

Sonderdruck
aus
GRUNDRISS
DER LITERATURGESCHICHTEN
NACH GATTUNGEN

Seiten 408—480

Lyrik im Zeitalter der Avantgarde.
Die Entstehung einer „ganz neuen Ästhetik“
zu Jahrhundertbeginn

von
WINFRIED WEHLE

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

LYRIK IM ZEITALTER DER AVANTGARDE.
DIE ENTSTEHUNG EINER „GANZ NEUEN ÄSTHETIK“
ZU JAHRHUNDERTBEGINN

Von Winfried Wehle

I

Man mag die *terra incognita*, die die historischen Avantgarden entdeckt haben, beurteilen, wie man will: was sich vom Vorabend des Ersten Weltkrieges bis etwa Mitte der zwanziger Jahre auf dem Feld der Ästhetik ereignet hat, übt einen prägenden Einfluß bis in die Gegenwartskultur aus. Die öffentliche und auch wissenschaftliche Würdigung dieser Teilhabe allerdings bleibt z. T. noch beträchtlich hinter dieser Realität zurück. Dies dürfte einesteils dadurch bedingt sein, daß sich in dieser Epoche die schönen Künste endgültig als 'Nicht mehr schöne Künste' etabliert haben. Mit herausfordernden 'Ohrfeigen' (Marinetti, Chlebnikov) gegen jede herkömmliche Wohlgefälligkeit haben ihre Mitstreiter im übrigen entsprechend darauf hingewiesen. Andernteils hat der Zweite Weltkrieg allgemein und in Deutschland in besonderem Maße den Brückenschlag zu den kulturellen Vorleistungen des Jahrhundertbeginns ideologisch belastet. Sich damit auseinanderzusetzen heißt deshalb zugleich, unsere Gegenwart im Spiegel ihrer historischen Voraussetzungen ansichtig werden zu lassen.

Dem stehen allerdings erhebliche Zugangsprobleme im Wege. Die gravierendsten haben die Avantgarden selbst und mit voller Bewußtheit geschaffen. Ihr Widerstand gegen damals gültige Kunst- und Kulturvorstellungen war so grundstürzend, daß ihr „Prinzip der Privation“ (W. Pabst)* eine ästhetische Äußerung gewissermaßen nur noch im Modus der Negation gelten zu lassen schien.¹ Wo der „Formbruch als Form-

* Besonderen Dank schulde ich Walter Pabst: Er hat mir seine erst jetzt erschienene Arbeit über *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden* (Berlin 1983/Grundlagen der Romanistik 12) schon im Umbruch zugänglich gemacht und dadurch wertvolle Perspektiven eröffnet.

¹ Zum größeren Horizont dieser Untersuchung vgl. R. Warning/W. Wehle

prinzip“ (R. Warning)² programmatisch ins Recht gesetzt wird, ist eine Erfassung nach „Kategorien des Verlustes und des Zerfalls“ (H. R. Jauf) unverzichtbar. Die Absetzung dieser Kunst gegen alle Tradition vor und neben ihr ging jedoch keineswegs mehr in einem Modernisierungsbedürfnis auf, wie es den Künsten seit der Romantik periodisch erwuchs. Ihre Revolte zielte weiter. Sie wollte die Aufhebung der „garantierten Realität“ (H. Blumenberg) selbst,³ in deren Dienste sie bisherige Kunst verwickelt sah. Davon abgebracht werden sollte die neue Kunst vor allem dadurch, daß sie gegen die ästhetischen Spielregeln verstieß, mit denen Publikum und Kritik gewohnt waren, sich auf Kunstwerke einzulassen. Nicht zuletzt dadurch hat sich die heilsame Negation, die die Avantgarde durchaus sein sollten, in eine hartnäckige Negativität ihrer Beurteilung insgesamt verkehrt. In der Tat stellt sich die Frage, wie avantgardistische Künste auf dem Wege einer gegenläufigen, ja absichtlich befremdlichen Wirklichkeitsbehandlung etwas bewirken sollen. Sie verzichten auf die 'moderne' Errungenschaft des geschlossenen Kunstwerks, seinen organischen Werkbegriff, auf einen einheitlichen Stilwillen, der bisher Epochenbegriffe rechtfertigte. Sie verbannen das lyrische Ich aus dem Mittelpunkt der Dichtung; sie lösen den Gegenstand und die Perspektive in der Malerei auf; sie verhindern, daß ihre Objekte noch über ein Thema,

(Hrsg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982. Vgl. dort auch meine beiden Beiträge „Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst“ (S. 9–40) sowie „Orpheus' zerbrochene Leier. Zur 'Poetik des Machens' in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“ (S. 381–420); sie bilden Vorstufen des Folgenden. – Die bisher umfassendste literaturgeschichtliche Porträtistik der avantgardistischen Lyrik hat jetzt R. Sabatier mit *La poésie du vingtième siècle II – Révolutions et Conquêtes*, Paris 1982 (Bd. VI, 2 seiner *Histoire de la poésie française*) gezeichnet. – Ein weitgespanntes Epochenpanorama unter Berücksichtigung politischer und sozialer Tendenzen hat P.-O. Walzer entworfen: *Littérature française*, Bd. 15 «Le XX^e siècle», Paris 1975.

Vgl. bes. auch S. Neumeister, „Die französische Lyrik 1900–1918“, in: *Jahrhundertende – Jahrhundertwende II* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Bd. 19), Wiesbaden 1976, S. 65–88, sowie W. Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich*, Stuttgart 1972.

² Vgl. seinen Beitrag „Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne“, in: Warning/Wehle (Hrsg.), *Lyrik*, S. 481 ff. Er weist exemplarisch an Eluard nach, daß der 'Verlust des Epochencharakters' einen neuen Begriff von 'partiäler Kunst' und mit ihr die Ermöglichung von Vielgestaltigkeit eröffnet hat.

³ „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: *Nachahmung und Illusion*, hrsg. v. H. R. Jauf, München 1964, S. 13.

eine Anekdote oder eine Intrige betreten werden können. Statt auf Komposition setzen sie auf Montage. Sie scheuen sich nicht, das Verstehen selbst vor das Problem der Unverständlichkeit zu stellen.

So viel negative Entschlossenheit wäre jedoch kaum durchzuhalten, wenn sie nicht auf ihre Weise konzeptionell gebunden wäre. Gerade wenn die Avantgarden das Zeitalter eröffnen, in dem sich die Künste nicht mehr nach Ganzheitsvorstellungen früherer Epochen mustern lassen, verdienen sie, daraufhin geprüft zu werden, ob ihre entschiedene Sezession nicht vielmehr nur die dialektische Ermöglichung dessen schafft, was Apollinaire bereits 1912 prophetisch als den Anbruch einer „ganz neuen Ästhetik“ identifizieren zu können glaubte.⁴ Fest steht, daß mit ihnen die Schwelle zu einer neuen Dimension in der Kunst überschritten wurde. Um so mehr Schwierigkeiten allerdings bereitet der Versuch, eine Bewegung systematisch fassen zu wollen, der es wichtiger ist, über Bestehendes hinaus- als irgendwo anzukommen. Ihr geschichtliches Maß ist die Zukunft der Möglichkeiten. Sie machen die Avantgarden eher in der Unbeständigkeit ihrer Positionen beständig, als daß sie sich von einer Doktrin verplanen ließen. Dennoch ist damit nicht auch jede Verbindung zu durchlaufenden Kulturbewegungen abgebrochen. Gerade sie aber sind stets in Deutungsmodellen aufgefangen worden, die im Wandel, zumal in den Künsten, einen Prozeßcharakter mit Folgerichtigkeit sehen wollen. Eines, das besonders auch die Literatur betrifft, wird etwa von Adorno ausgeprägt verkörpert.⁵ Es bemißt Kunstwerke am Kriterium ihrer Autonomie von Fremdbestimmungen, die sie für andere als ihre ästhetischen Interessen in Beschlag nehmen. Mit dem Anspruch einer solchen „Zweckfreiheit“ hat sich namentlich die Literatur seit dem 18. Jahrhundert einen Abstand zu der Wirklichkeit erschlossen, zu der sie andererseits darstellend in Beziehung tritt. Diese Distanz räumt ihr Kritikfähigkeit ein: nicht so sehr als Sprachrohr von Überzeugungen, sondern in der emphatischen Darstellung der Lebenswelt, wie sie ist oder sein könnte. Ästhetische Autonomie hätte ihr oberstes Ziel in der „Negation gesellschaftlich verpflichtenden Sinns“⁶. Sie würde ihrem Konzept am ehesten gerecht, wenn sie kritische Reflexion zeitigte. Die Ära des nachautonomen Kunstwerks würde durch eine ‚Konsum- und Tauschgesellschaft‘

⁴ Über sein Gedicht « Les Fenêtres » (*Calligrammes*).

⁵ Früheres zusammenfassend: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970. Zur kritischen Würdigung vgl. H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982, bes. S. 44 ff.

⁶ *Ästhetische Theorie*, S. 239.

erzungen, die mit der zweiten industriellen Revolution auch das Buch zur Ware degradiert und damit eine kritische Leistung von Literatur gegen billige Affirmation von Bedürfnissen wieder eintauscht. Mit Bezug auf diesen erkenntniskritischen Ansatz fiel der Aufstand der Avantgarden mit dem Ende der Autonomieästhetik zusammen. Andererseits aber erreichen die avantgardistischen Künste einen nicht zu überbietenden Höhepunkt in der Negation der herrschenden Ansichten von ihrer Lebenswelt. Zumindest Dada hat versucht, Kunst noch aus der Zerstörung der Kunst zu machen. Auffassungen wie die Adornos mußten dieser letzten Form der ästhetischen Selbstbehauptung gegenüber reserviert bleiben, weil deren auf Effekt, Überraschung, ja Beleidigung des Publikums ausgerichtete Wirkungsabsicht gegenüber dem kritisch-reflexiven Kriterium versagt. Die avantgardistischen Künste verteidigen zwar das alte Vorrecht der Autonomie bis aufs äußerste, haben aber von ihrem öffentlichen Auftrag grundlegend andere Vorstellungen. Hierin soll die folgende Untersuchung einen ihrer Bezugspunkte haben.

Was sich aus der Perspektive einer Autonomieästhetik sagen läßt, berührt sich jedoch zugleich mit dem der Literatur vertrauten Konzept der Mimesis. Seit der Renaissance wird der Nutzen von Kunst maßgeblich nach ihrem Verhältnis zur 'Natur' bemessen.⁷ Solange 'Natur' als ideale Norm erfahren wurde und für Menschenhand mithin als unübertrefflich gelten mußte, blieb Kunst dieser Natur prinzipiell nachgeordnet. Sie konnte sie allenfalls nachahmen („imitatio“) oder verdeutlichen. Dadurch blieb ihre Tätigkeit den Grenzen einer normativen Ästhetik verpflichtet. Mit dem Aufbruch des 'modernen' Bewußtseins der Subjektivität im 18. Jahrhundert erweiterte sich die Vorstellung von faktisch und ästhetisch Machbarem einschneidend. Die darauf gründende Genieästhetik begreift Kunst nicht mehr nur als Veranschaulichung einer in ihren Möglichkeiten immer schon erfüllten Welt. In dem Maße, wie die – geschichtliche und gesellschaftliche – 'Natur' als unvollkommen erscheint und eine Wendung zum Vollkommeneren hin an die Perfektibilität des Menschen geknüpft wird, darf sich auch das Schaffen der Kunst als dem Walten der Natur ebenbürtig verstehen. Sie ist damit von der Verpflichtung entbunden, *nach* der Natur zu schaffen; vielmehr handeln ihre Verwandlungen der Welt in schönen Schein *wie* sie.

⁷ Als Modell einer Funktionsbestimmung unter produktionsästhetischem Aspekt vgl. H. Blumenberg, „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: *Studium Generale* 10 (1957), S. 266–283. Einen knappen Abriss gibt H. R. Jauf, *Ästhetische Erfahrung*, S. 41 ff.

Eine letzte Position des Schöpferischen in der Kunst wäre dann erreicht, wenn Kunst in der geschichtlich realisierten 'Natur' nur noch auf ihre verbrauchten oder verfehlten Möglichkeiten gestoßen wird und es keinem ihrer Schöpfungsakte mehr gelingen will, daraus noch den Funken eines vollkommenen Ausdrucks zu schlagen. Spätestens mit der *Décadence*, mit der Stimmung eines 'untergehenden Abendlandes', hatte die Wirklichkeit als Ort der Erfahrbarkeit eines ideal Vollkommenen abgedankt. Damit zerfiel auch die moralische und erzieherische Geschäftsgrundlage der Künste. Im Prinzip zumindest werden sie jetzt frei, von den Unzulänglichkeiten des Wirklichen gänzlich abzusehen und ihm einen anderen Zustand vorzumachen. Kunst schafft dann *gegen* und in diesem Sinne *ohne* die Natur. Durch diese Ungebundenheit können sich ihre ästhetischen Entwürfe dem Leben geradezu vorordnen. Die 'Natur', die die Künste nun vernehmbar werden lassen, kommt erst durch ihre Hervorbringung in die Wirklichkeit. Bezogen auf ihren ursprünglichen Nachahmungsauftrag würde er sich in dieser Moderne dann genau umkehren: Kunst stellte jetzt die Vor-Bilder für eine bessere Lebenswelt auf, würde zur „Vorahmung einer Natur“ (Blumenberg), welche der ungefügen Wirklichkeit zur Nachahmung aufgetragen wäre.

Vieles spricht für die These, daß die Avantgarden genau diese Position bezogen haben. Diese utopische Selbstbestimmung und ihre poetologischen Konsequenzen sollen deshalb ins Interesse des Folgenden rücken. Auffälligerweise stehen die Avantgarden, von wo aus man sie auch betrachten mag, stets am Beginn einer bedeutenden kulturellen Zeitenwende. Für die Lyrik im engeren Sinne, um die es vor allem gehen soll, konnte dies jüngst auch durch den Übergang des Begriffs «*poésie*» in «*lyrisme*» bestätigt werden (W. Pabst).⁸ Daß mit ihrer Avantgarde die bisherige Vorstellung von Kunst überholt wird, haben ihre Mitstreiter selbst verkündet und gewollt. Ihr Bruch hat jedoch einen Aufbruch ermöglicht, der den Verlust epochaler Totalität als Entgrenzung feiert. Zumindest aus ihrer eigenen Sicht arbeitet sie maßgeblich an einer neuen Ära ästhetischen Verhaltens mit. Die Frage nach einer *positiven* Identität muß schon allein deshalb in Erwägung gezogen werden.⁹ Daß sie sich aber so schwer stellen läßt, liegt nicht an der vorherrschend negativen Kontur allein. Sie ist zugleich auch das Ergebnis der ‚Sprachlosigkeit‘, die

⁸ *Französische Lyrik*, S. 16 ff.

⁹ Als Ansatz fruchtbar gemacht von K. A. Blüher, „Die poetische Funktion der Sprache in der symbolistischen und surrealistischen Lyrik“, in: *Sprachen der Lyrik. Festschrift H. Friedrich*, hrsg. v. E. Köhler, Frankfurt a. M. 1975, S. 22 ff.

das Phänomen selbst hervorgerufen hat, als es so radikal mit allen alten Begriffen aufzuräumen versuchte.

II

Wie die meisten Umbruchsbewegungen ist auch die der historischen Avantgarde fest in dem verwurzelt, gegen das sie sich richtet. Vieles spricht für die These, daß ihre Anfänge noch aus dem Grundsatz hervorgingen, mit dem das nachromantische 19. Jahrhundert ästhetischen Fortschritt vorgesehen hatte: dem Modernitätskonzept. Seit dem Literaturstreit zwischen Klassizisten und Anhängern eines romantischen Geschmacksideals war die Entwicklung der Literatur von der Entwicklung der Gesellschaft abhängig gemacht worden.¹⁰ Literatur und Kunst konnten deshalb immer dann unter ästhetischen Änderungsdruck geraten, wenn sie sich nicht mehr auf der Höhe der gesellschaftlichen Entfaltung befanden. Wenn aus den „Kindern der Revolution“ (Stendhal) tatsächlich, wie Hugo 1827 behauptet, ein „neues Volk“ hervorgegangen ist, dann hatte ihm auch ein «art nouveau» zu entsprechen.¹¹ Sein Begriff freilich ist nicht mehr mit einer Bereinigung des Gegenwärtigen im Lichte zeitloser Ideale erfüllt. Vielmehr wurde er auf das jetzt Aktuelle, das «transitoire, fugitif» (Baudelaire) festgelegt. Was dem klassischen Schönheitssinn der Vorschein des Vollkommenen, ist dem modernen der Reiz des Neuen. Ob als «être neuf» bei Balzac, ob im Schlußwort der *Fleurs du Mal* («trouver du nouveau»; «Le Voyage») – «Nouveauté» wird als modernes Erregungsprinzip ästhetischen Wohlgefallens inthronisiert. Wo solchermaßen aber das Unvertraute, Überraschende, Unerwartete zu ästhetischen Ehren kommt, scheint es immer weniger auf das anzukommen, was die 'Natur' von sich aus vorstreckt, und immer mehr auf das, was die Arbeit des Kunstschaffenden daraus zu machen weiß. Kunst verfährt nicht eigentlich mehr *nach* der Natur, sondern *wie* die Natur. Wo erst eine wissenschaftliche, besonders aber eine dichterische Imagination dem Bestehenden einen höheren Sinn zu verleihen vermag,¹² ist mit ihr

¹⁰ Vgl. D. Hoeges, *Literatur und Evolution. Studien zur frz. Literaturkritik im 19. Jh.*, Heidelberg 1980, ebenso F. Wolfzettel, *Einführung in die franz. Literaturgeschichtsschreibung*, Darmstadt 1982.

¹¹ «Préface de Cromwell». Zuvor schon Stendhal in *Racine et Shakespeare* (1823 und 1825). Zum Modernitätskonzept H. R. Jauß, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, in: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, bes. Kap. IX ff. (S. 50 ff.).

¹² Vgl. zum dichtungstheoretischen Übergang M. Eigeldinger, «Du suprana-

jenes kreative Vermögen ins Recht gesetzt, das für die Moderne seither bestimmend wurde.

Rückblickend von den Positionen der Avantgarde-Bewegungen zeichnet sich deshalb bereits in den vorsichtigen Reformen der Lyrik im 19. Jahrhundert jener radikale Kassensturz ab, in dem das beginnende 20. Jahrhundert den traditionellen literarischen Diskurs einer unnach-sichtigen Bilanz unterzieht. Es wird aus der poetischen Erbmasse nur die Vorleistungen ihrer eigenen Genealogie gutschreiben, die aufgrund der damaligen Modernität ihrer Zeit voraus waren. Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont werden als exponierte «Phares» einer allgemeinen Tendenz in Anspruch genommen, mit der die Lyrik auf die Umbesetzungen im Lebensgefühl des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts reagierte. Auch wenn es Mallarmé nicht wahrhaben wollte («la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel»¹³): angewandte Wissenschaft, Industrie, Technik, Großstadt waren längst dabei, die menschlichen Beziehungen unwiderruflich neu zu definieren. Das konnte nur dem belanglos erscheinen, der die 'wahre Welt' ohnehin woanders suchte. Wo sich jedoch transzendente Blickrichtungen zunehmend abschwächten, konnte deshalb die Lyrik in den ungewohnten Zugzwang geraten, sich 'auf den Stand der Zeit' zu bringen.¹⁴ Sie hat dem frühzeitig zu entsprechen gesucht. Baudelaire reagierte auf eine fühlbar werdende Entfremdung der Dichtung zu den Empfindungsweisen der Epoche mit der Vision einer neuen 'poetischen Prosa'. Sie sollte „musikalisch ohne Rhythmus und Reim, geschmeidig und kantig“ zugleich sein, um einer „Beschreibung des modernen Lebens“ genügen zu können.¹⁵ Seine Prosa-Gedichte, nicht weniger als Rimbauds *Illuminations* oder Lautréamonts *Chants de Maldoror*, haben einer im herkömmlichen Verständnis von Poesie undenkabaren Ausdrucksform statt-

turalisme au surréalisme», in: *Le Surnaturalisme français*, Neuchâtel 1979, S. 109–132.

¹³ St. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Mondor/Jean-Aubry, Paris 1945 u. ö., S. 647.

¹⁴ Vgl. *Les Manifestes littéraires de la Belle Epoque, 1886–1914*, éd. B. Mitchell, Paris 1966, S. 69ff. u. ö. Umfassend situiert und als Gattung analysiert bei J. Schultz, *Literarische Manifeste der 'Belle Epoque' (Frankreich 1886–1909)*, Frankfurt a. M./Bern 1981.

¹⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec/C. Pichois, Paris 1961 u. ö. Widmungsbrief an A. Houssaye, S. 229f. Vgl. alles weitere bei F. Nies, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei A. Bertrand u. Baudelaire*, Heidelberg 1964.

gegeben. Sie brechen mit der jahrhundertealten Auffassung, daß das Lyrische sich allererst an versifizierter Sprache auszuweisen habe. Mallarmés *Un coup de dés* schließlich gab einer kommenden Avantgarde das abschließende Signal dafür, daß das Auseinanderhalten von Poesie und Prosa endgültig hinfällig geworden ist. Die literarische Besprechung moderner Lebenswelt ließ sich nicht länger mit den beiden Darstellungsregistern von gebundener und ungebundener Sprache bewältigen. Die Abwendung von Stil- und Gattungskonventionen konkretisiert sich beispielhaft im unaufhaltsamen Siegeszug der poetischen Prosa. Sie ist eines der Felder, auf dem sich die Avantgarden am ehesten dem modernistischen Gesetz vom Wandel in Kontinuität verpflichtet zeigen. Sie kulminiert in avantgardistischen Paradetexten wie Jarrys *Minutes de sable mémorial* (1894),¹⁶ Max Jacobs Prosagedichtsammlung *Cornet à dés* (1916), in Blaise Cendrars' *Prose du Transsibérien* oder Saint-John Perse's *Eloges* (1911) ebenso wie in der «écriture automatique». Dem «poème en prose» ließ sich sogar ein beachtliches produktives Moment zur Erneuerung des Romans nachsagen.¹⁷

Umgekehrt vollzog sich innerhalb der gebundenen Sprache zur gleichen Zeit eine letztlich ruinöse Lockerung von Vers, Rhythmus und Reim. Verlaines *Art poétique* («Prends l'éloquence et tords-lui son cou», V. 21) gibt einem unaufhaltsamen symbolistischen Hang zum «vers libéré» insgesamt Ausdruck. Er wiederum bereitet dem «vers libre» den Weg. Dessen freie Abfolge von Versen, ungebundene Silbenzahl und unregelmäßige strophische Gruppierung räumen der dichterischen Sprache so viel Flexibilität ein, daß ihre Grenze zur rhythmisierten Prosa fließend wird. Mit Berufung auf die freien Rhythmen Walt Whitmans kam (angeführt namentlich von Gustave Kahn im Vorwort zu *Palais Nomades*, 1897) ein regelrechter theoretischer Feldzug in Gang, der von künftigen Avantgardisten wie Marinetti (*Enquête internationale sur le vers libre*, 1909) oder Apollinaire aufgenommen wurde. Der Verslibrismus bildet seitdem eine feste Größe in der Sprache der Lyrik. Auch Autoren, denen die avantgardistische Spielart zu schrill tönte, wahrten diese Errungen-

¹⁶ Vgl. dazu H. Hinterhäuser, «Jarry, l'homme à la hache», in: Ders. (Hrsg.), *Die franz. Lyrik* Bd. II, Düsseldorf 1975, S. 167 ff., und Ch. Grivel, „Die Explosion des Gedächtnisses“, in: Warning/Wehle (Hrsg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, S. 243 ff.

¹⁷ Vgl. I. Nolting-Hauff, „Prousts ›A la recherche tu temps perdu‹ und die Tradition des Prosagedichts“, in: *Poetica* 1 (1967), S. 67–84. Die These wäre an Marinettis *Mafarka il futurista* (1909), Apollinaires *Enchanteur pourrissant* (1909) oder P. Albert-Birot's *Grabinoulor* zu verifizieren.

schaften: Claudels *Cinq Grandes Odes* (1910),¹⁸ Saint-John Perse's *Eloges* (1911), Ungarettis *L'Allegria* (1914–1919),¹⁹ Péguy's *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* oder August Stramm's *Du* (1915), Rilkes *Duineser Elegien* (1923) oder Brechts *Hauspostille* (1927).²⁰

Wieviel vorwärtstreibende Energie jedoch in dieser Entwicklung enthalten war, zeigte sich in dem, was die Avantgardisten daraus machen sollten. Die früheste und ohne Zweifel vehementeste Entmachtung der Verssprache ist der Parolibrismus, die „befreiten Worte“ der Futuristen. Nicht nur, daß jede formale Bindung der Sprache abgeworfen war. Auch jede Grammatikalität wurde kompromißlos verabschiedet, um der Sprache die Unmittelbarkeit des Schreies zu verleihen. Apollinaire, Führer und Geschäftsführer der Pariser Avantgarde, wird ebenso wie Blaise Cendrars oder Albert-Birot davon erkennbar in Bann geschlagen: Abschaffung der Interpunktion um 1912 (Cendrars: *Prose du Transsibérien*; Apollinaire: *Alcools*, 1913), Preisgabe der Zeilenordnung, die in Apollinaires oder Marinettis Ideogrammen gipfelt, Verabschiedung des lyrischen Ich aus dem Zentrum einer monologisierenden Sprechweise. Sie entlassen die Lyrik in jene Vielstimmigkeit (vgl. bereits J. Romains polyphones Gedicht «L'Eglise», 1905), die sich wenige Jahre später als eine der produktivsten Anregungen avantgardistischen 'Dichtens' erweisen wird. Zur Not ließen sich diese Entwicklungen noch mit dem modernistischen Verjüngungsgrundsatz der Literatur vereinbaren. Deren Scheitelpunkt scheint jedoch mit dem erreicht, was als „simultanes Kunstwerk“ bezeichnet werden kann. Mit ihm schien um 1912/13 das damals Machbare wenn nicht schon getan, so doch programmatisch entworfen.²¹

III

Für viele Zeitgenossen aber hatten diese Vorstöße der Literatur ins Feld ihrer Möglichkeiten längst jede Kontinuität mit dem Bisherigen drama-

¹⁸ Dazu V. Kapp, *Poesie und Eros. Zum Dichtungsbegriff der fünf Großen Oden von Paul Claudel*, München 1972.

¹⁹ Vgl. den Versuch einer Würdigung von A. Noyer-Weidner, *Zur Frage der 'Poetik des Wortes' in U.'s 'L'Allegria'*, Krefeld 1980 (Schr. u. Vortr. d. Petrarca-Inst. 30, Köln).

²⁰ Mit bes. Hinweis auf die 'avantgardistische' Erschließung Brechts bei W. Preisendanz, „Die Pluralisierung des Mediums Lyrik beim frühen Brecht“, in: Warning/Wehle (Hrsg.), *Lyrik*, S. 333 ff.

²¹ Im Sinne dieser *Struktureinheit* untersucht R. Bellour den Umschlag der

tisch aufgekündigt. Verglichen mit der an der Tradition geschulten Lyrik, wie sie Albert Samain, Francis Jammes, Henri de Régnier, Claudel oder Péguy u. a. pflegten – ihnen gehörte in der Belle Epoque die Gunst der Liebhaber –, hatten sich entsprechende Versuche der seit 1880 geborenen Dichtergeneration in der Tat so weit von einem gemeinsamen Traditionszusammenhang entfernt, daß die einen darin eine schwere Krise der Dichtung, die anderen den Ansatz zu einer „ganz neuen Ästhetik“ (Apollinaire) sahen. An diesem Verhältnis zur Tradition enthüllt sich der vorgeschobene Standpunkt der Jüngeren als nicht mehr vereinbar mit dem Innovationsspielraum des Modernitätsgesetzes. Dies führte fast erwartungsgemäß zu einer literarischen «Querelle» zwischen Traditionalisten und Antitraditionalisten. Im Grunde von Beginn an, mit dem 1. Futuristischen Manifest vom 20. 2. 1909, hatte die Avantgarde die Zeichen der Zeit unversöhnlich auf Revolte, auf Bruch gestellt. Warum ihre Anhänger jedoch glaubten, nur noch durch eine solch heftige Wendung gegen alles, was bis dahin an der Tagesordnung der Künste war, deren Aussagefähigkeit in die Zukunft zu retten, kann aus einer ästhetischen Eigengesetzlichkeit der Kunst kaum zureichend erklärt werden. Sähe man in ihr nur den historischen Abschluß der zur Autonomie strebenden Künste vor ihrem Versinken in der nachautonomen Warenästhetik, widerspräche dies ihrem selbsterklärten sozialen Auftrag. Nicht Kunst um der Kunst, sondern „um des Lebens willen“ («Art pour la vie») war das erklärte Projekt schon der schnell aufeinanderfolgenden 'Schulen' der Belle Epoque.²² Diese avantgardistische Hinwendung zum Leben, die zugleich mit einer unmittelbaren Abwendung von symbolistischer Weltauffassung erkämpft werden mußte, erfolgte noch immer im Namen und mit der Argumentation, mit der das 19. Jahrhundert ästhetischen Fortschritt programmiert hatte: eine Änderung in der Gesellschaft bedinge eine Änderung in der Kunst. Der zweite und wohl ausschlaggebende Anstoß zu einer einschneidenden Revision der Künste muß deshalb in der Revolution der Lebensumstände gesucht werden.²³

Tradition des 19. Jh. bis zur poetischen Revolution um 1912/13. Die Bedingungen eines solchen Ansatzes ändern sich jedoch, wenn die Avantgarden als geschichtliche Einheit begriffen werden («1913: Pourquoi écrire, Poète?», in: *L'Année 1913*, éd. L. Brion-Guerry, Bd. 1, Paris 1971; S. 526–632).

²² Vgl. N. Beauvin, «La Poésie de l'époque», in: *Mercure de France* 107 (1914), S. 276–286; hier S. 278. – Ein frühes literarhistorisches Zeitbild entwirft P. Aeschmann, «La poésie», in: E. Montfort (Hrsg.), *25 ans de littérature française* (T. I), Paris [1925/26], S. 1–96.

²³ Als Faktor der literarischen Entwicklung anschaulich gemacht bei P. Berg-

Wie kaum jemals zuvor hatte die technisch-industrielle Zivilisation gerade dieser Epoche in die Vollzugsformen des Alltagslebens eingegriffen. Was im 19. Jahrhundert von ideellem und moralischem Fortschritt der Menschheit erhofft worden war, schien sich unvermutet durch *technischen* Fortschritt zu ereignen. Unverkennbar hat er die menschlichen Beziehungsverhältnisse von Grund auf umgestaltet. Errungenschaften wie das Fahrrad, das Automobil, Straßenbahn, U-Bahn, Transatlantische Schifflinien, Transsibirische Eisenbahn, vor allem aber das Flugzeug nährten die Illusion, daß sich räumliche Distanz aufheben ließe. Ubiquität wurde zu einer populären Vorstellung. Die Biographien von Marinetti, Blaise Cendrars, André Salmon oder Arthur Cravan lesen sich wie Protokolle dieser Erfahrung. Der damalige Kosmopolitismus erfuhr einen technisch geförderten Aufschwung. Andererseits veränderten sich, zumal in den Großstädten, den Brennpunkten dieser Entwicklung, die Schemata sozialer Kontakte tiefgreifend. Telegraphie, vor allem die drahtlose, besonders das Telephon, Grammophon, Rohrpost, Film, Elektrizität, die aus der natürlichen Nacht einen künstlichen Tag machte – all diese neuen Bedingungen der Kommunikation lösten gleichsam eine perzeptive Explosion und eine bisher unvorstellbare Verdichtung kommunikativer Berührungen insgesamt aus. Sie schufen die neue Erfahrung von der aufhebbaren Zeit, Omnipräsenz. Die urbane Vermassung macht jeden, der mit ihrer Zivilisation in Beziehung tritt, zum Betroffenen dieses 'Fortschritts'. Die Erfahrung der Kollektivität²⁴ wird dadurch zu einer seiner erregendsten Herausforderungen. Maßgebliche Ursachen sind die Veränderung der Arbeitswelt mit der symptomatischen Einführung des Fließbandes und der Verstädterung der Bevölkerung. Sozialtheoretisch wurde dieser Strukturwandel frühzeitig registriert, sei es in der Philosophie von Marx, bei Durkheim («conscience collective») oder in der Anarchielehre Bakunins oder Charles Sorels. Im Bereich literarischer Kritik wurde das Konzept einer «anarchie littéraire» (A. Baju) oder der nicht allzuweit entfernte Unanimismus J. Romain's denkbar; auf dem Gebiet der Sozialpsychologie die Theorie eines kollektiven Unbewußten (C. G. Jung).

Ein neues Lebensgefühl war im Entstehen. Es ließ 'Omnipräsenz', 'Ubiquität', 'Kollektivität' als Wirkungszusammenhang empfinden. Wo

man, *Modernolatria et Simultaneità*, Uppsala 1962. Vgl. ebenfalls Chr. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966, sowie *L'Année 1913* (Op. cit.).

²⁴ Vgl. bes. W. Pabst in der „Einleitung“ zu dem von ihm hrsg. Interpretationsband *Die moderne französische Lyrik*, Berlin 1976, S. 7–48.

dies begeistert oder zustimmend akzeptiert wurde, entstand ein regelrechter Kult der Moderne – mit einer entsprechend heftigen Abwertung der Vergangenheitstreue als 'Passatismus'. Die unmittelbare Gegenwart rückte zum geschichtlichen Maß aller Dinge auf. Damit aber schien das Denken in zeitlichen und räumlichen Kategorien, die Ansicht, ein Nachfolgendes sei die Folge eines Vorhergehenden, mithin das Prinzip der Kausalität selbst grundlegend in Frage stellbar. Seinen Platz nimmt, zumindest in der künstlerischen Klärung, das Modell der Simultaneität ein. Es bezeichnet den durch Technik herbeigeführten Wandel in den Vollzugsformen des Alltags, gewissermaßen die 'Poetik' dieser 'modernen' Lebenswelt.²⁵ Da es zugleich jeden betrifft und ihm neue Maßstäbe seiner Empfindungsurteile beibringt, steht Simultaneität daher zugleich im Mittelpunkt einer Sensibilität des Maschinenzeitalters. Arthur Cravan hat dieser «funeste pluralité» einen authentischen Ausdruck der Betroffenheit verliehen:

Je voudrais être à Vienne et à Calcutta,
Prendre tous les trains et tous les navires,
Forniquer toutes les femmes et bâfrer tous les plats.
Mondain, chimiste, putain, ivrogne, musicien,
ouvrier, peintre, acrobate, acteur;
Vieillard, enfant, escroc, voyou, ange et noceur;
millionnaire, bourgeois, cactus, girafe ou corbeau,
Lâche, héros, nègre, singe, Don Juan, souteneur,
lord, paysan, chasseur, industriel, Faune et Flore:
Je suis toutes les choses, tous les hommes et tous les animaux!
(in: *Maintenant* N° 2/July 1913)

Wer wie die jungen Künstler dieser Epoche bereit war, sich dieser neuen Realität zu stellen oder ihr nicht entgehen konnte, der war auf eben diese Simultaneität als den Inbegriff dessen verpflichtet, was eine zeitgemäße Kunst zu bewältigen habe. Die Folgen für die Kunst, aber auch für die Wirklichkeit waren beträchtlich. Moderne Zivilisation konnte wohl deshalb soviel Macht über Dichtung erlangen, weil sie den Beweis zu erbringen schien, daß die Entgrenzung des Lebensspielraums durch technischen Fortschritt letztlich der menschlichen Tatkraft gutzuschreiben ist. Diese neue Welt konnte, wie nie zuvor, als Gebilde aus Menschenhand verstanden werden: «Le dieu nouveau», ruft N. Beauduin, einer der von 'Modernolatria' Befallenen aus, «le dieu nouveau, c'est l'homme

²⁵ Beispielhaft resümiert bei N. Beauduin, «La poésie de l'époque». Zitat Cendrars' nach: *J'étais cigare*; éd. J. Pierre, Paris 1971 [Le Désordre 11], S. 58f.

qui s'agite». Damit aber verändert sich nachhaltig das Verhältnis des Menschen zur Natur. Die Überwindung natürlicher Zustände durch menschliche Arbeit erlangt eine bislang unerhörte Vorrangstellung. Natur, Welt, Wirklichkeit müssen nicht mehr als ein vom Menschen unabhängiger, objektiver, wenngleich getrübler Vorschein eines kosmologisch geordneten Ganzen genommen werden. Vielmehr sind sie als Hervorbringungen menschlicher Tätigkeit anzusehen. Apollinaire, der dies exemplarisch reflektiert hat, sieht daher in 'Natur' einen positiven Wert erst in ihrer Überwindung. Dadurch wird gerade das Unnatürliche, das Artifizielle zur wahren 'Realität' aufgewertet. Er gibt dafür ein aufschlußreiches Gleichnis: «Quand l'homme a voulu imiter la marche [i. e. Natur], il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe.» Dieser technisch verlaufende Alltag erzeuge deshalb bereits in seiner simultanen Lebensunmittelbarkeit «surréalisme»!²⁶

Wenn aber schon das Leben eine „Kunstwirklichkeit“ (Reverdy) ist, dann stünde eine Kunst auf verlorenem Posten, die noch immer in einer herkömmlichen Nachahmung der 'Natur' deren geheime Ordnung anzutreffen hofft. Simultanem Lebensgefühl liegt deshalb auch eine radikal neue Funktionsbestimmung der Kunst zugrunde: «L'ordre qui paraît dans la nature . . . n'est qu'un effet de l'art» (Apollinaire).²⁷ Dies stellt alle bisherigen Anschauungen auf den Kopf. 'Natur' ist zur bloßen Materialität herabgestuft. Erst menschliche Geistestätigkeit, allem voran die der Dichter und Künstler, vermag dem natürlichen Chaos Wirklichkeitsentwürfe abzugewinnen. Welt wird namentlich durch Kunst erst hervorgebracht. In traditioneller Terminologie gesprochen: Kunst stellt 'Natur' erst her. Wie nie zuvor mit solcher Unbedingtheit ist, was wir für Realität halten, als selbstgeschaffen zur Geltung gebracht. Verwandelt zeigt sich davon zugleich die Mission des Dichters. Er sei «analogue à la divinité» (Apollinaire). Wo sein Genie nicht mehr nur dem Gedanken der Schöpfung nachspürt, sondern sich selbst ganz als Schöpfer begreift, hat er sein Amt bereits an der modernen Technomythe vom Übermenschen (superuomo/surhomme) ausgerichtet.²⁸

Dieser von fortschrittlichem Lebensgefühl ausgehende Impuls identifizierte sich um 1912/13 vor allem im Begriff von Simultanismus. Marinetti und die Maler des italienischen Futurismus, namentlich ihr Theoretiker

²⁶ *Œuvres complètes*, éd. M. Décaudin, Paris 1966, Bd. III, S. 609.

²⁷ O. C., Bd. IV, S. 21 bzw. Bd. III, S. 809 für das folgende Zitat.

²⁸ Zum geistesgeschichtlichen und historischen Zusammenhang vgl. M. Carrouges, *La Mystique du Surhomme*, Paris 1948.

Umberto Boccioni,²⁹ Apollinaire und Robert Delaunay («le simultané»), Barzun oder Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* stritten eifersüchtig um das Privileg, den sprachlichen und bildenden Künsten das zeitgemäße Programm sowie die ersten angewandten Beispiele gegeben zu haben. Unbestritten hingegen war die Aufgabe und ihre Unaufschiebbarkeit. Poesie, Malerei, Plastik, Theater hatten der Simultaneität als der Quintessenz modernen Lebens auf ihre Weise jeweils künstlerisch gerecht zu werden. Als zentrales Problem stellte sich die Frage, wie der Rausch gleichzeitig ablaufender Lebensprozesse adäquat in Worte, Farbe, Holz, Bronze etc. zu übersetzen sei. Jede dieser 'Sprachen' muß den Gegenstand, den sie besprechen will, den Dimensionen ihres Mediums anpassen. Dichtung ist auf artikulatorisches und syntaktisches Nacheinander, Malerei auf Anordnung der Farben in zweidimensionaler Fläche, Plastik auf feste Raumverhältnisse angewiesen. Gegenüber gelebter Wirklichkeit bedeutet ästhetische Darstellung deshalb Brechung ihrer Unmittelbarkeit. Am fühlbarsten wird dies naturgemäß in der künstlerischen Bewältigung von Dynamik. Deren Wiedergabe in Lyrik und Malerei kollidiert mit der unumgänglichen Fixierung der Sprache als Text oder Farben im Bild. Aus dieser Sicht wird die Begeisterung der Avantgardisten für das Medium Kino oder die Aktionsform des literarischen Variétés verständlich.

Die Not des jeweils zu bearbeitenden Materials machte jedoch poetologisch erfinderisch. Seine Schwäche ließ sich, richtig verstanden, dann in eine ästhetische Stärke verwandeln, wenn man Brechung als Differenz positiv in Kauf nahm und Kunst gezielt zur Deformation von gewohnten Erscheinungsweisen ins Feld führte. Solche bewußt gesuchte Andersartigkeit vermag gerade vertrauteste Dinge, Themen, Redeweisen aus ihrer Selbstvergessenheit zu erlösen und aus Unwesentlichem unerwartet den Funken des Wesentlichen zu schlagen. Unter diesem Gesichtspunkt will die Serie von Experimenten zur Form der Lyrik in dieser Epoche verstanden sein, die quer durch alle Schulen und '-ismen' verläuft. Der Futurismus, der in diesem avantgardistischen Aufbruch lange die Rolle eines Extremisten spielte, hat entscheidend zur Erweiterung der Vorstellung beigetragen, daß eine Orientierung an Kultur- und Bildungsgütern, d. h. der Blick zurück, eine Lähmung, eine lästige Fessel für eine längst überfällige Erneuerung sei. Negation der alten Kunst als Hüterin einer veralteten Welt wird deshalb zu einer elementaren avantgardistischen Maßnahme, Antitraditionalismus oder Passatismus zu Kampfparolen dieser Auflehnung.³⁰

²⁹ Zusammengefaßt in *Estetica e arte futuriste*, Milano [1946].

³⁰ Die Ermöglichung dieses Aufbruchs hat E. Leube auf die bewegenden

Je weiter jedoch eine simultane Kunst vordrang, desto näher rückte ihre Avantgarde an die Grenze heran, wo ihre künstlerischen Versuche jede Ähnlichkeit mit der Lebenswelt, auf die sie sich beriefen, letztlich einbüßten. Man mag es von der einen Seite als Gefahr, von der anderen als Kühnheit bezeichnen: Malerei und Literatur waren, in ihren fortgeschrittensten Entwicklungen, auf dem besten Wege, Kunst und Leben voneinander gänzlich unabhängig zu machen. Signale für eine solche 'absolute' Tendenz der Künste werden kurz vor dem Ersten Weltkrieg überall gesetzt. Das heftigste und wohl einflußreichste hat, auch für Paris, Marinetti in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* (11. 5. 1912) gegeben, das er ein Jahr später mit *Zerstörung der Syntax, drahtlose Imagination, befreite Worte* (11. 5. 1913) vertieft. Henri-Martin Barzun, ein begeisterter Komparsen der Avantgarde und insofern ihr getreues Echo, macht nicht zuletzt mit Bezug auf den Futurismus die unerhörte Forderung nach «liberté absolue» zur ersten Bedingung einer neuen Kunst.³¹ Nur dadurch könne die „Polyphonie der simultanen Stimmen in der Welt“ ästhetisch vergegenständlicht werden. «Je n'écrirais plus qu'une poésie libre de toute entrave», läßt Apollinaire zur selben Zeit den Dichter Croniamental sagen, «serait-ce celle du langage.»³² Von dieser radikalen Befreiung war es allerdings nur ein unmerklicher Schritt zur Destruktion. Sie wurde für viele Gegner der Avantgarde ihr negatives, für ihre Anhänger das positive Markenzeichen. Der Futurist Papini hatte Anfang 1915 in diesem Sinne die radikale Behauptung aufgestellt, „nur eine vollkommene Unordnung schaffe einer neuen Ordnung Raum“³³. Sein Argument wird Schule machen.

Motive der Einsamkeit und der Imagination zurückführen können. Vgl. „Das Freiheitskonzept des italienischen Futurismus“, in: W. Hempel (Hrsg.), *Die Idee der Freiheit in der Literatur der romanischen Völker*, Tübingen 1980, S. 111 ff.

³¹ *L'Ere du Drame* (1911–1912), Paris 1912, S. 44 bzw. S. 98.

³² O. C., Bd. I, S. 257. Sein – moderater – Freund Max Jacob im Hinblick auf das Prosa-Gedicht: «Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité» (Préface de 1916 von *Le Cornet à dés*, Paris 201945, S. 17).

³³ In der Florentiner Futuristenzeitschrift *Lacerba* vom 1. 3. 1915. – A. Liede macht die „Zerstörung im Dienst einer neuen Ordnung“ zum Grundansatz seiner Untersuchung der avantgardistischen Sprachartistik. Vgl. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache* (2 Bde.), Berlin 1963; hier Bd. I, S. 205 ff., S. 355 ff.

IV

Die Errungenschaft eines „simultanen Kunstwerks“ mußte jedoch innerhalb kürzester Zeit noch einmal radikalisiert werden. Dadurch kam einerseits die Entelechie der avantgardistischen Entwicklung zum Vorschein. Möglich wurde dies andererseits jedoch nur um den Preis einer grundlegend anderen Qualität ihrer Revolution. Als bewegendes Motiv muß letztlich die zivilisatorische und kulturelle Katastrophe angesehen werden, mit der der Erste Weltkrieg die Illusion von einem wissenschaftlich-technischen Fortschritt der Menschheit schlagend widerlegte.³⁴ Die wenigsten Dichter – zumal der Avantgarde – brachten soviel Abstraktionsvermögen auf, um in der Vernichtungsmaschinerie des Krieges das gewaltigste Simultanspektakel des «Esprit moderne» zu sehen wie Marinetti (*Zang-tumb-tumb*) oder Apollinaire. Den meisten führte dieser Exzeß den „Bankrott“ (Hugo Ball) eben der Ideen vor Augen, die ihn rechtfertigen sollten. Nach wenigen Jahren der Verheißung war die Vision einer auf Technik bauenden Zukunftshoffnung der Menschheit in deren existentielle Gefährdung umgeschlagen.³⁵ Die Gesellschaften der europäischen Vaterländer sahen sich offensichtlich außerstande, ihre industriellen Eroberungen unter Kontrolle zu halten und dem Gemeinwohl zugute kommen zu lassen. Das Elend dieses Krieges zog daher gewissermaßen Bilanz über die Gefährdung, mit der die zweite industrielle Revolution erkaufte war. Offenkundig wurde dadurch die „Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie, von einer erstarrten Gesellschaftsordnung“³⁶.

In dem Maße aber, wie die Künste ihre Erneuerung mit Berufung auf die 'Fortschritte' ihrer Lebenswelt begründet hatten, mußten sie mit deren Versagen selbst in eine schwerwiegende Krise geraten. Der Erste Weltkrieg entzog ihrer ungestümen Progressivität die ideologische Grundlage. Welchen Sinn sollte es noch haben, den Fortgang von Literatur und Kunst auf die Spur einer Gesellschaft zu verpflichten, die 1915/16 so unmißverständlich ihren eigenen Untergang betrieb? Was sollte angesichts einer offensichtlich nutzlosen moralischen Erziehung des Menschengeschlechts mit Literatur noch zu bewirken sein, wenn sie sich auf Dauer

³⁴ Vgl. C. M. Bowra, *Poetry and the First World War*, Oxford 1961.

³⁵ Vgl. den prophetischen Einspruch von Georges Sorel, *Les illusions du progrès*, Paris 1908.

³⁶ K. Pinthus im Vorwort zur expressionistischen Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1920), neu hrsg. Reinbek 1959 (RK 55/56), S. 26.

im Zwiespalt zwischen dem Anspruch bürgerlicher Lebensordnung und ihrer tatsächlichen Ohnmacht einzurichten hätte? Der große Krieg wurde daher zum Katalysator einer neuen Funktionsbestimmung der Künste. Ein engagierter Bezug zur Wirklichkeit ließ nur mehr eine abgründige Verachtung für den menschlichen Übermut zu, der sich aus der modernistischen Mythe vom *superuomo*/*surhomme* herleitet. Geschichtliche Wirklichkeit, 'Natur', hatte damit unwiderruflich als ideelle Möglichkeit von Kunst abgedankt. Die weitgehende Lockerung ihrer gegenseitigen Beziehung, wie sie in der Idee vom „simultanen Kunstwerk“ verfolgt wurde, schlug unter dem Eindruck des Krieges in offene Beziehungsfeindschaft um. Ihr unmißverständlichster ästhetischer Ausdruck war Dada. Wenn aber am Ausmaß der Heftigkeit das Ausmaß des Überwundenen zu bemessen ist,³⁷ dann setzt die kulturelle „Generalreinigung“ (L. Aragon) der Dadaisten ein handgreifliches Zeichen dafür, daß alle bisherigen Begriffe von Literatur (und Kunst) tot waren. Wo Kunst und Wirklichkeit als unvereinbare Gegensätze empfunden werden, verbietet sich fortan nicht nur jeder Nachahmungsgedanke; revidiert ist damit auch das Gesetz der Modernität selbst, das Kunst und Leben zu unmittelbaren Partnern gemacht hatte. Die Avantgarden, die noch zu beträchtlichen Teilen nach diesem Schema in Gang kamen, schlugen schließlich um in eine Ablösung des ganzen bisherigen ästhetischen Konzepts: Kunst ist in ein Stadium des Selbstverständnisses eingetreten, in dem ihr Umgang mit Wirklichkeit ohne Rücksicht auf Wirklichkeit, so wie sie ist, auskommen muß. Die Bewegungen der Avantgarde erreichen damit eine Front, von der aus gesehen die Kunstperiode der 'Modernität' an ihr Extrem gekommen scheint.

Mit Dada hob endgültig das bittersüße Wagnis an, aus der rigorosen Abstoßung des historischen Lebens gleichwohl eine Kunst zu machen. „Was wir Dada nennen“, schrieb Hugo Ball, Gründer des Cabaret Voltaire in Zürich 1916, „ist ein Narrenspiel aus dem Nichts . . . , ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln . . . , eine Hinrichtung der posierenden Moralität.“³⁸ Verglichen mit eingeführter Kunst erzwang die zersetzende Aktion von Dada einen bislang undenkbaren Begriff von Antikunst. Er gab jede kulturelle Anstrengung, an erster Stelle die der Künste selbst, einer unsinnigen Entstellung preis. «Dada ne signifie rien», definiert

³⁷ Nach der These von Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a. M. 1979, die auch für kulturelle Prozesse insoweit Gültigkeit beanspruchen darf, wie sie sich am wissenschaftlichen Paradigma orientieren.

³⁸ Zit. nach H. Richter, *Dada – Kunst und Anti-Kunst*, Köln 1973, S. 31.

Tzara 1918: Nichts von dem, was besteht, ist noch wert, zu Kunst zu werden.³⁹ Nur eine Absage an alles, was diese nichtswürdige Welt verschuldet haben konnte, schien überhaupt noch eine ästhetische Äußerung zu gestatten. Haben die Unsinnsgedanken des Dadaismus einen historischen Sinn dann aber nicht gerade darin, daß sie im Grunde nur die Unsinnigkeit der kriegstreibenden Gesellschaften wirklichkeitsgetreu im Medium der Künste ansichtig werden ließen? Ihre Abartigkeiten boten lediglich eine 'Nachahmung' der abartigen gesellschaftlichen Vernunft. Im übrigen stand diese dadaistische Sichtweise der damaligen Gegenwart keineswegs allein. Weniger lautstark, aber nicht minder irritiert zeigte sich die verwandte Tendenz zur antiutopischen Literatur. Sie deutete ihrerseits technische Zukunft als Fortschritt im Verhängnis.

Diese vorsätzliche Weltverleugnung hat jedoch nichts mit symbolistischer Entsagung zu tun. Sie schaute ohnehin nicht auf das Naheliegende. Wenn Dada die Welt auf den Kopf stellt, äußert sich darin eine hohe kritische Energie. Der Erste Weltkrieg hat diesen Kunstschaffenden einen kulturellen Schock versetzt, der den Verlust ihrer ästhetischen Unschuld besiegelt hatte. Man mag geteilter Meinung sein über den Wert oder Unwert ihrer literarischen (und künstlerischen) Hervorbringungen. Unbestreitbar scheinen jedoch ihre Schrittmacherdienste im damaligen kulturellen Klärungsprozeß. Dada warf den gesamten zeitgenössischen Literatur- (und Kunst-)betrieb ins Purgatorium seiner Exzesse und Skandale. Sie brachen insbesondere mit dem ehernen Vorurteil, daß Kunst, in ihrer Fiktivität, eine unverbindliche Welt neben der Welt errichte. Da sie mit derselben Sprache umgeht, ist das, was und wie sie es sagt, daher ebenso für ihre Verfassung verantwortlich oder schuldig, wie alle anderen kulturellen Ordnungen auch. Das öffentliche Ärgernis des Futurismus und Dadaismus will die Künste deshalb mit Gewalt aus ihrem Reservat in der Lebenspraxis austreiben. Ihr scheinbar kunstvernichtender Feldzug ist im Grunde ein Bekenntnis zur Kunst als einem vitalen Teil der schaffenden Lebenspraxis selbst. Ihr Generalangriff richtet sich also nicht nur gegen bestehende ästhetische Spielregeln; er probt den Aufstand gegen das kulturelle System selbst. „Zerbrecht alles, ihr Plattnasen. Herr seid ihr (nur) dessen, was ihr zerbrecht. Gesetze, Morallehren, Ästhetiken wurden allein gemacht, um euch Respekt vor allem Fragilen beizubringen. Was brüchig ist, muß zerbrochen werden“ (L. Aragon).⁴⁰

³⁹ „Manifeste DADA 1918“, in: T. T., *Œuvres complètes*, Bd. I (1912–1924), éd. H. Béhar, Paris 1971, S. 360.

⁴⁰ In: *Littérature* N° 15 (juillet – août 1920).

Offensichtlich vermochten nur noch solche Zuwiderhandlungen den Blick dafür zu befreien, wie es nach dem Zusammenbruch abgewirtschafteter Leitbegriffe wie Nation, Vaterland, Familie, Religion, Moral⁴¹ ästhetisch weitergehen könnte. Der erste avantgardistische Vorstoß, der Futurismus, formuliert daher auch schon eine neue historische Mission der Künste: „er habe eine kulturelle und kreative Periode einzuleiten, die von vorhergehenden *absolut* verschieden . . . sei.“⁴² Der totale Verzicht auf jede Sublimierung der Welt in schönem Schein bringt die Avantgarde in eine Position gegenüber der Wirklichkeit, die ihr erlaubt, mit jedem Schritt weg von der alten Kunst sich auch einen Schritt vorwärts in der Veränderung ihrer unwürdigen Gesellschaft zu wöhnen. Kunst und Wirklichkeit lassen sich nur mehr unter der Bedingung noch aufeinander beziehen, daß Kunst die (bessere) Welt selbst in die Hand nimmt. Ein solcher Vorsatz kehrt die traditionelle Funktion von Literatur in der Lebenspraxis genau um. Nicht mehr ein Wandel in der Gesellschaft bestimmt über einen Wandel in der Kunst. Doppelt will nun Kunst selbst zum Anstoß einer Erneuerung des Lebens werden: wo ihre ästhetische Darstellung in der Wirklichkeit gerade das Abzustoßende, ihre verfehlten Möglichkeiten sieht, macht sie sich von bestehenden Verhältnissen prinzipiell unabhängig. Einer der scharfsichtigsten Parteigänger der Avantgarde, Pierre Reverdy, stellt dieser nichtmimetischen Kunst deshalb die Aufgabe, sie solle sich vom Leben abheben, um darin eine erhabener und absolut unabhängige Rolle zu spielen. Erst dann könne sie ins Leben zurückkehren, aber an seiner Stelle und ohne ihm mehr verpflichtet zu sein als alle anderen Dinge, aus denen es zusammengesetzt ist!⁴³

Dichtung und Kunst übernehmen nun jene soziale Verantwortung, die bisher von Sozialtheorie und Gesellschaftslehre – vergeblich – verfochten wurde: „Wir wollen alles selbst schaffen – unsere neue Welt“, verkündet der Dadaist Raoul Hausmann. Hinter allen ätzenden Grimassen regt sich noch einmal ein verquert sich äußerndes Bedürfnis nach einem „neuen Menschen“ (Tzara). Mag sein, daß er nur eine chiliastische Chance hat, ausgerechnet aus dem Chaos des dadaistischen „Inferno“ (Tzara) auf-

⁴¹ Vgl. die *Déclaration du 27 janvier 1925*, wiedergegeben bei M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris 1964, S. 218 f.

⁴² In: *Marinetti e il Futurismo*, ed. L. de Maria, Milano 1973, S. 284.

⁴³ In: *Nord-Sud, Self-Défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917–1926)*, Paris 1975, S. 44. – Vgl. dazu K. Dirscherl, „Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit. Reverdys Kubismustheorie als Programm für eine a-mimetische Lyrik“, in: *Warning/Wehle (Hrsg.), Lyrik*, S. 445 ff.

zuerstehen. Fest steht aber, daß sich niemals zuvor, sieht man von politischer Literatur ab, Kunst so unmittelbar als Lebenspraxis begriffen hat. In diesem aktiven, obgleich häufig nur zerstörerischen Engagement für die Schaffung besserer Verhältnisse darf man deshalb das maßgebliche Kriterium für das sehen, was spätere Avantgarden von den historischen trennt. Auch wenn namentlich Futurismus und Surrealismus für eine Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung problematische politische Allianzen mit dem aufkommenden Faschismus Italiens bzw. der Kommunistischen Partei Frankreichs eingegangen sind: Die daraus entstehenden Anpassungskonflikte hoben ihr ureigenstes Anliegen nur desto schärfer heraus. Sie wollten ihre fortschrittlichen Kunstprinzipien als Lebensprinzipien einführen. Das Wort vom «*pratiquer la poésie*» (Breton)⁴⁴ nahm Kunsthandeln als gesellschaftliches Handeln ins Wort.

V

Doch dies ist nur die eine Seite des avantgardistischen Erneuerungswillens. Man könnte sie als dessen utopischen Fluchtpunkt verbuchen. Im 'Nahkampf' der Tagesereignisse kommt es vor allen Dingen darauf an, wie das hochgesteckte Ziel so in die künstlerische Tat umgesetzt werden kann, damit von ihm die erhoffte geistige 'Generalmobilmachung' ausginge. Trotz aller martialischen Parolen, Handgreiflichkeiten, Faustschläge und Happenings haben die futuristischen, dadaistischen und frühen surrealistischen Vorkämpfer für eine andere Welt dennoch nie ernsthaft ihre ursprüngliche Identität aus den Augen verloren: sie sind immer und zuerst *Kunst-Bewegte* geblieben. Gerade ihre mißlingenden Allianzen mit politischen Avantgarden haben das Bewußtsein für die Front geschärft, an der sie ganz in ihrem Element sein konnten: die *Sprache*, mit der die Künste jeweils die Wirklichkeit besprechen. Für diesen charakteristisch modernen Rückzug auf ihre elementarste Bedingung gibt es mehrere, sich ergänzende Motive. Im Vordergrund stand allerdings ein massiver ideologiekritischer Anlaß. „Vor allem anderen“, definiert der Dadaist Breton, „attackieren wir die Sprache. Sie ist die schlimmste aller Konventionen.“⁴⁵ Sie ästhetisch zu bekämpfen heißt, Kunst zu einer „Geißel des beruhigten Menschen“ (R. Hausmann) zu machen.

Die neue Kunst hatte sich andererseits an dem Tag zu orientieren, «*où*

⁴⁴ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris (o. J.), S. 28.

⁴⁵ „Deux manifestes Dada“ (1920), in: A. B., *Les pas perdus*, Paris 1924, S. 64 f.

le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'expression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent»⁴⁶. So wie einst die Photographie die Malerei von dokumentarischen Aufgaben befreit hat, so die neuen akustischen und optischen Medien die Literatur. Sie erzwingen ihrerseits eine Neubesinnung auf die unverwechselbare, allein ihr vorbehaltene Aussage.

Wer also die bestehenden Verhältnisse ablehnte und ihren Zustand auch dem Kulturbetrieb anlastete, der mußte den einzigen Ausweg für die Künste in einer „Erneuerung der Ausdrucksmittel“⁴⁷ sehen. Jede avantgardistische Antwort aber hatte sich dabei dem Tatbestand zu stellen, daß die jeweils benutzte Sprache schon etwas bedeutete, bevor sie zu ästhetischer Bedeutung gebracht wird. Die Sprache der Literatur ist im Prinzip dieselbe, mit der wir auch unser Leben regeln – dieselbe also, die damals für ihre Komplizenschaft mit dem zeitgeschichtlichen Verhängnis zur Rechenschaft zu ziehen war. Wie sollte fortan Dichtung möglich sein, die diesem schuldhaften Gebrauch entging? Die Aufgabe zumindest war klar: Kunstobjekte so einzurichten, daß durch die Art ihrer ästhetischen Darbietung dem Wahrnehmenden verwehrt wird, sie mit seinen normal-sprachlichen Bedeutungen zu besetzen. Erschwerend kam hinzu, daß andererseits ohne gestaltbares, d. h. voreingenommenes Material nicht auszukommen war.

Apollinaire wagt als einer der ersten eine theoretische Formel. Sie wäre ohne die Diskussion unter den kubistischen Malerfreunden nicht zu denken: «tel est l'ouvrage poétique: la fausseté d'une réalité anéantie.»⁴⁸ Das unvermeidliche Zitat des Realen, das sprachliches Material mit sich führt, soll durch bewußte Verfälschung getilgt werden. Antitraditionalismus kehrt nun als das Theorem von der äußersten Antinaturalität der Kunst wieder. Als nach den Futuristen, nach Apollinaire, die Dadaisten außer der Vergangenheit auch die Gegenwart verdammt, erhielt dieser avantgardistische Gestaltungszug seine provokativste Schärfe. Tristan Tzara faßte die Summe der Zürcher Dada-Aktionen zu einem Manifest zusammen (1918). Dort heißt es: «Que chaque homme crie: il y a un grand tra-

⁴⁶ Apollinaire in seinem 'Testament' «L'Esprit nouveau et les poètes», O. C., Bd. III, S. 900 ff.

⁴⁷ Raoul Hausmann im „Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung“ [1919], in: *Dada Berlin*, hrsg. v. K. Riha/H. Bergius, Stuttgart 1977, S. 52.

⁴⁸ O. C., Bd. III, S. 812. – Zur surrealistischen Vitalität dieses Grundsatzes vgl. M. Blanchot, «Réflexions sur le surréalisme», in: Ders., *La Part du feu*, Paris 1949, S. 92 ff.

vail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer.»⁴⁹ Die vorhandene Welt muß ins Tollhaus ihrer Künste gebracht und dort einer spektakulären Dekomposition unterworfen werden. Dekomposition ist die verbindliche Losung, gewissermaßen der Ritus einer zukünftigen Literatur und Kunst. Mit Dada insbesondere wurde die prinzipielle Negativität von Kunst, wie sie der Autonomieästhetik zugrunde liegt, zu deren Gegenstand selbst gemacht. Denn das ist der Hintergedanke ihres unsinnigen Anscheins: die Kunstobjekte so anzuordnen, daß sie als eine öffentliche Demontage des Intellekts, der Moral, der Gesellschaftsordnung vollzogen werden müssen. Diese zu Kunst objektivierte Entwirklichung kann authentisch über die Wirklichkeit nur noch im Modus ihrer Überwindung sprechen. Man könnte diese avantgardistische Vorbeugung gegen die geläufige Redeweise als ‚Darstellen durch Entstellen‘ zusammenfassen.

Hinter allem Jahrmarktslärm geht es daher um eine durchaus ernstgemeinte Entwertung vorgefertigter Wirklichkeitsansichten. Ob als Revolte, Bruch oder Zerstörung, das avantgardistische Feindverhältnis *par excellence* wendet sich gegen alles, was für die überkommenen Ordnungen verantwortlich gemacht werden kann. Und ihre Aktivität zielt auf die Lösung der menschlichen Vorstellung aus den Fesseln einer immer schon gedeuteten Welt. Aus dieser – verbalen – „Brandstiftung“ (Marinetti), „Verfälschung“ (Apollinaire), „Dekomposition“ (Tzara) sprach jedoch von Anfang an mehr als nur schadenfroher Nihilismus. Ihr Unsinn hatte durchaus Hinter-Sinn: «Je détruis les tiroirs du cerveau», erklärt Tzara, denn «la logique est toujours fausse». In der Herrschaft des «bon sens» ist das ärgste Übel in der Welt ausgemacht. «L'intelligence est une organisation comme une autre, l'organisation sociale, l'organisation d'une banque ou l'organisation d'un bavardage . . . Elle sert à créer de l'ordre et à mettre de la clarté là où il n'y en a pas.»⁵⁰ Wer den an der Macht befindlichen Realitätssinn brechen will, muß zunächst zur umfassenden Irrealisierung aller 'vernünftigen' Ansichten Zuflucht nehmen. Was aber soll nach dem kommen, was bisher 'in Ordnung' war?

Es ist erstaunlich, wie sehr sich von der ersten (Futurismus) bis zur letzten (Surrealismus) Bewegung die Antworten darauf gleichen: alle sehen sie das Heil in dem, was J. Rivière schon damals als eine „post-intellektuelle Ordnung“ diagnostizierte.⁵¹ Wiederum ist es Apollinaire, der

⁴⁹ O. C., Bd. I, S. 366.

⁵⁰ Zit. nach M. Tison-Braun, *Dada et le surréalisme* (Textes théoriques), Paris 1973, S. 25.

⁵¹ «Reconnaissance à Dada», in: *NRF* 15 (1920), S. 234.

noch vor dem Fanal des 1. Futuristischen Manifests in seinen Kunstkritiken (*Les Peintres Cubistes*, seit 1905) der neuen Tendenz nachspürte und ihr erste begriffliche Stützen zu verleihen suchte. Den bahnbrechenden Umschlag in der Malerei Derains, Braques oder Picassos führte er auf eine Umkehrung in der Rangordnung von nachzuahmender Natur und nachahmender Kunst zurück. Der Künstler bestimme nun die Gesetze, ist Gesetz selber in dem, was durch ihn re-präsentiert wird. «Si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre dont l'instinct sera la mesure»!⁵² Eine Kunst, wenn sie unverfälscht sie selbst sein will, muß aus dem Instinkt heraus neu geboren werden. Bereits um 1908 war damit das irrationale Vermögen des Menschen als eine fundamentale Bedingung der 'neuen Ästhetik' zu Bewußtsein gekommen.

Noch im selben Jahr hat der Vielbelesene, wohl mit Bezug auf das Traumbuch des Artemidorus, eine solche vernunftwidrige Kunst als «Onirocritique» ins Positive gewendet. Diese weitgehend noch poetische Proklamation der Traumarbeit als Modell der Kunst huldigt damit bereits der erregenden zeitgenössischen Entdeckung des Irrationalen als einem eigenwertigen Grund menschlichen Urteilens. Ein Einklang mit Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience* (um 1908 bereits mit mehreren Auflagen) ist ebenso bemerkenswert wie mit M. Prousts kritischen Vorklärungen zu den Bedingungen seines 'modernen' Romans in *Contre Sainte-Beuve* (ca. 1908–10). Dort wird der «élan vital» programmatisch im 1. Satz so ins Recht gesetzt: «Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence . . . , ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut . . . atteindre . . . la seule matière de l'art»; «l'instinct doit occuper la première place [dans la hiérarchie des vertus]».⁵³ Populär wird diese Umwertung in der futuristischen Ausrufung der «pazzia» als Weltordnung.⁵⁴ Aus anderen Gründen, aber mit demselben Nachdruck verfechten die Dadaisten eine Welt im Zeichen des Wahnwitzes. «Dada travaille de toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout»,⁵⁵ um zu „lachen, lachen, und tun, was unsere Instinkte heißen“⁵⁶. Deren Gebot der Stunde aber, so Tzara, «c'est la spontanéité . . . parce que tout ce qui sort librement de nous-mêmes sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente».⁵⁷ Der Mensch vor seinem kulturellen Sündenfall – ihn

⁵² O. C., Bd. IV, S. 85.

⁵³ Ausg. Paris 1954, S. 55.

⁵⁴ Vgl. Marinetti e il Futurismo, S. 4, 5, 25, 26 u. ö.

⁵⁵ Tzara, «Manifeste DADA 1918», S. 384.

⁵⁶ R. Hausmann, in: *Dada Berlin*, S. 51.

⁵⁷ In: *Dada et le Surréalisme*, S. 25.

will die Anti-Kunst wieder zu Wort kommen lassen. Gehorsam gegenüber dem unvermittelt aus uns sich Entäußernden aber heißt, so Breton: «nous ne devons garder aucun contrôle sur nous-mêmes»⁵⁸. Im 1. Manifest definiert er dessen neuen Ausdruck als «Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale». Trotz aller Berufung auf Freud oder auf Pierre Janet (*L'Automatisme psychologique*, Paris 1889; 9 Aufl. bis 1921) bringt die surrealistische Lehre im Grunde nur eine Auffassung zum Abschluß, der die Avantgarden längst einen dichtungstheoretischen Weg gebahnt hatten. Breton, ihr Generalsekretär, war ihn allerdings methodisch bis zu Ende gegangen.

Damit schien es möglich, selbst im magischen „Gemurmel aus unserem Unbewußten“ noch einmal einen zwar weitgehend verschütteten, aber ganz eigengesetzlich organisierten Diskurs anzunehmen. Unser „psychischer Automatismus“ hätte, nicht weniger als unser logisches Verhalten, System. Seine Äußerungen aber enthielten bereits unmittelbar, ohne unser Zutun und vor jeder gedanklichen Bearbeitung, Sinn – wenn man sie nur poetisch liest. Die «dictée magique», die sich konfus aus uns vernehmen läßt, steht mit einem poetischen Urzustand des Menschen in Verbindung. Dessen primitive Ursprünglichkeit gilt es wieder herauszuheben aus den kulturellen Deformationen des Lebens, die als Vernunft honoriert werden. Entsprechend dem Maß ihrer Verschüttung muß die Therapie – dadaistisch – radikal sein:

Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.

Lâchez vos espérances et vos craintes.

Semez vos enfants au coin d'un bois.

Lâchez la proie pour l'ombre.

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous
donne pour une situation d'avenir.

Partez sur les routes.⁵⁹

Wer diesem Appell zur bedingungslosen Reise ins Irrationale Folge leistet, dem kann die höhere Logik der Un-Logik mit einem einzigen, aus der Tiefe des Bewußtseins aufgestiegenen Bild „das ganze Universum revidieren“ (wie Aragon im *Paysan de Paris* behauptet). Schon 1919, bevor dies der Surrealismus doktrinär verfocht, hatte J. Rivière (*Reconnaissance*

⁵⁸ *Les Pas perdus*, S. 65.

⁵⁹ Ebda., S. 110.

à Dada) diesen avantgardistischen Grundzug scharfsichtig analysiert: «Saisir l'être avant qu'il n'ait cédé à la comptabilité; l'atteindre dans son incohérence, ou mieux dans sa cohérence primitive, avant que l'idée de contradiction ne soit apparue et ne l'ait forcé à se réduire, à se construire; substituer à son unité logique, forcément acquise, son unité absurde, seule originelle.»⁶⁰

Scheint es deshalb nicht angebracht, in dieser Suche nach einem kulturfreien Lebensprinzip die würdigste Utopie dieses avantgardistischen Aufbruchs zu sehen? Diese Regressionsfigur ist jedoch nicht mehr mit den beiden anderen an der Schwelle zur Moderne gleichzusetzen, denen sie ähnlich scheint: der anti-rationalistischen Zivilisationskritik und dem romantischen Weg in die Innerlichkeit. Weder die Rückbesinnung auf die Tugenden eines archaischen Lebens in Solidarität (Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*) noch auf das Ideal einer progressiven Universalpoesie können in den Augen der Surrealisten den Graben zwischen objektiver und subjektiver Welterfahrung dauerhaft überwinden. Beide Lösungen bleiben dem Bewußtsein von der Doppelnatur des Menschen verhaftet. Und weder reformierte Regeln des Zusammenlebens noch die Sublimierung der Kontingenz in der Welt des schönen Scheins vermögen den verlorenen Zustand der naiven Ureinfaht, die „Kindheit des Menschengeschlechts“⁶¹, wieder zurückzubringen. Die avantgardistische Auffassung, pointiert in der frühen Phase des Surrealismus, zieht daraus den Schluß, daß die 'moderne' Mißversöhnung von „Leben und Tod, von Wirklichem und Unwirklichem, von Vergangenheit und Zukunft, von Sagbarem und Unsagbarem“ (Breton, 2. *Surrealistisches Manifest*) in keiner Weise dauerhaft auf der Ebene ihrer Dialektik selbst geheilt werden könne. Alles kommt vielmehr darauf an, jenen archimedischen Punkt («point suprême») des menschlichen Bewußtseins zu bestimmen, von dem aus gesehen die scheinbar unversöhnlichen Gegensätze von Traum und Wirklichkeit, Natur und Kultur in einer absoluten Wirklichkeit, einer 'Surrealität' widerspruchsfrei aufgehoben sind (1. *Surrealistisches Manifest*).⁶² Sosehr solches Fragen an Descartes erinnern mag, diesen Weg hatte unmittelbar Jarry gewiesen.⁶³

⁶⁰ NRF 15 (1920), S. 218.

⁶¹ Breton, *Manifestes*, S. 11, das Folgende S. 76f.

⁶² Vgl. dazu G. Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Neuwied/Berlin 1971.

⁶³ Vgl. Th. M. Scheerer, *Phantasielösungen. Kleines Lehrbuch der Pataphysik*, Rheinbach/Merzbach 1982, S. 25 u. ö.

Mit seinem pataphysischen Begriff der «éthérnité» („Aethernitas“) bezeichnet er den Raum um die Metaphysik herum, in dem Realität und Imagination einander nicht widersprechen. Die avantgardistische Gewißheit, die in der surrealistischen Bewegung gipfelt, stellt sich am anderen Ende der Welt ein, die vom Licht der denkenden Vernunft erreicht wird. Sie setzt auf die 'Stimme', die aus den Tiefen des unterdrückten Gemüts spricht.

VI

Daß sich dafür die Avantgarden zuständig fühlten und dahin ausgerechnet den ästhetischen Weg einschlagen würden, ist aus ihrer Sicht jedoch durchaus folgerichtig. Ihr Privileg liegt in der Sache selbst begründet. Einerseits zeigen sich die ohne Verstandeskontrolle aufsteigenden Äußerungen bereits von sich aus als hochgradig poetisch organisiert. Umgekehrt sind dann vor allem anderen Dichtung und Kunst dazu berufen, diesem poetischen Urzustand auf die Spur zu kommen. Das «pratiquer la poésie» (Breton) hat deshalb das Menschenmögliche dieser Utopie im Auge: Daß Leben nur (noch) als – avantgardistische – Kunst authentisch möglich sei, so wie – avantgardistische – Kunst erst eigentlich als Lebensform angemessen begriffen ist.

Der (neuen) Dichtung und Kunst stellt sich dadurch die ebenso prägnante wie unerhörte Aufgabe, sich so zu organisieren, daß sie einen Prozeß zur Ermöglichung dieses ursprünglichen Menschen anstößt. Gewiß, Futurismus und 'literarischer Kubismus' hatten im Konzept eines 'simultanen Kunstwerks' wegweisende Vorleistungen erbracht. Mit Dada und dem aus ihm hervorgehenden Surrealismus verfällt jedoch auch die bisherige Avantgarde einer Kritik ihrer selbst. Sie mußte zur Weiterentwicklung gerade derjenigen Kunsttendenzen drängen, die ihr Heil bisher schon in einer strikten Unvereinbarkeit mit hergebrachten Anschauungen gesucht haben. Ihnen war ästhetisches Handeln nur dann vor unwürdiger Komplizenschaft und für glaubwürdiges Engagement zu retten, wenn das bisherige Ideal eines 'simultanen Kunstwerks' in das eines 'abstrakten Kunstwerks' hinübergerettet würde. Die Tendenz zum 'abstrakten Kunstwerk' – dies darf als die radikalste Entelechie der avantgardistischen Kampagne gelten.

Über die erreichte Position hinauszugehen hieß jedoch, Mittel und Wege noch einmal zu überbieten, mit denen schon die bisherige Unabhängigkeit errungen wurde. Es genügte also nicht mehr, einem 'zitierten' Gegenstand, Motiv oder Thema sowie einer bekannten Art und Weise

seiner Darstellung dekomponierend zuwiderzuhandeln. Eine solche Demontage blieb letztlich doch der Welt verhaftet, die ästhetisch überwunden werden sollte. Dada hielt daher selbst diese destruktive Teilhabe noch für eine heimliche Verführung zur Affirmation. Allein jene Dichtung schien vor Rückfällen in geläufige Weltauslegungen sicher, die ihre 'Sprache' so weit 'irrealisiert', daß sie in den Zustand vor ihrem semantischen Sündenfall zurückkehrt. Da die Sprache der Dichtung aber immer schon mit Bedeutungen einhergeht, hieß dies, sie mittels ihrer ästhetischen Verwendung von jeder vorgängigen Bedeutung abzuziehen – 'abstrakt' zu machen. Diese Vorstellung scheint zur gleichen Zeit dem 'arbitraire du signe' und den Anagramm-Studien Saussures nicht fern. Diesem Ziel war am nächsten zu kommen, wenn eine poetische und allgemein ästhetische Aussage im üblichen Verständnis Sinn unmittelbar nicht mehr zuläßt. Zu erreichen war das nur durch eine im Grunde paradoxe Anstrengung. Der semantische Grundeintrag der Worte, auf den sich eine alltägliche Verständigung gerade verläßt, war gleichsam wieder zu löschen. Das poetische Verfahren, im übrigen eng bezogen auf analoge Vorgänge in den bildenden Künsten, leitet dazu, wie der Blick auf die Poetik im einzelnen konkretisieren wird, Bedeutungserwartungen fast systematisch ins Leere. Der Kontext, in den das einzelne Wort gebracht wird, stellt es syntaktisch und semantisch bloß, statt es zu identifizieren. Avantgardistische Texte treiben diese 'Entvereindeutigung' vor allem mit Hilfe einer Poetik der Inkohärenz voran.⁶⁴

Um solche simultanen, erst recht 'abstrakten' Gedichte noch zum Sprechen zu bringen, bedarf es jedoch eines grundlegend anderen Wahrnehmungsverhaltens. Ihre gewollte Unbestimmtheit wird bedeutend überhaupt erst, wenn ein Wahrnehmender etwas damit anfängt. Was die Abstraktionstendenz dem Gedicht an Mitteilbarkeit abnimmt, kann nur durch eine entsprechend große semantische Investition des Lesers (oder Zuhörers) wieder aufgewogen werden. Wie niemals zuvor wird in avantgardistischer Dichtung damit der Wahrnehmende in den ästhetischen Vorgang mit einbezogen. Wenn er in dieser Kunst mithalten will, muß er die klassische Rolle des Rezipienten aufgeben und in einer bislang höchst ungewohnten Weise konstruktiv werden. Aber nicht was er letztlich aus der

⁶⁴ Vgl. dazu die Erarbeitungen v. Vf. in: „Orpheus' zerbrochene Leier“, in: Warning/Wehle (Hrsg.), *Lyrik*, S. 381 ff. (mit entspr. Lit.). – Das Nonplusultra ihrer Möglichkeiten hat R. Queneau realisiert: ein «livre sans fin» mit dem Titel *Cent mille milliards de poèmes* (Paris 1961), entstanden aus 10 Sonetten; jeder Vers auf einen Papierstreifen gedruckt, alle Verse gegeneinander mobil.

Zeichenvorgabe herausliest, kann dabei im Vordergrund stehen, sondern daß sie ihn überhaupt zum Sprachhandeln veranlaßt. Das avantgardistische 'Gedicht' steckt nur mehr einen 'Parcours' ab.⁶⁵ Seine begrenzte Menge sprachlicher, lautlicher oder optischer Zeichen bildet nicht schon den Text selbst, sondern nur den Auslöser zu einer konstruktiven Text-Tätigkeit auf seiten des Lesers. Er ist es letztlich, der die einzelnen Elemente zu einer möglichen Fassung 'verdichtet'. Die Lesart des Lesers deckt sich dann aber so sehr mit seiner Zutat, daß das Gedicht im Grunde seine eigenen Züge annimmt. Letzten Endes hat die Abstraktionstendenz zur Folge, daß der Wahrnehmende sich selbst expliziert. Dies scheint das eigentlich positive Anliegen der vordergründigen Rundum-Negationen zu sein: Dichtung so zu konzipieren, daß sie einen Prozeß in Bewegung bringt, der aus allen Voreingenommenheiten freisetzt und in eine eigentlichere Identität einführt. Abstraktheit lebt deshalb von der maßgeblichen Idee, auf ästhetischem Pfad zu jenem irrationalen Gesetz des Menschen zu kommen, das die Avantgarde unter verschiedensten Vorzeichen in jedweder 'vernünftigen' Lebensweise unterdrückt sieht. Ihr ästhetischer Vorstellungskreis beginnt sich damit zu schließen. Dichtung (und Kunst) steht unter der Erwartung, jeden, der sich auf sie einläßt, in eine Aktion hineinzuziehen, die an seine untergründigen Gemütshandlungen appelliert und sie gegen die rational bearbeiteten als wahre Realität in Kraft setzt. Dann wäre Kunst in der Tat die konstruktive, selbstschöpferische Tat, die in die 'höhere Wirklichkeit' des 'neuen Menschen' überleitete.

Wie auf jedem Weg nach Utopia stellen sich jedoch auch dem, der avantgardistisch dahin aufbricht, außerordentliche Hindernisse entgegen. Trotz aller Bemühungen ist es weder Dada noch der surrealistischen Bewegung nachhaltig gelungen, ästhetisches Handeln als gleichberechtigten Teil der Lebenspraxis durchzusetzen. Zu sehr ist das Interesse durch Forderungen des Tages gebunden, als daß sich solch avantgardistische Kunst gegen die Konkurrenz des Bedarfslebens hätte entscheidend behaupten können. Im Grunde ähnelt ihr Problem daher dem der Psychiatrie, die etwa zur selben Zeit ihre grundlegende Theoriebildung leistete.⁶⁶ In beiden Fällen liegen als Befunde Sprachkonglomerate vor, die

⁶⁵ Zu Begriff und poetischer Technik vgl. Ph. Renaud, *Lectures d'Apollinaire*, Lausanne 1969.

⁶⁶ Vgl. zum linguistischen Aspekt des Verfahrens H. M. Gauger, «Le langage chez Freud», in: *Confrontations psychiatriques* 19 (1981), S. 185–213; zum theoretischen und methodischen Aspekt vgl. A. Lorenzer, *Sprachzerstörung und*

wie einzelne, aus dem Zusammenhang gerissene, aber darum neuen symbolischen Besetzungen geöffnete Bruchstücke einer verlorengegangenen Geschichte aussehen. Wenn man, wie die Avantgardisten, aber auch Freud, das Nicht-Vernünftige als den wirklichen Grundantrieb menschlichen Verhaltens ansetzt,⁶⁷ dann können solche Äußerungen als Indizien eines Sinns genommen werden, dessen Zusammenhang im Unbewußten liegt. Alles hängt davon ab, ob die geäußerten Wort- und Dingzeichen in einer verstehenden Aneignung erlöst werden. An diesem Punkt trennen sich Poesie und Psychologie. Letztere hat akute Fälle von Unbewußtseinsäußerungen bereits vorliegen. Ihr therapeutischer Auftrag besteht darin, die theoriegeleitete Hypothese einer 'Geschichte' zu entwerfen, die die ungeräumten Fragmente kohärent macht und dadurch einen – delikaten – sprachlichen Übergang von Unbewußtem zu Bewußtem schafft. Verglichen damit stellt sich die Aufgabe der avantgardistischen Abstraktionstendenz gerade umgekehrt. Sie will Dichtung so einrichten, daß sie die „Stimme des Unbewußten“ (Breton) erst vernehmbar werden läßt. Der Mediziner Breton hält dafür diejenige poetische Sprache für angemessen, «qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique»⁶⁸! Indem Poesie Eindeutigkeiten gezielt auflöst, fördert sie ein sprachliches Verhalten, das alte Zusammenhänge, bekannte Geschichten zersetzt, um Raum für die einzig authentische zu schaffen. Arzt und Avantgardist handeln gewissermaßen komplementär. Der eine will einen für gewöhnlich als krankhaft angesehenen Schwund des Realitätssinnes so weit rational einholen, daß ein sozialer Ausschluß des Patienten vermeidbar wird. Der Dichter dagegen setzt auf die radikale Gegenmaßnahme. Er sieht gerade in der gesellschaftlichen Vernunft ein Krankheitssymptom. Seine poetische Therapie will den Leser (und Zuhörer) durch eine Sprache führen, deren «degré d'arbitraire le plus élevé»⁶⁹ ihn zur Wahrnehmung seiner unbewußten Interessen freistellt.

Die besondere Schwierigkeit dieses poetischen Angriffs auf die Welt der Vernunft besteht jedoch darin, daß der Leser simultaner und erst recht abstrakter Dichtung nicht, wie der Psychiater, über eine ausgebildete Theorie zur Erschließung solcher 'Geschichten' aus dem Unbewußten verfügt. Ein 'Erfolg' hängt deshalb von jener besonderen Sprachver-

Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse, Frankfurt a. M. 1970.

⁶⁷ Vgl. W. Schulz, *Philosophie in veränderter Zeit*, Pfullingen 1972, S. 67.

⁶⁸ *Manifestes*, S. 51.

⁶⁹ Ebda.

wirrung ab, wo die Wort-, Ding- und Bildangaben des Textes den glücklichen Zufall bewirken, daß ein Wahrnehmender sie in einem assoziativen Rundschluß zusammenführt. Der Zufall erlangt damit einen geradezu systematischen Rang in der subversiven Sinnstrategie dieser Poesie. Die ernsthafteste Deutung dieses Zusammenhanges erbringt die surrealistische Reflexion auf den «hasard objectif». Worte, Dinge, Bilder sind wie die verzauberten Prinzessinnen des Märchens. Treffen sie auf eine «sensation élective»⁷⁰, kann diese sie aus ihrer vermeintlich 'objektiven' Gestalt erlösen. Und wie der Erlöser des Märchens zur Belohnung höchste Wünsche äußern darf, beginnen auch die bislang stummen Zeichen der Dichtung (und des Lebens) von den verschütteten Wunschgestalten ihres unbewußten Lebens zu sprechen. Je fremder die Chiffren erscheinen, desto größer muß der Zufall sein, dem sie sich plötzlich als Zusammenhang zu erkennen geben, desto ursprünglicher war aber auch die Notwendigkeit, mit der sie sich zu Wort meldeten. Willkürlichkeit («arbitraire»; «gratuité») erhärtet sich damit als erstrangiges Merkmal von abstraktivem Sprechen. Die Größe des dazu erforderlichen sinnerschließenden Zufalles gibt das Maß für die Dringlichkeit einer unterschwelligeren Entladung.

Alles hängt also davon ab, Zustände herbeizuführen, die diesem unfreiwilligen, aber gewollten Zufall Brücken bauen. Avantgardistische Text-handlungen sollen dabei eine Hauptrolle übernehmen. Das «poème abstrait» als Lautgedicht, Figurengedicht, Collage, Bildgedicht, als «écriture automatique», als Traumbericht, hypnotisches Diktat oder als halluzinatorisches Sprechen inszeniert diese vielgestaltige Suche nach etwas, das gleichwohl nicht gesucht werden kann: die «trouvaille».

Die Autoren haben, mehr oder minder ausdrücklich, diese Schwierigkeit bedacht und daraus eine doppelte Konsequenz gezogen. Mit ihr vervollständigen sich die Wesensmerkmale ihrer ästhetischen Revolution. Um die vielfältig zensierte Phantasie und Imagination des Lesers freizustellen, war der Produzent von Textvorgaben darauf angewiesen, alles Mögliche zu erproben, was diese 'höhere Lebenswirklichkeit' in der Tiefe des menschlichen Bewußtseins zu entsperren vermag. Der unaufhaltsame Zug der Avantgarden zur Gattungsinkonsistenz wird dabei eine feste Bedingung dieser Dichtung insofern, als selbst ihre entgrenztesten Erscheinungsformen immer nur unzulänglicher, obwohl privilegierter Auftakt dessen bleiben, was sie einleiten sollen, da sich im voraus nicht programmieren läßt, wodurch ein elektiver Zufall ausgelöst wird. Man denke nur an das vergleichbare Eintreten der «mémoire involontaire» in Prousts

⁷⁰ A. Breton, *Nadja*, Paris (o. J.), S. 25.

– avantgardistischem – Roman. Das letztlich einzige ‘Gesetz’, dem Dichtung sich verschreiben kann, wäre paradoxerweise die Erzeugung höchster Ambiguität.⁷¹ Die surrealistische Anstrengung nach dem «objet ambigu», zur gleichen Zeit und gleich gewagt reflektiert von Valéry in *Eupalinos ou l'Architecte* (1923), macht eine kalkulierte Unbestimmtheit, ja Unverständlichkeit der Aussage zur wesentlichen Bedingung dieser auf Vieldeutigkeit angelegten Ästhetik.

VII

Der avantgardistischen Dichtung bleibt angesichts dessen nur, ihr poetisches Angebot ständig und systematisch weiterzuentwickeln. Sie ist damit ursächlich auf «Recherche» angewiesen. Der Begriff spielt nicht ohne Grund auf die wissenschaftliche Attitüde dieses Verfahrens an: Mit den Avantgarden wird Dichtung (und Kunst) experimentell.⁷² Kaum einer ihrer Mitstreiter, der seine Tätigkeit und seine Hervorbringungen nicht als ‘Experiment’ eingeschätzt hätte. Zwar mag die Übereinstimmung mit zentralen Begriffen der naturwissenschaftlichen Handlungsweise auch nur oberflächlich sein; sie organisiert die Vorstellung von einer neuen ästhetischen Handlungsweise doch entscheidend. Beim ‘Dichter’ scheint die Analogie noch am ehesten auf der Hand zu liegen. Die Flut von Versuchen zur Form eines ebenso zeitgemäßen wie wirkungskritischen Ausdrucks können durchaus als experimentelle Arbeit an einer neuen dichterischen Sprechweise angesehen werden. Wie im Bereich der exakten Wissenschaften gehören dazu auch relativ hohe Verluste: der größere Teil avantgardistischer Experimente darf im Hinblick auf die geistige Revolution, der sie dienen sollten, als mißlungen gelten. Dies schmälert ihren dichtungstheoretischen und poetologischen Aufschlußwert keineswegs. Im Unterschied zu den exakten Wissenschaften allerdings will auch das Produkt, der Text, seinerseits ein Experiment sein. Nach avantgardistischer Grundüberzeugung nimmt Kunst ihre Aufgabe erst dann angemessen wahr, wenn sie den Rezipienten in einen Produzenten verwandelt.

⁷¹ Im Zusammenhang der modernen Wende der Ästhetik vgl. dazu H. R. Jauf, *Ästhetische Erfahrung*, S. 118 f.

⁷² So schon bei H. Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik* (Reinbek 1971) anerkannt (vgl. S. 161 ff.). Zum durchaus nicht unproblematischen wissenschaftlichen Patronat der Avantgarden vgl. die maßgebliche Auseinandersetzung von K. A. Ott, „Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus“, in: *Poetica* 3 (1968), S. 371–398.

Die jeweiligen Bedeutungsvorgaben, die das Kunstgebilde dem Leser oder Betrachter vorstreckt, schaffen im Prinzip nur den Anlaß für dessen Sinnspiele. Erst wenn auch er sie in einer semantischen Versuchsreihe durchspielt, bringt er Möglichkeiten zu einem Sinn hervor. Je radikaler die Avantgarde entwickelt ist, desto mehr verdichtet sich der Eindruck, daß im Idealfall der Wahrnehmende nicht zur Ruhe kommen soll. Im Grunde geht es eher um die Erhaltung des konstruktiven Prozesses selbst als um ein abschließendes Ergebnis.

Eine solche Zielsetzung aber unterscheidet sich erheblich von wissenschaftlichem Handeln. Dieser Hang zum Experiment um des Experimentes willen bringt nachdrücklich die andersartige hermeneutische Interessenlage des ästhetischen Gegenstandes zum Vorschein. Er steht, wie Literatur von jeher, im Dienste der Ermittlung und Vermittlung neuer Bedeutungen. Im Vergleich dazu zielt eine wissenschaftliche Behandlungsweise gerade auf die methodische Einengung möglicher Aussagen über ihren Gegenstand. Ihre ‘Objektivität’ stützt sich auf nachvollziehbare Allgemeinverbindlichkeit, erkaufte durch eine systematische Ausschaltung subjektiver Schwankungen in der Auslegung eines Sachverhalts. Mehr als der Verwandtschaft zu wissenschaftlichem Denken der Zeit scheinen daher avantgardistische Versuche der viel älteren Auffassung verpflichtet, die das Wesen der Kunst als Spiel begreift.⁷³ Ihr experimenteller Zug ließe sich mithin als radikalisiertes Spielverhalten deuten. Es gestattet menschlicher Kreativität, die Welt in ein entlastendes Spiel, ihre Zustände wieder in Möglichkeiten rückzuverwandeln. In der Dichtung Apollinaires verkehre sich das Leben, so Tzara, in ein «jeu tournant et sérieux». In diesem Sinne verteidigt er die Kunst Hans Arps gegen die ‘emmerdeurs’ «cubistes, futuristes ou puristes» einzig aus dem Grund, weil sie «rien qu’un jeu» sei, «comme la vie et ses émotions». Mehrfach betont Breton im ersten Manifest, der Surrealismus beruhe auf dem Glauben an das «jeu désintéressé de la pensée»⁷⁴. Die «écriture automatique» sei ein «jeu surréaliste».⁷⁵ Später wird Francis Ponge diese freisetzende Kraft mit der spielerischen Formel von der Dichtung als «objeu», einem «objet» als Anlaß eines «jeu» wiederholen.⁷⁶ Die avantgardistische

⁷³ Vgl. dazu das herausragende Kap. 3 a „Dichtung als Experiment und Spiel“ bei W. Pabst, *Französische Lyrik im 20. Jh.*, S. 210 ff.

⁷⁴ O. C., Bd. I, S. 396 und S. 625.

⁷⁵ Breton, *Manifestes*, S. 37 bzw. 43.

⁷⁶ Vgl. G. Butters, *Francis Ponge. Theorie und Praxis einer neuen Poesie*, Bensberg 1976.

Recherche betreibt also eine Art Grundlagenforschung in eigener Sache: sie geht ihren fundamental ludischen Bedingungen auf den Grund.

Zu einem nicht geringen Teil scheint gerade dies ihrer Popularität im Wege gestanden zu haben. Meist wenn die schönen Künste sich in ihr Laboratorium zurückziehen, erwecken sie den Eindruck einer Krise. Ihre Ungereimtheiten erscheinen als Zwischenspiel vor einer neuen Epoche konsolidierter Anschauungen. Diesem Vorurteil sind in beträchtlichem Maß die Avantgardebewegungen zum Opfer gefallen. Der Surrealismus verdankt sein Ansehen nicht zuletzt dem Umstand, daß er sich seit 1925 eine von Breton eifersüchtig überwachte Doktrin gab. Vieles spricht jedoch dafür, daß der Extremismus der Avantgarden insgesamt eine Entwicklung auf die Spitze getrieben hat, die im konstruktiven Handeln ein ganz eigenwertiges ästhetisches Erkenntnismodell ins Recht setzt, dem niemals zuvor mit solcher Unbedingtheit vertraut wurde. Darum darf es für ihre Modernität paradigmatischen Anspruch erheben.

Sein Schlüssel liegt in der Ideengeschichte des schöpferischen Menschen. H. R. Jauß hat seinem vernachlässigten Anspruch jüngst ein engagiertes Plädoyer gewidmet.⁷⁷ Der avantgardistische Begriff von den schönen Künsten als einem abstrakt-konstruktiven Tun bildet den Endpunkt einer Emanzipation von der Vorstellung, daß alle menschliche Hervorbringung, praktische *und* künstlerische Poiesis also, nur die vollkommenen Muster nachahmen könne, die in ewigen Urbildern oder in gottgeschaffener Natur jedem menschlichen Schaffensakt ideal vorausliegen. Erst als im Zeitalter der Aufklärung, namentlich im Geniebegriff, Vollenkung zumindest als schöner Schein ins Maß des Menschenmöglichen aufgenommen wurde, war der Weg frei für ein eigenschöpferisches Selbstverständnis menschlicher Tätigkeit. Technische Erfindungen, Mathematik, selbst Geschichte durften fortan in eben der Weise Anerkennung als originelle Schöpfungen beanspruchen wie 'Kunstwerke', die immer schon, wenn auch mehr oder minder verdeckt, als höchste Form menschlicher Fertigkeit galten. Mit der dazu erforderlichen Inspiration war der Künstler ohnehin stets auf dem Sprung zu erfundenen Wirklichkeiten nach seinem Bild und Gleichnis. Als «superuomo» (Marinetti), als „Gott, der nach Belieben schafft“ (Apollinaire), als Mythenschöpfer, der die leitenden Ideen künftiger Menschheitsentwicklung entwirft, der „mit seinem dichterischen Wort“ schließlich den neuen Menschen selbst erschaffen will – mit diesem avantgardistischen Creator schreibt sich ästhetisches

⁷⁷ Vgl. „Aufriß einer Theorie und Geschichte der ästhetischen Erfahrung“, in: Ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 103 ff.

Können die erste Schöpfungsgewalt in einer Welt zu, in der „Gott sterben mußte, damit der Übermensch lebe“ (Nietzsche).⁷⁸

Die neue Kunst reklamiert also den Ort menschlicher Erfahrung *par excellence* für sich, wo „sich faktisch immer mehr machen läßt, als in Theorie und Praxis gerade realisiert ist“⁷⁹. Auf diesem praktischen, ja handwerklichen Versuch ist eine Aussicht auf Erkenntnis begründbar, auf die die experimentelle Tendenz der Avantgarden baut. Sie kultivieren ein Machen, das sehen will, was sich machen läßt. Über dieses poetische Modell des Verstehens hat Paul Valéry in der *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) beispielhaft für die Moderne nachgedacht.⁸⁰ Das Wissen, das auf experimentellem Wege zutage gefördert wird, ist nicht von präexistenten Begriffen erschlossen, sondern entsteht erst im Verlauf praktischer Tätigkeit selbst. Der konstruktive Mensch, wie ihn avantgardistische Kunst haben will, wird zur extremen Verkörperung einer Einsicht, „die vom Können, vom erprobenden Handeln abhängt“. Abstrakte Dichtung zumal ergibt einen Sinn dann, wenn sie nach dem Grundsatz ‚Begreifen durch Hervorbringen‘ erschlossen wird.

Damit ist der Kern des ästhetischen Entwurfs bezeichnet, welcher historisch und substantiell die „imitatio naturae“ ablöst. Die „fraglose Polarität des Mimetischen und Konstruktiven“, die Adorno als die bewegenden Prinzipien von Kunst behauptet,⁸¹ tendiert in einer für die Moderne charakteristischen Weise zum Konstruktiven. Wenn avantgardistische Versuche ihre Rede abstraktiv entgegenständlichen, dringen sie an jenen äußersten Punkt einer nicht mehr darstellenden Kunst vor, der je in den Möglichkeiten ihrer Modernität angelegt war. Der dabei bewußt herbeigeführte Verlust an Lebensbezügen, der einer nachahmenden Auffassung gerade heilig war, meint jedoch alles andere als Absage ans Leben überhaupt. Vielmehr will sich Kunst dadurch erst freistellen, um genau diese Lebensbezüge, in die wir verwachsen sind, ästhetisch als Ursache unserer verhängnisvollen Uneigentlichkeit erfahrbar zu machen. Kunst arbeitet für die Interessen des 'wahren Lebens' dadurch, so wäre aus avantgardistischer Sicht zu sagen, daß sie denjenigen, der ihrem Angebot Folge leistet, ermächtigt, seinen ursprünglichsten Impulsen zu folgen und

⁷⁸ F. Nietzsche, *Werke in 3 Bänden*, hrsg. v. K. Schlechta, München 1976/77, Bd. II, S. 127 (u. ö.).

⁷⁹ J. Mittelstraß, *Neuzeit und Aufklärung – Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin/New York 1970, S. 349.

⁸⁰ Zum Zusammenhang vgl. H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, S. 111.

⁸¹ *Ästhetische Theorie*, S. 72f.

selbständig, eigenmächtig festzulegen, was für ihn von Bedeutung ist. Adorno mochte die Konsequenzen dieses Typus von konstruktivistischer Einsicht nicht gleichwertig neben der reflexiv erworbenen zulassen. Ihm schien ihre Negativität zu weit zu gehen. Sie vermag keine „sekundäre Negation“ (Iser)⁸² mehr auszulösen, mit der der Wahrnehmende ihre Fremdheit noch einmal in ein Thema verwandelt und sie dadurch wieder aufhebt. Das Interesse der avantgardistischen Künste am Experiment hat sich so sehr in die Hände des Zufalls begeben, daß ihr Beschäftigtsein mit sich selber kaum mehr Rücksicht nehmen konnte auf jene ästhetische 'Objektivität', „die dem kontingenten Individuum vor Augen stellt, was mehr und anders ist als es in seiner geschichtlich notwendigen Unzulänglichkeit“⁸³. Diese Kunst vermittelt Einsichten gerade an kontrollierter Reflexion vorbei. Dadurch muß sie der gesellschaftlichen Arbeit der Kunst fernstehen, die bestimmte „Negation objektiv verpflichtenden Sinns“ von ihr verlangt.

Solcherlei Vorbehalte konnten weder von den Zeitgenossen der Avantgarde noch später ausgeräumt werden. Dennoch bleibt historisch festzuhalten, daß sie mit ihrem Dichtungs- und Kunstverständnis ein bis heute reichendes 'post-intellektuelles' Erkenntnismodell etabliert haben. Es vertraut bei den Fähigkeiten des Menschen auf den Vorrang des Handwerklichen vor dem Geistigen. Wie zu Zeiten mittelalterlicher Rivalität zwischen den praktischen und spekulativen 'Artes' beharrt es auf der Spruchweisheit, daß „Probieren über Studieren gehe“; auf Einsichten also, die primär erfahrungsvermittelt sind und sich erst nachträglich womöglich in ein System fügen lassen.

Ihre Absage an den Typus reflexionsvermittelter Erkenntnis fügt sich bruchlos in den avantgardistischen Argwohn gegen alles Vernünftige und Intellektuelle. Ihm begegnet er mit dem Konzept einer 'poietischen Sinnlichkeit'. Sie verkörpert die Form tätiger Umarbeitung alles Normativen. Jenseits von Erfolg oder Mißerfolg der antirationalistischen Kampagne der schönen Künste zu Jahrhundertbeginn wirft ihre Geschichte kritischen Ertrag zumindest insofern ab, als sie eine ebenso lautstarke wie grundsätzliche Infragestellung des Objektivismus anzettelt, der durch Wissenschaft, Technologie, Industrie und Zivilisation seinen Siegeszug hielt. Doppelt stellt sie sich gegen diesen Zug der Zeit: negativierend, wo sie deren Sprachgebrauch, wenn es sein muß mit allen Mitteln, aufhebt; und konstruktivistisch, wo sie mit ihrem eigenen, abstraktiven Sprach-

⁸² *Der Akt des Lesens*, München 1976, bes. S. 343 ff.

⁸³ *Ästhetische Theorie*, S. 64.

gebrauch eine von Realitäten entlastete Alternative erwecken will. Auch wenn sie damit fürs Zusammenleben effektiv nur wenig ausgerichtet hat, so rettet doch ihre Revolution das Bewußtsein von einem 'wahren Leben', das nur in fortgesetzten Akten der Selbst- und Weltermittlung einem beschönigenden Schein der Uneigentlichkeit entgeht. Indem sie Gedicht und Leser auf eine konstruktiv-kreative Tat verpflichtet, hat avantgardistische Dichtung, wenn man so will, das bedrohte hermeneutische Fundament der Kultur selbst zum Gegenstand gemacht. Wenn ihre Abwendung ins abstraktive Kunstwerk eine historische Bedeutung hat, dann die, dem gedankenlosen Nachvollzug vorrätiger Wirklichkeitsfassungen das hermeneutische Prinzip radikal, bis hin zu dem Punkt entgegenzusetzen, wo es als unbegrenztes Handeln selbst wieder zur Gefahr ausartet.

VIII

Wie aber müßte, wie kann eine Dichtung beschaffen sein, die nahezu ausschließlich mit den Waffen einer zudem befremdlichen Sprache unser erstarrtes Bewußtsein überwinden will? Antwort darauf hat vor allem der Blick auf die Texte zu geben. Die Zielvorgaben sind umrissen. Was sie verhindern wollen: den kultivierten Menschen und seine zweite Natur, die ihn anachronistisch hinter seiner Zeit zurückhält oder schuldhaft ihrem Verhängnis das Wort redet. Was sie bewirken wollen: die Aufnahme zeitgemäßer sprachlicher Bezüge zu einer Welt, die in der ersten Euphorie ihrer technischen Revolution die Macht des Menschen ins Inkommensurable hob; dann aber seine gänzliche Neuschöpfung aus dem Geist seiner verschütteten ersten Natur.

Was die Avantgarden im Laufe ihrer Entfaltung unternommen haben, läuft, so soll die im folgenden näher zu erläuternde These lauten, auf einen „ästhetischen Primitivismus“ (Breton) hinaus.⁸⁴ Die fortgeschrittenste Lyrik dieser Zeit hat die Einsicht in den Zeichencharakter der Sprache praktisch bereits auf die Spitze getrieben. Negations- und Abstraktions-tendenz entkleiden ihr sprachliches Werkzeug zum bloßen Werk-Stoff. Sartre brachte diesen poetischen Materialismus auf den Begriff einer „lyrischen Phänomenologie“⁸⁵. Das abstraktive Kunstwerk will die Worte

⁸⁴ Auch hierin vorbereitet und angeregt durch den Futurismus und seine Wirkungen auf Frankreich. Vgl. G. Lista, *Le Futurisme*, Lausanne 1973, Einleitung, S. 69 ff.

⁸⁵ «Qu'est-ce que la littérature?», in: *Situations II*, Paris 1948, bes. S. 63 ff.,

von ihren angestammten Sachverhalten lösen und sie gegen ihren Gebrauchswert richten, weil es in der Physis der Sprache am ehesten ihre von unpassenden und unwürdigen Zwecken freie Benutzung erhalten sieht. Dichten und Umgang mit Dichtung sollen so die Aussicht gewähren, die Dinge wie zum ersten Mal zu benennen, eine Welt zum Sprechen zu bringen, die nur den Worten bekannt ist. Diese 'orphische' Macht des Wortes hat ihr Urbild im biblischen Schöpfungsmythos. Seine damalige Aktualität hatte im übrigen noch der späte Symbolismus (Mallarmé, Verhaeren, Ghil) mit seinem Kult des « Verbe » besorgt. Gestützt wird diese Auffassung durch die Behauptung, daß „die Materie ein eigenes Bewußtsein habe“⁸⁶. Auch Worte führten demnach ein eigenes Leben jenseits aller offenkundigen Bedeutungsleistung; und Dichter waren immer wieder bereit, der Sprache ein geradezu geheimes Wissen zuzugestehen, das unterhalb ihrer instrumentellen Verständigkeit wirkt.

Das Gesetz der Formlosigkeit, das in den unzähligen Versuchen dieser Lyrik zu walten scheint, gilt jedoch nur aus der Sicht bisheriger Gattungsvorstellungen.⁸⁷ Wenn es nicht gelingen will, die Unzahl miteinander konkurrierender neuer Textarten nach bekannten Größen zu sortieren und in feste Gattungsverhältnisse zu bringen, so muß dies nicht bedeuten, daß sie einer formalen Anarchie huldigen. Ihre 'Ordnung' richtet sich nur an anderen Prinzipien aus. Zwar wurde sie zu keiner Zeit bis zu jener schulmäßigen Eindeutigkeit abgeklärt, wie sie jahrhundertlang eine normative Gattungslehre durchzuhalten versuchte. Dort schrieb die Entscheidung für eine Form die Auswahl eines ihr gemäßen Stoffbereiches vor und umgekehrt. In ihrer Ablehnung von Traditionsvorgaben traten die Avantgarden gerade auf diesem Gebiet am entschiedensten aus dem Schatten rhetorischer und stilistischer Schnittmuster heraus. Zwar mochten sie bedeutende Anteile dieses Bildungsgutes ihren eigenen Ausdrucksmitteln gutschreiben – sie waren jedoch eindeutig mehr Verfügungsmasse

sowie Anm. 4, S. 85 ff., wo Sartre die Frage nach dem Wesen der Lyrik, insbesondere in moderner Zeit, stellt.

⁸⁶ Exemplarisch N. Beauduin; er argumentiert mit popularisierten Theoremen der damaligen Psychologie (Lamarck) und Philosophie (Bergson). Vgl. *La Poésie de l'époque*, S. 285. Vgl. ebenfalls W. Pabst, *Französische Lyrik*, S. 75, 85, 238.

⁸⁷ Über den dennoch hohen Anteil an verarbeiteten traditionellen Formen und 'Tönen' vgl. F. Nies, „Revolutionspathos und Gattungsbindung in der französischen Lyrik (1900–1918)“, sowie K. Stierle, der am Beispiel von Apollinaire den produktiven Übergang sichtbar werden läßt („Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von A.'s *Alcools*“); beide in: Warning/Wehle (Hrsg.), *Lyrik*, S. 41 ff. bzw. 61 ff.

denn Formgesetz. Ihre Prägekraft hatte sich der überragenden avantgardistischen Tendenz zu beugen, die einen authentischen lyrischen Ausdruck außerhalb der überlieferten Stilvorstellungen gesucht hat.

Dreifach ist im Grunde ihr Bestreben, durch einen Rückgang auf die „Physik der Worte“ (Tzara) von herkömmlichen Bedeutungen los- und zu neuen hinzukommen: Im ersten Fall löst ihre Dichtung die konventionelle Zuordnung von Bedeutung und Bedeutungsträger in der Absicht, sich ganz auf die Gestaltung der *Laut-Form* der Sprache einlassen zu können. Im zweiten Fall soll das Zeichen von seiner zugehörigen Bedeutung abgehoben werden, damit Dichtung sich in der ungehinderten Behandlung der *Seh-Form* der Sprache einen ihr gemäßen Ausdruck verschaffen kann. Im dritten Fall schließlich sucht sie vom semantischen Grundeintrag der Wörter, vom « *emploi élémentaire du discours* » (Mallarmé)⁸⁸ abzukommen, um ganz im meta-phorischen Reichtum, in der *Bild-Form* der Sprache aufgehen zu können.

IX

Von allen Wortkünsten hat die 'gebundene Sprache' der Poesie von jeher das 'andere Sprechen' der Literatur unangefochtener demonstriert als erzählende oder dramatische Dichtungen. Ihr eigentümlich metaphorisches Sprechen ist ein ehrwürdiges Formulierungsverfahren, das auf das menschliche Vermögen zur Herstellung von Analogien und Korrespondenzen vertraut und damit auf wesentlich bildhafte Weise Sinn vermittelt. Mit der erklärten Absage der avantgardistischen Künste an alle Traditionalismen vollendet sich jedoch auch der Bruch mit der Metaphorik alter Art.

Den lautstärksten Anspruch auf eine neue Sprachkunst hat abermals der Futurismus erhoben. Auch wenn sich in der Folge Vertreter der anderen Avantgarden nicht ohne Grund gegen dessen kurzatmigen Plakatstil wandten, so hat er dennoch als erster die Öffentlichkeit mit der Denkbarekeit einer verbalen Kunst schockiert, die den Einsatz der Sprachmittel völlig freigibt. Dieser 'Parolibrismus' enthält in Marinettis *Technischem Manifest der futuristischen Literatur* (auf 11. 5. 1912 datiert)⁸⁹ bereits alle maßgeblichen Gesichtspunkte eines abstrakten Sprachkunstwerks. Insbesondere verordnet er diktatorisch die für moderne Dichtung seither

⁸⁸ *Œuvres complètes*, op. cit. S. 857.

⁸⁹ Text nach *Marinetti e il futurismo*, op. cit. S. 77 ff. Zur poetologischen Würdigung vgl. W. Pabst, *Französische Lyrik*, S. 71 ff.

grundlegende Entgrenzung der Metapher ins Bild. Sobald sie ihre rhetorische Bevormundung abstreifte, entfesselte sie einen ununterbrochenen Strom neuer, überraschender Bilder, das „eigentliche Blut der Dichtung“. Die völlige Unterdrückung von Verständnishilfen wie „gleich“, „so wie“, „entsprechend“ etc., ja die gänzliche Abschaffung des ersten Teils in sprachlichen Vergleichen lasse Dichtung überhaupt erst zu sich kommen. Viel später wird Gottfried Benn diese Ansicht noch immer rechtfertigen. „Das Wie ist immer ein Bruch in der Vision, . . . ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik.“⁹⁰ Ein radikaler Zusammenfall von Bild und Bedeutung ist nach normativen Verstehensmaßstäben jedoch nicht mehr zu verstehen. Marinettis Schlußfolgerung ist deshalb konsequent: Eine solche „drahtlose Imagination“ könne ganz darauf verzichten, verstanden zu werden. Ihre anti-rhetorische Unordnung eröffnete dafür den nur Instinkten bekannten Weg ins geheimnisvolle Meer einer lyrisch besessenen Materie.

Wo alle denotativen Sicherheiten der Sprache unterbunden werden, spricht ihre Bildlichkeit nur noch für sich selber. Wer damit etwas anfangen will, darf in ihr nicht die Anweiserin einer vorab festgesetzten Bedeutung sehen. Wie sich die Metapher zum Bild verselbständigt, so verwandelt sich auch das (rhetorische) Formulierungsverfahren in ein Entdeckungsverfahren von Sinn. Verabsolutierung des bildhaften Sprechens darf als *eine* der poetologischen Strategien angesehen werden, mit der Lyrik seit den Avantgarden vom Nachvollzug einschlägiger Bedeutungen zu einem konstruktiven Abenteuer, zu einer „schöpferischen Transformation“ (Benn) überleitet.

Apollinaire hat vieles davon adaptiert.⁹¹ Allerdings konnte er manche futuristische Unmäßigkeit vermeiden, weil ihn die Debatte der kubistischen Malerfreunde auf dem Boden des technisch Machbaren hielt. In seiner Schrift *Les peintres cubistes* (gesammelte Besprechungen seit 1905; publiziert 1913) entwirft er ein theoretisches Programm zugleich für eine zeitgemäße Dichtung. Entscheidend auch hier die Einsicht, daß das Sujet, die Anekdote als thematologisches Organisationsprinzip in bildender und sprachlicher Kunst, eliminiert wird. Sujet und Bildlichkeit werden identisch, die Imagination zur allein sinngebenden Instanz. Wie eine

⁹⁰ Zit. nach W. Höllerer (Hrsg.), *Theorie der modernen Lyrik* (1), Reinbek 1965, S. 201.

⁹¹ Zu theoretischen und thematischen Wechselbeziehungen zwischen französischer und italienischer Avantgarde vgl. H. Meter, *Apollinaire und der Futurismus*, Rheinfelden 1977.

Lyrik jenseits der bekannten Sprachwelt aussehen könnte, hat er prägnant im Schlüsselgedicht «Zone» (1. Gedicht der Sammlung *Alcools*; 1912) resümiert:

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les
journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures
policières
Portraits de grands hommes et mille titres divers
(V. 11 ff.)

Dem symbolistischen Dichtungskonzept und seinem Textideal des «Chant» («chantent»)⁹² setzt er seine zeitgemäße Nachfolgepoetik («la poésie ce matin») entgegen. Sie erkennt in Prospekten, Katalogen, Plakaten oder Zeitungen ein neues Verfahren der Sinnstiftung. Jedes seiner Beispiele ist ihm Beweis für die 'moderne' Fähigkeit, aus einem Nebeneinander höchst ungereimter und damit ganz sich selbst überlassener Elemente gleichwohl einen Text zu machen. Diese lebenspraktische Konstruktivität begründet eine Dichtung, die ihre eigene Kohärenz gezielt so weit herabsetzen kann, daß ihre einzelnen Notationen so viel Unabhängigkeit erlangen, um Leser und Zuhörer zur Erfahrung ihrer eigenen Kreativität zu bringen. Apollinaire selbst hat in den Gedichten «Lundi Rue Christine», «Les Fenêtres» oder «L'Arbre» (alle aus der Sammlung *Calligrammes*, 1918) mit der poetischen Umsetzbarkeit experimentiert; am weitesten ist er wohl in «Lundi rue Christine» gegangen. Es gibt darin keine zwei 'Verse' mit demselben Referenten.⁹³

Die eigentliche Theorie einer kubistisch beeinflussten Dichtung aber hat Pierre Reverdy, der Freund Apollinaires und Max Jacobs, aufgestellt. Kunst in seinem Verständnis hat sich ihren Kunstcharakter durch Enthaltsamkeit gegenüber allen Nachahmungsverfahren zu verdienen. Die dadurch gewonnene Verfügbarkeit des Materials nimmt ihr jeden affirmati-

⁹² Repräsentativ Mallarmé in seiner «Réponse à une enquête» von 1891 (in: O. C., S. 866 ff.).

⁹³ Vgl. dazu die Interpretationen von Ph. Renaud, *Lectures d'Apollinaire*, op. cit. S. 314–324 u. ö., sowie, mit Bezug darauf, L. Dällenbach, „Das Bruchstück und der Reim. Zu Apollinaires ›Lundi Rue Christine‹“, in: Warning/Wehle (Hrsg.), *Lyrik*, S. 295 ff., zuletzt H. R. Jauß, „Die Epochenschwelle von 1912 (ausgehend von Apollinaires ›Zone‹ und ›Lundi Rue Christine‹)“, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein im lit. Prozeß des Modernismus, Poetik u. Hermeneutik* XII, im größeren Zusammenhang einer ästhetischen Wende.

Le Corset Mystère

Mes belles lectrices,

à force d'en voir **de toutes les couleurs**
Cartes splendides, à effets de lumière, Venise

Autrefois les meubles de ma chambre étaient fixés
solidement aux murs et je me faisais attacher pour écrire :

J'ai le pied marin

nous adhérons à une sorte de **Touring Club**
sentimental

UN CHATEAU A LA PLACE DE LA TÊTE

c'est aussi le **Bazar de la Charité**
Jeux très amusants pour tous âges ;

Jeux poétiques, etc.

Je tiens Paris comme — pour vous dévoiler l'avenir —
votre main ouverte

la taille bien prise.

ven Auftrag. Sie wird frei zur ganzen, ihr innewohnenden Bildfähigkeit. Diese ist um so stärker, je weiter die poetisch zusammengebrachten Bildvorstellungen auseinanderliegen („compositio oppositorum“). Das Gedicht wird dadurch zu einer Struktur der Entdeckung möglichen, in jedem Falle aber unzensierten Sinnes («vers l'inconnu»).

Reverdys Lyrik selbst wie auch die seiner Freunde hat diese Quelle schöpferischer Sinnätigkeit freilich nicht mit der Rücksichtslosigkeit aus-

⁹⁴ Neben den Essays in *Nord-Sud* vgl. hier *Le Gant de Crin*, Paris 1968, S. 36. Zum weiteren Kontext K. Dirscherl („Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit“, op. cit., S. 456). – Dichterische Sprache vertritt damit einen Typus von Zeichen, die nur noch „ein potentielles und undeterminiertes Korrelat haben“. Vgl. den systematischen Entwurf der Zeichenfunktionen bei D. Janik, „Zeichen – Zeichenbeziehungen – Zeichenerkennen“, in: Eschbach/Rader (Hrsg.), *Literatursemiotik I*, Tübingen 1980, S. 135–147.

gebeutet wie Futuristen, Dadaisten und frühe Surrealisten. Ihre Verachtung für die mißbrauchte Sprache ihrer Gegenwart ließ sie an jene Grenze vordringen, wo das dichterische Bilder-Mobile alles – oder nichts mehr – bedeuten kann. Zumindest ein Stück mag dieses Spiel mit der Bild-Form der Sprache andeuten. Es ist aus Bretons früher Sammlung *Mont de Piété* (1919) genommen. Darin wird die Tendenz beispielhaft, wie sich mit Hilfe der Poesie eine „Innovation des Selbstverständlichen“⁹⁵ ereignen könnte. Versuche von Apollinaire (*Calligrammes*), Pierre Albert-Birot (*Poésies 1916–1924*), Tristan Tzara (vgl. bes. *Vingt-cinq poèmes*, 1918) oder Blaise Cendrars (*Documentaires*, 1924 veröff.) hatten bereits die Richtung erschlossen.

Ein solches ‘Gedicht’ läßt, und dies hat systematische Gültigkeit, im Grunde stets zwei ganz unterschiedliche Wege der Erschließung zu. Der eine, von den Textern bevorzugt, möchte darin den Auslöser eines imaginativen Puzzles sehen.⁹⁶ Der andere beschreibt seine Machart und läßt seine Bedeutung mit seiner Poetik zusammenfallen. Beides scheint angemessen. Einmal indem Valéry beim Wort genommen wird: «Mes vers ont le sens qu'on leur prête.» Zum anderen, weil seit der avantgardistischen Moderne die Form nicht nur ebenso wichtig wird wie der Inhalt, sondern geradezu Inhalt selbst sein will.⁹⁷

Welche „Bildnetze“ (Marinetti) dieser Text auswirft, hängt mindestens ebenso sehr von der Initiative des Lesers wie von den Vorleistungen des Textes ab. Man könnte darüber einen Satz von der avantgardistischen Sinnmenge aufstellen: je näher die denotative Vorgabe des Textes gegen null gebracht wird, desto mehr strebt sein Konnotat gegen unendlich. Im Prinzip hat deshalb jede Lesart recht, zu welcher Assoziation die Sinn-Bilder des Textes sie auch verlocken. Je abwegiger, desto besser, würden sich Dadaisten und Surrealisten wünschen. Erst eine wirklich entfesselte Subjektivität bürgte dafür, daß das Denken von der Macht des Unvernünftigen übernommen werden kann. Natürlich könnte der Philologe den Text auf seine Weise zum Sprechen bringen. Man könnte den Titel, falls aufgrund des typographischen Abstands und der größeren Lettern «Le Corset Mystère» so aufgefaßt werden darf, nicht als parodistische

⁹⁵ M. Imdahl, „Is it a flag, or is it a painting? – über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 31 (1969), S. 218, wo eine höchst komplementäre Analogie in der Bedeutungsstiftung der bildenden Künste erarbeitet wurde.

⁹⁶ So ein zeitgenössischer Rezensent über Tzaras *Vingt-cinq Poèmes* (1918). Vgl. ders., O. C. I, S. 647.

⁹⁷ Mit H. Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik*, bes. S. 149.

sche Verwendung eines Werbeslogans für ein Damenbekleidungsstück, sondern als Signal für eine Vorstellung nehmen, in der 'Tarnwesten' noch fester Bestandteil der menschlichen Phantasie sind. Man könnte diese Lesart stützen durch die 'Damenapostrophe' «Mes belles lectrices». Seit der galanten Literatur gelten weibliche Leser als die besonderen Adressaten unterhaltender Literatur. Man könnte daran die bunte Farbenpracht («toutes les couleurs»), die 'couleur locale' einer pittoresken Romantik anknüpfen und Venedig einbeziehen als ein in die Wirklichkeit verschlagenes Stück historischen Romans. Man könnte in «Autrefois» einen weiteren Anreiz für diese Reise in eine 'sentimental' gestimmte Vergangenheit sehen («Touring Club sentimental»). Sie deckte sich zugleich mit der vertrauten Retrospektive der entsprechenden Romanliteratur. Man würde hier 'natürlich' «Un château» anfügen, den Schauplatz *par excellence* ihrer Abenteuer. Man könnte sich auch das Vergnügen des dadaistischen Zirkels an diesem ganzen Vers vorstellen, der, wenn man ihn auf die „schönen Leserinnen“ bezieht, eine pikante Kritik an ihrer romantischen Urteilskraft übt. Faßte man die solchermaßen aufgerufenen Gefühle als Wohltätigkeitsbasar auf («c'est aussi le Bazar de la charité»), ließen sie sich andererseits auf jene avantgardistische Grundauffassung beziehen, der die Welt ein Jahrmarkt ist (man denke nur an die Vorliebe der Avantgardisten für den *Marché aux puces*). Er hielt alles in jener interessanten Unordnung, die einer Verwandlung der Wirklichkeit ins Spiel («Jeux») den Weg ebnete, d. h. der dadaistischen und surrealistischen Weltordnung. Dennoch läge gerade darin, wie in den Linien der Hand («votre main ouverte»), die Zukunft beschlossen – zumindest die einer avantgardistischen Kunst des Lebens. Das Sinnspiel ließe sich fortsetzen.

Am Ende bliebe dies aber doch nur eine von vielen möglichen Lesarten. Daran läßt sich deshalb zugleich das Risiko beziffern, das diese Poetik der absoluten Bildlichkeit eingeht. Je mehr Bezüge sich unter den Elementen herstellen lassen, desto weniger kann es gelingen, sich über diesen Text noch zu verständigen. Wie seine Sprachgestaltung sich über die Konvention der Sprache hinwegsetzt, so gibt sich auch der mögliche Sinn nicht mehr zu einem Gemeinschaftserlebnis zwischen Autor und Publikum her. Wenn der Text noch etwas 'vermittelt', dann höchstens den Texthandelnden mit sich selber. Seine konstruktive Tätigkeit schlägt unversehens assoziative Brücken zu verschütteten Regionen seiner Selbsterfahrung, über die sich objektiv nur schwer sprechen läßt. Bei extremer Zuspitzung, in Jarrys „Enthirnungs-Vision“ etwa, in Marinettis Romanheld Mafarka, in Tzaras Ausrufung des Zeitalters der Idiotie, im surrealistischen «acte gratuit», läuft solche Avantgarde auf Anstiftung

dessen hinaus, was man im Blick auf Psychiatrie und Tiefenpsychologie als paranoiden Ungehorsam bezeichnen könnte.

Will man einen objektiven Sinn dieses Textes ermitteln, so scheint man sich mit der Beschreibung seiner Machart bescheiden zu müssen. Grundlegend ist seine gezielte Poetik der Inkohärenz. Sie erlaubt die Zusammenfügung von Elementen, die, wie ihre Typographie zeigt, aus verschiedenen Texten herausgerissen und damit ihres ursprünglichen Zusammenhangs entkleidet wurden. Diese vorsätzliche Entkontextualisierung wird ergänzt durch ein weitgehend unverbundenes, ja zufallsbedingtes Nebeneinander. Tzara hat dieser aleatorischen Collage eine Poetik gegeben, die mehr besagt als alle Kommentare⁹⁸:

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.

Dies wiederum stellt alle herkömmliche Erwartung auf den Kopf, daß ein Text von sich aus die Kontinuität einer Mitteilung habe. Mit Begriffen der Malerei wie Collage, Montage oder Assemblage hat man dieser lyrischen Sprachverfremdung einen Namen zu geben versucht. Sie will für willentliche Abwehr vordergründiger Bedeutungen mit einer Bildmagie entschuldigen. Der Dichter versteht sich, wenn es hoch kommt, als Sprachspielleiter. Er disponiert seine Versatzstücke nach dem 'Gesetz' weitgehender Ungewöhnlichkeit, ja mit einem «maximum di disordine» (Marinetti).⁹⁹

Auf dieser Vorstellung beruhen Apollinaires verbale Montagen in seinen sog. «poèmes-conversations», Cendrars' «photographies verbales»

⁹⁸ O. C. I, S. 382.

⁹⁹ «Manifesto tecnico», in: *Marinetti e il futurismo*, S. 81.

(*Documentaires*); auf diese schöpferische Sprachverwirrung vertrauen surrealistische Experimente wie die «*papiers pliés*» (berühmtes Beispiel: «*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*»), hypnotisches Sprechen, von R. Crevel eingeführt, mit R. Desnos als besonderem Medium und Mitgliedern der Gruppe als Stenographen; Traumberichte (vgl. die Beispiele in Bretons *Nadja* oder den *Vases communicants*; das «*Journal d'une apparition*» in R. Desnos' *Domaine public*, oder die von Breton edierte Sammlung *Trajectoire du rêve*). Nicht zuletzt die «*écriture automatique*» selbst darf als 'gattungshafte' Technik angesehen werden, die mit dem (poetischen) Text eine bildlich arbeitende Assoziationsmaschinerie in Gang setze. Sie entlastet das menschliche Bewußtsein von allem Zweckhaften, Planmäßigen. Dadurch eröffnet sie ihm, daß im zufällig herbeigeführten Zusammentreffen der Dinge im Gedicht ein Gesetz des Zufalls angelegt ist, das auf eine höhere als die übliche Bezüglichkeit hinführt. Es läßt im „ursachlosen Angeordnetsein“ (C. G. Jung) einer bildlich befreiten Sprache jene Ordnung außerhalb der Kausalität durchscheinen, die im Irrationalen waltet.¹⁰⁰ Da sie sich gerade nicht aus willensmäßigen Anstrengungen herleiten läßt, ist sie etwas, was günstigenfalls einer interesselosen, poetischen Intuition 'zu-fällt'. Diese Vorkehrungen gegen die praktische Vernunft konnten die Vision nähren, daß die Bild-Form der Sprache in ein erweitertes Denken einführt, welches das Elend aller menschlichen Dualismen zu übersteigen vermag. Ihm wäre „der Verstand Teil [nicht Gegenteil] des Gefühls, und das Gefühl Teil des Verstandes“ (Hans Arp).

X

Eine zweite Richtung innerhalb der avantgardistischen Experimentalpoetik verfolgt dieses Ziel dadurch, daß sie Bedeutungen bevorzugt über die Gestaltung des sichtbaren Teils der Sprache zu erzeugen sucht. Sosehr die Tradition lyrischen Sprechens den Ansatz zu einem solchen «*lyrisme visuel*» (Apollinaire) nahelegte, die Avantgarden wagen sich zu einem poetischen Ausdruck vor, dem unumwunden eine Lyrik des Schauens vorschwebt. Sie geht weit über die Erfahrung hinaus, daß ein Gedicht sich vor jeder Lektüre gewöhnlich schon durch seine Gestalt als solches zu erkennen gibt. Metrische Regulierung und strophische Gliederung der Sprache haben das Erscheinungsbild von Lyrik von jeher auch

¹⁰⁰ Vgl. H. Richter, *Dada*, S. 54ff.; dort auch das folgende Zitat H. Arps (S. 60); die Hervorhebung v. Vf.

räumlich, von der Fläche her ausgelegt. Dieses erschließt sich jedoch nicht eigentlich dem lesenden, sondern dem betrachtenden Auge. Diese gedoppelte Wahrnehmung setzten etwa schon die Initialenmalerei, der ornamentale Gebrauch von Majuskeln oder manieristische Umgangsformen mit Sprache voraus. Daneben besteht eine mehr als zweitausendjährige Tradition der Technopaignia.¹⁰¹ Redende und bildende Kunst hatten dort die Sprache als Text und Bild zugleich gestaltet. Was solche Figurengedichte mitzuteilen haben, muß über das Wechselverhältnis von Gesagtem und Dargestelltem erschlossen werden. Der Text ist mit dem Bild, das Bild mit dem Text zu vermitteln, ehe Sinn entspringt. Diese wahrnehmungsteilige Kodierung erhöht einerseits das Ausdrucksvermögen des Gedichts; es verändert andererseits die Verstehensarbeit. Das lyrische 'Text-Bild' erzeugt eine einfache Form von Simultaneität, die eine erschwerte ästhetische Wahrnehmung zur Folge hat. Bei allem Interesse für das, was es bedeuten soll, erzwingt seine Ablaufstrategie erhöhte Aufmerksamkeit für den Prozeß der Sinnbildung selbst. Nimmt man das Aufsehen hinzu, das Mallarmés *Un Coup de dés* bei Eingeweihten damals erregt hatte, so wird verständlicher, warum das avantgardistische Programm einer Befreiung aus Kulturzwängen durch eine Befreiung aus Sprachzwängen sich auch für visuelle Poesie aufgeschlossen zeigen mußte.

Die Vorstöße in dieses Feld der Expressivität schritten mit nahezu systematisch anmutender Gewissenhaftigkeit alle erdenklichen Ausdrucksmöglichkeiten ab, die sich auch an der optischen Physis der Sprache entwickeln ließen. Mit vollem experimentellen Risiko scheuten sie sich nicht, bis an die Grenze zu gehen, wo das visuelle Gedicht kippt und in burleske oder sarkastische Bilderrätsel umschlägt. Dennoch hat ihr Pioniergeist künftigen Sprachumgangsformen einen vielbegangenen, darum aber nicht weniger problematischen Weg gezeigt. Er sei, mit der gebotenen Kürze, an drei exemplarischen Beispielen abgesteckt. Apollinaires Gedicht «*Il pleut*», das letzte seiner zweiten Sammlung mit dem bezeichnenden Titel *Calligrammes*, steht für eine solche Möglichkeit. Er hatte um 1911/1912 mit 'poetischen Zeichnungen' (W. Pabst) zu experimentieren begonnen und der frühen Avantgarde damit eine entscheidende Orientierung gegeben. «*Il nous a révéle tous les secrets des Dieux*» wird

¹⁰¹ Vgl. dazu bes. W. Pabst, „Das ›Idéogramme lyrique‹ und die Tradition der Technopaignia“, in: E. Leube/A. Noyer-Weidner (Hrsg.), *Apollinaire* (ZfSL-Beiheft 7), Wiesbaden 1980, S. 1–30, mit Klärung der komplexen Begrifflichkeit und Interpretierbarkeit. – Allg. K. P. Dencker, *Text-Bilder*, Köln 1972.

IL PLEUT

il pleut des voix de femmes
 comme si elles étaient mortes
 même dans le souvenir
 dans les gouttelettes
 auriculaires
 muettes
 écoute sil pleut tandis que le regret et le dédain
 pleurent une ancienne musique
 écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
 c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres
 de ma vie ô gouttelettes
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
 écoute sil pleut tandis que le regret et le dédain
 pleurent une ancienne musique
 écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

Pierre Albert-Birot 'singen', einer seiner getreuesten Gefolgsleute in der Kunst des lyrischen Ideogramms.¹⁰²

Wer dieses Gedicht lesen will, muß es zuerst betrachten. Zusammen mit dem Signal des Titels bringt es sein Thema bildlich auf den ersten Blick zur Sprache. Es legt damit jedem weiteren Vorgehen eine thematologische Annäherungshypothese nahe. Dafür sorgt nicht zuletzt der erschwerte Übergang vom Schauen zum Lesen. Zum einen bedarf es mehrerer Lektüren, um eine Ordnung der Wortschnüre zu ermitteln. Zum anderen setzen die kleinen, interpunktionslos und vertikal gereihten Sprachzeichen der Lektüre einen materialen Widerstand entgegen, der die Wahrnehmung beträchtlich verlangsamt. Andere Calligrammes wie etwa das Widmungsgedicht an Léopold Survage geben sich erst einer mühsamen Entzifferung preis.

Je länger aber diese retardierenden Maßnahmen das Bild dieses Textes betonen, desto mehr sinnliches Gewicht kommt seiner Vorstellung zu. Regen interessiert in poetischer Umgebung weniger in meteorologischer denn in metaphorischer Hinsicht. Bevor der Text sich noch selber äußern kann, verweist ihn seine Figur bereits an jenen reichbesetzten Kontext, den das Motiv des Regens mit sich führt. Seine Beliebtheit in hoher und trivialer Literatur hat es fest für sentimentale Perspektiven eingenommen. Zugleich legt sein Erscheinungsbild optisch großes Gewicht auf die Vertikale. Was immer der Sprachtext zu sagen hat, der Bildtext unterstellt es einer massiven Richtung von oben nach unten. Wie aber verhält sich der Text dazu?

- (1) il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes
même dans le souvenir
- (2) c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres
de ma vie ô gouttelettes
- (3) et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un
univers de villes auriculaires
- (4) écoute sil pleut tandis que le regret et le dédain
pleurent une ancienne musique
- (5) écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et
en bas

Die sprachliche Mitteilung knüpft, im Grunde in jedem Vers, am Bild-Thema an (V. 1 «il pleut»; V. 2 «il pleut»; V. 3 «ces nuages»; V. 4 «il pleut»; V. 5 «tomber»). Was wie eine Wiederholung und Bestätigung aus-

¹⁰² Vgl. «La Lune ou le livre des poèmes», in: *Poésie 1916-24*, Paris 1967, S. 237, V. 17.

sieht, erweist sich bei näherer Prüfung jedoch bereits als raffinierte Verarbeitung des bildlichen Vorschusses. Sie ruft das Motiv jeweils nur auf, um aus ihm sogleich in eine Welt des Unvertrauten überzuleiten. Apollinares metaphorische Verfremdung des Motivs hält sich in diesem Falle in Grenzen. Aus «il pleut» (V. 1) transformiert er «des voix de femmes»; aus «il pleut» (V. 2) – «merveilleuses rencontres de ma vie», aus «nuages» (V. 3) – «tout un univers de villes»; aus «il pleut» (V. 4) schließt er über «regret et dédain» auf «une ancienne musique»; aus «tomber» (V. 5) schließlich auf «les liens qui te retiennent». Die fallende Linie der Verse präludiert einem vielfachen Abstieg in die Erinnerung (Ende V. 1), in der das Grundmotiv des Regens in die Grundbefindlichkeit des «mal-aimé» hinabführt. Einzig V. 5 deutet bereits bildlich an – er geht nicht bis auf den Grund der Seite –, daß im schwebenden Abschluß die Aussicht auf eine Aufhebung der verhängnisvollen Falllinie besteht: der unverzichtbare Durchgang durch die Leiderfahrungen dissonantischer (Liebes-) Begegnungen verklingt wie eine alte, wehmütige Musik (Ende V. 4). Die optisch und semantisch wie ein unumkehrbares Schicksal dominierende Abwärtsbewegung wird im letzten Vers schließlich thematisch eingeholt («qui te retiennent en haut et en bas») und damit gebannt – der „Regen“ der Erinnerung und des Leidens geht zu Ende. Andere Gedichte Apollinaires bestätigen, daß erst diese schmerzvolle Überschreitung («tomber les liens») der traditionellen Grenzen («haut, bas») von Sentimentalismus und ästhetischer Tradition die Lyrik zu avantgardistischen Horizonten führen kann.

Wie sehr die Wirkung mit dem Schauen rechnet, sei noch an einem zweiten Aspekt angedeutet. Da seine Gestalt so stark das visuelle Vermögen anspricht, kann das Sagen selbst von bildhaften Eindrücken weitgehend entlastet werden. Mit einer bemerkenswerten Stimmigkeit entfaltet es deshalb nicht noch einmal die optische Aussage. In einer Art synästhetischer Korrespondenz läßt das Gedicht, was es sprachlich mitzuteilen hat, ganz als eine Welt des Hörens anschaulich werden: V. 1 «il pleut – des voix»; V. 2 ist eine syntaktische Analogie und zugleich eine Ausfaltung der «voix de femmes»; V. 3 «nuages se prennent à hennir – un univers de villes *auriculaires*»; V. 4 «écoute – il pleut . . . ils pleurent une ancienne *musique*»; V. 5 schließlich bekräftigt mit einer Anapher: «écoute tomber. . .». Diese Poesie schreitet damit zu einer immer umfassenderen Versinnlichung ihrer Mitteilung fort. Schauend hebt ein Sprechen an, das sich selbst wieder als Hören vollzieht. Die Stimme der Tiefe («mortes», «souvenir», V. 1; V. 2 «merveilleux»; V. 4 «ancien»; V. 5 «bas»), die sehend zu Gehör, hörend zu Gesicht kommt, weist bereits deutliche An-

klänge an das surrealistische „Raunen des Unbewußten“ auf, obwohl das lyrische Ich es hier noch als Leiderfahrung unterbinden zu müssen glaubt («tomber les liens»).

Diese ästhetische Richtung vertraut der optischen Physis der Sprache ebenso wie der semantischen Verfänglichkeit traditioneller Sageweisen und macht Sinn damit verstärkt zu einer Sache der sinnlichen Erfahrung. Was ihr Ausbruch aus den traditionellen Mustern der Darbietung an Eindeutigkeit einbüßt, versucht sie durch sinnlichen Reichtum aufzuwiegen. Je mehr das sprachliche Zeichen als Werkstoff, der Text als ein Bild gebraucht wird, desto stärker tritt es aus seiner bekannten semantischen Natur heraus. Entsprechend unmittelbar, so die daran geknüpften Erwartungen, kann es dann für sich selbst sprechen.

Apollinares Standort in diesem Prozeß weist ihn eher als Schrittmacher denn als Vollender aus. An den kritischen Rand solcher Poesie waren andere neben und nach ihm vorgedrungen. Die Bereitschaft, Sprache bis zu ihrem Verstummen zu verbildlichen, hat in poetischer Hinsicht überwiegend problematische Ergebnisse zutage gebracht. Aber sie können die Denkrichtung der Recherche angeben. Zwei Beispiele extremer Visualisierung mögen dies ergänzend belegen. Bei allen ideologischen und politischen Verwirrungen, die die Entwicklung des italienischen Futurismus begleitet haben, darf diese Bewegung dennoch für sich in Anspruch nehmen, als erste das Maß für das damals Wagbare gegeben zu haben. Als Teil wie auch als Rivalin der Pariser Avantgarde hat sie diese entscheidend mitgeprägt. F. T. Marinetti, ihr Führer, mag deshalb mit einer „typographischen Collage“, so seine eigene Gattungsbestimmung, eine Grenzerfahrung lyrischen Malens veranschaulichen.¹⁰³

Nach futuristischem Selbstverständnis zumindest handelt es sich um ein ‘Gedicht’ im Stile der «parole in libertà». Gegenüber Apollinares Text wird die fortgeschrittene Umschichtung der Aussage geradezu quantitativ ansichtig. Die verbliebenen Worte und Satzbruchstücke befinden sich eindeutig im Rückzug gegenüber anderen Bedeutungsträgern. Traditionelle Sprache ist zu einem Material unter anderem degradiert und muß sich einer ‘malenden’ Ausdrucksweise unterordnen. Darüber hinaus wird sie weder von einer Zeilenanordnung noch von einer Syntax zu einer Einheit der Mitteilung zusammengebunden. Nicht einmal das Lexikon setzt dieser Collage eine unterste Grenze. Sie setzt die Sprache einerseits zu purer Lautmalerei herab (GRAAAAQ, TRAC; SCRABrrRraaNNG etc.) und verwandelt damit ihr akustisches Bild in Sichtbarkeit. Anderer-

¹⁰³ Aus: F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuriste*, Milano 1919.



seits scheut sie sich nicht, die Sprache insgesamt zu verlassen. Die über die Fläche verstreuten graphischen Splitter zeigen einen Abstraktionsgrad der Aussage an, der das 'Gedicht' an den Rand eines Bildes bringt. In der Silhouette einer liegend sich aufstützenden Frau im rechten unteren Bereich ist dieser Umschlag bereits vollzogen. Wie nahe sich in der Tat poetische und künstlerische Collage dadurch kommen, vermag exemplarisch in diesem Zusammenhang Carràs *Manifestazione intervenista* zu bezeugen.¹⁰⁴ Marinettis Beispiel kann deshalb für eine Tendenz der avantgardistischen Dichtung stehen, deren Vorbehalte gegen alles, was und wie es bisher gesagt wurde, bis hin zur selbstvernichtenden Erkundung einer Sprache ohne Sprache geht.

Um so mehr muß auffallen, daß es gerade diese geschmähte Sprache ist, die dem Verständnis dieser Collage massive thematische Angebote macht. Der Titel insbesondere formuliert in knappster Form eine erschließende Anekdote:

Le soir, couchée dans son lit,
Elle relisait la lettre de son artilleur au front

Die Lesende rechts unten nimmt die Stelle des von Marinetti aus der Lyrik verbannten lyrischen Ich ein. Aus ihrer Perspektive lassen sich die heterogenen Signale kohärent machen. Sie legt eine äußere Mitteilungssituation (lettre; elle; artilleur) und einen beherrschenden Gegenstand nahe: den Krieg (artilleur; front). Was im größten Teil der Collage dann im wahrsten Sinne zur Auslage kommt, präsentiert sich als die – avantgardistische – Inszenierung einer brieflichen Mitteilung. Die angedeutete affektive Perspektive der Leserin (*son artilleur; dans son lit*), die durch eine heroische ergänzt wird (Auszug aus ihrer Antwort: «grazie e auguri a lei e ai suoi arditi compagni»), begründet eine innere Mitteilungssituation, die den Inhalt des Briefes gewissermaßen vor die affektiv erregte Vorstellungskraft der Leserin bringt und damit die Art seiner Wiedergabe motiviert.

Der Hauptgegenstand selbst, eine zeitlich nicht näher bezeichnete Bombardierungsszene aus dem Ersten Weltkrieg, wird zu einer Demonstration futuristischer Simultaneität. Sprachliche und nichtsprachliche Mittel werden allein von der Absicht regiert, das gewaltigste Simultanspektakel, den Krieg, in einen adäquaten Ausdruck zu übersetzen. Nicht nur waren die Futuristen damals als Freiwillige in den Krieg gezogen und damit ins Zentrum der geschichtlichen Vitalität gerückt (vgl. oben links: «futura-

¹⁰⁴ Abb. in: M. Calvesi, *Futurismus*, München 1975, Tafel 40.

sta»); der Krieg stand zugleich im Mittelpunkt ihrer ästhetischen Ideologie. Er macht jenes Fest der Instinkte möglich, deren chaotische Brutalität alles Festgefügte zerschlägt und die ursprünglichen menschlichen Antriebe an die Macht bringt. Die offenkundige Unordnung dieses Gedicht-Bildes will diesen futuristischen Glaubenssatz zu einer Erfahrung der Wahrnehmung machen. Im ungereimten Neben- und Ineinander von fliegenden Geschossen (rechts oben: «iiii paa piing»), Detonationen, Waffenlärm (Mitte: «tam-tumb-tumb» etc.), Kampfbrufen («Guerra ai tedescofil»), Explosionsblitzen und den Schreien der Verwundeten («iiii») will sich diese infernalische Entladung in sinnlicher Dichte vergegenwärtigen. Der Text tut noch ein übriges: mit «esplosione» und «simultaneità» kommentiert er den zentralen Gegenstand und seine Poetik selbst.

Soviel Selbstexplikation neben der bildlichen Unmißverständlichkeit muß zu der kritischen Frage herausfordern, welches Terrain mit solcher Poesie gewonnen ist. Der Aufwand an visueller Abstraktion läßt keinen Zweifel zu. Solchen Experimenten steht die unbestrittene Patenschaft zu, Entwicklungen wie der Konkreten Poesie, dem Lettrismus oder Spatialismus den Boden bereitet zu haben. Wenn dieser Text seine Überwindung der traditionellen poetischen Sprechmuster und seine zur Schau gestellte Entgegenständlichung aber gleichzeitig wieder anekdotisch aufhebt, verkümmert die Bemühung um Abstraktion zu bloßer Illustration. Die Form wird zur Tautologie der Mitteilung. Dem Wahrnehmenden bleibt kaum mehr Spielraum, als in diesen futuristischen Lebensrausch einzustimmen – oder nicht. Die hier praktizierte Visualisierung der Sprache scheint weniger auf Erweiterung, allenfalls auf Intensivierung von Sinn angelegt. Statt dem freien Lauf der Bedeutungen zu folgen, wie die futuristischen Manifeste fordern, steht ihre Dichtung eher im Dienste eines Sinndiktats. Immerhin zeigt sie sich darin im Einklang mit ihrer Ideologie. Der Zerschlagung aller Traditionen geht es vor allem um die diktatorische Verpflichtung der neuen Kunst auf die Mitarbeit an einem „unbegrenzten intellektuellen und physiologischen Fortschritt der Menschen in technischer Zivilisation“¹⁰⁵. Der Futurismus lieferte so den ersten Beleg dafür, daß eine avantgardistische Bewegung, sobald sie sich einer Ideologie verschreibt, ihre Avantgarde verrät. Nach ihm machen Dada (Berlin) oder der Surrealismus nach 1925 dieselbe Erfahrung. Die am Beispiel Marinettis erkennbar werdende Tendenz zu einer ‚photographischen Lyrik‘ zeigt, wo den Möglichkeiten ihrer visuellen Abstraktion die Grenzen der Un-Lyrik gezogen sind.

¹⁰⁵ Vgl. Chr. Baumgarth, *Futurismus*, S. 133 ff.

Genau ein solches Experiment veranstaltet Louis Aragon in «Persiennes».

PERSIENNES

Persienne Persienne Persienne

Persienne persienne persienne persienne persienne
persienne persienne persienne persienne persienne persienne
persienne persienne

Persienne Persienne Persienne

Persienne?¹⁰⁶

Die Sprachbereinigung dieses Beispiels wagt den irritierenden Versuch, Titel und Text in nahezu vollkommene Übereinstimmung zu bringen. Der ‘Text’ selbst ist semantisch so redundant, daß er so gut wie verstummt. Das nach einer strengen horizontalen und vertikalen Geometrie verteilte Wort simuliert die typographische Anordnung eines traditionellen Gedichts und bildet doch nur einen lexikalischen Raster, in dem das einzelne Wort weitgehend aus dem Aufbau eines Bedeutungszusammenhangs herkömmlicher Art ausgeschieden ist. Dafür gewinnt es jedoch die Selbständigkeit eines graphischen Zeichens. Ein verbleibender Anreiz zur Sinnbildung spricht im Grunde nur aus seiner Anordnung in der Gedichtfläche. Die bis auf zwei Details (Plural des Titels; Fragezeichen hinter der letzten Nennung) identische Aussage von Titel und Text scheint sich ganz dem bildlichen Ausdruckswert zu fügen. Die vorherrschende Horizontale ahmt in der Anordnung der ‘Verse’ jene Querstruktur nach, die für Holz- oder Metalljalousien («Persiennes») charakteristisch ist. Die ‘Verse’ sind sichtbar gemachte Lamellen des Gegenstandes, den sie aussagen. Dieser ist aber nicht nur semantisch und optisch bezwingend. Durch die zwanzigfache Wiederholung als dem ganzen Inhalt des Gedichts nimmt er die Züge einer Obsession an. Bezogen auf ihren Zweck, der Abhaltung von Licht und Hitze, gäbe sich der abstrakte Einwort-Raster des Textes als ein ‘Wörtervorhang’ zu erkennen, der verdunkelt und bricht, was der Sprache anvertraut wird. Aus der Sicht dieses Textes erscheint sie als starres Schema. Er brächte damit die avantgardistischen Zweifel an der kommunikativen Funktion von Sprache überhaupt zu sichtbarem Ausdruck. Um in seinem Bilde zu bleiben: seine Jalousien vertreten die Scheuklappen des uneigentlichen Redens. Sie zwingen die

¹⁰⁶ Aus: L. A., «Mouvement perpétuel» (ca. 1922), in: *L'Œuvre poétique*, T. II, Paris 1974, S. 104.

Äußerungen des Lebens in die Engpässe des Geredes und seiner Vorurteile. Eine solche Lesart würde dieses Gedicht in den Zusammenhang der ausgeprägten avantgardistischen Sprachkritik stellen. Aragon selbst hat sich in mehr als einer heftigen Stellungnahme dazu bekannt.

Da andererseits dieser Versuch – anonym – in Paul Eluards dadaistischer Zeitschrift *Proverbes* zuerst veröffentlicht wurde, ist eine dadaistische Lesart nicht auszuschließen. Dafür könnte in der Tat der 'Abgesang' Vorschub leisten. Der Einwort-Vers beendet diese poetische Kampfansage an die bisherige Poesie mit einem herausfordernden Fragezeichen. Bekundet sich darin nicht eine burleske «mise en question» all dessen, was sich über diesen Seh-Text hat mutmaßen lassen? Wenn er bisher als eine Satire auf die 'bedeutende' Sprache hatte gelten können, will er dann am Ende nicht auch die Interpretationen vereiteln, zu denen er andererseits gerade herausfordern will? Hatte Tzara sein Publikum nicht belehrt: «Dada – ne signifie rien» und: «les vrais dadas sont contre DADA»? Damit wurde die Selbstaufhebung der Künste zu einem ihrer wesentlichen Themen gemacht. Das sprachliche Bildgefüge opferte dann selbst seine mögliche Bedeutsamkeit noch seiner Lust an der Dekomposition. Sein Sinn reduzierte sich letztlich auf eine nihilistische Irreführung aller Sprachgläubigkeit. Er wäre ein bloßes Spiel mit der Bedeutungswilligkeit von sprachlichen Zeichenbenutzern. Getroffen würde die menschliche Schwäche, allem und gerade dem Unverständlichen einen Sinn geben zu wollen. Der Aufstand der Künste gegen den sprachlichen und literarischen Gemeinplatz war deshalb nie kompromißloser als in dadaistischer Weltverachtung. Sie scheute sich nicht, selbst menschliches Reden als Sinnlosigkeit ästhetisch zu vergegenständlichen.

Vor diesem Hintergrund haben die Experimente mit der optischen Seite der Sprache ihren Platz. Sie bezeichnen diejenige poetologische Abstraktionstendenz, die mit der Ansiedlung der Aussage in der Seh-Form der Sprache der semantischen Patina zu Leibe zu rücken versucht, die der kollektive Gebrauch auf dem einzelnen Wort abgelagert hat. Je mehr dabei die Herstellung von Bedeutungen auf das Auge übergeht, desto unabhängiger macht sich das Poem von der lesend zu erfassenden. Die sprachlichen Zeichen werden zu bloßen Objekten, die sich visuell verarbeiten oder gar gänzlich ersetzen lassen. Ihre Sprachbilder erzeugen damit einen „Appell an das nicht durch das Wort gegangene Verstehen“¹⁰⁷. Erkauft

¹⁰⁷ Pignatari, „Programm der konkreten Poesie“, zit. nach der einschlägigen Untersuchung von R. Feldes, *Das Wort als Werkzeug*, Göttingen 1976, hier S. 13 f.

werden muß die Möglichkeit eines solch sehenden Sprechens jedoch mit einer paradoxen Selbstverleugnung der Sprache. Je mehr ein Gedicht zum Anlaß einer Betrachtung wird, desto mehr nähert es sich dem Übergang in die bildende Kunst. Marinettis Gebilde streift bereits die Collage-Bilder seiner Maler-Freunde; Aragons Textbild hat es nicht mehr weit zum 'Ziegelwandmuster' konkreter Poesie. Die visuelle Abstraktion in der Lyrik hat dort ihr Ende, wo die sprachlichen Zeichen als pure Zeichnung zum Schweigen gebracht werden. Diese visuelle Verfremdung der Sprache steht und fällt mit den Möglichkeiten sprachlosen Sprechens. Avantgardistische Lyrik geht das Wagnis ein, den längst erledigten Grundsatz des „ut pictura poesis“ wörtlich zu nehmen. Sie erprobt, wie weit ein poetischer Sprachgebrauch gehen kann, der mit der optischen Physis der Sprache das Geschäft der Ikonographie, der Malerei, der Graphik betreibt und wo dabei seine Identität als Literatur endet. Dennoch hat sich gerade dieser visuelle Vorstoß als außerordentlich fruchtbar erwiesen. Er hat auf der einen Seite dem lyrischen Fortschritt danach den Weg bereitet. Konkrete Dichtung, Lettrismus, Spatialismus sind, unter poetologischen Gesichtspunkten, Epigonen dieser Dichtung fürs Auge. Ihr eigentlicher Triumph findet jedoch in der Werbung statt.¹⁰⁸ Sie hat sich zunehmend zu einer sprachoptischen Kommunikation entwickelt. In einer Zeit, in der niemand mehr Zeit hat, ist Werbung darauf angewiesen, sich möglichst auf einen Blick und einprägsam mitzuteilen. Die Gattung des 'Text-design' (M. Bense) ist in wesentlichen Merkmalen angewandte Poetik der Avantgarde.

XI

Eine dritte Abstraktionstendenz untersucht, wie weit die Sprache bei der Gestaltung der Laut-Form trägt. Was die Experimentatoren dabei bis hin zum Klamauk verfolgen, scheint, obwohl kaum ein Versuch dem anderen gleicht, dennoch einer gemeinsamen Gattungsvision zu huldigen: dem 'Laut-Gedicht'. Die Befremdlichkeit und Fragwürdigkeit der einzelnen Beispiele könnte leicht in Vergessenheit geraten lassen, daß die Rücksicht auf die phonische Physis der Sprache eine ehrwürdige Tradition in der Geschichte der Lyrik hat. W. Pabst hat die Prägekraft des musika-

¹⁰⁸ R. Feldes (s. o.) sowie Massin, *Buchstabenbilder und Bildalphabete*, Ravensburg 1970, haben eindrucksvolle Beispiele dieser angewandten Experimentallyrik gesammelt und kommentiert; vgl. ergänzend S. C. Andronescu, *Essai sur l'esthétique de la poésie visuelle française*, Diss. Univ. of New York 1973.

lischen Prinzips in der Lyrik und ihr Streben nach Euphonie als historischen Untergrund auch der avantgardistischen Revolte ins Licht gerückt.¹⁰⁹ Die Wagner-Begeisterung des 19. Jh. ebenso wie der symbolistische Leitgedanke einer Dichtung als Gesang sehen in der Sprache einen Bedeutungsträger, der vorrangig durch seine Klangqualität wirkt (Verlaine: «De la musique avant toute chose»; «Art poétique», V. 1). Das „Wort als innerer Klang“ (Kandinsky)¹¹⁰ spricht, zumal in lyrischer Verdichtung, neben dem Wortlaut zugleich mit seinem Wohllaut. Die Poesie um die Jahrhundertwende war deshalb mit ihrer Idee von einem musikalischen Sprachkunstwerk bereits im Begriff, das Wort ungegenständlich, abstrakt zu handhaben.

Die Avantgarden ließen sich davon unbezweifelbar anregen. Dennoch geht ihr Aufstand nicht in einer linearen Fortführung und Vollendung dieser historischen Ansätze auf. Ihr Umgang mit der «image acoustique» (Saussure) der Sprache weicht so sehr von symbolistischem Melos ab, daß im Grunde erst ein Traditionsbruch ihre Unterschiedlichkeit zu erklären vermag. Im Kern baut er nicht mehr auf den Klang, sondern auf den *Laut* der Sprache. Dies schließt eine Nachfolge in «poésie pure» aus, ermöglicht andererseits aber das Neuland einer «poésie phonétique». Dort war eine «presque-disparition vibratoire» (Mallarmé) des Wortes notwendig, um durch die Klang-Alchimie des Gedichts noch einen Anklang an das Wort als mythischen Logosträger («Verbe») vernehmbar zu machen. Die Avantgarden teilen diese Notwendigkeit einer Entmachtung der gemeinen Sprache. Sie antworten darauf jedoch mit völlig anderen Maßnahmen. Ihre Dichtung transzendiert das sprachliche Medium gleichsam nach unten. Sie geht ihm in seiner kruden Stofflichkeit nach, läßt den Laut vor allem anderen sich selbst sagen. Tzara: «la pensée se fait dans la bouche»; also auch hier die Hoffnung auf die Sprache des ‚Primitivismus‘. Sie setzt höchster Überarbeitung der geläufigen Rede ihre nicht minder weit getriebene sinnliche Verdinglichung entgegen.

Die Lautdichtung verfolgt dabei grob zwei Strategien. Die eine bildet phonische Reihen, die sich noch in den Grenzen des Verständlichen halten; die andere setzt sich auch darüber hinweg und übt sich im tönenden

¹⁰⁹ In: *Französische Lyrik*, bes. Kap. III, 3b: «Poésie phonétique», S. 236 ff. – Vgl. außerdem A. Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Bd. II, S. 221–255, mit Beispielen der Avantgarde.

¹¹⁰ W. Kandinsky in seiner richtungweisenden Schrift zur Grundlegung der ästhetischen Moderne *Über das Geistige in der Kunst* (Ed. u. Einf. v. M. Bill), München 1970.

Verschweigen eines Geheimnisses. Zur ersten Richtung zählen die bis zum ermüdenden Exzeß getriebenen Lautmalereien des Futurismus. Das Beispiel von Marinetti (vgl. S. 458) ist auch in diesem Zusammenhang aufschlußreich: die sprachlichen Zeichen werden dort als die populärste phonetische Umschrift in Anspruch genommen, um mit ihr im Grunde unsprachliche Laute zu transkribieren. Durch solche Onomatopöie fällt die Aussage mit den registrierten Lauten zusammen; Dichtung veranstaltet eine akustische Reportage. Richtungweisend waren futuristische Lautzeichnungen wie *Zang Tumb Tumb* oder *Dune* (Marinetti) jedoch weniger in dem, was sie erreicht, sondern was sie gewagt haben. Immerhin hatten sie die bahnbrechende Entgrenzung des lyrischen Tons zum *Geräusch* eingeleitet, die Schule machen sollte.

Andere hingegen sahen in der sprachlichen Lautform gerade eine Möglichkeit zur Entvereindeutigung. Apollinaire, der „Stimmenimitator“,¹¹¹ gehörte zu den ersten, die über Homophonie (aber auch Homonymie) eine Entwicklung vorantrieben, die im Wechsel zwischen Lautbild und Schriftbild höchste Ambiguität der Bedeutung suchten. Dadaistische und frühsurrealistische Sprachwillkür erreichen einen Höhepunkt in der Technik, den Sinn gezielt in der Schwebel zu halten. Mit kaum verhohlenen Vergnügen führt die geschriebene Sprache die gehörte in die Irre. Ein Beispiel (von Jean-Pierre Brisset):

Les dents, la bouche
les dents, la bouchent
l'aidant la bouche
l'aide dans la bouche
laides en la bouches
lait dans la bouche¹¹²

Die Nähe zum Abzählvers der Kinder, zum Schüttelreim oder zum Wortspiel kann einen Rest an ernsthaftem Beweggrund nicht verdecken: die Annäherung an eine nur noch in absichtslosem Spiel zugängliche Unschuld der Sprache. Exemplarisch auf diesem Gebiet ist Robert Desnos. Er hat diese Technik zur Grundlage von zwei Gedichtzyklen gemacht: *Rose Sélavy* und *L'Aumonyme* (!) (1922/23).¹¹³ Eine ihrer berühmtesten Sprachexpeditionen ist das homophone Verwirrspiel:

¹¹¹ K. Stierle, „Babel und Pfingsten“, in: Warning/Wehle (Hrsg.), *Lyrik*, S. 66 u. ö.

¹¹² In: Jean Baucomont et al. (Hrsg.), *Comptines de la langue française*, Paris 1970, S. 108.

¹¹³ In der Slg. *Corps et biens*, Paris 1953, S. 31 ff. bzw. 47 ff.

ROSE SELAVY ETC.

Rose aisselle a vit.
 Rr'ose, essaie là, vit.
 Rôts et sel à vie.
 Rose S, L, have I.
 Rosée, c'est la vie.
 Rose scella vit.
 Rose sella vit.
 Rose sait la vie.
 Rose, est-ce, hélas, vie?
 Rose aire héla vit.
 Rose est-ce aile, est-ce elle?
 Est celle
 AVIS

Einerseits ist die Lautung des Textes mit seinem Titel frappierend identisch – unter akustischem Aspekt eine glatte Tautologie. Andererseits macht sich die Schriftform ein Vergnügen daraus, diese Eindeutigkeit als ein Maximum an Uneindeutigkeit zu erweisen. Die einzelnen Variationen auf das phonische Grundthema nehmen weder Rücksicht auf grammatikalische Regeln noch darauf, ob die jeweilige Lautversion einen Sinn ergibt. Bestimmend ist allein das polyseme Prinzip. Im übrigen wird das Spiel keineswegs abgeschlossen und enthält insofern eine Aufforderung zur Fortsetzung. In derselben Sammlung hat Desnos eine Art poetologischer Paraphrase dieser Lautspiele unter dem bezeichnenden Titel «P'OASIS» [Poiesis] gegeben:

- Je vois les pensée odoré les mots.
- Nous sommes *les mots arborescents* qui
 fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux¹¹⁴

Worte sind semantische Kreuzungen, die, sofern man ihnen unter poetischer Anleitung folgt, in alle Himmelsrichtungen der menschlichen Vorstellungskraft führen. Wenn der Mensch die Sprache, wie in avantgardistischen Experimenten, nur gewähren läßt, würde sie von selbst schon finden, was zu sagen ist.

Ein für avantgardistische Verhältnisse berühmtes Beispiel ist das 'Poème simultan' «L'Amiral cherche une maison à louer».¹¹⁵

Es wurde auf einer der ersten Dada-Soireen 1916 von Cabaret Voltaire

¹¹⁴ Ebda., S. 65 (Hervorhebung v. Vf.).

¹¹⁵ O. C. I, S. 492/3 (31. 3. 1916).

uraufgeführt. Was dieses Gedicht bedeuten will oder kann, hängt elementar von seiner Wahrnehmungsrealität ab: die szenische Aufführung vor Publikum. Die Druckfassung ist deshalb nur die Vorstufe in Form einer Partitur. Nach ihr zu urteilen handelt es sich um ein Gedicht für drei Stimmen, die eine ausgelegt als Gesang (Janko), die anderen als Rezitativ (Huelsenbeck; Tzara), unterbrochen von einem rhythmischen Intermezzo. Das Arrangement ahmt das Modell einer dreistimmigen Kantate nach. Jedoch erst wenn man ihre Wirkung in Betracht zieht, kommt ihr subversiver Anschlag so recht zum Vorschein: die drei Stimmen intonieren, gleichzeitig, drei verschiedene Texte in drei verschiedenen Sprachen, die in sich ihrerseits noch einmal unter die Schwelle verständiger Sprache zurückfallen (Huelsenbeck: „chrza prza chrza“ etc.; Janko: „shai, shai“ etc.). Stellt man überdies die Brechung des Vortrags durch die Geräusche des «intermède rythmique» in Rechnung, wird die Stimmenvielfalt zur Veranstaltung einer dadaistischen Sprachverwirrung.

Das ist nicht mehr nur Parodie auf lyrischen Wohlklang. Hugo Ball hat mit Bezug auf dieses Gedicht vom „Untergang der menschlichen Stimme im Lärm“ gesprochen. Selbst die verbleibende Sprache hat sich dieser Zersetzung als ihrem obersten Ziel verschrieben. Nicht nur, daß die einzelnen Stimmen für sich genommen bis an den Rand des Nonsens gehen. Sie bedienen sich durchgängig eines herabsetzenden Vokabulars, das um Gewalttätigkeit, Obszönität und Zerstörung kreist. Der Verfall des Sublimen als ästhetischer Kategorie im 19. Jh. hat hier, in der Poetisierung des Anti-Sublimen, einen Höhepunkt erreicht, von dem aus es kein Zurück mehr gibt in die Reservate der alten Stilistik. Dichtung scheint sich in Unflat und Unfug selbst ertränken zu wollen. So stark war offenbar der Widerwillen gegen jede kulturelle Tradition angewachsen, daß Lyrik zum Gegenteil ihrer selbst, zu konzertanter Kakophonie erhalten mußte.

Dennoch scheint diese Dichtung des Bürgerschrecks nicht das letzte Wort zu haben. Einen Ansatzpunkt bieten die drei im Gedicht vertretenen Nationalsprachen Deutsch, Englisch und Französisch. Sie stimmen allzu auffällig mit denen der europäischen Vaterländer überein, die Europa damals mit Krieg überzogen hatten. Der Lärm des Gedichts wäre daher nichts anderes als ein Krieg der Stimmen. Dichtung hat mit ihren Mitteln die internationale Unordnung in ein akustisches Ereignis verwandelt. Das poetisch fühlbar werdende Scheitern der Sprache gibt somit eine Art hörbares Abbild des allgemeinen Chaos der Verständigung.

Dadaistische Kunst wird zwar erwartungsgemäß ihrem destruktiven Charakter gerecht. Gleichwohl hat es den Anschein, daß sie, wenn auch kaum vernehmbar, in dieser poetischen Abrechnung mit der damaligen

L'amiral cherche une maison à louer¹

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

HUELSENBECK JANKO, chant TZARA	Ahoi ahoi Boum boum boum	Des Where Il	Admirals the honny deshabilla sa chair	gwirktes suckle sa chair	Beinkleid wine twines quand les grenouilles	schnell itself
HUELSENBECK JANKO, chant TZARA	und der can hear à	Conciergenbäuche the weopour Bucarest	Klapperschlangengrün will around on	sind around the mes amis dorénavant	milde the hill et	ach
HUELSENBECK JANKO, chant TZARA	prrrza mine	chrrrza admirably	prrrza confortably	Wer Grandmother Dimanche :	suchet dem said deux éléphants	wird
HUELSENBECK TZARA	hihi ff rouge bleu	Yabomm p rouge bleu	hihi p rouge bleu	Yabomm cresc rouge bleu	hihi ff rouge bleu	hihi cresc rouge bleu
SIFFLET (Janko)	p	cresc	f	ff	ff	fff
CLIQUETTE (TZ)	f	decresc	f	cresc	fff	uniform
GROSSE CAISE (Huels.)	ff	0 0 0	p	0 0 0 0	f	0 0 0 0
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA	im Kloset I love the ladies la concierge qui m'a	zumeistens was I love to be among the girls trompé elle a	er nötig hätt to have my tea with some vendu l'appartement	ahoi iuché ahoi iuché que j'avais loué		
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA	hätt' O süss o'clock and tea is set I like Le train	gequolines traîne la fumée comme	Stelllichein des Admirals la fuite de l'animal blessé	im Abendschein uru uru aux		
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA	Der Affe brüllt die doing it doing it see Autour du phare tourne	Seekuh bellt im that ragtime	Lindenbaum der Schräg couple over there see	zerschellt tara- doing it doing it see		
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA	cher c'est si difficile	Peitschen um die Lenden La rue s'enfuit avec mon bagage	Im Schlagsack gröhlt der à travers la ville	Un métro mêlé		

NOTE POUR LES BOURGEOIS

Les essais sur la transmutation des objets et des couleurs des premiers peintres cubistes (1907) Picasso, Braque, Picabia, Duchamp-Villon, Delaunay, suscitaient l'envie d'appliquer en poésie les mêmes principes simultanés.

Villiers de l'Isle Adam eût des intentions pareilles dans le théâtre, où l'on remarque les tendances vers un simultanéisme schématique; Mallarmé essaya une réforme typographique dans son poème: Un coup de dés n'abolira jamais le hasard; Marinetti qui popularisa cette subordination par ses "Paroles en liberté"; les intentions de Blaise Cendrars et de Jules Romains, dernièrement, amenèrent Mr Apollinaire aux idées qu'il développa en 1912 au "Sturm" dans une conférence.

Mais l'idée première, en son essence, fut exteriorisée par Mr H. Barzun dans un livre théorique "Voix, Rythmes et chants Simultanés" où il cherchait une relation plus étroite entre la symphonie polirythmique et le poème. Il opposait aux principes successifs de la poésie lyrique une idée vaste et parallèle. Mais les intentions de compliquer en profondeur cette technique (avec le Drame Universel) en exagérant sa valeur au point de lui donner une idéologie nouvelle et de la cloîtrer dans l'exclusivisme d'une école, — échouèrent.

zerfällt around humides	the door a commancèrent à	swetheart à bruler	Teerpappe mine j'ai	macht is mis le	Rawagen cheval	in der dans l'âme	der me du	Nacht I
verzerrt d'est très	in der intéressant	Natur les griffes	des morsures	équatoriales	chrrza my	prrrza great	chrrza room is	
aufgetan Journal	Der de	Ceylonlöwe Genève	ist au	kein restaurant	Schwan	Wer Le	Wasser télégraphiste	braucht ladies
								find assassine

Dans l'église après la messe le pêcheur dit à la comtesse : Adieu Mathilde

Find was er nötig
And when it's five

uru uru uru uru uru uru uru pataclan patablan pataplan uri uri uru
shai shai shai shai shai Every body is doing it doing it doing it Every body is
intestins écrasés

tata taratata tatatata In Joschiwara dröhnt der Brand und knallt mit schnellen
that throw there shoulders in the air She said the raising her heart oh dwelling oh
sant la distance des bateaux Tandis que les archanges chient et les oiseaux tombent Oh! mon

alte Oberpriester und zeigt der Schenkel volle Tastatur L'Amiral n'a rien trouvé
yes oh yes oh yes oh yes oh yes yes yes oh yes sir L'Amiral n'a rien trouvé
son cinéma la prore de je vous adore était au casino du sycamore L'Amiral n'a rien trouvé

En même temps Mr Apollinaire essayait un nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. Il accentue les images centrales, typographiquement, et donne la possibilité de commencer à lire un poème de tous les côtés à la fois. Les poèmes de Mrs Barzun et Divoire sont purement formels. Ils cherchent un effort musical, qu'on peut imaginer en faisant les mêmes abstractions que sur une partition d'orchestre.

Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc., restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisé.

Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ne donne pas une description musicale, mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée.
La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.

TRISTAN TZARA

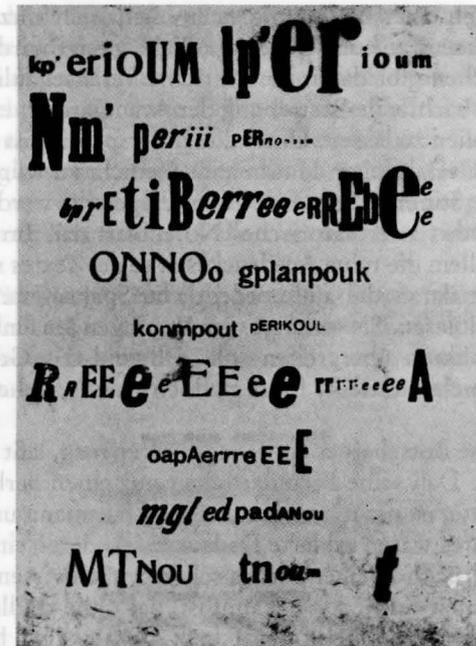
Gegenwart zumindest negativ auch eine Gegenlösung andeutet. Sie ist angelegt in der Tatsache, daß dieses lyrische Spektakel in dieser Zeit so überhaupt hat stattfinden können. Daß der Krieg in der neutralen Schweiz eine Oase ließ, in der Künstler mit ihren Unsinnsgebärden den Unsinn des Krieges zum Gegenstand der Kunst machen konnten. Rumänen, Deutsche, Elsässer, Juden, Schweizer setzten dem politischen Zerwürfnis den Kosmopolitismus der Avantgarde entgegen. Sie erbrachten in Zürich, später in Paris, New York oder Berlin den Beweis dafür, daß ästhetisches Handeln die einzig intakte Lebensform war, die über nationale, politische und kulturelle Schützengräben hinweg die Idee der Verständigung aufrechterhielt. Wenn André Breton später seinen Grundsatz vom «pratiquer la poésie» verkünden wird, dann ist daraus diese dadaistische Perspektive von der Kunst als einzig möglicher Lebenspraxis nicht wegzudenken.

Daß Dada das ganze zeitgeschichtliche Verhängnis im Krieg verkörpert sah, macht dieses Gedicht im übrigen auf seine Art offenkundig. Was immer der Zuhörer im einzelnen heraushören mag (vgl. Fußnote Tzaras), zwei Elemente entgehen demonstrativ dem poetischen Lärmkonzert: die Solostimme des Titels und das Unisono des Refrains. Beide nehmen unmittelbar aufeinander Bezug. Wenn ein Admiral, in Kriegszeiten ein höchster Repräsentant der Staatsgewalt, ein Haus zu mieten sucht, gerät dieser gutbürgerliche Wunsch in einen satirischen oder unmoralischen Gegensatz zu seinem militärischen Auftrag zur See. Spätestens der schadenfrohe und unmißverständliche Refrain «L'Amiral n'a rien trouvé» macht dann deutlich, daß dieser Text eine Posse auf höchste staatliche Autorität aufführt. Es ist ein Anti-Kriegsgedicht, das in einer der Kunst möglichen Weise den sanktionierten Ordnungsbegriff 'Militär' attackiert, der sich an der eingetretenen Unordnung schuldig gemacht hatte.

Die poetisch inszenierte Abwertung der menschlichen Sprache ins Geräusch, wie es hier das «poème bruitiste» praktiziert, ist jedoch nur eine Spielart für die avantgardistische Tendenz, von der Sprache (wie die Malerei vom Gegenstand) zu abstrahieren. Bereits am 14. Juli 1916 wurde das in dieser Art Äußerste Ereignis: Hugo Ball trug zum ersten Mal sein legendäres Lautgedicht «O Gadjı Berı Bimba» vor. Mit ihm war die Lyrik in das Stadium des reinen Lautgedichts eingetreten. Das „optophonische Gedicht“ von Raoul Hausmann gibt ein ausgebautes Beispiel dieser Versuchsrichtung.¹¹⁶

Sieht man zunächst von den typographischen Unterschieden ab, bleibt

¹¹⁶ Zit. nach H. Richter, *Dada*, S. 124.



eine Lautfolge übrig, die Aussehen und Klang einer fremden Sprache simuliert, von keiner Sprache der Welt aber mehr verständlich zu machen ist. Zwar kann man auf die damalige Faszination am «art nègre» und anderen Eingeborenenkulturen verweisen. Ihre Objekte riefen ähnliche Wirkungen hervor, waren im Prinzip aber noch dechiffrierbar. „Verse ohne Worte“¹¹⁷ hingegen, so bezeichnete Hugo Ball diese Experimente, verweigern jedes Zugeständnis an phonetische und semantische Transparenz. Ohne Zweifel ist eine solche Dichtung vor jeder Komplizenschaft mit der Sprache einer bankrotten Welt bewahrt. Sicher ist auch, daß sie als eine Strafexpedition gegen den Spießler, auch in der Kultur, durchaus 'verständlich' scheint. Dafür aber mußte sie die absolute lautliche Verdinglichung der Sprache in Kauf nehmen – eine höchste Form ihrer Abstraktion von akustischer Seite.

Mit diesen Experimenten begibt sich die Lyrik jedoch zugleich an die Grenze zum Un-Sinn. Wenn sie von sich aus jeglichen inhaltlichen Anknüpfungspunkt unterdrückt, was kann sie dann noch zu sagen haben?

¹¹⁷ *Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 98.

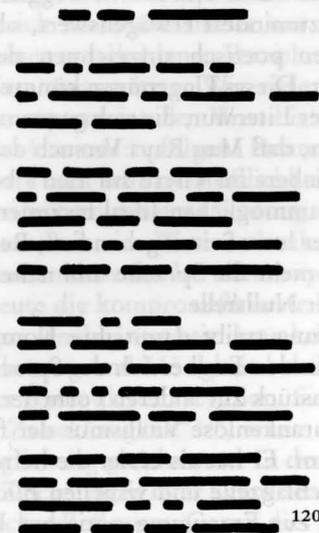
Wer dennoch nach einer Bedeutung sucht, sieht sich einzig auf die Art und Weise verwiesen, wie das Unverständliche gesagt wird. Diese Randzone des Poetischen gibt damit eine extreme Veranschaulichung für die allgemein zu beobachtende Bestrebung der Avantgarden, eine Aussage in ihrer Form aufgehen zu lassen. Unter dieser Perspektive ist die sorgfältige typographische Gestaltung in Hausmanns Gedicht zu würdigen. Sie hält optisch fest, wie Stimme, Laut und Atem eingesetzt werden sollen und stellt damit eine Art artikulatorisches Notenblatt dar. Im Grunde wird auf diese Weise allein die reine Ausdrucksstärke des Textes mitgeteilt. Immerhin läßt sich daran die außerordentliche Spannweite des emphatischen Einsatzes ablesen. Sie verlangt vom Vortragenden ein Ergriffensein, das auf das Publikum übergreifen soll. Obwohl das Gedicht also im strengen Sinne nichts mitteilt, führt es doch eine Art phonische Pantomime auf.

Welche geheime Botschaft es dabei suggerieren mag, läßt sich kaum objektiv feststellen. Daß seine Fremdartigkeit nur einen derben Scherz im Sinn haben könnte, ist nicht auszuschließen. Hausmann und andere Autoren dieses Genres waren erklärte Dadaisten. Andererseits schließt sich diese Lyrik ausdrücklich einem archaischen Sprachwissen an, dem seit undenklichen Zeiten ein Reden bekannt ist, das ohne landläufige Mitteilbarkeit auszukommen scheint und doch verständlich bleibt: an die menschliche Befähigung zu Grundsprachen. Zwar verkümmert dieses Vermögen wohl proportional zu kultureller Überformung. Wenn in Schlagertexten aber ernsthaft von 'babi dibi da', wenn beim Jodeln von 'holladi hollaradi dia holleradidi' die Rede ist, hat sich darin nicht ein Rest dieser sinnvollen Unverständlichkeit erhalten, dem auch das Lallen, Stottern oder Stammeln der Kinder (und der Eltern) etwas bedeutet? Deutlicher wird diese irrationale Sprache in der Zauberei.¹¹⁸ Ihr 'abrakadabra', ihr 'simsalabim' erinnert an Kulturstufen, in denen Beschwörungsformeln der weißen und der schwarzen Magie die Kraft zugesprochen wurde, jemand in Bann zu schlagen oder einen Bann zu lösen. Diese untergründige Macht des imaginären Wortes wird in seiner höchsten Potenz etwa im Pfingstwunder offenkundig. Dort wird von einem bemerkenswerten sprachlichen Ereignis berichtet. Als die Apostel plötzlich in vielen Zungen zu reden begannen, aber von allen verstanden wurden, verfielen sie in jenes verzückte, unirdische Reden, wie es später die Mystiker praktizierten. Diese „ignota lingua“ (Hildegard von Bingen) läßt sich sprach-

¹¹⁸ In diesem – magischen – Zusammenhang vgl. die Erschließung bei R. Feldes, *Wort als Werkzeug*, Kap. 2 (S. 42 ff.).

wissenschaftlich als Glossolalie bestimmen.¹¹⁹ Eine ihr verwandte Lautdichtung lehnte sich deshalb an eine Redeweise an, deren geäußerte Laute lediglich auslösende Momente für irrationale Sinnprozesse bilden. Ihre Emphase spricht nur noch die Tiefen des menschlichen Gemüts an. Mit Rücksicht auf eine positive Deutbarkeit ließe sich die Lautdichtung dem Modell eines glossomatischen Gedichts zuweisen. Genau darauf zielen im übrigen die surrealistischen Techniken, wenn sie auf poetischem Wege das «murmure de l'inconscient» (Breton) in uns vernehmbar zu machen hoffen.

Die letzte Steigerung einer phonischen Poesie wäre dann erreicht, wenn sie gänzlich auf jede Lautung verzichtete. Tatsächlich hat das avantgardistische Experimentierbedürfnis selbst vor dieser totalen Sprachlosigkeit nicht haltgemacht. Man Rays «Lautgedicht» markiert diese Position.



Lyrik hat sich in das Exil des Verstummens geflüchtet. Der Titel – «Lautgedicht» – mag auf den ersten Blick als ein dadaistischer Gag erscheinen. Wo aber nichts mehr verlaudet, muß sich dieses Nichts, wenn es dennoch ausgedrückt werden soll, visuell bekunden. Insofern ist das Gedicht

¹¹⁹ Vgl. R. Jakobson, „Glossolalie“, in: *Tel Quel* 26 (1966), S. 3 ff. Zum Bezug auf avantgardistische Dichtung: W. Pabst, *Franz. Lyrik*, S. 241 ff.

¹²⁰ Aus: 391, réédition intégr. prés. p. M. Sanouillet, Paris 1960, S. 119.

poetologisch konsequent und gehört hierher. Die Frage, was damit noch gemeint sein könnte, läßt sich auf zwei Versuchsreihen eingrenzen. Es kann einmal gelesen werden als ein Text, der nichts mehr zu sagen hat und genau diese Erfahrung so prägnant wie möglich zum Gegenstand einer poetischen Aussage macht. Damit schriebe er das Schlußkapitel jeder poetischen (und erst recht jeder anderen) Kommunikation. Ob man seine Chiffren als imaginäre Morsezeichen deutet oder als Überreste eines Gedichts, dessen sprachliche Bestandteile sorgfältig wieder ausgestrichen wurden, oder aber als Summton in freien Rhythmen – übrig bleibt zunächst nur der dadaistische Überdruß an der bestehenden Welt, der Kunst zu retten versucht, indem er sie lieber stumm als verständlich macht. Dafür spricht nicht zuletzt, daß dieses Anti-Gedicht zuerst in der Zeitschrift 391 erschienen ist, die von Francis Picabia, dem Gott- und Weltverächter, herausgegeben wurde und dessen Weggenosse Man Ray war.

Andererseits bliebe zumindest erwägenswert, ob der Text nicht auch den Zustand desjenigen poetisch aufzeichnet, dem es die verfügbare Sprache verschlagen hat. Dieses Ungenügen könnte in Verbindung stehen mit der Utopie von einer Literatur, die sich ganz von der Sprache löst. Es ist nicht auszuschließen, daß Man Rays Versuch demselben Fluchtpunkt folgt, den vor ihm Flaubert im «livre sur rien» bezeichnet hatte. Mallarmé war von diesem unmöglichen Ideal fasziniert, als er sein Gedicht «Un Coup de dés» über leere Seiten gehen ließ; Becketts Romane verlieren von Stufe zu Stufe mehr die Sprache und nähern sich unter bedrohlichen Vorzeichen dieser Nullstelle.

Abstrakte Lautdichtung treibt damit ihre Kompromißlosigkeit über die Glossolalie hinaus in den Endbereich der Sprache, bis hin zur Aphasie. Sie bildet das Gegenstück zur anderen Form der Sprachlosigkeit, zum Schrei, zu dem der schrankenlose Vitalismus der futuristischen Weltanschauung Zuflucht nahm. Er hat als erster die befreite Typographie umfassend als poetische Schlagzeile und visuellen Blickfang eingesetzt, ein konventionelles Mittel zur Erzeugung optischer Lautstärke. P. Albert-Birot kreiert auf dieser Grundlage die avantgardistische Textsorte des «Poème-Pancarte».¹²¹ Später kann sich das Gedicht unter dem Einfluß dadaistischer Ideologiekritik in einen Aufschrei verwandeln. Ein Manifest-Poem Tzaras besteht aus 275 Wiederholungen des einen Wortes «hurle», angeordnet in 25 'Versen' à 11 identischen Wörtern; am Ende die (berechtigte) Frage: «Qui se trouve encore très sympathique.»¹²² In

¹²¹ Vgl. *Poésies 1916–1924*, op. cit., S. 404 ff.

¹²² O. C. I, S. 307.

poetologisch vergleichbarer Weise verfaßt Albert-Birot «Poèmes à crier et à danser».¹²³

Wo avantgardistische Dichtung ihre unverfälschte Möglichkeit durch einen Rückzug in die lautliche Substanz der Sprache zu erhalten sucht, gibt das Ausmaß der Abstraktion einen Ausdruck für die Gefährdung, die ihrer Ansicht nach einer verbalen Verständigung droht. Offenbar mußte diese experimentelle Dichtung bis zum Lärm, zum Verstummen oder zum Schrei vordringen, um auf die Not der mißbrauchten Sprache aufmerksam zu machen.

XII

Mit der bahnbrechenden Wendung in die Abstraktion hatte auch im Bereich der Literatur eine neue Kunstperiode begonnen, die bis heute andauert. Sie konnte sich als solche bisher nur bedingt Anerkennung verschaffen, weil dies einen entschiedenen Verzicht auf geläufige poetische Maßstäbe und Kriterien voraussetzte. Wie viele Liebhaber von Poesie sind schon bereit, dem experimentellen Wort bis an die Grenze der Unverständlichkeit und des Unsinnns zu folgen? Dennoch hat dieser Rückzug auf die bildhafte, hörbare oder sehbare Stofflichkeit des Ausdrucks nichts mit einem verzweifelten Selbstopfer der Dichtung zu tun, mit dem sie den Untergang ihrer Autonomie in Warenästhetik und Kulturindustrie begehrt. Die Abstraktionstendenz ist, bei allem experimentellen Ausschuß zu ihren Seiten, bis heute die kompromißloseste Formel geblieben, von der aus die Künste eine Unabhängigkeit ihrer kritischen Stimme gegen jede Art der Vereinnahmung und Hörigkeit behaupten. Insofern ist sie reinster Ausdruck einer Ästhetik der Negation. Sie litte aber nur dann an der „Krankheit ihrer Zwecklosigkeit“¹²⁴, wenn man ihren Hang zum Materialen mit Verdinglichung gleichsetzte. In der Tat eigneten sich poetische (Vexier-)Bilder, Zeichnungen oder Laute denkbar schlecht zu gesellschaftlich verantwortlicher Reflexion. Genau dies aber wollte Adorno als einzig angemessene Auflösung ästhetischer Negativität gelten lassen. Würden die Errungenschaften der Avantgarden nach diesem Maß beurteilt, könnte ihre abstrakte Sprache allenfalls die „Anpassung des Geistes an das Nützliche“ vereiteln.¹²⁵ Als Experimente ließen sie indessen „gern

¹²³ *Poésie*, S. 330 ff.

¹²⁴ *Philosophie der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 12, Frankfurt 1975, S. 30.

¹²⁵ *Ästhetische Theorie*, S. 358 bzw. S. 62, 239.

auf den Zweck vergebens warten“. Der Endpunkt in der Entwicklung einer so verstandenen autonomen Kunst in den Avantgarden bezeichnete mithin ein Ende der Aufklärung, die im 18. Jahrhundert ästhetische Autonomie gestiftet hatte, um damit einen kritischen Gesellschaftsauftrag, die „Negation objektiv verpflichtenden Sinns“, betreiben zu können.

Um so mehr Gewicht kommt deshalb der Tatsache zu, daß die ästhetische Schwelle, die die neue Lyrik überschreitet, von ihr selbst als diejenige von Vernunft und Rationalität bezeichnet wurde. In den Augen der Avantgardisten war gerade das Vernunftprinzip suspekt geworden, mit dessen Hilfe das aufklärerische Fortschrittsdenken die Entwicklung des Menschengeschlechts in einen Prozeß moralischer und kultureller Perfektibilität verwandeln zu können glaubte. In der Bilanz der Avantgarden zu Jahrhundertbeginn war dieser Anspruch der geschichtlichen Wirklichkeit auf krasse Weise fremd geworden. Diese aufgebrauchte Utopie sollte auch weiterhin den gesellschaftlichen Auftrag von Kunst ausmachen? Von der futuristischen «pazzia» bis zum surrealistischen Unbewußten hat das avantgardistische Selbstverständnis demgegenüber auf eine Erneuerung aus der Macht des irrationalen Prinzips gesetzt. Im Feldzug gegen das 'vernünftige Denken' genießt es deshalb keineswegs die Lust am Untergang ihrer gesellschaftlichen Verantwortung. Ihre Negativität bietet vielmehr nur die Vorderansicht eines grundlegenden Funktionsübergangs der Künste insgesamt. Nicht mehr Reflexion schien geboten, Ästhetik als Einübung in kritisches Denken. Konstruktivität hieß vielmehr der «mot d'ordre» ihrer geschichtlichen Stunde: durch eine „ganz neue Ästhetik“ (Apollinaire) dem Leben einen ganz neuen Sinn anzuweisen.

Avantgardistische Dichtung gibt damit die Haltung einer nur kritischen Unbotmäßigkeit gegenüber der Lebenspraxis auf. Sie will sich an die Spitze ihres Schaffensprozesses selbst setzen. Gerade die Theorie der Abstraktion schafft die Voraussetzungen für eine Auffassung des Kunstwerks, die ästhetische Wahrnehmung als einen Akt kreativer Tätigkeit vollzogen wissen will. Die Versuche zur Bild-, Laut- und Seh-Form der Sprache konkretisieren dies im einzelnen. Auf ihre Art sucht jede dieser Experimentalrichtungen ihr Heil in einem ästhetischen Primitivismus. Er legt das Dichten an die Kette der rein materiellen Substanz der Sprache. Auf diese Weise vermag sich der poetische Ausdruck kompromißlos von semantischen Gemeinplätzen fernzuhalten. Allerdings muß der Verlust der konventionell gesicherten Eindeutigkeit an anderer Stelle wieder aufgewogen werden. Die Vorkämpfer einer neuen Kunst haben dazu eine niemals zuvor so konsequent verfochtene Sprache der Sinnlichkeit ins Feld geführt. Was die Bildketten, Zeichnungen und Lautungen ihrer Ge-

dichte zu besagen haben, ist jeweils so unmittelbar der Einbildungskraft, dem Auge oder dem Ohr anheimgestellt, daß Bedeutung allererst und bevorzugt zu einer Sache des Sinneneindrucks wird. Genau diesem Interesse scheint sich die Poetik verschrieben zu haben. Die herangezogenen Beispiele belegen exemplarisch, wie jede der drei abstraktiven Grundtendenzen nicht nur jeweils an *ein* sensuelles Vermögen appelliert, sondern sich gewöhnlich mit anderen steigernd und intensivierend verbindet. Was das abstraktive Gedicht daher an Gemeinverständlichkeit aufgibt, versucht es durch eine Totalisierung sinnemöglicher Prägnanz wieder auszugleichen.

Eine solche Idee versetzt das lyrische Wortkunstwerk in die ungewöhnliche Lage, im Prinzip, für wenige Jahre auch in der Praxis, den Kreislauf der kulturellen Vereinzelnung zu sprengen. In der Regel liefert der für sich schaffende Dichter sein Gedicht einem anonymen Publikum wie eine Ware aus. Diesem wird es seinerseits zum Anlaß eines Rückzugs ins Private, wo jeder es sich allein zu eigen macht. Wo avantgardistische Lyrik aber imaginatives Handeln, Schauen und Hören als eine Einheit des Wahrnehmens vorsieht, durchbricht sie diesen Zirkel ästhetischer Entfremdung. Ihre Abstraktion macht im Grunde die Wiederherstellung eines ihr ursprünglichen Wahrnehmungsganzen erforderlich. Allerdings konnte es sich kaum darum handeln, sie in jene vorautonomen Formen des Gemeinschaftserlebens wie im attischen Theater, in der Hofkunst, in den Salons oder literarischen Vereinen zurückzuholen. Ihrer Zeit angemessener ist eher die Idee vom Gesamtkunstwerk.¹²⁶

Für deren Aktualität hatte im übrigen die Wagner-Begeisterung noch der Jahrhundertwende gesorgt. Einer avantgardistischen „Verschmelzung“ der Künste liegt jedoch die Utopie von einem „in das öffentliche politische Leben eintretenden Volkskunstwerk“ (Wagner) fern.¹²⁷ Sie sucht nicht neue Integration, sondern den Bruch der Künste mit ihrem gesellschaftlichen Status, der sie entwaffnet. Poetische Tätigkeit, zu wel-

¹²⁶ Die Tendenz der Avantgarden hin zu einem erneuerten Konzept vom Gesamtkunstwerk scheint ein maßgeblicher positiver Grundzug. Eine besondere Rolle spielt dabei Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst*; Auswirkungen auf H. Ball und avantgardistische Tendenzen in Deutschland scheinen bedeutend (vgl. H. Richter, *Dada*, S. 31, 44). Zur franz./ital. Avantgarde neben Apollinaire vgl. Ribemont-Dessaignes, «Histoire de Dada», in: *NRF* 36 (1931), sowie W. Pabst, *Franz. Lyrik*, S. 79 ff. Zuletzt vgl. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Aarau/Frankfurt a. M. 1983.

¹²⁷ Zum Begriffsverständnis Wagners vgl. D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart 1982, S. 68 ff.

cher die Lyrik den Wahrnehmenden verlocken soll, ist ganz auf Abstands-erlebnis angelegt. Ihre ästhetische Gesamterregung der Sinne dient gerade einer Maximierung von Effekten, nicht von Ideen. Bei allen Verschränkungen mit den zurückgewiesenen Traditionen des 19. Jahrhunderts kreisen die Bemühungen um ein avantgardistisches „Gesamtkunstwerk“ deshalb im Grunde um eine Ästhetik der Überraschung. Wiederum war es Apollinaire, der im Vorwort zu seinem Stück *Les Mamelles de Tirésias* (1917) sowie in seinem Vortrag *L'Esprit nouveau et les poètes* ihr Konzept umrissen hat.¹²⁸ Für kurze Zeit ist sie sogar gattungshaft in Erscheinung getreten: in den frühen lyrischen Soireen, den literarischen Variétés der Futuristen und Dadaisten oder zugespitzt in den Happenings um 1920. In ihnen vervollständigt sich selbst die Lyrik wieder zur sinnlichen Ganzheit jenes «art moderne», wo sich schockartig «Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits/La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture/Les chœurs les actions et les décors multiples» vereinen und synästhetisch ein Bild vom modernen Lebensbegriff geben.¹²⁹ In ihm kommt auf neuartige Weise das Disparate als Einheit in der Gleichzeitigkeit zu Bewußtsein.

Je direkter Literatur ihre Wirksamkeit aber auf Überraschung hin kalkuliert, desto ausschließlicher setzt sie auf ein nicht-rationales Prinzip der Verständigung. Es zieht seine Anstöße aus einer jähren Wendung von Vertrautem in Unvertrautes. Stellt man überdies die gesteigerte sensuelle Ansprache dieser Kunst in Rechnung, so tendiert sie unverkennbar nach der Seite einer Sinnenerregungskunst. Unter Umgehung des denkenden Verstandes eröffnet sie eine grundlegend emphatische Kommunikation. Diese war bereits der antiken Rhetorik geläufig.¹³⁰ Im erfolgreichen Einsatz der Sprache baute sie neben der Strategie des argumentativen Überzeugens auf eine solche des affektiven Überredens. Schon ihr ist eine Redeführung bekannt, die etwas Bestimmtes gerade auf unbestimmte

¹²⁸ Zur analogen und einflußreichen Entwicklung des normbrechenden Theaters dieser Zeit vgl. jetzt die stattliche Würdigung von J. Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs (1895–1930)*, München 1982. Den 'systematischen' Zusammenhang zwischen einem Theater der Sinnlichkeit und der Gewalt-Tätigkeit hatte H.-J. Müller erarbeitet: «Guerra, violenza, azione – terreur, violence, cruauté», in: *Sprachtheorie und Sprachpraxis*. Festschr. H. Vernay, Tübingen 1979, S. 261 ff.

¹²⁹ Apollinaire, Prolog zum Stück *Les Mamelles de Tirésias* (in: *Œuvres poétiques*, éd. Adéma/Décaudin, Paris 1965, Bibl. de la Pléiade, S. 881).

¹³⁰ Vgl. H. Lausberg, *Handbuch der lit. Rhetorik*, Bd. I, München 1973, § 578 bzw. § 906.

Weise zu sagen vermag. In radikaler Vereinseitigung verschreibt sich der avantgardistische Diskurs dieser Verständigung ohne Einschaltung des reflexiven Vermögens. Er ist präkommunikativ in der Weise, daß er im Zweifelsfalle einer «Pensée sans langage»¹³¹, einem Denken ohne Sprache mehr zutraut als jedem vernünftigen Sprechen. Er will den Wahrnehmenden in Bann schlagen und überwältigen, bevor er zur Besinnung kommt und das lyrische Wort über seine alten Leisten schlagen kann. Avantgardistische Emphase will sich mit ihm magisch verständigen. Verlockung, Bedrohung; Verführung, Verweigerung; Beschwörung und Beschimpfung sind Momente ihres begriffslosen Zugangs zum Reich einer abseitigen Vernunft. Sie lassen das Wort nur dann gelten, wenn es aus der immer schon gedeuteten Welt hinausführt. Alle avantgardistischen Richtungen sehen in der abstraktiven Amtsenthebung der 'gemeinen' Sprache die historisch angemessene Maßnahme zur Herabsetzung des gewährleisteten Sinns.

In letzter Instanz geht es ihnen nicht mehr darum, den Fragen ihrer Welt eine passende Botschaft entgegenzuhalten. Unbeirrbar haben sie das traditionelle Versöhnungsgeschäft hinter sich gelassen, dem wichtig ist, was gesagt wird, weil Literatur etwas in Ordnung bringen soll. Sie leiten eine neue Kunstperiode nicht zuletzt deshalb ein, weil sie die Sprachkunst vorsätzlich entsubstantialisieren. Sie widersetzen sich der Erwartung, dem Publikum 'etwas geben' zu sollen. Wesentlich wird ihnen, wie unter dem Aspekt der Sprache Lebenseinstellungen ausgehandelt werden. Man darf behaupten, daß ihnen nicht in erster Linie am Sinn, sondern am Verfahren gelegen ist, wie Sinn hergestellt wird. Da sich die Avantgarden nicht zu jedem Zeitpunkt auf derselben Höhe ihres Problembewußtseins befanden, lassen sich im Verlaufe ihrer Entwicklung zwei Typen von Sinnanleitung unterscheiden. Ein erster deckt sich weitgehend mit dem historischen Programm und den poetischen Errungenschaften eines simultanen Kunstwerks. Es wollte die Begriffsmacht der gelebten Sprache durch die Aufhebung ihrer gewohnten Kontexte brechen. Mit Hilfe seiner Poetik der Inkohärenz betrieb es eine Verfremdung des vergesellschafteten Sinns zugunsten einer *Sinnerweiterung* über das Gehege der Normalität hinaus. Schon der futuristischen, erst recht aber der dadaistischen Kampagne schien dieses Verfahren jedoch noch immer allzusehr mit dem verstrickt, was es überwinden wollte. Deren kritische

¹³¹ Titel des Vorworts zu F. Picabias *Unique Ennuque*, Paris 1920. Vgl. ebenso M. Jacob: «le lyrisme est un état de pensée sans penser» (in: *Conseils à un jeune poète*, Ausg. Paris 1941, S. 56).

Energie drängte deshalb zu einem noch radikaleren Typus. Erst das abstrakte Kunstwerk schien ihm die Gewähr dafür zu geben, daß einer Rückverwandlung der lyrischen Negation in Gemeinsinn der Riegel der Unverständlichkeit vorgeschoben war. Lyrik nahm ihre Möglichkeiten zunächst auf eine äußerste Position reiner Verweigerung zurück. Ohne jede Bindung ans Bestehende aber ließ sich ein *ganz neuer Sinn* anbahnen, der einem Gesinnungswechsel gleichkommt. Der 'neue Mensch', den die Avantgarden visionär entwerfen, kann nur aus einem Umsturz des geltenden Sinn-Systems hervorgehen.

Daß ausgerechnet Dichtung sich eine solche Aufgabe zumutet, und daß sie zu deren Verwirklichung den Weg der Abstraktion einschlägt, der ins unsagbare Sprechen führt, mag, gemessen an ihrer historischen Wirkungslosigkeit, als Aporie erscheinen. Ästhetisch gesehen ist diese experimentelle Lyrik jedoch das Wagnis eingegangen, den Wert der Sprache, das Vermögen der Literatur gegen die aufziehenden Bedrohungen durch ideologischen Mißbrauch oder Warenästhetik bis an jenen selbstvernichtenden Punkt zu verteidigen, wo sie verstummt. Symbolistische Dichtung mochte die Unversöhnlichkeit mit ihren Lebensverhältnissen ein letztes Mal noch zu entschärfen hoffen, indem sie sie in Klang und Harmonie umschuf. Sie sah ihre Textutopie in der Sprachmusik, in «Le Chant». Die avantgardistische Pathologie des Realen aber findet eine ihr antwortende Utopie im Schweigen. Es bezeichnet den Augenblick, bevor jedes Sprechen anhebt und in dem es noch im Vollbesitz seiner orphischen Möglichkeiten ist. Es steht andererseits für den Moment, in dem alle Rede aufgehört hat – weil alles gesagt ist oder jedes weitere Wort zuviel wäre.