

Vom Zustand der Poesie in Deutschland

Tendenzen – Kritik – Internationaler Vergleich

Drei Diskussionen

Im Auftrag der literaturWERKstatt berlin herausgegeben
von Matthias Weichelt

Mit freundlicher Unterstützung der
Stiftung
Preußische Seehandlung

Inhalt

Einleitung	3
Kap. 1: Quo vadis, Gedicht? (pob 2003)	7
Kap. 2: Warum wir keine Lyrikkritik haben, aber eine brauchen! (pob 2003)	21
Kap. 3: Ein Zentrum für die Poesie! (pob 2004)	29
Beteiligte Zentren für Poesie:	
schule für dichtung (Wien)	29
institut für konstruktive kunst und konkrete poesie (Rehau)	30
Poets House (New York)	31
National Centre for Contemporary Arts (Kaliningrad)	36
Casa Fernando Pessoa (Lissabon)	37
Scottish Poetry Library (Edinburgh)	38
Anhang: Vorträge und Stellungnahmen	42
Über den Herausgeber	55

Einleitung: Vom Zustand der Poesie in Deutschland

Die Entwicklung der modernen Poesie, die sich heute in ganz unterschiedlichen Bereichen vollzieht, hat zu einer innovativen und eigenständigen Kunstform geführt, die den medialen Differenzierungsprozess der Moderne nicht nur aufgreift, sondern selbst mitgestaltet und damit weit über das konventionelle Verständnis dessen, was ein Gedicht leisten kann, hinausgeht. Während dieser Prozess sich in der künstlerischen Praxis längst durchgesetzt hat und ein immer größeres Publikum anzieht (das von der literaturWERKstatt berlin betriebene Internetportal www.lyrikline.org wurde unlängst zum 700.000. Mal besucht), hinken seine theoretische Reflexion, kritische Befragung und institutionelle Verankerung noch immer hinterher. Wer nach einer aktuellen Bestandsaufnahme dichterischer Konzeptionen und poetologischer Entwürfe fragt, gerät auf weitgehend unsicheres Terrain.

Die literaturWERKstatt berlin, die ihre Kompetenz in Sachen Lyrik jährlich u.a. mit dem *poesiefestival berlin (pob)* unter Beweis stellt, hat sich dieses Dilemmas angenommen und in den vergangenen Jahren regelmäßig Colloquien, Gesprächsrunden und Diskussionen organisiert, die den Zustand der modernen Poesie in Deutschland und im internationalen Kontext zum Gegenstand hatten. Die Bandbreite dieser Veranstaltungen orientierte sich dabei an der Vielfalt der modernen Lyrik selbst und reichte von völlig neuen Erscheinungsformen wie der digitalen Poesie, die 2004 mit einer umfassenden Ausstellung (*p0es1s*), einem Katalog¹ und einem Colloquium präsentiert wurde, über das Zusammengehen von Poesie und Film im Poetry Film (*ZEBRA Poetry Film Award 2002 und 2004*) bis hin zur Interaktion von Musik und Dichtung (*Komponisten-Workshop 2004*).

Aus dem breiten Spektrum dieser Aktivitäten wurden für die vorliegende Publikation drei Veranstaltungen der letzten beiden Jahre ausgewählt, die ein Panorama aktueller Entwicklungen und Problemfelder entwerfen: Aus der Diskussion von Tendenzen und Perspektiven der Lyrik (Internationales Colloquium "Quo vadis, Gedicht?", pob 2003) resultieren dabei die Frage nach dem Zustand ihrer professionellen Kritik (Poesiegespräch "Warum wir keine Lyrikkritik haben, aber eine brauchen!", pob 2003) und die Forderung nach ihrer längst überfälligen

institutionellen Verankerung (Internationales Colloquium "Ein Zentrum für die Poesie!", pob 2004). Es war ein dringendes Anliegen der literaturWERKstatt berlin, die Ergebnisse und Kontroversen dieser Gespräche nun auch einem größeren Kreis zugänglich zu machen und sie der gegenwärtigen Debatte über Poesie zur Verfügung zu stellen. Der ergiebige Gedankenaustausch zwischen Künstlern, Kritikern und Publikum, der im Rahmen dieser Begegnungen entstand und zu expliziten Stellungnahmen und sich ergänzenden Positionen führte, wird der Auseinandersetzung mit moderner Lyrik nicht nur neue Impulse geben, sondern als Bestandsaufnahme ihrer Formen und Inhalte auch eine bislang fehlende Diskussionsgrundlage liefern. Der Zündstoff, den die unterschiedlichen Standpunkte und Ansätze bieten, ist noch längst nicht aufgebraucht.

Den Ausgangspunkt des **Internationalen Colloquiums "Quo vadis, Gedicht?"** bildet die Frage, wohin sich die Poesie und ihr Verständnis angesichts gravierender medialer Neuerungen entwickeln: Wie verändert sich das Schreiben von Gedichten bzw. das Verhältnis des Dichters zum Gedicht? Was bedeutet dies für die mediale Präsentation und Distribution von Lyrik? Diese und andere Fragen waren bislang weitgehend unbeantwortet, bedürfen aber ebenso einer zeitgemäßen Reflexion wie der Begriff der Poesie selbst. **Angesichts der Tatsache, dass sich insbesondere die Lyrik als älteste literarische Gattung zunehmend außerhalb der klassischen Präsentationsform Buch realisiert und dabei im Dialog mit anderen Künsten, Medien und Technologien zu neuen poetischen Ausdrucksweisen kommt, richtet das Colloquium den Fokus auf den *status quo* lyrischer Textproduktion und geht den künstlerischen Entwicklungslinien und ihren möglichen Konsequenzen nach.** Die Thesen, die in diesem Rahmen vertreten und diskutiert werden, markieren den gegenwärtigen Stand der Debatte und bezeichnen die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der einzelnen poetischen Tendenzen: So nimmt die **digitale Poesie** als profilierteste aktuelle Entwicklung die Fäden der früheren Avantgarden wieder auf und eröffnet damit auch der visuellen, konkreten und Sound-Poesie ganz neue Entfaltungsmöglichkeiten (siehe S. 7f., 12-15). Gerade durch ihre **klangliche Dimension und orale Ausdruckskraft** greift die Dichtung auf ihr ureigenstes Potential zurück und kommt gegenwärtig in Lesungen, Auftritten und Aufnahmen zu spektakulären Erfolgen – was allerdings noch immer keine

¹ p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie, hg. von Friedrich W. Block, Christiane Heilbach und Karin Wenz,

angemessene Resonanz bei den Entscheidungsträgern in Verlagen, Jurymitgliedern und Stipendiengebern gefunden hat (S. 8f., 18f.). Die **visuelle Poesie** ermöglicht demgegenüber ein kritisches Bewußtsein des Verhältnisses von Bild und Text und nimmt damit ausdrücklich Stellung zu den medialen, technologischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Moderne (S. 9f., 13f., 18). Gleichzeitig ist Lyrik auch in ihrer traditionelleren Ausprägung den neuen medialen Techniken nicht einfach ausgeliefert, sondern behauptet ein ganz eigenes Feld **künstlerischer Autonomie und Unverfügbarkeit** (S. 10f., 12f.). Das **Verhältnis von Dichtung und Musik** erweist sich in der Einheit von Sprachlichkeit und Körperlichkeit vor allem als rhythmisch-emotionales Phänomen, das auch frühere Bewußtseinsformen einbezieht und eine sinnlich-konkrete Form abstrakter Vorstellungen ermöglicht (S. 11, 15-18).

Die Perspektive des **Poesie-Gesprächs "Warum wir keine Lyrikkritik haben, aber eine brauchen!"** schließt an diese Themenstellung an und geht dabei der Frage nach, wie es um die kritische Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen poetischen Formen und künstlerischen Ausdrucksweisen bestellt ist. **Die schon im Titel der Veranstaltung formulierte pessimistische Sicht auf Quantität und Qualität gegenwärtiger Lyrikrezensionen verdankt sich der Marginalisierung von poetischen Neuerscheinungen in den Feuilletons und Literaturzeitschriften, die in auffälligem Kontrast steht zu dem immer lebhafteren Interesse für Lyrik.** Die Forderung nach einer stärkeren publizistischen Aufmerksamkeit für die rasanten Entwicklungen im Bereich der Poesie wird hier ergänzt um eine Diskussion des Ansatzes, den eine dezidierte Lyrikkritik wählen müsste, um den besonderen ästhetischen Anforderungen von Gedichten gerecht werden zu können: Es geht also um die Frage nach den besonderen **Voraussetzungen der Kritiker** (S. 21-24), den kunstwerkimmanenten oder externen **Kriterien der Kritik** selbst (S. 25-28) und den Grenzen und Möglichkeiten bestimmter **Rezensionsmedien** (S. 21f., 25). Problematisiert werden dabei nicht nur die Mechanismen eines **Buchmarkts**, der Poesie noch immer nicht als aktuelles und öffentlichkeitsrelevantes Phänomen wahrnimmt, sondern auch die Diskrepanzen zwischen dem **Erfolg von Poesieveranstaltungen** und **stagnierenden** (wenn auch nicht zurückgehenden) **Verkaufszahlen** (S. 22f.).

Das abschließende Internationale **Colloquium "Ein Zentrum für die Poesie!"** greift die Ergebnisse der beiden vorangegangenen Veranstaltungen auf und richtet den Blick auf die institutionellen Konsequenzen, die aus den dargestellten Entwicklungsformen und medialen Veränderungen folgen müssten. **Die angesichts der zunehmenden Komplexität und Bedeutung moderner Lyrik immer nachdrücklicher erhobene Forderung nach einem Zentrum für Poesie wird hier in einem Arbeitsgespräch von internationalen Referenten und deutschen Dichterinnen und Dichtern, Veranstaltern und Kulturpolitikern diskutiert. Denn im Gegensatz zu Deutschland verfügen andere Länder längst über Institutionen, die sich konkret um Anliegen der Produzenten, Vermittler und Rezipienten von Lyrik kümmern und auf die besonderen Bedingungen moderner Poesie reagieren.** Das Ergebnis dieses Austauschs ist ein **Katalog von Aufgaben, Funktionen und Kooperationsmöglichkeiten**, den ein solches Zentrum für Poesie zu erfüllen hätte: An erster Stelle stehen dabei die **Interessenvertretung von Autoren**, die **Bündelung von Kompetenzen** und die Möglichkeit einer **internationalen Vernetzung** und Anbindung (S. 29-32, 35-37, 39-41), die Einrichtung einer **Poesie-Bibliothek**, der Aufbau einer **multimedialen Sammlung** und die **Organisation von Veranstaltungen** und Ausstellungen (S. 31-34, 36-40), sowie die **Ausbildung von Dichtern**, die **Zusammenarbeit mit Bibliotheken und Schulen** und die intensive **Vermittlung von Poesie** (S. 29f., 31f., 33f., 37f., 39-41).

Die im folgenden mitgeteilten Diskussionen gehen auf Tonbandmitschnitte der jeweiligen Veranstaltungen zurück und verstehen sich als gekürzte und komprimierte Verlaufsprotokolle, die den Gang der Diskussionen dokumentieren und die Kernthesen der einzelnen Beiträge deutlich machen sollen. Hierfür wurde etwa ein Viertel des vorhandenen Materials übernommen, wobei die in indirekter Rede wiedergegebenen Stellungnahmen auf dem aufgezeichneten Wortlaut beruhen. Die von den Referenten schriftlich ausgearbeiteten Vortragstexte der beiden Colloquien "Quo vadis, Gedicht?" und "Ein Zentrum für die Poesie!" sind im Anhang abgedruckt, die Mitschnitte können im Audio-Archiv der *literaturWERKstatt berlin* angehört werden.

Matthias Weichelt

Kap. 1: Colloquium "Quo vadis, Gedicht?" (poesiefestival berlin 2003)

Am Internationalen Colloquium "Quo vadis, Gedicht?", das am 29. Juni 2003 im Rahmen des *poesiefestival berlin 2003* in der Berliner Backfabrik stattfand, nahmen etwa fünfzig Dichterinnen und Dichter, Verleger aus dem Print- und New-Media-Bereich, Kritiker, Veranstalter sowie weitere Gäste aus zehn Ländern teil. Moderiert wurde die Veranstaltung von Prof. Dr. Gert Mattenklott, dem Direktor des Instituts für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der FU Berlin, als Referenten eingeladen waren Dr. Friedrich W. Block (Kassel), Kurator der Stiftung Brückner-Kühner, Autor digitaler Poesie und Verfasser diverser Arbeiten zum Thema, Bastian Böttcher (Weimar), deutschsprachiger Rapper und Slam-Poet, Prof. Dr. Klaus Peter Denker (Ahrensburg), Literaturwissenschaftler, Filmemacher, Herausgeber und visueller Poet, Christian Döring (Köln), Cheflektor im DuMont Literatur und Kunst Verlag, Juror verschiedener Preise und Herausgeber mehrerer Anthologien, sowie Theda Weber-Lucks (Berlin), Musikwissenschaftlerin, Musikjournalistin, Musikpädagogin und Musikerin. Im Anschluss an die Gesprächsrunde präsentierten Künstler aktuelle Existenzformen der Poesie aus den Bereichen Sound Performance, TextTanz, Poésie sonore, digitale Poesie, Poetryfilm, Neue Musik, visuelle Poesie, Junge Lyrik und Ergebnisse eines Übersetzungswshops.

Den Auftakt der Diskussion bildet der Beitrag von **Friedrich W. Block**, der acht Thesen bzw. acht Bits zur digitalen Poesie aufstellt. Nach diesen Thesen entwickle die Dichtkunst in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den neuen Medien aktuell eine ihrer wenigen Schubkräfte – dennoch geschehe mit digitaler Poesie nichts radikal Neues. Denn Kunst bzw. Literatur schritten nicht mehr fort, sondern erweiterten sich beständig, und die Beschäftigung mit den digitalen Medien liefere hierfür Impulse. Digitale Poesie sei auch keine Verbesserung, Einlösung oder Übersetzung postmoderner oder moderner Schreibweisen. Allerdings ließen sich bestimmte Konzepte aufgreifen und unter veränderten medialen Bedingungen durchspielen. Der Ort der digitalen Poesie im Netz der Literaturen sei wiederum im Programm des literarischen Experiments zu suchen, in dem es immer schon um Sprache bzw. die Zeichen selbst, ihre technischen, materialen, semantischen und pragmatischen Möglichkeiten gegangen sei: Experimentelle Poesie sei immer schon

Medienpoesie gewesen. Digitale Poesie präsentiere und exemplifiziere speziell den Gebrauch von Sprachen bzw. Zeichensystemen in der Symbolmaschine Computer und in digitalen Netzwerken, sie arbeite mehr *mit* als *in* den elektronischen Medien – oder auch *gegen* sie. Digitale Poesie verfare intermedial, insofern sie die multimedialen Spektakel der Medienkunst auf die alphanumerische Basis jedes digitalen Medienformats verdichte, und sie verfare prozessual und interaktiv, indem die Teilnehmer als Teil des Projekts den Text erst hervorbrächten, d.h. durch ihre Tätigkeit Symbolprozesse anstießen und in diese eingriffen. Deshalb veräußerliche und veranschauliche digitale Poesie Technologie auch als Technologie des Selbst: Verstehe man Technik dynamisch, prozessual und symbolisch, dann werde deutlich, dass digitale Poesie die Technologie der digitalen Symbolmaschine mit den Techniken kurzschließe, die wir körperlich, mental und kommunikativ für unsere Selbsthervorbringung benötigten. Gleichzeitig werde mit digitaler Poesie eine Abgrenzung von Literatur mehr denn je fragwürdig, die Übergänge zur Netz- und Medienkunst verliefen in beide Richtungen fließend. Begriffe ästhetischer Orientierung – Gedicht, Gattung, Dichtung, Sprache, Text, Schreiben, Lesen, Herausgeben etc. – würden dabei erneut zu Fragen. Nicht zuletzt deshalb liefere die digitale Poesie Anregungen für den poetologischen Diskurs, als poetologisches Gespräch fern der für Literatur üblichen Gesinnungsästhetik.

Die Ausführungen von **Bastian Böttcher** verstehen sich hingegen als Plädoyer für die klangliche Dimension der Dichtung: Keine andere Kunstform biete die Möglichkeit, ihren Rezipienten auf so mannigfaltige Weise und so unterschiedlichen Trägermedien zu erreichen. Vor allem bleibe das Gedicht, im Unterschied zu anderen Kunstformen, dabei immer das Original – unabhängig davon, welches Medium verwendet werde oder durch welchen Kanal das Gedicht hindurchschlüpfe. Die verschiedenen Veröffentlichungsformen könnten grob in zwei Kategorien eingeteilt werden, wobei der schrift-sprachlichen, visuellen Publikationsform die sprech-sprachliche, akustische Veröffentlichungsweise gegenüberstehe. In der Entwicklungsgeschichte der Dichtung hätte ursprünglich der öffentliche Vortrag als Verbreitungsmedium dominiert, die Dichtung sei neben dem sinnstiftenden Sprachgefüge immer auch ein sinnliches und akustisches Erlebnis gewesen. Daher dokumentierten verschiedene poetologische Begriffe und Bezeichnungen noch immer die ursprüngliche Nähe zur Musik. Die heute verbreitete Angewohnheit, Texte

stumm zu lesen, sei als Massenphänomen erst ein paar hundert Jahre alt, doch habe man seitdem die akustische Erscheinungsform ganz unabsichtlich vernachlässigt. Auch wenn viele Gedichte weiterhin ihren Rhythmus, ihren Sprachklang, ihre Vokalordnung und andere akustische Feinheiten in sich trügen, kämen diese nur noch selten zur vollen akustischen Entfaltung. Ein schriftlicher Text sei zur Passivität gezwungen und könne im Gegensatz zu einem gesprochenen Text nicht offensiv auf sein Publikum einwirken, ihm fehle die dritte Dimension, der akustische Zeitstrahl, auf dem Rhythmik, Klang, Assonanz, Dynamik und Wortsinn entlang gleiten und die Zuhörer in einen pulsierenden Sprachfluss reißen könnten. Das lange Zeit bestehende Desinteresse an Dichtung sei möglicherweise eine Folge dieser Passivität der geschriebenen Form. Hingegen zeigten die sensationellen Erfolge der *Spoken Word Performances*, dass aktive, also lebendig gesprochene Lyrik ganz selbstverständlich in der Lage sei, ein großes Publikum zu begeistern. Auch das *poesiefestival berlin* dokumentiere dies eindrucksvoll. Demgegenüber gälte bei Buchverlagen, Wettbewerbsjurys und Stipendiengebern der Druck von Gedichten noch immer als ausschlaggebender Qualitätsmaßstab und würde gegenüber CDs und öffentlichen Auftritten bevorzugt. Das Verhältnis von schriftlichem und gesprochenem Gedicht sollte aber nicht das eines 'entweder / oder', sondern das eines 'sowohl / als auch' sein.

Für **Klaus-Peter Denker** geht es mit seinen sechs Hinweisen um den Hintergrund der Visualisierung der Poesie. Die enge Beziehung von Bild und Text gehe weit in die griechische Bukolik zurück und setze sich über den Barock bis zu Apollinaire und Mallarmé, den Futurismus, Dadaismus und den elektronischen Bereich der Gegenwart fort. Daher sei visuelle Poesie auch eng mit der Geschichte der Medienentwicklung verknüpft, vom behauenen oder beschriebenen Stein über Papyrus und Pergament bis zum Buchdruck mit barocken Figurengedichten, zu Zeitschriften, Plakaten, Massenmedien, Photographie, Filmen, Videos und Computern. Von entscheidender Bedeutung sei der Einbruch des Visuellen nach der Sprachkrise der vorletzten Jahrhundertwende und damit das Aufkommen neuer Sprachen, etwa der Sprache des Ausdruckstanzes, gewesen. Die Dominanz des Visuellen, die hier beginne, habe dazu geführt, dass im 20. Jahrhundert insbesondere die literarische Fiktion gegenüber der visuellen Fiktion (Klaus Bartels) zurückgetreten sei. Damit hänge wiederum ein gewandeltes Selbstverständnis von

Kunstwerk und Künstler zusammen, das Autorenhafte oder Individuelle trete nach den Kunstformen der Montage und Collage völlig zurück, es gehe nicht mehr um die Individualisierung von Poesie, sondern um das Technische und Technifizierte, um das Kunstwerk als Produkt. Im Zuge dieser Dominanz des Visuellen habe es allerdings auch einen Umschlag gegeben, den man als eine Art Bilderverschmutzung beschreiben könnte. Beklage man wie Paul Virilio die heute immer mehr um sich greifende Wahrnehmungsstörung angesichts der starken Mechanisierung des Sehens, so biete die visuelle Poesie möglicherweise die Chance für eine Art semantisches Sehen und könne wieder für die Bilder und das Sehen, für Text und Bild sensibilisieren, so wie die Konkrete Poesie die Menschen in den fünfziger Jahren für das Materialbewusstsein der Wörter sensibilisiert habe.

Christian Döring versucht in seinem Plädoyer eine Selbstverständigung über Poesie aus Sicht eines Verlagsmenschen. Aus dieser Perspektive erweise sich die Lyrik als die krisenresistenteste Literaturgattung, wie die Zahl der Veröffentlichungen und die Zahl der Verkäufe im Vergleich zu erzählender Prosa deutlich machten (die kleine Auflage entspreche dem kleinen Kreis der Liebhaber). Aufgrund dieser Terraingewinne könne die Krise der Vermittlungsinstanzen keine der Lyrik sein. Ebenso wenig sei die Poesie dem aktuellen medialen Ausdifferenzierungsprozess sowie den neuen Medien und Technologien einfach ausgeliefert: Denn das Gedicht müsse nichts müssen, es müsse nicht auf der Höhe der Zeit sein und müsse sich auch dem Kulturbetrieb oder der Unterhaltungsindustrie nicht andienen. Die Gefährdung der Gegenwartslyrik im Medienzeitalter dürfte vielmehr darin bestehen, sich auf das Spektakel und die Applausstärke zu verlassen und diese für Qualität zu nehmen. Schließlich stehe das Gedicht nicht nur *a priori* "am Rande seiner Selbst" (Paul Celan), es müsse dort auch in Ruhe gelassen werden, selbst wenn es die Randlage im literarischen Betrieb allmählich verlasse. Gleichzeitig sei die Lyrik aber auch jene literarische Gattung, die dem Anspruch des multimedialen Bild- und Tonrausches am besten zu antworten wisse. In ihrer Verbindung von Empfindungs-, Anschauungs- und Gedankenreichtum bleibe sie die komplexeste Form der Literatur, die sich auf der Schattenlinie von der sprachlichen Äußerung zur schriftlichen Äußerung, von der gesprochenen zur geschriebenen Sprache bewege. All dies sei ebenso wenig neu wie der Dialog mit anderen Kunstformen, die Verbindung mit der Musik oder mit dem Tanz sei so alt wie die Lyrik selbst. Die Prämissen der lyrischen

Produktion blieben daher von den neuen Medien und Technologien unberührt, verändert habe sich einzig das Verhältnis zur Öffentlichkeit. Doch die Lyrik müsse es ertragen, intim und exponiert zugleich zu sein, ihr Kern bleibe von all dem unangetastet. Das Ich gewinne sich erst durch die Sprache, der innere Raum werde nur durch das innere Wort fassbar, im Gedicht komme die Sprache zu sich selbst.

Theda Weber-Lucks beschäftigt sich als Musikwissenschaftlerin mit Lautpoesie und interessiert sich insbesondere für die Klanglichkeit der Sprache und den emotionalen Subtext des Sprechens hin zu den Grenzen zwischen Musik und Dichtung. Dabei gehe es auch um die Erforschung des rhythmisch-dynamischen Potentials von Silben und Lauten und die vokale Performancekunst, aus der sich unter verschiedensten Einflüssen eine neue Kunstform zu entwickeln scheine. Dies beziehe sich ebenso auf die Rolle der Lautpoesie als "Theater des Wortes und der Stimme" (Valeri Scherstjanoi) wie auch auf den nonverbalen Gebrauch der Stimme als Medium einer emotionalen Sprache im Sinne von Meredith Monk, die von der Idee des "Tanzes der Stimme" zu einer lyrischen Gesangsform gefunden habe. John La Barbara habe wiederum die Stimme als das ursprüngliche Instrument entdeckt, bei der mit Klängen komponiert und dabei wieder in ganz alte Bewusstseinschichten zurückgegangen werden könne. Damit werde auch eine grundsätzliche Überlegung bei der Frage "Quo vadis, Gedicht?" berührt: Zurück zu den Anfängen und hinaus in die Zukunft, zur Einheit der Poesie in Musik, Wort, Bild und Bewegung. Zu einer nonverbalen, emotionalen Sprache, die Mitteilung uralten Wissens sei und zugleich eine immer wieder neue, sinnlich-konkrete Form der Abstraktion, ein freier Spielraum der Imagination und Reflexion. Da der Körper sich neu einschreibe, komme es auch zu einer Wiederkehr des Körpers und damit zur Rückkehr zur ursprünglichen Einheit von Wortsprache, Musikkörper und Theater.

Für Moderator **Gert Mattenklott** kommen die unterschiedlichen und gegensätzlichen Positionen der einzelnen Referenten einer Sprengung des klassischen Gedichtbegriffs gleich, was gleichzeitig die Frage aufwerfe, ob die Lyrik überhaupt noch als Genre und im Sinne einer Gattungspoetik wahrnehmbar sei. Weg von der klassischen Gattungspoetik führten insbesondere die Thesen von Theda Weber-Lucks und Friedrich W. Block, zumal dessen Ausführungen zur digitalen Poesie eine Tendenz zur selbstreferentiellen Programmierung beschrieben, die im Rahmen der

Net-Art nicht auf die Poesie beschränkt sei. Bastian Böttcher und Christian Döring vertreten hingegen dezidiert poetische Positionen, die zum einen die Oralisierung der Poesie und den Gebrauch der Stimme in den Mittelpunkt rückten und zum anderen die ästhetischen Prinzipien lyrischer Produktion unabhängig von der neueren Medienentwicklung betrachteten. Daran schließe auch Klaus Peter Dencker an, für den die aktuelle Medienentwicklung kein wirklich neues Phänomen darstelle, sondern lediglich an die Prozesse der klassischen Avantgarden anknüpfe.

Auf die Frage, inwiefern sich spezifische Erscheinungsformen digitaler Poesie dennoch festmachen ließen und zu einer Konturierung des *Gedichts* in diesem Prozess führen könnten, antwortet **Friedrich W. Block** mit einem Hinweis auf den Gattungsbegriff der Lyrik überhaupt, der zunächst einmal als Orientierungskonzept im Rahmen einer Tradition zu gelten habe, die an der Dichtung selbst immer wieder erprobt werden müsse. Programme oder Programmcodes stellten die reinste Form digitaler Poesie oder eben eines digitalen Gedichts dar, das im Falle eines Virus bsp. aus genau 13 alphanumerischen Zeichen bestehen könne, die nicht nur innerhalb von Sekunden einen Computer lahm legen könnten, sondern selbst einen großen visuellen Reiz besäßen. Das digitale Gedicht verlange also einen sehr offenen Textbegriff, da es selbst Auslöser eines ganzen Prozesses sein könne. In diesem Sinne müssten die Begriffe immer wieder an den Phänomenen überprüft werden.

Christian Döring fällt es angesichts dieser digitalen Entwicklung schwer, noch eine gemeinsame Schnittmenge mit jenem tradierten Gedichtbegriff auszumachen, der den Schriftkern ins Zentrum stelle und von Formen des natürlich rhythmisierten Sprechens ausgehe, die eine Selbstausschöpfung des Individuums und eine Welterhellung via Sprache im Gedicht erreichen wollten, die auch für andere relevant sei.

Für **Friedrich Block** bildet hingegen gerade das Phänomen der Schriftlichkeit eine wichtige Schnittmenge zwischen digitaler und traditioneller Poesie. Digitale Ästhetik sei eine immanent schriftliche Ästhetik, auch der erwähnte Virus sei schließlich ein rein schriftliches Zeugnis, das über ästhetische Qualitäten verfüge, die es mit Gedichten verbinde. Einem äußerst minimalen und kondensierten Aufwand stehe eine eminente Wirkung gegenüber – und eben diese Spannung zwischen Konzentration

einerseits und Wirkungsfähigkeit andererseits könne schließlich als generelles ästhetisches Kriterium für Kunstwerke im Allgemeinen und Gedichte im Besonderen gelten. Im Hinblick auf die Sprechbarkeit oder Rhythmisierung müsste man wiederum andere Beispiele anführen.

Ein **Teilnehmer des Colloquiums**, der sich auf Erfahrungen aus dem Multimediadesign beruft, stellt dagegen den Begriff der digitalen Poesie überhaupt in Frage und plädiert statt dessen für ein Ausgehen von der Textebene, die experimentell oder traditionell semantisch das Gedicht bediene. Hinzu kämen die akustischen und die visuellen Ebenen, die ganz unterschiedlich gestaltet und ausgeprägt sein könnten, Angesichts dieser heterogenen Ergebnisse falle es schwer, einen umfassenden Begriff zu finden, der alle Erscheinungsformen einschließen soll. Statt des Schlagworts der Digitalität scheine es sinnvoller, die Ebenen des Textes, der Akustik und der Visualität als lineare Prozesse zu begreifen und auf ihr Verhältnis zur Zeit zu befragen. In diesem Sinne sei auch Digitalität nur eine andere Form der Visualisierung der Präsentation. Zu neuen, verbindlichen Begrifflichkeiten könne man hingegen kommen, wenn man die eigentlichen Qualitäten, nämlich das Lineare und Non-Lineare dieser Phänomene untersuche.

Für **Klaus Peter Dencker** besteht hingegen die Notwendigkeit zu einer weiteren Differenzierung. Wenn man von Gattungspoetik spreche, rede man immer von der tradierten Poetik und den tradierten Rhetoriken, mit denen sich ziemlich genau bestimmen lasse, was ein Gedicht eigentlich sei. Dem gegenüber stehe die Ausformung eines poetischen oder lyrischen Kerns, auf den auch Christian Döring hingewiesen habe. Obwohl man also eine Konstellation in der Konkreten Poesie nicht als klassisches Gedicht definieren würde, hätte diese doch einen lyrischen Kern, aber in einer anderen Ausformung (nämlich im Hinblick auf die Transparenz des Textes und die Bedeutungsvielfalt der Wörter, mit denen er spiele). Im Sinne dieser Trennung in eine normative Gattungspoetik und in auch von Medien beeinflusste Ausdrucksformen und Ausformungen von Dichtung könne man auch den Mehrwert der neuen Medien diskutieren. Denn durch deren Einfluss habe sich das Selbstverständnis des Kunstwerks radikal gewandelt – weg vom statischen, geschlossenen Kunstwerk hin zu einer Kunst des Systems, des Prozesses, des Verhaltens, der Interaktion (Roy Escort). Daher befassten sich die Künstler mit der

Ungewissheit und Mehrdeutigkeit, mit Diskontinuität, Fließen und Strömen – denn auch unsere Werte seien relativ, unsere Kultur pluralistisch, unsere Bildwelten und -formen flüchtig. Wichtiger als ein Begriff wie digitale Poesie sei daher das Bewusstsein, dass es sich um eine flüchtige, interaktive, prozessuale Kunst handle, die immer wieder im Kopf des Betrachters entstehe (Fred Forest). Die alte, tradierte Form von Lyrik, die sich auf Metaphern und Symbole stütze, stehe dieser Position diametral entgegen. Trenne man diese beiden Seiten voneinander, komme man vielleicht einen Schritt weiter und wisse zumindest, von welcher Seite man mit wem rede.

Daran anschließend versucht der Autor **Hans Christoph Buch** (Berlin) den Blick auf die Erweiterungen zu lenken, die die besprochenen Richtungen für den Ausdruck der Poesie bedeuteten. Denn Kunst sei seit der Aufklärung an einen Erkenntnisgewinn gebunden, in dem man etwas über Mensch, Zeit und Epoche erfahre, und den das Kunstwerk besser ausdrücken könne als ein Essay oder eine wissenschaftliche Arbeit. Rücke man diese Frage des Erkenntniszugewinns ins Zentrum, komme man natürlich auch zum heiklen Feld von Qualitätsfragen, die man nicht relegieren solle.

Diesen Gedanken führt **Gert Mattenklott** weiter, der an Friedrich Blocks Thesen erinnert, nach denen digitale Poesie das Spektrum der poetischen Gestaltung von Raum und Zeit erweitere, indem ein Prozessor selbst zum Textgenerator werde. Zugleich besitze sie die Fähigkeit zur Veräußerlichung und Veranschaulichung von Technologien, die auch Technologien des Selbst sein könnten und dadurch ein neues Verhältnis zu dieser technischen Welt ermöglichen.

In seiner Entgegnung weist **Friedrich Block** noch einmal darauf hin, dass sich sein Verständnis des Begriffs *digital* im Wesentlichen auf die Frage nach der alphanumerischen Basis aller multimedialen Formate konzentriere, die durch den Rechner und in Netzwerken erzeugt würden. Daher gehe es im Rahmen von digitaler Poesie vor allem um die Differenz zwischen Bildschirmtext bzw. Bildschirmereignis, das ein multimediales sein könne, und dessen Codierung, dessen Quelltexte, die primär alphanumerisch codiert seien. Dieser Ansatz verweise zudem auf den Umgang mit der Kultur des Computers und damit im Wesentlichen auf den Menschen bzw. das Individuum, das diese ästhetischen Prozesse vollziehe und

dadurch in eine Form der Selbstreflexion gebracht werde: Etwa in der Analogiebildung des Menschen als eines kognitiven oder sinnbildenden Systems, das sich und seine Welt hervorbringe, und der Metaphorisierung des Computers als sinnbildendes und welthervorbringendes System. Daher solle bei digitaler Poesie die sprachliche Hervorbringung von Welt im Zentrum stehen und Erkenntnisgewinne eröffnen.

Für **Theda Weber-Lucks** ist diese Frage nach dem Erkenntniszugewinn in der Lyrik allerdings ein eher philosophischer Ansatz, der nach den Grenzen und Fortschritten im Erkennen frage, während im Rahmen der vorgebrachten Diskussionsbeiträge gerade die formale Seite der Lyrik und damit ihre rhetorische Komponente sehr stark im Zentrum gerückt worden wären. Auf der Ebene dieses performativen Ansatzes vollzogen sich schließlich auch jene Grenzüberschreitungen, durch die sich Verbindungen zwischen Poesie, Musik und Tanz ergäben – im Sinne ganz alter rhetorischer Positionen, wie sie etwa in Ritualen beobachtet werden könnten. Mit Fragen nach dem Erkenntniszuwachs komme man hier nicht sehr viel weiter, vielmehr gehe es um die Frage danach, was Lyrik leisten könne im Verhältnis zu anderen Formen des Umgangs mit Sprache. In diesem Sinne sei etwa Lautposie eine sinnlich-konkrete Form der Abstraktion bzw. ein freier Spielraum der Imagination und Reflexion. Zu fragen sei dabei auch nach der Relevanz der lyrischen Traditionen, wenn man davon ausgehe, dass jeder Künstler aus dem Material, das er benutzen wolle, letzten Endes ein Gedicht machen könne.

Daraus ergibt sich für **Gert Mattenklott** die Notwendigkeit einer Lyriktheorie, die auch Medientheorie sein müsse. Den Vorläufer einer solchen Ausrichtung bilde Hugo von Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* (1903), das seinen Fokus auf den Zustand lyrischer Rede richte, in der der Dichter mit dem Medium eins werde und sich als Ich und Subjekt zum Opfer bringe. An diesem Punkt werde auch die Parallele zur gegenwärtigen Diskussion und ihrer Frage danach deutlich, was eigentlich geschehe, wenn der Autor als Ich sich so sehr zurücknehme, dass eine technische Produktion, etwa ein Computerprozessor, die Generation von Texten ausführe. Damit stehe schließlich auch der humane Charakter der Dichtung unter veränderten Bedingungen, also unter den Bedingungen neuer Technologien, zur Diskussion. Das Kernproblem der aktuellen Debatte sei damit zwar kein wirklich

Neues, qualitativ habe sich die Situation aber doch um einiges verschoben, da diese neuen Technologien auch erkennbar andere Formen produzierten, die gleichwohl den Anspruch erheben würden, ein Gedicht zu sein. Eine besondere Herausforderung im Bereich der Lyrik bilde daher auch die Tradition einer durch Konvention befestigten Formbildung, die erwarten lasse, dass hier ein Sinn über das Verhältnis des Subjekts zur Welt mitgeteilt werde und dieser Sinn verstehbar sei. Schon ab dem 17. Jahrhundert träten allerdings Formen auf, die diese Frage nach dem Sinn zwar aufwürfen, aber keine Antwort mehr zuließen. Und diese Formen seien nach dem, was man soeben gehört habe, eben solche, die nach rhetorischer Beschreibung verlangten und der Frage nach dem Sinn auswichen. Wenn diese Entwicklung also nicht eigentlich neu sei, so sei sie unter den Bedingungen der Digitalisierung doch plötzlich allgegenwärtig und trete gleichberechtigt neben das Gedicht in seiner vertrauten Form.

Daran anschließend weist **Theda Weber-Lucks** darauf hin, dass schon im 18. Jahrhundert Spannungen deutlich wurden zwischen einer eher philosophisch orientierten und einer eher rhetorisch verstandenen Lyrikauffassung, die ins Abseits gedrängt worden sei, aber immer noch weiter gelebt hätte in Klopstock, Hölderlin usw. Diese rhetorische Tradition lebe immer wieder auf und wirke, etwa über Nietzsche und Brecht, auch immer wieder auf die Entwicklung der Lyrik ein. Dadurch würden Aspekte erkennbar, die einem philosophisch oder von der Aufklärung bestimmten Lyrikverständnis gar nicht in den Blick kämen. Bestimmte Formen der Performanz und der Verbindungen zwischen Poesie und anderen Künsten wie der Musik seien gattungsmäßig schwer zu fassen und würden oft einfach ausgeblendet. Wenn heute eine CD weniger Chancen auf einen Preis habe als ein Buch, so hänge dies ebenso damit zusammen, dass ein gedrucktes Gedicht in fester Form vorliege und sich analysieren bzw. kategorisieren lasse, während ein gesprochener Text nur prozessual erfahren werden könne und nach anderen Erfahrungskriterien und Beurteilungsansätzen verlange. In dieser Hinsicht dürfte auch der Begriff des Erkenntniszuwachses, der voraussetze, dass das Gedicht etwas Neues zeige und eine Art Fortschritt darstelle, äußerst problematisch sein. Gehe man nämlich zurück zur Rolle der Poesie in ihrer Verbindung mit der Musik bzw. mit dem Tanz im Ritual, so scheine sich Erkenntnis ja höchstens als Form der Wiederholung zu vollziehen.

Diese Ausrichtung auf das Emotionale erfordere aber einen gänzlich anderen Zugang, wie er im Rahmen des *poesiefestivals berlin* auch schon praktiziert würde.

Ein **Beitrag aus dem Auditorium** macht demgegenüber auf den Zusammenhang von Erkenntnis und Erfahrung aufmerksam, die im Experiment zusammen kommen könnten: Der Umstand, dass man im ästhetischen Prozess Erfahrungen buchstäblich machen könne, sei auch eine Art von Bewusstwerdung des Umgangs mit Sprache in bestimmten kulturellen Kontexten, der durchaus auch erkenntnisfähig sei.

Gert Mattenklott wirft in diesem Zusammenhang noch einmal die Frage auf, welche Bedeutung die neuen Medien eigentlich für das Gedicht hätten und ob das Gedicht in seiner traditionellen Publikationsform überhaupt noch eine Chance besitze. Davon ausgehend kehrt die Diskussion noch einmal zur Beziehung von gesprochenem und schriftlichem Text zurück. Ein **Teilnehmer** weist darauf hin, dass sich die rhythmisch-klangliche Komponente auch beim leisen Lesen erschließe, wohingegen es schwierig sei, die komplexe visuelle Form des Textes sprachlich wiederzugeben sowie intertextuelle Verweise nachzuvollziehen. Ein **anderer Beitrag** regt daher an, Gedichte als mehrdimensionale Gebilde zu betrachten, die ganz unterschiedliche Qualitäten entwickeln könnten und in der komprimierten und konzentrierten Form der lyrischen Darstellung am ehesten eine gemeinsame Klammer fänden.

Darum geht es auch **Gert Mattenklott**, der auf die unterschiedlichen ästhetischen Formen des Gedichts und die Koexistenz verschiedener ästhetischer Aggregatzustände verweist. **Theda Weber-Lucks** schließt sich dem an, indem sie mit Villém Flusser zwischen einer punktuellen und einer linearen Wahrnehmungsform beim Lesen von Texten unterscheidet, beide Ebenen im Hinblick auf das Gedicht aber noch um die assoziative und damit musikalische Wahrnehmung erweitern möchte, die durch emotionale und andere Klangstimuli angeregt werden könne. Daher gehöre die Wahrnehmung der Stimme genau so zur Rezeption des Gedichts wie das Lesen des Textes. Aus diesem Grunde sei die Situation des Gedichts heute eine so komplexe und schwierige, gleichzeitig aber auch reiche, da die Poesie sich in diese verschiedenen Wahrnehmungsdimensionen ausdifferenziert habe und vielleicht auf anderen Ebenen zu ganz neuen Synthesen finde. In diesem Sinne wäre auch danach zu fragen, ob das Gedicht wieder zu seiner ursprünglichen Verbindung

aus Musik und Tanz und Sprache zurückfinden könne und ob die Ausdifferenzierung in verschiedene Sprech- und Schreibweisen und Traditionen damit nicht irrelevant geworden sei.

Demgegenüber erinnert **Gert Mattenklott** an die verschiedenen Umgangsformen, die sich in dem System Lyrik herausgebildet hätten, und zu denen eben auch solche zählten, für die Schriftlichkeit die angemessenste Form der Wahrnehmung sei. Diese bestehe neben aktuelleren poetischen Formen durchaus fort, zumal es noch längst nicht ausgemacht sei, in welche Richtung die weitere Entwicklung führe.

In diesen Zusammenhang stellt **Klaus Peter Dencker** auch die Rolle der Tradition, die gleichzeitig die Frage nach der Sprache und dem Medium des poetischen Textes aufwerfe. Dessen Funktion sei nicht nur die eines Übertragungsmittels, sondern auch eines Arbeitsmittels, mit dem man neue künstlerische Möglichkeiten erproben könne. In diesem Sinne befinde sich die gegenwärtige poetische Entwicklung immer noch in einer Erkundungsphase, in der die technischen Potentiale getestet und erweitert würden, vergleichbar den ersten Versuchen im Rahmen des Stummfilms. Und obwohl die Bereiche des Visuellen und des Akustischen getrennt betrachtet werden müssten, gebe es nicht die visuelle Poesie auf der einen und die akustische Poesie auf der anderen Seite, sondern eine jeweilige, konkrete Form von Poesie, die in einer bestimmten Zeit von bestimmten Leuten unter ganz bestimmten Bedingungen produziert worden sei und beide Elemente einschließe.

Gert Mattenklott greift diesen Aspekt auf und erinnert an Christian Dörings Diktum, die Krise der Vermittlungsinstanzen sei keine Krise der Lyrik, was sich ja auch an den unterschiedlichen Diskussionsbeiträgen gezeigt hätte. Zu fragen sei damit nach dem Grund für jene ungebrochene Attraktivität, die das Gedicht gerade für junge Menschen besitze und die sich auf ganz unterschiedliche Ausdrucksformen beziehen könne. Dies hänge möglicherweise wiederum mit jenem anderen Hinweis Christian Dörings zusammen, die Lyrik sei diejenige Gattung der Literatur, die dem Anspruch des multimedialen Bildes und Tones noch am besten zu antworten wisse. Lyrik sei damit auch die Form der größten Verdichtung von Antworten auf dieses Zeitalter, gleich in welcher Gestalt sie sich darstelle.

Für **Ursula Krechel** (Berlin), Lyrikerin und Dozentin, hängt diese Attraktivität mit dem Begriff des Affekts zusammen, der eine Art von lyrischer Unmittelbarkeit bezeichne, die visuell oder akustisch sein könne, sehr plötzlich abrufbar sei und einen außerordentlich schnellen Kommunikationsprozess auslösen könne. Diese unmittelbare Kommunikationsform des Gedichts sei etwas, was es von anderen Kunstformen vollkommen unterscheide.

Thomas Wohlfahrt (Berlin), der Leiter der literaturWERKstatt berlin, bringt demgegenüber die Komprimierungstechnik guter Gedichte mit den mnemotechnischen Instrumenten (Klangstruktur, Rhythmusstruktur) in Verbindung, die unabhängig von der gewählten lyrischen Form als eigentliches Wesensmerkmal des Gedichts gelten könnten. Die Mnemotechnik erweise sich dabei als Methode der Stoffverwaltung, die Dank der Verschriftlichung rein ästhetische Parameter einnehmen könne. Von hier ließen sich auch die Übergänge und Rückwirkungen zu anderen Künsten begreifen, genauso wie das Aufnehmen und Austesten von neuen medialen Zuständen, die auf das Gedicht zukämen und mit denen es anfangs zu arbeiten. Der lyrische Kern, von dem vorher die Rede gewesen sei, ließe sich also über diese mnemotechnischen Instrumente und das Formbewusstsein des Künstlers beschreiben.

Für **Klaus Peter Dencker** ist die Frage nach dem lyrischen Kern hingegen eine nach der grundsätzlichen Definition von Lyrik. Denn weder Kleinformen der visuellen Poesie noch Kleinformen im digitalen Bereich, die mit ganz anderen Mitteln arbeiteten, sollten als Lyrik bezeichnet werden, auch wenn man sich auf diesem Gebiet noch mit Hilfsbegriffen verständigen müsse. Statt dessen könnte man ein Spektrum entwerfen, in dem dann einerseits die strenge Form des lyrischen Gedichts vertreten wäre, andererseits aber auch alle anderen Ausformungen ihren Platz finden könnten. In diesem Sinne müsste auch über die Distributions- und Diskussionsmöglichkeiten dieser unterschiedlichen Ausformungen ganz unterschiedlich geredet werden, im Hinblick etwa auf das Buch und das Internet.

In seiner Zusammenfassung kommt **Gert Mattenklott** noch einmal auf die Fähigkeit der Lyrik zurück, Affekte mitzuteilen und an Affekte zu appellieren – unter diesen Aspekt könnten viele Bereiche zusammengefasst werden, die auch im Rahmen der

Diskussion eine Rolle gespielt hätten, wie etwa die Klanglichkeit und Körperlichkeit des Gedichts. Durch seinen Willen zur Form und Konzentration, der auch ein Willen zum Ausschluss sei, gewinne das Gedicht zudem seine besondere Präzision und Dichtigkeit, die alles Beliebige vermeide. In diesen drei oder zwölf Zeilen werde eine Geste mitgeteilt oder ein Affekt bezeichnet, der eben nur davon sprechen lasse und von so vielem anderen nicht. Vor allem an dieser besonderen Präzision und Möglichkeit der Mitteilung dürfte es liegen, dass sich Menschen immer wieder so stark der Lyrik bedienen. In diesem Sinne sei auch eigentlich die Widersprüchlichkeit zu begreifen, mit der man im Rahmen des Colloquiums miteinander gesprochen habe, und es bestehe gar kein Bedarf, diese Widersprüche zugunsten einer fragwürdigen Harmonie am Ende aufzulösen.

Kap. 2: Poesiegespräch "Warum wir keine Lyrikkritik haben, aber eine brauchen!" (poesiefestival berlin 2003)

Die Diskussionsrunde "Warum wir keine Lyrikkritik haben, aber eine brauchen!" fand im Rahmen der Poesie-Gespräche des *poesiefestivals berlin 2003* am 27. Juni 2003 ebenfalls in der Backfabrik statt. Moderiert wurde die Veranstaltung von Matthias Politycki (Hamburg und München), freier Schriftsteller, Lyriker und Poetik-Dozent, das Podium bildeten Harald Hartung (Berlin), Lyriker, emeritierter Professor für Deutsche Sprache und Literatur und früherer Leiter des Literarischen Colloquiums Berlin, Christian Döring (Köln), Cheflektor im DuMont Literatur und Kunst Verlag, Juror verschiedener Preise und Herausgeber mehrerer Anthologien, sowie Jens Jessen (Hamburg), früherer Lektor und jetziger Feuilletonchef der *Zeit*.

Für **Jens Jessen** hat der Umstand, dass etwa im Literaturteil der *Zeit* so selten Lyrik besprochen wird, vor allem zwei Gründe: Zum einen sei nicht nur der Umfang der Feuilleton- und Literaturseiten stark zurückgegangen, Lyrikbände gehörten auch nur selten zu den spektakulären Neuerscheinungen auf dem literarischen Markt. Zum anderen wären gut und unterhaltsam schreibende Lyrikkritiker äußerst rar, zumal Lyriker auch häufig befangen gegenüber anderen lebenden Dichtern aus dem gleichen Sprachraum wären.

Dagegen liegt für **Harald Hartung** das Problem vor allem darin, dass die so genannten deutschen Starkritiker (mit Ausnahme von Marcel Reich-Ranicki) sich gar nicht mit Lyrik befassten. In Deutschland würde ein Kritiker dann wahrgenommen, wenn er über Romane und Theaterstücke schreibe, regelmäßige Rezensionen von Lyrik erwarte niemand. Dies sei sowohl eine Frage des Literaturbetriebs als auch eine Frage der Selbstdarstellung von Kritikern. Noch immer sei die Lyrik ein stark von Konkurrenz geprägtes Gewerbe, in dem sowohl die Dichter als auch die Kritiker sich vor Imageschädigungen fürchteten. Zudem würden durch die Auswahl der Redaktionen, die nur ganz selten Aufträge für Lyrikrezensionen vergäben, die Erfolge oder Misserfolge von Lyrikbänden schon vorprogrammiert. Von ihm selbst würden pro Jahr ein bis zwei Rezensionen gedruckt, die allesamt in der *FAZ* erschienen.

Nach Angaben der Zeitschrift *Das Gedicht* gibt es, wie **Matthias Politycki** mitteilt, pro Jahr etwa 900 lyrische Neuerscheinungen, von denen etwa 500 in der Zeitschrift bibliographiert und 50 rezensiert werden. Bei DuMont erscheinen laut Christian Döring etwa vier Titel im Jahr, manchmal auch noch eine Anthologie. Allein schon von der Auflagenhöhe, die sich zwischen 1500 und 2000 Exemplaren bewege (von denen etwa 1200 bis 1500 Exemplare verkauft würden), wäre mehr gar nicht möglich – Lyrik sei von vornherein ein Subventionsgeschäft, mit dem sich kein Pfennig verdienen lasse. Auch durch eine deutliche Zunahme von Rezensionen würde sich an diesem Subventionsgeschäft nichts ändern. Davon abgesehen gäbe es genug deutsche Autoren, die unterhaltsam und kompetent über Lyrik schreiben könnten, bsp. Marcel Beyer, Gerhard Falkner, Thomas Kling, Brigitte Oleschinski und Raphael Urweider. Mit der Lyrikkritik sei in den Verlagen niemand zufrieden, zumal diese Kritik in den letzten Jahren immer telegener und damit ein Bestandteil der Unterhaltungsindustrie geworden wäre. Nur unter diesen Bedingungen wäre es noch möglich, öffentlich wahrgenommen zu werden.

Auch für **Jens Jessen** steht fest, dass sich eine entscheidende Wirkung auf dem Buchmarkt nicht mehr über die klassischen Feuilletons, sondern nur noch über Magazine wie *Spiegel* oder *Brigitte* und besonders das Fernsehen erzeugen lasse. Was in den Literatursendungen empfohlen werde, schlage fast immer durch, die Wirkung der guten und lobenden Buchbesprechungen in den anderen Druckmedien sei hingegen nur schwer messbar.

Neben der Quantität kommt es für **Matthias Politycki** aber vor allem auf die Qualität von Lyrikrezensionen an. Nach den in diesem Zusammenhang zitierten Erfahrungen der Autorin **Ulrike Draesner** hätten Kritiker entweder Ahnung von Lyrik oder sie hätten keine, dazwischen scheine es nichts zu geben. Im Bereich der Prosa kritisch könne sich ein Rezensent auch mal am Text entlangmogeln, Lyrikrezensionen seien hingegen eine Art Lackmustest für Kritiker.

Dieser Umstand hängt für **Jens Jessen** mit dem gegenüber anderen Rezensionen verschärften Darstellungsproblem der Lyrikkritik zusammen, da man nicht angemessen über Poesie schreiben könne, ohne umfassend zu zitieren. Dieses Zitieren sei aber sehr schwierig, da das Zitat eine Art Doppelrolle erfüllen müsse,

nämlich einerseits als Beleg zu dienen und andererseits einen ästhetischen Eindruck des Gedichts zu vermitteln. Ohnehin sei das Bewertungsproblem von Lyrik viel verschärfter, es könne im Vergleich zu einem Roman viel strittiger sein, ob es sich um einen guten oder schlechten Text handle. Auch die Zweifel des Rezensenten seien in dieser Gattung wesentlich stärker.

Diese Frage nach der Besonderheit der Lyrikkritik ist für **Christian Döring** auch eine nach ihrem Regelwerk, das sich von den Prosarezensionen entsprechend unterscheiden müsse. Möglicherweise seien Zeitungen, abgesehen vom Platzproblem, gar nicht das geeignete Medium, um sich auf diese Weise mit Lyrik zu beschäftigen. Vielmehr gehe es um eine ganz andere Form der Interpretation, schließlich sei es kein Zufall, dass mit Ausnahme von Michael Braun und Sibylle Kramer Lyrikkritiker immer auch Lyriker seien. Der Kritisierende müsse sich zu einem Gedicht in ein besonderes Verhältnis setzen und dieses sozusagen schöpferisch bearbeiten und nachsprechen, um ihm überhaupt nahe kommen zu können. Für eine solche Instanz zwischen Philologe, Dichter und Philosoph eigneten sich die Zeitungen vielleicht sehr wenig, Literaturzeitschriften oder Radioessays seien hier wohl zweckmäßiger und den Bedingungen der Lyrik angemessener. Andererseits wäre vor zehn Jahren zwar mehr Lyrik besprochen, aber keineswegs mehr Lyrik verkauft worden – während erzählende Literatur abnehmende Verkaufszahlen zu verzeichnen hätte, erweise sich die Lyrik als ungemein resistent.

Im Hinblick auf die Lyrikkritik fragt **Matthias Politycki** noch einmal nach deren ästhetischen Kriterien und zitiert eine Stellungnahme von **Alexander Nitzberg**, der selbst Lyriker und Übersetzer ist und den Kritikern von Poesie vorwirft, die Gedichte bestenfalls auf eine Formel zu reduzieren und schlimmstenfalls Phrasen zu dreschen. Diese Kritiker seien *a priori* unqualifiziert, da sie aus einem akademischen Zusammenhang kämen und Lyrik für sie nur ein Textphänomen, aber kein wirklicher Seinszustand wäre. Aus diesem Grunde müsse man selbst Lyriker sein, um überhaupt über Lyrik schreiben zu können.

Dieser exklusive Zugang des Lyrikers zur Lyrik ist für **Jens Jessen** nicht nachvollziehbar, schließlich schreibe der Lyriker nicht ausschließlich für Lyriker, sondern auch für Leute, die selbst keine Gedichte machten. Diese Zielgruppe hätte

daher auch das Recht, sich über Lyrik zu äußern – wichtiger sei vielmehr die Frage nach den Kriterien dieser Auseinandersetzung, deren Subjektivität sich jeder Rezensent klar machen müsse. Dass Kritik an sich reduziere und Formeln präge, sei ihr letztlich nicht vorzuwerfen, schließlich bestehe darin ihre Aufgabe. Das bestehende Unbehagen an der gängigen Form der Lyrikkritik könnte vielmehr darin begründet sein, dass man über Lyrik, obwohl sie so kurz sei, eigentlich länger schreiben müsse als über Prosa. Oft sei es notwendig, sehr weit auszuholen, wenn man den eigentümlichen Effekt eines Gedichts, seine Assoziationsräume und Vorprägungen beschreiben wolle, ohne in akademische Worthülsen zu verfallen. Wenn dies in der Praxis so selten gelinge, liege dies auch an den fehlenden Kenntnissen und der mangelnden Sensibilität vieler Kritiker, denen die notwendige Empfänglichkeit für das Gedicht abgehe.

Auch **Harald Hartung** hält es keineswegs für wünschenswert, dass lediglich Lyriker sich über Lyriker äußerten, zumal eine gewisse Neutralität dann nicht immer vorausgesetzt werden könne. Hinsichtlich des Umfangs von Rezensionen sei zu beachten, dass im Gegensatz zur Prosa keine inhaltliche Nacherzählung notwendig sei und man als Lyrikkritiker den gebildeten Leser vor Augen habe, dem nicht alle Bedingungen und Bezüge moderner Lyrik erst erklärt werden müssten. Aus diesem Grunde wären oftmals auch Schlagworte und Verweise ausreichend, um über den besprochenen Text zu informieren.

Kompetent können sich auch für **Matthias Politycki** nur Menschen über etwas äußern, wenn sie sich im Sinne Platons lebenslang mit einer Sache beschäftigt hätten, unabhängig in ihrem Urteil seien und Liebe zu dieser Sache empfinden – schließlich könne man nur kritisieren, was man auch liebe. Diese enge Bindung an die Poesie sei vielen Kritikern abhanden gekommen, die eher von entgegengesetzten Gefühlen auszugehen schienen. In diesem Sinne fordere etwa der Dichter **Steffen Jacobs** (Berlin) eine neue Sprache für Lyrikrezensionen: Das Dogma der Moderne habe einen Fundus von aufgeblasenen, nichtssagenden, akademischen Phrasen hervorgebracht, die noch schlimmer seien als der Großteil der zeitgenössische Lyrik.

Für **Christian Döring** wiederum ist der Umstand, dass jede Form von Lyrik auch eine bestimmte Form von Kritik bedinge, völlig unstrittig, gleichzeitig lasse sich die Frage nach den Regeln nicht verbindlich beantworten. Die Besprechung von Poesie entnehme ihre Regeln dem Gedicht selbst und verbinde dies mit dem eigenen Geschmacksurteil, das aber genau begründet und in allen Facetten dargestellt werden müsse. Nur dann sei es auch in seinen Differenzierungen und Wertungen für andere nachvollziehbar. Völlig kohärente Geschmacksurteile, wie sie vor allem durch das Fernsehen vermittelt würden, wären hingegen nur durch die Person des Kritikers beglaubigt und bildeten letztlich eine Perversion von Kritik, wie sie sich stärker gar nicht denken lasse.

Diese immanente Vorgabe der Kriterien der Lyrikkritik durch das lyrische Werk selbst differenziert **Harald Hartung** noch dahingehend, dass auch nach dem Vorsatz und dem Ziel des Autors gefragt werden müsse. Erst wenn man sich über diese Absicht des Autors im klaren sei, könne man auch das Produkt kritisieren. Auch der von **Matthias Politycki** zitierte Schriftsteller **Burkhard Spinnen** (Münster) vermisst bei den meisten Rezensenten die Frage nach der Meßlatte, die der Autor sich selber gesetzt hat. Statt dessen würden fast ausschließlich Meßplatten von außen angelegt.

Jens Jessen hält es hingegen für schwierig, aus der Beobachtung einer Sache Kriterien zu ihrer Beurteilung abzuleiten, da eine reine Deskription keine Normen hervorbringen könne. Um eine Sache beurteilen zu können, müssten zwangsläufig Kriterien von außen an sie herangetragen werden. Sonst bleibe es bloße Intuition, welche Absicht der Autor gehabt haben könnte und was seine eigene Meßlatte gewesen sei. Schließlich könne auch das Scheitern des Autors an einer solchen imaginären Meßlatte zur Strategie des Autors gehören.

Für **Matthias Politycki** kann die Problematik dieses kritischen Zugangs wiederum mit dem Umstand zusammenhängen, dass vermutlich jede Lyrik die Kritik bekomme, die sie verdiene, das Gesummse und Gedröhne vieler zeitgenössischer Gedichte also auch entsprechende Rezensionen provoziere. Eine strenge und klare Lyrik, die häufig als traditionell gelte, bringe wiederum auch klarere Kritiken hervor. Zugleich lasse sich gegenwärtig das Aufkommen einer hochfeuilletonkompatiblen Lyrik beobachten, die wieder andere Arten von Rezensionen erzeuge.

Aus diesem Grunde ist für **Christian Döring** auch die Unabhängigkeit des Kritikers entscheidend – wenn ein Kritiker unabhängig genug sei, dann habe er es nicht nötig, sich den Moden des Literaturbetriebs zu unterwerfen. Ein solcher Kritiker dürfe natürlich nicht bei seinem Geschmacksurteil stehen bleiben, sondern müsse ein ästhetisches Urteilsvermögen entwickeln. Darum gehe es letztlich auch im Rahmen des Lektorats, bei dem der Lektor den Autor nach der Voraussetzungshaftigkeit seines Schreibens befragen könne, um dessen Intentionen nachzuvollziehen und dessen Potenzen zu unterstützen. In gleicher Weise müsse sich der Kritiker, wenn auch in Abwesenheit des Autors, dem Kunstgegenstand Gedicht unterwerfen.

Für **Harald Hartung** hängt die damit angesprochene Schwierigkeit, sich in ein sicheres Verhältnis zum Gedicht zu setzen, mit dem Verschwinden der Literaturtheorie zusammen. Früher wären sowohl die Frankfurter Schule als auch der Sozialistische Realismus der Frage nachgegangen, ob der Autor für seine Zeit verantwortlich sei – im Zusammenhang der gegenwärtigen Diskussion sei dieser Punkt noch gar nicht berührt worden. Überhaupt sei Unabhängigkeit heute eine einsame Position, die nicht bezahlt werde, beherrschend sei das Design. Dies gelte nicht nur für die Zeitungsredakteure und Lektoren, sondern auch für die Autoren selbst, die ein Design abliefern wollten, das erstens persönlich genug sei, um eine Wiedererkennbarkeit des Autors zu garantieren, und zweitens akzeptiert werden müsse. Damit ließen sich auch die gegenwärtigen Moden erklären. Wo früher ein Dichter fünfzig Jahre gebraucht hätte, um überhaupt bekannt zu werden, sei etwa Thomas Kling heute schon der Vater von dreißig oder vierzig Epigonen. Das Design regiere, daher müssten Kriterien gefunden werden, um kritisch über dieses Design zu sprechen und letztlich zu verhindern, dass alles nur Design werde – die Gedichte wie auch die Kritik.

Die immer noch im Raum stehende Frage nach den eigentlichen Kriterien der Lyrikkritik bleibt für **Jens Jessen** notwendigerweise abstrakt und unbefriedigend. Denn jede konkrete Vorgabe, die etwa eine bestimmte Abgeschlossenheit und Präzision des Gedichts verlange, gehe von einer bestimmten Ästhetik aus, die auf den besprochenen Dichter vielleicht gar nicht zutrefte. Gleiches gelte für das Kriterium der literaturgeschichtlichen Originalität, nach der nicht etwas wiederholt

werden dürfe, wenn es schon einmal in bester Qualität hergestellt worden sei. Auch hier ließen sich Gegenbeispiele anführen, in denen sich Traditionelles mit Zeitgenössischem auf eine innovative Weise vermische. Problematisch sei also vor allem die Konkretionsebene der Kriteriendiskussion – abstrakte Großkriterien wie die Geschichtsphilosophie der Frankfurter Schule, der Postmarxisten und der Linkshegelianer hätte es hingegen schon immer gegeben.

Dem setzt **Harald Hartung** seinen Hinweis auf die Möglichkeit pragmatischerer Kriterien entgegen. Wenn jemand ein Gedicht in Reimen schreibe, müsse er auch reimen können, und wenn ein in Verse unterteiltes Gedicht auch als fortlaufender Text hätte geschrieben werden können, ohne etwas von seiner Aussage einzubüßen, habe der Dichter die Form des Gedichts verfehlt.

Für **Matthias Politycki** ist hingegen Musikalität ein entscheidendes Kriterium des Gedichts. Die moderne Lyrik splitterte sich immer stärker auf, daher habe **Thomas Wohlfahrt** (Berlin) auch gefordert, Lyrik nicht mehr als Untergattung der Literatur zu begreifen, sondern als eigenständige, von der Sprache ausgehende Disziplin anzuerkennen, die gleichberechtigt neben Musik, Literatur und bildender Kunst stehen müsse – schließlich gäbe es ja auch getanzte Lyrik, grafische Lyrik und vieles mehr. Dennoch bleibt die Musikalität des Gedichts für Matthias Politycki das entscheidende Merkmal, da sich im Rhythmus die eigentliche Wirkung des Gedichts mitteile. Dem schließen sich auch **Jens Jessen** und **Harald Hartung** an, der an **Ezra Pounds** Definition erinnert, in der Lyrik zerspalte und befrage man entweder die Worte, man arbeite mit Bildern und Metaphern oder man mache Musik. Alles andere gehöre nicht zur Lyrik.

In ihren Resümees verweisen die Teilnehmer der Diskussion noch einmal auf die verschiedenen Möglichkeiten und Aufgaben der Lyrikkritik. Für **Christian Döring** mangelt es nicht an Autoren, die kompetent über Lyrik schreiben könnten, das Problem liege vielmehr bei den mangelnden Publikationsmöglichkeiten. **Jens Jessen** rückt noch einmal in den Mittelpunkt, dass das subjektive Lebensgefühl und die aktuellen Zeitströmungen immer auch die Lyrikproduktion und ihre Beurteilung beeinflussten, in der Wahrnehmung von Gedichten also immer auch das Gesellschaftlich-Politische mit dem eigentlich Ästhetischen verschränkt sei. **Harald**

Hartung plädiert für einen kritischen Zugang, der sich vom Design nicht den Blick auf die Substanz verstellen lasse, sich also auch dem Abgelegenen und Abseitigen zuwende. **Matthias Politycki** wiederum glaubt daran, dass große Gedichte ganz einfach sein könnten und sich sofort erschließen. Eben dies müsse eine Lyrikkritik auch vermitteln können.

Kap. 3: Colloquium "Ein Zentrum für die Poesie!" (poesiefestival berlin 2004)

Das Internationale Colloquium "Ein Zentrum für die Poesie!" fand am 27. Juni 2004 im Rahmen des *poesiefestival berlin 2004* in den Räumlichkeiten der literaturWERKstatt berlin statt. Die von mehr als vierzig Teilnehmern besuchte Veranstaltung, zu der Dichterinnen und Dichter, Lektoren und Verleger, Künstler, Kritiker und Herausgeber sowie Entscheider aus der Kulturpolitik eingeladen waren, wurde wiederum moderiert von Gert Mattenklott (Berlin), dem Direktor des Instituts für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der FU Berlin. Das Podium bildeten Vertreter zumeist internationaler Zentren für Poesie: Clara Ferreira Alves, Direktorin der Casa Fernando Pessoa in Lissabon, Lee Bricetti, Direktorin des Poets House New York, Dmitry Bulatov, Kurator am National Centre for Contemporary Arts (Kaliningrad), Ken Cockburn, Assistant Director an der Scottish Poetry Library in Edinburgh, Eugen Gomringer, Gründer des instituts für konstruktive kunst und konkrete poesie (Rehau) sowie Christian Ide Hintze, Leiter der Wiener schule für dichtung.

In seiner Einführung entwickelt Moderator **Gert Mattenklott** erste Vorstellungen eines Zentrums für Poesie, bei dem zum einen die Funktionen des Produzierens, des Austauschs, des Sammelns und des Ausbildens im Vordergrund stehen müssten, das man sich andererseits aber auch als eine Art Knoten vorstellen könne, durch den ein ganzes Geflecht von Aufgaben und Verbindungen gebündelt würde. Die Veranstaltung solle dazu dienen, am Beispiel der eingeladenen Poesie-Zentren die unterschiedlichen Ansätze, Organisationsformen und Kooperationsmöglichkeiten bereits bestehender Institutionen kennen zu lernen.

Den Auftakt macht **Christian Ide Hintze**, der die Wiener *schule für dichtung* vorstellt, die sich vor allem dem Akademiegedanken verschrieben habe und sich daher insbesondere der Lernbarkeit von Poesie und Literatur widme. Der den unterschiedlichen Klassen zugrunde liegende Poesiebegriff reiche von den Methoden der Avantgarde mit visueller Poesie und Lautpoesie bis zu den Methoden des Pop, daher hätten unter anderem Alan Ginsberg, Nick Cave und Falco schon an der *schule für dichtung* unterrichtet. Organisatorisch folge man dem Ideal der

künstlerischen Selbstorganisation, von Dichtern für Dichtern, da auf diese Weise die kreativsten Umsetzungen möglich seien. Die mittlerweile zwölf Jahre alte *schule für dichtung* wolle sich demnächst auch neu gründen, als *akademie für sprachkunst*, die permanent revolutionär und damit akademisch und subversiv zugleich sein solle. Eine erstarrte institutionelle Formierung sei im Bereich der Literatur hingegen generell fragwürdig. Vorbilder in dieser Richtung bildeten die von Alan Ginsberg gegründete Jack Kerouac School (Colorado), das Literaturinstitut Nguyen Du in Hanoi, das Gorki-Institut in Moskau und das Deutsche Literaturinstitut Leipzig. Zugleich stehe man in der Tradition der Wiener Gruppe, H.C. Artmann sei Zeit seines Lebens eine Art Patron der *schule für dichtung* gewesen und einer ihrer engagiertesten Lehrer, der auch die Form des dialogischen Arbeitens bzw. Gruppenarbeitens mit entwickelt habe. Im Kontext dieser Entwicklung verstehe man auch das Buch nicht als angestammtes und exklusives Medium der Lyrik. Derzeit befinde man sich vielmehr in einer revolutionären Situation, am Ende der Schriftkultur, in welcher der tradierte alphabetische Code unserer Kultur seine Funktion als kultureller Leitcode an einen audiovisuellen Code verliere. Mit diesem Umbruch hänge die Frage nach der Selbstorganisation der Autoren und damit nach der Lehr- und Lernbarkeit von Dichtung eng zusammen. Die Bruchlinien der gegenwärtigen Dimensionen von Poesie seien im Verhältnis von geschriebener Sprache zu akustischer Sprache bzw. von Mund- und Audiotheologie zu visuell dargestellter Sprache zu suchen. Eine zweite Bruchlinie bilde das Verhältnis von eigener Sprache zu fremder Sprache, in der man auch die Verbindung von Muttersprache und Nationalsprache genauer unterscheiden müsse.

Ein ähnliches Verständnis von Poesie reklamiert auch **Eugen Gomringer** für sein *institut für konstruktive kunst und konkrete poesie* im fränkischen Rehau, das vor vier Jahren gegründet worden sei und bislang in einem eher kleineren Rahmen operiere. Das Interesse richte sich dabei vor allem auf eine stark visuelle Betrachtungsweise von Poesie, auf plastische Formen des Schreibens, des Drucks und der Druckgrafik – Kernkompetenz bleibe natürlich die Konkrete Poesie, in der es vorrangig darum gehe, Überflüssiges zu vermeiden. Dies gelte auch für den eigentlichen Überbegriff der Konstruktiven Kunst, der zudem an die Vielseitigkeit des Bauhauses und damit in Verbindung stehende Gestaltungsfragen anknüpfe. Dies versuche man auch in Ausstellungen zu thematisieren, die etwa den Barcode als Ausweitung der Konkreten

Poesie und damit als interkulturelle Leistung der Sprache untersuchten. Wichtig seien in diesem Zusammenhang sowohl die Beziehung zu anderen Zentren für Poesie als auch die Möglichkeit regelmäßiger Arbeitsgespräche und Diskussionen, in denen es um den Austausch bestimmter Kernkompetenzen gehe, die sich gegenseitig ergänzen könnten.

Das von **Lee Bricetti** vorgestellte *Poets House* New York versteht sich ebenfalls als offene Einrichtung und verfügt als Poesie-Zentrum über eine Bibliothek von 45.000 Bänden. Nachdem es 1985 unter bescheidenen Umständen gegründet worden sei, stünden mittlerweile Räumlichkeiten von 5.000 qm zur Verfügung, in denen auch Ausstellungen, Lesungen und Gesprächsrunden stattfänden. Dabei wolle man ganz unterschiedliche Auffassungen von Poesie zusammen bringen, um einen Dialog zwischen ihnen zu ermöglichen. Der Entschluss, einen Ort für die Poesie einzurichten, sei zudem aus der Erkenntnis entstanden, dass die meisten Dichter auf sich allein gestellt seien und einen festen Treffpunkt und eine Art geistiger Heimat benötigten, in der sie miteinander und mit ihren Lesern in Kontakt kommen könnten – im Gegensatz zu anderen Kunstrichtungen habe es eine solche Einrichtung für Poesie in den USA damals nicht gegeben. Zugleich sollte die Existenz einer derartigen Institution die Präsenz der Dichtung innerhalb der kulturellen Landschaft verstärken. Schließlich sei Poesie, anders als es die marginale ökonomische Stellung vermuten lasse, eine extrem soziale Kunstform, die im ständigen Austausch mit ihrem Publikum stehe. Vom Budget der staatlichen Kunstförderung, die in den USA ohnehin minimal sei, erhielten Literaturprojekte lediglich drei Prozent, daher übernahmen Einrichtungen wie das *Poets House* die äußerst wichtige Aufgabe, Verbindungen zwischen den Dichtern herzustellen und deren Anliegen zu vertreten. Mit seiner frei zugänglichen Sammlung und Bibliothek bediene das *Poets House* jedes Jahr über eine Viertel Million Menschen, gerade das Video- und Audio-Archiv würde intensiv genutzt und reiche von Slam-Poetry bis zu frühen Aufnahmen von T.S. Eliot. Angeboten würden auch Informationen zu landesweiten Lyrik-Veranstaltungen, zu Preisen, Stipendien und Veröffentlichungsmöglichkeiten. Jährlich fänden über hundert Veranstaltungen statt, jedes zweite Jahr organisiere man ein internationales Poesie-Festival, das über 10.000 Besucher anziehe und durch das Lyrik vor allem als gesprochene Kunst präsentiert werde. Zu den neuesten Programmpunkten gehörten eine eigene Poesie-Abteilung für Kinder und spezielle

Angebote für Familien. In einer jährlichen Ausstellung mit dem Titel "The Poetry Publication Showcase" würden 2000 Lyrik-Neuerscheinungen vorgestellt, zu denen neben Veröffentlichungen kommerzieller Verlage auch Pressendrucke und Kleinstantlagen gehörten, die sonst nirgendwo gesammelt und gezeigt würden. Mit der *Directory of American Poetry Books* stehe zudem ein Suchkatalog zur Verfügung, mit dem sich über 15.000 der ausgestellten und gesammelten Bücher im Internet suchen und bestellen ließen, wodurch eines der wichtigsten Kauf- und Recherche-Instrumente für Lyrik geschaffen worden sei. Auf dem Gebiet der Poesie-Vermittlung habe man gemeinsam mit Bibliotheksverbänden ein System entwickelt, bei dem durch eine gezielte Zusammenarbeit mit Bibliotheken und Schulungen von Bibliothekaren die Nachfrage nach Lyrik in neun New Yorker Bibliotheken verdreifacht und tausende neuer Leser erreicht hätte. Aufgrund dieses Erfolges käme das Programm *Poetry in The Branches* mittlerweile landesweit zum Einsatz.

Für Moderator **Gert Mattenklott** kommt in seiner Zusammenfassung dieser unterschiedlichen Konzeptionen der pädagogischen Vermittlung und institutionellen Ausbildung sowie der Funktion des Sammelns und der Bündelung von Interessen besondere Bedeutung zu. In den von Christian Ide Hintze und Eugen Gomringer vorgestellten Einrichtungen werde zudem ein dezidierter Poesiebegriff umgesetzt, der die Ausrichtung der *schule für dichtung* bzw. des *instituts für konkrete poesie* in besonderer Weise bestimme –im ersten Fall mit Blick auf die multimediale Erweiterung des Poesiebegriffs hin zu visualisierten und digitalisierten Lyrikproduktionen, im zweiten Fall als Rückgriff auf die Kernkompetenzen Konkreter Poesie. Entsprechend gehe es zum einen um den Akademiegedanken und die Lehrbarkeit von Poesie, zum anderen um die Organisation von Gesprächen und Ausstellungen sowie die Kooperation mit anderen Institutionen.

In einer Stellungnahme aus dem Auditorium begrüßt die Lyrikerin **Brigitte Oleschinski** (Berlin) die Initiative für ein Zentrum für Poesie, bei der es auch darauf ankomme, bereits bestehende Initiativen und Ansätze zu integrieren und zu stärken. Dies ziele einerseits auf Formen der Selbstorganisation von Dichterinnen und Dichtern, wie sie mit der Internetseite www.neuedichte.de bereits umgesetzt würden: Als Versuch, eine Textlandschaft aus Poesie und Poetik herzustellen, an der zwölf Autorinnen und Autoren beteiligt seien. Ein anderes Projekt, das gemeinsam mit

einer indonesischen Theatergruppe und in Kooperation mit dem *Literaturhaus Köln* und der *literaturWERKstatt berlin* initiiert worden sei, bringe unter dem Stichwort "Lautlesung" Poesie, Theater und Tanztheater zusammen. Das Problem dieser und anderer interessanter Projekte sei allerdings die Beantragung von Geldern und Fördermitteln – daher müsste ein neues Zentrum für Poesie nicht nur als Knotenpunkt unterschiedlichster Entwicklungen fungieren, sondern auch organisatorische Hilfestellung für andere Initiativen leisten.

Auf die daraus resultierende Frage des **Moderators**, welchen Organisationsgrad man sich bei den jeweiligen Institutionen vorzustellen habe und wie es um die Finanzierung dieser Einrichtungen bestellt sei, berichtet **Lee Bricetti** vom *Poets House* New York, in dem neben einem Aufsichtsrat zwanzig Personen im Umfeld der Einrichtung tätig seien, die sich um Möglichkeiten der Finanzierung und des Sponsorings kümmerten, sowie zwanzig Dichter als künstlerische Berater. Hinzu kämen etwa 1000 eingetragene und fördernde Mitglieder. Der eigentliche Mitarbeiterstab bestehe aus neun Personen, von denen viele halbtags arbeiteten – gerade in diesem Bereich habe sich die Zahl der Kollegen kontinuierlich vergrößert. Da die staatliche Förderung minimal sei, finanziere man sich vor allem aus Spendengeldern.

Für die 1993 gegründete *Casa Fernando Pessoa* fügt **Clara Ferreira Alves** hinzu, dass diese von der Stadt Lissabon abhängig sei und jährlich etwa zwei Millionen Euro erhalte. Dennoch versuche sie das Haus unabhängig von den jeweiligen politischen Machtverhältnissen zu leiten, das Ziel sei eine Stiftung, die sich aus staatlichen und privaten Geldern zusammensetze. Der Mitarbeiterstab umfasse momentan zehn Vollzeit- und zwei Teilzeitarbeitskräfte.

Mit der Perspektive auf die Organisation, die Vermittlung und die Möglichkeiten künstlerischer Entfaltung enthält die Forderung nach einem Zentrum für Poesie für die Berliner Schriftstellerin und Lyrikerin **Ulrike Draesner** drei Kernelemente. In jedem Fall könne man die Idee eines solchen Zentrums in Deutschland nur unterstützen, da viele Bereiche hier noch immer unterentwickelt seien. Während sich bei Lesungen, Veranstaltungen und Internetprojekten in den letzten Jahren einiges getan habe, fehle es in Deutschland bsp. noch immer an einer zentralen Bibliothek

für Poesie, wie sie etwa das *Poets House* in New York zu bieten habe. Dabei gehe es nicht darum, dass einige Staatsbibliotheken nationale Neuerscheinungen sammeln, vielmehr müsste eine wirkliche Poesie-Bibliothek auch die kleinen Publikationen finden, ausstellen und öffentlich machen, sie müsste als ein Sprachenort international ausgerichtet und organisiert sein und auch über ein Audio- und Videoarchiv verfügen. Alles dies müsste als realer Ort greifbar sein, der Arbeit und Begegnungen ermöglicht. Ein anderer Punkt sei die Vermittlung ans Publikum. Wenn man von bald 700.000. Zugriffen auf www.lyrikline.org, die Internet-Plattform der *literaturWERKstatt berlin*, höre und sich die Zahlen bei Lesungen vor Augen führe, könne an dem großen Interesse für Poesie kein Zweifel bestehen. Die Lücke, die trotz allem noch zwischen den Autoren, den Vermittlern und dem Publikum bestehe, müsste durch ein Zentrum für Poesie unbedingt geschlossen werden. Dringender Handlungsbedarf bestehe auch im Rahmen des Librarians- und Teachers-Teaching – gerade an diesen Schaltstellen funktioniere vieles nicht, hier sollte ein Poesie-Zentrum ansetzen und Wege aufzeigen, wie man mit Dichtung umgehen könne.

Ein solcher Weg stellt für die Lyrikerin und Performance-Künstlerin **Ginka Steinwachs** (Berlin), die das Projekt eines Poesie-Zentrums ausdrücklich begrüßt, das Konzept der poetischen Mundlagenforschung dar, das in Fortsetzung des Wörterbuchs der Brüder Grimm sämtliche lyrischen Abweichungen von der Normalsprache in den letzten Jahrzehnten verfolgen müsste und dabei Wissenschaft und Dichtung verbinden würde. Gerade der Polyglosie und Vielsprachigkeit, wie sie an einem multikulturellen Ort wie Berlin herrsche, müsste ein solches Zentrum gerecht werden und damit in den Worten Schlegels deutsch, progressiv und universal zugleich sein.

Margrit Klingler-Clavijo (Hamburg), die Lyrik aus dem Spanischen und Portugiesischen übersetzt, weist hingegen auf die Schwierigkeiten hin, Sendeplätze gerade für experimentellere Formen von Lyrik aufzutun. Von einem Zentrum für Poesie müsse daher eine Rückwirkung auf die Medien ausgehen, Lyrik als kreative und lebendige Bewegung wahrzunehmen, anstatt immer nur auf Dichterjubiläen und Todestage zu vertrauen.

Für **Elke Schipper** (Langenhagen), Lautpoetin und Mitorganisatorin multimedialer Veranstaltungen, hätte ein Zentrum für Poesie zudem die Aufgabe, eine Verbindung zwischen den Dichtern und der Kulturverwaltung herzustellen und auch in Zeiten knapper Mittel nach Ansätzen zu suchen, um Unterstützungen für Projekte und Veranstaltungen zu gewährleisten. Gleichzeitig sollten verstärkt Kooperationen mit anderen Einrichtungen angestrebt werden, um weitere Wege der Verbreitung und Ermöglichung von Poesie zu finden.

Für **Christian Ide Hintze**, der auf die enge Zusammenarbeit der *schule für dichtung* mit akademischen und öffentlichen Einrichtungen verweist und die Bedeutung der Kooperation mit ausländischen Kollegen, Institutionen und Festivals betont, besteht angesichts der geringen staatlichen und kommunalen Zuwendungen auch die Perspektive, dass eine künftige *akademie für sprachkunst* auch ganz ohne öffentliche Gelder auskommen und statt dessen von den Leistungen der Autoren leben könnte, sofern die Copyrightregelungen entsprechend geändert würden. Auch Erlöse aus den Werken bereits verstorbener Autoren müssten heutigen Schriftstellern zugute kommen. Dies in die Wege zu leiten, würde auch zum Aufgabenbereich einer institutionellen Vereinigung von Autoren zählen, die noch immer die am schlechtesten organisierte Berufsgruppe überhaupt bildeten.

In diesem Zusammenhang betont **Clemens Haase** vom *Goethe-Institut München* noch einmal den politischen Aspekt der Diskussion und mahnt an, die staatliche und kommunale Kulturpolitik nicht aus ihrer Verantwortung für die Kulturförderung zu entlassen. Der Versuch, völlig ohne öffentliche Gelder auszukommen und sich ganz auf andere Finanzierungswege einzulassen, sei problematisch, schließlich hätten die öffentliche Kulturadministration und die Kulturpolitik einen Auftrag und eine Verpflichtung, aus der man sie auch nicht so einfach entlassen dürfe. Zwar wäre es wichtig, nach Möglichkeiten der Zusammenarbeit etwa mit Sponsoren zu fragen, dies berge aber die Gefahr, sich stärker als bisher auf den Markt und seine Anforderungen ausrichten zu müssen. Das vorgestellte Unternehmen *neuedichte* von Ulrike Draesner und Brigitte Oleschinski sei hingegen weniger politisch orientiert, sondern bilde ein Projekt der ästhetischen Praxis. Als Vertreter einer halbstaatlichen Organisation müsse man jedenfalls davor warnen, das Konzept der Selbstorganisation der Autoren (welches alles andere als neu sei) gegen eine

ästhetisch verantwortete und offen ausgerichtete staatliche und kommunale Kulturpolitik auszuspielen.

Auch für Moderator **Gert Mattenklott** dürfen die verschiedenen Initiativen auf dem Gebiet der Kulturpolitik nicht dazu führen, dass die öffentliche Hand sich aus aller Verantwortung zurückziehe und nur die Möglichkeit des Sponsorings übrig bleibe. Dieses habe in Deutschland nicht die gleiche Voraussetzung wie in den USA, wo es eine ganz andere Infrastruktur privater Stiftungen und Geldgeber gebe.

Im Anschluss an diese Diskussion und eine kurze Pause geht das Colloquium mit einer Kurzvorstellung des *National Centre for Contemporary Arts* (Kaliningrad) weiter, das von **Dmitry Bulatov** präsentiert wird. Diese Anfang der neunziger Jahre gegründete Institution sei dem russischen Kultusministerium unterstellt und mit Zentren in St. Petersburg, Nishniy Nowgorod und Jekaterinburg verbunden. Das Zentrum arbeite ausschließlich auf dem Gebiet zeitgenössischer Kunst (etwa zu experimenteller Literatur und Musik) und sei als Museum, Ausstellungsort und Forschungseinrichtung einzigartig in Kaliningrad. Insgesamt seien zwölf Mitarbeiter im *NCCA* angestellt, gegenwärtig stünden Räumlichkeiten von 100 qm zur Verfügung, die aber in Bälde erweitert würden. Darüber hinaus besitze man ein Studio mit professioneller Ausstattung, in dem Video-, Foto-, Internet- und Soundprojekte umgesetzt werden könnten. Jährlich würden etwa dreißig Kunstveranstaltungen organisiert, im Ausland wie auch in Russland selbst, wobei man mit unterschiedlichsten Einrichtungen kooperiere. Wichtige Verbindungen bestünden auch zu internationalen Organisationen und Institutionen, wie dem Goethe-Institut in St. Petersburg und dem Deutsch-Russischen Haus in Kaliningrad. Zu den wichtigsten Arbeitsgebieten des Zentrums zähle die Forschungstätigkeit im Spannungsfeld von Wissenschaft, Gesellschaft und Kunst, die Initiierung multimedialer Projekte, die auf aktuellen Technologien der experimentellen Sound- und Videoproduktion beruhten, die Präsentation experimenteller Kunsttendenzen auf der Basis technologischer Möglichkeiten der post-biologischen Gesellschaft, Arbeiten zum Umgang mit dem historischen Erbe Königsbergs/Kaliningrads sowie die Herausgabe von Publikationen. Ein von Anfang an wichtiger Arbeitsbereich sei für das *Centre for Contemporary Arts* die experimentelle Poesie gewesen – vor allem mit dem Ziel, neue Formen experimenteller Poesie in Russland populär zu machen, die

eigene Archiv-Bibliothek zu erweitern, Forschungsaktivitäten anzuregen, etc. Auf dieser Grundlage konnten viele internationale Projekte realisiert werden, wie die Anthologie zu visuellen Poesie *Point of View*, die Anthologie zur Sound-Poesie *Homo Sonorus* oder das Festival *SLOWWWO*.

Mit ihrer Vorstellung der *Casa Fernando Pessoa* möchte **Clara Ferreira Alves** an die Konzeption und Präsentation der *schule für dichtung* in Wien anknüpfen – ihr gehe es ebenfalls um ein offenes Haus, in dem die Besucher und das Publikum auch physisch mit Sprache, also Literatur und Poesie auseinandersetzen könnten. Bei den gut besuchten regelmäßigen Lesungen und Veranstaltungen würden die Menschen vor allem vom körperlichen Aspekt der Worte und der musikalischen, theatralischen und emotionalen Ebene angezogen, besonders wenn Dichter ihre eigenen Werke vorstellten. Aus diesem Grunde strebe man auch Verbindungen zu anderen Kunstformen an und arbeite etwa mit künstlerischen Gruppen aus Lissabon zusammen. Portugal sei, im Gegensatz etwa zu Deutschland, keine wirkliche Nation von Lesern, aber Poesie habe eine große Reputation in Lissabon. Die *Casa Pessoa* lade oft auch unbekannte Dichter ein und biete ihnen ein Podium, außerdem versuche man einen Poesie-Workshop und vielleicht auch eine Schule für Poesie einzurichten. Ein besonderes Anliegen sei es auch, Künstler unterschiedlicher Richtungen zusammen zu bringen und die experimentellen Wege der Dichtung zu beobachten. Lissabon sei in dieser Hinsicht sehr lebendig, das Problem bestehe eher darin, die Kulturverwaltung und die Kulturjournalisten der Zeitungen für entsprechende Projekte oder bisher unbekannte Künstler zu interessieren. Ein anderes Problem bestehe in der Dominanz des Fernsehens, das auch in Portugal zum bestimmenden Unterhaltungsmedium aufgestiegen sei, sich aber überhaupt nicht um Lyrik kümmere. Auch hier versuche man, zumindest mit dem staatlichen Fernsehen Möglichkeiten der Zusammenarbeit aufzubauen. Auf anderen Ebenen, etwa mit Wissenschaftlern, Designern, Werbeleuten und Videokünstlern, funktioniere dieser Austausch sehr gut. Die *Casa Pessoa* veröffentliche auch ein literarisches Magazin und pflege Kontakte zu anderen internationalen Einrichtungen. Zudem verfüge man über die beste Poesie-Bibliothek in Portugal, arbeite mit Schulen zusammen und habe unlängst eine DVD veröffentlicht, die eine Menge Material und Informationen zur zeitgenössischen Poesie enthalte. Geplant habe man außerdem eine feste Publikationsreihe.

Die inzwischen 20 Jahre alte *Scottish Poetry Library* (Edinburgh), die **Ken Cockburn** vorstellt, werde vom *Scottish Arts Council* und damit indirekt von der Regierung finanziert. In der Bibliothek arbeiteten 9 Kollegen, die meisten davon halbtags. Der Sammlungsschwerpunkt der Bibliothek liege auf schottischer Lyrik, aber es gebe auch eine breite Auswahl europäischer und internationaler Poesie sowie eine Zeitschriftensammlung, die man über den Onlinekatalog nach einzelnen Gedichten, Aufsätzen und Rezensionen durchsuchen könne. Zudem veröffentliche die *Poetry Library* Anthologien und CDs, wie etwa die *Box Contemporary Scottish Poems*, die von den Dichtern selbst gelesen würden. Zu den verschiedenen Veranstaltungen gehörten Lesungen, Vorträge, Workshops sowie die Reihe *Selected Works*, in der ein Dichter seine Lieblingsgedichte aus der Sammlung auswähle und diese in einer Lesung vorstelle. Die *SPL* bringe aber auch Dichter und Übersetzer zusammen und habe bsp. ein Projekt mit Studenten der *Kunsthochschule Edinburgh* initiiert, die Foto-Porträts von schottischen Dichtern machten. Sehr wichtig sei auch die Zusammenarbeit mit Schulen: Es gebe ein Workshopprogramm für Kinder, die in der Bibliothek den Zugang zu Gedichten finden sollten, und Veröffentlichungen mit dem Titel *The Teachers' Resource Packs*, die sich an Lehrerinnen und Lehrer richteten und praktische Ideen für Workshops in der Klasse enthielten. Schulen, die sich nicht in Edinburgh befänden, sowie Bibliotheken, Schriftstellergruppen und Altersheime besuche man mit einem eigens dafür vorgesehenen Wagen, der mit Lyrikbänden beladen sei. Kleinere Sammlungen der *SPL* befänden sich zudem an verschiedenen Orten, zumeist in Stadtbibliotheken. Unter www.spl.org.uk finde man neben Gedichten auch Bilder, den Katalog, Aufsätze und Informationen.

Mit diesen Vorstellungen erweitert sich für **Gert Mattenklott** noch einmal das Spektrum, das ein künftiges Zentrum für Poesie auszufüllen hätte. Neben der Veranstaltung von Lesungen, Ausstellungen, etc. sei nun auch die Aufgabe der Archivierung und Dokumentation stark in den Vordergrund getreten. Gleiches gelte für die pädagogische Funktion einer solchen Einrichtung und die Entwicklung einer poetischen *community*. Gerade das Zurücktreten der Verlage bei der Distribution und Kommunikation von Poesie, die auch von öffentlichen Bibliotheken nicht hinreichend ermöglicht würden, mache die Übernahme dieser Funktionen durch eine andere Institution notwendig. Auf diesem Gebiet habe vor allem die literaturWERKstatt berlin

schon viele Aktivitäten vorzuweisen. Auch die pädagogische Aufgabe des *Teachers teaching* werde bisher von keiner Einrichtung wirklich wahrgenommen, obwohl sie unerlässlich sei, um das öffentliche Gespräch über Poesie zu erweitern und in neue Aspekte der Lyrik einzuführen.

Dieser Punkt ist auch für **Thomas Wohlfahrt**, den Leiter der *literaturWERKstatt berlin*, ganz entscheidend. Zwar gebe es in München das hoch verdiente *Lyrikkabinett* mit einer entsprechenden Bibliothek, eine umfassende Sammlung von Poesie in den unterschiedlichsten Formaten und Medien existiere hingegen noch nicht. Denn es gehe eben nicht nur um Lyrikbände, sondern auch um CD, DVD, Video, etc. – und ein kulturelles Gedächtnis könne man nur aufbauen, indem man die verschiedensten künstlerischen Ausdrucksformen sammle und präsentiere. Ebenso sehr fehle es an einer Informationsplattform, die über Veranstaltungen, Ereignisse und neue Prozesse unterrichte, auf nationaler wie auf internationaler Ebene. Die *lyrikline* der *literaturWERKstatt* sei zwar eine erste Initiative in dieser Richtung und kümmere sich um den internationalen Austausch von Poesie, könne zur Zeit aber nur als Notbehelf angesehen werden, der als Ein-Mann-Unternehmen betrieben werde. Auch die Lyrikkritik habe dringenden Nachholbedarf, zudem mangle es an einer Medienbeobachtung dessen, was im Poesiebereich vor sich gehe und sich entwickle. In dem Maße, in dem sich der Poesiebegriff immer weiter ausdifferenziere und die unterschiedlichsten medialen Formate annehme, brauche man natürlich auch Multiplikatoren, die für die Verbreitung dieser neuen künstlerischen Entwicklungen Sorge trügen. Neben Schulungen für Lehrer und Bibliothekare gehe es auch um die Ausbildung von Dichtern, um eine Art handwerklicher Ausbildung zum Schreiben, die man sich auch als Meisterschülerschaften mit namhaften Mentoren vorstellen könne.

An diese Überlegungen knüpft **Michael Lentz** (München), Schriftsteller und Präsident der Freien Akademie der Künste zu Leipzig, an, der auf die Erfahrungen mit der Ausbildung von Autoren am Deutschen Literaturinstitut Leipzig und entsprechenden Einrichtungen der Universitäten Tübingen und Heidelberg verweist. Gehe man von diesen Projekten wie von den im Rahmen des Colloquiums vorgestellten Institutionen und ihren Aufgaben aus, müsse man die *literaturWERKstatt berlin* als jene Einrichtung bezeichnen, die einem deutschen Zentrum für Poesie, das sich zweifellos in Berlin befinden sollte, am nächsten

komme. Nicht umsonst finde eine derartige Veranstaltung eben auch in diesem Rahmen statt. In Deutschland gebe es kein anderes Poesiefestival, das die unterschiedlichen medialen Ausrichtungen von Poesie so umfassend präsentiere und begleite wie das von der *literaturWERKstatt* veranstaltete *poesiefestival berlin*. Dies müsse nicht nur allgemein anerkannt werden, von hier aus könne man auch weitere Kanäle bedienen. Entscheidend sei es dabei, angesichts bereits bestehender und ganz eigenständiger Entwicklungen und Einrichtungen weder zentralistisch noch ausschließend aufzutreten, sondern andere Ansätze zu integrieren und zu bündeln. Auf der logistischen Ebene müssten Fachkräfte für ganz bestimmte Bereiche eingesetzt werden und dabei als Filter wirken. Der Poesiebegriff eines solchen Zentrums wäre dementsprechend spektralfarbenanalytisch und multimedial aufzufächern, mit Grenzüberschreitungen in Richtung Tanz, in Richtung Musik, usw. Gefragt wäre also ein hoch- bzw. höchstintegratives Medium, das als Zentrum für Poesie dieses gesamte Spektrum umfassen müsste. Ohne eine zentrale Organisation gehe dies letztlich nicht, jemand müsse dabei federführend sein und dieses Gremium für alle unterschiedlichen Farben der Poesie bereitstellen. Gleichzeitig müsste das Zentrum für Poesie ein eigenes Netzwerk aufbauen und sich mit anderen Institutionen und Initiativen verlinken, an denen man sich mit Poesie beschäftige.

Auch für **Christian Ide Hintze** bilden nach den Erfahrungen des Colloquiums und des Festivals überhaupt die Strukturen der *literaturWERKstatt* eine wichtige Vorstufe eines Zentrum für Poesie. Schon die Idee, eine Veranstaltung mit unterschiedlichen Poesie-Zentren zu organisieren und auf diese Weise auch ein internationales Netzwerk zu schaffen, zeige in die richtige Richtung. Die Frage nach den Möglichkeiten der Finanzierung bleibe dabei ebenso entscheidend wie der Wunsch nach politischer Unabhängigkeit und künstlerischer Freiheit.

Der Aspekt der Vernetzung und des Austauschs bleibt für **Eugen Gomringer** ein primäres Anliegen, an dieser Blickrichtung müsse man sich orientieren. Auch die theoretischen Diskussionen, die an Universitäten geführt würden, und das poetologische Material, das von bestimmten Lehrstühlen herausgegeben würde, seien für die Auseinandersetzung mit den modernen Erscheinungsformen der Poesie wichtig und müssten genauer zur Kenntnis genommen werden.

Für **Gert Mattenklott** ergibt sich aus den verschiedenen Beiträgen und Kurzdarstellungen eine Liste von Prioritäten, die bei einer so komplexen Einrichtung wie einem Zentrum für Poesie ganz entscheidend sei. Bei den letzten Wortmeldungen hätten hier vor allem der Vermittlungsaspekt, die pädagogische Ausrichtung, die Zusammenarbeit mit Schulen und Erwachsenenbildungsinstitutionen eine große Rolle gespielt, ebenso wie der Bereich der Zusammenarbeit und Kooperation mit anderen Institutionen. Auch auf dem Gebiet der Sammlungen und Archive könne man sich austauschen, verlinken und vernetzen.

Anhang: Vorträge und Stellungnahmen

Internationales Colloquium Quo vadis, Gedicht? 29. Juni 2004

Friedrich W. Block (Kassel), Acht Bits zur digitalen Poesie

1. In der künstlerischen Auseinandersetzung mit Neuen Medien entwickelt die Dichtkunst aktuell eine ihrer wenigen Schubkräfte.

Mit den digitalen Medien verbindet sich die Erfahrung eines umfassenden kulturellen Wandels. Wenn nun avancierte und interessante Poesie als Sprachkunst bedeuten kann, Erfahrungen mit sprachlichen Weisen der Welterzeugung zu machen und so sinnlich wie intelligent zu ermöglichen, sich im Gebrauch semantischer und technischer Medien zu beobachten, wenn sie also bedeuten kann, nach den Bedingungen und Abläufen der (Selbst-) Vermittlung des Menschen, des Individuums, Subjekts seiner Psyche, seines ‚Inneren‘ oder ‚Ich‘ in Abhängigkeit von seinem Körper, seinen Sozialformen und seiner Medienkultur zu fragen – dann bietet gerade digitale Poesie ein interessantes Potenzial.

2. Aber: mit digitaler Poesie geschieht nichts radikal Neues.

Die beliebte neoavantgardistische Feier des Neuen durch Neue Medien unterwirft sich dem aggressiven Zeitbegriff des Fortschritts bzw. einer "Logik des ökonomischen Tauschs" (Boris Groys). So handelt man sich mit dem Neuen paradoxerweise das Älteste ein, was die Moderne zu bieten hat. Kunst bzw. Literatur schreiten nicht mehr fort, sondern sie erweitern sich beständig, und die Beschäftigung mit den digitalen Medien liefert Impulse.

3. Digitale Poesie ist keine Verbesserung, Einlösung oder Übersetzung (post)moderner Schreibweisen.

Mit dem Rechner hat man nicht – wie oft propagiert – die ganze Moderne schon rein technologisch redefiniert. Das wäre eine Anmaßung gegenüber ihren historischen Leistungen. Moderne Schreibweisen lassen sich nicht medial übersetzen, versucht man es, dann sind die Ergebnisse enttäuschend flach und trivial, bestenfalls didaktisch. Allerdings lassen sich Konzepte aufgreifen und unter veränderten medialen Bedingungen durchspielen. Dann wird es spannend.

4. Der Ort digitaler Poesie im Netz der Literaturen findet sich im Programm des literarischen Experiments.

In diesem Programm ging es immer um Sprache bzw. die Zeichen selbst, ihre technischen, materialen, semantischen und pragmatischen Möglichkeiten, um die Grenzüberschreitung hin zur bildenden Kunst und zur Musik, aber auch zur Wissenschaft, um die Beobachtung der Abläufe bei Produzenten und Rezipienten im Formulierungs- und Verstehensprozess. Experimentelle Poesie war daher immer schon Medienpoesie. Seit den Anfängen im Kreis um Max Bense und den Ansätzen bei OULIPO gehört der Computer wie andere Medienformate ins Feld experimenteller Schreibweisen.

5. Digitale Poesie präsentiert und exemplifiziert den Gebrauch von Sprachen bzw. Zeichensystemen in der Symbolmaschine Computer und in digitalen Netzwerken.

Digitale Poesie arbeitet mehr *mit* als *in* den elektronischen Medien – oder auch *gegen* sie. Daher muss insbesondere mit solchen Verfahren gerechnet (sic!) werden, die Codes, Programmierungen, Netzwerke und Schnittstellen selbstbezüglich inszenieren. Digitale

Poesie verfährt intermedial, insofern sie die multimedialen Spektakel der Medienkunst auf die alphanumerische Basis jedes digitalen Medienformats verdichtet. Sie verfährt prozessual und interaktiv, indem die Teilnehmer als Teil des Projekts den Text erst hervorbringen, d.h. durch ihre Tätigkeit Symbolprozesse anstoßen und in diese eingreifen.

6. Digitale Poesie veräußerlicht und veranschaulicht Technologie – als Technologie des Selbst.

Versteht man Technik dynamisch, prozessual und symbolisch (Techné als Wirken, Schaffen und Schöpfen bzw. als Kunst), dann wird deutlich, dass digitale Poesie die Technologie der digitalen Symbolmaschine mit den Techniken kurzschließt, die wir körperlich, mental und kommunikativ für unsere Selbsthervorbringung brauchen: Die künstlerisch mutwillige und mitunter komische Analogiebildung von Mensch und Maschine als Datenverarbeitungssysteme.

7. Mit digitaler Poesie wird eine Abgrenzung der Literatur mehr denn je fragwürdig.

Die künstlerische interessantesten Projekte digitaler Poesie sind bislang, zumal im deutschen Sprachraum, nicht unbedingt literarisch sozialisiert. Die Übergänge zur Netz- und Medienkunst verlaufen in beide Richtungen fließend. Begriffe ästhetischer Orientierung – Gedicht, Gattung, Dichtung, Sprache, Text, Schreiben, Lesen, Herausgeben etc. – werden erneut zu Fragen.

8. Digitale Poesie liefert Anregungen für den poetologischen Diskurs.

Wie im Programm des poetischen Experiments wird auch im internationalen Netzwerk digitaler Poesie ein poetologisches Gespräch fern der für Literatur üblichen Gesinnungsästhetik geführt: Eine Poetik im Zeitalter naturwissenschaftlicher Erkenntnistheorien (Oswald Wiener).

Bastian Böttcher (Weimar), Ausgesprochen wirksam! Plädoyer für die Wiederentdeckung der akustischen Dimension von Dichtung.

Im Unterschied zu den Werken anderer Kunstformen hat ein Gedicht die faszinierende Fähigkeit, auf verschiedenste Weise in Erscheinung zu treten und dabei gleichzeitig original zu bleiben. Wenn man einmal von Mischformen wie visueller Poesie und Lautgedichten absieht, spielt es keine Rolle, ob ein Gedicht auf Zeitungspapier gedruckt ist, im Kopf auswendig gelernt ist, als Audioaufnahme auf CD gebrannt ist, in Blindenschrift geprägt ist, als SMS auf dem Flüssigkristall-Display erscheint oder von einer Stimme rezitiert wird. Es handelt sich in jedem Falle immer um das Originalgedicht.

Bei anderen Künsten verhält es sich anders: Der Vierfarbabdruck oder der jpg-Scan eines Bildes von Van Gogh wird immer nur eine Abbildung des Originals bleiben. Der Gipsabguss oder die 3D-Animation einer Rodin-Büste wird immer nur eine Kopie bleiben. Eine musikalische Komposition kann zwar als Aufnahme, als Live-Konzert und in Form von Noten daherkommen, sie kann aber in der schriftlichen Form nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten gegenüber ihre Wirkung entfalten.

Keine andere Kunstform bietet die Möglichkeit, ihren Rezipienten auf so mannigfaltige Weise zu erreichen wie die Dichtung. - Sie kann durch alle Kanäle schlüpfen. - Gesprochenes Wort, Papier, Zelluloid, Graffiti, Magnetstreifen, Lochkarte, Radio, Speicherchip, Glasfaserkabel, Vinyl, Mikrofiche, Steintafel, CD, CD-ROM, MC, MD, DVD, DAT, PC, ZIP, Foto, Mobilfon, Palmtop, WWW, Satellitenfunk. - Es gibt kein Medium, das nicht als Träger-medium für Dichtung geeignet wäre.

Ist das Gedicht einmal vom Autor in die Welt gesetzt, so kann es in verschiedene Aggregatzustände transformiert werden. Der Autor hat keinen Einfluss mehr darauf, welchen Weg das Gedicht nimmt, von welcher Stimme es vorgetragen wird, welche Hände es abschreiben, welcher Server es zum Download bereithält, wer es auswendig lernt. Die einzige Wahl, die man als Autor hat, ist die Wahl der eigenen ursprünglichen Publikationsform. Mit der Wahl des Mediums für die Veröffentlichung, kann der Autor eine Richtung vorgeben und damit die Aufmerksamkeit des Lesers, Hörers, Users oder Zuschauers auf die von ihm bevorzugte Textebene lenken.

Die verschiedenen Veröffentlichungsformen können grob in zwei Kategorien eingeteilt werden: Auf der einen Seite steht die schriftsprachliche, visuelle Publikationsform, z.B. als Printmedium, ASCII-Code, Handschrift oder Gravur. Auf der anderen Seite steht die sprechsprachliche akustische Veröffentlichungsweise, z.B. als öffentlicher Vortrag, Audio CD, MP3-Stream oder Text-to-Speech-Generierung.

In der Entwicklungsgeschichte der Dichtung dominierte ursprünglich der öffentliche Vortrag als Verbreitungsmedium. Dichtung war neben einem sinnstiftenden Sprachgefüge auch immer ein sinnliches akustisches Erlebnis. Diverse Begriffe und Bezeichnungen dokumentieren auch in den heutigen Zeiten der Verschriftlichung noch die ursprüngliche Nähe der Dichtung zur Musik. In beiden Genres spricht man von Metrik, die Bezeichnung Ballade geht auf das Wort ballare [spätlat.: tanzen] zurück, das Wort Sonett bedeutet wörtlich übersetzt soviel wie 'Kling-Gedicht', das Wort Lyrik ist aus dem Namen eines Musikinstrumentes - der Lyra - entsprungen. Die Meistersänger hießen zwar 'Sänger', waren aber in erster Linie auch Dichter. Eine Rhapsodie bezeichnet eine Musikform und gleichzeitig auch eine Gedichtform. - Die Liste lässt sich fortsetzen.

Je nach Alphabetisierungsgrad und Verfügbarkeit des Buchdrucks in einem Kulturkreis variieren die Jahreszahlen, mit denen der Wandel hin zur schriftlichen Verbreitungsform begann. - Einige Kulturen der Welt sind noch immer stark an der verbalen Vermittlungsform orientiert. Andere kehren unfreiwillig durch den Einfluss von audiovisuellen Medien langsam wieder in die akustische Rezeptionsweise zurück.

In den Kulturkreisen, in denen sich ein Wechsel von der Oralität zur Literalität vollzog, fand dieser als langsame Entwicklung statt. Ein entscheidender Schritt innerhalb dieser Entwicklung ist der Übergang vom 'lauten Lesen' hin zum 'stummen Lesen'. Die allgemeine Angewohnheit, Texte stumm zu lesen, ohne dabei die Lippen zu bewegen, ist als Massenphänomen erst ein paar hundert Jahre alt. Mit der Durchsetzung dieses lautlosen Leseverhaltens wurde die akustische Erscheinungsform von Dichtung ganz unabsichtlich vernachlässigt. Viele Gedichte trugen natürlich auch weiterhin noch ihren Rhythmus, ihren Sprachklang, ihre Vokalordnung und andere akustische Feinheiten in sich. Sie kamen aber nur noch selten zur vollen akustischen Entfaltung. Schon bald galt das Lesen von Gedichten als introvertiert. Es wurde fast schon zum Synonym für 'alleine sein' und 'in sich gehen'. Die Gedichte wurden stumm und blieben solange zwischen ihren Buchdeckeln versteckt, bis jemand sie mit den Augen scannte. Ein Auswendiglernen war nicht mehr nötig, da die Texte ohnehin auf Abruf in der Bibliothek bereitstanden.

"bibliothek

die vielen buchstaben
die nicht aus ihren wörtern können

die vielen wörter
die nicht aus ihren sätzen können

die vielen sätze
die nicht aus ihren texten können

die vielen texte
die nicht aus ihren büchern können

die vielen bücher
mit dem vielen staub darauf

die gute putzfrau
mit dem staubwedel" (Ernst Jandl)

Sicher hat auch die geschriebene Form eines Gedichtes ihre Vorzüge. Die neutrale "Stimme" des Gedruckten, die zeitlose Verfügbarkeit aller Worte, der gerichtete und dadurch konzentrierte Blick des Rezipienten, das Look and Feel von Typographie und Papier und nicht zuletzt die relativ leichte und vor allem gängige Vermarktbarkeit von Lyrik in Buchform.

Ein paar wichtige Eigenschaften fehlen aber der schriftlichen Veröffentlichungsform. Die wichtigste scheint mir der Klang zu sein. Aufgrund dieses Mangels ist ein schriftlicher Text immer zur Passivität gezwungen. Er kann im Gegensatz zu einem gesprochenen Text nicht offensiv auf sein Publikum hinwirken. Es fehlt ihm - außer vielleicht als Plakat gedruckt - die Möglichkeit, seine Aufmerksamkeit einzufordern. Es fehlt die dritte Dimension. Der akustische Zeitstrahl, auf dem Rhythmik, Klang, Assonanz, Dynamik und Wortsinn entlang gleiten können, um die Zuhörer in einen pulsierenden Sprachfluss zu reißen.

Höchstwahrscheinlich ist das lange Zeit bemängelte allgemeine Desinteresse an Dichtung eine Folge dieser Passivität der geschriebenen Form. - Die sensationellen Erfolge von Lesungen der neuen Spoken Word Bewegung zeigen, dass aktiv und lebendig gesprochene Lyrik ganz selbstverständlich in der Lage ist, Zuspruch von einem großen Publikum zu bekommen. Gesprochene Gedichte schaffen auch einem unbelesenen Publikum Zugang zur Dichtung. Im Fahrwasser der populären Lesungen und Festivals konnten schon einige Buchverlage ihre Auflagen für Lyriktitel steigern.

Die Gegenüberstellung von Gedichten in schriftlicher Form und in gesprochener Form ist für mich keine Frage von Textqualität. Gelungene Gedichte und weniger gelungene finde ich immer wieder in beiden Sparten. Nur werden die Texte im Bereich des geschriebenen Wortes natürlich von Redaktionen und Verlagen nach vermeintlichen Qualitätsmaßstäben selektiert, während ein gesprochener Text oft ungefiltert auf das Publikum losgelassen wird. Die Folge dieser ungefilterten Textvermittlung ist das weit verbreitete Zerrbild vom Spoken Word Dichter als Hobby-Poeten, während in Buchform publizierende Autoren auch bei Kleinstauflagen schon als Profis angesehen werden. - (An dieser Stelle möchte ich z.B. auf die Kriterien zur Vergabe von Stipendien oder Lyrikpreisen hinweisen.)

Abschließend stelle ich fest, dass für mich die Gegenüberstellung von Gedichten in schriftlicher Form und in gesprochener Form keine Frage von 'entweder / oder' ist. Es scheint mir eher eine Frage des 'sowohl / als auch' zu sein. - Gegenwärtig dominiert bei Verlagen, Instituten, Stiftungen und Veranstaltern im Lyrikgeschäft allerdings die schriftliche Form. Um einen ausgeglichenen Zustand des 'sowohl / als auch' zu erreichen, müssen wir dafür sorgen, dass sowohl dem 'sowohl' als auch dem 'als auch' langfristig die verdiente Anerkennung zugestanden wird.

Christian Döring (Köln), Quo vadis Gedicht?

„Gedichte muß man erhören“ (Gerhard Falkner)

- 1.) Jeder Verlag mit literarischem Anspruch sollte sich einen „Ratschlag“ zu eigen machen, den Charles Baudelaire eigentlich an „junge Literaten“ adressiert hat: „Ich

fordere Mißgünstige auf, mir diejenigen guten Gedichte zu nennen, die einen Verleger ruiniert hätten“.

- 2.) „Das Gedicht“ gibt es nicht, nur in der (deutschsprachigen) Gegenwartslyrik eine Stimmenvielfalt, einen atonalen Chor, dessen Lautstärke anschwillt. Mit diesem vielzünftig-weltumspannenden schönen Babylon müssen wir uns zufrieden geben. Es gibt keine Schwäche der poetischen Phantasie – wohl aber eine des (deutschsprachigen) Literaturbetriebs: Die Lyrik ist die krisenresistente Literaturgattung, die Zahl der Veröffentlichungen und die Zahl der Verkäufe machen das im Vergleich zu erzählender Prosa deutlich. Die Krise der „Vermittlungsinstanzen“ ist nicht eine Krise der Lyrik.
- 3.) Das Gedicht muß nichts müssen: Es muß nicht auf der „Höhe der Zeit“ sein und sich dem Kulturbetrieb oder der Unterhaltungsindustrie andienen – auch nicht dem Leser, „wer den Leser kennt, der tut nichts mehr für den Leser. Noch ein Jahrhundert Leser – und der Geist selber wird stinken.“ (Nietzsche). Hier lauert die Selbstgefährdung der Gegenwartslyrik im „Medienzeitalter“. Das Gedicht steht nicht nur a priori „am Rande seiner selbst“ (Celan). Es muß dort in Ruhe gelassen werden, auch wenn es die Randlage im literarischen Betrieb allmählich verläßt.
- 4.) Die Lyrik ist per se die literarische Form, diejenige Gattung unserer Literatur, die dem Anspruch des multimedialen Bild- und Tonrauschs am besten zu antworten weiß: Lyrik als Abkürzung, oder Literatur in Clip- und Pillenform, als Lebenszeitökonomie oder Reduktionssucht – ihren Eigensinn und darin ihre Überlegenheit aber darf sie nicht aufgeben: Nur so bleibt Lyrik die komplexeste Form der Verbindung von Empfindungs-, Anschauungs- und Gedankenreichtum.
- 5.) Lyrik ist seit Anbeginn an den Apparat der Sinne und der Stimme gebunden, das Gedicht ist „akustisches und optisches Präzisionsinstrument“ (Kling), Lyrik gehört zum ältesten Gewerbe und pflegt das heftigste Verhältnis zur Sprache, Lyrik bewegt sich auf der Schattenlinie von der sprachlichen Äußerung zur schriftlichen Äußerung, von der gesprochenen zur geschriebenen Sprache. Und Lyrik hat ihre Prüfung schon immer im Gesprochenwerden erfahren, „it begins on page and ends on a stage“ – all das ist nichts neues, und der Poesiepartisan war mit seinen poetischen Drogen schon immer allen subkulturellen Traditionen geöffnet. Der Dialog mit anderen Kunstformen (Musik und Tanz) ist so alt wie die Lyrik selbst, die „ästhetischen Prämissen“ der „lyrischen Produktion“ bleiben von „neuen Medien und Technologien“ unberührt.
- 6.) Verändert hat sich nur das Verhältnis zur Öffentlichkeit: Den Barden hat das Hörbuch ersetzt, den Salon das Festival, die Buchdistribution hat sich via Online erweitert. Aber Lyrik muß das Paradox bei Strafe der Selbstabschaffung ertragen, intim und exponiert zugleich zu sein. Der Lyrikkern bleibt unberührt. Das Ich gewinnt sich erst durch die Sprache, der innere Raum (Traum, Phantasie) wird nur durch das Wort faßbar, im Gedicht kommt Sprache zu sich selbst. Die Naturwissenschaften mögen uns belehren über die Ursprungsdilemmata von Denken und Ausdrucksfindung, über die Bedingtheiten von Sprechen oder Schreiben, über den Primat von Philosophie oder Poesie: Das Gedicht schreibt uns.

Theda Weber-Lucks (Berlin), Quo vadis Gedicht?

Mein eigener Weg führte von der Faszination an der Klanglichkeit der Sprache und dem emotionalen Subtext des Sprechens hin zu den Grenzen zwischen Musik und Dichtung, zur Erforschung des rhythmisch-dynamischen Potentials von Silben und Lauten, zur Radiokunst, zur Lautpoesie, zum Tanz der Stimme in vokaler Performancekunst.

Valeri Scherstjanoi, der den Weg der russischen Futuristen in die Za-um-Dichtung weiter schreitet, hat die Lautpoesie einmal als Theater des Wortes und der Stimme bezeichnet. - Mich fasziniert der nonverbale Gebrauch der Stimme als Medium einer nonverbalen,

emotionalen Sprache, die Meredith Monk im Jahre 1965 für sich entdeckte, als ursprüngliches Instrument, wie Joan La Barbara sie 1974 sah, oder als Mikroskop, wie Chopin sie seit den siebziger Jahren zur Erforschung der entlegensten Winkel des Körpers gebraucht.

Klangfarben der Stimme – Resonanzen und Dämpfungen der Körperhöhlen und -öffnungen – Wege und Rhythmen des klingenden Atmens – Spannungszustände des Körpers.

Stimme als Ausdruck subtilster Körperbewegungen und -gesten, als Sprache der Emotionen - Poesie als Wissenschaft (im wörtlichen Sinne) von der Stimme und ihren Bewußtseins(ge)schichten.

Quo vadis Poesie? Zurück zu den Anfängen und hinaus in die Zukunft beim Durchdringen der Gegenwart. Zur Einheit der Poesie in Musik, Wort, Bild und Bewegung. Zu einer nonverbalen, emotionalen Sprache, die Mitteilung uralten Wissens ist und zugleich eine immer wieder neue, sinnlich-konkrete Form der Abstraktion, ein freier Spielraum der Imagination und Reflexion.

Internationales Colloquium *Ein Zentrum für die Poesie!* 27. Juni 2004

Christian Ide Hintze, schule für dichtung - vienna poetry school, Wien

*the international crazy wisdom poetry school
shall save the human race. bam pa ra da!*

allen ginsberg, poet, vienna 1993

teachers (1992-2004): allen ginsberg, h. c. artmann, nick cave, blixia bargeld, andrej bitov, miguel barnet, inger christensen, wolfgang bauer, pham thi hoai, falco, ide, marlene streeruwitz, angela garcia. a. o.

2500 years after the ancient school of sappho on the isle of lesbos, the *vienna poetry school* was founded in 1991.

the *vienna poetry school* is not an academy in the conventional sense, more a laboratory for inspiration, where students can work in their most creative way supervised by experienced poets. recognized poets and students meet each other during the international academies, which last a fortnight each. by joint creative collaboration one experiences all forms of poetry through the techniques of writing, speaking and gesture. all in all there has been more than 1.500 students attending classes since its inaugural year.

through workshops, readings, symposiums, and publications the *vienna poetry school* evokes discussion about the teachability & learnability of literature. thus extending the literature boundaries of book publishing, which currently prevail in europe.

within the *vienna poetry school* in non-written forms of expressions, such as acoustic, visual, binary poetry, cooking and sound poetry, form new aspects of poetry itself. through its visionary, imaginative poetry-performances the *vienna poetry school* has become recognized as a leader in its field of poetry expression and understanding in europe.

the *vienna poetry school* co-founded the "escuela de poesia" (medellin, colombia) and the "poetic writing courses" (jakarta & bali, indoneisa). medellín (colombia), frankfurt/main (germany) and luedenscheid (germany) are some of the cities where the *vienna poetry school* held its academies abroad.

the founding of the *vienna poetry school* was initiated by viennese poet and performance artist ide hintze. he was assisted by co-founders sonja orator-moor, a specialist in marketing and team-organisation, christian loidl and christine huber, both poets, editors and visionaries of the viennese poets' scene.

Eugen Gomringer, institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Rehau

1. résumé konkrete poesie

eine wichtige motivation der entstehung der konkreten poesie in den fünfzigerjahren des letzten jahrhunderts war der ausblick auf eine sich bildende internationale sprachgemeinschaft. sie war optimistisch-positivistisch orientiert und keineswegs – zum unterschied der damals marktgängigen lyrik – mit der aufarbeitung der jüngsten vergangenheit beschäftigt. sie befasste sich nicht mit unglücksfällen.

ich habe den beitrage der lyrik in der funktionalen abhängigkeit zu dieser bewegung definiert. es ergab sich dadurch die thematik geeigneter formen des sprachbildes, der kommunikationsfähigkeit und damit selbstverständlich der semantik-semiotik-beziehung. es ergab sich durch individuelle eignung der dichter d.h. der spracharbeiter eine klare teilung in eine hörpoesie und eine visuelle poesie. beide beruhten auf den drei schritten der analyse, der iteration und der kombinatorik. ideogramm und logogramm im visuellen bereich nahmen meist bewusst wortmaterial der alltagssprache in sich auf und machten durch freistellung, typografie und spielsinn auf sich aufmerksam.

über die zentren der frühen fünfzigerjahre hinaus wurde konkrete poesie in neuen zentren aufgenommen und auch interkulturell bereichert, z.b. als eines der jüngsten beispiele: die südkoreanische visuelle poesie. der begriff konkret wurde von mir gewählt durch die vorgabe der konkreten kunst, der ich im jahre 1944 begegnete und die mich durch die konzentration auf die wesentlichen gestaltungsmittel – formen, farben, rhythmus – tief beeindruckte. dass konkretheit in der sprache und in der bildenden kunst nicht identisch sein konnten, sich jedoch durch analoge gestaltungsprozesse als gemeinsame bewegung verstanden, war mir und meinen freunden bewusst.

wie bei jeder entwicklung beobachtet werden kann, bildeten sich spezialisierte gruppierungen, beeinflusst durch technische innovationen der medien bis zum cyberspace. verständlicherweise wurde wiederholt vom ende der konkreten poesie gesprochen.

in meiner persönlichen entwicklung ergab sich vermehrt eine hinwendung zur meditativen verwendung der konkreten poesie, wozu sich ihre kurzformen bestens eigneten. auch da war ich einer beeinflussung durch die konkrete kunst ausgesetzt, vor allem durch das werk von josef albers.

2. gründung und arbeit des ikkp – institut für konstruktive kunst und konkrete poesie in rehau

am 1. juli 2000 richtete ich mit meiner frau, einer germanistin, und mit meinem sohn stefan, musiklehrer und grafiker, das institut ikkp auf der basis meiner archive über die verschiedenen beruflichen tätigkeiten, der unterlagen aus der hochschultätigkeit und der sammeltätigkeit in kunst und experimenteller literatur, ein.

während wir in der abteilung kunst die längst fällige öffnung von der geometrisch orientierten konkreten kunst zur weiter geöffneten konstruktiven kunst vornahmen (ein sprechendes beispiel ist die nahe begegnung in unserem skulpturengarten von der pavillon-skulptur von max bill und der skulptur "wegezeichen" von o.h. hajek), konzentrieren wir uns auf die

quellen der konkreten poesie. wir sind nicht in der lage, die mediale vielfalt weder in der praxis noch in der theorie zu verfolgen oder uns anzueignen.

es zeigt sich auch, dass durch die zur zeit starke verbreitung der lyrik, z.b. durch die bewegung "poetry slam", mit der wir durch die initiativen unserer tochter nora-eugenie gomringer hautnah verbunden sind, auch die konkrete poesie, d.h. die poesie der sparsamen kurzformen, in neuen generationen immer wieder faszination auslöst. eine neue wichtige begegnung entsteht durch die spracharbeit im interkulturellen bereich.

wir sammeln experimentelle literatur weltweit, können die laufende zuwendung von kollegen unterschiedlicher sprachgebiete vermelden und arbeiten zusammen mit lehrkräften und schülern der kollegstufe. neben der vermittlung am objekt ist unsere gesprächsbereitschaft oder die einföhrung in kunst- und poesie-ausstellungen (raoul hausmann, décollage, ilse und pierre garnier u.a.) sehr gefragt. wie in der bildenden kunst ist auch in der lyrik zu beobachten, dass ein interesse über die quellen und erste, originale, authentische motive besteht. dies gleicht einer entsprechung des interesses an malewitsch, an der entstehung der abstraktion-konkretion durch vorbereitende theosophie usw.

Lee Bricetti, Poets House, New York

Founded in 1985 by Stanley Kunitz and Elizabeth Kray as a comfortable, free, accessible place for poetry, Poets House is a national poetry archive and independent literary center located in Soho. No other organization I can think of so embodies Walt Whitman's democratic vision (or his encyclopedic accumulations)...here, books of poetry are (almost) as numerous as leaves of grass. Each year Poets House gathers the entirety of poetry books published in this country, making our collection one of the most comprehensive anywhere. Our jewel of a Reading Room is free and open to the public on a daily basis. The following are just some of Poets House's resources and programs.

Library

Our 45,000-volume collection is perhaps the most comprehensive poetry library available to the public in open stacks in the United States. Our reference section includes information on grants, applications for dozens of writers' colonies and retreats, and directories to help locate poets and poetry publishers. The library also houses an extensive audio collection and a growing multimedia collection. Our collection is non-circulating, and is housed in a spacious loft in downtown Manhattan. We recently doubled our space and have developed a Children's Poetry Room with weekly programs for youngsters and their families.

Public Programs

Poets House presents over 100 events on site each year that involve poets from the widest aesthetic spectrum. Programs include lectures, panel discussions, seminars, workshops and readings. The cornerstone of our in-house programming is a series entitled Passwords which features poets reading and discussing the work of other poets. Poets House programs are widely acclaimed for their intellectual reach, accessibility and innovation.

People's Poetry Gathering

Produced in partnership with City Lore, the People's Poetry Gathering is a biennial poetry festival that features poets from all over the world at venues throughout lower Manhattan. It is one of the largest events of its kind, drawing 10,000 people and more to read poetry and hear it read, improvised, chanted, or sung in celebration of international literary and oral poetic traditions.

The Poetry Publication Showcase

The Poetry Publication Showcase is an annual exhibit of nearly 2,000 of the year's new poetry books from commercial, university and independent presses across the United

States. The Showcase takes place in April, in celebration of National Poetry Month, and includes a series of readings, panel discussions and seminars exploring the current moment in poetry and poetry publishing. Besides offering an opportunity to survey the latest in contemporary poetry, the Showcase also introduces viewers to all the presses that publish poetry in the United States.

The Directory of American Poetry Books

The Directory of American Poetry Books is a searchable catalogue of the Poetry Publication Showcase. It features ordering information and capsule reviews about nearly 15,000 books. It's available free of charge at our website, www.poetshouse.org. Older versions of the Directory are also available in print.

Poetry in The Branches

Our national Poetry in The Branches (PITB) services are based on a proven model, developed in collaboration with the New York Public Library System and the Brooklyn Public Library System. Through it we have mentored nine branch libraries in New York City, trained hundreds of librarians, tripled poetry circulation at our original target branches, reached thousands of new poetry readers and changed the way the branch libraries of these systems provide poetry services and develop poetry collection and audiences. Each week more than 30,000 people visit PITB branches and are exposed to this increased presence for poetry. Now, the Poetry in The Branches Institute is also a national training program for librarians from all over the country, helping new PITB programs take root all over the country.

Coda

Our newest experiment is a Poet-in-Residence at the Central Park Zoo. This program will, ultimately, invite the public to "bump into poetry" and to make a discovery about artful language. Thirty-five signs will integrate poetry from all over the world into the exhibits to illuminate powerful connections between poetic language and the human communion with nature.

In all that Poets House does, it emphasizes poetry for the life, available to everyone. In a country where advertising has become the dominant form of expression, Poets House offers a place that celebrates interiority, artful language and the single voice. As our space increasingly brims with books and visitors, we envision a permanent home where we can continue to grow and to welcome new generations into the transformative power of poetry from around the world.

Dmitry Bulatov, National Centre for Contemporary Arts, Kaliningrad

NCCA in Russia is the first national institution established by the Ministry of Culture of the Russian Federation and works immediately in the sphere of contemporary art. It was established in the beginning of 1990s on the initiative of art critic, artist and curator, currently art director of the Centre, Leonid Bazhanov. The National Centre for Contemporary Arts has branches in St.Petersburg, Nizhniy Novgorod, Yekaterinburg and Kaliningrad. The Kaliningrad Branch of the National Centre for Contemporary Arts (director Elena Tsvetaeva) has been working since 1997 as a structural sub-unit of NCCA and is the only museum, exhibition and research organization in Kaliningrad that works in a wide range of contemporary art, including, besides fine art, experimental literature, music, and undertakes research dealing with history and identification.

The Kaliningrad Branch today is:

- a small organization with a staff 12 workers (art-managers, curators, artists, engineers)
- an office of 100 square meters in the city centre.

Last year KB NCCA obtained a building for its future residence – the tower-redan “Kronprince”, a monument of the German fortification architecture of the middle of the 19th century. The branch prepares about 30 art events in a year in Russia and abroad. There is a studio provided with professional equipment for editing and production of video, photo, sound and internet projects. KB NCCA holds its projects both in the city (show rooms) and in the country (plein-air), cooperates with museums, galleries, universities, Administration of the city and region, and also with profit and non-profit organizations – internet-clubs, cinemas, dance-clubs, television and radio companies.

When realizing its projects the branch relies on professional international links with Goethe Institute (St.Petersburg), French Culture Centre (Moscow, St.-Petersburg), British Council (Moscow), German-Russian House (Kaliningrad), CEC International Partners (New York, St.-Petersburg), Swedish Institute (Stockholm), Art in General (New York) etc.

The Branch:

- specializes on cultural-research mapping of the intersections between science, social activity and art
- initiates multimedia projects based on contemporary technologies of experimental sound and video
- presents experimental art trends that emerge on the basis of the technological achievements of post-biological society (bio and genetic engineering, nanotechnology, etc)
- works with the issue of identification by means of actualization and new interpretation of the historical heritage of Koenigsberg/Kaliningrad
- works on publications, such as the international illustrated edition pH, and topical international anthologies.

One of the directions of the branch is the activity in the field of contemporary experimental poetry. This activity has been undertaken since the day of the branch's establishment and first of all its aim is to popularize new forms of experimental poetry in Russia, expansion of NCCA archive-library, research activities, etc. Last year the branch realized a number of projects in the field of experimental poetry. I would like to represent these projects briefly.

(presentations)

1. Experimental poetry. Selected articles. (Simplicij, Kaliningrad, 1996)
2. Point of View. Visual Poetry: the 90s. (KB NCCA, Simplicij, Kaliningrad, 1998)
3. Homo Sonorus. Anthology of the World Sound Poetry. (KB NCCA, Kaliningrad, 2001)
4. “Glukhomania” web-project
5. Sound poetry and audio art (different editions)
6. The festival “SLOWWWO”

As the centre specializes in contemporary art, we constantly have to research the frontier fields of contemporary poetry. To put it more precisely, we have to research material carriers of information. This direction was taken four years ago, when the centre started preparing the fundamental anthology devoted to the research into biological and postbiological carriers of information. For the edition we managed to gather not only international authors – artists and poets, who are occupied with this problem, but also scientists, sociologists, philosophers, lawyers, art critics, etc. These participants described and determined on the whole the place taken by this art trend. I am sure, the edition is unprecedented with its level of comprehension of new technologies and their role in creating art work and experimental literature. At the same time we are trying to popularize this issue in Russia and abroad, to work out aesthetics and theoretical provisions of the new phenomenon. Though, I have to admit that society strongly resists to the new issue (I would add that it has always resisted and still resists). The book is presupposed to be presented in many cities of Russia and abroad this year and next one.

7. Biomediale. Contemporary Society and Genomic Culture (KB NCCA, Jantarnij Skaz, Kaliningrad, 2004)

In conclusion of this presentation I would like to provide a brief concept of our work in the field of contemporary poetry. I reduce the concept to the list of the following "artistic" formulations. Poetry is staging of one's own death. Not the death of the poet or the reader/spectator, not of a human being at all, for man is not interesting for it, and his life and death are also not interesting for poetry. Man is interesting for mass culture only. Poetry is interested just in its own death. Poetical work is interesting as long as it stages this death again and ritually reproduces it. Poetical work can do so by trying to realize this operation of contemplation again and again, by providing new and new impossibilities, new and new bans and prohibitions. Contemporary poetry is, as a matter of fact, the tabooing of practice of poetry itself. This tabooing is understood as one more type of real practice. Every following poetical work prohibits something to us, something, what we haven't yet guessed about, that it can be prohibited. The most striking is that we always discover, when we see/read/hear a new poetical work, that something happened to be prohibited, but we all survived; we still can look at it. Somehow, there is nothing to see already; everything have already disappeared, broke down; nothing can be found already; there is only rubbish around, and, never the less, it happens that we still look and it happens that something could be prohibited; something impossible can still be done, and we all shall still look at it...

Clara Ferreira Alves, Casa Fernando Pessoa, Lissabon

The Casa Fernando Pessoa is a cultural space belonging to the Lisbon City Council, created in honour of the poet and designed as a House of Poetry. It is situated in Rua da Rocha 16, in Campo de Ourique, the building in which Fernando Pessoa occupied the first floor -left.

The building, purchased by the Lisbon City Council, was completely renovated to accommodate the first House of Poetry in Portugal. The architect Daniela Ermano, in collaboration with specialists in Pessoa's literary works, was responsible for reconstructing the building, preserving its original façade and adapting it to its new function. Portuguese designers such as Tomás Taveira, Daciano da Costa, Ângela Ladeiro, Nuno Ladeiro and Helena Ladeiro were invited to contribute towards the interior design of the house.

Inaugurated on 30 November, 1993, the Casa Fernando Pessoa has played a pioneering role in the dissemination of the works of Fernando Pessoa and of his intimate relation with the city of Lisbon, as well as in its dissemination of Portuguese and international poetry.

The Casa Fernando Pessoa also houses a Library dedicated to national and international poetry, in which the poet's personal documents are of particular importance. The Casa Fernando Pessoa library is the only public library specialising in poetry in Portugal. It aims to promote and disseminate the works of Fernando Pessoa, fostering an appreciation for Poetry, protecting the treatment and preservation of the poet's literary estate, financing books and publications related to his works and poetry and finally, making the works of Fernando Pessoa more widely known on an international level. The Poetry library includes a representative sample of Portuguese and international 20th century poetry in Portuguese and translated versions.

Casa Fernando Pessoa organises several international literature meetings, with the participation of writers from many other countries. Readings, conferences or round-tables, are some of the activities that take place during the meetings, narrowing the cultural ties and promoting the debate among different types of writing.

Ken Cockburn, The Scottish Poetry Library, Edinburgh

1. The Library in Edinburgh

1.1 History / Old Building

Founded 1984, location (formerly Oliver & Boyd, publishers, packing room; now Canongate Press, The List)

Tessa Ransford, founding director

1.2 New building

Location, layout

Architect, Malcolm Fraser

Artworks - Ian Hamilton Finlay tapestry; glass balustrade with quotations from 1000 years of Scottish poetry; 'by leaves we live' inscription, 'It is not gold...', verse in Gaelic, translations in English and Scots

1.3 The collection & catalogue

over 30,000 items: books, magazines, newspaper cuttings, audio materials, videos, braille materials)

reference and lending materials

Catalogue categories: background; anthologies; volumes by individual poets

poetry from Scotland in English, Scots, Gaelic, and other languages; English-language poetry from the UK and around the world; international in the original; parallel texts; in translation

on-line catalogue at www.spl.org.uk - searchable in depth

Borrowing: in person; postal lending arranged by phone, e-mail or by post

Free borrowing

Friends scheme

1.4 Events

Before move into new building, single annual event during Edinburgh Festival (August) mixing poets from Scotland and abroad (including Norway, Hungary, Catalonia, India & Pakistan)

Expanded programme of events - 20 during 2004, 20th anniversary year - readings, talks, translation seminars, etc.

Selected Works: ongoing occasional series in which a prominent writer, artist, publisher, etc, discusses and reads their favourite poems. Highlights SPL collection.

Recent translation seminars include *M/other Tongues* (Scottish & German-language poets, 2002); *Voyages & Versions* (poets from Scotland, Wales, Poland, Germany, Czech Republic (2003); *Poems/Passages* (poets from Scotland & France, 2003)

recordings of events (extracts)

2. Education and Outreach Work

2.1 Events for schools at the SPL, often in partnership with other organisations - Moray House College of Education, Our Dynamic Earth, National Museums of Scotland

2.2 Outreach service

visits to schools; writers' groups

sessions offered: borrowing; poetry writing workshops; talks

2.3 Branches around Scotland

locations

2.4 Publications

The Jewel Box - audio CD of 35 contemporary Scottish poets reading their work (2000)

Variations on a New Song - poems commissioned by the first elected Members of the Scottish Parliament (2000)
EPIC poetry postcards (2001)
Teachers' Resource Packs - ideas for poetry writing workshops with pupils in primary and secondary schools (2002)

2.5
SPL website, highlight main areas

Über den Herausgeber

Matthias Weichelt, geboren 1971, studierte Neuere deutsche Literatur, Neuere Geschichte und Allgemeine Rhetorik in Tübingen, Heidelberg und Paris und promoviert derzeit zum Thema "Gewaltsame Horizontbildungen. Max Kommerells lyriktheoretischer Ansatz und die Krisen der Moderne". Er ist freiberuflich als Lektor, Projektleiter und Publizist tätig.