

Sprachlicher Alltag

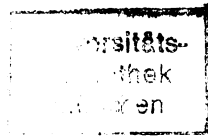
Linguistik – Rhetorik – Literaturwissenschaft

Festschrift für Wolf-Dieter Stempel
7. Juli 1994

Herausgegeben von
Annette Sabban und Christian Schmitt



Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1994



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sprachlicher Alltag: Linguistik – Rhetorik – Literaturwissenschaft ; Festschrift für Wolf-Dieter Stempel, 7. Juli 1994 / hrsg. von Annette Sabban und Christian Schmitt. – Tübingen : Niemeyer, 1994
NE: Sabban, Annette [Hrsg.]; Stempel, Wolf-Dieter: Festschrift

ISBN 3-484-50344-0

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1994

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. Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck, Darmstadt

Einband: Heinr. Koch, Tübingen

1294/3555

INHALTSVERZEICHNIS

Zum Geleit	IX
Schriftenverzeichnis von Wolf-Dieter Stempel zusammengestellt von <i>Barbara Custor, Wolfgang Miosga, Michael Niklas, Christina Rabauer, Julia Schiff, Andrea Schmitt, Bärbel Zitzelsberger</i>	XI
SR und DV Über die Psychologie der Rede <i>Hans-Heinrich Baumann</i>	1
Les paradoxes du quotidien en littérature <i>Sophie Bertho</i>	33
Italiano colloquiale "temo sia molto incavolato con me", español coloquial "temo esté muy cabreado conmigo". Análisi descrittiva e diacronica delle completeive senza complementatore <i>Eduardo Blasco Ferrer</i>	41
Satz und Text <i>Udo L. Figge</i>	73
"Che fine fanno i BOT?" Anmerkungen zur Akronymenbildung im Italienischen <i>Hans Geisler</i>	97
Die Sprache des Alltags in der kubanischen novela-testimonio — Zum Romanwerk von Miguel Barnet <i>Dieter Ingenschay</i>	121
Die Zeichen des Alltags und die Zeichen der Hölle. Dantes <i>Inferno</i> und der mittelalterliche 'Realismus' <i>Andreas Kablitz</i>	145
Gedanken zur Metapher — und zu ihrer Alltäglichkeit <i>Peter Koch</i>	201

"C'est la crise". Zur Funktionsweise alltagsrhetorischer Weltdeutungen <i>Rainer Kokemohr</i>	227
Schlüsselerlebnisse. Zur Rhetorik autobiographischer Erzählungen und ihrer Bedeutung für Bildungsprozesse <i>Hans-Christoph Koller</i>	245
<i>Elle est folle/elle aime pas la linguistique.</i> Note sur l'interprétation des séquences non intégrées syntaxiquement <i>Monique Krötsch</i>	265
"L'insolite et le quotidien". Zur Gestaltung der Alltagswelt und zur Verwendung von Alltagssprache in Baudelaires <i>Petits poèmes en prose</i> <i>Margot Kruse</i>	275
Osservazioni sul conoscere, dire e fare nella scrittura gaddiana. Quando, come e perchè le voci nel <i>Pasticciaccio</i> <i>Aldo di Luzio</i>	297
Charles Bally über Modalität <i>Wolfgang J. Meyer</i>	349
Karnevalsmotive und Sprachmischung in der deutschen Studentenlyrik des 18. und 19. Jahrhunderts <i>Ilse Nolting-Hauff</i>	365
Kein sprachlicher Alltag. Der Konquistador Alonso Borregán schreibt eine Chronik <i>Wulf Oesterreicher</i>	379
"Alltag" in der italienischen Sprachgeschichtsschreibung <i>Edgar Radtke</i>	419

Zur Mimesis der Alltagssprache von Randgruppen. Untersuchungen zur <i>loubard</i> -Sprache in Renauds Comics <i>Andrea Redecker</i>	435
Transgressionen. Zu dem wirkungsästhetischen Potential der Gattungsmischung in nicht-einordenbaren Texten der modernen Literatur <i>Michael Rössner</i>	455
Manifestationen des Sprechers als Problem für die indirekte Redewiedergabe <i>Annette Sabban</i>	477
Hyperbel und Grenzwert <i>Hans Schemann</i>	499
Die andere Seite des Alltags <i>Julia Schiff</i>	503
<i>Omnia vincit amor: nos et cedamus amori</i> (?) Zu Typologie und Pragmatik der Liebesmetapher in der französischen Alltagssprache <i>Christian Schmitt</i>	507
L'objet direct indéfini en roumain <i>Sanda Sora</i>	543
Sprachimmanentismus. Die Relationsbestimmtheit des Rumänischen im romanischen Kontext: ein Beitrag zur Sprachcharakteristik <i>Miorita Ulrich</i>	553
Zur Semiotik der Schlagzeile: Der Kommunikationsakt "Meldung" <i>Ulrich Wandruszka</i>	571
Baudelaire und der Wahnsinn der Dichter. Zum Prosagedicht <i>Le crépuscule du soir</i> <i>Rainer Warning</i>	591

Topic- und Focuskonstruktionen im Französischen	
<i>Barbara Wehr</i>	611
Inscriptions in Daily Life	
<i>Götz Wienold</i>	635

TRANSGRESSIONEN

Zu dem wirkungsästhetischen Potential der Gattungsmischung in nicht-einordenbaren Texten der modernen Literatur

(Michael Rössner, München)

1 Zur Tradition der Transgression

"*Farai un vers de dreyt nien*" — "Ich werde ein Gedicht über rein gar nichts machen" — mit dieser Selbstverweigerung beginnt eines der frühesten uns bekannten Gedichte in einer romanischen Volkssprache, eine *cançò* des Herzogs Wilhelm von Aquitanien aus der Zeit um 1100.

Es stellt eines der wichtigsten Argumente für die Behauptung dar, daß es schon vor Wilhelm eine umfangreiche, verloren gegangene Troubadour-Dichtung gegeben haben muß, denn welchen Sinn hätte es, sich dem "Gedicht-Machen" im herkömmlichen Sinn zu verweigern, wenn es ein solches gar nicht gäbe? In der fortgesetzten Negation der Folgezeilen (*non er de mi nin d'autra gen/non er d'amor nin de joven*) spielt Wilhelms Gedicht ganz augenscheinlich mit einer Erwartungshaltung des zeitgenössischen Lesers, die eine gewisse Vertrautheit mit dem Phänomen Literatur im allgemeinen und höfische *cançò* im besonderen voraussetzt. Nun ist die — wie auch immer spielerische — Enttäuschung der Erwartungshaltung des Lesers stets als ein modernes Phänomen gesehen und mit der Ablösung der *imitatio*-Poetik durch das Prinzip der Originalität etwa ab der Romantik in Verbindung gebracht worden.¹ Um diese mit dem Mittelalter in der Vorstellung moderner Kritiker lange Zeit offenbar nicht zu vereinbarende Kategorie zu umgehen, hat man daher immer wieder versucht, das Gedicht als eine geschickte Verschlüsselung eines ganz anderen, in das Gattungsgefüge der Zeit durchaus passenden Textes zu lesen.

¹ Cf. dazu etwa das Schema in Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974:81ss.) auf den Spuren von Adornos *Ästhetischer Theorie*.

Will man das Gedicht aber nicht "ent-schlüsseln", wie das in den verschiedensten Interpretationsansätzen versucht worden ist,² so bleibt nur, es als das aufzufassen, als was es sich auf den ersten Blick zu präsentieren scheint — als ein Spiel mit dem Leser, dessen Erwartungen geschickt angesprochen und immer wieder enttäuscht werden: denn es zählt einerseits poetologisch die Voraussetzungen für ein akzeptables Gedicht seiner Zeit auf, verweigert sich ihnen jedoch gleichzeitig. Daher kann man es — außer, man beschränkt sich auf den für das Mittelalter freilich entscheidend wichtigen formal-metrischen Aspekt — nicht in das Gattungsgefüge seiner Zeit einordnen: es ist kein Lied hoher oder niederer Minne, es ist kein Spottlied des Vasallen, kein Morgenlied, kein Frauenlied, nicht einmal eine der in Okzitanien ohnehin seltenen Pastourellen. Es ist einfach eine Negation dieser Gattungspalette, ein literarisches, intertextuelles Spiel. Weil man aber mittelalterlichen Texten nur selten postmoderne Attitüden zuzubilligen gewillt ist, hat man es als Vorläufer von *Fatras* und *Fatrasie* eingestuft und unter der Kategorie "Unsinnsdichtung" abgelegt, was zweifellos richtig ist, wenn man unter Sinn eine direkte Botschaft im kommunikationstheoretischen Sinne versteht. Eine solche Botschaft übermitteln Wilhelms Gedicht nicht, eine solche negiert es. Darin liegt selbstverständlich wiederum eine Botschaft, und wenn schon keine Botschaft, dann sicherlich ein "Sinn"; aber der ist schwer zu fassen, und so beschränkt man sich, will man gattungsmäßig zuordnen, auf die Negation, die im "Un-Sinn" bzw. im "non-sense" steckt.

Aber in dem Begriff Unsinnsdichtung oder *non-sense poetry* ist wenigstens eines noch positiv bestimmt, die Dichtung (*poetry*), unter der man hier wohl Dichtung in gebundener Sprache, genauer sogar Lyrik, verstehen muß. Wie wir spätestens seit den modernen Gattungstheoriediskussionen wissen, ist diese Art der Literatur dem von Wellek/Warren (1966:19s.) postulierten

² Cf. dazu den Kommentar und die Bibliographie zu diesem Lied in Rieger (1980:233-236). Die Interpretationen gehen von einer eindeutig-zweideutigen Erklärung als erotische Anzüglichkeiten bis zu einem Bezug auf die augustinische Tradition und das Hohelied, wodurch Wilhelm implizit in die Nähe der Mystiker gerückt wird (wozu die Negationen natürlich bestens passen) — cf. Köhler (1984).

Zwang zur Scheinhaftigkeit, zur Fiktionalität, enthoben. Wie aber, wenn man Ähnliches in der Prosa versuchte, die doch entweder fiktional oder nichtliterarisch-informationsvermittelnd sein muß?³

Damit sind wir beim eigentlichen Thema, der modernen Literatur, angelangt, in der sich eben dieses als Problem stellt: Worum es mir bei diesen Überlegungen geht, ist eine genauere Untersuchung der wohl unbestrittenen Tatsache, daß moderne Literatur die traditionellen Gattungskategorien transgrediert. Nicht nur die engen Gattungskonventionen des Mittelalters, auch die angeblich naturgegebene Gattungstrias Epik-Lyrik-Dramatik der Goethezeit ist, selbst dann, wenn man sie mit Staiger zur "Grundhaltung" reduziert, nicht mehr imstande, mit einer immer größeren Zahl moderner Texte zu Rande zu kommen.⁴

Von immer mehr literarischen Gebilden läßt sich deshalb nur noch sagen, daß sie Texte sind, und daß wir — oder die *communis opinio* der Literaturkritik — sie als literarisch ansehen, warum auch immer. Die Versuche, von der Linguistik her eine Definition der Literarizität eines Textes zu finden, sind entweder zu eng⁵ oder aber zu vage, wenn eine Integration sämtlicher Ebenen versucht wird (so bei Plett²1979:121ss.). Sie sind allerdings wenigstens insofern hilfreich, als sie zeigen, daß die Literaturwissenschaft in jedem Fall als eingebettet in eine umfassende Textwissenschaft verstanden werden muß — freilich sollte sie in dieser Einbettung dann ihren Eigencharakter behaupten dürfen, der schon darin begründet liegt, daß die literarische Kommunikation zu jeder Zeit eine herausgehobene, besonders privilegierte Kommunikationssituation impliziert.

³ Ich verwende diese Begriffe hier zunächst im umgangssprachlichen Sinn. In Stempels Dichotomie (1972) steht an dieser Stelle der Gegensatz zwischen narrativen und direkten Diskursen. Im Bereich der literaturwissenschaftlichen Versuche zur Abgrenzung des eigenen Gegenstandes tritt jedoch fast immer der Begriff "fiktional" auf — und gewöhnlich dem narrativen Aspekt zur Seite, so daß ich mich bei dieser ersten, groben Unterscheidung für seine Verwendung entschieden habe.

⁴ Auch eine systematisch gerechtfertigte Trennung in historische Gebilde und ahistorische Invarianten im Hempferschen Sinne kann das Problem der eindeutigen Gattungsbestimmung bei modernen Texten nicht lösen, weil diese — wie ich in der Folge zeigen möchte — einen gewissen Teil ihres wirkungsästhetischen Potentials eben daraus beziehen, daß sie gattungsmäßig zuordenbare Subtexte übergangslos zu einem gattungsmäßig nicht mehr zuordenbaren Ganzen verbinden (cf. Klaus Hempfer (1977)).

⁵ Zu eng erscheint mir sowohl Roman Jakobsons Definition der poetischen Funktion als Selbstbezogenheit der Sprache in seinem Vortrag *Linguistik und Poetik* von 1960 (jetzt Jakobson (1979)) als auch Hempfers Ergänzung durch die alternative Möglichkeit der Fiktionalität des Dargestellten (1977).

Da das Verseschreiben aus der Mode gekommen ist, können wir uns bei den meisten modernen Texten auch nicht auf einen formalen Standpunkt zurückziehen und behaupten (wie man das noch für Wilhelm von Aquitaniens Gedicht tun konnte), die Gattungsbestimmung ergäbe sich einfach aus der gewählten metrischen Form (in diesem Fall der *cançò*). Prosa läßt keine ausschließlich formale Gattungsbestimmung mehr zu, und wie schon Monsieur Jourdain in Molières *Bourgeois Gentilhomme* erkennen muß, fabrizieren wir alle tagtäglich Prosa, ohne daß dies auch schon Literatur wäre.

Dennoch finden sich selbst bei Autoren, die der Einteilung in Textsorten so skeptisch gegenüberstehen wie der Jubilar, dem diese Festschrift gewidmet ist,⁶ Unterscheidungen von grundlegenden Diskurstypen. Gleichgültig, ob man nun mit Stempel nur von einer grundlegenden Dichotomie von narrativer und direkter Rede ausgehen will oder ob man wie etwa Metzeltin und Jaksche in vier durch "Hauptfunktionen" bestimmte Texttypen (Narration, Deskription, Argumentation und Kontrakt) gliedert (cf. Metzeltin/Jaksche (1983)) — aus solchen Diskurstypen lassen sich jedenfalls Anhalte für eine mögliche Erweiterung der herkömmlichen literarischen Gattungstrias im Bereich der Prosatexte gewinnen.

Freilich gibt es ja auch schon in einem mehr oder minder traditionellen Gattungskanon einen hierfür vorgesehenen Begriff: Prosatexte, die weder fiktional-narrativ noch in Dialogform abgefaßt und für die szenische Realisation bestimmt sind, werden gewöhnlich, wenn man sie zur Literatur zählen will, in die Gattung des Essays eingeordnet, die in den romanischen und angelsächsischen Ländern von jeher mehr literarische Anerkennung erfahren hat als im deutschen Sprachraum. Ich möchte hier nicht die Diskussion über den Essay als Gattung aufrollen, sondern nur eine selbst poetische Definition des Argentiniers Enrique Anderson Imbert zitieren: Der Essay, so heißt es bei ihm, wäre ein "terreno donde la lógica se pone a cantar".⁷ Diese Definition zeigt die beiden Konstanten der Essaydefinition auf: logisch-diskursive (bzw. argumentative in der Terminologie von Metzeltin-Jaksche) Grundstruktur, wenngleich unter Verzicht auf die exakte Stringenz der wissenschaftlichen Abhandlung, und formale Schönheit, die hier im "Gesang" versinnbildlicht wird. Prosa, so würde die Folgerung lauten, ist auch dann

⁶ Cf. Stempel (1972); ich bin mir der Tatsache bewußt, daß es gewagt erscheinen mag, gerade in einer dem Autor dieses Aufsatzes gewidmeten Festschrift von Textsorten zu sprechen, meine aber, daß wir in der Skepsis gegenüber der allzu "unbefangenen" Anwendung des Textsortenbegriffs weitgehend übereinstimmen.

⁷ E. Anderson Imbert, *Defensa del ensayo*, zitiert nach Skirius (1981:10).

zur Literatur zu zählen, wenn sie nicht narrativ und fiktional, sondern logisch und argumentativ organisiert ist, sofern sie nur die notwendige sprachliche Schönheit aufweist, die das Kunstwerk ausmacht.⁸ Damit sind wir freilich gefährlich nahe an einem bloßen Geschmacksurteil als Einteilungskriterium. Daß es doch nicht allein auf das Sprachästhetische ankommen kann, sondern wenigstens auch Produzentenintention und Rezipientenperspektive berücksichtigt werden müssen, sollte in einer Zeit, in der die Literaturwissenschaft sich immer mehr als Medienwissenschaft definieren möchte, wohl außer Zweifel stehen.⁹

2 Kennzeichen und Typen der Textsortentransgression in modernen Texten (Entwurf einer "Transgressionstypologie")

Ob man in diesem Sinne den Essay zur "schönen" Literatur zählen will oder nicht, ist letztlich eine Definitionsfrage und klärt nicht das hier zur Debatte stehende Problem unserer Hilflosigkeit bezüglich der Einteilung moderner Texte, die sich wie Wilhelms Gedicht ja nicht nur der Goethe'schen "Natur"-Trias Epik-Lyrik-Dramatik, sondern auch der Auffassung als Essay im herkömmlichen Sinn verweigern, indem sie sich dem überkommenen Gattungskanon durch eine systematische Transgression der von der Tradition bereitgehaltenen Muster entziehen, ja nicht einmal mehr die Scheidung zwischen vorwiegend narrativen bzw. vorwiegend argumentativen Texten einhalten. Um diese Transgression näher bestimmen zu können, sind zunächst zwei Anmerkungen zu machen: — erstens die Feststellung, daß es eine bewußte Transgression ist, d.h., daß sie in Kenntnis und in Anspielung auf die genannten Gattungsmuster erfolgt und somit eine Strategie des Textes (im Sinne von Wolfgang Iser's rezeptionsästhetischer Terminologie, cf. Iser (1975)) konstituiert, die nur in Wechselwirkung mit einem bestimmten Erwartungshorizont des Lesers zur Entfaltung gelangt; — und zweitens die Frage, in welche Richtung diese Transgression erfolgt; ich möchte hierfür ohne Anspruch auf Vollständigkeit drei Idealtypen vorschlagen (wobei reale Texte dann eben meist eine Kombination derselben aufweisen):

* So argumentiert etwa Horst Rüdiger in seiner Einleitung (1971:3s.).

⁹ Gerade wenn man dies tut, kann man allerdings auch einen den Erwartungshorizont prägenden Gattungsbezug von Literatur für den Rezipienten und die daraus resultierenden wirkungsästhetischen Möglichkeiten für den Autor, wie sie in der Folge beschrieben werden, nicht leugnen, auch wenn die traditionelle Gattungstheorie im Lichte neuerer semiotischer Forschung in eine Sackgasse geraten sein mag (cf. Schnur-Wellpott (1983)).

- 1) die humoristische Selbstaufhebung in an sich nicht zum Bereich des Komischen zu zählenden Texten (Mittel: von der Parodie bis zum "absurden" Humor);
- 2) die "Essayifizierung" narrativer und lyrischer Texte und
- 3) der Sprung in die metaliterarische Ebene.

ad 1: die humoristische Selbstaufhebung ist, wie durch das Zitat Wilhelms von Aquitanien angedeutet wurde, beinahe so alt wie die Literatur in romanischer Volkssprache selbst; in ihrer modernen Ausprägung läßt sie sich vor allem auf Alfred Jarry und danach auf die Dada-Bewegung zurückführen. Pataphysik und dadaistische Sinntorpedierung bis hin zu dem Satz in einem von Tzaras Manifesten: "Gegen dieses Manifest sein, heißt Dadaist sein" verstehen sich jedoch nicht als Unterhaltung und Entlastung vom Sinnzwang, sondern vielmehr als radikale Infragestellung der Möglichkeit von Sinn überhaupt, umso mehr, als sie gewöhnlich in einem "ernsten" Kontext auftreten.

ad 2: die sogenannte "Essayifizierung" ist, wie bereits angedeutet, das Kernproblem der hier behandelten Gattungsfrage, eben deshalb, weil der Essay nicht an die Stelle der fiktionalen Gattungen tritt, sondern sich mit ihnen mischt, und weil dadurch sein bei aller künstlerischen Freiheit doch stets gegebener Wahrheitsanspruch auf der Referenz-Ebene (er ist eben eine nicht-mimetische Textsorte) revidiert werden muß. Diese Erscheinung findet sich auch in anderen Literaturen;¹⁰ sie besteht nicht bloß in einer Ausweitung des allgemein-moralisierenden Erzählerkommentars, sondern zeigt vielmehr, wie Cortázar in einem Interview einmal sagt, den Einbruch der Literatur in das Gebiet der Philosophie; und das nicht mehr im Sinne einer Vermittlungsinstanz, die sie von jeher gewesen ist, sondern unmittelbar als Mittel der philosophischen Reflexion, als Essay im etymologischen Wortsinn: als Versuch, der in der freieren Form des semifiktionalen Textes gegenüber der philosophischen Abhandlung vom Zwang zur Widerspruchsfreiheit entbunden ist. Es wird ja nicht argumentiert, sondern nur versuchsweise so getan, als argumentiere man (Autor oder Figur). Der Gegenstandsbereich dieser "essayifizierten" Texte umfaßt jedoch alle Fragen der Philosophie im ursprünglichen Sinn und daher alle Grundfragen der Menschheit, sei es im Bereich der Ontologie, der Metaphysik, der Ästhetik oder der Ethik.

¹⁰ So hat Richard Exner für Thomas Manns Romanwerk den Begriff "Essayifizierung" geprägt, aber man denke erst an Hofmannsthal (Chandos-Brief), Musil oder Hermann Broch — cf. den Schlußteil meiner Studie *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*.

ad 3: Im Bereich der Ästhetik, insbesondere dann, wenn Programmatisch-Poetologisches mit narrativen Elementen vermischt wird, findet ein fließender Übergang zu Typus 3 statt, der von einer solchen Vermischung von Manifest und Erzählung einerseits bis zu der Durchbrechung der herkömmlichen Scheidung von fiktionalem Text und realem Erlebnisbericht, andererseits bis zu dem nur mehr auf sich selbst verweisenden, auf die Welt des *signifiant* beschränkten Textes reichen kann, wie ihn insbesondere die Gruppe *Tel Quel* hervorzubringen versucht hat.

3 Die Textsortentransgression als programmatisches Verfahren in den Manifest-Texten der Avantgarde

Diesen letzteren Typus sowie die Möglichkeiten seiner Verknüpfung mit den anderen Transgressionstypen will ich nun an mehreren Texten aus dem Bereich der historischen Avantgarde erörtern. Es ist allgemein bekannt, daß in dieser Zeit die Manifeste einen wesentlichen Anteil der gesamten Textproduktion einnehmen und zudem — dem Prinzip der Aufhebung der Gegensätze zwischen Kunst und Leben bzw. zwischen Theorie und Praxis folgend — nicht nur über Ästhetik sprechen, sondern auch selbst einen wachsenden ästhetischen Eigenwert besitzen. Das läßt sich schon an dem chronologisch ersten der großen Manifeste von Avantgardebewegungen ablesen, Marinettis *Premier Manifeste du Futurisme*, erschienen am 20. Februar 1909 im *Figaro* in französischer Sprache: Durch die Wahl des Titelbegriffs Manifest wird eine Tradition angesprochen, die sowohl politische (Kommunistisches Manifest) als auch poetologische (etwa Moréas' Manifest des Symbolismus¹¹)

¹¹ Moréas' Manifest im *Figaro littéraire* vom 18.9.1886 ist schon in der kurzen redaktionellen Einleitung als expositorischer, ja geradezu didaktischer Text gekennzeichnet. "...[M.] a formulé, sur notre demande, pour les lecteurs du Supplément, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art." Der eigentliche Moréas-Text darf dann auch im engeren Sinne als poetologisch betrachtet werden: nach einer langen Einleitung über das notwendige Werden und Vergehen literarischer Schulen (in der nur die Kennzeichnung der neuen Schule als "nécessaire" und "inévitabile" an das historische Sendungsbewußtsein des Kommunistischen Manifests einerseits und das naturgesetzliche Siegerehebe der Futuristen andererseits erinnert) wird eine Ahnenreihe von Vigny über Shakespeare bis zu den Mystikern kurz angedeutet, um dann einen metaphysischen Gedanken (die Verbindung der sichtbaren Objekte mit den "idéés primordiales") und ein kurzes Stilkonzept zu entwickeln, das etwas überraschend auf Rabelais und Villon zurückgreifen möchte, um schließlich in Anweisungen zur Metrik auszuklingen. Insgesamt hat dieses Manifest noch viel von einer Antwort auf literarische Umfragen an sich, wie sie in dieser Zeit (aber auch noch in der Avantgarde) in Mode waren. Betrachtet man es dennoch als eigenständige Komposition, so wird klar, daß der didaktisch-expositorische Diskurs ohne

Implikationen hat; jedenfalls aber verbindet der zeitgenössische Leser damit wohl die Erwartung eines rhetorisch-argumentativen bzw. didaktisch-expositorischen Diskurses, in dem Thesen vorgestellt werden. Tatsächlich jedoch läßt Marinetti ihn auf diese Thesen sehr lange warten und beginnt zunächst mit einem erzählenden Abschnitt, der nur durch die Grundopposition neu/alt und Technik/Natur auf das Thema der späteren Argumentation vorausweist. Erst im nachhinein wird die Möglichkeit, den Text als — man verzeihe den Kalauer — symbolische Überwindung des Symbolismus und des *Fin-de-siècle*-Exotismus zu lesen, offenkundig:¹²

"Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupes de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures.

In dieses fruchtlose Denkspiel bricht plötzlich von außen die rohe Kraft in Form von riesigen Straßenbahnen ein: "Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage". (Eine vergleichbare "plötzliche" Unterbrechung des an seine Grenzen stoßenden Denkens wird uns später auch bei Aragon begegnen.) Das Beispiel der Aktion, untermalt vom "Brüllen" der "hungrigen Automobile" unter den Fenstern gibt nun auch der futuristischen Gruppe den Anstoß zur Aktion: "Partons!" ruft Marinetti, und die Erzählung geht nun nicht etwa in die Thesen über, sondern schildert in lyrisierter Prosa eine wilde Jagd durch die Straßen, die ein neues, analoges Oppositionspaar (*folie/sagesse*) ins Spiel bringt. Sie endet in einer kühnen Mischung aus Uterusregression und Technikanbetung mit einem Sturz in den — aus heutiger ökologischer Sicht besonders zweideutig erscheinenden — Abwassergraben, dessen Brühe Marinetti begeistert einsaugt:

Unterbrechung durchgehalten wird. Textsortenwechsel finden keine statt. — Das Manifest findet sich abgedruckt bei Michaud (1966:723-726). Daß dieser Diskurstyp jedoch für literarische Manifeste dieser Zeit ganz allgemein typisch ist, zeigt die von Bonner Mitchell herausgegebene Sammlung (1966).

¹² Cf. dazu De Maria (1983:XXXIss.), wo von einer grundlegenden "tendenza all'allegoria" die Rede ist und dann der "symbolische" Sinn der in der Erzählung des ersten Manifests vorkommenden Episoden vorgestellt wird.

"Oh! maternel fossé, plein d'une eau vaseuse! Fossé d'usine! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise!"

Und nachdem das Auto bei einer Bergungsaktion — die natürlich von vernunftgeplagten Feindbildern (*pêcheurs à la ligne et naturalistes podagreux*) ausgeführt wird — seine *carrosserie de bon sens* verloren hat, geht es abermals in wilder Jagd weiter, diesmal jedoch endlich zur Verkündung der elf Thesen dieses ersten Manifestes, die, wie es sich für Thesen nun einmal gehört, mit den Verben *vouloir* oder *devoir* oder gleich mit dem Futur operieren. Der abschließende Teil wirkt wie eine *amplificatio* der These 10 (Abriß der Museen und Bibliotheken), er bringt aber nach dem "nous" der eigentlichen Thesen immer stärker den angesprochenen Adressaten ("vous") ins Spiel, bis die letzten Absätze zu einer Art unterbrochenem Dialog werden: "Vos objections? Assez! Assez! Je les connais!" schreit Marinetti seine Leser an und ermahnt sie: "Gardez-vous de répéter ces mots infâmes! Levez plutôt la tête!"

Es kann aufgrund der zentralen Stellung und der deutlichen Kennzeichnung (Bezifferung) der elf Thesen trotz dieser Dreiteilung des Textes für den Leser wenigstens ab der Mitte keinen Zweifel geben, daß der Titel *Manifest* dem Text zu Recht vorangestellt ist; dennoch scheint mir, daß Marinetti mit dem Textsortenwechsel wenigstens zwischen Abschnitt 1 und 2, und ein wenig auch mit dem Wechsel der Sprechsituation zwischen 2 und 3, eine stärkere Verunsicherung des Lesers anstrebt, als sie ein bloßes Verkünden selbst so revolutionärer Thesen wie des berühmten Satzes, ein Auto wäre schöner als die Nike von Samothrake, erreichen könnte. Er tut das vor allem durch eine Technik, die man als Umkehrung von Variante 2 (Essayifizierung narrativer Texte) bezeichnen könnte: er "narrativiert" seinen primär argumentativen Manifest-Text.

Daß dies kein Zufall, sondern Methode ist, läßt sich auch an dem zweiten Manifest, *Tuons le clair de la lune!!* vom April 1909 ablesen, das nach einem Aufruf an die bereits zur Bewegung gehörenden "frères futuristes" sofort wieder in einen narrativen Text einmündet,¹³ der abermals von einer Art futuristischem Gruppenausflug berichtet ("Nous sortions de la ville, d'un pas souple et précis qui voulait danser et cherchait des obstacles"), gleichzeitig aber durch die allegorisierten Orte *Paralyse* und *Podagra* deutlicher als

¹³ Da dieser narrative Abschnitt praktisch das gesamte restliche Textkorpus einnimmt, spricht De Maria (1983:XXXIV) bezeichnenderweise auch von "racconto-manifesto".

im ersten Manifest von der Realität abgehoben erscheint. Deshalb wird auch die Verkündung der Thesen diesmal nicht weiter von dem erzählenden Textabschnitt getrennt, sondern vielmehr in denselben eingebettet: Marinettis Ich-Erzähler verkündet sie einfach den "habitants de Paralyse", wobei die inquit-Formel im Berichtstempus Perfekt steht und somit den Rahmen der erzählten Wirklichkeit zumindest scheinbar bestehen läßt. Diese gewinnt in der Folge auch wieder die Überhand und bleibt in den Abschnitten 2-4 mit dem Auszug aus Europa und der Anrufung der Irren und der wilden Tiere zur Vollendung des Zerstörungs- und Erneuerungswerkes erhalten.

Freilich haben die Futuristen in den folgenden, nun genauere poetologische Aussagen enthaltenen Manifesten (*Manifesto tecnico*, *Immaginazione senza fili*, den Theatermanifesten, etc.) diese Textsortenmischung oder gar die Dominanz der erzählenden Textsorte weitgehend aufgegeben. Gerade im frühesten der genannten Manifeste, im *Manifesto tecnico de la letteratura futurista* (1912), ist noch der Einleitungsabsatz erzählender Natur, in den weiteren Texten ist die Textsorte Manifest von Anfang bis zum Ende durchgehalten. Die den Rezipienten "aufrüttelnde" Textsortenmischung wurde hier wohl eher durch die nun bevorzugte Art der Kommunikation (Deklamation zusammen mit anderen Texten, die nicht Manifestcharakter hatten) erzielt, während die ersten beiden Manifeste ja zunächst als "Lese-Texte" komponiert worden waren.

Wenn wir uns nun der Dada-Bewegung zuwenden, so ist zu beachten, daß dieses Prinzip (Deklamation als normale Form der Kommunikation) jetzt omnipräsent geworden ist. Die a posteriori erfolgende Interpretation gedruckter Texte muß das mit berücksichtigen, will sie nicht voreilig falsche Schlüsse ziehen. So ist eines der wesentlichsten frühen Dada-Manifeste, Tzaras *Manifeste de M. Antipyrine* im Juli 1916 im Rahmen des kurzen "Stücks" *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* in der "Collection Dada" erschienen.¹⁴ Das Stück ist eine Art Zirkusprogramm unter dem Direktor Boumboum, der möglichst viel Krach macht, wobei Tzara als sprachliche Mittel Wortzerlegung in Phoneme, *chants nègres*, Echolalie, Vermischung mit chemischen Formeln und exotischen Namen einsetzt. Solcherart bildet das "Stück" eine Art Geräuschkulisse, in deren Mitte und von der sich das Manifest umso deutlicher abheben soll.

¹⁴ Freilich wurde es in dieser Form erst 1920 im Pariser Théâtre de l'Œuvre uraufgeführt, in Zürich wurde nur das Manifest allein vierstimmig gelesen. Tzaras Manifeste werden in der Folge zitiert nach den *Œuvres complètes*, vol. 1.

Das eingelegte Manifest selbst verweigert sich dann erfolgreich jeder Einordnung einfach dadurch, daß hier typische Merkmale dadaistischer Sprache konsequent angewandt werden: Auflösung der Syntax, oxymoronartige Koppelung von Gegensätzen, schließlich Echoreime. Auf diese Weise ist der Text nicht nur kaum in eine Textsorte einzuordnen, sondern erfüllt überhaupt kaum noch die üblicherweise für einen Text geforderten Kennzeichen (etwa Kohärenz). Die angesprochenen Bilder jedoch und die Bruchstücke sprachlicher Klischees verweisen — wenigstens *ex negativo* — auf den expositorischen Diskurs der traditionellen Manifeste ("DADA est...", "DADA n'est pas...").

Der Höhepunkt dieses sich ironisch selbstaufhebenden Manifestdiskurses bringt schließlich das *Manifeste Dada 1918*, das nach der Schreckensbilanz des I. Weltkriegs aktive, aber keineswegs sinnlose Sinntorpedierung betreibt:

"Il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles. Sans but ni dessein, sans organisation: la folie indomptable, la décomposition."

Deshalb polemisiert Tzara gegen den Manifestdiskurs: Von der Definition der typischen Merkmale dieser Textsorte ("Pour lancer un manifeste il faut vouloir: A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3,") leitet er — ähnlich wie Wilhelm von Aquitanien — über zur Negation eben dieser Prämisse:

"J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes."

Aber im Unterschied zu dem rein sinntorpedierenden Diskurs des *Antipyrine*-Manifestes schließt daran ein wenigstens teilweise "konstruktiver" Versuch der paradoxen *coincidentia oppositorum* an, der an die Tradition der Mystiker erinnert:

"J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens."

Diese paradoxe Aufhebung der Gegensätze wirkt auch in der Folge als strukturierendes Moment, wobei Tzara nur in seinem aus dem Schock des

Weltkriegs resultierenden Mißtrauen gegen alle Parteien und Gruppierungen, selbst jene der Avantgarde (*académies cubistes et futuristes*), sozusagen eine "positive", d.h. nicht sich selbst aufhebende Aussage tut: "Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté."

Von dieser Stelle an ist dann auch immer stärker ein proklamatorischer Ton zu finden: Negativer Weltbefund ("un monde mutilé") und eine (destruktive) Handlungsanweisung für die Literatur (siehe das obenstehende Zitat, in der zur Reinigung der Welt durch eine "folie aggressive" aufgerufen wird) wechseln einander ab, und erst in der abschließenden Enumeration der Dada-Definitionen unter dem Leitmotiv "dégôût" kehrt die Oxymoron-Struktur des Anfangs wieder zurück.

Man kann allerdings gerade im *Manifeste Dada 1918* sozusagen einen Grenzfall der Dada-Manifeste sehen, in dem unter dem Eindruck der Kriegszerstörung eine gewisse Annäherung an den argumentativen Stil der Textsorte Manifest stattfindet. Die späteren DADA-Manifeste der Pariser Zeit nähern sich dagegen eher der Textsorte Lyrik im avantgardistischen Sinne an: keine Narration wie in den futuristischen Manifesten, keine Argumentation, auch wenn bisweilen durch die Formulierung "DADA est..." sozusagen eine falsche Spur in diese Richtung gelegt wird (man vergleiche etwa das *Manifeste de Monsieur AA l'antiphilosophie*, in dem die [Vers-]Zeilenstruktur von entscheidender Bedeutung ist, oder Ribemont-Dessaignes' Manifest *Les Plaisirs DADA*).

4 Die neue Textsorte der surrealistischen Manifeste

Zeitgleich mit den späteren Dada-Manifesten entstehen die Manifeste des Surrealismus, die eine neue Textsorte konstituieren und wohl bis heute die meistgelesenen Prosatexte der Avantgarde darstellen. Sieht man sich etwa Bretons *Premier Manifeste* an, so fällt zunächst auf, daß allein die Textextension nicht mehr sehr viel mit der Vorstellung eines Manifests als Vorstellung und Exposition gemeinsam hat. Die (je nach Ausgabe) rund 50 Seiten dieses Textes übertreffen auch das Kommunistische Manifest noch um einiges. Aufgrund seiner herausragenden Stellung ist gerade das *Premier Manifeste* in der Kritik am gründlichsten untersucht und bisweilen sogar in seinem besonderen Textcharakter beschrieben worden. Peter Bürgers Surrealismus-Studie (cf. Bürger (1971:57-75)) liefert etwa eine recht umfangreiche Analyse, in der dem Manifest als Textsorte "im Unterschied zu rein literarischen Äußerungen" eine "besondere Art des Wirklichkeitsbezugs" (p. 57) zugewilligt wird. Gerade diese Art des Manifests aber habe Tzara mit provo-

katorischer, Breton mit poetischer Sprache zerstört.¹⁵ Freilich beschränken sich dann die Ausführungen zu Bretons Text auf eine Analyse des ersten Absatzes, dessen "Inkohärenz der Aussageformen" zu einer "syntaktischen und semantischen Ambiguität" führe. Tatsächlich ist das jedoch noch kein Argument gegen einen von poetischer Sprachverwendung gekennzeichneten Essay, als der Bretons Text zu Beginn über weite Strecken erscheint. Natürlich wechseln dabei stärker bildhafte Passagen wie die eben besprochene mit rein argumentativen, expositorisch-didaktischen Abschnitten ab, ohne jedoch diese Dominanz des Argumentativen in Frage zu stellen. Wenn es etwa nach fünf Seiten heißt: "Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir" (p. 316), dann tritt Breton dem Leser hier als didaktischer Vermittler entgegen. Wie in einer akademischen Vorlesung faßt er zusammen und erläutert gleichzeitig den vorangehenden bildhaften oder allzu theoretischen Teil.

Auch finden sich die narrativen Abschnitte in deutlich subordinierter Position: Wenn Breton (p. 324ss.) seine Entdeckung der *écriture automatique* als Erlebnisbericht im *passé simple* vorstellt, so ist aufgrund der vorangehenden argumentativen Ausführungen kein Zweifel daran, daß es sich nicht um eine Erzählung um ihrer selbst willen, sondern eben um die Exposition der Prinzipien dieser für den Surrealismus zentralen Übung handelt. Von Seite 327 an schließlich, als Breton ins Definieren kommt, wird der Text zusehends diskontinuierlich: erst enthält er in Art von Lexikoneintragen vorgestellte Definitionsversuche, dann eine Art Mitgliederliste der surrealistischen Gruppe, die Liste der surrealistischen Vorläufer (nach dem Schema: *x est surréaliste dans y*), schließlich eine Reihe von Zitaten anderer Surrealisten und danach den (auch druckgraphisch hervorgehobenen) Übergang zu einer Art Betriebsanleitung für das automatische Schreiben und andere surrealistische Verfahren. Hierauf setzt wieder der Manifestdiskurs vom Beginn ein: "Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste." (334). Das geht über in eine praktische Vorstellung surrealistischer *écriture* an Hand von Beispielen, so daß Breton in guter akademischer Tradition anstelle von "manifeste" sogar von "cette étude" spricht (p. 49). Diese Beispiele schaffen durch ihre Massierung und druckgraphische Hervorhebung noch einmal den Eindruck der Diskontinuität (es handelt sich

¹⁵ Cf. Bürger (1971:58); daß man das auch anders sehen kann, habe ich oben deutlich gemacht — es hängt von den betrachteten Manifesten ab (etwa davon, ob man Tzars Zürcher oder seine Pariser Manifeste wählt, bzw. welche Stellen aus Bretons Manifest man heranzieht). Die nachstehenden Zitate aus Bretons Manifest folgen der Ausgabe der *Œuvres complètes* (pp. 309-346).

zum Schluß um Collagen aus Zeitungstexten). Insgesamt bleibt jedoch ein dominierender Texttypus (Argumentation in der besonderen Ausprägung des [poetischen oder didaktischen] Essays bzw. da und dort sogar des Manifests im traditionellen Sinn) deutlich erhalten. Ähnliches ließe sich auch für das *Second Manifeste* von 1930 zeigen.

5 Textsortentransgression als Prinzip der Textsortenkonstitution: Aragons *Paysan de Paris*

Ein wenig anders liegt der Fall jedoch bei dem aus den Jahren des ersten Manifests stammenden *Paysan de Paris* von Louis Aragon (1926). Aragons Text steht ebenfalls in der Tradition der Manifestliteratur, aber er gibt sich nicht mehr als Manifest, sondern als Erzählung, mit der Einschränkung freilich, daß bei Erfüllung der surrealistischen Forderung nach der Aufhebung der Trennung Kunst-Leben kein rein fiktionales Erzählen mehr möglich ist. Die erste Transgression betrifft hier also den fiktionalen Charakter der literarischen Prosa, die (schon 1926) nicht mehr den Kriterien genügt, die Käthe Hamburger 1957 in ihrem Standardwerk *Die Logik der Dichtung* aufgestellt hat: d.h. der strikten Teilung in zwei literarische Grundgattungen, die fiktionale (die narrative und dramatische Texte umschließt) einerseits und die lyrische andererseits, wobei für erstere zu gelten hätte, daß die in ihr dargestellte Wirklichkeit mit dem realen Ich von Autor bzw. Leser "erkenntnistheoretisch und damit temporal nichts zu tun" haben dürfe (Hamburger (31977:67)).

Aragons Text, in Literaturgeschichten oft als "Roman" geführt (cf. Kirsch (1986:195)), weist dagegen vor allem in den narrativen Abschnitten geradezu provokant auf die Übereinstimmung des Autor-Ichs mit der realen Person Louis Aragon hin, eine Taktik, der auf der Ebene des Textes die Hereinnahme realer Dokumente wie einer Speisekarte, einer Litfaßsäulenaufschrift und mehrerer Zeitungsausschnitte entspricht. Dies ist *eine* Art der "Transgression" im Sinne unseres Ansatzes, im übrigen dieselbe, die die argentinische phantastische Literatur dann für ganz andere, genrespezifische Textstrategien eingesetzt hat. Im Rahmen unserer drei Idealtypen hätte sie es am ehesten mit dem Metaliterarischen zu tun: der Text spricht, indem er von seinem realen Autor spricht, indirekt auch von der eigenen Entstehung, umso mehr, wenn man dem surrealistischen Postulat folgt und Leben und Kunst und damit Handeln und Kunstschaffen gleichsetzt. Daß dieser Idealtypus 3 —

die metaliterarische Transgression — überhaupt das zentrale Organisationsprinzip des Textes darstellt, wird unten, vor allem bei der Analyse des Schlußteiles, noch zu zeigen sein.

Dazu kommen aber einige Abschnitte, die am ehesten mit dem Typus 2 in Verbindung zu bringen wären: insbesondere Einleitungs- und Schlußteil (*Préface à une mythologie moderne, Songe du paysan*) und der eingelegte allegorische Dialog zwischen dem Menschen und seinen Fähigkeiten. Hier zeigt sich — ähnlich wie im Ersten Surrealistischen Manifest und in anderen Texten der Gruppe aus dieser Zeit — eine Verbindung von autobiographischer Erzählung mit essayistisch-proklamatorischen Passagen, wie sie dem Manifest als Textsorte entsprechen würden. Und schließlich ist durchgehend, stärker als bei Breton und schwächer als bei Tzara, ein ironischer Grundton spürbar, der oft die Grenze zur humoristischen Selbstaufhebung der diskursiven Aussagen (Typus 1) überschreitet.

Betrachten wir zunächst die *Préface* ein wenig näher: Aragon beginnt hier im Stil einer philosophischen Abhandlung, wenngleich mit radikal philosophiekritischem Thema: *Il semble que*, heißt es da, *Il est communément reçu que* und schließlich: *Nous voyons donc*. Und worum es geht, ist die Darstellung der Geschichte der Philosophie als eine Kette von Irrtümern, da jede Kritik des Vorhergehenden durch die Tatsache, daß sie in Funktion eines Irrtums erfolgt, die Sphäre des Irrtums nie verlassen kann. Die skeptische Erkenntniskritik klingt an, ohne daß der Schreiber die Konsequenzen daraus zöge: Im Gegenteil, Irrtum und *certitude* werden als gemeinsame *réalité*, nicht jedoch als Ziel mit objektivem Charakter, angenommen. *Erreur* und *certitude*, so der scheinbare Philosoph Aragon, sind untrennbar verbunden. Die Folge könnte die Darlegung eines nihilistischen Relativismus sein, aber an dieser Stelle bricht der Text und mit ihm die Textsorte "philosophische Abhandlung" plötzlich ab, und nach einem Asterisk fährt der Autor mit einer verblüffenden Feststellung fort:

"J'en étais là de mes pensées, lorsque, sans que rien en eût décelé les approches, le printemps entra subitement dans le monde. C'était un soir, vers cinq heures, un samedi."¹⁶

¹⁶ Dieses plötzliche Abbrechen ist der oben beschriebenen Wirkung von Marinettis großen Straßenbahnen vergleichbar, freilich mit dem Unterschied, daß es hier nicht zu einem inhaltlichen Bruch (Fin-de-siècle-Passivität → futuristischer Aktionismus), sondern nur zu einer Transposition der Gedanken auf eine andere Ebene bzw. in eine andere Textsorte kommt.

Dieser abrupte Übergang zwingt den Leser, seine textsortenspezifische Erwartungshaltung zu revidieren: Da er den vorangegangenen Text ausdrücklich in sich einbezieht, ihn also zum "Subtext" macht, befinden wir uns offensichtlich doch nicht in einer philosophischen Abhandlung, sondern in einer Erzählung, die zeitlich von dem Ich-Erzähler in ganz traditioneller Form situiert wird. Auslösender Faktor für diesen Textsortenwechsel ist offenbar der Frühlingseinbruch, denn Aragon bekennt, daß angesichts eines solchen *temps de paradis* eine zielgerichtete Unternehmung wie der zuvor begonnene Essay nicht mehr möglich wäre. Die Sinne herrschen nun an Stelle der *raison*, der Autor bietet seinen Körper der *erreur* als Thron an. In dem poetisch überhöhten Ton dieses Abschnitts wird aber dann und wann doch deutlich, daß den nunmehrigen Erzähler, der nach dem Anfangssatz unversehens ins Präsens zurückgefallen ist, noch dieselben Gedanken beschäftigen wie zuvor: "Fausse dualité de l'homme [ein philosophischer Terminus], laisse-moi un peu rêver à ton mensonge" — die Aktivität hat sich gewandelt, die philosophischen Probleme sind nun nicht mehr Gegenstand der Reflexion, sondern des Träumens. Angesichts dieser Tatsache beschleichen den Leser erneut Zweifel, ob er nun die "herrschende" Textsorte richtig erkannt hat (es müßte sich um eine Art pseudoautobiographisches Prosage-dicht handeln).

Und tatsächlich: Nach dem nächsten Asterisk folgt erneut ein philosophisch-erkenntniskritischer Abschnitt, diesmal allerdings in noch größerer Radikalität. Wiederum wird argumentiert, werden (teilweise rhetorische) Fragen gestellt und logische Schlüsse gezogen.

Der letzte Abschnitt der *Préface* bringt schließlich den Übergang zu einer neuen Textsorte mit sich, die die Qualität lyrischer Prosa hat. Hier wird nicht mehr argumentiert und auch nicht mehr erzählt, hier wird besungen und auch proklamiert — die Textsorte Manifest in der Breton'schen Ausprägung steht daher besonders nahe, und der Titel des Kapitels wird in einem Preislied auf das *merveilleux quotidien* eingelöst: "De mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas."

Die beiden folgenden Erzählabschnitte *Le passage de l'Opéra* und *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* haben im ganzen gesehen bezüglich der Aussagen der *Préface* exemplifizierende Funktion. Im Detail betrachtet sind jedoch auch sie keine reinen Erzähltexte, und auch die Deskription dominiert keineswegs so sehr, wie Peter Bürger (1971:104ss.) meint. Vielmehr sind auch die beiden Hauptteile des *Paysan de Paris* äußerst komplexe Textsorten-Collagen, die den Wechsel von einem Texttypus zum anderen wirkungsästhetisch einsetzen. Beide beginnen und enden mit theoretischen Erörterungen, die zugleich die Brücke zu Einleitungs- und Schlußteil

bilden. Solche argumentativen Abschnitte finden sich auch zwischen den Erzähleinheiten, ebenso wie poetische Texte oder humoristische Variationen der Erkenntniskritik in Dada-Tradition (etwa das Gedicht *Les Réalités*). In beiden Hauptteilen wahrt die Erzählung zudem (aufgrund der Forderung der Einheit Leben/Kunst) wie in der Einleitung nicht die von K. Hamburger geforderte absolute Schranke zwischen realer Existenz des Autors und erzählendem Ich, und in den beschreibenden Abschnitten erfolgt eine weitere Verunsicherung des Lesers durch den Wechsel zwischen der eher nicht-literarischen Beschreibungen entsprechenden mathematischen Präzision (etwa in der auch graphisch getreuen Wiedergabe von Dokumenten oder in der exakten Aufzählung der Dimensionen des Parks der Buttes-Chaumont) und der lyrisch-visionären Schilderung, z.B. in der Verwandlung eines Schaufensters in das Meer, in dem eine Sirene erscheint oder in dem poetisch-phanta-stischen Schluß des zweiten Teils, in dem der Mensch sein Blut verströmend im Kosmos aufgeht und das Ende des abgetrennten Individuums proklamiert wird.

Aber damit ist erst ein kleiner Teil der Textsorten benannt, die Aragon hier einsetzt. Gleich zu Beginn des ersten Hauptabschnitts etwa, bei der Beschreibung der Passagen, gerät er unversehens in die journalistische Textsorte der Reportage, die nicht nur durch die collageartig "eingeklebten" Zeitungsausschnitte, sondern auch durch die Art der Recherche und die bei aller Objektivität persönlich gefärbte Zusammenstellung ihrer Ergebnisse eindeutig als solche zu definieren ist. Hier bleibt es also nicht bei dem literarischen Engagement des Surrealisten, sondern der Leser sieht sich für Augenblicke in eine journalistische Anklage gegen die Ausbeutungsmethoden der Großkonzerne gegenüber den "petits commerçants" versetzt, ehe der Autor wieder einmal ganz abrupt mit der metatextuellen Feststellung "Je quitte un peu mon microscope" (p. 42) unterbricht. Schließlich führt der Spaziergang durch die Welt der Passagen über das "saynète" *L'homme converse avec ses facultés*, das in einer seltsamen innerliterarischen Gattungsmischung allegorisches Theater mit dem *genero chico des sainete* zusammenbindet, mit dem *Discours de l'imagination* in einen Manifest-Text par excellence ein, der ähnlich wie Bretons *Premier Manifeste* in einer hymnisch-überhöhten Sprache einige Charakteristika des Surrealismus vorzustellen sucht.

Der zweite Hauptabschnitt verläuft über weite Strecken ganz parallel zum Einleitungstext: Eine weitgehend argumentative, erst im letzten Teil lyrisierte Betrachtung bricht abrupt ab, weil die Aktion an Stelle der Reflexion tritt: "C'est alors que l'idée me vint de rendre visite à mon ami André Breton." (p. 161). Stärker als im ersten Hauptabschnitt ist von da an eine wirkliche Erzählung vorherrschend, in der eben von dem Spaziergang der Surrealisten

durch den Park im Jahr 1924 berichtet wird. Aber selbst hier wird wenigstens ironisch die Argumentationsstruktur dann und wann wieder präsent gemacht, etwa, wenn Aragon (p. 184) den Leser barsch ermahnt, weil der in einem folgenlosen "ainsi" gehofft hatte, aus der (beunruhigenden) Erzählung zurück in die sichere Welt der Argumentation zu finden:

"Ah je te tiens, voilà l'ainsi qu'attendait frénétiquement ton besoin de logique, mon ami, l'ainsi satisfaisant, l'ainsi pacificateur."

Es erscheint fast überflüssig, darauf hinzuweisen, daß diese Ironie auch die Erzählung selbst umfaßt, in der parodistisch immer wieder Verfahren traditioneller Erzählgenres aufgegriffen werden, etwa, wenn Aragon (p. 194) plötzlich in einer (das lebensweltliche Ich einschließenden!) Erzählung ganz im Stile des guten alten realistischen Erzählers auktorial wird: "Nous avons un peu perdu de vue l'itinéraire des trois amis...". Es ist wohl auch kein Zufall, daß gerade diese ironische Passage zu der "hyperrealistischen" Transkription der Aufschriften auf der bekannten Litfaßsäule überleitet, die Peter Bürger (1971:112) zu Recht als "Angriff auf den Realismus" gelesen hat. Und wiederum ist es ganz bezeichnend, daß diese genaue Reproduktion der in einem solchen Kontext absurd wirkenden Detailinformationen über das *19e arrondissement* übergangslos in eine an die *gothic novel* erinnernde Schauerszene mündet:¹⁷

"Tout d'un coup Noll n'en croit plus ses yeux: debout sur une échappée de pierre, au-dessus d'un vertigineux lierre grimpeur, comme un plongeur au perchoir, un spectre blanc, le vide absolu entre les jambes, apparaît en contrebas sur la grande arche qui rejoint la prairie dévalante au Belvédère, agenouillée sur une tasse de café noir. Alors André Breton prend la parole: 'Vous voyez d'ici, nous dit-il, le Pont, le fameux Pont des Suicides ... '" (204)

Von da an beginnt eine Reihe von Textabschnitten, die subversiven Charakter gegenüber der Narration besitzen und die man mit einem von Stefan Groß (1985) für Maeterlinck entwickelten Begriff als "lesersadistisch" bezeichnen könnte: erst eine vom surrealistischen *amour fou* geprägte, prädominant lyrische Hymne an die Frau, die zu einem Infragestellen der Sinnhaftigkeit seiner Erzählung führt:

¹⁷ Tatsächlich erwähnt Aragon im Zusammenhang mit dieser Brücke wenig später (p. 220) auch Lewis' *The Monk*, ein Werk, das bei den Surrealisten hoch im Kurs stand und von Artaud nachgedichtet wurde.

"Vais-je poursuivre à présent cette description mensongère d'un parc où trois amis un soir ont pénétré? A quoi bon: tu t'es levée sur ce parc, sur les promeneurs, sur la pensée. Ta trace et ton parfum, voilà ce qui me possède." (p. 209)

Dann, nach einem erneut erst argumentativen, dann erzählerischen Intermezzo, eine Art poetologisch-selbstkritischer Monolog eines quasi-Diderot'schen *Moi*: "Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire. Tu es loin de compte." (p. 221); und zuletzt ein fingierter Leser-Protestbrief an den "Directeur de la *Revue Européenne*", in der der *Paysan* in Fortsetzungen erschienen war: "N'avez-vous pas honte de publier tous les mois un recueil de paroles sans signification générale valable aux yeux abstraits de la pensée?" (p. 223), der sich jedoch nach wenigen Zeilen wieder als ein Text des Autors erweist, der ihm Gelegenheit gibt, in einer neuen Textsorte (die auch auf die ökonomischen Hintergründe der Textproduktion einzugehen vermag) wiederum von der Textkonstitution selbst zu sprechen. Und auch noch der visionäre Schluß dieses Abschnitts, der in dem Bild des sich in den Kosmos verströmenden "homme-fontaine" gipfelt, nimmt seinen Ausgang wiederum von einer Leser-Beschimpfung: "Il n'appartient pas à moi de tirer de l'ennui ces malades lecteurs. Qu'ils périssent ..." (p. 226)

Der Schlußteil, *Le songe du paysan*, bringt eine ähnliche Kombinationsform wie schon der Beginn, das heißt, es überwiegt die essayistisch-argumentative Textsorte, ausgedrückt in Überleitungen wie *c'est ainsi que, je veux dire que...*, die jedoch unversehens ebenfalls in ihre eigene Negation mündet:

"Il m'est loisible de ne pas m'en tenir à ce que j'ai avancé, par la suite nécessaire, par la marche logique de ma pensée."

So entwirft Aragon in einer der Wissenschaft entlehnten Metapher ein ideales Bild der Textsortenmischung als Voraussetzung einer höheren Bewußtseinsstufe des *désordre*, die er anstrebt:

"Il m'apparaît que pour l'esprit qui n'obscurcit pas son apercevoir idéal par un incessant report, un contrôle continu de chaque moment de sa pensée par la comparaison de ce moment avec tous les moments qui le précèdent (...), que pour l'esprit qui conçoit la différence de ces mots comme un pur rapport syntaxique, qui conçoit par suite la coexistence dans un vase clos de plusieurs gaz distincts, occupant chacun tout le volume qui est offert à tous, le désordre est susceptible de passer à l'état concret." (232s.)

Zwei weitere, zunehmend lyrische Abschnitte leiten schließlich über zu dem Finale, das im musikalischen Sinne von einem *staccato* — *accelerando* geprägt ist und als wiederum neue Textsorte eine Abfolge aphorismenartiger Aussprüche bringt, die meist assoziativ verbunden sind und Einzelbegriffe des vorhergehenden Abschnitts aufnehmen, um sie in einen anderen Kontext zu setzen, was gewöhnlich zu einer Infragestellung oder sogar Aufhebung der vorhergehenden Aussage führt. Inhaltlich wird in diesem Schlußteil die eingangs dargestellte Inanspruchnahme der "letzten Fragen", d.h. der Metaphysik, durch die Literatur deutlich ausgesprochen und begründet. *Mon affaire est la métaphysique*, heißt es da etwa, und die Aufgabe dieser Metaphysik wird als *connaissance du concret* beschrieben, an der jede Philosophie scheitern muß, die (textsorten-transgredierende) Literatur aber offenbar nicht. Dieses Konkrete wird nämlich paradoxerweise mit dem eigentlichen Reich der Dichtung, mit der Phantasie, gleichgesetzt:

"Le fantastique, l'au-delà, le rêve, la survie, le paradis, l'enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret." (p. 248)

Im wesentlichen stellt dieses Finale also in verkürzter und beschleunigter Form noch einmal das Kompositionsprinzip des Gesamttextes dar, der — wie im vorhergehenden deutlich geworden sein dürfte — insgesamt eine collageartige Kombination ziemlich gleichwertig behandelter, aber untereinander völlig verschiedener Textsorten bildet. Die dabei auftretenden abrupten Übergänge, zu deren interpretatorischer Auflösung eine hierarchische Gesamtstruktur fehlt (denn es gibt hier nicht, wie noch im surrealistischen Manifest, einen "Haupttexttypus", dem die anderen untergeordnet wären), machen ganz offensichtlich die rezeptionssteuernde Strategie des Textes aus: Die Transgression wird dadurch nicht Episode, sondern ständig wiederkehrendes Strukturprinzip, indem immer wieder rezeptionssteuernde Erwartungshorizonte bezüglich der Gattung aufgebaut und durchbrochen werden. Daß dies, sparsam eingesetzt wie etwa bei Breton, der Aktivierung des Lesers dient, ist mittlerweile fast eine Binsenweisheit. Interessant erscheint jedoch, daß dieses Spiel bei Aragon eben im Unterschied zu Bretons Manifest auch im Makrobereich des Textes bestehen bleibt. Der *Paysan de Paris* ist dadurch überhaupt keiner Textsorte mehr zuzuordnen, es sei denn, einer solchen, deren einziges Bauprinzip die Textsortentransgression wäre; und er erklärt, wie wir gesehen haben, gerade dieses Bauprinzip auch zum notwendigen Lebensprinzip, um einem höheren Bewußtsein, daß sich aus der "Un-

ordnung" ergäbe, näherzukommen. Im Text nennt er dieses "concret du désordre" sogar "singulière image de ce que plusieurs ont nommé Dieu" (p. 233).

So ergibt sich eine homogene Form-Inhalts-Struktur, weil das Prinzip der Textsorten-Transgression in dem immer wieder aufgenommenen Thema des Textes (der metaphysischen Suche und Frage nach der eigenen Identität) dupliziert wird; denn auch auf diskursiver Ebene endet der Text mit der Idee der Transgression und der Sprengung einer sozial konstituierten Identität, nun freilich nicht von Texten, sondern von "einheitlichen" Personen: "Poussez à sa limite extrême l'idée de la destruction des personnes, et dépassez-la." (248).

Es erscheint deshalb nicht übertrieben, Aragons *Paysan* nicht nur als einen zentralen Text des Surrealismus zu lesen, sondern überhaupt als eines der wesentlichsten frühen Beispiele für das "nach-philosophische" (cf. dazu Thomas (1983)) Eindringen der Literatur in die Domäne der Philosophie, das für das 20. Jahrhundert typisch ist. Die Betonung der zentralen Stellung der Metaphysik, die Vermischung von lyrischer, argumentativer und erzählender Textsorte, die sich bei Aragon finden, sind nicht nur für die französische Avantgarde im engeren Sinn, sondern auch für die Väter der "Postmoderne" in der argentinischen Literatur wie Borges und Macedonio Fernández richtungweisend geworden.¹⁸ Somit dürfte offenkundig geworden sein, daß die Textsortentransgression der Avantgarde kein absolut neues (siehe Wilhelm von Aquitanien) und kein ausschließlich "modernes" (im Gegensatz etwa zur "Post-Moderne") Verfahren darstellt, freilich auch keinem arbiträren Streben nach Originalität um jeden Preis entspringt, sondern mindestens im wirkungsästhetischen Bereich eine Emanzipation des Lesers von überkommenen Rezeptionsformen anstrebt, bisweilen sogar — wie eben bei Aragon — den Versuch einer Umsetzung metaphysischer Überlegungen in den Formaspekt der Literatur durch die Schaffung einer paradoxen "Textsorte der Textsortenzerstörung" unternimmt.

¹⁸ Siehe dazu meine Studie *Textsortenlabyrinth. Zur Gattungstransgression als wirkungsästhetischer Strategie bei Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar* (erscheint in IBEROROMANIA 39 1994).

Literaturverzeichnis

- Aragon, Louis. 1979. *Le paysan de Paris*. Paris.
- Breton, André. 1988. *Œuvres complètes*, vol. 1. (ed. M. Bonnet). Paris.
- Bürger, Peter. 1971. *Der französische Surrealismus*. Frankfurt/M.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.
- Groß, Stefan. 1985. *Maurice Maeterlinck oder Der symbolische Sadismus des Humors*. Frankfurt/M.
- Hamburger, Käte. ³1977. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart.
- Hempfer, Klaus W. 1977. "Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie", in: Hinck, Walter (ed.). *Textsortenlehre — Gattungsgeschichte*. Heidelberg. 1-27.
- Iser, Wolfgang. 1975. "'Die Appellstruktur der Texte' und 'Der Lesevorgang'", in: Warning, Rainer (ed.). *Rezeptionsästhetik*. München. 228-276.
- Jakobson, Roman. 1979. "Linguistik und Poetik", in: Jakobson, Roman. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt. 83-121
- Kirsch, Fritz Peter. 1986. *Epochen des französischen Romans*. Darmstadt.
- Köhler, Erich. 1984. "No sai qui s'es — no sai que s'es", in: Köhler, Erich. *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*. München. 46-66.
- De Maria, Luciano. 1983. *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*. Mailand.
- Metzeltin, Michael/Jaksche, Harald. 1983. *Textsemantik. Ein Modell zur Analyse von Texten*. Tübingen.
- Michaud, Guy. 1966. *Message poétique du Symbolisme*. Paris.
- Mitchell, Bonner. 1966. *Les manifestes littéraires de la Belle Epoque*. Paris.
- Plett, Heinrich F. ²1979. *Textwissenschaft und Textanalyse*. Heidelberg.
- Rieger, Dietmar. 1980. *Anthologie Mittelalterliche Lyrik Frankreichs*, vol. I., *Lieder der Trobadors*. Stuttgart. 233-236.
- Rössner, Michael. 1988. *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Frankfurt/M.
- Rössner, Michael. Erscheint 1994. "Textsortenlabyrinth. Zur Gattungstransgression als wirkungsästhetischer Strategie bei Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar", in: *Iberoromania* 39.
- Rüdiger, Horst. 1971. *Zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin/New York.
- Schnur-Wellpott, Margrit. 1983. *Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht*. Tübingen.
- Skirius, John (ed.). 1981. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Mexico.
- Stempel, Wolf-Dieter. 1972. "Gibt es Textsorten?", in: Gülich, Elisabeth/Raible, Wolfgang (edd.). *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt. 175-179.
- Thomas, Johannes. 1983. "Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello", in: *Italienische Studien* 6: 73-93.
- Tzara, Tristan. 1975. *Œuvres complètes*, vol. 1, 1912-1924. Paris.
- Wellek, René/Warren, Austin. 1966. *Theorie der Literatur*. Berlin (Original N.York 1942).