

HISTORISCHE AVANTGARDEN

Einleitung

Der erste Hauptteil wird sich mit dem Lettrismus der historischen Avantgarden auseinandersetzen und ihn in italienischem Futurismus (Marinetti), (Prä-)Surrealismus¹ (Apollinaire) und Dadaismus bzw. Merz (Schwitters) zunächst nachweisen und beschreiben. Er ist hier, so die zu belegende Leitthese, weitgehend *dekompositorischer* Lettrismus und ästhetischer Ausdruck der neuen und bis heute anhaltenden (Un-) Ordnung, er greift wichtige Tendenzen der Zeit – der anhebenden Moderne – auf und konzentriert sie in sich. Trotz seiner jüdischen und mystischen Traditionslinien entsteht um den Ersten Weltkrieg ein qualitativ anderer, moderner Lettrismus, der die destruktiven Kräfte dieser Zeit in sich spiegelt. Es soll weiterhin gezeigt werden, daß der dekompositorische Lettrismus als eigenständige Dekompositionsstrategie der Avantgarden verstanden werden kann.

Um diese Thesen zu belegen, sollen die neuen Rahmenbedingungen der Kunst und Literatur ab der Moderne angedeutet werden, von denen sie als „gesellschaftliche Teilsysteme“ nicht getrennt verstanden werden können; danach wird das Phänomen und der Begriff Dekomposition, der als Oberbegriff zur lettristisch-dekompositorischen Produktionsstrategie verstanden wird, genauer bestimmt und in den Horizont der lettristischen Schaffensweise der Avantgarden einführen.

Der dekompositorische Lettrismus der historischen Avantgarden

Ein deutlicher Bruch in der Geschichte des Lettrismus, des „befreiten Buchstabens“, zeigt sich in den 10er und 20er Jahren des 20.

¹ Zum strittigen Surrealismus-Begriff, den Apollinaire zwar prägte, die Surrealisten um Breton jedoch für sich allein beanspruchten und ihn Apollinaire streitig machten, vgl. das entsprechende Kapitel weiter unten.

Jahrhunderts: Hier, in der Zeit radikaler Umwälzungen, multiplizieren sich seine Manifestationen in und außerhalb der Literatur; er wird zur Produktionstechnik der (literarischen) Avantgarden.

Über die historischen Avantgarden und ihre geschichtlichen und geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen ist in den letzten dreißig Jahren von der Avantgardeforschung viel geschrieben und kontrovers diskutiert worden, über die Geschichte² und Zulänglichkeit des Begriffs ebenso wie über das Problem seiner Extension³, den „avantgarderechten“ Umgang mit der (historisch gewordenen) avantgardistischen Literatur⁴, die politischen Implikationen⁵ die spezifischen Leistungen und die Einordnung in der Literatur- und Kunstgeschichte. Die Konstellation, in der die Avantgarden als europäisches Phänomen in England, Spanien, Italien, Frankreich

² Der Begriff selbst fand zum erstenmal 1825 in der Saint-Simon-Nachfolge (von Olinde Rodrigues) Verwendung in der Bedeutung von „künstlerischer Vorhut“ – er ist also deutlich älter als die sogenannten „historischen Avantgarden“ im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts; vgl.: Olinde Rodrigues: Der Künstler, der Gelehrte und der Industrielle. In: Manfred Hardt (Hrsg.): Literarische Avantgarden. Darmstadt 1989. Hier: S. 13-16.

³ Nachdem die Avantgarden „historisch“ geworden sind, das Wort jedoch (wie Enzensberger feststellt) inflationär gebraucht wird, kann/muß gefragt werden, was „Avantgarde“ denn bedeute. Die vielen unterschiedlichen Antworten der letzten vier Jahrzehnte hat M. Hardt in seinem Aufsatz „Zu Begriff, Geschichte und Theorie der literarischen Avantgarde“ zusammengefaßt (in: Hardt: Literarische Avantgarden, a.a.O., S. 145-171). Resümierend schreibt Hardt, daß „sich von den skizzierten Anfängen der Kunstavantgarde bis zu ihrem Ende, das in etwa mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs zusammenfällt, tatsächlich das Phänomen Kunstavantgarde als kohärente kunstgeschichtliche Entwicklungsphase herauschält, deren Kernpunkt und zentrales Merkmal die erklärte und programmatisch vertretene Gleichschaltung von künstlerischem und gesellschaftlichem Fortschritt ist“ (ebd., S. 164f.) Damit tritt er zunächst der Auffassung entgegen, der Begriff Avantgarde sei nichtssagend und untauglich (H. M. Enzensberger), und konkretisiert die allzu weiten Definitionen, die die Avantgarde als „neuartige“ oder „innovative Kunst“ verstanden wissen wollen; zudem wird der politische Aspekt deutlich, dem sich die Avantgarden seit der Idee des utopischen Sozialismus Saint-Simons verschrieben haben.

⁴ Vgl. Bernd Scheffer: Aufbruch und Provokation. In: Jörg Drews (Hrsg.): Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918. München 1981. Hier: S. 22-42.

⁵ Der politische Aspekt der Avantgarden, der sich vor dem eben gezeichneten historischen Hintergrund nicht übersehen läßt, wurde vor allem von einer materialistischen Literaturwissenschaft betont. Neuerdings wird er auch in seinen weithin tabuisierten Seiten von Eva Hesse im Buch „Die Achse Avantgarde – Faschismus“ dargestellt. Eva Hesse: Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound. Arche, Zürich 1992. Die Verstrickungen „historischer“ Avantgarden – allen voran der italienische (und später auch der russische) Futurismus – in politische Machenschaften wurde oft mit Hinweis auf die Antimilitaristen und Exilkünstler (beispielsweise die Dadaisten) unter den Avantgardisten vernachlässigt. Das ist um so mißlicher, da die politischen Vorstellungen nicht einfach als „Fehlritte“ zu werten sind, sondern in ihrer Konzeption direkt mit der ästhetischen zusammenhängen.

und Deutschland in Erscheinung treten, wird ebenso unterschiedlich gedeutet, in politischer, gesellschaftlicher wie (geistes-) geschichtlicher Sicht.

Auf diese Debatten soll hier nur verwiesen werden.⁶ Einschlägige Literatur in allen Schattierungen ist bereits geschrieben worden. Hingegen werden zwei Bereiche näher untersucht, die – obwohl in der literatur- und kunstwissenschaftlichen Forschung immer wieder als *common sense* gehandelt – noch nicht in eingehenden Studien untersucht wurden: *Dekomposition* und *dekompositorischer Lettrismus*.

Dekomposition

Dekomposition ist das Schlagwort für das Schaffen der Avantgarden. Mit ihm wird die produktionsästhetische Seite zu fassen versucht, die sich gegenüber den kompositorischen Produktionsformen abgrenzt, ja ihnen zuwiderläuft. „Durch Abbruch bauen“⁷ lautet das Motto, der sich die Avantgarden verschreiben und sich damit explizit gegen eine tradierte idealistische Schaffensästhetik stellen. Der Begriff „Dekomposition“ wurde von Tristan Tzara zuerst in „Décomposition 1916“⁸ geprägt. Doch der Neologismus – der so neu gar nicht ist: 1694 wurde läßt er sich zum erstenmal belegen⁹ – wird allzu oft als Schlagwort und also unreflektiert verwendet.¹⁰ Diesem Mangel sind viele Ungereimtheiten geschuldet, die bei der genaueren Betrachtung der divergierenden Verwendung des Wortes zutage treten.¹¹

⁶ Neben dem Sammelband von Hardt: *Literarische Avantgarden*, a.a.O. neuerdings die Dissertation von Hanno Ehrlicher: *Die „große Zerstörungsarbeit“. Manifestationspraktiken und Gewaltphantasien europäischer Avantgardebewegungen*, FU Berlin 1999 (Dissertationsmanuskript).

⁷ Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, a.a.O., S. 87.

⁸ Tzara: *Œuvres complètes*, a.a.O., Band 1, S. 505f.

⁹ Vgl. *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, a.a.O., Eintrag „Décomposition“. Der Begriff wird zum erstenmal in naturwissenschaftlichen Zusammenhängen verwendet; 1694 als Fachterminus in der Chemie, 1754 in der Physik („décomposition des forces“).

¹⁰ Eine Ausnahme stellt hier der Aufsatz „Dekomposition“ von Renate Lachmann dar. In: Manfred Frank, Anselm Haverkamp (Hgg.): *Individualität*. München 1988. Hier: S. 569-574.

¹¹ So haben viele der Werke, die pauschal als dekompositorisch bezeichnet werden, neben dekompositorischen auch kompositorische Anteile. Dieser Teilaspekt der Dekomposition soll im folgenden aufgezeigt und in eine genauere

Zur Komposition von Dekompositionsprozessen

Dekomposition setzt eine Struktur voraus, die dekomponiert wird. Dies ist ihre Grundbedingung: so wie die Voraussetzung von Komposition das Vorhandensein von Material ist, das komponiert, zusammengefügt werden kann. Diese (wenn man so will: komponierte) Struktur, an die in negativer Produktion dekomponierend Hand angelegt wird, ist nur in den einfachsten Fällen materiell greifbar. Beispielsweise bei der Collage- und Montagetechnik, bei der in einem ersten Schritt auf vorhandenes Material zurückgegriffen wird, um es zu fragmentieren.¹²

Die konkreten Dekompositionstechniken wie Collageverfahren finden sich nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Literatur wieder, beispielsweise im dadaistischen Gedicht, dessen Produktion Tristan Tzara beschreibt: Ein Zeitungsartikel wird genommen, jedes einzelne Wort ausgeschnitten, die Schnipsel werden vermischt und dann in einer zufälligen Reihenfolge wieder zusammengesetzt (s.u.). Ähnliches hat Duchamp für die Musik vorgeschlagen, indem er diese Methode mit Noten exerzierte.

Dekomposition kann aber auch auf eine Struktur zurückgreifen, die nicht materiell vorliegt, sondern als Vorstellung oder Idee überindividuell verfügbar ist und im kulturellen Umfeld nicht nur allgemeine Akzeptanz erfährt, sondern als unhinterfragte Prämisse existiert. Dieser Art ist die „lettristische Gedichtsform“, sind die „Buchstabenplakatgedichte“ Raoul Hausmanns (und anderer). Hausmann fügt die Buchstaben beim Setzer nicht zu Worten und Sätzen zusammen, sondern zu einer Buchstabenfolge ohne jeden wortsemantischen Sinn. Hier ist die Idee, die übermächtige Wortsemantik anzugreifen, dekompositorischer Natur. Der Dadaist braucht hierzu kein einziges real geschriebenes oder gedrucktes Wort zu fragmentieren.

Bestimmungen des Begriffes integriert werden. Eine historische und kunstphilosophische Bestimmung des Begriffs, und das heißt konkret auch die Anbindung der Dekomposition an die Avantgarden, wird anschließend geleistet.

Diese oft pauschal als „dekompositorisch“ bezeichneten Werke sind in Produktionsprozessen entstanden, die teils dekompositorischer, teils kompositorischer Natur sind. Dies soll nun anhand der beiden bereits erwähnten Beispiele gezeigt werden.

Tristan Tzara: „Um ein dadaistisches Gedicht zu machen“

Nehmt eine Zeitung.

Nehmt Scheren.

Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, den Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt.

Schneidet den Artikel aus.

Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte.

Schüttelt leicht.

Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.

Schreibt gewissenhaft ab

in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.

Das Gedicht wird Euch ähneln.

Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität. [...] ¹³

Das Material, ein vorgefertigtes Stück Sprache in Form eines Zeitungsartikels, das zuvor selbst „komponiert“ wurde und eine Struktur aufweist, hier im Prozeß der Produktion die Struktur *ist*, wird genommen und mit Hilfe der Schere zerkleinert, dekomponiert. Das geschieht nicht ohne Regeln: Es werden die Worte des Artikels ausgeschnitten, nicht kleinere oder größere Einheiten (Buchstaben oder Wortfolgen).

Dann wird das reale Sprachmaterial per „Zufallsgenerator“ in Form einer Tüte gemischt und anschließend neu geordnet, indem Wort für Wort aus der Tüte gezogen und dann abgeschrieben wird. Dieser letzte Schritt stellt das komponierende Element im Produktionsprozeß dar, hier wird der zu Einzelteilen fragmentierte Text wieder zusammengesetzt, restrukturiert. Dabei ist auf aleatorische Art ein neuer Text entstanden, der als dadaistisches Gedicht bezeichnet wird. Er ist dem Ausgangstext ähnlich, denn er besteht aus denselben Wörtern und ist mithin genauso lang. Bei der Umstrukturierung – so ließe sich die Verfahrensweise ebenfalls beschreiben – sind allerdings Grammatik und Syntax des Satzes

¹² Daß es sich dabei meist um vorgefertigtes Material und oft sogar um Zivilisationsmüll handelt, ist für die Intention der historischen Avantgarden und ihre gesellschaftskritische Haltung bezeichnend.

verlorengegangen; dieser entscheidende Unterschied läßt das Gedicht „dada“ werden. –

Das Gedicht ist nicht nur dem Ausgangstext, sondern nach Tzaras Worten auch dem Verfasser ähnlich: „Das Gedicht wird Euch ähneln“. Diese vordergründig rein ironisch wirkende Wendung hat nicht nur psychologisch gedeutet¹⁴ ihre Berechtigung: Das neu entstandene Gedicht ist eine Einheit, die in sich vielfach gebrochen ist. Die Diskontinuitätserfahrung des modernen Autors spiegelt sich im literarischen Produktionsprozeß wie in seinem Desiderat, dem Gedicht, wider. Dieser formale Aspekt des Gedichts, der sich inhaltlich als Zunahme an Komplexität darstellt, verweist somit auf eine Welt der Moderne, ohne die es nicht entstanden wäre. Ein dekompositorisches Kunstwerk dieser Art ist erst durch den Erfahrungshorizont möglich, der sich im Zeitalter der Moderne eröffnet und in dem sich das moderne Subjekt bewegt: Dieses Subjekt konstruiert sich selbst im Schaffen von dekompositorischen Werken.¹⁵

Der Fall „intellektueller Dekomposition“, der eine nichtmaterielle Struktur dekomponiert, wurde mit Hausmanns lettristischen Gedichten (Abb. 1), die als Plakatgedichte auf farbigem Papier gedruckt wurden, bereits angesprochen.

Wie sie entstanden sind, welcher Einfall dahinter steht, beschreibt Raoul Hausmann nachträglich in seiner Autobiographie „Am Anfang war Dada“:

Die „*lettristische*“ Poesie, die ich 1918 unabhängig von Ball fand, war auch auf der Notwendigkeit, eine neue sprachliche Ausdrucksform zu finden,

¹³ Zitiert nach Karl Riha: Dada total. Stuttgart 1994. Hier: S. 266.

¹⁴ Die Wahl des Artikels wird – psychologisch betrachtet – kaum als zufällig bezeichnet werden können, hier bringt der Autor seine Persönlichkeit in den sonst formalisierten Produktionsprozeß ein und prägt des Resultat mit; in sofern trägt das Gedicht seine Handschrift, ist ihm „ähnlich“.

¹⁵ Die beschriebene Technik entbehrt nicht der Aktualität. In seinem Aufsatz „Die Zerschneide-Methode“ (1963) schreibt William Burroughs: „Im Sommer 1959 zerschnitt Brion Gysin, Maler und Schriftsteller, Zeitungsartikel und ordnete die Teile aufs Gratewohl neu. Das Ergebnis dieses ersten Zerschneideexperiments was *Minutes to go*. *Minutes to go* enthält unbearbeitete, unveränderte Abschnitte, die als ziemlich schlüssige und sinnvolle Prosa erscheinen.“ In: Utz Riese (Hrsg.): Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. Leipzig 1993. S. 84-87. Hier: S. 84.

aufgebaut. [...] Schließlich und endlich, Buchstabengedichte sind wohl auch zum Sehen da, aber zum ANsehen – warum also nicht Plakate aus ihnen machen? Auf verschiedenfarbigem Papier und in großen Druckbuchstaben? Das wäre, Dunnerschlag, noch nicht dagewesen, [...].

Also in die Druckerei von Robert Barthe in die Dennewitzstraße und gleich, gleich die neue Dichtform in Angriff genommen.

Dank dem Verständnis des Setzers war die Verwirklichung leicht, aus dem Kasten der großen hölzernen Buchstaben für Plakate nach Laune und Zufall hingesezt, was da so kam, und das war sichtbar gut.

Ein kleines f zuerst, dann ein m, dann ein s, ein b, eh, was nun? Na, ein w und ein t und so weiter und so weiter, eine große écriture automatique mit Fragezeichen, Ausrufezeichen und selbst einer Anzeigehand dazwischen! Wirklich, der Setzer war sehr intelligent, ohne ihn wäre das nie zustande gekommen!

Und da man schon einmal dabei war, so wurden vier verschiedene Plakate gesetzt, dann auf ziegelrotem, auf grünem und auf gelbem Papier gedruckt – das sah wunderbar aus.

Ja, man muß nur Ideen haben und auch gleich entschlossen sein, sie auszuführen. Zwei dieser Plakate waren in kleinen Buchstaben und zwei in großen Buchstaben gesetzt worden – O F F E A H und so.

Das war wirklich eine Sache, die die Herren Dichter, auch die vom Sturm etwa, erstaunen mußte! Große sichtbare Lettern, also *lettristische Gedichte*, ja noch mehr, ich sagte mir gleich optophonetisch! Verschiedene Größen zu verschiedener Betonung! Konsonanten und Vokale, das krächzt und jodelt sehr gut! Natürlich, diese Buchstabenplakatgedichte mußten gesungen werden! DA! DADA!¹⁶

Hier kommen die Elemente offensichtlich nicht aus Sätzen oder aus Wörtern – die Buchstaben liegen bereits getrennt, atomisiert im Setzkasten und warten darauf, zusammengefügt zu werden.¹⁷ Worin besteht also die negative Produktion? Die Beschreibung Hausmanns beschränkt sich auf die rein kompositorische Wendung – denn das ist die Anordnung der Lettern durch den Setzer. Die „intellektuelle Dekomposition“ ging dem beschriebenen Prozeß der Literaturgenese voraus: Es ist die dem Produktionsprozeß zugrundeliegende Idee, Buchstaben nicht zu Worten und Sätzen zusammenzufügen, sondern sie als Buchstaben im lettristischen Gedicht jenseits der Wortsemantik stehenzulassen. Die wortsemantische Sprache ist die überindividuelle, anders als Tzaras Zeitungsartikel nicht real greifbare Struktur, die von Hausmann dekomponiert wird.

¹⁶ Hausmann, Am Anfang war dada, a.a.O., S. 37 (bis zur ersten Auslassung) und S. 43. Hervorhebungen von mir, R.G.

¹⁷ Gutenberg konnte die Dekomposition noch nicht denken, als er den Grundstein für die Buchdruckerkunst legte – das Axiom der Einheit der Sprache war noch übermächtig und ohne Alternative.

Dekomposition als Phänomen der Moderne

Die allgemeinen Merkmale von Dekompositionstechniken, ihr notwendiger Rückgriff auf bereits vorhandene Strukturen, die oft zu beobachtende Wendung zu kompositorischen Techniken sind ahistorischer Natur:

Daß die Wirklichkeit erst zerlegt und zerkrümelt werden muß bis in die Elementarzeichen der Lettern, ist seit Mallarmé ein vertrautes Denkbild der schriftstellerischen Arbeit. [...] (D)as Geschäft der Dekomposition und Konstruktion ist an gar keine bestimmte historische Poetik gebunden. Es ist der Beruf des Autors als eines Schrift-stellers, das heißt, seitdem die Schrift der Literatur wesentlich wurde.¹⁸

Die allgemeinen Merkmale dekompositorischen Arbeitens gelten immer, jenseits der historischen Konkretion. Es wäre dennoch eine unfruchtbare Ausweitung des Begriffs, wollte man behaupten, daß es Dekomposition zu allen Zeiten gegeben habe. Eine Verzahnung von Dekomposition mit der Kunst der beschleunigten Moderne, d.h. mit der Kunst ab den historischen Avantgarden, ist kunsthistorisch wie kunstphilosophisch durchaus berechtigt. Nicht die generelle Struktur eines Dekompositionsprozesses hat sich an diesem historischen Punkt gewandelt, sondern seine ästhetische, gesellschaftliche und politische Bedeutung – das dekompositorische Schaffen wird hier zur symbolischen Handlungsform, die ihren destruktiven Charakter gar nicht erst zu verbergen versucht. Louis Aragon:

(B)risez tout, visages camards. Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez. On a fait des lois, des morales, des esthétiques pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser. Eprouvez votre force une fois; après cela, je vous défie bien de ne pas continuer [...] Cassez les idées sacrées, tout ce qui fait monter les larmes aux yeux, cassez, cassez, je vous livre pour rien cet opium plus puissant que toutes les drogues: cassez.¹⁹

Derart für die Kunst neue Techniken entstehen jedoch nicht aus reiner Zerstörungslust:

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.²⁰

¹⁸ Gert Mattenklott, *Der übersinnliche Leib*, a.a.O., S. 145f.

¹⁹ Louis Aragon in: *Littérature* No 15 (Juli-August 1920), S. 8-9.

²⁰ Wehle, *Lyrik im Zeitalter...*, a.a.O., S. 429.

Weniger aggressiv als Aragons Aufruf wirken die symbolischen Handlungsformen Hausmanns und Tzaras. „Es gibt eine große destruktive, negative Arbeit zu verrichten. Kehren. Saubermachen“ schrieb Tzara im Dada-Manifest 1918.²¹ Und Huelsenbeck, der 1917 aus Zürich nach Berlin zurückkehrt, berichtet:

Der Krieg hatte seine Dienste getan, viele meiner Freunde waren gefallen, die verzweifelte Ernährungslage beschäftigte alle [...]. Der Krieg präsentierte sich uns nicht als Notwendigkeit, weder politisch, ökonomisch oder sonstwie, sondern als ein Produkt der krankhaften Großmannssucht einer bestimmten Clique, die die Erfordernisse der Zeit nicht sehen und ihre Vorrechte nicht aufgeben wollte. Unter solchen Umständen war der Dadaismus zeitgebunden und schmerzhaft realistisch. Sein Aufzeigen des Nichts, des Wahnsinns, der Zerstörung leistete eine konstruktive Arbeit.²²

Die konstruktive Arbeit bestand jedoch zunächst weiterhin in einer destruktiven: Die Dada-Literaten (und andere Avantgarden) dekonstruieren mit ihrem dekompositorischen, „antikünstlerischen“ Handeln die Vorstellung, literarische Texte müßten eine besonders dichte Semantik aufweisen, müßten Gefühle zum Ausdruck bringen, Emotionen wecken usw. Das Verfahren ist bei Tzara und Hausmann ähnlich: Sie dekonstruieren das Künstlerbild, indem sie die Pose des romantischen (des idealtypischen) Autors brechen. Kein genialer Einfall fördert nach langem Künstlerleid endlich das literarische Kleinod zutage, im Gegenteil: Der Künstler selbst nimmt sich so weit wie möglich zurück, beruft sich auf einen Text eines anderen Autors (bei Tzara der Autor des Zeitungsartikels) oder überläßt einem Ausführenden (bei Hausmann der Setzer) die Werkproduktion.²³ Das „Geheimnis“ der Kunst und der Künstler wird gelüftet: Es gibt keines. Die Aufforderung, selber Gedichte zu schreiben, die freiwillige Aufgabe der Autorenschaft durch den Autor sind Handlungen und Haltungen, die den Künstler überflüssig machen und die Institution Kunst *ad absurdum* führen. Der „Rezeptcharakter“ dieser

²¹ Zitiert nach Tristan Tzara: Sieben Dada Manifeste. Aus dem Französischen von Pierre Gallisaires, Hamburg 1986. Hier: S. 26.

²² Richard Huelsenbeck: Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Hamburg 1992 (zuerst 1957). Hier: S. 80f.

²³ Weder aus der Beschreibung noch aus dem Werk geht präzise hervor, wer der Ausführende war.

Anleitungen stellt „eine Polemik gegen das individuelle Schöpferum des Künstlers“²⁴ dar.

Die Selbstdemontage und die Angriffe auf die Kunst mit dekompositorischen Werken sind politisch und gesellschaftlich gewendet Sabotagetechniken, die ihre Selbstdestruktion beinhalten; insofern sind sie subversiver, dabei aber nicht weniger aggressiv als die Zerstörungswut Aragons oder Bretons berühmt-berühmter „Schuß in die Menge“.

Dekompositionstechniken als avantgardistische Techniken sind gekennzeichnet von einem Bedürfnis des radikalen Bruchs mit der Tradition der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Angriff auf sie.²⁵ Die Motivationen zur revolutionärer Haltung und revolutionärem Handeln sind in den verschiedenen Avantgardeströmungen sehr unterschiedlicher Art. Während die (vorwiegend linksintellektuellen) Dadaisten sicher auch die „kapitalistische“ Gesellschaft mit ihren Werken und Aktionen treffen wollten, hatte der Futurismus mit seinen präfaschistischen Ideen und Idealen eine gegengesetzte Stoßrichtung: Er wollte die „passatistische“ Gesellschaft aus ihrer Lethargie befreien.

Die Verfahrensweise der Dekomposition ist nicht semantisch festlegbar auf eine eindeutige (politische) Bedeutung, zumindest nicht, wenn man im Schema von politischen Tendenzen („links“ und „rechts“) denkt.²⁶ Es besteht jedoch kein Zweifel daran, daß die Dekompositionen der historischen Avantgarden als symbolische Handlungsformen jenseits ihrer strukturalen Form generell revolutionäre politische Akte sind.

²⁴ Bürger, S. 72.

²⁵ Vgl. neben vielen z.B. Bürger: „Die europäischen Avantgardebewegungen lassen sich bestimmen als Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.“ Bürger, S. 66.

²⁶ „Grundsätzlich ist es problematisch, einer Verfahrensweise eine feste Bedeutung zusprechen zu wollen. Hier ist das Vorgehen von Bloch angemessener, der davon ausgeht, daß in historisch verschiedenen Kontexten eine Verfahrensweise verschiedene Wirkung haben kann.“ Bürger, S. 106.

Ein Hauptkritikpunkt der Avantgardisten an ihrer Zeit – implizit oder explizit geäußert – ist die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis.

Der Versuch, [...] die Distanz zwischen Kunst und Leben aufzuheben, ist [...] eines der konstanten und konstituierenden Merkmale der Kunstavantgarde – vielleicht ihr wichtigstes.²⁷

In dieser Hinsicht waren die KünstlerInnen der historischen Avantgarden durchaus lebensnahe Realisten:

(A)ngewandte 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.²⁸

Zu denen, die die ‚wahre Welt‘ woanders suchten, gehörten die Avantgardisten gewiß nicht. Für sie sollte die Annäherung nicht wie in der *Décadence* vom Leben ausgehen und als (letztlich trügerisches) Gesamtkunstwerk stilisiert werden, sondern es wird die Aufgabe der Kunst, auf das Leben zuzugehen, sich wieder mit Leben zu füllen.²⁹ Damit dies möglich ist, wird die Kunst auch in den klassisch-bürgerlichen Bildungsstätten (Museen, Bibliotheken und Theater) unterminiert, indem sich die „Energie des Negativen“³⁰ in ihnen entfaltet: Die Theater, in denen die Futuristen ihre berüchtigten Serate veranstalten, verwandeln sich zu Aktionsräumen, bei denen das Publikum selbst zum Hauptdarsteller wird, ausgezeichnete Nicht-Kunstwerke, die Ready-mades von Duchamp etwa, werden auf Dadamessen (und später³¹ tatsächlich in etablierten Kunsthallen) ausgestellt.³² Die Revitalisierung der Kunst ist nur möglich, so das

²⁷ Hardt, Zu Begriff, Geschichte..., a.a.O., S. 166.

²⁸ Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 415.

²⁹ Die „dadaistische Hinwendung zum Leben“ wurde daher „mit einer unmittelbaren Abwendung von symbolistischer Weltauffassung erkämpft“, bemerkt Wehle richtig. Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 417. vgl. auch die bretonsche Formel „pratiquer la poésie“, s.u.

³⁰ Gert Mattenklott, Antrag auf Einrichtung ..., a.a.O., S. 24.

³¹ Es gibt „bis in die 30er Jahre nur ganz vereinzelte Fälle der öffentlichen Ausstellung von Ready-mades. Ein extremes Beispiel ist das berühmte erste Ready-made von 1913, das Fahrrad-Rad. Es wird fast vierzig Jahre nach seiner Entstehung, 1951, zum ersten Mal in einer Ausstellung gezeigt, in Form einer für diesen Zweck hergestellten Replik.“ Dieter Daniels: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992. Hier: S. 167.

³² Ergänzend soll erwähnt werden, daß die Avantgarden auf der anderen Seite die klassischen Bildungsstätten programmatisch meiden und alternative Orte der

gemeinsame Credo aller historischen Avantgarden, indem die Institution Kunst (ihre Bereiche Kunsthandel, Musealisierung und Kunstgewerbe³³, zu denen sich Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft gesellen) zerschlagen wird.

Die Techniken, mit denen die Institution Kunst von innen heraus angegriffen werden soll, sind Dekompositionstechniken. Deren wichtigste und typischste ist die Montage- und Collagetechnik, wie Peter Bürger in seiner „Theorie der Avantgarde“ richtig bemerkt: Das avantgardistische Werk

gibt sich als künstliches Gebilde, als Artefakt zu erkennen. *Insofern kann die Montage als Grundprinzip avantgardistischer Kunst gelten.* Das ‚montierte‘ Werk weist darauf hin, daß es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist; es durchbricht den Schein von Totalität. Die avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution Kunst wird so paradoxerweise im Kunstwerk selbst realisiert.³⁴

An dieser Formulierung wird allerdings auch deutlich, daß Bürgers Bestimmung der Montagetechnik als Grundprinzip nicht auf eine Differenzierung einzelner Dekompositionstechniken angelegt ist und sich daher kaum für die Abgrenzung der Montage von anderen Techniken eignet,³⁵ seine Ausführungen legen zuweilen nahe, daß Dekompositionstechnik in der Montagetechnik aufgeht und vice versa, daß es sich bei den Begriffen um Synonyme handelt.

Dagegen soll hier gezeigt werden, daß sich dekompositorischer Lettrismus nicht unter das „Prinzip Montage/Collage“ subsumieren läßt, daß er keine spezifische Ausprägung dieser Technik ist. Der dekompositorische Lettrismus Avantgarden ist eine eigenständige Dekompositionstechnik und kann als solche neben das „Prinzip Collage/Montage“³⁶ gestellt werden – nur diese Stellung trägt der Eigendynamik des dekompositorischen Lettrismus Rechnung. Er besitzt eine spezielle Extension, die von den anderen Dekompositionstechniken phänomenologisch unterschieden werden

Kunst etablieren (etwa das „Bureau de Recherches“ der Surrealisten) oder Orte des alltäglichen Lebens durch ihre Aktionen in Kunst-Räume verwandeln (die „spontanen“ Aktionen der Dadaisten in Zürich und Berlin oder die Prügeleien und Flugblattaktionen der Futuristen in Venedig und Ferrara).

³³ Vgl. Gert Mattenklott, Antrag auf Einrichtung..., a.a.O., S. 24.

³⁴ Bürger, S. 97f., Hervorhebung von mir, R.G.

³⁵ Einzig der Unterschied zum Ready-made wird thematisiert.

kann und wirft spezifische Fragestellungen auf – Fragestellungen, die bei Ready-made und Montage/Collage nicht im Vordergrund stehen.³⁷

Die *Montagetechnik* ist zunächst im Bereich der bildenden Kunst anzutreffen und unterscheidet sich durch andere Techniken der Bildkonstitution durch „die Einfügung von Realitätsfragmenten in das Bild, d.h. von Materialien, die nicht durch das Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind.“³⁸ In diesem Sinne äußert sich etwa Braque, der 1911 damit begonnen hatte,

Ziffern, Buchstaben, komplette Worte und Textfragmente in die Komposition seiner Bilder einzufügen. [...] Mit den Buchstaben will er das Bild näher an die Realität herangeführt sehen³⁹,

erklärt er selbst in einer Interpretation. Die Montage/Collage als Dekompositionstechnik verhält sich also teilweise parasitär; sie verwendet bereits von anderen gestaltetes Material, das in einen anderen Kontext gestellt wird, in dem es eine neue Funktion zu erfüllen hat. Die Modernität der Montagetechnik ist unbestritten: Die für die Moderne typische Erfahrung von formaler und inhaltlicher Gebrochenheit spiegelt sich in ihr, denn „Montage setzt die Fragmentierung der Wirklichkeit voraus“⁴⁰. Mehr noch: Da in der Montage die „Negation der Synthesis [...] zum Gestaltungsprinzip“⁴¹ wird, bleibt die Unvereinbarkeit und gewaltsame Zusammenstellung in einer unaufgelösten Spannung bestehen.⁴²

Statt auf Komposition setzen sie [die historischen Avantgarden, R.G.] auf Montage. Sie scheuen sich nicht, das Verstehen selbst vor das Problem der Unverständlichkeit zu stellen.⁴³

Das „Prinzip Montage/Collage“ spiegelt in sich formal die neue Unordnung, Überflutung der Sinne und Simultaneitätserfahrung des

³⁶ So auch der Titel der Ausstellung im Hamburger Bahnhof (Herbst/Winter 1999).

³⁷ Andere avantgardistische Techniken wie *Décollage*, *Frottage*, usw. können hier nicht berücksichtigt werden.

³⁸ Bürger, S. 104.

³⁹ Gert Mattenklott: *Antrag auf Einrichtung...*, a.a.O., S. 26.

⁴⁰ Bürger, S. 99.

⁴¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1973. Hier: S. 232.

⁴² Bürger paraphrasiert Adornos Aussage daher: „Negation der Synthesis faßt produktionsästhetisch das, was wirkungsästhetisch als Verzicht auf Versöhnung bezeichnet wurde.“ Bürger, S. 106.

modernen Subjekts, das in der neuen Welt die Orientierung zu verlieren droht.⁴⁴

Nicht nur in der bildenden Kunst, auch in der Literatur findet die Montagetechnik ihre Anwendung – wobei Literaturmontage bereits Kritik der Literatur ist.⁴⁵ Die Literatur von James Joyce arbeitet bereits subversiv gegen den sich aus dem 19. Jahrhundert herleitenden Roman, ohne das Genre zu verlassen. Sein „Ulysses“ von 1922 ist ein höchst komplexes, für den Leser nicht mehr zu entwirrendes Geflecht intertextueller Anspielungen. Der Fundus einer über zweitausendjährigen Literatur und Literaturgeschichte treibt den Roman über seine eigenen Grenzen hinaus.

Konkret wird etwa von Schwitters oder von Döblin in seinem „Berlin Alexanderplatz“⁴⁶ der tagtägliche „Sprachmüll“ von der Straße, vom Kaffeetisch und vom Tresen aufgesammelt und als Literatur collagiert: „Die entfesselten Elemente des Alltags brechen in die Literatur herein, in ihrem Ansturm zersplittern die alten Ordnungen des Schreibens.“⁴⁷

Das *Ready-made*, erfunden, „gefunden“ und eingeführt in die Antikunst von Marcel Duchamp, ist ebenfalls eine dekompositorische Form der (Nicht-)Produktion, in ihrer negativen Energie vielleicht noch stärker als die Montage.

Innerhalb der historischen Avantgarde-Bewegung war Duchamp der erste Künstler, der einen der möglichen Endpunkte moderner Kunst markierte: den Umschlag von Kunst in Anti-Kunst. Seine „Ready-mades“, jenseits aller Autonomie-Ästhetik, waren nicht mehr von Künstlerhand geschaffen, sondern Gebrauchsgegenstände, die ihre Funktion im alltäglichen Leben hatten, aber dieser vertrauten Verwendung in dem Moment beraubt wurden, in dem Duchamp sie aus dem Ensemble anderer Objekte auswählte und in

⁴³ Wehle: Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 410.

⁴⁴ Vgl. Grimminger, Aufstand der Dinge..., a.a.O., S. 17 und Klaus Vondung: Von Vernichtungslust und Untergangsanst. Nationalismus, Krieg, Apokalypse. In: Grimminger u.a., Literarische Moderne, a.a.O., S. 232-256. Hier: 248.

⁴⁵ Denn der „Sinn“ der Aussage, die sie zur Collage verwendet, wird verfremdet, zuweilen verspottet, verneint; sie schafft einen originär neuen Kontext, in dem jedes Zitat (auch das wörtliche) einen anderen Gehalt bekommt. Die Anfälligkeit von Sprachsemantik wird vor Augen geführt, indem „Sinnlosigkeiten“ durch die Literaturmontage provoziert werden; das bis zu diesem Zeitpunkt kaum gefährdete Axiom der Literatur, daß Schreiben sinnvolles Schreiben sei, wird angegriffen.

⁴⁶ Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München 1995. Erstausgabe 1929.

⁴⁷ Grimminger, Aufstand der Dinge..., a.a.O., S. 32.

eine veränderte, neue Umgebung brachte, etwa an einen Ausstellungsort oder einen musealen Raum.⁴⁸

Ein Gegenstand wird in der Umwelt gesehen und aufgelesen, wobei dieser Gegenstand nicht wie bei der Montage/Collage mit anderen Gegenständen zu einem neuen Objekt (der Montage oder Collage) zusammengefügt wird, sondern als solcher stehenbleibt. Die Erklärung des Gegenstandes zum Kunstwerk ist dabei der Kategoriensprung, durch den das Objekt neu, eben als Kunstwerk wahrgenommen wird. Paradox formuliert: Der Text bleibt der gleiche, der Kontext ändert sich, und dadurch ändert sich der Text.

Die dekompositorische Leistung manifestiert sich hier nicht am „Werk“, am Ready-made selbst, sondern in der (symbolischen) Handlungsweise des Künstlers, den Gegenstand einer vorgegebenen Struktur (dem üblichen Kontext) dekompositorisch zu entreißen, d.h. die Struktur selbst zu dekomponieren, und ihn (kompositorisch) in eine andere Struktur (das Museum, die Kunsthalle) einzufügen:

Das Wesentliche am Ready-made ist, daß es ausgestellt wird – ein nicht ausgestellt Ready-made ist eigentlich gar nicht denkbar. Erst die Kunstausstellung macht das Ding zum Ready-made, ohne Konfrontation mit dem Kunstkontext würde das Objekt ein simpler Gegenstand bleiben.⁴⁹

Lettristische Produktion bedient sich der Buchstaben, der kleinsten Elemente der Schriftsprache; so verfährt jede Dichtung – doch die Besonderheit der lettristischen Technik besteht darin, die Buchstaben nicht zu Wörtern und Sätzen zusammenzufügen. Hier nimmt eine Irritation ihren Ausgang, die für das avantgardistische Schaffen insgesamt bezeichnend ist, die sich aber – und dies ist für das lettristische Schaffen typisch – an den Buchstaben bis zur Skandalisierung verschärft. Die autotelische Gebärde ist in sofern irritierend, als der Buchstabe selbst gewöhnlicherweise als asemantisch, bedeutungslos verstanden wird. In der lettristischen Dekomposition wird stärker als in jeder anderen Dekompositionsform

⁴⁸ Hermann Korte: Die Dadaisten. Reinbek 1994. Hier: S. 118f.

⁴⁹ Daniels, Duchamp und die anderen, a.a.O., S. 167.

der Schritt der Entsemantisierung der Literatur deutlich, das „anarchische Potential der Zeichen“⁵⁰ wird freigesetzt.

Greifbar dekompositorisch ist der Lettrismus, wenn Worte und Sätze zu Buchstaben fragmentiert werden. Manifestationen eines so gearteten Lettrismus findet man z.B. im italienischen Futurismus. Im Dadaismus ist es zumeist nicht das konkrete Wort, der konkrete Satz, der zerschlagen wird und anschließend als Letternhaufen daliegt, zumeist ist es die Struktur „Sprache“, die vom Lettrismus angegriffen wird, obwohl er dasselbe Material verwendet. Solch lettristische (und lautpoetische⁵¹) Produktion wirft, wie alle „negative“ Produktion, das Problem ihrer Rezeption auf. Für den Lettrismus ist es bezeichnend, daß die „Verheißungen von Erzählungen“ den Rezipienten, den Leser anlocken, indem das Medium der Schrift auf sie hinweist, doch werden diese Erwartungen enttäuscht. Diese doppelte Bewegung der Appellation an und Verneinung von Sinn ist für den dekompositorischen Lettrismus der Avantgarden typisch. Ironische und destruktive Elemente stehen hier wie bei vielen Dekompositionstechniken in einem unmittelbaren Zusammenhang.

Bei den Unterscheidungen von Montage/Collage, Ready-made und dekompositorischem Lettrismus sind die Grenzen nicht statisch, es ist keine feste Typologie, der sich jeder dekompositorische Prozeß oder jedes dekompositorisch entstandene Werk eindeutig zuordnen ließe. So gibt es literarisch-lettristische Ready-mades wie etwa das „i-Gedicht“ von Schwitters, es gibt auch collagierte lettristische Werke wie z.B. die „tavole parolibere“ von Marinetti. Doch lassen sich die Bereiche an anderer Stelle durchaus genau trennen: Montage/Collage fragmentiert bereits vorhandene Strukturen und setzt sie auf originäre Weise zusammen, ohne daß das neu entstandene Werk als harmonisches Ganzes erscheint; Ready-mades sind Gegenstände oder evtl. auch Texte, die aus einem nicht-artifiziellen Zusammenhang gerissen und unverändert in einen neuen

⁵⁰ Neben dem anarchischen Potential der Buchstaben erkennt Gross mit A. Assmann auch das „explosive“ und das ikonische Potential der Lettern; Gross, Lese-Zeichen, a.a.O., S. 48 und 61.

gestellt werden, indem sie als „Werke“ erscheinen; dekompositorischer Lettrismus stellt das „anarchische Potential der Buchstaben“ in den Vordergrund.

Mit den drei Dekompositionsstrategien verbunden sind „Desemantisierungsprozesse“. Ein in der zuvor intakten Struktur (vermeintlich) eindeutiger Sinn wird angegriffen durch die Auflösung der Struktur selbst. Bevor die Zusammenhänge von Dekomposition und Desemantisierung genauer beleuchtet werden, soll das Augenmerk kurz einer anderen, scheinbar gegenläufigen Relation geschenkt werden.

Lettrismus und Manifestantismus

Lettrismus und Manifestantismus⁵² sind scheinbar gegensätzliche Tendenzen. Lettrismus – verstanden als destruktiv-dekompositorische Handlung, die auf eine Zerstäubung der Formensprache abzielt – hat den implosiven Charakter des Rückzugs auf die kleinsten asemantischen Einheiten der Sprache. Die ekstatische Programmatik der Manifeste, die jeder futuristischen Ohrfeige, jeder surrealistischen *écriture* und jedem dadaistischen Jodeln den Rang revolutionärer Heldentaten zusprechen will, trägt die explosiven Energien in sich, die sich zu den aktionistischen Tendenzen der Avantgarden bekennen.

Nun zeigt sich aber am historischen Punkt der ersten europäischen Avantgardeströmungen, daß Lettrismus und Allmachtsphantasien oft ein und der selben ästhetischen Konzeption entspringen, ob sie nun Futurismus, Dadaismus, oder (Bretons) Surrealismus heißen mag. Nicht selten sind es sogar dieselben Künstler – beispielsweise Marinetti, Aragon und Hausmann –, die überheblich, ja geradezu megaloman ihre ästhetische Weltrevolution predigen und zugleich lettristische (und andere „minimalistisch“ geprägte) Produktionsstrategien verfolgen: poetologische Theoretisierung, die

⁵¹ Vgl. die Note zur Lautpoesie oben.

⁵² Zum Manifestantismus der Avantgarden vgl. die Dissertation von Hanno Ehrlicher: Die „große Zerstörungsarbeit“, a.a.O.

Universalansprüche vertritt, und poetische Praktik, die nicht selten im Kleinen und Kleinsten arbeitet, scheinen auseinanderzuklaffen.

Kohärenz war in den meisten Fällen von den Avantgardekünstlern nicht angestrebt; gerade die Performanz der Inkohärenz war etwa für die Dadaisten wichtiger Teil ihrer (Anti-) Kunst. Widersprüchlichkeiten finden sich bei ihnen nicht nur auf der Ebene eines Vergleichs von (inszeniertem) Anspruch und (ebenfalls inszenierter) literarischer Produktion und Produktivität, sondern sie sind auch Bestandteil der literarischen dekompositorischen Praxis sowie des Manifestantismus selbst. Doch ist die Frage, ob es sich hier tatsächlich um einen Widerspruch handelt, noch offen.

Dekompositorischer Lettrismus gelangt schnell an seine Grenzen, seine innovative Kraft als „neue poetische Ausdrucksform“ ist schnell verbraucht; und die ständigen Proklamationen, die praktisch folgenlos blieben, ließen die Manifeste der Avantgardisten nicht etwa vorsichtiger werden, sondern jedes Scheitern provozierte ein neues Manifest.

Vor dem Hintergrund dieser Gedanken ist noch einmal zu fragen, ob es sich tatsächlich um unterschiedliche, ja kontradiktorische Vorstellungen handelt, die hier verfolgt werden, oder ob die Relation eine andere als die der Opposition ist. Denn gerade aus dem Kleinsten kann man das Große attackieren, und in dieser Hinsicht ergänzen sich Anspruch und Handlung.

Den Phantasien einer neuen, avantgardistischen Alternativ-Ordnung des Ästhetischen, die auch eine anarchistische Unordnung sein kann, geht immer eine der Zerstörung allen Regelwerkes der Hegemonialkultur voraus. Diese Vernichtung kann nur in der Partisanenstrategie dauernder Anschläge und Sabotageakte gegen das bestehende System geleistet werden. In sofern ist es verständlich, daß eine Vielzahl von Angriffen an den unterschiedlichsten Stellen stattzufinden hat – hier eine Sabotage des Kunstbegriffs, dort ein Attentat auf die Praxis des Kunstmarktes, hier eine ätzende Persiflage auf das klassische Gedicht, dort die Sprengung des Regelwerks durch exzessive Überlastung der alten Doktrin. Die einzelnen Handlungen bleiben symbolischer Art, sind als

symbolische Handlungsformen zu verstehen. Eine Pulverisierung des Sprachmaterials, im lettristischen Gedicht oder sonstwo, ist in dieser symbolischen Ordnung die folgerichtige Verfahrensweise auch im Hinblick auf die eigenen Forderungen einer Zerstörung alter Ordnungen, auf die potentiell die Reorganisation der Elemente folgen kann. In den pluralistischen Verfahren ästhetischer Angriffe auf die tradierte Kultur und ihre Praktiken gesellt sich der dekompositorische Lettrismus zu anderen, im Mikrokosmos agierenden Verfahren, um den Makrokosmos, ob er „Kunst“ oder „Kultur“ heißen mag, zu unterminieren. So gewendet, stellt sich das Verhältnis von Lettrismus und Manifestantismus nicht als Opposition, sondern als Ergänzung und gegenseitiges Supplement dar.

Desemantisierung

Zur Semantik von Desemantisierungsprozessen

Desemantisierungsprozesse sind keine zufälligen Begleiterscheinungen von Dekomposition; die Wendung hin zu einer „negativen Semantik“ ist intendiert und wird von den Avantgarden systematisch verfolgt.

Entsemantisierung ist [...] der gemeinsame Nenner des Vorgangs, den Ball mit der Feststellung anspricht: *Alle Welt ist medial geworden*. Wenn Literatur in erster Linie Auge und Ohr anspricht – als absolute graphische Textur oder als Klang, bzw. Geräuschereignis –, nicht aber die Vernunft, verflüchtigt sich der Schriftsinn, ohne daß der Wunsch nach Erzählen erlöschen würde. Der Spalt zwischen diesem Wunsch und der Erfahrung mit Kunstwerken, die uns mit Verheißungen von Erzählungen anlocken, die sie unerfüllt lassen, ist vielleicht eine der produktivsten Irritationen, die vom abstrakten Minimalismus solcher Werke ausgehen.⁵³

Diese Diagnose trifft auch den Kern des dekompositorischen Lettrismus. Seine doppelte Bewegung, an Sinn zu appellieren und ihn zugleich zu verneinen, ist ihm inhärent, denn Buchstaben sind zum Lesen da. Wo wir sie sehen, vermutet die Leserin Wortsinn – die Verneinung dieser Erwartung von Semantik ist stärker ausgeprägt als bei allen anderen Dekompositionsstrategien das spezifische Merkmal des Lettrismus, denn er ist – im Gegensatz zu Collage, Montage und Ready-made – an ein Material gebunden, das

wir als grundsätzlich semantisch voraussetzen: Die Sprache, die Wörter, die Buchstaben.

Der Zusammenhang von Dekomposition und Desemantisierung ist immanent: Bei der Destruktion einer Komposition – denn das ist die Dekomposition – wird auch der Sinn einer Komposition destruiert. Der Semantik wird eine negative Form der Semantik entgegengestellt; nicht Zuwachs, sondern Abbau von Sinn wird durch Desemantisierungstechniken als Ziel verfolgt. Die Handlung, Sinn zu destruieren, ist wie die Dekomposition an bestimmte Strukturen gebunden: Zunächst muß ein Sinn, eine Sinnstruktur vorhanden sein, die angegriffen werden kann; fast immer wird nach dem destruktiven Akt eine neue Sinnstruktur errichtet. In dieser ahistorischen Bestimmung ähneln sich strukturell Desemantisierung und Dekomposition, s.o.⁵⁴ Doch wie bei der Dekomposition scheint eine Verankerung eines Wendepunktes dieser Technik zu Beginn des 20. Jahrhunderts fruchtbarer als die reine Kenntlichmachung der inneren Struktur. Denn hier gewinnt die Desemantisierung als symbolische Handlungsform eine neue kunstphilosophische und gesellschaftskritische Dimension. Die Erfahrung der Verflüchtigung eines (eindeutigen) Sinns wird in der Literatur und Kunst der Avantgarden selbst zu einem zentralen Thema. Es ist bezeichnend, daß die Leerstellen, die durch den Akt der Desemantisierung entstanden sind, von den Avantgarden nicht gleich wieder besetzt werden. Die Irritationen sollen im Rezipienten zu wirken beginnen. Avantgardistische Kunst und Literatur leiten „Bedeutungserwartung fast systematisch ins Leere“⁵⁵, arbeiten an einer „Entvereindeutigung“⁵⁶ und schaffen ein semantisches Vakuum. Das Kunstwerk ist nicht mehr der Ort kontemplativer Selbstfindung seiner Rezipienten, sondern birgt die negativen Energien seiner Entstehung

⁵³ Gert Mattenklott, Antrag auf Einrichtung ..., a.a.O., S. 26.

⁵⁴ In der ahistorischen Bestimmung ist Desemantisierung zu allen Zeiten anzutreffen, und auch die berühmte Methode des Platonischen Sokrates, eine („falsche“) Meinung zu dekonstruieren, zu einem grundsätzlichen Zweifel und dem Wissen um das Nichtwissen zu führen und von diesem Punkt aus ein neues („wahre“) Wissen an die Leerstelle zu setzen, die durch den Wegfall der doxa entstanden ist, könnte unter sie subsumiert werden.

⁵⁵ Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 434.

⁵⁶ Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 434.

im Dekompositionsprozeß in sich und trägt sie von der produktionsästhetischen auf die rezeptionsästhetische Seite. Diese aber kann nur unzulänglich auf die neue Produktionsform reagieren.

Die Rezeption dekompositorisch-desemantisierender Werke

Spätestens bei Rezeption und Interpretation desemantisierender Kunst drängen sich Schwierigkeiten auf, die für den Bereich „negativer Semantik“ paradigmatisch sind: Wie soll eine produktionsästhetisch desemantisierte Struktur rezipiert werden, ohne ihren Kern zu verfehlen und sie in ihr Gegenteil zu verkehren? Alte Produktionsschemata werden durch neue dekompositorische abgelöst; doch auf der anderen Seite des Kunstwerks, auf der Seite der Rezeptionsmuster findet die dekompositorische Produktionsform zunächst kein Pendant. Die Spannung entsteht hier im Feld von „dekompositorischer Produktion“ und Rezeption.

Das gesellschaftlich eingeübte rezeptionsästhetische Verhalten benötigt nach eigenem Verständnis eine bestimmte Produktionsästhetik und den Werkcharakter als Prämissen; beide Voraussetzungen werden von dekompositorischen Produktionsweisen irritiert und skandalisiert, indem Künstlermythologien und Mythen der Werkgenese dekonstruiert werden. Sie wurde auch durch die kategorische Trennung von Produzent und Rezipient aufrechterhalten, die die Avantgarden (zumindest die Surrealisten und Dadaisten, für die Futuristen gilt dies nur eingeschränkt) mit den Künstlermythologien dekonstruierenden Praktiken aufheben wollen.⁵⁷

Eine alternative Rezeptionsform wird hingegen nicht angeboten. Die alten Rezeptionsstrategien, die nur ein Sonderfall allgemeiner Semantisierungsstrategien sind, werden, nachdem der erste Schock und die Verweigerung, mit den Werken eine Auseinandersetzung

⁵⁷ Im Hinblick auf die oben zitierte „Bastelanleitung“ Tzaras schreibt Bürger, die Produktion von Gedichten werde hier zum „Teil einer befreienden Lebenspraxis. Dies meint die Bretonsche Forderung, es gelte „die Poesie zu praktizieren („pratiquer la poésie“). In dieser Forderung fallen nicht nur Produzent und Rezipient zusammen, die Begriffe verlieren ihren Sinn.“ Bürger, S. 72.

einzuweisen, überwunden sind, nun auch auf die Anti-Kunst angewandt. Daß diese Art der Rezeption jedoch inadäquat sein muß, ist offensichtlich: Man kann keine Werkverzeichnisse dadaistischer Kunst erstellen, wenn der Werkcharakter selbst *ad absurdum* geführt wurde. Und es ist auch nicht sinnvoll, jeden Unsinnstext mit größter Ernsthaftigkeit zu interpretieren, auch wenn der unvernünftigste Text von „vernünftigen“ Philologen „verstanden“ werden kann. Die Unangemessenheit solchen Vorgehens ist offenkundig, und der „Sinn“ der Werke wird dadurch allemal verfehlt – solche Arbeit scheint selbst „dada“.

Doch welche Alternativen bieten sich? Es scheint keine Möglichkeiten zu geben, sich der übermächtigen Logozentrik zu entziehen und das Werk (oder Nichtwerk) als sinnlos gelten zu lassen. Der semantische Trieb, mit dem jeder Mensch als anthropologische Konstante an das Werk herantritt und der einen semantischen Überschuß generiert, wird die semantische Leerstelle nicht lange unausgefüllt lassen.

Aus diesem Grund müssen Desemantisierungsstrategien letztlich scheitern – paradoxerweise dann, wenn sie erfolgreich sind, d.h. wenn sie rezipiert werden. Genau dieses Problem stellt sich für die Avantgarden ab dem Moment, in dem sie historisch geworden sind, denn damit wird die Antikunst in die Institution Kunst, die sie zu bekämpfen antrat, integriert, wird Teil von ihr und scheitert somit durch ihre Anerkennung. „Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner [Duchamps, R.G.] als museumswürdiger Gegenstand akzeptiert wird, fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil.“⁵⁸

Dies gilt auch für die anderen, dekompositorisch entstandenen lettristischen, collagierten und montierten Werke der Avantgarden. Die Avantgarden mit ihrer Antikunst sind gescheitert in dem Maße, in dem sie erfolgreich wurden. Dies gilt nicht nur für den Bereich des

⁵⁸ Bürger, S. 71. „Das *objet trouvé*, das Ding, das gerade nicht Resultat eines individuellen Produktionsprozesses ist, sondern zufälliger Fund, in dem sich die avantgardistische Intention der Verbindung von Kunst und Lebenspraxis materialisierte, ist heute *als Kunstwerk* anerkannt. Damit verliert das *objet trouvé*

Kunstmarktes, sondern auch für den wissenschaftlichen Umgang mit den Avantgarden; die Schwierigkeit auch bei der wissenschaftlichen Annäherung besteht darin,

daß die gesamte Avantgarde von damals gesellschaftsfähig geworden ist, daß sie in die Sekundärliteratur verfrachtet und unter die Registratur von Ästhetik subsumiert wurde, daß es ihr, aufs Ganze gesehen, letztlich doch nicht recht gelingt, widerständig zu sein.⁵⁹

Dissertationen über sie beweisen dies. –

Doch scheint die Diagnose vom Scheitern der avantgardistischen Kunst gar zu dunkel und kann nur teilweise – aus ideologischer Sicht – als berechtigt gelten. Ebenso scheint die Problematik einer stets insuffizienten (wissenschaftlichen) Annäherung an die Avantgarden nicht so aussichtslos wie hier behauptet.

Zunächst gilt es, die „nihilistische Irreführung aller Sprachgläubigkeit“ zu bemerken. Der Lettrismus spielt „mit der Bedeutungswilligkeit von sprachlichen Zeichennutzern“ und trifft damit „die menschliche Schwäche, allem und gerade dem Unverständlichen einen Sinn geben zu wollen.“⁶⁰ Ist diese Schwäche als Schwäche erkannt, kann man den „philologischen Fehler“ vermeiden.

Eine alternative Vorgehensweise besteht darin, den Fokus nicht einzig auf das Werk zu richten, sondern den Weg seiner Entstehung ebenfalls genauer zu beleuchten. Der künstlerische Produktionsprozeß gibt genaueren Aufschluß über den Sinn der Werke als die Werke selbst, vor allem das, was „symbolische Handlungsform“ in ihm ist. Wird der künstlerische Produktionsprozeß mitgedacht, ergeben sich mögliche Annäherungen an die sonst semantisch hermetisch verschlossenen Manifestationen dekompositorisch-lettristischer Kunst. Diese Betrachtungsweise verankert die Manifestationen immer im Kontext ihrer Entstehung.

Von dieser Position aus soll nach der ästhetischen Dimension der Werke des dekompositorischen Lettrismus gefragt werden. Denn die Manifestationen gehen nicht in ihrem Entstehungsprozeß auf, so

seinen Charakter als Antikunst, wird autonomes Werk neben anderen im Museum.“ Bürger, S. 78f.

⁵⁹ Bernd Scheffer, Aufbruch und Provokation, a.a.O., S. 38.

⁶⁰ Vgl. Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 462.

wenig wie sie als rein historische oder politische Phänomene vollständig beschrieben werden können. Die literarische Qualität der lettristischen Literatur wird daher auch für bei den problematischen (dekompositorischen) Werken als Größe thematisiert werden.