

SANDRO ZANETTI (HG.)

**IMPROVISATION UND INVENTION**

MOMENTE, MODELLE, MEDIEN

DIAPHANES

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER  
DEUTSCHEN FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-743-0

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2014

[WWW.DIAPHANES.NET](http://WWW.DIAPHANES.NET)

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

SATZ UND LAYOUT: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: STEINMEIER, DEININGEN

# INHALT

## 2014

EINLEITUNG SANDRO ZANETTI

S. 13

## 2011

ANNÄHERUNG AN EIN BEWUSSTSEIN

HANS MAGNUS ENZENSBERGERS *ALBUM* NINA HAHNE

S. 29

## 1998

OSKAR PASTIORS *GEWICHTETE GEDICHTE* JOHANNA STAPELFELDT

S. 41

## 1998

RAINALD GOETZ SCHAUT WESTBAM AUFS PULT PAUL BRODOWSKY

S. 55

## 1997

DEKONSTRUKTION UND FREE JAZZ

(ORNETTE COLEMAN UND JACQUES DERRIDA) ROLAND BORGARDS

S. 69

## 1990

DUNKLE WÄLDER, GROSSE FISCHE

ZUR ENTSTEHUNG VON *TWIN PEAKS* STEFANIE HEINE

S. 83

## 1990

DIE URKNALLTHEORIE ALS ERFINDUNGSMOTIV

BEI FRIEDRICH DÜRRENMATT MATHIAS PRINZ

S. 99

**1988**

ZWISCHEN DIALOG UND ERZÄHLUNG

IMPROVISATION IN ALEXANDER KLUGES FERNSEHGESPRÄCHEN

MARTIN SCHNEIDER

S. 113

**1988**

MATTHEW BARNEY

SELBSTBEHINDERUNG SYLVIA SASSE

S. 127

**1981**

DIE GROSSE UNTERGANGSSHOW

DAS FESTIVAL DER GENIALEN DILLETANTEN STEPHAN POROMBKA

S. 137

**1978**

ROLAND BARTHES

*DIE VORBEREITUNG DES ROMANS* CLAAS MORGENROTH

S. 149

**1975**

DER ZUFALL IMPROVISIERT

JOHN CAGES »BOTANICAL MUSIC« BORIS PREVIŠIĆ

S. 161

**1974**

ROLF DIETER BRINKMANN

»IMPROVISATION 1, 2 & 3 (U.A. NACH HAN SHAN)« CLAAS MORGENROTH

S. 169

**1970**

YVONNE RAINER

*CONTINUOUS PROJECT – ALTERED DAILY* KATRIN GRÖGEL

S. 181

**1969**

OSWALD WIENER

*DIE VERBESSERUNG VON MITTELEUROPA, ROMAN* CLAAS MORGENROTH

S. 193

**1962**

CLAUDE LÉVI-STRAUSS UND DAS WILDE BASTELN MICHAEL BIES

S. 205

**1960**

GRÜNDUNG DES OUVROIR DE LITTÉRATURE POTENTIELLE (OULIPO)

BERNHARD METZ

S. 217

**1957**

SITUATIONISTISCHE INVENTIONEN

MITTELS ZWECKENTFREMUNG SANDRO ZANETTI

S. 233

**1953**

»FIRST THOUGHT, BEST THOUGHT«

JACK KEROUAC UND ALLEN GINSBERG STEFANIE HEINE

S. 245

**1952**

BRECHT PROBT IN BERLIN INDUKTIV JENS ROSELT

S. 263

**1941**

CLAUDE LÉVI-STRAUSS UND ANDRÉ BRETON

ÜBER *ÉCRITURE AUTOMATIQUE* SANDRO ZANETTI

S. 273

**1936**

TERROR UND IMPROVISATION

(ZOŠČENKO, ČERVJAKOV, ŠALAMOV) ANNE KRIER

S. 285

**1935**

GRAMPY GEHT EIN LICHT AUF  
DIE GLÜHBIRNE IN COMIC UND CARTOON LINO WIRAG  
S. 301

**1926**

DER EINFALL DER REGIE IM THEATER JENS ROSELT  
S. 317

**1924**

IMPROVISATION ALS POETISCHES PRODUKTIONSPRINZIP  
BEI ROBERT WALSER CHRISTIAN WALT  
S. 333

**1917**

MAX WEBER SPRICHT ÜBER EINFÄLLE VON WISSENSCHAFTLERN MICHAEL BIES  
S. 345

**1915**

NIKOLAJ EVREINOV'S THEATERTHERAPIE  
HEILUNG DURCH IMPROVISATION SYLVIA SASSE  
S. 357

**1895**

ERNST MACH SUCHT NACH EINEM THEMA CHRISTOPH HOFFMANN  
S. 369

**1894**

ERFINDEN ALS LEBENSFORM BEI PAUL VALÉRY KARIN KRAUTHAUSEN  
S. 385

**1878**

BESUCHE IN THOMAS EDISONS MENLO PARK STEPHAN KAMMER  
S. 399

**1868**

RICHARD WAGNERS *DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG*  
IMPROVISATION IM SPANNUNGSFELD  
VON *INVENTIO* UND *MEMORIA* MARTIN SCHNEIDER  
S. 411

**1834**

MAXIMILIAN LANGENSCHWARZ UND DIE KUNST, SICH SELBER STEINE  
IN DEN WEG ZU LEGEN SYLVIA SASSE, SANDRO ZANETTI  
S. 425

**1832**

IMPROVISATION VERSUS DICHTUNG  
ODOEVSKIJ UND PUŠKIN SYLVIA SASSE  
S. 439

**1805**

»KAMPFSPIELE«, ODER: DIE IMPROVISATION  
IN HEINRICH VON KLEISTS ESSAY *ÜBER DIE ALLMÄHLICHE*  
*VERFERTIGUNG DER GEDANKEN BEIM REDEN* NINA HAHNE  
S. 447

**1785**

TINTENFLECKEN ALS IDEENGENERATOR  
ALEXANDER COZENS' *A NEW METHOD OF ASSISTING*  
*THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS*  
*OF LANDSCAPE* FRIEDRICH WELTZIEN  
S. 463

**1772**

LICHTENBERGS »SUDELBUCH«  
EINFÄLLE ALS AUSFÄLLE GEGEN DIE SELBSTÄSTHETIK  
DES STURM UND DRANG NINA HAHNE  
S. 479

**1761**

ANNA LOUISA KARSCH FEIERT DICHTEND IHREN GEBURTSTAG ULRIKE STAMM

S. 495

**1760**

DAS ENDE DER ERFINDUNGSKUNST UND DER AUFTRITT DES ERFINDERS  
BEI KARL FRIEDRICH FLÖGEL STEPHAN KAMMER

S. 509

**1747**

JOHANN SEBASTIAN BACH, DAS ›KONJUNKTIVISCHE‹  
UND DAS VORLÄUFIGE ENDE DER MUSIKALISCHEN IMPROVISATION UND  
INVENTION BORIS PREVIŠIĆ

S. 521

**1726**

*HOMO DILUVII TESTIS*

JOHANN JAKOB SCHEUCHZERS DOPPELTE ERFINDUNG  
EINER NATURGESCHICHTE DER SINTFLUT STEPHAN KAMMER

S. 533

ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN

S. 549

NAMENINDEX

S. 557

SANDRO ZANETTI

# 1941

## CLAUDE LÉVI-STRAUSS UND ANDRÉ BRETON ÜBER ÉCRITURE AUTOMATIQUE

Vorauszusehen war das nicht, dass der angehende, damals noch kaum bekannte Ethnologe Claude Lévi-Strauss im März 1941 auf dem Schiff von Marseille nach Martinique den als Schriftsteller, Künstler und Kunstkenner längst arrivierten André Breton kennenlernen würde. Auf dem Schiff waren noch weitere prominente Intellektuelle, u.a. Anna Seghers und Victor Serge, alle waren sie auf der Flucht vor einem politisch zugrunde gerichteten Europa oder, wie Lévi-Strauss es später in *Traurige Tropen* (*Tristes Tropiques*) ohne Umschweife formulierte, »auf der Flucht vor dem Konzentrationslager« (Lévi-Strauss 1955, 16). Die karibische Insel Martinique sollte dabei nur die Zwischenstation auf dem Weg nach New York bilden. Für Lévi-Strauss hatte sich zuvor, aufgrund eines verweigerten Visums, die Option eines Umwegs über Brasilien zer schlagen. Schließlich dauerte die Überfahrt anstatt der üblichen knapp drei Wochen fast drei Monate. Vorläufiges Ziel war Fort de France, der Hauptort von Martinique, von wo aus man dann weitersehen musste.

Die Zeit auf der *Capitaine Paul Lemerle*, so hieß das Schiff, war anstrengend, viel zu voll war es beladen, Flüchtlinge aus ganz Europa beherbergte es, die hygienischen Bedingungen waren katastrophal. Für Lévi-Strauss, der in den Jahren zuvor die Schiffsreise über den Atlantik bereits mehrfach und unter deutlich angenehmeren Bedingungen hinter sich gebracht hatte, damals mit dem Ziel Brasilien, war die Situation auf dem Deck ein Bild der Zeit, in der sich die Welt damals insgesamt befand. Vorherrschend war der Eindruck existentieller Unsicherheit.

Dabei war die Reise nicht nur aus persönlichen Gründen eine Reise ins weitgehend Ungewisse. Vorauszusehen war auch in keiner Weise, welche Folgen der längst begonnene Zweite Weltkrieg international noch zeitig würde. Erst rund zwei Monate war es her, dass die Verantwortlichen in Nazideutschland am 20. Januar 1941 während der Wannseekonferenz den Plan gefasst hatten, die in Europa lebenden Juden allesamt zu vernichten. Für Lévi-Strauss hätte ein Bleiben in Europa, auch und gerade in Frankreich unter dem Vichy-Regime, so gut wie sicher den Tod bedeutet. Für Breton wiederum hätte ein Verbleiben in Frankreich zumindest Restriktionen aller möglichen Art nach sich gezogen.

In seinen Gesprächen mit Didier Eribon von 1988 berichtet Lévi-Strauss davon, wie er, mehr aus Zufall, davon erfuhr, dass Breton auf dem Schiff war: Breton, der Erfinder oder, richtiger, der geschickte Promotor jenes in der Psychiatrie entwickelten und von ihm dann gänzlich neu interpretierten Verfahrens der *écriture automatique* (→ Zanetti 2005, 230–231), Breton, der Kopf der surrealistischen Bewegung, von dem Lévi-Strauss bereits viel wusste und auch einiges gelesen hatte, ohne dass er ihm persönlich zuvor schon begegnet wäre. Die erste Begegnung fand statt während eines Zwischenhalts in Marokko:

»Von André Breton wusste ich gar nicht, daß er an Bord war. Erst bei einem Zwischenaufenthalt in Marokko, wo nur die Franzosen die Erlaubnis erhielten, an Land zu gehen, hörte ich, in der Schlange stehend, um meinen Paß vorzuzeigen, wie er unmittelbar vor mir seinen Namen sagte. [...] Sie können sich vorstellen, welchen Schock ich empfand. Ich habe mich ihm vorgestellt, und wir sind miteinander vertraut geworden.« (Lévi-Strauss, Eribon 1988, 47)

In den *Traurigen Tropen* aus dem Jahr 1955 findet sich ein kleines Porträt von Breton, wie er rastlos auf dem Schiff auf und ab ging:

»André Breton, der sich auf dieser Galeere sehr unbehaglich fühlte, wanderte ruhelos auf den wenigen menschenleeren Teilen des Decks auf und ab; ganz in Plüsch gehüllt, ähnelte er einem blauen Bären. Zwischen uns entspann sich eine dauerhafte Freundschaft durch einen Briefwechsel, den wir während dieser endlosen Reise ziemlich lange fortsetzten und in dem wir über das Verhältnis zwischen ästhetischer Schönheit und absoluter Originalität diskutierten.« (Lévi-Strauss 1955, 18)

Erst viel später, 1993, publizierte Lévi-Strauss den Auftakt des Briefwechsels von 1941, der allem Anschein nach rein ästhetische Fragen behandelte, tatsächlich aber auch als Dokument einer Auseinandersetzung mit den akuten Fragen der damaligen Zeit gelesen werden kann: Wie fängt man, nachdem einem sämtliche Gewissheiten entzogen wurden, wieder an? Schon der Beginn des Surrealismus stand unter dem Zeichen eines solchen Entzugs von Gewissheiten und Erfahrungswerten, damals unter dem Eindruck und als Folge des Ersten Weltkrieges. Mit dem inzwischen bereits begonnenen Zweiten Weltkrieg verschärfte sich die Situation. Wie also, nachdem man nun einen ganzen Kontinent verlassen musste, sollte man wieder anfangen? Wie in der Kunst? Und wie, dies wohl auch und zunächst, im Leben? Explizit sind die existentiellen Fragen im Briefwechsel kaum. Aber die Situation, in der er entstand, wirft doch ein Licht, oder eher einen Schatten, auf die Frage, worin der Wert einer künstlerischen Arbeit bestehen könnte, zumal wenn die Kriterien dafür grundsätzlich abhandengekommen zu sein scheinen.

Lévi-Strauss publizierte seine erste an Breton gerichtete Notiz, die er auf dem Schiff formulierte und die ganz ins Grundsätzliche zielte, sowie die Antwort von Breton darauf im Buch *Sehen, Hören, Lesen (Regarder, écouter, lire)* von 1993, und er leitet die beiden aus dem Jahr 1941 stammenden Dokumente wie folgt ein:

»Ich habe andernorts erzählt, unter welchen Umständen ich André Breton kennenlernte. Es war auf dem Schiff, das uns nach Martinique brachte: eine weite Überfahrt, deren Langeweile und Unbequemlichkeit wir uns verkürzten, indem wir über das Wesen des Kunstwerks diskutierten, zu Beginn schriftlich, dann in Form von Gesprächen.

Um den Anfang zu machen, hatte ich Breton eine kurze Notiz vorgelegt. Er antwortete darauf, und ich bewahrte seinen Brief sorgsam auf. Der Zufall hat es gefügt, daß ich meine eigene Notiz sehr viel später beim Ordnen alter Papiere wiederfand. Breton hatte sie mir wahrscheinlich zurückgegeben.

Hier ist sie also, gefolgt von dem unveröffentlichten Text Bretons, für dessen Publikationserlaubnis ich Madame Elisa Breton und Madame Aube Elléouët danke.«  
(Lévi-Strauss 1993, 133)

Offenbar war es, ausgerechnet, Breton, der anfangs auf der Schriftform der Kommunikation beharrte. Das mag damit zusammenhängen, dass das Thema tatsächlich ans Eingemachte im poetischen Selbstverständnis des Autors Breton ging. Da war es, auf beiden Seiten, mit ein paar

flapsigen Bemerkungen nicht getan. Hauptthema waren die von Breton in seinem *Ersten Surrealistischen Manifest* von 1924 formulierten Überlegungen zur *écriture automatique*. Gegenstand der Auseinandersetzung war also diejenige Schreibweise, bei der es darum geht, improvisierend im Wortsinn – ohne vorauszusehen – den angenommenen »wirklichen Ablauf des Denkens« (Breton 1924, 26) aufs Papier zu bringen. Geschehen sollte dies alles unter Ausschluss des Verstandes, schnell und frei von Zensur:

»Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden.« (29–30)

Auf diese Passage aus Bretons *Erstem Surrealistischen Manifest* bezieht sich Lévi-Strauss in seiner Notiz kritisch, wobei die Bezugnahme ganz aus dem Gedächtnis erfolgt. In seiner Anfrage an Breton während der Reise über den Atlantik möchte Lévi-Strauss geklärt haben, worin denn eigentlich die spezifische künstlerische Qualität surrealistischer Schreibpraxis genau bestehen soll: Ist es der Anfangsmoment, die Tatsache, dass in der *écriture automatique* das Unbewusste möglichst unverstellt, also ohne Eingriffe vonseiten des Verstandes, aufs Papier kommen sollte? Liegt in diesen Beweggründen vorab die eigentliche Qualität künstlerischer Produktion? Aber wäre dann nicht die Entscheidung darüber, ob man es im einen Fall nur mit einem gewöhnlichen Dokument, im anderen Fall aber doch mit Kunst zu tun hat, suspendiert? Was ist mit dem Kriterium der Wertung? Genügt es, auf die Spontaneität der Produktion hinzuweisen? Oder muss es nicht doch andere Kriterien geben, die etwas erst zu einem Kunstwerk machen?

Die Stoßrichtung der Notiz von Lévi-Strauss ist selbstredend polemisch. Es spricht hier bereits der Strukturalist *avant la lettre*, der Forscher, der Zweifel übt an der Spontaneität künstlerischer, besonders

improvisatorischer Produktion und stattdessen das Augenmerk auf die Frage nach den möglichen Strukturen richtet, die schließlich auch eher das Produkt als die Produktion kennzeichnen könnten und sollten. Die – freundschaftliche – Polemik ist motiviert durch ein grundlegendes Misstrauen gegenüber einer Vorstellung von Improvisation, die davon ausgeht, dass der Wert einer künstlerischen Darbietung allein darin bestehen können soll, dass der Moment der Hervorbringung spontan ist und sich ohne weitere Absichten entwickeln kann.

Bereits die zitierte Passage aus Bretons *Erstem Surrealistischen Manifest* macht im Übrigen deutlich, dass Absicht schon in dem Moment im Spiel ist, in dem jemand den *Entschluss* fasst, absichtslos zu schreiben (»Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen« etc.). Lévi-Strauss insistiert allerdings auf einem anderen Punkt: Er möchte wissen, ob die spontane Hervorbringung eines Kunstwerkes, und nicht bloß eines beliebigen Dokuments, nicht notwendig durch eine »sekundäre Bearbeitung« mitbestimmt sein muss: eine Bearbeitung, die dazu führt, dass die Produktion selbst als eine strukturierte Produktion erkennbar wird. Um seine Vermutung zu begründen, prüft Lévi-Strauss in seiner Notiz drei Annahmen, von denen er am Schluss jedoch nur die dritte gelten lässt.

Annahme 1: Zwischen dem bloßen Dokument einer spontanen Produktion und einem spontan hervorgebrachten Kunstwerk gibt es keinen qualitativen Unterschied, der »ästhetische Wert« eines Kunstwerkes ist allein durch die Spontaneität der Produktion zu begründen. Diese Annahme wird allerdings, so schlussfolgert Lévi-Strauss, problematisch, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich im Nachhinein, wenn das Dokument bzw. das Kunstwerk einmal da ist, wohl doch Unterschiede erkennen lassen. Annahme 2: Es gibt zwar qualitative Unterschiede zwischen spontan produzierten Dokumenten und Kunstwerken, doch wissen wir nicht, warum es diese Unterschiede gibt. Diese Annahme ist für Lévi-Strauss wiederum unbefriedigend, weil er gerne eine Antwort darauf hätte, warum etwas spontan Produziertes im einen Fall als Kunst gelten kann, im anderen Fall aber nicht. Es muss also eine dritte Annahme her. Annahme 3: Es gibt zwar eine spontane Produktion, aber diese muss keineswegs frei von reflexiven Momenten bzw. Strukturen sein. Spontaneität kann in sich unterschiedliche Formen annehmen, und diese sind letztlich dafür verantwortlich, ob etwas zu Kunst wird oder nicht.

An diesem Punkt im Argumentationsgang der Notiz nun bringt Lévi-Strauss den Begriff der »sekundären Bearbeitung« ins Spiel, einen Begriff, den er ganz offensichtlich – ohne dass dies im Text allerdings explizit würde – aus Sigmund Freuds *Traumdeutung* gewinnt. Bei Freud meint »sekundäre Bearbeitung« diejenige im Traum vollzogene Arbeit, die darauf hinwirkt, Kohärenz zwischen einzelnen, gegebenenfalls ganz disparaten Traumgehalten zu schaffen (→ Freud 1900, 470–487). In bestimmten Träumen geht diese Arbeit Freud zufolge sogar so weit, dass sie ihrerseits bereits so etwas wie eine (unbewusste) Deutung des Geträumten mit einschließt: »Es sind das Träume, die sozusagen schon einmal gedeutet worden sind, ehe wir sie im Wachen der Deutung unterziehen.« (472) Lévi-Strauss' dritte Annahme nun beruht genau auf dieser im Wortsinn ›reflexiven‹ – zurückbeugenden – Komponente, durch die er die »sekundäre Bearbeitung« und mit ihr auch – das ist die Pointe seiner Überlegungen – das Kunstwerk bestimmt sieht. Die Annahme beruht auf der probeweise vorgenommenen Unterscheidung »zwischen dem Dokument als Rohprodukt der mentalen Aktivität und dem Kunstwerk«, das Lévi-Strauss zufolge »immer in einer sekundären Bearbeitung besteht« (Lévi-Strauss 1993, 135). Gleichwohl liege es »auf der Hand«, so liest man in der Notiz weiter,

»daß diese Bearbeitung nicht das Werk des rationalen und kritischen Denkens sein kann; eine solche Möglichkeit muß radikal ausgeschlossen werden. Man darf aber voraussetzen, daß das spontane und irrationale Denken unter bestimmten Bedingungen und bei bestimmten Individuen ein Bewußtsein seiner selbst erlangen und wirklich reflexiv werden kann, wobei sich von selbst versteht, daß diese Reflexion sich im Sinne von Normen vollzieht, die ihr eigen und der rationalen Analyse ebenso unzugänglich sind wie die Materie, auf die sie angewendet werden.« (135–136)

Und weiter:

»Diese irrationale ›Bewußtwerdung‹ zieht eine bestimmte Bearbeitung des Rohstoffs nach sich, sie bringt sich durch Wahl, Auswahl, Ausschluß und Anordnung im Verhältnis zu gebieterischen Strukturen zum Ausdruck. Wenn jedes Kunstwerk auch weiterhin Dokument bleibt, überschreitet es den dokumentarischen Bereich doch nicht nur durch die Qualität der unzensierten Expression, sondern auch durch die Wertigkeit der sekundären Bearbeitung, die übrigens ›sekundär‹ nur im Verhältnis

zu den Basisautomatismen heißt, im Verhältnis zum kritischen und rationalen Denken aber dieselbe Eigenschaft von Unreduzierbarkeit und Ursprünglichkeit bietet wie diese Automatismen selbst.« (136)

Nach Lévi-Strauss dürfte allein diese dritte Annahme in der Lage sein, »bestimmte Unklarheiten zu vermeiden, denen der Surrealismus nicht immer entgangen zu sein scheint« (ebd.). Die »Unklarheiten« des Surrealismus liegen für Lévi-Strauss in der anscheinend nicht weiter bedachten Suggestion, das Unbewusste könnte und sollte sich möglichst rein, unvermittelt und ohne einen Beitrag von reflexiven Komponenten in ein Kunstwerk verwandeln. Für Lévi-Strauss ist die Annahme einer künstlerischen, durch Improvisationsprozesse initiierten Tätigkeit, die nicht bereits im Binnenbereich der Spontanität durch Elemente einer »sekundären Bearbeitung« bestimmt ist, unwahrscheinlich. Gleichzeitig sieht Lévi-Strauss im Grad und in der Art der »sekundären Bearbeitung« einen Schlüssel zur Bestimmung des ästhetischen Werts spontan hervorgebrachter Artefakte.

Letzteres ist nun allerdings genau der Punkt, an dem Breton in seiner Antwort auf Lévi-Strauss Widerspruch erhebt: So sehr auch ihm die dritte Annahme als die einzig plausible erscheine, so sehr erachte er doch den Versuch einer strengen Unterscheidung von »Dokument« und »Kunstwerk« als »willkürlich« (140), außerdem als irreführend, denn die Unterscheidung führe »allzu traditionalistisch« (ebd.) Wertmaßstäbe ein, die durch die surrealistische Praxis gerade infrage gestellt werden. Nicht die »Spontanität« sei für ihn ausschlaggebend, sondern die »Authentizität« (139). Dazu gehört für Breton nun allerdings – egal ob in der Kunst, in der Theorie oder im Leben – auch die Freiheit, seine Ansichten und Positionen zu ändern: »Ja, natürlich, meine Positionen haben sich seit dem 1. Manifest merklich geändert.« (138) Für Breton ist dies jedoch kein Grund zur Beunruhigung, und das gilt nicht zuletzt für all dies, was Lévi-Strauss als Ungereimtheit, als Widerspruch innerhalb des Surrealismus glaubt diagnostizieren zu können und zu müssen. Breton setzt dagegen, und zwar gleich zu Beginn seiner Antwort: »Der Grundwiderspruch, den Sie hervorheben« (138) – gemeint ist der Widerspruch zwischen der Spontanitätsbehauptung und der faktisch doch vorhandenen, wenn auch hochindividuellen, größtenteils unbewussten und nur in einem »sehr weit gefassten Sinne« (140) reflexiven Normorientierung – »ist mir nicht

entgangen: er bleibt [...] bestehen (aber er beunruhigt mich nicht, kann mich nicht in Verwirrung bringen, denn ich weiß, daß in ihm das Geheimnis der Vorwärtsbewegung liegt, die den Bestand des Surrealismus ermöglicht hat).« (138)

Mit anderen Worten: Wenn es im Surrealismus etwas Authentisches gibt, dann ist dieses Breton zufolge (so seine Meinung im Jahr 1941) gar nicht in den vermeintlichen Rohmaterialien der künstlerischen oder (diese Unterscheidung zählt aber nicht mehr) dokumentarischen Produktion zu suchen, sondern in der Tatsache, dass das Hervorgebrachte und das Verhältnis, das man zu diesem gewinnt, *nicht* dazu verdammt sind, dem Gesetz der Widerspruchsfreiheit zu folgen. Möglicherweise ist dieses (vermeintliche) Gesetz sogar der Hauptangriffspunkt, auf den sich der Surrealismus mit einem eigenen Entwurf von Freiheit richtet – und eben dadurch, ja *nur* dadurch wird der Surrealismus selber, so könnte man folgern, zu einer ebenso (versuchsweise) freien wie unvorhersehbaren Praxis. Diese Praxis geht so weit, dass sie selbst Bretons Antwort in der Art, wie diese überliefert ist, noch mitbestimmt.

Lévi-Strauss geht in seinem rund fünfzig Jahre nach der gemeinsamen Atlantiküberquerung geschriebenen Kommentar zu den beiden aus dieser Zeit überlieferten Textzeugnissen eigens auf die unterschiedliche Qualität auch der überlieferten Schrifträger ein, ohne diese Qualität jedoch einer weiteren Deutung zu unterziehen. Der Blick auf die eigene handgeschriebene Notiz sowie auf die Antwort von Breton löst zunächst ein Unbehagen aus, das Lévi-Strauss allerdings im halbwegs überzeugenden Gestus der Demut ganz auf die eigene (damalige) Naivität zurückführt:

»Wenn ich diese handgeschriebene Notiz heute wiederlese, stört mich die Unbeholfenheit meines Denkens, ebenso die Schwerfälligkeit des Ausdrucks. Eine schwache Entschuldigung: natürlich schrieb ich das Ganze in einem Zug (mit nur zwei verbesserten Wörtern). Ich hätte es nur zu gern vergessen. Aber das hätte dem bedeutenden Text unrecht getan, den Breton mir als Antwort schickte. Ohne meine Notiz verstünde man nicht, worum es ihm geht.« (137)

Doch worum geht es Breton genau? – Lévi-Strauss nimmt dazu, was merkwürdig ist, gar nicht Stellung. Unter der Hand und womöglich unfreiwillig gibt er allerdings einen Hinweis auf eine denkbare Antwort,

die man insbesondere in der ungereimten Form des Manuskripts von Breton artikuliert sehen kann. Lévi-Strauss beschreibt die mit Schriftzeichen und Streichungen versehene Oberfläche des Manuskripts auf fallend ausführlich:

»In Bretons Manuskript sind ein Dutzend Wörter oder Satzteile durch sorgfältige Durchstreichungen unlesbar gemacht und durch eine neue Reinschrift im Zwischenraum ersetzt worden, bei der ebenfalls einige Zusätze auftauchen. Die den letzten, sehr weitgehend durchgestrichenen Zeilen hinzugefügten Korrekturen lassen kein Urteil darüber zu, ob Breton, bei weniger großer Eile, zum Abschluss zu kommen, für eine bessere grammatische Konstruktion optiert hätte oder sie absichtlich verworfen hat.« (ebd.)

Kein »Urteil« zulassen: Gehört nicht gerade dies zur möglichen Taktik, die Bretons Manuskript der Form nach, teilweise aber auch in Korrespondenz zum Inhalt, auszeichnet? Und erscheint nun nicht plötzlich Lévi-Strauss mit seiner »in einem [!] Zug« geschriebenen Notiz, die kaum Korrekturen enthält, als unfreiwilliger Praktikant einer *écriture automatique*, die zwar in diesem Fall durchaus verstandesgesteuert stattfindet, der Form nach aber auffällig unzensiert daherkommt? Und ist nicht Bretons, man muss fast sagen, verstümmeltes Manuskript mit all seinen Furchen, Durchstreichungen und offenen Enden das Dokument einer mehrfach gebrochenen »sekundären Bearbeitung«, die noch in der Umarbeitung des schließlich zu Papier Gebrachten weitergeht und selbst dort nicht zur Ruhe kommt? Und wäre nicht genau dies als eine surrealistische Geste, möglicherweise als der entscheidende, eher performativ bestimmte als inhaltlich gestützte Beitrag Bretons zur Frage nach einer »authentischen« Form surrealistischer Artikulation zu interpretieren?

Man sieht an dieser Stelle, inwiefern Lévi-Strauss als »improvisierter Ethnologe«, wie er sich selbst einmal bezeichnete (→ Spiegel 2008), im Surrealismus eine Herausforderung sehen musste. Der Wille, Strukturen zu erkennen, lässt sich eben am besten dort auf seine Möglichkeiten und Grenzen hin erproben, wo, wie im Falle des Surrealismus, vorsätzlich gegen Strukturbildungen agiert wird oder wo, wie im Falle des Bastlers (→ Beitrag zum Jahr 1962 in diesem Band), Strukturen noch nicht fest sind. Lévi-Strauss' Zuwendung zum Surrealismus, die sich nach seiner ersten Begegnung mit Breton noch deutlich intensiviert, bildete für die strukturalistische Neugierde das nötige

Gegengewicht, eine Art Korrektiv, das verhinderte, dass das Erkennen von Strukturen zum Selbstzweck verkam. Gleichzeitig – und das kann man als die existentielle Dimension der surrealistischen ›Lektion‹ auf dem Schiff von Marseille nach Martinique begreifen – gab der Surrealismus in der Variante, die Breton in seiner Antwort auf die Notiz von Lévi-Strauss darbot, Anlass dazu, einen Anfang auch dann als Anfang schätzen zu lernen, wenn unklar ist, wovon genau er Anfang gewesen sein wird.

Auf dem Schiff nach Martinique ging es auch darum, die gewaltsam herbeigeführte Notsituation durch Modelle gezielt herbeigeführter Wirklichkeitskontraste zu konterkarieren, denen entlang sich eine Zukunft denken ließ, die sich nicht von den Zwängen der Gegenwart regieren lassen will. Im Kern wurde ein derartiges Modell von Breton schon in seinem *Ersten Surrealistischen Manifest* von 1924 entworfen. Man kann dort nachlesen, dass das surrealistische »Bild« niemals aus einem Vergleich entstehen könne, sondern »vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten. Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander angenäherten Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild« (Breton 1924, 22). Und später, im Artikel »Surrealistische Situation des Gegenstands«, auf den Lévi-Strauss sich in seiner frühen Notiz explizit bezieht (→ Lévi-Strauss 1993, 134), spricht Breton von der »Paarung zweier dem Anschein nach nicht paarungsfähiger Realitäten auf einer Ebene, die dem Anschein nach nicht zu ihnen passt.« (Breton 1935, 49)

Auf den ersten Blick weisen diese Formulierungen eine überraschende Ähnlichkeit zur Definition der Invention nach Gabriel Tarde auf:

»Das Wesentliche einer Invention besteht darin, wechselseitig von Handlungsmöglichkeiten Gebrauch zu machen, die einander zuvor fremd oder entgegengesetzt waren; sie ist eine Verbindung von Kräften, die anstelle eines Gegensatzes oder einer sterilen Gegenüberstellung wirksam wird.« (Tarde 1897, 222, Übersetzung von SZ)

Der Unterschied zur surrealistischen Gegensatzpaarung liegt allerdings darin, dass der Surrealismus sich die Freiheit nimmt, unbestimmt zu lassen, worin die Invention am Ende besteht und ob sie überhaupt besteht. Dem entspricht, dass, etwas abgeklärt gesprochen, die Gelingensbedingungen der surrealistischen Paarung undefiniert bleiben. Jedoch

liegt gerade darin ein ungeheures improvisatorisches Potential. Es ist eben jenes Potential, das für Breton ebenfalls zum »Geheimnis der Vorwärtsbewegung« gehören dürfte, »die den Bestand des Surrealismus ermöglicht hat« (→ Lévi-Strauss 1993, 138).

## LITERATUR

- Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus* (frz. 1924), in: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 9–43.
- Breton, André: »Surrealistische Situation des Gegenstands. Situation des surrealistischen Gegenstands« (frz. 1935), übers. von Heribert Becker, in: *Imaginationen. Internationale Ausstellung bildnerischer Poesie*, Bochum 1978, S. 34–52.
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, Bd. 2: *Die Traumdeutung* (1900), hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main <sup>10</sup>1970.
- Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen* (frz. 1955), übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1979.
- Lévi-Strauss, Claude und Didier Eribon: *Das Nahe und das Ferne. Eine Autobiographie in Gesprächen* (frz. 1988), übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt am Main 1989.
- Lévi-Strauss, Claude: *Sehen, hören, lesen* (frz. 1993), übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt am Main 2004.
- Spiegel, Hubert: »Der undurchschaubare Ort des Ethnologen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.11.2008, S. 48.
- Tarde, Gabriel: *L'opposition universelle. Essai d'une théorie des contraires*, Paris 1897.
- Zanetti, Sandro: »Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 205–234.