

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 **Franz
Werfel
Stipendium**
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitiní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

Laborsituationen, Sinnbewegungen: Poetologie des Experiments bei Ann Cotten und Oswald Egger

Kalina Kupczynska

Abstract

Der Beitrag ist eine Annäherung an die Poetologie des Experiments im Werk von Ann Cotten und Oswald Egger. Drei Aspekte der Poetologie – Definition von Dichtung, Anschaulichkeit des Gedichteten, Ich-Verdichtung – stehen dabei im Vordergrund; die Analyse wird durch Bezüge zu poetologischen Aussagen von Ernst Jandl, Monika Rinck und Ferdinand Schmatz begleitet.

Schlüsselwörter

Ann Cotten, Oswald Egger, Poetologie, Selbst-Verdichtung, Zeichnung versus Text

Das Buch *aufsätze! Essays zur Poetik, Literatur und Kunst* (2016) von Ferdinand Schmatz hat einen weißen Schutzumschlag. Schutzumschläge schützen, aber sie stören auch (beim Lesen, Umblättern, Halten). Pult man das Buch aus dem Schutzumschlag heraus, entdeckt man am unteren Rand links eine kleine handgeschriebene Notiz: „schauen statt blick / begreifen statt begriff“¹. Eine Notiz wie eine Flaschenpost – ist es eine geheime Botschaft für diejenigen, die im Gegenstand Buch wie im Nicht-Gegenstand Text einen zweiten Boden suchen, ein verstecktes Motto? Schmatz schreibt: „Im Schreiben, in der Dichtung, liegt das, was dieses Schreiben, die Dichtung konstituiert, vor – in der Sprache vor allem, aber: Es liegt nicht fest. Nein, es bewegt sich.“² Eine poetologische Marke finden hieße demnach, sich auf eine Sprachbewegung einzulassen, die in der Dichtung selbst liegt, oder auch: sich die Lektüre als Verfolgung eines Prozesses vorstellen, der nicht offensichtlich ist, sondern erst nachvollzogen werden will. „begreifen statt begriff“ will womöglich bedeuten, dass ein Aufschub dessen, was sich Erkenntnis nennt, begrüßt wird. Aber:

¹ Schmatz, 2016.

² Ebd., S. 11.

Ist nicht gerade dieser Aufschub das Merkmal der experimentellen Dichtung? Ist also das, was eine Poetologie des Experiments zum Experiment selbst sagt, nicht eine tautologische oder gar narzisstische Selbstbespiegelung?

Ernst Jandl hat es einmal so erklärt:

Darin besteht sein [des Schriftstellers] Theoretisches, daß er davon schreibt oder spricht, nicht was sein Werk ist, denn dieses ist was es ist, sondern was er selbst ist, indem er davon schreibt oder spricht, was er denkt, daß er denkt, während er es schreibt, und was er denkt, wenn es geschrieben und sein Werk ist.³

Seine eigene dichterische Praxis hat Jandl in *Mitteilungen aus der literarischen Praxis*⁴ (1973) anhand von zwei Typen von Gedichten dargelegt, er ging an die Sache also reduktionistisch heran. Dass seine poetologischen Gedichte viel aufschlussreicher sind, muss hier nicht näher ausgeführt werden.⁵ In dem offensichtlich didaktisch angelegten Vortrag formuliert Jandl aber einen Gedanken, den ich für die Poetologie des Experiments übernehmen möchte – dass nämlich der Dichter „davon schreibt, was er selbst ist“, scheint genauso offensichtlich wie kryptisch.⁶ Ich möchte im Folgenden drei Aspekte der Poetologie des Experiments thematisieren: 1. Was Dichtung ist, 2. wie das eigens Gedichtete anschaulich machen, 3. Experiment und Ich-Verdichtung. In den Fokus nehme ich poetologische Ausführungen von Oswald Egger und Ann Cotten, zuweilen auch von Ferdinand Schmatz und Monika Rinck.

1. Was Dichtung ist / Was Sprache ist

Der hat vom Leben einen Körper, der ist Sprache.
Der schaut hinter die Sprache. Dort ist wieder die Sprache.
Der schaut hinter diese Sprache. Dort ist wieder die Sprache.
Das ist der Hintersinn.⁷

³ Jandl, 1995b, S. 94.

⁴ Vgl. Jandl, 1995a.

⁵ Zu Jandls Poetologie explizit vgl. Hammerschmid und Neundlinger, 2008.

⁶ Über den Zusammenhang zwischen Poetologie und Autobiografie schreibt Carola Hilmes: „Poetologie darf als zentrales Merkmal einer Dichterbiografie gelten.“ Hilmes, 2019, S. 333.

⁷ Czurda, 1990, S. 45.

So Elfriede Czurda in „Ernst Jandl – eine Begrüßung“. Entfernt erinnert die hier in Szene gesetzte Aufhebung der Sprachschichten an die Aussage Oswald Wieners über die Vorgehensweise Hermann Nitschs,⁸ was hier deswegen von Bedeutung ist, weil die Sprachskepsis der verspäteten Avantgarde teilweise dieselben Wurzeln hatte. Sprachreflexion – „kritik und analyse von sprache als ein [...] konstituens der wirklichkeit“ – war, in den Worten von Priessnitz, „refugium wie stützpunkt“, „von wo aus es erlaubt war, [...] einen neuen beginn innerhalb des künstlerischen erkenntnisprozesses zu setzen“.⁹ Die Geste der Aufdeckung institutionalisierter Sprachschichten verliert schon bei Schmatz an Relevanz, wo „die semantische Grenze des Wortes erstreckt wird, bis zur Bedeutungs-Grenze ausgedehnt und ausgeschöpft“¹⁰, und zwar „Mithilfe des Rhythmus als mitgestaltendes Prinzip auf der Gesamtebene des Gedichts“.¹¹ Der Anspruch, jenseits der vorgeetzten, festgefahrenen Sprach- und Sprechmuster zu gelangen wird ersetzt beziehungsweise ergänzt durch eine in der räumlichen Metapher der Erstreckung und Ausdehnung sichtbare Zerlegung: „Die Bewegung dieses Ausschöpfens reicht von [...] dem Phonem, über das Wort bis zum Vers oder Satz und dem ganzen Gedicht, dem Vers- oder Satzverband.“¹²

„Erstreckt sich das Wissen des Gedichts, sofern es, mit einem Wort, den Terminus punktum berührt, auf Unendliches? Erstreckt sich das Wissen des Gedichts, zwischen versteckteren Grenzen, in sich verstreubend?“¹³ – fragt Oswald Egger in der *Berliner Rede zur Poesie* (2016), in der der fragende Gestus seiner Poetologie leitmotivisch wiederkehrt. Der springende Punkt scheint hier die Grenze zu sein, die des Gedichts, die in einer Paradoxie verharren muss, denn so räumlich abgesteckt die sprachliche Struktur des Gedichts auch ist, sie müsste dennoch qua Termini, die es herbeiruft, über jede Einschränkung hinweg können. Das Wissen des Gedichts müsste sich auch über jede ‚semantische‘ Einschränkung hinwegsetzen können, die ja in Eggers Sprache durch

⁸ „Nitsch hebt zwar die steine, um die asseln zu erblicken, aber dann hebt er die asseln, weil sie den boden bedecken, dann hebt er die grube aus, weil die erde den blick behindert.“ Wiener, 1969, S. 21.

⁹ Priessnitz, 1993, S. 41f.

¹⁰ Schmatz, 1998, S. 180.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Egger, 2016, S. 6.

Verfremdungen erstrebt (beziehungsweise verstrebt) wird. Auch hier hallt die räumliche Aus- und Überdehnung nach: „ich müsste die Wortgrenzen einsilbig fällen, den ganzen Wald aus Intervallen *selbandern Schlag*, damit die Grenzen auseinanderkindern, Wegnetze breschend wie ein Flächenblitz von *Rissen in der Iris* [...]“¹⁴

Die Bewegung über die Grenze des Wissens des Gedichts hinaus ist in der poetologischen Rede Eggers eigentlich spiralenartig – das Bewusstsein des Schreibenden ist in der Reflexion „fast spielerisch verzwiebelt“, exemplarisch in der Frage pointiert: „[...] was macht meine Vorstellung von einem Wort für Wort zu einer Vorstellung von einem Wort für Wort?“¹⁵

Kann experimentelle Poesie auch *empowering* sein, wie es Ann Cotten gern hätte?¹⁶ Egger schreibt: „Jede Wortergreifung ist auch ein einsilbiges Greifen in die Ohnmacht.“ „Oder – ist das zuviel gesagt?“¹⁷, fügt er hinzu, womit er die Zweifel noch vermehrt. Monika Rinck beschwört „die berühmten drei Rs der Avantgarde: Radikalität, Risikobereitschaft und Rücksichtslosigkeit [...]“; steht die Kunst nicht „zu ihren asozialen Anteilen“,¹⁸ so wird sie suspekt. Cottens Verständnis von Poesie, das sich in der sich genremäßig zerfransenden und dennoch höchst konzentrierten Poesiepraxis zeigt, bedeutet insofern *empowering*, als es vor keiner Idiosynkrasie zurückschreckt.¹⁹ Risikobereitschaft kann die Dichtung lehren, indem sie Grenzen des *common sense* überspringt, und zwar mühelos, Lebendigkeit versprühend, denn: „Es gibt ein nicht zu tilgendes muffiges Element in der Liebe zu Büchern. Mit dem ist umzugehen.“ Wie? „Du kannst sowieso nicht so viel auf einmal lesen, geh doch raus! Geh raus!“²⁰ „Schlechteste Werkzeuge“ heißt der Text, aus dem ich zitiere, er besteht aus losen, assoziativ zusammengestellten

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 12.

¹⁶ Vgl. Ann Cotten im Interview: „Ich möchte die Dinge auf eine Weise beschreiben, die mich und den Leser aus einer illusorischen Ohnmacht befreit. Ich will so schreiben, dass es *empowering* ist; offen, anregend, erfrischend.“ Cotten, 2015.

¹⁷ Egger, 2016, S. 41.

¹⁸ Rinck, 2017, S. 19.

¹⁹ Explizit heißt es bei Cotten: „Ich selbst: Ich mache den Versuch, weil er mir am aussichtsreichsten erscheint, meinen Instinkt zu verfeinern, der keinen kategorischen Unterschied macht zwischen Literatur, Öffentlichkeit und Privatraum [...]. Für mich geht es dabei um Erkenntnis, für mich in Bezug auf die Gesellschaft darum, mich sinnvoll nicht nur für mich einzubringen, und für die Gesellschaft bin ich vermutlich nützlich, um alternative Modelle und mögliche Sackgassen auszuprobieren.“ Cotten, 2008, S. 172f.

²⁰ Cotten, 2011, S. 225f.

kurzen Abschnitten und krakeligen Zeichnungen. Er erschien in *Helm aus Phlox* (2011) und ist als eine Kollektivarbeit u. a. mit Monika Rinck und Steffen Popp nicht auf „implizite Regeln“²¹ der poetischen Praxis ausgerichtet, sondern auf „Sensibilitäten. Bewusstseinslagen und allgemein Lebensformen“.²² Die Selbstabgrenzung von ‚Erlebnisliteratur‘ erscheint der Autorin Cotten notwendig, wohl weil die Heterogenität der von ihr gewählten Zugänge zur Poesie (und also: zur Poetik) eine Unklarheit darüber erzeugen mag, was Priorität hat. Priorität hat „Begriffsarbeit“²³, „Wühlen in Welt“, „Durchleuchtung der Welt mit unerhörten Mitteln“.²⁴

2. Das eigens Gedichtete anschaulich machen

Ist eine Zeichnung, als Ausdehnung der poetologischen Rede auf ein Zusammenspiel der Linien, ein ‚unerhörtes‘ Mittel? Im bereits zitierten Text „Schlechteste Werkzeuge“ steht am Ende des Abschnitts „Muskel“ folgende Zeichnung (Abb.1),²⁵ der handgeschriebene Text behauptet:

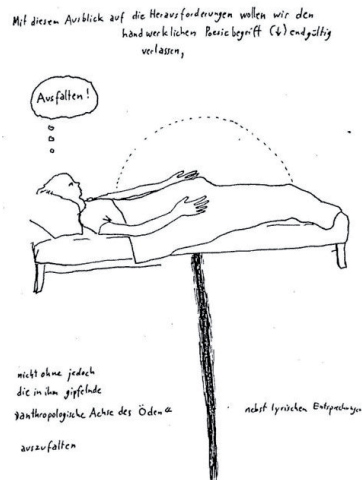


Abb. 1

²¹ Ebd., S. 7.

²² Ebd.

²³ Cotten, 2008, S. 173.

²⁴ Cotten, 2016, S. 14.

²⁵ Cotten, 2011, S. 232.

Mit diesem Ausblick auf die Herausforderungen wollen wir den handwerklichen Poesiebegriff (↓) endgültig verlassen,
nicht ohne jedoch
die in ihm gipfelnde
„anthropologische Achse des Öden“ nebst lyrischen Entsprechungen auszufalten.²⁶

In „Muskel“ ist die Rede von Anstrengung, von Stemmen; es wird über die Natur der Muskel spekuliert, das Bild liest sich wie ein ironischer Kommentar dazu – die schlaaffe Figur im Bett, im Ausfalten begriffen, aufgespießt auf der dick aufgetragenen „Achse des Öden“. Der Stil der Zeichnung – gewollt krakelig – lässt sich als Repräsentationskritik verstehen, inhaltlich gegen das erwähnte Muffige der Liebe zu Büchern, auch gegen „den handwerklichen Poesiebegriff“ gerichtet. Wenn man die Grundkonstellation der Zeichnung betrachtet, die eine diagrammatische Struktur imitiert, selbst wenn wir wissen, dass Diagramme „als Kulturtechniken alltäglich und zumeist unspektakulär eingesetzt (werden)“²⁷, ist die Ironie nicht zu übersehen. Sie liegt in der Inkommensurabilität des Anspruchs auf Verdeutlichung – den das Diagramm als Zitat evoziert – und des Stils der Zeichnung.

Auch bei Egger findet sich eine Struktur, etwa in der erwähnten *Berliner Rede zur Poesie*, wo „ein Haus für Poesie“ vor- und dargestellt wird (Abb. 2).²⁸ Hier entfaltet sich die Eigenlogik der Form entlang des poetologischen Duktus – *per se* „illustriert (ein Diagramm) nichts“, „es eröffnet einen visuellen wie taktilen Operationsraum zum Umgang mit sichtbar gemachten abstrakten, unräumlichen Entitäten.“²⁹

Eggers Dichtung ist eine solche ‚unräumliche Entität‘, die ins Räumliche übertragen beziehungsweise verschoben wird – diskursiv und nichtdiskursiv. Im Text unterhalb des Bildes liest man in der Folge – Fragen:

Sondern Ebenbilder sind zu sehen, nicht Umgebungen, kein Interieur?
Zig fast unsichtbar kleine Türchen zu Schilderungen aus dem Bild-
räumen Binnen? Wort-für-Wort getrennt, der Schnitt inzwischen ist

²⁶ Ebd.

²⁷ Krämer, 2010, S. 187.

²⁸ Egger, 2016, S. 27.

²⁹ Krämer, 2010, S. 182.

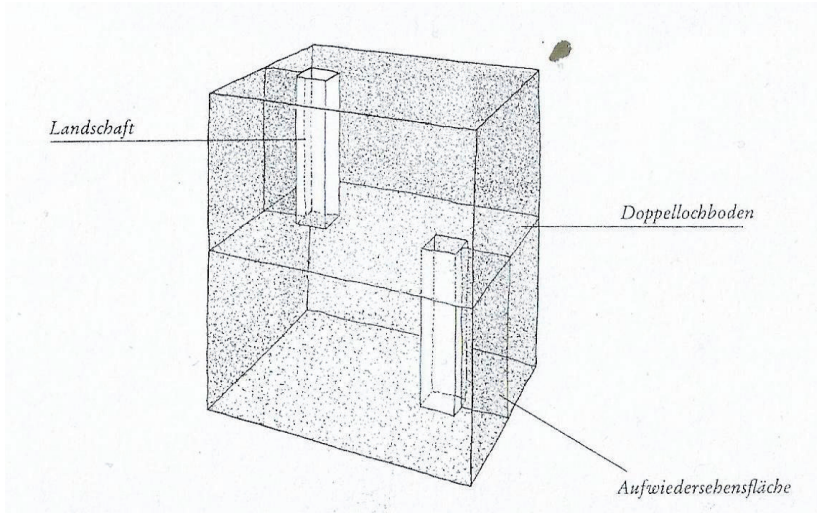


Abb. 2

nur eingebildet, und ich bemerke nicht, wie ich hin Wort für Wort mitbewege, wohin denn?³⁰

Kulturtechnisch hilft ein Diagramm bei „Orientierung, Analyse, Überprüfung und Reflexion“³¹, Eggers sprachanalytisches und stets in räumlichen Vorstellungen sich bewegendes poetisches Denken findet darin ein Hilfsinstrument, ein karges Destillat des „kunterbunten Gehäuses“, des „Haus mit tausendzwei Stockwerken“, das in „[s]einem Kopf denkt“.³² So wenig wie das sichtbare Modell eine Abbildung der Vorstellungen von „einem Haus der Poesie“ ist, fügen sich die Beschreibungselemente des Diagramms – „Landschaft“, „Doppellochboden“, „Aufwiedersehensfläche“ – in einen rationalen architektonischen Entwurf ein. Diagramme „zeigen, was sie sagen“³³; hier zeigt eines anschaulich, wo die Grenzen der Anschaulichkeit in der subjektiven Sprachlandschaft der Dichtung liegen. Auch andere visuelle Elemente in der Berliner Rede verweisen auf Eggers poetische

³⁰ Egger, 2016, S. 27.

³¹ Krämer, 2010, S. 187.

³² Egger, 2016, S. 27.

³³ Krämer, 2010, S. 186.

Die Blumen machen den Garten, nicht der Zaun, und so sind die Gegensätze, die einander ausschließen sollen, nicht auseinandergesetzt, sondern groß im Gegenteil der Sprache, pausenlos ihre inneren Unzusammenhänge ungegenseitlich zu verschränken und zu verstreben, bis sich Blatt um Blatt gewendet hat: es heißt, die ganze Erde müsse gleichsam in der Rede wiederkehren.



Abb. 3

Und zwar aber in einem Parcours, den ich erst dann als geschlossen ansehen werde, wenn ich ihn zweimal beides, ununterlaufen *habe* und übergangen *bin*, mit einer Orientierungsüberlagerung, die im Wort für Wort kreuzt, und während und indem ich spreche und davon rede, verliert die Erde an Gewicht.

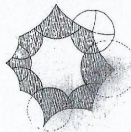


Abb. 4

Raumvorstellungen und seine Faszination für geometrische Formen, die nichts anderes sind als „idealtypische Verknüpfungen von sinnlicher Anschaulichkeit und theoretischem Denken“³⁴. In zahlreichen Mikrozeichnungen (Abb. 3, 4)³⁵ scheint die eigentliche Spannung der Poetologie Eggers zu liegen: die Dichotomie zwischen sinnlicher Präsenz der Hand, die den Zirkel hält, und der Abstraktheit der Form. Sie lässt eine Inkongruenz zwischen dem Bereich der in Worten fassbaren Poesie und dem der geometrischen Konstruktionen spüren – und deutet zugleich Schnittmengen an, etwa Formabhängigkeit und Variationsmöglichkeit der jeweiligen Kompositionselemente.

³⁴ Simons, 2007, S. 9.

³⁵ Egger, 2016, S. 33, 39.



Abb. 5

Eigenhändig angefertigte Zeichnungen in poetologischen Texten haben eine persönliche Note – sie vermitteln, wie die vielen Zeichnungen Cottens, neben der körperlichen Präsenz der Autorin (beziehungsweise der AutorInnen, denn *Helm aus Phlox* ist eine Kollektivarbeit), auch ihre eigenwillige Denk- und Assoziationsart. Im Kapitel „Sprache als Überfall“ aus *Helm aus Phlox*, vollzieht sich die Reflexion über klassische Rhetorik im Bild eines Panthers, das als visualisierte Metapher auch gezeigt wird (Abb. 5):³⁶ „Ein Panther, der die Praxis zwar praktiziert, aber das vergisst, und vor lauter Jagen nicht merkt, was ihn jagt. Die Gefahr für Dichtung, die sich als Panther sieht, ist: ein unbedeckter Hintern.“³⁷

In „Übertreibung als Geschmack“ zeigt das Oppositionspaar Sitzende/Tanzende zwei Verhaltensmodi, die wiederum einen Ausgangspunkt für eine Theorie des Geschmacks bilden: „Geschmack beginnt, die Fühler auszustrecken. Und in der Streckung wird seine Verbindung mit dem Leben, der Fortbewegung, fühlbar.“³⁸ In „Idyllen. Chillen“

³⁶ Cotten, 2011, S. 143.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 44.

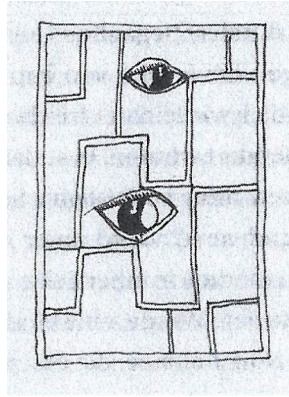


Abb. 6

aus dem Band *Der schauernde Fächer* (2013) entwickelt sich aus der Begehung eines Hauses eine poetologische Überlegung, die ebenfalls im Bild festgehalten wird (Abb. 6):³⁹

*Die Katze des Realismus starrt mich an [...]. Diesen Satz denke ich, wenn ich erklären soll, wie ich zur Mimesisfrage stehe. Die Katze ist so etwas wie der kategorische Imperativ der Kunst, eine moralische Instanz in einer Kunstwelt voller Möglichkeiten, wo man mit der falschen Art von Willkür ernsthaft Schaden anrichten kann.*⁴⁰

Das bereits zitierte „Geh raus!“ als poetologischer Hinweis hieße demnach auch, die Ebene der Reflexion über die Worte hinaus zu verlagern, dabei aber auch, das Bild zum Medium der poetologischen Analyse werden zu lassen. Der Stil der Zeichnung gehört dann mit dazu, lässt sich als Kommentar zur Eigenart der deutschen Sprache lesen, die Cotten als „ein bisschen kratzig, unsinnlich“ empfindet, sie erwecke „Sehnsucht nach Erlösung, nach dem Geistigen“.⁴¹

³⁹ Cotten, 2013, S. 73.

⁴⁰ Ebd., 74. Weiter im Text heißt es: „Nun schien es mir – im kurzen Augenblick, wo mir das durch den Kopf schoss, als ich nach Abschluss der letzten Linie meine Zeichnung einmal ganz anblickte –, als ob jemand die Katze umgebracht hätte. Sie sei in das Muster gebannt und habe sich nur durch den Anfall von Mimesis, der den Schweißenden gepackt hatte, Ausblick verschaffen können.“

⁴¹ Cotten, 2015.

HOMOLOGIE DER VORGÄNGE (ITINERAR)

Ich und Achilles	
Fügung auf der ganzen Linie, ohne Ende und Wendungen	
Skamanderm Tag	
Sich aus Nichts etwas machen	
Stumm	
Skamanderm Hag	
Nichts tun	
Zeit werden	

Abb. 7

Bei Egger erschließt sich die persönliche Note in der Präsenz der Zeichnung weniger intuitiv: Gibt es etwas, das mehr entpersönlicht ist, als geometrische Kompositionen? Dennoch – im Band *Prosa Proserpina Prosa* (2004) stellt der Dichter poetologische Gedanken abstrakten Bildkompositionen gegenüber. Die im Verzeichnis als „Homologie der Vorgänge (itinerar)“ bezeichnete Reihe eröffnet der Text „Ich und Achilles“,⁴² der, wie auch die sieben folgenden, aus Fragen besteht. Jedem Text wird ein Quadrat zur Seite gestellt, das in zwei Dreiecke geteilt und jeweils durch Vervielfältigungen der ersten geteilten Figur kombiniert wird. Nach drei Kombinationen folgt eine Umkehrung des Prinzips – die Figur mit 16 geteilten Quadraten löst sich in jeweils einfachere Grundformen auf und wird dabei gespiegelt dargestellt (Abb. 7).⁴³

⁴² Egger, 2004, o. S.

⁴³ Ebd.

Wie verhalten sich die Kombinationen zu den Texten? Das programmatische, richtungweisende „Was geht hier vor?“ wird ebenfalls (spielerisch?) kombiniert, in: „Was geht vor mir“, „Was geht vor sich (und kommt nicht vor)“, auch ist eine zunehmende Komplexität in den rhetorischen Fragen zu sehen. Der mit „[I]tinerar“ suggerierte Weg ist in der Semantik von ‚vorgehen‘ und ‚vorkommen‘ vorhanden, aber durch die Kombination der Bedeutungsoptionen – der spatialen „Was geht mir vor“ und handlungsorientierten „Was geht hier vor“ – erweist sich der Weg als Analyse, als ein Vor-gang, eine Heran-gehens-weise, der selbstbezüglich auf das sprechende, vorgehende Ich fixiert ist. Das Ich hat seinerseits eine Bezugsfigur (oder ist es eine Spiegelung?), konkretisiert als Achilles, anagrammatisch: Alles ich, die weitere semantische Felder eröffnet, zumal in den Texten verstreut Anspielungen auf den Trojanischen Krieg vorkommen. Der antike Krieger kann als eine Figur der Ambivalenz – kein Mensch, aber auch kein Gott – weitere Deutungsmöglichkeiten eröffnen, auch und gerade in seiner Funktion als Spiegelung des lyrischen Ich. So geht in Eggers poetologischen Reflexionen die Veranschaulichung des Itinerars in die Thematisierung der Ich-Position über, diese ist, wie wir gleich sehen werden, eindeutiger, dabei aber viel abstrakter als in Cottens Texten.

3. Ich-Situation, sich ver-dichten

Selbst wenn wir das lyrische Ich routiniert als einen Sprachagenten betrachten, als eine direkte und mit bestimmten grammatischen und atmosphärischen Eigenschaften ausgestattete Sprechposition, wünschen wir uns doch, es möge eine riskante Position sein, eine, die sich aussetzt, einmischt, die verwirrt und verwickelt wird, eine, die nicht neutral ist [...].⁴⁴

Monika Rinck formuliert hier einen Anspruch, fast ein Postulat, Position zu beziehen, wohl um der Beliebigkeit zu entkommen; riskieren, um die LeserInnen mit der Entschlossenheit des Riskierten zu konfrontieren. Die Konsequenz ist aber wohl, auf eine essenzialistische Auffassung vom Ich, d. h. dem AutorIn-Ich, zurückzufallen. Ann Cotten hat sich durch Anregung u. a. von Thomas Eder mit Ferdinand Schmatz darüber ausgetauscht, was gute Literatur sei, dort bekennt sie sich

⁴⁴ Rinck, 2017, S. 19.

dazu, „eigene Strenge zu kultivieren“⁴⁵, was nichts weniger bedeutet als „Herstellen von Kohärenz“⁴⁶, dies ist ohne einen „Arbeitsbegriff Wahrheit“⁴⁷ nicht zu bewerkstelligen. „Selbst ist doch ein grobes Gefäß“, schreibt Cotten, „Selbst ist man, meine ich, am ehesten im Geschmack, im handwerklichen Stil, [...], kurz: im Tun.“⁴⁸ Ich im Tun: Diese Haltung (beziehungsweise: diesen Wunsch) erkennt man in der Kombination von poetologischen Ich-Aussagen und autobiografischen Ich-Skizzen, etwa in *Der schauernde Fächer* und *Jikkiketsugaki* (2016). *Der schauernde Fächer* verhandelt u. a. das Problem der Liebe; das Ich thematisiert seine eigene Unstetigkeit, permanente Flucht nach vorne, stellt sich vor ein moralisch argumentierendes Tribunal aus Furien. „Ich klammere mich ans Subjekt aus moralischen Gründen“ – sagt Cotten. „Es ist, [...] als sperrte ich mich, um urteilen zu können, gegen die Vorstellung eines subjektlosen Sprechens der Sprache selbst.“⁴⁹ Diese Haltung bezeichnet Cotten selbst als ihr „Redneck-Ich“ und stellt sie als Teil einer eigenen „pragmatischen Ästhetik“, an der sie arbeitet, „um sagen zu können, wozu das gut ist, was ich tue“.⁵⁰ Je nach Bedarf greift die Dichterin zu einem anders umrissenen Ich – zu einem autobiografischen, zu einem pragmatischen, weil ästhetisch urteilenden,⁵¹ zu einem flüchtig-lyrischen, wenn sich das Ich „von der Anmut jeder beliebigen schwarzen Tinte“⁵² nicht unterscheidet. Eine riskante Position, wie von Rinck evoziert, eine, „die verwirrt und verwickelt“, nimmt Cotten ästhetisch ein, indem sie den *common sense* herausfordert.

Über *Sprache Tod Nacht Aussen* (1989) von Peter Waterhouse schreibt Oswald Egger, dass das Ich von der „Bipolarität seiner Erscheinung zeugt: zugleich Bewegung (Empfindung) und Bedingung (Berührung) zu sein zwischen Ursächlichem und Folgenden. Zugleich Ort zu sein und dessen Dislokation.“⁵³ Eggers (lyrisches) Ich ist davon nicht sehr

⁴⁵ Cotten, 2016, S. 17.

⁴⁶ Ebd., S. 18.

⁴⁷ Ebd., S. 16 (Hervorhebung im Original).

⁴⁸ Ebd., S. 18.

⁴⁹ Ebd., S. 32.

⁵⁰ Ebd., S. 29.

⁵¹ Auch in *Der schauernde Fächer* finden sich dergleichen Statements: „Ich muss mich fassbar machen, das ist der Abstand, das ist der Anstand, für mich bin ich ja die Welt, aber für den anderen ein Fascis, ein Bündel, eine Signifikanz, die dies ist und nicht das. Was, weiß ich nicht, aber ich trage mich herum, und sie ertragen mich.“ Cotten, 2016, S. 209.

⁵² Ebd., S. 113.

⁵³ Egger, 1990, S. 339f.

weit entfernt – die erwähnte Aufspaltung in Ich und Achilles, das Befragen und wohl auch Hinterfragen des Schreibvorgangs signalisieren, auch sein Ich „bewegt sich, dissonant, fort vom Ort und verschwindet in der Landschaft, in der Sprache, im Transparenten“⁵⁴. Dabei ist das Umkreisen des Ich stets auf das zu entstehende Gedicht projiziert: „Ich muss, und ich will (und ich kann) mich nicht verständigen, aber das Gedicht verstetigen, als ob, was über mich ergehen wird, überhaupt nicht gehört wird vom Gedicht.“⁵⁵ Die Sprachbilder, auf die Egger zurückgreift, zeigen ein mit dem Prozess des Dichtens verschmolzenes Ich: „Und oftmals, wie um herauszustreichen, wie sehr mein eigenes Gedichtsein außer Frage steht, beginne ich meinen Satz mit einem hippligen Ich, Ich, Ich.“⁵⁶ „Nicht ich habe angefangen, Gedichte zu schreiben, sondern das Gedicht hat aufgehört, ich zu sein.“⁵⁷ Die Verschmelzung ist in poetologischen Texten in der Poetisierung der Gedanken sichtbar – die für Egger typische Erzeugung suggestiver Sprachbilder, etwa in Beschreibung von Landschaften, hört nicht auf. Was Cotten als Kultivierung der eigenen Strenge bezeichnet, realisiert Egger in der Unzertrennlichkeit der poetischen und poetologischen Sprache:

Außer mir und meiner selbst ist ja niemand sonst als ich in meiner Person. Aber das heißt, ich konnte jetzt nur ich sein: Kein Ich ist wie eine zweite zweite Person in sich, gedritt, wenn eine davon mich in mir zueinander rückte und das Ich verwichtet [...].

Es ist das Haschen nach Wind, und auch ich gehe in Luft auf und werde vom Gedicht fast aufgeschnauft dabei. Man soll mir Steine zu essen geben!, damit ich wieder auf den Boden komme.⁵⁸

In der *Berliner Rede zur Poesie* bekennt sich Egger auch offen zur Unzertrennlichkeit vom poetischen Agieren und der Lebenspraxis – „ich habe für diese und durch die gelebt, und bleibe dabei [...]“⁵⁹. Kommt hier Jandl als Echo wieder – „Darin besteht sein (des Schriftstellers) Theoretisches, daß er davon schreibt oder spricht, [...] was er selbst ist“?

⁵⁴ Ebd., S. 345.

⁵⁵ Egger, 2016, S. 16.

⁵⁶ Ebd., S. 21.

⁵⁷ Ebd., S. 26.

⁵⁸ Ebd., S. 39, 24.

⁵⁹ Ebd., S. 24f.

4. (Vorläufiges) Fazit

Poetologische Landschaft löst sich mit zunehmender Lesbarkeit, Protrusionen ins Innerste, auf. Indem sie Umgebung, in Sprache, da und dort erhellt, wirkt sie nutzlos und nackt, wird greifbar, ja begriffliche Kalamität.⁶⁰

Egger bringt hier auf den Punkt, was Jandl ähnlich auf den Punkt gebracht hat: Die prekäre Situation der Meta-Reflexion über die eigene Poetik, die dort, wo sie erhellend wirken will, die Poesie verrät. Cotten und Egger finden eigene ‚Itinerare‘ aus der allzu grellen Erhellung – zum einen verlassen beide das Terrain der Poesie auch in der poetologischen Reflexion kaum, weil sie darauf bestehen, Erkenntnis so zu praktizieren, wie Schmatz es formuliert: „Poesie spricht den Anspruch nach Erkenntnis nicht aus, aber sucht sie. Sie verwendet Erkenntnis, aber vermittelt sie nicht didaktisch. Sie forscht verdreht (!) nach so etwas wie Wahrheit, aber gibt nie vor, sie absolut, gültig zu besitzen.“⁶¹

Zum anderen verlagern Cotten und Egger die medialen Akzente, indem sie im Prozess der poetischen Wahrheitssuche „die Erkenntnis-kraft der Linie“⁶² nutzen. Auf diese Weise kreieren sie in ihren Texturen eine Laborsituation, die auf eine „Multidimensionalität von ‚Dingen‘, Aufschreibsystemen, Dialogformen“⁶³ setzt, d. h. das in Wort (und Bild) Erfasste immer als ein vorläufiges Ergebnis einer Denkbewegung verstehen. Damit zeigen sie, dass was „in der Dichtung, [...] die Dichtung konstituiert“, nicht festliegt. „Nein, es bewegt sich.“⁶⁴ Dass es die DichterInnendialoge sind – Cotten–Schmatz, Egger–Waterhouse, Cotten–Rinck und andere –, die dabei die Bewegungen vorzeichnen, scheint für die Poesiepraxis der (österreichischen) experimentellen Literatur nach wie vor Gültigkeit zu besitzen.

⁶⁰ Egger, 1990, S. 383.

⁶¹ Schmatz, 2004, S. 224.

⁶² Krämer, 2010, S. 186.

⁶³ Heßler und Mersch, 2009, S. 30f.

⁶⁴ Schmatz, 2016, S. 11.

Literaturverzeichnis

- COTTEN, Ann, 2016. Ferdinand Schmatz. In: Thomas EDER, Anna KIM, Kurt NEUMANN und Helmut NEUNDLINGER, Hrsg. *Einfache Frage: Was ist gute Literatur?* Wien: Sonderzahl, S. 13–64. ISBN 9783854494591
- COTTEN, Ann, 2015. Ann Cotten im Interview. „Ich schreibe dauernd Oden“. In: *Mitteldeutsche Zeitung* [online]. 8.9.2015 [Zugriff am: 31.05.2019]. Verfügbar unter: <https://www.mz-web.de/kultur/ann-cotten-im-interview-ich-schreibe-dauernd-oden-22844306>
- COTTEN, Ann, 2013. *Der schauernde Fächer*. Berlin: Suhrkamp. ISBN 9783518423899
- COTTEN, Ann, 2011. Schlechteste Werkzeuge. In: Ann COTTEN, Daniel FALB, Hendrik JACKSON, Steffen POPP und Monika RINCK. *Helm aus Phlox*. Berlin: Merve, S. 210–251. ISBN 9783883962924
- COTTEN, Ann, 2008. Notizen zur Tradition der Avantgarden. In: Erhan ALTAN und Thomas EDER, Hrsg. *Gelenekle Deney/Experiment mit Tradition*. Istanbul: Pan Yayincilik, S. 165–174. ISBN 9789944396417
- CZURDA, Elfriede, 1990. Ernst Jandl – eine Begrüßung. In: Oswald EGGER, Hrsg. *Was Sprache ist? – Der Prokurist*. (1, 2), S. 45. ISBN 9783901118012
- EGGER, Oswald, 2016. *Was nicht gesagt ist. Berliner Rede zur Poesie*. Göttingen: Wallstein. ISBN 9783835319820
- EGGER, Oswald, 2004. *Prosa, Proserpina, Prosa*. Berlin: Suhrkamp. ISBN 9783518123928
- EGGER, Oswald, 1990. Die Zergliederung des Naheliegenden. Zu „Sprache Tod Nacht Aussen“ von Peter Waterhouse. In: Oswald EGGER, Hrsg. *Was Sprache ist? – Der Prokurist*. (1, 2), S. 337–345. ISBN 9783901118012
- HAMMERSCHMID, Michael und Helmut NEUNDLINGER, Hrsg., 2008. „von einen sprachen“. *Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls*. Innsbruck: StudienVerlag. ISBN 9783706544115
- HESSLER, Martina und Dieter MERSCH, 2009. Einleitung. Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? In: Martina HESSLER und Dieter MERSCH, Hrsg. *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: transcript, S. 8–62. ISBN 9783837610512
- HILMES, Carola, 2019. Ich, Selbst, Jetzt – Modi autobiografischen Erzählens. In: Kalina KUPCZYNSKA und Jadwiga KITA-HUBER, Hrsg. *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*. Bielefeld: Aisthesis, S. 333–344. ISBN 9783849812829
- JANDL, Ernst, 1995a. Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. In: Ernst JANDL. *Die schöne Kunst des Schreibens*. München: Luchterhand, S. 7–82. ISBN 9783630865836

- JANDL, Ernst, 1995b. Theoretisches und die schriftstellerische Praxis. In: Ernst JANDL. *Die schöne Kunst des Schreibens*. München: Luchterhand, S. 83–94. ISBN 9783630865836
- KRÄMER, Sybille, 2010. Zwischen Anschauung und Denken. Zur epistemologischen Bedeutung des Graphismus. In: Joachim BROMAND und Guido KREIS, Hrsg. *Was sich nicht sagen lässt*. Berlin: Akademie, S. 173–192. ISBN 9783050049014
- PRIESSNITZ, Reinhard, 1993. Summarische Autobiographie. Über und für friederike mayröcker. In: Ferdinand SCHMATZ, Hrsg. *Werkausgabe Reinhard Priessnitz. Literatur, Gesellschaft, etc.* Linz: edition neue texte, S. 40–45. ISBN 3854202695
- RINCK, Monika, 2017. *Risiko und Idiotie. Streitschriften*. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 9783596297993
- SCHMATZ, Ferdinand, Hrsg., 2016. *aufsätze! Essays zur Poetik, Literatur und Kunst*. Berlin, Boston: de Gruyter. ISBN 9783110495386
- SCHMATZ, Ferdinand, 2004. Dichtung, die poetische Unterhöhung der Philosophie. In: Klaus KASTBERGER und Konrad Paul LIESSMANN, Hrsg. *Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 7(11), S. 223–225. ISBN 3552053220
- SCHMATZ, Ferdinand, 1998. Rede und Rhythmus, Schrift und Form. Anmerkung zum eigenen Schreiben. In: Ferdinand SCHMATZ. *Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung*. Wien: Sonderzahl, S. 175–183. ISBN 3854491425
- SIMONS, Oliver, 2007. *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. München, Paderborn: Fink. ISBN 9783770543816
- WIENER, Oswald, 1969. Vorwort. In: Hermann NITSCH. *Orgien Mysterien Theater*. Darmstadt: März, S. 21–23.

Abstract

The article is an approach to the poeology of experiment by Ann Cotten and Oswald Egger. The focus is on three aspects of poeology – a definition of poetry, vividness of the poetic text, self-poetization; the analysis is complemented by poeological remarks by Ernst Jandl, Monika Rinck and Ferdinand Schmatz.

Keywords

Ann Cotten, Oswald Egger, poeology, self-poetization, drawing versus text