

Winfried Wehle (Hrsg.)

20. Jahrhundert

Lyrik

Sonderdruck

**STAUFFENBURG
VERLAG**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2010 · Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH
Postfach 25 25 · D-72015 Tübingen
www.stauffenburg.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Printed in Germany
ISSN 1439-0183
ISBN 978-3-86057-910-7

Inhalt

Winfried Wehle (Eichstätt) Einführung: Lyrik der Zweiten Moderne – Wandlungen einer dissidenten Sprachbewegung im 20. Jahrhundert	9
Winfried Wehle (Eichstätt) Lyrik, avantgardistisch (1909-1920)	43
Hermann H. Wetzel (Passau) Surrealistische Lyrik: Breton, Soupault, Aragon, Char	75
Thorsten Greiner (Würzburg) Die Beschwörung des Fremden – Lyrik der 30er und 40er Jahre (Supervielle, Saint-John Perse, Michaux, Char)	101
Wolfgang Asholt (Osnabrück) Das goldene Zeitalter des Chansons: Eine andere Geschichte der Lyrik?	141
Reinhard Krüger (Stuttgart) Konkretismus, Skripturalismus und die Medialität der Schrift als Felder poetischen Handelns in Frankreich nach 1945 (Michaux, Tardieu & Vian)	165
Christof Weiand (Heidelberg) Die französische Lyrik um 1960 – Bonnefoy, Butor, du Bouchet und Dupin	233
Marc Föcking (Hamburg) Lyrik und Strukturalismus – poststrukturalistische Lyrik	293
Uwe Schleypen (Eichstätt) Oulipo – poésie sous contrainte	335

8 Inhalt

Dietrich Scholler (Bochum) Transfugale Verse. Lyrik im Zeitalter der Digitalmoderne	381
Eva Kimminich (Potsdam) RapAttitüden – RapAttacken – RaPublikaner	409
Zeittafel	457

Einführung: Lyrik der Zweiten Moderne – Wandlungen einer dissidenten Sprachbewegung im 20. Jahrhundert

Winfried Wehle (Eichstätt)

I

Niemals zuvor hat sich der Eingang in ein neues Jahrhundert der Kunst – die Epochenschwelle von 1800 auf ihre Weise ausgenommen – so selbstentschieden am Abbruch seiner Herkunft als Aufbruch in die Zukunft der Gegenwart identifiziert wie das 20. Jahrhundert. Entsprechend emphatisch rief es sich selbst als eine Revolution aus – zumindest bis zum Ersten Weltkrieg. Die Wunder der zweiten industriellen Revolution versetzten die Zeitgenossen, exemplarisch in der Hauptstadt dieser neuen Zeit, Paris, in einen Zustand der Modernolatria. Ihr Lebensgefühl entsprang maßgeblich den technisch veränderten Vollzugsformen des Alltags. Auf grundlegende Weise sind es nicht mehr Inhalte, Ideen, Anschauungen, das ‚Was‘ des Lebens, vielmehr seine Performanzbedingungen, das ‚Wie‘, welche das Bild des Lebens ausmachen. Die perzeptiven Umbrüche, die eine beschleunigte Fortbewegung, eine intensivierete Kommunikation, gesteigerte soziale Kontakte auslösen, setzten eine zweite zivilisatorische Moderne in Gang.¹ Ihre Bewegungsmomente haben bis heute, an die Schwelle einer dritten, informationstechnologischen Revolution fortgewirkt.

Abermals gilt: niemals zuvor in der abendländischen Ideengeschichte hat eine säkulare Ära wie die des 20. Jahrhunderts so unverkennbar den Gegenwartsbezug kultiviert – und die Traditionen ins Museum gestellt. Die Folgen waren grundsätzlich und unwiderruflich. Was italienische Vorkämpfer als Futurismus proklamierten, ist im Grunde irreführend: ihre Prognosen waren pathetisch auf die technischen Errungenschaften der Epoche hochgerechnet. Sie versprachen geradezu menscheitsgeschichtliche Entgrenzungen, die die Vertriebenen des Paradieses aus eigener Kraft aus den Erniedrigungen des Sündenfalls zu befreien vermöchten. Zum Verständnis bot sie ihnen das Leitbild eines

1 Vgl. die programmatische, von U. Beck bei Suhrkamp herausgegebene Edition ‚Zweite Moderne‘.

deus qua machina an. Zwar haben die Weltkriege die ‚Maschinenangst‘ katastrophisch aufgedeckt, die in dieser Hybris angelegt war. Die kulturelle Kritik am technisch-wissenschaftlichen Fortschritt konnte dennoch nicht verhindern, dass die zivilisatorische Strategie der Innovation ungebrochen weiter gegen die Defizite der menschlichen Natur vorgeht – bis hin zu der kaum verhüllten Utopie, der Tod sei eine bislang noch nicht heilbare Krankheit.

Am frühesten haben die Künste versucht, die Erfahrungen dieser neuen Lebenswelt kulturell in Besitz zu nehmen. Im Grunde waren wesentlich sie es, die das Revolutionäre dieser Zeit als einer Zweiten Moderne in ihren ästhetischen Akten gespiegelt haben. Mehr noch: sie vor allen anderen Kulturträgern haben, im Bewusstsein, die Avantgardisten einer neuen Epoche zu sein, Avantgarde als solche zum Paradigma kulturellen Fortschreitens generell erhoben.² Wo aber der Bruch mit Hergebrachtem zur Regel wird, werden historische und biographische Zusammenhänge grundlegend anders gebildet: das revolutionäre Schema setzt sich an die Stelle des evolutionären. Das Bild des Menschen, die Ansichten von Welt, gehen nicht mehr organisch auseinander hervor. Identität bildet sich vielmehr heteronom, ‚chemisch‘, wie Friedrich Schlegel, der Prophet der Moderne, vorausgesagt hatte (1972, 71; 77), also indem Ich sich von sich selbst abhebt. Es liefert sich dadurch einem nie zur Ruhe kommenden Bedürfnis aus, kontinuierlich diskontinuierlich, ständig neu und anders zu sein. Identität als unabschließbaren Prozess aufzufassen, entbindet allerdings ebenso viel Chance wie Risiko. Proust hat dem die Kunst abgewonnen, viele Ich sein zu können; Musil das Misslingen expliziert, das dem Mann ohne Eigenschaften ins Gesicht geschrieben steht; Camus die energetische Selbstüberschreitung als ‚homme révolté‘.

Die Erschaffung eines neuen Menschen (T. Tzara), den die historischen Avantgarden proklamierten, zog nach und nach alle Kulturtätigkeiten in Bann. Die Künste blieben dabei über das ganze 20. Jahrhundert hindurch maßgeblich Protagonisten dessen, was als eine Grammatik der Modernisierung gelten darf. Ih-

2 Eine der bewegenden Fragen gerade im Fin-de-siècle des 20. Jh., wie dieses Konzept historisch und kulturpoetologisch zu bewerten sei. Vgl. den Diskussionsbericht von W. Asholt: 2009. Eines der Grundprobleme besteht darin – ein Erbe des Surrealismus –, dass Avantgarde über ihren ästhetischen Zusammenhang in den historischen Avantgarden hinaus (vgl. Wehle: 1985) zu einem sozial- und kulturpolitischen ‚Projekt‘ im größeren Rahmen von Modernität erklärt (vgl. etwa Barck: 2000) und der Begriff damit seiner kritischen diskursiven Entgegensetzung gegen automatisierte ästhetische und lebensweltliche Sprachen beraubt wurde: begrifflose Reflexion begrifflich gebundener Denkweisen sein zu können; im Sinne etwa auch von Derridas ‚Gegensignatur‘, die eine ‚Rahmung‘ durch bewusst zu machende Alltäglichkeit voraussetzt (Derrida: 1972, 23, 82f.)

nen wiederum war die Lyrik die erste und kühnste. Sie wurde deshalb mit dem Ehrentitel „Paradigma der Moderne“³ bedacht. Gerecht wurde sie ihm allerdings erst, als ihre avantgardistischen Experimente zum Äußersten entschlossen waren: den Begriff von Lyrik selbst preiszugeben und das Gedicht bis hin zum Unding und Unsinn zu entgrenzen. Gewiss, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé hatten unwiderruflich die Aufbruchsignale zu radikaler ästhetischer Autonomie gegeben. Ins Extrem getrieben hat sie jedoch erst die antipoetische Poesie der historischen Avantgarden. Sie nahmen für sich eine bislang undenkbbare Freiheit von allen Traditionsvorgaben in Anspruch. Auf einer solchen ‚tabula rasa‘ ließen sich die Zeichen der Zeit wirklich neu konfigurieren: in der Signatur einer Zweiten Moderne. An der Lyrik mehr als an anderen Ausdrucksweisen profilierten sich dabei die sich durchhaltenden Agentien, die deren Vorgang im 20. Jahrhundert bis hin zu OuLiPo, zur Rap-Poesie oder der Cyberlyrik in Bewegung hielten.

Für diese Leitfunktion spricht ein kulturgeschichtlicher und ein systematischer Grund. Mit einem radikalen Schnitt das Herkömmliche abzustoßen ist eine Sache; eine ungleich schwierigere dagegen die Frage, wie, danach, neu zu beginnen wäre. Auch eine noch so heftige Negation entkommt nicht dem hermeneutischen Zirkel: bestehende kulturelle Verhältnisse zu leugnen ist selbst ein kultureller Akt. Botho Strauß (1992) glaubte deshalb, Beginnlosigkeit prinzipiell annehmen zu müssen. Das neu sich situierende 20. Jahrhundert konnte sich jedoch, zumal in der Perspektive der Künste, auf eine vorbildgebende modernistische Initiation berufen, die romantische Revolution, die die Erste Moderne begründet hatte. Ihr Umsturz hatte die Ideen der politischen und gesellschaftlichen Revolution von 1789 adoptiert, die die geschichtliche Wirklichkeit schnell verraten hatte, um daraus ein kulturelles Fortschrittsschema zu machen. Das Manifest, das die Aspirationen der ganzen Epoche in eins fasste, war Victor Hugos „Préface de Cromwell“ (1963, 409ff.). Seitdem gilt die Modernitätsregel: ständig erneut aufzubrechen „pour trouver du nouveau“ (Baudelaire). Ihr gewann Hugo eine einflussreiche Kulturtheorie der Dichtung ab. Demnach durchläuft die Menschheitsgeschichte jeweils drei Zivilisationsstadien. Ihnen entsprechen drei poetische Grundsprechweisen. Den Anfängen aber gehört die ursprachliche Äußerung schlechthin, die Lyrik. Und genau in ihr hat sich die erste Generation der französischen Romantik gefunden. Der Parallelismus zu den historischen Avantgarden ist mehr als nur zufällig. Ganz wie

3 Iser: 1966. Allerdings reicht der Begriff von ‚Moderne‘ hier von Hegel bis Brecht und Trakl, unter – berechtigtem – Einschluss modernistischer Schübe in den Bildenden Künsten, jedoch gerade ohne Rücksicht und Diskussion auf eine ‚Epochenschwelle von 1912‘ (Jauß).

die Ursprungstheorie Hugos es vorsah, reagierten sie auf die zweite industrielle Revolution, indem sie deren umstürzende Modernität zuerst lyrisch, elementarsprachlich in Worte zu fassen versuchten. Ihre poetische Befreiungsbewegung trägt ihrerseits alle Züge einer kulturellen Palingenese.

Und nach dem Zweiten Weltkrieg? Gewiss, der Bruch mit der Vergangenheit war die Folge eines schuldhaften Zusammenbruchs. Doch als sich auch die Literatur wieder aus den Trümmern erhob und nach einem Rest von unverletzter Sagbarkeit suchte, lernte sie, gerade in Frankreich, mit dem Ursprungsmoment von Lyrik, dem Chanson, erneut das Sprechen (vgl. Beitrag Asholt). Diesem modernistischen Initiationsschema widerspricht nicht, dass sich Lyrik danach wieder unter den Schutz der systematischen Errungenschaften stellt, mit denen sie sich ihren Widerspruchsgeist gegen aufziehende Beherrschungszwänge von Nationalismus, Kommunismus und Industrialisierung gesichert hatte: unter das Patronat des abstrakten Kunstwerkes. In ihm verkörpert sich die höchste rettende Identität, die äußerste Konsequenz ihrer Autonomie, mit der sie sich zugleich in eine Zweite Moderne verabschiedet. Mit Berufung darauf durfte alles Mögliche auch wirklich werden. In seinem Namen ließ sich der Diskursbruch als Diskursprinzip legitimieren. Darauf beriefen⁴ sich auch die begleitenden Kampagnen des Nouveau Roman, des Theaters des Absurden oder der Nouvelle Critique. Sie waren darauf aus, erstarrte Sprachgewohnheiten dem Purgatorium ihrer literarischen Exerzitien zu unterwerfen, um für blind gewordene Vollzugsformen von Alltäglichkeiten – „Du merkst nicht, dass du nichts merkst“ (Enzensberger: 1991, 88) – die Augen zu öffnen.

Nirgends aber hat die Idee des abstrakten Kunstwerks seine entgrenzende Energie mehr entfaltet als in den Bildenden Künsten – und der Lyrik. An ihnen brachen sich damit repräsentativ aber auch Glanz und Risiko einer ungebundenen Kunst. Wo keine normativen Schranken mehr gelten, findet die Freiheit des Ausdrucks erst dort ihre Grenze, wo das abstrakte Kunstwerk sich selbst auslöscht. Dreifach hat es unter dieser Perspektive jetzt sein lyrisches Feld zu bestellen. Vers und Reim; Strophe und Gattung; gewählte Sprache: jeder Nachhall auf den Ursprung der Lyrik in der Sangbarkeit ist außer Kraft gesetzt. Der neue Grund ihrer Sprachgebung entspringt dem Bedürfnis, im Prinzip stets anderslautend zu sein; vorsätzlich anders zu sprechen als jeweils gesprochen wird. Dem dient ihre geradezu regelhafte Ungebundenheit. Notwendig ist „la provocation sans contrôle de l’image pour elle-même“ (Aragon: 1953, 81). Was daran als ungeordnet, verstörend, befremdlich – dissonant – er-

4 A. Léonard: 1974 hat früh diesen Zusammenhang hergestellt, ihn aber vom Problemhorizont des 19. Jh. insgesamt hergeleitet, der – mallarméschen – Krise des Konzepts von Literatur.

scheint, zeigt dabei nur, woran sie Anstoß nimmt: dass die rapide fortschreitende Differenzierung des Wissens über den Menschen und seine Welt ihn auch sprachlich zunehmend in seinen Differenzen festlegt – und einsperrt –, nach Meinung modernistischer Lyrik bedrohlich zu viel. Wer diskursiv so zugerichtet wird, dem glaubt sie nur entgegentreten zu können, wenn sie dagegen einen uneingeschränkten Befreiungskampf führen kann. Wie beengend ihr die Fesseln der Tagessprache erscheinen, enthüllt das Risiko, das sie einzugehen bereit sind, um sich aus ihnen freizusetzen: lieber die Worte verstummen lassen, schreien, Unsinn reden, Sinn verdunkeln, artistisch sich verweigern, mit Sprache zeichnen, seriell sich verlaufen, algorithmisch sich um und umwenden, in Bildkaskaden sich ans Unaussprechliche verschwenden – als sich an das ausgeübte Wort zu halten. Haben nicht Lettrismus, konkrete Poesie, strukturelle Textgenese, OuLiPo diese Entlastungsangriffe jeweils auf die Spitze getrieben – ohne Rücksicht auf das Publikum? Das Wagnis der Abstraktion, Gestaltlosigkeit, Unverständnis, galt ihnen mehr.

Einen zweiten, kühnen poetologischen Horizont des 20. Jahrhunderts hat namentlich Lyrik sich dadurch erschlossen, dass sie sich das Prinzip der Ungegenständlichkeit einräumte. Ohnehin war sie schon bisher die intimste unter den literarischen Sprechweisen, ungleich mehr den Blick nach innen als nach außen gewendet. Dennoch war es ein revolutionärer Akt, sich auch von der Vorstellung noch zu lösen, das menschliche Innenleben bilde – zart substantialistisch – eine eigene Welt. Bergsons ‚élan vital‘, Freuds Anschauung des Unbewussten, Jungs Archetypologie hatten dem wissenschaftstheoretisch die Grundlage entzogen. Die Künste brachten sich auf die Höhe der Zeitenwende, indem sie sich der gewagten Freiheit aussetzten, auf die Welt als einer Sprache einzugehen. Dies hieß, den vertrauten Boden von verbürgten Motivbezügen, sinntiefer Symbolik, konvergenten Bildfeldern, modellierten Affektzuständen zu verlassen. Ihre tradierten sprachlichen Bezeichnungen beruhten auf der Anschauung, auch noch die labilsten Seelenzustände seien aufgehoben in einem ‚système du cœur‘ (E. S. de Gamaches, Paris 1704). Gewiss, das bisherige sprachliche Aufgebot wird als Arbeitsmaterial weiterhin fortgeschrieben, aber nur um sich reflexiv daran abzarbeiten. Im Grundsatz ist mit der Lizenz zur Ungegenständlichkeit unwiderruflich das Ende jeder Mimesis besiegelt. Zwar reagiert auch moderne Lyrik auf die ‚Natur‘ der Lebenswelt. Aber was sie sprachlich ausbildet, ahmt nichts mehr nach, was sie dort vorfindet. Sie hat das Prinzip der Referenzialität endgültig aufgegeben, nicht zuletzt auch, weil es ‚die‘ Wirklichkeit nicht mehr gibt. Die wissenschaftlich-technisch-industrielle Revolution hat die Idee eines Universums des Geschaffenen zunehmend umgekehrt in ein Multiversum des Machens, das sehen will, was sich machen lässt. Wirklichkeitscharakter kommt dem Wirken zu, nicht dem Verwirklichten.

Sieht man es politisch und geschichtlich, so bietet die Realität auch aus dieser Sicht nichts, wonach sich die Literatur, und Lyrik insbesondere, hätte positiv modellieren können. Zwei Weltkriege, Weltwirtschaftskrise, nationalsozialistische und kommunistische Gewaltherrschaften, Kalter Krieg, 68er-Revolution – wer sich der Idee der individuellen Freiheit verpflichtet fühlt, musste er diese Wirklichkeiten nicht vor allem als das Verwirrte wahrnehmen?

Wie also sollte sich Lyrik dazu stellen? Ihr alter Auftrag im Namen der Nachahmungslehre legte auch ihr ‚aemulatio‘ nahe: einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft gerecht zu werden, indem sie auf ihre Weise differenzierter über sie redet als bisher. Wenn aber deren hergebrachte Leitbilder wie ‚honnête homme‘, ‚citoyen‘, ‚bourgeois‘, ‚individu‘ in keiner ganzheitlichen Identität mehr unterkommen können, dann vermag selbst die abgehobene Sprache der Lyrik ein solches intermittierendes Ich-Geschehen nicht mehr nur mit verbesserter Fortschreibung aufzufangen. Die Revolution, die ihre Sprechweisen im 20. Jahrhundert prägt, vollzog deshalb einen radikalen poetologischen Systemwechsel. Dieser vielgesichtige moderne Proteus, dessen Freiheiten mit eben so vielen Anpassungen einhergehen, war, dem Sprachgebrauch der Lyrik nach zu urteilen, diskursiv nicht mehr mit Überbietung einzuholen – mit welchem Format auch? Vielmehr galt es, ihn aus den Maschen seiner Komplexität zu befreien und in diesem Sinne sprachlich zu überschreiten. Dies wäre die „route enchantée“ (Ch. Trenet), die vom Surrealismus zum Chanson der Nachkriegszeit führt (Pérez: 1964, 60). Die lyrische Lizenz zur ungegenständlichen Darstellungsweise hat maßgeblich dazu beigetragen, die Frage nach dem Menschen entscheidend anders zu formulieren: nicht länger substantialistisch: ‚wer bin ich?‘, sondern poetisch, Identität als Ausführung verstanden, ‚wie spielt sich Ich ab?‘ Das ist, nicht nur literarisch, zu einer kulturellen Denkweise der Zweiten Moderne und postmodern zu einem intellektuellen life-style geworden.

Wie aber kommunizieren abstrakte Texte; was haben sie mitzuteilen? Auch sie sind in der Erwartung verfasst worden, dass sie jemand zur Bedeutung erweckt. Je mehr sie sich mithin der Sprache der Lebenswelt versagen, desto ausschließlicher müssen sie dies der Gunst eines wohlwollenden Wahrnehmenden anheimstellen. Doch was steht ihm bevor? Er sieht sich einem Textgebilde ausgeliefert, das sich nicht nur die Freiheit der Ungebundenheit und Ungegenständlichkeit, sondern auch der Unverständlichkeit einräumt. Der Futurist Marinetti hatte diese Provokation gewissermaßen als Motto der kommenden Kunst ausgegeben; Dada sie zum Programm gemacht; nonsense-Dichtung sie perfektioniert. Wer das Publikum so vor den Kopf seiner Verstehensgewohnheiten stößt, musste damit rechnen, dass diese Anti-Kunst als ästhetischer Freitod verworfen wird. Zumindest wagte sie sich an die selbstverleugnende Grenze vor, wo

das Prinzip der Gestaltung von Unvermögen, Beliebigkeit und Scharlatanerie nur schwer noch zu unterscheiden ist.

Umgekehrt zeugt es von der Entschiedenheit, mit der Künstler glaubten, die Aussagekraft des Wortes gegen seine nötigende Alltäglichkeit zu verteidigen.⁵ Welchen Gewinn aber konnten sie, im positiven, also kunstbewussten Falle, mit dieser Grenzerfahrung ihren unerschrockenen Liebhabern in Aussicht stellen? Mehr noch als andernorts gilt: wer sich ihr aussetzen will, muss Negation, das erste modernistische Gebot, unerbittlich erfüllen; ein Exerziti-um der Verfremdung auf sich zu nehmen, das keine Bedeutungen gelten lässt, auf die die Worte im gewöhnlichen Sinne und in der üblichen Fügung reagieren. Erst im Durchgang durch eine solche semantische Generalreinigung vermag sich der Wahrnehmende – so als stünde Orpheus Pate – im Medium der Sprache noch als wahr erfahren. Ein solcher Rückgang hinter alle kulturellen Überformungen muss jedoch mit einem entsprechend hohen Preis erkaufte werden. Je unverständlicher ein Text, desto mehr liegt es an dem, der sich seiner annimmt und ihm Verstand beibringt. Gelingen kann dies jedoch nur, wenn er sich ganz den Zeichen überlässt. Dann sprechen sie auch ganz die alternative Erkenntnisinstanz an, aus der nach Auffassung von Tiefenpsychologie, Neurologie – und Poesie die primäre Erfahrung unseres Selbst kommt: den ‚élan vital‘ und seine Sprache der Metapher, dem ‚eigentlichen Blut der Dichtung‘, von der Imagination in Bewegung versetzt.⁶ Denn darauf baut das Risiko der Unverständlichkeit ihre rettende Utopie: dass die Sprache, mit der wir unsere Lebensbedürfnisse bearbeiten, uns auf Gemeinplätze und Begriffe fixiert; sie in der Bilderwelt der Poesie aber noch an ihre kreatürliche Welterzeugungskraft anknüpft. Eine Rückkehr zur uranfänglichen Schöpfungsmacht des Wortes, zum demiurgischen Logos, zum ‚Verbe‘, das selbst Mallarmé und Valéry noch beschworen, ist allerdings ausgeschlossen. Abstraktion, Fragmentation und Schwerverständlichkeit eröffnen zwar weite Spielräume des Bedeutenkönnens; über eine letzte Bedeutung des Lebens aber können sie nichts mehr mitteilen. Sie zeugen damit auf ihre Weise vom Verlust weltanschaulicher Letztbegründungen. Unmißverständlich etwa Francis Ponge: „je condamne donc a

5 Vgl. zu diesem Zusammenhang P. Jehle, Art. „Alltäglich/Alltag“; in: Barck et al., I: 2000, 104ff.

6 1912 hatte Marinetti unüberhörbar ihren absoluten Geltungsanspruch im Schlagwort von der ‚drahtlosen Phantasie‘ („immaginazione senza fili“) verkündet und sie mit dem Auftrag betraut, ein ‚Maximum an Unordnung‘ anzurichten (Marinetti: 1968, 44f.). Diese ‚paroles en liberté‘ setzen eine bislang undenkbbare poetische Bildlichkeit frei, die jetzt erst die Konsequenz zieht, die theoretisch in der Imaginationstheorie des 19. Jh. angelegt war. Vgl. J. Burgos: 1982, der dies zur Grundlegung der Zweiten (ästhetischen) Moderne macht.

priori toute métaphysique“ (1999, 213). Früher hatte Lyrik zarte transzendente Interessen; jetzt ist sie nurmehr transitiv, indem sie den Leser als ihr freibleibendes Objekt an sich bindet. Ihr Angebot an ihn muss sich auf semantische Ökologie beschränken.

Wie schwer es ihm fällt, von der eingeführten, pragmatisch bewirtschafteten Sprache abzulassen, belegen die Besucherzahlen moderner lyrischer Reservate. Der Weg dorthin verlangt, sich vom Konsumenten zum Mit-Produzenten und Pionier des Textes zu wandeln. Dieser bietet ihm, wenn er gelungen ist, eine Konstellation an – in bestem Sinne des Begriffs: die Worte auf der Fläche eines Gedichtes gleichen Sternen, die erst in der imaginativen Begehung des Betrachters ein Sinn-Bild hervorrufen. Sofern dies an eine meditative Versenkung in sich selbst erinnert, wird daran der Unterschied zu einer ersten, romantisch gestifteten Moderne sichtbar. In Lamartines „Méditations poétiques“ (1820) etwa ließ der Autor den Leser an den ‚Herzensergießungen‘ seines lyrischen Ich teilhaben. Im 20. Jahrhundert ist es, in der Tendenz, der Leser, an den appelliert wird, die Worte mit einem – seinem – lyrischen Ich zu beseelen. Ein Rest an kontemplativer Hingabe allerdings bleibt erhalten: um in die andere Welt der fremdartigen, dunkel lockenden, metaphorisch blinkenden, eiligen Gästen jedoch hermetisch sich verschließenden Wunderkammern dieser Lyrik einzudringen, muss man ganz die Worte selber machen lassen. Sich den Korrespondenzen ihrer Zeichen hinzugeben, verlangt jedoch im Grunde die Bereitschaft zu semiotischem Fundamentalismus. Und hier findet auch eine Wissenschaft von der Literatur ihren textgemäßen Grund: statt den Zeichengebilden womöglich ideologisch auf die Beine zu helfen, käme es darauf an, ihr Beziehungsgeflecht aufzudecken, allemal Lesewege durch schwieriges Textgelände, dessen Einzelheiten einen gleichwohl vertraut anschauen, wie Baudelaire prognostiziert hatte. Was sie damit zu sagen haben, bleibt dem Betrachter anheim gestellt. Valéry hatte ihm mit einem berühmt gewordenen Wort die Richtung gewiesen: „Mes vers ont le sens qu’*on leur prête*“.

Doch so sehr erst er erfüllt, was der Text vorgibt – ohne eine Disposition von dessen Seite liefere alle Wahrnehmung auf pures Zufallsgeschehen hinaus. Wohin dies führt, hat bereits Tristan Tzara in seinem Manifest „Pour faire un poème dadaïste“ karikiert (1975, 492). Selbst Abstraktion kann, wenn sie Kunstcharakter, Literarizität beansprucht, auf Fügung, Komposition deshalb nicht verzichten, und sei sie auch noch so unwirksam. Die große, prinzipielle Frage lautet dann: wie soll solche Kunst ihre Textur bilden? Ohne normativen Rückhalt in Poetiken der Tradition ist sie ganz auf eine immanente Ästhetik angewiesen. Worauf hätte sie sich noch konstitutiv beziehen können, wenn nicht auf die letzte, verbliebene Verheißung von etwas Objektivem: auf die Sprache

selbst als objektalem Medium und kommunikativem Zeichensystem.⁷ In diesem Rückgang spiegelt sich die tiefe Skepsis des 20. Jahrhunderts gegenüber allen transzendenten Ausgriffen. Sprache sieht sich doppelt geerdet: als Zeichending betrachtet weiß sie nicht mehr als es sagt. Andererseits ist das, was für Wirklichkeit gehalten wird, unhintergebar an ihre Bezeichnungen als Bedingung gebunden. Wenn auf das 20. Jahrhundert ein ‚linguistic turn‘ zutrifft (Rorty: 1967), dann hatte ihn die lyrische Revolte der historischen Avantgarden (und die kubistische Malerei) de facto bereits längst vollzogen.⁸ Ihre zahllosen Manifeste spielen darauf an, ohne daraus schon eine Theorie zu machen. Wie Sprache als funktionierendes System zu begründen wäre – die Grundlagen wurden früh woanders formuliert, in der neu sich auffassenden Sprachwissenschaft – kaum zufällig im selben Zeitraum. Ihre Einsichten in die Sprache als Organismus vermögen zu erhellen, was Poeten eher intuitiv ausgeführt haben.

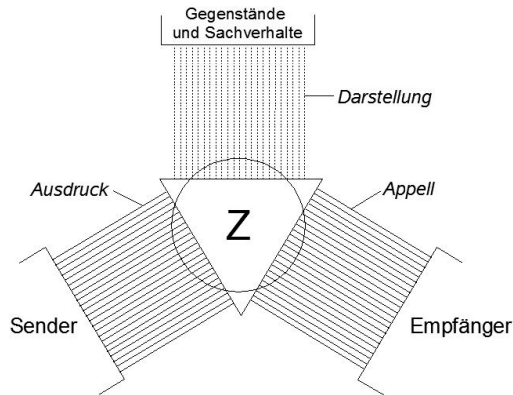
Zwei Entwürfe bieten sich an. Zum einen die Systemstudien Ferdinand de Saussures zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sein später Erfolg als Begründer des Strukturalismus beruht nicht zuletzt darin, dass sich daraus eine allgemeine – strukturelle – Wissenschaftstheorie ableiten ließ. Dies wiederum lag an seinen methodisch gefassten Untersuchungsprinzipien. Ihm zufolge ergibt sich der Wert der sprachlichen Zeichen primär aus den Oppositionen – Dichotomien –, in denen sie stehen. Bedeutung stiften mithin ihre Relationen, nicht ihre Substanz. Umgekehrt gelten sie selbst dadurch als arbiträr, eben als Zeichen, weil sie von sich aus nichts Höheres oder Tieferes wissen können. Bereits hieran wird erkennbar, dass Saussure logisch, nach dem Ausschließlichkeitsprinzip vorgeht. Das kam zweifellos der sprachkritischen Wendung der Philosophie entgegen, erst recht einer digitalen Informationstheorie. Welchen Einfluss Saussures Auffassung der Sprache auf das Modernitätverständnis von Literatur hatte, lässt sich mit einiger Gewissheit erst im Strukturalismus seit dem Zweiten Weltkrieg nachweisen, vor allem als er die sprachliche Grundeinheit vom Satz auf den Text ausweitete. Generative Texttheorie, Textlinguistik, *Tel Quel* haben erkennbar die Erzählliteratur, namentlich im Umkreis des *Nouveau Roman*, aber auch die Lyrik strukturalistisch inspiriert (vgl. Beitrag Föcking).

Mehr noch als mit Saussure und den Folgen lassen sich theoretische Umrisse einer modernistisch vorgehenden Lyrik des 20. Jahrhunderts mit der Sprach-

7 Mit dem weitläufigen Konzept „structure d’horizon“ als dem Zusammenspiel von „sujet“, „monde“ und „langue“ versuchte M. Collot: 1989, 5ff. den Wegfall aller heteronomen Klammern um den poetischen Akt in einer Art lebensphilosophischen Hermeneutik wieder aufzufangen.

8 Als Folge aus dem Untergang der ‚ars-poetica‘-Tradition von J. Burgos (1982, 11 u. ö.) mit Valéry geltend gemacht.

theorie von Karl Bühler erschließen (Bühler: 1934), die er zeitgleich mit den Avantgarden seit 1918 entwickelt. Zum einen bestimmt er das sprachliche Zeichen drei- statt nur zweidimensional. Zum anderen begreift er es von seinem ‚Sitz im Leben‘ her: es ist Werkzeug menschlicher Rede, eingelassen in eine Sprechsituation.⁹ Von daher übt es drei Funktionen aus (Bühler: 1934, 28).



Das Grundlegende, Weitreichende dieses Organon-Modells besteht darin, dass sich darin jahrhundertealte Dichtungsauffassungen neu, semiotisch, veranschlagen lassen. Wo der Ausdruck des ‚Senders‘ dominiert, steht das Zeichen im Dienst eines Ich, „dessen Innerlichkeit es ausdrückt“, mithin seine subjektiven Interessen widerspiegelt. Wo es hingegen beschreibend, darstellend „Gegenstände und Sachverhalte“ in den Vordergrund rückt, spricht es gleichsam in der dritten Person, die das, was einem begegnet, objektivistisch, um seiner selbst willen ins Auge fasst. Wo das Zeichen sich hingegen erkennbar an den Empfänger, an ein Du richtet, geht es darum, Trennendes und Verbindendes, normatives Verhalten zur Sprache zu bringen. Was Bühler unausdrücklich vollzogen hat, effektiv aber überall durchscheint: sein dreifacher Zeichenbegriff ruht im Grunde auf drei anthropologischen Einstellungen auf, wie sie, im Prinzip, bereits Kant zur Grundlage seiner kopernikanischen Wende der Erkenntnistheo-

9 Auf Bühlers Theorie basiert auch das (funktionale) Kommunikationsmodell R. Jakobsons: 1971, obwohl dessen Äquivalenztheorie historisch kaum verifizierbar ist. – Unabhängig von Bühlers Modell entwickelte in den 30er Jahren Ch. W. Morris ebenfalls ein dreigliedriges semiotisches Sprachkonzept. Seine Unterscheidung einer syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimension des sprachlichen Zeichengebrauchs baut allerdings auf der behavioristischen Verhaltensforschung auf und ist vor allem am Zeichenverhalten der Benutzer interessiert. Vgl. *Grundlagen der Zeichentheorie* (1. Aufl. 1938), Frankfurt/M. 1988.

rie gemacht hatte.¹⁰ Wo ich die Sprache ganz für mich einnehme, schlägt sich darin vor allem nieder, was mich – subjektiv – stark bewegt, Lust und Unlust, Neigung und Abneigung, anthropologisch das Wollen, das Begehungsvermögen. Wo ich jedoch von meinen Beweggründen absehe, um – objektiv – auf anderes zu achten, gehe ich denkend, rational (auch mir selbst gegenüber) mit der Sprache um. Sie begibt sich dadurch unter den Einfluss des Erkenntnisvermögens. Wo ich mich aber an andere wende, geht es um Zwischenmenschliches, Verbindliches, Einvernehmliches, das dem Regime des Empfindungsvermögens untersteht.

Doch Ausdruck, Appell und Darstellung verfügen nicht nur über eine anthropologische Implikation. Häufig erläutert sich Bühler selbst mit literarischen Befunden. Heißt dies nicht: seinem semiotischen Zeichenmodell kommt eine elementare literarische Kompetenz zu? Seit die Nachahmungstheorie im Schwinden begriffen war, stand die Suche nach einem anderen Referenzmodell auf der Tagesordnung moderne Künste. Goethe hatte bereits in diese Richtung gewiesen.¹¹ Statt normativer Gattungseinteilungen sprach er lieber von Naturformen der Poesie. Sie als episch, lyrisch und dramatisch zu bestimmen, hatte im Prinzip bereits die alte Schreibordnung nach Genera durch die moderne nach Diskursen abgelöst. Mit Bühler lässt sich schließlich begründen, dass diese Formen nicht eigentlich natürlich vorkommen. Vielmehr setzen sie die drei Dimensionen des sprachlichen Zeichens um: das epische, indem ein Er-Erzähler hinter die welthaltige Darstellung von Gegenständen und Sachverhalten zurücktritt; das dramatische, das in der (theatralischen) Wechselrede den appellativen Modus des Du aufnimmt und das Kommunikative der Sprache zur Aufführung bringt; das lyrische schließlich, in dem das Ich seine Subjektivität zum Ausdruck bringen kann.

Bühlers Semiotik aber kommt gerade einer systematischen Annäherung an Lyrik im 20. Jahrhunderts bestens entgegen. Zeichentheoretisch bestimmt das grammatische Ich die Origo des Zeigefeldes, der das Hier und Jetzt des Sagens zusteht (auch wenn es über Vergangenes meditiert). Insofern bildet es „das Koordinatensystem der subjektiven Orientierung“ (102). Alles was in seinem Namen gesagt wird, zeigt primär auf dieses Subjekt der Aussage hin. Sofern etwas anderes oder jemand anderes im Spiel ist, dann höchstens gespiegelt in seiner Wirkung auf das Ich. Wer so selbstbezüglich auf sich eingeht, realisiert

10 Vgl. die Herleitung und Systematik in der ersten Fassung der ‚Einleitung in die Kritik der Urteilskraft‘; I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. W. Weischedel; Frankfurt/M. 1974. 60ff.

11 Goethe: 1888, 118; entwickelt im Dialog mit Schiller. Vgl. A. Meier, „Episch-lyrisch-dramatisch“ (Barck et al.: 2001, III, 709ff.).

sich kaum gesellschaftlich, noch rational: er lässt seine wunschhafte Natur, sein Begehrungsvermögen zur Sprache kommen. Sofern es aber Text wird, und erst recht als Lyrik, kann es sich da anders als in einem narzisstischen Diskurs äußern – mit einer ausgeprägten Binnenreferentialität? Die Sprache der Lyrik ist damit, mehr als alle anderen Sprechweisen, in ihrem Verhältnis zu sich selbst zu bestimmen. Konkret, als semiotisch eröffneter Zugang, wäre das Zentrum des „Koordinatensystems der subjektiven Orientierung“ als ‚lyrisches Ich‘ zu rekonstruieren.¹² So wie sich alle sprachliche Aufmerksamkeit an ihm ausrichtet, ist umgekehrt eine Orientierung im Text an seiner Textur abzulesen. Das lyrische Ich ist der methodische Schlüssel, um hinter die – subjektive – Ordnung zu kommen, die sein sprachliches Gewand zusammenhält. Im Blick darauf lassen sich Zugangsfragen stellen: Wer spricht? Wie hat er sich im Text positioniert? Wovon ist die Rede? Vor allem: wie steht der Sagende zum Gesagten? In welcher Situation befindet er sich, um so – besonders – zu reden wie er redet?

Nebenbei berührt Bühler allerdings ein Problem, das moderne Literatur, namentlich ihre Lyrik und gleichermaßen die Philosophie tief bewegt. Die subjektive Orientierung, die das Sprachsystem einer Ich-Identität gewährt, enthält eine Verführung, die weit über eine lebenspraktische Zweckhaftigkeit hinausweist: sie könnte zu philosophischer Spekulation verleiten und einen „Schlupfwinkel der Metaphysik“ eröffnen (104/105). Die kulturellen Zeichen der Zeit aber standen gerade für einen tiefen Argwohn gegen alle Subjektivismen – eine der zuverlässigsten weltanschaulichen Konstanten des 20. Jahrhunderts. Marinetti, der futuristische Provokateur, proklamierte bereits 1910 die ‚Zerstörung des Ich‘; Proust gewann dieser Krise die Kunst eines multiplen Ich ab; Pirandello trieb die Unidentifizierbarkeit des Ich mit „Einer, keiner, Hunderttausend“ (1926) auf die Spitze; Musil entmachtete es im „Mann ohne Eigenschaften“; Sartre löste es in Nichtigkeit und Absurdität auf; Barthes verlangte, um noch authentisch schreiben zu können, den (fiktionalen) Tod des Autors; Foucault die Leerstelle des Subjekts; Derrida die beständige Entselbstung aufgestauten Selbst-Bewusstseins. Wenn also das System der Sprache darauf angelegt ist, eine lebenspraktische Ich-Origo zu bilden – lässt sich dann gegen die Gefährdung, die in solcher Selbstbezüglichkeit liegt, nicht am treffendsten wiederum mit Sprache vorgehen? Dies ist der vornehmste Einsatz moderner Sprachkunst. Und wer könnte auf diese subjektivistischen Unbeherrschtheiten – die selbst-

12 Es ist wohl kaum ein Zufall, dass, als die Ich-Identität problematisch wurde, die Notwendigkeit akut schien, seine Kompetenz wissenschaftlich zu sichern. Vgl. M. Thalmann, *Gestaltfragen der Lyrik* 1925, die das ‚lyrische Ich‘ eingeführt hat. Dazu allg. K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich – Studien zum Motiv der Erinnerung in der Lyrik*, Berlin 1970.

ermächtigten Führer des 20. Jahrhunderts haben ihre tiefen Abgründe ermes- sen lassen – sprachlich besser eingehen als die Lyrik, die semiotisch dem Ich am nächsten steht? Dass sie unter allen literarischen Sprechweisen die ohnmächtigste ist, sollte nicht täuschen. Die Kulturkritik, die sich als Sprachkritik einen bedeutenden Namen macht, hat ihre sprachlichen Befreiungsbewegungen wohl verstanden. Die ausgreifende Ästhetisierung des Lebens – holte sie nicht lediglich systematisch ein, was Kunst seit ihrer Zweiten Moderne praktiziert und damit abermals Friedrich Schlegel, den Anwalt der Moderne, bewahrheitet, der alle Gegensätze in einer „progressiven Universalpoesie“ (1972, 37) aufheben zu können glaubte?

Wie eine lyrische Befreiungsbewegung im Sinne dieser Modernität effektiv vorgehen kann – gerade dies auch lässt sich unter semiotischer Perspektive grundsätzlicher umreißen. Auf der einen Seite ist der Sprechakt ‚Ich‘ darauf angelegt, eine stabile „Zuordnungskonstanz“ (Bühler) zu erzeugen, gewissermaßen der Identitätsfrage vorzuarbeiten: wer bin ich? Das Sprechenlernen, -können und -müssen schafft so einerseits notwendige Ich-Gewohnheiten, die die Suggestion nähren, diese Ich-Origo sei eine – natürliche – Gegebenheit und insofern eine feste Größe, ein letztes Prinzip unseres Lebens. Die Zweite Moderne hat jedoch andererseits, vor allem dank der Künste, mit allen Mitteln, wenn es sein musste, uns darauf gestoßen, dass unsere Wirklichkeitsbegriffe und damit auch die von uns selbst, gemacht sind und gemacht werden, streng genommen also lebensweltliche Fiktionen sind: wir sitzen einer „illusion Réalité“ auf (Aragon: 1972, 80). Wir halten sie nur deshalb für objektiv, weil im täglichen Selbstvollzug ihr artifizierender Charakter undurchschaut bleibt. Als ‚Unbehagen in der Kultur‘, als vereitelte Biografien, als ungute Lebensgefühle zeigt sich diese Inauthentizität gleichwohl an. Sie geben unartikuliert Meldung von den Käfigen in unseren Köpfen. Hier setzen die Künste an. Und die intimste unter ihnen, Lyrik, lässt dabei diese sprachliche Ich-Routine auf ihre sondersprachliche Weise als solche auffällig werden. Dabei wendet sie eine modernistische Strategie an, die das ganze 20. Jahrhundert hindurch wirksam blieb. Sie geht davon aus, dass sie von denen, die ihre hohen Hürden nicht scheuen, gleichsam auf den ersten Blick an ihren formalen Eigenheiten erkannt wird, gerade im Unterschied zu narrativen und dramatischen Textoberflächen. Noch bevor sie ein Wort sagen kann, fällt ihre Kurzform ins Auge, mit der ihr eigenen semantischen Ökonomie, die Worte zu verknappen, um ihre Bedeutung zu mehren. Ihre besondere typografische Anordnung, ein Erbe ihrer Versform, treibt ein unterstützendes Spiel mit der Schreibfläche und der vertrauten Zeilenordnung. Die Worte selbst, und kämen sie von der Straße, aus der Pop- oder der Rap-Welt, haben zwar auf den Wohlklang von Reimen verzichtet – worauf hätte

sich deren Harmonie noch berufen können? – dennoch klingt ihre Fügung vom ersten Augenblick an wie ein Echo auf ihre Zeit: befremdlich anders.

So subjektiv wie sie auftritt, appelliert sie – einerseits – an unsere eingeübte Zeichenerfahrung, dass Äußerungen im Ich-Modus mit einer subjektiven Orientierung im Bunde sind, dass hier jemand davon spricht, was ihn in seinem Innersten bewegt und dies in der Immanenz seiner Mitteilung abbildet. Andererseits scheint dies ein untrügliches Kriterium für Modernität gerade der Lyrik zu sein, dass sie diese Erwartung gezielt enttäuscht. Ihre Dunkelheit, Schwerverständlichkeit, ihre irritierende Zeichenfolge führt ein lyrisches Ich vor, dem eine subjektive Orientierung, die die Sprache semiotisch verspricht, gerade zum Problem geworden ist. Eine epochale Kluft hat sich aufgetan zwischen der Identitätleistung der Sprache und dem alltäglichen Identitätvollzug des Sprechenden. Zum Anwalt dieser Nicht-Übereinstimmung hat sich, in allgemeiner Weise, die Lyrik der Zweiten Moderne gemacht. Sie verstößt gegen den vertrauten Umgang mit unserem Ich, um darauf aufmerksam zu machen, dass, wo ihm überindividuell keine Verbindlichkeiten mehr auferlegt werden (können), man einem zeitgemäßen Vollzug seines Selbst nur dann gerecht werden kann, wenn dieser statt auf eingespielte Selbstbilder gerade auf ein befreiendes Spiel mit eingespielten Selbstbildern aus ist: „parler contre la parole“ (Ponge: 1999, 196).¹³ Gewiss, Psychologie, Soziologie, Philosophie des 20. Jahrhunderts kommen zu ähnlichen Befunden. Sie versuchen allerdings rationalistisch aufzufassen, was nicht zuletzt eine aggressive rationalistische Ausdifferenzierung aller Lebensverhältnisse erst nach sich gezogen hat. Lyrik hingegen geht gerade nicht denkend, theoretisch, sondern handelnd, konstruktiv-kreativ darauf ein. Ihre Texte fassen das Ich wie eine Textur auf (Ricoeur: 1990). Ihre befremdlichen Sprachzeichen verwehren es ihm, rezeptiv auf sie einzugehen. Da sie einen vorbereiteten Sinn nicht mehr vorhalten, liegt es an ihm, wie es sich durch ihre Konstellation hindurchfindet. Was es aus dem Text herausliest, deckt sich erheblich mit dem, was es von sich aus hineinsieht. Umgekehrt muss es dabei aus sich herausgehen – um sich dadurch gleichsam als Objekt seiner selbst zu erfahren. Dies gilt zuerst für das Ich selbst. Identität im Bilde modernistischer Lyrik verdankt sich einem Akt unvorgreiflicher Interpretation.¹⁴ Ver-

13 Das wäre ihr konstruktiv-kritisches Verhältnis zur Realität (als Sprache). Genau gegenläufig argumentiert, sich auf Phänomenologie zurückziehend und sie auf modernistische Lyrik seit dem Entre-deux-guerre (und nicht umgekehrt) beziehend, N. Castin: 1998. Moderne Lyrik sei gerade zu lesen als aufhebende ‚Kommunikation‘, als ‚travail homologique‘ zwischen ‚sens‘ und ‚sensible‘, ‚monde perçu et le monde conçu‘ (6).

14 Diese, in modernistischer Kunst von Anfang an angelegte Auffassung ist im Lau-

harrt sie nur in ihren Vorannahmen, setzt sie sich der Suggestion unbedachter Heteronomien aus. Die Verfremdung, die auf sich nehmen muss, wer den Zeichenraum dieser Lyrik durchqueren will, wird mit Aneignung belohnt: er erfährt sich in einem anderen, freisetzenden Verhältnis zu sich selbst. Verse ihrer Art haben eine ‚symbolische‘ In/vers/ion von Ungereimtheiten unserer Wahrnehmung im Sinn. Gedichte dieses Stils sind Ich-Übungen zur Flexibilisierung unseres Selbst-Bewusstseins.

Die Tendenz zur Abstraktion, so sehr sie sich über Realitäten hinwegzusetzen vermag – sie bleibt doch an die Sprache gebunden, gegen die sie zu Felde zieht. Sie wahrt durchaus den Widerschein der Realien, die ihr Vokabular mit sich führt, zumal es jede Selektion aufgegeben hat. Sieht man von politischer, allgemein engagierter Lyrik ab, wie sie etwa die Résistance hervorgebracht hat, so gleichen solche Anspielungen aufs gelebte Leben dennoch nur Reflexen, deren diskursive Quelle in der Beziehung auf ihre Sprachzeichen liegt. Wer direkter in den literarischen Spiegel der Wirklichkeit schauen will, muss unterhaltsame Romane lesen. Im Vergleich zu ihnen bildet Lyrik sich charakteristisch als nicht-referentiell. Das heißt jedoch keineswegs, dass sie nur ein narzisstisches, zu Autismus neigendes Selbstgespräch führte. Ihre Außenbezüge sind nur von grundsätzlich anderer Art. Maßgeblicher Referenzraum ist das weite Redekontinuum der Lyrik selbst. Analog zur Subjektzentriertheit des lyrischen Ich bestreitet sie auch ihren Weltbezug selbstreflexiv: keine andere literarische Sprechweise ist vom Echo ihrer Tradition so durchdrungen wie sie. Äußert sich darin ein letzter Reflex ihrer musikalischen Ursprünge? Wo das poetische Wort sich am Klang und Rhythmus und nicht nur an seiner Klarheit ausrichtete? Zudem: ließ sie sich nicht von Anfang an im Chor verlauten? Wo, wie bereits in der Troubadourlyrik, im Minnesang, dem ‚Dolce stil nuovo‘, im Petrarkismus die Gedichte und die Poeten untereinander eine subtile Korrespondenz unterhielten? Diese poetische Gruppendynamik hat sich auch in der Moderne nicht verloren; die nachfolgenden Beispiele belegen es. Programmatisch geändert hat sich jedoch die Einstellung zur Tradition. Dichten im Rahmen eines Überlieferungszusammenhanges hat sich seit der romantischen Revolution der Künste Schritt um Schritt in einen Gegensatzzusammenhang mit seiner Herkunftsgeschichte verwandelt. Um 1800 begann eine Entwicklung, in der die Philosophen Freiheit predigten, Napoleon Unfreiheit praktizierte und die Künstler Evasion suchten im Reich der Kunst, beseelt von einer orphischen Sprachgläubigkeit, die ihrer Fantasie Heimat versprach. Zwar werden in ihren Worten noch lange klassizistische Töne nachhallen. Dennoch sind sie, sprach-

fe des 20. Jh. schließlich als theoretisches Verstehensmodell in Kraft gesetzt worden. Vgl. etwa U. Eco: 1990 (dt. 1992).

theoretisch gesprochen, unwiderrufflich zu einem anticlassischen ‚langage‘ auf-gebrochen. Das 19. Jahrhundert hat ihn weiter erschlossen – und etabliert. Die historischen Avantgarden haben ihn dominant gesetzt und in einem kühnen Anlauf seine Möglichkeiten experimentell durchgespielt. Sie boten gleichsam eine ‚langue‘, eine poetische Grammatologie auf, nach deren Gestaltungsregeln die Zweite Moderne ihre literarischen Sätze, die ‚parole‘ ihrer Werke bildet. Durchgehende, sich verschärfende Mentalität dieses Modernisierungsprozesses ist ihr romantisch-revolutionäres Erbe: der disjunktive Progress, der Fortschritt nurmehr an der Abstoßung vom gegenwärtig Gültigen als dem bereits Überlebten bemißt, über dem unartikuliert die Schatten der Uneigentlichkeit und des Vergangenen liegen. Dieses Verfahren der abweisenden Anknüpfung hat sich als eine der ehesten Vorgehensweisen der Zweiten Moderne behauptet.¹⁵

Nicht nur, dass hierin die Lust zur Provokation ihren tieferen Grund hat. Das Selbstverständliche vor den Kopf zu stoßen, um das Unselbständige darin bewusst zu machen – dieser ästhetische Anstoß zur Selbst-Tätigkeit könnte als das Ethos ihrer Unangepasstheit angesehen werden. Dies prägt auch den Umgang mit den überlieferten Besprechungsmustern der Lyrik selbst. Doch wie wäre dies unter ihrem Vorzeichen der Verfremdung und Abweichung systematisch aufzufassen? Das konjunkturrell naheliegendste Angebot macht das Konzept der Intertextualität.¹⁶ Es knüpft an die Erfahrung an, dass literarische Texte von jeher einen Dialog mit literarischen Texten führen; Autoren nicht nur Schreiber, sondern ebenso Leser sind. Diese Binnenkommunikation ist eine Konstante, auf der Nachahmungslehre ebenso wie Rhetorik oder Gattungsbegriffe aufbauen. Intertextualität hat daraus allerdings ungleich mehr gemacht: eine kulturtheoretische Ideologie. Der Begriff ist dadurch inflationär geworden, wird häufig genug als Passepartout verschwendet. Gerade für Lyrik – und für modernistisch sich verweigernde insbesondere – scheint es deshalb geboten, ihre kommunikativen Neigungen in einen ihr gemäßen terminologischen Rahmen zu stellen. Dafür empfiehlt sich ein Begriff, der dem langen Gedächtnis lyrischen Sprechens Rechnung trägt: Responsionalität. Er kann sich auf zwei einflussreiche Sprachordnungsverfahren berufen. Er antwortet in einer Hinsicht auf das Responsorium, den Wechselgesang in religiöser Kultausübung. Wie sein griechisches Fachwort –Antiphon – verdeutlicht, hat seine Sprache ihr Paradigma, wie Lyrik, in der Musik (Phon). Er ist zugleich ‚dagegen tönend‘ (anti-) wie Rede und Gegenrede. Sie kommen jedoch in einem höheren Sinne,

15 In vergleichbarer Weise P. Bourdieu: 1998, der diesen permanenten Ablösungs- als Erneuerungsprozess schließlich zum ‚regelhaften‘ Kriterium von Postmodernismus macht.

16 Vgl. die Diskussion bei G. Allen: 2000.

im Klangraum des Gotteshauses ‚una voce‘ zusammen. Von Ferne wirkt dieses liturgische Moment noch immer nach, wenn sie Wirklichkeit als sprachliche Gegebenheit nimmt und ‚fremdsprechend‘ auf sie antwortet. In anderer Hinsicht lässt sich ihr Responsionscharakter zugleich auf die drei Gattungen der Rede beziehen, wie die Rhetorik sie kennt (Lausberg: 1963, 143). Ob sie lobt oder tadelt, rät oder abrät, anklagt oder verteidigt: stets liegt ihrer Redeführung ein antithetisches Gesprächsverhalten zu Grunde, mit dem sie glaubt, Urteilsgewissheit zu bewirken. Dies kommt auch einer Lyrik im modernen Sinne auf das Beste entgegen. Da sie es nicht (mehr) auf Aussagen, Botschaften, letzte Wahrheiten abgesehen hat, liegt ihr eigentlich nicht am Ergebnis ihrer Rede, sondern dass sie eine Verständigungshandlung in Gang bringt. Sie fordert zu einer Wechselrede der besonderen Art heraus. Da sie dem Leser gerade nicht nach dem Munde redet, verneint sie ihn, um ihn – antithetisch – dazu zu bringen, sich im sprachlichen Gegenbild ihres lyrischen Ich bejahen zu lernen: als Aktivist einer emphatischen Fremderfahrung.

Nicht nur dass sie entschieden anderslautend auftritt, macht ihren Unterschied zu früheren poetischen Redeweisen aus, sondern dass sie mit unvergleichlicher Konsequenz alle sprachlichen Beziehungen diesem reinigenden Antagonismus unterzieht. Dass Lyrik immer schon anders als die umgebende Lebenswelt gesprochen hat, treibt sie nun auf die Spitze. Apollinaire hat ihr gleichsam alles erlaubt: „Je n’écirai plus qu’une poésie libre de toute entrave, serait-ce celle du langage“ (1966, I, 257).¹⁷ Diese Fundamentalopposition hatte sie tief in ihrer abstraktiven Tendenz verinnerlicht. Nicht minder radikal ‚antwortet‘ sie auch auf ihre eigene Herkunft. Mit ihrem avantgardistischen Bruch hat sie sich von jeder Verpflichtung gegenüber ihren Traditionsgütern losgesagt. Seitdem stehen sie ihr zur freien Verfügung. Sie unterwirft auch sie ihrer provozierenden Fremdsprache. Zwar sollen sie sich durchaus – im Sinne einer Lesehilfe – als Zitate zu erkennen geben. Aber der Dialog mit ihnen ist uneigentlich: sie sind Anlässe, um Aussagen gegen deren Bedeutung zu machen. Die poetische Tradition insgesamt wird dadurch, in der Tendenz, in eine Anthologie, zu einem Responsoriale, einem literarischen Antiphonar umgewertet. Die Vergangenheit soll nicht länger die Gegenwart beeinflussen; das wäre Passatismus. Die Gegenwart hat vielmehr über den Gebrauch der Vergangenheit zu bestimmen. Die – emanzipatorische – Chance, die darin läge, hat Derrida in einen (moralischen) Imperativ übernommen: „choisir son héritage“ (2001, 11ff.).

17 M. Blanchot: 1948, 48 hat daraus geradezu ein Existential der ‚modernen‘ Sprachkunst gemacht: „Ecrire commence seulement quand écrire est l’approche de ce point, où rien ne se révèle“, m. a. W.: wenn sie demonstrativ, vorsätzlich „dissimulation“ praktiziert.

Mit betroffen von diesem Responsionsverhalten ist dann auch die klärungsbedürftige Frage nach dem Verhältnis von Erster und Zweiter (ästhetischer) Moderne (Becker/Kiesel: 2007, 10). Obwohl die eine der anderen den Boden bereitet hat, ließe sich dies nur dann als Kontinuität und Fortschreibung verbuchen, wenn die Revolte der historischen Avantgarden gegen ihre erklärte Absicht unterschlagen würde. Andererseits besteht kein Zweifel, dass die Erungenschaften der Lyrik des 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert fortwirkten und einen breiten Unterstrom an poetischen Kundgaben entstehen ließen, die dem Erbe subjektiver Selbst(er)findung eine angesehene literarische Begegnungsstätte erhielten. Wenn sie auch keine authentische Ich-Identität mehr zu beschwören vermögen, so geht es ihnen zumindest noch um den Erhalt der Frage danach. An ihr scheiden sich die moderneren Umgangsformen: ihnen geht es um die Erfahrung eines pluralen Ich.

Unter der Anleitung des Responsionsmodells lässt sich auch die dritte sprachliche Seite, ihr Binnenverhältnis, unter eine systematische Perspektive rücken. Dringlichere, aufmerksamere Leser moderner Sprachkunst gibt es kaum als – deren Autoren selbst. Wo es darauf ankommt, mit immer neuen Zeichenkonstellationen das eingefahrene Denken vom Weg abzubringen, ist die Hinwendung und Abwendung von den anderen, die im selben abstraktiven Paradigma schreiben – Responsion –, geradezu eine Notwendigkeit. Sie kann nur gelingen durch eine ständige, auf Dauer gestellte Erneuerung des Ausdrucks. Nichts altert jedoch schneller als das Neue in der Kunst. In den besten Fällen wird es klassisch, in anderen kunstgewerblich oder obsolet. Umso mehr ist gerade das Reanimationsvermögen von Lyrik darauf angewiesen, ihre Appell-Funktion akut zu erhalten. Wenn die Autoren sich deshalb gegenseitig studieren, dann nehmen sie die Stimmen der anderen zwar auf, aber im wesentlichen, um sich, dem Gebot ihrer modernistischen Responsionsgemeinschaft folgend, dialogisch-dialektisch eine eigene, anderslautende und dadurch selbstkritische Stimme zu sichern (Meschonnic: 1985, 184).

Selbst die vierte Seite ihrer Referenzverhältnisse, die Beziehungen eines Autors zu seinen eigenen lyrischen Bildungen, hat sich im Prinzip dem Responsionsgrundsatz unterstellt. Dada hat zuerst mit aufrührerischer Kompromisslosigkeit die Direktive vorgegeben: „les vrais Dada sont contre Dada“ (Tzara: 1975, 381). Das heißt: authentisch auch sich selbst gegenüber zu sein, indem man sich beständig antithetisch selbst überschreitet und, im Prinzip, ein folgendes Gedicht zum Widerruf des vorhergehenden macht. Dichten in diesem Kontext will nicht in einem Stil, einer Figuration, einem metaphysischen Gehäuse zu beruhigter Gestalt kommen. Es hat sich vielmehr umfassend einer Mentalität der Palinodie verschrieben, die später, in den Begriffen des Palimpsestes und der ‚réécriture‘ Einzug gehalten hat in eine Text- und diese in

die Kulturtheorie (Genette: 1982). Dies läuft zuletzt auf ein unmögliches Textideal hinaus. Im Grunde müsste jedes Gedicht darauf bedacht sein, dass es die Worte und Zeichen, die es fixiert, zugleich wieder – im Wortsinne – liquidiert, um die Wahrnehmung ‚flüssig‘ zu erhalten. Gewiss, dies bezeichnet eine utopische Grenze. Aber sie ist als solche selbst Lyrik geworden. Wie ein Refrain klingt sie beharrlich an in dem Motiv des Schweigens als der paradoxen Erfüllung aller (poetischen) Rede. Es wäre die kommunikative ‚archè‘ schlechthin, in der sie, einem poetischen Pfingstwunder gleich, sich noch im Vollbesitz ihrer schöpferischen Weltergreifung weiß oder sich in Gestalten des Verstumens hüllt, weil sie nur so noch auf die öffentlichen Sprachmisshandlungen aufmerksam machen kann.

II

So entschieden lyrische Rede die Geschichte des 20. Jahrhunderts diskurskritisch begleitet, so schwer fällt es andererseits, ihren eigenen Verlauf als eine zusammenhängende Geschichte zu rekonstruieren.¹⁸ Vielleicht entspricht auch dies ihrem nonkonformistischen Bedürfnis nach einer uneingeschränkten sprachlichen Anderwelt. Konsequenter ist es in jedem Fall im Hinblick auf ihre ästhetischen Grundkonzepte der Abstraktion und Responsion. Beide entziehen sich gewissermaßen systematisch den Systemzwängen, die von instrumenteller Vernunft, ideologischen Beugungen und medialen Kanalisierungen von Sichtweisen ausgeübt werden. Was aus ihrer Perspektive als weltfern, insular, exzentrisch oder unsinnig erscheint, ist ihre Waffe, um gewaltfrei gegen die belastete Sprache der Zeit vorzugehen. Gleichwohl unterliegt sie deshalb geradezu notwendig beständigem Wandel, Veränderungen und Brüchen, die sie ihrem Gesetz der Neurede schuldet, um die Widerständigkeit ihres Wortes gegen den Mehltau der Gewohnheit zu verteidigen.¹⁹ Wie ihrer Diversität also einen literaturgeschichtlichen Gang zuschreiben, wo sie doch gerade versucht, geschichtlichen Laufrichtungen in die Quere zu kommen? Ohne Respekt für ihre „démarches plurielles“ wäre historisch angemessen nichts gewonnen. Sie

18 Einen – anspruchsvollen –, allerdings chronologisch, „dans le respect de la continuité“ (!) ordnenden, auf eine „cohérence d’un parcours“ bedachten Entwurf der Lyrik von den Avantgarden bis zur Gruppe um L’Ephémère (vgl. Beitrag Weiland) hat M. Jarrety (1997) angeboten.

19 Als Grundhaltung herausgestellt von Cl. Esteban, *Le travail de poème*, Paris 1994, 6, auch für die Nachkriegszeit gültig gegenüber einem doktrinär gewordenen Surrealismus.

wiederum legen zwei Restriktionen nahe. Die Partialität, die der Moderne generell innewohnt, gilt auch für ihre Darstellung. Sie verlangt eine Entscheidung: entweder möglichst alle lyrischen Stimmen, die einen Nachhall hinterlassen haben, einzelnen zu würdigen und ein großes Album von Autoren- und Werkporträts anzulegen, ein methodisches Echo der ‚l’homme-et-l’œuvre‘ Literaturgeschichtsschreibung. Die monumentale „Histoire de la poésie française“ von Robert Sabatier²⁰ verbindet sie mit synchronen Gruppenbildungen, nach thematischen und expressiven Verwandtschaften geordnet. Zahllose monographische Studien üben andererseits individualistische Gerechtigkeit. Großer Referenzrahmen sind dabei die als literarhistorische Epoche bereits etablierten historischen Avantgarden vom (literarischen) Kubismus bis zum Surrealismus der Zwanziger Jahre. Ihre Expeditionen ins Neuland der Expressivität hatten jedoch bereits in den Dreißiger Jahren (vgl. Beitrag Greiner), erst recht nach dem Zweiten Weltkrieg an kultureller Zuständigkeit verloren.²¹ Doch gerade deshalb eigneten sich ihre systematischen Irrationalitätsstudien als Bezugspunkt für eine anknüpfende Abwendung, die den Prozess der Modernisierung in Gang hielt. Denn vor aller Bindung steht das Bedürfnis dieser Lyrik nach Ungebundenheit. Nur so kann sie ihren Anspruch als Dissidentin gegen jede Art von Diskursherrschaft wahren und zugleich sich die Freiheit einräumen, beständig sich selbst zu überschreiten und dadurch zu erneuern, ganz entsprechend ihrer avantgardistischen Gangart. Dies darf als ihr erstes, bestimmendes Kriterium gelten. Mit seiner Hilfe lässt sich daher andererseits auch ein Parcours ihrer Bewegung durch das 20. Jahrhundert anlegen. Keine Frage, dies zieht eine Auswahl aus den vielen, sich überlagernden lyrischen Stimmen nach sich. Sie wiederum setzt Wertung voraus, nimmt erhebliche Absenzen in Kauf. Umgekehrt gewinnt dadurch eine – die modernistische – Tendenz schärferes Profil. Aber war es nicht sie, die das ästhetische Gesicht des 20. Jahrhunderts geprägt hat?²² Ist nicht das Bedürfnis, die Gier, die Sucht nach Neuem (in allen problematischen Spielarten) die wahrnehmungspsychologische Konstante des vergangenen Jahrhunderts? Gegenreaktionen wie Sammlung, Ruhe, Sicherheit scheinen eher auf Entlastung als auf Kritik aus zu sein.

20 Hier insbesondere Bd. II, Paris 1982. – Ergänzend dazu S. Brindeau (Hg.), *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris 1973 mit zahlreichen Kurzporträts.

21 Von H. Meschonnic: 1985 rigoros zur Grundlage seiner Modernitätsstudien gemacht: „l’avant-garde (einschließlich des Surrealismus) est un musée“ (180).

22 So auch die Argumentation von V. Kaufmann: 1997. Innerer Zusammenhang der Avantgarden von 1920 bis 1970 sei ihre beständig erneuerte, doch sich ständig aufhebende Annäherung an das ‚livre total‘ – Nachlass Mallarmés.

So gibt es gute Gründe, dessen charakteristischen lyrischen Ausdruck eher von seinen kreativen als von den rekreativen Seiten her zu bestimmen. Wie aber diesem Proteus eine Ordnung abgewinnen, dem die freien Möglichkeiten der Zweiten Moderne doch Lebenselixier sind? Es kann nur darum gehen, in seinen wandelbaren Äußerungen Konstellationen zu erfassen, in denen sich Grundtöne, Homophonien, Sprachumgangsformen, Bildgalerien zu diskurskritischen Foyers auf Zeit verdichten. Sie gleichen sprachlichen Magnetfeldern, die konvergieren, ohne eine Mitte auszubilden. Unter die übergeordnete Perspektive eines idealen Raumes, „entre centre et absence“, hat Henri Michaux bezeichnenderweise einen zentralen Teil seines Gedichtbandes „Lointain intérieur“ (1972, 214) gestellt. Es ist ihre Art, um einen Bedeutungszufluss von seiten des Lesers zu bewirken, gewissermaßen einen Systole-Diastole-Wechsel ihrer Semantik anzustoßen. Ganz ohne Wiedererkennbarkeit kommt auch sie nicht aus, insofern alles Neue nur relativ erfahrbar ist, als Abweichung von Bekanntem. Auch von daher scheint es methodisch sinnvoll, historisch sich ablösende, überlagernde Konvergenzfelder anzulegen, soviel ihre Synthese sich auch einem Ordnungswillen der Interpreten verdankt. Sie bieten freibleibende Annäherungen, wie Prousts Kirchtürme von Martinville. Auf diese Weise entsteht eine Flucht von lyrischen Leseräumen. Zwar folgen sie sich nicht entlang einer innerliterarischen Filiation. Sie reagieren historisch allerdings in dem Sinne, dass sie, um die fortlaufenden sprachlichen Kolonialisierungen der Lebenswelt bloßstellen zu können, ihre Widerrede jeweils neu justieren müssen. Ihr Wandel entspringt mithin keiner diskursiven Logik, sondern einem Ethos der Dissimulation.

Die ersten lyrischen Sezessionen des 20. Jahrhunderts haben den Vorteil, dass sie, beflügelt vom Gründungselan einer Zweiten Moderne, sich mit einer Flut von Manifesten zumindest in ihren Visionen selbst situiert haben. Dies gilt namentlich für den literarischen Simultanismus, Futurismus, Dadaismus, und, aus ihnen hervorgehend und ihren Aufbruch abschließend, Surrealismus. Die Vehemenz, mit der sie ihre Vergangenheit im 19. Jahrhundert abwiesen, hat ihr Gegengewicht in der Entschiedenheit, mit der sie das Tor ins Freie einer bislang undenkbaren Sprachlandschaft aufstießen (vgl. Beitrag Wehle). Sie nahmen ästhetische Freiheit in äußerster Konsequenz in Besitz: dass alles Mögliche auch möglich gemacht werden sollte. Dies hieß umgekehrt, sich – zunächst – unvoreingenommen, ohne festgelegte Ziele, der Berausung eines uneingeschränkt offenen Kunstwerks hinzugeben. Positiv bestimmt war allenfalls der Wille, die Gegenwart nach einer ‚post-intellektuellen Ordnung‘ (J. Rivière: 1920, 234) neu zu veranlagern. Ursachlos war der Aufstand der Künste im Zeitalter der Avantgarden gleichwohl nicht. Ihre heftige Reaktion übersetzt nur in ästhetische Erfahrung, was der zeitgenössische Umbruch im Wahrnehmungs-

verhalten bewirkt hat, den die neue, wissenschaftlich-technische Zivilisation eingeleitet hat: den Lebensrhythmus von Omnipräsenz, Ubiquität und Simultaneität. Lyrik hat im Verein mit den bildenden Künsten darauf zuerst reagiert und einer kommenden Kunst das Paradigma ihrer dissidenten Entfaltung gestiftet. Denn ihre besondere Leistung war, mit immer neuen Experimenten die Bindung an die Sprache, auf die alle angewiesen sind, umzuwandeln in eine Ungebundenheit von eben dieser Alltagssprache.

Sie auch hat einer der unverbrüchlichsten Achsen der (ästhetischen) Modernisierung zum Durchbruch verholfen. Um mit den Freiheiten, die sie sich nahm, eine Befreiung unserer Wahrnehmung zu erreichen, setzte sie entschieden, wie niemals zuvor in der abendländischen Kulturgeschichte, auf ein Erkenntnisprinzip, das den Siegeszug des Logos stets wie das dunkle Andere seiner selbst begleitet hatte: das Pneuma und sein subversives, weil unterschwelliges Wissen, über das das Instinktvermögen verfügt. In diesem Souterrain des Denkens herrschen die umwerfend anderen, politisch unkorrekten Gesetze des Begehrungsvermögens, das, wenn es kann, sich über alle vernünftigen Werturteile hinwegsetzt. Die avantgardistischen Versuche brachten eine immer kühnere Entwicklung in diesem Sinne in Gang, maßgeblich beeinflusst von der technisch gesteigerten Sinnlosigkeit des Ersten Weltkriegs. Modernistisches Dichten identifiziert sich dadurch bleibend an seiner Wandlungsfähigkeit, um jeweils neu und anders als Dissident die herrschenden Verhältnisse konvertieren zu können. So entfaltete es innerhalb seiner avantgardistischen Ära drei immer kühnere Stadien der Kunstwirklichkeit, verkörpert in der Tendenz zu einem simultanistischen Sprachkunstwerk, maßgeblich beeinflusst von kubistischer Gegenstandesüberwindung; radikalisiert in dadaistischer Weltverachtung zu abstrakter Loslösung; gipfelnd im Absolutheitsanspruch surrealistischer Tiefenpoetik.

Deren Bedeutung für die Wandlungen lyrischer Modernität im 20. Jahrhundert kann kaum überschätzt werden. Was in den vorausgehenden Avantgarden Aufbruch, Anlauf war, wird namentlich von Breton wissenschaftlich eingemeindet. Die bisherigen Versuche, eine Sprache der Irrationalität auszubilden, erfahren dadurch eine konzeptionelle Fundierung (vgl. Beitrag Wetzel). Liegt aber einer Systematisierung des Unsystematischen nicht ein innerer Widerspruch zu Grunde? Faszination wie Misserfolg des Surrealismus haben hierin wohl ihre Wurzeln. So oder so empfahl er sich nicht zuletzt deshalb als Berufungsinstanz des 20. Jahrhunderts schlechthin: kaum eine der nachfolgenden lyrischen Initiativen, die sich nicht, anknüpfend-abwendend, mit ihm auseinander gesetzt und damit die Sprechordnung der Responion nachhaltig ratifiziert hätte, die die surrealistische Bewegung selbst angewandt hatte, um sich ein Profil zu verschaffen (Wetzel: 1982, 71-132). Es verdankt sich einer dop-

pelten Abgrenzung. Fernhorizont war einerseits, wie für alle avantgardistischen Distanzierungen, die Lyrik des 19. Jahrhunderts, die unter dem theoretischen Dach der ‚Kunstaunomie‘ aus einer unvollkommen empfundenen Realität noch einmal einen Begriff für Vollkommenheit zu retten versuchte. Diese Logik einer ‚negativen Ästhetik‘ lassen surrealistische Positionsbestimmungen entschieden hinter sich. Wie ihr Name es besagt, steht hinter ihren Kunstanstrengungen die Absicht, die Partialität der Ersten Moderne zu überwinden und alle Welterfahrungsbereiche des Menschen in einem höheren, umfassenderen Begriff von Realität, einer ‚sur-réalité‘ zu totalisieren.

Keine geringe Strukturhilfe bot dabei die Verwissenschaftlichung der menschlichen Psyche. Den dunklen, instinktiven Regungen der ‚Seele‘ konnte im Rahmen der Tiefenpsychologie als Unterbewusstsein ein eigenes Format zugeschrieben werden, weil es über elementare systemische Momente verfügt. Wenn es noch ein letztes Absolutum gibt, dann, so die Annahme, ereignet es sich in der Unterwelt der Psyche, weil in ihr sich ein kollektiver Schutzraum erhalten hat, der sich der Beherrschung von verstandesgeleitetem und zweckgerichtetem Denken zu entziehen vermag. Wenn es gelingt, sich dorthin Zugang zu verschaffen, ließe sich das Leben auf einen ‚archimedischen Punkt‘ (Breton) beziehen, wo die urgründigen Gesetze der Libido und des ‚amour fou‘ walten, von denen aus gesehen die Bewusstseinspaltung von Intellekt und Instinkt, Kunst und Leben, Kultur und Natur in einer ‚réalité suprême‘ (Breton: 1981, 51), einer ganzheitlichen Existenz Erfahrung (wieder) aufgehoben wäre.

Und dieser Zugang scheint surrealistisch möglich. Unausgesprochen liegt dem die Überzeugung zu Grunde, dass das Unterbewusste über eine eigene – alogische – Poetik verfügt. Anschauungsunterricht gibt der Traum. So zufällig wie seine Assoziationen erscheinen – unterbewusst machen sie jedoch durchaus einen objektiven Anspruch geltend. Wer aber könnte diesen Zugang besser initiieren als die Kunst? Vorausgesetzt sie verabsolutiert eine Redeweise, wie sie namentlich von jeher Lyrik auszeichnet: metaphorisches Sprechen. Es vermag über etwas zu sprechen, das nicht ausgesprochen wird (und werden kann) und gerade deshalb ‚vous force à réviser tout l’Univers‘ (Aragon: 1953, 81). Um die ‚wilde‘, niemals zur Ruhe kommende Artikulationsweise des Unterbewusstseins jedoch wirksam gegen die sprachlichen Fixierungen der Lebenswelt ins Feld führen zu können, muss poetische Sprache sich deren Vitalität auf ihre Weise anverwandeln und sie als einen – im Idealfall – unabschließbaren metaphorischen Prozess anlegen.

Vor diesem Hintergrund wird auch die zweite Responsionsfront des Surrealismus einsichtig: die produktive Abstoßung von seiner unmittelbaren Herkunft aus der dadaistischen Bewegung. Deren Unsinnsgebärdensprache, die die Sinnlosigkeit des Krieges in ästhetische Erfahrung übersetzte, verharrten weithin in

ihrer anarchistischen Bankrotterklärung bürgerlicher Leitvorstellungen. Dagegen vertrauen surrealistische Kunstexpeditionen darauf, dass sie unter Anleitung von ‚écritures automatiques‘ (die allerdings nicht leugnen können, dass sie einem kulturellem Bedürfnis entspringen), Bild-, Ton- und Denkstörungen in einem akzeptierten, aber inakzeptablen Lebenszusammenhang (Breton) hervorzurufen vermögen. Es wären Durchbrüche zu einer heilsamen Ganzheitserfahrung unserer Identität. Nehmen Sie dabei aber nicht insgeheim Zuflucht zu einer Metaphysik der Tiefe, die dem Unbewussten zuletzt unterstellt, es wisse (noch), was für die ‚conditio humana‘ wahr und gut ist?

Zumindest die Frage danach werden die folgenden lyrischen Kunstrichtungen weiterführen – und sich im Sinne der Responion antithetisch daran ihrerseits in Position bringen (vgl. Beitrag Greiner). Keine geringe Rolle spielten dabei nationalistische, faschistische und kommunistische Anfälligkeiten. Notwendig schien, auf Nietzsche, den Ziehvater einer Zweiten Moderne zurückweisend, die „große Loslösung“. Der produktiven Distanzierung davon verdankt sich, bereits in den Dreißiger Jahren, also noch in der Hochphase des Surrealismus, eine bedeutende nach-surrealistische Revision von Poeten wie Supervielle, Saint-John Perse, Char oder Michaux. Ihre befremdlich dunkle Rede („Vous ne pouvez rien / Sans obscurité“; Supervielle) begann auf ihre Weise, dezidiert das Befremden zu bearbeiten, das die aufziehenden Diktaturen bereits aussandten. Unverhältnismäßig musste ihnen schon früh der (radikale) Rückgang in den Lebensstrom des Unbewussten erscheinen, der surrealistisch als der irrationale Königsweg eines wahren Lebens galt. Angesichts der offenbar werdenden Schattenseiten der historisch-politischen Irrationalismen sollte es im ‚Entre-deux-guerre‘ vielmehr darauf ankommen, einen Modus zu finden, der auf die Befreiungsschläge der Imagination nicht losgelöst von reflektierten Identitätsbedürfnissen vertraut. Sie nehmen Zuflucht zu einer Gegenschöpfungsästhetik, deren Darstellungsweise (surrealistische) Unvermitteltheit suggeriert, dies aber gerade durch einen äußerst reflektierten Einsatz sprachlicher Mittel erreicht. Ihre Poesie kreist dabei um die Frage, wie das verloren gegangene Gleichgewicht zwischen Kalkül und Traum, Reflexion und Irrationalismus wiederherzustellen wäre – unter der modernistischen Bedingung allerdings, ihre Vermittlung selbst stets als einen unabschließbaren Erneuerungsprozess offen zuhalten, gemäß dem avantgardistischen Credo der Lyrik als einer „novation – (nicht Innovation!) – toujours qui déplace les bornes“ (Saint-John Perse: 1972, 445).

Und dann: wieder ein Krieg; in seinen Ausmaßen inkommensurabel, nicht nur für imaginative Bewegungsschübe von Lyrik. Dessen eruptive Gewalt musste ihr zuerst die Sprache verschlagen. Die Realität selbst sprengte jedes Vorstellungsvermögen ungleich mehr als es ihre semiotischen Eklats je vermocht

hätten. Sie waren auf eine problematische Kultur, nicht auf eine barbarische Unkultur des Krieges berechnet. Wie also von diesem Nullpunkt aus wieder zu Wort kommen? Abermals bestätigt sie ihre modernistische Responsionalität als anknüpfende Ablösung. Die Avantgarde des Surrealismus hatte ihre Wirksamkeit weithin eingebüßt. Er war gewissermaßen frei für eine neue Rolle und Bezugnahme. Seine Autoren hatten sich politisiert, poetische Texte ließen sich als subversive politische Aussagen, als Résistancelyrik neu in Anspruch nehmen (Krauß: 2002). Gedichte von Éluard, Desnos, Cassou, Emmanuel, von Aragon insbesondere, sollten als „poésie de contrebande“ in den verbalen Untergrund gehen und dort einen Schwarzmarkt der Gegenkultur bilden. Dazu musste sie allerdings ihre Performance ändern. Um sich in abgründiger Zeit Gehör zu verschaffen, bedurfte es einer entsprechend elementaren Ansprache, einer „parole vierge“ (Max-Pol Fouchet). Wie immer, wenn Lyrik in Ausdrucksnöte kam, ging sie auf ihre emphatische Ursprungsgewissheit zurück, auf die Macht der Musik, auf den Gemeinschaftssinn des Liedes. In Gestalt des Chansons fand sie einerseits politische Deckung, um andererseits verdeckt nur umso mehr ihrem gewaltlosen Widerstand zuzusprechen: „Rimes“ zu verbreiten, „où le crime crie“. Alle ästhetische Unabhängigkeit hatte dann allerdings zurückzustehen vor der Aufgabe, sich als „l’arme pour l’homme désarmé“ (Aragon) zu qualifizieren. Verlangt war dafür gleichermaßen eine Rückkehr zur Semantik ihrer Anfänge, das *trobar clus*, das doppelte Sprechen. Hinter dem Rücken der geknebelten Öffentlichkeit blieb so eine Enklave von verbindender Gedankenfreiheit.

Auch wenn Résistancelyrik nach dem Krieg schnell verstummte: sie hat gleichwohl ein Paradigma geschaffen, das in der Nachkriegszeit den Wiederaufbau einer poetischen Sprache nachhaltig prägen sollte (vgl. Beitrag Asholt). Das Leitwort hatte bereits 1937 einer ihrer Wortführer, Raymond Queneau, vorweggenommen, als er den Vorschein einer Sprache an den dunklen Horizont der Zukunft warf, die „retrouvant sa nature orale et musicale, deviendrait bientôt une langue poétique, et la substance abondante et vivace d’une nouvelle littérature“ (1965, 26). Selbst wo sie sich auf surrealistische Intertextualitäten einlässt, bleibt sie in ihrem modernistischen Element: auch im Chanson der Fünfzigerjahre spielt sie nur mit der Tradition. Sie ruft sie – beispielhaft bei Boris Vian oder Jacques Prévert – auf, um sie in die Atmosphäre von Saint-Germain-des-Prés zu tauchen und existentialistisch zu ‚nichten‘. Doch nach dem Krieg waren offene Worte, keine verschwiegene Rede mehr gefragt. Mit Georges Brassens und Léo Ferré wurde das Chanson populär, weil es einem verbreiteten Zug zur Protestkultur Vorschub leistete – damit aber die Kompromisslosigkeit moderner Lyrik preisgab. In anknüpfender Abwendung, auch hier, ging sie erneut an die Front radikaler Sprachkritik. Anstoß für ihr antagonistisches Einschreiten gab – in ihrer Sicht – eine große Sprachlüge der existentia-

listisch getönten Nachkriegszeit: stilistisch brillant die Absurdität des Daseins zu beschwören und gleichwohl daraus ein Engagement abzuleiten. Dies ignorierte auf provozierende Weise, dass, wer authentisch die Sprache literarisch wieder erheben wollte, er sie im Durchgang durch das Purgatorium eines „degré zéro de l'écriture“ (R. Barthes: 1953) erst legitimieren musste. Deshalb das anarchische Motto von François Dufrênes: „Existentialistes! Merde!“ Wie im Theater des Absurden, dem Nouveau Roman, der Nouvelle Critique sollte das ‚Zeitalter des Argwohns‘ (N. Sarraute) seine Zeichen neu veranschlagen. Lyrik tat das ihre, um den terroristischen Neigungen des ‚Vaters des Logos‘ (E. Jabès) ins Wort zu fallen. Um sinnvoll sein zu können, hatte sie allererst – wieder – Negation der Negation zu betreiben; die historische Sinnleere bloßzustellen, die die herrschende Sprache aushöhlte.

Sie tat es von zwei Seiten her. Das eine ihrer poetischen Foyers der Nachkriegszeit bildet sich nicht ohne Wechselwirkung mit der aufkommenden strukturalen und semiotischen Wendung der Sprachwissenschaft (vgl. Beitrag Föcking). In ihrem Sinne rettete sich auch Lyrik, um ihr Medium gegen ideologische Infektionen in Schutz zu nehmen, in die bare Materialität der sprachlichen Zeichen: Schrift unabhängig von der Rede zu behandeln; Wörter als „objets écrits“, nicht als Container von ‚contenus‘ (R. Barthes) zu nehmen; deshalb auf die Ebene der Buchstaben, unterhalb der Wörter zurückzugehen. Nach der avantgardistischen Subversion der Semantik nun die der Schrift – ein Angriff auf die Schriftkultur, wie ihn später Derrida zum Philosophikum machen wird. Auch darin nimmt sie das Erbe der historischen Avantgarden und deren Experimente zur Kunst der Technopaignia (Pabst: 1980, 1-30) auf ihre Art, kontrapunktisch, wieder auf. Ihre Arrangements unterlaufen auch noch die letzte Sinnperspektive: dass jemand sie in eine persönliche Aussage überführen könnte. Entschieden verschreibt sie sich daher einer ‚objektalen Poesie‘, die allen substantialistischen Ausflüchten, der Frage nach einem ‚Was?‘, alle möglichen asemantischen Riegel vorschiebt. Zählen soll allein, dass ihren poetischen Gebilden mentale Handlungsfähigkeit erhalten bleibt. In einem solchen Foyer skripturaler Poesie (vgl. Beitrag Krüger) konvergieren Bewegungen wie Lettrismus, Konkrete Poesie, Spatialismus, ‚nouveaux réalistes‘ u. a. Bemerkenswert, dass neben Hauptvertretern wie Isidor Isou, Pierre Garnier, François Dufrênes, Jean Tradieu, auch Claude Simon, Henri Michaux und Boris Vian auf diese radikale Textstrategie eingeschwenkt sind.

Daneben fand zugleich eine andere Wiederaufnahme der lyrischen Vorkriegsmoderne statt. Doch was wie eine Anknüpfung an Poeten des ‚Entre-deux-guerre‘ und über sie zurück zum großen Imaginationskonzept der Lyrik des 19. Jahrhunderts erscheint, muss sich abermals zugleich mit dem Gestus der Unumkehrbarkeit versehen, um dessen verschwiegene Sinngaben zu dementieren.

Nach dem Krieg ist eine Rückkehr in jedwede Sinnhaftigkeit mit keinen Mitteln mehr möglich. Schon das ausgehende 19. Jahrhundert hatte sich an ‚leerer Idealität‘ abgearbeitet (Friedrich: 1967, 35). Umso mehr musste diese weltanschauliche Grundlosigkeit der Fünfziger und Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts zu Buche schlagen. Was also blieb? Ein ‚transzendenzloser Idealismus‘, den Autoren um die bezeichnende Zeitschrift „L’Ephémère“ wie Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin, aber auch Michel Butor oder Claude Simon umkreisen (vgl. Beitrag Weiland). Wie aber wäre ein solch entleertes Ideal noch zu fassen? Wenn überhaupt, dann allenfalls als kunstvoll verschlüsseltes ‚memento vitae‘, und auch das nur in der doppelt vorenthaltenen Identität von ‚vestiges‘, ‚Überresten‘ eines Lebens ‚unter totem Himmel‘ (Bonnefoy: 1959, 166), zu dem allein noch ‚Fieberanfälle des Dichters‘ (J. Dupin) Spuren der Erinnerung aufzudecken vermögen. Erfüllung fände diese Kunst, wenn ihre Bildbewegungen – gut modernistisch – zwar Sinnzuschreibungen in Gang setzen, sie aber in einem unabschließbaren Aufschub zugleich vorenthalten: Signatur des Unwahrscheinlichen („l’improbable“), in dem etymologisch das Unbeweisbare („l’improuvable“) durchscheint. Poesie, das Rettende von einst, hat sich von einer Welt der bergenden Semantik verabschiedet. Als Überrest bleibt ihr nur mehr Semiose, eine Sprachführung, die zu nichts führt, aber bewegt unterwegs ist als ob.

In diesem poetischen Foyer versammeln sich nicht eigentlich mehr Dichter, sondern lyrische Schriftgelehrte. Francis Ponge unmissverständlich: „Poète, c’est un mot, mauvais mot“ (Ponge: 1999, 673). Auf ihren Worten liegt das dunkle Licht von Baudelaire, Mallarmé oder Valéry. Sie haben es vor dem finsternen Horizont des Weltkriegs noch einmal, wie eine Huldigung an ein Abwesendes entzündet – zum letzten Mal im 20. Jahrhundert. Sie wussten wohl, dass es der endgültige Abgesang auf das hohe Lied der Imagination als Quelle eines emphatischen Urwissens war. In den Vordergrund trat die kritische Anspannung einer Generation, die in allem, vor allem in der Normalität Ideologie am Werk sah und damit gedankenlos einer Herrschaft der Unbedenklichkeit diente. Dem sollte mit einer strengen Ordnung des (unübersichtlich gewordenen) Wissens abgeholfen werden. Und da der Stoff, aus dem Wirklichkeit ist, Sprache ist, war Strukturalismus die gebotene kulturelle Gegenindikation (vgl. Beitrag Föcking). Sein militanter Anspruch machte vor keiner Humanwissenschaft halt; auch nicht vor Literatur. Neben dem Nouveau Roman entstand eine ‚wissenschaftliche‘ Poesie um die Zeitschrift *Tel Quel*, quasi Antipode zum konkurrierenden Konzept von *L’Ephémère*. Entsprechend fällt ihr responsionaler Gestus der Negation aus: auch die letzten Reste eines (lyrischen) Subjekts zu eliminieren, die sich im grammatischen Aussagesubjekt ‚Ich‘ noch halten konnten. So theoretisch/terroristisch sollte dieses „iconoclastiquer la poésie“ (F. Ponge)

sein, dass es auch die Autodestruktion mit einschloss – die Vereitelung selbst von Autoreferentialität. Sie mit Foucault ‚intransitive‘ Lyrik zu nennen (1966, 313), bliebe hinter der Zumutung zurück, die Denis Roche, Marcelin Pleyne, Jacqueline Risset, Jean-Pierre Faye oder Francis Ponge dem Sprachort der Lyrik und seinen (wenigen) Besuchern zufügen wollten. Sie schützten den Text mit einer ‚illisibilité‘, die ihn den Grenzen seiner Möglichkeit aussetzt. Wer an ihm festhalten will, kann ihn nicht nur nicht mehr realisieren – er muss zugleich lernen, aller entstehenden Textualität wieder zu entsagen, die er sich zu-rechtlegt. Ein Text, ein Ganzes, böte ja Anlass zu – falscher – Eigentlichkeit.

Nicht minder erkenntniskritisch, aber auf ganz andere Weise, geht eine lyrische Tendenz vor, die sich um eine Art poetische Handwerkskammer sammelt, dem ‚Ouvroir de Littérature Potentielle‘ (OuLiPo; vgl. Beitrag Schleypen). Sie setzt sich mit einem Kernproblem der Zweiten literarischen Moderne auseinander: dass, je mehr ihre Erzeugnisse den Kontext mindern, sie das Verstehen umso mehr dem Zufall dessen ausliefern, der sie je nachdem einlöst (und herstellt). Steht aber hinter der Patronin einer solchen Inspiration, der Kontingenz, ein untergründiges Sinnprojekt, wie mit dem surrealistischen ‚hasard objectif‘ behauptet? Wer dies leugnet, wie der Gründer von OuLiPo, Raymond Queneau, hat den Zufall in lyrischen Sprachanordnungen deshalb anders zu veranlassen. Unverzichtbar bleibt er allemal. Aber er muss, um Mittel und nicht Zweck zu sein, gesteuert werden. Da modernistische Textbewegungen nicht auf etwas Bestimmtes hinauslaufen sollen, kommt es, auch hier, entschieden darauf an, mit Texten Texttätigkeit, nicht Botschaften zu generieren. Alles andere liefe auf mystifizierende Œuvre-Gedanken hinaus. Deshalb die Konsequenz: lyrische Wortverhältnisse so einzurichten, dass sie sich weder in unwegsamer Freiheit der Abstraktion, noch in uferloser Pluralisierung verlaufen, sondern sich einem Prinzip der Potentialität („potentielle“) beugen. Das weithin wirkende Modell dafür gab das mobile Buch ‚Cent mille milliards de poèmes‘ von Queneau: zehn Sonette, deren Verse sich einzelnen umblättern und damit neu kombinieren lassen. Aus einem begrenzten Inventar an sprachlichen Vorgaben lassen sich so (nahezu) unbegrenzte Textoperationen auslösen. In dieser gezielten Unterwerfung unter Gesetzmäßigkeiten – die ‚écriture sous contrainte‘ – scheint ein nachhaltiger kulturkritischer Hintersinn zu walten: sie vermögen, lyrisch vorgeführt, gerade die zwanghaften Gesetzmäßigkeiten zu sprengen, denen sie sich verdanken. Sollte dies nicht auch für die undurchschauten Gesetze der Alltäglichkeit gelten?

Ausgetragen wird diese Auseinandersetzung jedoch demonstrativ nach den modernistischen Regeln der Responsionalität. Keine andere Gruppierung geht so intensiv auf die Wortkunst vor und neben ihr ein – um sich als eine Art Gegen-Avantgarde gegen ihre als ideologisch empfundenen Strategien abzusetzen.

Reihum greifen oulipiens wie Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud, François Le Lionnais Texte von Mallarmé, aus dem Surrealismus, Tel Quel, Ephémère oder dem Strukturalismus auf – alle diese literarischen Modernismen verfallen ihrer geordneten Manipulation der Sprachzeichen: „l'on pouvait avoir tout intérêt, pour s'approcher du réel, à lui tourner le dos“ (Bens: 1980, 244) – einschließlich und vor allem der umgebenden Literatur.

Nur auf höchst artifizielle Weise noch natürlich bewegt sein zu können, war etwa zur gleichen Zeit der Beweggrund einer lyrischen Artistik, die sich ihrerseits exemplarisch an Queneaus „Cent mille milliards de poèmes“ inspirierte. Sie zog daraus allerdings Konsequenzen, die sie auf literarischem Gebiet zum Schwellenereignis einer dritten, einer Digitalmoderne werden ließ (vgl. Beitrag Scholler). Lyrisch wäre sie nur noch in dem Sinne, als sie die Freiheit der Abstraktion, wie sie die Avantgarden einst erstritten haben, abermals zu einer absoluten Poesie der anderen Art nutzt. Worauf Sie hinaus will – philosophisch gesprochen: ihre Entelechie – ist der Hypertext. Negation gilt, erwartungsgemäß, auch hier als erstes, platzschaffendes Exerzitium. Insofern Wirklichkeit Repräsentation, Repräsentation aber medial bedingt ist, lässt sich alles, was sie vorstellt, in kleinste digitale Einheiten, Pixel, auflösen. Sie unterlaufen in revolutionärer Weise die Sprache als Zeichensystem. Selbst der einzelne Buchstabe ist im Prinzip nichts anderes mehr als eine definierte Konfiguration von Bildpunkten. Was sich dadurch abzeichnet, ist nichts weniger als das Ende der „Semiosphäre“ (J. Lotman; Hahn: 2008, 290).

Soweit diese Digitalpoesie an kulturell vertrauten Sprachmitteln ansetzt, handelt es sich im Grunde um deren Input. Der rechnergestützte Output aber negiert jede Referenzialisierbarkeit. Die Sprache dieser maschinellen Dichter lebt nur dann, wenn das Textspiel der Maschine – autooperativ – läuft und in der nächsten Sequenz sogleich wieder ausgelöscht wird. Es betreibt Responson in ihrer äußersten Form: an Sprache anzuknüpfen, um ihr total auch noch die letzten semantischen Ablagerungen auszutreiben. Anders gesagt: uns vorzuführen, dass das, was wir für Wirklichkeit halten, lediglich von einem erstarrten (sprachlichen) Betriebssystem abgespielt wird. Eingeschlossen ist dabei auch literaturmoderne Responson. Denn die Kritik gilt nicht minder dem offenen oder verdeckten Zauber, den die poetische Befreiungstheologie der historischen Avantgarden, von Tel Quel und selbst von OuLiPo noch genährt hatten. Welches „plaisir du texte“ (R. Barthes) bleibt dann noch den poetischen Maschinisten „Autor“ und „Leser“? Sie decken auch selbst das humanistische Gegenprinzip zu rationaler Selbstermächtigung, Metamorphose, als mythologische Fassade auf, hinter der höchstens ein animalisches Bedürfnis (G. Bataille) als hintergrundloser Bewegungsdrang waltet. Dieser hat allenfalls Neuerung, nicht aber

metamorphotische Erneuerung im Sinn. Kein Wunder, dass die Autoren dieser Kunst sich deshalb ins Ethos von entlarvender Satire und Ironie retten müssen.

Sollte dies das letzte Wort der Lyrik im 20. Jahrhundert sein? Sie hat dem kulturkritischen Wert von ästhetischer Abstraktionen einen weiteren Höhepunkt abgewonnen. Vielleicht lässt sich mehr denn je darüber sagen: „Neue Kunst ist so abstrakt, weil die Beziehungen der Menschen in Wahrheit es geworden sind“ (Adorno: 1970, 54). Doch stets, wenn ihr selbstvernichtende Grenzen drohen, geht sie verlebendigend zurück ‚ad fontes‘, zu Musik, Gesang und Lied als ihrer diskursiven ‚archè‘. In diesem Sinne darf eine Bewegung gedeutet werden, deren Anerkennung als neues Projekt der Lyrik noch aussteht: Rap-Poesie, die verbal betonte Seite des Hip-Hop (vgl. Beitrag Kimminich). Seit drei Jahrzehnten entwickelt sich neben und gegen skripturale, strukturelle oder digitale Sprachkunst eine „Contre-littérature orale“. Sie neigt – ihrerseits gut modernistisch – deren intellektualistischen Antirationalismus. Ihr Motiv ist dabei aller Ehren der Responsionalität wert. Auch sie ist, allerdings auf höchst realistische Weise, Gegenspielerin der Realität: ihre Protagonisten sind Außenseiter der Gesellschaft, Underdogs, Minderheiten, verbannt in Vorstadtsubkulturen. (Kritische) Alterität ist ihnen auf den Leib geschrieben. Ihre ‚natürlichste‘ Ausdrucksweise ist das Fremdsprechen, das am Medium die Gewalt inszeniert, die sie gesellschaftlich erfahren. Als „guerriers de mots“ praktizieren sie gewissermaßen unmittelbaren avantgardistischen Widerstandsgeist. Dass sie ihn dabei gegen die Sprache der ‚Anderen‘ richten, ist bestes modernistisches Ethos, nur in diesem Fall nicht von innerhalb, sondern heteronom, von außerhalb der sprachlichen Normengemeinschaft geltend gemacht. Auch für sie gilt: Wirklichkeit ist sprach-instrumentell hergestellt – und kann auf die selbe Weise zersungen werden.

Dieses Rap-Chanson weist unverkennbar zurück auf das Vorbild der Résistance und der Nachkriegszeit. Andererseits ist es, trotz seines rauen, barbarischen Tones, ungleich mehr Lyrik als ‚Engagement‘, damit auf seine Weise nahe an der konstruktiven Unzugehörigkeit, die eine fortgeschrittene Sprachkunst gegen gewöhnliche Zugehörigkeiten ausspielt. Gleichwohl: einem Rückzug unters Dach selbst einer unbehausten Identität weiß auch eine ‚Rapattitude‘ entschieden auszuweichen, so sehr ihre Gesänge andererseits das ‚sujet d’annonciation‘ im Sinne Bühlers wieder aufleben lassen. Ihr ‚Ich‘ ist jedoch nur lediglich bewegter Bewegter, dessen wahres Haus sein Lied ist („Ma maison, C’est ma chanson“). Selbst wenn am Horizont da und dort das Ideal eines ungezwungenen Sozialverkehrs aufscheint – die ‚Lyrics‘ der Rapkultur deuten im Grunde auf die Freiheit, die moderne Kunst meint: dass sie uns auf die „Autoroutes de l’imagination, de la création“ führen. Irgendwo ankommen zu wollen, entsprüche auch hier desolatem Passatismus. Geistige Beweglichkeit, angestoßen von

‚mentalen Einbrechern‘, das sollte die modernistische Musik in den Ohren einer ausgereizten Schrift- und Zeichenkultur sein.

Beurteilt man es nach der periodischen Wendung von Lyrik zurück in ihre Ursprünge im Lied – zeichnet sich damit nicht auch in dieser Hinsicht die Schwelle zu einer dritten Moderne ab? Und da Lyrik in aller Regel die Rolle der Avantgardistin unter den literarischen Diskursen innehat: wäre es ein Indiz für einen kommenden ‚oral turn‘ der Sprachkunst, der den Verlust an Identität in Bezug auf sich selbst performativ, in einer Hör- und Konzertgemeinschaft auffängt? Spräche dafür nicht auch der Siegeszug des walk-man, sogar des Hörbuches? Bestellen zumindest quantitativ Schlager, Song, Rock und Pop nicht längst unterhalb einer abstraktiven E-Lyrik das weite Feld einer U-Lyrik,²³ die eine einfache, kreatürliche Ansprache pflegt? Die solidarisiert, wo der Ausdifferenzierungsprozess unaufhaltsam Differenzen produziert? Dann bliebe es erneut dabei: dass die schwache Sprache der Lyrik die Macht bedrängender Begriffe für die Zeit ihrer Rede zu schwächen vermag und einen Tonausfall, eine Bildstörung, einen Riss im Film der medialen Kolonialisierungen verursacht, die lebensweltlich am Werk sind.

Literatur

Texte

- Guillaume Apollinaire, *Œuvres Complètes* (4 vol.), éd. M. Décaudin, Paris 1966.
 Louis Aragon, *Paysan de Paris*, Paris (folio) 1953 u. ö.
 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris 1959.
 Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris 1959.
 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1977.
 Hans Magnus Enzensberger, „Episode“ (1991), in: ders., *Zukunftsmusik*, Frankfurt/M. 1999.
 Johann Wolfgang von Goethe, „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans“ (1803), in: ders., *Werke*, hg. i. A. d. Großherzogin Sophie v. Sachsen, Bd. VII, Weimar 1888, 118.
 Victor Hugo, *Théâtre Complet*, vol. I, éd. J.-J. Thierry / J. Mélése, Paris 1963.
 F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, ed. Luciano de Maria, Milano 1968.
 Henri Michaux, *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Paris 1972.
 Francis Ponge, *Œuvres Complètes*, vol. I, éd. B. Beugnot et al., Paris 1999.

23 Dokumentiert in einer Anthologie, die aus einer Interaktion zwischen dem Sender France-Culture und seinen Hörern hervorgegangen ist. Vgl. *Un demi-siècle de poésie française – 1920-1970*; éd. R. Gouze, Paris 1980.

- Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris 1965.
Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, Paris 1972.
Botho Strauß, *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München 1992.
Charles Trenet, in: M. Pérez, *Charles Trenet*, Paris 1961.
Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, vol.I, éd. H. Béhar, Paris 1975.

Forschung und Kritik

- Theodor W. Adorno, „Ästhetische Theorie“, in: ders., *Werke*, Bd. VII, Frankfurt/M. 1979.
G. Allen, *Intertextuality*; London/New York 2000.
Wolfgang Asholt, „Avant-Garde, Avant-Gardes or Modernism“, in: *Phrasis* 2009 (1), 45-61.
Marie-Claire Banquart, *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris 1996.
Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (in 7 Bde.), Stuttgart 2000ff.
Karlheinz Barck, „Avantgarde“, in: ders. et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, I, 2000, 544ff.
Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953.
Sabina Becker / Helmuth Kiesel (Hg.), *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen*, Berlin 2007.
Jacques Bens, *OuLiPo 1960 – 1963*, Paris 1980.
Klaus Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005.
Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1998.
Gabriele Bruckschlegel, *L'Ephémère. Eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches Credo*, Wilhelmsfeld 1990.
Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena 1934.
Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris 1982.
Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Marseille 1989.
Mary Anne Caws (Hg.), *About French Poetry from Dada to Tel Quel. Text and Theory*, Detroit 1974.
Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris 1989.
Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris 1972.
Jacques Derrida / E. Roudinescu, *De quoi demain...*, Paris 2001, 11-40.
Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*; Milano 1990 (dt.: *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992).
Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt/M. 1995.
Michael Einfalt, *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich: 1919-1929*, Tübingen 2001.
Sabine Flach, Art. „Abstrakt/Abstraktion“, in: Barck et al.: 2000, VII, 1-39.

- Iris Forster, *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München 2005.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966.
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Herbert Grabes, *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*, Tübingen 2004.
- Kurt Hahn, *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von R. Char, P. Celan und O. Paz*, München 2008.
- Michael Hamburger, *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1985.
- Hans Hinterhäuser (Hg.), *Die französische Lyrik*, Bd.I: *Von Villon bis zur Gegenwart*; Bd. II: *Von Baudelaire bis Pierre Garnier*, Düsseldorf 1975.
- Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966.
- Roman Jakobson, „Quest for the Essence of Language“ (1965), in: ders., *Selected Writings*, vol. II, Den Haag/Paris 1971.
- Dieter Janik (Hg.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987.
- Michel Jarrety, „La poésie française – sixième partie (1898-1960)“, in: ders. (Hg.), *La Poésie française du Moyen-Age jusqu'à nos jours*, Paris 1997, 401-491.
- Ders. (Hg.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris 2001.
- Peter Jehle, Art. „Alltäglich/Alltag“, in: Barck et al.: 2000, 104ff.
- Lothar Jordan, *Bibliographie zur europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur im deutschen Sprachraum. Sekundärliteratur 1945-1988*, Tübingen 1996.
- Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires/Avant-Gardes 1920-1970*, Paris 1974.
- Heinrich Klotz, *Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996.
- Hartmut Köhler (Hg.), *Französische Gedichte des 19. Und 20. Jahrhunderts – Interpretationen*, Stuttgart 2001.
- Henning Krauß, „Zur Lyrik der Résistance“, in: A. Betz (Hg.), *Französisches Pathos*, Würzburg 2002, 219-236.
- Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963.
- Henri Lemaître, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris 1965.
- Albert Léonard, *La Crise du concept de littérature en France au XXIème siècle*, Paris 1974.
- Daniel Leuwers, *L'Accompagnateur. Essais sur la poésie contemporaine*, Marseille 1989.
- Klaus Lichtblau, *Transformationen der Moderne*, Berlin 2002
- Albert Meier, Art. „Lyrisch-episch-dramatisch“, in: Barck et al. 2000, III, 709ff.
- Henri Meschonnic, *Les Etats de la poétique*, Paris 1985.

- Martina Neumeyer (Hg.), *Das frühe 20. Jahrhundert. Wege der Moderne*, Regensburg 1997.
- Walter Pabst, *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden*, Berlin 1983.
- Gerhard Penzkofer (Hg.), *Postmoderne Lyrik – Lyrik in der Postmoderne*, Würzburg 2007.
- Jean-Claude Perrier (Hg.), *Le rap français. Anthologie*, Paris 2000.
- Reckwitz, Andreas, *Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Hamburg 2005.
- Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris 1990.
- Richard Rorty (Hg.), *The Linguistic Turn*, Chicago 1967.
- Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française: la poésie du vingtième siècle*, t. II: „Révolutions et conquêtes“, Paris 1982; t. III: „Métamorphoses et modernité“, Paris 1988.
- Uwe Schleyen, *Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik: das Ouvroir de littérature potentielle*, München 2004.
- Pierre Seghers (Hg.), *La Résistance et ses poètes. France 1949-1945*, Paris 1974.
- Hans Th. Siepe, *Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart 1977.
- Rainer Warning / Winfried Wehle (Hg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982.
- Winfried Wehle, „Avantgarde, ein historisch-systematisches Paradigma“, in: Warning/Wehle: 1982, 9-40.
- Jean Weisgerber (Hg.), *Les Avantgardes littéraires au XXIème siècle* (2 vol.), Budapest 1984.
- Hermann H. Wetzel, „Das Leben politisieren oder ‚Poesie leben‘? Zur Bedeutung des metaphorischen Prozesses im Surrealismus“, in: Brockmeier P./Wetzel H.(Hg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. III, Stuttgart 1982, 71ff.
- Friedrich Wolfzettel, „Consentons à la pierre. Zur Poetik des Steins in der modernen französischen Lyrik“, in: *Romanistische Ztschr. f. Lit. Gesch.* 22/1998, 71-105; 321-344.