller Kunstformen den "Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine" studiert und ästhetisch aufarbeitet (1912),[14] sei es, dass man das Leben selbst als Gewirr von Geräuschen und Rhythmen, also als akustisches Totalereignis, ästhetisch zu erfahren sucht;[15] sei es, dass man dem Rhythmus des "Gedankens" nachspürt und als Keim dichterischer Produktivität deutet;[16] sei es auch, dass Dadaisten als lebendige Gesamtkunstwerke vor ihr Publikum treten und sich mit Haut und Haar rhythmisch produzieren.[17] Vor allem Richard Huel-

13 Vgl. die dadaistische Proklamation von 1919: "[...] Der rhythmus ist der trott der intonationen, die man vernimmt, es gibt einen rhythmus, den man nicht sieht und nicht hört: strahlen einer inneren gruppierung hin zu einer konstellation der ordnung. Rhythmus war bis heute das pochen eines ausgetrockneten herzens: schellen aus fauligem holz und watte." (Zitiert nach Raoul Schrott, *DADA 15/25*, Innsbruck, Haymon, 1992, S. 100, anon., aus: *Dada*, 4-5, Mai 1919.)

14 Vgl. Wolfgang Max Faust, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste.* München/Wien, Hanser, 1977, S. 94.

15 "[...] mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird." Aus "Dadaistisches Manifest", zit. nach *Deutsche Literatur 14. Expressionismus und Dadaismus*, hg. v. Otto F. Best, Stuttgart, Reclam, 1978, S. 294. Das Manifest ist unterzeichnet von verschiedenen Dadaisten.

16 Vgl. dazu Emil Verhaeren: "Der Rhythmus ist die Bewegung des Gedankens. Dem Dichter stellt sich der Gedanke, jede – auch die abstrakteste – Idee in der Form eines Bildes dar. Der Rhythmus ist also nichts anderes als die Geste, der Gang oder der Ablauf dieses Bildes. Die Worte übertragen seine Farbe, seinen Duft und seine Klangfülle; der Rhythmus seine Dynamik oder Statik. Die alten Formeln, die nur auf das Silbenmaß Rücksicht nahmen, zwangen den Dichter, jede Geste, jeden Gang und jedes Verhalten seines Gedankens in eine unveränderliche Form einzusperren, sie kümmerten sich niemals um das Eigenleben jedes Bildes." (zit. nach Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, Rowohlt, 1966, S. 35f.)

17 Vgl. Hans Richter, *DADA. Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln, Dumont, 1978 (zuerst 1964), S. 18,

senbeck, der sich zum Erfinder einer neuen Gattung des "dynamischen Gedichts" proklamiert, arrangiert seine Auftritte mit afrikanischer Trommel und Reitgerte als Selbstdarstellungen markanter Rhythmik.[18] Seine Bemerkungen über das "dynamische Gedicht" verdeutlichen exemplarisch die Motive des Interesses, das die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts am Rhythmischen nehmen: Dieses ist konnotiert mit Ursprünglichkeit und elementarer Gewalt (weshalb man sich auf die "Kinder" und die "Wilden" oder auch "Primitiven" berief – auf hochartifizielle Gedankenkonstrukte der "erwachsenen" abendländischen Kultur also).

> Dem dynamischen gedicht, das wir erfunden haben, liegt als prinzip und streben zugrunde, den sinn der wörter durch primitive bewegungen zu akzentuieren und hervorzuheben; was wir repräsentieren wollen, ist die intensität. Aus diesem grund wenden wir uns wieder den primären elementen zu. Kinder rezitieren verse, indem sie skandieren; jeder klangfarbe ist eine eigene und in ihrer richtung und klangfarbe bestimmte bewegung zugeordnet. Die primitivste bewegung ist die der gymnastik, die der monotonie und der idee des rhythmus entspricht. das dynamische gedicht ist eine anwendung der neuen interpretationstheorie. [...] Der schauspieler muß der stimme die primitiven bewegungen und geräusche hinzufügen, damit der äußerliche ausdruck dem sinn der dichtung sich anpaßt.[19]

Konnotiert mit Vitalität, schien die Rhythmisierung der Kunst eine Möglichkeit zu bieten, dem lähmenden Dekadentismus etwas Neues entgegenzusetzen. Der Rhythmus galt ferner als verbindendes Prinzip künstlerischer und alltäglicher Prozesse und insofern dazu geeignet, die Kluft zwischen Kunst und

über Huelsenbecks "Lautstärke und Provokationskunst": "Zur Unterstützung dieses schneidigen Auftretens bediente er sich einer Reitgerte, die er zur Unterstreichung seiner frischgedichteten 'Phantastische[n] Gebete rhythmisch durch die Luft und metaphorisch auf den Hintern des Publikums sausen ließ. / Huelsenbeck war besessen von dem Takt der Negerrhythmen, mit denen er schon vorher in Berlin gemeinsam mit Ball experimentiert hatte. Er bevorzugte das große Tom-Tom zu seinen herausfordernd gefederten und geteerten 'Gebeten'."

18 Vgl. dazu Hans Richter, *ebd.*, S. 19 (hier: Huelsenbecks "sokobauno sokobauno...").

19 "Das dynamische Gedicht. Dadaistische Proklamation von 1916", in: Schrott, *a.a.O.*, S. 9.

Leben zu schliessen; vor allem darin ist ja das Kernprojekt der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu sehen. Das mit vielen und komplexen Konnotationen befrachtete Zauberwort "Rhythmus" verwies damit auf vieles, was die Dadaisten und ihre Parteigänger zu realisieren oder perzipierbar zu machen wünschten: die Anbindung ästhetischer Praxis an das kollektive Leben oder auch die Verwandlung des Lebens in einen Tanz, dessen Rhythmus sich von den trivialen Problemen der entfremdeten Arbeitswelt nicht stören lässt.[20] "Rhythmus", so definiert Albert Verwey 1931 in seiner Abhandlung *Rhythmus und Metrum* (*Ritme en Metrum*, Santpoort, Mees, 1931) sei zwar "Lebensbewegung", aber "nicht die natürliche Lebensbewegung"; der "Geist" müsse dazu kommen.[21] Die Herausforderung, aus der "Lebensbewegung" Kunst zu machen, ist das zentrale Motiv für die Faszination durch den Rhythmus. Insbesondere in seiner Eigenschaft als ein zugleich atavistisches und innovatives Gestaltungsprinzip kommt der Rhythmus dem Selbstverständnis der Avantgarden entgegen. Theorien avantgardistischer Kunst setzen sich daher mit dem Thema Rhythmus oftmals explizit auseinander, auch solche, die vitalistischen und dadaistisch-ludistischen Konzepten sehr fernstehen. In Adornos *Philosophie der neuen Musik* etwa hat der Rhythmus-Begriff die Funktion, eine markante ästhetische Wende zu charakterisieren. Für Adorno ist es der "Rhythmus", der in der Zwölftonmusik als Gestaltungsprinzip an die Stelle überholter älterer Prinzipien tritt und damit massgebliche Beachtung verdient, wenn es gilt, diese von der tonalen Musik zu unterscheiden.[22]

20 Vgl. etwa Mary Wigman: "Was wißt ihr alle vom Tanzen? / Was werft ihr mir Probleme vor die Füße und wartet mit neugierig binzelnden (sic) Augen ob meiner Rhythmen Sicherheit sich drin verstrickt! Was ist mir Zukunft, was Vergangenheit? Gegenwart bin ich, mein Leben ist Tanz." (1919; zit. nach Schrott, *a.a.O.*, S. 93.)

21 Albert Verwey: *Rhytmus und Metrum*, zit. nach *Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*, hg. v. Beda Allemann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, S. 167.

22 Adorno bemerkt in seiner *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, Ullstein, 1972) über die Zwölftontechnik, hier übernehme der Rhythmus strukturierende Funktionen, welche die "Reihe" (der Tonvorrat) nicht zu übernehmen vermöge, weil sie ohnehin allgegenwärtig sei. Die Dimen-

2. Musikalisierung und Rhythmisierung als ästhetische Programme

Das Interesse innovatorischer ästhetischer Bewegungen am Rhythmischen ist insbesondere motiviert durch das an Überschreitungen traditioneller Grenzen der Gattungen und Kunstformen, so etwa, wenn es darum geht, Literatur, Tanz und musikalische Darbietung zu synthetisieren. Richard Huelsenbeck, der Erfinder des "poème gymnastique", verband die Lesung von Gedichten mit der Ausführung gymnastischer Bewegungen. Hugo Balls Notiz von 1916 über Huelsenbecks Attacken auf den konventionellen Literaturbetrieb umreisst das Programm eines revolutionären Impulses, der sich gegen die kanonischen Kunstformen als solche richtete: "Er plädierte dafür, dass man den Rhythmus verstärkt (den Negerrhythmus). Er möchte am liebsten die Literatur in Grund und Boden trommeln."[23] Ball selbst arbeitet als Lautdichter an der Entdifferenzierung von Poesie und Musik; er ist hier ein Erbe der romantischen Ästhetik mit ihrer Tendenz, der Musik die Rolle einer Leitkunst zuzuweisen, ein Nachkomme insbesondere des Novalis, der verschiedenen Avantgarden des 20. Jahrhunderts mit Überlegungen wie der folgenden vorgearbeitet hatte:

> Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisirt – so enttönt. Es ist jezt mehr Schallen geworden – Laut, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muss wieder Gesang werden.[24]

sion des Klangvorrats verliert, informationsästhetisch gesprochen, ihre Informationsvaleurs, da hier keine Auswahl stattfindet (anders als in der traditionellen Harmonik). Entsprechend hoch ist Adornos Argument zufolge die 'ästhetische Information' dort, wo Auswahl noch möglich ist: in der Rhythmik. – Vgl. S. 71: "Bestimmte stets wiederkehrende rhythmische Konfigurationen übernehmen die Rolle der Themen. Da aber der melodische Raum dieser rhythmischen Themen durch die Reihe jeweils definiert ist und sie mit den verfügbaren Tönen um jeden Preis auskommen müssen, so nehmen gerade sie obstinate Starrheit an. [...] Ereignis [...] ist der Rhythmus und er allein. [...] So wird das spezifisch Melodische vom Rhythmus entwertet."

23 Zit. nach Hans Richter, *a.a.O.*, S. 18.

24 Novalis, *Schriften*, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarb. mit Hans-

Als Folge der Ausrichtung des Interesses auf die Musikalität der Dichtung werden schon im 19. Jahrhundert musikalische Organisationsprinzipien und Beschreibungskategorien poetologisch relevant. Insofern ist es nur folgerichtig, wenn auch in Balls Poetik – wie sie aus seinen Selbstdarstellungen und seinen Erzählungen über die eigene ästhetische Praxis abzulesen ist – das Stichwort "Rhythmus" eine wichtige Rolle spielt, etwa in der folgenden Schilderung einer Schlüssel- und Kernszene aus der Zürcher Dada-Zeit. Berichtet wird hier von einer Rezitation eigener Lautgedichte, in deren Verlauf sich nach Balls Bericht der Arikulationsprozess gleichsam verselbständigte und der Rezitator unversehens zum Medium eines akustischen Ereignisses wurde:

> Ich hatte jetzt rechts am Notenständer "Labadas Gesang an die Wolken" und links die "Elefantenkarawane" absolviert und wandte mich wieder zur mittleren Staffelei, fleißig mit den Flügeln schlagend. Die schweren Vokalreihen und der schleppende Rhythmus der Elefanten hatten mir eben noch eine letzte Steigerung erlaubt. Wie sollte ich's aber zu Ende führen? Da bemerkte ich, daß meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Meßgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt. Ich weiß nicht, was mir diese Musik eingab. Aber ich begann meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen [...].[25]

Wiederum kann zur Charakterisierung dieses Vorgangs (und entscheidend ist nicht, wie er sich tatsächlich abspielte, sondern wie Ball ihn darstellt) von einer "'Art des Fließens' in einem flüssigen, flüchtigen, beweglichen Element", dem der Klänge nämlich, die Rede sein; wiederum ist der Artikulationsprozess anti-funktional und ziellos und erhält seine Bestimmtheit allein durch den sprachlichen Bewegungsablauf selbst. Musikalisierung und Rhythmisierung der poetischen Artikulation stellen für Ball eine Form der Anknüpfung an alte magische Praktiken dar. Durch Hingabe an den Rhythmus des

Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Bd. III, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, S. 283f.

25 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 99f.

Sprachflusses wird aus seiner Sicht der wortmagische Grundzug des Poetischen aktualisiert und gegen die ausserpoetische Instrumentalisierung der Wörter zur Geltung gebracht. Damit verbunden ist die Überzeugung, im magisch-rituellen Sprachgebrauch komme es zu einer Verschmelzung von Sprache und Sprecher. Gern stilisiert sich, wie die "Bischofs"-Szene illustriert, Ball zum Medium der Sprache selbst – zu einer Art Musikinstrument, dessen Rhythmus kongruent mit dem der gespielten Sprach-Musik ist.[26]

Eine Orientierung der ästhetisch-poetologischen Begrifflichkeit am akustisch-musikalischen Paradigma ist auch bei Wassily Kandinsky zu beobachten, den vieles mit Hugo Ball verbindet. Kandinsky imaginiert Experimente mit sprachlichem Klang-"Material", das durch rhythmisch-strukturierende Gestaltungspraktiken, insbesondere durch Wiederholungen, einem Abstraktionsprozess unterzogen würde, bei dem neue Kräfte freizusetzen und die Seelen der Hörer in Schwingungen zu versetzen wären.[27] Ball sieht in Kandinsky den entscheidenden Wegbereiter künstlerischer Abstraktion.[28]

Ist die Kategorie des "Rhythmischen" bei Hugo Ball gleichwohl nur ein Begriff unter verschiedenen anderen, welche dazu dienen, unter Anlehnung an romantische sowie avantgardistische Konzepte die Idee einer neuen Dichtung zu

26 "Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die konventionelle Sprache zu verzichten, ad acta zu legen. [...] Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andre erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, meinen eigenen Rhythmus und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen, die von mir selbst sind. [...] Da kann man nun so recht sehen, wie die artikulierte Sprache entsteht. Ich lasse die Vokale kobolzen. Ich lasse die Laute ganz einfach fallen, etwa wie eine Katze miaut... [...] Ein Vers ist die Gelegenheit, allen Schmutz abzutun. Ich wollte die Sprache hier selber fallen lassen. Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutz klebt, wie von Maklerhänden, die die Münzen abgegriffen haben. Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt. Dada ist das Herz der Worte." Hugo Ball, "Das erste dadaistische Manifest", in: ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, S. 39f.

27 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Einf. v. Max Bill, Bern-Bümpliz, Benteli, 7. Aufl. 1963, S. 45-47.

28 Vgl. Balls Kandinsky-Vortrag, in: *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, S. 53.

konturieren, die zu Dingen und Menschen in eine intensivere, an atavistische Rituale erinnernde Beziehung träte, so wird das Rhythmische bei Kurt Schwitters zur zentralen ästhetischen Kategorie. Schwitters arbeitet durchgängig an der Entgrenzung der Künste und der Synthetisierung künstlerischer Ausdrucksmittel. Verständlicherweise schätzt er den Begriff des "Rhythmus" besonders, da dieser ja auf visuelle wie auf akustische Phänomene bezogen werden kann.[29] Als Theoretiker betont er immer wieder die Analogien und vielfachen Anschlussstellen zwischen den Künsten und die Kombinierbarkeit ihrer materiell-medialen Grundlagen.[30] Darüberhinaus beschreibt der Begriff des "Rhythmus" eben jene Synthese von Bewegtheit und Strukturiertheit, an der Schwitters gelegen ist. Die Vision des Merz-Gesamtkunstwerks ist die eines durch und durch polyrhythmischen Geschehens.[31] Praktisch strebt er vor allem mit der Merz-Kunst ein polymediales Werk an, bei welchem der Rhythmus die Ehe zwischen Sprache und Bild stiften soll.[32] Als Theoretiker der *Wort*kunst bekennt sich

29 Kurt Schwitters, *Werkausgabe,* Köln, Dumont, 1998 (Nachdruck d. Ausg. v. 1981.), Bd. 5 ("Manifeste und kritische Prosa"), S. 26 [im folgenden zit. als Schwitters, "Manifeste"].

30 Vgl. dazu Schwitters, "Manifeste", S. 259ff. ("Elementarkenntnisse in der Malerei / Vergleich mit der Musik"): "Ich werde überall, wo ich Parallelen zwischen Musik und Malerei finde, darauf aufmerksam machen." (S. 260).

31 Schwitters, "Manifeste", S. 39-42. Schwitters sucht explizit nach einer Beschreibungssprache mit analogen Kategorien für Musik und Malerei, denn: "Ich will *nicht eine spezielle Art* von Kunst behandeln, sondern *das Wesen der Kunst* im allgemeinen" (S. 26). Vgl. auch "Merz" (1920), S. 74ff.

32 Schwitters, "Manifeste", S. 79: "Die Beschäftigung mit verschiedenen Kunstarten war mir ein künstlerisches Bedürfnis. Der Grund dafür war nicht etwa Trieb nach Erweiterung des Gebietes meiner Tätigkeit, sondern das Streben, nicht Spezialist einer Kunstart, sondern Künstler zu sein. Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit. Zunächst habe ich einzelne Kunstarten miteinander vermählt. Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollten. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwi-

Schwitters dezidiert zum Programm ästhetischer Ent-Formelung und Ent-Automatisierung.[33] Seinen vielleicht bekanntesten Text, das "i-Gedicht", hat er 1923 selbst kommentiert. Dabei werden "Kunstwerk" und "Rhythmus" sogar zu Synonymen.

> Ich habe diesen Buchstaben [i] zur Bezeichnung einer spezialen Gattung von Kunstwerken gewählt, deren Gestaltung so einfach zu sein scheint, wie der einfältigste Buchstabe i. Diese Kunstwerke sind insofern konsequent, als sie im Künstler im Augenblick der künstlerischen Intuition entstehen. [...] Der Künstler erkennt, daß in der ihn umgebenden Welt von Erscheinungsformen irgendeine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen zu werden braucht, damit ein Kunstwerk entsteht, d.h. ein Rhythmus, der auch von anderen künstlerisch denkenden Menschen als Kunstwerk empfunden werden kann.[34]

Noch deutlicher heisst es 1926 in dezidierter Absage an mimetische und expressive Kunst:

> Was Kunst ist, wissen Sie ebensogut wie ich, es ist nichts weiter als Rhythmus. Wenn das aber wahr ist, so beschwere ich mich nicht mit Imitation oder mit Seele, sondern gebe schlicht und einfach Rhythmus mit jedem beliebigen Material, Straßenbahnfahrscheinen, Ölfarbe, Holzklötze, ja, da staunen Sie Bauklötze, oder mit dem Wort in der Dich-

schen."

33 Schwitters, "Manifeste", S. 133ff. ["Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt", 1923].

34 Schwitters, "Manifeste", S. 137ff: "i", vgl. S. 139: [anschliessend an ein "Unsittliches i-Gedicht", das aus dem Inserat einer Wäschehandlung oder Wäscherei in einer holländischen Tageszeitung besteht]: "Lesen Sie das unsittliche i-Gedicht. Ich habe erkannt, daß bei einer Zusammenstellung von Damenunterzeugen plötzlich ein Herrenhemd unsittlich wirkt, selbst wenn es aus graslinnen [sic] ist, und daß in der Aufeinanderfolge der betreffenden Worte von Eigenleben, wie sie da standen, ohne Angabe der Verkaufswerte, derenthalben das Ganze eigentlich geschrieben war, ein künstlerischer Rhythmus lebte." Das "i" dabei sei, so Schwitters, das Abschneiden der Preise und das Erkennen des Rhythmus und der Unsittlichkeit." – Vgl. auch S. 138: "Wichtig ist, daß das Werk [...] infolge des ihm innewohnenden Rhythmus die Möglichkeit zu künstlerischer Ausdeutung durch den Beschauer gibt." – Ferner heisst es (S. 140) im Kommentar zu einem I-Gedicht, welches durch das Durchschneiden eines Gedichtes aus einem Kinderbilderbuch entstand: "Die einzige Tat des Künstlers bei i ist Entformelung durch Begrenzung eines Rhythmus."

> tung, dem Ton in der Musik, oder wie Sie wollen. Darum sehen Sie sich nicht das Material an, denn das ist unwesentlich. Suchen Sie nicht versteckt irgendeine Imitation von Natur, fragen Sie nicht nach Seelenstimmungen, sondern suchen Sie trotz des ungewöhnlichen Materials, den Rhythmus in Form und Farbe zu erkennen. Mit Bolschewismus hat das ebensowenig zu tun wie der moderne Bubikopf. Dafür ist es die Essenz aller Kunst, das heißt, jedes Kunstwerk aller Zeiten mußte diese primäre Forderung erfüllen, Rhythmus zu sein, sonst war es nicht Kunst.[35]

Willkommen ist der Begriff des Rhythmus – wie schon bei Ball – auch bei Schwitters selbstverständlich insbesondere zur Charakteristik lautpoetischer Gebilde. Seine "Ursonate" beschreibt Schwitters dementsprechend als ein rhythmisches Ereignis.

> die sonate besteht aus vier sätzen, einer einleitung, einem schluß, und einer kadenz im vierten satz. der erste satz ist ein rondo mit vier hauptthemen, die in diesem text der sonate besonders bezeichnet sind. es ist rhythmus in stark und schwach, laut und leise, gedrängt und weit usw. die feinen abwandlungen und kompositionen der themen will ich nicht erklären. ich mache nur beim ersten satz aufmerksam auf die wörtlichen wiederholungen der schon variierten themen vor jeder neuen variation, auf den explosiven anfang des ersten themas, auf die reine lyrik des gesungenen *Jüü-Kaa*, auf den streng militärischen rhythmus des dritten themas, das gegenüber dem zitternden, klammhaft zarten vierten thema ganz männlich klingt, und endlich auf den anklagenden schluß des ersten satzes in dem gefragten *tää?*[36]

Im chronologischen Durchgang gelesen, nehmen sich Schwitters' ästhetisch-poetologische Schriften wie die Durchführung des Themas "Rhythmus" in vielfältigen Variationen aus – gehe es dabei nun um den "Rhythmus" der künstlerischen Arbeit, den individuellen "Rhythmus" des einzelnen Künstlers oder um die "Rhythmen" der Werke, um konkrete

35 Schwitters, "Manifeste", S. 244f., aus: ["Was Kunst ist, wissen Sie ...", 1926].

36 Kurt Schwitters, *Werkausgabe, a.a.O.*, Bd. 1: "Lyrik", S. 312: "erklärungen zu meiner ursonate". Der Text war der endgültigen Druckfassung in Merz 24 vorangestellt. – Zur Artikulation bemerkt Schwitters: "[...] bei freiem rhythmus werden absätze und satzzeichen wie in der sprache verwendet, bei strengem rhythmus taktstriche oder bezeichnung des taktes durch entsprechende einteilung des schriftraumes in gleich große raumabschnitte, aber keine satzzeichen." (S. 313)

Projekte oder grundsätzliche ästhetische Positionsbestimmungen.[37] Für Schwitters ist die visuelle Sphäre ebenso rhythmisch organisiert wie die akustische. (Die Grundsatzfrage, inwiefern "Rhythmik" überhaupt eine Kategorie zur Beschreibung visueller Strukturen sein könne, stellt sich für Schwitters offenbar gar nicht erst.) Bezogen auf beide Sphären bemüht er sich um die Profilierung einer Kunst, die ihre Bestimmung aus sich selbst erhält – und nicht von externen Parametern wie etwa den Gegenständen der Darstellung. Es heisst etwa in "Der Rhythmus im Kunstwerk" (1926):

> Kunst ist für mich ein Ding, das aus seinen Gegebenheiten so selbstverständlich wächst, wie der Baum, das Tier, der Kristall. Kunst ist nie Nachahmung der Natur, sondern Kunst ist selbst Natur. Kunst ist stets Schaffen, kann also nie Nachahmung sein, besonders nicht Nachahmung der Kunst eines anderen [...]. Damit ist nicht gesagt, daß ein Kunstwerk prinzipiell nichts darstellen dürfte. Wenn die Erfordernisse des künstlerischen Rhythmus gewahrt sind, so ist eine Darstellung, die etwa dem Verständnis für die Formgebung den Weg weist, wohl erlaubt. / Das

37 Schwitters, "Manifeste", S. 248f. (aus einem autobiographischen Text mit dem Titel "Merzbuch 2", 1926): "[...] Während der Schulzeit Autodidakt. Während der Zeit Aquarelle wie Abbildung 1, Harzburg. Bitte beachten Sie den gleichen Rhythmus, das gleiche Gefühl in diesem Aquarell, jeder Mensch hat seinen ihm eigenen Rhythmus, seinen persönlichen Rhythmus; der Künstler will den Rhythmus des Werkes kultivieren, der allgemein ist, nicht seine persönlichen Eigentümlichkeiten. [...]" – 1927 heisst es über die "Anwendung des 'i'-Prinzips auf die moderne Großstadt" (in "MERZBÜHNE", Bd. 5, S. 254f.): "Damit sie mich recht verstehen, eine 'i'-Zeichnung ist zum Beispiel ein aus einem verdruckten Stück Papier ausgeschnittenes Stück, an dem ich nachher nichts verändert habe, [...] es ist eine große Seltenheit, weil die Natur, die von unserem detaillierenden Standpunkt aus betrachtet zufällig wächst, selten Dinge schafft, die im Ausschnitt schon rhythmisch abgewogen sind." – Vgl. auch den von 1927 stammenden Text: "optophonetisch, Verkehrsschrift, dynamisch", S. 273: "Ich arbeite an einer Schrift. Durch den Besuch bei der Bauerschen Schriftgießerei habe ich viel gelernt [...]. [...] mir [scheint] bei Zeitungsdruck oder bei Buchdruck in Büchern die Dynamik wichtiger zu sein, als das flüssige Band, und man faßt schneller auf, wenn die Unterschiede der Zeichen, welche die Buchstaben darstellen, möglichst groß sind. Rhythmus erleichtert das schnelle Fassen, und Rhythmus entsteht durch Werten unterschiedlicher Dinge, nicht etwa von gleichen Dingen." – Von 1931 stammt die Notiz: "Ich und meine Ziele" (S. 340ff.); sie enthält ein nachdrückliches Bekenntnis zur Autonomieästhetik; auch dabei fällt das Stichwort "Rhythmus".

> Wichtige beim Bilde ist der Rhythmus, in Linien, Flächen, Hell und Dunkel, und Farben; kurz; der Rhythmus der Teile des Kunstwerks, des Materials. Am klarsten wird der Rhythmus im abstrakten Kunstwerk.[38]

Generell avanciert "Rhythmus" gerade bei Schwitters zum Ausgangs- und Kernbegriff einer Theorie nicht-mimetischer Kunst, auch wenn die letztere Bemerkung den indirekten Schluss zulässt, dass auch mimetische, nicht-abstrakte Kunst aus seiner Sicht rhythmisch organisiert ist.[39] Entscheidendes Kriterium des Künstlerischen ist die selbstgesetzliche Formgebung aus einem ästhetischen Bewegungsprozess heraus. Zudem ist "Rhythmus" für Schwitters aber auch ein Terminus zur Explikation der Beziehung zwischen Kunstwerk und ausserkünstlerischer Realität, denn in Kunstwerken schwingt für ihn auch der "Rhythmus" von Wirklichkeiten mit – sei es die eines Ortes (London) oder auch des Seelenlebens (feelings).[40]

38 Schwitters, "Manifeste", S. 245f.

39 Schwitters, "Manifeste", S. 374f.: "Malerei (reine Malerei)" [Fragment, 1940]: "Man kann [...] etwas darstellen, d.h. eine irgendwo vorhandene Natur, einen Kopf oder eine Landschaft, *mehr oder weniger* getreu durch Farbe abbilden. Oder man kann die Farben so auf der Leinwand verteilen, daß es einen Rhythmus ergibt, der nichts darstellt oder nur teilweise etwas darstellt. Die Naturdarstellung jeder Art ist eine Übersetzung der Natur in ein ihr artfremdes Material, daher an die Grenzen dieses Materials gebunden. / *Die Malerei, [...] die ich hier erklären will, ist also das Ausfüllen einer viereckig begrenzten Fläche mit Farben* aus Tuben zum (S. 375) Zwecke einer Darstellung oder eines Rhythmus' oder einer Kombination von Darstellung und Rhythmus. / Zwischen der reinen Darstellung und dem reinen Rhythmus liegen alle Möglichkeiten der Malerei, die sich in den verschiedenen Stilen ausdrücken [...]." – S. 375: "Ich wiederhole hier: viereckig *begrenzte Fläche*, *Ausfüllen mit Farben*, und da es sich hier teilt, betrachte ich einerseits *die Darstellung eines Naturobjekts*, andererseits die *Gestaltung eines Rhythmus'*."

40 Vgl. Schwitters, "Manifeste", S. 385: "Abstract Art". Hier heisst es über ein MERZbild, in dem ein Busticket verwendet wurde: "You must not read it [the busticket] on the picture. The 3, for example, is only a line consisting of two bows. [...] deciding for the composition is the rhythm. The picture is finished when you can't take away or put on anything without disturbing the present rhythm. / Of course such a composition does not represent anything outside itself. Therefore, the title does not mean much. You may call it 'Christoffer' or 'London' or '3', it is only a name. The name may fit more or less to the rhythm. / The material gi-

3. Konkretionen

Die konkrete Poesie der 50er Jahre entstand, zumindest was ihre europäischen Spielformen angeht, in einer Situation, die als Folge der politischen, künstlerischen und sprachlichen Katastrophen der Kriegs- und Vorkriegsjahre zu radikalen Neuansätzen einlud, ja aufforderte. Bei aller Divergenz der Teilströmungen verband die Vertreter dieser Kunstrichtung das Interesse am Elementaren, Grundlegenden, Prinzipiellen, an den Voraussetzungen von Dichtung, ihren fundamentalen Spielregeln, ihrem "Material". Was sich "konkret" zeigen sollte, waren Sprachliches und Poetisches in einem künstlich arrangierten Elementarzustand. Begründet wurde dieser Rückgang auf Grund-Strukturen, aufs Materielle, oft Partikuläre, verschieden: erstens mit dem Bedürfnis, sprachliche Bestände (zumal obsolet gewordene) zu sichten und aufzuräumen, also auch den Ballast einer als überholt oder gar politisch-ideologisch abstossend empfundenen kanonisierten Dichtung abzuwerfen, zweitens mit der poetischen Kraft des Elementaren, mit der ästhetischen Dignität des Schlichten und Unverschnörkelten, drittens auch mit dem Bedürfnis nach Elementarem als Voraussetzung einer universalen ästhetischen und ausserästhetischen Kommunikation. An letzterer war vor allem Eugen Gomringer gelegen, der auf eine Überschreitung medialer wie auch nationalsprachlicher Grenzen hinarbeitete. Helmut Heissenbüttel interpretiert Gomringers *konstellationen* als Dokumente einer Befreiung. Er selbst hatte 1954 die im Jahr zuvor erschienenen Texte kennengelernt. Zur Illustration dessen, was ihn an Gomringer faszinierte und was er als Freisetzung neuer gestalterischer Potentiale und als wegweisendes Signal empfand, wählt Heissenbüttel den "ping-pong"-

ves a certain movement, another may assist or fight it, and the composition collects all single movements to a rhythm. Perhaps one can feel the rhythm of London and give a similar rhythm in an abstract picture. / MERZ pictures, sculptures or poems represent rhythm. There is the possibility for every spectator to find in them a guide for his thinking or feeling. But there is no difference in the kind of guidance in an abstract picture or a sonata of Beethoven, except that people usually don't read sonatas."

Text. In dessen Beschreibung nehmen das Adjektiv "rhythmisch" und das Stichwort "Rhythmus" eine zentrale Stellung ein:

> Was ich als Befreiung empfand, läßt sich einfach auch so sagen: man konnte hinschreiben:
>
> "ping pong
> ping pong ping
> pong ping pong
> ping pong"
>
> und das als Gedicht bezeichnen, beziehungsweise als etwas, das dem entspricht, was bis dahin Gedicht geheißen hatte. Eine Abfolge rhythmisch geordneter Silben, kein Lautgedicht, kein Typogramm, einfach diese Silben, die inhaltlich bezogen sein mochten auf das Tischtennisspiel und den Rhythmus, den die aufschlagenden Bälle bei diesem Spiel machten, aber ohne jede symbolische Hintergründigkeit, ohne erläuternden, verinnerlichenden Hinweis, nackt, kahl, sie selbst.[41]

Die Texte Gomringers – so Heissenbüttel – insistieren auf eigenen Spielregeln: den Regeln eines Bewegungsablaufs. Insofern ist das Pingpong-Gedicht als Anspielung auf einen Spielverlauf in mehr als einem Sinn programmatisch. Im Pingpong-Spiel geht es um nichts, die Wörter fliegen im Gedicht leicht und zweckfrei wie Bälle, das Hin-und-Her der Wörter ist Spiel an sich, das Spiel aber ist nichts anderes als eine rhythmische Bewegung, die ihre Bestimmheit aus sich selbst gewinnt.

Nicht erst bei Heissenbüttel erscheint Rhythmik als fundamentales Ordnungsprinzip konkreter Texte. Zum Schlüsselbegriff wird der des "Rhythmus" bereits bei dem Schweden Öyvind Fahlström, einem ‚Konkreten' der ersten Stunde – er war der erste, der den Begriff "konkrete poesie" in einem Manifest gebrauchte – , der seine der Deviationspoetik verpflichteten ästhetischen Ideen auf die plastische Formel bringt: "SQUEEZE the language material: that is what can be titled concrete".[42] Fahlströms Manifest von 1953 gehört zu den

41 Helmut Heissenbüttel, "Einführung", in: eugen gomringer, *konstellationen. ideogramme. stundenbuch*, Stuttgart, Reclam, 1983, S. 10.

42 Oyvind Fahlström, "Mätila Ragulpr Pä Fätskliaben / Manifesto för [sic] concrete poetry" [1953], zit. nach *Concrete Poetry. A World View*, hg. v.

Gründungsakten der konkreten Poesie. Diese erstrebe, so heisst es hier, "[...] a richness of possibilities for reaching greater complexity and functional differenciation so that the different elements of content in a work of art can assume their own shape".[43] Explizit fordert Fahlström eine Bereicherung dichterischer Ausdrucksmittel auf der Ebene des Rhythmus, und ebenso explizit schlägt er eine Orientierung an der Musik vor, genauer: an dem durch seine prägnante Rhythmik charakterisierten Jazz. Den von den Dadaisten gesetzten "vitalistischen" Akzent bei der Würdigung ästhetischer Rhythmen bekräftigt er, insofern er das rhythmische Pulsieren organisch-natürlicher Substanzen und Prozesse als analog zum Pulsieren musikalisch-poetischer Rhythmen versteht. Rhythmik könne in die Ekstase führen, nicht nur in der Musik.

> Not only simple changes but also augmentations – and rhythms. [...] Above all I think that the rhythmic aspect contains unimagined possibilities. Not only in music is rhythm the most elementary, directly physically grasping means for effect; which is the joy of recognizing something known before, the importance of repeating; which has a connection with the pulsation of breathing, the blood, ejaculation. It is wrong that jazz bands have the monopoly of giving collective rhythmic ecstasy. The drama and poetry can also give it. [...] / It is only to break loose from the grinding of the new, new, new; not to leave behind oneself a kitchen mess of ideas for every step in the work one takes: instead of biting oneself to stick with the motifs, to let them repeat themselves and form new rhythms; for example one works at filling out rhythmic words as a background for principle meanings, which can be bound or unbound by the background rhythm. Independent onomatopoetic rhythmic phrases, like those which the African or East Indian drummer forms to represent his own melodies of rhythm. Simultaneous reading and above all-readings of several lines of which at least one has rhythmic words. Of course metrical rhythms also; rhythms of word order, rhythms of space.[44]

Die konkrete Poesie und die alle poetische Praxis begleitende Theoriebildung sucht oft expliziten Anschluss an die avantgardistische Kunst der ersten Jahrhunderthälfte. Dies gilt unter

Mary Ellen Solt, Bloomington/London, Something Else Press, 3. Aufl. 1971 (zuerst 1968), "Introduction" (M. E. Solt), S. 30.

43 Oyvind Fahlström, *ebd.*, S. 76.

44 Oyvind Fahlström, *ebd.*, S. 76.

anderem für die Zentrierung des Interesses auf das, was man – mit einer oft schon gar nicht mehr reflektierten metaphorischen Wendung – als das "Material" der Dichtung zu bezeichnen pflegt.[45] Im Zusammenhang damit bleibt auch das Interesse an einem terminologischen Instrumentarium lebendig, mittels dessen sich zum einen die Beziehung zwischen ästhetischer Praxis und ausserästhetischer Realität, zum anderen das die Einzelkünste Verbindende beschreiben liesse – steht doch gerade die Konkrete Poesie im Zeichen des Versuchs, Gattungsgrenzen zu überschreiten.[46] Mehr und mehr werden auch technische Medien in die ästhetische Praxis einbezogen; neue Gattungen entstehen – wie das konkrete Hörspiel, das mit der konkreten Dichtung durch seinen zugleich antimimetischen und antiexpressiven Grundzug verbunden ist. Hansjörg Schmidthenner charakterisiert das neue Hörspiel (vorgestellt unter dem Leitwort "Sprache im technischen Medium") als rhythmisches Gebilde, bei welchem die akustische und nicht die semantische Dimension des verwendeten sprachlichen "Materials" im Vordergrund stehe:

> So entstehen durch die Rundfunktechnik tönende Kunstwerke, die ihre Materialien zwar unter Umständen zu Worten und Sätzen anordnen, die im bisher gebrauchten Sinn "etwas aussagen und mitteilen", die in letzter Konsequenz aber nichts als rhythmisiertes Tonmaterial sein wollen: Klangkompositionen erfüllt von Klangfarben, Klangspannungen, Klangmutationen, Aufeinanderprall von Klängen usf.[47]

45 Mary Ellen Solt, "Concrete Poetry (Introduction)": "Generally speaking the material of the concrete poem is language: words reduced to their elements of letters (to see) syllables (to hear)." (S. 7) – Vgl. etwa auch Claus Bremer, "konkrete poesie", *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*, hg. v. Thomas Kopfermann, Tübingen, Niemeyer, 1974, S. 94ff.

46 Vgl. Helmut Heissenbüttel, "Anmerkungen zur konkreten Poesie", *Text + Kritik, Heft 25, Konkrete Poesie*, München, edition text + kritik, 1970, S. 19: Konkrete Poesie sei vor allem unter zwei Aspekten zu sehen: dem der "Reduktion" und dem "der Überschreitung von medialen Begrenzungen".

47 Hansjörg Schmidthenner, "Sprache im technischen Medium", *kolloquium poesie 68*, hg. v. Peter Weiermair u.a., Innsbruck, allerheiligenpresse, 1968, S. 73-77, hier S. 76. Die Priorität der formalen und strukturellen Dimension poetischer Texte über jegliche Inhaltsdimension betonen im selben Band u.a. Gerhard Rühm (S. 7-11) und Siegfried J. Schmidt (S. 12-29).

Aber auch die visuelle konkrete Poesie adaptiert die Kategorie des Rhythmischen für ihre Programmatik. Claus Bremer, der, dem emanzipatorischen und leserzentrierten Diskurs der 60er Jahre entsprechend, die Grenze zwischen ästhetischer Produktion und Rezeption überwunden sehen möchte und sich darum als Dichter wie als Theoretiker auf solche Texte konzentriert, die im Lektüreprozess erst gestaltet werden, erklärt in einem Kommentar zu Tabellen-Texten, welche zur aktiven Kombination ihrer Elemente (also zur Generierung eines jeweils neuen Textes durch den Leser) einladen, den "Rhythmus" zu einem der Prinzipien, welchen bei solcher Textkonstitution gefolgt werden könnte.

> [...] 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 am 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 verschiednen ableserichtungen oder einem zahlensystem etwa. oder er wechselt die prinzipien nach anderen ab oder mischt sie, auch mit akustischen oder zeitsystemen oder systemen, die auf der mitwirkung des publikums beruhen.[48]

Das weite Feld der Beziehungen zwischen konkreter Dichtung und Kunst einerseits, einer Poetik des Rhythmus andererseits liesse sich zu operationalen Zwecken grob in mehrere Teilgelände kartieren: Wir treffen erstens auf *theoretische Explikationen und ästhetische Programme*, in denen der Begriff "Rhythmus" eine konstitutive Funktion übernimmt, wie bei Fahlström, Schmidthenner und Bremer, zweitens auf *Beschreibungen konkreter Texte* unter Rekurs auf den Begriff des "Rhythmus", wie in Heissenbüttels Kommentar zu Gomringers "ping-pong", sowie drittens auf *konkrete Texte*, welche ostentativ "rhythmisch" organisiert sind bzw. Rhythmisches thematisieren. Text-Beispiele und Text-Beschreibungen werden in so wichtigen Anthologien wie der von Emmett Williams und Mary Ellen Solt miteinander verknüpft, so dass sich oft kaum eine klare Grenze zwischen poetischem Gebilde

48 So Claus Bremer, "konkrete poesie", in Kopfermann, *a.a.O.*, S. 98/99.

und Explikation ziehen lässt; selbst die These, die Explikation gehöre mit zum Text, ist nicht ganz abwegig.

Dem Grossprojekt einer *Visualisierung von Rhythmik* sind vor allem die konkreten "Bewegungs"-Gedichte verpflichtet, also solche Texte, die auf zeitlich strukturierte Bewegungs-Abläufe wie Lauf oder Tanz Bezug nehmen und diese visuell zu evozieren versuchen. Beispiele dafür finden sich unter anderem in Emmett Williams' *anthology of concrete poetry* von 1967. Hier heisst es etwa im Kommentar zu Friedrich Achleitners "ruh und ruh..." (1959), der von Achleitner selbst stammt: "In 'ruh und ruh' there is a contrast between the meaning of 'ruh' (calm) and the movement of the rhythm, which speeds up in the horizontal part of the constellation." Zu einem Text von Ilse und Pierre Garnier (1965) wird erläutert: "Combination of i and e. Vegetal sign. Musical sign. Concentration and spatialisation. Concretions and void. Throughout, a rhythm is given to the white page." (P.G.). Williams erklärt Franco Verdis "from tempo" (1966) als rhythmische Kompostion: "Verdi's rhythmical variations on a theme, with their often unutterable deviations from traditional orthography, invite comparison with the scores of those contemporary composers who have abandoned the 'writing' of music in favor of the "drawing" of music. [...]". [E. Williams] Ein "rhythmischer" Text ist offenkundig auch Jonathan Williams': "A Chorale* of Cherokee Night Music As Heard Through an Open Window in Summer Long ago" ("*screech owl, hoot owl, yellow-breasted chat, jar-fly, cricket, carolina chickadee, katydid, crow, wolf, beetle, turkey, goose, bullfrog, spring frog"): Die Endlos-Zeilen ordnen den genannten Tieren bestimmte Laute und indirekt auch Rhythmen zu: "wahuhu wahuhu....", "uguku uguku..." "tsikilili tsikilili", "yeah yeah...", "lalu lalu...", "kununu kununu..." etc.

Das Medium Buch wird bei Gerhard Rühm rhythmisiert oder doch zum Trägermedium eines Rhythmus gemacht. Rühms *rhythmus r* ist eine Hommage an das "R", das hier visuell, haptisch und, sofern man laut liest, akustisch in Szene

gesetzt wird.[49] Die einzelnen Seiten des Buchs oder Buch-Objekts enthalten zum einen aufeinander aufbauende Folgen von Wörtern mit "r", Namens-Reihen mit "R", Text-Blocks mit sich wiederholenden Einzelwörtern, die mit "r" beginnen", ein Blatt Schmirgelpapier (zum *R*eiben!), eine "*R*ote Seite sowie das Foto eines "*R*umpfes". Rhythmisch sind diverse Einzelseiten für sich strukturiert, rhythmisch ist auch das Arrangement des Buchs insgesamt, insofern die Lektüre zu einer strukturierten Meditation über das "r" wird.

4. Sound poetry

Das Interesse der konkreten Bewegung am Elementaren, Medialen und Nichtmimetischen brachte neue ästhetische Untergattungen hervor. Insgesamt kommt es in der Nachkriegszeit zu einer relativ selbständigen Entwicklung innerhalb der akustischen und der visuellen konkreten Kunst. Damit einher geht die Erschliessung der Möglichkeiten eletroakustischer und elektronischer Apparaturen.[50] In der akustischen Spielform konkreter Kunst sind es zunächst die menschlichen Sprechorgane und das von ihnen erzeugte Lautmaterial, mit denen experimentiert wird.[51] Diese Experi-

49 Gerhard Rühm, *rhythmus R*, Mörbisch, August [keine Verlagsangabe] 1958. Konsultiert wurde ein Exemplar der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf (D hist 30786), von dem nicht ganz klar ist, ob und wo es ggf. nachträglich manipuliert oder beschädigt wurde. Indizien sprechen für entfernte Seiten und partiell zerschnittene Einlagen, aber diese Indizien könnten trügen. Immerhin enthält das Buch-Objekt vor der Seite mit dem sich unablässig wiederholenden wort "reden" ein fast transparentes Blatt mit dem einzigen Wort: "rausreissen!" (Dies ist aber offenbar nicht geschehen.)

50 Vgl. dazu Michael Lentz, "Musik? Poesie? Eigentlich ...", *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 2, 1996, S. 47-55, hier S. 47 [im folgenden zitiert als: Lentz, "Musik?"].

51 Carlfriedrich Claus: Es gelte "mit seinen Sprechorganen elementare Bewegungen zu vollziehen, knapp unterhalb der erlernten, also Lautbildung und ihre Vorstadien von Grund auf neu wahrzumachen. Lall-Exerzitien können einen Grenzzustand herstellen, der sowohl Kommunikationsgeschehen im Schlaf als auch Gesprächs-Zeichenwirklichkeiten im Wachen berührt und unerwartete Verbindungen erzeugt." (zit. bei

mente verstehen sich mindestens ebenso als musikalische wie als "poetische".[52] Je mehr dabei die konventionelle Grammatik und Semantik an Bedeutung für die Textorganisation verlieren, desto wichtiger werden andere Strukturierungprinzipien, unter ihnen der Rhythmus, der als formal organisierendes Prinzip gleichsam ersatzweise die Rolle syntaktisch-grammatischer Regeln übernimmt. Die Substitution semantischer Codes durch den Rhythmus illustriert programmatisch ein Text von Bob Cobbing, der aus einigen Wörtern einer südamerikanischen Indianersprache (die er vorfand, ohne sie zu verstehen) durch Unterlegung mit einem rhythmischen Schema ein Gedicht machte – womit er unter anderem demonstrierte, dass man Gedichte auch in einer Sprache schreiben kann, die man nicht beherrscht.[53] Neben Experimenten mit der akustischen Dimension der menschlichen Sprache stehen schon seit den 50er Jahren Arrangements mit mehr oder weniger konventionellen Instrumenten sowie mit technischen Medien.[54] Anregend wirkt dabei das bereits genannte Manifest Fahlströms, der die konkrete Poesie, wie Bob Cobbing in seiner Würdigung des Programm-Textes von 1953 betont, eher der "konkreten Musik" als der "konkreten Kunst" an die Seite stellte, indem er den Rhythmus als elementares Mittel zur Erzeugung ästhetischer Effekte begriff.[55] Fahlström

Christian Scholz, "Zur Geschichte der Lautpoesie zwischen Sprache und Musik", in *SprachTonArt*, hg. von der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, Berlin, 1992, S. 63-82.)

52 Christian Scholz, "Anfänge der deutschen Lautpoesie", *Zeitschrift für Musik*, Heft 5, 1998, S. 12.

53 So sieht es auch Leonard Forster unter Berufung auf Cobbing: Leonard Forster, *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur*, München, Francke, 1974, S. 130.

54 Die folgenden Angaben nach Bob Cobbing, "konkrete lautdichtung 1950-1970", *konkrete poëzie – concrete – poetry – konkrete poesie*, Ausstellungskatalog des Amsterdamer Stedelijk Museum, 1971 [unpag.].

55 "He related it [concrete poetry] more to concrete music than to concrete 'art'. He emphasised rhythm as 'the most elementary, directly physically grasping means of effect' because of its 'connection with the pulsation of breathing, the blood, ejaculation'." (Cobbing, *ebd.*) – Cobbing würdigt an Fahlströms Verständnis der konkreten Poesie besonders, dass diese in jenem Manifest von 1953 nicht einseitig als kopflastig verstanden

selbst verweist zur Erläuterung dessen, was er unter exemplarisch "konkreter" Gestaltung versteht, auf Pierre Schaeffer, dessen massgeblicher Beitrag zur konkreten Musik in der Isolation und Variation von Einzeltönen bestanden hatte.[56] Cobbing hat dies rückblickend als Antizipation der elektronischen Spielart der Konkreten Musik gedeutet. Er, Cobbing, sieht zu Beginn der 70er Jahre die konkrete Lautpoesie einerseits auf der Suche nach dem Elementaren, andererseits auf dem Weg ins elektronische Zeitalter, dabei aber in jedem Fall dem Körperlichen nachspürend – und in Zusammenhang damit auch dem Rhythmischen.

> Concrete sound poetry today is both a return to the primitive and a succession of steps into the technological era. Sten Hanson (Sweden) has described it as 'a homecoming for poetry, a return to its source close to the spoken word, the rhythm and atmosphere of language and the body, their rites and sorcery.'[57]

Als Exploration des Elementaren beschreibt Cobbing auch die "Crirhythmes" François Dufrênes, deren Titel als Name einer musikalisch-poetischen Untergattung zu verstehen ist, in der das Rhythmische ostentativ den Charakter des tragenden Prinzips erhält. Dufrêne (1930-82) stand unter dem Einfluss der "musique concrète". Er bezeichnet den "Ultralettrismus", zu dessen Begründern er gehört, als "musique concrète vocale".[58] Ab 1950 realisierte er seine "ultra-lettristischen" "Crirhythmes". Es handelt sich hierbei um Tonbandkompositionen, die zum Teil spontan entstehen und sich gegen eine schriftliche Fixierung sperren. Exponiert wird ein breites Spektrum an stimmlich erzeugbaren Geräuschen. Franz Mon registriert, Dufrêne habe mit den Crirhythmen "die Bindung

werde, sondern ihr expressives Moment die angemessene Berücksichtigung erfahre.

56 Cobbing, *ebd.*: "Fahlström in 1953 illustrated what he called a fundamental concrete principle by referring to Pierre Shaeffer's [sic] key discovery in concrete music when he isolated a small fragment of a sound and repeated it with a change of pitch, then returned to the first pitch, an so on."

57 Cobbing, *ebd.*

58 Lentz, "Musik?", S. 50.

an eine Notation aufgegeben und alle Geräusche, die die Artikulationsorgane herzustellen vermögen – Schreien, Atmen, Schmatzen, Gurgeln usw. –, in seine spontanen Lautsequenzen einbezogen".[59] Atem, Atemgeräusche und Atmungsvorgänge spielen in der akustischen Poesie immer wieder eine zentrale Rolle. Gil Wolman erfindet die konkret-akustische Kunstgattung der "Mégapneumes", welche "die Geräusche des gepreßten, gehechelten etc. Ein- und Ausatmens strukturieren und rhythmisieren",[60] ähnlich den "Crirhythmes" Dufrênes. Josef Anton Riedl schafft eine Reihe von akustischen Kompositionen, bei welchen die Mittel der Stimme ebenso wie die diverser Instrumente zum Einsatz kommen; zur Lautpoesie besitzt er enge, aber nicht einengende Affinitäten, was ihn mit dieser verbindet, ist das Interesse an der Rhythmik von Artikulationsprozessen.[61] Wie Michael Lentz zusammenfassend konstatiert hat, ist die konkrete Musik, welche auf die akustische Spielform der konkreten Poesie jahrzehntelang anregend wirkt, ihrerseits dabei, "beherzt aus der Lautpoesie zu schöpfen. Aus dem Bereich der Stimme natürlich nicht auf der Ebene des Gesangs, sondern des Redens, der einfachen Diktion oder auch des Atmens [...]".[62]

Atem – das ist ein wichtiges Programmwort für die Vertreter experimenteller Kunst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, schon weil es einerseits auf einen höchst "konkreten" physiologischen Vorgang verweist, andererseits aber mit einer Fülle symbolischer Konnotationen beladen ist.

59 So der Text des Plattencovers *Phonetische Poesie*, hg. v. Franz Mon, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1971.

60 Lentz, "Musik?", S. 51.

61 Riedl schreibt ab 1952 Lautgedichte, die in konventionellen Buchstaben notiert werden; Michael Lentz (Lentz, "Musik?", S. 54) charakterisiert diese als "Kompositionen mit sprachlichem Material, das durch in die Lautgedicht-Partitur eingetragene musikalische Parameter der Dynamik, der Zeit und der Rhythmik in seinem Artikulationsverlauf strukturiert wird".

62 Lentz, "Musik?", S. 55.

5. Atem und Körper

Der Atem sei "das Element der Literatur und der Dichtung", so statuiert Peter Sloterdijk in seiner Frankfurter Poetikvorlesung von 1988:

> Kein bedeutender Text der Tradition existiert, der nicht Atemtext, Atemschrift wäre. Die Zeilen sind die Atemzüge der Schriftsteller, die Strophen die Atemwende der Dichter. Der Schriftatem ist für die Leute vom schreibenden Gewerbe ihr letztes utopisches Kriterium. Von seinem Hauch oder seinem Fehlen hängt es ab, ob unsere Texte ins Freie führen oder Tapeten werden, mit denen sich Unentbundene ihre Höhle austapezieren. Der Atem gibt uns ein Versprechen [...]. Dem Atemversprechen steht nicht das Schicksal der positivierten Verheißungen bevor, zu Befreiungslügen zu erstarren. Denn wie lange man auch die Luft anhalten mag, es dauert nicht lange, und man atmet das Aufgenommene wieder aus. So müßte der freie Geist durch alle positiven Systeme hindurchatmen. Wo Atemfreiheit aufkommt, entsteht eine typische Frivolität. Der freie Atem nimmt mit dem Einatmen Positionen ein, die er mit dem Ausatmen wieder räumt.[63]

Die Inspiration zu seiner Poetik des Atems bezieht Sloterdijk wohl aus Celans "Meridian"-Rede, wo es heisst: "Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten."[64] Die Poetik des "Atems" und die Poetik des Rhythmus gehen vor allem im Bereich der experimentell-konkreten Dichtung eine enge Allianz ein. Gerhard Rühm konzipiert Atemgedichte, bei denen der Prozess des Ein- und Ausatmens rhythmisiert wird, wodurch das Atmen als konkreter wie auch als metaphorisch signifikanter Prozess zum heimlichen Thema und zum Gegenstand der Reflexion wird (heimlich insofern, als konkrete Poesie streng genommen ja kein Thema haben dürfte). Rühms Text "suggestion"[65] besteht aus den beiden Worten "einatmen" und "ausatmen", die 18 mal untereinander stehen und so eine seitenlange Kolumne füllen; sie münden in die Zeile: "und so

63 Peter Sloterdijk, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, S. 174.

64 Paul Celan, "Der Meridian", *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, Bd. III, S. 195.

65 In: *Wahnsinn. Litaneien*, mit einer Schallplatte, München, Hanser, 1973; Textbuch, S. 76.

weiter".[66] Darunter steht eine Leseanweisung, welche die rhythmische Dimension des Atem-Poems hervorhebt:

> (mit ruhiger stimme vorgetragen. möglichst lange gleichmässiges tempo beibehalten, mindestens bis alle anwesenden unwillkürlich ihren atemrhythmus dem sprechrhythmus angeglichen haben. dann kann – ohne die lautstärke zu verändern – das tempo allmählich beschleunigt oder (und) bis zu einem extremen punkt verlangsamt werden.

Das Poem selbst steht nicht eigentlich auf dem Papier, sondern es muss von den Anwesenden atmend realisiert werden. (Auch dieser Text ist also ein Teil des Grossprojekts visueller Notation von Rhythmik.) Die zu erzeugende "Suggestion" besteht darin, die Anwesenden einem gemeinsamen Rhythmus, dem des virtuellen Gedichts, zu unterwerfen. "suggestion" ist nicht der einzige Atemtext Rühms; sehr ähnlich ist das "atemgedicht"; auch dieses ist die Notation eines virtuellen Gedichts:

> atemgedicht
>
> h (einatmen)
> h (ausatmen)
> h (einatmen)
> h (ausatmen)
>
> h (einatmen)
> h (ausatmen)
>
> h (einatmen)
> h (ausatmen)
> h (einatmen und den atem gespannt anhalten)
>
> h (erlöst ausatmen) [67]

Der Körper des rhythmisch Atmenden selbst wird hier zur Trägersubstanz des poetischen Prozesses – wobei das Atmen als realisiertes "Gedicht" auf sinnfällige Weise genau der Prozess ist, der den Körper am Leben erhält. Das Atemgedicht, in dem sich der Rhythmus des Atmens konkret zeigt, ist

66 *Ebd.*, S. 77.
67 *Ebd.*, S. 78.

insofern die programmatische Einlösung jener Forderung nach einer Kongruenz von Kunst und Leben, die von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts immer wieder vorgebracht worden war. Die Idee, den Körper zur poetischen Trägersubstanz zu machen, seinen Lebens-Rhythmus zum Rhythmus des Textes selbst werden zu lassen, steht darüber hinaus im umfassenden Kontext eines Interesses an den Beziehungen zwischen Kunst und Körperlichkeit. Michel Serres hat in jüngster Zeit die Rhythmik körperlicher Abläufe in Erinnerung gerufen und dabei die vitale Autonomie des Körpers ebenso wie die Bedeutung des Atems betont.[68] In diesem Zusammenhang insistiert Serres auch auf der Fundierung von Sprache und Artikulation in Atem und Körperrhythmik:

> Der Tanz regiert vor der Sprache, als Musik des Körpers. Er gibt den Einsatz; er läuft und springt in einem Rhythmus, der sich wiederholt, der redundant wird, der Gebärden und Schritte wiederfindet, sich in sich selbst einrollt, aber von Zeit zu Zeit mit einer neuen Figur überrascht, der Körper erfindet eine neue Chiffre, der Tanz streut Unerwartetes in die ewige Wiederkehr des Rhythmus, das ist der Anfang der Zeit. / Der Körper ist noch gar nicht geboren, solange er nicht getanzt hat.[69]

Dieses Interesse am lebendigen, atmenden Körper ist als Grundmotiv während der ganzen Entwicklungsgeschichte konkret-experimenteller Dichtung virulent gewesen, wenn es auch nur ein Interesse unter anderen war.[70] (Dem diametral gegenüber standen andere Interessen, unter anderem das an

68 Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998, S. 427.

69 Serres, *ebd.*, S. 435. Konsequent betrachtet Serres die Musik als Leitkunst; vgl. S. 161f.

70 Vgl. den letzten Absatz bei Cobbing, *konkrete lautdichtung*: "Two lines of development in concrete sound poetry seem to be complementary. One, the attempt to come to terms with scientific and technological development in order to enable man to continue to be at home in his world, the humanisation of the machine, the marrying of human warmth to the coldness of much electronically generated sound. The other, the return to the primitive, to incantation and ritual, to the coming together again of music and poetry, the amalgamation with movement and dance, the growth of the voice to its full physical powers again as a part of the body, the body as language."

der Maschine und an mechanischen Abläufen.) Als Atem-Poesie wird die konkrete Poesie zur Körper-Poesie. Und damit knüpft die konkrete Bewegung mittelbar an eine lange Geschichte der Deutung des Rhythmus durch die abendländische Kultur an.[71]

6. Rhythmik bei Ernst Jandl

Bei Ernst Jandl konvergieren die skizzierten Interessen konkreter Dichtung am Sprachlich-Musikalischen, am Materiellen, am Atem und am Rhythmus, und nicht zufällig ist Jandl gerade von solchen Dichter-Kollegen als exponentieller Vertreter moderner Experimentaldichtung gewürdigt worden, welche diesen Themen besonderes Interesse entgegenbrachten. Für Bob Cobbing ist Jandl "the primary exponent, at the present time, of phonetic poetry for the unaided voice, who breaks words up into meaningful sound-fragments, recomposes them, organises them with rhythmic and structural precision."[72] Heissenbüttel würdigt die Rhythmik von Jandls Gedichten, indem er sie mit Jazzrhythmen vergleicht, denen Jandl auch nach eigener Auskunft wichtige Anregungen verdankt.[73]

71 Vgl. Bernhard Waldenfels, *a.a.O.*, S. 66: "Fragen wir uns [...], in welchen Bereichen der Rhythmus eine besondere Rolle spielt, so stoßen wir einmal auf den schon erwähnten Bereich des *Lebens*. Dieses ist durch Rhythmen wie Ein- und Ausatmen, durch Puls- und Herzschlag gegliedert [...]."

72 Cobbing, *a.a.O.*, letzte Seite [unpag.].

73 Heissenbüttel, "laudatio auf ernst jandl anläßlich der verleihung des georg-büchner-preises 1984 durch die deutsche akademie für sprache und dichtung, darmstadt, 12. oktober 1984", *neue texte*, Heft 16/17 (ernst jandl-Nummer), hg. v. Heimrad Bäcker, Linz, Ed. Neue Texte, 1985. Heissenbüttel zitiert "16 Jahr" und versucht, sich dessen zu erinnern, was ihn an diesem Text – dem ersten Jandl-Text, den er las, fasziniert habe: "Es war eine Art Sprachmaterialität, ein Gericht, ein Geschmack eher als etwas, das mit Urteil oder Einstufung zu tun hatte. Es war für mich auch sofort ein Lautlesegedicht. Ich mußte selbst das th ausprobieren und den verzögerten syntaktischen Rhythmus, der mich schon damals vage an Jazz denken ließ."

Jandls "Idyllen" enthalten sogar eine ausdrückliche Hommage an den Jazz in Sonettform. Der Text spricht von einem rhythmischen Geschehen, und er bildet es durch seine eigene Rhythmik ab. Dadurch werden inhaltlich und auf rhythmischer Ebene die Analogien zwischen Musik und Sprache betont (beide sind "vom selben holz"). Anlässlich der Rede über einen Rhythmus musikalisiert sich hier also die poetische Sprache.

> am reim erkennt man oft die zeile
> auch an der wörter gleichen eile
> am silbenschlag, der wie der takt
> des drummers jene dichter packt
> die nie beim jazz in ruhe bleiben
> sondern es mit den beinen treiben
> den füßen, die den boden schlagen
> als könnten sie es nicht ertragen
> baß, drums, trompeten, saxophonen
> ohne bewegung beizuwohnen.
> wir sind vom selben holz gemacht
> ihr schlagt und heult, und in uns kracht
> ohrenbetäubend tag und nacht
> donner der sprache, heult und lacht. ("erstes sonett")[74]

Für Jandl selbst haben Gedichte als Kernmerkmal einen sie auszeichnenden Rhythmus, wie er gelegentlich an Beispielen – auch an verblüffenden – expliziert.[75] Über sein Gedicht "my own song" berichtet er:

> An der Art, wie es geschrieben ist, mit vielen Wiederholungen und kleinen, aber deutlichen Veränderungen, die von Zeile zu Zeile meist nur aus einem einzigen neu hinzugekommenen (oder weggenommenen) Wort bestehen, kann man merken, daß beim Schreiben der Gedanke an Musik mit am Werk war, eine Musik mit vielen Wiederholungen und mit kleinen, deutlichen Veränderungen. Wer es laut spricht, wird bald seinen Rhythmus entdecken, einen festen Rhythmus, in dem trotzdem Veränderungen geschehen. Das Feste daran zeigt, daß es sich um eine

74 Ernst Jandl, *Idyllen*, Frankfurt a. M., Luchterhand, 1989, S. 10.

75 Ernst Jandl, *Gesammelte Werke*, hg. v. Klaus Siblewski, 3 Bde., Frankfurt a. M., Luchterhand, 1990, Bd. 3, S. 431 (aus: "kleinere ansprache an ein größeres publikum"): "hä! morrhoiden! / hä! morrhoiden! / hä! hä! hä! morrhoiden! / dies hat der kopf auf die finger gespuckt – und siehe da, es ergab einen rhythmus."

wichtige Sache handelt, und die Veränderungen daran zeigen, daß es vorangeht.[76]

Wie Jandl dazu auffordert, durch lautes Rezitieren seiner Texte deren Rhythmus hörbar zu machen, so will er auch den Atem selbst hörbar werden lassen – als ein rhythmisches Geschehen, das allen Lebensprozessen zugrundeliegt. In seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung rezitiert er einen Text, um anschliessend zu erörtern, welche Bedeutung dem Atem bei diesem Prozess zukomme.[77] Die erste der insgesamt fünf Vorlesungen gilt ausdrücklich dem Atemtakt als Grundrhythmus des Lebens und der Poesie, für den Jandl in einem Selbstzitat eine prägnante Formel findet: "so lange luft geht aus und ein", so lange ist kein "faulsein", weder im Leben, noch in der Dichtung. Dementsprechend behandeln die Vorlesungen das *Öffnen und Schliessen des Mundes.* Dieses "Öffnen und Schließen des Mundes" verbindet Luftholen und Sprechen, Sprechenden und Publikum, Leben und Kunst als ein Geschehen, das sich konkret während der Vorlesung

76 Jandl, *a.a.O.*, Bd. 3, S. 609 (zu "my own song").

77 Ernst Jandl, *Das Öffnen und Schliessen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1985. – Hier bemerkt Jandl anschliessend an die Rezitation von "im bett, beim erwachen" (S. 43f.): "Ich darf Sie auf das impressionistische, ich möchte fast sagen, pointillistische Staccato dieses Gedichtes aufmerksam machen, um Sie dadurch im Gegenstück, *die morgenfeier*, das zur Feierlichkeit beitragende legato noch deutlicher spüren zu lassen, wobei in diesem Gedicht überhaupt nicht mit Spannung und Überraschungen gearbeitet wird, wie es der Feierlichkeit nur abträglich wäre [...]. Und hören Sie bitte auch, welche bedeutsame Rolle dem Atem zukommt, während beim Dreizeiler [der 'unpoetischen' Vorstufe des Textes] zwar auch geatmet wird, weil geatmet werden muß, aber ohne daß der Atem am Gedicht selbst sich mitspielend beteiligt. Natürlich steht bei der *morgenfeier* nirgends eine Anweisung, wie geatmet werden soll, mir fällt kein Gedicht ein, dem eine Atemanweisung beigefügt wäre, obwohl es Gedichte gibt, bei denen es einen Sinn hätte; aber bei diesem, wie bei den meisten, ist die Art des Atmens durch die Art der Zeile fixiert. Durch die Länge der Zeile, durch die Wörter innerhalb der Zeile, durch die Pausen oder das Fehlen von Pausen innerhalb der Zeile – also achten Sie bitte, wenn ich es jetzt [...] lese, [...] auf die Rolle, die mein Atmen dabei zu spielen versucht."

ereignet.[78] Der Atem stellt sich gleichsam selbst dar – als Bedingung aller Artikulation und damit aller poetischen Aussage.[79] Insgesamt bildet das Thema Atem in Jandls Poesie wie in seiner Poetik eine Konstante.

Jandls Gedichte und Selbstkommentare artikulieren zudem immer wieder den selbstkritischen, zugleich aber allgemeinen Befund, dass Dichtung "grundlos" sei – ein Befund, der in ein "postmetaphysisches" Zeitalter passt, das die Suche nach Gründen, also das Grossprojekt der abendländischen Metaphysik, aufgegeben hat.[80] Grund-loses Dichten, das heisst, wie Jandl deutlich macht: Nichts "autorisiert" den Dichter mehr, keine Inspiration von oben, keine tiefere Wahrheit von innen, keine selbstbewusste Subjektivität – und um die ethisch-moralische Begründbarkeit von Dichtung ist es schlechter denn je bestellt. Wenn daher überhaupt noch etwas über die Genese von Dichtung gesagt werden soll, dann bedarf es der Erzählungen und Umschreibungen, die nicht vorgeben, über letzte Gründe zu sprechen. Konzepte des "Rhythmischen" werden in solchen Erzählungen relevant, da sie mit der Vorstellung einer Strukturierung von Prozessen aus dem eigenen Bewegungsablauf heraus verbunden sind. Jandls Texte spiegeln sowohl die Unbeantwortbarkeit des "Wozu?" und "Warum?" von Gedichten als auch die Produktionskrise des lyrischen Ichs, die – mehr als nur subjektive Schreib-Hemmung – auf jenen fundamentaleren Begründungsnotstand von Dichtung verweist.[81] Nicht einmal mehr das "Was" poetischer

78 Zu Jandls Poetikvorlesung vgl.: Monika Schmitz-Emans, "Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandls", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 109. Band, Heft 4, 1990, S. 551ff.

79 "[...] ein geschlossener Mund, mmmmmmmmmm, bedeutet noch nicht Stille – der Nase sei Dank. Erst wenn ich diese ebenfalls schließe, wozu sie selbst nicht die Macht hat, erstirbt jeder Laut: (Vorführung)." (Jandl, *Das Öffnen und Schliessen* ..., S. 11).

80 Vgl. Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1993. Vgl. auch Odo Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1991, S. 4.

81 Markant zum Audruck gebracht wird diese Krise in "von einen sprachen" ("schreiben und reden in einen heruntergekommenen sprachen [...]"; Jandl, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 322) und in "von leuchten" ("Wenn du haben verloren den selbst dich vertrauenen als einen schreibenen"; *ebd.*, S. 323). Vgl. auch "von papieren": "tausende noch von

Aussage, ihr "Gegenstand" ist bestimmbar; jeder Grund entzieht sich.[82] Gerade das Bewusstsein von der Grund-losigkeit der Texte wird nun aber zur Stimulation literarischer Arbeit, und vor allem das leere Blatt und das Schweigen repräsentieren (nicht nur bei Jandl) den Widerstand, an dem sich Sprache produktiv abarbeitet. Zu poetischen Reflexionen der Krise dichterischer Produktion (nicht einer persönlich-individuellen Krise, sondern jener Frag-Würdigkeit des Schreibens insgesamt, welche die poetische Moderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigt und beunruhigt) kommt es vor allem in den Sammlungen *die bearbeitung der mütze* (Texte von 1970-78), *der gelbe hund* (Texte von 1977-79) und *selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr* (Texte von 1978-82).

❦

Als rhythmischer Prozess lässt sich der poetische Artikulations- und Schreibprozess auch jenseits aller Begründbarkeit fortsetzen. Ein Gedicht über rhythmische Schreibbewegungen als Textgenerierungsverfahren in einer Krisensituation ist "– – / ..". Die Zeichenfolge "– – / .." ist der Titel des Gedichts und zugleich sein Beginn, die Startrampe der lyrischen Rede, von welcher diese ihren Ausgang nimmt. Am Anfang war hier – nicht das Wort, sondern ein Rhythmus (erst zwei lange oder betonte Silben, dann zwei kurze oder unbetonte). Als grundloses Gedicht muss "– – / .." sein eigener Grund sein und mit sich selbst anfangen. Und demgemäss spricht es, indem es aus dem Fast-Nichts entsteht, darüber, *wie* es aus dem Fast-Nichts entsteht:

– –
..
wenn nur mit den fingern ich
an der schreibmaschine bin

papieren sollst zerschreiben du [...]"; *ebd.*, S. 446.)

82 "alles erinnern": "er sich erinnere / an was nicht sei / keinen namen habe / keine gestalt / daher so gut wie jeden / namen so gut wie jede / gestalt annehmen könne" (Jandl, *ebd.*, S. 560).

bessert alles sich ein wenig
denn dann ist ein sinn fast nah
punkt punkt strich strich
fast für mich [83]

Angespielt wird mit den ersten Zeilen, den typographischen Zeichen, auf "Fisches Nachtgesang". Und wie Morgensterns Typogramm ist Jandls typographisch-rhythmisches Gebilde mehr als ein Scherzartikel oder eine ironische Provokation bildungsbürgerlicher Lyrikkonsumenten. Jandl schreibt nämlich den Komplementärtext zu "Fisches Nachtgesang": Bei Morgenstern stehen die beiden Wörter "Fisches Nachtgesang" sinnbildend über einem ansonsten wort-losen rhythmischen Schema. (Und in ihrer Eigenschaft als Überschrift steuern sie die Auslegung; sie liegen dem Text und seinen Lektüren "zugrunde".) Hier bei Jandl steht ein zweiteiliges rhythmisches Muster als begründende und auslegende Texteinheit über einem ansonsten aus Wörtern bestehenden Text. Wurde bei Morgenstern das rhythmische Schema von den beiden Wörtern des Titels her lesbar, so muss umgekehrt bei Jandl der wortsprachliche Text von dem rhythmischen Muster im Titel her gelesen werden. Jandls Textzeilen nehmen sich aus wie die Umsetzung des Schemas lang-lang-kurz-kurz, und demnach lesen sie sich wie Zeilen, die aus diesem Schema hervorgegangen sind. Aber unabhängig von der Frage, wie man sie *artikuliert*, sprechen sie auch auf *inhaltlicher* Ebene von der stimulierenden, der initiatorischen Wirkung des Rhythmus: Aus dem getippten Schema "punkt punkt strich strich" als dem Eingangsprodukt der Schreibbewegung gehen die weiteren Texte hervor (und das demonstriert der Text mit seinem einleitenden "– – / .." durch sich selbst, denn er fängt ja eben mit den zwei mal zwei rhythmischen Einheiten an). Sind die Finger überhaupt erst einmal "an der schreibmaschine", dann beginnen sie sich auch zu bewegen: zuerst einmal rhythmisch "punkt punkt strich strich", dann wörterbildend. Und wo schon einmal "punkt punkt strich strich" steht, da ist auch "ein Sinn fast nah". Der Text des Gedichts spricht modellhaft – mit der eleganten Einfachheit, die Jandls Spezialität ist – über die

83 Jandl, *ebd.*, S. 582.

Genese von Wörtern aus einem einfachen Grundrhythmus, und zwar über die Genese aus einer Situation heraus, in der die Wörter offenbar fehlen oder ausgegangen sind, in der eine Krise überstanden werden muss, in der es nötig ist, "alles ein wenig" zu "bessern". Und der Text spricht nicht allein über eine solche Ent-Faltung von Rede und von "sinn" aus dem rhythmischen Klappern der "schreibmaschine", sondern er ist selbst so strukturiert, dass er als rhythmisch-initiierte Umsetzung seines eigenen Schreib-Programms gelesen werden kann: er ist *performativ*. Der Text repräsentiert eine Dichtung, welche dadurch entsteht, dass sie über die Schwierigkeiten und Kontingenzen ihres eigenen Entstehens spricht.[84] Liest man die beiden letzten Zeilen des Textes zusammen, dann erscheinen sie wiederum als Zitat eines bekannten Textes, nämlich des zur gestischen Umsetzung herausfordernden Kinderreims: "Punkt Punkt Komma Strich – Fertig ist das Mondgesicht": "punkt punkt strich strich", so könnte man das letzte Zeilenpaar lesen, *stehen* "fast für mich": In der rhythmischen, vom Rhythmus ausgelösten und getragenen Schreibbewegung artikuliert sich ein "ich" – jenes Ich am Rande des Verschwindens und Verstummens, um dessen Spurensicherung es Jandl immer wieder geht, ein Ich, das sich gerade in äusserster Verfremdung und Reduktion behauptet, reduziert zum Punkt-Punkt-Komma-Strich oder zum punkt-punkt-strich-strich. (Immerhin: der Titel des Gedichtbandes verspricht ein "selbstporträt", und zwar eines als "trinkende uhr", also als das von jemandem, der wie auch immer rhythmisch – tickt.) Wo ein rhythmisches Grundgeschehen möglich ist und sich vollzieht, da "bessert alles sich ein wenig" – so wie aus wenigen Punkten und Strichen ein Gesicht entstehen kann, aus wenigen Anschlägen auf der Schreibmaschinen-Tastatur ein

84 Von der inspirierenden Wirkung der Schreibmaschinentastatur bei Störungen des Schreibflusses spricht auch das Gedicht "ohne fremde hilfe": "manchmal ich spüren / einen sollten kommen / und mir was schreiben / auf den leeren blatt / weil ich nicht selber es können / aber es kommen keinen / der das an meiner statt / tun tät / das du schon selber machen müssen / sagen in mir ein stimmen / und ich fallen auf bett hin / oder ich sitzen vor schreibmaschin / und lassen meinen fingern / bißchen klappern" (Jandl, *ebd.*, S. 488.)

Stück dichterischer Rede, aus einem rhythmischen Muster ein Text – all dies Spuren eines Ichs, das sich performativ behauptet, wo es selbst den Grund unter den Füssen verloren hat.

Zu Jandls wichtigsten Gestaltungsstrategien gehört es, noch das (angebliche) Misslingen poetischer Arbeit ins Gelingen eines Textes umzubiegen.[85] Da es mit seiner Lyrik um die Fortsetzung der poetischen Artikulation überhaupt geht (die so fragwürdig ist, dass jede Fortsetzung schon als konstruktive Reaktion auf die Artikulationskrise erscheint), ist eben jeder Text, der entsteht, im Ansatz bereits Bewältigung der Krise, auch wenn inhaltlich vom Scheitern, Misslingen, Verstummen, von der Ohnmacht, Unzulänglichkeit und Wortarmut des lyrischen Ichs die Rede ist. Entsprechend modifiziert wird auch das Modell der Begründung lyrischer Artikulation durch einen Grund-Rhythmus, und zwar in einem Text, der wiederum grosse Ähnlichkeit zu "Fisches Nachtgesang" aufweist.

LH: – x́ – x́ – x́ – x́
RH: – x́ – x́ – x́ – x́
LH: – x́ – x́ – x́
RH: – x́ – x́ blatt zerknüllen, über schulter werfen
stimme: *mißlungenes gedicht*

[Als Fußnote dazu heißt es:]
– mittelfinger leicht auf tischplatte klopfen
(handgelenk liegt auf)
x́ alle finger gekrümmt (lockere faust) ds.
schwerer taktteil (handgelenk liegt auf)[86]

85 Wie eine (Zwischen-)Bilanz zur performativen Aussage dieses Textes liest sich Jandls Gedicht: "*einschätzung einer tätigkeit* / nein, getan habe er nichts / nur ein gedicht geschrieben" (Jandl, ebd., S. 583; es folgt die englische Übersetzung des Zweizeilers mit Titel.) – Und eine neuerliche Hommage an die Schreibmaschine ist der Text "nichts und etwas": "nichts im kopf / setze ich mich / an die maschine / spanne ein blatt ein / mit nichts darauf // mit etwas darauf / ziehe das blatt ich / aus der maschine / und lese als text / etwas aus meinen kopf (Jandl, *ebd.*, S. 506).

86 Jandl, *ebd.*, S. 213.

Der Text besteht zum einen aus einem rhythmischen Muster, das sich spätestens in der vierten Zeile als Muster einer Bewegung erweist: "RH" und "LH", die beiden Hände also, vollführen rhythmisch eine gleichförmige Bewegung, deren Charakter in zwei Fussnoten erläutert wird, Zeile vier enthält zudem ein Szenario für die Geste, mit der diese rhythmische Bewegung abbricht: Da wird ein Blatt, das offenbar leer geblieben ist, zerknüllt und weggeworfen. Die Silbenzeichen "–" und "x́" sind deutbar als Platzhalter für einen verschwiegenen oder nur gesuchten (und nicht gefundenen), in jedem Fall aber für einen abwesenden Text. Insofern besteht grosse Ähnlichkeit mit Morgensterns Zeichen-Text. Am Schluss aber erklingt in Jandls Szenario eine Stimme, auch wenn sie nur konstatieren muss, hier sei ein Gedicht misslungen. Um dies konstatieren zu können, muss man freilich über das misslungene Gedicht ja immer schon einen Schritt hinaus sein. Und über die stumme Geste hinaus erfolgt eine Verlautbarung – über sie hinaus, aber auch *anlässlich* dieser Gestik, die als rhythmische Bewegung den Versuch markiert, zur Sprache, zur Artikulation zu finden. Das alternierende rhythmische Schema fungiert einmal mehr als Platzhalter des zukünftigen Textes, als dessen Grund-Lage, auch wenn es hier nicht mit Worten erfüllt, sondern als leeres Gerüst stehen gelassen wird.

Als Hommage an einen Grund-Rhythmus können Jandls *stanzen* (1992) gelesen werden.[87] Jandl erläutert die Genese der "Stanzen" im "Nachwort" in Form einer autobiographischen Erinnerung, welche wie viele ähnliche Berichte den Akzent auf die Notwendigkeit legt, ein die poetische Arbeit

87 Ernst Jandl, *stanzen*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1992. Jandls "Stanzen" sind Gedichte in niederösterreichischer Mundart, mit englischen Elementen durchsetzt. Das Wort "Stanzen" ruft, kaum zufällig, die Erinnerung an die Renaissance-Dichtung auf; zudem besteht eine assoziative Beziehung zur Idee der Leerstelle: man denkt ans Aus-Stanzen – und die Buchgestaltung unterstützt dies, denn der vordere Buchumschlag besteht aus einem Doppelblatt, dessen obere Lage durch ein ausgestanzes Rechteck auf die untere hindurch-blicken lässt. Naheliegend ist angesichts dieses rechteckigen ausgestanzen Raumes vielleicht auch die Assoziation eines Raumes (stanza: Zimmer); im "Stanzen" enthalten ist aber zugleich das Wort "tanzen".

tragendes Prinzip zu finden oder sich eine begründende Konstruktion zurechtzulegen.

> mitte august 1991, während eines vom 2. august bis 1. september dauernden urlaubs in puchberg am schneeberg in niederösterreich, gelang es mir unversehens, einen motor anzuwerfen, der für eine gewisse zeit eine kontinuierlich rapide gedichtproduktion ermöglichte, wie ich es in meiner schriftstellerischen laufbahn mehrmals erlebt hatte [...]. nie zuvor jedoch war mir der funktionsbeginn eines solchen motors zur weiterführung der arbeit am gedicht, samt seinen voraussetzungen, so deutlich geworden wie diesmal. die stanze ("das gschdanzl"), eine vierzeilige volkstümliche gedicht- bzw. strophenform, lernte ich in meiner frühen kindheit (etwa bis 1929) während des jährlichen sommeraufenthaltes in niederösterreich auf bauernfestlichkeiten kennen und vergaß sie nicht wieder. es gab bei solchen gelegenheiten einen gschdanzelsänger oder, besser noch, zwei, die zugleich improvisierend und klischees anwendend eine bauerngesellschaft bei stimmung hielten. diese stanzen wurden zu immer derselben melodie als eine art sprechgesang dargeboten, und dies natürlich im niederösterreichischen dialekt [...].[88]

Jandl sieht rückblickend "den jähen und heftigen beginn dieser stanzendichtung im august 1991 [...] durch vier vorangehende ereignisse vorbereitet", und dazu gehört "die begegnung, per rundfunk, danach per LP und CD, mit einem relativ jungen, in großstädten entstandenen, von gossenvokabular bestimmten, essentiell improvisierten, sehr rasch und rhythmisch pointiert vorgetragenen kritischen sprechgesang junger amerikanischer farbiger"[89] – gemeint ist der Rap. Andere Anregungen verdanke er, so Jandl, einer mit Jazz- und Rock-Elementen arbeitenden Musikergruppe sowie dem von einem Musiker an ihn gerichteten Vorschlag, "auf der basis von jazznummern" Texte für das vienna art orchestra (eine Jazzband) zu verfassen.

> mein neues medium hier, in den stanzen, war diese spezifische art des vierzeilers und der dialekt. [...] die von mir angewandte form der "stanze" ist ein vierzeiler. jede zeile enthält, von einer deutlichen zäsur auf distanz gebracht, zwei stark betonte neben einer jeweils freien zahl von

88 Jandl, *ebd.*, S. 141.
89 Jandl, *ebd.*, S. 142.

> minder betonten oder unbetonten silben. letzteres bietet ungeahnte möglichkeiten der variation.[90]

Und mit einer für ihn charakteristisch-doppelbödigen Wendung bemerkt Jandl über "die tragfähigkeit der stanze": "die stanze hält mehr, als sie verspricht". Tatsächlich geht es ja darum, etwas, nämlich die auf solch artifizielle Grundlegungen angewiesene lyrische Produktion, zu "tragen" und zu "halten". Die "stanzen" sind Gedichte, welche auf programmatische Weise in einem gefundenen (nicht "gemachten") Rhythmus gründen. Und das Nachwort macht – mit narrativ-deskriptiven Mitteln, wie oft bei Jandl – aus diesem Begründungprozess ein poetologisches Modell.

Schon in "die schöne kunst des schreibens" (1976) hatte Jandl seine Prägung durch musikalische Strukturen theoretisch erörtert, um die Nähe seiner Texte, insbesondere der Laut- und Sprechgedichte, zur Musik darzulegen – u.a. in Erinnerung an jene "jungen Jahre", da er "gehört hatte, daß Lyrik mit Lyra, Leier, und somit mit Musik zu tun habe".[91] "Heute gibt es", so Jandl über Musik und Lyrik, "für mich Wege hin und her, allerdings nicht Musik[,] die mir das Schreiben erleichtert".[92] Die eigenen Werke legen von solchem Hin-und-Her konkretes Zeugnis ab.

> Kam schon im Sprechgedicht statt der Verszeile, die am Ende zumeist abbricht [...], eine Art ‚beat' ins Gedicht, also gleichmäßige rhythmische Schläge, wodurch die Gedichte, optisch, auffallend dünn und lang wurden, nämlich einen Hang zum Vertikalen zeigten, so war es das Lautgedicht, das fast wie Musik war, wenn man einige Phantasie besaß und an Musik nicht zu hohe Ansprüche stellte.[93]

Als Beispiele nennt Jandl "im reich der toten" und "devil trap", letzteres nach seiner eigenen Erläuterung ein "längere(r) Sprachtext, bei dem es mir an verschiedenen Stellen nur auf Musik, als Rhythmus und Klang, und gar nicht mehr auf

90 Jandl, *ebd.*, S. 142/143.
91 Jandl, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 550 ["Mitteilungen aus der literarischen Praxis"].
92 Jandl, *ebd.*, S. 550.
93 Jandl, *ebd.*, S. 550f.

Wörter ankam, die, wo es sie gibt, zum Teil nicht von mir stammen" – das Wortmaterial stammt vorwiegend aus John Furnivals Textplastik "devil trap".[94] Jandls Beschreibung seiner rhythmischen Text-Komposition verdeutlicht exemplarisch, wie er sich hier an der Musik orientiert und eine Art Mittelweg zwischen musikalischer und sprachlicher Gestaltung sucht. Deren gemeinsame Grundstruktur ist der Rhythmus; die Beschreibung des Textes ist daher vor allem die eines rhythmischen Verlaufs. (Nebenbei bemerkt: Die Schwerfälligkeit des Textbeispiels, welche durch die Beschreibung betont wird, imitiert die Beschreibung selbst; auch sie geht im Entengang.)

> Dieser Abschnitt beginnt etwas schwerfällig, in einer Gangart wie Enten, die neben Fröschen, "frogs", hier auch genannt sind, 'ducks', um alsbald in einer Art Ticken, "dick duck", zu erstarren und, in einem Vorgang von Reduktion, einem Wenigerwerden, in ein kleines Vokalkonzert [...] überzugehen und darin zu enden. Von einem Thema kann hier, sobald die Wörter verschwinden, nur noch im musikalischen Sinn gesprochen werden. Es ist Poesie unterwegs zur Musik und schließlich, den einen Fuß hier, den anderen drüben, auf der Grenze zwischen beiden verharrend.
> dogling/fuckly/wocklin/fruggly/wugling/
> froggly/duckling/ugly/frog//ducks/
> /frog/ugly/duckling/froggly/wugling/
> fruggly/wocklin/fuckly/dogling
> dick duck
> dick duck
> dick duck
> dick da
> di da
> di da
> di a
> i a
> i a
> e i
> o u [...] [95]

Im Kontext der performativen Selbstbegründungs-Gedichte Jandls gruppiert sich eine Reihe von Texten um das Thema Atem. Der Atemrhythmus wird zum Grundrhythmus, an dessen Verlaufslinie die Texte sich aus dem Schweigen buchstäb-

94 Jandl, *ebd.*, S. 551.
95 Jandl, *ebd.*, S. 551.

lich herausziehen. Performativ (und dadurch auf die performative Struktur des Gesamttextes verweisend) ist bereits der Titel des Gedichtes "beschreibung eines gedichts", denn wenn man sich an den mathematischen Sinn von "Beschreibung" erinnert (einen Kreis beschreiben), dann wird klar, dass "Beschreibung" nicht nachträgliche Darstellung sein muss, sondern auch ein Generierungsprozess sein kann (in dem Sinne, wie man einen Kreis 'beschreibt').

beschreibung eines gedichtes

bei geschlossenen lippen
ohne bewegung in mund und kehle
jedes einatmen und ausatmen
mit dem satz begleiten
langsam und ohne stimme gedacht
ich liebe dich
so daß jedes einziehen der luft durch die nase
sich deckt mit diesem satz
jedes ausstoßen der luft durch die nase
und das ruhige sich heben
und senken der brust [96]

Das Gedicht "beschreibt" sich selbst, und zugleich übersetzt es einen rhythmischen physiologischen Prozess in eine Szene. Dem langsamen und stetigen Atemrhythmus wird ein "stimmloser" Text unterlegt. Sprachlosigkeit ist die Ausgangssituation des Vorganges, und sie wird nicht überwunden, aber ein Text lässt sich auch ohne Stimme denken (und schreiben). Und wenn er in der hier "beschriebenen" Weise an die rhythmische Atembewegung gekoppelt wird, dann wird er zum "Grund-Satz". Vom Grundrhythmus des Atems als der Bedingung aller poetischen Gestaltung sprechen auch mehrere der "rilke"-Gedichte Jandls. Auf den ersten Blick könnten sie als parodistische oder doch respektlose Abrechnungen mit einem kanonisierten Dichter-Idol wirken, aber diese Deutung greift zu kurz. Rilke (und das heisst: die "hohe" Dichtung, für die sein Name steht) wird in Jandls Zyklus mit sprachlichen Mitteln ans Alltägliche (zurück-)gekoppelt (an Gurken und

96 Jandl, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 510.

Wolken ...), und ans Grundlegende, das jeder poetischen Artikulation bedingend vorausgeht: an den Atem.

rilkes atmen
1
rilke
atmete
die luft

die gute luft

2
rilke
atmete
pausenlos
(GW 193) [97]

rilkes nase

1
eingang und ausgang
der luft
kannte sie
gestank
geruch
duft
taschentuch
schnupfen [98]

Bei Jandl kommt es zu einer so verhaltenen wie doch unmissverständlichen Aufladung der Konzepte des Atems und des Rhythmus mit einer ethischen Komponente. Die strukturierte, aber nicht determinierte, die kontinuierliche, aber nicht zielgerichtete Bewegung ist für ihn gemeinsamer Nenner der Dichtung, der Sprache und des Lebens in ihrem nicht weiter begründbaren Eigenwert. In seiner Frankfurter Vorlesung verweist Jandl in diesem Sinne auf die Dialektik von Freiheit und Bindung, welche nicht nur die Organisation eines jeden

97 Ernst Jandl, *die bearbeitung der mütze. Gedichte*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1981, S. 9. – In der *bearbeitung der mütze* finden sich zwei weitere Gedichte, in denen Hauchlaute verwendet werden: "in reimpaaren" (S. 24) und "gedicht in wr. mundart" (S. 25).
98 Jandl, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 194.

poetischen Textes präge, sondern auch den Gebrauch von Sprache überhaupt sowie darüber hinaus das soziale Zusammenleben der Menschen. Es bedarf der "Muster" und der Bindungen, aber diese müssen Raum zum Atmen lassen.

> Alles mit allem möglichst dicht zu verbinden, um ein Muster, englisch "pattern", zu machen, kein Modell [...,] und jedem einzelnen in diesem Muster sein Atmen zu lassen, seine eigene Kontur, seine eigene Beweglichkeit, ist vielleicht ein Ansatz, ein Ansatz zu einem Programm für eine menschliche Gesellschaft von uns Menschen.[99]

Es ist das hier eingeforderte dialektische Zusammenspiel von Freiheit und Bestimmtheit, welche das Konzept des "Rhythmus" als einer sich selbst bestimmenden Bewegung, als einer "'Art des Fließens' in einem flüssigen, flüchtigen, beweglichen Element", für Jandl und andere Vertreter moderner Experimentaldichtung so attraktiv werden lässt.

99 Jandl, *Das Öffnen und Schliessen* ..., S. 79.

Abstract

Modern poets and aestheticians, especially the supporters of avant-gardist movements, have been fascinated by rhythm and rhythmic structures in language and poetry: the Dadaists as well as the Futurists, the followers of aesthetic formalism as well as the concrete poets. This interest in rhythm was especially stimulated by the idea of transgressing all conventional boundaries between the different arts. In Kurt Schwitters' non-mimetical aesthetics, for instance, rhythm can be regarded as the central category. Moreover, in the descriptions and interpretations of concrete sound poetry as well as in many examples of visual concrete poetry there is a dominant attentiveness for rhythmic structures. Poems which imitate or represent the rhythm of breathing correspond in many cases with the idea of an identity of art and life, a concept which is of crucial importance for 20th century avant-gardists. In Ernst Jandl's poems and reflexions we can observe a continuous interest in the rhythmical structures of language and in the act of breathing as the most fundamentally 'poetical' process.