

Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von
Ursula Heukenkamp
und
Peter Geist

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bernd Scheffer (München)

Kurt Schwitters
(1887–1948)

Poesie als fortlaufende Grenzüberschreitung

Wie kaum ein anderer deutscher Künstler aus neuerer Zeit hat Kurt Schwitters, freilich erst Jahrzehnte nach seinem Tod, Weltruhm erlangt. Bilder von Schwitters werden in allen großen internationalen Museen gezeigt. Mit guten Gründen kann man Schwitters als einen der Vorläufer von Kunstrichtungen wie „Happening“, „Fluxus“, „Aktionskunst“ oder auch als einen der Vorläufer des „Absurden Theaters“ oder der „Konkreten Poesie“ verstehen. Und ohne Zweifel gehört er auch zu den wichtigsten deutschsprachigen Lyrikern des 20. Jahrhunderts. Diesen Platz nimmt Schwitters indessen mit Werken ein, die sich zum Teil auffällig von dem unterscheiden, was im allgemeinen als Kennzeichen bedeutsamer Lyrik gilt.

Bei allen Gedichttypen, die Schwitters produzierte, seien es Merz- oder i-Gedichte, Nonsensgedichte und Schlager, Bild-, Laut-, Buchstaben- oder Zahlengedichte, mißt sich die Literarizität nicht an den Erwartungen, die der Lyrik üblicherweise entgegengebracht werden, sondern an dem Rahmen, in dem sie präsentiert werden: der Merzkunst. (Winkelmann 219; die Bezeichnung „Merz“ ergab sich aus „Kommerz“ in einer Collage [vgl. DIW 5, 252f.]

Die Bedeutung der Lyrik von Schwitters zeigt sich in dem fast durchgängig spielerisch-experimentellen Grundzug der Texte. Hierin lässt sich eine gewisse Nähe zur Lyrik etwa von Hans Arp (einem Zeitgenossen und Freund von Schwitters) oder zu Ernst Jandl und Oskar Pastior erkennen. Die Lyrik dieser Autoren und die von Schwitters ist bei allen spielerischen, heiteren, lockeren, witzigen, nonsens-artigen Möglichkeiten dennoch als Experiment ernsthaft geplant, theoretisch fundiert und stets sprachbewusst. Bei Schwitters zeigt sich eine programmatische Öffnung des literarischen Sprachgebrauchs hin zum allgemeinen Sprachgebrauch, hin zur geläufigen Sprache, teilweise sogar zur Trivialität. Darin liegt wohl die entscheidende Abweichung von dem, was andernorts als „Lyrik“ verstanden wird; hier fungiert lyrisches Sprechen nicht mehr durchgängig als ein Reden auf höherer Ebene.

I. Experimentelle Literatur

Das dichterische Werk von Kurt Schwitters prägt maßgeblich die Anfänge der „experimentellen Literatur“. „Experimentelle Literatur“ ist eine gebräuchlich gewordene Sammelbezeichnung für vielfältige, bis heute aktuelle „literarische Verfahren auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Allgemein wird ein erkundendes, probierendes, ungewohntes Vorgehen in der Literatur als ‘experimentell’ bezeichnet“ (Jäger 1997; vgl. auch Scheffer 1978). In dieser experimentellen Literatur finden sich Montagen und Collagen von Sprachmaterialien, man trifft auf Lautgedichte und visuelle Poesie oder auch auf Unsinnsbzw. Nonsenspoesie. Zahlreiche Autoren unternehmen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts intensivierte, jeweils charakteristische, zum Teil auch programmatische Anstrengungen, in der Literatur neue, außergewöhnliche Sprechverfahren zu erproben. Zu nennen sind etwa:

Hugo Ball, Franz Richard Behrens, Raoul Hausmann, Jakob van Hoddis, Arno Holz, Richard Huelsenbeck, Christian Morgenstern, Paul Scheerbart, August Stramm – und eben auch Kurt Schwitters. Er hat mit anderen Autoren zusammengearbeitet und z.T. auch gemeinsam publiziert (etwa mit Hausmann, Arp oder Theo van Doesburg). Bereits in ihren Anfängen ist die experimentelle Literatur keinesfalls auf die deutschsprachige Literatur beschränkt. So dürfte Schwitters etwa Manifeste und Texte der italienischen Futuristen (vor allem von Filippo Tommaso Marinetti) gekannt haben – oder auch Arbeiten von Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara und weiteren Autoren aus „Dada Zürich“ und „Dada Paris“.

Von heute aus gesehen ist Schwitters einer der herausragenden Protagonisten einer unkonventionellen Literatur, die nach 1945 bei ganz unterschiedlichen Autorinnen und Autoren (wenn auch nicht in all ihren Werken) intensiv fortgesetzt wird; zu nennen sind etwa: Herbert Achternbusch, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Carlfriedrich Claus, Eugen Gomringer, Peter Handke, Helmut Heißenbüttel, Ernst Jandl, Michael Lentz, Friederike Mayröcker, Franz Mon, Oskar Pastior, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Ror Wolf und Paul Wühr.

Schwitters wandte sich gegen die akademischen Regeln und Schönheitsbegriffe, er stellte sich gegen die bürgerlichen Werte und auch gegen die üblichen Erwartungen an einen „vernünftigen“ Sinn der Dichtung; seine diesbezüglichen Überlegungen sind belegt in zahlreichen Statements und theorieorientierten Schriften (siehe DIW 5). Diese radikale Abkehr von gängiger Kunst und Literatur geschieht bei ihm bemerkenswert unaggressiv (anders als etwa bei Huelsenbeck und Hausmann): Sie bleibt bei aller Entschiedenheit spielerisch, bleibt bei aller Ernsthaftigkeit des Experiments unpathetisch.

II. Grenzüberschreitungen

Mit seinem Werk überschreitet Kurt Schwitters mehrere Grenzen herkömmlicher Kunst und Literatur. „Grenzüberschreitung“ – das ist (neben dem Spielerischen-Experimentellen) ein weiteres Prinzip im Werk von Schwitters: Das kann die Überschreitung der Grenze zwischen Ernst und Unsinn betreffen, das kann die Überschreitung der Grenze zwischen höchster Kunst und banalster Alltagstrivialität meinen, das betrifft vor allem die Überschreitung der Grenzen zwischen den Kunstgattungen. Dabei wird Sprache zunehmend desemantisiert und stößt in den Bereich der Musik vor (in der *Ursonate*); da werden aus bestimmten Schriftformen neuartige Bilder und aus Bildern Texte. Helmut Heißenbüttel, der sich so intensiv wie kaum ein anderer Autor um die theoretische Durchdringung der experimentellen Literatur (und dabei speziell auch um das Werk von Schwitters) bemüht hat, schreibt:

Die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert ist unter anderem dadurch gekennzeichnet, daß sie, schubweise, Bereichen zudrängt, in denen jede Kunstart an die Grenze zu anderen gerät. Die Grenzbereiche fördern Vermischungen und bringen neue Kunsttypen hervor. Konnte man bis zum ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch einigermaßen deutlich sagen, was ein Bild von einem Werk der Literatur, was ein Werk der Literatur von einem der Musik usw. unterscheidet, so traten danach Impulse in den künstlerischen Prozeß ein, die eine solche Unterscheidung, wenigstens zum Teil, unmöglich machten [...]. (Heißenbüttel 1966, 75)

Heute spricht man wie selbstverständlich von einer „intermedialen“ oder „multimedialen“ Kunst und Literatur, etwa auch in der sogenannten „Digitalen Poesie“.

Im Zusammenhang mit den Grenzüberschreitungen und -verwischungen ehemals getrennter Kunstsparten verändert sich nun auch die Bezeichnung „Lyrik“: In der experimen-

tellen Literatur, gerade bei Schwitters, werden Texte, die man der äußeren Form nach als „Prosa“ bezeichnen würde, nunmehr vom Autor ausdrücklich als „Gedichte“ deklariert. Veröffentlicht unter dem Obertitel „Gedichte“ beginnt der Text *Von hinten und vorne zuerst* (DIW 1, 76) in der Zeilenanordnung als Gedicht und setzt sich dann in seiner formalen Gestaltung als Prosa fort. Äußerlich als Prosa erscheinen etwa auch *Rosen blühen wie Gänseblümchen. Gedicht* (DIW 1, 92) oder *Gedicht Nr. 14. Die Raddadistenmaschine* (DIW 2, 48). Das Vokabular eines Gedichts – vor allem das von *An Anna Blume* – kommt in Dutzenden von anderen Texten wieder vor; schwerlich lässt sich so noch eine endgültige Grenze bestimmen, an der ein Gedicht tatsächlich zu Ende ist. In einer Darstellung des Lyrikers Kurt Schwitters muss unbedingt auch der Blick für die Prosa- und Theaterarbeiten, aber vor allem auch für das mit Texten (von Zeitungsartikeln bis zu Straßenbahnfahrtscheinen) nur so gespickte bildnerische Werk offen bleiben. Schwitters strebte das alle Gattungen und Bereiche der Kunst umfassende „Gesamtkunstwerk“ an; 1921 proklamiert er:

Mein Ziel ist das Merz Gesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit. Zunächst habe ich einzelne Kunstarten miteinander vermählt. Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, aus denen Sätze gelesen werden sollen. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dies geschah, um die Kunstarten zu verwischen. (DIW 5, 79)

III. Verbindungen zur „Sturm“-Lyrik

Mit der für ihn bahnbrechenden Lyrik von August Stramm, mit der charakteristischen „Wortkunsttheorie“ der Zeitschrift *Sturm* wurde Schwitters erst 1918 näher vertraut. Die „Sturm“-Lyrik kontrahiert den konventionellen Sprechverlauf, wendet sich stark hin zum Einzelwort und bietet ungewöhnlich viele Wort-Neuschöpfungen. Der Einfluss zeigt sich in vielen frühen Gedichten von Schwitters, etwa in dem Gedicht *Graugrüne Gier* von 1919:

Tag entgraut
Drähte drahten in der Drähteluft
Grau grünen Drahtgehirne
Himmel welkt Faden Regen.
Ströme grauen Blutes drahten
Hinrastet gelb Elektrische.
Eifern Pfützen Blut
[...]
(DIW 1, 38)

Bei allen formalen Veränderungen zeigen sich noch gewisse Anklänge an das Vokabular und die Thematik expressionistischer Lyrik, deutlicher indessen sind, schon nach wenigen Zeilen, die ungewohnt häufigen Wiederholungen und Variationen von Lauten („gr“) und Worten („Draht“). In ähnlicher Verbindung zur „Sturm“-Lyrik – auch hier wären viele Autorinnen und Autoren (nicht nur Stramm) zu nennen – stehen etwa die Gedichte *Weltfrühe* (DIW 1, 42) und *Porträt Rudolf Blümner* (DIW 1, 68). Gleichwohl finden sich in fast allen frühen Gedichten auch schon deutliche Anzeichen der Opposition gegen das übliche Pathos der „Sturm“-Lyrik – eine Opposition, die durchaus bis zur Parodie und Albernheit geht, im gleichen Zuge aber auch die Eigenständigkeit der Lyrik von Schwitters unterstreicht:

gebrochen Gier greist Demut
Gebrochen Demut begiert Greise (DIW 1, 42)

Elend schwängert Segelboote (DIW 1, 54)

Enten gänsen auf der Wiese (DIW 2, 22)

Neben den Wortspielen hat es z.B. Sinn und macht es Sinn, sich eine „gebrochen[e] Gier“ vorzustellen, die „Demut“ „greist“. Irgendein nützlicher Gedankengang über die Probleme alter Männer springt wohl allemal dabei heraus.

IV. Unsinn, Nonsens, Provokation

Bis heute ist Kurt Schwitters vor allem durch sein Gedicht *An Anna Blume* einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Diesen „poetischen Volltreffer“ (Gerhard Rühm, vgl. Hereth 1996, 163) landete er zuerst im August 1919 in der Zeitschrift *Der Sturm*. *An Anna Blume* wurde danach in vielen Zeitschriften- und Buchpublikationen, aber auch auf der Straße, auf Plakatwänden und Litfaßsäulen verbreitet. Das Echo war, gemessen an den Möglichkeiten von Lyrik, sensationell. Kaum ein neueres Gedicht der deutschen Sprache dürfte so heftige Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Allerdings handelte es sich meist um Verärgerung, Empörung oder Spott der Leser. Arbeiter und Bürger gerieten in helle Aufregung. Sie fühlten sich, wie man heute salopp sagen würde, total „verarscht“. Psychiater meldeten sich zu Wort und waren nach der puren Lektüre des Gedichts in rascher Ferndiagnose bereit, Schwitters zu internieren. (Vgl. Hereth 1996, 29, 34) Die Wirksamkeit von „Bluff-, Skandal- und Reklamestrategien“ (Bergius 1989, 28) in der Kunst und Literatur haben seit 1916 die Züricher Dadaisten und ab 1918 vor allem die Berliner Dadaisten unter Beweis gestellt.

An Anna Blume

O, du Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir!

Du deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?

Das gehört (beiläufig) nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist – bist du? –

Die Leute sagen, du wärest – laß sie sagen, sie sie wissen nicht wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände,

auf den Händen wanderst du.

Hallo deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt. Rot liebe ich Anna Blume,

rot liebe ich dir! –

Du deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?

Das gehört (beiläufig) in die kalte Glut.

Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel.

2. Anna Blume ist rot.

3. Welche Farbe hat der Vogel?

Blau ist die Farbe deines gelben Haars.

Rot ist das Girren deines grünen Vogels.

Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes Tier, ich liebe dir! –

Du deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?

Das gehört (beiläufig) in die Glutenkiste.

Anna Blume! Anna, a-n-n-a ich träufle deinen Namen.

Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.

Weißt Du es Anna, weißt Du es schon?

Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen,

du bist von hinten wie von vorne: „a-n-n-a“.

Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken.

Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!

(DIW 1, 58)

Zu diesem Gedicht liegen zahlreiche, mehr und vor allem weniger gelungene Interpretationen vor. Meist ist versucht worden, das Gedichte auf nur *einen* Punkt zu bringen: „Parodie“, „Persiflage“, „Groteske“, „Satire“ oder „Romantische Ironie“ (etwa Heselhaus 1962, Rotermond 1963, Nobis 1993, Hereth 1996). Innerhalb der breiten Interpretationsmöglichkeiten kann hier nur Folgendes skizziert werden: Der Text ist keineswegs, wie häufig unterstellt wurde, einem verwirrten Kopf entsprungen, Aufbau und Ablauf des Gedichts erweisen sich bei genauerem Hinsehen als außerordentlich planmäßig. Kurt Schwitters kennt durchaus die Tradition des Liedesgedichts: Er bedient sich, wenn auch in heiter-provokatorischer Abweichung, zentraler Mechanismen des Liebesgedichts. Die Unsinn-Elemente des Gedichts, sein Nonsens sind durchaus plausibel und auch „nützlich“, denn Nonsens ist auch hier

eine besondere Spielart der Phantasie, kein sachunangemessenes Reden aus Leichtfertigkeit, pueriler Albernheit oder mangelnder Information, sondern Nonsens schafft einen Spielraum an der Grenze möglicher Vorstellungen und ihrer sprachlichen, künstlerischen oder realen Darstellung, der nicht nur von üblichen Vorstellung- und Verhaltenszwängen entlastet, sondern eine distanzierende Heiterkeit und eine neue Optik für Menschen, Gegenstände und deren Konstellationen auf die Räume gestattet, in denen wir leben müssen. (Baacke 1990, 356)

Wir können uns mühelos eine fantastische, faszinierende Welt vorstellen, in der es Figuren wie *Anna Blume* tatsächlich gibt – mit roten Kleidern, in die buchstäblich weiße Falten gesagt werden können. Im poetischen Vorgang wird *Anna Blume* als existent, um nicht zu sagen als „real“ reklamiert. Schwitters wertet die Möglichkeiten des Liebesgedichts nicht ab (wie die Annahme, es sei „Parodie“, unterstellt), sondern er wertet sie auf, er weitet sie beträchtlich aus. Kaum ein anderes Liebesgedicht dürfte derart sprachbasiert sein. Mit den Reizqualitäten ihres schönen Namens, mit den äußerst ungewöhnlichen Kleidern, mit den einmaligen Farbzusammenstellungen und mit ihrem unvergleichlichen Gang kann *Anna Blume* nicht zuletzt deswegen eine fast alltagssprachliche Geläufigkeit erzielen, weil es im gleichen Vorgang auch die gewöhnlichen, konkret fassbaren Aspekte dieser Figur gibt.

Provoziert hat die Öffentlichkeit wohl vor allem auch die kaum verdeckte Obszönität des Gedichts: So ist denn auch nicht nur der Name Anna auch von rückwärts zu lesen, sondern die ganze Figur wird angesprochen: „und du, du Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von vorne“. Nicht nur ihr Name tropft „wie weiches Rindertalg“, sondern die ganze Anna Blume ist ein „tropfes Tier“.

V. Montage, Collage, „i-Kunst“

Zur „Lyrik“ von Schwitters gehören auch seine „Montagen“ aus vorgefertigtem Sprach- und Bildmaterial. „Die Elemente der Montage werden ihrem Gebrauchs- und Kommunika-

tionszusammenhang entnommen und dabei mehr oder weniger fragmentiert, deformiert oder destruiert.“ (Jäger 2000, 631)

*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
Schalterverwaltung im Krankenhaus (Nichtraucher unverwüsth.)
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 hält.)
Nicht öffnen, bevor der Zug fährt (zur Pflege der Zähne.)
Das ist der Kardinalfeder unserer Politik.
(DIW 1, 86)

Mit dem scheinbar „sinnlos“ veränderten Satzgebilden demonstriert Schwitters die grundsätzliche Materialität auch des sinnvollen Sprachgebrauchs, er materialisiert diesen und zeigt damit, dass der Konnex von Verboten, Erlassen und Hinweisen, der sich im allgemeinen Gebrauch von Sprache gleichsam unangezweifelt verliert, ebenfalls nur ein gemachter Konnex, keinesfalls aber ein immer schon vorgegebener ist. Hier werden, wie in einigen anderen, ähnlichen Texten (vgl. etwa *Feine Pelzmoden* [DIW 1, 81] oder *Dorf* [DIW 1, 88]), alte Sprachdomänen und Hierarchien aufgebrochen und die Zuschreibungen neu verteilt. „Unter Sinnkritik ist bei Schwitters nicht nur ein anti-grammatischer Gestus zu verstehen, eine ästhetische Antihierarchie, vielmehr ein Eingriff in den ideologischen Bestand des Materials.“ (Schlichting 1972, 31) Formale und inhaltliche Elemente in der Lyrik ergeben sich hier im Zuge einer Art von „Selbstthematisierungen von Sprache“ im Verlauf eines oft weitgehend selbstreferentiellen Sprechens. Dabei orientiert sich der Fortgang des Sprechens weniger an der Darstellung eines „äußeren“ Sachverhalts, verstärkt entwickelt sich die Sprachverwendung nunmehr aus den „internen“ Möglichkeiten der Sprache.

Keuchender Hunger

Der Hunger keucht den Berg
Lügen
Fliegen
Ziegen
Ziegen siegen
Lügen fliegen
Berge ziegen
Ziegen siegen Fliegen
Der Hunger keucht die Fliegen
[...]
DIW 1, 55)

Der experimentellen Literatur gelingen die aufschlussreichsten und ihrerseits ausbaufähigsten Vorstöße dann, wenn sie die Reflexion des eigenen Sprachgebrauchs zu einem wesentlichen Bestandteil ihres Handelns macht. Literatur bietet dabei Spracherfahrungen an, die in dieser Form andernorts nicht angeboten werden und nur auf diesem Wege erreichbar sind.

Eingang in das „lyrische“ Sprechen finden nunmehr auch ganz neue, ungewöhnliche, kunstferne Elemente – in der Hereinnahme von Alltags(sprach)materialien – von der „Hutnadel“ über „Zahnpasta“ bis zu „Fliegen“ und „Ziegen“. Kurt Schwitters schreibt über seine „Merzkunst“:

Die Merzdichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog der Merzmalerei als gegebene Teile fertige Sätze aus Zeichnungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen usw., mit und ohne Abänderungen. (Das ist furchtbar.) Diese Teile brauchen nicht zum Sinn zu passen, denn es gibt keinen Sinn mehr. (Das ist furchtbar.) [...] Bestimmt es selbst, was Gedicht, und was Rahmen ist. (DIW 5, 38)

In der Montage und Collage von Alltagselementen kann nun im Prinzip alles zur Kunst und zur Literatur erklärt werden – im „readymade“, im „objet trouvé“, in der von Schwitters so genannten „i-Kunst“ (nach dem *i-Gedicht*).

Der Künstler erkennt, daß in der ihn umgebenden Welt von Erscheinungsformen irgend eine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen zu werden braucht, damit ein Kunstwerk entsteht, d.h. ein Rhythmus, der auch von anderen künstlerisch denkenden Menschen als Kunstwerk empfunden werden kann. (DIW 5, 139)

Auch das „Objet trouvé“ oder das „Ready made“ verändern ohne äußerlich sichtbare Einwirkung ihren Charakter, wenn sie in einer Ausstellung vorgezeigt und damit als Kunstwerk präsentiert werden. Sie sind ihrem realen Funktionszusammenhang entzogen, und dieses Merkmal ist dem Betrachter genauso präsent wie der betreffende Gegenstand selbst.

Das i-Gedicht



(lies: „rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf.“)

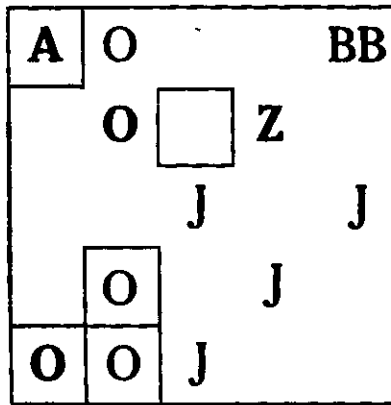
(DIW 1, 206; vgl. auch *Unsitliches i-Gedicht* und *Pornographisches i-Gedicht* [DIW 1, 94f.])

Mit den *i-Gedichten* oder *Alphabet-Gedichten* (DIW 1, 205f.) wird demonstrativ all das gezeigt, was sich in der Literatur überhaupt zeigen lässt. Das immer schon Vorhandene wird nun auch in der Literatur und als Literatur repräsentiert. Es stellt die elementarste Form sprachlicher und literarischer Aktivierung und Aktualisierung dar, wenn in einer Art von Dehydrierung das Vorhandene nun im Kunstzusammenhang demonstrativ als Vorhandenes vorgezeigt wird; Kurt Schwitters bezeichnete diese Art seiner Dichtungen als „elementare Dichtung“ (vgl. z.B. den Buchtitel von Schwitters: *elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume. Eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918–1922*, Berlin 1922).

VI. Visuelle Poesie

In der visuellen Poesie tauschen Texte und Bilder gewissermaßen die ursprünglich vorgesehenen Plätze. Die berühmten „Merzbilder“ von Schwitters können und sollen wie „Gedichte“ gelesen werden. Diejenige visuelle Poesie von Schwitters, die sich eher aus der Richtung radikaler literarischer Verfahren ergibt, findet sich im ersten, mit „Lyrik“ bezeichneten Band der Werkausgabe (DIW 1, 199ff.). Eines der interessantesten Beispiele ist das *Gesetzte Bildgedicht*.

Gesetztes Bildgedicht



Ohne Zweifel hat man es hier mit einem Extremfall zu tun, der innerhalb der langen Geschichte der „Bildgedichte“ weiter reicht als etwa die emblematischen Bildgedichte oder diejenigen Bildgedichte der späteren „Konkreten Poesie“, bei denen jeweils noch von einer deutlichen Text-Bild-Entsprechung die Rede sein kann. Gleichwohl bleibt auch das *Gesetzte Bildgedicht* dem Bereich der Sprache verbunden. Zwar tauchen die Buchstaben nicht in unmittelbaren textfunktionalen Möglichkeiten auf, doch die textkonstitutiven, die sprach- und wortbildenden Potentiale sind unverkennbar: Wörter wie etwa „BOB“, „BOA“, „ZOO“ und „JOJO“ sind im Arrangement latent enthalten, und zu den potentiellen Verweisungsmöglichkeiten gehört auch die Formel „Das A und das O“ oder die Tatsache, dass der erste und letzte Buchstabe des Alphabets verwendet worden sind: Ein Gedicht von Schwitters trägt im übrigen auch den Titel *ZA /elementar* (DIW 1, 205).

VII. Phonetische Poesie

Schließlich muss zur Lyrik von Schwitters noch seine, übrigens meist stark visuell gestaltete „phonetische Poesie“ gezählt werden. An der Grenze zur Musik oder diese Grenze schon überschreitend, bestehen diese Werke aus neuen oder weitgehend neuen Lautverbindungen ohne konventionelle Wortbedeutung. Erst mit den Arbeiten von Hugo Ball, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters entstand die phonetische Dichtung, die es ansatzweise schon vorher gab (etwa bei Ch. Morgenstern oder P. Scheerbart), aus einem starken pro-

grammatischen Anstoß heraus. In charakteristisch großer Variationsbreite bewegt sich die phonetische Poesie zwischen höchstem Spaß und tiefstem Ernst, zwischen reinem Zufall, purer Lust am Artikulieren und andererseits durchgängigem Plan, zwischen Anarchismus und Anti-Anarchismus, zwischen Ekstase und Rollenspiel, zwischen Nachahmung, Wiederholung und anhaltendem avantgardistischem Fortschreiten, zwischen Provokation, Schock und lockerem Spektakel. Phonetische Poesie (Ähnliches gilt für die visuelle Poesie) bleibt dabei allerdings nicht ohne jegliche Bedeutung, ohne jeglichen Sinn, wie oft behauptet wird. Weil auch diese Poesie immer noch aus sprachlichen Zeichen besteht, bleibt auch deren zumindest latenter Verweisungszusammenhang erhalten; man könnte von einer „Para-Semantik“ (Scheffer 1978, 231) sprechen. Auch in den ungewöhnlichsten Zusammensetzungen erinnern neue Lautkombinationen an diejenigen Zeichen, als die sie üblicherweise fungieren.

Mit phonetische Mitteln hat Kurt Schwitters versucht, vorgegebene Geräusche zu imitieren: *Nießskerzo* (DIW 1, 244), *Husten Skerzo* (DIW 1, 246) oder *Obervogelsang* (DIW 1, 248). In der phonetische Poesie liegt indessen ein konsequenter und ausbaufähiger Ansatz dann vor, wenn die Autoren die besonderen Möglichkeiten nutzen, Laute anders als in einer Nachahmung und anders als im konventionellen Sprachgebrauch zu kombinieren. Dies ist Kurt Schwitters, wenigstens zum Teil, in der *Ursonate* gelungen. Mit seiner *Ursonate* wollte Schwitters die Idee vom „Gesamtkunstwerk“, von der Verwischung der Kunstarten nun auch im Grenzbereich zur Musik erproben. Schwitters hat zwar erst 1932 eine vollständige Druckfassung der *Ursonate* veröffentlicht, doch schon 1923 gibt er einer phonetischen Dichtung den Titel *Sonate*. Noch früher fand Schwitters das vorherrschende Thema seiner *Ursonate*, als er nämlich im September 1921 zum ersten Mal Hausmanns Vortrag von dessen Bildgedicht *fmsbwtözäu pggiv ? mü* bei einer Dada-Veranstaltung in Prag erlebte. – Die vier Hauptthemen des ersten Satzes der *Ursonate* lauten:

thema 1:

Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff, kwii Ee

thema 2:

Dedesnn nn rrrrrr,
li Ee,
mpiff tillff too,
tillll,
Jüü Kaa ? (gesungen)

thema 3:

Rinnzekete bee bee nnz krr müü?
Ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü,
rakete bee bee

thema 4:

Rrumppff tillff toooo?
(DIW 1, 214)

Besonders das *trio* ermöglicht es, Laute als Laute zu hören, Unterschiede und Wiederholungen von Klängen wahrzunehmen; hier kann der Text Kräfte und Energien freisetzen, seine Para-Semantik in einer Weise entfalten, die der übliche Sprachgebrauch nicht zulässt.

Nach strengen musikalischen Maßstäben ist die *Ursonate* von Schwitters ein Missverständnis, indessen ein sehr aufschlussreiches Missverständnis, was das Zusammenspiel zwischen phonetischer Poesie und herkömmlicher Musik betrifft. Die nicht ganz unberechtigte Kritik an der *Ursonate* bemängelt weiterhin, dass Schwitters über weite Strecken noch zu stark der Sprache, insbesondere der deutschen Sprache verhaftet bleibe (Schuldt, Scheffer 1978, Heißenbüttel 1983). Dass die *Ursonate* gleichwohl „bedeutungsvoll“ werden konnte, zeigen nicht zuletzt ihre spektakulären Aufführungen:

Schwitters stand mit seinen zwei Metern aufrecht auf dem Podium und begann die Ur-Sonate mit Zischen, Brüllen und Krähen vor einem Publikum, das in allem Modernen völlig unerfahren war. Zuerst war es völlig konsterniert. [...] Und dann geschah plötzlich das, wofür sie nicht mehr verantwortlich waren: – sie platzten vor Lachen. [...] Schwitters schaltete nur seine trainierte und enorme Stimme auf Lautstärke zehn um. [...] Schwitters sprach seine Ur-Sonate ungestört zu Ende. Das Resultat war fantastisch. Dieselben Generäle, dieselben reichen Damen, die vorher Tränen gelacht hatten, kamen nun zu Schwitters, wieder mit Tränen in den Augen, um ihre Bewunderung auszudrücken, ihre Dankbarkeit, beinahe stotternd vor Begeisterung. Etwas war in ihnen geöffnet worden, etwas, das sie niemals erwartet hatten: – eine große Freude. Sein Humor und Witz waren einfach Teil der Freiheit, die er als Mensch und Künstler besaß. (Richter, 144f.)

Bei aller freundschaftlichen Übertreibung durch Hans Richter darf man sich durchaus bis heute vorstellen, dass das spielerische Experiment *Ursonate* in dieser oder ähnlicher Weise faszinieren kann.

VIII. Zusammenfassung, Ausblick

Die Frage nach den tatsächlich kreativen, bedeutsamen, anstoßenden Möglichkeiten der Literatur lässt sich im 20. und 21. Jahrhundert nicht mehr nur damit beantworten, dass man auf die Hauptströme der konventionellen Literaturproduktion verweist, auf eine Literaturproduktion also, die noch stark den Maßstäben des 19. Jahrhunderts entspricht. Wenn es auch innerhalb der Literaturgeschichte der Moderne um die Frage gehen soll, wo vorwiegend kreative Produktions- und veränderte Rezeptionsformen aufzuspüren wären, dann muss man sich in den „Randgebieten“ des Literaturbetriebs umsehen – und dabei trifft man – nach wie vor – auf die „experimentelle Literatur“ und eben damit auch auf ihre Anfänge, dabei entdeckt man herausragende Teile im literarischen Werk, insbesondere auch in der „Lyrik“ von Kurt Schwitters.

Texte

Das Literarische Werk. Bd. 1–5, Hg. von Friedhelm Lach, Köln 1973ff. [DIW 1–5] (Gerade der „Lyrik“-Band [Bd. 1] dieser Werkedition ist außerordentlich fehlerhaft, aber es gibt kein vergleichbares anderes Unternehmen).

Forschungsliteratur

Eine erste „wohlfeile“ Einführung in Biographie, Werk und Forschung bietet: Kurt Schwitters: „Eile ist des Witzes Weile“. Hg. von Christina Weiss und Karl Riha, Stuttgart 1987.

Im übrigen sind im Zusammenhang mit dem vorliegenden Porträt zu nennen:

Dieter Baacke: Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsens. In: Klaus Peter Dencker (Hg.): Deutsche Unsinnspoesi., Stuttgart 1990, S. 355–377.

Hanne Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989.

John Elderfield: Kurt Schwitters, Düsseldorf 1987.

Helmut Heißenbüttel: Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert. In: H. H.: Über Literatur, Olten 1966.

Ders.: Versuch über die Lautsonate von Kurt Schwitters. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur Jg. 1983, Nr. 6, S. 3–18.

Hans-Jürgen Hereth: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Kurt Schwitters, dargestellt anhand seines Gedichts „An Anna Blume“, Frankfurt/Main u.a. 1996.

Clemens Heselhaus: Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache, Düsseldorf 1962.

Ralph Homayr: Montage als Kunstform. Zum literarischen Werk von Kurt Schwitters, Opladen 1991.

Georg Jäger: Artikel „Experiment, experimentell“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin 1997.

Ders.: Artikel „Montage“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin 2000.

Beatrix Nobis: Kurt Schwitters und die romantische Ironie. Ein Beitrag zur Deutung des Merz-Kunstbegriffs, Alfter 1993.

Ernst Nündel: Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1981.

Hans Richter: DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1978.

Erwin Rotermund: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963.

Bernd Scheffer: Aspekte des Spielerischen (Kurt Schwitters). Text+Kritik 35/36, 1972, S. 40–49.

Ders.: Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters, Bonn 1978.

Ders.: Die überschätzende Unterschätzung eines Autors und eines Begriffs. Zu Kurt Schwitters und zur Montage. In: Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12, 1982, Heft 46 (Montage), S. 75–87.

Hans-Burkhard Schlichting: Innovation und Materialkritik. Konzeption der Merzkunst. In: Text+Kritik 35/36, 1972, S. 26–32.

Schuldt: Lautgestaltung. Beitrag zu einer Klärung des Begriffs an Hand der 'Ursonate' (Kurt Schwitters). In: Text+Kritik 35/36, 1972, S. 10–12.

Judith Winkelmann: Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters, Frankfurt/Main 1995.

Zu erwähnen sind schließlich die verschiedenen, in den 80er Jahren erschienenen Bände eines „Kurt Schwitters Almanachs“.