

„EIN MEKKA FÜR KONKRETISTEN“ – TSCHECHISCHE UND INTERNATIONALE EXPERIMENTELLE DICHTUNG IN PRAG 1958–1968

ASTRID WINTER

1. Visuell – konkret – experimentell: Ausgang und Ziel der Untersuchung

In den 1960er Jahren kam es in der sozialistischen Tschechoslowakei zu einem intensiven internationalen Austausch auf dem Gebiet der nonkonformen Poesie, der mit der Entfaltung einer regen Publikationstätigkeit, der Entwicklung vielfältigster Genres und einer großen Bandbreite individueller Poetiken einherging. Dabei handelte es sich um eine literarische Strömung, die – unter dem Oberbegriff „experimentelle“¹ oder „künstliche“ Poesie analog zur internationalen „konkreten“, „visuellen“ oder „phonischen“ Dichtung – das verbale Material in seinen semantischen, optischen, lautlichen oder pragmatischen Dimensionen untersuchte und daher nicht den ästhetischen Kriterien des sozialistischen Realismus entsprach. Dennoch kann die experimentelle Poesie aufgrund der Werkausgaben und Anthologien, die z. T. in Staatsverlagen herausgegeben wurden, paradoxerweise auch zur „offiziellen“ Literatur gezählt werden.

Der folgende Beitrag wird daher der Frage nachgehen, wie unter einer staatlich verordneten Kulturpolitik ein derart offenes Netzwerk entstehen konnte, und zwar in einer poetischen Strömung, die sich dem Vorwurf des „Formalismus“ ausgesetzt sehen musste. Will man die Bedeutung der internationalen literarischen Beziehungen bewerten, so gilt es einerseits, die Besonderheiten der tschechischen Strömung zu charakterisieren, andererseits aber auch, die historischen und literatursoziologischen Bedingungen für ihre Genese in den Blick zu nehmen, um Differenzkriterien, äußere Einflüsse und Impulse benennen zu können. Da bisher keine Gesamtdarstellung der tschechischen experimentellen Poesie vorliegt, sei im Folgenden ein allgemeiner Überblick durch kursorische Einblicke in das Werk der Protagonisten mit ihren internationalen, insbesondere deutschsprachigen Kontakten gegeben.²

¹ Die tschechischen Autoren haben dieser Strömung überwiegend den bewusst weit gefassten, semiotisch fundierten Begriff des Experiments zugrunde gelegt, weil mit ihm die verschiedenen „konkretisierten“ Signifikantenarten (Laut-, Figuren-, konkrete Poesie etc.) zusammengefasst werden konnten und gleichzeitig die Übertragbarkeit quasi naturwissenschaftlicher Operationen wie Analyse und Synthese auf (scheinbar objektivierbare) ästhetische Prozesse konnotiert wurde. Vgl. die Diskussion des Begriffs bei Jůzl (1971: 10), Heißenbüttel (1972: 126–135), Hartung (1975), Schmidt (1982).

² Diese historische Auswertung stützt sich auf Daten, die persönliche Zeugnisse, Memoiren und Aussagen von Zeitzeugen, Literaturkritik und Anthologien vermitteln, und bietet eine zusammenfassende Darstellung der wenigen Forschungsarbeiten zum Thema: vgl. Hiršal – Grögerová (1964),

2. Tschechische experimentelle Poesie – Entwicklung und Typologie

2.1 Ideologischer Kontext und literarisches Leben

Möglich geworden war diese Öffnung der Literatur für Einflüsse von außen durch die Nachwirkungen der Entstalinisierungspolitik in der Sowjetunion und die Kritik Chruščëvs am Personenkult 1956. Ende der 1950er Jahre boten zunächst Übersetzungen etwa in der Zeitschrift *Světová literatura* oder hochwertige Kinderliteratur einen gewissen Freiraum für Autoren, die nicht offiziell publizieren konnten. Daneben entwickelten inoffizielle künstlerische Strömungen erste Ansätze zur Aktionskunst oder informellen Malerei, die in spontanen Straßenaktionen und Wohnungsausstellungen präsentiert wurden. Literarische Zirkel wie der Stammtisch von Jiří Kolář im Café *Slavia* (Kolář – Havel 1993) waren Informationsbörsen für neue Entwicklungen im Ausland, boten ein Forum zur Präsentation eigener Werke und für direkte Literaturkritik (Abb. 1, s. Anhang).

Doch erst Anfang der 1960er Jahre kam es zu einer Befreiung aus dieser kulturell isolierten Position. Ausschlaggebend für die Liberalisierung und die Öffnung gegenüber dem Ausland waren sowohl der Schriftstellerkongress 1963 als auch die internationale, von dem Prager Germanisten Eduard Goldstücker organisierte Kafka-Konferenz in Liblice (Janoušek 2008: 25, 139; Holý 1998: 777–778). Die Behauptung Goldstückers, dass der Marxismus das vollkommenste Instrument zur wissenschaftlichen Analyse und Interpretation Franz Kafkas darstelle (Goldstücker 1963: 28), eröffnete nicht nur die Möglichkeit zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der zuvor tabuisierten Prager deutschen literarischen Tradition (1965 folgte die Konferenz „Prager deutsche Dichter“), sondern führte auch zu Übersetzungen, Adaptionen und experimentellen Bearbeitungen der Werke Kafkas sowie allgemein zur Akzeptanz des modernen Phänomens der Entfremdung. Zwar war die Aufnahme neuer literarischer Strömungen zunächst noch inoffiziell und zufällig, doch kam es bald zu Übersetzungen moderner Autoren wie der Vertreter des *nouveau roman* (Butor und Robbe-Grillet besuchten Prag) sowie des absurden Theaters – häufig in Übertragungen experimenteller Dichter³ – und schließlich auch zur Neubewertung der eigenen literarischen Traditionen des Poetismus

Padrta (1964b; 1964c), Burda (1966; 1968b), Brousek (1969), Valoch (1970b), Červenka (1996), Langerová (1997, 1998), Abe (1999), Divišová (2000), Winter (2006a: 71–390; 2006b; 2011). Allgemein zu den künstlerischen Wechselbeziehungen mit Deutschland siehe Lizcová (2012). Die Werke der Autoren sind bis heute noch nicht vollständig ediert, zeitgenössische Anthologien wie die internationale Sammlung *Experimentální poezie* (Hiršal – Grögerová 1967) enthielten nur wenige tschechische Autoren, unselbständig veröffentlichte Texte erschienen in Zeitschriften (Hiršal – Grögerová 1965: 4–9; Heft Nr. 1–6 des Jahrgangs 1968 der Zeitschrift *Dialog* u. a.). Die wichtigste tschechische Anthologie mit repräsentativem Charakter *Vrh kostek* wurde erst nach der politischen Wende veröffentlicht (Hiršal – Grögerová 1993); vgl. auch den Katalog *Báseň. Obraz. Gesto. Zvuk* (BOGZ 1997). Eine 2013 erschienene Anthologie enthält theoretische Texte, die bereits in den 1960er Jahren verstreut in Zeitschriften veröffentlicht worden waren (Krátká 2013).

³ Stücke von Beckett, Ionesco, Albee wurden von Jiří Kolář und Běla Kolářová übersetzt. Grossmann und Klíma adaptierten Kafka. Havels und Smoček's Stücke orientierten sich am absurden Theater etc.

und Surrealismus und der katholischen Moderne. Dabei blieb der ideologische Rahmen aber stets gewahrt.⁴

Das kulturelle Leben wurde zu dieser Zeit wesentlich durch den Einfluss zahlreicher Literaturzeitschriften geprägt. Ursprünglich als Forum des metaliterarischen Diskurses und Instanz zur Durchsetzung politischer Direktiven an die Schriftsteller gedacht, entwickelten sich in den 1960er Jahren Magazine wie *Tvář* (1964–65, 1968–69), *Sešity pro mladou literaturu* (1966–69), *Orientace* (1966–70), *Literární noviny* (1952–69), *Host do domu* (1954–70) und *Dialog* (1968–69) zu wichtigen Organen für die Veröffentlichung unabhängiger Literatur. Daneben widmeten sich Kunstzeitschriften wie *Výtvarná práce* und *Výtvarné umění* intermedialen literarisch-künstlerischen Erscheinungen. Sogar die marxistisch ausgerichteten Zeitschriften *Impuls* und *Plamen* befassten sich mit experimentellen Verfahren, um durch fundierte Information die Grundlage zur kritischen Auseinandersetzung zu bieten.

Man kann also festhalten, dass sich seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre zwei Tendenzen zur Überwindung der kulturellen Isolation herausbildeten. Zum einen wurde die stagnierende offizielle Kultur durch Lockerung der Zensur, Nutzung publizistischer Freiräume, Übersetzungen der Weltliteratur und Abweichungen vom sozialistisch-realistischen Kanon neu belebt. Zum anderen begannen sich die Grenzen der inoffiziellen Kultur durch künstlerische Aktivitäten im privaten Raum, Verbreitung nichtedierter Werke im Selbstverlag und Bildung von Diskussionszirkeln in den halböffentlichen Bereich zu verschieben. Diese Entwicklungen verstärkten sich 1963 und bald war die Spaltung der tschechischen Kultur – im Gegensatz zur Lage in der Sowjetunion – aufgrund freier Ausstellungs- und Editionspraxis äußerlich nicht mehr sichtbar.

Gleichwohl war die moralische Positionierung des Künstlers weiterhin relevant, da die institutionalisierten Kontrollmechanismen intakt blieben. Die Abhängigkeit von der Macht der Verbände und von der Zensur, die selektierte oder verwarf, „redaktionelle“ Bearbeitung und Selbstzensur forderte (Abb. 2), dauerte trotz der Demokratisierungstendenzen an, bis auf dem IV. Schriftstellerkongress 1967 sogar öffentlich die Abschaffung der Zensur gefordert wurde (SSČS 1968). Die reaktionäre Kulturpolitik der Novotný-Ära schlug sich vor allem in der Sprache, dem wichtigsten Instrument der Propaganda und der Literaten, nieder. Da zwischen offizieller und inoffizieller Sprachverwendung eine scharfe Trennung im Bewusstsein existierte, kam der Sprache stets politische Bedeutung zu. Aufgrund der pragmatischen Einbindung in den ideologischen Diskurs war das dichterische Wort aber paradoxerweise besonders dann von großer Sprengkraft, wenn es – experimentell in Bestandteile zerlegt – keinen Inhalt mehr hatte.

2.2 Experimentelle Poesie als historische literarische Strömung

Einschneidende Veränderungen der innerliterarischen Entwicklung werden jedoch selten ausschließlich durch politische Faktoren herbeigeführt. Bisweilen führt schon die produktive Atmosphäre eines kleinen Literatenkreises zu einem innovativen Impuls.

⁴ Chvatík (1965) untersuchte die tschechische Avantgarde und das Werk Karel Teiges noch auf der Grundlage des historischen Materialismus. Auch Nezval trug als Literaturfunktionär zur Rehabilitierung Teiges bei.

Für die Genese der tschechischen Strömung spielte das beinahe zufällige Zusammentreffen der Protagonisten Jiří Kolář, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová und Ladislav Novák eine entscheidende Rolle. Von unterschiedlichen poetologischen Voraussetzungen ausgehend, gelangten sie zu ähnlichen Strategien der Überwindung verfestigter Normen und entwickelten im privaten Raum eine neue poetische Strömung, die in den 1960er Jahren ein internationales Netzwerk ausbildete, in schriftlicher Form aber erst nach 1989 in größerem Umfang rezipiert werden konnte.

Trotz ihrer isolierten Position lieferten die Protagonisten damit einen eigenständigen Beitrag, der nicht – wie so oft in „kleinen“ Literaturen – phasenverschoben Entwicklungen der Weltliteratur reproduzierte, sondern selbstbewusst das Erscheinungsbild der Avantgarde mitbestimmte. Im Folgenden sei daher die Vielfalt und Eigenart der tschechischen Strömung kurz dargestellt.

2.2.1 Jiří Kolář

Die Anfänge des tschechischen dichterischen Experiments fallen in die Jahre 1958/59, als Jiří Kolář das Manuskript der Sammlung *Hold Kazimíru Malevičovi* (Kolář 1994: 1–83) im Café *Slavia* kursieren ließ. Angeregt durch die gegenstandslose Malerei Malevičs, legte damit ein von unabhängigen Literaten hochgeschätzter Autor kritischer Gedichtzyklen, die ihn – aufgrund des Manuskripts von *Prométheova játra* – 1953 sogar ins Gefängnis gebracht hatten, reduzierte und scheinbar inhaltslose Buchstaben vor, welche der Gattung konkreter Poesie nahestanden, ohne jedoch von ihr direkt beeinflusst worden zu sein. Bald folgten den Typoskript-Gedichten asemantische Buchstabenflächen, dreidimensionale Tiefengedichte (Kolář 1969), Gedichtobjekte und eine Vielzahl ungewöhnlicher Varianten nonverbaler visueller Poesie, die Kolář *Gedichte der Stille* (Winter 2006: 163–390) oder *Evidente Poesie* (Winter 2006: 427–600) nannte und deren quasi „bildkünstlerische“ gattungsbildende Verfahren er in *Wörterbüchern/Slovníky* (Burda 1968c; Kolář 1999) systematisierte.

Den Auftakt zum endgültigen Wechsel des eigenen Ausdrucksmediums bildeten dabei seine der abstrakt-expressionistischen Kunst verwandten, gleichwohl aber als Gedichte eines Analphabeten oder als Allusionen an die damalige schizophrene Sprachverwendung zu verstehenden skripturalen Gedichte, also *Analphabetogramme* und *Cvokogramme*. In einem beschleunigten evolutionären Prozess folgten Gattungen wie *Knoten-*, *Blinden-*, *Duft-*, *Farben-*, *Bild-* und *Gegenstandsgedichte*, deren Verse aus unbeachteten Alltagsgegenständen bestanden (Abb. 3), sowie verschiedene Gattungen der Typo- oder Bildcollage, die er u. a. als *Prolage*, *Rollage*, *Chiasmage*, *Muchlage*, *Stratigraphie* oder *Ventilage* bezeichnete. Mit ihnen erlangte er bereits in den 1960er Jahren – nicht zuletzt durch seine Beteiligung an der Kasseler *documenta* und die Werkausstellungen in Nürnberg, Hannover, Paris, Venedig und New York – weltweite Anerkennung als bildender Künstler. Allerdings wurden im Westen die ethischen Dimensionen der Techniken und der Medienwechsel aus dichterischer Verantwortung kaum rezipiert, so dass seine Methoden dort sogar bald Eingang in die Kunstpädagogik finden konnten. Zwar war der Wechsel des Ausdrucksmediums aus Zweifel an der Tragfähigkeit des missbrauchten dichterischen Wortes spätestens 1964 unumkehrbar abgeschlossen, doch verließ Kolář in seinem Verständnis nie die Poesie. Daher können auch die nur scheinbar spielerischen

bildkünstlerischen Arbeiten, denen der semantische Gehalt der künstlerischen Geste Bedeutung verlieh, als Formen einer transmedialen „konzeptuellen Dichtung“ verstanden werden (Winter 2011: 26–33).

2.2.2 Ladislav Novák

Zwar hatte Ladislav Novák nach eigenen Angaben (Chalupecký 1990: 70–88; Winter 2006: 104–122) schon im Jahre 1957/58 mit dem Verfassen konkretistischer Konstellationen begonnen, doch blieben diese aufgrund seiner isolierten Position im mährischen Třebíč zunächst ohne Widerhall. Bei der recht verzweifelten Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ließ sich der Lehrer für tschechische Literatur und Geographie einerseits durch die mündlich überlieferte Poesie der Eskimos zu *onomatopoetischen Gedichten* inspirieren. Andererseits führte ihn eine 1957 in Wien entdeckte Publikation über das *Action Painting* und die *Drippings* von Jackson Pollock zu automatischen Texten und Textdestruktionen.

Eine Rundfunksendung (!) über die *Op-Art* und die Werke Victor Vasarély inspirierte ihn sogar zu optisch wirksamen Wort- und Buchstabenwiederholungen. Mit der unveröffentlicht gebliebenen Sammlung *Skleněná laboratoř*, die er Kolář nach Prag sandte (der Kontakt war über den Maler Mikuláš Medek zustande gekommen), begann die Zusammenarbeit der Protagonisten der experimentellen Literatur. Im Folgenden entstanden ähnlich wie bei Kolář vielfältige Text-Bild-Gattungen (Novák 1966b; Blahynka 1966), die als Text-Destruktionen, *präparierte Texte*, Typographie-Objekte, *topographische Zeichnungen*, *Assemblagen*, *Alchimagen* und *Froissagen* (Crispoliti 1993) gezielt den Zufall als gestaltbildendes Element einsetzten und das Gebiet der Literatur bald überschritten (Abb. 4). Dennoch hat Novák, der Zeit seines Lebens Anhänger des Surrealismus und der *écriture automatique* blieb (Novák 1992), nie wie Kolář endgültig das Wort- zugunsten des Bildmediums verlassen.

2.2.3 Josef Hiršal und Bohumila Grögerová

Zu den wichtigsten Vertretern der tschechischen experimentellen Poesie gehörten Anfang der 1960er Jahre Josef Hiršal und Bohumila Grögerová.⁵ Das Autorenpaar verlieh der Strömung im eigenen Land eine erste theoretische Grundlage, versuchte mittels wissenschaftlicher und daher politisch tolerierter öffentlicher Vorträge über sprachphilosophische Fragen (Hiršal – Grögerová 1962), eine Öffentlichkeit für visuelle, auditive und konkrete Poesie zu schaffen, und wob durch weit verzweigte Beziehungen die tschechische Variante als wichtigen Stützpunkt in das Netz der internationalen konkretistischen Bewegung ein.

Anregung und Ausgangspunkt bildete für beide die Beschäftigung mit Übersetzungen deutschsprachiger Literatur, v. a. mit den sprachspielerischen und eigentlich als unübersetzbar geltenden Werken Christian Morgensterns, die sie auf Anregung Kolářs Ende der 1950er Jahre zu übersetzen begannen (Morgenstern 1990; 2000). Für Hiršal wurde daraus in Zeiten erschwerter Publikationsbedingungen eine dauerhafte Tätigkeit mit einer ein-

⁵ Vgl. dazu ausführlicher Winter (2006: 87–104).

maligen Vielfalt übertragener Sprachen.⁶ Auf neue Tendenzen wurde man zunächst aufmerksam durch Dialektgedichte von Achleitner, Artmann und Rühm (1959). Bald gab ein Heft der von Max Bense edierten Zeitschrift *Augenblick* mit dem enthaltenen *Manifest der Permutationskunst* von Abraham A. Moles (übersetzt: Moles 1967), den Werken Enzensbergers und der Texttheorie Benses den Anstoß zur Schaffung einer eigenen „künstlichen“ Poesie (Hiršal – Grögerová 1966; 1967: 65, 78, 123, 166; 1968a; 1968b; 1993: 283–341), der man in der Sammlung *JOB-BOJ* – auch unter dem Einfluss der neuen Wissenschaften Semiotik und Kybernetik – die Systematik Benses zugrunde legte (Bense 1962). So entstanden nach „objektiven“, zuvor festgelegten Regeln der Selektion und Kombination quasi programmierte Texte (Abb. 5), deren Titel grammatische, mathematische, logische Operationen signalisierten (*gramatické, logické, stochastické, syngamické texty, intertexty, objektáže, partitury, portréty, mikrogramy, koacerváty*), die aber dennoch Parallelen zu entsprechenden permutationellen barocken Vorläufern erkennen ließen und auch groteske Wirkungen bewusst mit einkalkulierten (z. B. in den *Variationen über einen Satz von Stalin*).

Größte Bedeutung kommt dem Autorenpaar vor allem durch die Zusammenstellung von Beiträgen für tschechische und internationale Anthologien experimenteller Texte und theoretischer Schriften zu. Unter dem Titel *Slovo, písmo, akce, hlas* (Hiršal – Grögerová 1967) wurde eine internationale Sammlung ausschließlich theoretischen Charakters verwirklicht, die in der Differenzierung der Standpunkte eine der wichtigsten zeitgenössischen Darstellungen ästhetischer Positionen zur konkreten und visuellen Poesie überhaupt darstellte. Als Pendant dazu erschien gleichzeitig unter dem Titel *Experimentální poezie* eine der umfassendsten internationalen Anthologien mit fast 200 Beiträgen von knapp 120 Dichtern aus den Jahren 1953–1966 (Hiršal – Grögerová 1967)⁷. Obgleich hier schon heimische Autoren wie Kolář (EP 57, 122, 197, 236–237), Kolářová (EP 222), Novák (EP 112–113), Ověčáček (EP 203), Valoch (EP 196), Urbásek (EP 214), Trinkewitz (EP 215), Juliš (EP 165), Burda (EP 171), Nápravník (EP 47), Havel (EP 89), Honys (EP 225), Nebeský (EP 97), Barborka (EP 98) und Procházka (EP 124) vertreten waren (Abb. 6), strebten die Herausgeber zusätzlich eine rein tschechische Anthologie unter dem Mallarmé-Titel *Vrh kostek* an, die zwar 1968 noch zum Druck vorbereitet wurde, dann aber erst mit fast 30-jähriger Verspätung erscheinen konnte (Hiršal – Grögerová 1993)⁸.

2.2.4 Die weitere Entwicklung

Als dann unabhängig von diesem eigentlichen „Prager Kreis“ bald eine jüngere Dichter-Generation an die Öffentlichkeit trat, übernahmen Hiršal und Grögerová eine integrierende Rolle, indem sie Kontakte vermittelten und Ausstellungen initiierten, wodurch die literarische Richtung als solche im Grunde erst sichtbar wurde. Ihnen ist es wohl

⁶ Neben den Werken aus der deutschen Literatur übersetzte er aus der serbischen, kroatischen, slowenischen, polnischen, spanischen, portugiesischen, lateinischen, rumänischen, schwedischen, ungarischen und chinesischen Literatur (Slomek 2000). Vgl. auch die unveröffentlichte Diplomarbeit zu Hiršals Übersetzungen experimenteller Texte aus dem Deutschen von Vinšová (2012).

⁷ Belegstellen aus dieser Sammlung werden im Folgenden mit der Sigle EP angegeben.

⁸ Belegstellen aus dieser Sammlung werden im Folgenden mit der Sigle VK angegeben.

auch zu danken, dass sich die individuellen Gattungsbezeichnungen und Orientierungen allgemein unter dem übergeordneten Terminus „experimentelle Poesie“ vereinen ließen.

Etwa 1964 setzte mit den Texten Václav Havels (Havel 1966; 1993; Dąbrowska 1995/96), Vladimír Burdas (Burda 2004; VK 137–181) und Ladislav Nebeskýs (Nebeský 1997; 2006; 2008; 2012; VK 83–111) eine Ausweitung der experimentellen Praxis ein, die bald durch Arbeiten von Zdeněk Barborka (Barborka 1970; 1992; VK 49–81), Jindřich Procházka (VK 113–135), Jiří Valoch (Valoch 1995; VK 11–47), Josef Honys (VK 343–369), Karel Trinkewitz (Bense – Mahlow – Felix 2000), Karel Milota (Milota 1995), ferner Běla Kolářová (Kolářová 1989; 1993; 2008; VK 217–243) und Emil Juliš (Juliš 1965; 1966; 1967; 1969; 1994; 2007; VK 253–279) sowie Miroslav Koryčan (2000; 2003; 2004; 2005; 2009; 2010), Karel Adamus (Lasotová 2002), Eduard Ovčáček (Ovčáček 1995; 2010) und Miloš Urbásek (Urbásek 1967) bereichert wurde. Der Initiator Kolář hatte zu diesem Zeitpunkt bereits das Gebiet der geschriebenen Dichtung verlassen.

Mit den genannten Namen verbindet sich neben der zunehmenden methodischen Differenzierung auch eine geographische. Denn die neue Poesie wurde nun ebenfalls in regionalen Zentren, vor allem dank der Aktivitäten Jiří Valochs in der mährischen Hauptstadt Brno (Brünn), durch Ausstellungen und Veranstaltungen verbreitet. Daneben erwies sich der Austausch mit konstruktivistischen und konkreten Künstlern als sehr produktiv, weil Poesie und Malerei durch das gemeinsame Interesse am geometrischen Elementarismus verbunden waren. Besonders der von Arsén Pohribný 1967 angeregte überregionale *Klub konkretistů* (Pohribný 1997) gewann eine vom Prager Zentrum unabhängige Bedeutung und internationale Anerkennung. Durch die Herkunft seiner Mitglieder bestand gleichfalls enger Kontakt zur slowakischen Gruppe *Bratislavská konfrontace*.

Wenn sich also im Unterschied zur Anfangsphase experimenteller Dichtung in der Folgezeit verschiedene Künstler- oder Literatengruppen bildeten, so demonstrierte ihre Mitgliedschaft nicht gleichzeitig zwingend auch eine Orientierung an speziellen ästhetischen Programmen. Oft fanden sich diese Diskussionsforen aus organisatorischen Gründen zusammen, um in gemeinsamen Ausstellungen Möglichkeiten zur Konfrontation verschiedener künstlerischer Gattungen zu bieten.⁹

Die Ereignisse des Jahres 1968 (Abb. 7) setzten dieser Entwicklung dann ein abruptes Ende. Zwar konnten einzelne Arbeiten aus dem Umkreis der neuen Poesie noch bis Anfang 1970 publiziert werden, die Kontinuität war aber mit dem Antritt des Husák-Regimes praktisch unterbrochen. Über die Frage, wie die weitere Entwicklung ohne diesen äußeren Einschnitt ausgesehen hätte, lässt sich nur spekulieren. Tatsache ist, dass sich bereits in der 1960er Jahren Tendenzen abzeichneten, die über rein verbalkonkretistische Verfahren hinauswiesen, teils weil sich die Mittel erschöpft hatten, teils weil sich die Vertreter anderen Gebieten zugewandt hatten.

Die weitere Entwicklung führte – soweit sie aus den inoffiziellen Arbeiten überhaupt erschließbar ist – in den 1970er Jahren einerseits auf das Gebiet der bildenden Kunst (Ovčáček, Adamus, Chatrný, Vokolka; vgl. Valoch 1991; 1995) und andererseits zum experimentellen Hörspiel (Novák, Hiršal, Grögerová).

⁹ Zu den wichtigsten Gemeinschaftsausstellungen experimenteller Poesie, die zuerst in Prag, dann in anderen Städten gezeigt wurden, zählten: „Křižovatka“ (1964), „Obraz a pismo“ (1966), „Klub konkretistů“ (1967), „Nová citlivost. Křižovatka a hosté“ (1968).

3. Charakteristika des tschechischen dichterischen Experiments

3.1 Verfahren: Analyse und Synthese des Wortmaterials

Unter dem Gesichtspunkt der wichtigsten Gattungen und strukturbildenden Verfahren betrachtet, können zwei wesentliche Tendenzen unterschieden werden: einer zunächst allein auf die verbale Grundlage gestützten und meistens auf das Produktionsmedium Schreibmaschine beschränkten analytischen Phase folgte in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre eine synthetische Phase, die zur Überschreitung der durch die Sprache gesetzten Gattungsgrenzen und zur synchronen Symbiose verschiedener Medien strebte. Kennzeichnend für die erste Phase sind insbesondere sprachanalytische Verfahren. Sie charakterisieren die Arbeiten der meisten Vertreter und zielen in erster Linie auf die Untersuchung sprachlicher Gesetze und materieller Aspekte des verbalen Zeichens. Der optischen Qualität tragen solche Texte Rechnung, die den Umriss bzw. die flächenhafte Distribution einzelner Buchstaben entweder in ikonischen Bezug zu einem semantischen Merkmal der verwendeten Wortzeichen setzen oder Schriftelemente ohne jeden Bedeutungsanklang rein „abstrakt“ und willkürlich verwenden. Diese Texttypen tragen häufig Bezeichnungen wie *Konstellation*, *Ideogramm*, *Piktogramm*, *Partitur*, *Porträt*, *Mikrogramm* oder *Figurengedicht*, *Gedicht-Bild*, *Wort-Bild*, *strukturelles* oder *stilles Gedicht*. Daneben gibt es Versuche, Prinzipien kinetischer Kunst auf die Poesie zu übertragen, z. B. in den prozessualen Texte von Procházka, den *Fugen* des Komponisten Barborka oder in den kinetischen bzw. optischen Gedichten von Valoch und Kolář, die wahrnehmungsphysiologische Erkenntnisse der Textperzeption nutzten.

Im Unterschied dazu beziehen *binäre* (Abb. 8), *kodierte*, *numerische* oder *mathematische Texte* von Nebeský, Hiršal, Grögerová und Novák ihre Wirkung seltener aus dem visuellen als vielmehr aus dem logischen Aufbau. Durch Verwendung von Ziffern und Sonderzeichen wirken sie wie mathematische Gleichungen. Um den sprachlichen Witz der Operationen zu erkennen, müssen ihre Regeln entweder im Rezeptionsakt erschlossen oder nach kryptographischer Zuweisung in Klartext umgesetzt werden (Nebeský 1997). Auf ähnliche Weise setzen *grammatische*, *logische* und *topologische* Texte rationale Methoden der Selektion, Permutation und Variation des Wortmaterials in den Bereichen Flexion, Lexik und Syntax ein. Diese bei Procházka, Juliš, Hiršal, Grögerová und Kolář nachweisbaren Verfahren sollen zwar in erster Linie zur antiromantischen Objektivierung der Poesie beitragen, aktualisieren aber auch traditionelle Formen wie *Anagramme* oder *Palindrome* (Březina – Sus 1965; Molota 1996).

Seltener als die visuelle wird in der ersten Phase die akustische Qualität des Verbalzeichens betont. Sie kommt in *Lautgedichten*, *phonischen* (auf einem Tonträger realisierten) und *onomatopoetischen* bzw. *mechanischen* Gedichten bei Novák, Kolář, Hiršal und Grögerová zur Geltung.

Im Gegensatz zu den nach bestimmten Regeln erzeugten Texten sind *deformierte* oder *präparierte* Texte (Kolář, Novák) nicht Ergebnis der Produktion, sondern der gezielten oder willkürlichen Destruktion, wobei von einem ursprünglich kohärenten Gefüge bei-

spielsweise nur Interpunktionszeichen übrigbleiben können. Strukturelle Leerstellen regen hier zur Ergänzung durch den Leser an.

Das Spektrum der inhaltlichen Intentionen der ersten Phase reicht von sprachphilosophisch motivierten Reflexionen über den ontologischen Status der Begriffe bis zur explizit politischen Aussage. Besonders in den Texten Havel werden visuelle Ironie und Gesellschaftskritik durch minimale Veränderung der Graphem- und Syngphem-Ebene erzeugt (Dąbrowska 1995/96). *Anweisungen* und *Fragebögen* parodieren die Textsorten einer verselbständigten Bürokratie und tauchen in verschiedensten Varianten bei Burda, Havel, Kolář, Novák und Honys auf. Der bewusste Einsatz des Zufalls in *aleatorischen*, *randomistischen*, *stochastischen Texten*, in programmierter Computerpoesie sowie im *gestischen Automatismus* ist ebenfalls indirekter Ausdruck einer kritischen Haltung, weil gerade das Spiel der Kontingenz die Willkür offizieller ästhetischer Normen aufdeckt.

Da die Tendenz zur Visualisierung stärker ist als die zur „Phonologisierung“ kommt es bei vielen Vertretern zur Nutzung rein graphischer Buchstabenarrangements. Běla Kolářová verwendet daneben ebenso nonverbale Zeichen, Spuren und Muster. An der Erfindung neuer Schriften mit diskreten, quasi zeichenhaften Elementen, die an Piktographie oder traditionelle Figurenalphabet erinnern, haben sich neben Kolářová auch Ovčáček und Honys versucht (Valoch 1970a).

Eine bereits in der analytischen Phase erkennbare Kombination sprachlichen Materials mit anderen Medien ist symptomatisch für die zweite Phase, die sich gegenüber den puristischen Anfängen auch durch Verkomplizierung und Systematisierung auszeichnet.

Zur Überschreitung der Kunstgrenzen kommt es in *akustischen Zeichnungen* von Milan Grygar (Valoch 1969; Paclt: 1969) sowie in *lettristischen* oder *typographischen Partituren* von Kolář. Die Verbindung zwischen Poesie und den Raumkünsten stellen collagierte *Gedicht- und Buchobjekte* (Novák, Kolář, Trinkewitz), *Environments* (Kolář, Novák), *Hypergraphieobjekte* und *Reliefs* (Kolář), *Land-Art-Schrift* (Novák), aber auch *Tiefengedichte* (Kolář, Adamus), *Assemblagen* und *Gegenstandsschriften* (Kolář, Kolářová) her. Eine Kombination mit der Flächenkunst gehen zahlreiche Gattungen der Typocollage ein (Kolář, Novák, Ovčáček, Trinkewitz). Ebenso stehen *skriptomale Poesie* (Janoušek, Kotík, Kolář), *narrative Flächengedichte* (Procházka, Adamus) und *Gedicht-Plakate* (Kolář, Trinkewitz), *Plakatromane* (Trinkewitz) sowie *lettristische Collagen* und *Décollagen* (Ovčáček, Burda, Kolář) am äußersten Rand der schriftlichen Dichtung. Eine übergeordnete multimediale Synthese wird in den verschiedenen Formen der Aktionspoesie und des *Happenings* angestrebt (Knížák, Brikcius, Burda, Novák, Kolář).

Mit dem „Experiment“ als systematischer oder zufälliger Entwicklung und Durchführung neuer Verfahren der Text- oder Bildherstellung geht nun die Findung sprechender Bezeichnungen für die durch sie charakterisierten Textsorten einher. Diese zeichnet sich besonders im bildkünstlerischen Bereich durch makkaronistische Wortbildungen mit dem entlehnten Suffix frz. *-age* (tsch. *-áž*) aus. So kommt es zu einer fast unüberschaubaren Fülle verschiedenster Gattungsnamen für ähnliche Texttypen. Im Gegensatz zur rationalen „anonymen“ Anfangsphase der experimentellen Poesie spiegeln sie ein erneutes Bedürfnis nach Originalität und individuellem Ausdruck.

3.2 Einflüsse: literarische, künstlerische und wissenschaftliche Traditionen

Intermediale Ausdrucksformen des zwanzigsten Jahrhunderts waren im tschechischen Kontext, besonders bei älteren Dichtern nicht unbekannt, wurden jedoch erst im Nachhinein aktualisiert. Die historische Dimension der visuellen und auditiven Poesie mit den weit über das eigene Jahrhundert zurückreichenden Bezügen rezipierte man erst etwa 1962/63 gemeinsam mit der literatur- und kunstwissenschaftlichen Aufarbeitung (Burda 1966; Mathauserová 1995). Bei den Protagonisten selbst war diese Suche nach den „Vätern“ mit dem subjektiven Wunsch nach Identifikationsmustern verbunden, wobei die Vorläufer nicht selten im zeitgenössischen Sinne konkretisiert wurden. Noch 1964 scheute sich Hiršal nicht, Publilius Optatian Porfyrius als „konkreten Dichter“ zu bezeichnen oder in der spätromischen Literatur auch „Dadaisten und Surrealisten“ auszumachen (Hiršal – Grögerová 1993: 244).¹⁰ Diese zeitenthobene Sicht wurde durch wissenschaftliche Publikationen gefördert, beispielsweise durch die vergleichenden Motivforschungen von Gustav René Hocke (1957) zum Manierismus. Großen Eindruck hinterließ auch das von Dietrich Mahlow 1963 herausgegebene Katalogbuch zur Ausstellung *Schrift und Bild*, in dem die Parallelen zwischen Tradition und Moderne durch Gegenüberstellung aufgezeigt (oder suggeriert) wurden. Der darin erschienene Aufsatz Heißenbüttels zur visuellen Poesie diente Jiří Padrta (1964b; 1964c) als Anlass für zwei Aufsätze über die Wechselbeziehung von Bild und Schrift in allgemeiner historischer Perspektive und in der aktuellen tschechischen Kunst.

Den Rezeptionshorizont bildeten anfangs Werke wie Mallarmés *Un coup de dés* (übersetzt von Nezval) und Marinettis *Parole in libertà* (unter Pseudonym übersetzt von Jiří Voskovec), außerdem Gedichte von Scheerbart (übersetzt von Ludvík Kundera) und, wie oben dargestellt, besonders von Christian Morgenstern. Auch Joyce, Gertrude Stein sowie Pound und Eliot spielten eine wichtige Rolle. Neben Apollinaire, Cendrars, Schwitters, Hausmann und Ball waren die russischen Sprachkünstler Chlebnikov, Kamenskij, Zdanevič und Kručěnych zwar durchaus im Bewusstsein, jedoch selten in Textvorlagen vorhanden. Werkausgaben der tschechischen Poetisten waren in den 1950er Jahren kaum zugänglich oder lagen nur in nichttypographisch gestalteter Form vor. Trotz der unterbrochenen literarischen Kontinuität übten sie aber untergründigen Einfluss aus; auf Kolář wirkten beispielsweise Seiferts *Na vlnách TSF* und die Collagen von Jiří Voskovec, von denen sich einige in seinem Besitz befanden,¹¹ auf Novák die typographischen *Bild-Gedichte* von Teige und Seifert. Ebenso blieb Nezvals *Pantomima* aktuell. Demgegenüber war das Verhältnis der experimentellen Protagonisten zum Surrealismus ambivalent. Zum einen wandte man sich mit aller Vehemenz gegen jede spekulative Mystik und Symbolik subjektiver Gesten (Kolář, Hiršal), ohne allerdings zu berücksichtigen, dass gerade die auf systematisch eingesetztem Zufall beruhenden Methoden sowie die Poetisierungen des Objekts dort wichtige Prägungen angenommen hatten (Breton, Ernst, Heisler), die den eigenen Erfahrungshorizont doch mitbestimmten

¹⁰ Zitate aus dem dreibändigen Memoirencyklus werden im Folgenden mit der Sigle „Let let“ belegt.

¹¹ Vgl. die Abbildungen in Chalupecký (1987: 17–18).

haben dürften.¹² Zum anderen bezog man assoziative und imaginative Verfahren in die experimentellen Methoden mit ein (Novák, Nápravník).

Aus der Nachkriegszeit sind neben Heißenbüttel noch Gomringer und Michel Seuphor als Anreger zu nennen. Daneben findet man in Kolářs Aufzeichnungen (Kolář 1996: 31) den Namen des in Vergessenheit geratenen tschechischen Dichters Otakar G. Paroubek (1856–1909), der interessante visuelle Kreationen und Lautpoesie geschaffen hatte.

Weitere Impulse, die besonders auf dem Wege des oben geschilderten privaten Dialogs vermittelt wurden, kamen aus den anderen Künsten, im Bereich der Bildkunst hauptsächlich aus den verschiedenen, im Nachhinein rezipierten Strömungen der abstrakten Malerei. Dabei übte Kazimir Malevič wohl den nachhaltigsten Einfluss aus.¹³ Erst in zweiter Instanz fanden *konkrete Malerei* und *Konstruktivismus* auf der einen und die Spielarten des *Informel*, des *abstrakten Expressionismus* und der *Art brut* auf der anderen Seite Widerhall in technischen Verfahren der Textgenerierung sowie in ähnlichen Ausdrucksformen der visuellen Poesie.

Gleichfalls richtete sich die Aufmerksamkeit auf das Phänomen der Schrift im Bild oder auf Beispiele einer Zeichenhaftigkeit, die sich im Medium der Malerei dem Übergang zur Schrift näherte, wie in der kalligraphischen oder skripturalen Malerei in den Werken von Michaux, Bissier, Tobey oder Hartung. Die in der westlichen Hemisphäre seit Beginn der 1950er Jahre entfaltenen abstrakten Tendenzen wurden in der Tschechoslowakei erst Anfang der 1960er Jahre fast gleichzeitig und unsystematisch durch Zeitschriften bekannt, als sie im Westen bereits einer Tendenz zur neuen Figuration Platz gemacht hatten.¹⁴ Mit der produktiven Rezeption in Literatur und Kunst setzte die Aufarbeitung der dahinterstehenden theoretischen Konzepte moderner Künstler ein.¹⁵ Im Übergangsbereich zwischen visueller Musik, musikalischer Graphik und phonischer Poesie waren es Werke der französischen *Lettristen*, der *Neuen Musik* sowie der konkreten und bald auch der elektronischen Musik, die Anregung boten.

Im Übrigen dürfen auch wissenschaftliche Tendenzen nicht unberücksichtigt bleiben. Zwar kann hier nicht die Rede von einer Parallelität zwischen Literatur- bzw. Sprachwissenschaft und literarischer Praxis sein, wie sie etwa zwischen russischem Formalismus und Futurismus oder zwischen tschechischem Strukturalismus und dem Poetismus/Surrealismus der 1930er Jahre bestand. Doch führte die Ablehnung subjektiver Lyrik dazu, dass sich viele Dichter der aufkommenden Informationstheorie und den Methoden statistischer „Messung“ ästhetischer Wirkungen zuwandten. In Max Bense erkannte man eine Leitfigur, die die theoretischen Erkenntnisse auch umzusetzen versuchte. Das Eindringen mathematischer Methoden lässt sich in der Bildkunst etwa bei Zdeněk Sýkora und dem Kreis der Konkretisten nachvollziehen (V. 1968). Der experimentelle Dichter

¹² Zuweilen wurde die phonische konkrete Poesie als Angriff auf das automatische Schreiben der Surrealisten interpretiert (Látal 1966a: 154–155).

¹³ In kunstkritischen Quellen wird deutlich, dass man die russischen Modernisten Malevič, Tatlin, Lisickij auch deshalb rezipierte, weil sie kompromisslos mit ihrem Werk für Visionen eingetreten waren und weil sie – ähnlich wie die ungegenständliche tschechische Kunst – jahrzehntelang trotz des gesellschaftlichen Engagements von der offiziellen russischen Kunstgeschichte ignoriert wurden (Lamač 1968: 9).

¹⁴ Vgl. die Aussage des französischen Kritikers Pierre Restany zur Unkenntnis tschechischer Künstler nach seinem Pragbesuch 1960 (Ohniska 1994: 9).

¹⁵ Vgl. Lamač 1968. Die vorangegangenen Auflagen (1963, 1964) dieses Readers mit kunsttheoretischen Traktaten moderner Künstler waren in kürzester Zeit vergriffen.

Ladislav Nebeský ist selbst Mathematiker und setzt seine dichterischen Ambitionen auf diesem Feld bis heute fort (Nebeský 2012).

Darüber hinaus führte die Entwertung der Sprache durch ideologische Rhetorik zu einem verstärkten Interesse an den Grundlagen der Semantik (Červenka 1966).¹⁶ Das Bewusstsein der verlorenen Mitteilungsfunktion, verselbständigter Nomenklaturen und konventioneller Codes in neuen Soziolekten förderte den kreativen Einbezug semiotischer und kommunikationstheoretischer Erkenntnisse,¹⁷ zumal konkrete Poesie auch geeignet war, Codierungsprozesse direkt vorzuführen, um sie dadurch zu entlarven.

Das Kunstwerk wurde als Prozess verstanden, Dichter wollten den Betrachter oder Leser in die Bedeutungskonstitution einbeziehen. Daher sind auch Erkenntnisse der Pragmatik in experimentelle Methoden eingeflossen, wie sie bereits in Mukařovskýs Begriff des „ästhetischen Objekts“ angelegt waren (Mukařovský 1966: 100ff.).

Auf der anderen Seite geriet angesichts der globalen Informationsmöglichkeiten bald die noch unter stärkerer staatlicher Kontrolle stehende Literaturwissenschaft im Jahrzehnt von 1958 bis 1968 buchstäblich in Bewegung, was sie für die literarische Praxis interessant machte. Komparatisten nahmen sich der literarischen Wechselseitigkeit unter dem Schlagwort des „Eurozentrismus“ an.¹⁸ Der Theoretiker Felix Vodička, von 1968 bis 1970 Direktor des *Ústav pro českou a světovou literaturu*, trug seit Ende der 1950er Jahre erheblich zur Rehabilitierung des Strukturalismus bei, indem er die frühen Schriften Mukařovskýs veröffentlichte und eine Werkausgabe Jakobsons ermöglichte.¹⁹ Theoretische Debatten in der Zeitschrift *Orientace* lassen erkennen, dass man in Prag ziemlich gut über den Entwicklungsstand und die Methodik des französischen Strukturalismus sowie über die Arbeiten der wichtigsten Vertreter wie Lévi-Strauss, Foucault und Barthes informiert war.

Aus heutiger Sicht betrachtet mag es fast logisch erscheinen, dass der Literaturwissenschaftler Jiří Levý eine mit nachhaltiger Wirkung in Deutschland verbreitete strukturelle Übersetzungstheorie gerade in einer Zeit entwickelte, in der Übersetzungen oder doch Einflüsse aus anderen Literaturen wesentlich das Bild der nichtnormierten Literatur bestimmten.²⁰ Levý, ein Freund Benses und Jurij Lotmans, spielte eine wichtige, wenn gleich bis heute kaum beachtete Rolle für die experimentelle Poesie (Abb. 9) vor allem dadurch,²¹ dass er etwa Jiří Valoch bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser

¹⁶ Vgl. die Einführung von Schaff (1963), die von Hlaváček (1966: 258) zitiert wurde.

¹⁷ Vgl. die Aussagen Havel's in BOGZ (1995: 2–25).

¹⁸ 1967 formulierte der Slowake Dionýz Ďurišin seine Thesen zur methodologischen Grundlegung der vergleichenden Literaturforschung in dem Buch *Problémy literárnej komparatistiky*.

¹⁹ Vgl. Vodička (1976). Durch seine Neuformulierung der „Konkretisationslehre“ aus den 1940er Jahren, in der er den dynamisierenden Wert der Übersetzung untersucht hatte, gewann er methodologischen Einfluss auf Vertreter der Konstanzer Schule und antizipierte so die Entwicklung der Rezeptionsästhetik. Vodička starb 1974, nachdem er seines Amtes enthoben worden war. Obwohl seine Arbeiten im Ausland zu Lebzeiten große Beachtung gefunden hatten, wurde er in der tschechischen Presse mit keinem Wort gewürdigt.

²⁰ Vgl. Levý (1963), Všeticka (1964: 29). – Die erweiterte deutsche, von Schamschula (Levý 1969) übersetzte Ausgabe wurde zur Grundlage der tschechischen Neuauflagen (1983, 1998, 2012).

²¹ Er schrieb das Nachwort für die Sammlung theoretischer Texte zur experimentellen Poesie *Slovo, písmo, akce, hlas* (SPAH 1967: 239–244) und erwirkte durch ein positives Gutachten gegen den Widerstand von Jan Pilař (Let let III, 46) die Annahme der Sammlung *JOB-BOJ* (Hiršal – Grögerová 1968a) im Redaktionsrat des Verlags *Čs. spisovatel*.

Dichtungsart²² unterstützte und sich aufgeschlossen gegenüber interdisziplinären Verbindungen zwischen Kunst und Kybernetik zeigte (Levý 1965: 56–59), obwohl ihm wie vielen anderen Forschern enge Grenzen gesetzt waren.

3.3 Motivationen: der Bruch mit offizieller literarischer Sprachverwendung

Sprache diente in der offiziellen Dichtung auch zu außerliterarischen Zwecken, war Mittel der Suggestion, Demagogie und Erziehung. Daher hatten viele Dichter das Bestreben, die moralische Tragfähigkeit der Sprache so weit zu analysieren, bis ihre „Nicht-Missbrauchbarkeit“ und „Nicht-Fälschbarkeit“²³ erreicht war. Man wollte zeigen, dass die Ursachen für den Missbrauch der Sprache in der Schwächung ihrer kommunikativen Funktionen lagen, im raffinierten „Sentimentalisieren“²⁴ ohnehin schon sentimentaler Phrasen und dass eine enge Beziehung zwischen literarischem Kitsch und politischer Gewalt bestand. Im Übrigen schien die Sprache den literarischen Anforderungen ebenso wenig angemessen zu sein wie denjenigen einer immer komplexer werdenden technisierten Umwelt.

Durch dieses allgemeine Bedürfnis nach Erneuerung erklären sich einige spontane literarische Innovationen, die nicht auf die Berührung mit der internationalen konkreten Poesie zurückzuführen sind, wie die frühen Typogramme Kolářs und besonders die Konstellationen Nováks exemplarisch belegen. Sowohl denjenigen Erscheinungen, die als direkte Kontaktphänomene bezeichnet werden können, als auch solchen, die mehr oder weniger unabhängig von äußeren Impulsen entstanden sind, war die Opposition gegenüber geltenden ästhetischen Normen inhärent. Dieser Umstand führte aber keineswegs bloß zur Umfunktionierung überkommener Konventionen.²⁵ Es bedurfte nicht erst der dichtungsimmanenten neuen Wahrnehmung durch formale Verfremdung der ideologischen Werke, denn die unorganische Unterbrechung des Entwicklungsprozesses war allenthalben nur zu bewusst. Paradoxerweise und von den Machthabern sicherlich nicht beabsichtigt waren es im Grunde jene massiven außerliterarischen Eingriffe selbst, welche die literarische Evolution dynamisierten und Stilprinzipien einer neuen Ästhetik hervorbrachten.

²² Valoch, der sich bereits in den 1960er Jahren als Organisator und experimenteller Dichter profiliert hatte, verfasste 1966/67 unter Levýs Leitung eine Diplomarbeit zur Typologie und Entwicklung der experimentellen Poesie unter Berücksichtigung der internationalen Entwicklung. Nach dem frühen Tod seines akademischen Lehrers und Freundes (1967) wurde die Arbeit unter Prof. Hrabák beendet und konnte mit dessen Unterstützung noch 1970 an der Philosophischen Fakultät der Brüner Universität eingereicht werden. Auch Karel Milota hat sich mit dem Thema in einer wissenschaftlichen Arbeit über Emil Juliš an der Prager Karls-Universität befasst, noch bevor dies offiziell unterbunden wurde. Beide Arbeiten sind unveröffentlicht geblieben.

²³ „[...] kam až sahá jeho nezneužitelnost, nefalšovanost [...]“ (Hiršal – Grögerová 1965: 4).

²⁴ „[...] v rafinovaném sentimentalizování určitých, beztak již sentimentálních výrazů a frází“ (Hiršal – Grögerová 1968a:129).

²⁵ Eine rein literaturimmanente Vorstellung von literarischer Evolution vertraten mit Ějchenbaum und Jakobson besonders die Russischen Formalisten. Sie modellierten den Wechsel von Innovation und Automation auf Grundlage der Verfremdungstheorie.

3.4 Genetische Faktoren: die innovative Funktion der Übersetzungen

Hiršal und Grögerová wiesen in ihren Beiträgen darauf hin, dass Erfahrungen, die sich aus einer intensiven Übersetzertätigkeit ergaben, zur Genese experimenteller Tendenzen beigetragen haben.²⁶ Dabei mag ihnen wohl in erster Linie die eigene Praxis vor Augen gestanden haben. In dem äußeren Vakuum beschäftigten sich aber auch viele andere Dichter²⁷ ohne Publikationsmöglichkeit mit der Übertragung meist älterer Werke, welche im tschechischen Kontext kaum bekannt oder vergessen waren.

Für die Protagonisten der experimentellen Poesie hatte das Übersetzerhandwerk die Bedeutung eines rationalen Umgangs mit dem eigenen Instrument. Wenn es galt, die Strukturen der Muttersprache und ihrer konnotativen, assoziativen, prosodischen, lautmalerischen Möglichkeiten nutzbar zu machen, wurde die Aufmerksamkeit allein auf die Form gelenkt. So waren für Novák seine Übertragungen der mündlichen Eskimo-Poesie direkter Anlass zum weiteren Experimentieren mit Lautpoesie. Kolář sah sich durch Übersetzungen Whitmans, Masters' und Sandburgs in der Formulierung seiner frühen Poetik bestärkt und bemerkte 1957 desillusioniert in seinem Tagebuch, dass die Sprache der Übersetzer besser sei als die der Autoren.²⁸

Unmittelbare Auswirkungen auf die Entstehung der neuen Poesie hatten auch einige der übersetzten Werke selbst.

V tomto století, [...] kdy slavilo úspěch absurdní drama a kdy celosvětová vlna konkrétní poezie, pracující s atomizací jazyka, po sobě zůstavila všeobecně oživený zájem o materiálu jazyka, má živá část Morgensternova díla, postavená na vtipu, využívajícím rozporů mezi gramatikou a sémantikou, založeném na kombinatorice, permutaci a quasilogických postupech při tvorbě nových slov, přivádějícím ad absurdum typicky německou pedanterii a ironizujícím i samu fantazii, všechny předpoklady k nové vlně popularity. (Hiršal – Grögerová 1990: 355–356)²⁹

In ihrem Geleitwort zur Ausgabe *Beránek měsíc* heben die Übersetzer den außergewöhnlichen Einfluss Morgensterns auf die Dichtung des 20. Jahrhunderts hervor.³⁰

²⁶ Vgl. Hiršal – Grögerová (1964: 2; 1965: 4; 1968a: 129); BOGZ (1997: 26).

²⁷ Im Schriftstellerverband bildete sich in dieser Zeit eine Übersetzersektion. Wichtige Mitglieder waren neben Hiršal und Kolář auch J. Seifert, J. Škvorecký, L. Kundera, E. Frynta, V. Kafka und L. Novák. Vgl. die Bibliographie der unter Pseudonym arbeitenden Übersetzer von Zdeňka Rachůnková (1992).

²⁸ „Stalo se v našich dnech něco podivuhodného: jazyk překladatelů je daleko lepší než jazyk současných autorů.“ (Kolář 1996: 24)

²⁹ „In diesem Jahrhundert, [...] in dem das absurde Drama seine Erfolge feierte und die weltweite, auf der Atomisierung der Sprache beruhende Welle der konkreten Poesie ein allgemein wiederbelebtes Interesse am Material der Sprache hinterließ, besitzt der lebendige Teil des Morgensternschen Werkes alle Voraussetzungen für eine neue Welle der Popularität, indem es auf einem Witz beruht, der Widersprüche zwischen Grammatik und Semantik ausnutzt, der sich auf Kombinatorik, Permutation und quasilogischem Vorgehen bei der Wortneuschöpfung gründet, der die typisch deutsche Pedanterie ad absurdum führt und selbst die Phantasie ironisiert.“

³⁰ Der Reiz bestand für die Übersetzer daneben in der tiefen Verwurzelung dieser Lyrik im Deutschen. „Nezbývá proto než pochopit ji v jejím záměru jako *poetický kód* a pokusit se o jeho *dešifrování*.“ [Hervorh. A. W.] (Hiršal – Grögerová 1990, 368) – „Man muss sie (diese Poesie) in ihrer Absicht als *poetischen Code* begreifen und den Versuch ihrer *Dechiffrierung* unternehmen.“

Während eines Vortrags im Jahr 1957 stellten sie gar Parallelen zwischen *Fisches Nachtgesang* und der Poetik der Dadaisten, den *Trichtern* (Abb. 10) und den *Calligrammes* von Apollinaire, dem *Großen Lalula* und *Zaumnyj jazyk*, der metalogischen Sprache Chlebnikovs fest.³¹ Dabei hat der Vorgang der Übertragung – Ivan Wernisch nannte ihn treffend „překladání“³² – direkt auf die Prägung ihrer im Entstehen begriffenen literarischen Intentionen eingewirkt. Wie sich am überwältigenden Echo auf die öffentlichen Morgenstern-Abende und die erste *Galgenlieder*-Ausgabe erweisen lässt, schien Nonsensepoesie in der tschechischen kulturellen Situation gegen Ende der 1950er Jahre damit auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein.³³

Im Unterschied zu anderen, ebenfalls mehr oder weniger geläufigen Phänomenen der literarischen Tradition wird hier die Annahme eines dokumentierbaren genetischen Impulses, der auf eine Anregung Kolářs zurückgeht, direkt bestätigt. Denn in einer Zeit restriktiver Normen, die äußeren Anregungen zur Kompensation und Überwindung eigener Stagnation entgegen strebt, wird Morgenstern nicht als traditioneller, sondern als überaus moderner Dichter aufgenommen und in das eigene Poetik-Konzept integriert.³⁴

3.5 Wirkung: die gesellschaftliche Rezeption des tschechischen Experiments

Es ist davon auszugehen, dass der experimentellen Poesie durch produktive Rezeption eine wichtige Funktion für die gesamte literarische Entwicklung zukam. Durchgesetzt hatte sie sich in Literaturzeitschriften, zahlreichen öffentlichen Veranstaltungen und Ausstellungen spätestens 1964. Wie groß allerdings die Akzeptanz im Allgemeinen war, ist eher fraglich, von einem Verständnis einmal ganz abgesehen. Schon die Feuilletonabteilungen der großen Tageszeitungen wie *Rudé právo* nahmen kaum Anteil daran. Von der Strömung wurde offiziell das Bild einer Randerscheinung vermittelt, die entweder als elitäre Beschäftigung einiger Individualisten verurteilt oder als geistreiche, aber kurzweilige Spielerei abgetan wurde. Ihre Wirkung ist daher inoffiziell und innerliterarisch geblieben. Allerdings begann gegen Ende der 1960er Jahre ein Prozess, der auch marxistisch ausgerichtete Organe wie die Zeitschrift *Impuls* zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen bewog.³⁵

Daneben setzte – offiziell fast unbemerkt – in der von experimentellen Dichtern verfassten Kinderliteratur eine Tendenz ein, die unter anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen in den 1990er Jahren auch eine neue Form der Aktualisierung hervorbrachte: nicht selten wurden und werden die Verfahren der konkreten Poesie im Tschechisch-Unterricht eingesetzt. Zudem trugen die Erfahrungen zur typographischen Buchgestaltung

³¹ Es handelt sich um einen Vortrag im Prager Künstlerklub *Mánes* vom 14. 5. 1957 (Let let I, 217).

³² Wortspiel aus *překladání* [das Übersetzen] und *krást* [stehlen], deutsch also etwa „Hinüberstehlen“.

³³ In einer Rezension urteilt E. Goldstücker (*Literární noviny* 41, 1958, v. 11.10.): „U některých čísel se překladateli podařilo předstihnout předlohu.“ – „In einigen Texten gelang es den Übersetzern, die Vorlage zu übertreffen.“ – Zur tschechischen Rezeption vgl. die Anthologie *Morgenstern v Čechách* (MČ 1996).

³⁴ Kolář erfindet beispielsweise nach dem Vorbild Morgensterns eine Vielzahl ungewöhnlicher Wortbildungsparadigmen im Tschechischen (Kolář 1996: 399–402).

³⁵ Vgl. die Anmerkung der Redaktion in *Impuls* 1, 1966, S. 698.

nichtliterarischer Texte bei, auch die Werbung hatte sich schon in den 1960er Jahren ihrer Prinzipien – v. a. bei visualisierten Bedeutungen – bedient.

Es gilt somit festzuhalten, dass sich die kreative Rezeption trotz der äußeren Einschränkungen nicht nur auf den Dichter beschränkte,³⁶ sondern auch andere Leserkreise wie literarisch interessierte Wissenschaftler, Pädagogen, Buchgestalter und nicht zuletzt bildende Künstler erfasste.

Nach der politischen Wende blieb die innerliterarische Wirkung aufgrund des großen zeitlichen Abstands eher begrenzt. Doch selbst wenn in den 1990er Jahren Buchausgaben nicht immer den vorteilhaftesten Eindruck hinterließen, muss die breite positive Resonanz, die die Werke im öffentlichen Raum hervorriefen, in besonderem Maße erstaunen. Eine wohlwollende, kaum kontroverse Bewertung der Literaturkritik und das Fehlen der Frage nach dem Sinn waren Indizien dafür,³⁷ dass experimentelle Poesie bereits als historische Erscheinung aufgefasst wurde. Wenn sich, wie Vodička annahm, die dynamische Konstitution ästhetischer Objekte besonders in der Stimme des vermittelnden Kritikers artikuliert (Vodička 1969: 94–98), dann war die späte Veröffentlichung von Manuskripten auch als notwendiger Abschluss einer historischen Strömung von Bedeutung. Es entsprach dem verständlichen Bedürfnis vieler Vertreter, sich der eigenen Geschichte zu versichern. Ein gewisser Stolz und das fast erstaunte Interesse an der nonkonformen Vergangenheit bewog in den 1990er Jahren sogar die Tagespresse dazu, über die doch eigentlich sehr spezialisierte poetische Strömung, die in zahlreichen Ausstellungen präsentiert wurde, zu berichten.³⁸

Die wichtigste Nachwirkung bestand und besteht, wie sich schon an der pädagogischen Nutzung andeutet, darin, dass ein naiver Subjektivismus dichterischer Sprachverwendung nicht mehr möglich erscheint. Sensibilität gegenüber verbaler Manipulation setzt die in der experimentellen Sprachanalyse gemachten Erfahrungen voraus und ist ohne den radikalen Tabubruch der 1960er Jahre kaum denkbar. Allerdings entfachen dieselben Verfahren, die – wie sich an den aktuellen Veröffentlichungen etwa von Ladislav Nebeský (2006; 2008; 2010; 2011; 2012), Miroslav Koryčan (2005; 2010), Jaroslav Chobot (2007) oder Josef Hrubý (2010) zeigt – auch nach der Jahrtausendwende immer noch sehr produktiv eingesetzt werden können, aufgrund der veränderten Kontextbedingungen nicht mehr dieselbe Sprengkraft. Sie sind nun nicht mehr als hintergründig politische, sondern vielmehr als individuelle Äußerungsformen zu verstehen, die auch einem persönlichen Bedürfnis nach einem spielerischen, artistischen Umgang mit der Sprache und der Lust am Verschlüsseln entsprechen.³⁹

³⁶ Vereinzelt knüpfte die dichterische Praxis der 1970er Jahre an das Spiel mit der tschechischen Grammatik an, vgl. Rotrekl (1998).

³⁷ Die Tatsache, dass in den 1960er Jahren in Literaturzeitschriften Umfragen durchgeführt wurden, um herauszufinden, was von einer Poesie zu halten sei, die auch als „Katastrophe der Dichtung“ (Haman 1969) bezeichnet wurde, weist auf kontroverse Bewertungen hin. Vgl. Anketa (1964); Jungmann (1968).

³⁸ Betrachtet man die publizistischen Quellen, so mag es überraschen, dass neben den Literaturzeitschriften in den 1990er Jahren nicht nur große Tageszeitungen und Wochenmagazine, wie z. B. *Lidové noviny*, *Mladá fronta Dnes*, *Rovnost*, *Český deník*, *Mladý svět*, *Reflex*, sondern auch Parteiorgane und Fachzeitschriften, Regional-, Boulevardzeitungen oder Frauenmagazine über experimentelle Poesie berichteten, so etwa *Večerník Praha*, *Plzeňský deník*, *Vlasta*, *Zlatý máj* oder *Učitelské noviny*.

³⁹ Aussage von Ladislav Nebeský in einem Interview mit Verf. am 15. 5. 2012 in Prag.

3.6 Evolutionswert: die Funktion experimenteller Poesie in individuellen Poetiken

Die Gegenüberstellung der vier Protagonisten Kolář, Hiršal, Grögerová und Novák konnte zeigen, dass die kurze experimentelle Phase, in der ihre Entwicklungen relativ parallel verliefen, die Funktion eines Katalysators hatte, wodurch die folgende Orientierung bei jedem in neue, jeweils andere Bahnen gelenkt wurde. Während Kolář und Novák zunehmend den Materialaspekt der Sprache bis zum Medienwechsel weiterentwickelten, blieben Hiršal und Grögerová durch Betonung der semantischen und syntaktischen Strukturen weiterhin dem analytischen verbalen Spiel verpflichtet. Allen Vertretern gemeinsam waren sowohl das Bedürfnis nach Verwandlung konventioneller poetischer Ausdrucksmodi als auch die Vision einer nicht funktionalisierbaren Literatur. Ihre Kritik an der verengten Form des „Realismus“ in der Wortkunst setzte bei der begrenzten noetischen Potenz des Wortes selbst an und führte folgerichtig zur „konkreten“ Verwendung. Denn nur durch autoreferentielle Problematisierung ihrer Funktionen konnte man erreichen, dass Sprache nicht mehr widerspiegeln, repräsentieren oder vermitteln musste, sondern auf nichts anderes als auf sich selbst verwies, um so als eigene Realität zum reinen Erkenntnisobjekt zu werden. An manchen radikal begriffsrealistischen Positionen wird dabei der Widerspruch zum Realismus-Konzept sozialistischer Provenienz nur allzu deutlich.

4. Internationale Bezüge der tschechischen experimentellen Poesie

Eine Dokumentation internationaler Beziehungen erscheint nicht nur für die Untersuchung der innerliterarischen Entwicklung, sondern auch im Hinblick auf den „Entwicklungswert“ (Mukařovský 1948: 100–101) der tschechischen Poesie in internationalen Zusammenhängen notwendig. Dass eine literarische Strömung, die sich Internationalität auf ihre Fahnen geschrieben hatte, nicht als nationales Phänomen betrachtet werden kann, versteht sich von selbst. Allerdings liegt eine wirkungsgeschichtliche Analyse der organischen, im besten Sinne mitteleuropäischen Integration tschechischer experimenteller Texte noch nicht vor (Winter 2006: 132–143). Sie wäre für die germanistische und romanistische Forschung ebenso ertragreich wie für die bohemistische. Da die vorliegende Darstellung sich nur vornehmen kann, die konkrete historische Situation zu skizzieren, muss es der vergleichenden empirischen Rezeptionsforschung vorbehalten bleiben, den wechselseitigen Einflüssen *en détail* nachzugehen. Doch schon die Reihe der auf die Protagonisten begrenzten Kontakte, unter welchen sich zahlreiche klangvolle Namen finden, kann einen Hinweis auf den Austausch geben. Die Namen sind zugleich ein Beleg für die Komplexität der Verflechtungen, deren Reichweite angesichts der Rahmenbedingungen schlicht erstaunt.

Eine unschätzbare Quelle stellt der die Jahre 1956 bis 1968 überspannende Memoirenzyklus *Let let* von Josef Hiršal und Bohumila Grögerová dar. Das ursprünglich über 1500 Seiten umfassende Werk kann durch die Einbindung von Zeitdokumenten, Briefen, Werkauszügen und essayistischen Reflexionen in der Fülle der Details authentisch

genannt werden (Novotný 1994; Filip 1994), auch wenn naturgemäß die Auswahl der Fakten auf die Perspektive der Autoren begrenzt bleibt, wobei sich die Kontinuität des Geschehens durch eine überaus komplizierte, fast „romanhaft“ (Pechar 1994: 6) spannungsreiche Montageform erst nachträglich im Leserbewusstsein zusammensetzt. Die emotionslose Kontrastierung gesellschaftlicher Ereignisse mit ihren publizistischen Wertungen, distanzierter Schilderungen mit schonungslos ironischen Kommentaren der Autoren lassen die tragikomischen Züge des literarischen Alltags jener Jahre wieder lebendig werden. Sie geben Aufschluss über eine weltoffene Stimmung, die der Stagnation der 1950er Jahre folgte.

4.1 Kontaktaufnahmen

Anlässe für die Kontaktaufnahme mit ausländischen Dichtern und Künstlern boten sich für Hiršal und Grögerová – wie oben bereits angedeutet – durch ihre übersetzerische Tätigkeit, die Beteiligung an ausländischen Publikationen und besonders durch ihre Zusammenstellung der Anthologie *Experimentální poezie* (Hiršal – Grögerová 1967)⁴⁰. Es entwickelte sich bald eine rege Korrespondenz, weitere Verbindungen entstanden durch Vermittler, und oft wurden Kontakte durch einen Besuch ausländischer Schriftsteller in Prag vertieft. Kolář wurde dabei stets mit einbezogen, obwohl er sich nicht mehr mit verbaler Dichtung befasste. Denn die Gäste machten auch in seinem Atelier halt und nicht selten war er der eigentliche Grund des Besuchs. Auf diese Weise bildete sich eine kreative Atmosphäre der atemlosen und stets bedrohten Aktivität, die Prag vielen westlichen Autoren, deren Bücher unter den ökonomischen Bedingungen eines konservativen Marktes schwer durchzusetzen waren, als „Mekka für Konkretisten“ erscheinen ließ – so Ferdinand Kriwet im Jahre 1968 (Let let I, 243; Jungmann 1994: 6). Dass die ausländischen Besucher jedoch einem manchmal ideologisch bedingten Trugschluss erlagen, wurde im August 1968 auf brutale Weise wieder ins Bewusstsein gerufen.

4.2 West-Deutschland

Die Befreiung aus der isolierten Position in der Mitte Europas begann mit der Hinwendung zum westlichen Nachbarn.⁴¹ In West-Deutschland kam – wie bereits erwähnt – eine wichtige Funktion für das Anknüpfen internationaler Beziehungen der Person Max Benses zu. Bevor sich Hiršal und Grögerová im Januar 1962 schriftlich an den Leiter des Stuttgarter Instituts für Philosophie und Herausgeber der Zeitschrift *Augenblick* wandten, hatten sie einige seiner theoretischen Schriften bereits kennengelernt. Dank seiner Autorität und Hilfsbereitschaft trat Bense in den folgenden Jahren als Vermittler auf,

⁴⁰ Die meisten der im Folgenden genannten Autoren sind mit einzelnen Gedichten in der Anthologie vertreten. Diese werden nicht gesondert belegt. Erwähnung finden dagegen Übersetzungen theoretischer Texte und Manifeste, die in Zeitschriften oder in der Sammlung *Slovo, písmo, akce, hlas* (SPAH 1967) erschienen sind, sowie tschechische Werkausgaben. Publizistische Reflexe der Vermittlung tschechischer Experimentalpoesie im Ausland bleiben weitgehend unberücksichtigt, denn eine Darstellung interliterarischer Bezüge als Voraussetzung für den Nachweis von Einflüssen kann nur von der rezipierenden Seite ausgehen.

⁴¹ Vgl. zur Entwicklung der allgemeinen kulturellen Beziehungen zwischen der Tschechoslowakei und der Bundesrepublik im 20. Jahrhundert die Arbeit von Lizcová (2012).

insbesondere zur brasilianischen *Noigrandes*-Gruppe, zu Pierre Garnier und natürlich zu den Vertretern der *Stuttgarter Gruppe*, die sich in seinem Umfeld zusammengefunden hatte. Gleichzeitig war er erster „Multiplikator“ der neuen tschechischen Lyrik in Zeitschriften und Ausstellungen, so etwa in der Veranstaltung „Konkrete Poesie international“ (1965). Zu einem persönlichen Zusammentreffen mit ihm, Elisabeth Walther, Hiršal und Grögerová kam es aber erst im Januar 1965 in Stuttgart. Auch am Werk Kolářs zeigte sich Bense sehr interessiert, für den er eine Ausstellung mit Collagen organisierte. Nach der politischen Wende 1989 wurden die Kontakte wieder lebendig. 1994 erinnerten Hiršal und Grögerová im Rahmen der Baden-Württembergischen Kulturaktion „Wort für Wort“ an den 1990 verstorbenen Schöpfer der Informationsästhetik sowie an ihre persönlichen und für viele tschechischen Dichter überaus fruchtbaren Beziehungen zur *Stuttgarter Gruppe* in den 1960er Jahren (Hiršal – Grögerová 1994d).

Im Januar 1963 wandte sich das Autorenpaar an den *Suhrkamp* Verlag wegen der Autorisierung einer übersetzten Gedichtauswahl von Hans Magnus Enzensberger. Dieser antwortete umgehend von seinem norwegischen Wohnsitz aus und äußerte dabei schon den Wunsch, Prag zu besuchen. So kam es bereits im Mai 1963 zu einem Treffen in herzlicher und vergnüglicher Stimmung, die Hiršal zur Gründung der „Společnost přátel Hanse Magnuse Enzensbergera“ inspirierte. Enzensberger reagierte in einem Dankesbrief:

von allen stationen meiner reise [...] war die letzte weitaus die wichtigste für mich. sie dürfen nicht vergessen: dass sie (= prag) uns mindestens so viel zu geben haben wie wir ihnen – und es ist zu einem großen teil unsere schuld, dass wir so wenig wissen und kennen: wir haben europa schon halb und halb preisgegeben, wenn wir aufhören, auf diesem wissen und dieser kenntnis zu bestehen. (Hiršal – Grögerová 1994c: 246)⁴²

Bei allem Einvernehmen offenbarte sich aber schon ein gewisser Gegensatz, der auch die zahlreichen weiteren Treffen kennzeichnete: der grundsätzlichen Übereinkunft in künstlerischen Fragen stand die wenig ausgeprägte Bereitschaft, die realen Verhältnisse in einem totalitären Staat wahrzunehmen, gegenüber. Enzensbergers politisch linksgerichtetes Engagement, das ihn den kommunistischen Reformversuch als Rückschritt bewerten ließ, rief daher bei tschechischen Schriftstellern Irritationen hervor.⁴³

⁴² Brief Enzensbergers an Grögerová vom 16. 5. 1963.

⁴³ Bei seinem zweiten Besuch, der im Mai 1964 auf offizielle Einladung des Schriftstellerverbandes stattfand, äußerte Enzensberger in einer Diskussion mit A. Brousek, J. Gruša und P. Šrut, „že marxismus má pro něj velký význam jako společenská analýza a diagnóza. Mladí básníci zírali poněkud vyjeveně. Gruša však nakonec prohlásil, že by přes to všecko rád vyměnil svou zdejší situaci a situaci člověka v Německé spolkové republice.“ (Let let II, 229). – „[Enzensberger sagte,] dass der Marxismus für ihn große Bedeutung als gesellschaftliche Analyse und Diagnose habe. Die jungen Dichter starrten einigermaßen bestürzt vor sich hin. Schließlich verkündete Gruša, dass er trotz allem gerne seine hiesige Situation gegen die Situation eines Bundesbürgers eintauschen würde.“ – Eine Aussage, die für Jiří Gruša in den Jahren des erzwungenen Exils und schließlich als tschechischer Botschafter in Bonn zur Realität wurde.

Byl to vzácný zážitek. Je osobně velmi přitažlivý, vtipný a ostře mu to myslí. S jeho estetickými názory souhlasíme – aspoň v těch otázkách, na které přišla řeč [...]. Naši situaci tady ovšem totálně nezná. (Let let II, 134)⁴⁴

Hiršal und Grögerová versuchten ihm deutlich zu machen, dass ihre Texte in *JOB-BOJ* ausdrücklich nicht als Beispiele einer modischen literarischen Manier zu verstehen seien, sondern als Kritik am gesellschaftlichen System:

JOB-BOJ jsme psali jako reakci na období kultu osobnosti, hru jsme úmyslně postavili proti tehdejší vážné slavnosti, stejně jako vtip proti prázdnotě a bezobsažnosti stalinské kultury. Chtěli jsme udělat něco, co by bylo naprosto nezneužitelné, rozumíš, Magnusi? Ta věc má morální pozadí a vyvolala ji i určila naše situace. (Let let II, 264)⁴⁵

Enzensbergers Aktivitäten der 1960er Jahre erstreckten sich einerseits auf die Vermittlung tschechischer Autoren in Deutschland (so konnte er Halas, Holan, Linhartová, Havel bei *Suhrkamp* durchsetzen und bemühte sich gleichzeitig, Texte tschechischer Autoren in seiner Reihe *kursbuch* herauszugeben), andererseits auf die Herausgabe eigener Essays und Texte in tschechischen Verlagen,⁴⁶ worin er eine erste Etappe zur weiteren Veröffentlichung in Polen, Bulgarien, Jugoslawien und der Sowjetunion erblickte.⁴⁷ Daneben regte er zur Übersetzung einzelner Autoren an (z. B. Ekelöf) und unterstützte die wissenschaftliche Beschäftigung mit Franz Kafka. Bereits 1964 verfolgte er das „Gedankenexperiment“, in Prag eine Tagung der *Gruppe 47* abzuhalten, was jedoch nicht verwirklicht werden konnte (Let let II, 212).⁴⁸

Rückblickend konstatierte Enzensberger, dass der politisierte Tumult der Resolutionen, Parolen, Manifeste und Straßenumzüge, dass das „ideologische Kauderwelsch“ der 1960er Jahre eigentlich keine andere Form der Erinnerung annehmen könne als die der Collage, so wie sie Kolář – utopisch in der unbewaffneten Produktivität – auf künstlerischem Gebiet verwirklicht habe:

Nicht obwohl, sondern weil er nichts verkündete, war Kolářs Autorität von all denen anerkannt, die in fieberhaften Sitzungen versuchten, die bedrohte Freiheit des Landes zu retten. Seine Entschlossenheit, alles zu verarbeiten, nahm es mit der Unterdrückung auf [...]. Ob-

⁴⁴ Brief Grögerová (Mai 1963) an Novák. – „Es war ein seltenes Erlebnis. Er ist persönlich sehr anziehend, witzig und geistreich. Mit seinen ästhetischen Ansichten stimmen wir überein – wenigstens in den Fragen, die zur Sprache kamen [...]. Unsere Situation hier ist ihm jedoch total unbekannt.“

⁴⁵ Brief Grögerová an Enzensberger (September 1964). – „JOB-BOJ haben wir als Reaktion auf die Phase des Personenkultes geschrieben, das Spiel wollten wir bewusst der damaligen ersten Feierlichkeit entgegenstellen, ebenso den Witz der Leere und Inhaltslosigkeit einer stalinistischen Kultur. Wir wollten etwas machen, was einfach nicht missbraucht werden konnte, verstehst Du, Magnusi? Die Sache hat einen moralischen Hintergrund und ist aus unserer Situation hervorgegangen.“

⁴⁶ Zum Beispiel *Zpěv z potopy* (Enzensberger 1963), eine erweiterte Ausgabe erschien 1966.

⁴⁷ Er übergab Hiršal eine Liste mit Namen, denen dieser Belegexemplare der tschechischen Übersetzung übermitteln sollte. Sein Bruder Christian Enzensberger schickte noch im Juli 1968 Bücher von Carl Werner mit der Bitte um Veröffentlichung, da sie in Deutschland nicht erscheinen könnten.

⁴⁸ Auch ein 1968 geplantes Treffen der *Gruppe 47* im Tagungsort des tschechischen Schriftstellerverbandes kam nicht mehr zustande. Trotz des Zerfalls der Gruppe wurde an die alten Beziehungen 1990 mit einem nostalgischen Treffen in einer freien Republik noch einmal angeknüpft. Das letzte Treffen in Deutschland hatte 1965 sogar die tschechische Presse registriert (Machácková-Reigerová 1966).

wohl er nicht lachte, obwohl er wußte, dass die Panzer an den Grenzen standen, war das Zimmer bis zur Decke von einer ruhigen Heiterkeit erfüllt. Dieser Sisyphus schwitzte nicht. Er besaß die Eleganz und die Leichtigkeit eines alten Meisters. (Enzensberger 1984: 11)

Mit einem anderen Mitglied der *Gruppe 47*, dem damaligen Redakteur beim *Süddeutschen Rundfunk* Helmut Heißenbüttel, korrespondierten Hiršal und Grögerová in Übersetzungsfragen (*Textbücher*) seit März 1963 (Abb. 11). Zweimal war die schillernde Persönlichkeit – „citlivý jako šnek“ (Let let III, 312)⁴⁹ – in Prag zu Besuch, um in Lesungen die oft nach wenigen Stunden vergriffenen Bücher vorzustellen, Rundfunkinterviews zu geben, Vorträge zu halten und Bekannte zu besuchen.⁵⁰ In Kolářs Atelier zeigte er sich darüber verwundert, dass ein berühmter Künstler wie er in derart beengten und ärmlichen Räumen arbeiten müsse (Let let II, 384).

Sein durch Wittgenstein geprägtes Literaturverständnis, der analytische Ansatz, permutationelle Verfahren und Zitatcollagen, besonders Texte wie *Politische Grammatik* oder *Grammatische Reduktion* wurden in der Presse diskutiert und hinterließen bei vielen Dichtern, so auch bei Kolář (1995: 270) einen tiefen Eindruck – nicht zuletzt deshalb, weil man spürte, dass diese Poesie keiner Ergänzung durch theoretische Kommentare bedurfte. So urteilte Červenka 1964:

Vztah mezi informačně teoretickým přístupem k básnickému jazyku a podstatou Heissenbüttelových sdělení není vnější, manifestační a deformující: pronikavý zásah do distribučních poměrů v jazykovém systému tu začíná sloužit k estetickému zpředměnění postoje ke skutečnosti. (Anketa 1964: 73)⁵¹

Gerade der experimentelle Charakter seiner „Laborlyrik“, die das Medium der Literatur, die Sprache, in den Mittelpunkt rückte, hatte Hiršal und Grögerová anfangs diese Texte rezipieren lassen. Das Attribut „experimentell“, das sie dann der tschechischen literarischen Strömung insgesamt verliehen haben, wurde durch Heißenbüttel wesentlich geprägt.⁵²

Während seines zweiten Prag-Besuchs 1968 erklärte er, *JOB-BOJ* ins Deutsche übersetzen zu wollen. Daher mussten die Autoren, als kurz darauf das gleiche Angebot von Peter Urban eintraf, dieses mit Bedauern ablehnen. Ihre Zweifel an der Realisierung bestätigten sich bald, denn eine deutsche Ausgabe ist nie zustande gekommen. Auch die Beteiligung Hiršals an der legendären Chlebnikov-Ausgabe von Peter Urban scheiterte.

Im Unterschied zu den rein übersetzerischen Kontakten ging das Interesse auch häufig zuerst von den Ausländern aus. Im März 1964 wandten sich Reinhard Döhl und Ernst Jandl gemeinsam schriftlich an die tschechischen Autoren. Zu beiden entwickelte sich in den folgenden Jahren ein enges freundschaftliches Verhältnis, das auch die Zeit der

⁴⁹ „[...] empfindsam wie eine Schnecke.“

⁵⁰ Vgl. Doležal (1965); HH (1966: 19).

⁵¹ „Die Beziehung zwischen einem informationstheoretischen Zugang zur dichterischen Sprache und dem Wesen der Heißenbüttelschen Botschaften ist keine äußerliche, manifestierende oder deformierende: das Eindringen in die Distributionsverhältnisse des Sprachsystems beginnt hier einer ästhetischen Objektivierung der Wirklichkeitsauffassung zu dienen.“

⁵² Übersetzt wurden u. a. *Texty* (1965) und *Prohlášení nosorožce* (1968b). Vgl. auch SPAH (1967, 20–28; 49–53), Heißenbüttel (1968a).

sogenannten „Normalisierung“ überstand. Bei Döhl, den – „křehký, řečný a vševědoucí“ (Let let II, 308)⁵³ – ein literaturwissenschaftliches Interesse besonders am Poetismus und an Karel Teige nach Prag führte, und seiner Frau Heidi in Stuttgart fanden die beiden Tschechen während ihrer Deutschland-Aufenthalte stets freundliche Aufnahme. Die Döhls bemühten sich um offizielle Einladungen zu Veranstaltungen⁵⁴ und boten großzügig Hilfe an bei einer möglichen Übersiedlung nach der sowjetischen Invasion, die Hiršal und Grögerová in Wien und Kolář in Paris überraschte.⁵⁵ Bense, Heißenbüttel und Döhl betrieben intensiv die Präsentation des bildkünstlerischen Œuvres von Kolář in Deutschland. Unmittelbar nach dem Tod des Künstlers gab Reinhard Döhl seiner besonderen Wertschätzung dadurch Ausdruck, dass er eine Internet-Trauerseite mit Erinnerungen an Begegnungen, Prag-Reisen, gemeinsame Lesungen und Ausstellungen aufbaute (Döhl 2002).

Den Medienforscher Siegfried Josef Schmidt, den Hiršal auf einer Tagung im österreichischen Alpbach kennengelernt hatte, leitete ebenfalls eher wissenschaftliches Interesse nach Prag, wo er im März 1968 den Vortrag „Die Phänomenologie der dichterischen Sprache und ihre semantischen Möglichkeiten“ hielt. Seine Schrift *Mensch, Maschine und Gedicht* (Schmidt 1969) konnte noch vor der deutschen Ausgabe auf Tschechisch veröffentlicht werden. Von ihm ging die Einladung an Kolář, Hiršal und Grögerová zum Kolloquium „Konkrete Dichtung – Konkrete Kunst. Theorie und Praxis“ im Juli 1968 in Karlsruhe aus (Bachmann 1968; Schmidt 1968), an dem Kolář allerdings aufgrund der politischen Entwicklung nicht teilnahm.

Im Juni 1964 kündigte sich der Psychiater, Dichter und Künstler Konrad Balder Schäuffelen an. Er versuchte sogleich, tschechischen Künstlern wie Medek, Malich und Kolář einen *documenta*-Besuch in Kassel zu vermitteln, und begann außerdem, aus Begeisterung für die Literatur Tschechisch zu lernen. Von Kolář zeigte er sich geradezu „verzaubert“.⁵⁶ Schließlich begegnete er in Prag seiner späteren Ehefrau, der Schauspielerin Tamara Kafková, mit der er ehrgeizige Übersetzungsprojekte plante. Zwar scheiterte die Publikation älterer Autoren wie Klíma, Weiner oder Deml an der Unzugänglichkeit der tschechischen Original-Ausgaben, dennoch zählten seine Aktivitäten als Übersetzer in den 1960er Jahren wohl zu den bedeutendsten im deutschsprachigen Raum; er beschäftigte sich u. a. mit Holan, Kolář, Hiršal, Nápravník, Grögerová, Linhartová, Novák.⁵⁷

⁵³ „[...] zerbrechlich, redselig und allwissend.“ Ins Tschechische übersetzt wurde der Aufsatz Döhls *Neúplná zpráva. Experiment s jazykem* (SPAH 1967: 38–45).

⁵⁴ So geht die Einladung an Grögerová zu einem Vortrag im Rahmen der Ausstellung „Neue Tendenzen der Buchgestaltung und Typographie“ (Stuttgart, Januar 1966) besonders auf das Betreiben Heidi Döhls zurück.

⁵⁵ Der Kontakt zu Döhl wurde über viele Jahre aufrechterhalten (Hiršal – Grögerová 1994). Döhl hat den tschechischen Erfahrungshintergrund in Aufsätzen zur konkreten und visuellen Poesie und nicht zuletzt in seinem Beitrag zum Prager Jandl-Symposium 1995 reflektiert. Vgl. Döhl (1987: 217; 1992: 157).

⁵⁶ „Je přímo okouzlen Kolářem.“ (Let let II, 393)

⁵⁷ Vgl. Schäuffelen (1966c). – Von Schäuffelen und seiner Ehefrau stammt die erste und bis heute einzige umfangreichere deutsche Auswahl mit Gedichten Kolářs (Kolář 1971) sowie die Übersetzung eines Theaterstücks (Kolář 1966b). Im Gegenzug beteiligte sich Kolář mit Illustrationen an den Projekten *Bilderspiegel* und *E 635* von Schäuffelen (1966a; 1966b).

Mit Dietrich Mahlow, dem Initiator der 1963 in Baden-Baden und Amsterdam gezeigten Ausstellung „Schrift und Bild“, wurde Hiršal durch Kolář im Dezember 1963 bekannt gemacht.⁵⁸ In seiner Funktion als Direktor der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, der Städtischen Galerie Nürnberg und als Gründer des dortigen Instituts für moderne Kunst lud Mahlow zu mehreren Ausstellungen ein: „Die Kunst der Schrift“ (Januar 1964, den Besuch vereitelten die Passbehörden), „Bild und Bühne“ (Januar 1965), „Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei“ (Februar 1968, eröffnet von Hans-Peter Riese) und „Von der Collage zur Assemblage“ mit dem Symposium „Prinzip Collage“ (März 1968), an dem Kolář nicht teilnahm, obwohl eine Ausstellung seiner Collagen in Nürnberg zu sehen war.⁵⁹ Zugleich hatte Mahlow zusammen mit Miroslav Lamač bei *DuMont* Kolářs erste Monographie (Lamač – Mahlow 1968) herausgegeben und bot dem Künstler in der Zeit nach der sowjetischen Invasion in Nürnberg die Möglichkeit zur bildkünstlerischen Arbeit. Im Prager Atelier zeigte er sich fasziniert

von der Flut des Geschriebenen. Sie überbordete alles in seiner Wohnung und schien mir immer weiterzugehen, unaufhaltsam, von den Gefilden des Dichters in die Bereiche des Alltäglichen, des Banalen, der Straße. Plötzlich fiel mir auf, dass alles, aber auch alles beredet und beschrieben wird. [...]

Dieser Prozess macht keineswegs bei Schildern, Tafeln und ähnlichem halt, er überzieht auch die Kleidung des Menschen bis hin zu den müden Clochards, die mit Zeitungen zugeeckt unter den Brücken schlafen. (Mahlow zit. nach Kolář 1968)

Im Herbst 1965 besuchte Hansjörg Mayer, „Schüler“ Benses, Dichter, Typograph und Verleger, zum ersten Mal Prag. Bei dieser Gelegenheit vermittelte er Grögerová die Einladung zu einem Vortrag an der Stuttgarter Hochschule zum Thema „Probleme des Übersetzens experimenteller Literatur“ im Zusammenhang mit einer Ausstellung, in der auch Kolář, Burda und Novák vertreten waren. Gleichzeitig gab er Texte der Tschechen in seiner Edition *Futura* heraus (Grögerová – Hiršal 1966).

Hiršal erhielt im September 1966 durch den Übersetzer Franz Peter Künzel die Möglichkeit, anlässlich der Frankfurter Buchmesse an einer Tagung der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung teilzunehmen.⁶⁰ Er lernte auf dieser Reise auch den Zahnarzt und bedeutenden Sammler internationaler konkreter Poesie Hans Sohm kennen, der großes Interesse an Kolář zeigte und seinetwegen im März 1967 nach Prag reiste. Das heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindliche Archiv Sohm enthält zahlreiche tschechische experimentelle Texte, darunter ein bereits 1966 erworbenes Exemplar der *Tiefengedichte* Kolářs (Sohm 1986).

Während die Korrespondenz mit Karl-Heinz Roth als Herausgeber der Zeitschrift *Die Sonde*, mit Gerald Bisinger, dem Redakteur von *Neue Wege*, und Karl Riha, dem Herausgeber von *Streitzeitschrift* und *Diskus*, zunächst eher die Publikation einzelner Bei-

⁵⁸ Auf offizieller Ebene unterstützte besonders Adolf Hoffmeister als Direktor des Künstlerverbandes den weiteren Austausch (Let let II, 315).

⁵⁹ Kolář ist neben mehreren Einzelausstellungen in Nürnberg (Galerie Johanna Ricard, Inst. f. mod. Kunst) u. a. beteiligt an folgenden Ausstellungen Mahlows: „Illustrationen“ (1964), „Licht-Bewegung-Farbe“ (1967), „Von der Collage zur Assemblage“ (1968).

⁶⁰ Vorträge in Darmstadt u. a. von W. Jens, K. Krolow, J. Kaiser, W. Höllerer, S. Taubert, K. Dedecius (Künzel 1966).

träge in diesen Zeitschriften betraf, bewirkten die während der Deutschlandaufenthalte geknüpften Bekanntschaften etwa mit Franz Mon⁶¹, Ludwig Harig, Günther Kirchner, Klaus Burkhardt und Ferdinand Kriwet⁶² eine Weitervermittlung dieser Autoren und Künstler an tschechische Verlage oder Ausstellungsveranstalter (Abb. 12). Daher konnte Jiří Padrta in seiner 1966 nach dem Vorbild Mahlows in der *Špála*-Galerie organisierten Ausstellung „Obraz a písmo“⁶³ bereits auf die kurz zuvor von Grögerová mitgebrachten Graphiken Burkhardts und Mayers zurückgreifen.

4.3 Österreich

Persönliche Kontakte mit Österreich ergaben sich zunächst durch die Teilnahme an Literatursymposien in Alpbach. 1964 hatte Kolář eine Einladung von Prof. Auer zum *Europäischen Forum* an Hiršal vermittelt. Ein Jahr zuvor war er selbst durch Vermittlung von Pavel Tigrid eingeladen worden und mit einer Ausstellung von Collagen vertreten gewesen. Nun schlug er neben Hiršal auch Novák, Arsén Pohribný und Zdeněk Sýkora als Teilnehmer vor.⁶⁴

So lernte Hiršal 1964 bei einem Besuch in Wien Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, in Innsbruck Heinz Gappmayr kennen. Jandl, der Schwierigkeiten hatte, in Österreich für Sammlungen wie *Laut und Luise* (Jandl 1966) einen Verleger zu finden, nahm das Angebot zur Veröffentlichung seiner und Mayröckers Texte in der Zeitschrift *Světová literatura* dankbar an (Abb. 13).⁶⁵ Grögerová schreibt über den ersten Besuch des Autopaars in Prag 1965:

Vidím je oba poprvé. Brýlatý rozložitý Jandl působí svým jevem jako puntičkářský, přísný profesor. Neminula púlhodinka hovoru a vybuchoval jako nevypočitatelný gejzír vtípu, groteskních nápadů a iracionálního humoru a neminula púlhodinka a v jeho očích i za jeho hlasitým smíchem jsem cítila úzkost, zranitelnost a nastraženost vůči světu [...]. Zatím co Mayröckerová – jak bych ji popsala? Použiji jejich vlastních slov: „Frau; schwarz; schwarz-knochig; rübenwärts, erdwärts; traurig; Bleitod Phänomen der Romantik!“ (Let II, 359)⁶⁶

⁶¹ Vgl. Mon (1967; 1969a; 1969b). In den 1990er Jahren knüpften Hiršal und Grögerová an die freundschaftlichen Beziehungen an und übersetzten weitere Texte (Mon 1993). Mon seinerseits führte in zahlreichen Aufsätzen zur visuellen Poesie häufig Beispiele tschechischer Autoren an (Mon 1997: 14, 28 f.)

⁶² Vgl. Kriwet (1967).

⁶³ Diese Ausstellung war ebenfalls 1966 in Köln zu sehen. Der Katalog mit Texten von Zdeněk Felix und Jiří Padrta enthielt eine *Kleine Anthologie konkreter Poesie* von Kolář.

⁶⁴ In Alpbach kam es ebenfalls zur freundschaftlichen Begegnung mit Peter Weiermair, der 1968 die Innsbrucker Tagung *kolloquium poesie* mit tschechischer Beteiligung veranstaltete (Weiermair 1968). Collagen von Kolář wurden in der begleitenden Ausstellung visueller Poesie gezeigt.

⁶⁵ Jandl verfasste den Katalogtext zur Kolář-Ausstellung in der Wiener Kleinen Galerie (*Jiří Kolář – Collagen*, 8.–30. 1. 1965).

⁶⁶ „Der bebrillte, stämmige Jandl wirkt in seinem Äußeren wie ein pedantischer, strenger Professor. Es verging keine halbe Stunde im Gespräch, und er explodierte wie ein unberechenbarer Geysir des Witzes, grotesker Einfälle und irrationalen Humors, und nach einer weiteren halben Stunde spürte ich in seinen Augen und hinter seinem lauten Lachen Angst, Verletzlichkeit und Argwohn gegenüber der Welt. [...] Während Mayröcker – wie soll ich sie beschreiben? Ich benutze ihre eigenen Worte: ‚Frau; schwarz; schwarz-knochig; rübenwärts, erdwärts; traurig; Bleitod Phänomen der Romantik!‘“

Übersetzungen der Gedichte, die besonders durch den lebendigen Vortrag des Autors eine weitere Dimension erhielten, wurden in größerem Umfang erst nach 1989 möglich (Jandl 1989; 1999). Mayröckers Texte lagen ebenfalls erst 1984 vor, obwohl Grögerová noch 1968 einen Vertrag für die Übersetzung von *Tod durch Museen* (*Severočeské nakladatelství*, Liberec) erhalten hatte. Die Freundschaft zu „Ernst und Fritz“, Eindrücke der zahlreichen Wien-Besuche und Reflexe einer langjährigen intimen Korrespondenz schlugen sich auch in anderen, außerhalb der hier betrachteten Periode entstandenen Texten nieder.⁶⁷

In der experimentellen Phase diente die literarische Weinstube *Viola* in der *Národní třída* neben *Umělecká beseda* und dem Künstlerklub *Mánes* bevorzugt als Veranstaltungsort für Autorenlesungen (z. B. 1965 mit Novák, R. Döhl). Hier inszenierte Hiršal, der später Mitglied der künstlerischen Leitung wurde, 1966 eine aus verschiedenartigen experimentellen Versatzstücken zusammengestellte Montage, die, begleitet durch Musik von Jan Rychlík, in Anlehnung an das onomatopoetische Gedicht Jandls den Titel *Bestiarium* trug. Jandl selbst sowie Mayröcker, H. C. Artmann und G. Rühm hielten in den folgenden Jahren durch Lesungen an der Verbindung mit dem tschechischem Publikum fest. Aus dieser Tradition ging Anfang der 1990er Jahren die Veranstaltungsreihe des *Wiener literarischen Cafés* hervor, das ein Forum für die Vermittlung österreichischer Autoren bot und das Autorenpaar oft als Mitwirkende oder Gäste begrüßen durfte.⁶⁸

Offensichtlich besaß das Nachbarland aber nicht nur aus rein praktischen Gründen Anziehungskraft, sondern auch aus sprachlichen. Der Innsbrucker Designer und Sprachpurist Heinz Gappmayr, dessen Sammlung *Zeichen* (Gappmayr 1962) frühzeitig durch Kolář in Prag verbreitet worden war, bekundete Interesse an den phonetischen Eigenschaften des Tschechischen und bedauerte, dieser Sprache nicht mächtig zu sein, denn

Eure Sprache scheint mir aufgrund ihres Reichtums an Selbstlauten für die konkrete Poesie besonders geeignet. Trotzdem ist es für mich aufregend, Deine Morgenstern-Übersetzung zu „lesen“. [...]

Vor allem wird man sich der Qualität der Zeichen bewußt. Dieses bloße „Erahn“ des Sinns ist – objektiv gesehen – eine gewisse ontologische Form, und zwar das Noch-Nicht von Etwas. – Was ist das doch für ein Wunder, dass wir fähig sind, aus ein paar Strichen einen Sinn zu erkennen, dies kommt uns bei der völligen Beherrschung einer Sprache gar nicht mehr zu Bewußtsein. (Grögerová – Hiršal 1994c: 332)⁶⁹

⁶⁷ Grögerová 1990; tschechisch siehe *Fiktivní korespondence s rakouskou básnířkou Friederike Mayröckerovou*. 5×2 *dopisy* in Kotyk (1997, 83–89); vgl. auch Grögerová (1994: 8–9).

⁶⁸ Eine Lesung Jandls fand 1986 in der *Viola* statt. Einem zu seinen Ehren 1995 veranstalteten internationalen Symposium in Prag konnte er aus gesundheitlichen Gründen nicht beiwohnen. Seine Lesung mit Mayröcker am 25. 10. 1996 in der *Viola* sollte die letzte sein, die den introvertiert und melancholisch wirkenden, gleichwohl sprachlich unnachahmlich präzisen Jandl nach Prag führte. Dieser nunmehr geradezu „staatstragenden“ (vom Österreichischen Kulturforum initiierten) Veranstaltung folgte die tschechische Aufführung des von Grögerová übersetzten Stücks *Aus der Fremde* im *Divadlo Y* (tschechische Premiere im September 1996, *HaDivadlo*, Brunn). Das österreichische Pendant zur *Viola* ist das Wiener Café *Alte Schmiede*, wo Lesungen tschechischer Autoren veranstaltet wurden und werden, s. Karfik (1996: 3), Hiršal – Grögerová (1995).

⁶⁹ Brief von Gappmayr an Hiršal (1965). Gappmayr hielt später besonders den Kontakt zu Jiří Valoch in Brunn aufrecht.

Demgegenüber wusste der „leidenschaftliche Weltenbummler“, „geniale Graphomane“ und „dämonische Dandy“⁷⁰ Hans Carl („Hacé“) Artmann mit erstaunlichen Tschechischkenntnissen aufzuwarten. Eine für 1967 geplante Ausgabe seiner Texte bei *Mladá fronta* konnte jedoch nicht mehr erscheinen. Wie Artmann so waren auch andere Mitglieder der zu diesem Zeitpunkt nur noch in losem Zusammenhalt bestehenden *Wiener Gruppe* wie der Dichter und Komponist Gerhard Rühm oder der Architekt Friedrich Achleitner an Publikationsmöglichkeiten im Ausland sehr interessiert, da ihnen im Österreich der 1950er und 60er Jahre eine Welle öffentlicher Ablehnung und Missachtung entgegenschlug. Über die Position Artmanns in der Wiener Gruppe schreiben seine Übersetzer: „Zdá se, že jeho vliv na její členy byl větší, než vliv skupiny na něj. (Ernst Jandl jej mimochodem označil za otce Vídeňské skupiny, přičemž Gerharda Rühma považuje za její matku a sebe za strýce.)“ (Hiršal – Grögerová 1992: 228)⁷¹

Nicht ganz unproblematisch war ebenfalls die Stellung Alfred Kolleritschs mit seiner 1960 gegründeten Grazer Einrichtung *Forum Stadtpark*, in der Hiršal und Grögerová zu Gast waren. Für seine Zeitschrift *manuskripte* bat er bereits im April 1964 um Beiträge. Es waren die ersten Informationen über tschechische experimentelle Poesie aus literaturgeschichtlicher Sicht überhaupt. Während Kolář darin noch als Dichter erwähnt wurde, kam er in einem dort ebenfalls publizierten Artikel über tschechische Kunst von Jiří Padrta schon als Künstler zur Sprache.⁷²

An der österreichischen Lyrik scheint, jedenfalls in Gestalt der genannten Vertreter, besonders ihre ständige Innovation und die Vielfalt künstlerischer Genres anziehend gewirkt zu haben, ebenso die Bereicherung der Sprache um Mundart und Triviales, eine provozierende Wirkung der Selbstinszenierung, scharfe Kritik an Konventionen und schwarzer Humor, vor allem aber der große Einfallsreichtum, durch den diese Literatur nicht einzuordnen war, am wenigsten vielleicht unter dem Begriff „konkrete Poesie“. In diesem Sinne erklärte Ernst Jandl: „zu welcher poetischen richtung ich zu zählen sei, auf diese frage kann ich nicht antworten, es sei denn, man nimmt nach belieben ‚zu keiner‘ oder ‚zu meiner‘ als eine antwort.“ (Jandl 1965: 9)

4.4 Frankreich

Kontakte mit Frankreich blieben ebenfalls über die 1960er Jahre hinaus lebendig. Durch Vermittlung Benses meldete sich im August 1963 Pierre Garnier aus Amiens bei Hiršal. Er initiierte mit seinem *projet de plan-pilote* und dem Manifest *Texte-Position I du Movement International*⁷³, das in der Tschechoslowakei neben Hiršal und Grögerová auch Novák und Jan Grossman unterzeichneten, faktisch die Zusammenarbeit der

⁷⁰ Vgl. Hiršal – Grögerová (1992: 223–230). Das 500 Seiten umfassende Manuskript der für 1967 geplanten Ausgabe ging im Verlag *Mladá fronta* verloren. Die Ausgabe bei *Odeon* musste von den Übersetzern vollkommen neu zusammengestellt werden. Der Kontakt zu Artmann blieb bis zu seinem Tod bestehen.

⁷¹ „Wie es scheint, war sein Einfluss auf die Mitglieder größer als der Einfluss der Gruppe auf ihn selbst. (Ernst Jandl bezeichnete ihn übrigens als den Vater der Wiener Gruppe, während er Gerhard Rühm für ihre Mutter und sich selbst für den Onkel hält.)“ Vgl. dazu auch Wernisch (1993), Artmann (1993).

⁷² Vgl. Hiršal – Grögerová (1964: 1–13), Padrta (1964: 20).

⁷³ *První stanovisko mezinárodního hnutí* (SPAH 1967: 98–101).

verschiedenen nationalen Gruppen. In der Zeitschrift *Les Lettres Poésie Nouvelle* berichtete er über die tschechische Bewegung,⁷⁴ half den Pragern, besonders Novák bei der Beschaffung von Materialien, Zeitschriften und Tonbandaufnahmen⁷⁵ für Informationsveranstaltungen und kam im Juli 1964 mit seiner Frau Ilse nach Prag und Brünn.⁷⁶ Für die Anthologie experimenteller Poesie vermittelte er weiterhin den Kontakt zu Seiichi Niikunin, mit dem er einen Zyklus französisch-japanischer Gedichte verfasst hatte. Die kleine Gruppe von Vertretern phonischer Poesie, u. a. mit Bernhard Heidsieck⁷⁷ und François Dufrêne⁷⁸, die sich um die Zeitschrift *OU-Cinquième Saison* gebildet hatte, fand über den Herausgeber Henri Chopin⁷⁹ Kontakt zu den Tschechen. Chopin beeindruckte bei einem seiner Besuche durch eine Veranstaltung zur französischen Aktionspoesie und vermittelte Kolář Anfang 1966 eine erste Ausstellung in Paris, die dieser persönlich eröffnete.⁸⁰ Aus den zahlreichen frühen Kontakten mit Paris entwickelten sich weitere Verbindungen, was möglicherweise die Entscheidung für diese Stadt als Ort des Exils für Kolář erleichterte. Durch seine Vermittlung machte der Kunstkritiker Jean-Clarence Lambert Bekanntschaft mit den experimentellen Dichtern (Let let II, 359),⁸¹ während Raoul Hausmann, der berühmte Vertreter dadaistischer Lautpoesie, selbst den Kontakt suchte und seine Werke zur Veröffentlichung anbot.⁸²

Obwohl man in Prag sowohl den Nachfolgeerscheinungen des *Lettrismus* als auch Garniers Manifesten des *Spatialismus*, denen viele französische Konkretisten nahestanden, eher mit einer gewissen Skepsis begegnete, bereicherte dieser Austausch besonders durch die Aufnahme auditiver Poesie.⁸³

4.5 Brasilien

Durch Vermittlung Benses entstand im Februar 1962 eine Verbindung mit einem anderen, eigentlich *dem* ersten Zentrum der konkreten Poesie überhaupt, mit der brasilianischen Gruppe *Noigrandes*. Schon 1963 veröffentlichte Haroldo de Campos in der Zeitschrift *Invenção* Gedichte von Novák, Hiršal und Grögerová, er informierte dabei in größerem Umfang über das tschechische dichterische Experiment. Bevor er selbst mit Julio Medaglia im März 1964 zu einem Vortrag über konkrete Musik und Dichtung in Prag eintraf,⁸⁴ kam die deutschstämmige brasilianische Grafikerin Eva Fernandes, eine enge Vertraute der *Noigrandes*, nach Prag. Sie nahm Bilder von Vladimír Boudník für

⁷⁴ Zur Vermittlung tschechoslowakischer Literatur, Kunst, Musik, Kinematographie vgl. die Pariser Zeitschrift *Opus international* (Nr. 9, Dez. 1968) mit Beiträgen von Moulin, Liehm, Míčko, Lamač, Padrta, Kotalík, Chalupecký, Lambert, Burda, Šmejkal, Cadieu und Tvrzník.

⁷⁵ Für Novák „[...] prostě jeden z nejsilnějších zážitků v poslední době“ (Let let II, 174; Brief von Novák an Grögerová v. 6. 11. 1963) – „[...] eines der stärksten Erlebnisse der letzten Zeit.“

⁷⁶ Veröffentlicht wurde Garnier (1967a; 1967b) und Garnier – Niikuni (1967). Zu den Zusammenhängen mit dem Lettrismus siehe Lemaitre (1967).

⁷⁷ Vgl. Heidsieck (1967).

⁷⁸ Vgl. Dufrêne (1967).

⁷⁹ Vgl. Chopin (1967).

⁸⁰ „68 collages de Jiří Kolář“, Galerie Riquelme. Chopin (Kolář 1966a) verfasste den Katalogtext.

⁸¹ Vgl. Lambert (1967).

⁸² Vgl. Hausmann (1967).

⁸³ Vgl. Pétronio (1967). – Einen Überblick über die französische konkrete Poesie gibt Látal (1966b).

⁸⁴ Vgl. de Campos, A. (1964), de Campos, A. (1967), Pignatari (1967a; 1967 b), de Campos, H. (1967), de Campos – Pignatari – Campos (1969).

eine Ausstellung in São Paulo mit und machte Bekanntschaft mit tschechischen Künstlern, darunter auch mit Kolář. Die Beziehungen zu brasilianischen Dichtern blieben im Folgenden auf den schriftlichen Austausch beschränkt und schwächten sich Mitte der 1960er Jahre ab.

4.6 Italien

Aus Italien meldete im Mai 1964 der namhafte Bohemist Angelo Maria Ripellino seinen Besuch in Prag an. Sein Interesse an zeitgenössischen Tendenzen galt zunächst Hiršal, Grögerová, Novák und Havel und fand Niederschlag in einem Artikel in der Zeitschrift *L'Europa letteraria*.⁸⁵ Mit Arrigo Lora-Totino aus Turin, der in *Antipiugù* Auszüge aus *JOB-BOJ* und Texte von Novák veröffentlichte, Ugo Carrega und Nanni Balestrini aus dem Mailänder Verlag *Feltrinelli*, wo ebenfalls eine internationale Anthologie mit tschechischer Beteiligung entstand, sind die wichtigsten Bezüge genannt. Für Kolář und Novák eröffneten sich dadurch eine Reihe von Ausstellungsmöglichkeiten sowie der dauerhafte Kontakt zu italienischen Galeristen und Sammlern, insbesondere zu Arturo Schwarz.⁸⁶

4.7 DDR

Während sich aufgrund verbesserter Reisemöglichkeiten der Austausch mit Dichtern, Künstlern und Wissenschaftlern aus West-Deutschland von 1964 bis 1968 kontinuierlich intensivierte, gestaltete sich schon die rein schriftliche Kommunikation mit Bekannten in Ost-Deutschland als relativ problematisch. So wurden etwa tschechische Publikationen und Informationsmaterialien über experimentelle Poesie an Carlfriedrich Claus oder Karl-Heinz Jähn meist in doppelter Anzahl verschickt oder durch Freunde eigenhändig abgeliefert. Weil Claus (dessen kalligraphische Arbeiten und Aufsätze in der Anthologie *Experimentální poezie* sowie im theoretischen Sammelband vertreten waren)⁸⁷ keine Möglichkeit zur Teilnahme an ausländischen Konferenzen erhielt, und in Annaberg, wo er seinen Lebensunterhalt als Notenkopist verdiente, sehr isoliert lebte, kam der Kontakt zu ihm 1964 über Pierre Garnier zustande. Er wurde dann durch Franz Mon, der seine Texte herausgab, aufrechterhalten (Abb. 14).

⁸⁵ Vgl. Ripellino (1964). S. a. den Beitrag von 1968 zur Ausstellung „Collages a Praga. 1923–1967“ (Galleria Ferro di Cavallo, Rom). Ripellino gab 1976 einen Katalog mit Collagen von Kolář heraus (*Jiří Kolář – Collages*. Turin: Editions Einaudi). Siehe ferner Ripellino (1982).

⁸⁶ Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen mit Kolářs Werken fanden 1966 bei *Feltrinelli* in Florenz und im *Studio di informazione estetico* in Turin statt (jeweils mit einem Katalog-Text von A. Lora-Totino; Lora-Totino 1967), weiterhin 1968 in Ferrara, 1969 in Rom, 1972 in der *Galleria Schwarz* in Mailand usw. – Novák informierte das tschechische Publikum über die italienische konkrete Poesie (Novák 1966a). Vgl. auch in historischer Perspektive Petrová (1966).

⁸⁷ Vgl. Claus (1967).

4.8 England

Obleich Kolář bereits 1963 in London seine erste ausländische Einzelausstellung hatte,⁸⁸ beschränkten sich die Kontakte zu englischen Autoren meist auf den weniger intensiven schriftlichen Austausch: mit Mike Weaver⁸⁹, der Hiršal und Grögerová die erste Teilnahme an einer Ausstellung Ende 1964 in Cambridge ermöglichte, mit N. Chatterji und Cavan McCarthy, der um Beiträge für *Tlaloc/Loc Magazine* bat, Ian Hamilton Finlay und Jasia Reichardt aus dem Londoner *Institute of Contemporary Art*, die 1965 die internationale Ausstellung „Between Poetry and Painting“ auch mit Beiträgen verschiedener tschechischer Dichter und Künstler organisierte.⁹⁰

4.9 USA

Aus Amerika bekundete Mary Ellen Solt Interesse an der tschechischen experimentellen Poesie, sie sammelte Texte für die große Anthologie *Concrete Poetry – A World View* (1968). Aktuelle Manifeste von Mitgliedern der amerikanischen Gruppe *Fluxus*, die 1966 in Prag zu Gast waren, haben Hiršal und Grögerová in ihrer Sammlung theoretischer Texte veröffentlicht, wenngleich sie den Aktionen selbst und vor allem ihren tschechischen Nachahmern eher skeptisch gegenüberstanden.⁹¹

1969 fand in Washington eine Ausstellung tschechischer Kunst mit Exponaten aus der Sammlung des im amerikanischen Exil lebenden Diplomatenhepaars Meda und Jan Mládek statt. Es ist eigentlich ihrer Sammelleidenschaft und paradoxerweise den rigiden tschechischen Ausfuhrbestimmungen zu danken, dass wichtige Werkgruppen der experimentellen Phase und die frühesten Collagen Kolářs heute überhaupt erhalten und zugänglich sind. Ihre Kollektion sollte die Grundlage der 1974 im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum gezeigten Kolář-Retrospektive bilden. Für die Ausfuhr mussten sämtliche Exponate von der tschechischen Monopologentur *Art Centrum* abgekauft werden. Thomas M. Messer, damaliger Direktor des Guggenheim Museums, stellte in dieser Zeit den für Kolář später so entscheidenden Kontakt zur Pariser Galerie Maeght her.⁹²

4.10 Schweiz

1966 besuchte schließlich auch Eugen Gomringer (Abb. 15), Gründervater konkreter Poesie aus der Schweiz, die tschechische Hauptstadt. Jedoch schien sich seine Aufmerksamkeit mehr auf die Herausgabe eigener Texte zu konzentrieren.⁹³ „V podstatě se nezájmal o kulturní dění u nás, ani o naši činnost. [...] Geschäftsführer jakési curyšské firmy na obchodní cestě.“ (Let let III, 69 f.)⁹⁴

⁸⁸ „Jiří Kolář – The Visual Images of a Poet“, Arthur Jeffers Gallery.

⁸⁹ Siehe die Übersetzung Weaver (1967). Über die Entwicklung in England berichtet Valoch (1966).

⁹⁰ *Between Poetry and Painting* (1965), vgl. Reichardtová (1967).

⁹¹ Vgl. Ben (1967), Brecht (1967), Maciunas (1967).

⁹² Vgl. Hlaváček (1999: 23).

⁹³ Vgl. Gomringer (1967).

⁹⁴ „Eigentlich interessierte er sich weder für das kulturelle Geschehen bei uns noch für unsere Tätigkeit. [...] wie ein ‚Geschäftsführer‘ irgendeiner Züricher Firma auf Dienstreise.“

Zu den persönlichen Kontakten, die um zahlreiche Namen ergänzt werden könnten, kommt noch eine umfangreiche Korrespondenz hinzu, wodurch sich die Beziehungen neben den genannten Ländern auf die Niederlande, Belgien, Dänemark, Schweden, Finnland, die Sowjetunion, Polen, Jugoslawien, Japan und Mexiko ausweiteten.

5. Fazit – Der Beitrag tschechischer experimenteller Poesie im internationalen Kontext

Die Betrachtung der multilateralen Beziehungen hat gezeigt, dass sie nicht auf linearen Abhängigkeitsverhältnissen beruhen. Aus der genetischen und typologischen Substanz der literarischen Entwicklung geht hervor, dass sich die tschechische Strömung nicht nur in die internationale Bewegung nach einer gewissen Verzögerung eingeordnet hat, sondern darüber hinaus einen eigenständigen Beitrag leistete, der das Bild besonders um ethische und groteske Elemente sowie – im Falle Kolářs – um eine spezifische Variante visueller Poesie bereicherte.

In nicht unwesentlichem Maße hat sie zudem zur epochenimmanenten Definition experimenteller Dichtung beigetragen,⁹⁵ indem man diese Schreibweisen aus dem engen theoretischen Rahmen konkreter Poesie befreite, ohne sie der Theorielastigkeit neuer Manifeste oder Gruppenprogramme zu überantworten. Denn im tschechoslowakischen Kontext stand die dichterische *Praxis* aufgrund der gesellschaftskritischen Intention und – wie an manchem Eingriff der Zensur abzulesen – aufgrund der offensichtlichen politischen Wirksamkeit stets im Vordergrund, obwohl oder gerade weil Kritik nicht tendenziös narrativ vorgebracht wurde. Ein subversiver Sinn für Humor, für Realsatire und die Absurditäten des sozialistischen Alltags kam im formalen Spiel mit dem Wort selbst zum Ausdruck.⁹⁶

In der individuellen, nicht gruppenspezifischen Genese aus moralischer Notwendigkeit, teils aus oppositioneller Haltung, teils aus der organischen Entwicklung individueller Poetiken heraus, offenbart sich somit eine Differenzqualität gegenüber anderen nationalen Spielarten. Die tschechische Entwicklung insgesamt, vor allem aber der Weg Kolářs kann im Übrigen die Behauptung entkräften, konkrete Poesie sei als „fertige“ Richtung nicht zur Entwicklung, sondern nur zur Entfaltung in der Breite fähig.⁹⁷

Dessen ungeachtet hatte man schon Mitte der 1960er Jahre Abnutzungserscheinungen konkretistischer Schreibweisen deutlich erkannt. Hiršal und Grögerová zeigten 1966 drei mögliche Perspektiven auf: 1. die Verdichtung bis zum Minimalismus wie in den Werken Gappmayrs oder Valochs, 2. das Verlassen der Sprache nach dem Vorbild Kolářs oder

⁹⁵ Neben den genannten Aufsätzen von Hiršal und Grögerová vgl. auch Hiršal – Grögerová (1968b), Jüzl (1967), Pohribný (1968), Burda (1969).

⁹⁶ Noch 1997 hob Hiršal in einem Vortrag zur Ausstellung *Báseň – Obraz – Gesto – Zvuk* Moral und Groteske als Differenzkriterien gegenüber der internationalen Poesie hervor. In ihrer Rezension betonte Langerová (1997), dass dieses Ziel gerade nicht durch Tendenz, sondern durch objektive Präsentation der amoralischen und sinnentleerten Sprache als Ausdruck einer gestörten Welt erreicht wurde, wobei auch komische Wirkungen entstanden.

⁹⁷ „Die konkrete Poesie tritt in sozusagen fertiger Form in die Literaturgeschichte. Was in den Jahren ihrer bisherigen Geschichte an Material hinzukommt, ist eher *Ausfaltung* denn *Entwicklung* ihres Prinzips.“ Hartung (1974: 39).

3. das Beenden der Analyse zugunsten einer neuen Synthese (Let let III, 47). Andere Stimmen warnten bei aller Begeisterung über das gerade erst von außen Aufgenommene in sehr differenzierter Weise vor den Gefahren der Informationsgesellschaft, vor unreflektiertem Konsum und der Überflutung mit scheinbar Neuem, das sich bei näherem Hinsehen doch als epigonal entpuppte (Padrta 1968: 1, 6; Trinkewitz 1966: 4).

Dabei muss man sich stets vor Augen halten, dass diese Pluralität kontroverser Meinungen in einem kulturellen Kontext entstand, in dem das freie Wort anfangs massiven, dann latenten, aber niemals beseitigten Einschränkungen unterworfen war. Deswegen wurde gerade auf kulturellem Gebiet sogar das Wagnis einer öffentlichen Auseinandersetzung mit der unmittelbaren stalinistischen Vergangenheit eingegangen.⁹⁸

Diese Umstände waren offensichtlich den meisten westlichen Beobachtern nicht immer bewusst, so dass die publizistische Freiheit in der Tschechoslowakei sogar gerühmt wurde und für manchen ausländischen Autor der tschechische Beitrag vor allem darin bestand, an ihm zu partizipieren.

Als sich Hiršal 1964 einem Verhör durch die Staatssicherheit wegen eines Interviews für die *Frankfurter Rundschau* unterziehen musste (Let let II, 245–246), zog Reinhard Döhl vorübergehend eine Übersiedlung nach Prag in Erwägung, weil er der Meinung war, in Deutschland nicht frei arbeiten zu können. Ludwig Harig und Schuldt hielten die Tschechoslowakei für „ein Land mit tausend und einer Möglichkeit“, Timm Ulrichs gar für das „Paradies der Konkretisten“ (Let let III, 124, 155). Alfred Kolleritsch, dem der Vorwurf gemacht wurde, in der Literaturzeitschrift *manuskripte* Pornographie zu verbreiten, bat seine tschechischen Freunde um Referenzen gegenüber den österreichischen Behörden. Während einer Veranstaltung im *Forum Stadtpark* verkündete er angesichts der übertrieben scharfen Reaktionen auf ästhetische Phänomene, „dass konkrete Gedichte in Österreich ein politischer Akt seien [...]“ (Kolleritsch 1980: 9). Ernst Jandl, der von der Literaturkritik missachtet und von Kulturinstitutionen ignoriert wurde, sah bei *Mladá fronta* seine Publikationschancen. Deutsche Vertreter zeigten sich den Tschechen gegenüber sehr zuvorkommend, was jene als schlechtes Gewissen interpretierten und als Möglichkeit, die historische Schuld zu bewältigen (Kotyk 1997: 44). Manchmal sahen die Ausländer regelrecht neidisch auf die tschechischen Möglichkeiten. So urteilte Heinz Gappmayr über das von Hiršal redigierte Journal *Knižní kultura*: „Es ist überraschend, wie sehr Euer Publikum die moderne Kunst mag. [...] Bei uns in Österreich wäre eine solche Zeitschrift undenkbar. [...] Vor allem ist es die intellektuelle Mittelmäßigkeit der Pädagogen, die das kulturelle Leben so negativ beeinflusst.“ (Grögerová – Hiršal 1994c: 339).

Hinterfragt man die gesellschaftlichen Bedingungen in jenen Ländern, bestätigt sich die Vermutung, dass es auch dort restriktive Beschränkungen waren, die das Experiment als Abwehr sprachlicher Konventionen und Stereotypen kulturpolitisch zwar behinderten, innerliterarisch aber durchaus zu fördern schienen. Diese kontextuellen Zusammenhänge legen „tiefenstrukturell“ ähnliche Motivationen und damit analoge Lösungen nahe.⁹⁹ Hier wie dort begründeten experimentelle Dichter ihr gesellschaftliches Engagement nicht inhaltlich, sondern formal.

⁹⁸ Vgl. z. B. Burda (1968a), Chalupecký (1969). Bemerkenswert ist der Versuch, das Verhältnis zwischen Deutschen und Tschechen zu thematisieren (*Češi a Němci po válce*. In: *Tvář 2*, 1969, S. 34–39).

⁹⁹ Zum aufklärerischen Aspekt konkreter Poesie vgl. Wulff (1978: 380ff).

Auch wenn die zeitgenössische Kritik den Dichtern manchmal vorgehalten hat, eigenen Theoremen nicht gerecht geworden zu sein, erweist sich am tschechischen Beispiel, dass sie wenigstens *eine* ihrer Forderungen einlösen konnten – zumindest in praktischer Hinsicht. Vielleicht war es ja gerade jener grundsätzlichen Übereinkunft in poetologischen Fragen, welche die Bewusstmachung manipulativer Sprachverwendung und die Vision herrschaftsfreier Kommunikation einschloss, zu danken, dass der Dialog unterschiedlichster Positionen überhaupt stattfinden konnte und die Grenzen differenter Gesellschaftssysteme ebenso mühelos überschritten hat wie die nichtverwandter Sprachgebiete. An den vielfältigen Beziehungen bestätigt sich schließlich die Vermutung, dass das Postulat übernationaler Verständlichkeit tatsächlich auf einem Korrelat in der literarischen Erscheinung selbst beruhte.

LITERATUR

- ABE, KENICHI (1999): „Česká vizuální poezie 60. let“, in: *Literární noviny* 29, S. 9.
- ABE, KENICHI (2001): „Poezie Jiřího Koláře z hlediska konkrétního umění“, in: *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha: ÚČL AV ČR, S. 645–652.
- ACHLEITNER, FRIEDRICH et al. (1959): *Hosn rosn baa – Dialektgedichte*. Wien: Frick.
- [Anketa] (1964): „Co si myslíte o konkrétní poezii?“, in: *Plamen* 8, S. 71–76.
- ARTMANN, HANS CARL (1992): *Dracula dracula*. Praha: Odeon.
- [ARTMANN, HANS CARL] (1993): „Krátká řeč kolem stolu. Rozhovor s H. C. Artmannem“, in: *Literární noviny* 20, S. 13.
- BACHMANN, KLAUS-HENNING (1968): „Konkretes über konkrete Dichtung. Notizen von einer Tagung in Karlsruhe“, in: *Literatur und Kritik* 28, S. 492–494.
- BARBORKA, ZDENĚK (1970): *Urteil. Prozessuale Texte*. Hof: Henneberg.
- BARBORKA, ZDENĚK (1992): *Poeticko-policejní konfabulace*. Plzeň: Bakalář.
- BEN (1967): „Co je novost v umění?“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 185–206.
- BENSE, MAX (1962): *Theorie der Texte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BENSE, MAX – MAHLOW, DIETRICH – FELIX, ZDENĚK (2000): *Karel Trinkewitz. Collagen und Objekte*. s. l.: s. n.
- Between Poetry and Painting* [Ausstellungskatalog]. London: Inst. of Cont. Art, 1965.
- BÍLEK, LUKÁŠ (2007): „Experiment jako program v české poezii šedesátých let“, in: Stanislava Fedrová – Jan Hejk – Alice Jedličková (ed.): *Poetika programu – program poetiky*, Praha: ÚČL AV ČR, S. 54–60.
- BLAHYNKA, MILAN (1966): „O tzv. konkrétní poezii konkrétně. K Novákově Poctě Jacksonu Pollockovi“, in: *Impuls* 1, S. 765–766.
- [BOGZ] (1997): *Báseň. Obraz. Gesto. Zvuk. Experimentální poezie 60. let*. Praha: PNP.
- BRECHT, GEORGE (1967): „Náhoda a obraz“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 207–233.
- BŘEZINA, JOSEF – SUS, OLEG (1965): „Od permutací k umělé poezii“, in: *Host do domu* 6, S. 64–68.
- BROUSEK, ANTONÍN (1969): „Kandidáti budoucnosti“, in: *Host do domu* 1, S. 40–48.
- BURDA, VLADIMÍR (1966): „Vizuální poezie“, in: *Literární noviny* 31, S. 4–5.
- BURDA, VLADIMÍR (1968a): „Přerušený sen Závěše Kalandry“, in: *Výtvarná práce* 18, S. 7.
- BURDA, VLADIMÍR (1968b): „Panoráma současné experimentální poezie“, in: *Výtvarná práce* 1/2, S. 1–5.
- BURDA, VLADIMÍR (1968c): „Hesla z Kolářova slovníku“, in: *Výtvarné umění* 9/10, S. 428–436.
- BURDA, VLADIMÍR (2004): *Lyrické minimum*. Praha: Torst.
- DE CAMPOS, AUGUSTO (1967): „Konkrétní poezie“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 74–75.

- DE CAMPOS, HAROLDO (1964): „O vizuální poezii. Rozhovor s brazilským básníkem Haroldem de Campos“, in: *Výtvarná práce* 8, S. 4.
- DE CAMPOS, HAROLDO (1967): „Od fenomenologie skladby k matematice skladby“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 80–82.
- DE CAMPOS, AUGUSTO – PIGNATARI, DÉCIO – DE CAMPOS, HAROLDO (1969): „Orientační plán konkrétní poezie“, in: *Sešity pro mladou literaturu* 30, S. 46.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH (1969): „Smysl obětí“, in: *Sešity pro literaturu a diskusi* 29, S. 1–2.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH (1987): *Jiří Kolář*. Paris: Revue K.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH (1990): *Na hranicích umění. Několik příběhů*, Praha: Prostor.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH (1993): *Jiří Kolář*. Praha: Odeon.
- CHOBOT, JAROSLAV (2007): *Měkkým strojům*. Tábor: Zahrada.
- CHOPIN, HENRI (1967): „Zrození nového umění“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 116–123.
- CHVATÍK, KVĚTOSLAV (1965): *Smysl moderního umění*, Praha: Čs. spisovatel.
- CLAUS, CARLFRIEDRICH (1967): „Poznámky při experimentální práci a k ní“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 150–153.
- COUSINS, NORMAN (1967): „Počítač a básník“, in: *Literární noviny* 28, S. 4.
- CRISPOLTI, ENRICO (Hrsg.) (1993): *Ladislav Novák*. Bologna: Edizioni Collina.
- ČERVENKA, MIROSLAV (1966): „K sémantice tzv. konkrétní poezie“, in: *Orientace* 5, S. 28–32.
- ČERVENKA, MIROSLAV (1996): „Řád ale ne formálnost“, in: *Literární noviny* 21, S. 7.
- DAŔBROVSKA, ELZBIETA (1995/1996): „Sémantika vizuální poezie – typografické básně Václava Havla“, in: *Český jazyk a literatura* 5/6, S. 97–103.
- DIVIŠOVÁ, LUCIE (2000): „Rozhovor s Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou“, in: *Scarabeus. Ročenka studentů české literatury Univerzity Karlovy v Praze*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, S. 123–135.
- DÖHL, REINHARD (1967): „Neúplná zpráva. Experiment s jazykem“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 38–45.
- DÖHL, REINHARD (1987): „Konkrete Literatur“, in: Dieter Borchmeyer – Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag, S. 214–218.
- DÖHL, REINHARD (1992): „Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert“, in: Ulrich Weisstein (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Schmidt, S. 158–172.
- DÖHL, REINHARD (2002): *Jirí Kolár [sic] und die Stuttgarter Gruppe/Schule. Eine Spurensicherung*. Verfügbar unter [http://www.reinhard-doehl.de/kolar/kolar_stuttgart.htm] [Zugriff am 1. 4. 2013].
- DOLEŽAL, BOHUMIL (1965): „Rozhovor s Helmutem Heissenbüttele“, in: *Tvář* 10, S. 38–41.
- DUFRENE, FRANÇOIS (1967): „Pragmatika výkřiků-rytmů“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 145–148.
- ĎURIŠIN, DIONÝZ (1967): *Problémy literárnej komparistiky*. Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej Akadémie vied.
- ĎURIŠIN, DIONÝZ (1972): *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Berlin: Akademie-Verlag.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS (1963): *Zpěv z potopy*. Praha: Mladá fronta.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS (1984): „Erinnerungen an einen Tumult“, in: *Hommage à Jiří Kolář. Tagebuch 1968* [Ausstellungskatalog], Nürnberg: Kunsthalle, 10–11.
- FILIP, OTA (1994): „Bohumila Grögerová, Josef Hiršal: LET LET. Im Flug der Jahre“ [Rezension], in: *Transit*, Hessischer Rundfunk v. 28. 1. 1994.
- GAPPMAYR, HEINZ (1962): *Zeichen*. Innsbruck: Pinguin-Verl.
- GARNIER, PIERRE – NIIKUNI, SEIICHI (1967): „Třetí manifest prostorového umění. Za nadnárodní poezii“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 106–108.
- GARNIER, PIERRE (1967a): „Co je prostorové umění?“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 104–105.
- GARNIER, PIERRE (1967b): „První stanovisko mezinárodního hnutí“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 98–111.

- GOLDSTÜCKER, EDUARD (1963): „O Franzi Kafkovi z pražské perspektivy“, in: *Franz Kafka: Liblická konference 1963*. Praha: Nakl. ČS AV, S. 21–38.
- GOMRINGER, EUGEN (1967): „Od verše ke konstelaci“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 46–48
- GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1990): *Sechs Briefe aus der fiktiven Korrespondenz mit Friederike Mayröcker* [Hörspiel, Masch. unveröff.].
- GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1994): „Z vídeňských deníků“, in: *Literární noviny* 32, S. 8–9.
- HAMAN, ALEŠ (1969): „Experimentální poezie – katastrofa básnictví“, in: *Plamen* 8, S. 28–30.
- HARTUNG, HARALD (1975): *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- HAUSMANN, RAOUL (1967): „Jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 109–115.
- HAVEL, VÁCLAV (1966): *Protokoly*, Praha: Mladá fronta.
- HAVEL, VÁCLAV (1993): *Anti-Kódy*, Praha: Odeon.
- HEIDSIECK, BERNARD (1967): „Báseň jako křik“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 124–128.
- HEISENBÜTTEL, HELMUT (1965): *Texty*, přel. Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Praha: Mladá fronta.
- HEISENBÜTTEL, HELMUT (1967a): „Žádné experimenty? Objasnění termínu“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 20–28.
- HEISENBÜTTEL, HELMUT (1967b): „Předpoklady“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 49–53.
- HEISENBÜTTEL, HELMUT (1968a): „Heisenbüttel k Básni o naději“, in: *Světová literatura* 3, S. 33.
- HEISENBÜTTEL, HELMUT (1968b): *Prohlášení nosorožce*, překlad Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Praha: Mladá fronta.
- HEISENBÜTTEL, HELMUT (1972): *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*, Neuwied: Luchterhand.
- [HH] (1966): „Helmut Heißenbüttel in Prag“, in: *Im Herzen Europas*, Praha: Orbis, S. 19.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1962): *O filosofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu*, [Vortrag, Masch.], Lit. fond Hiršal/Grögerová, LA PNP, Praha.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1964): „Tschechische Experimentalpoesie“, in: *Manuskripte* 12, S. 1–13.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1965): „Český básnický experiment“, in: *Tvář* 1, S. 4–9.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1966): *JOB-BOJ*, Stuttgart: (= Futura, 6), 1 Bl., gr. 2°.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1967) (Hrsg.): *Experimentální poezie*, Praha: Odeon.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1968a): *JOB-BOJ*, Praha: Čs. spisovatel.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1968b): „Z technologie textů“, in: *Dialog* 3, 1968, S. 29–34.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1990): „Doslov“, in: Christian Morgenstern: *Beránek měsíc*, překlad Josef Hiršal, Praha: Odeon, 1990, S. 353–376.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1992): „Maestro převleku“, in: Hans Carl Artmann: *Dracula dracula*, Praha: Odeon, S. 223–230.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1993a) (Hrsg.): *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha: Torst.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1993b): *Let let. Pokus o rekapitulaci* [= Let let I], Bd. 1, Praha: Rozmluvy.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1994a): *Let let. Pokus o rekapitulaci* [= Let let II] B. 2, Praha: Mladá fronta.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1994b): *Let let. Pokus o rekapitulaci* [= Let let III] B. 3, Praha: Mladá fronta.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1994c): *Im Flug der Jahre*. Graz: Literaturverlag Droschl.

- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1994d): *Prag – Stuttgart und zurück* [Vortrag Wilhelmshauspalais Stuttgart v. 10. 9. 1994, aktualizováno 1997]. Verfügbar unter [<http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm>] [Zugriff am 1. 4. 2013].
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1994e): „Příkladná kulturní činnost v Německu“, in: *Literární noviny* 42, S. 6.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1994f): „Pražský rozhovor s Reinhardem Döhlem, německým básníkem, výtvarníkem a literárním vědcem“, in: *Literární noviny* 47, S. 12.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1995): „Ty stará kovárno pod jabloní“, in: *Literární noviny* 2, S. 13.
- HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA (1997): „Česká poezie textů v 60. letech“, in: *Báseň. Obraz. Gesto. Zvuk*, Praha: PNP, S. 26–29.
- HLAVÁČEK, JOSEF (1966): „Optické básně“, in: *Estetika* 3, S. 258.
- HLAVÁČEK, JOSEF (1999): „Příběhy Jiřího Koláře“, in: *Příběhy Jiřího Koláře*, připravil Vladimír Karfík. [Kat.-Monogr.] Praha: Gallery, S. 13–32.
- HOCKE, GUSTAV RENÉ (1957): *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg: Rowohlt.
- HOLÝ, JIŘÍ (2008): „Situační poválečné generace“, in: Jiří Holý et al.: *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Nakl. Lidové noviny, S. 715–842.
- HRUBÝ, JOSEF (2010): *Polyphony*, Praha: Protis.
- JANDL, ERNST (1965): „Orientierung“, in: *Diskus* 3, S. 9.
- JANDL, ERNST (1966): *Laut und Luise*, Olten: Walter-Verlag.
- JANDL, ERNST (1989): *Mletpantem*, překlad Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Praha: Odeon.
- JANDL, ERNST (1999): *Rozvrzaný mandl*, vybrali a přeložili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Mladá fronta.
- JANOUSŠEK, PAVEL (Hrsg.) (2008): *Dějiny české literatury 1945–1989. Sv. 3, 1958–1969*, Praha: Academia.
- JULIŠ, EMIL (1965): *Progresivní nepohoda*, Praha: Mladá fronta.
- JULIŠ, EMIL (1966): *Pohledná poezie*, Liberec: Severočeské nakladatelství.
- JULIŠ, EMIL (1967): *Krajina her*, Praha: Mladá fronta.
- JULIŠ, EMIL (1969): *Vědomí možností*, Liberec: Severočeské nakladatelství.
- JULIŠ, EMIL (1994): *Svět proměn*, Praha: Mladá fronta.
- JULIŠ, EMIL (2007): *Pod kůží. Výbor z poezie 1965–2005*. Praha: dybbuk.
- JUNGMANN, MILAN (1968): „O takzvané experimentální literatuře“, in: *Host do domu* 1, S. 33–39.
- JUNGMANN, MILAN (1994): „Letopisná koláž dvojhlasem“, in: *Literární noviny* 30, S. 6.
- JŮZL, MILOŠ (1966): „Umění a experiment“, in: *Impuls* 5, S. 382–384.
- JŮZL, MILOŠ (1967): „Experiment nebo průzkum?“, in: *Impuls* 1, S. 10–11.
- KARFÍK, VLADIMÍR (1996): „Česká Alte Schmiede“, in: *Literární noviny* 17, S. 3.
- KNOPP, FRANTIŠEK (Hrsg.) (1994): *Česká nezávislá literatura v ohlasech*. Praha: Makropolus.
- KOLÁŘ, JIŘÍ – HAVEL, VÁCLAV (1993): „O kavárně Slávií a mnohém jiném“, in: *Literární noviny* 47, 1993, S. 3.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1965): *Jiří Kolář – Collagen, 8.–30. 1. 1965*, Wien: Kleine Galerie.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1966a): *68 collages de Jiří Kolář*, Paris: Galerie Riquelme.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1966b): *Unser täglich Brot – Die Grube*, übersetzt von Konrad Balder Schüffelen. Wien: Edition Universal.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1968): *Collagen, Rollagen, Objekte*, Nürnberg: Institut für moderne Kunst.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1969): *Hinauf und hinunter*, Hannover: Verlag H.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1971): *Das sprechende Bild. Poeme – Collagen – Poeme*, übersetzt von Konrad Balder Schüffelen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1994): *Básně ticha* [Dílo Jiřího Koláře, sv. 6], Praha: Čs. spisovatel.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1995): *Mistr Sun o básnickém umění. Nový Epiktet. Návod k upotřebení. Odpovědi* [Dílo Jiřího Koláře, sv. 4]. Praha: Mladá fronta.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1996): *Přestupný rok* [Dílo Jiřího Koláře, sv. 6], Praha: Mladá fronta.
- KOLÁŘ, JIŘÍ (1999): *Slovník metod. Okřídlený osel*, Praha: Gallery.
- KOLÁŘOVÁ, BĚLA (1989): *Photographies 1956–1964*, Alfortville: Edition Revue K.

- KOLÁŘOVÁ, BĚLA (1993): *Objekty a asambláže*, Praha: Torst.
- KOLÁŘOVÁ, BĚLA (2008): *Běla Kolářová*. Praha: Museum Kampa.
- KOLLERITSCH, ALFRED (1980): „Vorwort“, in: Alfred Kolleritsch (Hrsg.): *Manuskripte 1960–1980*, Basel: Stroemfeld.
- KORYČAN, MIROSLAV (2000): *Vláda slova (kořeny koření)*, Praha: Torst.
- KORYČAN, MIROSLAV (2003): *Pršení (h)lásek v dešti slov*, Praha: Cherm.
- KORYČAN, MIROSLAV (2004): *Středoplk*, Brno: Petrov.
- KORYČAN, MIROSLAV (2005): *Zamračená židle*, Praha: Kalich.
- KORYČAN, MIROSLAV (2009): *Kormidla (ne)paměti*, Praha: dybbuk.
- KORYČAN, MIROSLAV (2010): *Dýka z orobince (Tikotok)*, Praha: dybbuk.
- KOTYK, PETR (1997): *Bohumila Grögerová – Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie.
- KRÁTKÁ, EVA (2013) (Hrsg.): *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*. Brno: Host.
- KRIWET, FERDINAND (1967): „Rozklad literární jednoty“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 161–172.
- KÜNZEL, FRANZ PETER (1966): „Künstliche Poesie aus Prag – Moderne Experimentallyrik in Böhmen und Mähren“, in: *Süddeutsche Zeitung* v. 27. 12. 1966.
- LAMAČ, MIROSLAV – MAHLOW, DIETRICH (1968): *Jiří Kolář*. Köln: DuMont Schauberg.
- LAMAČ, MIROSLAV (1968): „Bojoval jsem proti umění, o umění“, in: *Výtvarná práce* 5, S. 9.
- LAMAČ, MIROSLAV (1969): *Myšlenky moderních malířů*. 3. Aufl., Praha: NČSVU.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE (1967): „50 tezí pro ‚otevřenou poezii‘“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 66–73.
- LANGEROVÁ, MARIE (1997): „Vykřikující písmena“, in: *Literární noviny* 10, S. 15.
- LANGEROVÁ, MARIE (1998): „Experimentální poezie šedesátých let“, in: *Česká literatura* 3, S. 308–319.
- LASOTOVÁ, DÁŠA (2002): *Poetika výtvarna Karla Adamuse*. Ostrava: Ostravská univerzita.
- LÁTAL, JIŘÍ (1966a): „Avantgarda proti Surrealismus?“, in: *Impuls* 2, S. 154–155.
- LÁTAL, JIŘÍ (1966b): „Konkrétní poezie ve Francii“, in: *Impuls* 7, S. 698–701.
- LEMAÎTRE, MAURICE (1967): „Stručná historie lettristického výtvarného umění“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 85–97.
- LEVÝ, JIŘÍ (1967): „Doslov“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 239–244.
- LEVÝ, JIŘÍ (1963): *Umění překlada*. Praha: Čs. spisovatel.
- LEVÝ, JIŘÍ (1965): „Kybernetika a poezie“, in: *Host do domu* 2, S. 56–59.
- LEVÝ, JIŘÍ (1969): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main u. a.: Athenäum-Verlag.
- LIZCOVÁ, ZUZANA (2012): *Kulturní vztahy mezi ČSSR a SRN v 60. letech 20. století*, [Dissertation], Praha: FSV UK, Dokořán.
- LORA-TOTINO, ARRIGO (1967): „Analogie oggettive di Jiří Kolář“, in: *Centroarte* 4, S. 35–36.
- MACHÁČKOVÁ-REIGEROVÁ, VĚRA (1966): „Poslední zasedání Skupiny 47“, in: *Impuls* 2, S. 154–155.
- MACIUNAS, GEORGE (1967): „Fluxus. Jeho historický vývoj a vztah k avantgardním hnutím“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 234–238.
- MAHLOW, DIETRICH (Hrsg.) (1963): *Schrift und Bild*, Frankfurt am Main: Typos-Verlag.
- MATHAUSEROVÁ, SVĚTLA (1995): „K pramenům konkrétní poezie“, in: *Literární noviny* 31, S. 5.
- MAYRÖCKEROVÁ, FRIEDERIKE (1984): *Kočkodan samota*, übersetzt von Bohumila Grögerová unter dem Pseudonym B. Geussová, Praha: Odeon.
- [MČ] (1996): *Morgenstern v Čechách*, Praha: Vida vida.
- MILOTA, KAREL (1969): „Permutační umění“, in: *Dialog* 8, S. 6–15.
- MILOTA, KAREL (1995): *Antilogie aneb protisloví*, Praha: Mladá fronta.
- MLEJNEK, MLEJNEK (1997): „Poezie, která se nejen čte, ale i vidí“, in: *Lidové noviny* v. 11. 3. 1997.
- MON, FRANZ (1967): „Artikulace“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 129–133.
- MON, FRANZ (1969a): „Písmena jako obraz a jazyk“, in: *Výtvarná práce* 1–2, S. 5.
- MON, FRANZ (1969b): „Písmena jako obraz a jazyk“, in: *Sešity pro mladou literaturu* 4, S. 57.
- MON, FRANZ (1993): „Polohy“, in: *Světová literatura* 4, S. 25–35.
- MON, FRANZ (1997): „Wortschrift Bildschrift“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Visuelle Poesie*, München: Ed. Text und Kritik, S. 5–32.
- MORGENSTERN, CHRISTIAN (1990): *Beránek měsíc*, překlad Josef Hiršal, Praha: Odeon, 1990.

- MORGENSTERN, CHRISTIAN (2000): *Písně šibeničních bratří*, překlad Josef Hiršal, Praha: Mladá fronta.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN (1948): *K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN (1966): *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- NEBESKÝ, LADISLAV (1969): „O vztahu literatury a matematiky“, in: *Sešity pro mladou literaturu* 31, S. 44–45.
- NEBESKÝ, LADISLAV (1997): „Prázdné místo“, in: *Česká literatura* 1, S. 57–63.
- NEBESKÝ, LADISLAV (2006): *Bílá místa*, Praha: dybbuk.
- NEBESKÝ, LADISLAV (2008): *Za hranice stránek*, Praha: dybbuk.
- NEBESKÝ, LADISLAV (2010): *Vrstvy*. Praha: dybbuk.
- NEBESKÝ, LADISLAV (2011): *Obrazce slov. Plošné binární básně*, Praha: dybbuk.
- NEBESKÝ, LADISLAV (2012): *Obrazy ke čtení*, Praha: dybbuk.
- NOVÁK, LADISLAV (1966a): „Konkrétní poezie v Itálii“, in: *Impuls* 7, S. 702–703.
- NOVÁK, LADISLAV (1966b): *Pocť Jacksonu Pollockovi*, Praha: Mladá fronta.
- NOVÁK, LADISLAV (1992): *Receptář*, Praha: Concordia.
- NOVOTNÝ, VLADIMÍR (1994): „Let ledových let aneb popis palčivého ráje“ [Rez. Let let], in: *Mladá fronta Dnes* v. 22. 3. 1994, S. 11.
- Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963*. Praha: GHMP, 1994.
- OVČÁČEK, EDUARD (1995): *Lekce velkého A*, Praha: Trigon.
- OVČÁČEK, EDUARD (2010): *01+01+01=03. Eduard Ovčáček, Zdeněk Šplíchal, Jiří Valoch*. Jihlava: Oblastní galerie Vysočiny.
- PACLT, JAROMÍR (1969): „Marginálie k reprodukováným kresbám Milana Grygara“, in: *Sešity pro mladou literaturu* 31, S. 46–47.
- PADRTA, JIŘÍ (1964a): „Neue Tendenzen in der zeitgenössischen tschechischen Malerei“, in: *Manuskripte* 12, S. 20.
- PADRTA, JIŘÍ (1964b): „Obraz a písmo I“, in: *Knižní kultura* 11, S. 408–417.
- PADRTA, JIŘÍ (1964c): „Obraz a písmo II“, in: *Knižní kultura* 12, S. 446–453.
- PADRTA, JIŘÍ (1966): *Obraz a písmo* [Ausstellungskatalog]. Kolín: Muzeum v Kolíně.
- PADRTA, JIŘÍ (1968): „Světovost s otazníkem“, in: *Výtvarná práce* 4, S. 1, 6.
- PALA, KAREL – SUS, OLEG (1967): „Některé principy strojové poetiky“, in: *Host do domu* 9, S. 42–44.
- PECHAR, JIŘÍ (1994): „3× Hiršal a Grögerová“, in: *Literární noviny* 15, S. 6.
- PÉTRONIO, ARTHUR (1967): „Stručná historie verbofonie a fiktivní básně“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 134–141.
- PETROVÁ, EVA (1966): „Padesát let Dada. Dada v Itálii“, in: *Sešity pro mladou literaturu* 5, S. 54–55.
- PIGNATARI, DÉCIO (1967a): „Konkrétní umění, předmět a cíl“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 83–84.
- PIGNATARI, DÉCIO (1967b): „Nová poezie – konkrétní“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 76–79.
- POHRIBNÝ, ARSĚN (1968): „Konkretismus v diskusi“, in: *Sešity pro mladou literaturou* 22, S. 57–58.
- POHRIBNÝ, ARSĚN (1997) (Hrsg.): *Klub konkrétníků*, s. 1.: Kant.
- RACHŮNKOVÁ, ZDENĚKA (1992): *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948–1989*, Praha: Železný.
- REICHARDT, JASIA (1965): *Between Poetry and Painting* [Ausstellungskatalog], London: Inst. of Contemp. Arts.
- REICHARDTOVÁ, JASIA (1967): „Litera v umění“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 173–180.
- RIPELLINO, ANGELO MARIA (1964): „Mosaico Praghese“, in: *L'Europa letteraria* 29.
- RIPELLINO, ANGELO MARIA (1982): *Magisches Prag*, Tübingen: Wunderlich.
- ROTREKL, ZDENĚK (1998): *Basic czech. Poezie*. Brno: Atlantis.
- SCHAFF, ADAM (1963): *Úvod do semantiky*. Praha: NPL.
- SCHÄUFFELEN, KONRAD BALDER (1966a): *Bilderspiegel* [mit einer Spiegel-Collage von Jiří Kolář], Köln: Hake.
- SCHÄUFFELEN, KONRAD BALDER (1966b): *E 635. Von Tulln nach Tabor* [Kassette mit Buch], Bad Homburg: s. n.
- SCHÄUFFELEN, KONRAD BALDER (1966c): „Konkrétní návštěva“, in: *Literární noviny* 8, S. 4.

- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (1968): *Konkrete Dichtung, konkrete Kunst* '68. Karlsruhe: (Selbstverl.).
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (1969): *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii*, přeložila Bohumila Grögerová, doslov napsal Josef Hiršal. Liberec: Severočeské nakl.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (1982): *Kunst und Experiment*, Siegen: UGhs.
- SLOMEK, JAROMÍR (2000): „Překládání poezie je dotváření“, in: *Lidové noviny* v. 20. 7. 2000, S. 20.
- SOHM, HANS (1986): „Fröhliche Wissenschaft“. *Das Archiv Sohm* [Ausstellungskatalog], Stuttgart: Staatsgalerie.
- SOLT, MARY ELLEN (Hrsg.) (1968): *Concrete Poetry – A World View*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- [SPAĤ] (1967): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*, uspořádali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Čs. spisovatel.
- [SSČS] (1968): *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Protokol. Praha 27.–29. června 1967*, Praha: Čs. spisovatel.
- TRINKEWITZ, KAREL (1966): „Probleme der Kommunikation“, in: *Im Herzen Europas*, S. 4.
- URBÁSEK, MILOŠ (1967): *Těmy a varianty*. Bratislava: Galéria Cypriana Majerníka.
- V., H. (1968): „Umění a informace. Jsou estetické informace objektivní?“, in: *Výtvarná práce* 6, S. 7.
- VALOCH, JIŘÍ (1966): „Konkrétní poezie v Anglii“, in: *Impuls* 7, S. 702f.
- VALOCH, JIŘÍ (1969): „Akustické kresby“ [Rezension M. Grygar], in: *Host do domu* 12, S. 26–27.
- VALOCH, JIŘÍ (1970a): „Vizuální básně Josefa Honyse“, in: *Host do domu* 5, S. 27–28.
- VALOCH, JIŘÍ (1970b): *Experimentální poezie a její české realizace*. Brno: FF UJEP [Diplomarbeit, Masch., unveröffentlicht].
- VALOCH, JIŘÍ (1991): „České vizuální texty. Náčrt přehledu šedesátých až osmdesátých let (1987)“, in: *Rok* 1, S. 74–78.
- VALOCH, JIŘÍ (1995): „Brněnský okruh“, in: *Výtvarné umění* 3/4, S. 141–174.
- VALOCH, JIŘÍ (1995): *Jiří Valoch*, Ústí n. L.: Unie výt. umělců ústecké oblasti.
- VINŠOVÁ, MICHALA (2012): *Josef Hiršal jako překladatel experimentální poezie z němčiny*, Praha: FF UK [Diplomarbeit, unveröffentlicht].
- VODIČKA, FELIX (1969): *Struktura vývoje*. Praha: Odeon.
- VODIČKA, FELIX (1976): *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München: Fink.
- VŠETIČKA, FRANTIŠEK (1964): „Umění kontaktu“ (Rezension J. Levý), in: *Tvář* 1, S. 29.
- WEAVER, MIKE (1967): „Kinetická poezie“, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Čs. spisovatel, S. 154–160.
- WEIERMAIR, PETER (Hrsg.) (1968): *Kolloquium Poesie 68. Dokumentation*, Innsbruck: Allerheiligenpresse.
- WERNISCH, IVAN (1993): „Dracula, dracula“ [Rezension], in: *Literární noviny* 12, S. 12.
- WINTER, ASTRID (2006a): *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*, Göttingen: Wallstein.
- WINTER, ASTRID (2006b): „Stumme Poesie. Zur Poetik nonverbalen Ausdrucks in der tschechischen experimentellen Literatur“, in: Volker Bockholt – Matthias Freise – Werner Lehfeldt – Peter Meyer (Hrsg.): *Finis coronat opus*, Göttingen: Univ.-Verl., S. 263–280.
- WINTER, ASTRID (2011): „Jiná estetika – konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce“, in: Stanislava Fedrová (vyd.): *Česká literatura v intermediální perspektivě*, Praha: Akropolis, S. 25–38.
- WULFF, MICHAEL (1978): *Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge. Von Ernst Jandl zu Ansätzen einer Sprachästhetik*. Stuttgart: Heinz.

"A MECCA FOR CONCRETISTS" – CZECH AND INTERNATIONAL EXPERIMENTAL POETRY IN PRAGUE 1958–1968

Summary

This paper deals with the diverse phase of multinational mutual literary exchanges in 1960s Prague, which has been only rarely covered by the German-speaking history of literature and comparative literature because of its informal nature. The article focuses on the connections between Czech experimental poetry and international visual, concrete and sound poetry in Czechoslovakia. With its roots in the criticism on the doctrine of socialist realism and the quasi-schizophrenic use of language in the communist Czechoslovakia, the ability to manipulate the poetic word became the topic of Czech independent literature in the late 1950s. In the decade prior the Warsaw Pact invasion in 1968, innovative and occasionally bizarre poetic forms and projects crossing the bridge between different types of media, types of art and literary genres were created, based on the word analysis conducted by philosophy of language and linguistics. Whilst the first creators of experimental poetry Jiří Kolář (1914–2002) and Ladislav Novák (1925–1999) were still rather untouched by the international development of the concrete poetry in the late 1950s, the more recent authors Josef Hiršal (1920–2003) and Bohumila Grögerová (born 1921) tried to overcome the cultural isolation in the early 1960s, getting in touch with German, Austrian and subsequently French, Italian, English and Brazilian writers. In a relatively liberal age, a branched international network was created, with Prague as its integrating centre.

„MEKKA PRO KONKRETISTY“ – ČESKÁ A MEZINÁRODNÍ EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE V PRAZE V LETECH 1958–1968

Resumé

Příspěvek se zabývá obdobím 60. let 20. století, kdy v Praze docházelo k čilé interakci literatur různého národního původu. Německá literární historie a komparatistika se na tyto vztahy dosud zaměřovala jen zřídka, a to z důvodu jejich neoficiálního charakteru. Příspěvek se věnuje souvislostem mezi českou experimentální poezií a mezinárodní vizuální, konkrétní a zvukovou poezií na české půdě. Na základě kritiky doktríny socialistického realismu a takřka schizofrenního užívání jazyka v socialistické společnosti se sama manipulovatelnost básnického slova dostala na konci 50. let do centra pozornosti české nezávislé literatury. Pod vlivem analýzy slova, která vycházela z filozofie jazyka a lingvistiky, vznikaly v desetiletí před vpádem vojsk Varšavské smlouvy (1968) inovativní, někdy i skurilní poetické formy a projekty, které překračovaly hranice jednotlivých médií, druhů umění i literárních žánrů. Zatímco zakladatelé experimentální poezie jako Jiří Kolář (1914–2002) či Ladislav Novák (1925–1999) nebyli na konci 50. let ještě příliš ovlivněni vývojem konkrétní poezie na mezinárodní scéně, pozdější představitelé Josef Hiršal (1920–2003) a Bohumila Grögerová (nar. 1921) se na počátku 60. let pokoušeli překonat kulturní izolaci navazováním kontaktů se zahraničními literáty – nejprve německými a rakouskými, brzy nato s francouzskými, italskými, anglickými a brazilskými. V relativně liberální době vznikla na těchto základech rozvětvená mezinárodní síť, v níž Praha fungovala jako integrující centrum.

APPENDIX



Abbildung 1. Jiří Kolářs Stammtisch im Café Slavia, 1950er Jahre (Chalupecký 1993: 215)

OPRAVIL AUTOR

EXRXXČXRXSX A NEEEXISTUJE !
AUTOCENZUR OXUXXIX

Abbildung 2. Václav Havel, *Opravil Autor* [Vom Autor korrigiert], 1966 (Havel 1993: o.S.)

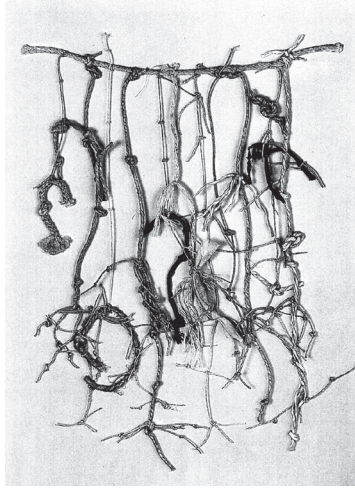


Abbildung 3. Jiří Kolář, *Má nejmilejší básně* [Mein Lieblingsgedicht], 1962, Knotengedicht (Hlaváček 1999: 95)

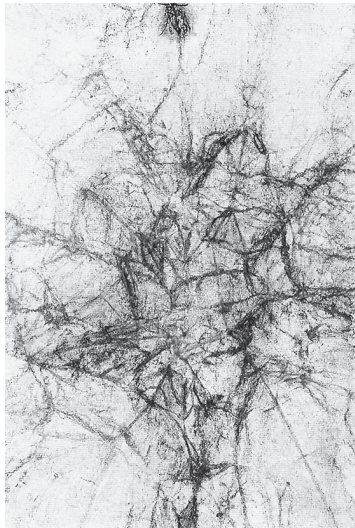


Abbildung 4. Ladislav Novák, *Vznikající znak* [Entstehendes Zeichens], 1965, Froissage, (Novák 1994: o.S.)

Morgensternova tajenka

CH předtaktsovasčt CH
u R pvduchusvéhot R y
oh I ouobaktanci I vř
loh S upkalosič S důč
snéa T nasvéos T tart
aslvn I enápa I iyelv
eušoáb A ork A dřfier
skvepsn N z N ynečmat
auotusea M M ntěltětv
lržkolame O tšeašvláe
ayúaház R R lkskrilp
klrtudp G a G htrtpř
tázdml E lár E iepáře
ereet N svrtn N jrlim
shlf S yrvkílz S atpv
uyé T pēndanves T řič
pk E msykžonévsi E sa
u R tykildifžijin R s
N olsunfisméřešve N

Abbildung 5. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, *Morgensterns Rätsel*, stochastischer Text (Hiršal – Grögerová 1966: 60)



Abbildung 6. *Experimentální poezie* (Umschlag), 1967 (EP)

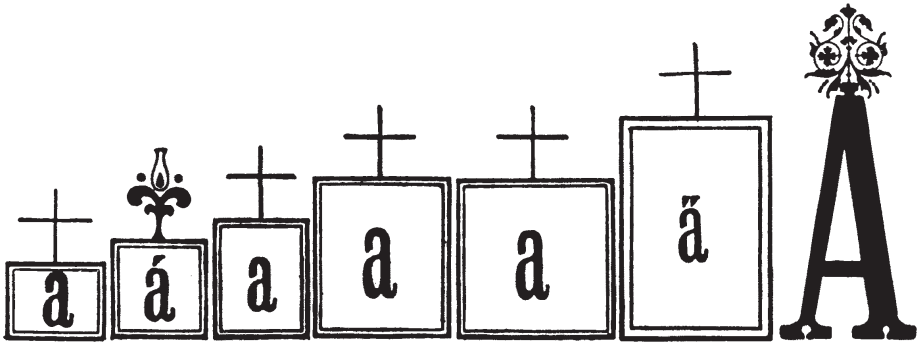


Abbildung 7. Eduard Ovčáček, *Bez lidské tváře* (Lekce velkého A) [Ohne menschliches Antlitz, Die Lektionen des Großen A], 1968 (Ovčáček 1995: 123)

a	I	ň	IIIIOI00
e	000I	o	00
g	0I00	p	III
i	I00	r	IO
í	IIO	ř	OIO
j	II	s	0
l	OIII	t	OI
n	000IOIIO	v	IIOI00

000IIIIOI00I	eva
000IIIIOI00I	olga
000IIIIOI00I	soňa

000IIIIOI00I
III000IOIIO

III000IOIIO	jan
III000IOIIO	jiří
III000IOIIO	petr

Abbildung 8. Ladislav Nebeský, *Z Binární poezie* [Aus: Binäre Poesie], 1966 (EP 97)

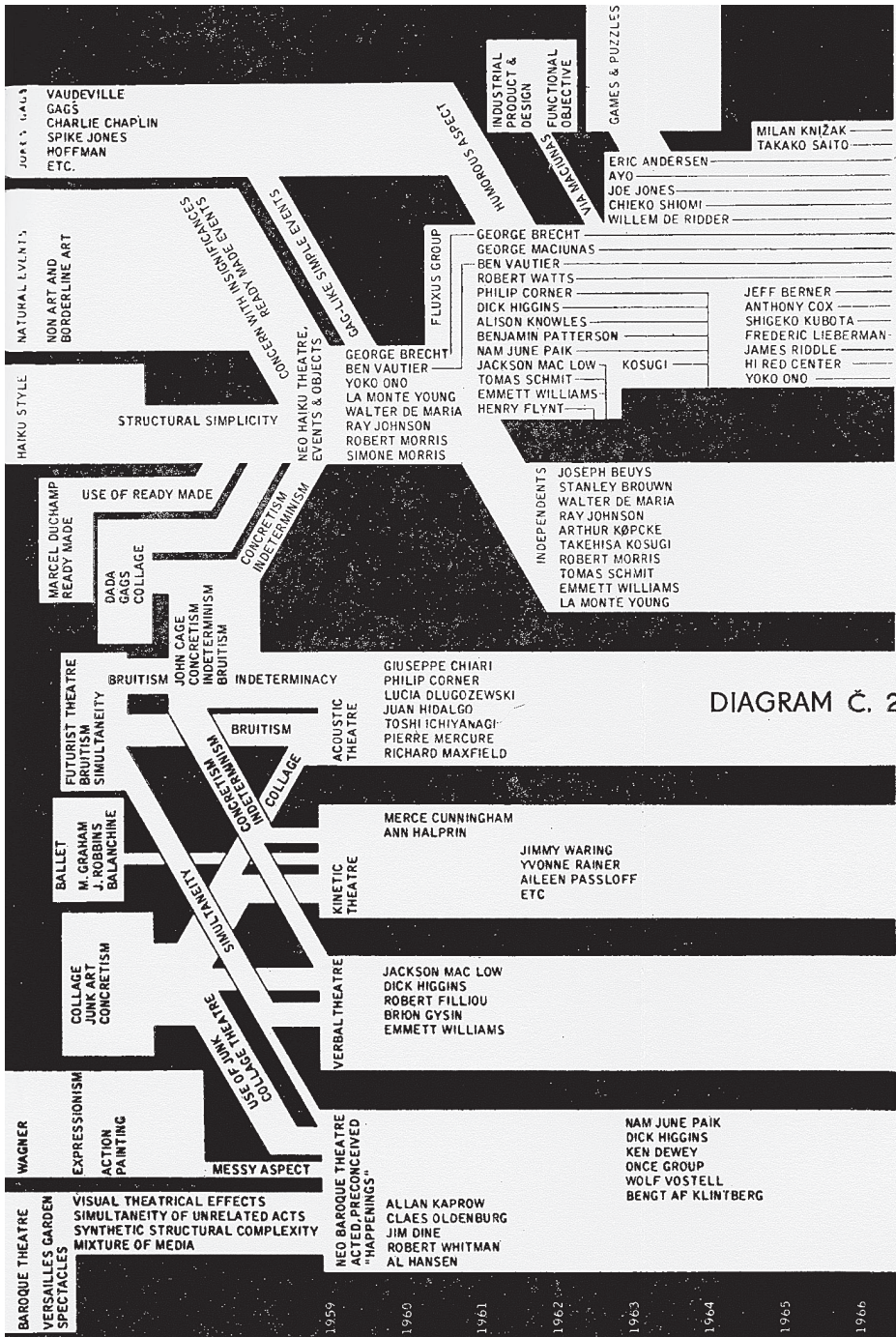


Abbildung 9. Jiří Levý, Diagramm der Kunstströmungen, 1967 (Hiršal, Grögerová, 1967: 240)

TRYCHTÝŘE

Dva trychtýře jdou noční tmou.

Těl jejich úzkou skulinou

proudí jas luny

klidně, stále

na cestu

lesem

a t.

d.

Abbildung 10. Christian Morgenstern, *Die Trichter*, übersetzt von Josef Hiršal (Morgenstern 1965: 33)

ismus ta ti istisch ti ta ti ta to ti ti to istisch
ta ta to ta istisch ti ismus ti ti to ti istisch
ta ta ismus to to ti ismus ti to istisch ta ti
ta istisch ismus to to ta to ti ta to ta ta
to ismus ta ismus ti to to ta ta to istisch ti
ta to ismus ta ismus istisch ti istisch ta ta to
istisch ti ta ti ti ta to ti ti ti to ta ismus to
to istisch ti ti to ti to ti ta ti to ta ti
ti istisch ti ismus ti ta to istisch to ta istisch
to to to ti ta to to ta ti istisch ta to ismus
ti ismus to istisch ismus ta istisch ti ti to to
ismus ta ti ti ta istisch ti istisch ta ismus ta
to ta to ta to to ta to ismus to to ismus
to ta ti ta istisch ti ta ta ti ta istisch ismus
to ta istisch to to ta ti to to ismus ti to ti
ismus ti ti ti ismus ta ismus ti ta istisch

Abbildung 11. Helmut Heißenbüttel, *Politische Gramatik* 1964 (EP 110)



Abbildung 12. Ferdinand Kriwet, *Rundschriften*, 1963 (EP 239)

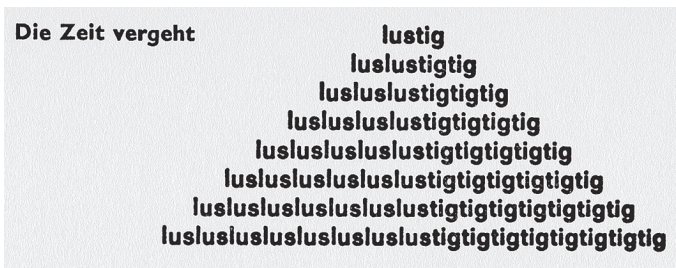


Abbildung 13. Ernst Jandl, *Die Zeit vergeht*, 1964 (EP 131)



Abbildung 14. Carfriedrich Claus, *Paracelsische Denklanschaft* (Mahlow 1963: 63)

Konstelace

**das schwarze geheimnis
ist hier
hier ist
das schwarze geheimnis**

**the black mystery
is here
here is
the black mystery**

**el misterio negro
está aquí
aquí está
el misterio negro**

Abbildung 15. Eugen Gomringer, *Konstellation*, 1954 (EP 126)