

Monika Schmitz-Emans

Skulpturgedichte

Abstract

Since the 1960s, sculpture poems have emerged above all in the environment of concrete poetry, accompanied by theoretical reflections that open up important perspectives for interpreting and exploring them. The linguistic, written, spatial and kinetic dimensions of the poem, together with the materiality and architecture of the sculptural form, as well as its implicit semantics and its symbolic or metaphorical values, appear as constitutive dimensions of sculptural-poetic design. Based on these aspects of the Concrete Sculpture Poem, other examples of sculptural poetry can also be examined: e.g. poems in the form of book sculptures, poems that appear sculptural, sculpturally materialised letters and inscription poems involving constitutive sculpturality.

An outline of the phenomena and research field relating to sculpture poems is given in this article on the basis of four examples. Of these, two belong to Concrete Poetry; core concepts of Concrete Poetics, such as the ›one word poem‹, play a constitutive role in them and they both have programmatic significance within the oeuvre of their creators (Ian Hamilton Finlay, Heinz Gappmayr). The two other examples (Margaret Kaufman/Claire de Vliet, Michel Butor/Pierre Leloup) are also sculpturally designed poems, albeit under different aesthetic auspices, and they both have a programmatic significance within the oeuvre to which they belong. These examples will be used to outline the theoretical questions and interpretative perspectives that sculpture poems open up.

1. Ästhetisch-poetologische Konzepte, Beispiele und Deutungsperspektiven

Das Zusammenspiel literarisch-künstlerischer Arbeit und theoretischer Reflexion im Bereich der Konkreten Poesie eröffnet ergiebige Deutungsperspektiven für skulpturale Gedichte. Im Folgenden sei vorgeschlagen, diese Perspektiven auch als methodische Zugänge zu anderen, nicht-konkreten Skulpturgedichten zu nutzen. Im Sinn dieses Vorschlags zunächst einige Beispiele.

1.1 Eine skulpturale Gedichtlandschaft: Ian Hamilton Finlay: *wave rock* (1966)

Ian Hamilton Finlay hat oft Gedichte aus einzelnen oder wenigen Vokabeln verfasst. Dass er solche Gebilde explizit als »poems« versteht und theoretisch reflektiert, trägt profilierend

zum Gedichtverständnis der neueren Avantgarden bei.¹ Ein solches ›poem‹ Finlays basiert auf den Vokabeln ›rock‹ und ›wave‹. Diese Wörter bilden dabei, jeweils mehrfach wiederholt, einen Flächentext, dessen Umriss an eine Landschaft mit Felsen und Wellen erinnert. Die Wortlandschaft ist einer transparenten Trägermaterie (einer dicken Glasplatte) eingeschrieben; diese steckt aufrecht in einer hölzernen Halterung.² Dass man die Glasplatte als dreidimensional und räumlich positioniert wahrnimmt, verleiht dem Gebilde insgesamt eine spatiole Dimension; die Räumlichkeit des Schriftträgers bestimmt den Seh- und Leseprozess mit.

Finlays *wave rock*-Poem, in der beschriebenen Gestalt Bestandteil der Scottish Arts Council collection, existiert in mehreren differenten, vom Künstler selbst geschaffenen Materialisierungen – so auch in einer, bei der hinter der transparenten Schriftträger-Platte das Photo einer Landschaft zu sehen ist.³ Indem man durch das Glasobjekt hindurch auf diese Landschaft schaut, entsteht eine Doppellandschaft aus Bild und Text. Eine weitere Materialisierungsform desselben Textes besteht in einem Buch, das die Formation aus den sich wiederholenden Vokabeln ›wave‹ und ›rock‹ gedruckt auf papiernen Seiten zeigt; hier ist es die Räumlichkeit des Buchs, die als Bestandteil des Poems einkalkuliert ist. Aufgeschlagen erinnern die Doppelseiten in ihrer leichten Wellung an die vom Wort ›wave‹ aufgerufene Vorstellung, die mit dem Einband als stabilem ›rock‹ kontrastiert (Finlay 1969a).⁴ Die Skulpturalität des Poems ist also auch hier als konstitutiv zu verstehen. Daneben existiert ein ganzer Komplex von Arbeiten Finlays, mit denen die genannten Werke verwandt sind: differente Arrangements der beiden Basisvokabeln, skulpturale und graphische Variationen über das Doppelmotiv von Wellen und Felsen – bis hin zum Logo für eine Welle, einem Einzelzeichen, das als kondensierter Gedichtstext in mehrfachen Materialisierungen gestaltet wurde.⁵

Mit Blick auf Finlays Gesamtwerk erscheint sein *wave rock*-Poem programmatisch: Basierend auf wenigen Vokabeln wird Text zur Landschaft, Landschaft zum Objekt der Lektüre. Diese Leitidee verbindet Finlays Poeme mit seinen Gartenarrangements; Brücken zwischen den vordergründig differenten Genres und Formaten bilden das Konzept der Skulpturalität und das der Schriftlichkeit.⁶

1 Interessante Beiträge zum Thema ›one word poem‹ finden sich in Jandl und Finlay (2016). Vgl. dazu auch Braun Online.

2 Größe Glasplatte: 22,80 x 47,50 x 0,50 cm; Größe Halterung: 4,00 x 47,80 x 5,10 cm; Daten und Abbildung in *Wave Rock* (1966a). Eine Version mit zwei Basiselementen ist abgebildet in *Wave Rock* (1966b).

3 Vgl. Abbildung in Comment Online: Auch hier steht die Glasplatte in einer Halterung. Das dahinter sichtbare Photo wirkt, insofern kein Rahmen sichtbar ist, wie eine Landschaft. Vgl. auch die Version als ›Printed sheet, 19 x 9½ inches, folded in half‹, zunächst veröffentlicht in *Aspen 7* (Finlay 1969b). Eine andere Textversion besteht aus einer diagonalen Reihe der (einander dabei teils überlagernden) Wörter ›wave‹ und ›rock‹: <https://i.pinimg.com/originals/c1/2b/40/c12b408652a8fc04601d95987479647c.jpg> (letzter Zugriff: 25.3.2022).

4 Maße: 5,5 x 9 cm, 17 S. Abbildung in Moeglin-Delcroix ([1997] 2012), 73.

5 Für Abbildung siehe: <https://www.abebooks.com/Wave-Finlay-Ian-Hamilton-Wild-Hawthorn/30715935925/bd> (letzter Zugriff: 17.1.2023).

6 Zur Kohärenz von Finlays Werk vgl. u.a. Zdenek und Simig (1996).

1.2 Architekturelle Poeme: Heinz Gappmayr: Fünf kleine Papierskulpturen (1962)

1962 schafft Heinz Gappmayr fünf kleine Papierskulpturen in der Form einfacher geometrischer Körper: drei Quader, einen Würfel, eine Pyramide. Die Seitenflächen sind, wenn auch in verschiedener Dichte, beschriftet (vgl. Gappmayr 2022 [1962]). Sie zeigen Buchstaben teils verstreut, teils in horizontalen und vertikalen Reihen. Buchstabengruppen lassen sich als Bestandteile von Wörtern lesen (›ist‹, ›weil‹, ›sichtbar‹), teils unter Einbeziehung von Leerräumen oder in nichtlinearen Reihungen.⁷ Wie Finlay arbeitet auch Gappmayr vielfach mit einzelnen Wörtern; er zeigt sie dabei gern in einem Zustand der Dispersion über eine Textfläche. Die Vokabel ›sichtbar‹ bildet den Nukleus verschiedener Arbeiten Gappmayrs, sei es als Schriftzug im Freien⁸ oder als Buchstabenspender für konkrete Texte auf Papier.⁹ In flächigen wie skulpturalen Materialisierungsformen verleiht die Verwendung gerade dieses Wortes der jeweiligen Arbeit einen selbstreferentiellen Zug. Zu betonen, dass da jeweils etwas sichtbar wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf das (variable!) ›Wie‹ der Sichtbarkeit – und mit Blick auf die Buchstaben auf die Frage, wie sich Sichtbarkeit und Lesbarkeit zueinander verhalten. Gerade Skulpturen als Gebilde, die von verschiedenen Seiten, aber nicht von allen gleichzeitig, betrachtet werden können, lösen zudem die Frage nach der Relation zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem aus – eine Frage, die bei Gappmayr in anders akzentuierter Form aber auch durch die Verstreuung und unkonventionelle Positionierung der Buchstaben auf den Objektflächen virulent wird. Insofern Skulpturen in besonderem Maße dadurch bestimmt sind, dass sie eine Vielheit von Betrachtungsperspektiven nahelegen, lassen sie die Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit hier als perspektivenabhängig erscheinen. Die Texte (Buchstabenformationen) aus dem skulpturalen Arrangement herauszulösen, wäre grundsätzlich vorstellbar (etwa durch Zerschneiden) – aber das Ergebnis wäre eine andere Sichtbarkeit und insofern ein anderes Gedicht.

Von Gappmayrs kleinen Gedichtskulpturen ausgehend erschließen sich zentrale Aspekte und Verfahrensweisen seines poetischen Schaffens: die Arbeit an konkretistisch aufgefasstem und präsentiertem Wortmaterial, aber auch das Interesse an der Konkretion von Sprachlichem, hier in dreidimensionaler Gestalt. Auf eigene Weise bekräftigen die fünf Poeme in Form geometrischer Körper auch die Bindung der Konkreten Visualpoesie an ältere visualpoetische Spielformen. Gedichte in Kubus- oder Pyramidenform sind auch hier bereits gestaltet, respektive durch Flächen repräsentiert worden (vgl. Adler und Ernst 1990, 44–53 und *passim*).

7 Vgl. auch die Objektbeschreibung von Christoph Benjamin Schulz in Gappmayr (2022 [1962]).

8 Vgl. Abbildung in Holler-Schuster Online und unter: <https://c1.vgtstatic.com/thumb/2/3/237553-v1-xl/noch-nicht-sichtbar-nicht-mehr-sichtbar-by-heinz-gappmayr.jpg> (letzter Zugriff: 26.3.2022).

9 Aus den Buchstaben von ›sichtbar‹ hat Gappmayr ein in Gomringers Anthologie *konkrete poesie* (Stuttgart 1972) aufgenommenes Gedicht gebildet, vgl. dort 44; ferner auch 42 und 43.

1.3 Ein Klagegedicht als Papierskulptur: Margaret Kaufman (Text, 1988) und Claire Van Vliet (Papiergestaltung, 1993): *Aunt Sallie's Lament*

Margaret Kaufmans Gedicht *Aunt Sallie's Lament* artikuliert die Klage einer alten Frau, die in einem lyrischen Monolog auf ihr Leben zurückschaut, das sie mit der Anfertigung von Quilts verbracht hat. Dieser Typus einer aus Stoffstücken zusammengenähten Textilie erscheint dabei als Metapher des Verbindens von heterogenen Lebensmomenten; die Nahtstellen bleiben sichtbar – auch im Gedicht. Nach einer unerfüllten Liebe in der Jugend hat Sallie das Glück immer nur bei anderen beobachten können und ihre eigenen Enttäuschungen in ihre vielen Quilts eingenäht (»More tears than stitches in them«). Ist die Arbeit des Quiltens bereits in Kaufmans Gedicht ein Sinnbild der Erinnerungsarbeit und des daraus entstehenden Textes, so bestimmt das Quilt-Motiv Claire Van Vliets buch künstlerische Materialisierung des Gedichts auf besondere Weise. Kaufmans Gedicht erhält eine skulpturale Gestalt, die an ein Buch erinnert: Eine Konstruktion aus dünner Pappe lässt sich auseinanderfalten; in zusammengefaltetem Zustand passt sie in zwei übereinandersteckbare Schubert, die mit zum Werk gehören. Steht die Mehrfarbigkeit des äußeren Schubers für Sallies bunte Quiltproduktion, so umschließt der schwarze, innere Schubert als eine Black Box die in ihm enthaltene Erzählung Sallies – bevor sich diese dann entfaltet, ähnlich einem Leporello. Bunte Pappen bilden die Seiten des Buchobjekts und tragen den weiß und in verschiedenen Ausrichtungen gesetzten Text. Die Seitenflächen werden im Durchgang durch das Faltbuch (also von außen nach innen) sukzessive kleiner, ihre Formen sind aus Dreiecken und Rechtecken gebildet – entsprechend der Formensprache der Quilts.

Aunt Sallie's lyrischer Monolog wird bei der Lektüre performativ umgesetzt, nicht durch Rezitation, sondern durch Gesten, begonnen beim Herausziehen der Papierskulptur aus den Schubert und dann durch ihre Entfaltungsphasen hindurch. Sinnbild von Sallies defizitärem Leben ist die Grundfigur der Pappkonstruktion: ein Quadrat mit fehlender Ecke. Sie bestimmt die Gestalt des äußeren Schubers (dem eine Ecke fehlt) und wiederholt sich im Innern des Objekts in allerlei Variationen. Sinnbildlich erscheint auch der Umstand, dass sich die Größen der Seitenflächen nach innen hin immer weiter reduzieren – abgestimmt auf eine Frau, die sich selbst nach und nach immer kleiner gemacht hat, ihr Leben in Quilts verwandelte, sich in eine Umhüllung zurückzog.

Van Vliet, Gründerin der Janus Press, hat ein reichhaltiges und facettenreiches buch künstlerisches Oeuvre geschaffen. *Aunt Sallie's Lament* ist dafür in mehr als einer Hinsicht repräsentativ: Durch die Nutzung der Grundarchitektur eines Buchs (hier: mit Schubert) als Inszenierungsmedium, durch die Verknüpfung von Text- und Bildelementen zu einem stimmigen Ganzen und durch die Verwendung von Formen, Farben, typographischen Mitteln und Materialien, die neben dem Text ebenfalls etwas zu »sagen« haben. Van Vliet gestaltet viele in diesem Sinn »sprechende Bücher«, und sie demonstriert insbesondere in ihrer Auseinandersetzung mit poetischen Texten wie dem Kaufmans die Affinität

zwischen Buchkunst und Literatur, also eine Art Einladung zur skulpturalen Gestaltung, die von Gedichten ausgehen kann. *A Poem is a material object*: Unter diesem im Sinn van Vliets formulierten Titel hat James D. Sullivan zusammen mit dem Schaffen der Künstlerin auch deren Beitrag zum Verständnis von Poemen dargestellt (Sullivan 2019).

1.4 Ein plastisches Objekt als Materialisation eines poetischen Dialogs: Michel Butor und Pierre Leloup: *La Reine de Saba vient faire ses adieux au Roi Salomon* (1999)

In seinen späten Jahren wirkte Michel Butor durch eigene Texte sowie durch gestalterische Ideen wiederholt an der Gestaltung von Buchobjekten und Künstlerbüchern mit (vgl. Cadet 2012). Für das Buch (in den verschiedenen Bedeutungen des Worts: als materielles Objekt, als Ort von Texten und Bildern, als Gegenstand der Lektüre, als kulturelle Institution) hat er sich stets interessiert, theoretisch und praktisch-gestaltend.¹⁰ Eine Gemeinschaftsarbeit mit dem Künstler Pierre Leloup präsentiert sich als skulpturales Objekt, dessen Vorderseite zwei aufklappbare Flügel aufweist.¹¹ Butor (2008, 02:30) spricht von »[...] une sorte de petit théâtre, ou un tabernacle«, Leloups Objekt erinnert aber auch an ein großformatiges Buch, denn nach dem Aufklappen lässt sich unterhalb der Deckklappen Geschriebenes finden. Im Innenraum der buchähnlichen Skulptur befindet sich mittig eine Art Säule, die als Inschrift ein Gedicht Butors trägt. Es besteht aus einem in Strophen gegliederten Dialog zwischen der Königin von Saba und dem König Salomon, nimmt also intertextuell Bezug auf eine biblische Szene. Rechts und links neben der Säule stehen zwei bunte Holzfiguren, die den König und die Königin selbst darstellen. Das Arrangement erinnert an jene mittelalterlichen Gemälde, auf denen biblische Gestalten zusammen mit Spruchbändern zu sehen sind, wobei die Letzteren den von den Figuren gesprochenen Text visualisieren. Butor (1993; frz. zuerst 1969) hat solche Gemälde in einem längeren Essay als Beispiel für *Wörter in der Malerei* kommentiert. Spiegelnde Elemente im Innenraum der Skulptur deuten durch ihr Material die Spiegelungsbezüge zwischen den Figuren, aber auch zwischen dem Skulpturobjekt und dem Gedichtstext an; sie verweisen also auf den von Butor und Leloup intendierten Dialog zwischen sprachlichem und plastischem Werkanteil, in dessen Zentrum die Inschrift mit dem Dialoggedicht steht.

Die Gedichtskulptur über die Königin von Saba und den König Salomon fügt sich in einen Komplex von Werken Butors, in denen textuelle und visuelle Gestaltung unterschiedliche, teils experimentelle Verbindungen eingehen, und sie steht in Beziehung zu seinen zahlreichen Gemäldekommentaren, insbesondere zu seinem literarischen Bildkommentar

10 Butor (1990 [1964]) widmet dem *Buch als Objekt* eingehende Überlegungen und nutzt variantenreich buchgestalterische Möglichkeiten für seine eigenen literarisch-poetischen und theoretisch-essayistischen Werke, vor allem typographische Mittel und Formen der Text-Bild-Kombination.

11 Abbildung unter: <http://www.lepontdesarts28.com/livres-objets/la-reine-de-saba-vient-faire-ses-adieux-au-roi-salomon.html> (letzter Zugriff: 26.3.2022). Zum Kontext der Gedichtskulptur in Butors Oeuvre vgl. Schmitz-Emans (2022), Kap. XII.

über ein sujetverwandtes Werk von Claude Lorrain (*L'Embarquement de la reine de Saba*), das den Aufbruch der Königin zum König darstellt.¹² Butor hat sich in Texten wie in Text-Bild-Kombinationen (bei denen Werke anderer als Reproduktionsgrundlagen verwendet werden) immer wieder darum bemüht, auf der materiellen und sichtbaren Ebene des jeweiligen Werks Dialoge zu inszenieren, sei es auf der Ebene der Typographie und *mise-en-page* (etwa im Rahmen der Visualisierung von Polyphonie der Redestimmen),¹³ sei es auch als schriftstellerischer Dialog mit bildenden Kunstwerken – die dabei dann besonders gern ihrerseits auf gemalte Dialoge ›belauscht‹ werden.¹⁴ Vor diesem Hintergrund betrachtet ist die Gemeinschaftsarbeit mit Leloup ein skulpturpoetisches Manifest: Denn das in der Szene gleichsam allegorisch dargestellte Miteinander von Visuellem und Verbalem nimmt hier erstens dezidiert skulpturale Form an; zweitens wird durch die Form des Objekts auf die des Kodex angespielt, also auf die eines kulturell besonders wichtigen Begegnungsraums von Sprache und Bild; der Kodex insgesamt erscheint im Licht dieser Arbeit als skulptural. Drittens wird, entsprechend der Perception von Skulpturen, die Betrachtung des Objekts aus verschiedenen Blickwinkeln nahegelegt; man könnte hierin dann einen kreativen Beitrag zur Dialogperformanz sehen.

2. Tendenzen und Grundfragen: Skulpturgedichte aus poetologischer Perspektive

Die Wörter ›Skulpturgedicht‹ und ›Gedichtskulptur‹ rufen einen insgesamt diffus-offenen und vielgestaltigen Bereich ästhetischer Gebilde auf; eine Präzision, die es erlauben würde, ›Skulpturgedichte‹ klar von ›Nicht-Skulpturgedichten‹ zu unterscheiden, haben sie nicht, schon weil Gedichte stets gebunden an räumliche Träger erscheinen, selbst solche, die zu einem virtuellen Raum gehören. Unschärfen sind im Umgang mit Gattungsbegriffen allerdings nicht selten; wo verlaufen etwa die Grenzen des Bereichs ›Bildgedicht‹ oder die des ›Visualgedichts‹? Statt nach physischen Kriterien dafür zu suchen, dass ein Gedicht als skulptural gelten kann, erscheint es angemessener, den Begriff ›Skulpturgedicht‹ an Arbeiten verschiedener Art heranzutragen, die zu einer Betrachtung unter dem Doppelaspekt von Poetizität und Skulpturalität einladen, und dies auch wenn es sich um Gemeinschaftsarbeiten oder um Produkte kreativer Gedichtrezeption (etwa durch buchkünstlerische Arbeiten) handelt. Bei Arbeiten aus ›einer Hand‹ (also bei autorseits als skulptural konzipierten Poemen) liegt es ohnehin nahe, nach einer ans Skulpturale zielenden poetischen Intention zu fragen, die die körperlich-plastische Gestalt, in welcher der Text erscheint, als werkkonstitutiv erscheinen lässt. In dreien den vier Beispiele (Fin-

12 Butor selbst hat über Claude Lorrains Gemälde über den Aufbruch der Königin zum König eine Erzählung verfasst, die zusammen mit einer Reproduktion des Bildes als Buch erschien (1989).

13 Vgl. als Beispiel Butors *Description de San Marco* (Butor 2007).

14 Vgl. etwa Butors *Dialog mit Eugène Delacroix über den ›Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel‹* (1998).

lay, Gappmayr, Butor) ist das Plastische wie das Poetische werkkonstitutiv; eine genuine Verknüpfung zwischen Textgenese und dem Konzept einer skulpturalen Präsentation ist anzunehmen (auch wenn daneben differente weitere Erscheinungsformen des Textes möglich sind oder existieren). Margaret Kaufmans Gedicht existiert zunächst auch unabhängig von seiner Formgebung durch Claire van Vliet, verbindet sich mit deren Resultat dann aber so sinnfällig, dass es naheliegt, den Text von seiner Materialisierungsform als skulpturales Gebilde her zu lesen.

Viermal wird hier ein Gedicht so präsentiert, dass die skulpturale Gestalt seine poetische Botschaft maßgeblich mitträgt: Was bei Van Vliet als buchähnliche Pappkonstruktion, bei Butor und Leloup als bemalte Skulptur, bei Gappmayr als Sammlung papierner Körper und bei Finlay als Plastik in einer Landschaft sichtbar wird, steht dabei jeweils in programmatisch enger Korrespondenz zur sprachlichen Dimension des jeweiligen Werks. Anders als bei Kaufman und Van Vliet oder Butor und Leloup lagen bei Finlay und Gappmayr Text- und Skulpturproduktion in einer Hand. Was alle Beispiele verbindet, ist ihre Schlüsselstellung innerhalb von komplexen künstlerischen Oeuvres, darüber hinaus aber auch innerhalb ästhetischer Grundausrichtungen, die diese Oeuvres prägen. Eingebettet in größere Werkkomplexe laden alle vier Objekte jeweils zu Vergleichen, Distinktionen, Parallelisierungen ein. Finlays Gedichtinstallation erinnert so an seine diversen Arbeiten, bei denen Gärten, Landschaften, Räume beschriftet wurden; Gappmayrs fünf Objekte sind eine seiner zahlreichen Umsetzungen konkret-poetischer Leitideen; Van Vliets skulpturale Inszenierung von Kaufmans Gedicht repräsentiert programmatisch ihr Wirken als Buchkünstlerin; Butors und Leloups Skulptur erscheint als Manifestation der Idee des Dialogs, hier bezogen auf zwei Figuren, aber auch auf die Beziehung zwischen Verbalem und Visuellem.

Alle Beispiele wollen in einem Sinn gesehen werden, der über die visuelle Dimension des Lesens hinausgeht und der Form des jeweiligen Gebildes insgesamt gilt; sie wollen dabei räumlich erfahren werden; schon dies verbindet sie. Eine lange Tradition in der Geschichte theoretischer Reflexion über Lyrik hat die Betonung ihrer prägenden Bindung an Klänge. Die visuelle Poesie, deren bis auf die Antike zurückdatierende Geschichte seit dem späten zwanzigsten Jahrhundert verstärkte Aufmerksamkeit erfährt,¹⁵ lenkt die Reflexion auf andere Wege; hier erscheint neben dem Text auch dessen sichtbare Form als maßgeblicher Träger der poetischen Botschaft. Das Interesse an der visuellen Dimension von Texten insgesamt, nicht nur von Gedichten, verbindet sich in der Folge eng mit dem Interesse an ihrer Schriftlichkeit – wiederum nicht nur, aber auch und besonders bei literarisch-poetischen Werken. Skulpturgedichte präsentieren Schrift spatial. Sie leisten damit eigene (dabei in den Einzelbeispielen sehr unterschiedlich ausfallende) Beiträge zur Entgrenzung zwischen Zwei- und Dreidimensionalität des Poetischen, zum Übergang zwischen poetischer Gestaltung von Flächen und von Räumen respektive räumlichen

15 Vgl. dazu Adler und Ernst (1990).

Gebilden. Die Fokussierung auf Flächigkeit und Räumlichkeit von Texten ist ein Kernanliegen vieler Beispiele Konkreter Poesie, aus deren Umfeld ja unter anderem wichtige Impulse kommen, das Buch nicht nur als Sequenz von Seitenflächen, sondern auch als Raum wahrzunehmen und zu gestalten. Das Interesse an der latenten oder aktuellen Skulpturalität poetischer Texte ist aber auf die Konkrete Poesie nicht begrenzt.

Skulptural erscheinende Poesie fordert unter verschiedenen, komplementären Aspekten dazu heraus, über Lyrik und die als für sie konstitutiv betrachteten Merkmale zu reflektieren. Dabei geht es um sehr grundlegende Fragen, die kaum definitiv und präskriptiv zu beantworten sein mögen, aber doch gestellt werden sollten – vielfach in Fortsetzung von Impulsen Konkreter Poesie: Was ist ein Gedicht? (Ist beispielsweise eine Glasscheibe mit Buchstaben ein Gedicht?) Und was ist ein Text? (Sind auf Flächen verteilte, im Raum verstreute Agglomerate von Buchstaben ein Text?) Es gibt, wie gerade Beispiele skulpturaler Poesie demonstrieren, eigentlich keinen Text ›an sich‹, es sei denn als Abstraktion, im Zeichen eines seinerseits abstrahierenden Textkonzepts; konkret ist das Gedicht stets unablösbar von seiner sinnlichen Gestalt, von seinem Ort, seiner räumlichen Situierung, seiner Materialität. Zeigt es sich plastisch im Raum, so macht es darauf nachdrücklich aufmerksam.

Über die Grundfrage nach dem, was ein Gedicht ausmacht, werfen die vier oben genannten Werke aber auch jeweils weitergehende, spezifischere Fragen auf. Welche Beziehungen bestehen zwischen skulpturalen Einwort-Poemen und Konzepten einer der Lyrik oft zugeschriebenen poetischen Ökonomie (Knappheit, Konzentration, Verdichtung)? Welche Bedeutung haben im Feld der Lyrik die Formen von Buchstaben, Wörtern und Syntagmen oder geometrische Formen und andere Muster? Welche Rolle spielen inter- und transmediale Inszenierungsformen von Poetischem für dessen Rezeption und was geschieht mit einem Text, wenn er sich auf verschiedene Weisen materialisiert – etwa durch Verwendung bekannter Gedichte als Inschrifttexte, durch spatiale Arrangements in Innenräumen, Gärten und Landschaften oder auch als Papierkonstruktionen in Büchern? Welche Impulse geben bestimmte Objekttypen, etwa Bastelbögen, Faltbücher oder Pop-ups der Produktion von Poesie? Welche ästhetischen Phänomene gilt es vergleichend einzubeziehen, wenn Gedichtskulpturen interpretiert werden sollen – etwa aus dem Bereich nonverbaler Gedichte, die nur über ihre Form als solche erkennbar sind – wie etwa wortlose Sonette?¹⁶ Und welche Rolle spielen photographische und andere graphische Repräsentationen für die Darstellung und Vermittlung skulpturalpoetischer Konzepte und Arbeiten? Bieten sie durch Abbildung der Wörter schon ›das Gedicht‹?

Interpretationsrelevant für skulptural gestaltete bzw. ›Gestalt annehmende‹ Gedichte sind (und dies macht sich mittelbar selbst in photographischen Abbildern und beschreibenden Kommentaren noch geltend) nicht zuletzt die Semantiken ihrer jeweiligen Form und Materialität, ihres Ortes, ihre Assoziationspotenziale, etwa als Landschaft, als En-

16 Vgl. zum Thema Greber und Zemanek (2012), darin insbesondere Riha (2012).

semble geometrischer Körper, als Analogon einer Textilie, als buch- oder bühnenartiges Objekt, als Denkmal, als Spielzeug etc.

3. Avantgardistische Skulpturgedichte im Fokus neuer Aufmerksamkeit

Skulpturgedichte der neueren Avantgarden seit 1960 haben rezent verstärkte Aufmerksamkeit erfahren. So zeigte das Museum Weserburg für Moderne Kunst, Bremen, vom 27. Februar bis 4. Juli 2021 eine von Bettina Brach und Christoph Benjamin Schulz kuratierte Ausstellung mit Skulpturgedichten aus dem Umfeld der neueren Avantgardekunst und -poesie unter dem Titel *das wort steht im raum – skulpturale poesie seit den 1960er jahren*. Ausstellungsthema war, so der Paratext, der »Dialog zwischen Poesie und Skulptur in der zeitgenössischen Kunst« als Spezialfall der »fruchtbaren Beziehungen zwischen Kunst und Literatur« und unter Konzentration »auf eine Tradition der experimentellen Poesie und der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren, in deren Rahmen Texte als dreidimensionale Kunstwerke erscheinen – als Objekte, die mit Texten beschrieben sind oder Buchstaben zu skulpturalen Formen werden lassen« (Weserburg Online).¹⁷ Ein Nachbau von Gappmayrs fünf Skulpturgedichten gehörte zu den Exponaten.

2022 folgten zwei weitere Ausstellungen: eine davon wiederum im Museum Weserburg (unter dem Titel *Skulpturale Poesie / Sculptural Poetry*, 26. März bis 14. August 2022, ebenfalls kuratiert von Christoph Benjamin Schulz und Bettina Brach),¹⁸ parallel dazu eine andere in der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig (Buch- und Schriftmuseum) unter dem Titel *Dichtung in 3D. Textskulpturen und Gedichtobjekte seit 1960* (8. April bis 30. Oktober 2022), diese kuratiert ausschließlich von Christoph Benjamin Schulz.¹⁹ Manche Arbeiten sind in mehr als einer der Ausstellungen vertreten; ein inzwischen existierender und von der Konkreten Poesie geprägter Kanon konkret-poetischer Skulpturpoeme wird sichtbar.²⁰ 2022 erschienen zudem mehrere

17 Vgl. auch die Webseite des Kurators C. B. Schulz: <http://cbschulz.de/projekte> (letzter Zugriff: 29.3.2022).

18 Für die Ausstellungsbeschreibung vgl. Weserburg »Skulptural«.

19 Für die Ausstellungsbeschreibung vgl. DNB Online.

20 Weserburg 2021: Arbeiten von Alain Arias-Misson, Josef Bauer, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, John Cage, Augusto de Campos, Lucio del Pezzo, Carlfriedrich Claus, Peter Downsbrough, John Furnival, Heinz Gappmayr, Jochen Gerz, Dietrich Helms, Miroslav Klivar, Milan Knížák, Ferdinand Kriwet, Franz Mon, Geza Perneckzy, Julio Plaza, Gerhard Rühm, Gabor Toth, Karel Trinkewitz und Timm Ulrichs. – Weserburg (2022): Arbeiten von Alain Arias-Misson, Eduard Bal, Robert Barry, Josef Bauer, Dirk Bell, Carlfriedrich Claus, E. M. de Melo e Castro, Peter Downsbrough, Christoph Ebener, John Furnival, Heinz Gappmayr, Karl Gerstner, Eugen Gomringer, Christian Holtmann, Dom Sylvester Houéard, Wilfried Huet, Jenny Holzer, Gereon Inger, Paul Ramirez Jonas, Dieter Jung, Martin Kippenberger, Ferdinand Kriwet, Käthe Kruse, Franz Mon, Octavio Paz, Geza Perneckzy, Hannah Regenber, Konrad Balder Schäubfelen, Takakao Saito, Tomas Schmit, Mieko Shiomi, Regina Silveira, Andrea Toppel, Timm Ulrichs, Jiří Valoch, Marcel van Maele, Bernhard Wimmer. – Leipzig (2022): Arbeiten von Alain Arias-Misson, Arman, Nanni Balestrini, Josef Bauer, John Cage, Augusto de Campos, Carlfriedrich Claus, Attila Csernik, Klaus-Peter Dencker, Peter Downsbrough, Valie Export, John Furnival, Heinz Gappmayr, Jochen Gerz, Carlos Ginzburg, Dietrich Helms, Dom Sylvester Houéard, Dieter Jung, Miroslav Klivar, Milan Knížák, Ferdinand Kriwet, Gastão de Magalhães, Franz Mon, Ewa Partum, Octavio Paz, Julio Plaza, Géza Pernecky, Gerhard Rühm, Konrad Balder Schäubfelen, Takahashi Shohashiro, Regina Silveira, Karel Trinkewitz, Timm Ulrichs, Peter Weibel.

Pilotbeiträge einer Editionsreihe zu Beispielen skulpturaler Konkreter Poesie, herausgegeben und kommentiert ebenfalls von Christoph Benjamin Schulz.²¹

4. Prägende Impulse: Konkrete Poesie

Gappmayrs und Finlays Beispiele sind der Ästhetik und den Gestaltungsverfahren der Konkreten Poesie verpflichtet und insofern für eine Haupttendenz neuerer Skulpturpoesie repräsentativ. Entsprechend nahe liegt es, im Kontext Konkreter Ästhetik nach Anhaltspunkten zu suchen, wenn es um methodische Orientierung bei der Interpretation von konkreten Skulpturgedichten geht. Konkrete Gedichte sind, so Ernst Jandl, »Kunstobjekte aus Sprache« (Jandl 1974, 48).²² Programmtexte und Gedichte aus diesem Umfeld akzentuieren die Signifikanz des Visuellen, Akustischen, Haptischen und Kinetischen. Texte, die sich bei Betrachtung von verschiedenen Seiten auf wechselnde Weisen zeigen, ja jeweils neu visuell konstituieren, kommen dem besonders entgegen; sie bündeln gleichsam das Interesse am Sichtbaren, Sprachlichen, Beweglichen. Gerhard Rühm spricht schon Mitte der 1950er Jahre von »plastische[r] lyrik« (Rühm 1997, 607). Eugen Gomringer umreißt in den 1960er Jahren eine neue Spielform des Poetischen, die dieses räumlich-plastisch werden lässt, »eine art literatur [...], die mit dem literaturbetrieb weniger zu tun hat als mit den entwicklungen auf den gebieten der architektur, der malerei und der plastik, der produktgestaltung [gemeint ist wohl das Design von Alltagsobjekten]« (Gomringer 1969 [1960], 293).

Raum-, Architektur- und Baukonzepte sind oft diskursbestimmend. In seinem Aufsatz »poesie als mittel der umweltgestaltung« versteht Eugen Gomringer »das visualisieren der sprache« als Voraussetzung dafür, Sprachlich-Poetisches »am bau der modernen welt mittun« zu lassen (Gomringer 1988 [1969], 64); gemeint sind dabei auch Verfahren der Spatialisierung poetischer Texte. Wenn »Sehtexte« (im Sinne Ferdinand Kriwets) ein Publikum adressieren, das »ihnen aktiv gegenübertritt, sowohl sensitiv und intellektuell als auch körperlich, räumlich« (Kriwet 1974, 104), dann erscheint die Hinwendung zur Gedichtskulptur als konsequente Umsetzung dieses Programms. Zu den Impulsgebern Konkreter skulpturaler Poesie gehört unter anderem das von den Futuristen mit der Formel »parole in libertà« artikulierte Programm einer Freisetzung von Vokabeln aus konventionellen Kontextbindungen. Dazu gehören nicht nur die Kontexte einer konventionalisierten Sprache und geläufiger Ausdrucksweisen, sondern auch die vertrauter Trä-

21 Reihe: Paper-Poem-Objects. Brauweiler: Grass Publishers, 2022. Reproduziert wurden neben Gappmayrs fünf Papierskulpturen ferner folgende Werke: Dom Sylvester Houédard: *Frog Pond Plop* (1965), John Furnival: *Untitled (Unfolder)* (1967), Andrea Toppel: *Klausnerinnenstück* (1995), Peter Downsbrough: *AND UND AND, Elements of the Maze* (2022), Ferdinand Kriwet: *Heidelberg Er-Serie* (1962).

22 »Der konkrete Dichter faßt das Wort, den Buchstaben, den Laut als Material auf und stellt Kunstobjekte aus Sprache her« (Jandl 1974, 48).

germedien.²³ Gedichte sollen von Buchseiten auf Mauern und an andere Orte umziehen, um besser öffentlich wirken zu können.²⁴

5. Variationen über die Sprachlichkeit des Gedichts

In Konkreter Poesie manifestiert sich insgesamt ein neues Verständnis von Poesie, das bei allem Interesse am Sinnlichen, Materiellen, Spatialen aber stets auch (und sogar besonders nachdrücklich) die Sprachlichkeit von Dichtung betont, allerdings eine weit gefasste und flexible Sprachlichkeit – auch und gerade anlässlich von Gebilden, in denen Sprache auf unkonventionelle Weise gebraucht respektive behandelt oder in Einzelwörtern und Buchstaben als Bausteinen potenzieller Wörter manifest wird. Einwort- und Buchstaben-Gedichte gelten beispielsweise nicht einseitig als im defizitären Sinn fragmentarisch, isoliert oder zerstreut, sondern sie können (wie ausgeführt) als Poeme betrachtet werden und erscheinen dabei oft im Zeichen der Leitidee potenzieller, virtueller und dynamischer poetischer Gebilde. Verstanden als Manifestationen einer spezifisch poetischen Räumlichkeit und Dynamik werden verbale Elemente oft auch zu Konstituenten kombinatorisch zu schaffender Texte oder zu Punkten, die entlang eines je individuellen Lesewegs abgescritten und so auf variable, optionale Weise ›zusammengelesen‹ werden können. Sprachliche Botschaften entstehen im Leseprozess – so ein wichtiger Konvergenzpunkt Konkreter Poetik und der zeitgleich einflussreichen Rezeptionsästhetik.

Gerade von hier aus ergibt sich eine Perspektive auf die beiden vorgestellten Beispiele Gappmayrs und Finlays, die dem Umfeld der Konkreten Poesie zugehören: auf Finlays Textarbeit, die oft im Zeichen der Konzentration auf Einzelwörter und -zeichen steht und diese in verschiedenen Konkretisierungsformen inszeniert, zu verschieden orientierten Lektüren einlädt, sowie auf Gappmayrs Gedichtskulpturen, deren Texte sich als Konglomerate von Wörtern und Buchstaben präsentieren, um wechselnde Leserichtungen zu katalysieren. Sie lösen in ihrer Offenheit²⁵ Reflexionen über die Bedeutung der sprachlichen Dimension von Skulpturgedichten aus.

Um die Sprachlichkeit des Poetischen geht es aber auch mit den Gedichtskulpturen Van Vliets und Butors. Van Vliet gibt mit der Verwandlung von Kaufmans Gedicht in eine Papierskulptur einem Text Gestalt, in dem es maßgeblich um eine verbale Performanz geht – eine Klage. Damit verbunden ist eine Verbalisierung von bisher nicht Artikuliertem, sind Prozesse der Erinnerung, welche sich in einem praktischen Tun – dem Quilten – bespiegeln, das seinerseits durch die konkrete, sichtbare Faktur des Buchobjekts gespiegelt

23 Zum größeren Kontext der Avantgarden und des Futurismus vgl. Brandmeyer (2011).

24 Carlo Belloli mit seinen *Testi-poemi murali* (1944) und den *Corpi de poesia* (1951) sowie Pierre Garnier mit seinen *Prototypes. Textes pour une architecture* (1965) wirken auf spätere skulpturalpoetischer Arbeiten impulsgebend (vgl. Nickel 2015, 370).

25 Offenheit sei hier verstanden im Sinne von Eco (1962).

wird. Über die enge Verflechtung von konkreter Textgestalt und -semantik, Sinnlichkeit und Materialität von *Aunt Sallie's Lament* hinaus repräsentieren Kaufmans Gedicht und Van Vliets Materialisation dieses Gedichts eine Leitidee von weiterreichender Signifikanz: die Idee der verbalen und dabei auch visuellen und plastischen Darstellung von individuellen Erfahrungen und Leiden als Kernanliegen poetischer Arbeit, die Idee eines Lesbar-, Sichtbar- und Greifbarwerdens von Erinnerung.

Butor interessiert sich für die prinzipielle Möglichkeit einer dialogischen Vermittlung zwischen verschiedenen Instanzen und Ausdrucksformen – so für die Mehrstimmigkeit von Texten, etwa in Gestalt eines Gedichts für mehrere Sprecherstimmen. Ein weiterer seine Gemeinschaftsarbeit mit Leloup bestimmender Dialog ist der zwischen Sprache und Bildlichem – wobei Bilder und visuelle Gestaltungen den Wörtern für Butor nicht als ein Anderes gegenüberstehen, sondern von Wörtern vielmehr immer schon durchdrungen, gerahmt und interpretiert werden.

6. Variationen über die Sichtbarkeit des Gedichts

Gappmayrs fünf kleine Papierskulpturen erinnern vor allem durch die Vokabel ›sichtbar‹ explizit an die visuelle Dimension von Gedichten, und zwar unter mehrfacher Akzentuierung: Sie lassen sich einzeln von verschiedenen Seiten betrachten und ergeben dadurch verschiedene ›Anblicke‹ des (als Ganzes nie sichtbaren) Gedichts; dieser Effekt potenziert sich noch infolge der Möglichkeit, die fünf Einzelobjekte unterschiedlich zusammenzustellen. Konstitutiv für den Fünferkomplex von Skulpturgedichten ist, dass es im Einzelnen wie im Ganzen keine konventionellen Wort- und Zeilenfolgen gibt, dass die räumlichen Objekte einen offenen Raum potenzieller Rezeption eröffnen. Finlays *wave rock*-Poem akzentuiert die Dimension der Sichtbarkeit im Raum vor allem durch seine transparente Trägermaterie. Van Vliets skulpturales Papierobjekt zu Kaufmans Gedicht präsentiert sich programmatisch als Visualisierung einer Klage – einer ungehörten Klage, deren Sichtbarwerden umso signifikanter ist. Die Idee der in ein Stück Textilkunst eingewebten Klage ist zugleich eine Reminiszenz an Ovids *Metamorphosen*: Philomela, der ihr Vergewaltiger Tereus die Zunge abgeschnitten hat, damit sie ihn nicht verraten kann, webt den Bericht über das ihr angetane Leid in eine Textilarbeit ein, sodass ihre Schwester Prokne (Tereus' Gattin) sie versteht. Die Vorstellung eines Lebensquilts, der bei langem Warten entsteht, erinnert auch an die Geschichte der Penelope. Das Buch nimmt insgesamt Bezug auf die Geschichte metaphorischer Bespiegelungen des Schreibens in der Herstellung von Textilien durch Weben oder Nähen.

Sichtbar werden mit den jeweiligen Texten immer auch spezifische Texträume, Textkonstituenten und deren Bedeutungspotenziale. *Aunt Sallie's Lament* arbeitet mit den Semantiken des Bunten und des Schwarzen, mit der latenten Symbolik des ›defekten‹ Quadrats und der sowohl schützenden als auch einsperrenden Hülle, mit den Affordanzen einer

ausfaltbaren visuellen Form und mit typographischen Mitteln, die den inszenierten Text auf deutungsträchtige Weise über den Objektraum verteilen. Butors Textstrophen formieren sich in der Koproduktion mit dem Künstler Leloup als ein auf mehreren Ebenen sichtbarer Dialog – ein Dialog nicht nur zwischen den einander zugewandten Figuren, sondern auch einer zwischen Poesie und bildender Kunst. In allen Fällen konstituiert sich (wenn auch auf verschiedene Weisen) Sichtbarkeit im Spannungsbezug zu Unsichtbarem: zu unlesbaren imaginären Kontexten und Syntagmen, zu Ausgespartem und Verdecktem, zu den vielen ›Ansichten‹, die das skulpturale Objekt bieten könnte, von denen aber von einem bestimmten Beobachtungsstandpunkt aus immer nur ein Bruchteil erfasst werden kann.

7. Variationen über Inschriftlichkeit als Spezialfall von Schriftlichkeit

Einen traditionsreichen Spezialfall von Schriftlichkeit stellt die Inschrift dar; sie ist charakterisiert durch die Bindung an ihre jeweilige Trägersubstanz sowie, dadurch bedingt, oft auch durch die Bindung an einen bestimmten Ort.²⁶ Die besonderen Arbeitsprozesse, durch die Inschriften hergestellt werden, stehen oft im Zeichen einer eigenen Semantisierung des Materials, seiner Bearbeitbarkeit und Widerständigkeit sowie seinen semantischen, oft metaphorischen Valenzen. Inschriftformate zu nutzen oder zu zitieren, heißt, an komplexe kulturelle Kontexte anzuschließen. Die poetologische Dimension der Inschriftlichkeit hat in jüngerer Zeit, unter anderem bedingt durch die verstärkte Orientierung der Kultur- und Literaturwissenschaft, aber auch der Literatur selbst am Materialitätsparadigma, neue Aufmerksamkeit erfahren. Anne Carson, Dichterin und Altphilologin, vertritt (in *Economy of the Unlost*) die Hypothese, der Epigrammatiker Simonides habe bei der Abfassung seiner Poeme, die sich als Inschriften materialisieren sollten, deren intendierte Materialität von vornherein in den poetischen Gestaltungsprozess miteinbezogen; die Bestimmung der Texte zur Inschriftlichkeit habe insbesondere zu Ökonomie und Präzision der verbalen Gestaltung (beides impliziert im griechischen *Akribeia*) geführt (vgl. Carson 1999, 80–83).²⁷ Die hier angenommene Einflussnahme der (und sei es beim Schreiben auch vorerst nur antizipierten) materiell-skulpturellen Dimension des Endprodukts auf die Gedichttexte selbst erscheint mit Blick gerade auf Simonides' Produktion von Inschrifttexten umso signifikanter, als mit diesen Texten die Geschichte der poetischen Texte beginnt, die dezidiert eher zum Lesen als zum Hören bestimmt sind.²⁸ Beginnt womöglich die Geschichte des ›zu lesenden‹

26 Vgl. zum Thema ›Inschrift‹ die Beiträge in Rehm und Simonis (2019).

27 »Physical facts do influence artistic and cognitive design. [...] imagine how much time Simonides must have spent in his studio, drawing mental lines and positioning data, measuring off rectangles in his mind's eye, counting out letters and cutting away space [...].« – »Reasoning with stone will have trained ακρίβεια into all his practices of hand, eye and mind« (Carson 1999, 80).

28 »Simonides' inscriptional verse is the first poetry in the ancient Greek tradition about which we can certainly say, these are texts written to be read: literature« (Carson 1999, 78).

Gedichts mit Kalkulationen über die physische Bearbeitung von Steinen und deren konkrete Resultate?

Gerade Finlays Arbeiten betonen ihre Beziehung zur Geschichte der Inschrift (vgl. Adler und Ernst 1990, 306–307),²⁹ bekräftigt durch häufige Referenzen auf antike Autoren, durch Knappheit und Prägnanz der Texte, durch die Nutzung inschrifttypischer Trägermaterialien und die Einbeziehung dazu passender Orte – Orte, die durch die an ihnen angebrachte Inschrift zu besonderen Orten, ja selbst zu Konstituenten von ›poems‹ werden. Seine Landschaftsgedichte verweisen auf wichtige Merkmale geläufiger Inschriften: auf Monumentalität, ›gewichtige‹ Materialität, spezifische Situierung des Textes – und auf eine Tendenz zur verbalen Ökonomie. Allerdings ist es auch möglich, mit Momenten konventioneller Inschriftlichkeit modifizierend reflexiv zu spielen – wie etwa Gappmayrs kleine Papierskulpturen demonstrieren, die an leichte und transportable Papierspielzeuge erinnern – wobei ihre geometrische Form aber doch der Form vieler beschrifteter Monumente entspricht.

8. Das Buch als Skulptur und die Skulptur als Buch

Aus der spannungsvollen Beziehung zwischen Buch und Skulptur beziehen Skulpturgedichte wichtige Impulse. Auf der einen Seite werden solche Gedichte oft produziert, um das Gedicht ostentativ aus seiner Bindung ans Buch zu lösen (vgl. Nickel 2015, 367). Auf der anderen Seite kann aber auch das Buch selbst als räumlich-plastisches Objekt betrachtet und behandelt werden – als in vielen Facetten gestaltbarer Sonderfall einer texttragenden Skulptur; Stéphane Mallarmés Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) deutet bereits in diese Richtung und ist in künstlerischen Arbeiten entsprechend produktiv rezipiert worden. Eugen Gomringer, der in den Spuren Mallarmés programmatisch die Nutzung des Buchs als poetisches Objekt fordert, sieht im Buch ein räumliches, materielles und physisch bearbeitbares Gebilde; er beschreibt es als etwas, das ›aufgebaut‹ wird und das aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten ist, analog zu plastischen Objekten.³⁰ Sprechen andere Vertreter Konkreter Poesie (etwa Franz Mon 1994 [1966]) von einer »Poesie der Fläche«, so postuliert Gomringer eine Poesie des Raums, vor allem des Buchraums. Seine programmatischen Ausführungen über das Buch orientieren sich klar an skulpturalen Objekten:

29 Exponat Nr. 233, dazu zwei Abbildungen in Adler und Ernst 1990, 307. Ausgestellt wurde das Buch: Finlay, Ian Hamilton. *Unnatural Pebbles with Detached Sentences on the Pebble*. Edinburgh: Graeme Murray Gallery, 1981. Davon S. 28–29 mit Faltblatt (Exemplar der HAB Wolfenbüttel). Abgebildet ist hier (und bei Adler und Ernst) ein Stein (Kiesel) mit Inschriften auf beiden Seiten, betitelt *Zeno is here*. Auf der einen Seite ist der Name »ZENO« zusammen mit einer geschwungenen Linie eingraviert, auf der anderen Seite steht, ebenfalls eingeritzt, »IS HERE«, zusammen mit einem geraden, auf das zweite Wort deutenden Pfeil (Adler und Ernst 1990, 307). Im Kommentar heißt es: »Viele von Finlays Gedichtobjekten greifen auf die epigraphischen Mittel zurück, welche die Entstehung der visuellen Poesie im Altertum entscheidend mitbestimmen« (Adler und Ernst 1990, 306).

30 »wer zum buch und zu seinem realen aufbau eine dinghafte, unkonventionelle beziehung hat, kommt nicht darum herum, im buch mehr zu sehen als ein simples druck- oder machwerk, das lediglich aus bedruckten seiten besteht. gerade vom dichter sollte angenommen werden dürfen, dass er [...] den aufbau eines buches mit anderen augen betrachtet als zum beispiel ein ›digest‹-leser« (Gomringer 1988 [1966], 59).

»ein gedicht, dessen erscheinungsform ein ganzes buch mit so und so vielen blättern ist, bietet, verglichen mit einem gedicht auf nur einer seite oder mehreren seiten, wobei die seitenanzahl sich lediglich aus der schriftgrösse ergibt, mehr möglichkeiten. eine der wichtigsten dürfte die sein, dass das buchblatt und entsprechend die bewegung des umblättern als zäsur, als blickwechsel eine ganz bestimmte, kalkulierbare rolle zu spielen vermag. ein gedicht kann aufgefächert dargestellt werden. inhaltlichen zäsuren entsprechen reale, objekthafte [...]«.« (Gomringer 1988 [1966], 59)

Optiert Gomringer dafür, das Buch als skulptural-spatiales Objekt zu nutzen, so bezieht er sich auf das Format des Kodex; doch auch andere Formate sind als skulptural und bezogen auf poetische Nutzungsoptionen gleichsam als gedichtskulptur-affin zu betrachten. Dies gilt insbesondere für das im Bereich skulpturaler Gedichtproduktion gern genutzte Faltbuch oder Leporello, das wegen seiner spezifischen Buchräumlichkeit dazu einlädt, als plastisches Gebilde erfahren zu werden, vor allem wenn sein Material so fest ist, dass man es in entfalteter Form arrangieren und aufstellen kann. Neuere Beispiele der Synthese von Buchkunst und Dichtung erinnern durch ihre äußere Gestalt, ihre Farbe und ihren Einband dezidiert an Gedenk- oder Grabsteine, so etwa Anne Carsons *Nox* (2010) oder Bernice Eisensteins und Anne Michaels' *Correspondences* (2013). Finlays *wave rock*-Poem auf einer aufgestellten Glasscheibe erinnert entfernt an eine Buchseite. Auch andere Beispiele skulpturaler Dichtung zitieren durch Form und Aufbau Architekturelemente des Buchs, so etwa John Cages Plexigram mit dem Titel *Not wanting to say anything about Marcel* (1969); bei diesem kanonischen Beispiel wurden acht transparente Plastikscheiben mit Schriftzeichen bedeckt und hintereinander, gleichsam als Seitenstapel, auf eine Holzplatte montiert. Le-loups von Butor beschriftete Skulptur erinnert an ein Buch, einem Behälter und einem Theater. Nicht nur verschiedene Buchformate, sondern auch Addenda wie der Buchschuber werden in ihrer Räumlichkeit zu prägenden Komponenten poetisch-skulpturaler Arbeiten; Van Vliets *Lament* ist ein Beispiel dafür. Carsons bereits erwähntes Buchwerk *Nox* (2010) besteht aus einem Leporello in einer Box.

9. Forschungsperspektiven und -impulse

In panoramatischen Darstellungen zur Geschichte der Lyrik und zur Forschungsgeschichte der Lyriktheorie hat der Phänomenkomplex der skulpturalen Lyrik bisher allenfalls am Rande eine Rolle gespielt. Das Metzler *Handbuch Lyrik* (2011) enthält keinen eigenen Eintrag zu dieser Manifestationsform des Lyrischen, auch nicht zu Stichworten wie »Raum-Lyrik« oder »Gedichtplastik«. Ulrich Ernsts Artikel *Lyrik und (bildende) Kunst* (S. 192–203) verweist aber immerhin unter Hinweis auf Gerhard Rühm auf »Textobjekte«, »Wortplastiken« und »Objektbücher« (197); die Stichworte werden aber nicht ins Register

des Handbuchs aufgenommen. Der Artikel umreißt das poetisch-bildkünstlerische Feld, in dem sich Skulpturgedichte situieren, und bietet damit immerhin diverse Anschlussstellen für eine Erörterung von deren Gattungsspezifität und immanenten Poetik.

Eingehendere Erörterungen über Skulpturgedichte oder Gedichtskulpturen finden sich vor allem dort, wo avantgardistische und Konkrete Poesie im Fokus stehen, was der Bedeutung dieser Spielformen der Lyrik für den Phänomenkomplex skulpturaler Poesie entspricht. Beatrice Nickel erörtert skulptural gestaltete Poeme im Kontext ihrer Monographie über die Intermedialität avantgardistisch-poetischer Arbeiten; dabei verbindet sich die Darstellung von Beispielen mit der Frage nach deren impliziter Poetik.³¹ Klaus-Peter Dencker, der Skulptural-Poetisches im Kontext der von ihm in ihren unterschiedlichen, vor allem modernen Spielformen dargestellten »Optische[n] Poesie« erörtert,³² vermittelt durch seine großangelegte Kontextualisierung im Feld visualpoetischer Gestaltungsformen zwar wichtige Einsichten, er legt bei seinen Ausführungen und der entsprechenden Beispielauswahl aber keinen spezifischen Akzent auf Lyrisches. Seine Beispiele für poetische Gebilde und Arrangements in Räumen, in statischen und fluiden Umgebungen schließen jedoch auch diverse skulpturale Gedichte ein (vgl. Dencker 2011, 781–783).³³

Skulpturgedichte respektive Gedichtskulpturen (beide Ausdrücke zielen nicht auf Verschiedenes, sondern auf differente Betrachtungsaspekte desselben Gegenstandsbereichs) sind – und auch dies bestimmt die bisherige und für die Zukunft vorstellbare Forschungssituation – situiert im Schnittfeld der Gegenstände verschiedener Themen, auch und gerade neuerer Paradigmen. Eines dieser Paradigmen ist das der Graphie: Unter seinem Vorzeichen erscheint Literatur als Ausprägungsform von variantenreich gestaltbarer und bedeutungskonstitutiver Schriftlichkeit; Anschlussstellen für die Erschließung skulpturaler Poeme bilden sich hier vor allem mit Blick auf die latent oder potentiell skulpturale Dimension von Schrift. In Forschungsarbeiten, Anthologien und Dokumentationen zu Künstlerbüchern und Buchobjekten finden sich ebenfalls Beispiele skulpturaler Gedichtinszenierungen erörtert, hier jeweils unter Fokussierung auf das Buch und seine künstlerischen Metamorphosen.³⁴ Rolf Dittmar hat (um nur ein Beispiel aus dem Diskurs über Buchobjekte zu nennen) 1978 ein Kapitel seines Ausstellungskatalogs zu einer in Teheran gezeigten Sammlung von Buchobjekten unter den Titel *The Haptic Dimension of the Book* gestellt. Er hebt den multi-

31 Nickel (2015, 367) bemerkt zu den Funktionen dieser Spielform poetischer Intermedialität nach 1945, sie diene erstens »als Medium einer intensiv geführten Sprachreflexion und/oder -kritik« und wolle zweitens »durch eine starke öffentliche Präsenz« neue Rezipienten für Dichtung ansprechen. Als ein Vorläufer erörtert wird André Bretons *poème-objet*, dazu Nickel 2015, 367–369.

32 Vgl. Dencker 2011, hier insbes. das 3. Unterkapitel (»Text als Figur – Text im/als Bild«, 564–819) in Teil VI: »Visuelle Poesie«, 453–868.

33 Abbildung 272 dort zeigt als Beispiel Jan Merx' *Floating Poem* (1990), »auf dem Wasser schwimmende Buchstaben, die sich je nach Leserichtung zu Wörtern und Texten verbinden lassen«, sowie (Dencker 2011, 784–785, Abb. 273) Mark Mendels *Sky-Poem*, präsentiert zum Superbowl 1989 im Joe Robbie Stadium, Miami/Florida. Zu mit Gedichten bzw. konkreten Poemen beschrifteten Hauswänden vgl. Dencker (2011, 788, Abb. 275); für andere Beispiele für Schrift in Räumen: 799–803.

34 Vgl. die Referenzwerke in Drucker (2004 [1995]) und Moeglin-Delcroix (2012 [1997]), hier zu Finlay: 63–74.

sensorischen Charakter von Buchwerken hervor, der gerade am haptisch zu perzipierenden Buch als für Künstlerbücher und Buchobjekte typisch hervortrete (vgl. Dittmar 1978, 90). Lyrisches spielt hier keine prominente Rolle, aber viele der auf einschlägige Werke geschriebenen Texte könnten als »one word poems« im Sinne Finlays gelesen werden.

Hoch- und Alltagskultur bieten eine Fülle von interpretationsrelevanten, zum Teil sogar durch die spezifische skulpturalpoetische Gestaltung erkennbar zitierten ›Vergleichsrela-ten‹ – so etwa Spiel- und Bewegungsbücher, die ihre Inhalte auf plastische und manchmal bewegliche Weisen präsentieren, aber auch andere Spielobjekte (wie Baukästen; vgl. das Gappmayr-Beispiel) und Gebrauchsobjekte (wie etwa Rahmen und Bildschirme; vgl. das Finlay-Beispiel), Schachteln (vgl. das Beispiel von Van Vliet) und Gegenstände kultischer oder ästhetischer Prägung (vgl. Butors Verweis auf Tabernakel und Theater). Verwandte und Modelle des Skulpturgedichts sind beschriftete Alltagsdinge und Kultobjekte – und, natürlich, auch Skulpturen und plastische Objekte ohne Textanteil, handle es sich nun um als autonome Kunstwerke intendierte Plastiken oder um plastisch geformte Gebrauchs- und Alltagsdinge. Besonders interessante Perspektiven ergeben sich für die Beschäftigung mit skulpturalpoetischen Arbeiten wohl in den Bereichen, die durch die einleitenden Beispiele repräsentiert werden: für Konzeptualisierungen des Bezugs zwischen Gedicht und Landschaft, Gedicht und Denkmal, Gedicht und materialisierter Klage, Gedicht und materialisiertem Dialog.

Die Skulpturgedichte der Konkreten Poesie, so sei nochmals betont, bilden zusammen mit den sie begleitenden theoretischen Reflexionen einen Hintergrund, vor dem auch nicht-konkrete Skulpturgedichte betrachtet werden können, wenn es um so basale Parameter wie Sprachlichkeit, Schriftlichkeit, Sichtbarkeit, Spatialität und Körperlichkeit geht. Gerade skulptural gestaltete Gedichte werfen (wie gezeigt) Grundsatzfragen auf, die auch von anderen Ausprägungsformen avantgardistischer Poesie aufgeworfen (und dabei vielfach nicht eindeutig beantwortet) werden. Dazu gehören nicht zuletzt Kernfragen der Gedicht- respektive Lyriktheorie: Fragen nach Sprachlichem, Graphischem, Visuellem, Räumlichem, Bildlichem samt deren oft stark ausdifferenzierten Semantiken. Insgesamt eröffnen Skulpturgedichte – wie die einleitend vorgestellten Werke exemplarisch illustrieren – diverse ergiebige Forschungsperspektiven, und dies unter Aspekten, die unbeschadet ihrer Verschiedenheit und gelegentlicher Spannungen doch als komplementär betrachtet werden können. Skulpturgedichte sind etwas Besonderes, sind Gedichte von einer gewissen Eigentümlichkeit, und sie sind doch auch exemplarische Gedichte – als poetische Werke, die auf eine in ihrer Auffälligkeit ostentative Weise ›Gedichte‹ sind.

Literatur

- Adler, Jeremy und Ulrich Ernst. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* [1987]. 3. Auflage. Weinheim: Wiley-VCH, 1990.
- Brandmeyer, Rudolf. »Poetiken der Lyrik: Von der Normpoetik zur Autorenpoetik«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 1–13.
- Braun, Michael. »Ein ungelernter AVANT-GARDENER und seine Metamorphosen. Der Briefwechsel zwischen Ernst Jandl und Ian Hamilton Finlay«. *Signaturen. Forum für autonome Poesie*. <https://www.signaturen-magazin.de/ernst-jandl,-ian-hamilton-finlay--not---a-concrete-pot.html> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Braun Online]
- Butor, Michel. *L'Embarquement de la reine de Saba. D'Après le tableau de Claude Lorrain*. Paris: La Différence, 1989.
- Butor, Michel. »Das Buch als Objekt«. *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Hg. Michel Butor. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990. 25–52. [orig.: *Le livre comme objet*, 1964].
- Butor, Michel. *Die Wörter in der Malerei. Essay*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. Originalausgabe: *Les mots dans la peinture*. Paris 1969.
- Butor, Michel. *Dialog mit Eugène Delacroix über den »Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel*. Übers. Helmut Scheffel. Köln: Tropen Verlag, 1998.
- Butor, Michel. »Description de San Marco«. *Œuvres complètes. Bd. V: Le Génie du lieu 1. Sous la direction de Mireille Calle-Gruber*. Hg. Michel Butor. Paris: La Différence, 2007. 497–595.
- Cadet, Alain. »Michel Butor, les livres objets, la peinture et les peintres«. *PORTRAITS D'ARTISTES. Les rencontres d'Alain Cadet journaliste de presse locale dans la région de Lille*. <http://blog.prophoto.fr/michel-butor-les-livres-objets-la-peinture-et-les-peintre/> (veröffentlicht 29. Mai 2012; letzter Zugriff 26. März 2022).
- Carson, Anne. *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton/New Jersey: PUP, 1999.
- Carson, Anne. *Nox*. New York: New Directions, 2010.
- Dencker, Klaus-Peter. *Optische Poesie*. Berlin/New York: De Gruyter, 2011.
- Deutsche Nationalbibliothek. »Dichtung in 3D. Textskulpturen und Gedichtobjekte seit 1960«. <https://www.dnb.de/dichtung3d> (veröffentlicht 14. März 2022; letzter Zugriff 17. Januar 2023). [= DNB Online]
- Dittmar, Rolf. *Katalog zur Ausstellung: The book of the art of artists' books*. Teheran: Tehran Museum of Contemporary Art, 1978.
- Drucker, Johanna. *The century of artists' books* [1995]. New York: Granary Books, 2004.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Mailand: Bompiani, 1962.
- Eisenstein, Bernice und Anne Michaels. *Correspondences*. New York: Knopf, 2013.
- Ernst, Ulrich. »Lyrik und (bildende) Kunst«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 192–203.
- Finlay, Ian Hamilton. *Wave*. Dunsyre: Wild Hawthorne Press, 1969. [= Finlay 1969a]
- Finlay, Ian Hamilton. »Wave/rock«. *Aspen 7* (1969): 13. Objekt. Vorliegend in digitalisierter Form auf *Ubu-Web*: <https://www.ubu.com/aspen/aspen7/waveRock.html> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Finlay 1969b]
- Gappmayr, Heinz. *Fünf Papierskulpturen* [1962]. Reproduktion hg. und mit einem Text von Christoph Benjamin Schulz. Reihe: Paper-Poem-Objects. Brauweiler: Grass Publishers, 2022.
- Gomringer, Eugen. »das gedicht als gebrauchsgegenstand« [1960]. *worte sind schatten. die konstellationen 1951–1968*. Von Eugen Gomringer. Hg. Helmut Heißenbüttel. Reinbek: Rowohlt, 1969. 291–293.
- Gomringer, Eugen (Hg.). *konkrete poesie*. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Gomringer, Eugen. »poesie als mittel der umweltgestaltung« [1969]. *zur sache der konkreten I: konkrete poesie*. St. Gallen: Erker, 1988. 61–70.
- Gomringer, Eugen. »vom gedicht zum gedichtbuch« [1966]. *zur sache der konkreten I: konkrete poesie*. St. Gallen: Erker, 1988. 57–60.
- Greber, Thema Erika und Evi Zemanek (Hg.). *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Dozwil: Edition Signathur, 2012.
- Holler-Schuster, Günther, Lisa Schantl und Lukas Sperlich. »Heinz Gappmayr. noch nicht sichtbar – nicht mehr sichtbar, 2003«. Österreichischer Skulpturenpark. <https://www.museum-joanneum.at/skulpturenpark/skulpturen/plan-uebersicht/heinz-gappmayr> (letzter Zugriff 26. März 2022). [= Holler-Schuster Online]
- It's all about the writing experience*. »Comment on Ian Hamilton Finlay, wave/ rock concrete poem«. <https://will1394.wordpress.com/2014/11/07/comment-on-ian-hamilton-finlay-wave-rock-concrete-poem/> (veröffentlicht 7. November 2014; letzter Zugriff 25. März 2022). [= Comment Online]
- Jandl, Ernst. »Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise«. *Theoretische Positio-*

- nen zur konkreten Poesie. Hg. Thomas Kopfermann. Tübingen: Niemeyer, 1974. 41–59.
- Jandl, Ernst, und Ian Hamilton Finlay. not/aconcrete pot. Briefwechsel 1964–1985. Hg. Vanessa Hanneschläger. Übers. Barbara Sterthal unter Mitarbeit v. Vanessa Hanneschläger. Wien/Bozen: Folio, 2016.
- Kaufman, Margaret. *Aunt Sallie's Lament*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.
- Kettle's Yard. »What is concrete poetry? – Wave Rock«. <https://www.kettlesyard.co.uk/about/news/wave-rock/> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Wave Rock 1966b]
- Kriwet, Ferdinand. »Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur«. *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Hg. Thomas Kopfermann. Tübingen: Niemeyer, 1974. 103–112.
- Lamping, Dieter (Hg.). *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2011.
- »Michel Butor et ses Livres Objets«. Reg. Jean-Lou Steinmann. *Petite histoire de la littérature française: Anthologie de la littérature française*. Taschenbuch, DVD und 6 CDs. Hg. Michel Butor. Paris: Carnets Nord, 2008. [= Butor 2008]
- Moeglin-Delcroix, Anne. *L'esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain* [1997]. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage. Paris: Mot et le Reste, 2012.
- Mon, Franz. »Zur Poesie der Fläche« [1966]. *Gesammelte Texte 1. Essays*. Hg. Franz Mon. Berlin: Janus Press, 1994. 77–80.
- National Galleries Scotland. »Ian Hamilton Finlay. Wave Rock«. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/54746/wave-rock> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Wave Rock 1966a]
- Nickel, Beatrice. *Texte inmitten der Künste. Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2015.
- Rehm, Ulrich und Linda Simonis (Hg.). *Poetik der Inschrift*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019.
- Riha, Karl. »Sonette – prämodern, modern, postmodern«. *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Hg. Thema Erika Greber und Evi Zemanek. Dozwil: Edition Signathur, 2012. 27–38.
- Rühm, Gerhard. »plastische lyrik«. *Die Wiener Gruppe. The Vienna Group. A Moment of 1954 – 1960. The visual works and the actions*. Hg. Peter Weibel. Wien: Springer, 1997. 607.
- Schmitz-Emans, Monika. *Buchtheater. Spielformen, Konzepte und Poetiken des Buchs als Theater in Buch- und Literaturgeschichte*. Hildesheim: Olms, 2022 (in Vorbereitung).
- Sullivan, James D. »A Poem Is a Material Object: Claire Van Vliet's Artists Books and Denise Levertov's ›Batterers‹«. *Humanities* 2019, 8, 124, <https://doi.org/10.3390/h8030124>.
- Weserburg. *Museum für moderne Kunst*. »das wort steht im raum – skulpturale poesie«. <https://weserburg.de/ausstellung/das-wort-steht-im-raum-skulpturale-poesie> (letzter Zugriff 28. März 2022). [= Weserburg Online]
- Weserburg. *Museum für moderne Kunst*. »Skulpturale Poesie«. <https://weserburg.de/en/ausstellung/skulpturale-poesie/> (letzter Zugriff 29. März 2022). [= Weserburg »Skulptural«]
- Zdenek, Felix und Pia Simig. *Ian Hamilton Finlay. Works in Europe 1972–1995. Werke in Europa*. Ostfildern: Cantz, 1996.

Autorin

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans

Ruhr-Universität Bochum,
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft,
monika.schmitz-emans@rub.de

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution–ShareAlike 4.0 International license (CC BY-SA 4.0). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.