

Experimentierräume in der deutschen Literatur

*Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert
(Hrsg.)*

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der deutschen Literatur

*Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

Experimentierräume in der deutschen Literatur

Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert (Herausgeber)

Review:

PhDr. Helena Ulbrechtová, Ph.D.

Dr. Siegfried Ulbrecht, M.A.

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, 148 Seiten

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0900-6

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

Autoren, 2019

Literarisches Experimentieren ohne Anfang und Ende? Überlegungen zur Legitimität des Begriffs literarischer und künstlerischer Experimente

Martin Maurach

Abstract

Der Text geht der Frage nach, inwieweit der Begriff des literarischen und künstlerischen Experiments heute zu einem beliebig vergebenen Etikett geworden ist. Dazu werden einige Stationen aus seiner Geschichte sowie sein Verhältnis zum naturwissenschaftlichen Experimentbegriff kurz erörtert; ebenso einige Beispiele experimenteller Arbeiten, die ihren Anfang und ihr Ende verschleiern.

Schlüsselwörter

Experimentbegriff, Gebrauch, Geschichte, Anfang, Ende

1. Stichworte zur Geschichte des Experimentbegriffs: Gebrauch und Verhältnis zum wissenschaftlichen Experimentbegriff

Experimente sind nichts Neues unter der Sonne. Einerseits spricht Jeremy Adler in seinem Katalog über *Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, eine große Ausstellung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel von 1987, von ‚Experimenten‘ auch angesichts der ältesten Belege seit der Antike: „Zum literarischen Umfeld der ersten griechischen Figurengedichte gehören auch verstechnische Experimente und metrische Kunststücke wie Lipogramme, Proteusverse, versus rapportati und versus retrogradi [...]“¹ Als Beispiele werden kombinatorische Buchstabengedichte abgebildet wie etwa ein von dem Humanisten Johannes Stabius (gest. 1522) in Form eines Frühdrucks nachgeahmtes Gedicht aus *Pvblii Optatiani Porfirii Pangericvx Dictvs Constantino Avgvsto* des Porfyrius, Dichters am Hofe Konstantins des

¹ Adler, Ernst, 1987, S.23.

Großen im 3. Jahrhundert.²

Andererseits scheint es sich bei dem Ausdruck ‚Experiment‘ heute um ein fast beliebig vergebenes Etikett zu handeln. Gewiss, es wird weiter experimentiert, unverdrossen, möchte man sagen, und noch mancher alternde Literaturprofessor schreibt nach der Emeritierung endlich seinen ersten – natürlich – ‚experimentellen‘ Roman. Man mag sich fragen, ob es sich hier beim Begriff ‚Experiment‘ heute um eine Art Werbeetikett handelt, ein bisschen so etwas wie ein ‚manufactum‘-Siegel der zeitgenössischen Kunst und Literatur, wenn auch mit der Konnotation des Modernismus, nicht der gediegenen Handarbeit, ein Siegel, das rein arbiträr vergeben wird – im Zweifelsfalle dann, wenn man mit den tradierten Gattungsbegriffen ohnehin nicht so recht weiter weiß.

In einem groben Überblick könnte man vielleicht sagen, dass um 1800 der Begriff des ‚Experiments‘ von den Frühromantikern, u.a. Novalis, aus den entstehenden Naturwissenschaften im modernen Sinne auf die Kunst übertragen wurde – er findet sich übrigens in ästhetischen Zusammenhängen auch bei Kierkegaard –, dass er in der Zeit der 1950er bis 1970er Jahre eine Art von Hochkonjunktur erlebte, in der zugleich die heftigsten Polemiken dagegen geführt wurden und das ‚Experiment‘ bei Kritikern wie bei Befürwortern in erster Linie als ein Kampfbegriff besetzt war, während heute die angedeutete allgemeine Ermüdung eingetreten zu sein scheint. Diese Ermüdung scheint übrigens auch für die Wissenschaftsgeschichtsschreibung zu gelten, welche naturwissenschaftliche Experimente heute gelegentlich gerne ebenfalls als ein vor allem mit viel Gerede verbundenes Herumprobieren ‚dekonstruiert‘. Die Anwendbarkeit und den Sinn des Experimentbegriffs in Literatur und Kunst zu diskutieren, führt aber nur dann zu brauchbaren Aussagen, wenn man von einem theoretisch scharf abgegrenzten Experimentbegriff ausgeht. Daher wird unten weiterhin auf Karl R. Popper und seine Falsifikationstheorie Bezug genommen.

Für das *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* habe ich seinerzeit zusammen mit Michael Lentz den Begriff „Experiment“ zu bestimmen versucht als eine Kunstkonzeption und -praxis, die ihre Gestaltungsregeln im Material selbst findet und auf diese Weise konventionalisierte

² Ebd., S. 28f.

Rezeptionsmuster und -handlungen unterläuft und verändert.³

Experimente tendieren natürlich dazu, den im Titel dieses Beitrags in Frage gestellten Rahmen aus ‚Anfang und Ende‘ zu durchbrechen. Denn sie greifen häufig reduzierend in Parameter ein, welche den Kunstprozess mit allen seinen Abläufen zwischen Produktion und Rezeption insgesamt bestimmen. Außerdem tun sie gerne so, als könnte man diesen Prozess von einem fiktiven Punkt Null aus gewissermaßen synthetisch neu zusammensetzen, postulieren also eine Voraussetzungslosigkeit der jeweiligen Seh-, Hör- und Leseprozesse beispielsweise auf der Rezeptionsseite. Daraus ergibt sich die Intermedialität als ein weiteres fundamentales Merkmal von Experimenten: Sie orientieren sich nicht an überlieferten Medien- und Gattungsgrenzen; ihr Ort lässt sich von diesen ausgehend bestenfalls negativ bestimmen.

In der Moderne, aber ebenso schon in der Frühromantik scheint eine Vorliebe für den Experimentbegriff in der Kunst an Epochen gebunden zu sein, die einen geschichtlich-gesellschaftlichen Fortschritt entweder unmittelbar zu erleben glaubten – so zur Zeit der Französischen Revolution – oder doch für die nähere Zukunft noch erhofften. Spätere, sozusagen klassische Benutzer eines auf die Naturwissenschaften verweisenden Experimentbegriffs sind im 19. und 20. Jahrhundert Émile Zola, Arno Holz und Bertolt Brecht. Wie die gesellschaftliche Entwicklung, so erschienen auch Kunst und Literatur in den kollektiv-unbewussten Konnotationen des Experimentbegriffs gleichsam als rational steuerbar.

Insgesamt ist allerdings eine plausible Klärung der Beziehungen zwischen künstlerischem und naturwissenschaftlichem Begriff des Experiments seit der ursprünglichen Übertragung in Bereiche der Kunst und Literatur nie geglückt. Experimentbegriffe in den Naturwissenschaften bezeichnen ja – jedenfalls, solange man sie theoretisch durchdringt und nicht historisch ‚dekonstruiert‘ – keineswegs einfach ein ‚Herumprobieren‘, also ein sei es auch methodenbewusstes bloßes Ausprobieren bestimmter Verfahren. Als ein Beispiel für ein solches Vorgehen könnte man bewusste Versuche der Abgrenzung von gängigen Schreibtechniken nennen, also etwa einen Roman, der kein einziges Mal den Buchstaben ‚e‘ verwendet wie *La disparition*

³ Lentz, Maurach, 2000, S. 140–142.

von Georges Perec.⁴ Um dergleichen Ausprobieren, sei es auch durch konsequentes Festhalten an einem einmal gewählten Verfahren, geht es also in den Naturwissenschaften in aller Regel ja nicht, sondern idealerweise um Versuchsreihen, die Hypothesen zur Beantwortung bestimmter Fragen entweder falsifizieren sollen – was ja bei Popper die einzige Möglichkeit ist, einen Wissensfortschritt zu erzielen – oder vielleicht auch stützen können.⁵

Etwas Vergleichbares – eine Art Fortschrittsoptimismus – scheint auch zumindest für die Hochkonjunktur des Experimentbegriffs und allgemein für die unter diesem zusammengefassten Praktiken in den 1960er Jahren zu gelten. Genannt sei hier nur der Begründer der informationstheoretischen und semiotischen Ästhetik, Max Bense, der in seinem Buch *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion*⁶ Querverbindungen zwischen den architektonischen Innovationen von Oskar Niemeyer in der synthetischen Hauptstadt Brasilia und den brasilianischen Protagonisten der konkreten Poesie herstellte. Man mag sich nur die gefühlte Unwirtlichkeit der abstrakt-allegorischen Regierungsgebäude Niemeyers am ‚Platz der drei Gewalten‘ heute vor Augen führen, ebenso allerdings auch die Wahrnehmung eher chaotischer, wenn nicht ‚rückschrittlicher‘ heutiger gesellschaftlicher Entwicklungen, um zu sehen, wie sich die Zeiten seither gewandelt haben mögen.

So werden mit Sicherheit keine einstmals ‚revolutionären‘ Gesten mehr vollführt wie die ganz weißen oder ganz schwarzen Seiten; als deren ungefähres Gegenteil ist die Zitierfreudigkeit des Postmodernismus mit ihren natürlich exquisiten theoretischen Begründungen schon mehr als genug beklagt worden. Dass sie etwas dürftig ist – die Zitierfreudigkeit –, daran bleibt dennoch etwas Wahres. Die ‚Avanciertheit des Materials‘, die zumindest bei Theodor W. Adorno einer wie auch immer relativierten Fortschrittsdialektik folgen muss, scheint zumindest kein Selbstläufer mehr zu sein.⁷

Es fragt sich also, ob die ‚wahren‘ Experimente, wenn es denn noch welche gibt, anderswo stattfinden, unabhängig von der quasi zum Werbeetikett verkommenen Bezeichnung ‚Experiment‘. Aber wo? Gibt

⁴ Vgl. Perec, 1969.

⁵ Popper, 1994, S. 15–45.

⁶ Vgl. Bense, 1965.

⁷ Adorno, 1985, S. 37.

es noch neue ‚Experimente‘? Und – müssten sie sich nicht ausdrücklich als ‚Experiment‘ deklarieren, schon wegen der seit der klassischen Moderne postulierten Unabtrennbarkeit theoretischer Programme und Manifeste von jeder ernsthaften Kunstbemühung?

Hier darf natürlich nicht die rhetorische Beteuerung fehlen, dass mit diesen Bemerkungen keine ‚kulturpessimistische‘ Verfallsklage beabsichtigt ist, obwohl Pessimismus manchmal vielleicht zu Unrecht eine schlechte Presse hat. Zu fragen wäre aber, falls sich der angedeutete geschichtliche Bogenschluss so bestätigen lässt, worin Ursachen für Konjunkturen und Ebbep Perioden des Begriffs wie der Sache ‚Experiment‘ liegen und wie diese sich zu den Bemühungen in experimentellen Arbeiten selbst verhalten mögen, ihren eigenen Anfang und bzw. oder ihr Ende zu verschleiern.

‚Begriff und Sache‘: dieses Nebeneinander mag Widerspruch provozieren, andererseits: Ist ein Experiment, das nicht als solches deklariert wird, noch eines? Gehört nicht die Spiegelung im Begriff, im Konzept, die bis zum Darin-Aufgehen reicht, unabtrennbar zur Praxis, zum, mit Verlaub, ‚Wesen‘ des Experimentellen?

Wird der Ausdruck ‚Experiment‘ gegenwärtig also vielleicht noch allenfalls arbiträr als eine Art Werbeetikett verwendet, so vor rund fünfzig Jahren als Kampfbegriff, der selbstverständlich auch eine Art Feindbild, einen Gegner brauchte. Vorläufig kann man diesen vielleicht umschreiben mithilfe der Vorstellungen eines subjektiven, autonomen, ‚inspirierten‘ Schöpfertums und einer mit diesem korrespondierenden Abbildästhetik, sowie anhand der Werke, Vermarktungs- und Rezeptionsformen, die diese abgesunkene Ästhetik des Genies und der Originalität immer noch als verschwiegene Selbstverständlichkeit weitertragen. Denn offensichtlich liegt ein wesentliches, das Originalgenie inspirierendes Moment paradoxerweise gerade auch in der Tradition.

Die Kampfrichtungen im Einzelnen scheinen allerdings nicht ausschließlich eine Frage der politisch-gesellschaftlichen Fortschrittlichkeit von Kritiker und Künstler zu sein. Skeptisch begegneten dem literarischen Experiment sowohl der als konservativ bekannte Romanist Hugo Friedrich als auch der liberale Heinrich Böll, der schon eine der Grundbedingungen eines Experiments nicht mehr erfüllt sah, wenn dieses glückte. Auch Hans Magnus Enzensberger hat den Begriff des

Experimentierens eher ironisch-abwertend verwendet. Wie und wo beginnt oder endet also die Geschichte der experimentellen Literatur und Kunst? Und wenn sie endet, warum?

2. Verschleierung von Anfang und Ende in experimentellen Arbeiten

Le film est déjà commencé? – ‚Hat der Film schon angefangen?‘ – hieß 1951 eine Arbeit des Lettristen Maurice Lemâitre, die unter anderem die Zuschauer durch eine weiße Leinwand blenden sollte.⁸ In einem Filmprojekt von Guy Debord im Folgejahr, *Hurlements en faveur de Sade*, also etwa ‚Geheule zugunsten von de Sade‘, sollten kurze Projektionen weißer Leinwand durch vorgelesene Satzmontagen begleitet und von immer länger werdenden stummen Dunkelphasen unterbrochen werden, welche das Ende des Films buchstäblich im Dunkeln hätten lassen sollen.⁹ Der Roman *Rayuela: Himmel und Hölle* von Julio Cortázar schickt den Leser kreuz und quer durch die nummerierte Kapitelfolge, als spielte er jenes Hüpfspiel über mit Kreide gezeichnete Felder auf der Straße,¹⁰ und in John Cage’s berühmtem Stück 4‘ 33‘, einer Angabe, die nur die Hördauer in Minuten und Sekunden enthält, werden ja die Grenzen von ‚Musik‘ und Umweltgeräuschen aufgehoben: Während – eventuell anwesende – Sänger und bzw. oder Instrumentalisten zu schweigen haben, sind die Zuhörer aufgefordert, auf die zufälligen Geräusche ihrer Umgebung zu lauschen, von der sie selbst ja ein Teil sind.

Die Relativierung oder Aufhebung von Anfang und Ende als Merkmalen, die ein Experiment eher einengen, indem sie ihm eine unerwünschte feste Struktur geben – was hat das zu tun mit der Geschichte des Experimentbegriffs?

Der Verzicht auf einen Rahmen, sei es für den Akt der Produktion, sei es für den der Rezeption, bedeutet ja zugleich Widerstand gegen die Vereinnahmung, Verdinglichung eines ‚Werkes‘ als Produkt. Insofern erscheint auch die Verschleierung von Anfang und Ende nicht als zufällige Tendenz bei Arbeiten, die mit der Kennzeichnung ‚Experiment‘ belegt werden. Auch sie gehört unabtrennbar zu dem Versuch, den

⁸ Vgl. Ohrt, 1990, S. 32f.

⁹ Vgl. ebd., S. 41.

¹⁰ Vgl. Cortázar, 1987.

,mainstream‘ der Kunst- und Literaturgeschichte zu unterlaufen.

3. Experimentbegriff und traditionelle Ästhetik heute

Wenn die heutige Situation tatsächlich durch eine Verwendung des Begriffes ‚Experiment‘ als bloßes Zitat und Etikett gekennzeichnet ist, so scheint dazu in jedem Fall auch zu passen, dass von jedem neuen Produkt, welches wenigstens von seinem Sound her zur sogenannten Höhenkammliteratur gerechnet werden möchte, selbstverständlich erwartet wird, dass es die eigene Form sozusagen im Vollzug neu erfinde, und zwar ohne viel programmatisches Aufhebens davon zu machen.

Allerdings ist hier eine gewisse Asymmetrie, um nicht zu sagen, Ungerechtigkeit in den Wertungsgewohnheiten zu verzeichnen. Einerseits dominieren, Postmoderne und Ende der Postmoderne hin oder her, in der Kunst- und Literaturpraxis nach wie vor die konventionellen Postulate eines autonomen Schöpferturns sowie mimetischer Abbildungspraktiken, die Erwartung von Geschichten mit ‚Helden‘ oder von ungewöhnlichen Lebensgeschichten und Ähnlichem, und diese Postulate steuern die Produktion ebenso wie die rezeptiven Erwartungen. Andererseits wird die wiederholte Erfüllung des Musters ‚autonome Schöpfung‘ kaum je kritisiert, während dagegen an als ‚experimentell‘ deklarierte Arbeiten die hier gleichfalls zitierte Erwartung gerichtet wird, sie müssten von Mal zu Mal etwas Neues bringen oder anders gesagt, die konventionalisierten Mechanismen von Produktion und / oder Rezeption jedes Mal auf neue Art in Frage stellen.

In der Postmoderne, so kann man vielleicht versuchsweise sagen, wurden die diversen, ja unzähligen verfüg- und ausdenkbaren Codes gegenüber ihren Benutzern systematisch privilegiert, gegenüber den Subjekten also, die sich als Spinne im semiotischen Netz auflösen sollten. Das wiederum hat zu einer so vielgestaltigen Auffächerung und Öffnung der Kunstproduktion wie der jeweiligen Aufmerksamkeitsrituale geführt, dass mögliche experimentelle Provokationen verpuffen, ja ‚Experimente‘ von Nicht-Experimenten kaum noch sinnvoll zu unterscheiden sind, dass der Begriff seine analytische Prägnanz, falls er sie je hatte, vermutlich endgültig verloren hat.

Hatten Experimente in Kunst und Literatur noch vor fünfzig Jahren kaum bestreitbar auch die Zielsetzung, ästhetische und auch soziale Tabus – letztere beginnen ja bei sogenannten Geschmacksfragen – aufzudecken und zu durchbrechen, so ist das inzwischen eine aufgrund von Überangebot und hoher Publizität wirkungslos gewordene Routine. Versuche, das stark ausdifferenzierte Publikum zum vermeintlich ideologiekritischen Durchschauen emphatischer Begriffe von Schönheit, Kunst, ‚Erbauung‘, Verstehen schlechthin usw. zu erziehen, müssen unter diesen Umständen ebenfalls obsolet erscheinen.

Nach wie vor, oder sogar noch in verstärktem Maße mag gelten, dass, wer sich den vermeintlichen Eigengesetzlichkeiten des ‚Materials‘ aussetzt, eine paradoxe Erfahrung macht: Weder die historische Determiniertheit des so genannten Materials noch die des Subjekts sind durch eine vermeintlich rein rationale Wahl von Gestaltungsmitteln und -verfahren hintergebar. George Perecs leipogrammatischer Roman *La disparition* entwickelt eine unkontrollierbare semantische Eigendynamik. Ebenso erzeugt jede Rezeption Sinnstrukturen, die selbst bei Zufallscompositionen das Moment des Zufalls selbst schnell der bewussten Wahrnehmbarkeit entziehen.

Schließlich sei zur Frage der Aktualität des Experimentbegriffs sowie lange als ‚experimentell‘ geltender Techniken noch kurz auf ein Beispiel eines Autors vom Jahrgang 1992 eingegangen: Björn Treber, „Spitze Form“.¹¹ Die Zeitschrift *manuskripte* wurde natürlich deshalb gewählt, weil in ihr seinerzeit alle maßgeblichen und als ‚experimentell‘ bezeichneten Autoren der Wiener Gruppe und der Grazer Gruppierungen sowie viele andere veröffentlicht haben.

In dem Text von Treber geht es grob gesagt darum, dass ein Ich, nachdem es in seinem Zimmer verschiedene spitze Gegenstände betrachtet hat, gegen Mitternacht das Haus verlässt, an einer Frau vorbeigeht, im Park erwägt, sich zu erhängen und davon aber wieder Abstand nimmt. Die Form erinnert an eine Litanei, wie sie von vielen experimentellen Autoren, zum Beispiel Gerhard Rühm, häufiger benutzt worden ist: Zwischen den einzelnen Prosaabschnitten steht jeweils die Frage „Denn wollte ich nicht ausbrechen?“. Wenn der Absatz mit „Und“ beginnt, beginnt die wiederholte Frage jeweils mit „Denn“; auf Seite 75 tauschen diese beiden wiederholten Wörter gewissermaßen ihre Plätze

¹¹ Vgl. Treber, 2016.

und Funktionen. Viele Absätze enden jeweils mit dem Satz „Und / Denn war dieser Moment des Sehens nicht ein Trost?“; die Sprache ist neoexpressionistisch, mitunter entfernt an August Stramm und den frühen Johannes R. Becher erinnernd: Nicht nur einen „bürgerkriegsgrauen Kiesweg“ und „meine spiralenden Gedanken“¹² gibt es hier, sondern andernorts auch eine „bemäntelte Periphergestalt“¹³ usw. Wie gesagt, der Autor ist Jahrgang 1992, und man mag hier zu dem Schluss kommen, mit dem schon der Wunsch nach seriösen Ausbildungsstätten für Schriftsteller begründet worden ist, nämlich dass das Rad öfter von neuem erfunden wird. Dies gilt offensichtlich zumindest für sogenannte experimentelle Schreibtechniken; nicht aber für den wohl kaum noch in einem präzisen Sinn gebrauchbaren Begriff des Experimentellen.

Literaturverzeichnis

- ADLER, Jeremy und Ulrich ERNST, 1987. *Text als Figur: visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft.
- ADORNO, Theodor W., 1985 (1973). *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. Gretel ADORNO u. Rolf TIEDEMANN. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BENSE, Max, 1965. *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes.
- CORTÁZAR, Julio, 1987. *Rayuela: Himmel und Hölle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (im Original 1963).
- LENTZ, Michael und Martin MAURACH, 2000. Experiment. In: Ralf SCHNELL, Hrsg. *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 140–142.
- OHRT, Roberto, 1990. *Phantom Avantgarde: eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg: Edition Nautilus.
- PEREC, Georges, 1969. *La disparition*. Paris: Édition Denoël. Deutsch als: *Anton Voyls Fortgang*. Hrsg. u. übers. von Eugen HELMLÉ. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1986.
- POPPER, Karl R., 1994. Wissenschaftslehre in entwicklungstheoretischer und in logischer Sicht. In: ders. *Alles Leben ist Problemlösen: über Erkenntnis, Geschichte und Politik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 15–45.

¹² Ebd., S. 75.

¹³ Ebd., S. 76.

TREBER, Björn, 2016. Spitze Form. In: *manuskripte* 56 (211), S. 72–78.

Abstract

The following essay asks in how far the notion of literary and artistic ‚experiment‘ has nowadays changed into a label which may be attributed to anything and ad libitum. Some important stages from the history of this concept as well as its relation to the scientific idea of an ‚experiment‘ are discussed; and also some experimental works which tend to hide their beginnings and endings.

Key words

Concept of artistic experiments, use, history, beginning, ending