Universität Utrecht
Geisteswissenschaftliche Fakultät
Abteilung Sprache, Literatur und Kommunikation

Bachelorarbeit zum Thema:

Sinn des Unsinns

Zum Sinn der Lyrik von Herta Müller unter der besonderen Berücksichtigung des Prinzips der Dekonstruktion.

ABB. 1

Vorgelegt von:

Joan Lintmeijer
E-Mail: j.lintmeijer@students.uu.nl

Matrikelnummer: 5976553
Studienjahr: 2018/2019, Block 4
Studiengang: BA Deutsche Sprache und Kultur

Erstgutachter: Dr. B.G. Mariacher
Zweitgutachter: Drs. J. van Vredendaal

Abgabedatum: 03.07.2019
Wörterzahl: 12400

Abstract

Die gestörten Zusammenhänge in der Collagedichtung der Schriftstellerin Herta Müller reimen sich nicht mit der herrschenden Denkweise über Sinn und Unsinn, bei der der Sinn eines Textes sich direkt aus logischen Zusammenhängen zwischen und innerhalb von Sprachzeichen ergeben zu müssen scheint. Die vorliegende Arbeit zeichnet den Weg von zeichentheoretischen- und sprachphilosophischen Überlegungen hin zu politischen Fragestellungen und konkreten dekonstruktiven lyrischen Vorgehensweisen, mit dem Ziel, die herrschende Auffassung von Sinn und Unsinn in Bezug auf Lyrik kritisch zu betrachten und am Beispiel von Herta Müllers Collagedichtung das Prinzip der Dekonstruktion neue Aufmerksamkeit zu schenken. Eine kritische Auseinandersetzung mit der sprachphilosophischen Theorie von Gottlob Frege und der dekonstruktivistischen Denkweise von Jacques Derrida kreiert Raum für eine Art von Sinnzuschreibung, bei der Textbedeutung im Hintergrund gerät und gestörte Zusammenhänge nicht als Störfaktor fungieren, sondern als Mittel zu politischen Zielen eingesetzt werden können. Anhand eines Vergleichs der Lyrik Herta Müllers und der avantgardistischen Lyrik des Dadaismus, Surrealismus und der Wiener Gruppe hat sich herausgestellt, dass Müller mittels einer eigenen dekonstruktiven Vorgehensweise Lyrik als Mittel eines politischen Ziels einsetzt. Mittels Zufall und Verfremdung zerstört Müller lyrischen und politischen Zusammenhänge und nutzt auf diese Weise das Sinnpotenzial des Unsinns.

Inhalt

1. Einleitung 4

2. Das Problem der Sinnzuschreibung: Ausdruck, Sinn und Bedeutung 7

3. Sinn und Unsinn im Vergleich 11

3.1. Bezeichnetes gegenüber Bezeichnung 11

3.2. Das Politische gegenüber dem Poetischen 15

3.3. Mittel gegenüber Ziel 19

4. Eine Zeitlinie der dekonstruierten Lyrik 22

4.1. Der dadaistische Unsinn 22

4.2. Surrealismus: Über dem Realismus 27

4.3. Die Wiener Gruppe 30

5. Sinn des Unsinns: Die Lyrik Herta Müllers 36

5.1. „Die Poesie der Sprache ist ein Nonsens“: Sprachskepsis und Ideologiekritik 36

5.2. „Die Poesie ist der Aberglauben der Ahnungslosen“: Zufall in der Lyrik Müllers 39

5.3. „Alles wurde immer etwas anderes“: Müller und Verfremdung 42

6. Fazit 46

7. Literaturverzeichnis 47

7.1. Primärliteratur 47

7.2. Sekundärliteratur 47

8. Abbildungsverzeichnis 50

1. Einleitung

Die Schriftstellerin Herta Müller erstellt ihre Gedichte anhand von Zeitungsausschnitten. Wörter, die aus unterschiedlichen Kontexten stammen und auf den ersten Blick keinen Zusammenhang oder Logik zeigen, fügen sich zu Collagedichten zusammen. Diese Zusammenhangslosigkeit hat Schwierigkeiten für die Deutung des Gedichts zufolge, da sich weder eine einheitliche Geschichte noch eine klare Struktur in dem Gedicht feststellen lässt. Zusammenhangslose Lyrik wird immer wieder aufgrund dieser Schwierigkeiten bei der Deutung mit Sinnlosigkeit verbunden. In der herrschenden Denkweise scheint der Sinn eines Textes sich nämlich direkt aus den logischen Verbindungen zwischen und innerhalb von Sprachzeichen ergeben zu müssen.

In der Vergangenheit haben sich verschiedene literarische Strömungen, wie etwa der Dadaismus, Surrealismus und die Wiener Gruppe sich von dieser Denkweise distanziert. Künstler tasten in unterschiedlicher Weise die Grenzen der Sprache ab, aber zeigen Parallelen, wenn es um die Frage nach dem Sinn eines Textes geht. Das Prinzip der Dekonstruktion, das auf die Zerstörung von Einheit und Logik zielt und Textbedeutung und Sinn voneinander trennt, scheint die gemeinsame Auffassung zusammenzufassen.

Obwohl dieses Prinzip in der Praxis schon lange Zeit angewandt wurde[1], entsteht erst in den 1960-Jahren eine poststrukturalistische Strömung, die unter der Bezeichnung ‚Dekonstruktivismus' eine Theorie des Dekonstruktionsprinzip entwickelt . Die Dekonstruktivisten finden einen Ausgangspunkt in der Zeichentheorie des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure, die zwischen Bezeichnung (Wortbild) und Bezeichnetem (Vorstellung) unterscheidet.[2] Diese Zeichentheorie bildet die Grundlage für eine Art Sinnzuschreibung, bei der Sprachzeichen nicht länger als sinngebende Instanzen gesehen werden und der Sinn eines Textes außerhalb der Wörtern auf das Papier gesucht wird.

Das Prinzip der Dekonstruktion hat sich mittlerweile in den modernen Literaturwissenschaften als interpretative Methode zum Lesen und Deuten literarischer Texte entwickelt.[3] Das Ziel der von unter anderen Jaques Derrida und Michel Foucault geprägten Dekonstruktion, wird dabei als das Verfolgen von Sinnkonstituenten im Text verstanden.

---

[1] Vgl. Ernst Fischer, Georg Jäger: Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemfelder der Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Teil I. hg.v. Herbert Zeman. Graz: akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. S. 617-683, hier S. 617.

[2] Vgl. Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (Berlin: De Gruyter 1967), S. 78.

[3] Vgl. Michael Reichmann: Zeichen und Differenz bei Jacques Derrida und Niklas Luhman. Dekonstruktion und Systemtheorie im Vergleich (Hamburg: Diplomica Verlag 2015), S. 19.

Die Idee, dass eine genaue Analyse die festgeschriebenen Sinnkonstitutionen zerstört und dadurch andere Konstruktionen wieder aufbaut, tritt in Lektüren zum Dekonstruktionsprinzip in den Vordergrund.[4] Diese Deutung des Dekonstruktivismus ist allerdings problematisch, da Sinn und Deutung wiederum in festen Zusammenhang gebracht werden. Derrida selber lehnt die Idee, dass die Dekonstruktion eine Methode zur Textinterpretation sei, dann auch ab.[5]

Vielmehr soll der Sinn stattdessen in einem politischen Kontext gesucht werden. Während die dekonstruktivistischen Theorien implizite Bezüge zu ethischen und politischen Problemen enthalten, wehren sich die oben genannten Strömungen in der Praxis explizit gegen das herrschende politische Klima. Die Kritik richtet sich insbesondere gegen die tief eingewurzelten logischen Strukturen, die das Denken der Menschen prägen und somit als Anreger von Herrschaften gesehen wird. Unter anderen die dadaistischen Wortexperimente, surrealistischen Collagen und die Dialektdichtung der Wiener Gruppe bringen diese Kritik mittels eines dekonstruktiven Verfahrens zum Ausdruck. Zusammenhänge in der politischen Welt werden anhand von gestörten Zusammenhängen in der poetischen Welt kritisiert.

Die scheinbar zusammenhangslose Lyrik von Herta Müller scheint auf eine ähnliche Weise Kritik am Logischen auszuüben. Diese Idee wird verstärkt, indem Müller sich mehrfach kritisch zu politischen Herrschaften geäußert hat. Es ist deshalb interessant und relevant die Verbindung zwischen dem Prinzip der Dekonstruktion und der Lyrik Müllers aufzuzeigen und den Sinn ihrer Lyrik auf dekonstruktive Weise herauszuarbeiten. Diese Gedanken resultieren in die Forschungsfrage: Auf welche Weise formuliert die Lyrik Herta Müllers Kritik an politischen Zusammenhängen? Meine These ist, dass Müller Gesellschaftskritik anhand einer dekonstruktiven Vorgehensweise zum Ausdruck bringt und ihren Collagedichte auf diese Weise über die konventionelle Textbedeutung hinaus geht.

Zur Beantwortung der obigen Frage gliedert sich die Arbeit in vier Teile. Zuerst ist es notwendig ein Fundament für die dekonstruktivistische Art von Sinnzuschreibung bei lyrischen Texten zu bilden. Der erste Teil fokussiert anhand der Theorie Gottlob Freges auf das Problem bezüglich der heutigen Tendenzen der Sinnzuschreibung und widmet sich einer Begriffsklärung der Begriffe ‚Sinn', ‚Unsinn' und ‚Bedeutung'.

Im zweiten Teil wird das Gegensatzpaar ‚Sinn'-‚Unsinn' drei anderen Gegensatzpaaren gegenübergestellt und wird gezeigt auf welche Weise Sinn und Unsinn mit den

[4] Vgl. Reichmann (2015), S. 14.
[5] Vgl. ebd.

Begriffen aus den Gegensatzpaaren korrespondieren. Zuerst wird die Bezeichnung gegenüber dem Bezeichneten gestellt. Die Zeichentheorie von de Saussure, die grundlegend für die dekonstruktivistische Denkweise ist, wird dabei näher erläutert. Darauf aufbauend wird über das Politische im Vergleich mit dem Poetischen gesprochen. Das Prinzip der Dekonstruktion wird in diesem Zusammenhang weiter erklärt und formt die Basis der Überlegungen über das Verhältnis von lyrischen Texten und politischen Zusammenhängen. Ein Verhältnis, das bei der letzten Gegenstellung, ‚Mittel' gegenüber ‚Ziel', aus einer praktischen Perspektive betrachtet wird.

Nach dieser Begriffsklärung wird im dritten Teil der Arbeit eine Entwicklung der lyrischen Avantgarde im deutschsprachigen Raum gezeigt. Die Lyrik des Dadaismus, Surrealismus und der Wiener Gruppe wird in chronologischer Reihenfolge, wie eine Zeitlinie, unter die Lupe genommen. Der Fokus liegt auf dem Verhältnis zwischen Sinn, Unsinn und Bedeutung und die Weise, worauf Kritik an Zusammenhängen innerhalb der Lyrik zum Ausdruck gebracht wird. In dieser Arbeit stehen genau diese Strömungen im Vordergrund, da diese nachdrücklich Kritik an der herrschenden Kultur üben und ihre dekonstruktive Vorgehensweise in Manifesten begründen. Den Manifesten der diesbezüglichen Strömungen, wie zum Beispiel die *7 Dada Manifeste*[6] Tristan Tzaras, wird dann auch großes Interesse geschenkt.

Erst nach Behandlung dieser Aspekte wird im vierten Teil der Arbeit, die Collagedichtung, aus unter anderen dem Werk *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren*[7] von Herta Müller analysiert. Auf Basis der vorherigen Schritte werden die Äußerungen Müllers[8] zuerst mit dem Prinzip der Dekonstruktion und die Gedanken über Sinn und Unsinn verbunden. Danach wird die Lyrik Müllers aus einer dekonstruktiven Perspektive betrachtet und Schrittweise mit der dekonstruktiven Arbeit der Dadaisten, Surrealisten und der Wiener Gruppe verglichen. Ein Fazit, in dem die Forschungsfrage beantwortet wird, und ein Ausblick auf künftige Forschungsansätze beschließen die Arbeit.

Ziel dieser Arbeit ist es, die herrschende Auffassung von Sinn und Unsinn in Bezug auf Lyrik kritisch zu betrachten und dem Dekonstruktionsprinzip am Beispiel von Herta Müllers Collagedichtung wieder neue Aufmerksamkeit zu schenken.

---

[6] Tristan Tzara: 7 Dada Manifeste (Hamburg: MaD Verlag 1976).
[7] Herta Müller: Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren (Hamburg: Rowohlt 1993).
[8] Wolfgang Müller, Herta Müller: "Poesie ist ja nichts Angenehmes". Gespräch mit Herta Müller, in: Monatshefte 89 (1997) H.4, S. 468-476.

2. Das Problem der Sinnzuschreibung: Ausdruck, Sinn und Bedeutung

> Ein Ausdruck *bezeichnet* oder bedeutet seine Bedeutung, *drückt* seinen Sinn *aus*, und *erweckt* eine mit ihm verbundene Vorstellung.[9]

Mit diesen Worten versucht der Mathematiker und Philosoph Gottlob Frege 1892 die Semantik von Ausdruck, Sinn und Bedeutung zu verdeutlichen. In seinem Aufsatz *Über Sinn und Bedeutung* setzt er die semantische Trias[10], das Verhältnis zwischen den Begriffen Sinn, Bedeutung und Vorstellung[11], terminologisch fest. Frege entwickelt mathematisch begründete Grundlegungsgedanken, die im 20. wie im 21. Jahrhundert in den modernen sprachphilosophischen Debatten ein kaum nachlassendes Interesse erleben.[12] Die Gedanken über Sprachsystem und vor allem das Verhältnis zwischen Sinn und Bedeutung sind auch in dieser Arbeit von großer Bedeutung. Die fregeschen Theorien dienen als Fundament für die spezifische Art der Sinnzuschreibung, die über die Textbedeutung hinausgeht und worauf später in der Arbeit zurückverwiesen wird. Im Folgenden werden die Gedanken in Bezug auf die Lehre Freges schrittweise erläutert und wenn möglich schematisch dargestellt.

(1a)[13]

Ausdruck		Sinn $_F$		Bedeutung $_F$
a	→	σ(a)	→	ß(a)=ß(b)
b	→	σ(b)	↗	

In dieser schematischen Darstellung steht σ(a) für ‚der Sinn von Ausdruck a' und ß(a) für ‚die Bedeutung von Ausdruck a'. Die Pfeile von dem Ausdruck zu dem Sinn sind als die

[9] Gottlob Frege, zitiert nach, Gabriel Falkenberg: Sinn, Bedeutung, Intensionalität. Der Fregesche Weg (Tübingen: Mohr Siebeck 1998), S. 7.
[10] Gabriel Falkenberg spricht, wenn es um das Verhältnis zwischen Ausdruck, Sinn und Bedeutung geht, über die semantische Trias. Frege selbst hat für Bedeutung, Sinn und Vorstellung allerdings keinen übergreifenden Terminus den er konsistent verwendet.
[11] Die Ebene der Vorstellungen wird hier nicht berücksichtigt, da sie von Frege auch nur sehr unvollkommen charakterisiert wird
[12] Vgl. Bastian Reichardt: Frege. Eine ganz kurze Wirkungsgeschichte zur Einführung, in: Freges Philosophie nach Frege, hg. v. Bastian Reichardt, Alexander Samans (Münster: Mentis 2014), S.7-16, hier S.7.
[13] Vgl. Falkenberg (1998), S.9.

Beziehung ‚drückt aus' zu lesen. Die Pfeile vom Ausdruck zur Bedeutung können als die Beziehung ‚bezeichnet' verstanden werden.[14]

Aus diesem Grundprinzip lassen sich drei, für diese Arbeit grundlegende, Prinzipien ableiten. Das erste Prinzip bezieht sich auf den Unterschied zwischen den Begriffen Sinn und Bedeutung. In (1a) werden diese Begriffe als zwei unterschiedliche Gegenstände dargestellt. Gabriel Falkenberg, der sich in *Sinn Bedeutung und Intensionalität. Der Fregesche Weg* mit der Lehre Freges auseinandersetzt, definiert beide Begriffe wie folgt: „Während es bei der Bedeutung $_F$ um das Was geht, geht es beim Sinn $_F$ um das Wie, vor allem: um die Art und Weise, wie man zur Bedeutung $_F$ gelangt."[15] Überdies verbindet Falkenberg Sinn und Bedeutung ebenfalls mit den Termini „Intension und Ziel" beziehungsweise „Bezeichnetes"[16].

Aus dieser Begriffsklärung lässt sich ableiten, dass Sinn und Bedeutung nicht synonym verwendet werden können. Die Praxis verleiht diesem ersten Prinzip Nachdruck:

(2)	Ausdruck	Sinn $_F$	Bedeutung $_F$
	‚brrr' →	Schließt das Fenster →	Mir ist kalt
	‚Es ist kalt ' →	stellt die Heizung an ↗	

Das obenstehende Beispiel demonstriert, dass Bedeutung und Sinn nicht gleichgestellt werden können. Die Satzteile ‚Schließt das Fenster' und ‚Stellt die Heizung an' können sich ja genauso auf etwas anderes beziehen. Mit anderen Worten: ‚Schließt das Fenster' *bedeutet* nicht eins auf eins ‚Mir ist kalt'.

Diese Tatsache ist von wesentlicher Bedeutung. Einerseits unterstützt das Prinzip die in der Einleitung geäußerten Gedanken über den Umgang und Definition von Sinn und Bedeutung. Wenn man das Prinzip auf den Gegenstand dieser Arbeit, Lyrik, übertrüge, würde man nämlich feststellen, dass die Bedeutung eines Gedichts nicht mit dem Sinn eines Gedichts gleichgesetzt werden kann. Anderseits wird sich später in der Arbeit zeigen, dass diese Definitionen von Sinn und Bedeutung grundlegend für die weitere Begriffsklärung von Sinn und Unsinn sind. Die Idee, dass Frege die Begriffe ‚Bedeutung' und ‚Bezeichnung' gleichstellt und Sinn in der fregeschen Theorie als Zwischenphase fungiert,

[14]Vgl. Falkenberg (1998), S.9.
[15] Vgl. ebd. S.16.
[16] Vgl. ebd. S.8.

führt zu weiteren Gedanken über die unterschiedlichen Begriffe und die Folgen für die Sinnzuschreibung der lyrischen Texten.

Das zweite Prinzip ergibt sich aus der, in der schematischen Darstellung illustrierten, Beziehung von Ausdruck, Sinn und Bedeutung. Aus (1a) lässt sich ableiten, dass im gewöhnlichen Fall, ein Ausdruck einem bestimmten Sinn entspricht und dieser wieder einer bestimmten Bedeutung entsprechen kann. Umgekehrt gehört zu einer Bedeutung nicht nur ein einziger Ausdruck oder Sinn, sondern mehrere.[17] Beispiel (2) demonstriert diese Beziehung. Die Bedeutung ‚Mir ist kalt' steht mit sowohl ‚schließt das Fenster' als ‚Stellt die Heizung an' in Verbindung.

Das Verhältnis zwischen Ausdruck, Sinn und Bedeutung, und das ist die Pointe dieses zweiten Prinzips, muss allerdings als ‚Einbahnstraße' gelesen werden. Frege formuliert diese Beziehung als „Prinzip der Straße ohne Wiederkehr"[18]. Es gebe einen Weg von Ausdruck zu dem Sinn und von dem Sinn zur Bedeutung, aber keinen Rückweg von der Bedeutung zu dem Sinn und von dem Sinn zu dem Ausdruck. Frege fasst dann auch zusammen: „Wenn wir die Bedeutung $_F$ eines Ausdrucks kennen, so kennen wir dadurch nicht seinen Sinn $_F$"[19]. Dieses Prinzip bestätigt wiederum das Problem der Sinnzuschreibung. Sinn kann sich nach diesem Prinzip nämlich nicht aus Interpretationen und Bedeutung der Sprachzeichen ergeben. Sinn ergibt sich aus dem bloßen Ausdruck.

Das dritte Prinzip lässt sich aus einem zweiten Szenario in der Lehre Freges schließen. Dieses Szenario wird folgendermaßen dargestellt:

1b)[20]	Ausdruck	Sinn $_F$	Bedeutung $_F$
	$\underline{a}$ ⟶	$\sigma(a)$	/

Falkenberg fasst zusammen:

> […] wir können nicht einmal sicher sein, daß der Weg überhaupt zum Ziel, zu einer Bedeutung $_F$ führt. Er kann sich auch als Sackgasse erweisen. Denn es gibt Ausdrücke, die nur einen Sinn $_F$, aber keine Bedeutung $_F$ haben[…][21]

[17] Falkenberg (1998), S. 9.
[18] Vgl. ebd. S. 14.
[19] Gottlob Frege, zitiert nach, Gabriel Falkenberg, in: Gabriel Falkenberg: Sinn, Bedeutung, Intensionalität. Der Fregesche Weg (Tübingen: Mohr Siebeck 1998), S. 14.
[20] Vgl. Falkenberg (1998), S.14.
[21] Vgl. ebd.

Es gebe also Ausdrücke, die einen Sinn ausdrücken, jedoch keine Bedeutung haben. Dieses dritte Prinzip gibt jeder einzelnen Art von Sinnzuschreibung, die sich auf irgendeine Weise auf eine Verbindung von Bedeutung und Sinn basiert, definitiv den Gnadenstoß. Es handelt sich hier um ein Prinzip, das es ermöglicht, den Sinn eines lyrischen Textes außerhalb der direkten Bezüge zu Bedeutungen von Wörtern zu suchen. Ein Gedanke, der bei dem Lesen dieser Arbeit genau im Auge behalten werden sollte.

Fassen wir die bisher gewonnenen Einsichten zusammen. Aus dem fregeschen Grundprinzip lassen sich folgende Prinzipien schließen:

(1) Das Prinzip des unterschiedlichen Gegenstandes: Sinn und Bedeutung können nicht synonym verwendet werden.
(2) Das „Prinzip der Straße ohne Wiederkehr“[22] : Sinn ergibt sich nicht aus Bedeutung, sondern Bedeutung kann sich aus einem Sinn ergeben.
(3) Prinzip des Ausdrucks ohne Bedeutung: Ausdrücke ohne Bedeutung können einen Sinn ausdrücken.

Die Lehre Freges zeigt zwar das Verhältnis zwischen Ausdruck, Sinn und Bedeutung, aber sagt noch nichts Konkretes über den Unterschied zwischen und Umgang mit Sinn und Unsinn. Der nächste Teil der Arbeit füllt diese Lücke, fokussiert anhand der oben formulierten Prinzipien auf diesen Unterschied und philosophiert über eine alternative Art von Sinnzuschreibung bei lyrischen Texten.

[22] Falkenberg (1998), S.14.

3. Sinn und Unsinn im Vergleich

3.1. Bezeichnetes gegenüber Bezeichnung

Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlichen zwei Schüler der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure drei Vorlesungen unter dem Titel *Cours de linguistique générale.* Der Text beruht auf Mitschriften von drei Vorlesungen über allgemeine Sprachwissenschaft, die de Saussure zwischen 1907 und 1911 hält. Die Mitschriften enthalten einen umfangreichen Überblick der unterschiedlichen Aspekte der Sprachwissenschaft und Theorien in Bezug auf Phonetik und die Natur des sprachlichen Zeichens. Die saussureschen Theorien werden zum Ausgangspunkt für die strukturalistische und die heutige Sprachwissenschaft.[23] Vor allem die Theorie zum sprachlichen Zeichen prägt noch immer die sprachwissenschaftlichen Debatten. Es handelt sich um eine Theorie, die in dieser Arbeit einerseits eine große Rolle bei der Begriffsklärung von Sinn und Unsinn spielt und andererseits Basis der dekonstruktivistischen Überlegungen formt. Das Zeichenmodell von de Saussure wird im Folgenden erklärt und mit Gedanken über Sinn und Unsinn verbunden.

Die Sprache wird oft als eine Liste von Ausdrücken, die bestimmten Gegenstände oder Handlungen entsprechen, dargestellt. In der sprachwissenschaftlichen Literatur wird dieses Verhältnis oft folgendermaßen veranschaulicht:

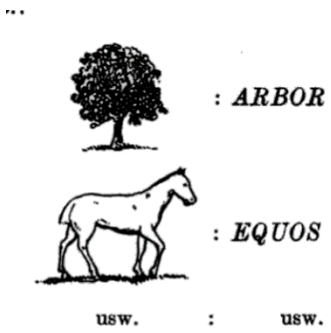

ABB. 2.

Die Ausdrücke Arbor und Equos werden unverbrüchlich mit den Zeichnungen eines Baums bzw. eines Pferds verbunden. Nach de Saussure sei diese „Nomenklatur“ nicht im entferntesten richtig, da sie fertige Vorstellungen voraussetzt, die schon vor den Worten

[23] Vgl. Charles Bally, Albert Sechehaye: Vorwort, in: Ferdinand de Saussure: Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, hg.v. Charles Bally, Albert Sechehaye (Berlin: Walter de Gruyter & Co 1967), S. VII-XI, hier S. VII.

vorhanden waren.[24] In diesem Zusammenhang führt de Saussure eine neue Theorie zum sprachlichen Zeichen an, in der das sprachliche Zeichen als Vereinigung von einer Vorstellung und einem Lautbild vorgestellt wird. De Saussure fasst diese Theorie folgendermaßen in Worten:

> Das sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild. […] Dieses letztere [Das Lautbild] ist nicht der tatsächliche Laut, der lediglich etwas Physikalisches ist, sondern der psychische Eindruck dieses Lautes, die Vergegenwärtigung desselben auf Grund unserer Empfindungswahrnehmungen […][25]

Das sprachliche Zeichen umfasst nach de Saussure also ein Lautbild, das eine im Geist vorhandenen Vorstellung repräsentiert. Die Begriffe Lautbild, Vorstellung und sprachliches Zeichen müssen an dieser Stelle klar definiert werden. Hauptsächlich das Lautbild kann als verwirrend erscheinen, da der Begriff vermuten lässt, dass auch die motorische Seite, wie etwa die Artikulation miteinbezogen werden sollte. De Saussure lehnt diese Idee allerdings ab und führt zwei weiteren Termini an, die Klarheit innerhalb seiner Theorie schaffen. Er schlägt vor den Terminus „sprachliches Zeichen" für das Ganze zu verwenden und Vorstellung bzw. Lautbild durch die Begriffe „Bezeichnetes" und „Bezeichnung" zu ersetzen.[26] Das Bezeichnete begreift de Saussure als die Bedeutung.[27] Die Bezeichnung wird als Repräsentation dieser Bedeutung verstanden. Das saussuresche Zeichenmodell lässt sich folgendermaßen veranschaulichen:

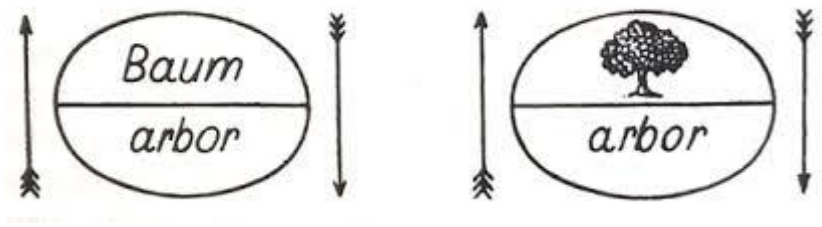

ABB. 3.

In Abbildung (3) repräsentiert der obere Teil des Ovals das Bezeichnete und der untere Teil die Bezeichnung. Der große Unterschied zwischen der saussureschen Theorie und Theorien, die die Sprache als feste Verbindung von Name und Sache begreifen, lässt sich aus der Trennung von Bezeichnetem und Bezeichnung ableiten. Im Gegensatz zu diesen

[24] Vgl. de Saussure (1967), S. 77.
[25] Vgl. ebd.
[25] Vgl. ebd.
[26] Vgl. ebd. S, 79.
[27] Vgl. ebd. S, 123.

Theorien zeigt das saussuresche Zeichenmodell (3b), dass eine Bezeichnung mit mehreren Bezeichneten in Verbindung stehen kann und somit auf unterschiedliche Weise repräsentiert werden kann. Das Band von Bezeichnung und Bezeichnetem wird als arbiträr definiert. De Saussure nennt diese Tatsache „die Beliebigkeit des Zeichens“[28]. Er argumentiert:

> Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft ist beliebig […] So ist die Vorstellung „Schwester“ durch keinerlei innere Beziehung mit der Lautfolge *Schwester* verbunden, die ihr als Bezeichnung dient; sie könnte ebensowohl dargestellt sein durch irgendeine andere Lautfolge […].[29]

Das Wort ‚beliebig‘ erfordert allerdings eine Bemerkung. Die Bezeichnung hinge nämlich nicht von der freien Wahl der sprechenden Person ab. Es stehe nicht in der Macht eines Individuums, irgendetwas an dem einmal bei einer Sprachgemeinschaft geltenden Zeichen zu ändern. Der Begriff soll nach de Saussure lediglich besagen, dass das Band unmotiviert, beliebig im Verhältnis zum Bezeichneten sei.[30]

Diese Beliebigkeit des Zeichens und die Vereinigung von Bezeichnung und Bezeichnetem führt bei de Saussure zu Gedanken über Sinn und Bedeutung. De Saussure begreift die Sprache als ein System von Zeichen, innerhalb dessen der Sinn jedes Zeichens allein durch die Differenz, Relation und Verweisung zu anderen Zeichen entsteht.[31] Nicht die Verbindung von Bezeichnung und Bezeichnetem selbst, sondern die Verbindung von dem sprachlichen Zeichen zu anderen sprachlichen Zeichen, führt zu einem Sinn.[32]

Darüber hinaus äußert de Saussure Ideen über Wahrheit. De Saussure definiert das Bezeichnete als sinngebende Instanz, da es nur in den Gedanken und in der Vorstellung existiere und daher einen Zugang zur Wahrheit habe. Die materielle Bezeichnung hingegen fungiere als Störfaktor, da sie die Wahrheit nur vermittelt überbringen kann.[33] Auf diese Weise formt sich innerhalb des sprachlichen Zeichens eine hierarchische Struktur, bei der das Bezeichnete den Ton angibt.

De Saussure macht hier einen auffallenden Denkschritt. Nicht nur, weil er die Begriffe Sinn und Wahrheit miteinander verbindet, sondern auch, da er dem Bezeichneten eine Funktion zuschreibt, die er im Grunde selbst kritisiert. Sinn ergebe sich nach de Saussure ja aus der Verbindung von unterschiedlichen sprachlichen Zeichen und nicht aus dem sprachlichen Zeichen selbst. Wir stoßen hier also auf einen Widerspruch.

---

[28] de Saussure (1967), S. 79.
[29] Ebd.
[30] Vgl. ebd. S. 80.
[31] Vgl. Luzia Sievi: Demokratie ohne Grund-kein Grund für Demokratie?. Zum Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus (Bielefeld: Transcrip Verlag 2017), S. 80.
[32] Vgl. Sievi (2017), S. 41.
[33] Vgl. Sievi (2017), S. 81.

Was bedeutet diese Zeichentheorie aber für das Verhältnis von Sinn und Unsinn und das Problem der Sinnzuschreibung. Die Theorie führt einerseits zu Gedanken über das Verhältnis von Sprache, Philosophie, Politik. Diese Ebene wird im nächsten Teil, in Zusammenhang mit dem Prinzip der Dekonstruktion, weitere Aufmerksamkeit geschenkt. Dieser Teil widmet sich den Auswirkungen des saussureschen Modells auf die bisher gewonnenen Einsichten in Bezug auf Ausdruck, Sinn und Bedeutung, und die Konsequenzen für das Verhältnis von Sinn und Unsinn.

An dieser Stelle wird einen kleinen Schritt zurück zu der Lehre Freges gemacht. Das Prinzip des unterschiedlichen Gegenstandes zeigte einerseits, dass Bedeutung und Sinn nicht synonym verwendet werden konnten und andererseits, dass Bedeutung als Bezeichnetes definiert wurde. Auf Grund der Tatsache, dass de Saussure das Bezeichnete ebenfalls als Bedeutung begreift, lohnt es sich beide Theorien miteinander zu verbinden. Eine derartige Verbindung der Theorien führt zu der folgenden Darstellung:

(1a)	Bezeichnung		Sinn		Bezeichnetes
	a	→	σ(a)	→	ß(a)=ß(b)
	b	→	σ(b)	↗	

(1b)	Bezeichnung		Sinn	Bezeichnetes
	a	→	σ(a)	/

Die Darstellung übernimmt das Pfeilemodell Freges, ersetzt jedoch die Begriffe Ausdruck und Bedeutung durch Bezeichnung beziehungsweise Bezeichnetes. Aus der Darstellung lassen sich wiederum drei Schlussfolgerungen ableiten.

Allererst lässt sich aus (1a) und (1b) der Grund ableiten, weshalb der reine Ausdruck oft als Unsinn angedeutet wird. Unsinn zeichnet sich nicht nur durch fehlenden Sinn, sondern auch durch fehlende Logik aus. Unsinn wird mit Unbegründetheit und Zusammenhangslosigkeit verbunden. Die obenstehende Darstellung veranschaulicht diese Zusammenhangslosigkeit, indem Bezeichnung und Bezeichnetes voneinander getrennt werden. Von einer logischen Verbindung von Wortbild und Bedeutung kann nicht mehr der Rede sein und die Bezeichnung wird als Unsinn definiert.

Zweitens könnte man aus (1b) folgern, dass die reine Bezeichnung als sinnausdrückende Instanz gesehen werden kann. Im Hinblick auf das Prinzip des Ausdrucks ohne

Bedeutung, kann die Bezeichnung einen Sinn ausdrücken, ohne dass diese Bezeichnung mit einem Bezeichneten korrespondiert. Diese Tatsache wiederlegt allerdings die Idee, dass das Bezeichnete die sinngebende Instanz sei. Die Bezeichnung, die ohne das Bezeichnete existieren kann, drückt einen Sinn aus. Das Bezeichnete spielt keine Rolle.

Drittens lässt sich, in Zusammenhang mit dem Prinzip des unterschiedlichen Gegenstandes, aus (1a) und (1b) tatsächlich schließen, dass die Bezeichnung als Unsinn definiert werden kann. Die Bezeichnung drückt zwar einen Sinn aus, aber kann an sich nicht mit dem Begriff Sinn gleichgestellt werden. Die Bezeichnung kann auf Grund dieser Tatsache dann auch als ‚nicht Sinn' definiert werden. Im Gegensatz zu Sinn und Bedeutung können ‚nicht Sinn' und ‚Unsinn' wohl synonym verwendet werden. Unsinn drückt also einen Sinn aus und der Sinn kann sich tatsächlich aus Unsinn ergeben.

3.2. Das Politische gegenüber dem Poetischen

Die saussuresche Zeichentheorie ist mehr als eine Theorie zu dem menschlichen Sprachsystem. Sie berücksichtigt auch eine politisch-philosophische Ebene, die zahllose Denker inspiriert oder zum Widerspruch herausgefordert hat. Auch der französische Philosoph Jacques Derrida findet einen Ausgangspunkt seiner Thesen in der Auseinandersetzung mit de Saussure, dem er Inkonsequenzen in dessen Theorie nachweist. Derrida veröffentlicht 1967 mit einem Schlag drei Werke, die seine dekonstruktive Philosophie begründen. Das Prinzip der Dekonstruktion fängt an als Schrift- und Zeichentheorie. Später wendet Derrida sich, anhand seiner dekonstruktivistischen Denkweise, den vielfältigsten Themen zu, wie etwa Religion und Macht.[34] Für Derrida kann allerdings gesagt werden, dass es sich bei seinen Ausarbeitungen nicht um eine ausgereifte Theorie handelt.[35] In seinen Schriften findet man keine eindeutige oder leicht verständliche Erklärung des Begriffs der Dekonstruktion. Dieser Teil der Arbeit widmet sich dann auch nicht der genauen Beschreibung und Erläuterung des Prinzips, sondern versucht den Weg von zeichentheoretischen Überlegungen hin zu politischen Fragestellungen nachzuzeichnen und mit dem Gegenstand dieser Arbeit, der Lyrik, zu verbinden.

Die Grundannahme des Prinzips der Dekonstruktion baut auf die Kritik der westlichen Metaphysik auf. Derrida behauptet, dass die westliche Metaphysik seit der griechischen Antike ein bestimmtes Erkenntnismodell, den ‚Logozentrismus', weiter trägt. Diesen

[34] Vgl. Sievi (2017), S. 62.

[35] Vgl. Michael Reichmann: Zeichen und Differenz bei Jacques Derrida und Niklas Luhmann. Dekonstruktion und Systemtheorie im Vergleich (Hamburg: Diplomica Verlag 2015), S.38.

Logozentrismus definiert Derrida als die Idee, dass der Ursprung von Erkenntnis und Wahrheit im Logos liege.[36] Die Dekonstruktivisten wehren sich gegen die Auffassung, dass die Wahrheit der Dinge in logischen Strukturen liegen sollte und folgern, dass bei der Suche nach einem neuen Fundament für Wahrheit der Begriff des Zeichens, das ebenfalls auf Strukturen beruht, neu gedacht werden sollte. Bei diesen semantischen Ebenen des Prinzips der Dekonstruktion wendet sich Derrida de Saussures Zeichentheorie zu.

Wie schon in 3.1. erläutert, begreift de Saussure die Sprache als ein System von Zeichen, innerhalb dessen der Sinn jedes Zeichen allein durch die Differenz, Relationen und Verweisungen zu anderen Zeichen entsteht. Innerhalb des sprachlichen Zeichens unterscheidet de Saussure zwischen dem gedanklichen Bezeichneten und der dazu gehörigen Bezeichnung, die in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen. Für Derrida steht fest, dass de Saussure die Grundannahmen der Metaphysik erhalten will und begründet seine These anhand zwei Argumenten.

Das erste Argument ergibt sich aus dieser hierarchischen Struktur innerhalb des sprachlichen Zeichens. In der saussureschen Theorie steht innerhalb des sprachlichen Zeichens das geistige Bezeichnete über der materiellen Bezeichnung. Das Denken wird in der saussureschen Theorie als Tor zu dem ‚wahren' Erkenntnis gesehen. In diesem Zusammenhang sieht de Saussure das Sprechen unmittelbarer und wahrheitsgemäßer als die Schrift, da sie die Gedanken, die Intension oder den Sinn der sprechenden Person direkt ermittelt.[37] Der Schrift weist de Saussure negative Wirkungen zu, da sie stets den Umweg gehen muss, dass ihre Zeichen Lautzeichen repräsentieren und die Bedeutungen nur mittelbar ausgedrückt werden.[38] Der gesprochene Sprache könne die Gedanken und Empfindungen eines Menschen sofort ohne Zwischenschritt wiedergeben. Derrida entdeckt in dieser hierarchischen Struktur eine lang anhaltende metaphysischen Tradition, indem er folgert, dass Sinn sich, in dieser Theorie aus einer gedanklichen vom Logos gedachten Vorstellung ergibt.[39]

Das zweite Argument hängt mit dem Prinzip der Beliebigkeit oder Arbitrarität des sprachlichen Zeichens zusammen. De Saussure macht zwar Unterschied zwischen Bezeichnetem und Bezeichnung, aber sie werden noch immer als Teil eines sprachlichen Zeichens, und damit als Einheit, dargestellt. Darüber erwähnt Derrida, dass de Saussure seine These der Arbitrarität nicht konsequent anwenden kann[40]. De Saussure betont

[36] Vgl. Sievi (2017), S. 65.
[37] Vgl. ebd. S. 67.
[38] Vgl. ebd.
[39] Vgl. ebd. S. 65.
[40] Vgl. Sievi (2017), S. 65.

selber: „Tatsächlich beruht jedes in einer Gesellschaft rezipierte Ausdrucksmittel im Grunde auf einer Kollektivgewohnheit, oder, was auf dasselbe hinauskommt, auf der Konvention.“[41]. Die Bezeichnung steht daher unvermeidlich in einer festen Verbindung mit dem Bezeichneten und erweckt dadurch Konnotationen und Erwartungen. Das Zeichenmodell kann in diesem Zusammenhang als ein von festen logischen Verbindungen geprägtes Konstrukt gesehen werden. Auch diese Tatsache wird als Argument für die Anwesenheit von festen Strukturen innerhalb des von de Saussure beschriebenen menschlichen Zeichensystems angeführt.

Die Dekonstruktivisten führen zur Zerstörung dieses Logozentrismus eine Dekonstruktion des Zeichenmodells durch. Wie bei der Verbindung von der Lehre Freges und der saussureschen Zeichentheorie im vorigen Teil der Arbeit, sehen die Dekonstruktivisten eine Möglichkeit auf das Bezeichnete zu verzichten. Dieser Gedanke, der in der dekonstruktivistischen Theorie das „Verschwinden des transzendentalen Signifikats“[42] genannt wird, bietet dem Zeichen die Möglichkeit nicht allein in Anwesenheit eines bestimmten Bezeichneten oder augenblicklichen Bedeutungsintension Sinn zu erzeugen[43]. Sinn sollte sich nach Derrida nicht aus Referenzen und Bezügen zu anderen Zeichen ergeben, sondern jedes Zeichen brauche eine gewisse Selbstidentität.[44] Das Verschwinden des Bezeichneten sorgt dafür, dass der Text als Einheit oder Konstrukt dekonstruiert wird und ins Wanken gerät und ein Netz von einzelnen Bezeichnungen übrig bleibt.[45]

Diese Stelle eignet sich für eine Überleitung zur politisch-philosophischen Ebene des Prinzips der Dekonstruktion. Die Wörter ‚Netz von einzelnen Bezeichnungen‘ zeigen eine Verbindung zum Philosophen Roland Barthes, der ein Text als „Gewebe von Zitaten“ [46] beschreibt und ebenfalls die außersprachlichen Bezüge statt die Zusammenhänge zwischen den Wörter betont.[47] Das Prinzip der Dekonstruktion baut nicht nur auf philosophische Theorien wie diese auf[48], sondern formt auch die Basis einer neuen politisch-philosophischen Denkweise.

---

[41] de Saussure (1967), S. 80.
[42] Signifikat und Bezeichnetes können Synonym verwendet werden. Da de Saussure in *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft* den Terminus Bezeichnetes anführt, wird dieser Begriff in dieser Arbeit auch konsequent verwendet.
[43] Reichmann (2015), S.26.
[44] Vgl. Sievi (2017)S. 72.
[45] Vgl. Reichmann (2015), S.39.
[46] Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg.v. Jannidis Fotis u.a. (Stuttgart: Reclam 2000), S. 185-193, hier S.190.
[47] Vgl. ebd.
[48] Vgl. Reichman (2015), S. 39.

Basis der dekonstruktivistischen Überlegungen ist die Idee, dass der Logozentrismus sich nicht nur in der Sprache, sondern gleichermaßen im Denken fortpflanzt. Derrida kritisiert, dass „die gesamte westliche Philosophie auf der Suche nach der ‚wahren Erkenntnis sei und immer ein Zentrum gefunden werden soll, das zur Basis von unangreifbaren Wissen wird"[49]. Nach den Dekonstruktivisten hält die Politik dieses Fundament des Wissens instand, indem in diesem Kreis alles auf rationale Begründungen und Strukturen beruht. Raphael Beer fasst in seinem Artikel *Subjektphilosophie und Demokratiebegründung* zusammen:

> Eine der wesentlichen und wohl auch vornehmsten Fragestellungen der politischen Philosophie ist der Versuch, die Demokratie als Staat- und Gesellschaftsform rational zu begründen. Dieser Versuch wurzelt unter anderem in einer europäischen Geisteshaltung, die stets bemüht war, politische, moralische und wissenschaftliche Aussagen auf ein sicheres theoretisches Fundament zu stellen.[50]

Diese politische Geisteshaltung ist wie die Sprache strukturiert und soll, nach der dekonstruktivistischen Theorie, genauso wie das Zeichenmodel oder der Text als Einheit dekonstruiert werden. Dekonstruktion thematisiert also einen Zusammenhang von Kritik am Sprach- und Zeichensystem und Kritik am politischen System.

An dieser Stelle können die bisher gewonnenen Einsichten auf den Gegenstand dieser Arbeit, die Lyrik, angewandt werden. Anhand der Lehre Freges und des saussureschen Zeichenmodells konnte festgestellt werden, dass die Lyrik einen Sinn ausdrückt, der sich nicht aus der Verbindung von Bezeichnung und Bezeichnetem oder dem Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Sprachzeichen ergibt. Der Sinn eines lyrischen Textes sollte in einem anderen Kontext gesucht werden.

Das Prinzip der Dekonstruktion setzt diese Idee in die Praxis um und übt Kritik an Sprache und Gesellschaft anhand einer Zerstörung der Strukturen und Logik in Texten. Das Prinzip ermöglicht es, Kritik mittels einer Handlung statt mit Worten auszuüben. Auf diese Weise verwischt das Prinzip der Dekonstruktion die Grenzen zwischen Sprache, Philosophie und Politik. Die Bezeichnungen im lyrischen Text dienen einen außersprachlichen Zweck. Der poetische Unsinn drückt einen politisch-kritischen Sinn aus.

---

[49] Jacques Derrida: Grammatologie (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1938), S. 85.
[50] Raphael Beer: Subjektphilosophie und Demokratiebegründung, in: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie 90 (2004) H. 4, S. 516-529, hier S. 516.

3.3. Mittel gegenüber Ziel

In der fregeschen Theorie wurde den Sinn eines Ausdrucks als Intension oder Ziel definiert. Die dekonstruktivistische Sichtweise wendet diese Idee in der Praxis an, indem ein bestimmtes Ziel definiert wird. Die Lyrik konnte in diesem Zusammenhang als Mittel dieses Ziels verstanden werden. Im Vorigen wurde die allgemeine Gesellschaftskritik der dekonstruktivistischen Denkweise im Großen und Ganzen erläutert. Im Folgenden wird näher auf die politisch kritische Ebene des Prinzips der Dekonstruktion eingegangen und die avantgardistische Lyrik als Mittel eines politischen Ziels charakterisiert.

Das politische Ziel baut auf der Kritik am Logozentrismus, die sich gegen logische und rational erdachte Zusammenhänge und Strukturen auf allen Ebenen der Gesellschaft wehrt, weiter. Bei dem politischen Ziel handelt es sich dann auch um das Zerstören von Zusammenhängen in der Gesellschaft. Der dahinter liegende Gedanke ist, dass Rationalität zu einem falschen Wahrheitskonstrukt führt und diese Wahrheitsansprüche als politische Strategie eingesetzt wird.[51] Der Wahrheitskonstrukt kann im wörtlichen Sinne verstanden werden, da die Dekonstruktivisten ‚Wahrheiten' als sozial konstruierte Produkte einordnen.[52] Rationalität wird in diesem Zusammenhang als Hegemonie verstanden und ihr Anteil an Machtprozesse wird betont.

Die Gesellschaft habe sich, so Luzia Sievi, die sich mit dem Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus auseinandersetzt, in der dekonstruktivistischen Theorie nicht zur heutigen Form entwickelt, weil dies naturgegebene Gesetz vorschreiben, sondern sei durch rational begründete Machtprozesse konstruiert worden.[53] Infolge dieser strukturierten Machtprozesse erfassen die Menschen die Welt nur durch die Kontexte bereits bestehender Begrifflichkeiten und seien sie durch überlieferte gesellschaftliche Kategorien und Denkmuster geprägt.[54] Martin Saar, der sich in seinem Beitrag *Beschreiben/Zersetzen: Dekonstruktion als Institutionskritik* mit der dekonstruktivistischen Gesellschaftskritik auseinandersetzt, betont in diesem Zusammenhang:

> Bestimmte Formen der Macht beruhen gerade auf der Etablierung von Normensystemen und evaluativen Dichotomien, wie sie die philosophische Bedeutungsanalyse aufdecken kann. Soziale Herrschaft beruht sich (immer auch) auf Codierungen und Begriffskonstruktionen, die Wert gegen Unwert setzen.[55]

---

[51] Vgl. Sievi (2017), S. 45.
[52] Vgl. ebd.
[53] Vgl. ebd., S. 51-52.
[54] Vgl. Luzia Sievie (2017), S. 48.
[55] Martin Saar: Beschreiben/Zersetzen: Dekonstruktion als Institutionskritik, in: Andreas Niederberger, Markus Wolf: Politische Philosophie und Dekonstruktion. Beiträge zur politischen Theorie im Anschluss an Jacques Derrida (Bielefeld: Transcript Verlag 2007), S. 165-180, hier S. 167.

Diese Herrschaften, die den Menschen Wert- und Normenstrukturen auflegen, benutzen auf subtile Weise die Sprache als Waffen. Das saussuresche Zeichenmodell zeigte, dass die Sprache immer auf Konventionen beruht. Diese Konventionen reichen Jahren zurück und erwecken bestimmte Vorstellungen, die unverbrüchlich mit Wert oder Unwert verbunden werden. Der Mensch ist empfindlich für Konnotationen der Wörter und Herrschaften wie Diktaturen stellen sich darauf ein. Friedhelm Lach betont in diesem Zusammenhang in dem Aufsatz *Sinn aus Unsinn. Überlegungen zur Schwitters-Interpretationen:*

> Allerdings ist die Perspektive, die Zerstörung der semantischen Funktion der Zeichenaus den Kriegserlebnissen zu erklären, doch wohl zu erweitern. Einzuschließen sind unter anderem die Erfahrungen, daß im politischen, sozialen und ästhetischen Bereich die konventionellen Zeichensysteme zur Lüge und zur Manipulation verwandt worden waren[56]

Das menschliche Zeichensystem, das die tief eingewurzelten Strukturen in der Sprache instand hält, habe einen großen Anteil an Machtprozessen. Saar erwähnt sogar, dass politische Fragen und ethische Verantwortlichkeiten schon auf der Ebene der Bedeutungen und Sinnzuschreibungen entstehen.[57] Das politische Ziel beschränkt sich dann auch nicht auf das Zerstören von politischen Zusammenhängen, sondern berücksichtigt auch die Ebene der Sprache, die eng miteinander zusammenhängen.

Auf welche Weise widerspiegelt die Lyrik diesen politischen Sinn? Mit anderen Worten: Wie zerstört man politische und sprachliche Zusammenhänge mittels einer konstruierten und zur Lüge und Manipulation fähigen Sprache. Es darf naheliegen, dass man nicht mit politischem Jargon vorgehen sollte, da genau dieser Jargon durch Herrschaften benutzt wird und von Machtprozessen konstruiert ist.

Die Antwort ist: anhand von Unsinn. Der Unsinn, der wie im 3.1 erläutert als ‚unbegründet' verstanden werden kann, ist frei von logischen und festen Verbindungen mit direkten außersprachlichen Bezügen und Bedeutungen. Auf diese Weise durchbricht der Unsinn die logischen Strukturen innerhalb und außerhalb des Textes. Der Unsinn hat die zweifache Wirkung, Sprach- und Gesellschaftskritik zu verbinden und gleichzeitig auszuüben, indem es auf keine Weise die Vorstellungen, die zu einer von Herrschaften konstruierten Wahrheitskonstruktion führt, entspricht.

Für die Lyrik bedeutet das, dass eine lyrische Vorgehensweise zu einem Netz von Unsinn führen sollte, bei der Text- und Wortbedeutung in dem Hintergrund gerat und

---

[56] Friedhelm Lach: Sinn aus Unsinn. Überlegungen zur Schwitters-Interpretationen, in: Sinn aus Unsinn. Dada International. hg.v. Wolfgang Paulsen, Helmut G. Hermann (Bern: Francke 1982), S. 111-192, hier S. 187.
[57] Vgl. Saar (2007), S. 178.

auf das Zerstören von allen logischen Strukturen und Zusammenhängen fokussiert wird. Das Logische findet man in den Regeln der Grammatik, die Verbindung von Bezeichnungen zu einander und außersprachlichen Bezügen und in der Verbindung von Bezeichnung und Bezeichnetem.

Die fehlenden logischen Zusammenhänge in dem lyrischen Text und die Dekonstruktion des menschlichen Sprachsystems ermöglicht es, mit der Sprache Sprach- und Gesellschaftskritik auszuüben. Der Unsinn wird als Mittel eines politischen Ziels eingesetzt.

4. Eine Zeitlinie der dekonstruierten Lyrik

Das 20. Jahrhundert steht im Zeichen der Avantgarde. Es ist eine Zeit, in der eine Vielzahl von politischen und künstlerischen Bewegungen, die sich gegen bestehende politische Verhältnisse oder herrschende ästhetische Normen wehren. Während der Kampf gegen die bürgerliche Kultur und Moral die Avantgarde-Bewegungen im Allgemeinen verbindet, hat jede Bewegung ihre eigenen Kampfmittel und nimmt die historischen sozialen und politischen Voraussetzungen unterschiedlich wahr. Innerhalb der Lyrik wird auf unterschiedliche Weise mit Dekonstruktion der etablierten Traditionen experimentiert.

Dekonstruktion wird in diesem Teil der Arbeit als ‚Zerstörung' verstanden. Es soll nicht mit dem Prinzip der Dekonstruktivismus verwechselt werden, da diese von Derrida geprägte Bewegung erst in den Sechzigerjahren entsteht. Die Avantgarde-Bewegungen zeigen wohl Übereinstimmungen mit dem Gedankengut des Dekonstruktivismus, aber es wäre unrealistisch zu erhärten, dass diese Bewegungen die Gedanken des Dekonstruktivismus in die Praxis umsetzen. Die Avantgarde-Bewegungen dienen also als Beispiel einer dekonstruktiven Vorgehensweise und nicht als Beispiel des Dekonstruktivismus der Sechzigerjahren.

Im Folgenden wird eine Zeitlinie dieser dekonstruktiven Lyrik aufgestellt. Die Linie wird dem Weg vom Dadaismus zum Surrealismus und der Wiener Gruppe nachzeichnen und die unterschiedlichen lyrischen Kampfmittel gegen politischen Zusammenhänge beleuchten.

4.1. Der dadaistische Unsinn

> Was Dada angeht: es riecht nicht, es bedeutet ja nichts, gar nichts.
> Dada ist wie Euere Hoffnung: nichts
> wie Euer Paradies: nichts
> wie Euere Idole: nichts
> wie Euere politischen Führer: nichts
> wie Euere Helden: nichts
> wie Euere Künstler: nichts
> wie Euere Religion: nichts.[58]

Wie der französische Mahler Francis Picabia im Obenstehenden beschreibt, bedeutet ‚Dada' an sich nichts. In unserem Sprachsystem kommt das Wort, abgesehen von der Avantgarde-Bewegung selber, nicht vor. Genau deshalb fasst die kindersprachliche

[58] Francis Picabia, zitiert nach, Rudolf E. Kuenzli: Dada gegen den Ersten Weltkrieg: Die Dadaisten in Zürich, in: Sinn aus Unsinn. Dada International, hg.v. Wolfgang Paulsen, Helmut G. Hermann. (Bern: Francke 1982), S. 87-99, hier S.96.

Nachahmung die Intension der Bewegung zusammen, indem sie die dekonstruktive Vorgehensweise der Dadaisten demonstriert. Bei dieser Vorgehensweise wird versucht die Bedeutung jeden Wortes und das kulturelle Zeichensystem auszuhöhlen. ‚Dada' demonstriert somit die Weise, wie Ausdrucke ohne Bedeutung einen Sinn ausdrücken und fungiert deshalb als Musterbeispiel der Thesen über Unsinn, Sinn und Dekonstruktion.

Unsere Zeitlinie der dekonstruierten Lyrik fängt an bei Hugo Ball (1886-1927) der am 25 November 1914 in seinem Tagebuch schreibt: „Politik und Rationalismus stehen in einem unangenehmen Zusammenhang. Vielleicht ist der Staat die Hauptstütze der Vernunft und umgekehrt."[59] Eine bemerkenswerte Aussprache, da sie die Wurzeln der Dada-Bewegung freilegt. Der dadaistische Ausgangspunkt kommt aus einem Gefühl des Unfriedens über die etablierte Kultur hervor. Tristan Tzara, Mitbegründer des Dadaismus, spricht später im Jahre 1922 auf dem Dada Kongress in Weimar über die Anfänge Dadas als Anfänge eines Ekels:

> Anfänge Dadas waren nicht die Anfänge einer Kunst, sondern die eines Ekels. Ekel vor der Erhabenheit der Philosophen, die uns seit 3000 Jahren alles erklärt haben (wozu?) […] Ekel vor einer falschen Form des Herrschens und der Vermassung, die nur die Herrschsucht des Menschen hervorhebt, statt sie zu dämpfen […] Ekel vor der Trennung zwischen Gut und Böse, Schön und Hässlich (denn warum ist es schätzendwerter, rot statt grün, links oder rechts, gross oder klein zu sein?), Ekel schliesslich vor der jesuitischen Dialektik, die alles erklären und in armselige Gehirne abwegige, stumpf gewordene Gedanken bringen kann, die weder physiologische Grundlagen noch ethische Wurzeln haben […][60]

Die Kritik an der klassischen Metaphysik, den von Herrschaften aufgelegten Normen- und Wertstrukturen und der Verherrlichung der menschlichen Logik, die später Basis des Dekonstruktivismus formen, klingen auch in den Worten Balls durch. Letztgenanntes sehen die Dadaisten als größte Bedrohung der europäischen Kultur. Die Logik und Vernunft formen das Fundament einer Herrschaft, in deren Wahrheit, Macht und Norm in einem engen Zusammenhang stehen.

In dem dadaistischen Kontext bilden logische Strukturen im wahrsten Sinne des Wortes die Grundlage einer von Wertstrukturen geprägter Herrschaft. Die Dada-Bewegung entsteht während des Ersten Weltkrieges in Zürich. Die gut geölten systematischen Kriegspropagandamaschinen leisten Überstunden und täglich werden Kriegsgedichte geschmiedet, um „die Kriegsbegeisterung Ausdruck zu geben und eine überdimensionale Vaterlandsliebe als höchsten sozialen Wert zu propagieren."[61] Struktur wird nicht nur im

[59] Hugo Ball: Die Kulisse. Das Wort und das Bild. (Zürich: Benziger Verlag 1971). S. 19.
[60] Tristan Tzara: 7 Dada Manifeste. (Hamburg: MaD Verlag 1976), S.12-13.
[61] Kuenzli (1982), S.88.

politischen Kontext angebracht, sondern auch auf der poetischen Ebene eingesetzt. So benutzen die Dichter auf subtile Weise den zusammenhangsverlangenden Charakter des kulturellen Zeichensystems in ihren Gedichten. Ein Beispiel eines Kriegsgedichts ist eine *Predigt an das deutsche Volk,* der Richard Dehmel (1863-1920) 1914 verfasst:

> Richard Dehmel, *Predigt an das deutsche Volk*[…][62]
>
> Deutsche Soldaten, ihr seid wert aller Ahnen;
> Fühlt euch immer noch als Germanen!
> Füsilier, wenn du das linke Auge schließt
> Dann lebt Odin wieder in dir auf,
> der einäugige Blitzgott in Sturmwolkenhauf […]

Seine „Predigt" illustriert die Weise, worauf die Sprache selbst als logische Struktur gesehen werden kann, indem das Gedicht von Bezeichnungen, die in einer festen Verbindung mit Bezeichneten stehen, strotzt. Die Germanenmythen werden nicht explizit benannt, aber schon die Bezeichnung ‚Odin' erweckt bestimmte Vorstellungen, die nicht unabhängig von den Mythen fortleben können. Die Predigt unterstützt somit die Inkonsequenz in Bezug auf der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens, die die Dada-Bewegung und später Derrida aufweist. Überdies demonstriert das Gedicht, wie die Sprache zum Auflegen von Wertstrukturen fähig ist. Dehmel fordert die Deutschen auf, ihren Helden, wie Odin, würdig zu sein. So wird Odin von bloßer Bezeichnung zum Wertsymbol.

Die Dadaisten durchschauen den auf logische Strukturen beruhenden Mechanismus des kulturellen Zeichensystems und versuchen es anhand einer dekonstruktiven Vorgehensweise zu entlarven. Sie bekämpfen die kriegsproduzierende Logik mittels ihrer Hauptwaffe; dem Unsinn. Zur Produktion des Unsinns werden vor allem zwei Strategien verwendet. Einerseits werden die kulturellen Zeichen, so Kuenzli, so arrangiert, „dass dauernd Kurzschluss entsteht, indem sie die Regeln der Logik und Grammatik durchbrechen"[63] Kriegsberichterstattungen aus den Zeitungen werden beispielsweise auf unterschiedliche Weise zu zusammenhangsloser Lyrik gemacht. So erstellt der Dadaist Hans Arp (1886-1966) seine Lyrik, die er „Arpaden"[64] nennt, aus beliebigen Zeitungsausschnitten. Arp reflektiert auf seine Arbeit:

---

[62] Dehmel Richard: Predigt an das deutsche Volk, in: Rudolf E. Kuenzli: Dada gegen den Ersten Weltkrieg: Die Dadaisten in Zürich, in: Sinn aus Unsinn. Dada International, hg.v. Wolfgang Paulsen, Helmut G. Hermann. (Bern: Francke 1982), S. 87-99, hier S.88.
[63] Kuenzli (1982), S. 96.
[64] Hans Arp: Wortträume und schwarze sterne. (Wiesbaden: Limes 1953), S. 6.

> Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. Ich nannte diese Gedichte „Arpaden“[65]

Tristan Tzara verwendet ein ähnliches Rezept und formuliert sein bekanntes Rezept für dadaistische Gedichte:

> Nehmt eine Zeitung.
> Nehmt Scheren.
> Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt.
> Schneidet den Artikel aus.
> Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in einer Tüte.
> Schüttelt leicht.
> Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.
> Schreibt gewissenhaft ab
> In der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.
> Das Gedicht wird Euch ähneln.
> Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität[66]

Um sein Rezept Nachdruck zu verleihen demonstriert er die Vorgehensweise anhand folgendem Gedicht :

> Tristan Tzara, *um ein dadaistisches Gedicht zu machen*[67]
>
> […] es ist nicht mehr 10 bis 12/während umherschweifen kreis-
> Schwenkung hinabsteigt druck/ zurückgeben verrückte im
> Gänsemarsch fleischsoren auf einem monströs erdrückend bühne/
> Feiern aber ihr 160 anhänger in nicht an den gesetzt
> In meinen perlmuttern/ prunkvoll mit boden bananen […].

Sowohl die *Arpaden* von Arp als auch die Dichtung von Tzara zeigen den zerstörerischen dekonstruktiven Charakter des Dadaismus. Propagandamaterial wird in einer willkürlichen Aneinanderreihung entlarvt und zum Unsinn gemacht.

Man könnte allerdings bemerken, dass diese Lyrik das kulturelle Zeichensystem nur teilweise dekonstruiert. Zur Gestaltung des lyrischen Textes werden zwar nicht mehr die Regeln der Grammatik befolgt, jedoch noch immer die von festen Verbindungen geprägten Bezeichnungen unseres Zeichensystems eingesetzt. Im Vorigen wurde schon kurz auf dieses Problem hingedeutet mit der Frage; wie zerstört man politische und sprachliche Zusammenhänge mittels einer konstruierten und zur Lüge und Manipulation fähigen Sprache?

---

[65] Arp (1953), S. 6.
[66] Tzara (1976), S.44.
[67] Ebd.

Die zweite, und radikalere, Art der dadaistischen Unsinnproduktion bietet Auskunft. Die Dadaisten erfinden selber Bezeichnungen, mit dem Ziel ein nicht-arbiträres nicht auf Konventionen beruhendes Zeichensystem zu entwickeln. [68] Beispiel dieser Dichtungsart ist das Gedicht *Wolken* von Hugo Ball: So dichtet er:

Hugo Ball, *Wolken*[69]

elomen elomen lefitalominai
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastula feirofim flinsi

elominuscula pluplubasch
rallalalaio

endremin saxassa flumen fiobollala
feilobasch falljada follidi
flumbasch

cerobadadrada
gragluda gligloda glodasch
gluglamen gloglada gleroda glandridi

elomen elomen lefitalominair
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastala feirofim blisti
elominuscula pluplusch

rallabataio

Die radikale Zerstörung des Zeichensystems bietet dem Leser keinen Chance, den Bezeichnungen irgendeine Bedeutung zuzuschreiben. Dennoch hat es einen Sinn: Die vom Logos geprägte Kriegskultur der europäischen Länder anhand einer dekonstruktiven Arbeit zu kritisieren.

Die Dada-Bewegung entwickelt auf unterschiedliche Weise lyrische Werke, die über die Text-Bedeutung und Konventionen des kulturellen Sprachsystems hinauskommen. Unvernunft und Irrationalismus wird eingesetzt um sich von der Tyrannei des herrschenden kulturellen Zeichensystems und den kriegsproduzierenden logischen Zusammenhängen zu befreien. Die Dadaisten produzieren also Unsinn, der ohne Bedeutung, aber nicht ohne Sinn ist.

[68] Vgl. Kuenzli (1982), S. 96.
[69] Hans Arp u.a.: Dada Gedichte. Dichtungen der Gründer. (Zürich: Verlag die Arche 1957), S. 28.

4.2. Surrealismus: Über dem Realismus

> Ich bestehe darauf, daß der Surrealismus historisch nur im Zusammenhang mit dem Krieg verstanden werden kann, das heißt- von 1919 bis 1938- in Zusammenhang mit dem, wovon er seinen Ausgang genommen hat, und zugleich mit dem, wozu er zurückgekehrt ist.[70]

So beschreibt André Breton (1896-1966), Zentralfigur des Surrealismus, die historische Zeitspanne der Bewegung. Wie bei dem Dadaismus wird Krieg in der surrealistischen Sichtweise als Ergebnis des Rationalismus und der Logik verstanden. Breton formuliert die Zwischenkriegszeit dann auch als Ermächtigungsfeld des Surrealismus.[71] Während der Erste Weltkrieg Basis der surrealistischen Gedanken formt, gilt der Zweite Weltkrieg als Bestätigung dieser Theorien. Nach dem Krieg äußern die Surrealisten sich kritisch gegenüber dem wissenschaftlichen Fortschritt, der als Ergebnis des rationalen Denkens verstanden wird, dessen Ergebnisse dramatische Katastrophen verursachen können und verweisen dabei auf das Beispiel von Hiroshima. Theodor W. Adorno (1903-1969) setzt allerdings den Zweiten Weltkrieg als Zäsur ein. Nach Adorno seien die surrealistischen Shocks nach der europäischen Katastrophe kraftlos geworden.[72] Im Hinblick auf die Aussprachen Bretons und Adornos, nimmt der Surrealismus auf der Zeitlinie dieser Arbeit die Zeit von 1919 bis 1945 ein.

Dadaismus und Surrealismus gehen beide zerstörerisch vor im Kampf gegen die politischen Zusammenhänge und das rational begründete Denken, was allerdings nicht bedeutet, dass sie in einen Topf geworfen werden können. Während die Dadaisten den Zufall in ihren Texten bis ins Extreme durchführen, sieht André Breton die Möglichkeit eine theoretische Argumentation des Surrealismus zu entwickeln. Er formuliert eine umfassende surrealistische Methode, die Traum, Zufall und Imaginiertes miteinbezieht. So glaubt Breton an eine „künftige Auflösung der gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit“[73] und eine „totale Befreiung der Fantasie, die eine neue Weltanschauung und Geisteshaltung bewirken soll“[74]. Wo die Dadaisten das Sprachsystem mittels ihrer eigenen Unsinnproduktion dekonstruieren, sorgt bei dem Surrealismus das Aufgeben von Verstand und Selbstkontrolle für den zerstörerischen Charakter.

---

[70] André Breton: Das Weite suchen. Reden und Essays (Frankfurt a. Main: Athenäum 1989), S. 62.
[71] Vgl. Werner Spies: Surrealismus mehr als Kunst, in: Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. hg.v. Friederike Reents, Anika Meier (Berlin: de Gruyter 2009), S.11-23, hier S.12.
[72] Vgl. ebd.
[73] André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, in: Die Manifeste des Surrealismus. hg.v. Ruth Henry (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1924), S. 11-29, hier: S. 18.
[74] Ebd.

So bietet das automatische Schreiben oder „écriture automatique“ das Breton in seinem *Erstes Manifest des Surrealismus* als einzige wahre Dichtkunst bezeichnet[75], die Möglichkeit die Grenzen zwischen Realität und Traum im Text zu verwischen. Breton demonstriert das automatische Schreiben mit folgender Anekdote:

> Eines Abends also vor dem Einschlafen, vernahm ich, so deutlich ausgesprochen, daß es mir unmöglich war, ein Wort daran zu ändern, abgetrennt jedoch vom Klang irgendeiner Stimme, einen recht merkwürdigen Satz; er hatte keinen Bezug zu irgendwelchen Geschehnissen, in die ich nach bestem Gewissen zu diesem Zeitpunkt verwickelt war, es war ein Satz, der mir eindringlich erschien, ein Satz, möchte ich sagen, der ans Fenster klopfte. Rasch nahm ich davon Kenntnis und wollte es dabei belassen, als mich sein organischer Aufbau stutzig machte. Dieser Satz setzte mich wirklich in Erstaunen; ich habe ihn leider nicht bis heute behalten können, er lautete etwa so: „Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird“.[76]

Im Modus des automatischen Schreibens werden Texte oder Textteile im Zustand der Trance oder Halbschlafs ausgedacht.[77] Wie Breton in der obenstehenden Textpassage illustriert, werden Sätze auf Basis des Eindrucks des Sprachbildes gewählt und, wenn behalten, beim Aufwachen rasch aufgeschrieben. Die Texte, die auf diese Weise, durch Zufall, entstehen, kennzeichnen sich durch eine Mischung von Imaginiertem und Wirklichem. So schreibt Schuller in ihrem Beitrag *Surrealistische Poetologien in deutschsprachiger Literatur oder: Zur mediumistischen Poetik einer Sprache des Anderen,* der Schrift sei Immanenz einer surrealistischer Sprache, die den Schlüssel zu einer anderen Sphäre bietet.[78] Auf diese Weise macht das automatische Schreiben dem Namen Surrealismus Ehre. Das Hereinbrechen surrealistischer Sprachbilder bewirkt eine Öffnung des Surrealen[79], die über dem Realismus steht.

Durch das Verwischen der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit wird einen Verfremdungseffekt verursacht, der den Leser in Verwirrung bringt, irritiert, schockiert oder erschreckt.[80] Alltägliche Begebenheiten werden aus ihrer vertrauten Umgebung gelöst und in einen völlig neuen Zusammenhang gestellt. So auch in der Ballade *Vom armen B.B.,* in der Brecht mit diesem Verfremdungseffekt spielt:

---

[75] Breton (1924), S.26.
[76]Ebd. S. 23..
[77] Vgl. Karina Schuller, in: Surrealistische Poetologien in deutschsprachiger Literatur oder: Zur mediumistischen Poetik einer Sprache des Anderen, in: Der Surrealismus in Deutschland (?). Interdisziplinäre Studien Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, hg. v. Karina Schuller, Isabel Fischer. (Münster: Münsterscher Verlag für Wissenschaft 2016), S. 14-35, hier S. 14.
[78] Vgl. ebd. S. 15
[79] Vgl. ebd.
[80] Vgl. Ramona Truffin: Ingeborg Bachmann und der Surrealismus, in: Der Surrealismus in Deutschland (?). Interdisziplinäre Studien Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, hg. v. Karina Schuller, Isabel Fischer. (Münster: Münsterscher Verlag für Wissenschaft 2016), S.237-257, hier S.255.

Bertolt Brecht, *Vom armen B.B* [81]

[…] Gegen Morgen in der grauen Frühe pissen die Tannen
Und ihr Ungeziefer, die Vögel fängt an zu schrein.
Um die Stunde trink ich mein Glas in der Stadt aus und schmeiße
Den Tabakstummel weg und schlafe beunruhigt ein.[…]

Das Bild, das in der Verse skizziert wird, erweckt das Gegenteil von dem, was die Vorstellung einem Tannenwald in der Morgenfrühe erregt. Der Leser gerat auf einen Irrweg und wird auf diese Weise gezwungen Vernunft und Logik aufzugeben, indem der surrealistische Welt sich nicht für logische Zusammenhänge, eignet.

Die Surrealisten verwenden eine zweite Strategie zur Zerstörung von Zusammenhängen und Kausalität. Die Lyriker bedienen sich eines Collageverfahren, das den dadaistische Aneinanderreihungen von Zeitungsschnipseln ähnelt, aber nicht gleicht. Der surrealistische Collage kann im Gegensatz zu den dadaistischen Collagen als bewusster Prozess und nicht als zufälliges Wortspiel verstanden werden. Die Sätze werden aufgrund ihres Eindrucks gewählt und zusammengesetzt und nicht in einer beliebigen Reihenfolge platziert. So erstellt André Breton die unterstehende Collage:

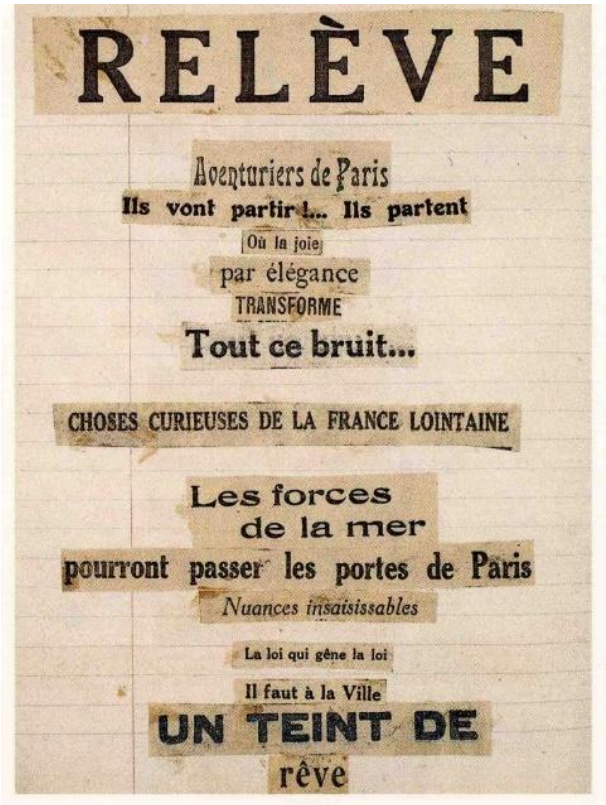

ABB. 4

[81] Bertolt Brecht: Vom armen B.B., in: Das Buch der Gedichte. Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg.v. Karl Otto Conrady. (Berlin: Cornelsen Verlag 2006), S. 423.

Während die Schaffensprozesse der dadaistischen und surrealistischen Collagen unterschiedlich ist, komm das Ziel dieses Verfahrens auf das gleiche hinaus. In den Collagen wird versucht, über die Grenzen der Sprache hinauszukommen, indem neue Assoziationen in der Sprache hervorgerufen werden. Es entsteht eine poetische Sprache, die die konventionellen Bedeutungen der Wörter mit neuen Bezügen anreichert und somit die bestehende Verbindungen links liegen lässt. So scheint in der Collage Bretons der vermeintliche Titel mit den festen Verbindungen innerhalb des Sprachsystems zu spielen. Das Wort ‚relève' kann sowohl auf das Nomen ‚relève' (Abwechseln der Wache) als das Imperativ des Verbs ‚relever' (wieder aufblühen) hindeuten und schafft auf diese Weise Raum für mehrere Verbindungen zwischen Wortbild und Bedeutung.

Die Surrealisten kritisieren die Rationalität der Menschen und flüchten in eine surrealen Welt. Eine Welt, die die surrealistische Lyrik prägt und zur Zerstörung logischer Zusammenhänge führt. Auf diese Weise wird auch hier Gesellschaftskritik ausgeübt, die sich wiederum nicht direkt aus der Textbedeutung ergibt.

4.3. Die Wiener Gruppe

In den Jahren 1952 und 1953 formiert sich ein Kreis von Autoren, Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener, der später unter dem Namen ‚Wiener Gruppe' bekannt wird. Es markiert den Beginn einer bis den Tod Bayers im Jahre 1964 andauernde Avantgarde-Bewegung. Die Bewegung hat zwar nicht den internationalen Charakter des Dadaismus oder Surrealismus, aber gewinnt wie jede Avantgarde-Bewegung ihre Identität in der Abgrenzung gegenüber einer herrschenden Kultur. So erinnert Rühm sich 1980 an ein Österreich der Nachkriegszeit, in welchem ein „verkrampfter Nationalismus und die Verachtung alles Modernen"[82] den Ton angeben.

Der von Rühm attackierte Konservatismus wird von Fischer und Jäger in einem Beitrag zur Wiener Gruppe auf „einer politisch gesellschaftlichen Konstellation, die nach Ende des Zweiten Weltkrieges restaurativen Kräften raum gab"[83], zurückgeführt werden. Die Angst vor der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit führt in Nachkriegsösterreich zur Errichtung von Tabuzonen und macht den Weg frei zu

[82] Gerhard Rühm: zur ‚wiener gruppe' in den fünfziger jahren- mit bemerkungen zu einigen frühen gemeinschaftsarbeiten, in: Vom ‚Kalschlag' zum ‚Movens'. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre, hg. v. Jörg Drews (München: Text + Kritik 1980), S. 62-89, hier S. 62.
[83] Fischer u. Jäger (1979), S. 618.

einem Rückgriff auf die Traditionen und politische Kräfte der Zeit vor 1938.[84] Politische Kräfte, die Fischer und Jäger als „Kräfte im Zeichen des Ständestaates christlicher Prägung seit 1934, die zur Ausschaltung aller Oppositionen ein autoritäres Regime und einen an Provinzmaßstäben orientierten Kulturapparat installierten“[85], beschreiben.

Der Konservatismus prägt nicht nur das politische Leben. Auch im literarischen Bereich werden Traditionen der Vorkriegszeit rehabilitiert. So erwähnen Jäger und Fischer:

> […] bereits die ausgehenden 40er Jahre waren gekennzeichnet von der Restauration einer traditionalistischen Literaturauffassung, die sich am rückblickend verklärten Altösterreichertum der k.u.k.-Zeit oder and er bereits im Ständestaat obrigkeitlicherseits verordneten „Österreich-Ideologie“ sowie an den stilkonservativen Schreibweisen der Zwischenkriegszeit orientierte.[86]

Die Mitglieder der Wiener Gruppe kritisieren diese konservativen traditionsbezogenen Haltungen, Wertstrukturen und Zusammenhänge im politischen und literarischen Bereich anhand eines breiten Spektrums an Verfahrensweisen. Diese Verfahrensweisen gehen aus einer Grundauffassung hervor, die Rühm folgendermaßen beschreibt:

> neue ausdrucksformen modifizieren die sprache und damit sein weltbild. das besagt natürlich auch, inwieweit unsere dichtung über ihre ästhetische bedeutung hinaus wirksam sein soll. Gerade in ihrer unabhängigkeit von einer sanktionierten gebrauchsweise besteht die chance neue anschauungsformen zu provozieren, zu „verändern“.[87]

Am Zitat lässt sich das dekonstruktive Vorgehen der Wiener Gruppe nachvollziehen. Wie bei dem Dadaismus und Surrealismus wird die hierarchische Struktur der Sprache kritisch betrachtet und durch neue Assoziationen innerhalb der lyrischen Werke unterminiert.

Artmann kreiert in diesem Zusammenhang eine Methode, die er „methodischer Inventionismus“ nennt:

> Man nehme eine anzahl wörter (: den wortstock, auch verbarium), stelle gleichungen nach dem goldenen schnitt auf […] und beginne die wörter danach zu ordnen, auszuzählen bis der wortstock zu ende ist oder sooft durch den wortstock bis alle wörter verwendet sind […]: das ergebnis soll eine harmonische struktur sein. [88]

---

[84] Vgl. Fischer u. Jäger (1979), S. 619.
[85] Ebd. S. 618.
[86] Ebd. S. 619.
[87] Gerhard Rühm: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1967), S. 2‘7.
[88] H.C. Artmann, zitiert nach, Ernst Fischer, Georg Jäger, in: Von der Wiender Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemfelder der Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970, in: Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980) Teil I, hg.v. Herbert Zeman (Graz: akademischer Druck- und Verlagsanstalt 1979), S. 617-682, hier S.631.

Es liege nahe, dass von ‚harmonischer Struktur' nur in einem ironischen Sinn die Rede sein kann. Fischer und Jäger betonen dann auch in diesem Zusammenhang: „In Wahrheit ging es [der methodischen Inventionismus] um die Durchbrechung aller traditionellen ästhetischen Wertvorstellungen."[89] Nach dem Vorbild dieses Inventionismus erstellt Rühm seine Konstellationen mit isolierten Begriffen. So entstehen im Extremfall sogenannte „Ein-Wort-Tafeln", bei denen das Gedicht auf die Totalität des einzelnen Begriffs reduziert wird.[90] So verfasst Rühm beispielsweise folgendes Gedicht:

Gerhard Rühm, *Leib*[91]

leib leib leib leib
leib leib leib leib
leib leib leib leib
leib leib leib leib
leib leib leib leib
leib leib leib leib
leib leib leibleib

Das Gedicht illustriert die Weise, worauf das hierarchische Prinzip des Satzes aufgehoben und die Eigenständigkeit des Wortes ‚Leib' betont wird. In dem Gedicht werden alle logischen Zusammenhänge eliminiert, denn Rühm argumentiert: „schon der Konfrontation mit einem anderen Begriff schränkt das Wort assoziativ ein."[92]. Die Selbständigkeit des Zeichens, die Derrida später in seiner dekonstruktivistischen Theorie beschreibt, steht auf diese Weise im Vordergrund.

In Anlehnung an diese Konstellationen kreieren die Mitglieder der Wiener Gruppe Montagen, die starke Übereinstimmungen mit den dadaistischen *Arpaden* und surrealistischen Collagen aufzeigen. Im Unterschied zu den dadaistischen Montagen wird vorgefundenes Wortmaterial allerdings nicht in ein Gedicht eingesponnen oder als Anreger verwendet, sondern ganze Sätze oder Satzteile werden als fertige Bestandteile zueinander in neue poetische Beziehung gesetzt. Die Werke die auf diese Weise entstehen werden dann auch „Satz-Konstellationen"[93] genannt. So bearbeitet Rühm ein Sonnet von dem österreichischen Lyriker Anton Wildgans:

[89] Fischer u. Jäger (1979), S. 631.
[90] Vgl. Rühm (1967), S. 14.
[91] Ebd. S. 145.
[92] Ebd. S. 14.
[93] Ebd. S. 22.

Gerhard Rühm, *verbesserung eines sonetts von anton wildgans durch neumontage des wortmaterials*

Weil ich mein Wesen so mit Härte gürte,
Glaub' nicht darum, daß ich aus Härte bin!
Tief ruht in mir ein mildgewillter Sinn,
Den nur der rechte Zauber nie berührte.

Wirf einem, der die Hand nach heiliger Myrte
Sich auftun hieß, Unkraut und Dornen hin
Und reich dem Durste Wein, wo Galle drin -
Dies ist das Leben, das ich immer führte.

Von Angefaultem ward mir Übermaß
All meine Zeit. Was immer mir verfiel,
War nicht mehr rein und trug in sich den Fraß,

Kaum gut genug für ein betäubtes Spiel.
Doch bloße Lust ward immer noch zu Haß,
Und ich will Freude! - Gib, Du hast so viel

ABB. 5

ich will freude

reich dem durste von angefaultem
weil ich den frass mit heilige rmyrte
gürte
meine blosse zeit

härte

Tief ruht nur der
der die hand in unkraut führte

berührte härte
betäubtes

mildgewilter wein aus hass
ich bin mein wesen
rein

gib dornen hin
wirf galle noch
so viel lust
doch kaum genug
ein spiel

was mir verfiel ward mir übermass
dies ist das leben das ich sich auftun
hiess
(glaub nicht darum
dass du hast)

in einem rechte ward zu trug
den mir ein sinn war
all nicht mehr wo nie
so nach
für sich
gut drin

zauber

und immer

Die Bearbeitung von Rühm bringt die Sätze und Satzteile aus dem Sonnet Wildgans durcheinander und bewirkt somit Zusammenhangsverfremdungen. Die Montage zerstört logische Zusammenhänge im Sonnet und bringt auf diese Weise Kritik an Zusammenhängen im Allgemeinen zum Ausdruck.

Die Wiener Gruppe verwendet eine dritte lyrische Verfahrensweise, die in der dadaistischen und surrealistischen Dichtung eine geringere Rolle spielt. Vor allem Artmann

beschäftigt sich mit der Dialektdichtung, bei deren das Gedicht durch eine phonetische Schreibung des Wiener Dialekts erstellt wird. Die Dialektdichtung beruht auf dem gleichen dekonstruktiven Prinzip im Sinne, dass ebenfalls neue Gegenüberstellungen der Worte eine Verfremdung verursachen und damit eine Neuwertung derselben erzielen.[94] Die Dialektsprache verstärkt auf Grund zweier Merkmale die Verfremdungseffekte und Zerstörung der Wertstrukturen.

Einerseits hat der „lautliche Reichtum des Dialekts"[95] ebenfalls einen semantischen Reichtum zu Folge. Die Wörter im gesprochenen Dialekt können in verschiedenen Tönungen auftreten und seien, im Gegensatz zu der starren und objektivierten Schriftsprache, individualisiert und frei von Wertstrukturen.[96] Das *wiener Sonnet* von Gerhard Rühm demonstriert den Effekt des Dialekts:

Gerhard Rühm, *wiener sonnett* [97]

So net
So net
So net
So net

So net, hob i gsogt
So net, hob i gsogt
So net, hob i gsogt
So net, hob i gsogt

So net, sog i
So net, sog i
So net, sog i

So net
So net
So net

Rühm spielt mit dem doppelseitigen Charakter der Wörter, der durch den lautlichen Reichtum des Dialekts verursacht wird. Der Dialekt schafft Raum für drei Unterschiedlichen Deutungen der Wörter ‚so net'. Wird ‚so nicht', ‚so nett' oder den Dichtform ‚Sonnet' gemeint? Das Gedicht illustriert auf diese Weise, wie die Dialektsprache, im Gegensatz zu der geschriebenen Sprache, weniger empfindlich für tief eingewurzelte Verbindungen von Bezeichnung und Bezeichnetem ist.

---

[94] Vgl. Rühm(1967), S. 20.
[95] Ebd.
[96]Vgl. ebd.
[97] Gerhard Rühm: wiener sonnet, in: Gesammelte Gedichte und visuelle Texte, hg.v. Gerhard Rühm (Reinbek bei Hamburg: Rowohl 1970), S. 237.

Andererseits spiele der Dialekt eine eminente Rolle im Alltagsleben und täglichem Denken und wiederspiegele deshalb die Wirklichkeit auf akkurate Weise.[98] Diese Wirklichkeitsnähe lässt die Chance, die neue Gegenüberstellungen der Worte und die damit bezweckten Verfremdungseffekte zu verstärken. Der gesprochene Dialekt liegt den Menschen mehr am Herzen und Änderungen in dieser Sprache werden als provokativer oder zerstörerischer empfunden

[98] Vgl. Rühm (1967), S. 20.

5. Sinn des Unsinns: Die Lyrik Herta Müllers

Die Avantgardebewegungen bedienen sich unterschiedlichen dekonstruktiven Strategien zur Zerstörung des strukturierten künstlerischen und politischen Klimas und nutzen auf diese Weise des Sinnpotenzials des Unsinns. Unter dem Titel *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren.* veröffentlicht Müller 1993 94 aus Zeitungsschnipsel und Bildelementen arrangierte Collagengedichte, die dieses Potenzial ebenfalls zu nutzen scheinen. Während die Avantgardebewegungen ihre dekonstruktive Arbeit in Manifesten begründet, liefert Herta Müller im Gegenteil kein konkretes Manifest ihres lyrischen Vorgehens. In Interviews und Essays äußert sie sich jedoch kritisch über die unterschiedlichsten Themen, wie etwa Poesie, Sprache, Politik und Ideologie. Um zu vermeiden, dass der Lyrik Müllers bestimmte Funktionen zugeschrieben wird, die in völligen Gegensatz zu ihren eigenen Behauptungen und das Prinzip der Dekonstruktion stehen, werden im Folgenden die Auffassungen Müllers in Zusammenhang mit ihrer Lyrik unter die Lupe genommen.

5.1. „Die Poesie der Sprache ist ein Nonsens“: Sprachskepsis und Ideologiekritik

Herta Müller wächst in dem kommunistischen Rumänien Ceausescus, in einem banatschwäbischen Dorf, auf und reist 1987 aus politischen Gründen in die Bundesrepublik Deutschland aus. Zehn Jahre später, 1997, betont sie: „Die Poesie der Sprache ist ein Nonsens, es gibt die Poesie der Welt.“[99] Es sind Geschehnisse, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, jedoch nicht einzeln betrachtet werden können. Sprachskepsis und Ideologiekritik sind bei Müller unverbrüchlich miteinander verbunden. Sie beschreibt und kritisiert anhand Anekdoten aus eigener Erfahrung die Weise, wie Ideologie und Sprache einander wechselseitig beeinflussen. Das Ergebnis: eine allgemeine Kritik an dem Geplanten und Systematischen, die sich auf Mikro- und Makroebene erstreckt.

Auf der Mikroebene kritisiert Müller die Rolle der Sprache in dem kleinen rumänischen Dorf, wo sie aufwächst. In ihrem Essay *Der König verneigt sich und tötet* spricht sie über die Korrespondenz zwischen den Worten und den Dingen:

[99] Herta Müller, in: Wolfgang Müller, Herta Müller: "Poesie ist ja nichts Angenehmes": Gespräch mit Herta Müller, in: Monatshefte 89 (1997) H.4, S. 468-476, hier S. 470.

> In der Dorfsprache – so schien es mir als Kind – lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten. Die Dinge hießen genauso, wie sie waren, und sie waren genauso, wie sie hießen. Ein für immer geschlossenes Einverständnis. Es gab für die meisten Leute keine Lücken, durch die man zwischen Wort und Gegenstand hindurch schauen und ins Nichts starren mußte, als rutsche man aus seiner Haut ins Leere. Die alltäglichen Handgriffe waren instinktiv, wortlos eingeübte Arbeit, der Kopf ging den Weg der Handgriffe nicht mit und hatte auch nicht seine eigenen, abweichenden Wege. Der Kopf war da, um die Augen und Ohren zu tragen, die man beim Arbeiten brauchte. Die Redewendung: „Der hat seinen Kopf auf den Schultern, damit es ihm nicht in den Hals regnet," dieser Spruch konnte auf den Alltag aller angewendet werden.[100]

Müller präsentiert die Dorfsprache als ein System, in dem die Wörter in fester Verbindung mit Handlungen oder Bedeutungen stehen. Sie distanziert sich von der Haltung der Personen im Dorf, die diese starren Zusammenhang von Wort und Handlung sklavisch nachfolgen, statt den Verstand zu gebrauchen und die Zusammenhänge zu durchschauen. Die Sprache repräsentiert den Alltag im kleinen Dorf; so nächstliegend wie die Sprache ist ebenfalls der Dorfalltag.

Diese beklemmenden starren Strukturen in der Sprache und in dem Dorfleben, die sich Herta Müller bereits in der kindlichen Erfahrung auftut, werden später auf der Makroebene durch das totalitäre Regime Ceausescus forciert. Müller beschreibt diese Strukturen am Beispiel eines Durchblicks auf das Leben:

> Ideologien haben ja immer den Durchblick, oder haben immer vorgegeben, den Durchblick zu haben. Wer diesen Durchblick hat, muß eine Projektion haben, die dann nicht verändert werden kann. Dann muß die Realität diesem Durchblick entsprechen, und sie wird mit allen Mitteln an diesen Durchblick angepaßt. Wenn alle konkreten Dinge dagegen sprechen und anders sind, dann werden sie gebeugt, bis sie sich an diese Linie anlehnen, und das heißt dann Repression. [101]

Das Leben wird mit unterschiedlichen Mitteln ‚gebeugt', bis es in der dogmatischen Schablone der herrschenden Ideologie passt. Im Fall Müllers wird das Leben der kommunistischen Ideologie Ceausescus angepasst. So auch die Lyrik, die die Sprache und ihre festen Verbindungen zur Verbreitung dieser Ideologie einsetzt. Das ist auch der Grund, weshalb Müller noch immer eine Abneigung vor bestimmten Worten hat. So erläutert sie den Abscheu vor dem Wort ‚Heimat'

> Ich glaube das Wort wurde auch mißbraucht, das ist ja auch so ein Wort, mit dem man alles anstellen kann. […] Auch in Rumänien wucherte das durch die Staatslyrik, durch die Reden und auch durch die Ansprüche des Staates. Heimatliebe war etwas, was das System einem abverlangte. Natürlich war es Staatsliebe und keine Heimatliebe, denn wenn man das Land

[100] Herta Müller: Der König verneigt sich und tötet. (München: Hanser 2003), S. 11.
[101] Müller (1997), S. 469.

> als Gegend und die Menschen geliebt hätte, hätte man nicht mehr staatstreu sein können, weil der Staat genau die Kaputt gemacht hat. [102]

Müller durchschaut die Macht von den Wörtern und äußert sich kritisch gegen diejenigen, die sie zu dem Instandhalten von politischen Strukturen einsetzt. In Zusammenhang mit dieser Sprachskepsis und Ideologiekritik formuliert Müller ihre eigene Vorstellung der Poesie und Sprache, die am Anfang schon kurz erwähnt wurde. Müller betont:

> Die Poesie der Sprache ist ein Nonsens, es gibt die Poesie der Welt. […] Die Sprache ist für mich eine geruch-, geschmack-, und farblose Sache, und es häng ja immer individuell von jedem einzelnen ab, was er daraus macht. Die Sprache transportiert ja nur. Sie ist nicht an sich Inhalt, sie transportiert ja nur.[103]

Diese Worte können als Ergebnis der Kritik an Zusammenhängen und als Gebrauchsanleitung der Lyrik Müllers gelesen werden. Sie versucht keineswegs dem Leser eine bestimmte Interpretation der Poesie aufzuerlegen, aber erwähnt jedoch, wie sich die Sprache, Inhalt und Sinn in ihrer Lyrik zueinander verhalten. Müller sieht die Sprache als ein neutrales unabhängiges Vehikel, das zum Transport von Inhalten eingesetzt wird. Vielleicht könnte man es mit einem Lastkraftwagen vergleichen. Es gibt Tausende von gleich aussehenden nichtssagenden Lastkraftwagen auf der Autobahn und man müsste quer durch das Metall hindurchschauen um zu wissen, welche Güter dahinter stecken. Der Lastkraftwagen ist nicht an sich die Güter, er transportiert sie nur.

Wie Gottlob Frege präsentiert Müller die Sprache als bedeutungslose Instanz, die zwar zum Ausdrücken von Sinn und Bedeutung fähig ist, jedoch nicht mit Sinn und Bedeutung gleichgestellt werden kann. Sowohl Ferdinand de Saussure als Müller plädieren, obwohl beide Einsehen, dass die Praxis anders nachweist, für den Unterschied zwischen Wort und Sache. Und aus der dekonstruktivistischen Perspektive kritisiert Müller die Struktur und Systematik der Herrschaften und zeigt sie die wechselseitige Wirkung von Zusammenhängen in der Sprache und Zusammenhängen auf politischem Gebiet. Auf diese Weise stellt Müller sich in die Gedankengang über die Funktion der Sprache, das Kritisieren von Zusammenhängen und die Sinnzuschreibung der Texte.

---

[102] Müller (1997), S. 469.
[103] Ebd. S. 470.

5.2. „Die Poesie ist der Aberglauben der Ahnungslosen“: Zufall in der Lyrik Müllers

Die Kritik an dem Geplanten und Systematischen äußert Müller nicht nur in Interviews, sondern bringt sie auch in ihrer Lyrik zum Ausdruck. Sie erstellt Collagedichte unter dem Motto: „Die Poesie ist der Aberglauben der Ahnungslosen“[104]. ein Leitspruch, der einerseits den auf Zufall beruhenden Charakter der Poesie betont und andererseits Kritik an Struktur und Institutionen durchblicken lässt. Müller erläutert:

> Der Aberglaube wird ja von der Institution Kirche gefürchtet. Der Glaube ist das, was die Kirche vertritt und was berechenbar ist. Das ist ja vorgegeben, das ist ja ein Muster. Der Aberglaube hat kein Muster. Er ist spontan. […] wenn ich jetzt in die Kirche gehe, dann weiß ich, ich gehe hin, dann bete ich, und dann gehe ich nach Hause. Wenn mir aber eine schwarze Katze über den Weg läuft, dann weiß ich das vorher nicht. Es ist also immer dieser Zufall. […] und was ist Poesie anderes, als daß sich in einem Moment, durch etwas, was wir gar nicht genau begründen können, alles umstülpt. [105]

Aus dieser Perspektive experimentiert Müller mit dem Zufall in ihren Collagegedichten. So spielt der Zufall eine große Rolle bei der Wahl des Wortmaterials und Zusammenstellen des Gedichts. Müller wählt die ausgeschnitten Wörter nach „Präferenzen des Augenblicks“ und begründet diese Wahl, indem sie sich überlegt, ob die Wörter „sie fangen“ oder „nichts von ihr wollen“[106]. Sie schiebt die Wörter hin und her bis eine Collage entsteht, die ihr in dem Moment gefällt. Der Zufall führt auf diese Weise zu einem Gedicht, das einen Tag später oder um eine andere Uhrzeit anders gewesen wäre.[107]

Die hohe Stellenwert des Zufalls und des Unvorhersagbaren erinnert an die Unsinnproduktion des Dadaismus und Surrealismus, die ebenfalls als Kritik an dem Systematischen und Strukturierten angewandt wird. Das bedeutet allerdings nicht, dass das lyrische Verfahren Müllers eins zu eins mit dem der Avantgardebewegungen übereinstimmt. Müller erstellt ihre Gedichte anhand einer eigenen lyrischen Vorgehensweise, die bei einem Vergleich mit der Avantgardekunst schrittweise sichtbar wird.

Während Müller den Zufall im Sinne einer Momentaufnahme interpretiert, wenden die Dadaisten den Zufall ebenfalls auf die Wahl des Wortmaterials und deren Reihenfolge an. Sie wählen die Wörter für ihre Gedichte genauso wie die Lose in einer Lotterie aus einer Tüte gezogen werden und setzen sie ohne Begründung in einer

---

[104] Müller (1997), S. 469.
[105] Ebd. S. 469-470.
[106] Herta Müller, in: Beverley Driver Eddy, Herta Müller: Die Schule der Angst. Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998, in: The German Quaterly 72 (1999) H.4, S. 329-339, hier S. 337.
[107] Vgl. Müller (1999), S. 338.

Aneinanderreihung. Müller hingegen lässt nicht alles dem Zufall über. Sie ordnet die Zeitungsausschnitte, indem sie Substantive, Verben, Adjektive, und auch Pronomen Numeralien, Adverbien, Konjunktionen und Artikel beisammen liegt.[108] Wenn die Collagedichtung Müllers der dadaistischen Lyrik gegenübergestellt wird, zeigen sich die unterschiedlichen Ergebnisse beider Verfahren.

Tristan Tzara,*um ein dadaistisches Gedicht zu machen*

[…] in meinen perlmuttern/ prunkvoll mit boden bananen unterstützte sich erhellen/ freude fragen zusammengekommen fast/ von zu die so sehr daß der zauberte visionen/ singt diese lacht/ geht aus situationen verschwindet beschreibt diese 25 tanz heil/ versteckte das ganze von es ist nicht war/ wunderschön der aufstieg hat die bande besser licht dessen pracht bühne mich music- hall/ scheint wieder gemäß augenblick wird unruhig lebend/ geschäfte das es gibt verlieh/ weise worte kommen diese leute

Abb. 6

ABB. 7.

Auf der linken Seite ist ein dadaistisches Gedicht von Tristan Tzara abgebildet. Auf der rechten Seite ein Collagegedicht von Herta Müller. Wo das lotterieartige Verfahren der Dadaisten zu der Zerstörung des Sprachsystems führt, bleibt dieses Sprachsystem in der Lyrik Müllers intakt. Es fehlt bei Müller zwar die Interpunktion, aber Sätze sind zu erkennen und die grammatischen Konventionen der menschlichen Sprache werden berücksichtigt.

Die Lyrik Müllers zeigt in diesem Zusammenhang dann auch mehr Übereinstimmungen mit den surrealistischen Collagen. Wie Müller begründen die Surrealisten die Wahl des Wortmaterials, wobei die Wahl momentgebunden ist. Obwohl die Surrealisten, im Gegensatz zu Herta Müller, nicht nur Wörter, sondern auch ganze Sätze ausschneiden, führt das Verfahren zu ähnlichen Collagen:

[108] Vgl. Müller Herta, in: Eddy, Driver Beverley, Müller, Herta: Die Schule der Angst. Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998, in: The German Quaterly 72 (1999) H.4, S. 337.

André Breton

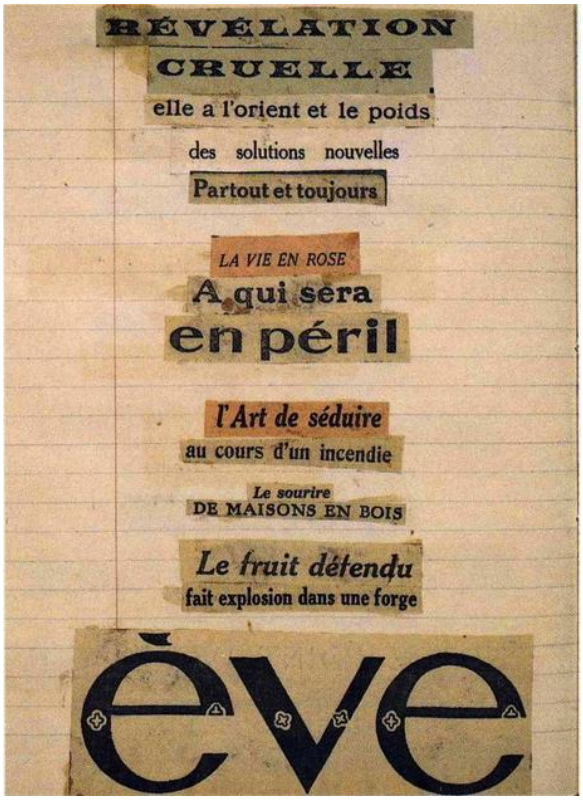

ABB. 8

Herta Müller

ABB. 9

Das Verfahren resultiert sowohl bei den Surrealisten als bei Müller in inkohärenten kleinen Geschichten. Diese Zusammenhangslosigkeit entsteht, indem die Wörter auf Basis ihres Eindrucks statt ihrer Bedeutung gewählt werden. Gefühl übernimmt auf diese Weise den Verstand.

Das lyrische Verfahren Müllers zeigt Übereinstimmungen mit den lyrischen Vorgehensweisen der Avantgardebewegungen und dem dekonstruktiven Ziel des Zufalls. Im Gegensatz zu dem dadaistischen Blick auf Zufall, scheint Müller allerdings Zufall nicht als Mittel zur Zerstörung der grammatischen Konventionen des Sprachsystems einzusetzen, sondern als Mittel zur Zerstörung von semiotischen Verhältnissen innerhalb der Sprache. Müller stellt sich dann auch die Fragen: „Was lässt sich aus dem Wort machen, außerhalb des Textes, aus dem das Wort herkommt? Wo führt das Wort mich hin?“[109] Das Resultat: Zusammenhangslose auf Zufall beruhende Lyrik, die den Auffassungen Müllers über Struktur, System und das Geplante entspricht.

[109] Müller (1999), S. 338.

5.3. „Alles wurde immer etwas anderes“: Müller und Verfremdung

Die Zeitlinie der dekonstruierten avantgardistischen Lyrik zeigte, wie die Dadaisten, Surrealisten und Mitglieder der Wiener Gruppe anhand von Verfremdungsverfahren die festen Zusammenhänge innerhalb und somit außerhalb der Sprache kritisierten. Auch Müller spielt mit Verfremdung in ihren Collagen. Auf unterschiedliche Weise kreiert sie Verfremdungseffekte und experimentiert sie mit Erwartung und Assoziation.

Abbildung (10) zeigt die Weise, worauf Müller die Nomen in der Collage mit Verben in Zusammenhang bringt, die nicht erwartungsgemäß sind. Die Nomen ‚Hund‘ und ‚Zwergpferd‘ werden in dem deutschen Sprachsystem mit dem Verb ‚bellen’ beziehungsweise ‚ziehen‘ verbunden. Da Müller diese festen Verbindungen durcheinanderbringt, entsteht Verfremdung und wird der Leser in Verwirrung gebracht.

ABB.10

ABB. 11

Das Gedicht in Abbildung (11) spielt ebenfalls mit Erwartungen und Assoziationen. Vor allem die Wörter ‚rote Kuh‘ springen ins Auge. Auf zweifache Weise wird mit diesen Wörter eine Verfremdung kreiert. Einerseits entspricht die rote Farbe keineswegs der Vorstellung einer Kuh. Andererseits entsprechen die Wörter nicht den

Bildern. Die Vorstellung einer roten Kuh wird sofort zerstört, indem das Wort ‚Kuh' in einer weißen Kuh gedrückt ist.

Diese unlogischen Verbindungen zwischen Farbe und Gegenstand kommen frequent in den Collagen Müllers vor. So sorgt in Abbildung (12) den Satz ‚Milch ist der Zwilling von Teer' sofort für Unruhe. Die Begriffe Milch und Teer, die mit der Gegenstellung Schwarz-Weiß assoziiert wird, werden hier als Zwillingspaar präsentiert. Überdies führt der letzte Satz des Gedicht zu Kurzschuss im Kopf des Lesers. Die Trennung zwischen den Satzteilen „Vater telefoniert mit den" und „Fliegen", die unterschiedlichen Zeilen bilden, spielt dabei eine große Rolle. Der erste Satzteil erweckt eine bestimmte Erwartung und facht die Neugier an. Mit wem telefoniert der Vater? Der zweite Satzteil entspricht nicht der Erwartung einer Person, wirkt deshalb verwirrend und kann sogar als Antiklimax empfangen werden.

Herta Müller

ABB. 12

Die Platzierung der Wörter spielt in mehreren Collagen Müllers eine Rolle bei dem Erwecken von Verfremdungseffekten. Die fehlende Interpunktion, die schon kurz erwähnt wurde, führt zu mehreren Lesbarkeiten des Gedichts und kreiert Raum für neue

Kombinationen der Wörter. So lässt sich in Abbildung (13) der erste Teilsatz „Ein Offizier fragt“ mit „bleibt es beim“ verbinden, ebenso kann eine Parallele zum Anfang der zweite Zeile ‚sein Stab meldet‘ nachgewiesen werden. Die Collage kann sowohl horizontal als vertikal gelesen werden. In der horizontalen Lesbarkeit des Gedichts ergeben sich ganze Sätze, die die Figuren auf der linken Seite mit einer Serie von Handlungen auf der rechten Seite verbindet. Figuren die in der vertikalen Leseweise als Auflistung von Individuen dargestellt werden.

Herta Müller

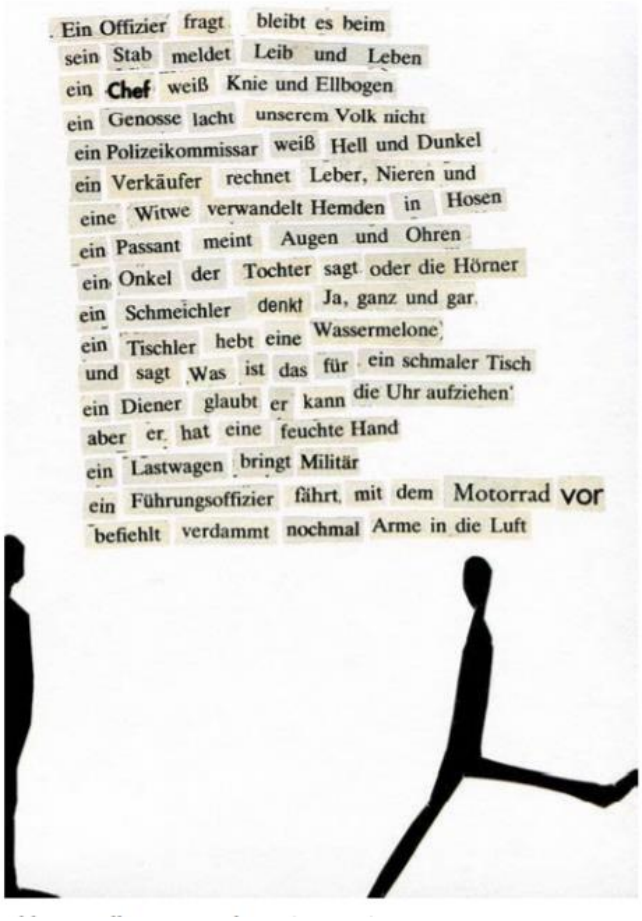

ABB. 13

Die abgebildete Figuren unter den Wörtern deuten auf die mehrfache Lesbarkeit des Gedichts hin. Während die stehenden Figur die stillstehende vertikale Auflistung repräsentiert, könnte die laufende Figur die Handlungen der horizontalen Lesbarkeit thematisieren.

Die direkte Beziehung zwischen textuellen und visuellen Elementen ist in den Collagen Müllers allerdings meist nicht einfach zu erkennen. Diese fehlende

Korrespondenz zwischen Wort und Bild kann ebenfalls als eine Verfremdungsstrategie aufgefasst werden. Es liegt beispielsweise keineswegs auf der Hand, dass die visuellen Elemente aus Abbildungen (14) und (15) als Unterstützung des Textes dienen oder zur Erklärung der Textbedeutung beitragen.

ABB. 14.

ABB. 15.

Mit diesem letzten Gedanken ist der Kreis wieder geschlossen. Die Collagen Müllers gehen nämlich über Textbedeutung hinaus und sollten nicht als einem Zusammenhang von Wort und Bedeutung verstanden werden. Müller schließt sich bei einer Gruppe von dadaistischen, surrealistischen und Mitglieder der Wiener Gruppe an, die genau wie Müller die Bedeutung links liegen lassen, die Beziehung zwischen Wort und Erwartung verspotten und auf diese Weise dem Blick der Leser erweitern, kritisieren und verschärfen.

6. Fazit

Die Frage auf welche Weise die Lyrik Herta Müllers Kritik an politischen Zusammenhängen formuliert, lässt sich anhand ihres dekonstruktiven Umgangs mit Sprache und Konvention beantworten. Politische Konstellationen benutzen die Konventionen des Sprachsystems. Herta Müller benutzt diese Konventionen ebenfalls. Nicht, indem sie die Konventionen instand hält und mit auferlegten Werten des politischen Systems verbindet, sondern, indem sie sie zerstört und in Frage stellt, damit Raum für neue Einsichten kreiert wird. Zusammenhangslosigkeit, und dazu gehörige Verfremdung, im Text, wird als Kritik an Zusammenhängen in politischem Kontext verwendet. Der Leser wird auf diese Weise angeregt, sich von eingeprägten Auffassungen und Kenntnissen loszulösen. So auch loszukommen von gängigen Gedanken über Sinn und Unsinn.

Das Verhältnis zwischen Sinn und Unsinn in der deutschsprachigen Lyrik Müllers, wurde in dieser Arbeit logischerweise anhand des deutschen Sprachsystems untersucht. Zusammenhänge, die in diesem Sprachsystem als Sinn oder Unsinn definiert werden, könnten in anderen Sprachsystemen allerdings anders aufgefasst werden. Wo Herta Müller Unsinn als Mittel eines politischen Ziels einsetzt, hätte dieser Unsinn in einer Übersetzung vielleicht nicht das gleiche dekonstruktive und kritische Ergebnis. Diese Gedanken könnten Anlass zu zukünftigen Untersuchungen sein. Vielleicht gleicht das Sinnpotenzial des ‚deutschen' Unsinns beispielsweise nicht das Sinnpotenzial des ‚rumänischen' Unsinns.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

MÜLLER, Herta: Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

MÜLLER, Herta: Der König verneigt sich und tötet. München: Hanser 2003.

MÜLLER, Herta: den blassen Herren mit den Mokkatassen. München: Hanser 2005.

MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012.

MÜLLER, Wolfgang, Herta Müller: "Poesie ist ja nichts Angenehmes": Gespräch mit Herta Müller, in: Monatshefte 89 (1997) H.4, S. 468-476.

EDDY, Driver Beverley, Müller, Herta: Die Schule der Angst. Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998, in: The German Quaterly 72 (1999) H.4, S. 329-339.

7.2. Sekundärliteratur

ARP, Hans: Wortträume und schwarze sterne. Wiesbaden: Limes 1953.

ARP, Hans u.a.: Dada Gedichte. Dichtungen der Gründer. Zürich: Verlag die Arche 1957.

BALL, Hugo: Die Kulisse. Das Wort und das Bild. Zürich: Benziger Verlag 1971.

BALLY, Charles, Sechehaye, Albert: Vorwort, in: Ferdinand de Saussure: Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, hg.v. Charles Bally, Albert Sechehaye. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1967. S. VII-XI.

BARTHES, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg.v. Fotis Jannidis u.a. Stuttgart: Reclam 2000.

BEER, Raphael: Subjektphilosophie und Demokratiebegründung, in: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie 90 (2004) H. 4, S. 516-529.

BRECHT, Bertolt: Vom armen B.B., in: Das Buch der Gedichte. Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg.v. Karl Otto Conrady. Berlin: Cornelsen Verlag 2006.

BRETON, André: Das Weite suchen. Reden und Essays. Frankfurt a. Main: Athenäum 1989.

BRETON, André: Erstes Manifest des Surrealismus 1924, in: Die Manifeste des Surrealismus, hg. v. Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968. S. 11-29.

FALKENBERG, Gabriel: Sinn, Bedeutung, Intensionalität. Der Fregesche Weg. Tübingen: Mohr Siebeck 1998.

FISCHER, Ernst u. Jäger, Georg: Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemfelder der Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Teil I. hg.v. Herbert Zeman. Graz: akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979. S. 617-683.

KUENZLI, E. Rudolf: Dada gegen den Ersten Weltkrieg: Die Dadaisten in Zürich, in: Sinn aus Unsinn. Dada International, hg.v. Wolfgang Paulsen, Helmut G. Hermann. Bern: Francke 1982. S. 87-99.

LACH, Friedhelm: Sinn aus Unsinn. Überlegungen zur Schwitters-Interpretationen, in: Sinn aus Unsinn. Dada International. hg.v. Wolfgang Paulsen, Helmut G. Hermann Bern: Francke 1982. S. 111-192.

REICHARDT, Bastian: Frege. Eine ganz kurze Wirkungsgeschichte zur Einführung, in: Freges Philosophie nach Frege, hg. v. Bastian Reichardt, Alexander Samans. Münster: Mentis 2014. S.7-16.

REICHMANN, Michael: Zeichen und Differenz bei Jacques Derrida und Niklas Luhmann. Dekonstruktion und Systemtheorie im Vergleich. Hamburg: Diplomica Verlag 2015.

RÜHM, Gerhard: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1967.

SAAR, Martin: Beschreiben/Zersetzen: Dekonstruktion als Institutionskritik, in: Andreas Niederberger, Markus Wolf: Politische Philosophie und Dekonstruktion. Beiträge zur politischen Theorie im Anschluss an Jacques Derrida. Bielefeld: Transcript Verlag 2007. S. 165-180.

SAUSSURE, DE Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. hg. v. Charles Bally, Albert Sechehaye. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1967.

SCHULLER, Karina: Surrealistische Poetologien in deutschsprachiger Literatur oder: Zur mediumistischen Poetik einer Sprache des Anderen, in: Der Surrealismus in Deutschland

(?). Interdisziplinäre Studien Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, hg. v. Karina Schuller, Isabel Fischer. Münster: Münsterscher Verlag für Wissenschaft 2016.

SIEVI, Luzia: Demokratie ohne Grund-kein Grund für Demokratie?. Zum Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus. Bielefeld: Transcrip Verlag 2017.

SPIES, Werner: Surrealismus mehr als Kunst, in: Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. hg.v. Friederike Reents, Anika Meier. Berlin: de Gruyter 2009. S.11-23,

TRUFFIN, Ramona: Ingeborg Bachmann und der Surrealismus, in: Der Surrealismus in Deutschland (?). Interdisziplinäre Studien Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, hg. v. Karina Schuller, Isabel Fischer. Münster: Münsterscher Verlag für Wissenschaft 2016. S.237-257

TZARA, Tristan: 7 Dada Manifeste. Hamburg: MaD Verlag 1976

8. Abbildungsverzeichnis

Abb.1:
MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012. S. 15.

Abb.2:
DE SAUSSURE, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. hg. v. Charles Bally, Albert Sechehaye. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1967. S. 77.

Abb. 3:
DE SAUSSURE, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. hg. v. Charles Bally, Albert Sechehaye. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1967. S. 79.

Abb. 4:
BRETON, André: Relève. https://cahierslibres.fr/2014/03/releve-andre-breton/(24.06.2019).

Abb. 5:
RÜHM, Gerhard: verbesserung eines sonetts von anton wildgans durch neumontage des wortmaterials, in: Rühm, Gerhard: Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1967. S. 158-159.

Abb. 6:
TZARA, Tristan: 7 Dada Manifeste. Hamburg: MaD Verlag 1976. S. 44.

Abb. 7:
MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012. S. 9.

Abb. 8:
BRETON, André: Revelation cruelle. https://cahierslibres.fr/2014/03/releve-andre-breton/(24.06.2019).

Abb. 9:
MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012. S. 21.

Abb. 10:
MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012. S. 18.

Abb. 11.
MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012. S. 15.

Abb. 12:
MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012. S. 1.

Abb. 13.
MÜLLER, Herta: Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993. S.

Abb. 14:
MÜLLER, Herta: den blassen Herren mit den Mokkatassen. München: Hanser 2005. S. Da der Band nicht paginiert ist, erfolgt keine Nennung der Seitenangaben.

Abb. 15:
MÜLLER, Herta: Vater Telefoniert mit den Fliegen. München: Hanser 2012. S. 10.