

Rother Baron:
Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur
Ein literaturhistorischer Abriss

INHALT:

1. Dadaismus und Surrealismus	2
2. Surrealistische Bildstrukturen bei Goll und Celan	10
2.1. Yvan Goll und der Surrealismus	10
2.2. Surrealistische Elemente im Frühwerk Paul Celans	16
3. Surrealistische Schreibexperimente in der Wiener Gruppe	21
4. Der Einfluss des Surrealismus auf die Aktionskunst der Studentenbewegung	24
Literaturverzeichnis	28

Einleitung

Die folgenden Überlegungen gehen von der Annahme aus, dass sich der Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur in drei verschiedenen Formen manifestiert hat:

- a) als im engeren Sinne 'poetischer' Surrealismus, dessen Bildersprache von einem "höchsten Grad von Willkür" (Breton) gekennzeichnet ist und der sich an Gedichten Hans Arps, Yvan Golls sowie des frühen Paul Celan exemplifizieren lässt;
- b) als experimentell orientierte Anknüpfung an die surrealistische 'écriture automatique', wie sie beispielsweise im "methodischen Inventionismus" der Wiener Gruppe zu Tage getreten ist;
- c) als die Grenzen zwischen Literatur und Alltag durchbrechende Aktionskunst, wie sie u.a. im Rahmen der Studentenbewegung erprobt worden ist.

Es soll gezeigt werden, dass alle drei Formen surrealistischer Literatur in nuce bereits im Züricher Dadaismus vorhanden waren, jedoch erst vom französischen Surrealismus systematisiert und theoretisch fundiert worden sind und von dieser Basis aus wieder auf die deutschsprachige Literatur zurückgewirkt haben.

1. Dadaismus und Surrealismus

Über die Beziehungen zwischen Dadaismus und Surrealismus gehen die Meinungen in der Literaturkritik weit auseinander. Während die einen dem Dadaismus eine konstitutive Bedeutung für die Entwicklung des Surrealismus zuschreiben, sehen die anderen in ihm lediglich einen befreienden Impuls, der den Surrealisten den Mut und die Kraft gegeben habe, ihren eigenen Weg zu gehen.

Michel Sanouillet bietet ein Beispiel für die erstgenannte Deutungsrichtung. Er bezeichnet den Surrealismus als "französische Form des Dadaismus" (zit. nach Short 1980: 53) – und trifft sich darin mit Lucy Lippard, die ebenfalls der Ansicht ist, der Surrealismus sei

"eigentlich ein stubenrein gewordener Dadaismus, ein Dadaismus, der seine Studienjahre hinter sich hat – französischer Klarheit unterworfenen nördlichen Phantasie, zur Ordnung gebändigtes Chaos" (Lippard 1971: 487).

Demgegenüber vertritt Robert Short die These, dem Dadaismus komme bei der "Herausbildung des Surrealismus (...) nur eine beschränkte Randbedeutung" zu (Short 1980: 53). Zwar leugnet auch er nicht die Tatsache, dass "der Dadaismus ein wichtiges Stadium in der Entwicklung des Surrealismus" darstellte. Die Rolle des Dadaismus im Rahmen der Entstehung des Surrealismus beschreibt er dabei jedoch lediglich im Sinne eines äußeren Impulses. Der Dadaismus machte ihm zufolge

"kurzen Prozeß mit allem symbolistischen Drum und Dran und gab den Pariser Dichtern durch die tabula rasa, die er schuf, Gelegenheit, sich aus ihrem Erbe jene Dinge herauszufiltern, die noch Wert hatten. Er hatte als kulturelle Bewegung, die eine moralische und intellektuelle Revolte zum öffentlichen Feldzug machte, exemplarische Bedeutung und war ein wichtiges Sammelbecken, in dem Gleichgesinnte zueinander finden konnten" (ebd.: 80).

Mit seiner Sicht des Dadaismus als einer Art Initialzündung für den Pariser Surrealismus, der diesen jedoch inhaltlich kaum beeinflusst habe, unterstützt Short die Position André Bretons, der die Bedeutung des Dadaismus für die Entwicklung seiner eigenen künstlerischen Konzeption später selbst stark herunterspielte. Zwar gestand er Tristan Tzara, dessen Ankunft in Paris im Januar 1920 allgemein als Startsignal für den Pariser Dadaismus angesehen wird, auch im Rückblick noch zu, "sein bloßes Hiersein" (in Paris) habe "endlich Schluß" gemacht "mit all den abgedroschenen, biederer Diskussionen, die bis dahin Paris täglich mehr auf Provinzniveau herunterbrachten" (Breton 1924, hier zit.

nach Nadeau 1945: 31). Andererseits vertrat er jedoch auch die Meinung, es werde

"unmöglich heißen können, der Dadaismus sei zu etwas anderem nütze gewesen, als uns in diesen Zustand der Bereitschaft und des totalen Offenseins zu versetzen, worin wir bisher auf den Einsatz warteten, um nun daraus illusionslos zu dem hin aufzubrechen, was uns in Anspruch nimmt" (Breton 1924, zit. nach ebd.: 39).

Vorausgegangen war dieser Einschätzung ein öffentliches Zerwürfnis zwischen Breton und Tzara, das sich an dem von Breton inszenierten Prozess gegen den traditionalistischen Romancier Maurice Barrès entzündet hatte. Während Breton hier von der dadaistischen Pose der reinen Provokation abrücken und eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Werk und geistiger Haltung von Barrès einleiten wollte, beharrte Tzara auf der dadaistischen Position, wonach "wir alle bloß eine Bande von widerlichen Typen sind und also der geringfügige graduelle Unterschied zwischen schlimmeren Biestern und weniger widerwärtigen kaum noch ins Gewicht fällt" (Tzara 1921, zit. nach ebd.: 36).

Vordergründig ging es bei dieser Meinungsverschiedenheit um die Strategie der künstlerischen Revolte: Während Tzara weiterhin auf Travestie setzte und das bürgerliche Ideal des genialischen Künstlers (und des entsprechenden kunst sinnigen Rezipienten) durch öffentliche parodistische Aktionen bloßstellen wollte, ging es Breton um die Einleitung einer künstlerischen Gegenoffensive, die dem Alten etwas grundlegend Neues entgegenstellen sollte. Dass im Hintergrund dieser ersten Auseinandersetzung zwischen Tzara und Breton jedoch bereits der Streit um die Meinungsführerschaft in der neuen Künstlergruppe stand, zeigt sich an dem offenen Bruch im folgenden Jahr.

Auslöser für diesen Bruch war Bretons Einladung zu einem "internationalen Kongreß zur Festlegung der Richtlinien und zur Verteidigung des modernen Geistes". Tzara musste eine solche Einladung schon aufgrund der Formulierung des Kongresstitels ablehnen, weil dieser ja die Rettung eben jenes 'modernen Geistes' anstrebte, von dessen Kollaps die dadaistische Bewegung ausging. Dennoch versuchte Breton, Tzara zur Teilnahme an dem Kongress zu überreden, da zu diesem Zeitpunkt eine solche Veranstaltung ohne den Mitbegründer des Dadaismus als unvollständig gegolten hätte. Als Breton einsehen musste, dass Tzara sich nicht für seine Ziele einspannen ließ, brach er mit diesem, was sich später sogar in handgreiflichen Auseinandersetzungen zwischen der dadaistischen und der surrealistischen Künstlergruppe niederschlug (vgl. Nadeau 1945: 37 f.).

Dass es bei dem Streit keineswegs nur um Ideen, sondern durchaus auch um Macht und Meinungsführerschaft ging, zeigte sich in der Folge an dem rigiden Stil, mit dem Breton die surrealistische Gruppe leitete. Immer wieder schloss er

Abweichler aus der Bewegung aus¹, unterzog Gruppenmitglieder 'inquisitorischen' Verhören², verhinderte die Publikation von deren Schriften, wenn er diese nicht mit seinem Verständnis von Surrealismus für vereinbar hielt³, und wachte eifersüchtig darüber, dass der Begriff des Surrealismus nur in dem von ihm festgelegten Sinn verwendet wurde⁴.

Es fügt sich in dieses Bild, dass Breton die Spuren zu verwischen suchte, die den Surrealismus mit dem Dadaismus verbinden. Gegen seine Behauptung, der Dadaismus sei nur eine nebensächliche Erscheinung gewesen, die die Surrealisten allenfalls in der Verfolgung ihrer eigenen Ziele bestärkt habe, sind deshalb zunächst die inhaltlichen Verbindungslinien insbesondere zwischen dem Züricher Dadaismus und dem Surrealismus bretonscher Prägung hervorzuheben. Diese ergeben sich in erster Linie aus folgenden Überlegungen:

1. Bereits 1917 kam Breton über Apollinaire mit dadaistischen Ideen in Berührung (vgl. Nadeau 1945: 27). Die von Short und anderen vertretene These

¹ So ist Bretons Zweites Surrealistisches Manifest (1930) über weite Strecken eine einzige Abrechnung mit ehemaligen Weggefährten, denen er einen Abfall von den surrealistischen Idealen vorwirft. Neben Robert Desnos (vgl. Breton 1930: 83 ff.), einst bevorzugtes Medium in der Periode der "Schlafzustände", betrifft dies die "Herren Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault und Vitrac" sowie "einige andere", die in Bretons Erstem Manifest noch zustimmend zitiert werden (vgl. ebd.: 59 ff.). Indem Breton dabei von der Notwendigkeit einer "unabdingbare[n] Treue zum surrealistischen Engagement" spricht, die "eine Uneigennützigkeit voraussetzt, einen Mut zum Wagnis, (...) für die sich sehr wenige Menschen auf die Dauer als fähig erweisen" (ebd.: 59), stützt er selbst den Vorwurf der "Sektierermoral", den Artaud ihm macht (zit. nach ebd.: 60). Dies gilt umso mehr, wenn er betont, seine ehemaligen Gesinnungsgenossen hätten sich durch ihr Verhalten "selbst gerichtet", und ihre Namen im unmittelbaren Anschluss an die Erwähnung "alle[r] möglichen Arten von Unkraut" auflistet, die zusammen mit dem "Same[n]" des Surrealismus auf "dem Felde der Menschheit" aufgegangen seien (ebd.: 59).

² Als "Inquisitor" wird Breton von Claire Goll bezeichnet (vgl. Goll 1978: 95). Zur "querelle surréaliste" mit ihren Protagonisten Yvan Goll und André Breton vgl. 2.1.

³ Dies gilt nicht nur für Yvan Goll, der laut Auskunft von Claire Goll infolge der "querelle surréaliste" auf Betreiben von Breton in der Pariser Literaturszene vollständig isoliert wurde (vgl. ebd.: 94 ff.; ferner Müller-Lentrodts 1997: 196). Auch Aragons dreibändiges Werk *Défense de l'Infini* verweigerte die Gruppe 1925 ihre Zustimmung, weil man dem Autor vorwarf, er habe sich dabei "zu sehr ins rein Literarische verführen lassen" (Nadeau 1945: 81).

⁴ Im Verlauf der "querelle surréaliste" sandten Breton, Aragon, Eluard und Vitrac einen offenen Brief an den Herausgeber des *Journal Littéraire*, in dem sie diesem Gewalt androhen, sollte er den – ursprünglich von Apollinaire geprägten (vgl. 2.1.) – Begriff des Surrealismus verwenden, ohne dass dies von ihnen autorisiert wäre: "Nous vous avertissons une fois pour toutes que si vous permettez d'écrire le mot 'Surréalisme', spontanément et sans nous en avertir, nous serons un peu plus de quinze à vous corriger avec cruauté!" (Breton, André / Aragon, Louis / Eluard, Paul / Vitrac, Roger: Brief vom 11. Oktober 1924 an Pierre Morhange; zit. nach Knauf 1996: 136). Als Goll die Schirmherrschaft für eine Vorstellung der expressionistischen deutschen Tänzerin Valeska Gert übernahm und die Veranstaltung als "Danses surréalistes" ankündigen ließ, machte die Gruppe um Breton ihre Drohung wahr und verabredete sich zu einer Störaktion, die in einem allgemeinen Tumult endete und die Stürmung des Saales durch die Polizei zur Folge hatte. Claire Goll schreibt dazu in ihren Erinnerungen: "Kaum erschien Valeska Gert auf der Bühne, so machten sich die Surrealisten mit gellenden Pfiffen und faulen Eiern Luft. Im Zuschauerraum entstand ein unbeschreibliches Getümmel. Breton sprang auf einen Sitz und beanspruchte laut für sich das alleinige Recht, das Wort 'Surrealismus' zu gebrauchen. Es war kein Dichter mehr, der da gestikuliert, sondern der Exklusivbesitzer einer Fabrikmarke" (C. Goll 1980: 93). Die Ausführungen Claire Golls werden bestätigt durch Maxime Alexandres *Memoiren eines Surrealisten* (1987: 136 f.) sowie durch Valeska Gerts eigene Erinnerungen (vgl. Gert 1930).

einer vom Dadaismus unabhängigen inhaltlichen Entwicklung des Surrealismus ist damit kaum haltbar.

2. Zwar erreichte der Dadaismus Paris in einer bereits entwickelten Form erreichte. Auch stellte Tzara stärker dessen aktionistische Elemente in den Vordergrund. Dies bedeutet jedoch nicht, dass – vermittelt über Tzara selbst (der auch nach Ende der gemeinsamen Züricher Aktivitäten mit Ball brieflich in Kontakt blieb⁵) und die einschlägigen dadaistischen Publikationen – nicht auch die mystischen Elemente des Züricher Dadaismus von den späteren Pariser Surrealisten rezipiert worden wären. So erscheint es kaum als Zufall, wenn Breton sich in seinem Zweiten Surrealistischen Manifest ebenso wie Hugo Ball in seinem Züricher Tagebuch der rimbaudschen Wendung von der "Alchimie des Wortes" bedient (vgl. Rimbaud 1873: 298 <"Alchimie du Verbe">; Ball 1917: 86; Breton 1930: 89).⁶
3. Unabhängig von Indizien für konkrete Rezeptionswege, die den Züricher Dadaismus mit dem Pariser Surrealismus verbinden, ist festzuhalten, dass zentrale Elemente von Letzterem bereits von den Züricher Dadaisten entwickelt und praktiziert worden sind. Insbesondere sind dabei zu erwähnen:
 - a) die gemeinschaftlichen poetischen Produktionen, die Hans Arp ausdrücklich als Vorläufer der surrealistischen *écriture automatique* bezeichnet. Konkret berichtet Arp von einem zusammen mit Tristan Tzara und Walter Serner im Züricher Café de la Terrasse verfassten Gedichtzyklus mit dem Titel *Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und vom Spazierstock*, der sich aus freien Assoziationen der beteiligten Dichter zusammensetzt. "Diese Art von Dichtung" sei, so Arp, später "von den Surrealisten 'Automatische Dichtung' getauft worden". Das von den Surrealisten angestrebte Schöpfen aus dem Unbewussten fasst Arp dabei in die Worte, die "automatische Dichtung" entspringe "unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben" (Arp 1955: 54).

⁵ Vgl. die beiden Briefe von Ball an Tzara in Schuhmann (1991: 88 – 92).

⁶ Dass sich Ball mit seiner Bemerkung, mit den Lautgedichten ziehe man sich "in die innerste Alchimie des Wortes" zurück (Tagebucheintrag vom 24. Juni 1917), auf Rimbauds *Une saison en enfer* bezieht, geht auch daraus hervor, dass er in einem kurz zuvor (am 20. Juni) vorgenommenen Eintrag ausführlich auf Rimbaud eingeht. Darin heißt es: "In unserer Astronomie darf der Name des Arthur Rimbaud nicht fehlen. Wir sind Rimbaudisten, ohne es zu wissen und zu wollen. Er ist der Patron unserer vielfachen Posen und sentimentalischen Ausflüchte; der Stern der modernen ästhetischen Desolation" (Ball 1917: 83). Auch das Nebeneinander von provokatorischer Agitation und mystischer Versenkung im Züricher Dadaismus wird von Ball mit Rimbaud in Verbindung gebracht, indem er davon spricht, "eine wilde oder verwilderte Anlage" stehe bei diesem "den priesterlich-sanften, den maßvollen Grundkräften eines synthetischen Menschen, eines geborenen Dichters, bis zur Vernichtung im Wege" (ebd.). Auch Breton beansprucht für den Surrealismus die kongeniale Weiterführung rimbaudscher Ideen. So schreibt er im Zweiten Surrealistischen Manifest: "Alchimie des Wortes: dieser Ausdruck, den man heute mehr oder weniger zufällig immer wieder aufgreift, will wörtlich verstanden werden. Wenn auch das Kapitel *Une saison en enfer*, das er bezeichnet, vielleicht nicht seine ganze Bedeutung erschöpft, so stimmt es doch, daß es als der authentischste Durchbruch der Ideen gelten darf, für die lediglich der Surrealismus heute und unter Schwierigkeiten eintritt" (Breton 1930: 89).

- b) Auch das aktionistische Element, das insbesondere dem frühen Surrealismus (bzw. seiner bis 1924 reichenden 'Inkubationszeit') eignet, ist bereits im Züricher Dadaismus vorgeprägt. Dies gilt zunächst für die Ebene des dichterischen Vortrags selbst. Hier manifestiert sich das aktionistische Element in den diversen Formen des 'Gedichts in Bewegung' – wie dem *poème gymnastique*, dem *poème simultan* oder dem *chant nègre*, die die traditionell auratische Vortragsweise durchbrechen. Aktionistisch angelegt ist im Züricher Dadaismus jedoch auch die angestrebte Rezeption durch das Publikum, das durch die Einladung zu eigenen Vorträgen oder durch das Provozieren ent-rüsteter Reaktionen zur aktiven Teilnahme an den künstlerischen Darbietungen eingeladen und so aus der traditionellen Haltung eines passivischen Kunstgenusses herausgerissen werden sollte.
- c) Schließlich ist auch Bretons Ideal des "von einem höchsten Grad von Willkür" (Breton 1924: 36) ausgezeichneten dichterischen Bildes, d.h. dessen verstärkte Selbstreferentialität und Emanzipation von der konkreten Realität (bzw. der konventionellen *Realitätsdeutung*), bereits im Züricher Dadaismus angelegt (vgl. Arps *Wolkenpumpe* oder Huelsenbecks *Phantastische Gebete*).⁷ Auch Balls Verbindung der Lautgedichte mit der "uralte[n] Kadenz der priesterlichen Lamentation" (Ball 1917: 84) und die Einbeziehung von Werken spätmittelalterlicher Mystiker in das Züricher Vortragsprogramm finden eine Parallele in den mystizistischen bis okkultistischen Deutungen der eigenen poetischen Produktionen, zu denen es bei den Pariser Surrealisten im Verlauf der 'Periode der Schlafzustände' kam.⁸

Natürlich ist der Pariser Surrealismus nicht einfach mit dem Züricher Dadaismus gleichzusetzen. Die oben aufgeführten Verbindungslinien zeigen jedoch, dass Bretons Behauptung, der Dadaismus habe in den späteren Surrealisten lediglich einen "Zustand der Bereitschaft und des totalen Offenseins" (s.o.) erzeugt, der es ihnen ermöglicht habe, die in ihnen bereits angelegte künstlerische Ent-

⁷ Manches spricht dafür, dass der Züricher Dadaismus (und damit mittelbar auch der Pariser Surrealismus) bezüglich der genuin poetischen Textproduktion Arp – dessen Gedicht *kaspar ist tot* bereits 1912 entstanden ist – entscheidende Anregungen verdankt. Über seine damaligen Experimente mit "ungewöhnlichen Wortverbindungen" hat sich Arp in seinem 1953 erschienenen Gedichtband *Wortträume und Schwarze Sterne* rückblickend auch selbst geäußert. Er berichtet darin von seinen frühen spielerischen Umgestaltungen bekannter Verse zu Unsinnszeilen und merkt an, später habe er "das tiefe Wesen solcher 'sinnlosen Späße'" erkannt und dann "bewußt solche Erlebnisse" gestaltet (Arp 1953: 5 f.).

⁸ Vgl. hierzu Aragons Anmerkungen zu den betreffenden surrealistischen Experimenten in *Une vague de rêves* ('Eine Flut von Träumen', 1924): "Weil das Reden in Trance so sehr verblüffte, suchte man das merkwürdige Phänomen auch entsprechend schwärmerisch zu deuten: Man bemühte das Jenseits, die Seelenwanderung, das Übernatürliche und Wunderbare und erntete nur Ungläubigkeit und Gelächter. Tatsächlich waren die Erklärungen des Phänomens aber gar nicht so falsch, wie man meinen möchte" (zit. nach Nadeau 1945: 56).

wicklung kompromisslos in Angriff zu nehmen, zu kurz greift. Vielmehr verdankt der Pariser Surrealismus den Züricher Dadaisten auch inhaltlich wesentliche Impulse – die er dann freilich auf charakteristische Weise weiterentwickelt hat. Die Veränderungen, die sich dadurch an den ursprünglichen inhaltlichen Konzepten ergaben, lassen sich in Bezug auf die oben genannten Punkte wie folgt zusammenfassen:

1. Angeregt durch die psychiatrischen Studien, die er im Rahmen seines Medizinstudiums und 1916 während seiner Assistenzzeit im neuropsychiatrischen Zentrum von Saint-Dizier betrieben hatte, bezog Breton die Technik der 'automatischen Niederschrift' auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Die *écriture automatique* erhielt so nicht nur ein theoretisches Fundament, sondern wurde auch in der Praxis der Textproduktion systematisiert. So versuchte man die hypnoseähnlichen Zustände, in denen man ohne "Kontrolle durch die Vernunft" (Breton 1924: 26) schreiben wollte, in der 'Periode der Schlafzustände' (vgl. Nadeau 1945: 49 ff.) gezielt herbeizuführen.
2. Die Verbindung zwischen Dichtung und Aktion erfolgte nicht mehr so spontaneistisch wie im Züricher Dadaismus, sondern manifestierte sich mehr und mehr in gezielten Provokationen. Mit diesen wurden nun – wie etwa der oben erwähnte fiktive Prozess gegen Barrès verdeutlicht – verstärkt politische Ziele verknüpft. Daneben richteten sich die entsprechenden Aktionen jedoch auch gezielt gegen 'Abweichler' – wie etwa im Fall der Störung eines von Goll organisierten Tanzabends (vgl. Anm. 4). Parallel dazu nahm das durch die happeningartigen Aktionen angestrebte Hineinwirken in den gesellschaftlichen Alltag allerdings vermehrt symbolischen Charakter an. Zu erwähnen sind hier insbesondere die ready-mades und die durch Max Ernst in Paris populär gewordenen Collagen, die Alltagsnähe suchen und Elemente des Alltags unmittelbar verarbeiten, ohne direkt in diesem zu wirken.

Ein Grund für dieses Ausweichen auf die symbolische Aktion ist wohl auch die – im Vergleich zum Züricher Dadaismus – längere Teilhabe der surrealistischen Bewegung am Kunstbetrieb, durch die der provokatorische Elan einer stärkeren Abnutzung unterlag. Im Zusammenhang damit ist auch das immer stärkere Aufbrechen des Widerspruchs zwischen der von den Surrealisten proklamierten 'révolution permanente' und der Notwendigkeit des Eintretens für konkrete gesellschaftliche Veränderungen zu sehen. Deutlich wurde dieser Widerspruch insbesondere an den Konflikten der Surrealisten mit kommunistisch orientierten Intellektuellen.

3. Die Produktion poetischer Bilder, die von der konventionellen Realitätswahrnehmung unabhängig sein sollten, entsprang schon bei den Züricher Dadaisten der Erkenntnis, dass "der Künstler, der aus der freischal-

tenden Imagination heraus arbeitet, (...) in puncto Ursprünglichkeit einer Täuschung" erliege: "Er benutzt ein Material, das bereits gestaltet ist" (Ball 1917: 78), entgeht also nicht den Deutungen, die andere bereits in dieses hineingelegt haben. Das über die futuristischen 'parole in libertà' hinausgehende Element der eigenen poetischen Experimente bestand laut Hugo Ball demzufolge gerade darin, dass die isolierte Vokabel "einen *neuen* Satz" geboren habe,

"der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An hundert Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie namhaft zu machen, ließ dieser Satz das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen; weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung" (ebd.: 83).

In ähnlicher Weise empfanden auch die Pariser Surrealisten ihre poetische Produktion als Befreiung von der konventionellen Realitätssicht. Wenn Breton "Surrealismus" als "reine[n] psychische[n] Automatismus" definiert, "durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht" (Breton 1924: 26), so verbindet er damit allerdings den Glauben "an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*" (ebd.: 18).

Die Produktion poetischer Bilder, die sich durch einen "höchsten Grad von Willkür" auszeichnen (ebd.: 36), zielt damit nicht nur auf eine vorübergehende Befreiung aus den Fesseln der konventionellen Realitätssicht, sondern auf eine grundlegend und dauerhaft *andere* Form der Beziehung zwischen Ich und Welt ab. Dieser Zielsetzung entspricht das Ideal einer 'surrealistischen Revolution', wie es auch im Namen des seit 1924 erscheinenden Organs der Bewegung zum Ausdruck kommt ("La Révolution surréaliste").

Durch den Anspruch, das Denken nicht nur aus erstarrten Strukturen lösen, sondern die Ich-Umwelt-Beziehung grundlegend neu strukturieren zu wollen, ergab sich nun allerdings ein doppeltes Dilemma: Zum einen musste eine "unaufhörliche Revolution" proklamiert werden, da jedwede soziale Ordnung – auch eine "revolutionäre Ordnung" – nur als der Vielfalt des Lebens und des menschlichen Geistes widersprechende Fessel angesehen wurde.⁹ Zum anderen durfte die eigene poetische Produktion nicht als Literatur deklariert werden. Denn kennzeichnend für die Literatur in der bürgerlichen Gesellschaft war es ja gerade, dass diese das kreative Potenzial des Menschen in einen Sonderbereich abdrängte und so untergrub, anstatt den Einzelnen in seiner Entfaltung zu bestärken.

⁹ Vgl. Paul Eluards Beitrag in *La Révolution surréaliste* (2/1925, Nr. 4), hier zit. nach Nadeau (1945: 90).

Hieraus ergab sich ein reiches Konfliktpotenzial. Im ersten Fall betraf dies die Auseinandersetzung mit den kommunistisch orientierten Intellektuellen, die in der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre mehr und mehr in den Vordergrund trat.¹⁰ Dabei ging es um die Frage, wie und ob eine 'révolution permanente' im surrealistischen Sinn möglich sein könne, solange Hunger, Elend und soziale Ungerechtigkeit anhalten: Musste vor dem Kampf um die Befriedigung der geistig-künstlerischen Bedürfnisse der Menschen nicht erst die Befriedigung von deren Grundbedürfnissen sichergestellt werden?¹¹

Der Versuch, die surrealistischen Experimente nicht als 'Literatur' zu deklarieren, mündete schon früh in Konflikte innerhalb der Gruppe¹², da nicht eindeutig zu definieren war, wann surrealistische Produktionen noch eine zu große Nähe zum bürgerlichen Literaturkonzept aufwiesen und wann sie dieses hinter sich ließen. Letztlich handelte es sich hierbei auch um einen Widerspruch in sich, da man ja gerade das befreiende Potenzial der menschlichen Phantasie und "Inspiration"¹³ nutzen wollte, um die Einzelnen aus dem "Diktat der Vernunft" (Breton, s.o.) zu befreien. Dazu aber musste man sich nolens volens auf – wenn auch radikal neuartige – Formen von Kunst stützen und lief damit natürlich Gefahr, vom bürgerlichen Kunstbetrieb vereinnahmt und so der erhofften 'revolutionären' Wirkung beraubt zu werden. Die einzige Möglichkeit, dies sicher zu vermeiden, wäre der totale Verzicht auf Publikationen und öffentliche Darstellung gewesen. Dann aber hätte man jedoch auch nicht im Sinne der angestrebten 'révolution permanente' in die Gesellschaft hineinwirken können.

Im Folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, ob und in welcher Weise die einzelnen Aspekte des französischen Surrealismus (und damit indirekt auch die literarischen Konzepte des Züricher Dadaismus) in der deutschsprachigen Literatur aufgegriffen und weiterentwickelt worden sind. Dabei wird davon ausgegangen, dass die zentralen Elemente des poetischen Surrealismus

¹⁰ In der Folge kam es auch immer wieder zu Aus- und Übertritten. Nachdem sich Pierre Naville bereits 1926 den Kommunisten angeschlossen hatte, trat schließlich auch Aragon im Anschluss an eine Reise in die Sowjetunion, die er 1930 gemeinsam mit Georges Sadoul unternommen hatte, der KPF bei.

¹¹ Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass "drei Viertel der Menschheit" materiell ausgebeutet würden, erklärte Pierre Naville bei seiner Abkehr vom Surrealismus "das ganze Gezänk der Intellektuellen" für "durch und durch müßig, nichtig und sinnlos" (Naville, Pierre: *La Révolution et les Intellectuels* <1927>, zit. nach Nadeau 1945: 108).

¹² Im November 1926 wurden – wie Aragon, Breton, Eluard, Péret und Unik 1927 in der Flugschrift *Au grand jour* ('Im Rampenlicht') mitteilten – Philippe Soupault und Antonin Artaud aus der Gruppe ausgeschlossen, da sie "dem schriftstellerischen Schaffen einen gewissen Eigenwert beimaßen" und sich so gegen das surrealistische Postulat, dem zufolge "literarische Produktion als solche (...) unnütz, nichtig und sinnlos" sei, gestellt hätten (Nadeau 1945: 115; vgl. auch die in Anmerkung 3 erwähnte Entscheidung der Gruppe gegen eine Veröffentlichung von Aragons *Défense de l'Infini*).

¹³ Vgl. Louis Aragons *Traité du style* (1928), worin der Surrealismus als "durchschaute, anerkannte, hingenommene und dann nutzbar gemachte Inspiration" charakterisiert wird (zit. nach Nadeau 1945: 65).

jeweils nicht in ihrer Gesamtheit, sondern einzeln rezipiert worden sind. Der Exemplifizierung dieser These dienen

- a) die Nähe der Lyrik des späten Yvan Goll und des frühen Paul Celan zu Bretons Surrealismus- bzw. Surrealitätskonzeption, wie sie sich in dessen Verständnis des poetischen Bildes manifestiert;
- b) die Anknüpfung von Teilen der Wiener Gruppe an die surrealistische 'écriture automatique';
- c) das aktionistische Element in der Studentenbewegung, das vor allem in deren spontaneistischer Phase Berührungspunkte mit den happeningähnlichen Aktionen von Dadaisten und Surrealisten aufweist.

2. Surrealistische Bildstrukturen bei Goll und Celan

2.1. Yvan Goll und der Surrealismus

Für Goll wie für Breton waren bei der Entwicklung ihrer 'Surrealistischen Manifeste' gleichermaßen Guillaume Apollinaires Proklamation eines 'neuen Realismus' in der Dichtung und Pierre Reverdys Konzeption des poetischen Bildes von zentraler Bedeutung. Dennoch bestehen zwischen ihren jeweiligen Surrealismus-Begriffen die größtmöglichen Unterschiede. Dies liegt zunächst an der Komplexität und vielfältigen Ausdeutbarkeit des Surrealismus-Begriffs selbst, wie er von Apollinaire geprägt worden war.¹⁴ So sind in Apollinaires Verständnis des Surrealismus bzw. des "neuen Realismus" (Apollinaire 1918: 167) noch deutlich die Spuren seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Kubismus zu erkennen, der von ihm 1913 in seiner Schrift *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* theoretisch begründet worden war. Insbesondere seine Verknüpfung der schon für Futurismus und Expressionismus zentralen Simultaneität der Darstellung mit der Konzentration auf scheinbar einfache und alltägliche Dinge bzw. Begebenheiten erscheint kubistisch inspiriert. So konstatiert er u.a., der "heutige Dichter" schätze "keinen einzigen Vorgang in der Natur" gering und verfolge

"mit seinem Geist genau, was sich in den ungeheuersten und den ungreifbarsten Synthesen: Menschenmassen, Sternnebeln, Ozeanen, Nationen sowie in den anscheinend

¹⁴ Apollinaire hatte sein Bühnenstück *Les mamelles de Tirésias* (Die Brüste des Tiresias, Uraufführung 1917, ED 1918, dt. 1987) mit dem Untertitel "drame surréaliste" versehen. Vgl. hierzu die Begründung der Wortwahl durch Apollinaire in einem Brief an Paul Dermée vom März 1917: "Nach reiflicher Überlegung halte ich es (...) für klüger, die Sache Surrealismus statt Surnaturalismus zu nennen, wie ich das bisher tat; denn Surrealismus kommt noch nicht in den Wörterbüchern vor, so daß man damit freier umgehen kann als mit dem von den Philosophen schon vorbelasteten Begriff Surnaturalismus" (zit. nach Nadeau 1945: 21).

einfachsten Begebenheiten offenbart: wenn eine Hand eine Tasche durchwühlt, ein Streichholz durch Reibung angezündet wird, im Tier-Ruf, im Geruch der Gärten nach dem Regen, in einer Flamme, die in einem Herd entfacht wird. Die Dichter sind nicht nur die Menschen des Schönen. Sie sind auch und vor allem die Menschen des Wahren, insofern sie mit ihm in das Unbekannte eindringen, so daß die Überraschung, das Unerwartete zu den hauptsächlichen Quellen der heutigen Poesie gehört" (ebd.: 169 f.).

Auch Yvan Goll stellt in seinem *Manifest des Surrealismus* (1924) die Affinität von Apollinaires Surrealismus-Begriff zum Kubismus heraus. So konstatiert er, der Surrealismus sei zwar eine "von Guillaume Apollinaire angeregte Konzeption", doch finde man in seinem poetischen Werk "dieselben Elemente wie in den Werken der ersten Kubisten". Den Weg vom Kubismus zum Surrealismus zeichnet Goll dabei – in deutlicher Anlehnung an Apollinaire – wie folgt nach:

"Die Kubisten, in ihren Anfängen, beugten sich tief über den einfachsten, wertlosesten Gegenstand und gingen so weit, ein Stückchen bemaltes Papier, eine Spielkarte oder den Deckel einer Zündholzschachtel, in ihrer ganzen Wirklichkeit, hineinzukleben. Aus dieser Übertragung der Wirklichkeit auf eine höhere künstlerische Ebene entstand der Surrealismus" (Goll 1924: 371).

Auch wenn Goll davon spricht, im "Jahrhundert des Films" bestimme "die Schnelligkeit der Assoziation zwischen dem ersten Eindruck und dem letzten Ausdruck" die "Qualität" des poetischen Bildes (ebd.: 371 f.), ergibt sich eine Parallele zu Apollinaire. Dieser hatte gefordert, "im Zeitalter des Telefons, der drahtlosen Telegraphie und des Flugwesens" dürfe die dichterische Freiheit "nicht geringer sein als die einer Tageszeitung, die in einem einzigen Blatt die allerverschiedensten Themen behandelt", und resümiert:

"Die Schnelligkeit und die Einfachheit, mit der sich die Geister daran gewöhnt haben, mit einem einzigen Wort so komplexe Wesen wie die Masse, eine Nation, das All zu bezeichnen, hatte kein modernes Gegenstück in der Poesie. Die Dichter füllen diese Lücke aus, und ihre synthetischen Gedichte schaffen neue Einheiten, die einen ebenso zusammengesetzten Gestaltwert haben wie Kollektivbegriffe" (Apollinaire 1918: 164).

Seine Forderung, der Dichter solle seine "Zurückhaltung (...) gegenüber den Weiten des Raumes" ablegen (ebd.), hat Apollinaire schon in *Zone*, dem berühmten Einleitungsgedicht aus der Sammlung *Alcools* (1913), umgesetzt. Darin fungieren Eindrücke aus Marseille, Koblenz, Rom, Amsterdam und Paris als Ausgangspunkte der dichterischen Phantasie und überschneiden sich in einem simultanen Assoziationengeflecht:

"Te voici à Marseille au milieu des pastèques / Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant / Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon / Te voici à Amsterdam avec une jeune

filles que tu trouves belle et qui est laide / (...) / Tu es à Paris chez le juge d'instruction / Comme un criminel on te met en état d'arrestation (...)" (Apollinaire 1985: 412). ["Hier bist du in Marseille inmitten der Wassermelonen / Hier bist du in Koblenz im Hotel zum Riesen / Hier sitzt du in Rom unter einem japanischen Mispelbaum / Hier bist du in Amsterdam mit einem jungen Mädchen, das du schön findest und das hässlich ist / (...) / Du stehst in Paris vor dem Untersuchungsrichter / Wie einen Verbrecher verhaftet man dich (...)"]

In ähnlicher Weise hat Goll – der bereits 1920 einen Essay *Über Kubismus* veröffentlicht hatte – seine kubistisch-surrealistische Dichtungskonzeption in *Paris brennt* (1921) demonstriert. Der aus sich selbst immer neue, ineinander überfließende Bilder zeugende Assoziationenstrom – dem auf der Ebene der äußeren Realität die Vielfalt der Eindrücke im technisierten Alltag der modernen Großstadt entspricht – manifestiert sich hier u.a. in folgenden Zeilen:

"Auf ratterndem Einrad radelt die SONNE / Das Handicap zu gewinnen / Sie schwitzt in ihrem gelben Sweater / Das Weltrennen hört nie mehr auf / Motorräder erklimmen die Milchstraße / Und in Longchamps auf besoffenen Pferden / Starten zitronengoldne Jockeys" (Goll 1921: 45).

Im Bestreben, sich von der Gruppe um Breton abzugrenzen, polemisiert Goll in seinem *Manifest des Surrealismus* gegen die "Fälschung des Surrealismus, die einige Ex-Dadas erfunden haben" (Goll 1924: 372). Diese würden, so Goll, bald "wieder von der Bildfläche verschwinden"; denn wer die "Allmacht des Traums" verkünde und "Freud zur neuen Muse" stemple, verwechsle in Wahrheit "Psychiatrie und Kunst" (ebd.).

Goll übersieht dabei, dass Apollinaire in seiner für ihn und die Gruppe um Breton maßgeblichen Schrift über den *neuen Geist und die Dichter* (s.o.) auch euphorisch von der "nächtliche[n] und verschlossene[n] Welt der Träume" spricht, in die der "heutige Dichter" seine Leser "ganz lebendig und wach" mitziehen könne (Apollinaire 1918: 169 f.). Die neuere Dichtung bahne den Menschen einen Weg

"in Welten, die unaussprechlich über unseren Köpfen wogen. In jene uns näheren oder entfernteren Welten, die um denselben Unendlichkeitpunkt kreisen, den wir in uns tragen" (ebd.: 170).

Freilich dachte Apollinaire dabei nicht daran, die psychoanalytischen Erkenntnisse Sigmund Freuds für die Dichtung nutzbar zu machen. Vielmehr war die Vorstellung einer besonderen Vertrautheit des Dichters mit dem, was andere sich kaum 'zu träumen wagen', bei ihm eng mit der visionären Kraft der Erfin-

der und Entdecker assoziiert.¹⁵ So führt er als Beleg für seine These, dass für den Dichter "die geringste Tatsache (...) der Ausgangspunkt für eine unbekannte Unendlichkeit" sein könne, Isaac Newtons Überlegungen anlässlich eines fallenden Apfels an – weshalb er auch die Meinung vertritt, man könne "diesen Gelehrten einen Dichter nennen" (ebd.: 169).

Goll und Breton stellen damit jeweils andere Aspekte des Apollinaire-Textes in den Vordergrund. Für Bretons Apollinaire-Rezeption sind jene Passagen zentral, in denen Apollinaire die visionäre Kraft des modernen Dichters herausstellt.¹⁶ Dabei unterschlägt Breton allerdings die insgesamt affirmative Haltung Apollinaires zur technischen Entwicklung der Neuzeit und proklamiert stattdessen eine Surrealität, die in der für sie kennzeichnenden Befreiung der verschütteten geistigen Kräfte des Menschen der Industrialisierung (und der durch sie bedingten zunehmenden Entfremdung des Menschen von sich selbst und seiner Umwelt) tendenziell kritisch gegenübersteht.

Goll hingegen setzt Apollinaires Surrealismus-Konzeption weitgehend mit dem Kubismus gleich. Wenn man Apollinaires poetisches Werk betrachte, finde man, so Goll (1924: 371) "darinnen dieselben Elemente wie in den Werken der ersten Kubisten". Golls Apollinaire-Rezeption ist demnach in erster Linie formaler Natur und mündet in eine Dichtung, die in der Tat eher als 'kubistisch' denn als 'surrealistisch' zu bezeichnen ist.

Golls Bemühen, die Simultaneität des modernen Großstadtlebens dichterisch widerzuspiegeln, findet im Übrigen eine Parallele in den Vorkriegsgedichten Jakobs van Hoddiss und Alfred Lichtenbergs hat. Daneben sind nach dem Ersten Weltkrieg auch aus dem Dadaismus Gedichte in 'freieren' Versen hervorgegangen, die ähnliche Simultaneitätsdarstellungen bieten wie Goll in *Paris brennt* (vgl. u.a. George Grosz' *Gesang an die Welt*¹⁷). Offenbar sind Golls Verbindungen zum Dadaismus und insbesondere zum Expressionismus also enger, als es sein Abgesang auf den Expressionismus (vgl. *Der Expressionismus stirbt*, 1921) glauben machen will.

Ähnliche Divergenzen wie im Falle der Apollinaire-Rezeption ergeben sich zwischen Breton und Goll auch hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf Pierre Reverdy. Dieser hatte in seinen Ausführungen zum poetischen Bild in der Moderne (*L'Image*), die er zuerst 1918 veröffentlicht hatte, das Bild als "reine Schöpfung des Geistes" bezeichnet:

¹⁵ "Die modernen Dichter sind also Schöpfer, Erfinder und Propheten" (Apollinaire 1918: 171).

¹⁶ Ihre äußerste Zuspitzung erfährt dieses Dichter-Bild in der religiösen Verklärung des modernen Poeten: "Die Dichter werden schließlich den Auftrag erhalten, in lyrischen Teleologien und archilyrischen Alchimien eine immer reinere Bedeutung der Gottes-Idee auszubilden" (Apollinaire 1918: 170).

¹⁷ Das Gedicht, das angesichts der Malkunst als Schwerpunkt der künstlerischen Tätigkeit von Grosz natürlich auch eine besondere Affinität zur bildenden Kunst aufweist, ist u.a. abgedruckt in Pörtner (1961: 500 – 502).

"Es kann nicht aus einem Vergleich, sondern nur aus der Annäherung zweier mehr oder weniger entfernter Realitäten entstehen. (...) Das Besondere eines starken Bildes besteht darin, daß es aus der spontanen Annäherung zweier sehr entfernter Realitäten hervorgeht, deren Beziehung *allein der Geist* erfaßt hat" (Reverdy 1927: 265).

Breton bezieht sich im Rahmen seiner Überlegungen zur Funktion des Bildes im poetischen Surrealismus explizit auf Reverdy (vgl. Breton 1924: 22 f. und 34 ff.). Seine Überzeugung, das "stärkste Bild" zeichne sich durch einen "höchsten Grad von Willkür" aus (ebd.: 36), ist eine Frucht der Auseinandersetzung mit Reverdy. Offensichtlich von diesem inspiriert ist auch Golls Feststellung, "die schönsten Bilder" seien jene, die weit voneinander entfernte Elemente der Wirklichkeit am direktesten und schnellsten verbinden" (Goll 1924: 371).¹⁸

Während allerdings Breton Reverdys Definition des poetischen Bildes zu einer theoretischen Begründung und Vertiefung der von ihm angestrebten "Surrealität" – als Gegenentwurf zur bestehenden Realität – heranzieht, rekuriert Goll darauf, um seine Forderung nach einer Anpassung des Dichters an die Eindrucksvielfalt und den rapiden Eindruckswechsel in der modernen Großstadt zu untermauern. Wenn er davon spricht, "die Schnelligkeit der Assoziation zwischen dem ersten Eindruck und dem letzten Ausdruck" bestimme "die Qualität des Bildes" (ebd.: 371; s.o.), so ist dies das genaue Gegenteil dessen, was Breton aus Reverdy folgert, nämlich – zumindest der Form nach – eine Anpassung an die gegebene Realität, statt ihrer von Breton geforderten Überschreitung zu einer neuen, qualitativ anderen "Surrealität".

Legt man das Verständnis von Surrealismus zu Grunde, das sich durch die Arbeiten Bretons und seiner Mitstreiter in der Literaturwissenschaft etabliert hat, lassen sich vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen gerade jene Werke Golls, die im Umkreis von dessen *Manifest des Surrealismus* stehen, nicht als surrealistisch bezeichnen. Allerdings zeichnet sich im Spätwerk Golls eine Annäherung an das Surrealismus-Verständnis Bretons ab.

Zwar spricht sich Goll in dem kurz vor seinem Tod entstandenen *Manifest des Realismus* (1948) noch einmal gegen eine Dichtung aus, die "mit der Idee und dem willkürlichen Bild des Gegenstandes spielt" (Goll 1948: 392). Sein Beharren darauf, dass "Realismus, Surrealismus, Neue Realität" gleichermaßen "von der Wirklichkeit" abstammten, erweist sich jedoch nur vordergründig als fortgesetzte Ablehnung des bretonschen Surrealismus. Denn Golls gleichzeitig erhobene Forderung, der Dichter müsse im Zuge einer "langen geduldigen Metamorphose" "das Res", das "*Ding an sich*", in Worte verwandeln (ebd.), bedeutet – wie insbesondere die Gedichte des 1941 bis 1949 entstandenen Zyklus *Traumkraut* verdeutlichen – in der Praxis auch eine Abkehr von der konventionellen Realitätssicht.

¹⁸ Zu den Bezügen zwischen Reverdy und Goll bzw. Breton vgl. auch Knauf (1996: 143 ff.).

So lässt sich das Gedicht *Bluthund* zwar auf der äußeren Ebene noch mit Golls schwerer Krankheit (Leukämie) in Verbindung bringen, ist ansonsten jedoch weit davon entfernt, wie von Goll in seinem *Manifest des Realismus* gefordert, 'in die Dinge einzudringen' und diese so in ihrem Wesen zu erhellen. Vielmehr zeichnen sich die Verse gerade durch die Konstruktion einer Eigenwelt aus, die sich – aufgrund der fehlenden klaren Referenzpunkte für die gewählten Bilder – durchaus als "Surrealität" im Sinne Bretons bezeichnen ließe:

"Bluthund vor meinem Herzen / Wachend über mein Feuer / Der du dich nährst von bitteren Nieren / In der Vorstadt meines Elends // Leck mit der nassen Flamme deiner Zunge / Das Salz meines Schweißes / Den Zucker meines Todes // Bluthund in meinem Fleisch / Fang die Träume die mir entfliegen / Bell die weißen Geister an / Bring zurück zu ihrem Pferch / Alle meine Gazellen // Und zerbeiße die Knöchel meines flüchtigen Engels" (Goll 1951: 157).

Dass die hier von Goll beschworenen "Träume" (bzw. Alpträume) sich dem bretonschen Verständnis von Surrealismus annähern, ist allerdings nicht im Sinne eines radikalen Wandels in Golls Lyrik-Verständnis zu verstehen. Vielmehr führt Müller-Lentrodts (1997: 198) die scharfe Zurückweisung des bretonschen Surrealismus-Verständnisses durch Goll gerade darauf zurück, dass dieser "die Verbindung zur Breton-Gruppe (eventuell sogar einen Anschluß an die Gruppe) von sich aus gesucht hat, jedoch abgelehnt und nicht aufgenommen wurde". Noch bei seinem Zusammentreffen mit Breton im New Yorker Exil bemühte sich Goll in devotem Ton um eine Aussöhnung mit Breton (die dieser freilich ablehnte).¹⁹ Die in Golls poetologischen Schriften immer wieder betonte Distanz zum bretonschen Surrealismus-Konzept erscheint vor diesem Hintergrund als Reflex einer persönlichen Enttäuschung, die über die de facto vorhandene und im Spätwerk auch deutlich zu erkennende Orientierung an Breton hinwegtäuscht.

Eine indirekte Bestätigung für die Nähe der *Traumkraut*-Gedichte zum Surrealismus im Sinne Bretons ergibt sich durch die Plagiatsvorwürfe, die Claire Goll ab 1953 gegen Paul Celan erhoben hat (vgl. zu diesen Emmerich 1999: 85 f. und 114 ff.). Denn zwar sind diese – angesichts der Tatsache, dass die von Claire Goll inkriminierten Texte aus Celans Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* alleamt bereits vor Celans Tätigkeit als Übersetzer von Texten Yvan Golls entstanden sind – unhaltbar. Da sich Claire Goll mit ihren Anschuldigungen jedoch auf Gedichte aus *Traumkraut* bezog, bedeutet die Unterstellung, Celan habe für die Erarbeitung seines Gedichtbandes daraus einzelne Verse geklaut, implizit das Eingeständnis einer surrealistischen Prägung von Golls Gedichtband. Denn die

¹⁹ Vgl. die Diskussion von Golls Brief vom 15. März 1942 an Breton in Müller-Lentrodts (1997: 197 ff.).

frühe Lyrik Paul Celans, die hier in Rede steht, war – wie im Folgenden gezeigt werden soll – erkennbar surrealistisch geprägt.

2.2. Surrealistische Elemente im Frühwerk Paul Celans

Es ist davon auszugehen, dass Paul Celan bereits während des Romanistik-Studiums, das er 1939 an der Universität Czernowitz aufgenommen hatte, mit surrealistischen Ideen in Berührung gekommen ist. Deutliche Spuren seiner Auseinandersetzung mit dem Surrealismus zeigen sich jedoch erst während seiner Bukarester Jahre (1945 – 1947), als er sich gemeinsam mit seinem Freund Petre Solomon surrealistisch inspirierten Sprachspielen hingab (vgl. Celan/Solomon 1981: 55 ff.) und mit führenden rumänischen Surrealisten (u.a. Gherasim Luca und Paul Păun) in Kontakt kam. Dabei festigte sich seine Auffassung, dass es sich beim Surrealismus um "mehr als nur eine Schreibtechnik", nämlich um einen "état de l'esprit" (Eluard) handelte, der für ihn mit seinem "Nonkonformismus" ein Gegengewicht zu totalitären Ideologien aller Art – also auch zum Nachkriegsstalinismus, auf den die Rumänen seinerzeit verpflichtet werden sollten – darstellte (vgl. Emmerich 1999: 63 f.).²⁰

Eine Vertiefung von Celans Beziehungen zum Surrealismus ergab sich dann 1948 in Wien, als er Anschluss fand an "die kleine, aber dynamische Wiener Szene surrealistischer Maler und Literaten" (ebd.: 72), die sich dort gebildet hatte. Im Rahmen einer surrealistischen Ausstellung der Agathon-Galerie trug er am 3. April 1948 Verse anerkannter surrealistischer Lyriker vor, die er um eigene Gedichte ergänzte. Besondere Bedeutung erlangte für ihn dabei der aus dem Saarland stammende Maler Edgar Jené, den Celan in einem Brief an Alfred Margul-Sperber – seinen Mentor und Förderer aus den Bukarester Jahren – als "mein[en] hiesige[n] Sperber" und als "'Papst' des Surrealismus" bezeichnete (Celan/Margul-Sperber 1975: 50).

Celans Beziehung zu Jené fand auch Niederschlag in dem Essay *Edgar Jené und der Traum vom Traume* (1948), der für Celans Surrealismus-Verständnis von zentraler Bedeutung ist. Celan spricht darin davon, dass "der Mensch nicht nur in den Ketten des äußeren Lebens" schmachte, sondern auch "geknebelt" sei und "nicht sprechen" dürfe, da die Ausdrucksmöglichkeiten "unter der tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit" verschüttet seien:

²⁰ Diese Auffassung verdankte sich freilich auch der speziellen Situation, in der sich die rumänischen Surrealisten damals befanden. In einer nicht-repressiven gesellschaftlichen Konstellation hatte sich der Surrealismus – wie oben gezeigt (vgl. den ersten Abschnitt) – aufgrund der fehlenden inhaltlichen Präzisierung seines Revolutionsbegriffs gerade als unzureichender Leitbegriff für die Initiierung konkreter sozialer Veränderungen erwiesen. Das Verbot des Surrealismus in Rumänien im Oktober 1947 verdankte sich denn auch mehr der Verpflichtung der Schriftsteller auf den sozialistischen Realismus als einer möglichen Gefährdung der realsozialistischen Gesellschaftsordnung durch surrealistische Ideen.

"So mußte ich auch erkennen, daß sich zu dem, was zutiefst in seinem Innern seit unvordenklichen Zeiten nach Ausdruck rang, auch noch die Asche ausgebrannter Sinngebung gesellt hatte und nicht nur diese!" (Celan 1948: 157).

Celans Eintreten für eine dichterische Erneuerung der Sprache erinnert an Hugo Balls oben zitierte Einschätzung, dass "der Künstler, der aus der freischaltenden Imagination heraus arbeitet, (...) in puncto Ursprünglichkeit einer Täuschung" erliege, da er ein Material benutze, "das bereits gestaltet ist" (Ball 1917: 78). Daneben ergeben sich aber natürlich auch nicht zu übersehende Parallelen zum poetischen Surrealismus der Gruppe um Breton. Diese treten noch deutlicher zutage, wenn Celan "das Neue" "jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens" verortet:

"Aus den entferntesten Bezirken des Geistes mögen Worte und Gestalten kommen, Bilder und Gebärden, traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert, und wenn sie einander begegnen in ihrem rasenden Lauf und der Funken des Wunderbaren geboren wird, da Fremdes Fremdestem vermählt wird, blicke ich der neuen Helligkeit ins Auge. (...) ihr Licht ist nicht das Licht des Tages, und sie ist von Gestalten bewohnt, die ich nicht *wiedererkenne*, sondern *erkenne* in einer erstmaligen Schau" (ebd.: 157 f.).

Insbesondere die Wendung, dass in der neuen Dichtung "Fremdes Fremdestem vermählt" werde, lässt an Reverdy denken, der, wie oben ausgeführt, "das Besondere eines starken Bildes" darin sah, "daß es aus der spontanen Annäherung zweier sehr entfernter Realitäten hervorgeht, deren Beziehung *allein der Geist* erfaßt hat" (Reverdy 1927: 265). Wie Breton im Anschluss an Reverdy hervorhob, "daß die beiden Begriffe, die das Bild ausmachen, vom Geist nicht etwa *mit Absicht*" zueinander in Beziehung gesetzt worden seien, sondern es sich bei ihnen um "das Ergebnis eines Vorgangs" handle, "den ich surrealistisch nenne" (Breton 1924: 35), betont auch Celan das Unwillkürliche der neuen Begriffsbildung (die sich "jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens" vollziehe; s.o.).²¹ Und wie sich Breton gegen die "Herrschaft der Logik" (ebd.: 15) und die "Kontrolle durch die Vernunft" (ebd.: 26) wendet, wurzelt auch für Celan die Freiheit der Dichtung in einer Welt jenseits des herkömmlichen Rationalitätsverständnisses (was, wie unten noch zu zeigen sein wird, nicht zwangsläufig mit einer Herrschaft des Irrationalen gleichzusetzen ist):

"mein Herz erfährt, nun, da es meine Stirn bewohnt, die Gesetze einer neuen, unausgesetzten und freien Bewegung. Ich folge meinen wandernden Sinnen in die neue Welt

²¹ Auch die von Celan bemühte Metaphorik ist bei Breton vorgeprägt: Wie Celan vom "Funken des Wunderbaren" spricht, der durch die 'Vermählung' von 'Fremdem mit Fremdestem' entstehe, verwendet auch Breton das Bild eines "besondere[n] Licht[es]", das bei der "zufälligen Annäherung" zweier Ausdrücke entstehen könne. Der "Wert des Bildes" hänge dabei, so Breton weiter, "ganz von der Schönheit des erzielten Funkens ab" (Breton 1924: 35).

des Geistes und erlebe die Freiheit. Hier, wo ich frei bin, erkenne ich auch, wie arg ich drüben belogen wurde" (Celan 1948: 158).

Der Jené-Essay hat auch unmittelbare Spuren in Celans Lyrik aus jener Zeit hinterlassen. So trägt ein Zyklus seines Bandes *Mohn und Gedächtnis* (1952)²² die Überschrift *Gegenlicht* und verweist damit auf eine Stelle des Jené-Essays, an der vom "Gegenlicht des fremden Todes" die Rede ist, dem der Dichter "am Hochaltar unserer heiliggesprochenen Vernunft" ausgesetzt sei. Im letzten, 1950 entstandenen Gedicht dieses Zyklus finden sich zwei Verse, die sich unmittelbar zu Bretons poetischem Surrealismus²³ in Beziehung setzen lassen:

"Im leisen Fenster schwankt die leise Tür. / Der stille Baum trat in die stille Stube"
(Celan 1952: 47).

Die poetische Qualität dieser Verse beruht zu einem wesentlichen Teil auf der unmittelbaren Beschreibung von Sinneseindrücken: der Widerspiegelung der Tür im Fenster und dem sich im Zimmer abzeichnenden Schatten eines Baumes. Dies lässt an einen zentralen Beispielsatz Bretons aus seinem Ersten Surrealistischen Manifest denken:

"Da ist ein Mensch, den das Fenster entzweigeschnitten hat" (Breton 1924: 23 f.).

Breton hatte damit seine Vorstellung eines die "Kontrolle durch die Vernunft" (ebd.: 26) ausschaltenden Surrealismus exemplifiziert. Auch hier resultiert die poetische Sprache aus einem Verzicht auf die rationale Deutung des Geschehens, d.h. auf die Schlussfolgerung, dass der offenbar unsichtbare Oberkörper des Mannes nicht vom Fenster 'abgeschnitten' worden ist, sondern lediglich infolge des Hinausbeugens aus dem Fenster nicht zu sehen ist. Der Verzicht auf eine "Kontrolle durch die Vernunft" nähert sich damit in diesem Fall der impressionistischen Kunsttheorie an. Denn auch für diese war ja die Forderung Paul Cézannes, sich nicht "der Logik des Gehirns" unterzuordnen und stattdessen die Augen selbst "denken" zu lassen (Cézanne 1921: 21), von zentraler Bedeutung.²⁴

Wie für Breton ist allerdings diese im Impressionismus wurzelnde poetische Praxis auch für Celan nur ein Mittel unter anderen, um den Boden der konven-

²² Der Band besteht aus vier Zyklen mit insgesamt 56 Gedichten, die zwischen 1944 und dem Frühjahr 1952 entstanden sind und von denen 26 bereits in *Der Sand aus den Urnen* (1948) enthalten waren (vgl. den Kommentar zu Celan <2005>: 592).

²³ Celan übersetzte in seinen ersten Pariser Jahren (1949/50) Texte Bretons, die er zusammen mit eigenen Gedichten in dem Heft *Surrealistische Publikationen* veröffentlichte (Heft 1 erschien 1950 in Klagenfurt, Heft 2 1953 in Paris).

²⁴ Bedenkt man, dass Goll sich in seinem Ausführungen *Über Kubismus* u.a. auf Cézanne beruft (Goll 1920: 330), ergibt sich eine Verbindung vom Impressionismus über den Kubismus zum Surrealismus – die einzelnen Ismen sind eben nicht so weit voneinander entfernt, wie ihre Manifeste glauben machen wollen.

tionellen Realitätsdeutung zu verlassen und eine eigene, poetische Gegenwelt zu erschaffen. Besonders deutlich wird dies in dem folgenden, 1951 entstandenen Gedicht aus dem – auf den Zyklus *Gegenlicht* folgenden – Zyklus *Halme der Nacht*:

"Unstetes Herz, dem die Heide die Stadt baut / inmitten der Kerzen und Stunden, / du steigst / mit den Pappeln hinan zu den Teichen: / im Nächtlichen schnitzt dort / die Flöte den Freund ihres Schweigens / und zeigt ihn den Wassern. / Am Ufer / wandelt ver mummt der Gedanke und lauscht: / denn nichts / tritt hervor in eigener Gestalt, / und das Wort, das über dir glänzt, / glaubt an den Käfer im Farn" (Celan 1952: 50).

In dem Bild der Pappeln, die mit dem lyrischen Ich gemeinsam zu den Teichen 'hinaufsteigen', weisen auch diese Verse noch Anklänge an das impressionistische 'Denken mit den Augen' (Cézanne, s.o.) auf. Allerdings zeichnet sich das Gedicht insgesamt doch durch eine starke Ablösung von der äußeren Realität aus. Schon der einleitende Vers lässt sich nicht mehr eindeutig auf irgendein äußeres Geschehen zurückführen.

Die 'hermetische' Wirkung des Gedichts ergibt sich zu einem großen Teil aus der Vermischung von Abstrakta mit Konkreta (sowie der ungewöhnlichen Personifizierung eines Verbums; vgl. "Freund ihres Schweigens"). Die allegorisierende Evokation des Gedankens, der "vermummt" am Ufer wandelt und "lauscht", erhält in diesem Zusammenhang programmatische Bedeutung. Sie verweist auf die Abkehr von der herkömmlichen Rationalität und das dadurch ermöglichte Gewahrwerden des "Wunderbaren" (Jené-Aufsatz, s.o.) bzw. ganz Anderen: Der "vermummte" Gedanke bringt, wie sich unter Zugrundelegung des Jené-Aufsatzes interpretieren ließe, eben durch seine 'traumhafte Verschleierung' (s.o.) den "Funken des Wunderbaren" hervor. Dieser offenbart sich darin, dass die Dinge nicht mehr in "eigner", d.h. altvertrauter Gestalt, sondern wie zum ersten Mal – "in einer erstmaligen Schau", wie es in dem Jené-Aufsatz heißt – wahrgenommen und in ihrer neuen Gestalt (in dem "Wort, das über dir glänzt") evoziert werden können.

Eben dieses poetologische, selbstreferenzielle Element der celanschen Lyrik hat nun allerdings schon früh dazu geführt, dass man den Abstand dieses Dichters zur surrealistischen Poesie betont hat; denn für diese war ja gerade das Unwillkürliche – die Überwältigung des Künstlers durch die Bilder, die sich in seinem Unbewussten formen – konstitutiv. So nannte schon Helmuth de Haas in seiner Besprechung von *Mohn und Gedächtnis* Celan einen "Surrealist[en], der seine Spontaneität kontrolliert und auf die automatische Textur verzichtet" (de Haas 1953: 32). Ähnlich konstatierte später Böschstein-Schäfer, die von Celan angestrebte 'Vermählung von Fremdem mit Fremdestem' (Jené-Essay, s.o.) geschehe in seiner Dichtung weniger

"unter dem surrealistischen Zeichen spontaner Impulse aus dem Unbewußten, wobei alle Sinne sich vertauschen und das Herz 'die Stirn bewohnt', sondern zumeist unter der Leitung eines fast argwöhnischen Bewußtseins, das auch eben jenen Text, der seine Überantwortung ans Unbewußte zu feiern willens war, nicht verlassen mochte und sich in einer umsichtig transponierenden Sprechweise bezeugt" (Böschstein-Schäfer 1970: 254).

Dagegen kann zwar mit Pretzer (1980: 169) eingewendet werden, dass sich ja auch die Werke der Gruppe um Breton wohl kaum "völlig dem Unbewußten verdanken", sondern mit der Betonung der unbewussten Anteile des Geschaffenen lediglich der Anspruch einer neu zu erschaffenden 'Surrealität' herausgestellt werden soll.²⁵ Dementsprechend weist die frühe Lyrik Celans – trotz der im Vergleich zu den Werken aus dem Umkreis Bretons größeren Reflexivität der Verse – auch eine unübersehbare Nähe zum Surrealismus bretonscher Prägung auf.

In späteren Jahren hat sich Celan allerdings mehr und mehr vom Surrealismus entfernt. Die Gründe hierfür sind ähnlich gelagert wie im Fall Ingeborg Bachmanns, mit der Celan eine langjährige, ebenso schwierige wie innige Liebesbeziehung verband. Auch sie hatte sich von ihren lyrischen Anfängen abgewandt, als sie erkannte, wie leicht das lyrische Gedicht von konservativen Kritikern für eine Bestätigung ihrer harmonisierenden Weltsicht vereinnahmt werden konnte.²⁶

Für Celan, dessen Eltern dem nationalsozialistischen Massenmord an den Juden zum Opfer gefallen sind, war eine solche Rezeption seiner Gedichte natürlich noch unerträglicher als für Bachmann. So schrieb er Ende 1958 fast schon verzweifelt an den Literaturwissenschaftler Jean Firges, es gehe ihm "nicht um Wohllaut, sondern um Wahrheit" (zit. nach Firges 1962: 266). In seiner Antwort auf eine Umfrage der Pariser *Librairie Flinker* aus demselben Jahr wandte sich Celan folgerichtig auch gegen eine 'poetisierende' Sprache und forderte stattdessen von der Lyrik eine "Präzision", die "den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen" imstande sei. Die spätestens seit dem 1959 erschienenen Band *Sprachgitter* offenbar werdende Tendenz seiner eigenen Lyrik umreißt er dabei mit den Worten:

²⁵ Vgl. in dem Zusammenhang auch die oben bereits erwähnte Definition des Surrealismus durch Aragon, der diesen als "durchschaute, anerkannte, hingenommene und dann nutzbar gemachte Inspiration" charakterisiert (zit. nach Nadeau 1945: 65).

²⁶ So begründete sie 1961 ihr Misstrauen "gegen jede Metapher, jeden Klang, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen", wie er dem Gedicht eigne, mit dem Wunsch, "noch einmal [zu] überprüfen (...), was daran ist, was es ist, was es sein sollte" (Bachmann 1983: 25). Zu harmonisierenden Tendenzen in der Celan-Rezeption – insbesondere seiner *Todesfuge*, die von mehreren Literaturkritikern (u.a. Heinz Piontek und Hans Egon Holthusen) als Zeugnis "reine[r] Poesie" angesehen wurde – vgl. Emmerich (1999: 94 f.).

"Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem 'Schönen', sie versucht, wahr zu sein. Es ist also (...) eine 'grauere' Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre 'Musikalität' an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem 'Wohlklang' gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte" (Celan 1958: 167).

3. Surrealistische Schreibexperimente in der Wiener Gruppe

Während Celan, wie oben ausgeführt, im Surrealismus einen "état de l'esprit" (Eluard) sah, der zu einer Transformation des Gegebenen in einer neu zu schaffenden 'Surrealität' beitragen könne, konzentrierte man sich in der Wiener Gruppe stärker auf das experimentelle Element des Surrealismus. Gerhard Rühm unterscheidet dabei zwischen den "'konstruktivisten', (...) die *mit* (...) der sprache arbeiteten", auf der einen und den "surrealisten", die "*in* der sprache arbeiteten", auf der anderen Seite. Während ihn selbst die Konstruktivisten beschäftigt hätten, sei sein Freund Artmann "von der schwarzen romantik und dem surrealismus" hergekommen, "der sich anscheinend gerade mit einer österreichischen tradition – etwa den zauberstücken des wiener volkstheaters – überraschend gut" habe verbinden lassen. Auch unter den Malern sei "anfangs die surrealistische gruppe die stärkste" gewesen (Rühm 1997: 19). Ähnlich stellt auch Konrad Bayer fest, er selbst und Artmann seien "mehr dem surrealismus, dem manierismus, der schwarzen romantik verpflichtet" gewesen, während Wiener, Rühm und Achleitner auf "ein konstruktives, am material orientiertes schreiben" abgezielt hätten (Bayer 1964: 30).

Besonders gut lässt sich die Verwendung surrealistischer Schreibtechniken am Werk Hans Carl Artmanns verdeutlichen. So knüpft dieser in seiner *Grünverschlossenen Botschaft* (1965) – einer Sammlung von "90 Träume[n]" (Untertitel) – durch den Verweis auf die Traumlogik deutlich an die von Breton formulierte zentrale Prämisse des Surrealismus an, die von der Möglichkeit einer Auflösung der "scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*" (Breton 1924: 18) ausgeht.

Die "Träume", die jeweils mit der Nennung ihres Platzes in der Reihe enden oder mit der betreffenden Zahl spielen, lassen zudem den Einfluss des "methodischen inventionismus" erkennen. Diesen hatte die Gruppe laut Rühm auf Anregung einer Gruppe von "chilenischen Anarchisten", die Artmann "auf grund seiner weitreichenden sprachkenntnisse" mit den anderen Gruppenmitgliedern bekannt gemacht hatte, entwickelt (Rühm 1967: 14). Dabei wurde zunächst "willkürlich, intuitiv oder automatisch" ein 'wortstock' erstellt, "geordnet nach wortarten". Das so gewonnene "sprachliche material" sollte dann, "aus einem

kausalen begriffszusammenhang gelöst, in einen semantischen schwebezustand geraten, auf 'mechanischem' wege überraschende wortfolgen und bilder erzeugen" (ebd.). Rühm sah in diesem Verfahren "eine art systematisierung der alogischen begriffsfolgen des konsequenten surrealismus" (Rühm 1967: 14).

Ein Resultat dieser Arbeitsweise sind u.a. Artmanns "lyrische verbarien" – ein Begriff, der sowohl an 'Verb-Arien' als auch an 'Aquarien' oder 'Herbarien' denken lässt und damit die Singbarkeit der Worte mit dem Betrachtungscharakter der betreffenden lyrischen Werke verbindet. Die Programmatik dieses Begriffs wird u.a. an folgenden Versen deutlich, die hier zum Zwecke einer Verdeutlichung des Kompositionsprinzips in verschiedene Schrifttypen untergliedert und typisiert werden²⁷:

in meinem garten verbluten	a)
<i>die drosseln des wahnsinns</i>	<i>b)</i>
<u>aus geometrischen fontänen</u>	<u>c)</u>
<i>die drosseln des wahnsinns</i>	<i>b)</i>
in meinem garten verbluten	a)
<u>aus geometrischen fontänen</u>	<u>c)</u>
aus geometrischen fontänen	c)
verbluten in meinem garten	a) + Inversion
<i>die drosseln des wahnsinns</i>	<i>b)</i>
in meinem garten verbluten	a)
<i>die fontänen des wahnsinns</i>	<i>b) + c) + b)</i>
aus geometrischen <i>drosseln</i>	c) + b)
<u>die geometrischen drosseln</u>	<u>b) + c) + b)</u>
in meinem garten verbluten	a)
aus fontänen <i>des wahnsinns</i>	c) + b)
aus geometrischem <u>wahnsinn(x)</u>	c) + b) + <u>syntaktische Anpassungen</u>
verbluten in meinem garten	a) + Inversion
deine <i>drosseln</i> zu fontänen	Neu + b) + Neu + c)

In dem Gedicht wird ein in drei Motiveinheiten zerlegtes Thema ("in meinem garten verbluten" / "die drosseln des wahnsinns" / aus geometrischen fontänen") auf quasi musikalische Weise 'durchgeführt' und am Ende in neuer Zusammensetzung präsentiert. Es veranschaulicht damit auf exemplarische Weise die Neukombination des sprachlichen Materials, wie sie für die surrealistische Literatur von zentraler Bedeutung ist.²⁸ Gleichzeitig zeichnen sich die das

²⁷ Verse entnommen aus: Weibel (1997: 66).

²⁸ Dies gilt analog auch für die 'Konstruktivisten', so dass die oben wiedergegebene Unterscheidung Rühms zwischen diesen und den surrealistisch orientierten Autoren in der Wiener Gruppe nicht im Sinne einer Abgrenzung, sondern eher als Unterscheidung hinsichtlich der gewählten Ansatzpunkte für die experimentelle Arbeitsweise zu verstehen ist.

Thema konstituierenden Bilder durch einen hohen Grad an Selbstreferenzialität aus und entsprechen damit Bretons Ideal eines von einem "höchsten Grad von Willkür" bestimmten dichterischen Bildes.

Anklänge an den "methodischen Inventionismus" der Wiener Gruppe finden sich auch in dem ersten "Traum" aus Artmanns *Grünverschlossener Botschaft*, der – hierin an Spielzeuge erinnernd, bei denen eine Reihe kleiner werdender Gegenstände in das jeweils nächstgrößere Stück eingefügt werden muss – gleich mehrere Bildbereiche ineinander 'verschachtelt':

"Im Herzen einer Grille das Cello zu streichen, ist ein häufiger Traum und Anlaß zur Hoffnung, Geld zu erwerben, gesetzt daß die Grille von einer Wachtel verspeist wird, die Wachtel aber von einem Lamm, das Lamm von einem Wolf, und dieser wieder von einem hungernden Admiral, den seine meuternde Flotte an der Küstenebene von Oregon ausgesetzt hat. Dann tönt das Cello in den eingeweiden Admiral Boyds, du erwachst und schreibst, deine eigene Musik noch im Ohr, die Zahl *eins*" (Artmann 1967: 197).

Artmanns Text (den man wohl am treffendsten als Prosagedicht charakterisieren kann) nutzt die Eigenlogik des Traums, um die scheinbare Selbstverständlichkeit der Alltagslogik in Frage zu stellen. So täuschen einzelne Worte und Wendungen ("ist ein häufiger Traum", "gesetzt daß") hier Logik und Alltäglichkeit vor, wo de facto das freie, ungewöhnliche Bilder erzeugende Spiel der Assoziationen dominiert. Diesem parodistischen Ansatz steht in dem folgenden Ausschnitt aus Bayers posthum veröffentlichtem, mit autobiographischen Elementen durchsetztem "Roman" *der sechste Sinn* (1966) die Konstruktion einer Gegenwelt gegenüber, in der die starren Gesetze der Alltagslogik aufgehoben sind. Mit seiner Freundin "auf der Böschung des Kanals" sitzend, betrachtet der Erzähler das Wasser und das sich darauf spiegelnde Licht, bis sich plötzlich seinem "bewußtsein Paläste und Städte endlos tief leuchtend und glitzernd die sich da in die Tiefe ziehen" öffnen:

"(...) und da ist eine Ruhe und es verlangt mich danach und ich starre und bin erstarrt und bin schon unten und schwebe in meinem neuen Medium mit langsamen Stößen wie in flüssigem Glas hinauf durch die Schluchten und hinunter an den glitzernden Wänden wie ein langsamer Puls vorbei wie ein schwingender Vogel gleitend auf geheimnisvoll vorgezeichneten Luftbahnen und eine wunderschöne Melancholie breitet sich über [mich] und da höre ich ihre Stimme und beschimpfe sie und sie versteht kein Wort und heult und da zeichnet sich eine Zahl in die abendliche Finsternis und das Jahr unserer Trennung brennt in dem schwarzwolkigen Firmament rot notiert in den Tafeln der Kabbala und Jahre später werde ich dich auf der Strasse wiedersehen (...) und da werde ich feststellen müssen dass du da Lippenstift auf den oberen Schneidezähnen hast und einen schlechtgeschnittenen Wintermantel trägst und ein Kind im Bauch und eine schlechte Sprache und das war mir vorher garnicht aufgefallen" (Bayer 1966: 422 f.).

Der freie Fluss der Assoziationen, formal durch den Fortfall der Interpunktion unterstützt, schließt hier das ungehinderte Hin- und Herwechseln zwischen (Tag-)Traum und Realität, Gegenwart und Zukunft mit ein. Die Utopie einer völlig ungebundenen, auch die Gesetze von Raum und Zeit überwindenden Existenz wird hier jedoch mit der unerbittlichen Logik der gesellschaftlichen Realität konfrontiert, in die der Traum übergangslos mündet: Das Zusammensein mit der Freundin, das den Erzähler vermutlich zu der Vision eines von allen Alltagsfesseln losgelösten Daseins inspiriert hat, klingt unvermittelt in einem Streit aus, der offenbar die endgültige Trennung zur Folge hat. Dadurch werden beide Partner wieder auf die von der gesellschaftlichen Realität vorgegebenen geschlechtsspezifischen Rollenmuster festgelegt, deren Konsequenzen am Ende der Erzählsequenz antizipiert werden. Die utopisch-harmonische Sprache des Traums kontrastiert dabei mit der "schlechte[n] sprache" eines Alltags, der einen am anderen nur die mangelhafte Anpassung an die jeweilige soziale Rolle (wie sie sich in den vom Erzähler konstatierten äußerlichen Makeln der Freundin widerspiegelt) wahrnehmen lässt.

4. Der Einfluss des Surrealismus auf die Aktionskunst der Studentenbewegung

In seiner für die Studentenbewegung zentralen Schrift *Versuch über die Befreiung* (1969) postuliert Herbert Marcuse die Entwicklung einer "neue[n] Sensibilität". Dabei bezieht er sich auch auf Gedanken André Bretons. Deutlich wird dies – außer durch die Erwähnung Bretons unmittelbar vor dem Kapitel, in dem Marcuse sich der näheren Beschreibung der "neue[n] Sensibilität" widmet (vgl. Marcuse 1969: 41) – insbesondere an der Kritik, die er an der Rolle von künstlerischer Kreativität und Phantasie im Rahmen des gesellschaftlichen Alltags übt. Wie Breton wendet er sich gegen die 'Verdammung' der Kunst zu etwas "Irreale[m], Ausgedachte[m] und Fiktive[m]" (ebd.: 62). Denn durch die Abdrängung in das Reservat der "Oeuvres" (ebd.: 70) werde die Kunst davon abgehalten, eine "Technik zum Umbau der Wirklichkeit [zu] werden" (ebd.: 62). Dadurch komme ihr grundsätzlich ein "affirmative[r] Charakter" (ebd.: 63) bzw. eine die sozialen Gegensätze und gesellschaftlichen Widersprüche "tilgende (...) Kraft" zu, die selbst den "radikalsten Erscheinungen der nicht-illusionären und der Anti-Kunst" anhafte:

"Sie sind immer noch Oeuvres: Gemälde, Skulpturen, Kompositionen, Gedichte und haben als solche ihre eigene Form und mit ihr eine eigene Ordnung: ihren eigenen Rahmen (...). Die ästhetische Notwendigkeit der Kunst verdrängt die schreckliche Not-

wendigkeit der Realität, sublimiert ihren Schmerz und ihre Freude; das blinde Leiden und die Grausamkeit der Natur (und der 'Natur' der Menschen) nehmen Sinn und Zweck an – 'dichterische Gerechtigkeit'. Die Anklage wird aufgehoben, und selbst Hohn, Schimpf und Spott – die extreme künstlerische Negation der Kunst – erliegen dieser Ordnung" (ebd.: 70).

In der "Rebellion der jungen Intelligenz" (ebd.: 51) erfuhren "der Wert und die Funktion von Kunst" Marcuse zufolge nun "wesentliche Umwandlungen" (ebd.: 63), indem "das Recht und die Wahrheit der Phantasie zu Forderungen politischer Aktion" wurden:

"Der politische Protest (...) reicht nun in eine Dimension hinein, die vordem als ästhetische Dimension wesentlich apolitisch war. Er aktiviert in dieser Dimension gerade die organischen Momente: die humane Sinnlichkeit, die gegen das Diktat repressiver Vernunft aufbegehrt und dadurch die sinnliche Gewalt der Imagination beschwört" (ebd.: 51 f.).

Marcuses Ausführungen ließen sich auch auf die spontaneistischen Happenings der Züricher Dadaisten und der frühen Surrealisten beziehen. Dass sie nicht ganz zufällig an Bretons Vision einer Traum und Wirklichkeit vereinenden 'Surrealität' erinnern (vgl. Breton 1924: 18), bezeugt die Tatsache, dass sich Marcuse zur Exemplifizierung seiner Überlegungen auf Forderungen von Studierenden der Pariser 'Ecole des Beaux Arts' stützt. Diesen Forderungen zufolge soll "die schöpferische Aktivität, wie sie jedem Individuum immanent ist", so in die sozialen Prozesse integriert werden, dass die "Arbeit der Kunst" und "der Künstler" nur noch "Momente dieser Aktivität" wären (zit. nach ebd.: 76).

Aus diesen Überlegungen ergibt sich eine radikale Anklage gegen den Schriftsteller, der bereits durch seine bloße Existenz die Beschränkung der Imagination auf das eng umgrenzte Feld der Kunst sanktioniere und so objektiv zur Stützung der bestehenden Strukturen beitrage. Dies kommt u.a. in den Protestaktionen zum Ausdruck, mit denen sich die Gruppe 47 bei ihrer letzten Tagung – im Oktober 1967 im zwischen Nürnberg und Bayreuth gelegenen Gasthaus Pulvermühle – konfrontiert sah. Die Demonstrierenden kritisierten dabei nicht etwa bestimmte literarische Tendenzen, die sie mit der Gruppe 47 assoziierten, sondern die durch sie repräsentierte Existenz der Literatur als gesellschaftlichem Sonderbereich. Die pauschale Verwendung des Wortes 'Dichter' als Schimpfwort ließ die Studierenden konsequenterweise auch Annäherungsversuche von sich als links verstehenden Autoren wie Martin Walser, Reinhard Lettau oder Erich Fried zurückweisen.²⁹

Wie die deutsche Studentenbewegung sich in der Gruppe 47 das zentrale Symbol der bundesdeutschen Nachkriegsliteratur aussuchte, um ihre Forderung

²⁹ Vgl. die Augenzeugenberichte in Reich-Ranicki (1981: 19) sowie in Richter (1979: 106 f.).

nach einer stärkeren Verbindung von künstlerischer Phantasie und gesellschaftsverändernder Aktion zum Ausdruck zu bringen, verliehen auch die Pariser Studierenden dieser Zielsetzung durch symbolische Attacken gegen Einrichtungen, die für sie die traditionelle 'Ghettoisierung' der Kunst repräsentierten, Nachdruck. So malten sie etwa an das Pariser Odeon die Parole "L'imagination au pouvoir!" ('Die Phantasie/Vorstellungskraft an die Macht!'). Auch andere Graffiti wurden vorzugsweise an zentralen Einrichtungen der bürgerlichen Kultur angebracht und verwiesen so auf den Versuch, die revolutionären Forderungen unmittelbar in den gesellschaftlichen Alltag 'einzuschreiben'. Auf immer neue Weise formulierten sie das von Marcuse auf den Begriff gebrachte Ideal eines 'Produktiv-Werdens' der künstlerischen Phantasie.

Der dabei zutage tretende Kerngedanke eines Ausbruchs der Phantasie aus dem Ghetto der Kunst und ihres gesellschaftsverändernden Produktivwerdens im Alltag der Menschen erinnert auch an Bretons ablehnende Haltung gegenüber der Literatur als gesellschaftlichem Sonderbereich. Maurice Nadeau (1986: 222) erkannte in den Graffiti der Studierenden denn auch die "Schlagworte" der Surrealisten wieder – was sich bestätigt, wenn man sich einige der Graffiti in Erinnerung ruft:

"La poésie est dans la rue." ('Die Dichtung ist auf der Straße.')

"L'art est mort, ne consommez pas son cadavre!" ('Die Kunst ist tot, verzehrt nicht ihren Leichnam!')

"Libérez les passions!" ('Befreit die Leidenschaften!')

"Je prends mes désirs pour la réalité, car je crois en la réalité de mes désirs." ('Ich halte meine Wünsche für die Wirklichkeit, weil ich an die Wirklichkeit meiner Wünsche glaube.') (zit. nach Michel 1968: 170 – 173).

Die Widerstände, denen sich die Demonstranten bei ihren Aktionen ausgesetzt sahen, konnten teilweise als Bestätigung der von ihnen konstatierten repressiven Struktur der Gesellschaft angesehen werden. So verunglimpfte etwa Hans Werner Richter die Demonstrationen der in 'faschingsähnlicher' "Kostümierung" vor der 'Pulvermühle' erschienenen Studierenden als "Klassenkampf-Fasching" (Richter 1979: 106). Die Diskreditierung derartiger Protestformen als "revolutionärer Karneval" bzw. als "ästhetisierender Anarchismus" (vgl. Michel 1968: 180) verwies nach Ansicht von Karl Markus Michel auf die verbreitete Angst, die "nur verbale Kritik der Intellektuellen, der arbeitsteilige Protest gegen einzelne Mißstände", könnte "in eine totale Kontestation" umschlagen:

"Das mit der Konventions- und Tabuverletzung verbundene Lust-Erlebnis mag zunächst als Selbstzweck erscheinen (...); aber schon das Komplement dieser Provokationslust, der aus Angst geborene Haß breiter Bevölkerungsschichten auf die Provokateure, die ihnen gar nichts tun, ist ein Indiz dafür, daß hier nicht nur verfestigte Identifikationsmodelle angegriffen werden (sie sind bisher kaum angetastet, geschweige denn zer-

stört worden), sondern daß – im Akt der Demonstration selbst – neue Möglichkeiten aufscheinen, die den bestehenden Autoritätsstrukturen die Stirn bieten und deshalb bei allen, die das dunkel spüren, Bestrafungsangst wecken." (Michel 1968: 180 f.).

Die 1968 mit den Stimmen der Großen Koalition beschlossenen Notstandsgesetze, die u.a. eine Einschränkung des Post- und Fernmeldegeheimnisses sowie den Einsatz der Bundeswehr bei politischen Unruhen im Innern vorsahen, wurden von weiten Teilen der außerparlamentarischen Opposition als Versuch angesehen, "in unsere Verfassung autoritäre Elemente einzubauen" und "Handhaben zu schaffen, die den Mißbrauch der demokratischen Freiheiten erleichtern" (so der langjährige Vorsitzende der IG Metall und des Internationalen Metallarbeiterbundes, Otto Brenner, zit. nach Harbecke 1991: 245). Sie bewirkten so den allmählichen Übergang von spontaneistischen Protestformen zum organisierten Widerstand, was sich konkret in der Gründung von marxistisch-leninistisch orientierten 'Studentenparteien des Proletariats' (kurz ML-Gruppen) an den Hochschulen niederschlug.

Diese scheinbar konsequente Radikalisierung der Protestbewegung bedeutete jedoch faktisch eine Abkehr von den eigentlichen Zielen der Revolte. Denn die umfassende Befreiung der unterdrückten Kräfte der Sinnlichkeit und Imagination, für die diese stand, vertrug sich nicht mit den autoritären Strukturen, die die ML-Gruppen sowohl inhaltlich – durch die Verpflichtung auf einen doktrinären Marxismus – als auch organisatorisch – durch ihren hierarchischen, parteiförmigen Aufbau – entfalteten. So wandte sich Michael Schneider, der als mechanischer Prüfer in einem Berliner Siemens-Werk die Agitationstätigkeit der ML-Gruppen unter Arbeitern selbst miterlebt und zeitweilig auch mitgetragen hatte, bereits 1970 gegen die Eigenart der Studierenden, als "Sachwalter des 'richtigen politischen Bewußtseins'" aufzutreten (Schneider 1970: 51). Vehement kritisierte er das von den als 'politische Führer' auftretenden "Gruppenautoritäten" erzeugte Klima "linke[r] Inquisition", das zu "geheimen Aggressionen" gegeneinander führe (ebd.: 53 f.):

"Unter der dünnen 'politischen' Oberfläche unserer Gruppe brodelte in Wirklichkeit ein Hexenkessel unausgetragener Aggressionen, vermauerter Ängste und Komplexe, die, weil sie nie herausgelassen und ans Licht der Gruppenöffentlichkeit gezogen wurden, sich nur in neurotischen Symptomen äußerten. Man hatte das Gefühl, als sei dieser unterirdische Hexenkessel von kleinbürgerlichen Konkurrenz- und Versagungsängsten einfach mit einer roten Fahne überklebt worden (ebd.: 55).

Im Grunde lässt sich damit hier derselbe Konflikt beobachten wie bei der Auseinandersetzung zwischen surrealistischen und kommunistisch orientierten Intellektuellen im Frankreich der Zwanzigerjahre – nur mit gegenteiligem Ausgang. Der Wunsch, die Kunst – als Gebrauchsliteratur (Graffiti), mit aktionskünstle-

rischen Gesamthappenings (Sit-ins, Teach-ins etc.) oder durch phantasievolle Demonstrationen – unmittelbar in gesellschaftliche Veränderungsprozesse einfließen zu lassen, blieb auch in diesem Fall zum Scheitern verurteilt. Während aber im Surrealismus nach einem schmerzhaften Prozess die Kunst den Sieg über die gesellschaftsverändernde Aktion davontrug, war es in der Studentenbewegung genau umgekehrt: Die Kunst wurde zu Gunsten des Einsatzes für die 'Revolution' zurückgedrängt.

Dies beantwortet auch die Frage, warum die Surrealisten im Mai 1968 in Schweigen verharrten, "obgleich ihre einstigen Schlagworte auf den Mauern der Sorbonne geschrieben standen" (Nadeau 1986: 222): Zum einen waren sie selbst längst zu Künstlern geworden und mussten sich daher von der Kritik der Studierenden mit getroffen fühlen, und zum anderen löste die Studentenbewegung den Konflikt zwischen künstlerischem Happening und politischer Aktion in einer radikal anderen Weise, als sie selbst es einst getan hatten.

Literaturverzeichnis

- Alexandre, Maxime: Memoiren eines Surrealisten. Tübingen 1987: Heliopolis.
- Apollinaire, Guillaume: Zone (1913). In: Imbert, Jacques (Hg.): Anthologie des poètes français, S. 410 – 414. Paris 1985: Éditions Saint-Germain-Des-Près.
- Ders.: Der neue Geist und die Dichter (1918). In: Höllerer, Walter (Hg.): Theorie der modernen Lyrik, S. 162 – 172. Reinbek 1965: Rowohlt.
- Arp, Hans: Wortträume und Schwarze Sterne. Wiesbaden 1953: Limes.
- Ders.: Dadaland. In: Ders.: Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914 – 1954 (1955), S. 51 – 61. Zürich 1995: Arche.
- Artmann, Hans Carl: Grünverschlossene Botschaft (1965; ED 1967). 90 Träume. In: Ders.: Der handkolorierte Menschenfresser. Ausgewählte Prosa, herausgegeben von Rainer Fischer, S. 195 – 228. Berlin 1984: Volk und Welt (Textgrundlage: H.C. Artmann: Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa in drei Bänden. Salzburg und Wien 1979: Residenz).
- Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München und Zürich 1983: Piper
- Ball, Hugo: [Züricher Tagebuch; 1917]. In: Schuhmann (1991), S. 77 – 88.
- Bayer, Konrad: die wiener gruppe (1964). In: Weibel (1997) S. 30.
- Ders.: der sechste sinn (1966). In: K.B.: Das Gesamtwerk, herausgegeben von Gerhard Rühm, S. 331 – 426. Reinbek 1977: Rowohlt.
- Böschstein-Schäfer, Renate: Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans. In: Etudes Germaniques 25 (1970), H. 3 (Hommage à Paul Celan), S. 251 – 265.
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus (1924). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus (1962), S. 9 – 43. Reinbek 1986: Hamburg.
- Ders.: Zweites Manifest des Surrealismus (1930). In: Ebd., S. 49 – 99.
- Celan, Paul: Edgar Jené und der Traum vom Traume (1948). In: Ders. (1983, Bd. 3), S. 155 – 161.

- Ders.: Mohn und Gedächtnis (1952). In: Ders. (2005), S. 25 – 53.
- Ders.: Antwort auf eine Umfrage der Pariser Librairie Flinker (1958). In: Ders. (1983, Bd. 3), S. 167 f.
- Ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden, herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt/M. 1983: Suhrkamp.
- Ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt/M. 2005: Suhrkamp.
- Ders. / Margul-Sperber, Alfred: Briefwechsel. In: Neue Literatur (Bukarest) 26 (1975), H. 7, S. 50 – 63 (hier S. 50).
- Ders. / Solomon, Petre: Briefwechsel mit Paul Celan 1957 – 1962. In: Neue Literatur (Bukarest) 32 (1981), H. 11, S. 60 – 80.
- Cézanne, Paul: Gespräche mit Joachim Gasquet (frz. 1921, dt. 1930) u.a.. In: Hess, Walter (Hg.): Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei (1956), S. 20 – 27. Reinbek, durchges. u. erw. Neuausg. 1997, bearb. von Dieter Rahn: Rowohlt.
- de Haas, Helmuth: 'Mohn und Gedächtnis' (1953). In: Meinecke, Dietlind (Hg.): Über Paul Celan, S. 31 – 34. Frankfurt/M. 1970: Suhrkamp.
- Emmerich, Wolfgang: Paul Celan, S. 85 f. und 114 ff. Reinbek 1999: Rowohlt.
- Firges, Jean: Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans. In: Muttersprache 72 (1962), S. 261 – 269.
- Gert, Valeska: Mein Weg. Leipzig 1930: Weibezahl.
- Goll, Claire: Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit (1978), S. 95. München und Zürich 1980: Knaur (zugleich Berlin: Rütten & Loening).
- Goll, Yvan (Iwan): Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe, herausgegeben von Klaus Schuhmann. Leipzig 1988: Reclam.
- Ders.: Über Kubismus (1920). In: Ebd., S. 329 – 333.
- Ders.: Paris brennt (1921). In: Ebd., S. 43 – 52.
- Ders.: Manifest des Surrealismus (1924). In: Ders.: Ebd., S. 371 f.
- Ders.: Manifest des Reismus (1948). In: Ebd., S. 392.
- Ders.: Traumkraut (e 1941 – 1949; ED 1951). In: Ebd., S. 156 – 162.
- Grosz, George: Gesang an die Welt (1918). In: Pörtlner, Paul (Hg.): Literatur-Revolution 190 – 1925. Dokumente, Manifeste, Programm, Bd. 2, S. 500 – 502. Neuwied und Berlin 1961: Luchterhand.
- Harbecke, Ulrich: Abenteuer Deutschland. Bergisch Gladbach 1991: Lübbe.
- Knauf, Michael: Yvan Goll. Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden. Frankfurt/M. 1996 u.a.: Lang (Diss. Univ. Göttingen).
- Lippard, Lucy: Notes on Dada and Surrealism: The Museum of Modern Art. In: Dies.: Changing. Essays in Art Criticism, S. 487 – 560. New York 1971: Dutton.
- Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. Frankfurt/M. 1969: Suhrkamp.
- Michel, Karl Markus: Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These. In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 169 – 186.
- Müller-Lentrod, Matthias: Poetik für eine brennende Welt. Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde. Frankfurt/M. u.a. 1997: Lang (Diss. FU Berlin 1996).
- Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus (frz. 1945; erw. 1957, 1963, 1986). Reinbek 1986: Rowohlt.
- Ders.: Der Surrealismus heute (1986). In: Ebd., S. 219 – 222.
- Pretzer, Lielo Anne. Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte. Bonn 1980: Bouvier-Grundmann (Diss. Cincinnati 1979).

- Reich-Ranicki, Marcel: Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre (1981). München 1982: dtv.
- Reverdy, Pierre: Le Gant de Crin (1927). In: Höllerer (1965), S. 264 – 266.
- Richter, Hans Werner: Wie entstand und was war die Gruppe 47? In: Neunzig, Hans A. (Hg.): Hans Werner Richter und die Gruppe 47 (1979), S. 27 – 110. Frankfurt/M. u.a. 1981: Ullstein.
- Rimbaud, Arthur: Une saison en enfer (1873). In: Ders.: Sämtliche Dichtungen. Französisch und Deutsch, herausgegeben und übertragen von Walter Küchler (1946). Heidelberg, 5., durchges. Aufl. 1978: Schneider.
- Rühm, Gerhard: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Die Wiener Gruppe (1967), S. 7 – 36. Reinbek erw. Neuaufl. 1985: Rowohlt.
- Ders.: das phänomen 'wiener gruppe' im wien der fünfziger und sechziger jahre. In: Weibel (1997), S. 17 – 29.
- Schneider, Michael: Gegen den linken Dogmatismus, eine Alterskrankheit des Kommunismus (1970). In: Ders.: Die lange Wut zum langen Marsch. Aufsätze zur sozialistischen Politik und Literatur, S. 51 – 99. Reinbek 1975: Hamburg.
- Short, Robert: Dada und Surrealismus (engl. 1980). Stuttgart und Zürich 1984: Belser.
- Schuhmann, Klaus (Hg.): sankt ziegenzack springt aus dem ei. Texte, Bilder und Dokumente zum Dadaismus in Zürich, Berlin, Hannover und Köln. Leipzig und Weimar 1991: Kiepenheuer.
- Weibel, Peter: (Hg.): die wiener gruppe – the vienna group. A moment of modernity 1954 – 1960 / the visual works and the actions. Wien und New York 1997: Springer.