

Leseprobe

Giulia A. Disanto und Ronny F. Schulz (Hgg.)

Lyrik-Experimente
zwischen
Vormoderne und Gegenwart

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Umschlagabbildung:

Collage von Ronny F. Schulz unter Verwendung von Ausschnitten aus dem Codex Manesse, Bl. 125r (Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0245>) und aus Kurt Schwitters. Gesetztes Bildgedicht. In: Ders. Die Blume Anna. Die neue Blume Anna. Eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922. Berlin: Verlag der Sturm 1922 (elementar). S. 31.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Instituts für „Studi Umanistici“ der Universität Salento.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1284-3

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Minnesang und Sangspruch: Neue Wege der Rezeption	
Danielle Buschinger	
Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters in der Dichtung der Moderne	31
Anabel Recker	
„und hütet dich vor equifica“. Rührende Reime von Gottfried von Neifen bis Hans Winter	49
Christoph Schanze	
Liebe und Leid, Rausch und Tod. Urs Allemann überschreibt das Tagelied Dietmars von Aist	67
Sandra Hofert / Ronny F. Schulz	
Gedichten einen Körper geben? Experimentelle Rezeption von mittelalterlicher Lyrik im 20. Jahrhundert	91
Innovation und Tradition	
Matthias C. Hänselmann	
Die Verformung einer Form. Das deutsche Sonett zwischen Epigonentum und der Tradition des Traditionsbruchs	121
Elisa Ronzheimer	
Bertolt Brechts Lyriksprache und der <i>parallelismus membrorum</i> . Zur „reimlose[n] Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“	157

Kombinatorik und Geometrie

Giulia A. Disanto

Poetik der Abstraktion.

Eine diachronische Skizze über Dichtung und geometrische Form 179

Jill Thielsen

Poesie-Automaten und Versstreifen.

Die Funktion der Kombinatorik in den Werken

Hans Magnus Enzensbergers und Franz Josef Czernins 205

Buchstabe, Alchemie und Magie

Lorella Bosco

Alchemie und Dichtung.

Grenzerkundungen zwischen Literatur und Wissenschaft

in der Lyrik der Moderne und der Gegenwart 227

Thomas Keith

Magische Worte.

Dada-Lautpoesie und Zauber- und Segenssprüche

aus dem 14.-16. Jahrhundert 249

Donatella Mazza

Der „im Buchstabensinne einer reinen Sprache verborgene[]

INNERE[] SINN“.

Otto Nebels *Zuginsfeld* als Reinigung der Sprache 269

Giulia A. Disanto und Ronny F. Schulz

Einleitung: Lyrik-Experimente zwischen Vormoderne und Gegenwart

1. Lyrik-Experimente – Eine terminologische Annäherung

Ein germanistischer Sammelband zu Lyrik-Experimenten verspricht für gewöhnlich eine Aufsatzsammlung, die sich mit der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts oder der Nachkriegslyrik der 1950er und 60er Jahre auseinandersetzt. Die vorliegenden Beiträge fokussieren jedoch auf eine diachrone Betrachtung und Diskussion vormoderner sowie gegenwärtiger experimenteller Formen und Inhalte, sie spannen einen Bogen von Gattungen über rhetorische Stilmittel bis hin zu optischer Poesie und Automatenlyrik. Sie schlagen eine Brücke zwischen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Phänomenen und jenen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Die Herangehensweise der einzelnen Beiträgerinnen und Beiträger wird somit selbst experimentell. In dem vorliegenden Band haben wir uns für den Terminus *Lyrik-Experimente* entschieden, der bisher nicht determiniert ist wie der Begriff der *experimentellen Lyrik*, der primär auf die Dichtung der Nachkriegszeit abzielt. Dabei stellt sich die Frage, was eigentlich basal unter einem Experiment, das in erster Linie in den Naturwissenschaften verortet zu sein scheint, für die Lyrik zu verstehen ist.

Der Beginn einer „wissenschaftlichen Experimentierkunst“ wird in der Forschung gemeinhin um die Zeit um 1600 angesetzt, mit Galileo Galilei und Francis Bacon als ihre theoretischen Initiatoren.¹ In der *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* findet sich für das Experiment die Definition als

planmäßige Herbeiführung von (meist variablen) Umständen zum Zwecke wissenschaftlicher Beobachtung. [...] Die Beobachtungen, die von antiken Technikern gemacht wurden, gehörten nach dem damaligen Verständnis in

1 Vgl. [Peter Janich]. Art. „Experiment“. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Hg. Jürgen Mittelstraß. Bd. 2. C-F. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005. Sp. 454a u. b. Hier: Sp. 454b.

den Bereich des Künstlichen, der von einer Wissenschaft von der Natur streng unterschieden wurde.²

Wenn Literatur unter den Aspekten von Versuch, Empirie und Innovation betrachtet wird und schließlich sogar von experimenteller Literatur oder literarischem Experiment gesprochen wird, besteht zunächst der Verdacht, dass die Übertragung des Experimentbegriffs vom naturwissenschaftlichen in den literarischen Bereich ebenfalls nicht vor 1600 angesetzt werden kann. Dies bestätigt sich in rezenten Standortbestimmungen der Literaturwissenschaft, so beispielsweise in Michael Gampers Untersuchung von Experiment und Essay, welche als Ausgangspunkte Francis Bacon und Michel de Montaigne setzt.³ Während Gamper in den Natur- und Sozialwissenschaften das Ziel sieht, „experimentell nachgewiesene Erfahrungen zur Empirie zu verdichten und die festgestellten Realien auf ihre Gesetzmäßigkeiten hin zu überprüfen“, konstatiert er analog für den Literaturbetrieb:

In der Literatur hingegen ist die Sprache Gegenstand, Instrument und Medium der Versuche. In ihr wird Sprache einer experimentellen Überprüfung ausgesetzt, in ihr werden mittels Sprache experimentelle Sachverhalte dargestellt und durchgespielt, und in ihr werden durch Sprache Elemente von Experimentalsystemen kritisch reflektiert.⁴

Der Übertragungsvorgang des Experimentbegriffs von den Naturwissenschaften auf die Literaturwissenschaft, der in der deutschen Nachkriegsgermanistik aufkommt, mag wohl auch als Versuch gewertet werden, der einer Überwindung der Differenzen der *Zwei Kulturen* dient. Wie im naturwissenschaftlichen Diskurs stellt sich das Experiment in ein Spannungsverhältnis zur Tradition. Helmut Motekat verortet so das lyrische Experiment in der Dichtung der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, als „Ziel des Experiments [wird] die Erweiterung der bisherigen Grenzen der Erkenntnis in Bereiche

2 Ebd. Sp. 454a u. b.

3 Michael Gamper. Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay. In: Zeitschrift für Germanistik, N. F. XVII (2007). S. 593-611. Es sei an dieser Stelle auf das von Gamper geleitete Forschungsprojekt „Experimentierkunst“ an der ETH Zürich hingewiesen sowie auf die angeschlossenen Publikationen der Reihe „Experiment und Literatur“ im Wallstein Verlag. Siehe dazu: http://www.lw.ethz.ch/projekt_experimentierkunst.htm (letzter Zugriff: 01.09.2019).

4 Gamper. Dichtung (wie Anm. 3). S. 605.

des bis dahin Unbekannten⁵ ausgemacht. Damit wird der Gedanke der Innovation in die Literatur eingeführt, wenn Dichtung nämlich nicht nur eine *andere* Art des Sprechens ist, sondern eine *neue*, bisher „ausgesprochene“ Form. Motekat greift T. S. Eliots Definition von Lyrik als „*a raid on the inarticulate*“ auf:

Der „Vorstoß ins Sprachlose“, von dem Eliots oben zitierte Verse sprechen, ist der Versuch, etwas von der Dichtung bislang noch nicht Vergegenwärtigtes in den Raum der dichterischen Wirklichkeit einzubeziehen. Dabei wird dieser Raum zugleich selbst erweitert. Seine Grenzen werden nach außen hin verlegt, so daß sie auch bisher noch außer ihnen Befindliches (bis zu diesem Augenblick noch „Sprach-los“ Gewesenes) umschließen. Das geschieht durch das *dichterische Experiment*.⁶

Der übertragene Experimentbegriff erlaubt es hier sogar, zu einer weiteren metaphorischen Bedeutung zu gelangen, dem Raum der Lyrik, der eine Extension durch das Experiment erfahren könne, wenn er „[s]eine Grenzen [...] nach außen hin verlegt“. Dieser lyrische Experimentbegriff, wenn er absolut gesetzt werden würde, könnte auch den lyrischen Ausdruck in nichtsprachlichen Zeichen subsumieren, was an den Term der *optischen Poesie* Klaus Peter Denckers erinnern lässt.⁷

Was ist jedoch genau unter einem Lyrik-Experiment zu verstehen? Auf den ersten Blick ist der Begriff aus dem (natur)wissenschaftlichen Bereich in den ästhetischen übertragen worden. Er hat sich allerdings, wie Zeller dies anführt, „als ästhetische Beschreibungskategorie bislang nicht durchsetzen können.“⁸ Auch dies wirkt erst einmal ungewöhnlich, bedenkt man, dass

5 Helmut Motekat. Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M./Bonn: Athenäum 1962. S. 13.

6 Ebd. S. 14. Hervorhebung im Original.

7 Vgl. hierzu z. B. Klaus Peter Dencker. Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2010.

8 Christoph Zeller. Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung. In: Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950. Hg. ders. Heidelberg: Winter 2012. S. 11-54. Hier: S. 19. Zum Themenkomplex des Experiments in der Literatur vgl. außerdem die einschlägigen Arbeiten von Harald Hartung. Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1975; Marcus Krause/Nicolas Pethes (Hg.). Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005; Raul Calzoni. Das „Experiment“ in der

schon bei William Wordsworth der Begriff poetologisch motiviert wird.⁹ Im von Dieter Lamping herausgegebenen *Handbuch Lyrik* finden sich immerhin fast 80 Belege für das Wortfeld „Experiment“, ein Gutteil davon bezieht sich jedoch auf die experimentelle Lyrik, die im Handbuch folgendermaßen charakterisiert wird: „So spielen im Gefolge der experimentellen Lyrik die performativen Qualitäten des Sprachmaterials und damit auch performative Aspekte in aktuellen Poetiken eine wichtige Rolle.“¹⁰ Dieser Ansatz lässt aber nicht nur an die experimentelle Lyrik der 1950er und 60er Jahre erinnern, sondern auch an vormoderne Vertreter. In dem genannten Handbuch findet z. B. ebenfalls der römische Dichter Laevius (2. oder 1. Jh. v. Chr.) Erwähnung, der „[m]it Sprache und Form experimentierend“¹¹ Lyrik verfasste. Experimentieren kann also sehr wohl auch antiken Autoren zugeschrieben werden, gleichwohl es keinen Konsens für den Begriff in der Poetologie gibt. Eine genaue Definition des Experiments in der Dichtung sucht man stattdessen vergebens und das mit gutem Grund: Eine einzige absolut setzende Erklärung des Begriffs würde der Lyrik nicht gerecht werden. Zeller liefert dagegen eine fundierte Diskussion des Experimentbegriffs zwischen Naturwissenschaft, Nachkriegspolemik und Metapher. Das lyrische Experiment als Metapher zu fassen mag überzeugen, jedoch ginge dabei wohl ein Teil der Wissenschaftlichkeit verloren. Mit der metaphorischen Deutung des Experiments verhält es sich aber ähnlich wie mit der Aussage, dass „die Literaturgeschichte eine dem Experiment affine Tendenz [zeigt]“, was laut Zeller ein zu „weit gefasster Begriff“ sei.¹² Der rein metaphorische Gebrauch des Experiments würde allerdings auch zur Beliebigkeit des Begriffs führen. Plausibler wäre es, den Begriff vor der Folie der Engführung von Literatur und Wissen(schaft) zu betrachten.

Literatur. In: „Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Hg. ders./Massimo Salgaro. Göttingen: V & R Unipress 2010. S. 11-28.

- 9 Vgl. Charles Mahoney. Wordsworth's Experiments with Form and Genre. In: The Oxford Handbook of William Wordsworth. Hg. Richard Gravil/Daniel Robinson. Oxford: Univ. Press 2015. S. 532-546.
- 10 Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2., erweiterte Auflage. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler 2016. S. 15.
- 11 Ebd. S. 339. Das gilt auch für den von Giulia A. Disanto herangezogenen Fall von Publilius Optatianus Porfyrius' *carmina figurata*, siehe ihren Beitrag im vorliegenden Band.
- 12 Zeller. Literarische Experimente (wie Anm. 8). S. 26 u. 27.

2. Im Spannungsfeld von Innovation und Tradition: Lyrische Experimente zwischen Mittelalter und Gegenwart

Der Experimentbegriff begegnet in der literaturwissenschaftlichen Mediävistik ebenso wie in der neueren Literaturwissenschaft, er erfährt in der Regel nur weniger theoretische Fundierung – wohl wegen der Problematik des Begriffs in Bezug auf die mittelalterliche Literatur – und wird meist als Schlagwort verwendet. Dorothea Klein spricht in ihrer Minnesang-Anthologie von „Formexperimenten“ und sieht gerade in der Kanzonenstrophe „enorme Möglichkeiten für Variation und Kombination“¹³. Mittlerweile rückt auch die Frage nach Innovation im Minnesang stärker in den Fokus.¹⁴ Die späteren Vertreter dieser Lyrikgattung werden ebenfalls – wie Hugo von Montfort, Oswald von Wolkenstein oder der Mönch von Salzburg – entweder in die Nähe der (modernen) Avantgarden gerückt oder ihre Werke werden als „Experiment“ interpretiert.¹⁵ Alternativ wurden experimentelle

13 Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Hg. Dorothea Klein. Stuttgart: Reclam 2010. S. 56.

14 Erinnert sei nur an Susanne Köbeles Teilprojekt zur DFG-Forschungsgruppe FOR 2305 – Diskursivierung von Neuem: *ich bin niht niuwe* –? Neuerung als paradoxer Effekt ihrer Infragestellung im mittelalterlichen Liebesdiskurs, vgl. <http://www.for2305.fu-berlin.de/teilprojekte/tp01/index.html> (letzter Zugriff: 03.09.2019).

15 Unter den vielen mediävistischen Arbeiten der letzten vier Jahrzehnte, die „Experiment“ zumindest im Titel führen, einzelne Gattungen, wie z. B. das Tagelied, als Experiment ausweisen, oder den innovativen Ansatz eines Werks hervorheben, seien nur genannt: Dagmar Hirschberg, Zur Funktion der biographischen Konkretisierung in Oswalds von Wolkenstein Tagelied-Experiment „Ain tunckle farb von occident“ KL. 33. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1985). S. 376-388; Dagmar Hirschberg, *dy trumpet* (MR 15). Ein Tagelied-Experiment des Mönchs von Salzburg. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. Cyril W. Edwards/Ernst Hellgardt/Norbert H. Ott. Tübingen: Niemeyer 1996. S. 203-216; Wolfgang Achnitz, *Man mocht es griffen mit der hand*. Das Durchbrechen von Erwartungshorizonten als Merkmal der Dichtungen Hugos von Montfort. In: *Aller weishait anevang / Ist ze brüfen an dem aussgang*. Akten des Symposiums zum 650. Geburtstag Hugos von Montfort. Hg. Klaus Amann/Elisabeth de Felip-Jaud. Innsbruck 2010 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 76). S. 127-142; Albrecht Classen, Die Erfahrung mit dem Nichts und dem Unsinn: Poetologische, fast

Inhalte und extravagante Formen in der Dichtung auch als „Nonsense-Poesie“, „Unsinnsdichtung“ oder „Poetische Sprachspiele“ aufgefasst.¹⁶ Die mittelhochdeutschen Beispiele aus dem Bereich der Sangspruchdichtung, die in die einschlägigen Sammlungen aufgenommen wurden, entwickelten ihre Strophen dabei meist aus dem rhetorischen Topos des *mundus perversus*, so Reinmars von Zweter „*Ich quam geriten in ein lant/ uf einer gense, dà ich affentören vant*“¹⁷; eine andere Möglichkeit besteht darin, wie am Beispiel des Dürinc mit „*Spil minnin wundir volbringin man gît*“ zu sehen, in der modernen Edition den Text typographisch neu zu setzen, sodass in diesem Fall das Schriftbild drei nach unten gerichtete Pfeile zu ergeben scheint.¹⁸ Dieses Vorgehen Denckers missachtet aber die handschriftliche Überlieferung und wirft eine bewusst neuzeitliche Perspektive auf mittelalterliche Lyrik, um sie als „weit zurückliegenden Wegbereiter und Vorläufer“¹⁹ der Dichtung des 20. Jahrhunderts zu präsentieren. Generell verleitet experimentelle Bildsprache auch in anderen Gattungen dazu, diachrone Parallelen zu ziehen, wenn beispielsweise Thomas Cramer den *Finckenritter* parallel mit *Tragödie in zwei Akten* von Majakowski zitiert oder in dem Werk aus dem 16. Jahrhundert ein ‚pelzener Schmalztiegel‘ an Meret Oppenheims *Le Déjeuner en fourrure* erinnert.²⁰ Immer wieder begegnet aber der Begriff der Kreativität, der

schon postmoderne Experimente im Mittelalter: Der Troubadour Guillaume le Neuf, mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts und Vertreter der „Volkslieddichtung“ des 16. Jahrhunderts. In: Neuphilologische Mitteilungen 113 (2012). S. 145-163; Cordula Böcking. *mit geflorierten worten?* Die Minnelyrik Hugos von Montfort zwischen Epigonalität und Experiment. In: Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Hg. Elizabeth Andersen/Ricarda Bauschke-Hartung/Nicola McLelland/Silvia Reuvekamp. Berlin/Boston: de Gruyter 2015. S. 353-369.

- 16 Vgl. Deutsche Unsinnspoese. Hg. Klaus Peter Dencker. Stuttgart: Reclam 1978; Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. Klaus Peter Dencker. Stuttgart: Reclam 2005; Von achtzehn Wachteln und dem Finckenritter. Deutsche Unsinnsdichtung des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. Horst Brunner. Stuttgart: Reclam 2014.
- 17 Brunner. Von achtzehn Wachteln (wie Anm. 16). S. 10.
- 18 Vgl. Dencker. Poetische Sprachspiele (wie Anm. 16). S. 29-31.
- 19 Ebd. S. 425.
- 20 Vgl. Thomas Cramer. Von einem, der auszog, die Welt kaputtzulachen: der ‚Finckenritter‘. In: Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. Werner Röcke/Helga Neumann. Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh 1999. S. 283-299. Hier: S. 283-285.

auf den ersten Blick in der Literaturwissenschaft ein wichtiges Bindeglied zwischen vormoderner und moderner Literatur zu sein scheint. Das Problem jedoch, hier ahistorisch die theoretischen Grundlagen des Geniebegriffs, der dichterischen Autonomie, zu übergehen, liegt auf der Hand.²¹

Dichten im Hochmittelalter ist Handwerk, dennoch spielt das Thema der Kreativität eine große Rolle. Während wir für den Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts so gut wie keine Zeugnisse zu Produktion und Auf-führung haben, ausgenommen die sogenannten Selbstäußerungen in den Gedichten oder in den Kommentaren von Dichterkollegen, bietet sich in der Troubadourlyrik mit den *vidas* und *razos* immerhin, wenn auch literarisch kodiert, ein Anhaltspunkt. In der Lebensbeschreibung Arnauts Daniel (um 1150-1200) ist zu lesen: „Et abandonet [Arnaut Daniel] las letras, et fetz se joglars, e pres una manera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprendre.“²² Nach den Studien folgt also

21 Von großer Bedeutung ist historisch wie aktuell die etymologische Bedeutung von altgriechisch *poiēsis*: „In general usage, the verb form *poiein* retained as primary meaning an act of formation and transformation of matter in the cosmic sphere in relation to time. Though ultimately, as a social practice, it involves *technē* (art) and thus belongs to the world of art, *poiēsis* in the sense of making form is still present in the lang. of biology and cybernetics (as in *autopoiesis*, the self-generation of living organisms) or medicine [...]“ (Stathis Gourgouris. Art. Poiēsis. In: The Princeton Handbook of Poetic Terms. Third Edition. Hg. Roland Greene/Stephen Cushman. Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press 2016. Sp. 273a-275a. Hier: Sp. 273a). Diese etymologische Herleitung – die zeitliche Bildung und Transformation von Materie im Kosmos betreffend – erlaubt es auch, sowohl naturwissenschaftlich als auch literarisch den Term zu verwenden. Dichten wird somit zu einem Hervorbringen oder – modern definiert – sogar zu einem Schöpfen auf der Grundlage des Materials Sprache. Der kreative Umgang mit Sprache führt unweigerlich zu einem Experimentieren („to form is always to *transform*“ ebd. S. 274a), welches neue Formen und Inhalte hervorbringen soll. Zur vormodernen Problematik des poetischen Schöpfertums siehe z. B. Ronny F. Schulz. Die Wahrnehmung des Neuen in der Literatur des 16. Jahrhunderts. Novitätsdiskurse bei François Rabelais, Johann Fischart, Michael Lindener und im „Finckenritter“. Bielefeld: transcript 2018. Insbes. S. 33-38. Zu den traditionellen Diskursen poetischer Kreativität in der Diskussion des 20. Jahrhunderts vgl. Giulia A. Disanto. La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento. Milano: Franco Angeli 2007. S. 161-196.

22 Les vies des Troubadours. Hg. Margarita Egan. Paris: Union Générale d'Éditions 1985 (Bibliothèque médiévale). S. 46. Übers.: Und er hörte mit den Studien auf

die praktische Anwendung, das Erproben des Materials ‚Sprache‘. ‚Gefunden‘ wird dabei eine Ausdrucksweise, die zum einen Alleinstellungsmerkmal („*caras rimas*“) ist, zum anderen aber auch garantiert, dass nur der Dichter selbst seine Gedichte vortragen kann. Diese Versuche lassen sich auf formaler Ebene in die Nähe des Experiments rücken, sie sind allerdings zwischen einer rein – modern gesprochen – ästhetischen Intention und dem praktischen Nutzen, weiterhin Herr über seine Dichtung zu sein, anzusiedeln. Über einen weiteren Dichter, Richard de Barbezieux (zw. 1140-1215), heißt es: „Et el [Richard] si se deletava molt en dire en sas cansos similitudines de bestias e d’ausels e d’omes, e del sol e de las estellas, per dire plus novellas rasos qu’autre non agues ditas.“²³ Vergleiche mit Tieren oder Sternen in seinen Gedichten gelten hier als Innovation. Auch in diesem Fall ist ein Versuchen, ein Experimentieren, das vorangegangen sein muss, und das eine neue Methode brachte, zu konjizieren. Mithin wird die Bezeichnung *trobador* hier zum Programm, die Dichter ‚finden‘ ihre Themen, Formen sowie neue sprachliche Ausdrücke und zeichnen sich dadurch aus, ihre ersten Entdecker zu sein.²⁴ Sobald es ein Normbewusstsein für Sprache und lyrische Gattungen gibt, stellt sich auch eine Modifikation, Erweiterung oder Innovation des betreffenden ‚Inventars‘ ein. Folglich ist das Experimentieren schon von Anfang an der Lyrik inhärent. Dabei ist es irrelevant, ob es kodifizierte Regeln gibt, oder wie Jakobson in *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie* nicht nur für die „Volkspoesie“ konstatiert: „Dementsprechend bemerken auch die normale Zuhörerschaft und der Vortragende der Volkspoesie die Abweichungen von dieser Norm [d. h. ‚die grammatische Struktur eines Gedichts‘],

und wurde Spielmann (*joglar*) und fing eine Art zu dichten (wörtl.: eine Art zu finden [*trobar*]) in anspruchsvollen Reimen an, damit seine Lieder nicht leicht zu verstehen und zu lernen waren.

- 23 Ebd. S. 188 u. 190. Übers.: Und er erfreute sich sehr daran, in seinen Liedern Vergleiche mit Tieren, Vögeln Menschen und mit der Sonne sowie den Sternen zu bringen (wörtl.: zu sagen), um viel neuere Dinge zu sagen, die noch kein anderer [vor ihm] gesagt hatte.
- 24 Dass dieses Experimentieren zeitintensiv gewesen sein wird, lässt sich z. B. an einer – wenn auch mit Vorsicht zu genießenden – Aussage Bernarts Marti (um 1150) ablesen, der behauptet, lediglich ‚ein, zwei oder drei Gedichte im Jahr‘ verfasst zu haben. Vgl. Dietmar Rieger. *La poésie des troubadours et des trouveres comme chanson littéraire du Moyen-Âge*. In: *La chanson française et son histoire*. Hg. ders. Tübingen: Gunter Narr 1988 (*Études littéraires françaises* 39). S. 1-13. Hier: S. 4.

selbst wenn sie nicht in der Lage sind, sie einer Analyse zu unterziehen“²⁵. In der diachronen Betrachtung wird evident, wie sehr die fest geglaubten lyrischen Gattungen Veränderungen unterworfen sind, sowohl inhaltlich als auch auf der Oberfläche. Besonders wichtig ist hierbei auch das Verhältnis zwischen Dichtern und Dichterinnen zu den Literaturwissenschaftlern und Literaturwissenschaftlerinnen zu reflektieren, Culler fasst dies konzis zusammen, wenn er vor den ‚falschen Konzepten von Lyrik‘, die Kritiker wie Dichter hätten, warnt, mit Verweis auf die Lyriktradition:

This desire to correct, which drives much academic research on the subjects like this, presumes that lyric is more than a construction of the moment, that the weight of tradition helps make there be something to be right or wrong about, and in particular that a given historical construction of or notion of the lyric can neglect or obscure crucial aspects of the nature and function even of the poems to which the construction is supposed most directly to apply.²⁶

Im vorliegenden Band zeigt sich diese Problematik z. B. in der Diskussion des Sonetts, das gemeinhin als eine in der Tradition ‚starre‘ Form gilt.²⁷ Hier würde ein Transformationsprozess, gar ein experimenteller Umgang mit dieser vermeintlich kodifizierten Form erst in der Moderne angesetzt werden, wenn historische Vertreter dieser Gattung nur cursorisch betrachtet werden. Modernität selbst kann aber auch als Synonym zu ‚Experiment‘ auftreten, zu denken wäre an Walter Höllerer, der nach einer „Definition der Modernität in der Lyrik“ fragt und die Antwort parat hält:

Entdeckungen, Versuche, die scheitern können, in alledem bewegt sich das moderne Gedicht durch das Museum der festgelegten Begriffe und begibt sich auf die Bahnen der nichtfestgelegten Erscheinungen, aufgeschlossen der Neuheit des Stoffes und der Technik – der Absichten, der Gefühle, der Figuren.²⁸

-
- 25 Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. In: Ders. Poetik. Ausgewählte Aufsätze. 1921-1971. Hg. Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴2005. S. 233-263. Hier: S. 242-243.
- 26 Jonathan Culler. Lyric, History, and Genre. In: *New Literary History* 40.4 (2009). S. 879-899. Hier: S. 883.
- 27 Vgl. den Beitrag von Matthias C. Hänselmann in diesem Band.
- 28 Walter Höllerer. Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965 (Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie. Literaturwissenschaft 231/32/33). S. 434.

Das ‚Museum der festgelegten Begriffe‘ ist hier die vermeintlich rigide Tradition, die ‚Modernität‘ nichts anderes als eine Chiffre für das Experiment („Versuche, die scheitern können“). Eine solche Aussage umgeht bewusst die Historizität der Lyrik. Vielmehr zeigt sich in diachronen Untersuchungen, dass wir es eher mit einem ‚Museum der flexiblen Begriffe‘ zu tun haben und letztendlich ist das Entstehen einer neuen lyrischen Gattung in ihrem Anfang auch nichts anderes als ein Experiment.

Diese Experimente bewegen sich, diachron wie synchron, nicht nur auf der formalen Ebene. So finden sich sowohl in mittelalterlichen als auch neuzeitlichen Gedichten Tendenzen zu Unmittelbarkeit und Präsenz, die unter anderem mit Perspektive und Zeit experimentieren, dies jedoch je nach zeitlich-kulturellem Kontext auf unterschiedliche Weise. Walthers von der Vogelweide sogenanntes *Lindenlied* wirkt so vorderhand wie ein einfaches Gedicht, das vielleicht der Gattung Pastourelle nahesteht. In der Analyse, z. B. bei Hausmann, zeigt sich die Artifizialität des kleinen lyrischen Textes:

Das Besondere am „Lindenlied“ ist nun, dass Walther mit originellen Techniken eine Unmittelbarkeit des Vergangenen erzeugt – oder anders gesagt: Er verlängert das Präteritum ins Präsens. Das geschieht textintern durch die Wahrzeichen, die es angeblich ‚immer noch‘ (III,4) zu sehen gibt. Daraus bezieht das Lied seine Spannung: Was eigentlich heimlich geschehen ist und verheimlicht werden muss, wird im Lied selbst, aber eben auch in den Wahrzeichen, öffentlich, und zwar indem es die Ich-Figur sagt. Dreh- und Angelpunkt des Spiels um Intimität und Öffentlichkeit einerseits und um Vergangenheit und Präsenz/s andererseits aber ist der lautmalerische Refrain *tandaradei*. Er ist in Strophe 1 Wiedergabe des Gesangs der Nachtigall im Damals der Liebeserfüllung; in den Strophen 2 und 3 ist er freudiger Ausruf der Frau in der Gegenwart ihrer Rede, und in Strophe 4 ist er Gesang eines kleinen Vögleins, das genau zwischen Intimität und Öffentlichkeit steht.²⁹

Man könnte sagen, dass Walther hier mit der Zeit experimentiert und so einen ‚unmittelbaren‘ Eindruck schafft, das onomatopoetische *tandaradei*, das auf der Oberfläche belanglos erscheint, erhält mithin in der Analyse eine besondere Signifikanz. Die einzelnen Versuche, die bei Walther

29 Albrecht Hausmann. Ich oder Erzählen. Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens vom Ich im Minnesang bis Walther von der Vogelweide. In: Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens. Hg. Sonja Glauch/Katharina Philipowski. Heidelberg: Winter 2018. S. 205-226. Hier: S. 218.

vorausgegangen sein werden, lassen sich nicht rekonstruieren. Im Kontrast dazu ließe sich Rolf Dieter Brinkmanns *Roma di notte* in seinem posthum erschienenen Werk *Westwärts 1&2* (1975) lesen. Ein sprachliches Stilleben ist in das Gedicht integriert, wie zufällig wirkt die Anordnung:

[...] *Nacht, vertrocknete kleine
Blüten liegen auf dem Asphalt: sie sind
echt, keiner wird
sie machen mit den Schatten, Bus kommen und sie
Fabrschein und Kippen ein gegen das Licht
Stilleben halten, [...] ³⁰*

Das Ganze wirkt in seiner vermeintlichen Unmittelbarkeit auf Leserinnen und Leser wie „ein Tagtraum im nächtlichen Gewand“³¹ und „ein gewaltiger Wortstrom“³²; was hier jedoch als unmittelbare Äußerung aufgefasst werden könnte, ist eine wohlkalkulierte Spontaneität. Dies wird nicht zuletzt an den verschiedenen Versionen deutlich, die von dem Gedicht existieren. Schon zu einer frühen Erstveröffentlichung einer dieser (Vor-) Fassungen bemerkt Martin Grzimek, dass

viele Gedichte Brinkmanns den Eindruck [machen], als seien sie ohne weiteres von der Schreibmaschine in den Druck gegangen. Dieser Eindruck entsteht aufgrund der in ihnen herrschenden Unmittelbarkeit, Zufälligkeit und Augenblicklichkeit der Worte, Sätze und Bilder. Ein Vergleich des unveröffentlichten und veröffentlichten Textes von ROMA DI NOTTE mag erahnen lassen, wieviel zwischen ihnen geschehen ist als Arbeit und Bearbeitung.³³

-
- 30 Rolf Dieter Brinkmann. *Westwärts 1&2*. Gedichte. Mit Fotos des Autors. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975. S. 86-87.
- 31 Roberto Di Bella. *Roma die [sic!] Notte*. In: Rolf Dieter Brinkmann. *Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*. Hg. Jan Röhnert/Gunter Geduldig. Bd. 2. Berlin/Boston: de Gruyter 2012. S. 717-727. Hier: S. 726.
- 32 Henriette Klose. *Blicke und Gedichte auf Rom*. Literaturdidaktische Anmerkungen zur Lektüre von Rolf Dieter Brinkmann im DaF-Unterricht in Italien. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A. Kongressberichte 92 (2008): Die verewigte Stadt. Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Hg. Ralf Georg Czapla/Anna Fattori. S. 257-278. Hier: S. 272.
- 33 Martin Grzimek. *Rolf Dieter Brinkmann: ROMA DI NOTTE*. In: *Neue Deutsche Lyrik*. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy, Zahl u. a. Hg. Arbeitskreis Linker Germanisten. Heidelberg: esprint 1977. S. 95-97.

Eine junge Frau, die kurz nach einem erotischen Ereignis darüber zu berichten scheint, ein durch Rom Spazierender, der vermeintlich spontan wiedergibt, was er sieht – dies sind bei einer näheren Betrachtung Experimente mit den lyrischen Darstellungsmöglichkeiten, denen verschiedene Versuche ihrer Verfasser vorangegangen sein mögen. Sowohl Walther als auch Brinkmann nutzen das ihnen zu Verfügung stehende Material und die literarischen Techniken ihrer Zeit und führen sie an Grenzen, wenn sie eine lyrische Gattung transformieren oder mit sprachlichen Mitteln Simultanität erzeugen wollen.

Schließlich ist nicht nur an diesen angeführten Beispielen festzuhalten, dass ein kreativer Umgang mit Sprache und lyrischen Gattungen oder Formen eine feste Konstante in der Lyrik ist. Zuweilen werden historische Formen wieder aufgegriffen und ihr innovatorisches Potential genutzt. Diese Prozesse zeigen sich – je nach zeitlich unterschiedlichen Vorzeichen –, wenn beispielsweise Heinrich von Meißen (Frauenlob) innovativ das sprachliche Material eines Walther von der Vogelweide oder Heinrich von Morungen nutzt³⁴, oder Johann Fischart in einem Gedicht in seiner *Geschichtklitterung* auf das Althochdeutsche klanglich anspielt³⁵, oder Heinrich Heine den Minnesang parodiert und dabei Zeitkritik übt³⁶, oder schließlich Kurt Schwitters' „typo-graphische“ Gedichte ähnlichen Schemata folgen und sie auf den ersten Blick gleiche Funktionen erfüllen wie die antiken und frühneuzeitlichen *carmina quadrata*³⁷, die aber letztlich hinter seinem neuen Werk verschwinden, ohne das kreative Potential des handwerklichen Umgangs mit dem Sprachmaterial jenseits der Jahrhunderte zu kaschieren. Folglich versuchen diese Experimente sich von der Tradition zu lösen, bieten aber im

Hier: S. 97. Zum Vergleich seien hier die folgenden Zeilen aus dem Abdruck der Version bei Grzimek wiedergegeben, die für sich sprechen (S. 95):

„[...] *Nacht, vertrocknete kleine
Blüten liegen auf dem Asphalt:*

*sie machen mit den Busfahrtscheinen
und Zigarettenkippen ein Stilleben*

*unter dem niedrigen
Licht der Straßenlampen.*

*sie sind echt,
kein Mensch wird
kommen und sie
gegen das Licht
halten wie die
größeren Scheine,
wenn man bezahlt. [...]“.*

34 Vgl. hierzu Anette Gerok-Reiter: Minnelieder. In: Handbuch Frauenlob. Hg. Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa. Heidelberg: Winter 2018. S. 77-105.

35 Vgl. Schulz. Wahrnehmung (wie Anm. 21). S. 174.

36 Vgl. den Beitrag von Danielle Buschinger in diesem Band.

37 Vgl. den Beitrag von Giulia A. Disanto in diesem Band.

Endeffekt Tradition und Innovation in chiasmischer Verschränkung, gerade diese Konstellation gilt es detailliert zu analysieren, wenn der Experimentcharakter eines Gedichts zur Diskussion steht.

3. Versuchsanordnungen

Was experimentell ist, ist gerade in der historischen Betrachtung schwer zu entscheiden. Der Übergang vom Experiment zur Konvention ist meist nicht zu fixieren, wie am Sonett deutlich wird, das sich im 13. Jahrhundert in der italienischen Lyrik aus der Kanzonenstrophe der Troubadours entwickelt, dann aber als innovative Form im 16. Jahrhundert in die deutschsprachige Literatur eingeführt wird, oder am Beispiel des Figurengedichtes, das nach langer Tradition selbst als transformierte Form in den optischen Gedichten des 20. Jahrhundert eine deutliche Spur hinterlässt.

Im Folgenden sollen cursorisch zwei Phänomene thematisiert werden, die Versuchsanordnungen vor Augen führen und das innovatorische Potential von Lyrik vor der Folie ihrer Traditionen kritisch hinterfragen.

Zunächst sei an dieser Stelle Enzensbergers Diskussion zu einem Poesie-Automaten in den Fokus gerückt, da er sich bei der Präsentation seines Projekts sehr wohl der Traditionen bewusst ist, mit denen er sich auseinandersetzt. Besonders einflussreich scheint die Vorstellung maschinell produzierter Dichtung seit der Frühen Neuzeit zu sein. Dass das Konzipieren und Schreiben eines Gedichts als ein technischer Vorgang wahrgenommen werden kann, der mit maschineller Produktion vergleichbar ist, findet sich jedoch schon in der mittelalterlichen Metaphorik. Der Troubadour Bertran Carbonel (um 1250) kann so auch äußern, dass ein Gedicht ohne Musik wie eine Mühle ohne Wasser sei.³⁸ Gerade im metaphorischen Bereich, wo Dichten mit einer Handwerkskunst wie dem Weben oder Schmieden enggeführt werden kann³⁹, bietet sich die Idee, das Sprachmaterial weiterzuentwickeln, zu produzieren, förmlich an, auch wenn dies aus konventionellen Gründen vor dem 16. und 17. Jahrhundert nicht direkt geäußert wird.

38 Alfred Jeanroy. Les „coblas“ de Betran Carbonel, publiées d'après tous les manuscrits connus. In: *Annales du Midi* Bd. 25, Nr. 98 (1913). S. 137-188. Hier: S. 176 (LXV): „*Cobla ses so es enaissi / Co-l molis que aigua non a*“ (Übers.: Eine Strophe ohne Ton [d. h. Musik] ist so wie eine Mühle, die kein Wasser hat).

39 Vgl. zur Schmiedemetapher z. B. Johannes Kibelka. *der ware meister*. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln. Berlin: Erich Schmidt 1963 (Philologische Studien und Quellen 13). Insbes.: S. 220-223.

Erst die frühneuzeitliche Permutationslyrik zeigt – genauso wie Georg Philipp Harsdörffers *Fünffacher Denckring* – explizit auf, dass Neologismen und Verse auch automatisch generiert werden können.⁴⁰ Gerade die Automaten lassen den Begriff der ‚Grenze(n)‘ diskutieren, der im Experiment-Diskurs – wie bei Motekat – immer wieder anklingt. Enzensbergers *Einladung zu einem Poesie-Automaten* versteht sein ursprüngliches Gedankenexperiment auch als Überwindung medialer Grenzen, mehrfach geht er so auf Queneau ein, den er in einer seit Ramón Llull konstanten Beschäftigung mit Permutationslyrik sieht, und der mit seinen *Cent milliards de poèmes* (1961) „an die äußerste Grenze dessen vorgestoßen [ist], was die Buchform leisten kann.“⁴¹ Das innovatorische Potential seines Automaten im Gegensatz zu Queneaus Versuch sieht Enzensberger in der Ablösung vom Medium Buch:

Schon bei Queneau stößt das kombinatorische Verfahren an die Grenzen der Buchform. Mit dem dreidimensionalen Text wird sie überschritten. Daraus ergeben sich einige interessante Konsequenzen. Während nämlich das Buch ein konservierendes Medium ist, dazu bestimmt, Texte festzuhalten, sie zu akkumulieren und zu überliefern, löscht der Poesie-Automat mit jedem neuen Text, den er anzeigt, dessen Vorgänger aus.⁴²

Diese Form der Überwindung medialer Grenzen durch Lyrik, ein Vorstoß in eine (vermeintlich?) dritte Dimension, zeigt sich jedoch schon in (architektonischen) Figurengedichten des Barock, die zwischen Reduktion und (dimensionaler) Erweiterung des nun immateriellen Objekts oszillieren.⁴³ Sie zeigt sich aber auch in der Bedeutung des performativen Akts der Lyrik-

40 Siehe zu Geschichte der Permutationslyrik einschlägig: Stefan Cramer. *Words Made Flesh. Code, Culture, Imagination*. 2005: http://cramer.pleintekst.nl/00-recent/words_made_flesh/html/words_made_flesh.html (letzter Zugriff: 03.09.2019).

41 Hans Magnus Enzensberger. *Einladung zu einem Poesie-Automaten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015. S. 40. Gerade bei Enzensberger ist der Gebrauch des Terminus „Experiment“ problematisch. Vgl. dazu den Beitrag von Jill Thielssen in diesem Band.

42 Enzensberger. *Einladung* (wie Anm. 41). S. 54.

43 Vgl. Ronny F. Schulz. *Intermedialität und dichterisches Selbstbewusstsein – Figurengedichte als Konkurrenz und als Ausgangspunkt von plastischen Artefakten*. In: Stefan cel Mare University of Suceava: *Critical discourse and linguistic variation. New investigation perspectives: receptions, analyses, openings*. Hg. Raluca Dimian et al. Suceava: Editura Universitatii „Stefan cel Mare“ 2011. S. 257-260.

aufführung, der jedes Mal unikal ist, dies gilt für ein Minnegedicht, das am Hof vorgetragen wird, genauso wie für Hugo Balls Performance als „magischer Priester“.⁴⁴ Nur Letztere ist gut dokumentiert – wenn auch literarisch kodiert –, während die Praxis des mittelalterlichen Vortrags weitgehend im Dunkeln bleibt. In beiden Fällen wird allerdings durch die Stimme, das Sich-in-Szene-Setzen des Vortragenden, die enge Bindung zum Buch, zur Schriftlichkeit, durchbrochen. Die Performance, die Lyrikaufführung, wird zu einem Rezeptionsexperiment. Enzensberger gibt mit seiner *Einladung zu einem Poesie-Automaten* zugleich zur theoretischen Diskussion der Traditionen auch eine Versuchsanordnung, so beschreibt er u. a. exakt die Software, die er verwendet, und die ablaufenden Prozesse⁴⁵, die letzten Endes für die Aufführung, in diesem Fall die Präsentation des Automaten, relevant sind. Lyrik wird hier dezidiert zu einem Experiment, in diesem Fall nicht zuletzt durch das elektronische Medium; die Produktion von Lyrik wird ‚planmäßig‘ herbeigeführt und unter literatur- und sprachwissenschaftlichen, aber auch medientheoretischen und technischen Aspekten analysiert.

Ein weiteres Beispiel liefert Renate Kühns *Rosenbaertlein-Experiment* (1994). Anlässlich des *Bielefelder Colloquiums Neue Poesie* mutmaßte Gerhard Rühm, „daß sich die jeweilige Handschrift [eines Autors] selbst dann durchsetzen werde, wenn die anwesenden Autoren, zum Beispiel, auf der Basis ein und derselben Ausgangszeile *Anagramme* schrieben.“⁴⁶ Kühn griff die Idee auf und schrieb eine Reihe von Autorinnen und Autoren an:

Für die Wahl der Ausgangszeile – einen Vers aus Hans Arps „Schnurrmilch“ – waren mehrere Gründe maßgeblich. Im Gegensatz zum eigentlichen Verfahren ist die Wahl der Ausgangszeile ein höchst individueller Vorgang, der nicht ohne Auswirkungen auf das schließlich erzielte Ergebnis sein dürfte, im Rahmen eines solchen auf Vergleichbarkeit abzielenden Experiments naturgemäß jedoch nicht berücksichtigt werden konnte.⁴⁷

Zwei Aspekte sind an Kühns Experiment besonders relevant: Zum einen handelt es sich – im Gegensatz zu Enzensberger – nicht um von Automaten generierte Gedichte, die sogar die ‚Handschrift‘ eines Autors offenbaren sollen, zum anderen legt Kühn eine fundierte Versuchsbeschreibung vor, wie

44 Vgl. dazu die Beiträge von Lorella Bosco und Thomas Keith in diesem Band.

45 Vgl. Enzensberger. *Einladung* (wie Anm. 41). S. 68-70.

46 Renate Kühn. *Das Rosenbaertlein-Experiment*. Studien zum Anagramm. Bielefeld: Aisthesis 1994. S. 38. Hervorhebung im Original.

47 Ebd. S. 39.

an den eben zitierten Zeilen zu sehen. Sie zeichnet die historische Entwicklung des Anagramms nach, diskutiert und begründet den ‚Versuchsaufbau‘, bringt die zu beobachtenden Texte als Anthologie und analysiert ihre ‚Entstehungsprozesse‘. Diese Engführung von experimentierender Dichtung und (Literatur-)Wissenschaft liefert interessante Synergieeffekte und zeigt, dass auch fern von einer metaphorischen Verwendung der Experimentbegriff für ästhetische Texte genutzt werden kann.

So bestätigt sich in Bezug auf die Funktion von Historizität im ästhetischen Diskurs über Experimentalität, dass der „experimentelle“ Charakter des dichterischen Schaffens dezidiert nur in Verbindung mit den jeweiligen historischen, kulturellen und sprachspezifischen Kontexten bestimmt werden kann. Eben deshalb aber – um auf Michael Gamper zurückzukommen – lässt sich Folgendes feststellen: „Experimentalität‘ und ‚Experiment‘ bezeichnen deshalb zunächst keine Konzepte und Verfahren der Eingrenzung und der Konzentration, sondern sind eher auf Zerstreuung angelegte adaptive Technologien.“⁴⁸

Auf der Suche nach „adaptive[n] Technologien“ bewegt sich der vorliegende Band zwischen den Jahrhunderten. So finden die hier vorgestellten Analysen gerade im diachronen Ansatz ihre Fundierung, indem sie – wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven – das ‚Experimentelle‘ im ‚Vorstoß‘-Charakter von Lyrik finden und in Anbetracht der legitimen Differenzierungen der unterschiedlichen herangezogenen Beispiele auf universell wirksame Merkmale hinweisen.

4. Die Beiträge

Die Beiträge des Bandes widmen sich sowohl der theoretischen Diskussion des Experiments in der Lyrik als auch der Analyse exemplarischer Gattungen. Dabei zeigt sich das Verhältnis zwischen mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Dichtung zur modernen Lyrik als äußerst produktiv. Die direkte Rezeption oder das Zitieren älterer Werke macht aber auch die signifikanten Unterschiede deutlich. Indem die Beiträgerinnen und Beiträger sich primär innovativen Formen und Inhalten in der Lyrik widmen und deren Experimentcharakter diskutieren, werden die Analysen – wie bereits

48 Michael Gamper. Art. Experiment. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013. S. 254-259. Hier: S. 255.

angedeutet – selbst zu Experimenten, da sie ihre Untersuchungsgegenstände mit den verschiedenen poetischen Traditionen konfrontieren und diachrone Parallelen und Brüche herausarbeiten.

Der erste Abschnitt des vorliegenden Bandes widmet sich *Minnesang und Sangspruch: Neue Wege der Rezeption*. Danielle Buschinger zeichnet die Rezeptionsgeschichte mittelalterlicher deutschsprachiger Dichtung vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart auf, um grundlegend die Bedingungen der Rezeption zu definieren. In den von ihr ausgewählten Beispielen wird deutlich, dass neben der wissenschaftlichen Beschäftigung eine rege Experimentiertätigkeit mit Motiven und Formen des Minnesangs und der politischen Spruchdichtung von Heinrich Heine bis hin zur politischen Dichtung des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts stattfindet. Walther von der Vogelweide und der Tannhäuser wurden sowohl als Dichter wie auch als literarische Figuren als revolutionäre – im politischen wie literarischen Sinne – Gestalten des 12. und 13. Jahrhunderts aufgefasst, was ihre Rezeption in der Lyrik der letzten 200 Jahre begünstigte.

Einen Spezialfall an der Wende vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit, die kontrovers diskutierte Reimtechnik des Minnesangs, der rührende Reim, der im Meistersang als eine Art Gattungsbezeichnung fungiert, behandelt *Anabel Recker* anhand dreier Gedichte des 13. bis 17. Jahrhunderts. Dabei geht sie der Frage nach, inwiefern die *equivoca* als lyrisches Experiment gelten kann, wenn sie einen Normverstoß darstellt. Unter *experimentell* kann man in diesem Fall „besondere, neuartige, ungewöhnliche Ausdrucksmittel“ verstehen, weshalb ein Spannungsverhältnis zwischen der Normüberschreitung (zum Beispiel bei Gottfried von Neifen) und der Instrumentalisierung dieses Mittels im Meistersang entsteht. Sobald der rührende Reim manieristisch als Kunstmittel eingesetzt oder sogar als Fehler vermieden wird, stellt er kein Experiment mehr dar, was sich an den drei ausgewählten Texten in dem Zeitraum von 400 Jahren ablesen lässt.

Dass nicht nur eine Reimtechnik, sondern auch eine genuin mittelalterliche Gattung wie das Tagelied ebenfalls wieder – in diesem Fall in der Gegenwart – aktualisiert werden kann, thematisiert der Beitrag von *Christoph Schanze*. Als Ausgang seiner Überlegungen zieht er Urs Allemanns lyrische Reaktion auf Dietmars von Aist Tagelied in dem von Tristan Marquardt und Jan Wagner herausgegebenen Band *Unmögliche Liebe* (2017) heran. Nach einer genauen Verortung des Tageliedes im 12. Jahrhundert, dessen erster namentlich greifbarer Vertreter Dietmar von Aist zu sein scheint, wird Allemanns Verfahren des „Überschreibens“ kritisch präsentiert. Eine intrikate philologische Analyse von Allemanns *Noch auf morf? hey! zierfriedel! bello!*

macht deutlich, dass die mittelhochdeutsche Vorlage zwar ‚überschrieben‘ wird, jedoch nur partiell. Allemann schafft kongenial ein aktualisiertes Tagelied, das ebenfalls für den mündlichen Vortrag konzipiert worden ist und aufgrund seiner Vielschichtigkeit auch ein Publikum im 21. Jahrhundert anspricht. Akzentuiert wird dabei nicht zuletzt, wie Alleman und Dietmar Unmittelbarkeit in ihren Gedichten inszenieren.

Auf zwei besondere Rezeptionstexte fokussieren *Ronny F. Schulz* und *Sandra Hofert*, wenn sie Ulrich Zimmermanns *auf der vogelweide* und Konrad Balder Schöffelens *minnehochdeutsch* im Spannungsfeld von Medialismus, Körper und Raum interpretieren. Indem sie Derridas Parallelismus zwischen Gedichtkörper und Igel aufgreifen – der sich jenseits von Friedrich Schlegels Metaphorik einer wahren Ontologie des Gedichtes etabliert –, entdecken die Autoren den Begriff von Körperlichkeit als primäre Kategorie einer innovativen Rezeption von mittelalterlichen Lyriktexten wieder.

Das Kapitel *Innovation und Tradition* fragt nach Unterschieden, zeigt aber auch Traditionslinien auf, die in der diachronen Betrachtung von lyrischen Gattungen im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit deutlich werden. *Matthias C. Hänselmann* analysiert eine auf den ersten Blick für Experimente unverdächtig erscheinende lyrische Gattung, das Sonett. Er demonstriert anhand einer Reihe ausgewählter deutschsprachiger Sonette des 16. bis 20. Jahrhunderts, dass die vermeintlich epigonale Gattung jedoch wesentlich mehr Freiräume für Innovationen erlaubt, als vielfach angenommen. Dies hängt auch mit einer von Anfang an fehlenden bzw. späteren problematischen poetologischen Definition des Sonetts im deutschsprachigen Raum – z. B. bei Martin Opitz – zusammen. So finden sich unter den Beispielen nicht nur Bildsonette und reimlose Sonette durch die Jahrhunderte, es stellt sich auch die Frage, inwiefern die unter dem Obertitel „Sonett“ firmierenden Texte nicht zum Teil völlig beliebig zugeordnet worden sind. Die regelhafte Gattung *par excellence*, wie sie sich in den Barockpoetiken zeigt, wird vielmehr zu einem Feld unterschiedlicher poetischer Versuche; sie wird, wie Hänselmann akzentuiert, zu einer „Tradition des Traditionsbruchs“. Doch jeder Bruch mit der Tradition bietet für die Gattung wieder ein neues Muster, sodass gerade die „Verformung der Form“ eines Sonetts zu einer neuen Prototypik des Sonetts führt.

Neben poetologischen Restriktionen, die vermeintlich einen experimentellen Umgang unterbinden wollen, ihn aber im Gegenteil fördern, bieten auch religiöse Tabus ein solches Potential. Das Muster der Psalmen, das bis in die Neuzeit hinein sakraler Thematik vorbehalten war, findet in der Rezeption des jungen Bertolt Brecht seine Modifikation, wie *Elisa Ronzheimer*

herausarbeitet. Die schon seit dem Mittelalter produktive Form des Psalms, gerade seine besondere Kompositionsform (*parallelismus membrorum*), steht im Fokus ihrer Untersuchung. Mithin wird Brechts produktive Anverwandlung des Musters relevant, wenn es um die Frage der Poetizität geht und sie zeigt folglich auch auf, wie Brechts Werk sich anschlussfähig an die Psalmdiskussionen des 18. Jahrhunderts zeigt; diese ignoriert jedoch Brecht durch seine säkulare Thematik und nutzt den *parallelismus membrorum* in der Aktualisierung für eine „emphatische Adressierung“ des Publikums.

Die Lyrik der Gegenwart greift jedoch nicht nur ältere Gattungen auf, um sie zu transformieren, sie schließt sich auch an frühneuzeitliche poetologische Diskurse, wie die Diskussion der Permutationslyrik, an, um sie neu zu funktionalisieren. Diesen und ähnlichen Thematiken gehen die Beiträge im dritten Abschnitt *Kombinatorik und Geometrie* nach. Gerade die visuelle – bzw. mit Dencker ‚optische‘ – Poesie macht deutlich, dass Texte nicht nur gelesen, sondern auch optisch rezipiert werden: als Text-Bild-Kunstwerk. Gerade bei geometrischen Figurengedichten sind dann auch wissenschaftliche Fragen des Raumes zu diskutieren. Diese Aspekte erörtert *Giulia A. Disanto*, wenn sie – nach einer Rekonstruktion der Vorgeschichte der konkreten Lyrik am Beispiel des Figurengedichts – Kurt Schwitters’ *Gesetztes Bildgedicht* als Anspielung an vormoderne *carmina quadrata* auffasst oder – am Beispiel des experimentellen Prosastückes *Auguste Bolte* – die Produktivität von wissenschaftlichen und ästhetischen Diskursen zum nicht-euklidischen Raum von der vorletzten Jahrhundertwende bis heute thematisiert.

So orientiert sich auch – zumindest auf den ersten Blick – die Kombinatorik als lyrisches Verfahren bei Hans Magnus Enzensberger und Franz Josef Czernin an frühneuzeitlicher Permutationslyrik. *Jill Thielsen* arbeitet in ihrem Beitrag sowohl die oberflächlichen Referenzen bei Enzensberger und Czernin als auch die frappierend andere Signifikanz des Einsatzes von Kombinatorik in der modernen Poesie heraus. Enzensberger nutzt die Idee eines Poesie-Automaten, um Kritik an der zeitgenössischen Avantgarde zu äußern. Kombinatorik in der experimentellen Dichtung des 20. Jahrhunderts erscheint bei ihm als ein Signum der Kontingenz, die Äußerungen eines lyrischen Subjekts scheinen in Anbetracht dieser Maschine bedroht. Czernins *Metamorphosen* (2012) verweisen zwar gerade durch ihre christlichen Allusionen auf frühneuzeitliche Dichtung, anders als diese rekuriert die Kombinatorik hier aber auf die sprachliche Determiniertheit der Konstruktion von Welt und setzt das Subjekt somit als „konstitutive Instanz“ für Dichtung und Weltwahrnehmung. Die neue *ars combinatoria* dient somit nicht mehr dazu, eine (göttliche) Ordnung von Welt zu präsentieren. Schließlich berührt die

Frage nach dem Experiment nicht nur die Stellung des lyrischen Subjekts zu seinem Werk, sondern auch die Frage nach der Gebundenheit von Literatur an ein Zeichensystem.

Der letzte Abschnitt widmet sich der Auseinandersetzung mit *Buchstabe, Alchemie und Magie*. Hierbei wird evident, wie sich in der modernen Lyrik, besonders bei Hugo Ball, aber auch Kurt Schwitters oder Otto Nebel, naturwissenschaftliche Diskurse sowie vormoderne esoterische Weltanschauungen überlagern und zu lyrischen Experimenten führen, welche nicht zuletzt die Intention haben, zu einer vermeintlichen „Ursprache“ zu finden. *Lorella Bosco* analysiert die Rezeption alchemistischer und mystischer Vorstellungen in moderner Lyrik anhand ausgewählter Werke von Hugo Ball und Steffen Popp. Balls Poetologie bewegt sich zwischen den Erkenntnissen der Naturwissenschaften (z. B. der Atomlehre) und esoterischen, alchemistischen Ideen, die zu einer neuen lyrischen Sprache führen sollen. Pops Gedichtband *118* bezieht sich auf das System der (chemischen) Elemente und erschließt sich so lyrisch ‚Welt‘. Das Ineinandergreifen von Naturwissenschaft und deren poetische Deutung führt zu einem produktiven Denken, das immer wieder neue Verbindungen und Ambivalenzen aufscheinen lässt und sich in einer nicht endenden Kette von Konstruktion und Dekonstruktion fassen lässt.

Thomas Keith analysiert einige Texte aus dem Korpus der Zaubersprüche des 14. bis 16. Jahrhunderts und konstatiert neben der historisch vermuteten magischen Funktion dieser Sprüche Konstruktionsprinzipien, die besonders auf die lautliche Ebene abzielen. Wiederholung und Variation einzelner Silben lassen die Worte in den magischen Texten polyvalent erscheinen und führen zu einem Verfremdungseffekt. Hugo Balls Lautdichtung wurde in der Forschung ebenfalls als mystische Dichtung oder als „pseudoliturgische priesterliche Handlung“ aufgefasst. In der minutiösen Analyse von *gadjı beri bimba* und *Wolken* zeigen sich – wenn vielleicht auch von Ball nicht bewusst intendiert – parallele Konstruktionsformen zu den Zaubersprüchen. Das magische Sprechen ermöglicht somit ein Gegenkonzept zur Logik und es bieten sich neue Zugänge zur Welterfahrung in der Dichtung, wie sowohl Keith als auch Bosco akzentuieren, an.

Donatella Mazza fragt nach der Intention von Sprachreflexion und ihrer praktischen Umsetzung in Otto Nebels Frühwerk. Gerade *Zuginsfeld* (1918-19) erscheint hierbei in einer linguistisch-semiotischen Untersuchung symptomatisch für die expressionistische Lyrik der deutschen Zwischenkriegszeit, die sich mit den Kriegerlebnissen auseinandersetzt. Vor dem Hintergrund frühromantischer Poetologie und mystischer Einflüsse, die bei Nebel einen

Ausgangspunkt bilden, steht natürlich auch die barocke Kriegserfahrung (besonders Grimmelshausen, auf dessen *Der seltsame Springinsfeld* der Titel von Nebels Publikation Bezug nimmt). Anders jedoch als bei den genannten Einflüssen zeigt sich bei Nebel ein experimenteller Umgang mit seinem ‚Material‘ Sprache an der Grenze von Signifikat/Signifikant mit dem Ziel, zu einer weiteren, ursprünglichen Ausdrucksebene zu gelangen; er greift damit Konzepte auf, die sowohl den Mystizismus eines Swedenborgs zitieren als auch die romantische ‚Repoetisierung‘.

5. Schluss

Das *Experiment* erfährt seinen Siegeszug erst in der Frühen Neuzeit, dennoch sind poetische – wie auch naturwissenschaftliche – Experimente auch schon vor Aufkommen des Begriffs anzusetzen. Immerhin führt dieser terminologische Vorstoß, der – wie gesehen – nicht erst in diesem Band sein Debüt hat, zu einer neuen Perspektive auf das Material Sprache und ihre poetische Formung. Wenn eine Gruppe von Germanistinnen und Germanisten sich ihrer Forschungsgegenstände unter diachronen Aspekten annimmt, dann ergeben sich produktive Blickwinkel sowohl auf vormoderne Gedichte als auch auf die Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts. Lyrik ist in jedem Fall nicht nur isoliert, auf einen engen zeitlichen – und engen geographischen – Raum definiert, zu begreifen⁴⁹, sondern verlangt eine weit darüber hinausgehende Diskussion. Wie man sich auch immer zu dem Begriff des Lyrik-Experiments positioniert, er ist eine diskutabile Größe und wird erwartungsgemäß auch noch eine Reihe weiterer theoretischer Diskussionen hervorrufen.

49 Vgl. z. B. Culler. *Lyric* (wie Anm. 26). S. 886: „Conceiving of a broad range of possibilities for lyric in many periods and languages can help prevent a certain narrowing of the conception of lyric and a tendency, understandable given the realities of literary education today, to treat lyric on the model of narrative, so that the dramatic monologue becomes the model of lyric. A broadly historical and, I would add, transnational conception of lyric enhances critical understanding.“ Und Zymners Ausführungen zu „Aspekten einer Geschichte der Lyrik“, vgl. Rüdiger Zymner. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: mentis 2009. S. 189-197. Insbes. S. 189.