

# EINLEITUNG

## Perspektiven des Lettrismus

Der Begriff „Lettrismus“ ist ein Neologismus des 20. Jahrhunderts, geprägt durch den Franzosen Isidore Isou, der seiner 1946 gegründeten Bewegung den Namen „Lettrisme“ beilegte; der Begriff erfuhr dann *ex post* eine Extension auf bestimmte Werke der historischen Avantgarden.<sup>1</sup> Die hier angestellte Untersuchung über den Lettrismus will früher ansetzen: Lettristische, also dem einzelnen Buchstaben zugewandte Dichtung und Kunst, die den Buchstaben als solchen – und zumeist jenseits seiner Funktion einer wortsemantisch organisierten Sprache – ins Blickfeld rückt, ist deutlich älter. Ein weiter gefaßter, dabei nicht weniger scharfer Lettrismus-Begriff soll zugelassen werden, der in seiner Breite den verschiedenen Dimensionen des Lettrismus gerecht wird.

### „Lettrismus“ – eine Annäherung

Der Begriff „Lettrismus“ wird in der Literatur und ihrer Wissenschaft seit seiner Einführung durch Isou im Jahr 1946 verwendet, doch die Konnotationen sind heterogen. Ein sehr weit gefaßter Lettrismusbegriff wird von der Konstanzer Forschung über die „Theorie der Literatur“ verwendet: „Lettrismus setzt auf die autotelischen Qualitäten der Buchstaben.“<sup>2</sup> Der Eigenwert des einzelnen Buchstabens wird zugunsten seiner Funktionalität im schriftsprachlichen und wortsemantisch organisierten System betont.

Buchstaben thematisierende oder wie im Lettrismus [Isous, R.G.] diese ausstellende oder als strukturelle Einheiten einsetzende Texte versuchen, diese aus dem Status ihrer Transparenz zu befreien, opak zu machen und ihre kommunikative Funktion zu suspendieren.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Der „Trésor de la Langue Française“ weist die erste Verwendung des Begriffs 1945 nach. Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle. Paris 1971ff.

<sup>2</sup> Susi Kotzinger, Gabriele Rippl: Einleitung: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. In: Kotzinger / Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen..., a.a.O., S. 7.

<sup>3</sup> Renate Lachmann: Ein Neo-Abecedarius. Anmerkungen zu „Das russische abc - scribentisch“ von Valerij Scherstjanoj. In: Kotzinger / Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen..., a.a.O., S. 25-34. Hier: S. 27.

Diese emanzipatorische Anstrengung ist als ein Aufbegehren der autotelischen Qualitäten von Buchstaben zu begreifen:

Die Ikonik der Buchstaben, ihre Rolle als visuelle Repräsentation eines artikulierten Lautes, ihre Fähigkeit, die sich zu einem Wort konsolidierende Lautfolge optisch nachzubilden und den Stimmverlust des Wortes durch eine sichtbare Zeichenkonstellation zu kompensieren, werden uns selbst dann faszinieren, wenn wir Vilém Flussers aufklärerischer These zustimmen, daß das Alphabet erfunden worden sei, ‚um Bilder zu stürmen, als Kode, der es erlaubt, das bildliche, imaginäre, magische Denken‘ durch ein ‚begriffliches, lineares, diskursives‘ zu ersetzen. Denn die Schriftzeichen gehen weder in Linearität und Diskursivität noch in Ikonoklasmus auf, und ihr Dienst am Konzept wird durch ihre dunkle Neigung zu Symbolik und Kryptik untergraben.<sup>4</sup>

Diese Tendenzen, dieses sich der Funktionalität verweigernde Eigenleben der Buchstaben soll auch im folgenden als „lettristisch“ bezeichnet werden. Der Buchstabe wird undurchsichtig und widerständig gemacht, ihm wird ein Eigenwert beigemessen, der über seine reine Funktionalität im logophonozentrisch geprägten schriftsprachlichen System hinausreicht.

Diese wesentlichen Funktionen der Schrift und damit der Buchstaben sind klar definiert; sie dienen

1. der Speicherung sprachlicher Information und deren Verfügbarmachen für exakte Wiederholung und 2. der Überführung der Sprache aus der auditiven in die visuelle Domäne.<sup>5</sup>

Gegen sie rebelliert die lettristische Gebärde, die sich semiotisch ebenfalls greifen läßt. Aleida Assmann erklärt das „Doppelleben“ der Buchstaben so:

Es gibt ein einfaches semiotisches Gesetz, das ist die inverse Relation von Anwesenheit und Abwesenheit. Damit ist gemeint, daß ein Zeichen, um semantisch erscheinen zu können, materiell verschwinden muß. [...] Der Blick muß die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können. Wer sich in die Materialität der Zeichen verstrickt, kann sie nicht verstehen, so wenig der stumpfe Blick des übermüdeten oder unkundigen Lesers es vermag, den Vorhang der Buchstaben aufzuziehen.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Renate Lachmann: Kalligraphie, Arabeske, Phantasma. Zur Semantik der Schrift in Prosatexten des 19. Jahrhunderts. In: Poetica 1997, S. 455-498. Hier: S. 455f.

<sup>5</sup> Florian Coulmas: Über Schrift. Frankfurt 1981. Hier: S. 30.

<sup>6</sup> Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt 1988. S. 237-251. Hier: S. 238.

Indem die „Semantisierungsmechanismen“ unterminiert werden, bleibt der Buchstabe als solcher im Mittelpunkt des Interesses. Statt als funktionales Zeichen erscheint er als autonomes, autotelisches Objekt – aus logophonozentrischer Perspektive als ein Skandal.<sup>7</sup>

Diese inverse Relation von Abwesenheit und Anwesenheit ist auch als inverse Relation von expressiver und semantischer Zeichenqualität beschrieben worden: ‚Ein Symbol, das uns zugleich auch als Objekt interessiert, ist ablenkend. Je steriler und gleichgültiger das Symbol, desto stärker seine semantische Potenz. [...]‘<sup>8</sup>

Es gibt verschiedene Mittel, um die logophonozentrische Verführung, unhinterfragt vom Schriftzeichen zum Schriftsinn überzugehen, zu irritieren, zu hemmen oder zu blockieren; sie alle laufen darauf hinaus, den Buchstaben aus Sterilität und Gleichgültigkeit zu befreien. Sie sind bereits im Schaffensprozeß des Künstlers angelegt, und sie suggerieren durch das Werk auch dem Rezipienten die Möglichkeit, aus den üblicherweise eingeschlagenen Bahnen der Semantisierung auszubrechen.

Ein sinnfälliges Beispiel bietet der Dadaist Raoul Hausmann mit seinen „lettristischen Gedichten“ (Abbildung1). In seinem Buch „Am Anfang war Dada“<sup>9</sup>, das 1980 erschien, schreibt er rückblickend von seinen 1918<sup>10</sup> entstandenen „Buchstabenplakatgedichten“, er habe „(g)roße sichtbare Lettern, also lettristische Gedichte“<sup>11</sup> geschrieben. Der Begriff „lettristisch“ wird nicht weiter erklärt, ist aber in diesem Zusammenhang klar zu verstehen: Lettristisch sind diejenigen Gedichte, die die Buchstaben als solche zeigen und sie nicht in wortsemantische Zusammenhänge stellen, die „nichts als die

---

<sup>7</sup> Phono- und Logo-zentrismus mißachten den Buchstaben, mehr noch: sie verachten ihn. Das geschriebene Wort hat dem gesprochenen zu dienen, der Buchstabe dem geschriebenen Wort. „Im Anfang war das Wort“, „der Buchstabe tötet“.

Daß sich in theologisch-philosophischer Sicht Buchstabe und gesprochenes Wort zusammendenken lassen, beweist z.B. die Philosophie und Theosophie von Reuchlin: „de arte cabalastica“ (1517) und „de verbo mirifico“ (1494). Stuttgart / Bad Cannstatt 1964.

<sup>8</sup> A. Assmann: Die Sprache der Dinge, a.a.O., S. 238f. Assmann zitiert hier Susanne K. Langer: Philosophy in a New Key, Cambridge, Massachusetts 1957, S. 61.

<sup>9</sup> Raoul Hausmann: Am Anfang war Dada. Herausgegeben von Karl Riha und Günter Kämpf. Gießen 1980.

<sup>10</sup> So Hausmann in einer Selbstaussage; vgl. Adelheid Koch: Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs. Raoul Hausmann. Dada und Neodada. Innsbruck, Haymon-Verlag 1994. Hier: S. 162.

Buchstaben des Alphabets“<sup>12</sup> verwenden. Anders als der Dadaist Hugo Ball mit seinen Lautgedichten (s.u.), dessen parasemantische Lautschöpfungen an der Grenze von sinnlosem Lallen und sinnvoller Rede angesiedelt sind, stellt Hausmann sein lettristisches Gedicht gegen alle sprachlichen Anklänge:

Während Ball mit Silben arbeitet, die aus einem vokalischen und einem konsonantischen Element bestehen, und wohlklingende der deutschen Sprache angenäherte Silbenfolgen bildet, schränkt Hausmann den Gebrauch von Vokalen und die Variation von Silben ein: Auf Grund der Konstruktion der Plakatgedichte nach dem Zufallsprinzip herrschen die im Setzkasten vornehmlich vertretenen Konsonanten vor. Die Häufung derselben [...] führt zu einem gestörten, gehemmten Lesen, das Verständlichkeit, auch bzw. gerade auf Grund der fehlenden bekannten Wörter und Wortassoziationen (Lautdeutung), nicht aufkommen lässt.<sup>13</sup>

Die Zeilen sind nicht semantisch, nicht einmal der Schein einer Parasemantik wird evoziert. Im lettristischen Gedicht stellen sich die Buchstaben gegen ihren gewöhnlichen Gebrauch. Der Hinweis auf die Größe der Lettern, den Hausmann selbst gibt, ist dabei nicht unwesentlich, betont sie doch die Eigenständigkeit, die Materialität der Buchstaben, die Hausmann als solche sichtbar macht, und das auf plakative Weise, indem er sie auf buntes Papier druckt. Die zufällig zustandegekommene Buchstabenreihe wird als expositionsfähig, als „expositionswürdig“<sup>14</sup> erklärt – und der Leser wird zum Betrachter:

(N)eben dem schnellen schlaun Blick durch die Oberfläche gibt es den langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag.<sup>15</sup>

Diesen letzteren könnte man den „lettristischen Blick“ nennen, der in der Ästhetik der Sinne eine Aufwertung des Auges zugunsten des

---

<sup>11</sup> Hausmann, Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 43.

<sup>12</sup> So Hausmann über die lettristischen Gedichte in einem (unveröffentlichten) Brief an den Autor, Herausgeber und Verleger Henri Chopin vom 16.6.1963. Vgl. Koch, Raoul Hausmann..., a.a.O., S. 164.

<sup>13</sup> Scholz, Christian: Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie. Gertrud Scholz Verlag, Obermichelbach 1988, S. 187.

<sup>14</sup> Das anarchische Potential Dadas untergräbt genau die Tradition des Kunstmarktes, die die Exposition eines Werkes von seiner „Würde“, als deren Garanten seine „Schönheit“ sowie das mythisch verklärte künstlerische Schaffen dienen, abhängig machen.

<sup>15</sup> A. Assmann, Die Sprache der Dinge, a.a.O., S. 240f.

Ohres markiert<sup>16</sup>; er wird dem Rezipienten von Hausmann und anderen lettristisch schaffenden Künstlern nahegelegt.

Der flüssige und behende Duktus [des Lesens, R.G] wird gehemmt, ja u.U. ganz zum Stillstand gebracht, wenn die Buchstaben eine resistente Materialität annehmen.<sup>17</sup>

Hausmann erwähnt an derselben Stelle den Hintergrund, vor dem die „lettristische Poesie“ entstand: „Die ‚lettristische‘ Poesie, die ich 1918 unabhängig von Ball fand, war auch auf der Notwendigkeit, eine neue sprachliche Ausdrucksform zu finden, aufgebaut.“<sup>18</sup> Er und Hugo Ball, so Hausmann, seien die Erfinder des Lettrismus als literarischer Ausdrucksform, die als Gegenentwurf zu den bereits bestehenden intendiert war.

In diesem Sinn verwendet auch der Literaturwissenschaftler Rolf Grimminger den Begriff Lettrismus, wenn er schreibt, der Lettrismus sei um 1914 entstanden und fortfährt:

*Das Medium der Schrift wird zur Botschaft, der ‚Lettrismus‘ ist erfunden. Zu ihm gesellt sich noch eine weitere Erfindung, nämlich der ‚Bruitismus‘, der nun die hörbaren Geräusche der Sprache neu inszeniert. Ob ‚lettristisch‘ oder ‚bruitistisch‘, in jedem Fall wird die körperliche Materie der Buchstaben und der Laute vom gewohnten Geist der Semantik abgetrennt. Das visuell-akustische Material der Sprache verwandelt sich zum ‚befreiten‘ Medium.<sup>19</sup>*

Betont wird in dieser Fassung des Lettrismus die Materialität des Schriftzeichens, seine physische Präsenz. Sie wird im Lettrismus präferiert auf Kosten des „gewohnten Geistes der Semantik“, der nicht mehr als bestimmend ordnende Größe anerkannt wird; die Eigengesetzlichkeit des Materials, seine selbststrukturierende Kraft wird durch den Lettrismus hervorgehoben gegenüber der Kraft der Worte, der sich die Buchstaben sonst unterordneten. Dieser emanzipatorische Schritt, den Grimminger in der Rede vom

---

<sup>16</sup> Zur Ästhetik der Sinne vgl. Gert Mattenklott: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Reinbek 1982; sowie Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim/Basel 1997; hier vornehmlich S. 407-478. Zum Widerstreit von Gramma- und Phonozentrik vgl. die Note zur Lautpoesie unten.

<sup>17</sup> A. Assmann, Die Sprache der Dinge, a.a.O., S. 241.

<sup>18</sup> Hausmann, Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 37.

<sup>19</sup> Rolf Grimminger: Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne. In: Rolf Grimminger / Jurij Murasov / Jörn Stückrath (Hrsg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. S. 12-40. Hier S. 23. Eine kritische Anmerkung zur zitierten Stelle gebe ich unten, s. „Ergänzende Note zur Lautpoesie“.

„befreiten Medium“ anklingen läßt, ist immer schon von der Wortsemantik her gedacht. Was durchaus seine Berechtigung hat: Die Literatur war und ist bestimmt durch das Wort, nicht durch den Buchstaben. Die Worte sind die kleinsten semantischen Einheiten, Buchstaben hingegen dienen als die Elemente, aus denen die Wörter zusammengesetzt werden:

In der Regel sind Buchstaben für Texte da. Sie stehen dort als graphische Zeichen für gesprochene Laute, die sich ihrerseits zu den Gesamtzeichen der Wörter und Wortfolgen zusammenfügen. Dem Zweck der schriftsprachlichen Kommunikation ist es förderlich, wenn die Buchstaben möglichst einheitlich geformt und klar voneinander differenziert sind. Dann kann man über sie hinweglesen und sogleich die sinnvollen Worteinheiten wahrnehmen, die sie bilden.<sup>20</sup>

Zumindest ist dies die eine, die „offizielle“ Seite der Literatur und ihrer Geschichte; die andere, subversive Seite findet sich überall dort, „wo die Buchstaben nicht, nicht voll oder noch nicht als Wortelemente erfaßt werden“, denn dort „beginnen sie, in ihrer physischen Erscheinungsweise zu wirken, als Formen, die sich in ihrer Bildhaftigkeit verselbständigen.“<sup>21</sup>

Diese Seite wurde seit der frühen Neuzeit mit dem Weiblichen oder konkret mit dem weiblichen Körper in Analogie gesetzt und als Gegenpart zum „männlichen“ Geist gestellt. Dies zeigt sich deutlich an den erotischen, bisweilen pornographischen Bildalphabeten, die über die Jahrhunderte hinweg zumeist Frauenkörper in sexuell oft eindeutigen Posen darstellen.<sup>22</sup> Der männliche Blick transformiert den weiblichen Körper und überführt ihn so von der rein materiellen Ebene in die männlich-intellektuelle – hier wird das Gedankenmodell vom „weiblichen“ (passiven) Material greifbar, das vom „männlichen“ (aktiven) Künstlersubjekt geformt wird. Diese Rollenzuweisungen und stereotypischen Verhaltensmuster sind historisch an die Geschlechterdichotomie gekoppelt, können aber in einer breiter angelegten Gender-Diskussion an einer Kennzeichnung und schließlich an einer Dekonstruktion der starren Dichotomie mitwirken.

---

<sup>20</sup> Ina Schabert: Das Doppelleben der Menschenbuchstaben. In: Kotzinger / Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen..., a.a.O., S. 95-106; Hier: S. 95.

<sup>21</sup> Ebd., S. 96.

Die Suppression des Buchstabens durch den Sinn spiegelt somit auch die Unterdrückung von Frauen durch Männer. In dieser Konstellation werden die Vereinheitlichung und Normierung der Schrift und der Buchstaben als Konditionierungs- und Abrichtungsmechanismen auch zur machtpolitischen Frage, wie feministisch orientierte Forschungsbeiträge zeigen konnten.<sup>23</sup>

Die Geschichte dieser „inoffiziellen“<sup>24</sup> und die Herrschaftsansprüche des „reinen Geistes“ subversierenden Seite ist die Geschichte des Lettrismus. Sie ist so alt wie die Geschichte der Schrift. Der Buchstabe selbst ist beiden Seiten zugehörig:

Im literarischen Text stehen die Zeichen des Alphabets zwischen Magie und Symbolik, Autotelie und Heterotelie, zwischen signifikanter und ornamentaler Funktion, zwischen Objekt- und Instrumentsein, zwischen Kommunikation und Kryptik, zwischen Monosemie und Polysemie und spielen mit wechselnder Dominanz eine Rolle als Laut- oder als ikonisch zu lesendes graphisches Zeichen.<sup>25</sup>

Das „Doppelleben“ der Buchstaben wird durch den Lettrismus hervorgehoben, auch wenn er sich vornehmlich mit der materiellen, autotelischen Seite der Lettern beschäftigt – diese oft verdrängte Seite wird durch ihn erst sichtbar gemacht, er postuliert den zweiten Pol und generiert damit das Spannungsfeld, in dem die Lettern sich oszillierend bewegen.

Der eben vorgestellte Lettrismusbegriff Grimmingers und Hausmanns ist von dieser Beobachtung divergierend deutlich enger gefaßt: Er ist ein an die (historischen) Avantgarden, bei Hausmann sogar an seine und Balls Person gebundener, die dekompositorischen Züge des Phänomens stehen im Vordergrund. In diesem Sinne verwenden auch die Anhänger des von Isidore Isou

---

<sup>22</sup> Vgl. die Abbildungen in: Kiermeier-Debre, Joseph; Vogel, Fritz Franz: Das Alphabet. Die Bildwelt der Buchstaben von A bis Z. Ravensburg 1995. Hier insbesondere S. 17, 21, 27, 102, 105, 106 und 132.

<sup>23</sup> Eine Vielzahl von feministischer Theorie nahestehenden ForscherInnen haben sich mit der „Unterdrückung“ der Buchstaben auseinandergesetzt und wichtige Ergebnisse hervorgebracht. Vgl. z.B. die Arbeiten von Trudeau, A. Assmann, Lachmann, Schabert, Rippl, Kotzinger u.v.a. (alle a.a.O.); vgl. weiterhin die lettristischen Experimente der italienischen Futuristinnen (s.u. das Futurismuskapitel).

<sup>24</sup> Aleida Assmann spricht von „nichtoffiziellen Zeichenprozessen“. A. Assmann, Die Sprache der Dinge, a.a.O., S. 238.

<sup>25</sup> Renate Lachmann, Ein Neo-Abecedarius, a.a.O., S. 25.

gegründeten „Lettrisme“ den Begriff: In ihren lettristischen Werken manifestiert sich ein emanzipatorischer und dekompositorischer Akt, der sich gegen eine wortsemantische Sprache stellt, indem er Wörter fragmentiert, destruiert, atomisiert. Doch greifen *Lettrisme* und andere buchstabenorientierte Gruppen des 20. Jh. auch buchstabenmystische und ludistische Traditionen auf, die deutlich älter sind als der dekompositorische Lettrismus der Avantgarden, auf die sich der Lettrisme beruft; diese in Isous Konzeption des Lettrismus ignorierten Gesichtspunkte müssen in einer Definition ebenfalls berücksichtigt werden.

Dies leistet August Rene Hocke in seinem Buch „Manierismus in der Literatur“<sup>26</sup>, wenn er Lettrismus als „manieristischen Umgang mit Buchstaben“ definiert.<sup>27</sup>

Manierismus in der Literatur fängt nicht beim Wort, beim Satz, bei der Periode an. Schon der Buchstabe regt den Trieb zur Symbolisierung, Ausschmückung, Verdunkelung und Verrätselung an, zur Kombination von Phantasie und berechnender Künstlichkeit.<sup>28</sup>

Hocke bindet den Lettrismus damit nicht an eine bestimmte Epoche, wie ein erster Blick auf die Bestimmung glauben machen könnte, denn eine „manieristische“ Verwendung von Buchstaben weist er nicht nur für den Manierismus<sup>29</sup> selbst, sondern für alle Epochen nach. Manierismen hat es durch die Jahrhunderte hindurch gegeben, der Manierismus ist eine die Geschichte des Abendlandes und des Vorderen Orients durchdringende Geisteshaltung.

Der Buchstabe stellt nicht nur einen Laut dar. Er ist selbst bildhaftes Zeichen, das vor allem in den frühen Kulturen des Vorderen Orients einen magischen oder mystisch-religiösen Symbolwert hatte.<sup>30</sup>

Der Lettrismusbegriff Hockes impliziert die Denkfigur des Buchstabens als magischen Zeichens ebenso wie den spielerischen

---

<sup>26</sup> August René Hocke: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Reinbek 1959. Im folgenden zitiert als Hocke mit Seitenangabe.

<sup>27</sup> Um genau zu sein: Hocke koppelt das Adjektiv „lettristisch“ vom Substantiv „Lettrismus“ ab und verwendet ersteres zeit- und epochenungebunden; das Substantiv bleibt in seinem Sprachgebrauch dem „Lettrisme“ Isous vorbehalten.

<sup>28</sup> Hocke, S.18.

<sup>29</sup> „Manierismus“ als engerer Epochenbegriff wird für die Zeit von ca. 1520-1600 verwendet.

<sup>30</sup> Hocke, S. 18.



Gestus,<sup>31</sup> den vermeintlich naiven Umgang mit Lettern. Die Definition Hockes faßt beide Tendenzen: Lettrismus ist von ludistisch-karnevalesker Leichtigkeit geprägt, oder es werden religiöse, theologische und mystische Ideen wachgerufen und verfolgt; die eine wie die andere Thematisierung – „Streben nach sinnerschließender Gnosis und sinnfreie, sinnlose Virtuosität“<sup>32</sup> – trägt dem elementaren Charakter der Buchstaben Rechnung. Der Buchstabenzauber verbindet beide in einem unzertrennlichen Geflecht.

Was Hocke in seiner Definition jedoch unterschlägt, sind die dekompositorischen Züge des Lettrismus, auch wenn er die opponierende Haltung gegen wortsemantische, auf Funktionalität ausgerichtete Sprache bemerkt, die bereits im Produktionsprozeß angelegt ist:

Die Verdeckung der Funktionsweise von Buchstabe und Wort beginnt beim literarischen Manierismus [...] schon beim Schreiben der Schriftzeichen.<sup>33</sup>

Weiter unten heißt es in Bezug auf den Lettrismus des 17. Jh.s:

Das Mittel der Mitteilung, die Sprache, der Buchstabe, das Wort, die Metapher, der Satz, die Periode, die lyrische Sinnfigur (conchetto) werden autonom. Es wird auf ihren ursprünglichen Funktionswert verzichtet.<sup>34</sup>

Das emanzipatorische Moment weist Hocke an anderen Stellen schon für die frühen Hochkulturen und die Antike nach, es ist keine Erscheinung, die mit dem Aufkommen der historischen Avantgarden, also etwa seit 1910, auftritt; wohl aber – und dies wird von Hocke in seiner Tragkraft unterschätzt<sup>35</sup> – ändert der Lettrismus hier seine Grundzüge, offenbart er sein radikal-destruktives Gesicht, das lange hinter den mystischen und den ludistischen Spielarten des Lettrismus

---

<sup>31</sup> Der Begriff der „Geste“ wie der der „Gebärde“ (s.o.) ist aus einer Sprache der Körperlichkeit entnommen und für den Aspekt von Materialität und Geist im Lettrismus nicht unwesentlich. Im Geschlechterdiskurs, der wie gezeigt im Lettrismus mitgedacht werden muß, sind Geste, Gebärde, Haltung Schnittpunkte in der Opposition von „Körper“ und „Geist“, die die Dichotomie aufzuweichen oder zumindest kurzzeitig zu irritieren imstande sind.

<sup>32</sup> Hocke, S. 42.

<sup>33</sup> Hocke, S. 20. Zu den lettristischen Elementen im literarischen Produktionsprozeß gehe ich insbesondere im Exkurs über „expressive Typographie“ ein (s.u.).

<sup>34</sup> Hocke, S. 30.

<sup>35</sup> Lettrismus wird in seiner „desintegrativen“ Art erkannt (Hocke, S. 40), doch diese Vokabel ist bei weitem nicht ausreichend, um den dekompositorischen Lettrismus zu fassen.

verborgen blieb. Angelegt war seine dekompositorische Dimension von Beginn an; doch erst ab dem frühen 20. Jahrhundert wird dieser Zug für die Erscheinungsform des Lettrismus mitbestimmend.

## **Die verschiedenen Dimensionen des Lettrismus**

Für einen adäquaten Lettrismusbegriff ist es sinnvoll, diese verschiedenen Konnotationen des Lettrismus voneinander zu trennen; so werden die unterschiedlichen Konzepte, die hinter der Vielfalt lettristischer Manifestationen stehen, deutlich.

### **Mystischer Lettrismus**

Die Buchstabenreflexion von Mystikern und Dichtern – oft in Personalunion – weist eine lange, wenn auch meist verdeckte oder an den Rand der Betrachtung gedrängte Tradition auf. Die Literaturwissenschaft hat diese bisher selten thematisiert. Nur wenig grundlegende Forschungsliteratur ist zum Buchstaben in der mystischen Literatur zu finden; Ausnahmen bilden das mittlerweile zum Klassiker avancierte „Alphabet in Mystik und Magie“<sup>36</sup> Franz Dornseiffs, also kein dezidiert literaturwissenschaftliches Buch, in dem er buchstabenreflektierende Texte aus religiösen Kontexten seit der Antike verfolgt, Gustav René Hockes bereits zitiertes Werk „Manierismus in der Literatur“, in dem im ersten Kapitel wertvolle Hinweise gegeben werden<sup>37</sup>, sowie Alfred Liedes umfassende Studie über „Dichtung als Spiel“.<sup>38</sup>

Die Bedeutung des Buchstabens in den Schriftreligionen, wie Judentum, Christentum und der Islam sie darstellen, ist kaum zu überschätzen. Jenseits der von Schriftgelehrten unermüdlich

---

<sup>36</sup> Franz Dornseiff: Das Alphabet in Mystik und Magie. Reprint der Originalausgabe von 1925. Leipzig (im folgenden zitiert als Dornseiff mit Seitenangabe).

<sup>37</sup> Das materialreiche Werk gibt sich passagenweise selbst „manieristisch“ und wirkt – um in den Termini Hockes zu reden – leider gerade bei den philologischen Nachweisen „verrätselnd“.

<sup>38</sup> Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O.

betriebeenen Buchstabenmystik gab es eine historische Verbindung von Schriftsprache und Religion: Oft waren Priester auch diejenigen, die des Schreibens mächtig waren.

Für den Analphabeten bildet die Kunst des Schreibens leicht ein unheimliches Mysterium, und derer wird es im griechischen und römischen Altertum stets viele gegeben haben. [...] Das Schreiben war für viele eine gewichtige feierliche Handlung.<sup>39</sup>

Gewichtiger als die Mythisierung der Schrift durch Analphabeten sind allerdings die internen Überlegungen der Schriftgemeinde. Die Bedeutung des Buchstaben wird nicht nur von (kabbalistischen) Exegeten und der Forschung immer wieder thematisiert, sondern Buchstaben sind in der Bibel selbst Gegenstand der Reflexion. Die Reihe der Buchstaben, das Alphabet, wird in manchen Psalmen des Alten Testaments zum strukturbildenden Element. Besonders deutlich wird dies am längsten der Psalmen, am 119. Psalm, auch „psalmum abcdarium“ oder von Luther „Güldenes Alphabet“ genannt. Schon die erste „Strophe“ und der Anfang der zweiten zeigen die alphabetisch-akrostichische Struktur des „Abecedarius“<sup>40</sup> deutlich:

[Aleph]

**A**ll Heil denen deren Wege unsträflich,  
die einhergehn im Gesetze Jahve's!  
**A**ll Heil denen die seine Zeugnisse wahrnehmen,  
Die mit ganzem Herzen sich sein befleißigen,  
Auch nicht verüben Ungerechtigkeit –  
Aus seinen Wegen gehen sie einher.  
**A**nbefohlen hast Du deine Ordnungen,  
Sie zu beobachten ernstlich.  
**A**ch daß doch alle deine Wege gerichtet wären  
Zu beobachten deine Satzungen!  
**A**lsdann werd' ich nicht zuschanden werden,  
Wenn ich hinblicke auf all deine Gebote.  
**A**ufrichtigen Herzens will ich dir danken,  
Wenn ich lerne die Rechte deiner Gerechtigkeit.  
**A**n deine Satzungen werd' ich mich halten,  
Mögest du mich nur nicht gar verlassen.

[Beth]

**B**estehn in reinem Wandel – wie wirs dem Jüngling möglich?  
Wenn er sich halt nach deinem Worte....<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Dornseiff, S. 1.

<sup>40</sup> „Der Abecedarius ist ein Akrostichon, das kein Wort, keinen Satz, sondern das Alphabet ergibt“, definiert Liede (Teil 2, S. 82) und führt als Beispiele unter anderem ein jüdisches Morgengebet sowie einen deutschen Abecedarius aus dem 14. Jh. an. Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Teil 2, S. 82-90.

<sup>41</sup> Die Übertragung ist entnommen aus Delitzsch, Franz: Die Psalmen. Gießen/Basel 1984. Hier: S. 711. Die meisten modernen Übersetzungen bemühen sich nicht um die Nachahmung der alphabetisch-akrostichischen Form.

Im 119. Psalm, der auf etwa 200 v. Chr. datiert werden kann<sup>42</sup>, wird die Allmacht Gottes formal gespiegelt: Indem die Gesamtheit der Buchstaben auf die Omnipotenz Jahwes anspielt, wird in der alphabetischen sogleich eine göttliche Ordnung erkannt.<sup>43</sup>

An das Alphabet, die „lettristische Zauberformel“<sup>44</sup> und seine mystisch-religiösen Bedeutungen gemahnen auch die „güldenen ABC's“, die Quirinus Kuhlmann (1651-1689) seinen Jüngern und der Nachwelt geschenkt hat. Sie schließen zwei Jahrtausende später an die Psalmen des AT an; wie bei ihnen wird hier die Struktur durch die Buchstabenreihung bestimmt, ja initiiert; von einer rein dienenden Funktion der Buchstaben in der wortsemantischen (Schrift-)Sprache kann keine Rede sein – das Alphabet ist hier „Text und Grammatik“<sup>45</sup> zugleich.

Die Traditionen der Alphabetmystik sind so stark, daß sie teilweise noch heute selbst von Kritikern allen Mystizismus unbewußt aufgegriffen werden; die „wissenschaftliche“ Suche nach der Erklärung für die alphabetische Reihenfolge ist hierfür paradigmatisch. Es fällt nach wie vor schwer, sie als willkürliche Setzung zu begreifen, sie losgelöst von allen mystischen Vorstellungen zu denken.

Doch nicht nur im Alphabet und anderen Buchstabensystematisierungen<sup>46</sup> wird der Buchstabe zu einem für die Mystik relevanten Gegenstand: Vielmehr ist die Alphabetmystik und -magie ein Teilgebiet der viel weiter gespannten

---

<sup>42</sup> Alfons Deißler: Die Psalmen. Düsseldorf 1964. Hier: S. 167.

<sup>43</sup> Fast durchgängig kommt in jeder Strophe eines von acht Synonymen für „göttliche Ordnung“ je einmal vor. Deißler bietet als Übersetzungen der einzelnen Begriffe an: Weisung, Gesetz, Anordnung, Zeugnis, Gebot, Entscheid, Wort und Spruch. Vgl. Deißler, Die Psalmen, a.a.O., S. 468.

<sup>44</sup> Das Alphabet wurde wegen seines universalen Charakters (s.u.) als Gebet und Zauberformel angesehen und so verwendet. Manchmal auch nur Teile daraus, etwa die Vokale oder der erste und letzte Buchstabe, also Alpha und Omega oder AEIOU. Vgl. hierzu Kiermeier-Debre, Joseph / Vogel, Fritz Franz (Hrsg.): Poetisches Abracadabra. Neuestes ABC- und Lesebuechlein. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1992 (im folgenden zitiert als „Poetisches Abracadabra“ mit Seitenangabe). Hier insbesondere S. 188-198; zudem Dornseiff, S. 35 sowie Hocke, S. 47. Hier ist auch das „Abracadabra“ zu erwähnen.

<sup>45</sup> Renate Lachmann, Ein Neo-Abecedarius, a.a.O., S. 25.

<sup>46</sup> Andere Systematisierungen neben der Alphabetreihe sind Konsonaten- und Vokalreihen, Buchstabenanzahl usw.; auch sie waren immer Gegenstand der Spekulation, wie Dornseiff aufzeigt.

Buchstabenmystik, die wie die Zahlenmystik vor allem durch jüdische (und später mit leicht verschobenem Akzent christlichen) Kabbala und Talmud durch die Jahrhunderte hindurch in der Geistesgeschichte des Abendlandes präsent war.

In der orientalischen und graeco-orientalischen Literatur der Antike wimmelt es von Theologien, Kosmologien, Angelologien und Anthropologien auf Grund von Buchstabenkombinationen der verschiedensten Art.<sup>47</sup>

Die göttliche Herkunft der Schriftzeichen wird in vielen frühen Kulturen angenommen. „Jede Hieroglyphe ist für den Ägypter ein Gotteswort“<sup>48</sup>, und im AT (Exod. 31, 18) gilt die Schrift der zerbrochenen Bundestafeln als „Götterschrift“, die zweiten Tafeln beschreibt Moses selbst mit „Menschenschrift“.<sup>49</sup>

Im Islam findet sich die Lehre, daß Gott selbst die Buchstaben schuf [...]. Der Glaube daran, daß die Buchstaben in der Zeit, zumal durch menschliche Erfindung, entstanden seien, wird noch heute von orthodoxen Islamisten als Ketzerei gebrandmarkt.<sup>50</sup>

Die Buchstaben sind der Welt vorgängig. Diese Annahme findet man auch in der jüdischen Kabbala. Gott selbst, der erste Abecedar, ordnet die Buchstaben, und ihrer Ordnung nachgebildet ist die Welt. Ganze Generationen von Kabbalisten haben sich unermüdlich in Buchstabenkombinatorik geübt, um den wahrhaften Namen Gottes zu finden. Wer ihn gefunden hat, dem werden selbst göttliche Kräfte zuteil, wie z.B. die Geschichte vom Prager Golem erzählt.<sup>51</sup>

Die Buchstabenmystik hat die Spekulation über einzelne Buchstaben, d.h. vor allen Dingen über ihre Form, aber auch über ihren Lautwert und ihren Namen perfektioniert. Für jeden einzelnen der Buchstaben läßt sich eine Fülle von Deutungen nachweisen. Daß dem Buchstaben A (oder alpha oder aleph) hierbei eine Sonderstellung, die er auch im Alphabet hat, zuteil wurde, liegt auf

---

<sup>47</sup> Hocke, S. 44.

<sup>48</sup> Dornseiff, S. 3.

<sup>49</sup> Vgl. Dornseiff, S. 3f.

<sup>50</sup> So Dornseiff 1925, S.4.

<sup>51</sup> Die gefundene Buchstabenkombination, auf einen Zettel geschrieben, läßt aus Lehm ein menschenähnliches Wesen werden. Vgl. Gershom Scholem: Judaica 3. Frankfurt 1982 (zuerst 1970). Hier: S. 77ff. Weiterführend: G. Scholem: Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala. In: Ders.: Judaica 3, Frankfurt 1981 (zuerst 1970). Hier: S. 7-70.

der Hand.<sup>52</sup> „Der Buchstabe Aleph [...] zum Beispiel bedeutete ganz *bildhaft* Gott“<sup>53</sup>, und diese aus dem Judentum überlieferte Analogie wird appliziert vom Christentum, das in den drei Balken des A die Dreieinigkeit wiedererkennt (so wie das X oder  $\chi$  (chi) noch heute im Christusmonogramm als Symbol für den Gekreuzigten verwendet wird<sup>54</sup>).

Thomas der Israelit<sup>55</sup> (um 150 n. Chr.) erzählt die Geschichte vom Jesuskind in der Schule, der seinen Lehrer Zachäus lehrt:

Und viel Volks war da versammelt. Spricht das Kind zu Zachäus: Vernimm die Anordnung des ersten Buchstabens und gib acht, wie er zwei gerade Linien hat und einen Mittelstrich; der gehet durch beide Linien, die da zusammengehen, daß sie zusammengehören und sich erheben und sich im Reigen schlingen und wieder herumgeführt werden, und sind drei Zeichen gleicher Art und sind im Gleichgewicht und halten gleiches Maß. Das sind die Linien des A.<sup>56</sup>

Die christliche (Um-)Deutung liegt auf der Hand und wird von Clemens Brentano in den „Romanzen vom Rosenkranz“ aufgegriffen:

Aus drei Strichen es bestehet  
Weil auch steht die Einheit Gottes  
Dieses Aleph alles Lebens  
In drei göttlichen Personen! –<sup>57</sup>

Das A war ohnehin schon durch das „A und O“ der Offenbarung (1, 8) geheiligt, seine verschiedenen Dimensionen werden über die Jahrhunderte hinweg neu ausgelegt, ohne die Sonderstellung dieses Buchstabens je in Frage zu stellen, und so wird das A selbst noch im Grimmschen Wörterbuch von 1854 als „der edelste, ursprünglichste

---

<sup>52</sup> „(J)eder, der aus irgendeinem Grund in den Buchstaben etwas Transzendentes sah, [war] versucht, beim A anzufangen.“ Dornseiff, S. 21.

<sup>53</sup> Hocke, S. 44.

<sup>54</sup> Das chi ist dabei in zweifacher Hinsicht prädestiniert: es ist der erste Buchstabe im (griechischen) Namen Christus, und es bildet die Kreuzform nach (woher der Chiasmus seinen Namen ableitet). Quirinus Kuhlmann schreibt im „Gülden Lebens ABC des Freitags“:

Wahrhaftig wie der ist, von dem du, Mensch, bist worden,  
Xgleichend, denn das X entreißt den Kreuzesorden,  
Yähnlich, Drei in Eins, im Gottgebilde nett,  
Zeitler an Jusus Brust, der sei dein A und Z.

Quirinus Kuhlmann: Der Kühlpсалter, Bd. I. Tübingen 1971. Hier: S. 155.

<sup>55</sup> Der Autor Thomas ist bis heute nicht identifiziert, und die ihm zugeschriebene Sammlung von Geschichten des Jesusknaben ist in ihrer Überlieferungsgeschichte äußerst kompliziert. Vgl. Alfred Pfabigan (Hrsg.): Die andere Bibel mit Altem und Neuem Testament. Frankfurt 1990. Hier: Anhang, S. 158f.

<sup>56</sup> Ebd., Neues Testament, S. 19f.

<sup>57</sup> Clemens Brentano: Werke in 4 Bänden. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp. München 1964ff. Bd. 1, S. 804f.

aller Laute“ bezeichnet.<sup>58</sup> Für andere (durch ihre Form) prädestinierte Buchstaben lassen sich ähnliche Traditionslinien aufzeigen.

Säkularisiert finden sich solche Deutungen ab der Romantik, die die „Buchstaben der Natur“ erkennt. Ein poetisches Formen-Alphabet, literarisches Pendant zu den Bildalphabeten der Zeit, zeichnet Victor Hugo:

A, c'est le toit, le pignon avec sa traverse, l'arche, arx; ou c'est l'accolade de deux amis qui s'embrassent et qui se serrent la main; D, c'est le dos, B, c'est le D sur le D, le dos sur le dos, la bosse; C, c'est le croissant, c'est la lune; [...] S, c'est le serpent; T, c'est le marteau; U, c'est l'urne; [...] Z, c'est l'éclair, c'est Dieu.<sup>59</sup>

Der Buchstabe Y – durch ihn werden die Reflexionen Hugos ausgelöst<sup>60</sup> – wurde als γράμμα φιλοσοφον schlechthin gehandelt,<sup>61</sup> als Dilemma gelesen: ein sich verzweigender Weg (konkret oft der des Herakles)<sup>62</sup>, an dem es sich zu entscheiden gilt.<sup>63</sup> In Hugos Zeilen kommen – in der Mehrzahl der Fälle – die Buchstaben nicht nur durch die Form, sondern auch durch den Anfangsbuchstaben der Form zur Deckung. Die Tradition des „A is for Anything“<sup>64</sup>, die vor allem in England<sup>65</sup> populär war und immer noch ist<sup>66</sup>, vermischt sich

---

<sup>58</sup> Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854.

<sup>59</sup> Victor Hugo: Œuvres complètes. Voyages. Alpes et Pyrénées, Paris 1987, S. 684.

<sup>60</sup> Eine Felsformation des Juragebirges bildet für sein Auge ein Y.

<sup>61</sup> Einige Buchstaben scheinen prädestiniert für die Betrachtung ihrer Form. Vergleiche dazu: Dornseiff, S. 20-32 (Kapitel I, § 2: Spekulationen über einzelne Buchstaben), speziell S. 24.

<sup>62</sup> Die Geschichte von Herakles am Scheideweg findet sich zuerst beim Sophisten Prodikos.

<sup>63</sup> Daß die Dreizahl ebenfalls im Y zu finden ist, macht die christliche Tradition deutlich, der das Y als Symbol der Dreieinigkeit gilt: Die drei Balken, die eins sind, meinen hier Vater, Sohn und Heiligen Geist. Wieder könnte man auf Kuhlmanns Verwendung dieses Buchstabens in seinen „gülden ABC's“ als Beispiel hinweisen: „Yähnlich, Drei und Eins, im Gottesbilde nett“, lautet die vorletzte Strophe im „Gülden Lebens ABC des Freitags“. Zitiert nach: Quirinus Kuhlmann, Der Kühlpсалter, a.a.O., Bd. 1, S. 155.

<sup>64</sup> Hier ist einzig bedeutsam, daß sich der Anfangsbuchstabe mit dem jeweiligen Buchstaben deckt.

<sup>65</sup> Vgl. Massin: Buchstabenbilder und Bildalphabete, Ravensburg 1970. Hier: S. 143.

<sup>66</sup> Eine neue Version des Alphabets präsentiert die Sängerin Amanda Lear „for the children of my generation“ indem sie singt: „A stands for Anything and/ B for Bionic and Bach/ C stands for Claustrophobia and/ D for Dirty old man [...]“. Zitiert nach: Joachim Koch: Abschied von der Realität. Das illusionistische Zeitalter. Reinbek 1988. Hier: S. 111.

hier mit der Betrachtung der Form.<sup>67</sup> – Die letzten Bemerkungen weisen bereits in Richtung „ludistischer Lettrismus“, in Richtung Buchstabenspiel, das sich phänomenologisch nicht immer so exakt vom religiös konnotierten trennen läßt, wie dies hier einzig aus heuristischen Gründen geschieht.

### **Ludistischer Lettrismus**

Ludistischer Lettrismus ist unbefangenes Buchstabenspiel: Der Reiz der Buchstaben hat ganze Anthologien mit Buchstabenrätseln, -spielen, -kuriositäten hervorgebracht. „Das ABC cum notis variorum“<sup>68</sup> von 1703 umfaßt immerhin zwei Bände mit je 200 Seiten, auf denen die ganze Vielfalt des spielerischen Lettrismus sichtbar wird; unter den vielen zeitgenössischen Buchstabenbüchern sei das bereits zitierte „Poetische Abracadabra“ von Kiermeier-Debre und Vogel erwähnt, das seinen Schwerpunkt ebenfalls auf den ludistischen Aspekt des Lettrismus legt. Variantenreich präsentieren sich verschiedenste Arten des ludistischen – und manchmal auch kindischen – Umgangs mit Buchstaben.

Die Assoziation von Buchstaben mit Kindheit liegt dabei auf der Hand. Das ABC-Buch, in der Regel das erste in der Lesebiographie, wurde immer wieder Anlaß zur Reflexion von Dichtern. So dichtet Goethe, sich seiner eigenen Kinderfibel erinnernd:

#### Séance

Hier ist's, wo unter eigenem Namen  
Die Buchstaben sonst zusammen kamen!  
Mit Scharlachkleidern angetan  
Saßen die Selbstlauter obenan:  
A, E, I, O und U dabei,  
Machten gar ein seltsam Geschrei.  
[...]<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Das gilt nicht für alle Buchstaben (etwa T als marteau). Auch für den Buchstaben Z trifft die doppelte Deckung zu: Zwar beginnt weder „éclairé“ noch „Dieu“ mit Z, doch ist es Zeus, für den das Z hier steht.

<sup>68</sup> Das ABC cum notis variorum. Herausgegeben von einem, dessen Name im Alphabet stehet. Leipzig/Dresden 1703.

<sup>69</sup> Zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt 1987ff. Hier: Bd. 1, S. 710.



Und Jean Paul widmet dem fiktionalen Verfasser der „Bienrodischen Fibel“ gar ein ganzes Buch, die Idylle „Leben Fibels“.<sup>70</sup>

Buchstabenspiel und -zauber ist in pädagogisch-didaktischer Literatur beinahe omnipräsent, die Buchstabenmagie wirkt auf die Jungleser stärker als auf die routinierten, die den ungehinderten Lesefluß im Sinnkontinuum des Textes einer gebrochenen Lektüre vorziehen.

Die ABC-Merkverse nach Art der „Bienrodischen Fibel“ – „Ein Affe gar possirlich ist,/ Zumal wenn er vom Appfel frißt“ – wurden auf vielfältige Art variiert; bereits 1755 findet man im „Neuen Leipziger Allerley“ eine Verspottung dieser Verse: „Der Affe gar poßirlich ist,/ Zumahl wenn er *sich selber* list.“ Die Tradition solch (pseudo)pädagogischer Alphabet-Reime ist bis in unsere Zeit ungebrochen: Jüngst hat Urs Widmer sie in seinem „Naturgeschichtlichen Alphabet für größere Kinder und solche, die es werden wollen“<sup>71</sup> wieder aufgegriffen, indem er von Wilhelm Busch<sup>72</sup> illustrierte Reime umschrieb:

Wilhelm Busch (Illustrator):

Im **A**meishaufen wimmelt es,  
Der **A**ff frißt nie Verschimmeltes.  
[...]  
Die **C**eder ist ein hoher Baum,  
Oft schmeckt man die **C**itrone kaum.  
[...]  
Die **G**ems' im Freien übernachtet,  
Martini man die **G**änse schlachtet.

Der **H**opfen wächst an langer Stange,  
Der **H**ofhund macht dem Wandrer  
bange.

Trau ja dem **I**gel nicht, er sticht,

Urs Widmer:

Im **A**rpmann drinnen wimmelt es,  
der **A**rp frass nie Verschimmeltes.  
[...]  
**C**anetti ist ein hoher Baum.  
Oft schmeckt man den von **C**ramer kaum.  
[...]  
Der **G**ross im Freien übernachtet.  
Martini man den **G**eerken schlachtet.

Der **H**arig wächst an langer Stange.  
Der **H**andke macht den Wandrer bange.

Trau ja dem **J**andl nicht, er sticht.

---

<sup>70</sup> Jean Paul: *Leben Fibels*, des Verfassers der *Bienrodischen Fibel*. Zürich 1958. Die „*Bienrodische Fibel*“ existierte wirklich und wurde im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts geschrieben; es ist möglich, daß Jean Paul selbst mit dieser Fibel lesen und schreiben lernte. Heute gibt es kein Exemplar dieser Fibel mehr; daß sie am Anfang des 19. Jh. bekannt war, beweist eine Rezension von Jean Pauls Idylle aus dem Jahr 1812: „Jedermann kennt die Bienenrodische [sic!] Fibel mit ihren die Buchstaben des A. B. C. aufführenden illuminierten Holzschnitten und erbaulichen Leber-Reimen [...]“. Abgedruckt ist die Rezension im Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 13 (1978), S. 78-84.

<sup>71</sup> Veröffentlicht in: *Von A bis Zett*. Hrsg. von Friedrich Achleitner und Jochen Jung. Salzburg/Wien, 1990. Hier: S. 38-40.

<sup>72</sup> Busch, Wilhelm: *Sämtliche Bilderbogen*. Mit einem Nachwort von Gert Ueding. Frankfurt 1983.

Der **I**tis ist auf Mord erpicht.  
[...]

Der **J**ünger ist auf Mord erpicht.  
[...]

Oftmals stehen auch einzelne Buchstaben im Mittelpunkt der inhaltlichen Betrachtung, etwa im „kurtzen Rätzel von dem Buchstaben E“, das im „ABC cum notis variorum“<sup>73</sup> veröffentlicht ist:

Ich weiß und hab ein Ding/ so alle Weiber kennen/  
der Schreiber hat es auch/ man hat es groß und klein/  
man hat es dick und dünn/ auch länglich/ grob und fein/  
Die Jungfern können es gleich alten Weibern nennen/  
Wer ist/ der mir hiervon die rechte Antwort giebet? [...]

Doch ist der ludistische Lettrismus und sein Erscheinen in der Literatur weitaus älter als bürgerliche Konzepte der Kindererziehung und ihre Persiflage. Ludistisch-lettristische Literatur läßt sich schon in der Antike nachweisen. Hier sind es Lipogramme, Palindrome, Anagramme, Paragramme, um nur die geläufigsten Formen zu nennen, literarische Formen also, die dezidiert auf die einzelnen Buchstaben eines Wortes rekurren. Es sind, mit Hocke gesprochen, „formale Manierismen“ der Literatur, die sich nicht inhaltlich mit Buchstaben auseinandersetzen, wohl aber durch sie strukturiert sind. Das Regelwerk solcher Dichtung liegt fernab jeglicher „klassischen“ Poetiken, die sich zwar über die Jahrhunderte hinweg nicht nur normativ zu den Inhalten, sondern auch zu formalen Aspekten geäußert haben, doch galt ihr Augenmerk stets der „hohen Literatur“ und nicht den Sonderformen, deren literarischer Wert ohnehin als suspekt erschien<sup>74</sup> und noch erscheint<sup>75</sup>. Buchstaben und Laute wurden – mit Ausnahmen, wie gezeigt werden soll – kaum berücksichtigt.

---

<sup>73</sup> A.a.O., Band 1, S. 33.

<sup>74</sup> Als emphatische Gegner des Buchstabenspiels sind neben vielen anderen Vincenz Fabricius für das 17., Johann Georg Neukirch für das 18. Jh. zu nennen: „Vincenz Fabricius nennt die Anagrammatisten Kümmelspalter, die aus Mückenflügeln Fächer machen, um den Schwitzenden ein Windchen zu machen; er findet es schmähsch, sich daran zu erfreuen, Namen zu zerlegen, diese in klägliche Sprüche zu zwingen und womöglich noch eine Masse läppischer Titel hinzuzufügen, um desto mehr Stoff zur Spielerei zu haben. Johann Georg Neukirch nennt die Anagramme Lumpereien.“ *Lieder, Dichtung als Spiel*, a.a.O., Bd. 2, S. 74.

<sup>75</sup> Ein aufgebracht Herr verließ die vom Berliner Literaturhaus veranstaltete Lesung Oskar Pastiors im Herbst 1999 vorzeitig mit den Worten „Ein Dichterlexikon habe ich selber!“, nachdem Pastior ein Gedicht gelesen hatte, das als Chronogramm auf das 20. Jahrhundert nur den Buchstaben i (im Chronogramm als Zahlenwert 1) in Künstlernamen zuließ.

Während also die theoretische Reflexion über solche Dichtung weitgehend ausblieb, brachten die Dichter immer wieder „formal-manneristische“ Literatur hervor. Wenn Ennius (239-169 v. Chr.) dichtet: „O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tultisti“<sup>76</sup>, so ist auch dies wesentlich durch „letteristische“ Gegebenheiten und Bestrebungen geprägt. Die Alliteration rückt einen Buchstaben (oder Laut) formal ins Zentrum; ihm untergeordnet sind andere formale Aspekte wie der Rhythmus, aber auch die inhaltliche, d.h. wortsemantische Aussage. Die Kunst besteht darin, die ludistisch-letteristischen Aspekte mit den anderen so zu verbinden, daß sie keinen Widerspruch zu den wortsemantischen Vorgaben bilden. Auch das bewußte Auslassen eines oder mehrerer bestimmter Buchstaben in lipogramatischen Texten ist letteristischer Natur. Solche Buchstabenspielereien ziehen sich durch die Jahrhunderte der Literaturgeschichte und sind noch heute aktuell.<sup>77</sup>

Pindar (5./6. Jh. v. Chr.) soll eine Ode ohne Sigma gedichtet haben, angeblich um zu beweisen, daß es durchaus möglich sei, das die Sänger störende stimmlose s zu vermeiden. Auch aus der arabischen und indischen Literatur sind Lipogramme bekannt. Der indische Dichter Dandin (7./8.Jh.) läßt in seinem Werk „die Erlebnisse der zehn Prinzen“ (Dasakumaracarita) einen Prinzen seine Abenteuer ohne den Gebrauch von Labiallauten erzählen, da seine Geliebte ihm in einer Liebesnacht die Lippen wundgeküßt hat.<sup>78</sup>

Daß sich zeitgenössische Dichter aus der „Oulipo“-Gruppe<sup>79</sup> lipogrammatischer oder monovokalischer Literaturproduktion zuwenden, sei hier nur erwähnt; der Oulipien Georges Perec hat einen ganzen Roman ohne den Buchstaben e geschrieben (La Disparition) sowie seine monovokalische Komplementärerzählung *Les Revenentes*, in der das e als einziger Vokal zugelassen ist (vgl. das Kapitel in dieser Arbeit).

---

<sup>76</sup> Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Bd. 2, S. 94; Liede verweist zudem auf die Alliterationsfolge „veni, vidi, vici“ Cäsars (ebd.) Vgl. auch Hocke, S. 25.

<sup>77</sup> Reiches Material hat Liede in „Dichtung als Spiel“, a.a.O. aufbereitet und kommentiert. Vgl. insbesondere das Kapitel „Buchstabenspiele“, Bd. 2, S. 71-115.

<sup>78</sup> Heiner Boehncke, Bernd Kuhne: Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur. Bremen 1993. Hier: S. 82.

<sup>79</sup> Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentielle* – ist ein Kapitel dieser Arbeit gewidmet (s.u.).

Die Epoche des Barock und des Manierismus ist reich an ludistisch-lettristischer Poesie. Berühmt ist die Formel „Amore, more, ore, re coluntur amicitiae“<sup>80</sup> von Marino (1569-1625), die durch den Wegfall des ersten Buchstabens des jeweils vorherigen Wortes eine Auflistung zustande kommen läßt. Klimata<sup>81</sup> wie dieses können in ihrem spielerisch-magischen Gestus durch typographische Gestaltung noch verstärkt werden:

Amore  
more  
ore  
re coluntur amicitiae

Die Faszination, die das Lied „auf der Lauer, auf der Mauer“ auf Kinder ausübt, beruht auf einem formal vergleichbaren Prinzip. Aus der Wanze wird nach und nach die Wanz, Wan, Wa, W, schließlich folgt eine Leerstelle. Das Wort, aber auch die Wanze selbst ist verschwunden. Durch Buchstabenmagie wird sie wieder beschworen, bis der Wortkörper und der Körper der Wanze wieder präsent sind. Ähnlich ist „der Streik der Buchstaben“<sup>82</sup> organisiert: Die streikenden Buchstaben lassen sich nicht mehr verwenden und hinterlassen im Text immer weitere Leerstellen, bis der Streik aufgehoben wird.

Der entscheidende Unterschied dieser Formen zu Klimata besteht darin, daß „Wanze“ schon beim Wegbrechen des letzten Buchstabens oder ein Wort aus dem Streiktext ohne Vokal zum asemantischen Gebilde wird, das im allgemeinen Sprachgebrauch nicht existiert.

Diese beiden unterschiedlichen Beispiele zeigen, daß Lettrismus (formaler wie inhaltlicher) nicht *per definitionem* gegen die Wortsemantik opponieren muß. Ein kunstvolle Verflechtung beider ist vor allem in früheren Jahrhunderten zu finden. Doch die emanzipatorische Bewegung ist nicht allein an den

---

<sup>80</sup> „Durch Liebe, Sitte, Wort und Tat werden Freundschaften gepflegt“; zitiert nach Hocke, S. 26.

<sup>81</sup> Vgl. auch Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O. Liede spricht von „Schwundschemata“ (Bd. 2, S. 276) und weist sie bereits für die Antike nach. Vgl. zudem Dornseiff, S. 39, 44, 63ff.

<sup>82</sup> Thomas Bärsch: Der Streik der Buchstaben. Leipzig 1996.

dekompositorischen Charakter des Lettrismus der historischen Avantgarden geknüpft. Dies zeigt ein Beispiel aus dem siebzehnten Jahrhundert. Mario Bettini schreibt ein „Nachtigall-Gedicht“, das onomatopoetisch Buchstaben aneinanderreicht:

Quitó, quitó, quitó, quitó,  
quitó, quitó, quitó, quitó,  
zízízízízízízí  
quoror tiú zquá pipiquè.<sup>83</sup>

Hier wird der reine Laut jenseits der Wortsemantik zum Leitfaden der Dichtung, der „bruitistische“ Impetus dieser Zeilen antizipiert bereits Passagen der „Ursonate“ von Kurt Schwitters und Buchstaben/*aut*experimente des „Lettrisme“, die allerdings in einem anderen poetologischen Kontext einzuordnen sind (s.u. die entsprechenden Kapitel). Für Bettinis Gedicht ist Emanule Tesausos „Aristotelisches Fernrohr“ der theoretische Referenztext.

Es gibt auch eine andere Maniera, ja, eine artifizielle Manía der klanglichen Beziehungen im Sprachlichen. [...] Emanuelle Tesauo [...] hat in seinem ‚Aristotelischen Fernrohr‘ eine regelrechte Buchstaben-Ästhetik, ein phonetisches Instrumentarium für manieristische Virtuosen geschrieben. Die Tonqualität aller Vokale und Konsonanten wird genau bezeichnet, klangmalerische Wirkungen, d.h. ‚Sympathien‘ und ‚Antipathien‘ die zwischen Lauten bestehen, werden beschrieben, wirkungsvolle Klang- ‚Konkordanzen‘ und ‚Dissonanzen‘ empfohlen. [...] Das geht bis zum onomatopoetischen Extremismus einer puren Buchstabenlyrik, sozusagen eines *Lettrisme* [Isous, R.G.] *avant la lettre*.<sup>84</sup>

Wichtig ist hierbei, daß in solchen Extremformen der Dichtung die Wortsemantik außer Kraft gesetzt wird – eine Feststellung, die nicht allein auf die modernen, sich dem Sinn verweigernden Werke des 20. Jahrhunderts zutrifft, sondern auch wieder auf die mythischen „dunklen“ oder „verzückten“ Reden (man denke etwa an die „mit Engelszungen“ sprechenden Propheten) oder das kindliche Lallen. Reine Lautpoetik ist dem Lettrismus in verschiedener Hinsicht verwandt (s.u.: „Ergänzende Note zur Lautpoesie“).

Statt weitere Beispiele für das ludistisch-lettristische Dichten anzuführen, soll an zwei sehr heterogenen Manifestationen – eine der antiken, die andere der Literatur des 19. Jh. entnommen – die enge Verbindung von mystischem und ludistischem Lettrismus, die

---

<sup>83</sup> Zitiert nach Hocke, S. 31.

<sup>84</sup> Hocke, S. 30.

hier zugunsten einer Systematik unterschlagen wurde, gezeigt werden.

Eines der bekanntesten Beispiele „formaler Manierismen“<sup>85</sup> der Antike ist zweifellos die „Sator-Arepa-Formel“ *sator arepo tenet opera rotas* – das „magische Quadrat“ in doppelter Palindrom-Struktur.

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S

In diesem Buchstaben- und Wortspiel vereinigen sich die lettristische und wortsemantische Ebene im Satz „Der Bauer Arepo lenkt mit seiner Hand den Pflug“; eine religiöse Deutung<sup>86</sup> lag in der christlichen Auslegung nahe, da die Buchstaben der Formel auch die des „pater noster“ sind. Mit Hocke läßt sich daher feststellen: „Anagramme u.ä. dienen also *nicht nur* dem Spiel, dem Vergnügen, dem nur banalen Witz.“<sup>87</sup>

Rimbauds Sonett „Voyelles“<sup>88</sup>, in dem er in die in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s aktuelle Debatte um das „Farbhören“, also der Frage nach der sensuellen Verbindung von Farben und Farbwerten zu Klangempfindungen eingreift und einen vorläufigen Schlußstein setzt (der Anfangspunkt einer neuen Welle der Interpretation wird), beginnt mit der Zeile „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles“ – bunte Buchstaben: ein Kindertraum. Direkt mit dem farbenfrohen Buchstabentanz verwoben ist die magisch-mystische Beschwörung der Vokale, die als Gottesformel, ja als Name Gottes galt.

Die Zuordnung von Farben, Tonhöhen, Zahlen und anderen „kleinsten Einheiten“ zu Buchstaben und insbesondere zu Vokalen bleibt auch im 20. Jahrhundert virulent. Der russische Futurist Velimir Chlebnikov schlägt in einem Aphorismus vor,

---

<sup>85</sup> Hocke, S. 25.

<sup>86</sup> Gott (Sator) beherrscht (tenet) die Schöpfung (rotas), die Werke des Menschen (opera) und die Erzeugnisse der Erde (arepo = Pflug); vgl. Hocke, S. 24.

<sup>87</sup> Hocke, S. 26, Hervorhebung von mir, R.G.

(d)ie Zahlen mit den fünf Vokalen a, u, o, e, i, zu benennen; a = 1, u = 2, o = 3, e = 4, i = 5, ä, ö, ü = 0; Fünzfzahlordnung.<sup>89</sup>

Diese Überlegung ist mehr als kombinatorisch-mathematisches Buchstabenspiel. Die Beschäftigung mit Neuordnungen markiert auch den versuchten Neubeginn einer modernen Dichtkunst, wie sie in ganz Europa um den Ersten Weltkrieg zu beobachten ist, und die sich nach dem Zweiten Weltkrieg (vor allem in Deutschland) noch einmal stellt. Gerhard Rühm widmet den Selbstlautern in den „vokalkonstellationen“ von 1954 seine Aufmerksamkeit<sup>90</sup>:

```

      .
    . i
  e . .
 . . . .
 . . . . .
 . . . . . a .
 . . o . . . .
 . . . . . u . . . .

      . . . . . i . . . .
    . . e . . . . .
      . . . . .
    . . . . . a .
      . . . . .
    . o . . . .
      . . . .
        . .
          u

      . . . . i .
    e . . . .
      . . a . .
    . . . . o
      . u . . .
  
```

Offensichtlich hat sich Rühm bei der Anordnung der Buchstaben an die Höhe gehalten, in der sie erklingen (I ist der hellste Vokal, gefolgt von E, A, O und schließlich U), und greift damit nicht nur die spielerische Seite der Buchstaben in einer selbstreflexiv und -kritisch gewordenen Dichtung auf, sondern bezieht sich auch auf die Lautphysiognomik, die bereits Platon im Dialog „Kratylos“ diskutiert.<sup>91</sup>

## Dekompositorischer Lettrismus

Der Lettrismus in Literatur und Kunst gewinnt erst im 20. Jahrhundert eine neue Qualität, die mit seinem Oszillieren zwischen Bibel und Fibel nicht mehr zu fassen ist. Während schon seit der Erfindung der

<sup>88</sup> Jean Arthur Rimbaud: Œuvres. Édition de S. Bernard et A. Guyaux. Paris 1983. Hier: S. 110

<sup>89</sup> Velimir Chlebnikov: Werke. Reinbek 1985. Teil 2, S. 228.

<sup>90</sup> Gerhard Rühm: Gesammelte Gedichte und visuelle Texte. Reinbek 1970. Hier: S. 46ff.

<sup>91</sup> Platon: Kratylos, 425b ff.; die Lautphysiognomik bleibt nicht auf Vokale beschränkt. Für Platon steht fest, daß Wörter nur „Abbildungen“ für Dinge sind; eine sprachliche Neuordnung könnte sich die Lautwerte der Buchstaben zunutze machen, um eine gewisse (stets defizitäre) „Nachahmung“ des Dinges im Wort zu erreichen.

Lettern einzelne Buchstaben als solche das Augenmerk des Schreibers oder Lesers auf sich ziehen konnten, kommen erst im 20. Jahrhundert wesentliche dekompositorische und destruktive Bewegungen hinzu, die dem Lettrismus, dem befreiten Buchstaben zu einem ungekannten Aufschwung verhelfen. Der „Befreite Buchstabe“ wird Ausdruck eines dekompositorischen Schaffensprozesses, wie die aktionistischen europäischen Avantgarden ab etwa 1909 ihn verfolgen.

Spätestens mit dem – teilweise herbeigesehnten<sup>92</sup> – Ausbruch des Ersten Weltkriegs zerbrechen nicht nur die Werte und Normen des Bürgertums, die sich aus dem 19. Jahrhundert, teilweise auch schon aus der bürgerlichen Kultur des 18. Jahrhunderts herleiten und angesichts der modernen Katastrophe als hoffnungslos überaltert erscheinen.<sup>93</sup> Auch Kunst und Literatur bleibt davon nicht unberührt – der Sog, in den sie mit hineingezogen wird, fordert neue, bis dahin noch nicht beschrittene Wege der Literatur oder Antiliteratur einzuschlagen. Dies wird von den historischen Avantgarden geleistet, indem sie den tradierten Kunstformen, und mit ihnen den gesamten Funktionsmechanismen des „gesellschaftlichen Teilsystems Kunst“<sup>94</sup> eine Absage erteilen. Ihr Produktionsprozeß wird von literaturkritischen und sprachkritischen Überlegungen bestimmt, wendet sich ins Destruktive, die Künstler der historischen Avantgarde versuchen „durch Abbruch zu bauen“ (Benjamin)<sup>95</sup>, arbeiten dekompositorisch.

---

<sup>92</sup> Kriegsbegeisterung herrschte auch unter deutschen Künstlern; vgl. die Arbeit von Helmut Fries: Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter. Bd. 1: Die Kriegsbegeisterung von 1914. Ursprünge - Denkweise - Auflösung. Konstanz 1994.

<sup>93</sup> Der Bruch ist hier nicht als ein spontaner, unvorhersehbarer zu verstehen, sondern als ein durch Akkumulation von Problemen und Widersprüchen herbeigeführter, dessen Vorgeschichte sich bis ins frühe 19. Jahrhundert verfolgen läßt. Vgl. die ausführlicheren Bemerkungen zur historischen Situierung des dekompositorischen Lettrismus in der Einleitung zum Lettrismus der historischen Avantgarden.

<sup>94</sup> Diesen Begriff aus der materialistisch orientierten Literaturwissenschaft entnehme ich Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt 1974. S. 95. Im folgenden zitiert als Bürger mit Seitenangabe.

<sup>95</sup> „Die formale Ironie [...] kann nicht [...] als Index einer subjektiven Schrankenlosigkeit verstanden, sondern muß als objektives Moment im Werke selbst gewürdigt werden. Sie stellt den paradoxen Versuch dar, am Gebilde selbst durch Abbruch zu bauen: im Werke selbst seine Beziehung auf die Idee zu demontieren.“ Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen



Allen literarischen Dekompositionsstrategien – literarischer Lettrismus<sup>96</sup>, literarisches Ready-made, literarische Montage und Collage – ist eine Sprachkritik<sup>97</sup> gemein. Ihre Wurzeln lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen, sie ist ein durchgängiges Phänomen europäischer Geistesgeschichte<sup>98</sup>, doch ab der Jahrhundertwende scheint das Zutrauen in die Sprache endgültig verloren und wird in der Literatur – pointiert z.B. im Chandos-Brief Hofmannsthals<sup>99</sup> – selbst thematisiert. Der Linguistic Turn, der kurz nach der Jahrhundertwende vollzogen wird, tut sein übriges, um die epistemologische Situation des im goldenen Käfig der Sprache gefangenen Menschen verzweifelt scheinen zu lassen.<sup>100</sup>

Die im folgenden einsetzende mutwillige Zerstörung der Sprache durch die sprachkritisch gewordenen Dichter erklärt sich teilweise aus dieser Konstellation. Das Hinterfragen der (alltäglichen wie poetischen) Sprache trifft die Zeit an einem empfindlichen Punkt<sup>101</sup> und wird eine der Initialzündungen für die Sprachdekompositionen der Avantgarden, für den Lettrismus. Er ist hier nicht mehr sinnreiche „manieristische“ Buchstabenspielerei oder mystische Buchstabenevokation in einer intakten Sprache, sondern wird aus

---

Romantik. (1920) In: Ders.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt 1991. Bd. 1,1, S. 7-122. Hier: S. 87.

<sup>96</sup> Wieso der Lettrismus als eigenständige Dekompositionsstrategie begriffen werden kann, dazu die Ausführungen im folgenden einleitenden Kapitel zu den historischen Avantgarden.

<sup>97</sup> Für diesen Themenkomplex vgl.: Rolf Grimminger: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Grimminger u.a., Literarische Moderne, a.a.O., S. 169-200. Warum Sprachkritik auch immer Fundamentalkritik ist, erklärt Grimminger: „Sprachkritik ist Kulturkritik gerade auch von Beginn der Moderne an gewesen, und sie wird bis heute in dieser Verbindung fortgeführt. Die menschliche Sprache steht – immer noch – im Zentrum aller Kulturleistungen, wer eine von beiden Seiten angreift, attackiert deshalb die andere immer schon mit.“ S. 171.

<sup>98</sup> Die Frage nach der Zulänglichkeit der Sprache stellt sich in religiösen Kontexten zum erstenmal mit den Ansätzen einer „negativen Theologie“, bereits in vorchristlichen Jahrhunderten. Wohl jedes Jahrhundert hat ihre großen Sprachkritiker; für das 18. wäre neben vielen anderen Lichtenberg, für das 19. Nietzsche zu nennen, der konstatiert, daß die meisten der großen „Irrthümer“ durch die Verführung der Sprache entstehen.

<sup>99</sup> Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. S. 45-55 in: Ders.: Sämtliche Werke, Band XXXI (dieser Band herausgegeben von Elke Ritter), Frankfurt 1991.

<sup>100</sup> Grundlegende Literatur zum Linguistic Turn von Richard Rorty (Hrsg.): The linguistic turn. Essays in philosophical method. Chicago 1992.

<sup>101</sup> „Mitten auf dem Höhepunkt der ganz auf die Sprache, die Schrift und das Buch eingestellten Kultur des 19. Jahrhunderts regten sich Unzufriedenheiten über sie.“ Grimminger, Der Sturz der alten Ideale, a.a.O., S. 193.

dem Geist der Destruktion, der Dekomposition (wieder-)geboren, der eine fundamentale Sprachkritik vorausging.

„(D)ie verkappte Zensur in der Bildungssprache des 19. Jahrhunderts“<sup>102</sup> und noch weiter gefaßt die Untauglichkeit der Sprache, dem modernen Geist an Präzision und Konzision zu entsprechen,<sup>103</sup> werden angegriffen. Indem nun aber das Fundament aller Kultur in Frage gestellt wird, gehen auch Sinneinheiten und -zentren in Scherben: „Die postmoderne Zersplitterung geschlossener Sinnzentren war eine tragende Erfahrung schon zu Beginn der Moderne“<sup>104</sup> – eine Erfahrung, die in der „beschleunigten Moderne“<sup>105</sup> noch bestimmender wird.

Die Literaten der Avantgarde werden selbst zu Sprachkritikern, sie richten ihren Blick auf das *Medium* Sprache, auf die *Materialität* der Schrift. Beim Sezieren der Sprache entdecken sie deren Elemente wieder, die Laute und die Buchstaben, die durch die Vorherrschaft der Wortsemantik in Vergessenheit geraten waren, rücken in den Mittelpunkt der Betrachtung: „Das Medium der Schrift wird zur Botschaft, der ‚Lettrismus‘ ist erfunden“, bei dem „die körperliche Materie der Buchstaben [...] vom gewohnten Geist der Semantik abgetrennt“ wird.<sup>106</sup>

Eine medienkritische Haltung nehmen die historischen Avantgarden mit ihren Materialexperimenten ein; sie antizipieren damit implizit die – umstrittene – These „*the medium is the message*“, die McLuhan und andere fünfzig Jahre später aufstellen und mit der die medienkritische Wende eingeleitet wird.

---

<sup>102</sup> Ebd., S. 170.

<sup>103</sup> „Die Sprache sei eine hoffnungslos überalterte Einrichtung, schrieb er [Fritz Mauthner, R.G.], völlig untauglich für den modernen Geist der Exaktheit. Er hat nicht unrecht: Alle Naturwissenschaften überschreiten sie. Sie alle verfügen über künstliche Sprachen jenseits der konventionell überlieferten, die im Vergleich dazu dann als die ‚natürliche‘ erscheint.“ Ebd., S. 176.

<sup>104</sup> Grimminger: Der Aufstand der Dinge..., a.a.O., S. 18.

<sup>105</sup> Der Begriff der „Moderne“ ist in Kunst- und Literaturgeschichte umstritten; der Beginn der Moderne wird zumeist mit der ersten Hälfte des 19. Jh.s angenommen; von einer „gesteigerten“ oder „beschleunigten“ Moderne wird gesprochen, um die Zeit ab etwa 1910 – dem Aufkommen der europäischen Avantgardebewegungen – zu kennzeichnen. Im weiteren Verlauf der Dissertation spreche ich von „Moderne“ als der Zeit ab den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

<sup>106</sup> Grimminger: Der Aufstand der Dinge..., a.a.O., S. 23, oben ausführlicher zitiert.

Die Materialität der gesprochenen und der Schriftsprache vor Augen zu führen, die Medialität von Sprache als solche zu kennzeichnen und mit ihr zu experimentieren: das ist ein gemeinsames Anliegen der literarischen Avantgarden. Dem Material kommt nicht zufällig eine Schlüsselposition zu: An seiner Behandlung wird der Paradigmenwechsel in der Sicht auf den ästhetischen Produktionsprozeß greifbar. Während die idealistische Ästhetik das wesentliche Moment des Schaffensprozesses in der Produktion von Ideen im Geiste des Künstlers sah und das Material in diesem Zuge nur eine sekundäre, mediale Bedeutung hatte, stellen die historischen Avantgardebewegungen ihre Arbeit unter umgekehrte Vorzeichen: Sie rücken den Produktionsprozeß, die Art und Weise der künstlerischen Repräsentation in den Mittelpunkt und machen seine materialen Voraussetzungen sichtbar und hörbar. Das Material selbst wird in diesem Zug zum zentralen Thema der Kunst erhoben. Das Material der Literatur wird fragmentiert, dekomponiert: Buchstaben und Töne rücken ins Blickfeld der Literaten. Die Eigengesetzlichkeiten des Materials zu ergründen, mit ihm zu spielen, wird wichtiges Anliegen der Literatur ab der beschleunigten Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts; dies geschieht, anders als in der langen Tradition einer ihr eigenes Material reflektierenden Literatur, in destruktiver Absicht. Diese (dekompositorische) Wendung hin zum Buchstabenmaterial bedeutet einen Affront gegen die logophonozentrische Tradition, gegen das gesprochene sinnreiche Wort. Zugleich wird die Werkkategorie angeätzt, denn das Material wird nicht mehr „nach den Regeln der Kunst“ artifizuell zu einem einheitlichen Ganzen geformt.

Dem Avantgardisten [...] ist das Material nur Material; seine Tätigkeit besteht zunächst in nicht anderem als darin, das ‚Leben‘ des Materials zu töten, d.h. es aus seinem Funktionszusammenhang herauszureißen, der ihm Bedeutung verleiht. Wo der Klassiker im Material den Träger einer Bedeutung erkennt und achtet, sieht der Avantgardist darin nur das leere Zeichen, dem Bedeutung zu verleihen einzig er befähigt ist. Dementsprechend behandelt der Klassiker sein Material als Ganzheit, während der Avantgardist das seine aus der Lebenstotalität herausbricht, es isoliert, fragmentiert.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Bürger, S. 95.

Eine Materialästhetik allein kann die Intentionen der Avantgarden jedoch nur unzureichend erfassen. Die dahinterliegenden Konzepte, die sich in den von den avantgardistischen Literaten intendierten negativen Wendungen (Verwerfen der Werkkategorie, Aufbegehren gegen eine logozentrische Tradition) zum Ausdruck kommen, müssen von hier aus erst offengelegt werden:

Mit der Erosion der Werkgestalt war zumeist auch die Absicht verbunden, die Bedeutungen und Ansprüche auf Sinngabung, die mit den großen Ideologien des 19. Jahrhunderts verknüpft waren, zumindest in Zweifel zu ziehen.<sup>108</sup>

Dekompositorischer Lettrismus beteiligt sich aktiv an der „Erosion der Werkgestalt“. Wo Literaten keine Worte mehr schreiben und doch nicht zu schreiben aufhören, gerät das tradierte Bild von Poet und Literatur in eine Schiefelage, auf die der Leser skandalisiert oder zumindest irritiert reagieren muß. Denn dekompositorisch-lettristische „Werke“ oder „Antiwerke“ haben immer auch den Charakter des Unfertigen, verweigern sich der Werkgestalt.

Das „lettristische Buchstabenplakatgedicht“ Hausmanns (Abb. 1)<sup>109</sup>, von dem noch ausführlich die Rede sein wird, ist auch hierfür beispielhaft: Das „Werk“ greift die Werkkategorie selbst an. Übliche Rezeptionsschemata für Literatur scheitern, was wesentlich der Verweigerung des Werkcharakters zuzuschreiben ist: durch das Werk selbst, aber auch durch den Schaffensprozeß des Künstlers, der sich selbst weitgehend zurücknimmt (vgl. die Ausführungen zu Hausmanns Buchstabengedichten weiter unten).

Aus demselben Grund befremden auch die Buchstabenexperimente Tzaras (Abb. 2). Hier sind die Buchstaben Y und R (gesetzt als kursives minuskel-r, das graphisch eine deutliche Ähnlichkeit zum Y aufweist) in verschiedenen Schrifttypen und -fonts gemeinsam mit einem einzigen V am unteren „Bild-“ oder „Textrand“ in einer sichtbar konstruierten, unzufälligen, aber dennoch unverständlichen Weise angeordnet. Weder ein Schriftsinn, noch ein Bildsinn will sich dem

---

<sup>108</sup> Gert Mattenklott in: Andreas Haus, Rainer Cadenbach u.a.: Antrag auf Einrichtung und Förderung eines Graduiertenkollegs zum Thema „Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“ an der Hochschule der Künste Berlin. Typoscript. Berlin 1998. Hier: S. 25.

<sup>109</sup> Die Abbildungen finden sich im Bildteil am Ende der Arbeit.

Leser/Betrachter offenbaren. Alte Ordnungen des Schreibens sind zersplittert, die neue Ordnung bleibt unverständlich.

Der dekompositorische Charakterzug des Lettrismus ist nicht abgelöst von seinen anderen beiden Haupttendenzen zu denken. Was für den ludistischen und den mystischen Lettrismus bereits gezeigt wurde, ihr gegenseitiges Durchdringen, ist auch für den dekompositorischen Lettrismus nachzuweisen. Die Verbindung von dekompositorischem und spielerischem Lettrismus wird ausführlich bei den „lachenden Avantgarden“, dem Dadaismus und der Merzkunst zur Sprache kommen.

Auch die Zusammenhänge von dekompositorischem und mystischem Lettrismus sind gegeben und manifestieren sich etwa in den Buchstaben- und Lautgedichten, die Hugo Ball in kubistisch-priesterlicher Robe seiner Gemeinde vorträgt (s.u. Ergänzende Note). Selbst der dekompositorische Lettrismus Marinettis, der die Worte zu Buchstaben fragmentiert, trägt noch den mystischen Ballast mit sich, von dem der Meisterfuturist sich befreien wollte: „Dem Zerteilen des Wort-Körpers entspricht das Zerteilen des Opfer-Körpers ebenso wie das Zerteilen und Neuschaffen des Kosmos.“<sup>110</sup>

### **Dem Lettrismus nahestehende Stil- und Denkfiguren**

Mystische, ludistische und dekompositorische Charakterzüge des Lettrismus sind die drei Hauptaspekte des Lettrismus. Mit ihnen ist ein Großteil dessen abgedeckt, was Lettrismus sein kann, und es ist evident, daß Lettrismus auf den Feldern der ludistischen, mystischen sowie dekompositorischen Literatur (und Kunst) anzutreffen ist.

Allerdings gibt es weitere Affinitäten zu bestimmten Gebieten, zu (literarischen) Stil- und Denkfiguren, die sich aus den drei aufgezeigten Charakterzügen des Lettrismus erklären lassen, die aber nicht direkt mit ihnen verbunden sind. Lettrismus weist oftmals in bestimmte, bis jetzt nur angedeutete Richtungen; die Perspektiven, die sich hieraus ergeben, ergänzen das Gesamtbild

---

<sup>110</sup> Georg Witte, Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur. In: Kotzinger / Rippl (Hrsg.): Zeichen zwischen..., a.a.O., S. 35-56. Hier: S. 35.

des Lettrismus, und zwar nicht, indem sie seinen Kern erklären (dies haben dekompositorische, ludistische und mystische Aspekte bereits geleistet), sondern indem sie ihn in einem Assoziationsgeflecht verankern.

Lettrismus, ob dekompositorischer, ludistischer oder mystischer Prägung, unterhält Verbindungen zu (1.) *analytischen*, (2.) *enzyklopädischen*, (3.) *atomistischen* und (4.) *kombinatorischen* Denk- und Stilfiguren. Sie sind teilweise angedeutet und mitgedacht in den drei Hauptaspekten des Lettrismus, gehen jedoch nicht vollständig in ihnen auf.

### **Analytik**

Buchstaben können durch Analyse, etwa durch Analyse von Worten, zum Vorschein treten. Analyse unterscheidet sich von Dekomposition in ihrem Gestus. Sie ist auf Verstehen eines Ganzen durch das Verstehen seiner Einzelteile und ihrem Zusammenspiel angelegt und in diesem Sinne die Haltung des modernen wissenschaftlichen Menschen, des Natur- und Geisteswissenschaftlers, des Sprachanalytikers.

Analyse geht von einem Ganzen aus und zergliedert es, um die Einzelteile offenzulegen. Diese werden dann untersucht, ihre Funktion im Ganzen wird bestimmt. Dadurch soll ein Erkenntniszugewinn erzielt werden, Einsicht in Aufbau und Funktion. Doch gerade in Bezug auf die „lettristische“ Analyse von Worten, die anders als die sprachanalytische Methode von den Worten auf die Ebene der Buchstaben gelangt, wird keine Klärung, sondern eine „Verrätselung“ (Hocke) evoziert. Von der kleinsten semantischen Einheit geht eine solche Analyse zu asemantischen Einheiten über. Der Erkenntnisdrang führt in eine Aporie der Erkenntnis, die analytische Tätigkeit transformiert sich in eine Parodie der Analytik. Statt der Sprache nähergekommen zu sein, steht der Forscher vor einem Buchstabenmeer.

Auf diesem „lettristischen Mißverständnis“ baut Jean Paul seine ironische Idylle „Leben Fibels“<sup>111</sup> auf, wenn er mit einem Seitenhieb auf Fichte den Erfinder des ABC-Buches als Gründer der „Wissenschaftslehre jeder Wissenschaftslehre“<sup>112</sup> bezeichnet. Pelz, Fibels Drucker und Biograph, deutet an, „daß das Alphabet durch seine Zusammensetzung jede wirkliche und mögliche Sprache enthält“, macht

Fibel zum Schöpfer eines ganzen Universums. Vor der schöpferischen Tat von Fibels Ich<sup>113</sup>, gibt Pelz zu verstehen, konnte nichts existieren.<sup>114</sup>

Sprachanalytiker wissen sehr genau, warum sie ihre Aufgabe nicht in einer lettristischen Wortanalyse begreifen und es vermeiden, einen analytischen Lettrismus zu propagieren; dies ist verschiedenen Bereichen der Kunst überlassen.

Das jüngst erschienene Buch von Christian Reder: „Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code“<sup>115</sup> stellt den reflektierten Versuch dar, durch eine lettristische Begriffsanalyse (d.h. durch Addition der Zahlenwerte der einzelnen Buchstaben im Wort)<sup>116</sup> ein neues, konsequent durchgeführtes Ordnungssystem zu errichten. Die Ergebnisse sind verblüffend: „Relativitätstheorie“ hat denselben Buchstabenanzahlwert wie „Karrierebewußtsein“ (241), „glauben“ steht in diesem unbestechlichen Ordnungsschema zusammen mit „planen“ und „lehren“ (62), „zynisch“ mit „wertfrei“ und „alphabetisch“ (104). Erklären vermag diese neue Zusammenschau freilich nichts, sie bleibt – durchaus vom Autor intendiert – als Entwurf (und

---

<sup>111</sup> Jean Paul: Leben Fibels, a.a.O.

<sup>112</sup> Ebd., S. 489. Die Philosophie Fichtes mit ihrer Absolutsetzung des Ichs war Jean Paul geläufig: Wie viele Zeitgenossen stand er der „Wissenschaftslehre“ allerdings kritisch gegenüber. Vergleiche hierzu Jean Pauls „Clavis Fichtiana“ und den Aufsatz von Chamberlain, Timothy J.: Alphabet und Erzählung in der ‚Clavis Fichtiana‘ und im ‚Leben Fibels‘. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 24 (1989), S. 75-92.

<sup>113</sup> „Das Ich setzt die Welt“, das „Nicht-Ich“, ist eine der Kernaussagen der Fichteschen Philosophie. Es geht hier allerdings nicht um Ontologie, wie von vielen Kritikern angenommen, sondern um Epistemologie. Fichte vertritt keinen Solipzismus, sondern treibt die Transzendentalphilosophie Kants weiter. Fichte: Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre (1794/95), In: Fichte, Johann Gottlieb: Werke. Fichte-Gesamtausgabe. Stuttgart/Bad Cannstatt 1964ff..

<sup>114</sup> Chamberlain: Alphabet und Erzählung..., a.a.O., S. 86.

<sup>115</sup> Wien / New York, 2000.

Gegenentwurf)<sup>117</sup> stehen und versucht nicht, die Entsprechungen als magische Zusammenhänge zu begreifen.

## Enzyklopädik

Der enzyklopädische Gedanke ist ein ordnender, systematisierender. Wissen läßt sich für den alphabetkundigen Teil der Menschheit in alphabetischer Reihenfolge nachvollziehbar ordnen. Die alphabetische Buchstabenreihung bestimmt die Struktur der Wörterbücher und Enzyklopädien, bricht damit aus einer in der Welt erfahrbaren Ordnung aus und schafft ein eigenes Universum.<sup>118</sup> Wie man sich in ihm verirren kann, berichtet auf seine charakteristische Art Eugen Roth:

Das Hilfsbuch<sup>119</sup>

Ein Mensch, nichts wissend von „Mormone“  
Schaut deshalb nach im Lexikone  
Und hätt es dort auch rasch gefunden –  
Jedoch er weiß, nach drei, vier Stunden  
Von den Mormonen keine Silbe –  
Dafür fast alles von der Milbe,  
Von Mississippi, Mohr und Maus:  
Im ganzen ‚M‘ kennt er sich aus.  
[...]  
Er blättert müd und überwacht:  
Mann, Morpheus, Mohn und Mitternacht ...  
Hätt weiter noch geschmökert gern,  
Kam bloß noch bis zu Morgenstern  
Und da verneigte er sich tief  
Noch vor dem Dichter – und – entschlief.

Auch die alphabetische Ordnung kann zum Labyrinth werden für den, der der Eigendynamik der „Zauberformel“ zum Opfer fällt.

---

<sup>116</sup> Bei der Zuordnung A = 1, B = 2 usw. ergibt sich für den Begriff „Hand“ die Gleichung  $h+a+n+d = 8+1+14+4 = 27$ . Vgl. Reder, Wörter und Zahlen, a.a.O., S. 16f.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 18. Die alphabetische Reihenfolge, in die Wörter in Lexika unhinterfragt gestellt werden, ist ebenso willkürlich, aber die etablierte Ordnung; auch hier ergeben ebenso bemerkenswerte Koinzidenzen wie „Glatze“ und „Glaube“.

<sup>118</sup> Es gibt seit der Antike auch systematisch geordnete Enzyklopädien. Zu Pro und Contra vgl. z.B. d’Alemberts „Discours préliminaire de l’Encyclopédie“ von 1751 (französisch/deutsch herausgegeben von Erich Köhler, Hamburg 1955) sowie den von Diderot verfaßten Eintrag „ENCYCLOPÉDIE“ in der „Encyclopédie“, dem monumentalen Projekt der Französischen Aufklärung (Neuaufgabe: Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart/Bad Cannstatt 1966). Die Frage, wie eine Enzyklopädie zu ordnen sei, wird sich in Zukunft nicht mehr stellen durch die neue Technik der Web- oder CD-ROM-Enzyklopädien.

<sup>119</sup> Roth, Eugen: Das Eugen Roth Buch. München 1966. Hier: S. 20f.



Neben dem „Enzyklopädisten“ Roths begegnen dem Leser weitere Alphabetgläubige in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Grotesktragisch wird die Figur des Autodidakten in Sartres „La Nausée“<sup>120</sup> (Der Ekel) gezeichnet: Der Autodidakt sitzt in der Bibliothek und liest Bücher. Mit welchem Thema befaßt er sich? „Les lectures de l'Autodidacte me déconcertent toujours.“, stellt Roquentin, der Ich-Erzähler, fest. Doch dann versteht er:

Tout d'un coup les noms des derniers auteurs dont il a consulté les ouvrages me reviennent à la mémoire: Lambert, Langlois, Larbalétrier, Lastex, Lavergne. C'est une illumination; j'ai compris la méthode de l'Autodidacte: il s'instruit dans l'ordre alphabétique.<sup>121</sup>

Der Autodidakt<sup>122</sup> arbeitet sich seit sieben Jahren durch die Bibliothek und steht nun mitten im Buchstaben ‚L‘.

Selbstbewußt und komisch wirkt dagegen Günther Eichs Buchstabennarr „Hilpert“: „Hilperts Glaube an das Alphabet verhalf ihm zu der Entdeckung, daß auf die Erbsünde die Erbswurst folgt.“<sup>123</sup>

Der Glaube ist frei gewählt unter den Konfessionen der Ordnungsschemata: Im Alphabet, so Hilperts „Einsicht“, „[...] sind die Zusammenhänge eindeutig und nachweisbar, ohne alles Irrationale.“<sup>124</sup>

Der enzyklopädische Gedanke liegt vor allem den mystischen und ludistischen Lettrismus nahe: Mystischer Lettrismus reflektiert häufig auf die „Omnipotenz“ der Buchstaben, auf die Möglichkeit, alles nur Sag- und Denkbare mit ihnen auszudrücken und zugleich einer Ordnung zu unterwerfen (dies war bereits zu bemerken beim 119. Psalm, dessen enzyklopädischer Gestus nicht zu übersehen ist). Morgensterns und Eichs Texte nähern sich der Enzyklopädie dagegen mit ludistisch-lettristischem Blick. Von Oskar Pastiors „Heimataggregat“, einem Text, der einem alphabetisch streng

---

<sup>120</sup> Jean Paul Sartre: La Nausée, Paris 1938.

<sup>121</sup> Ebd., S. 50.

<sup>122</sup> Von „Miniatur-Autodidakten“ à la Sartre, die, wenn auch nicht in einer ganzen Bibliothek, so doch in der *Encyclopédie* Buchstaben für Buchstaben durcharbeiten, berichtet schon Diderot in seinem Eintrag „ENCYCLOPÉDIE“: „Il y a des personnes qui ont lû l'*Encyclopédie* d'un bout à l'autre“ (S. 648).

<sup>123</sup> Eich, Günther: Hilpert. In: Gesammelte Werke in 4 Bänden, herausgegeben von Axel Vieregg, Frankfurt 1991. Hier: Band I, S. 310.

<sup>124</sup> Ebd., S. 310.

rückläufigen Lexikon entnommen und durch leichte Eingriffe zum poetischen Text stilisiert wurde, wird später zu reden sein.

## Atomistik

Lettrismus hat eine natürliche Affinität zu atomistischen Weltbildern, sind die Buchstaben doch selbst aus diesem Geiste geboren:

Die Griechen selbst begriffen, daß die etwa dreiundzwanzig Zeichen ihrer eigenen Erfindung nun eine Liste der Elemente linguistischer Laute lieferten. Als ihre Philosophen dementsprechend später eine atomistische Theorie der Materie konzipierten und damit die Vielfalt der physikalischen Phänomene als Ergebnis einer Kombination einer begrenzten Anzahl von Grundelementen erklärten, sahen sie die Analogie zu dem, was das Alphabet mit der Sprache gemacht hatte, und verglichen ihre Atome mit Buchstaben. Der Konsonant präsentierte einen Gegenstand des Denkens, nicht der Sinne, genauso wie es das Atom für diejenigen tat, die seine Existenz als erste postulierten. [...] Der Atomismus und das Alphabet waren gleichermaßen theoretische Konstrukte, Manifestationen einer Fähigkeit zu abstrakter Analyse, einer Fähigkeit, Wahrnehmungsobjekte in geistige Einheiten zu verwandeln, was eines der Kennzeichen der Arbeitsweise des griechischen Geistes zu sein gewesen scheint.<sup>125</sup>

Die Buchstaben als kleinste Einheiten der Schriftsprache sind ihre Atome; aus ihrer Kombination besteht das gesamte Sprachuniversum. In einem ähnlichen Sinn äußert sich auch Hans Blumenberg mit Blick auf die Forschung Richard Harders:

Sie [die Griechen, R.G.] haben die Buchstabenschrift nicht erfunden, aber sie haben das darin steckende Prinzip generalisiert. Die Atomistik hatte eine der Anschauung gegebene Einheit aufzulösen in letzte, gedachte Größen, die die Eigenschaften des Gegebenen erklären. Es ist sicher nicht gleichgültig, daß die gedachten Größen ebenso anschaulich vorgestellt werden mußten wie Ideen und Formen, nämlich als Gestalten. Darin liegt die Leistungsgrenze der antiken Atomistik, aber zugleich ihre Analogie zur konstitutiven Leistung der Buchstaben. [...] Es sei [so R. Harder, R.G.] mehr als eine geistreiche Metapher, mit dem Ausdruck für „Buchstaben“ auch die Atome zu benennen; denn die Wirklichkeit auf wenige letzte Einheiten zurückzuführen und aus ihnen wieder zusammensetzen, sei *ein echtes Alphabetverfahren, ein richtiges Buchstabieren der Welt*.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Havelock, Schriftlichkeit, a.a.O., S. 70f.

<sup>126</sup> Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt 1981. Hier: S. 36f. Einige Seiten weiter beschreibt Blumenberg die Problematik dieses Vergleichs: „Die hochgradige Unwahrscheinlichkeit der Entstehung eines Textes aus zufälliger Verbindung von Buchstaben konnte als Argument gegen eine zufällige Entstehung der Welt herangezogen werden. Das Buchstabengleichnis ließ sich gegen die Atomistik verwenden, weil diese etwas ausschließt, was die Verwendung von Buchstaben schon voraussetzt: die sinnhaltige Komplexion und Verständlichkeit eines Ganzen von differenziertem Aufbau.“ Ebd., S. 40.

Atomistische Modelle gehen stets von der Prämisse aus, daß es eine begrenzte Anzahl an Elementen gibt, aus denen die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen erklärt werden kann (und die eine für menschlichen Verstand potentiell unendliche Fülle generieren könnte).<sup>127</sup> Die Analogie zwischen den Buchstaben und den Zahlen oder den chemischen Elementen liegt auf der Hand. Dem elementaren Charakter der Buchstaben und der „prinzipiellen Universalität“<sup>128</sup> des Alphabets in der „Wörter-Welt“ entsprechen andere Elemente in weiteren Welten: Der Welt der Farben und Gerüche, der Bilder und der Töne, der Chemie und der Physik. Andere Elemente, in ihrer Reihenfolge willkürlich aufgelistet, sind: Zahlen; Grundfarben; Licht und Schatten/Finsternis; die vier Elemente: Erde, Feuer, Wasser, Luft; die chemischen Elemente (Atome); Materie und Antimaterie; die vier Geschmäcker; Schwingungen (elektromagnetische, akustische); Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – oder: die Augenblicke; die Musiknoten; die Töne; die platonischen Körper (geometrische Grundfiguren); Strich und Kreis, Eins und Null.

Je nach Bezugspunkt und „Diskurs“ werden unterschiedliche kleinste Einheiten angenommen, und konkurrierende Betrachtungsweisen der Welt favorisieren Elemente, die ihrem System kohärent sind.<sup>129</sup> Aus diesem Angebot der kleinsten Einheiten stechen die Buchstaben als Elemente der Sprache heraus: Sie sind die Atome der gedanklichen, d.h. der sprachlich erschließbaren Welt. Man muß sich die Dimension vergegenwärtigen, die hier diskutiert wird. Es geht an dieser Stelle nicht um literarische Welten, die als phantastische Universen in Büchern entworfen werden, sondern um die Gesamtheit aller Dinge, wie wir sie erkennen, ausdrücken und wissen können.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Solchen Vorstellungen treten ganzheitliche oder einheitliche Erklärungsmodelle entgegen, die die atomistische Grundannahme verwerfen.

<sup>128</sup> Coulmas, *Über Schrift*, a.a.O., S. 29.

<sup>129</sup> Die Überlegung, daß nur eine Position richtig sein könne, stößt auf Widerstände. Besteht die Welt aus Atomen oder aus Buchstaben? Ohne einem starken Relativismus das Wort reden zu wollen, scheint es evident, daß beide Antworten *je nach Bezugspunkt* richtig sein können.

<sup>130</sup> Zu den sprachphilosophischen Implikationen vgl. meine Magisterarbeit „Das Alphabet in der Literatur“, FU Berlin 1997. Hier: S. 7-11.

## Kombinatorik

Seine Affinität zu kombinatorischer Literatur (die hier nicht auf lettristisch-kombinatorische reduziert werden soll<sup>131</sup>), aber auch zu kombinatorischen Denkkategorien im allgemeinen, wurden für den Lettrismus bereits nachgewiesen: Die Anagramme und Palindrome sind klassische Beispiele auf diesem Gebiet, die sich vom atomistischen Ansatz deutlich abgrenzen.<sup>132</sup> Diese Art der Dichtung trägt allen drei Charakterzügen des Lettrismus Rechnung: Ludistisch ist das spielerische Hin- und Herwerfen der Buchstaben, dekompositorisch die Arbeit am Ausgangswort oder -satz, mystisch die Evokation all dessen, was sonst noch – und bisher unbemerkt – in der Ausgangsstruktur steckt. Welcher der drei Aspekte überwiegt, liegt in der Hand des Dichters und muß am einzelnen Beispiel untersucht werden.

Der elementare Charakter der Buchstaben, ob durch Analyse, Dekomposition oder auf andere Weise freigelegt, trägt seine potentielle Energie mit sich und setzt ihn oft erst in Kombination mit anderen Buchstaben frei. Hier potenzieren sich seine Möglichkeiten, wie Athanasius Kircher (1601-1680), der universalgelehrte Jesuit,

---

<sup>131</sup> Die kombinatorische Dichtung arbeitet oft auch auf wortsemantischer Ebene. Vgl. die Tradition der Permutationsgedichte und vor allem der Proteusverse: „Die einzelnen Glieder eines solchen Verses lassen sich in der Reihenfolge beliebig vorstellen, ohne daß sich (wenigstens im Idealfall) der Sinn des Ganzen ändert“ (Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Bd. 2, S. 160.). Prominentestes Beispiel ist Quirinus Kuhlmanns 41. Libes-Kuss:

*Auf* Nacht / Dunst / Schlacht / Frost / Wind / See / Hitz / Süd / Ost / West / Nord / Sonn / Feur / und *Plagen*!

*Folgt* Tag / Glantz / Blutt / Schnee / Still / Land / Blitz / Wärmd / Hitz / Lust / Kält / Licht / Brand / und *Noth*:

*Auf* Leid / Pein / Schmach / Angst / Krieg / Ach / Kreutz / Streit / Hohn / Schmerz / Qual / Tükk / Schimpff / als *Spott* /

*Will* Freud / Zir / Ehr / Trost / Sig / Rath / Nutz / Frid / Lohn / Schertz / Ruh / Glükk / Glimpf / stets *tagen*. [...]

Alles wechselt, alles libet, alles scheineth was zu hassen:

Wer nur disem nach wird denken / muß die Menschen Weißheit fassen.

Kuhlmann, Quirinus: Himmlische Libes-Küsse, 1671. Reprint: Tübingen 1971. Hrsg.: Birgit Biehl-Werner. Hier: S. 53-60, Zitat S. 54-55.

Für weitere Proteusverse sowie weitere auf Kombinatorik aufbauende Versformen vgl. Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Bd. 2, S. 158-187.

<sup>132</sup> Die Abgrenzung wird deutlich in der beschränkten Reichweite der atomistischen Buchstabenmetapher (s.o.): „Das [atomistische, R.G.] Buchstabengleichnis enthält [...] den negativen Aufschluß, daß eine so ausgezeichnete und schöne Sache wie die Welt nicht durch den zufälligen Zusammenschluß der Atome stattfinden könne“ (Blumenberg, Lesbarkeit der Welt, a.a.O., S. 41). Die Kombinatorik ist hingegen die nicht-zufällige Anordnung der Elemente.

zeigte. Er berechnete die möglichen Kombination der sechszwanzig Buchstaben auf die wahrhaft astronomische Zahl von 620 448 401 733 239 439 360 000. Für den Literaten gilt es, die „richtige“ Kombination zu finden, denn „(d)as größte literarische Kunstwerk ist im Grunde nichts anderes als ein Alphabet in Unordnung.“<sup>133</sup>

Daß dies nicht unbedingt wortsemantische Strukturen sein müssen, sondern andere, lettristisch-eigengesetzliche Ordnungen, werden viele nachfolgend untersuchte Werke beweisen.

### **Kurze Anmerkung zum Minimalismus**

Es läge nahe, den Lettrismus als „literarischen Minimalismus“ zu begreifen. Minimalistisch ist der Lettrismus in sofern, als der Rückzug des Autors auf die Buchstaben, die Reduktion der Literatur auf ihre Elemente vermuten läßt, daß eine schmucklose, karge, spartanische, antibarocke Literatur generiert wird.

Die literarische Praxis bestätigt die theoretische Vorüberlegung nicht. Lettristische Literaturproduktion betont tendenziell eher den lustvollen Umgang mit Buchstaben als die Askese. Einige Ausnahmen von dieser Regel finden sich in den „sonetburgern“<sup>134</sup> von Oskar Pastior:

assa saas blu ulb  
boob obbo gir gri  
kook okko pis pis  
appa paap zur ruz

noon onno kni ink  
adda daad luf flu  
alla laal ubu bub  
dood oddo mit tim

fefe efef rür ürü  
mama amam ter ret  
spel leps und nud

---

<sup>133</sup> So ein Bonmot Jean Cocteau. Vgl.: Robert Massin: Buchstabenbilder und Bildalphabete, a.a.O., S. 18.

<sup>134</sup> Oskar Pastior: Sonetburger. Berlin 1983.

kaka akak kel elk  
term trem ümü müm  
lada alda nuk unk

Dieser „wetscherahnenclub“<sup>135</sup> betitelte „Sonetburger“ ist minimalistisch geprägt, doch solche Poesie entsteht bei lettristischen Produktionsformen bemerkenswert selten – auch Pastiors Werk strotzt ansonsten von „Manierismen“ (s.u.). Die i-Kunst Schwitters' bildet die zweite große Ausnahme in den Beobachtungen.

Meist erzeugt die formale Beschränkung eine barocke, antiminimalistische Fülle. Dies gilt nicht nur für die mystische und ludistische Seite, sondern gerade auch für die dekompositorische. Die literarischen Avantgarden und Neoavantgarden setzen die lettristische Dekompositionstechnik nicht ein, um eine zurückgenommene Literatur zu produzieren, sondern eine qualitativ andere, nicht weniger reiche. Insofern wäre der von Kunstgeschichte und Musikwissenschaft vorgeprägte Begriff „minimalistisch“ irreführend.<sup>136</sup>

### **„Lettrismus“ – eine Definition**

Mythischer, ludistischer, dekompositorischer Lettrismus, analytischer, enzyklopädischer, atomistischer, kombinatorischer Ausweitungsbereich – angesichts der Vielschichtigkeit scheint eine einheitliche Definition des Lettrismus nur schwer möglich. Doch in einer Synthese soll nun allen hermeneutischen Komplikationen<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Ebd., S. 70.

<sup>136</sup> Die in der Dissertation angeführten Beispiele werden diese Einschätzung zu bestätigen versuchen. Der Begriff „Minimalismus“, der in Bezug auf den Lettrismus die auf ein Minimum reduzierte Sinnhaftigkeit benennen könnte, ist von der Literaturwissenschaft noch nicht geprägt.

<sup>137</sup> Bei dem Versuch, einen „adäquaten“ Lettrismusbegriff aufzustellen, ergibt sich ein grundsätzliches hermeneutisches Problem: Definitionen sind fast immer defizitär, denn die phänomenologischen Grenzen des zu Definierenden sind weniger statisch, als es die definitorischen sein müssen.

Dies ist auch bei einer Definition des Lettrismus nicht anders, der zu den benachbarten Gebieten wie „konkreter“ oder „visueller Poesie“, zu „Optophonetik“ oder „Lautpoesie“, zu kombinatorischer oder minimalistischer Dichtung, dann aber auch zu Produktionstechniken wie Collage und Montage keine scharfe Abgrenzung aufweist. Wenn der Begriff allzu weit gefaßt würde, entpuppte sich „Lettrismus“ womöglich als Scheinkategorie, die kongruent mit der alles Geschriebenen ist; zu eng definiert liefe er Gefahr, der Tradition und Bandbreite lettristischer Manifestationen nicht gerecht zu werden.

zum Trotz der Versuch unternommen werden, eine wenn auch nicht philologisch in allen Punkten zureichende, so doch zu einer für die literaturwissenschaftliche Forschung funktionale Definition zu gelangen. Sie ist eine historische, aus dem Material abgeleitete und kann im Laufe der Dissertation geringfügig erweitert werden, wenn weitere Nebenaspekte sich an konkreten Werken manifestieren.

### **Definition: „Lettrismus“**

Lettrismus ist eine (literarische) Produktionsstrategie, die sich in der Buchstabenkunst manifestiert. Unter Buchstabenkunst oder lettristischer Kunst werden diejenigen literarischen (und künstlerischen) Werke subsumiert, die den Buchstaben als solchen formal und/oder inhaltlich in den Mittelpunkt rücken. Lettrismus ist nicht auf den Bereich der Dichtung beschränkt, sondern auf den Bereich der Buchstaben.

Er ist gekennzeichnet durch seine drei Hauptaspekte: seinen ludistischen, mystischen und dekompositorischen Charakter. Diese verschiedenen Tendenzen durchkreuzen sich in den einzelnen lettristischen Manifestationen, die sich durch die Jahrhunderte der Literaturgeschichte als Subtext zur „hohen Literatur“ nachweisen lassen. Lettrismus rückt die autotelischen Qualitäten der Buchstaben ins Blickfeld, er tritt an, um den Buchstaben opak und widerständig zu machen. So dargestellt, wird er vom Leser als Einzelding, als „befreiter Buchstabe“ wahrgenommen, d. h. Lettrismus lenkt die Konzentration des Lesers auf den Buchstaben als solchen.

Die Buchstabenreflexion kann *formal* und/oder *inhaltlich* geleistet werden. Lettrismus stellt *inhaltlich* die verschiedenen, auch autotelisch zu begreifenden Qualitäten der einzelnen Buchstaben

---

Trotz dieser grundsätzlichen Komplikationen wäre es falsch, vor einer Neudefinition des Lettrismus zurückzuschrecken. Eine Neufassung des Begriffs ist sinnvoll und notwendig. Die unzureichende Bestimmung des Lettrismus ist in den verschiedenen bereits vorhandenen Definitionen von Isou, Hausmann, Hocke, Grimminger und der Konstanzer Forschung aufgezeigt worden: sie sind zu weit oder zu eng gefaßt, berücksichtigen nur Teilaspekte und mißachten die komplexe, mehrfach gegliederte Struktur des Lettrismus. Die nun folgende Definition versucht dieser Struktur Rechnung zu tragen, indem sie eine dreifache Charakterisierung

heraus und ordnet diese nicht a priori der möglichst reibungslosen Lesbarkeit<sup>138</sup> unter. Indem der Lettrismus diese Eigenschaften betont, steht er im bewußten Widerspruch zu den üblichen Lesegewohnheiten, die den Buchstaben zugunsten eines wortsemantischen Lesens ignorieren. Er lehnt sich damit gegen die an Wort und gesprochener Sprache orientierte und als Denkmodell die Geistesgeschichte mitbestimmende logophonozentrische Tradition auf, die er subvertiert.

*Formal* entwirft der Lettrismus alternative Ordnungsschemata für Buchstaben, die sich vor allem von dem der wortsemantischen Sprache abgrenzen. Auf Buchstabenebene geltende Gesetzmäßigkeiten, etwa die alphabetische Reihe, An- und Abwesenheit bestimmter Buchstaben, Buchstabenanzahl, Buchstabenstellung im Wort oder Satz usw., werden strukturbildend. Formal-lettristische Produktion kann wie inhaltliche dekompositorische, ludistische und/oder mystische Charakterzüge tragen.

*Dekomposition, Ludismus, Mystik* sind die dem Lettrismus wesenhaft vertrauten Gebiete, die nicht allein literarische sind; die ihm nahestehenden Denkfiguren, denen literarische Stilfiguren korrespondieren, sind *Kombinatorik, Atomistik, Analytik* und *Enzyklopädie*. Sie können als alternative Figuren des Literarischen gelten, die ein Schreiben jenseits wortsemantischer Ordnungen zulassen, ohne daß das Schreiben aufgegeben werden müßte.

Diese insgesamt sieben (literarischen) Felder markieren den Bereich, in dem Lettrismus in Erscheinung tritt. Hier werden (fast) alle Manifestationen der buchstabenorientierten Produktionsform nachzuweisen sein.

Für die avantgardistische Literatur wird die Definition vom Lettrismus als literarischer Produktionsform zugespitzt. Lettrismus wird hier als

---

des Lettrismus in den Mittelpunkt rückt und ihn als literarische Produktionsstrategie begreift.



eigenständige Dekompositionstechnik begriffen und neben das „Prinzip Montage / Collage“ gestellt. Beide Definitionen, die weite wie die verschärfte, sind zugleich Thesen und werden im Laufe der Dissertation belegt.

### **Ergänzende Note zum Verhältnis von Lettrismus und Lautpoesie**

Die vorherigen Betrachtungen und die Reformulierung des Lettrismusbegriffs könnten nahelegen, daß der Lettrismus den Laut zum Widerpart hat. Denn der Lettrismus, der ganz den Elementen der Schriftsprache verschrieben ist, findet sein Pendant in den Lauten, die die Elemente der gesprochenen Sprache sind. In einer Konstellation, in der sich Schriftliches und Mündliches, Schriftsprache und gesprochene Sprache als Antagonisten gegenüberstehen, scheint die Gegenläufigkeit von Laut und Buchstabe vorherbestimmt. Gegen die Bleiwüste der Buchstaben wird in der Tradition die Pneumaphilosophie<sup>139</sup> gesetzt, in die sich auch die Bibelübersetzung Martin Bubers einreihet: Durch die Gliederung des Textes in Kolen, also Sprecheneinheiten, die in einem Atemzug gesprochen werden können, wird die „Stummheit des Auges“ aufgebrochen, der Text selbst zum Reden, zum Atmen gebracht.<sup>140</sup> So folgt

die Verteilung der atemerneuernden Schweigen dem inneren Zug der Rede, der ja nur gelegentlich von ihrem logischen Aufbau her bestimmt ist, meist

---

<sup>138</sup> Im Sinne einer denotativen Zuordnung eines Schriftzeichens zu einer Buchstabengruppe.

<sup>139</sup> Zur Pneumaphilosophie, die dem beseelenden Odem Gottes und seinem Abglanz im Hauch der menschlichen Stimme ihr zentrales Element erkennt, vgl. für die Anfänge des Christentums: Kurt Deißner: Auferstehungshoffnung und Pneumagedanke bei Paulus, Leipzig 1912; für die Theologie des 20. Jahrhunderts: Wittschier, Sturm: Paul Tillich. Seine Pneuma-Theologie. Ein Beitrag zum Problem von Gott und Mensch.

Den Zusammenhang von Psyche und Pneuma, zusammengedacht im „beseelten Atem“, wurde über die religionsgeschichtliche Bedeutung hinaus kulturhistorisch untersucht beim 1. Forschungscolloquium des Vereins für Sozialisationsforschung in Berlin 1986. Vgl. den daraus entstandenen Sammelband: Psyche und Pneuma. Berlin 1986.

<sup>140</sup> Vgl. hierzu Anna Elisabeth Bauer: Rosenzweigs Sprachdenken im „Stern der Erlösung“ und in seiner Korrespondenz mit Martin Buber zur Verdeutschung der Schrift. Frankfurt 1992. Hier insbesondere S. 335f.

aber unmittelbar die Bewegungen und Erregungen der Seele selber in seinen Stärke- und vor allem in seinen Zeitmaßen spiegelt.<sup>141</sup>

Der alte Widerstreit zwischen beseeltem Hauch und totem Buchstaben lebt hier weiter. Der Buchstabe ist dem Laut, den er abbilden soll, nach- und untergeordnet, er verhält sich parasitär, wie Flusser bemerkt:

Der Schreibende preßt die Buchstaben, diese toten Lettern, gegen den lebendigen Leib der Sprache, damit sie Leben daraus saugen mögen [...] In ihrem Kampf gegen die gesprochene Sprache saugen die Buchstaben (die ja im Grunde nichts anderes als tote Lettern sind [...]) das Leben der Sprache in sich auf: Buchstaben sind Vampire.<sup>142</sup>

Doch läßt sich diese Trennung nicht als einzig mögliche verteidigen; bei genauerer Betrachtung zeigt sich, daß eine Grenzlinie nicht nur zwischen Gesprochenem und Geschriebenem verläuft, sondern eine weitere zwischen Sinnvollem und Asemantischem – und hier stehen Laut und Buchstabe gemeinsam auf einer Seite.

Lettristische Dichtung und „Lautpoesie“ ähneln sich in struktureller wie inhaltlicher Hinsicht. Beide operieren jenseits der Wortsemantik; gegen das sinnreiche Wort werden sie von den Avantgarden in dekompositorischer Absicht als „subversive“ Techniken eingesetzt. Zwar ist es richtig, daß lettristische Produktion die besonderen Eigenschaften der Buchstaben betont und sie nicht wertend unter die Laute stellt, wie das in der phonozentrischen Tradition, die mit der logozentrischen aufs engste verbunden ist, immer wieder geschieht. Doch gegen die logozentrische Tradition lehnt sich auch eine „Lautpoesie“ oder „Lautdichtung“ auf.

Der „Buchstabenpoetik“ und „Buchstabenpoesie“ entspricht die „Lautpoetik“ und „Lautpoesie“ formal in ihren verschiedenen Dimensionen. Wie der Lettrismus hat die Lautpoesie eine lange ludische und mystische Tradition, die durch ihren dekompositorischen Charakter etwa seit der Jahrhundertwende ergänzt wird.

---

<sup>141</sup> Franz Rosenzweig: Die Schrift und das Wort. In: Martin Buber, Franz Rosenzweig: Die Schrift und ihre Verdeutschung. Berlin 1936. S. 76-87. Hier: S. 81.

<sup>142</sup> Flusser, Die Schrift, a.a.O., S. 37 (bis zur ersten Auslassung) und S. 40.

Ihren ludistischen Charakter offenbart die Lautpoesie im kindischen Lallen, das zuweilen in die Kultur der Schlager als „dideldideldum“ o.ä. wiederkehrt<sup>143</sup>, in der kindlichen Onomatopoesie, die den Hund als „Wauwau“, das Auto als „Tufftuff“ apostrophiert, in Kinderspielen, die auf Lautnachahmungen beruhen. In mystischen Traditionen steht der reine Laut, wenn verzückte Rede nur noch aus Lauten besteht, die sich dem wortsemantischen menschlichen Sinn verschließt, wenn die Stimme der Natur durch Nachahmung verstanden werden soll, wenn Lautkonstellationen zu Beschwörungsformeln und meditativen Klängen werden (om, aum, amen).

Seit ihrer Verwendung durch die historischen Avantgarden offenbart sich das destruktive Potential solcher Lautdichtung. Ob in Form von Balls Lautgedichten oder der Ursonate von Schwitters: Die Rede als sinnvolle Rede wird *ad absurdum* geführt.

So berichtet Hugo Ball von einem Abend im Juni 1916, an dem er seine „Verse ohne Worte“, seine Lautpoesie aufführt. Ungewollt, und für Ball selbst überraschenderweise, werden alle drei Dimensionen der Lautpoesie manifest.

Ich hatte mir dazu ein Kostüm konstruiert. Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so daß ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt, am Halse derart zusammengehalten war, daß ich ihn durch Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiß und blau gestreiften Schamanenhut.<sup>144</sup>

Es gibt Photos von Ball in seinem Kostüm, und er sieht aus wie ein Priester in kubistischer Robe. Die „kleine Premiere“ am 23.6.1916 beginnt Ball „langsam und feierlich“:

gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadori  
gadjama bim beri glassala  
glandridi glassala tuffm i zimbrabim  
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Vgl. hierzu auch Winfried Wehle: Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer „ganz neuen Ästhetik“ zu Jahrhundertbeginn. In: die französische Lyrik. Hrsg.: Dieter Janik. Darmstadt 1987. S. 408-480, hier: S. 472.

<sup>144</sup> Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit. Zürich 1992. (1. Aufl. 1927). Hier: S. 105.

<sup>145</sup> Ebd., S. 105.

Nun geschieht das Bemerkenswerte: Die als absurder Spaß und dekompositorisch formulierte Anklage gegen die Sinnlosigkeiten des Kriegsgemetzels gewinnt eine „mystische“ Dimension.

Die Akzente wurden schwerer, der Ausdruck steigerte sich in der Verschärfung der Konsonanten. Ich merkte sehr bald, daß meine Ausdrucksmittel, wenn ich ernst bleiben wollte (und das wollte ich um jeden Preis), dem Pomp meiner Inszenierung nicht würden gewachsen sein. [...] Da bemerkte ich, daß meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Meßgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt. / Ich weiß nicht, was mir diese Musik eingab. Aber ich begann meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen und versuchte es, nicht nur ernst zu bleiben, sondern mir auch den Ernst zu erzwingen.<sup>146</sup>

Die ludistischen, dekompositorischen und mystischen Elemente durchdringen sich gegenseitig, Ball ist dekompositorisch schaffender Künstler, Priester und Kind<sup>147</sup> in einem.

Durch lettristische wie lautpoetische Experimente, die sich auf einer semantisch subatomaren Ebene angesiedelt finden, wird die Wortsemantik angeätzt. Im Lettrismus beginnt ein durch die Buchstaben selbstorganisiertes Schreiben; in der Lautpoesie erhebt sich die menschliche Stimme nicht zum sinnvollen, wortsemantischen, in Sätzen strukturierten Reden, das Lautmaterial bleibt der Eigenwert jenseits aller Sinnstrukturen. Die Lautpoesie ist dem Lettrismus in dieser Hinsicht aufs engste verwandt, die im Diskurs sonst oft hervorgehobene Opposition von gesprochener und geschriebener Sprache, von Laut und Buchstabe wird marginal in der gemeinsamen Subversion der übermächtigen Wortsemantik.

Schrift und menschliche Stimme, einst Garanten und Repräsentanten des *logos*, verkehren sich in ihr Gegenteil. Somit ist die reine Lautpoesie frappierender als der Bruitismus, der Lettrismus

---

<sup>146</sup> Ebd., S. 105f.

<sup>147</sup> „Für einen Moment schien es mir, als tauche in meiner kubistischen Maske ein bleiches, verstörtes Jungengesicht auf, jenes halb erschrockene, halb neugierige Gesicht eines zehnjährigen Knaben, der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatspfarre zitternd und gierig am Mund der Priester hängt“ (ebd., S. 106).

subversiver als die Collage, denn sie höhlen das logozentrisch ausgerichtete Gedankengebäude von innen aus.<sup>148</sup>

In einem Ausblick auf Musik und Lautpoesie („Geräuschmusik“, Simultangedichte, Ursonate, u.a.) soll verdeutlicht werden, wie sich die Beziehungen konkret manifestieren.

---

<sup>148</sup> In dieser Hinsicht ist ein Einwand gegen Rolf Grimmer zu formulieren: Neben den Lettrismus gesellt sich als wichtigste Bezugsgröße auf akustischer Seite nicht der Bruitismus, wie im oben angeführten Zitat behauptet, sondern die Lautpoesie; Bruitismus, der freilich auch Verbindungen zu dekompositorischem Lettrismus und Lautexperimenten unterhält, ist eher das auditive Äquivalent zur visuellen (Abfall-)Montage in der Form von Schwitters.