

Kritik der Kunst. Kunst der Kritik: es says & I says  
Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten (A22.1)  
Wien, März 1973  
S. 8-12

WOZU AVANTGARDE? (1965)

Wozu Avantgarde? Wozu Experiment? Wozu neue Schreibweisen?  
ist sicherlich eine Frage, die etwelche unter Ihnen beunruhigt,  
eine Frage, die weit zielt, die demnach von weither zu beant-  
worten ich mir erlauben werde.  
Wenn E. Pound schreibt, "der Schriftsteller übe als solcher eine  
bestimmte soziale Funktion aus", so präsumiert er, daß Litera-  
tur ein gesellschaftliches Phänomen ist, und wenn G. Appollinaire  
in seinem Manifest "Der neue Geist und die Dichter" aus dem  
Jahre 1918 die Poesie definiert als ein gewagtes und zu wagenes  
Experiment, deren Aufgabe es sei, "für die Wiederbelebung des  
Unternehmungsgeistes, für das klare Verständnis seiner Zeit und  
dafür zu kämpfen, daß über die äußere und innere Welt neue An-  
sichten aufkommen", so dokumentieren beide ein Einverständnis  
mit den modernen Sprachwissenschaftlern, die Sprache als ein  
vermittelndes Organ zwischen Denken und Welt betrachten.  
Solcherart erscheint die etwas brutale Frage nach der quasi  
biologischen Leistung der Schönheit im Daseinskampf nicht mehr  
so sinnlos und unnötig, wie der Ethologe Konrad Lorenz noch  
befürchtete, und der dialektische Prozeß zwischen Denken Sprache  
Wirklichkeit findet ein durchaus vergleichbares Modell in der  
Evolutionstheorie der Naturwissenschaften.  
"Anpassung eines Organismus an eine Gegebenheit der äußeren Um-  
welt bedeutet immer in gewissem Sinne deren Abbildung", so  
Lorenz. "Der Huf des Pferdes ist in Form und Funktion u. a.  
ebenso ein Bild des Steppenbodens und seiner physikalischen  
Eigenschaften, wie die Flossen eines Fisches eins des Wassers  
sind, oder die Augen eins der Sonne" (für die gebildeten Ver-  
ehrer unter Ihnen verweise ich auf den analogen Spruch unseres  
großen Goethe). "Wenn man nicht zur Annahme einer prästabilierten  
Harmonie zwischen Organismus und Umwelt greifen will, muß  
man aus der Tatsache dieser Passung schließen, daß abbildende  
Informationen über die Gegebenheiten der Umwelt in irgendeiner  
Weise in das organische System hineingelangt sind. Diese An-  
passung an den umgebenden Lebensraum erlangen bzw. verbessern  
die Lebewesen durch einen Vorgang, in welchem Versuch und Irrtum  
eine wichtige Rolle spielen" (aus "Darwin hat recht gesehen",  
Neske Verlag).  
Wobei zu ergänzen wäre, daß die Methodik der Natur die einer  
reinen Induktion, während die des Menschen die einen Irrtum  
weitgehend ausschließende Deduktion, folglich die journalisti-  
sche Bezeichnung "experimentell" für die neuen Schreibweisen  
nur gering adäquat ist, höchstens ihren Erkenntnis- und  
Aufklärungscharakter trifft.  
In die Terminologie der Literaturtheorie übersetzt bedeutet  
der Lorenzsche Passus, daß die Sprache eine vermittelnde Funk-

Am Mittwoch, den 10. November 1965, lasen Friederike Mayröcker und Ernst Jandl  
in der 'Kleinen Galerie', Wien VIII, Neudegggasse 8, aus eigenen Texten.  
Die 'Einführenden Worte' dazu waren der Vortrag, der auf den folgenden Seiten  
unverändert abgedruckt wird.  
Ich war damals gerade 1 Jahr in Wien, und von gleicher Länge war meine Bekann-  
schaft mit der deutschen experimentellen Literatur der Gegenwart, die mich ver-  
blüffte und begeisterte. Ich war erstaunt, all das bereits realisiert vorzufin-  
den, was ich mir in meiner provinziellen Isolation mit kühner Phantasie und un-  
sicherem Schritt als Zukunft der Literatur (und auch als meine) ausgedacht hat-  
te, - sah mich aber auch in meinen Ideen bestätigt. Ich schrieb diesen Text in  
meinem Untermietzimmer in der Hebragasse im 9. Bezirk und wurde damit 1 Minute  
vor Beginn der Lesung fertig, immerhin. Später wurde ich ja meist erst nach dem  
Vortrag mit dem Text fertig. Ich war ein 21-jähriger Medizinstudent und dies  
mein erster öffentlicher Kunstvortrag in Wien: dementsprechend nervös und  
schnell las ich. Nervosität und Schnelligkeit der Sprechweise gehören bekann-  
terweise immer noch zu meinen bekanntesten Eigenschaften. Gottseisdrum, nehmt  
es nicht krumm.

tion informativer Natur zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Denken und Wirklichkeit innehat, und dadurch die Sprache selbst verändert wird. Ein Sachverhalt, den H. Heißenbüttel in seinem Vortrag "Literatur und Wissenschaft" mit folgenden Sätzen bezeugt: "In der Progression ihres Erkenntnisdranges wurde für die Literatur die Sprache selber thematisch. Imaginativ probieren die Autoren aus, was in der Lage ist, Licht auf die Situation des Menschen zu werfen. Der Entwurf einer Literatur, die sich an einem ganz neuen Erfahrungsbild orientierte, griff in die Struktur der Sprache ein."

Jene Artisten also, die Verse wie "Der wilde Wein am Scheunen-tor Sucht schon sein Purpurkleid hervor" oder "Es fällt der Tau des nachts in großen Trauben" als ewige Urpoesie deklarieren, negieren die Möglichkeit einer Veränderung der Literatur und der Wirklichkeit, kaschieren letzten Endes unter einem theologischen Ästhetizismus das reaktionäre Philosophem von der prästabilierten Harmonie der Welt.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts geschah es, daß subtile Köpfe ein Bewußtsein des Ungenügens an der traditionellen Sprache äußerten, und immer, wenn die Sprache unzulänglich wird, offenbart sich, daß die Dinge, die die Sprache ausdrücken soll, auf einem neuen, anderen ontologischen Niveau liegen als diejenigen Dinge, an denen sich die Sprache selbst gebildet hat, solcherart ein Mißverhältnis singulärer Retardierung im Dialecticum von Welt und Sprache, Technik und Literatur kreierend, das bspw. und möglicherweise in einer Metaphysik des Absurden, einer Clownerie der Verzweiflung oder in einem priesterlichen Verwerfen zeitgenössischer Inhalte seinen Ausdruck findet.

Seit zwei Generationen jedoch werden beispiellose Anstrengungen unternommen, die ontologische Stufe dieser neuen Dinge zu erreichen, deren vollendete oder teilweise Eroberung die Werke von Gertrude Stein, James Joyce, Ezra Pound, von Robert Musil, Hans Arp und Arno Holz demonstrieren. Gertrude Steins "business of art, to live in the actual present, that is the complete actual present, and to express that complete actual present" (Lectures in America, S. 104), was dazu führte, daß sie die Story liquidierte, um allein mit dem sprachlichen Material und seiner strukturierten Veränderung zu operieren, ebenso wie Sätze aus Finnegans Wake: "Im Steiße seiner Schwirrn. Mit frischen Garthoppeln und Salz in seinen Lysern. Jaxt sie mein wackerer Hek wieder weg, und warf er ihr nicht das Bett an den Dätz, meiner drei, und dann wollte sie pfeifen ein Heulsarmee-lies." markieren deutlich den Weg, den diese Autoren gegangen und den weiterzugehen es nun gilt, denn wie Heißenbüttel diagnostiziert, "Literatur kann nicht stehenbleiben bei dem, worauf sie bereits Licht geworfen hat. Sie unterliegt einem inneren Zwang, weiter fortzuschreiten."

Den Pfeil dort aufzuheben, wo die genannten Autoren ihn liegen ließen, die Impulse des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus zu verarbeiten, die bedeutendsten Werke der ersten Jahrhunderthälfte nicht als meisterhafte, aber erratische Blöcke liegen zu

lassen, sondern die erreichte literarische und ontologische Stufe zu halten und auszudehnen - dem gilt der heroische Versuch, der seit ungefähr 10 Jahren mit der Energie der Internationalität von Autoren in Brasilien, England, Frankreich, Deutschland, Österreich usw., geführt und unter Schlagwörtern wie "experimentelle" oder "konkrete Literatur" propagiert wird, auf diese Weise existenziell die Formel von G. Mathieu verifizierend, daß "die wahre Avantgarde auf die logischste Weise die wahre Tradition fortsetze".

Der einzige Angriff von Rang, weil das Problem akzentuierend, kam von H.G. Helms in seinem Artikel "Von der Herrschaft des Materials bei der künstlerischen Avantgarde", wo er in summa proklamierte: das künstlerische Material sei nur scheinbar natürlich, in Wahrheit in unseren industriellen Bezirken gesellschaftlich präformiert, folglich gesellschaftliches Derivat: die scheinbar naturgegebenen Strukturen nichts anderes als im Material abgebildete gesellschaftliche. (Was ja durchaus zutrifft, wie ich anfangs auseinandersetzte, doch meine Vorbehalte gelten den Schlüssen, die Helms daraus zieht:) Wer nicht gegen das Material arbeite, bzw. es nicht einem subjektiven Sinn zufolge auswähle, unterwerfe das Material einer Verdinglichung bzw. befestige gesellschaftliche Strukturen.

Allein, der solcherart diskreditierte Satz "Die Form ist dem Material immanent" und seine soziologischen Konsequenzen bleiben dennoch zu diskutieren.

Denn die aktuellen Avantgardisten verkuppeln ja nicht beliebiges Material an irgendeine Form, sondern arrangieren selektiv aus bewußt reduzierten Feldern visueller oder phonetischer oder semantischer Natur. Der künstlerische Akt vollzieht sich vornehmlich vor der Kreation des Werkes in "Form einer Entscheidung oder auch Nicht-Entscheidung", in einer Art Vorwahl, die Ergebnis einer intensiven Reflexion ist.

Die selektierten Materialprovinzen werden in ihre natürlichen Einheiten zerlegt (bspw. in der Lautpoesie in phonetische Elemente) und diese nach den Impulsen der Materialia organisiert. Verwendung und Stellung des Wortes oder Zeichens oder Lautes ist unabhängig von der außertextlichen Bedeutung, sondern nur fixiert in der sprachlichen Eigenwelt der Materialia, die freilich gesellschaftliches Derivat, Abbild gesellschaftlicher Strukturen ist. (Man vergleiche dazu die Idee Ch. Olsons, daß jeder jedes Wort in einer verschiedenen existenziellen Situation erfahre, und seinen entsprechenden Vorschlag, ein Lexikon anzulegen, wo all diese persönlichen Herkünfte und Apperzeptionen der Wörter verzeichnet würden). Aber eben dadurch, daß durch statistische Methoden vornehmlich linguistische Strukturen und Gesetze das Sprachmaterial steuern, populär: die Sprache selbst zu Wort kommt, daß durch Spontaneität und Zufall außerliterarische Momente, summarisch: die Wirklichkeit selbst, an der Kreation des Kunstwerkes partizipieren, kommt auch die Wirklichkeit selbst zur Sprache, werden Denken und Sein, Subjekt und Objekt eins (vgl. den Lorenzschens Passus). Indem Künstlerisches Bewußtsein mit Materialbewußtsein zu-

sammenfällt, der Künstler gleichsam nur Agend seines Materials wird, der das Material frei von seiner beiläufigen Subjektivität einsetzt und steuert, werden die Zeichen auf dem Papier oder die Phoneme in der Luft und die Vorgänge draußen in der Welt, werden künstlerische und gesellschaftliche Strukturen identisch, werden die dem Material inhärenten Strukturen formbildend evident - und damit u.a. auch die im Material abgebildeten gesellschaftlichen - und der Vorwurf der Restauration und der einer kritiklosen Vergötzung des Materials hinfällig (der Sachverhalt, den H.G.Helms zurecht denunziert, ist also nicht Ausfluß eines Materialbewußtseins, da dieses ja den semantischen Oberbau dialektisch inkludiert, sondern Praxis einer Vorstufe desselben, eines prämaterialen Bewußtseins, eines anachronistischen Materialbewußtseins). Im Gegenteil, durch diese Methodologie des Informel, die gesellschaftliche Strukturen als formale im Kunstwerk in Evidenz bringt, solcherart bewußt, erkennbar und durchschaubar macht, leistet der Künstler, was des Künstlers ist in solcher Domäne, nämlich eine Erhellung und Erweiterung des Bewußtseins, die prinzipielle Voraussetzung sind für jedes Subjekt, das auf Veränderung der Wirklichkeit dringt. Materialdenken realisiert also paradoxerweise die Leninsche Prophezeiung von der Ethik der Zukunft als einer Form der Ästhetik. Das zu seinem konstituierenden Recht gekommene Material verliert seine Dingnatur und seinen gefürchteten terroristischen Gestus: es objektiviert, weitab von jeder provinziellen Kritik oder Nicht-Kritik, semantische Strukturen.

Die experimentellen Texte der Wiener Gruppe, die konkreten Texte von H.Heißenbüttel, wo per definitionem sprachliche Eigenwelt mit sprachlicher Außenwelt identifiziert wird, oder die Lautgedichte von E.Jandl sind exemplarische Beispiele für ein Materialdenken, das semantisches Niveau nicht verläßt.

Diesen Essay schrieb ich mit 21 Jahren während der Osterferien 1965 in Ried i.I., in der Küche meiner Mutter (zu ihrem Leidwesen). Aus einem Haufen Material, das auf eine allgemeine Ästhetik der Neuen Poesie abzielte, mit Reflexionen über die literarischen Experimente des Jahrhundertanfangs (Kruconych, Marinetti, Apollinaire etc), schälte ich den Mayröcker-Artikel heraus. Von F.M. hatte ich damals nur Manuskripte und Veröffentlichungen in wenig bekannten Zeitschriften vorliegen, daher im Original der Untertitel 'Eine vorläufige Studie'. Eine Postkarte von E.Jandl aus London vom 31.5.65, über den Empfang des Manuskripts, erinnert mich daran, daß der Aufsatz ursprünglich für ein Erscheinen in der neuen internationalen Zeitschrift für experimentelle Poesie 'Debabel', die Max Bense mit Pignatari u.a. gründen wollte, vorgesehen und bestimmt war. Doch 'Debabel', nomen est omen, erschien nie. Auf Jandls Empfehlung sandte ich den Artikel nach Frankfurt, wo er, sehr verspätet und etwa um ein Drittel gekürzt, im Jänner 1966 in der Studentenzeitung 'Diskus', die in ihrem Feuilleton die Avantgarde veröffentlichte, erschien (16.Jahrg./1).