

Volker Demuth

## RaumPoem. Lyrik in medialer Installation

Vor ungefähr einem Jahrzehnt begann ich damit, ausgehend von lyrischen Texten eine installative Sprachform zu entwickeln, die verschiedene Medien verwendet und die ich RaumPoem nenne. Aber zur Vorgeschichte: Denn was mich dazu geführt hat, war, für einen Schriftsteller vermutlich nicht ungewöhnlich, eine Textkrise. Nachdem Mitte der neunziger Jahre der Band *Durch Halden* erschienen war, entstanden Gedichte, die ich aus unterschiedenen Textschichten, aus Fragmenten von verstreuten semantischen Orten aufzubauen versuchte. Eine Art lyrischer Archäologie oder Tektonik, worin vieles, auch das Ich, sich als polymorph erwies. Hatte ich zuvor schon Stadt- und Landschaftsgedichte geschrieben, so sollte nun das Gedicht selbst topografisch werden, einen Raum abbilden. Eine Frage der Form, dachte ich. Dafür gab es natürlich höchst unterschiedliche literarische Vorläufer, von William Carlos Williams' Werk *Patterson*, wo das Gedicht programmatisch als „Feld“ und „Fläche“ entworfen wurde, bis hin zu Pierre Garniers an der konkreten Poesie sich orientierender *poésie spatiale*.

Aber der Blick auf die literarische Moderne löste meine Probleme nicht, konnte mich daher nicht zufrieden stellen. Ich fragte mich, warum? Nach einiger Zeit merkte ich, dass sich, genau betrachtet, meine Textkrise nicht nur als ein literarisches Formproblem, sondern als eminent kontextbezogen darstellte. Und dieser Kontext war eine neu entstehende Wirklichkeit der Medialität, die sämtliche Wahrnehmungen und Kommunikationen in ein einheitliches Datenformat umzuformen imstande war, global teleportierte und sich damit forciert zum Apriori der gesellschaftlichen Realität entwickelte. Das machte mein Problem der poetischen Räumlichkeit – was traditionell eben Stadt- und Landschaftsgedichte thematisierten – zu einem grundsätzlichen.

Dazu gehörte die historische Beobachtung, dass nahezu jede Epoche ein charakteristisches Verhältnis zu Raum und Zeit ausbildet. Das Weltalter der westlichen Moderne fußte, wie man weiß, auf einer überragenden Kultur der Zeit. Nicht nur beinhaltete alle physikalische Dynamik eine Technologie der Zeit, auch die Wissenschaften hatten Natur und Universum verzeitlicht und gingen mit Darwinismus und Allgemeiner Relativitätstheorie von der Idee einer statischen Welt der Schöpfung zur biologischen und kosmischen Evolution über. Und so war es kein Zufall, wenn die gesellschaftliche und politische Geschichte in Form von utopischen Zeitentwürfen betrieben wurde. Nach einem Jahrhundert der überragenden Kultur der Zeit mit ihren Beschleunigungsphänomenen schien indessen nun im 21. Jahrhundert eine „Epoche des Raums“, wie Michel Foucault das früh erfasste, zu folgen.

Denn, dies kündigt sich bereits in den neunziger Jahren an, neue Medienwirklichkeit und Netzwerkgesellschaft, die dafür vor allem verantwortlich sind, organisieren sich nicht länger durch – historische oder auch utopische – Zeithorizonte. Insofern ist die Rede vom Ende der Geschichte zutreffend. Sie tun es vielmehr aufgrund der Raumformel und der Raumordnung von Globalisierung. Mit dem allgemeinen Wirkungsgrad einer Dominanzkultur bringen die neuen Medien eine tief gewandelte Raumrealität hervor. In der menschlichen Wahrnehmung und den Lebensverhältnissen nicht weniger als in den kollektiven Fantasien. Die Rede von der entstehenden hybriden Wirklichkeit oder *mixed reality* markiert den Wandel von der örtlichen Lebenswelt zum elektronischen Paradigma des Raums. Und eine der erheblichen Konsequenzen liegt darin, das Kulturmuster und die Kategorie des Ortes durch atopische Lebensformen zu ersetzen, also durch vernetzte Ortlosigkeit.

Ich erwähne das als epochalen Problemkontext, um anzudeuten, dass das RaumPoem nicht vorrangig als Abgrenzung zu literarischen Standards zu beschreiben ist – also nicht innerhalb einer modernen Konvention von Avantgarde oder Experiment –, dass seine Struktur vielmehr in Rückkopplung zu den erwähnten Gegebenheiten zu analysieren ist. Die Frage, die sich mir als Autor, aber auch als Medienanalytiker – denn das eine ließ sich vom anderen aufgrund der Problemstellung kaum trennen – stellte, war die folgende: Was wäre eine topische Ästhetik für Texte?

Um einer poetischen Antwort darauf näher zu kommen, stellte es sich als unumgänglich heraus, den dispositiven Charakter des über Jahrhunderte durch eine herausragende Buchkultur geprägten Gedichts zu verstehen. Aber tatsächlich öffnete man mit dieser Frage so ziemlich alle Problemräume, die sich zwischen Körpersinnen, Medien und Erkenntnis öffnen lassen.

Es ist offenbar, dass sich der Raum des Textes in der westlichen Tradition im Menschen entfaltete. Präziser, und der Leib-Seele-Ontologie entsprechend, in seinem Geist. Selbst das Buch galt in dieser Seinskonstellation lediglich als Trägersystem. Die Rede vom „toten Buchstaben“ bezeugte die allgemeine Vorstellung, erst die menschlichen Erkenntnisvermögen gäben einem Text den Raum, in dem er ein lebendiges Stück Literatur werden könne. Die aufklärerische Veredelung von Imagination und die romantische Nobilitierung der Fantasie lizenzierten das, häufig beklagte, Abwesenheitsrecht der Leser und Leserinnen, sich aus dem realen sozialen Raum zu verabschieden und nunmehr auf den internalistischen Bühnen der Dichtung zu agieren. Allerdings zeichnete sich die Krise dieser emanzipierten bürgerlichen Schauplätze dann bald durch die psychologischen Analogien der neuen Medien ab. Das phantastische Innenraummodell der Literatur schien nach und nach seine mediale Veräußerung und Aufhebung zu erleben – im surrealistischen Kino, im Fantasy-Film und nun im digitalen, animierten Raum.

Nachdem das Buch sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts als Medium und Ware stabilisiert und etabliert hat, drängen Autoren zu einem Überschreiten des Texts. Das beginnt mit der Romantik und der Idee einer Universalpoesie und

führt in einer typischen Innenwendung bis zu Rainer Maria Rilkes „Weltinnenraum“. Später entwickeln Texte dann gewissermaßen als Außenwendung der Überschreitung eine Ästhetik ihrer eigenen Materialität. Mit dieser gegenläufigen Dynamik sind die beiden Grundtendenzen einer Textualität der Moderne beschrieben.

Gegenwärtig zeigt sich nun: Nach der Jahrhunderte andauernden Einfaltung von Lyrik in ein Medienformat, das Sprache und Papier mit fast diviner Notwendigkeit aneinander gekoppelt hat und den Raum ersichtlich zusammenschrauben ließ zur typografischen Kontur einer nicht einmal mehr zweidimensionalen Linie, kann man beobachten, dass die Rückkehr des Raums ins theoretische und künstlerische Bewusstsein auch für die Literatur wichtig werden kann.

Allerdings muss man sich vor Augen halten: Im Vergleich zur Verbindungsgeschichte von Text und zweidimensionaler Oberfläche – Stein, Ton, Papyrus, Pergament, Papier und vielleicht auch Bildschirm – erweist sich jene von Text und Raum nicht nur als wenig umfangreich, ihr wurde bis jetzt bezeichnenderweise auch fast keine, zumal theoretische Aufmerksamkeit zuteil. Und dies, obwohl es zur Einfaltung lyrischer Sprache zum Schriftstück, abgefasst in einem material homogenen Druckcode, durchaus prononcierte und großartige Gegenwürfe gab, im Kirchenlied, in der Barockoper, im Wagnerschen Bühnenweihfestspiel.

Vom modernen Versuch, Raum und Text intim zu formieren, blieb 1898 nach dreißig Jahren Arbeit in Stéphane Mallarmés Werk ein Konvolut von 258 Blättern. Unvollendbar im klassischen Buchsinn, „das Elend des Unbegrenzten / Glanzvolle und traurige Vision“ –Mallarmé hatte es schmerzlich klar eingesehen. Das Buch, das sich selbst reflektiert, das selbst vom Medium zur Botschaft wird und darum nicht anders heißen kann als *Livre*, zerbricht unweigerlich seine Grenzen. Dennoch suchte das *Livre* keine Summe aller Bücher zu sein, kein letzter Meta- oder Hypertext. Was es beabsichtigte, war die Erhellung des dunklen medialen Außenraums aller Literatur. Das, was davon notierbar blieb – Text ohne Thema, Story, *narratio* –, versah sich mit einem Wissen, „das idealerweise nicht noch das Buch ist“, welches „nur eine bestimmte Menge an Materie enthalten“ kann.

Dafür wird für Mallarmé das Konzept der Operation grundlegend, denn „das Buch, vollkommene Expansion der Letter, muß, direkt aus ihr, eine Beweglichkeit beziehen und räumlich, durch Entsprechungen, ein Spiel einrichten“. Typographische Auflösung der sequenziellen Zeichen, Rückgewinnung der Stimme und ihrer Raumakustik, Realisation in so genannten „Sitzungen“ mehrerer Sprecher, räumliche Konfiguration des Texts (in blockhafter Form oder aufgefächert in diagonalen Regalnischen), zufallsverteilte Organisation des Texts, unendliche Kombinatorik, strukturelle Mobilität und Simultanität. Nicht zu übersehen, wie die radikale Preisgabe des internalistischen Raummodells der Literatur, wie die totale Expansion des Texts sich ins sinistre Außerhalb des Buchs – ins „Zeremonial des Mysteriums“ – vorwagt, an einen Ort, den Mallarmé sich konkret noch salonhaft, theaterartig vorstellt, visionär jedoch als „schwimmende Stadt“ imagi-

niert. Eine Radikalität, wie sie schon die unmittelbaren symbolistischen Nachfolger – etwa Akmeisten wie Osip Mandel'stam oder Anna Achmatova, für die Dreidimensionalität immerhin zu einem zentralen Konzept ihrer Dichtung geworden war – nicht mehr erreichen.

Mallarmés radikale Neuformatierung des Gedichts zeigt, das Buch das sich selbst zum Gegenstand der Beobachtung macht, wird zu Medienästhetik. Mit ihm, das heißt mit der Reflexion auf die mediale Bedingung der Lyrik, beginnt der ernsthafte Versuch, mit dem Gedicht – bezeichnenderweise mit dem Gedicht – wieder in den Raum zurückzukehren. Und exakt dieser Erweiterungsprozess, Texte gewissermaßen vom Blatt zu spielen, hat sich mir selbst in einer Zeit des medial-sozialen Raumwandels, dem wir in der Gegenwart beiwohnen, als wesentliche Herausforderung an die Literatur und als Problem eigenen Schreibens gestellt. Wie also, fragte ich mich, sind Gedichte in eine Form zu transformieren, die sie in einem eigentlichen Sinn zu Textlandschaften, zu Raum-Poemen macht?

Dabei gab es im zurückliegenden Jahrzehnt durchaus literarische Entwicklungen, die teilweise von einem verwandten Anliegen ausgingen, nämlich der Entwicklung einer literarischen Medienästhetik. Ich denke da zunächst an die digitale Literatur. Insofern der Computer dafür die vorrangige Bedingung darstellt, ergeben sich für Texte prinzipiell die drei Möglichkeiten einer Vernetzung von Schreibern, von Zeichensystemen und von Computern. Es entstehen Spielarten der Transformation und Interaktion, der Textvernetzung und Produktionskollektive.

Bei genauerem Hinsehen auf digitale Literatur als neuem Textdispositiv erweist sich jedoch, dass der elektronische Textraum, der ein *Crossover* über die literarischen Gattungen hinaus zu Bild und Bewegtbild erlaubt, gleichwohl in aller Regel eine stärkere Leserlenkung ausübt, als es Buchtexte tun. Links – nicht anders als Icons, Buttons, Frames, Layers, Scrolling – sind von Programmierung vorgenommene Informationsstrategien und Lesemuster, die in ihrer markanten Lenkungsfunktion im Grunde nur durch ein postmodernes Spielmodell kompensiert werden können. Ästhetische Hypertexte als Ensemble von Leseregeln als Spielregeln. Auch vernetztes Schreiben bedient sich daher zum guten Teil aus dem formalen Bestand, liefert Formzitate der Moderne, ohne schon bei Mallarmé angelangt zu sein. Fragment, Collage, *Pasticcio*, Montage, *Concetto* sind bewährte Gebilde. Mit Netzliteratur werden sie nur endgültig vom einstigen Avantgardismus zur konventionellen medialen Spielregel.

In seltsamer Parallelität dazu entwickelte sich in der zeitgenössischen Literatur eine Rückkehr zur Mündlichkeit. Die *Spoken-Word*-Lyrik oder *Slam Poetry* stellt, medienästhetisch gesehen, jedoch nichts anderes als einen Retro-Stil dar. Literatursoziologisch bewertet, vermochten die urbanen jungen Szenen, in denen dies vornehmlich stattfand, eine tribalistische Nostalgie nie ganz zu verleugnen. Immerhin aber wurde der Sound, der Audioaspekt hier für das Gedicht wieder konstitutiv.

Kurz: Digitale Literatur kann zu einer topischen Literatur nur sehr wenig beitragen. Und auch die oralen Textaufführungen der *Slams* waren in diesem Zusammenhang für mich nicht wirklich befriedigend.

Ich kehre also zu meiner Grundfrage zurück: Wie ist eine topische Struktur des Gedichts möglich? Die Antwort lautete für mich: Das Gedicht selbst muss einen realen Ort erzeugen und entstehen lassen, in dem es existiert. Dabei hat es sich unter den medialen Bedingungen von Räumlichkeit zu realisieren. Aber was bedeutete das konkret?

Ich schrieb eine Sequenz von zwölf lyrischen Texten, aufgebaut aus mehreren, typografisch markierten Schichten, deren thematisches Gravitationszentrum Elemente oder Bruchstücke einer subjektiven Topografie waren. Parallel dazu arbeitete ich an einem Konzept der Verräumlichung dieser Gedichtsequenz. Das Verlassen des Papiers und der internalistischen Bühne des Texts zugunsten eines Realraums sowie die Entfaltung der Medialität der Zeichen bedeutete für mich ganz zwangsläufig auch die Verknüpfung mit realen Bildern, realen Stimmen und Geräuschen. Dabei war es mir wichtig, dass das Bildregime beim Autor blieb, weshalb ich aus einem schon länger angelegten Fotopool Fotografien teilweise auswählte, andere erst neu machte. Auf diese Weise mischten sich, ähnlich wie in den Texten, Zeiten und Räume. Daneben produzierte ich unter Mithilfe von Mediendesignern zwei Filme. Der erste, aufgenommen mit einer Steadycam, zeigte nichts als einen Fluss, der sich parallel zur gesprochenen Bewegung der Texte bewegen sollte, wobei man bei genauem Hinsehen die Atembewegung des Filmers in der Kamerabewegung wahrnehmen konnte. Der zweite Film zeigte eine Hand, welche die Gedichttexte schrieb, während im Hintergrund eine Kamerafahrt durch die Räume eines Gebäudes stattfand. Textraum, Naturraum und architektonischer Raum durchdrangen sich auf diese Weise. Dann wählte ich drei Sprecher und ließ sie jeweils vier Texte des Zyklus sprechen, die simultan hörbar werden sollten. Dazwischen wurden Aufnahmen von Schritten unterschiedlicher Personen geschnitten, die, wie ihre Akustik unüberhörbar machte, in vollkommen unterschiedlichen Räumen unterwegs waren. Um dem Text eine medial umfassende Präsenz zu verleihen, ließ ich zusätzlich gedruckte sowie handgeschriebene Textbahnen anfertigen, die in opaken beziehungsweise transparenten Schichten hintereinander gehängt wurden. Zusammen ergab all dies den poetischen Komplex einer Rauminstallation, die, das war für mich entscheidend wichtig, vom originären literarischen Text ausging. Ich gab diesem RaumPoem den Titel „Das Material des Sanddornschatens“ (Abb. 1 und 2).

Als ich dann begann, das RaumPoem in bestimmten Räumen zu installieren, machte ich eine fundamentale Erfahrung. Ich merkte, dass, wer das medienästhetische Experiment unternimmt, Text und Raum zusammenzudenken, bereit sein muss anzuerkennen, dass sich das gesamte literarische Koordinatensystem, einschließlich des internalistischen (fiktiver Literatur) und virtuellen Paradigmas (digitaler Literatur), verändert. Denn mit der spazialen Form von Lyrik öffnet sich ein neuartiges Spektrum von Text, Technologie, Medien, Körper und Raum,

die eine Neuformulierung des Ortsraums möglich machen kann. Mallarmés schwimmende Stadt scheint aufzutauchen.

Außerhalb der A-Topie des elektronischen Raums wie der Endo-Topie der literarischen Tradition, bietet sich nämlich mit dem RaumPoem die Möglichkeit einer kollektiven, urbanen, riskanten und synästhetischen Gedichtform, mit der sich eine Revalidierung der Orte vollzieht. Es ist poetisches Environment und mediale Mischform. Und wo am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts Reinformen avantgardistisch begeistert haben – *poésie pur*, *cinéma pur* oder *ballet pur* – stehen am Beginn des einundzwanzigsten an deren Stelle Hybridformen, aus Text, Medien und Raum.

Und das nicht zufällig, besteht Medienwirklichkeit doch aus offenen Systemen und Prozessen. Es geht darin weniger um eine ewig seiende Welt als um Repräsentationen, in denen sich eine komplexe, operative Realität abbildet. Eine dynamische, nichtlineare Räumlichkeit, die im Modell der Performance ihr Aktionschema besitzt. Auf der anderen Seite bewirkt die Übertragung von Texten in eine neue, topische Formation neben dem Wechsel vom Werk zum wechselwirkenden Geschehen einen Wandel von der Hermeneutik zur Geografie, von den Geschichten zu den Schichten, vom Sinn zu einer Tektonik der Wahrnehmung, von semiotischer Distanz zu synästhetischer Präsenz. Dem Gedicht erwächst dadurch eine weitaus größere sensuelle Oberfläche. Es entwickelt eine Grammatik des Raums und eine visuelle Bedeutungsordnung. Nicht länger in der Notation des *Scriptums* verfasst, nicht länger auf die Produktionsnorm des Drucktexts limitiert, sollen in RaumPoemen Texte notiert werden wie Werte an Weltbörsen: ständig in Bewegung, unvorhersehbar in ihrer Entwicklung, unruhig, gespannt, von vielen Einflüssen und Ereignissen abhängig – und zudem grafisch, stimmhaft, gestisch, textuell und visuell.

Poetologisch gesagt, handelt es sich dabei nicht so sehr um eine Art Gesamtkunstwerk, also ein zu Ende kalkuliertes Verbundsystem klassischer Genres. Gedacht ist viel eher an ein offenes System kalter Ästhetik im Sinne Marshall McLuhans, das sich aus den Konventionen des Bedeutens hinausbewegt. Dies setzt natürlich eine Thematisierung oder Gestaltung des intermedialen Verkehrs, der Codetransfers voraus, jenes zeichentheoretisch so unlösbaren wie unvermeidlichen Problems des Übersetzens. Erst jenes intermediale Format, das sich der Frage der Übersetzung, der Transcodierung, wirklich stellt, gewinnt eine künstlerische Form von Medienästhetik. Und gerade im Paradox, den Differenzen ästhetische Form zu geben, wird ein solches Poem zur symmedialen Form. Das topische Wagnis des Texts – parallele Datenflüsse, mediale Arbeiten an mehreren Kanälen, sinnliche Kontiguität, elektronische Steuerungskreisläufe – erzeugt die Möglichkeit, dass Wörter etwa eine Rückseite bekommen, ihr mediales Off als ihr ersichtlich Anderes eingeblendet wird.

Transferiert oder überspielt begegnet man so einem Differenzial von Phonetik, Grafik, Schrift, Stimme, Geräusch, Licht, Fotografie, Video, Raum. Es entsteht etwas wie ein elektrisch pulsierendes Gebilde sinnlicher Ganglien, Nervenknotten für Augenblicke, in denen aus mehreren Richtungen Reize und ästhetische

Informationen zusammenlaufen und verschaltet werden, bevor sie sich fast im selben Moment schon wieder auflösen. Und auch das andere erhält räumliche Präsenz: die Wortlosigkeit der Bilder, die Lautlosigkeit der Schrift, die Blindheit der Töne. Ebenso Signal und Stille, Flüstern und Apparat, Stimmen und Rauschen, Stellen und Sekunden. Klanginterferenzen, Lichtabstrahlungen, Sprach-einflüsse. Im RaumPoem, diesem 3-D-Medium eines Lebensmoments, wird die Motorik, kann jede Drehung der Hüfte zum intellektuellen Vorgang werden.

Denn kein Wort, kein Laut, Geräusch oder Bild und Zeichen ist unabhängig vom Körper. Kein Körper aber auch unabhängig vom dergestalt entfalteten, also expliziten Text. Die Füße sind Mitautoren. So dass klar ist, „Lesen“ kann nicht länger rezeptionsästhetisch, es muss produktionsästhetisch konzipiert werden. An diesem Ort laden sich ursprüngliche Texte zudem mit wechselnder Bewegungsenergie auf. Ihre jeweilige Beschleunigung hängt von zweierlei ab: vom ästhetischen Tempo der Installation und dem Impuls des Körpers oder der vielen Körper, die sich darin bewegen oder verharren. In diesem Beziehungsspiel bildet sich ein akuter kinetischer Ort. RaumPoeme verstehe ich darum als aktivierten Zufall: Mischpult, Variation, Weltspiel, Würfelwurf, Kata-Strophe – als Wendung des Körpers vielleicht nur, im Varieté der Anwesenheit.

In dieser topischen Form wird das Gedicht tatsächlich jenes literarische *monument mobile*, das sich in Schleifen, Rückwärtsbewegungen, Neueinsätzen, Übersprüngen, Leere und Brüchen bewegt. Eine Dynamik ohne Ende, ohne Anfang. Der Mittelpunkt findet sich an Rändern. Die Randzonen befinden sich im Zentrum. Jedes Element kann unversehens oder durch Kalkül in Nachbarschaft zu einem anderen geraten. Mediale Figuren, Form der Interferenz: Bilder, Stimmen, Schriften, Lichtfelder. Diese Beweglichkeit und Entwöhnung der ästhetischen Informationen entspricht einem neuartigen urbanen Raum. Das eigentliche Geschehen wird es dort nicht mehr geben. Was geschieht, bewegt sich auf mehreren, sich überspielenden Ebenen unserer Wahrnehmung, ähnlich wie im Areal eines öffentlichen Komplexes: Menschen, Klänge, Sätze, Rufe, Lichtbewegungen, Zeitverläufe...

Mediengeschichtlich analysiert gilt: Der Gegensatz von Logos ist nicht Mythos – sondern Raum und Körper. Das topische Abenteuer des Gedichts beginnt mit dieser Einsicht. Denn Schrift und Leib beschreibt (trotz aller postmodernen Diskurse über Körperlichkeit und Text) ein Ausschließungsverhältnis. Nach der historischen Engführung paralleler Datenflüsse in einen seriellen Kanal, die Textlinie, nach dem hergebrachten Leser, diesem Flüchtling aus der Welt der Orte, löst das RaumPoem eine Remigration aus, auch gegenüber dem psychografischen Cyberraum.

Hinzu kommt: Ausgehend vom Körper und vom Raum ist es nicht möglich, einen Text zu beherrschen. Er kann nicht einfach aufgeschlagen, eingesehen, nachgewiesen oder gelernt werden wie in Büchern. Denn bei der geringsten physischen Beunruhigung und damit beinahe in jedem Moment gerät er als textuell-mediale Konfiguration ein Stück weit außer Kontrolle. Der Körper ist es zum maßgeblichen Teil, der das Poem zugänglich macht. Deshalb ist, wer sich im

RaumPoem bewegt, auch dessen Autor und, im gängigen Jargon, dessen Ich. Was wir in Schuhe und Jacken stecken, müssen wir hier zu Mitautoren machen. Da jedoch kein Initial- und Endpunkt, kein Zentrum und keine Peripherie existiert, befindet sich im RaumPoem jeder in einem anderen Text, in einem anderen ästhetischen Geschehen.

So ändert, wer in einem poetischen Raum geht, mit jeder Bewegung sein Verhältnis zum medial entfalteten Text. Folglich zu dem, was normalerweise Bedeutung, Aussage, Weltbezug, Wahrheit, Sinn, kritisches Potential und so weiter heißt. Niemand kann sich folglich einem bestimmten Verständnis anschließen. Man könnte aus diesem Grund sagen: RaumPoeme sind Desinformationen. Und wenn man eine zeitgemäße Version für das klassische Ideal des ästhetischen Zustands, für den Nullpunkt aller Zwecke suchte, dann wäre sie möglicherweise das.

Dennoch entsteht aus dem medial entfalteten Material des Gedichts nicht zuletzt auch ein zeitliches Arrangement. Ein Chronotop, das einer wesentlichen Eigenart von Orten, nämlich Zeitspeicher und symbolische Sedimentation von Historie zu sein, Ausdruck und Form verleiht, indem es Realzeit und Zeichen geschichtlicher Zeit darin einbezieht. Es wird gleichwohl nichts gespielt oder vorgeführt. Kein Theater oder mystisches Spektakulum. RaumPoeme sind in einem Raum in Betrieb, wie in anderen Räumen das Licht angeschaltet ist oder ein Wasserhahn läuft. Sie machen sozusagen den spezifischen Alltag eines bestimmten Geländes oder Ortes aus. So ähnlich wie ein Wasserhahn oder ein Stuhl die eigentümliche Welt erklären, in der sie vorkommen, müssen wir auch die Welterklärung eines installierten RaumPoems auffassen.

Einen anderen relevanten Aspekt will ich gleichfalls nicht unterschlagen. Er ergibt sich aus der Erzeugungskraft von Subjektivität, die Medien zukommt, natürlich auch dem Buch, was Literatur selbst oft zum Thema gemacht hat, etwa in der Generierung von Parallelwelten oder in neuzeitlicher Innerlichkeit. Das explizit räumliche Format des RaumPoems nimmt die subjektstheoretische Erkenntnis, dass Medien transzendente Vorrichtungen des Selbst sind, auf eine Weise ernst, dass es das menschliche Leben als Lokalität, als Da-Sein formiert und das Ich als relational, nichtsubstantialistisch, migrierend und transitorisch konstituiert. Die Brechungen, aus denen sich jenes fragile Ich bezieht, das alle meine Wirklichkeiten muss begleiten können, werden hier im Wesentlichen anders, nämlich ortsspezifisch und körperbezogen initiiert.

Dabei darf allerdings eines nicht vergessen werden: Worauf es hier wie bei jeder topischen Poetik im Kern ankommt, ist das Bewusstsein, dass die räumliche Außenseite, gewissermaßen die topische Referenz von RaumPoemen in den intermedialen Texträumen selbst einen Widerschein hervorruft. Was bedeutet, dass sie sich allein im Intervall zum sozialen Raum als symbolischer und physischer Ort zu formieren vermögen. Wenn wir heute die Vermischung von öffentlich und privat registrieren, so vermögen einstmals in Einsamkeit und Stille gelesene Gedichte nun ähnlich wie Skulpturen und Gemälde Bestandteile der urbanen Räume und eines *shared environment* zu werden. Dafür bedarf es medial und



spazial entfalteter Texte, die in den Alltag intervenieren, die ihn unterbrechen und durch lyrische Sprache perturbieren.

Vermutlich wäre es deshalb am Interessantesten, Raumgedichte in Schalterhallen, U-Bahngeländen, Warmluftschleusen von Kaufhäusern, Tiefgaragen, Passagen und Plätzen einzubauen, als ästhetische Schwellenstrukturen. Wünschenswert wäre in meinen Augen heute das Entstehen von literarischen Texträumen als *public spaces*, im Verbund von symmedialer Ästhetik und sozialem Raum. Es könnte sein, dass wir hundert Jahre nach Marcel Proust Zeugen des Epos „Auf der Suche nach dem verlorenen Raum“ werden. Nach der Herstellung überwältigender territorialer Redundanzen durch den Verkehrsraum, die den kulturellen Ortssinn fast vernichtet haben, angesichts der ortlosen Räume virtueller Realität und in Anbetracht der aktuellen Koppelung beider, von Verkehrsraum und virtuellem Raum in elektronischen Navigations- und Informationssystemen, die nichts anderes als permanente Ortsumgehungen sind, muss über die Epoche des Raums nicht zuletzt medien- und literaturästhetisch neu nachgedacht werden.

Nach Mallarmés *Livre*, nachdem im 20. Jahrhundert die konkrete Poesie das Textprinzip der Linearität überwunden und zu einer „poesie der fläche“ (Franz Mon) gefunden und die visuelle Poesie den Zeichenbestand des Gedichts ins Bildhafte erweitert hat, bemerken wir gegenwärtig eine neue Aktualität topischer Ästhetik.

Kulturell wirklich fruchtbar wird sie allerdings erst dann werden können, wenn wir uns auch – und nicht zuletzt als Schriftsteller und Wissenschaftler – an die symbolische Formation Ort erinnern, daran, dass Orte einmal Abenteuer der Fremde, des Unerwarteten und Unerwünschten, der Probe und Zumutung waren, ein Erkunden des Anderen, von unbekanntem Zonen. Ich denke, die Poetik des Papiers – des Schriftgewebes – und die Poetik des Web – des Hypertexts – müsste um eine Poetik des Raums – das Ortsnetz – erweitert werden. Sprachraum, Medienraum, Ortsraum – RaumPoeme sollen von diesem vielschichtigen Zusammenspiel ein Bewusstsein in sich anreichern und abbilden, das den aktuellen Lebenslagen von Bewohnern mehrerer unterschiedlicher Räume entspricht.

Die Gefahr, dass lediglich ein modisches elektronisches Theater entsteht, wird dadurch umgangen. In Gang gesetzt wird hingegen eine Topografie literarischer Lebenslandschaften, die nicht nur zu einer Reformatierung sondern auch Reformulierung des Erlebens von Lyrik führen. Und das kann am besten auf dem Weg ästhetisch symmedialer Feldversuche erfolgen, in denen neue mediale Semantiken und topische Wahrnehmungssituationen formiert werden, an denen eine hybride Physik der Anwesenheit auch das Repertoire des Körpers einbegreift. Wo Innenwelt war, soll poetische Umwelt werden.

Denn die Frage ist doch heute: Können die medial verursachten Veränderungen unseres Sprach-, Kommunikations- und Lebensraums die zeitgenössische Lyrik wirklich unberührt lassen? Wer sich die Situation der Lyrik ansieht, weiß, dass sie es nicht tun. Im Gegenteil. Mir scheint aus diesem Grund eine neue Dimensionierung des Gedichts unumgänglich. Heute geht es nicht vorrangig um

die Frage poetischer Schreibweisen. Vielmehr geht es um Entfaltung der medialen Realität von Lyrik im sozialen Raum. Also von der Seite des Autors um die Erweiterung der Dichtung zum poetischen Environment und literaturwissenschaftlich um literarische Medienästhetik.

#### Literatur

Demuth, Volker (1996): *Durch Halden. Gedichte*. Weilerswist: Landpresse Verlag.

Demuth, Volker (2003): *Das Material des Sanddornschattens. RaumPoem, Dokumentation und Poetologie*. Weilerswist: Landpresse Verlag.



Abb. 1: „Das Material des Sanddornschatens“

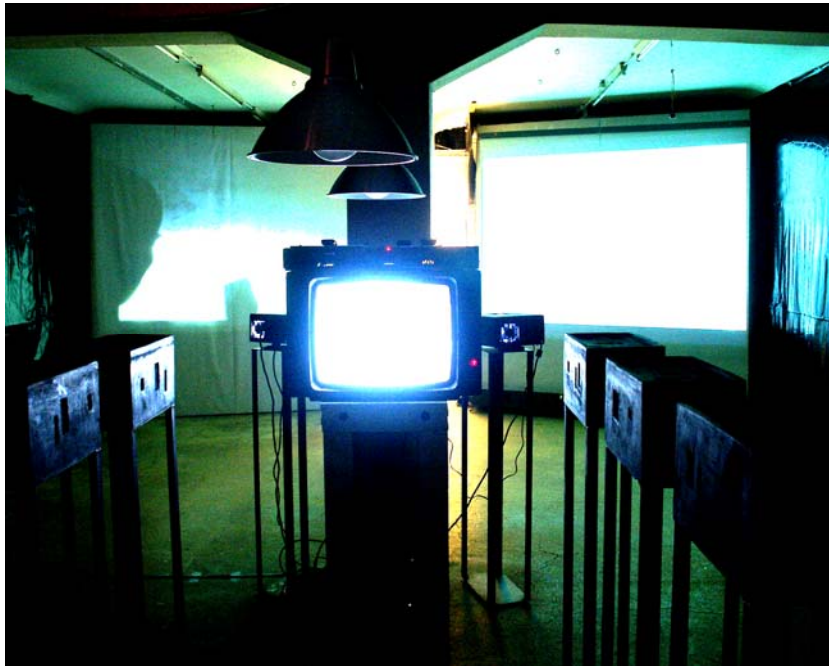


Abb. 2: „Das Material des Sanddornschatens“