

Zeitschrift: Sprachspiegel : Zweimonatsschrift
Herausgeber: Schweizerischer Verein für die deutsche Sprache
Band: 68 (2012)
Heft: 2

Artikel: Von Dada zum Handyroman : zur Sprache der literarischen Avantgarde
Autor: Andreotti, Mario
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-422014>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von Dada zum Handyroman

Zur Sprache der literarischen Avantgarde

Von Mario Andreotti*

Von der literarischen Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts soll hier die Rede sein. Das zwingt mich zunächst, drei grundsätzliche Fragen zu klären: *zum Ersten* die Frage, was denn der Begriff «Avantgarde» in der Literatur, ja in der Literaturgeschichte überhaupt bedeutet. In seiner Nähe findet sich häufig der Begriff «experimentell». Man spricht dann gerne von einer «experimentellen Poesie» oder von einer «experimentellen Literatur» oder bisweilen auch von einer «Experimentalliteratur». Das führt mich zur *zweiten* Frage, zur Frage nämlich, was der Begriff «experimentell» innerhalb der neueren deutschen Literatur besagt. Und schliesslich ist da zwangsläufig noch eine *dritte* Frage: die Frage nach dem Verhältnis der literarischen Avantgarde, die man gerne mit dem Begriff der «Subkultur» in Verbindung bringt, zur übrigen, vor allem zur klassischen Moderne.

Der Begriff «Avantgarde» ist von seiner Etymologie her bekannt, seiner ursprünglich *militärischen* Bedeutung als jenem Truppenteil nämlich, der noch vor der Garde kommt, der also an der Spitze des Heeres angreift. Weniger bekannt dürfte die Tatsache sein, dass der Begriff im Verlaufe der abendländischen Geistes- und Literaturgeschichte recht unterschiedlich verwendet worden ist. *Drei* Deutungsmuster lassen sich dabei voneinander unterscheiden: Avantgarde als *antibürgerliche*, als *subjektkritische* und als radikalisierte *moderne* Literatur. Als *vierter* Aspekt kommt heute die Nutzung *elektronischer Mittel* dazu.

* Prof. Dr. Mario Andreotti, Birkenweg 1, CH-9034 Eggersriet, mario.andreotti@swissonline.ch
Dieser Beitrag beruht auf einem Vortrag des Autors am 20. Oktober 2011 anlässlich einer Fortbildungsveranstaltung für die Deutschlehrkräfte an den st.-gallischen Mittelschulen (FORMI).
Der Autor setzt dort, wo «etwas nicht zum Nennwert zu nehmen, nicht wörtlich gemeint» ist, einfache Anführungszeichen, z. B. «Heile Welt»-Literatur.

1. Antibürgerliche Provokation

Eine erste Deutung des Begriffs der «Avantgarde» umfasst primär eine Kunst, die sich in ihrer Ästhetik, aber auch in ihren Zielen betont *antibürgerlich* gibt. In dieser sozialkritischen Bedeutung tritt der Begriff schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf; zunächst – wie könnte es mit Blick auf das französische Wort «avantgarde» anders sein! – in Frankreich etwa im Zusammenhang mit Autoren wie Charles Baudelaire und etwas später Alfred Jarry. Baudelaire galt lange Zeit als Verfasser eines einzigen Buches, eines überdies höchst anrühenden, skandalumwitterten, das als Klassiker der Frühmoderne *und* als unter dem Ladentisch gehandelte Pornografie ein merkwürdiges Doppelleben führte: «Les Fleurs du Mal», die Blumen des Bösen, erschienen im Jahre 1857.

An der Gestalt Baudelaires zeigen sich schon die typischen Merkmale eines Avantgardisten, wie ihn auch noch das 20. Jahrhundert verstehen wird. Es sind dies: eine *antibürgerliche* Ästhetik, die sich schon darin manifestiert, dass sich Baudelaire, ganz im Gegensatz zu den andern bürgerlichen Autoren, nicht um die Gunst des Lesers bemüht, sondern ihn dauernd provoziert. Dazu gesellt sich das Bewusstsein, *der eigenen Zeit voraus zu sein*, von ihr nicht akzeptiert zu werden. Und schliesslich ist da noch der geradezu ritualisierte Vorwurf des Immoralismus; danach gelten avantgardistische Künstler, weil sie alte, versteinerte bürgerliche Normen immer wieder sprengen, in weiten Kreisen als unmoralisch, ja als zersetzend, als subversiv. Und dies in weltanschaulich-politischer so gut wie in sittlicher Hinsicht.

Übrigens betrifft der Immoralismus-Vorwurf nicht nur die Avantgarde, sondern mehr oder weniger ausgeprägt die ganze moderne Literatur; dies freilich fast immer vor dem Hintergrund einer äusserst verschwommenen Vorstellung vom Wesen moderner Dichtung. Ich erinnere hier etwa an Emil Staigers im Jahre 1966 gehaltene Preisrede «Literatur und Öffentlichkeit», die den berühmten «Zürcher Literaturstreit» ausgelöst hat. In dieser Rede warf Staiger der

literarischen Moderne, ohne diese näher zu bestimmen, pauschal vor, sie verbreite eine unverantwortbare nihilistische Stimmung, sei in diesem Sinne zersetzend. Ich selber erlebe bei meinen Gastvorträgen über Themen der literarischen Moderne immer wieder, wie in der nachfolgenden Diskussion der Teilnehmerinnen und Teilnehmer jeweils nicht so sehr Fragen der Interpretation als vielmehr Fragen nach den moralischen und ästhetischen Grenzen der Literatur interessieren. Darf eine Elfriede Jelinek derart obszön klingende Wörter wie «Scheisse» und «Arsch» oder gar pornografische Ausdrücke verwenden, werde ich dann beispielsweise gefragt.

Wellen des Aufbruchs

Die Avantgarde als eine genuin *antibürgerliche* Kunst: Das ist eine erste Möglichkeit der Begriffsbestimmung. Als «avantgardistisch» in diesem Sinne fühlen sich schon die Naturalisten, die ihre Dichtung in bewusster Opposition zur bürgerlichen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts, vor allem der Klassik, Romantik und des bürgerlichen Realismus, sehen und die überkommenen Gestaltungsmittel – in der Lyrik etwa den traditionellen Endreim – von Grund auf ablehnen. Zu ihnen gesellen sich rund dreissig Jahre später die Expressionisten als eine Bewegung von Künstlern und Schriftstellern, die sich als *zweite* Generation der «Moderne» verstehen und als solche das von den Naturalisten vermeintlich nicht erreichte Ziel einer kulturellen Revolution verwirklichen wollen. Ihre Dichtung gibt sich denn auch, selbst wenn vieles davon mehr nach Erneuerung der Tradition als nach aufbrechender Moderne aussieht, radikal antitraditionell und antibürgerlich.

Antibürgerliche Avantgarde: Der Weg führt vom Expressionismus direkt zu den Sprachexperimenten der «Wiener Gruppe» zwischen 1952 und 1964. Diese Gruppe entsprang der politischen Auseinandersetzung junger Nachwuchsschriftsteller mit dem konservativen Denken im Wien der ersten Nachkriegszeit, mit dessen ungebrochener Tradition der Ablehnung angeblich «entarteter Kunst». Zu ihr gehörten Autoren wie Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard

Rühm, Oswald Wiener und Hans Carl Artmann. Unter dem nachhaltigen Einfluss der Dadaisten und Surrealisten begann die Gruppe alles zu erproben, was sich an ungewöhnlichen bis exzentrischen Wegen der Textproduktion ausdenken liess, trug sie in oft turbulenten öffentlichen Veranstaltungen ihre Produktionen vor, veranstaltete sie gar «poetische Prozessionen» durch die Wiener Innenstadt und dergleichen mehr.

Ihrer intensiven Beziehung untereinander entsprach das gemeinsame Verfertigen von Texten, vor allem von solchen, die für die öffentlichen Auftritte bestimmt waren. Im Anklang an das Cabaret Voltaire der Zürcher Dadaisten konzipierte die Gruppe ein «literarisches Cabaret», dessen Songs, Sketche und Aktionen in zwei Veranstaltungen in den Jahren 1958 und 1959 nur darauf abzielten, das bürgerliche Publikum zum Protest zu reizen. Ihr Sprachbewusstsein reagierte, ähnlich wie das der Dadaisten, auf das allgemeine Gequassel und die manipulierten Sprachgebräuche der bürgerlichen Gesellschaft mit ironischem Nachspielen, entlarvenden Zitaten, Nonsens und Absurditäten, die teilweise sogar Elemente der späteren Slam Poetry vorwegnahmen. Man muss etwa einen H.C. Artmann persönlich gesehen und gehört haben, um die Wirkung von Nonsens-Versen wie den folgenden aus dem Jahr 1969 ganz ermessen zu können:

**das hirn ist rund
spielt tag und nacht
an dunkeln instrumente
nackter bauch
halli hallo
das hirn ist kugelrund
ein versorgan der mund
und an der zunge
knabbern schon
die mäuschen an
halli hallo**

**mit ihrem scharfen
mäusezahn
halli
und wer den zoll
nicht zahlen kann
mit einem guten
schwefelpfund
halli hallo
bezahlt ihn mit
der offenen tür
hallo
ja mit der offenen tür**

Die antibürgerliche Avantgarde der «Wiener Gruppe» weist nicht nur auf den Expressionismus und hier insbesondere auf den Dadaismus zurück, sondern sie weist auch voraus: etwa auf die *Happenings* der späten Sechzigerjahre, in denen dadurch, dass das Publikum mitspielen kann, Kunst und Leben vereinigt werden sollen, und von da aus auch auf die *Performances* als künstlerischer Darstellung vor einem Publikum, wie sie seit den Neunzigerjahren für den Poetry Slam zentral wird. Für beide Veranstaltungsformen, für das Happening wie für die Performance, bezeichnend ist, dass die überkommene Trennung von Autor und Rezipient spielerisch aufgelöst wird. Darin zeigt sich zweifellos ein genuin *antibürgerliches* Element, und dies aus dem einfachen Grunde, weil in der bürgerlichen Dichtung seit dem Sturm und Drang der Autor als eine Art Originalgenie, als selbständiger Schöpfer eines autonomen Kunstwerks erscheint, der einen bestimmten Sinn in seinen Text <hineinlegt>, der dann vom Leser wieder <herauszuholen> ist.

Die Avantgarde als eine genuin *antibürgerliche* Kunst: Verfolgen wir dieses Moment noch einen Augenblick weiter, so stellen wir fest, dass sich der alte, antibürgerliche Affekt der Naturalisten und Expressionisten gegen Ende der Sechzigerjahre zum antigesellschaftlichen überhaupt weitet. Sichtbar wird das darin, dass sich bei zahlreichen Autoren der Sechziger- und Siebzigerjahre, von Peter Handke über Ernst Jandl und Elfriede Jelinek bis zu Rolf Dieter Brinkmann, ein grundlegendes Misstrauen gegenüber der etablierten Gesellschaft, ja gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung *an sich* zeigt. Ihre Literatur definiert sich damit als grundsätzlich *gesellschaftskritisch*.

Pop und Postmoderne

H. C. Artmann hat als Erster im deutschsprachigen Raum diese Literatur unter dem Sammelbegriff *Pop-Literatur* zusammengefasst; er versteht darunter zunächst einmal, nach dem anglo-amerikanischen Wort «popular», eine Literatur, die einerseits, als Phänomen der Massenkultur, populär, also volkstümlich ist und die sich andererseits, als Phänomen einer *Subkultur*, kritisch gegen die etablierte Ge-

sellschaft wendet. Es handelt sich um eine Literatur, die das Lebensgefühl der jungen Generation artikulieren will. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an englische Texte der Sechziger- und Siebzigerjahre: an Texte von Bob Dylan, John Lennon und Jim Morrison.

Wichtig ist nun, dass sich diese Pop-Literatur, weil sie sich gegen den elitären Kunstbegriff des Bürgertums, gegen etablierte ästhetische Normen wendet, selber als eine Art Gegen- oder Anti-Kunst begreift. Deshalb auch arbeitet sie mit fast allen Objekten des Massenkonsums, mit Comics so gut wie mit Reklametexten, erklärt sie, ganz nach dem Motto «All is pretty» gewaltige Coca-Cola-Flaschen, Elvis-Presley-Porträts, überdimensionale Hotdogs, Pin-up-Girls, Gipsabgüsse von Schreibmaschinen, Marilyn-Monroe-Posters und dergleichen mehr zu Kunst. Bodo Heimanns bitteres Bonmot Anfang der Siebzigerjahre, Makulatur sei möglicherweise das letzte Stadium der Literaturgeschichte, schien sich, mit Blick auf gewisse rigorose Formen der Pop-Literatur, fast zu bewahrheiten.

Dass die Pop-Literatur zeitlich mit dem Beginn der sogenannten Postmoderne zusammenfällt, liegt auf der Hand. Ähnlich wie die Vertreter der Postmoderne, wie etwa der amerikanische Literaturkritiker Leslie Fiedler, stellen die Pop-Literaten die sogenannt moderne Literatur in Frage. Sie bezweifeln, ob die «seriöse Moderne der alten Herren» à la James Joyce, Franz Kafka und Samuel Beckett, wie sie sie nennen, ob diese Moderne, die durch ihren hintergründigen, geheimen, aber stets dunkel bleibenden Sinn für eine Elite kunstverständiger Interpreten bestimmt sei, den Ansprüchen unserer heutigen Massengesellschaft noch genügen könne. Fiedler urteilte, in der Epoche eines apokalyptischen, antirationalen, romantischen Fühlens gebe es keinen Raum mehr für eine solche Kunst. Die neue, die postmoderne Literatur solle sich der kulturellen Massenerfahrungen, der Darstellungsformen von Pop, Sciencefiction, Pornografie und Western bedienen, um anti-künstlerisch, antiseriös und vor allem antiintellektuell zu werden.

Zustimmend auf Leslie Fiedlers Thesen reagierte im deutschen Sprachraum, vielleicht neben Nicolas Born, einzig *Rolf Dieter Brink-*

mann, und Brinkmann, der heute noch als *die* Ikone deutscher Pop-Literatur gilt, war auch in den folgenden Jahren jener Autor, der sich wohl am intensivsten mit der Herausforderung eines postmodernen Schreibens beschäftigt hat. Der gleiche Brinkmann war es denn auch, der 1968 Sätze wie die folgenden schreiben konnte: «Ich gebe gerne zu, dass ich mich von der deutschsprachigen Lyrik nicht habe anregen lassen. Sie hat meinen Blick nur getrübt. Dankbar bin ich dagegen den Gedichten Frank O’Haras [eines Lyrikers der amerikanischen Subkultur der Beatniks und Hippies, M. A.], die mir gezeigt haben, dass schlecht hin alles ein Gedicht werden kann.» Wie sehr Rolf Dieter Brinkmann postmoderne und Pop-Elemente miteinander verknüpft und damit eine elitäre bürgerliche Kunstauffassung torpediert hat, soll nur an zwei kurzen Strophen aus seinem 1969 erschienenen Lyrikbändchen «Die Piloten» gezeigt werden. In zwei bekannt gewordenen Strophen werden übertragene Bedeutungen, wie sie nach dem französischen Semiotiker Roland Barthes zum Wesen der Dichtung gehören, geradezu geleugnet. Diese Strophen lauten:

Zwischen	Jedes Wort
den Zeilen	ist schwarz
steht nichts	auf weiss
geschrieben	nachprüfbar

Slam Poetry

Von der Popliteratur führt ein direkter Weg zu jener besonderen Form von Literatur, die heute ein weltweites literarisches Phänomen darstellt und die man anderseits gerne in die Kabarett- oder Comedycke zu drängen versucht. Die Rede ist von der *Slam Poetry*, von einer literarischen Szene also, die sich bei uns, mindestens vorläufig noch als subkulturelles Phänomen, ausserhalb des etablierten Literaturbetriebs bewegt und von der die meisten, vor allem wenn sie die dreissig einmal überschritten haben, nicht viel mehr als den Namen kennen, auch wenn dieser heute schon recht inflationär gebraucht wird.

Verfahren wir bei unsern Anmerkungen zur Slam Poetry ganz scholastisch und fragen wir zunächst nach der Etymologie, der Herkunft des Begriffs, nach jener Herkunft, die den Slam-Poeten selber, wie ich verschiedentlich erfahren musste, häufig nicht bekannt ist. Das englische Verb «to slam» findet sich bereits im 18. Jahrhundert in der Bedeutung von «zuschlagen, zerschmettern». Beim Baseball bezeichnet «slam» einen Volltreffer, im Tennissport ein Turnier, beim Boxen einen Schlagabtausch und beim Trinken einen Vollrausch: «slam some beers» heisst danach soviel wie «sich mit Bier zuknallen». Dies zur Etymologie des Begriffs, die stets die Bedeutung von etwas Kämpferischem beinhaltet.

Als Erfinder des Poetry Slam gilt der Amerikaner *Marc Kelly Smith*, ein ehemaliger Bauarbeiter und Performance-Poet aus Chicago, der dort 1986 damit begonnen hat, *Wettkampflésungen* mit Autoren zu veranstalten. Seitdem hat sich der Ausdruck «Slam» als Begriff für Wettkampflésungen etabliert. Mitte der Neunzigerjahre gelangte die Slam Poetry nach Deutschland und ab etwa 1999 auch in die Schweiz.

Vorläufer der Slam Poetry lassen sich in Dichterwettstreiten von der Antike übers Mittelalter bis in den Humanismus ausmachen. Der *Dadaismus* schliesslich darf als einer der unmittelbaren Anreger der Slam Poetry gelten. Das zeigt sich schon daran, dass beide, die Slam Poetry wie der Dadaismus, vorwiegend eine *orale* Kultur ausgebildet haben, indem ihre Texte nicht einfach, wie in traditionellen Lesungen, rezitiert, sondern auch optisch und akustisch veranschaulicht werden, indem ihre Literatur stets eine Literatur für die Bühne, für den Live-Vortrag ist.

In den rund neun Jahren, in denen ich die Slam-Szene etwas beobachte, habe ich verschiedene Poetry Slams gesehen: von der Berner Dampfzentrale über die St. Galler Grabenhalle bis zur «Poesie International» von Dornbirn. Und immer konnte ich dabei praktisch das Gleiche erleben: Kaum einer dieser Slams war schlecht besucht. Da kamen jeweils zahlreiche Menschen zusammen, meist junge, unter

dreissig, ja unter zwanzig Jahren, unterschiedlichster sozialer Herkunft und mit unterschiedlichsten beruflichen Interessen, standen da, hörten sich gespannt, meist rauchend die Texte der Slam-Poeten an, diskutierten angeregt, schrien, pfiffen und verteilten schliesslich ihre Noten, meist von 0 bis 10, je nachdem, ob ihnen ein Text von der sprachlichen Gestaltung, aber auch von der Performance her gefallen hatte oder nicht. Und da gab es jeweils eine Vorrunde, ein Finale und schliesslich einen Sieger, der in der Regel eine Flasche Whisky von der Bühne trug.

An sich etwas Wunderbares: Veranstaltungen, die für einmal nicht in den alten Mausoleen der Literatur stattfinden, sondern in ehemaligen Lagerhallen und Schuppen, in Beizen und Bars; Veranstaltungen, in denen es zwischen Literatur und Unterhaltung, zwischen Text, Musik und Show-Effekten keine Berührungsängste gibt; Veranstaltungen, die eine Form gefunden haben, in der Literatur einer breiten Masse von Menschen offenbar wieder Spass macht. Ich bin sicher: Bertolt Brecht, der schon in seinen Essays der Dreissigerjahre ein Rauchertheater forderte, hätte seine helle Freude daran gehabt. Eines dürfte zudem klar sein: Beim Poetry Slam haben wir es mit einem eklatanten Paradigmawechsel zu tun – mit dem Wechsel von der überkommenen Dichterlesung zur modernen Literaturshow. Mit ihm wird die Literatur recht eigentlich zu einem Bestandteil der Massenkultur – zum Event, um mich neu-deutsch auszudrücken.

Auch die Slam Poetry gehört zur «Avantgarde» als einer genuin *antibürgerlich* verstandenen Kunst. Ich habe zu zeigen versucht, dass die deutsche Literatur seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und seit den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg, also seit den Naturalisten und den Expressionisten, bis hin zu den Vertretern der Pop-Art und der Slam Poetry über eine relativ breite, aber auch vielschichtige avantgardistische Tradition verfügt.

2. Völlige Abkehr vom Subjekt

Die zweite Deutungsmöglichkeit des Avantgardebegriffs nach der antibürgerlichen führt uns zur vorletzten Jahrhundertwende, in

die Jahre zwischen 1890 und 1910 zurück, also in jene Jahre, in denen nach meiner Überzeugung die eigentliche Wende zur modernen Literatur stattgefunden hat. Hier, an der Schwelle vom 19. ins 20. Jahrhundert, beginnen bestimmte Autoren, unter dem starken Einfluss von Friedrich Nietzsches Werk, in ihren Romanen und Dramen sich mit der Problematik des menschlichen Subjekts, mit der *Ich-Problematik* also, auseinanderzusetzen. Im Zuge dieser Auseinandersetzung gelangen sie etwa in der Erzählprosa zu neuen Spielformen des Erzählens, die uns heute unter anderem als «erlebte Rede», als «innerer Monolog» und als «Textcollage» geläufig sind. Bekannt geworden ist in diesem Zusammenhang vor allem Arthur Schnitzler, der in seiner Novelle «Leutnant Gustl» um 1901 den «inneren Monolog» in die deutsche Literatur eingeführt hat.

Aber nicht nur er, Arthur Schnitzler, gehört kurz vor und nach 1900 zu diesen literarischen Vorreitern, eben zur *Avantgarde*; als Avantgardisten galten auch Hofmannsthal, Rilke, die Brüder Heinrich und Thomas Mann, ja selbst ein Gerhart Hauptmann und andere mehr; es handelt sich ausnahmslos um Autoren, die sich auf irgendeine Weise am Werk Friedrich Nietzsches orientierten. Man rechnet sie heute meist dem literarischen Jugendstil der Jahrhundertwende zu, also einer künstlerischen Bewegung, die in ihren Werken auf realistische und naturalistische Darstellungsmuster weitgehend verzichtete, die sich in ihrem Willen zu strengen Stilisierungen von der allmächtigen auktorialen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts zu lösen versuchte. Sie, diese literarische Avantgarde einer neuen Erzählkunst, grenzte sich denn auch deutlich von den noch lebenden Vertretern des bürgerlichen Realismus ab, etwa von einem Theodor Fontane oder einem Wilhelm Raabe.

3. Radikale Modernität

Damit kommen wir zu einer *dritten* Möglichkeit, den Begriff der «künstlerischen Avantgarde» zu fassen. Sie gründet in einem zentralen Postulat, das auch den Ausgangspunkt für meine Definition des literarischen Modernebegriffs im Buch *Die Struktur der modernen*

Literatur bildet: in der Annahme nämlich, dass der Begriff der «Moderne» in der Literatur ein *Extrem* darstellt, dem sich die einzelnen Texte immer mehr oder weniger annähern. Danach löst sich der Gegensatz «traditionell» vs. «modern» in ein kontinuierliches Spektrum von Zwischenformen auf, wenn man den Schritt von idealtypischen Modellen zu konkreten historischen Texten macht.

Partiell und extrem modern

Da lassen sich einerseits beispielsweise *moderne* Romane finden, in denen etwa das Montageprinzip «nur» die Struktur der Figuren erfasst, während jene des Erzählers fest bleibt, und andererseits wiederum Romane, in denen sowohl die Figuren, zumindest die Hauptfiguren Held und Gegner, als auch der Erzähler montiert, also in sich aufgespalten, sind. Im zweiten Fall liesse sich dann von *extrem* modernen Texten sprechen. Ein solch *extrem* moderner Text könnte in diesem Sinne etwa Alfred Döblins Grossstadtroman «Berlin Alexanderplatz» sein, während z. B. Günter Grass' dreissig Jahre später erschienener Roman «Die Blechtrommel» nur *partiell* modern wäre, nämlich nur in Bezug auf die strukturelle Gestaltung der Zentralfigur, des Oskar Matzerath.

Wenn wir den Begriff der «literarischen Moderne» als ein *Extrem* auffassen, dann muss es sich bei den sogenannten avantgardistischen Texten um extrem moderne Texte handeln, wobei selbstverständlich noch zu bestimmen bleibt, was alles als «extrem modern» gelten soll. Dann lässt sich der Begriff der «Avantgarde» folgerichtig im Sinne einer *radikalisierten* Moderne verstehen, d. h. einer Innovationsästhetik, die jeweils mit den bestehenden ästhetischen Konventionen auf *allen* Ebenen der Texte bricht, auf der Ebene der Figuren- und der Erzählergestaltung so gut wie auf jener der narrativen Struktur und der Sprache. Dann wiederum fällt der Avantgardebegriff weitgehend mit jenem der *experimentellen Literatur* bzw. mit dem des *Sprachexperimentes* zusammen, dann beschränkt er sich schliesslich auch auf ein paar wenige künstlerische Bewegungen des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. Zu diesen Bewegungen dürften mit

einiger Sicherheit der Futurismus, der Dadaismus, der Surrealismus, die konkrete Poesie, die «Wiener Gruppe», der «nouveau roman» und seine Rezeption im deutschen Experimental- oder Anti-Roman, die ganze digitale Literatur und Teile der Pop- und Beat-Literatur und natürlich der Slam Poetry gehören.

Im engeren Sinn experimentell

In einem *weiteren* Sinn ist jeder moderne Text experimentell, und zwar insofern, als er *erstens* stets neue Aussagemöglichkeiten erprobt und *zweitens* den experimentierenden Autor hinter das «Sprachmaterial» zurücktreten lässt. In einem *engeren* Sinn verstanden, hat sich der Begriff des «Experimentellen» in der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg, vor allem aber seit den Sechzigerjahren herausgebildet und auf bestimmte literarische Tendenzen, Methoden und Autoren, wie etwa Peter Handke, Helmut Heissenbüttel, Max Bense, Franz Mon, Dieter Wellershoff, Peter Bichsel, Wolf Wondratschek und Ernst Jandl Anwendung gefunden. Um was für Tendenzen handelt es sich dabei aber? Ich nenne vor allem deren drei:

Erstens: «Experimentell» in einem engeren Sinne sind Texte, in denen die Einheit der Perspektive völlig zersetzt, ein festes Subjekt als Vermittler der Sicht ausgeschaltet ist, die – um es kurz zu sagen – *aperspektivisch* sind. Hier werden in erster Linie alle möglichen Arten von Textmontagen, vor allem aber von Textcollagen bis hin zu den eigentlichen Décollagen, zu nennen sein. Dazu ein kurzes Beispiel aus Wolf Wondratscheks Prosatext «Postkarten» (1969):

Die Ebbe macht Spass. Die Flut macht auch Spass. Ferien sind ganz einfach. Am Strand entstehen Freundschaften. Die Mädchen liegen da und machen den Sand absolut. Sie hypnotisieren mit ausgestreckten Beinen. Auf dem Bauch brütet die Sonne. Die Männer geben sich fachmännisch. Der einheimische Bademeister sagt, die Deutschen haben wirklich Talent zum Ertrinken, auf einen Engländer kommen ganz bestimmt sieben Deutsche.

Zweitens: «Experimentell» in einem engeren Sinne sind Texte, die sich an den Vorstellungen einer entpoetisierten, technischen Sprache orientieren. Hier mag man zunächst einmal an Texte aus dem Bereich der konkreten Poesie und der Computerliteratur, und da vor allem der digitalen Literatur, denken. Auch dazu ein kurzes Textbeispiel aus der konkreten Poesie, und zwar aus Eugen Gomringers viel-diskutierten «Konstellationen» (1953):

ping pong
ping pong ping
pong ping pong
ping pong

Und *drittens:* «Experimentell» in einem engeren Sinne sind Texte, die ihren fiktionalen Charakter mehr oder weniger ausgeprägt verschleiern, die auf den ersten Blick hin also als nichtfiktional und damit als «nichtliterarisch» erscheinen. Schliesslich auch dazu ein Beispiel, und zwar die Mannschaftsaufstellung des 1. FC Nürnberg, aus der Peter Handke 1969 kurzerhand ein Gedicht gemacht hat:

Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg
vom 27. Januar 1968

LEUPOLD POPP

WABRA

LUDWIG MÜLLER WENAUER BLANKENBURG

STAREK STREHL BRUNGS HEINZ MÜLLER VOLKERT

Spielbeginn:
15 Uhr

4. Elektronische Mittel

In einem eher technischen Sinn avantgardistisch ist etwa die *Computerliteratur*^{*}, die sich bereits in den 1960er-Jahren entwickelt hat – ich erinnere an die «Stuttgarter Schule» um Max Bense – und die sich heute als digitale Literatur präsentiert. Es handelt sich dabei um Hypertexte, d. h. um Erzähltexte, in denen der Leser nicht durch Blättern linear vorankommt, sondern durch Anklicken von Stichworten in jeweils frei wählbare, immer wieder neue Leserichtungen weiterfahren kann, vergleichbar dem System von Querverweisen von Artikel zu Artikel in einem Konversationslexikon. Um diese digitale Form von Literatur, diese Netz- oder Webliteratur, wie sie auch genannt wird, ist es in den letzten Jahren freilich etwas ruhiger geworden. Ein Bezug auf die literarische Avantgarde dürfte sein, dass sie, die Literatur der Hyperfiction, nicht einmal mehr einen feststehenden Autor kennt: Jeder User kann da, gleichsam als Navigator in einem assoziativen Textgewebe, in den laufenden Schreibprozess eingreifen und ihn fortsetzen, ist in diesem Sinne also Leser *und* Autor zugleich. Eine endgültige Fassung des Textes gibt es, ganz im Unterschied zu den Printmedien, nicht. Ob sich damit nach und nach ein ganz neuer Typ von Schriftsteller, aber auch von Leser herauskristallisiert, wird sich noch zeigen müssen.

Zu erwähnen ist auch die zunehmende Digitalisierung der Bücher, die Produktion von *E-Books*, vor der auch die Literatur nicht Halt macht. Vielleicht dazu nur so viel: Heute sind bereits 37% aller Neuerscheinungen, bei den Fachbüchern sogar 51%, als E-Books erhältlich. Der Vorteil von E-Books ist, neben dem geringen Gewicht, die hohe Speicherkapazität: Auf einem einzigen E-Reader, dem Lesegerät, lassen sich viele Bücher speichern. Inzwischen liegen nicht nur ältere, bekannte Titel, sondern auch Werke der neuesten Literatur in digitaler Form oder auch als *Hörbücher* vor. Gerade das Hörbuch

^{*} Zu Computerliteratur (digitale Literatur) und Handyroman vgl. Mario Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur. UTB Band 1127, 4. Aufl., Bern 2009 (Haupt), S. 396 ff.

lässt dabei – das ist literaturgeschichtlich besonders interessant – die uralte Tradition des Erzählens neu aufleben.

Verwandt mit E-Books ist ein Lesephänomen aus Japan: der in Europa seit etwa 2007 bekannte *Handyroman*. Es handelt sich dabei um einen Roman, der auf dem Mobiltelefon gespeichert wird und den man unterwegs, meist in mehreren Folgen, liest. Dass dieses neue Genre auch im deutschsprachigen Raum, schon der zahllosen Handy-Nutzer wegen, eine Zukunft hat, lässt sich kaum bezweifeln. Mobile Literatur für den modernen Globetrotter scheint heute ein Bedürfnis zu sein. Dazu kommt, dass der Handyroman Experimente zulässt, etwa die Entwicklung multimedialer Formen, wodurch er der Literatur, besonders der modernen, zweifellos neue Impulse zu geben vermag.

Zum Schluss Helmut Heissenbüttel: «Wir wissen nicht, was herauskommt. Aber wir probieren trotzdem weiter.» Diese 1969 gemachte Äusserung trifft zum einen genau die Situation der literarischen Avantgarde, ihren Grundgestus des Probierens, und hat zum andern dazu geführt, dass im Anschluss an jede Avantgarde immer wieder – am spektakulärsten wohl 1968 durch Hans Magnus Enzensberger – der Tod der Literatur gefordert und verkündet wurde. Doch keine Angst: Solange es noch Sprache gibt, wird es auch Literatur geben, komme sie nun als «Heile Welt»-Dichtung à la Rosamunde Pilcher und Dr. Stefan Frank, «dem Arzt, dem die Frauen vertrauen», oder als maschinell ausgeworfener Wörter- und Silbenschnitt daher, wie Hugo Friedrich die konkrete Poesie wenig respektvoll bezeichnet hat.