

LiLi

**Zeitschrift für
Literaturwissenschaft und Linguistik**

Eine Zeitschrift der Universität Gesamthochschule Siegen

Herausgegeben von Helmut Kreuzer

In Verbindung mit Wolfgang Haubrichs,
Wolfgang Klein, Brigitte Schlieben-Lange

Beirat:

Norbert Altenhofer, Frankfurt / Gerhard Augst, Siegen / Alois Brandstetter, Klagenfurt / Lubomir Dolezel, Toronto / Hans Eggers, Saarbrücken / Hans Dieter Erlinger, Siegen / Thomas Finkenstaedt, Augsburg / Heikki J. Hakkarainen, Helsinki / Peter U. Hohendahl, Ithaca / Alois Jedlicka, Prag / Dieter Kartschoke, Berlin / Solomon Marcus, Bukarest / Dieter Mehl, Bonn / Sebastian Neumeister, Berlin / Hansjörg Neuschäfer, Saarbrücken / Wolfgang Raible, Freiburg / Walter Röhl, Trier / Hans Ludwig Scheel, Saarbrücken / Siegfried J. Schmidt, Siegen / Armin Staats, Siegen / Gabriele Stein, Hamburg.

Heft 46
Montage

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen

Montage

Herausgeber dieses Heftes:

Helmut Kreuzer



Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen

Bernd Scheffer

Die überschätzende Unterschätzung eines Autors und eines Begriffs

Zu Kurt Schwitters und zur Montage

Die meisten Arbeiten zum literarischen Werk von Kurt Schwitters beziehen sich auf einzelne herausragende Texte und Theorien, und sofern sie nicht schon die Ernsthaftigkeit und das Reflexionsniveau dieser Texte und Theorien überschätzen, überschätzen sie doch deren Verbindlichkeit für das Gesamtwerk von Schwitters. Damit unterschätzen sie aber gleichzeitig auch die wichtigste durchgängige Komponente des Werkes: die bewußte Öffnung der Poesie hin zur Trivialität, zur Banalität oder sogar zur Albernheit. Bislang zielte allein Heißenbüttels Interpretationsvorschlag in diese Richtung.¹

Die meisten Arbeiten zum Montage-Begriff überschätzen die Innovation, vor allem aber die Tragweite und Brisanz der Montage; damit unterschätzen sie aber gleichzeitig auch die wichtigste durchgängige Komponente der Montage: ihre Geläufigkeit oder sogar ihre Trivialität. Sieht man einmal von den Anfängen der Montage-Diskussion und ihrer Fortführung etwa bei Benjamin, Brecht oder Adorno ab und stellt jene Diskussion in den Vordergrund, die es seit Peter Bürgers Buch „Theorie der Avantgarde“ gegeben hat², dann sind zwar die erheblichen Kontroversen in der Montage-Diskussion gar nicht zu übersehen, jedoch besteht hier in diesem Zusammenhang das Problem genau in der Einheitlichkeit, mit der das Reden über Montage verläuft. Wird das, was Montage ist, wie sie sich herstellt und wie sie wirkt, nicht durchwegs eher suggeriert als verläßlich beschrieben? Unterstellt nicht die Theorie überall (sowieso kaum nachweisbare) Leistungen der Texte, die sie allenfalls in Ansätzen erfüllen? Beugt nicht die Art der Theorie einer Entdeckung der Geläufigkeit und Trivialität der Montage vor?

Im Zusammenhang mit dem Montage-Begriff geht es mir um Fragen, auch dann, wenn ich im folgenden Behauptungen vorschlage; hingegen soll der Bezug auf Schwitters mögliche Antworten demonstrieren.

Schwitters praktiziert ein eher lockeres als gründliches, ein eher fröhliches als zerknirsches Mißtrauen gegen Bilder, Sätze und Worte, gegen Kunsttheorien und politische Konzeptionen. „[...] um mich da tobte ein blöder Kampf um Dinge, die mir

1 Heißenbüttel, „Die Demonstration des i“.

2 Abgesehen von Bürgers Buch *Theorie der Avantgarde* geht es vorwiegend um die Beiträge in dem von Lüdke herausgegebenen Band *Theorie der Avantgarde*. Antworten auf Peter Bürgers *Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* und um das Montage-Heft der Zeitschrift *alternative*.

gleichgültig sind“, schreibt Schwitters über die Ereignisse der Jahre 1918 und 1919.³ Abgesehen von freilich nicht unbedeutenden Ausnahmen produziert Schwitters ungewöhnlich naiv und irritierend blauaugig. Und obwohl er deshalb kaum angegriffen wurde, haben seine Interpreten prophylaktisch immer schon gekontert: Naivität dürfe nicht mit Naivität, Trivialität nicht mit Trivialität und politischer Quatsch nicht mit politischem Quatsch verwechselt werden. Demgegenüber ist es lohnend auszuprobieren, ob nicht der Rang des Werkes und andererseits die Faszination der Person Schwitters eben darin liegen, daß Schwitters Naivität und Trivialität, Dilettantismus und theoretische und politische Halbheiten als etwas vertreten hat, was mit ‚seriöser‘ Dichtung und was mit ‚seriöser‘ Theorie scheinbar mühelos konkurrieren kann.

1. Manche Leute fahren bloß im Anhängewagen des Lebens.
2. Aber da darf geraucht werden.
3. Damen rauchen sehr gern, aber sie fahren nie im Anhängewagen des Lebens.
4. Damen rauchen meist zu Hause, nicht in der Straßenbahn.
5. Es ist den Damen peinlich, den kalten Rauch der Herren einatmen zu müssen, die sie nicht lieben.
6. Herren lieben zu Hause und rauchen unterwegs, auch im Anhängewagen der Straßenbahn.
7. Man ruht sich beim Rauchen von seiner Arbeit aus, wenn man welche hat.
8. Die Anhängewagen des Lebens sind nicht so fein wie die Triebwagen.
9. Die Damen sitzen ebenso gern im Triebwagen des Lebens wie Herren im Anhängewagen.
10. An der Endstation halten gleichzeitig die Anhängewagen und die Triebwagen des Lebens, und alle müssen aussteigen.⁴

„Montage“, zunächst beobachtet an Werken der bildenden Kunst und der Literatur, ist nicht mehr eindeutig bestimmt, hingegen weitgehend unangezweifelt fungiert sie als „Paradigma der Moderne“, als „Zentralbegriff“ einer „Theorie der Avantgarde“.⁵ Montage ist zur grandiosen Metapher von Montage geworden, zu einem letzten Versuch, einen Begriff als ästhetische Kategorie mit freilich höchst traditionell ausgedehnter Tragweite zu retten, obwohl damit doch etwas angeblich fundamental Neues erfaßt werden soll. Gerade im Zuge der kategorialen Abgrenzungen wird deutlich, daß es doch wieder um Traditionsvergewisserung herkömmlicher Hermeneutik geht. „Schließlich fragt zu aller Überraschung der älteste der runde, professor muhe, ob die collage heute vielleicht eine zu starke bindung an die tradition habe [...]“⁶ Diese Frage auf der Nürnberger Collage-Diskussion kann der Montage gleichermaßen gelten, denn die theoretische, die sehr künstliche Unterscheidung zwischen Montage und Collage, z. B. durch Schlichting, ist ja selbst wenig mehr als Ausdruck einer bezüglich ihres Sinns nicht klaren Diskussion.⁷ (Der Unterschied zwi-

3 Vgl. Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, S. 32.

4 Ausschnitt aus dem Text „Straßenbahn“, in: *DIW*, Bd. 2, S. 304.

5 Diese Begriffe werden vorgestellt in dem Aufsatz von Lindner/Schlichting, „Die Destruktion der Bilder“.

6 Vgl. *prinzip collage*, S. 78.

7 Vgl. Schlichting, „Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur“.

schen einem Aufziehfüller und einem Patronenfüller ist zwar plausibel, aber das heißt ja noch nicht, daß es einen Sinn hat, von nun an dauernd zwischen beidem zu unterscheiden.) Es scheint kein Zufall zu sein, daß die obige Frage von einem bildenden Künstler stammt, der die Kunstentwicklung der Montage fast von Anfang an verfolgt hat, und noch weniger zufällig scheint, daß ein Hinweis auf die Konventionalität von Collage (Montage), der ja den Sinn einer aufwendigen Theorie-Diskussion betrifft, abgesehen von einer kurzen Überraschung offenbar folgenlos geblieben ist. Nicht die praktizierten Montage-Verfahren haben die nachfolgenden Diskussion erzeugt, sondern umgekehrt ergibt sich der Verdacht, daß die Diskussion sich nur deshalb auf den heutigen Stand entwickeln konnte, weil sie trotz ihrer traditionellen Begriffsexplikation von der Traditionsgebundenheit, und das heißt hier vor allem von der Geläufigkeit geradezu absah, die die Montage im Grunde von Anfang an gehabt hat.

Die Montage-Texte von Schwitters sind nicht von vornherein harmloser hinsichtlich ihrer kritischen Wirkung als die Montage-Texte anderer Autoren; doch selbst dann, wenn man voraussetzen würde, die Montagen von Schwitters seien vergleichsweise harmlos, können sie dennoch die Grenzen zeigen, die der Montage generell gesetzt sind.

An das Proletariat Berlins!

Durchgangsverkehr

Die Kohlennot ist groß

Spart Gas und Fahrkartenpreise! (Übergangsverkehr.)

Fundsachen werden ersucht, die Bekanntmachung an der Leine zu führen.

Hunde sind an den Bahnhofsbeamten zu versteuern.

Schalerverwaltung im Krankenhaus (Nichtraucher unverwundlich.)

Dieser Platz ist für die ungehinderten Hunde abzugeben.

Jeder Handel ist Unbefugten Zahnpasta (auch der Schleichhandel.)

Juwelen sind untersagt und an der Weiterfahrt ausgeschlossen.

Ungeschützte Hutnadeln müssen in den Mittelgang treten.

Nicht in den fahrenden Genossen springen (wenn der Zug halt.)

Nicht öffnen, bevor der Zug fährt (zur Pflege der Zähne).

Das ist der Kardinalfehler unserer Politik.⁸

Aus der Tatsache, daß sich Anordnungen, Vorschriften und Verbote ansonsten unangezweifelt im üblichen Sprachgebrauch verlieren, kann man nicht ableiten, daß dort, wo das Kontinuum dieses Sprachgebrauchs durchbrochen ist, nun die Anordnungen, Vorschriften und Verbote schon nennenswert tangiert seien. Handelt es sich hier um einen wie auch immer gearteten kritischen Vorstoß gegen Erlasse, oder vollzieht der Text eher das, was man als gelungene Intention von Schwitters unterstellen könnte: die Entpolitisierung, die Entschärfung des politischen Potentialf von Anordnungen, Vorschriften und Verboten? Zum Beispiel der Text „Aufruf! Ein Epos“ macht deutlich, daß Schwitters eine politische Gleichmacherei betreibt; den

8 *DIW*, Bd. 1, S. 86.

Sprachgebrauch der politischen Linken und der politischen Rechten setzt Schwitters andauernd und unterschiedslos gleich, und zwar gerade weil er den einen Sprachgebrauch mit dem anderen montiert. Montage erzeugt hier eine Lakonie, die hinter der faktischen Brisanz dessen, wovon die Rede ist, weit zurückbleibt; sie verharrt in passiver Neutralität gegenüber der höheren Pragnanz der bezeichneten realen politischen Ereignisse. Heterogenität ist zwar erkennbar, aber dazu gegenläufig ist, jedenfalls in diesem Fall, das Montage-Verfahren.

Generell spricht wenig dafür, aufgrund der Harmlosigkeit solcher Texte die Flucht nach vorn anzutreten und nun ein Reden zu beginnen über den „Eingriff in den ideologischen Bestand des Materials“, über die „Antizipation eines herrschaftsfreien Zustands“, über „Querstellungen“ und „antiaffirmative Sprachtätigkeiten“.⁹ Die Veränderung in der Formulierung einer Konvention ist zunächst nur eine Veränderung der Formulierung; die Veränderung der Konvention selbst wäre zumindest ein Schritt mehr. Wenn man das Schild „Rasen betreten verboten!“ ändert, verändert man zunächst nur das Schild; das Betreten des Rasens selbst wäre zumindest ein Schritt mehr. Um im Vergleich zu bleiben: Schwitters hat den Rasen nicht betreten. Bei Hausmann, Serner oder etwa auch bei Baader mag das anders gewesen sein, aber bezeichnenderweise definieren sich ihre nach außen stärker wirksamen, weniger harmlosen Provokationen nicht über die Anwendung von Montage-Verfahren.

Mein lieber Prinz. Ich bin heute Soldat in der Armee Deines Großvaters, des Herrschers im Reiche der Gewalt geworden. Da ich Herr im Reich des Geistes bin, kann ich mich nicht unter den Befehl eines geringeren Herrn stellen. Ich bitte Dich und gebe Dir den Auftrag, Deinem Großvater mitzuteilen: ich befehle ihm, unmittelbar jede kriegerische Unternehmung zu unterlassen und Friedensverhandlungen unter meiner Leitung einzuleiten. Mit meinen besten Grüßen für Deinen Großvater und für Dich, Johannes Baader.¹⁰

Die Wirksamkeit dieses Textes konventioneller Höflichkeit ist meßbar: Johannes Baader handelte sich eine Menge Ärger, allerdings schließlich auch die Befreiung vom Kriegsdienst ein.

Die Beschreibung, wie Montage sich herstellt, wie sie funktioniert und wie sie wirkt, sind (sofern sie in der Montage-Diskussion überhaupt noch vorkommen) nie falsch, aber geradezu abenteuerlich ist die Überschätzung der Wirkung, die der Aufwand an Beschreibung suggeriert:

Auch im dadaistischen „Werk“ stellt sich die Montage als konstruktive Diskontinuität nicht in seinem Objektsein oder in einer wie auch immer gearteten Werkkonstitution her, sondern in seiner „Geschoß“-Funktion, in der es aus seiner immanenten Kontinuität, den quantifizierenden Mechanismen der Materialanordnung, heraustritt und dem Betrachter „zustößt“; mit dessen Provokation greift es operativ in die gesellschaftliche Realität ein.¹¹

9 Diese Beschreibungen kommen in der Montage-Diskussion vor; sie sind nicht nur für den Aufsatz typisch, aus dem sie stammen; ich verzichte daher auf ihren exakten Beleg.

10 Baader, *Oberdada*, S. 194.

11 Hillach, „Allegorie, Bildraum, Montage“, S. 124.

Zunächst einmal abgesehen von dem wichtigen Hinweis auf die Auflösung der Werkkategorie (der freilich mittlerweile auch von Nicht-Montage-Texten abgeleitet werden könnte), ist es noch nicht einmal sicher, ob die Richtung stimmt, die Hillach einschlägt. Montage greift nur dann operativ in die gesellschaftliche Realität ein, wenn das, was dabei zur Sprache kommt, auch tatsächlich eine außersprachliche Situationsänderung bezeichnet, die die herrschende Gesellschaft als provokativ empfinden würde. Ein provokatorisches Sprechen hängt also nicht vom Verstoß gegen traditionelle literarische Verfahrensweisen und syntaktische oder erzähltechnische Regeln ab, sondern in der Hauptsache vom Verstoß gegen weitgehend sprachunabhängige Konventionen; aus allen extremen politischen Szenen ließe sich ein Sprachgebrauch und ließen sich empörte Reaktionen darauf zitieren, die immerhin zeigen könnten, daß man sich primär gegen das empört, was gesagt und was gemeint ist, und so gut wie nie dagegen, wie etwas gesagt ist. Natürlich behauptet niemand ernsthaft, ein Text werde dadurch provokatorisch oder gar gefährlich, daß er gegen gelaufene technische, formale Prinzipien verstoße, aber aus der Einsicht heraus, daß Montage zwangsläufig eine inhaltliche Veränderung bedeutet, um die die Montage nicht verkürzt werden darf, folgt wiederum nicht, daß die inhaltliche Veränderung, die die Montage vollzieht, jeder anderen konventionellen Inhaltsveränderung überlegen wäre. Die Montage-Diskussion indessen tendiert gerade mit ihrer Verfahrensemphase zum Formalismus, selbst dann noch, wenn sie sich laufend gegen einen Formalismus wendet. Natürlich kann die Montage riskant sein, aber das sagt nichts darüber aus, daß Montage die Vorbedingung dessen ist, was dann als Risiko, Provokation oder politisch wirksames Eingreifen zu gelten habe. Darüber hat sich, soweit ich sehe, am deutlichsten Chris Bezzel hinweggesetzt. Offenbar zur Kompensation des für einen Schriftsteller nicht immer angenehmen Wissens, daß die Sprachhandlungen von Literatur dem außersprachlichen Handeln grundsätzlich unterlegen sind, erklärt er gleichsam im Handstreich-Verfahren die Veränderung des Sprechens zur Primärbedingung von Revolution:

[...] für die semantische ebene bedeutet dies, daß ein revolutionärer schriftsteller nicht der ist, der semantisch-poetische sätze erfindet, die die nötige revolution zum inhalt und ziel haben, sondern jemand, der mit poetischen mitteln dichtung als modell der revolution selbst revolutioniert. unter revolution verstehe ich die totale umwälzung der menschlichen situation, die befreiung von den gegebenen zwängen, auch den verborgenen internalisierten. wo die medialität der poetischen sprache begriffen wird, löst sich das sogenannte engagement-problem in ein nebelchen auf. wer schreibt oder spricht, ist immer schon ‚engagiert‘. wer sich also noch der sprache der repression ‚bedient‘, dient noch der repression selbst.¹²

Vorerst entgeht niemand der Sprache der Repression. Ob jemand der Repression dient, ließe sich auch im Falle der Montage ganz gut an den Repressionen bestimmen, denen jemand ausgesetzt ist, der Montage-Texte macht. Nach wie vor sind diejenigen Schriftsteller, deren Texte die „nötige revolution zum inhalt und ziel haben“, ungleich größeren Repressionen ausgesetzt. Implizit denunziert Bezzel ihr

12 Bezzel, „dichtung und revolution“, S. 35 f.

Risiko, als wäre die Repression gegen sie selbst nichts anderes als ein fatales Mißverständnis; das ist so, als würde der einigermaßen geschützte Satiriker den aufgrund einer Fehleinschätzung offen kritisierenden Agitator der Feigheit oder des Dienstes an der Repression bezichtigen. Es geht hier nur darum, daß die Diskussion über die politische Bedeutung der Montage sich auf die Falle zubewegt, in der Bezzel sich verfangen hat. Wie die Satire bietet auch die Montage ihrem Produzenten Schutz: Man kann sich auf das Verfahren und dessen Demonstration zurückziehen, wohingegen das konventionelle Reden stärker riskiert, beim Wort genommen zu werden. Die Montage bleibt in dem Spielraum, den sie sich selber schafft, und der ihr, insofern ihn die Gesellschaft als ästhetischen Spielraum behandelt, auch eingeräumt wird. Montage ist, um das zu wiederholen, nirgends notwendige oder beste Voraussetzung von Provokation. Wenn John Heartfield eine Montage macht, in der die Industriebosse große Geldsummen in die rechte erhobene Hand von Hitler schütten, dann ist es nicht die Montage, die provoziert, sondern die Behauptung, Hitler werde von der Industrie finanziert. Und nichts beweist, daß die vom Montage-Verfahren abgetrennte Behauptung „Hitler wird von der Industrie finanziert“, tauchte sie nur als dieser Text, vergleichbar plakativ wie die Heartfield-Montage, auf, weniger Anstoß erregt hatte. Das spricht nicht gegen die Montage, indessen gegen die Überschätzung ihrer Brisanz, gegen die Annahme, Montage sei konkurrenzlos provokatorisch; daß Montage-Verfahren und brisante Texte zusammengetroffen sind, beweist nicht – um es noch einmal zu sagen – daß die Brisanz auf dem Montage-Verfahren basiert.

Nach der Veröffentlichung der ersten Anna Blume-Dichtungen erhält Schwitters den Brief eines Breslauer Psychiaters:

[...] Und nun noch ein nervenärztlicher Wink! Lieber Herr Schwitters, Sie müssen bei fortgesetzter Übung dieser Form zu denken, am Ende sich selbst schaden. Daß jemand Satzform und gebräuchliche Ideenassoziationen so sehr lockert, daß er mit geradezu schmerzlicher Wollust weite Gedankensprünge macht, um gänzlich Fremdes, je sogar Feindliches aneinanderzukoppeln und zu zusammenzuwerfen, das muß ja auf die Dauer zu Störungen des normalen Denkens führen.¹³

Hier erfolgt mit umgekehrtem Vorzeichen genau jene Überschätzung, zu der die Montage-Diskussion tendiert: Was hier als Befürchtung auftaucht, rangiert dort als die illusorische Hoffnung, Montage könne in der Tat zu „Störungen des normalen Denkens führen“. Die reelle psychologische Komponente von Montage sieht indessen anders aus. Die Auflösung eines einheitlichen Weltbildes, der Zerfall einer Zentralperspektive, die Entdeckung, daß „Ich“ multipel ist, lassen die Montage als Verfahren von Literatur adäquat erscheinen. Aber „aus der erklärten Absicht, historische Fixierungen des Subjekts aufzulösen, gelangte man allzu schnell zur Denunziation des Ich überhaupt [...]“¹⁴ Jedenfalls außerhalb von Literatur ist man darauf angewiesen, der eigenen Erfahrung stärker zu trauen, als es nach modernen Erkennt-

13 Vgl. „Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume“, S. 14.

14 Hartwig, „Schrift und Nichtschrift“, S. 141.

nisttheorien zulässig wäre, sich der Illusion eines einigermaßen einheitlichen Weltbildes und einer stimmigen Perspektive zu überlassen, nicht schon bei jedem „Ich“-Satz zu stolpern. Das wirkt auf die Literatur zurück: Eine montierte Autobiographie wie Christa Wolfs „Kindheitsmuster“ übertrifft zwar an Reflexionsniveau und damit vielleicht auch an Faszination jede einstrangige Autobiographie, aber andererseits schlägt nun eine keineswegs plausible, auch theoretisch nicht mehr plausible depressive Lebensumständigkeit der Autorin zum Leser durch. Die allseitige Annahme vom sogenannten „Frei-Schreiben“ ist dort kaum noch zu retten, wo im Zuge des Montage-Verfahrens der Entwurf eines „Ich“, einer Lebensgeschichte und die Möglichkeit, überhaupt etwas zu erfahren, andauernd verworfen wird. Natürlich ist Lebenspraxis und gelebte Ich-Konzeption nicht mit dem literarischen Produktions- oder Rezeptionsvorgang gleichzusetzen, was freilich andererseits nicht zu der Fehleinschätzung führen darf, sie würden überhaupt nicht miteinander korrelieren. Damit sei hier nur angedeutet, daß es – vielleicht ist hier die Autobiographie eher eine Ausnahme – auch so etwas wie eine befreiende Abkehr von der Montage geben konnte.

Für Schwitters sind, insofern er von der Basis einer stabilen Egozentrik ausgeht, Montage, Auflösung der Ich-Instanz oder Destruktion konventioneller Erzählverfahren keine strikten Prinzipien, hinter die man in der Literatur nicht mehr zurückfallen dürfte. Der folgende Ausschnitt, in dem erzählt wird, daß eine Geschichte nicht erzählt wird, stammt aus dem langen Text „Punch von Nobel“, der insgesamt keineswegs Schluß macht mit dem Erzählen von Geschichten.

Bugbear galt als Alkoholiker, obgleich er meist nüchtern war. Darum trank er immer, das heißt, so oft er konnte. Da er aber nicht oft konnte, weil er nicht genug Geld dazu hatte, trank er nur, wenn er vom Publikum freigelassen wurde. Aber das gelang ihm nie.¹⁵

Schwitters demonstriert also keine Notwendigkeit eines veränderten literarischen Vollzugs; im Hinblick auf das Gesamtwerk von Schwitters und im Hinblick auf die Montage konnte man sagen, Schwitters pladiere zwar für eine neue Literatur, aber das nur im Sinne eines „anything goes“ und nicht im Sinne einer ausschließlichen Möglichkeit von Literatur. Die Bedeutung der Montage liegt in ihrer Konkurrenzfähigkeit und nicht in ihrer Konkurrenzlosigkeit; Montage wird dort bezüglich ihrer gelauffigen, ihrer populären Möglichkeiten unterschätzt, wo sie von vornherein als exklusiv verstanden wird. Ein exklusiver Anspruch ist überdies zumeist die defensivste Form der Konkurrenz.

Die Montage-Theorie unterschätzt die Selbstpräsentationsfähigkeit von Montage-Texten. Das Theoriegebäude wächst, indem es seine Fundamente verkleinert. Außerhalb der experimentellen Literatur gibt es wohl kaum eine Literaturbewegung, die so sehr auf Anhänger angewiesen ist, der so viel an Unterstützung durch Manifeste und Theorien nachgetragen wurde. Indem diese Literatur ihre praktischen Erfahrungsmöglichkeiten theoretisch überhöht, stuft sie ihre Produktion fort-

15 *DIW*, Bd. 2, S. 176.

laufend zurück. Nirgends sonst haben so viele Autoren so wenig praktisches Selbstbewußtsein entwickelt; in außerordentlich metaphorischer Sprache proklamieren sie jedenfalls für die Literatur gerade die Unmöglichkeit eines derartigen Redens.¹⁶ Diese Literatur „verbannt die Auseinandersetzung mit dem Denken, mit dem sie sich verbunden weiß, in die Manifeste“.¹⁷ Und genau in dieser Situation wurde Montage zu einem Refugium alter, überholter, globaler Erwartungen an Literatur. Mittlerweile scheint es so, als könne man auf Montage all das projizieren, was jemals an Erwartungen im Zusammenhang mit Literatur auftaucht.

Im Versuch, einen Montage-Begriff anzuregen, der die betreffenden Texte noch erreicht, waren die Unterschiede zur Montage im Film und zur Montage in der bildenden Kunst erneut herauszuarbeiten. Montage im Film ist längst nicht mehr „Schock“ oder unverhofftes „Aufblitzen“, vielmehr stellt sich Irritation nunmehr dann ein, das haben die extrem langen Einstellungen experimenteller Filme gezeigt, wenn die Montage ausbleibt; die Unterbrechung, der Schnitt schaffen den Zusammenhang und bilden die Konvention. In vergleichbarer Weise ist die Montage in der Literatur zur Konvention geworden. Volker Klotz hat darauf hingewiesen, daß die Montage von Texten und in Texten spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts geläufig ist, etwa in Zeitungen, im „Nebeneinander gleichartiger Nachrichten, im Zusammenstoß von sprachlicher und bildlicher Dokumentation, in der unvermittelten Folge von Bericht Roman, Annonce; in den jähen Schnitten ihres Umbruchs“.¹⁸ Gibt man dieser Beobachtung von Klotz recht, dann mußte man konsequenterweise auch folgern (was Klotz übrigens nicht tut), daß sich die literarische Montage nicht quer zur Tradition stellt, sondern für den Bereich der Literatur nur das nachholt, was ansonsten als Querstellung längst Tradition war. So gesehen wird die literarische Montage zur Wiederholung, zum verspäteten Zitat einer bereits konformen Montage, sie bricht allenfalls mit Literaturkonventionen, ihr Verstoß ist immanent, keineswegs aber gesellschaftskritisch. Und eine nun fast schon absurde Konsequenz mußte lauten: Wenn die Montage wirklich so allseits verbreitet war, dann wäre es nicht die literarische Montage, sondern die vergleichsweise konventionelle Literatur, die sich kritisch von dem abhebt, was außerhalb von Literatur vorherrscht. Obwohl es wahrscheinlich nicht sinnvoll ist, diese Diskussion mit zwar gleichlautenden, aber letztlich wohl doch verschiedenen Begriffen von Traditionsgebundenheit und Konformität fortzusetzen, kann gleichwohl auch aus der Neuartigkeit eines literarischen Verfahrens wiederum nicht sogleich schon dessen kritische Kapazität abgeleitet werden. Etwa Gomringers Vorschlag, die Konkrete Poesie solle ihre Neuartigkeit dadurch vergrößern, daß sie sich an die moderne Architektur und an das industrial design anschließe, zeigt ja immerhin, daß es gerade die Neuartigkeit von Literatur sein kann, die sie konform gehen läßt.¹⁹ Fest steht, daß die „Analyse der Mon-

16 Als ein Beispiel vgl. die kommentierenden Texte in Mon, *artikulationen*.

17 Heinrichs, „In der Folge der Konkreten Poesie“, S. 127.

18 Klotz, „Zitat und Montage“, S. 264.

19 Vgl. Gomringer, *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*.

tage-Technik bereits eine historische Analyse ist“ (Siepmann).²⁰ Gerade in der Verarbeitung sprachlicher Realitätsfragmente, die ihren historischen Ort ja zumindest ahnen lassen, demonstrieren die Montage-Texte ihre ungewöhnlich starke Bindung an eine vergangene Situation. Weil sie im konkreten situationsgebundenen Zitat auf den Entwurf zeitlich weitergreifender Modelle verzichten, bringen sie sich selbst um einen erheblichen Teil von grundsätzlich immer vollziehbaren Aktualisierungen. Hinweise wie der folgende: „Mit dem einmal angelaufenen und erfaßten Duktus des Werkes, der plötzlich herungerissen wird, durch die einmontierten Fremdkörper, werden auch die Hörer, Leser, Beschauer herungerissen, die sich dem Duktus anvertraut haben“,²¹ übersehen, daß sich auch die Reaktionen des Publikums von der großen Irritation hin zum kurzfristigen Zögern verändert haben; das Herumreißen des Duktus ist seinerseits zu einem Duktus geworden. Alle Überlegungen zur Montage-Diskussion laufen schließlich in einem Punkt zusammen: Die Bedeutung, die man der Montage zuschreibt, hängt in jedem einzelnen Fall davon ab, wie stark man den Widerstand veranschlagt, auf den die Montage stößt. Die Überschätzung des Widerstands scheint derzeit der größte Widerstand zu sein; die Bedeutung der Montage wäre demnach dort zu ermitteln, wo auch die Montage ihre Öffnung hin zur Geläufigkeit und Trivialität vollzieht. Genau in dieser Hinsicht wird die Montage unterschätzt.

Das Gesamtwerk von Schwitters, in dessen Kontinuität auch die Montage-Texte stehen, zeigt, um es pauschal zu sagen, daß in der Poesie und in der Theorie der Poesie alles möglich ist und daß keine bestimmte Verfahrensweise eine andere übertrifft. Hier setzt auch einer der möglichen Angriffe gegen einen kategorialen Werkbegriff an: Poesie ist nicht mehr ein Reden auf höherer Ebene, Poesie ist nicht einmal mehr ein anderes Reden; ein ‚Werk‘ ergibt sich jetzt allenfalls aus der demonstrativen Wiederholung von Sprachgebrauch. Montage-Texte haben den Anstoß gegeben, einen trivialen Sprachgebrauch unvermittelt als Literatur zu präsentieren; er wird nicht mehr nur einmontiert in Literatur, sondern er wird jetzt ohne Zusätze als Literatur behandelt. Die spezifisch Schwitterssche Variante davon ist seine i-Kunst. Für Schwitters ist grundsätzlich der gesamte Sprachgebrauch verfügbar, und weil jeder Sprachgebrauch, ob er nun ein konventionelles oder ein verändertes Reden betrifft, immer gleichsam nur zitiert wird, verhalten sich auch alle Texte ironisch zu ihrer eigenen Sprache. Das ist nun freilich nicht die Art von Ironie, die es erlaubte oder notwendig machte, zu interpretieren, Schwitters habe das alles nicht so gemeint, und selbst wenn er es so gemeint hätte, seien die Texte dennoch in Gegenrichtung zu ihrem Vollzug zu verstehen; Heißenbüttel hat die diesbezüglichen Schwierigkeiten in seinem Aufsatz „Die Demonstration des i und das Trivialgedicht“ ausführlich erläutert und er hat auch den Widerstand beschrieben, auf den die Begründung einer bewußten Trivialpoesie stößt: „[...] auch heute noch wird der, der diese Allotria ernsthaft zur Literatur, gar zur bedeutenden Literatur dieses

20 Zitiert nach Lindner/Schlichting, „Die Destruktion der Bilder“, S. 210.

21 Klotz, „Zitat und Montage“, S. 262.

Jahrhunderts rechnet, von ernsthaften Feuilletonredakteuren, die sich selbst durchaus fortschrittlich vorkommen, als Sektierer bezeichnet.²² Es geht nun nicht primär darum, daß man auch alle Montage-Texte zu Allotria erklärt, sondern daß man aufhört zu suggerieren, sie seien das einzig relevante Gegenteil von Allotria. Schwitters' Montage-Text „Profane Worte über die ewige Stadt“ setzt sich nicht nur aus profanen Worten oder sogar dummen Sprüchen über Rom zusammen, dieser Text demonstriert auch fortlaufend sein eigenes Verfahren als profan:

[...]

Sehen sie das Gesicht Michelangelos?

Dort in der Barenhaut hat er sich verewigt.

Ist die Barenhaut jetzt Kunst geworden?

Das muß man nur wissen.

Die ganzen Vorgänge bei der Geburt eines Menschen, bildlich dargestellt in Marmor.

Deshalb waren wir so heiß geworden beim Rennen.

Kennen Sie Karl Heinz Munz?

Nein, hat der auch in der Kapelle gemalt?

Nein, der hat mich portraitiert.

Es ist schade, daß die Werke Michelangelos so hoch sitzen, daß man sie nicht mit bloßem Auge erkennen kann.

Sie müssen eben ein scharferes Glas haben.

Es ist sogar jammerschade, daß diese ganzen Künstler immer wieder für ein Butterbrot haben arbeiten müssen.

Genau wie heute noch, Gnadige Frau!

Ich habe jetzt alles intus.

Dann gehen Sie noch ins Pantheon, da kommen Sie noch bis zwölf herein. Ich kann meinen Hals nicht mehr drehen.

Es ist immer so, daß die Kunst nicht stehen bleiben kann.

[...]²³

Rolf Dieter Brinkmanns Groß-Montage *Rom, Blicke* ist zwar offen aggressiv und kalauert nicht, aber bezüglich des hier gemeinten Zusammenhangs zeigt sie auch nichts anderes vor als ein jederzeit wahlbares, gelaufenes und mittlerweile triviales Verfahren, an dem der Begriff ‚Montage‘ neu zu entwickeln wäre. (Die Komplexität liegt dann zunächst nicht in der Theorie, sondern in der weitergehenden Entdeckung, daß das Triviale und Banale, daß das Klischee selbst schon komplex ist.) Auch Brinkmann setzt sich immanent oder explizit über pontifikale Theorien hinweg; weit spielerischer verstoßt Schwitters gegen die Ansprüche an Vorwissen, Kompetenz, Reflexionsniveau, Gründlichkeit und Seriosität von Theorie:

Zwar ist es zuerst wichtig, daß der Künstler schafft, aber von Zeit zu Zeit ist die Zeit reif, daß ich eine Anfrage erhalte, was ich eigentlich über Kunst denke.²⁴

Macht man den einen Schritt und erklärt Schwitters' „Trivialpoesie“ für bedeutend, so könnte man zumindest den anderen Schritt, der die „Trivialtheorie“ von Schwitters betrifft, erwagen, indem man sie vorstellt und indem man sie konkurrieren läßt:

22 Heißenbüttel, „Die Demonstration des i“, S. 2.

23 *DIW*, Bd. 2, S. 356f.

24 Vgl. Schwitters, „Der Rhythmus im Kunstwerk“.

Nationale Kunst hilft Kriege vorbereiten. Leiddr gibt es auch Proletarier. Es wäre besser, es gabe nur gleichberechtigte, sich gleich fühlende Menschen, wie es schließlich das Streben aller Proletarier ist. Die Folge davon, daß es Proletarier gibt sind Revolutionen.²⁵

„UEBER ALLEN GIPFELN IST RUH.“ Goethe will hier nicht bloß sagen, daß es still über den Gipfeln ist, sondern der Leser soll diese Ruhe ebenso genießen wie der von seinen Amtsgeschäften ermüdete, im allgemeinen städtischen Umgang pflegende, Dichter selbst. Wie wenig allgemein solche Ideenassoziationen sind, erkennt man, wenn etwa ein Heidjer (Gegend 2 Menschen auf 1 qkm) solchen Vers lesen würde. Ihm würde sicherlich BLITZ HASTEN ZACK DIE UNTERGRUNDBAHN UEBERFÄHRT DEN WOLKENKRATZER bedeutend mehr imponieren.²⁶

Auch Theorien können offenbar gespielt werden, können sich ironisch zur Literaturpraxis verhalten; das hat, scheint mir, Aktualität und Aussicht. Jedenfalls in einer Hinsicht sollten die theoretischen Äußerungen von Schwitters nicht unterschätzt werden: Viele Texte von Schwitters, die heute als wichtig gelten und auch von anderen theoretischen Ansätzen her diskutiert werden, gehen auf sie zurück. Die *Ursonate* wäre nach gängigen Theorien nichts als ein Mißverständnis²⁷, und zum Beispiel die Merzbühnen-Forderungen von Schwitters sind wohl nicht zuletzt deshalb so bedeutend geworden, weil Schwitters von Anfang an das außer Kraft gesetzt hat, was bis dahin auf der Bühne theoretisch und praktisch als machbar galt. Der drohende Vorwurf der Werkimmanenz und des Biographismus mögen dazu geführt haben, daß den Möglichkeiten von Montage-Texten und dem allseitigen Interesse an der Person von Kurt Schwitters nicht nachgegangen worden ist. Abgesehen von anekdotischen Bruchstücken, gibt es keine Biographie, die die ratselhafte Person von Kurt Schwitters verständlicher macht. Montage indessen ist gelaufig und liegt vor: Während in einer Kölner Galerie die kleinsten Schwitters-Bildchen für mehrere tausend Mark gehandelt werden, erwirbt der Schriftsteller Gregor Laschen ein mittelgroßes, signiertes Schwitters-Bild auf einem holländischen Flohmarkt für zwanzig Gulden; während im ZDF eine Verfilmung der *Auguste Bolte* läuft, überträgt die ARD eine Life-Reportage von der Fußballweltmeisterschaft.

Literatur

Baader, Johannes: *Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, hrsg. von Hanne Bergius, Norbert Müller und Karl Riha, Lahn-Gießen 1977.

Bezzel, Chris: „dichtung und revolution“, in: *Text + Kritik* 25, 1970, S. 33–39.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

„Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume“, in: *Der Marstall. Zeit- und Streitschrift des Verlags Paul Steegemann, Hannover*, 1920, Heft 1/2, S. 1–37.

Gomringer, Eugen: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, Itzehoe 1969.

25 Vgl. Schwitters, „Nationale Kunst“.

26 Vgl. Schwitters, „Konsequente Dichtung“.

27 Vgl. den Abschnitt über die „Ursonate“ in Scheffer, *Anfänge experimenteller Literatur*, S. 240–249.

- Hartwig, Helmut: „Schrift und Nichtschrift – kritische Notizen zur konkreten Poesie“, in: Kopfermann, Thomas (Hrsg.), *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Tübingen 1974, S. 134–144.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: „In der Folge der konkreten Poesie“, in: Kopfermann, Thomas (Hrsg.), *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Tübingen 1974, S. 125–134.
- Heißenbüttel, Helmut: „Die Demonstration des i und das Trivialgedicht. Der Dichter Kurt Schwitters“, in: *Text + Kritik* 35/36, 1972, S. 1–7.
- Hillach, Ansgar: „Allegorie, Bildraum, Montage“, in: Lüdke, W. Martin (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Burgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 105–142.
- Klotz, Volker: „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 16, 1976, S. 259–277.
- Lindner, Burkhardt/Schlichting, Hans-Burkhard: „Die Destruktion der Bilder: Differenzierungen im Montage-Begriff“, in: *alternative* 21, 1978, S. 209–225.
- Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Burgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976.
- Mon, Franz: *artikulationen*, Pfullingen 1959.
- prinzip collage*, Neuwied/Berlin 1968 (interkunst, Folge 1).
- Scheffer, Bernd: *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*, Bonn 1978.
- Schlichting, Burkhard: „Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur. Zu Peter Burgers Theorie der nachavantgardistischen Moderne“, in: Lüdke, W. Martin (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Burgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 209–251.
- Schmalenbach, Werner: *Kurt Schwitters*, Köln 1967.
- Schwitters, Kurt: *Das literarische Werk*, hrsg. von Friedhelm Lach, 5 Bde., Köln 1973–1978 (zit. als DIW).
- „Der Rhythmus im Kunstwerk“, in: *Hannoversches Tageblatt*, 17. 10. 1926, S. 17.
- „Nationale Kunst“, in: *Het Overzicht. Maandschrift*, 1925, Nr. 22–24, S. 168.
- „Konsequente Dichtung“, in: *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1924, Nr. 3, S. 45–47.

*The Overestimating Underestimation of an Author and of a Concept.
On Kurt Schwitters and on Montage*

Summary

The present article argues against dominant trends in the recent discussion of ‚Montage‘, and against the prevalent opinion on the literary work of Kurt Schwitters. The theoretical discussion of the term ‚Montage‘ could only – as the author of this article suggests – for that reason become so grandiose, that the conventionality and triviality of the literary use of ‚Montage‘ were disregarded. Parallel to this, examples of Schwitters’ work should make clear, that the most important component of this work has been neglected up to now: poetry is opened towards triviality, banality, and even towards foolery. Not only the montage-texts of Schwitters show that, but also his theoretical texts often destroy expectations that poetological statements should be

serious. The assumption, that ‚Montage‘ could lead to a liberation from existing conventions is contradicted by the observation that there could be something like a liberating turning away from ‚Montage‘. In any case, ‚Montage‘ is not exclusively provoking; ‚Montage‘ is neither precondition nor the only possibility of that what is actually the risk, the provocation or the politically effective intervention of literature.