

Awangarda

PARATAKTISCHE POETIK. ZUR INKONGRUENZ VON AUTOR- UND WERKINTENTION IN KURT SCHWITTERS' LITERARISCHEM OEUVRE

HUBERT VAN DEN BERG¹

(Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: historyczna awangarda, sztuka i literatura, estetyka i poetyka, manifesty, autorska intencja, intencja dzieła, słowo i obraz, formalizm

Key words: Historical Avant-Garde, Art and Literature, Aesthetics and Poetics, Manifestoes, Author Intention, Work Intention, Word and Image, Formalism

Abstrakt: Hubert van den Berg, PARATAKTYCZNA POETYKA. O INKONGRUENCJI AUTORA I INTENCJI UTWORU W TWÓRCZOŚCI KURTA SCHWITTERSA. „PORÓWNIANIA” 12, 2013, T. XII, s. 235–263. ISSN 1733-165X. Wiele utworów z awangardowej spuścizny Kurta Schwittersa ma charakter enigmatyczny. Nie tylko jego abstrakcyjne prace wizualne, ale także poezja, opiera się prostej, jednoznacznej interpretacji, nie zawiera prostego przekazu ani wyraźnych sygnałów intencji Schwittersa. W tym kontekście utwory Schwittersa nie są odosobnionym przypadkiem, ale raczej typowym przykładem sztuki i literatury historycznej awangardy, do której należał Schwitters. Podobnie jak w przypadku ogólnych studiów nad awangardą, jego utwory literackie odnoszą się do manifestów i pism programowych, które zawęziły sens jego dzieł sztuki, obrazów, rzeźb, poezji i innych tekstów, jako źródła wskazówek intencji Schwittersa i znaczenia, jakie przypisywał swoim pracom. Ale do jakiego stopnia owe pisma programowe są godne zaufania albo – by ująć rzecz precyzyjniej – do jakiego stopnia owe cele estetyczne, procedury artystyczne i poetyka wyłożona w tych tekstach odnoszą się do artystycznej i literackiej praktyki, którą obserwujemy w pracach Schwittersa? Skupiając się na poetyckiej spuściznie Schwittersa i jego poetyce sformułowanej w manifestach i innych tekstach z dziedziny poetyki, dostrzegamy wyraźnie, że uwagi Schwittersa o poezji były integralną częścią jego refleksji estetycznej o sztuce wizualnej i jego poetyce sformułowanej w pismach programowych, bardziej niż

¹ Correspondence Address: hubert@wa.amu.edu.pl

pochodną jego refleksji nad pracami artystycznymi. To nierzadka cecha poetyki awangardowej, która często odwzorowywała i próbowała skopiować cele artystyczne sformułowane w kontekście sztuki wizualnej (można argumentować, że Schwitters był w pierwszej linii artystą wizualnym). Nawet pomiędzy programowymi tekstami Schwittersa zogniskowanymi wyraźnie na poetyce, a jego poezją i prozą pozornie wyjaśnianą w tych tekstach, istnieje oczywista różnica pomiędzy teorią a praktyką. Porównanie z refleksją tzw. „rosyjskich formalistów” pokazuje, że te rozważania o poezji są w dużym stopniu zbieżne z podejściem Schwittersa, jednak o wiele bardziej subtelne i precyzyjne w definiowaniu poetyckich zasad, które charakteryzują spuściznę Schwittersa – być może nie jest to przypadkowe. Oprócz bliskości formalistów i awangardy, Schwitters, podobnie jak formaliści, inspirował się niemieckim historykiem i teoretykiem literatury, Oskarem Walzelem. Schwitters uczęszczał na jego zajęcia podczas studiów na akademii sztuk w Dreźnie, formaliści czytali Walzela i tłumaczyli jego prace. To może wyjaśniać rzucającą się w oczy zbieżność pomiędzy Schwittersem a formalistami, na przykład w naciskaniu na „materialność” słowa, ale także w próbach połączenia refleksji nad słowem i nad obrazem, które były głównym przedmiotem rozważań Walzela. Walzel jako *trait d'union* pomiędzy Schwittersem a formalistami, może być także zachętą do czytania poezji Schwittersa jako poezji z osobliwościami, które u formalistów stosowane były o wiele bardziej precyzyjnie niż jako ćwiczenie w czytaniu ahistorycznym, ale, jak pokazuje Walzel, nie tylko jako obopólne źródło inspiracji, wbrew rozbieżnościom, symultanicznie dzieląc horyzont teoretyczny awangardowych prób sztuki i literatury z Zachodu i ze Wschodu w teorii i praktyce.

Abstract: Hubert van den Berg, PARATACTIC POETICS. ON THE INCONGRUENCY OF AUTHOR AND WORK INTENTION IN KURT SCHWITTERS' LITERARY OEUVRE. „PORÓWNANIA” 12, 2013, T. XII, p. 235–263. ISSN 1733-165X. Many works in the oeuvre of the avant-garde artist Kurt Schwitters have an enigmatic character. Not only his abstract visual art but also his poetry resists simple unambiguous interpretation. They do not contain clear messages or unequivocal indications of Schwitters' intentions. Here, Schwitters' work is not a singular case, but rather a typical example of the art and literature of the historical avant-garde, to which Schwitters belonged. As in studies on the avant-garde in general, literature on Schwitters and his artistic and literary work tends to resort to his manifestoes and programmatic writing, which sided his works of art, collages, paintings, sculptures, poetry and other literary texts in a more narrow sense, as a source for clues on Schwitters' intentions and the meaning he attributed to his work. But to what extent is this programmatic writing reliable, or to be more precise: to what extent do the aesthetic principles, artistic procedures and the poetics outlined in these texts correspond with the artistic and literary practice as it can be observed in Schwitters' work? Focusing on Schwitters' poetic oeuvre and his poetics formulated in manifestoes and other poetical texts, it is evident that Schwitters' remarks on poetry were an integrated part of his aesthetic reflections on the visual arts and his explicit poetics in his programmatic writing rather a derivative of reflections on his artistic production – a not uncommon feature in avant-garde poetics, which frequently reflected and tried to translate aesthetic principles coined in the context of the visual arts to (and one might argue: Schwitters was in first instance a visual artist). Even between Schwitters' programmatic texts strictly concentrating on poetics and his poetry and prose apparently explained in these texts, an obvious discrepancy between theory and practice. A comparison with the reflections of the so-called „Russian formalists' shows that their consider-

ations on poetry are to a large extent congenial to Schwitters' approach, yet far more subtle and accurate in defining the poetic principles, which characterize Schwitters' literary oeuvre – probably not accidental. Apart from the proximity of formalists to the avant-garde, both Schwitters and the formalists were inspired by the German literary historian and theoretician Oskar Walzel. Schwitters attended his classes during his study at the art academy in Dresden, the formalists read Walzel and translated his works. This may explain the striking congeniality between Schwitters and the formalists e.g. in their insistence on the ‚materiality‘ of the word, but also in their attempts to combine reflections on word and image, which were a major subject in Walzel's writing. Walzel as a *trait d'union* between Schwitters and the formalists may also be taken as incentive for a reading of Schwitters' poetry *as* poetry with peculiarities of its own, which were addressed by the formalists in a far more precise way – not just as an ahistorical reading exercise, but as Walzel as mutual source of inspiration shows, against a divergent, yet simultaneously shared theoretical horizon of avant-garde approaches of art and literature from West and East in practice and in theory.

1.

Wie in seinem bildkünstlerischen Oeuvre gibt es in Schwitters' Dichtung viele Werke, die sich einer eindeutigen Interpretation entziehen und keinen direkten Aufschluß über Schwitters' Intentionen zulassen. Hier unterscheidet sich Schwitters nicht von vielen anderen avantgardistischen Künstlern und Schriftstellern. Wie in der Avantgarde üblich flankierte auch Schwitters seine künstlerische und literarische Produktion mit Programmschriften, in denen er seine oft enigmatischen, erklärungsbedürftigen Werke zu erläutern sucht – zumindest, so scheint es.

Nun mögen Manifeste und andere programmatische Schriften, „Intentionsträger per se“ sein, wie es Alfons Backes-Haase (1992: 11) im Bezug auf die Manifeste des Dadaismus formuliert hat, und dazu nicht zuletzt dazu gedacht gewesen sein, programmatische Zielsetzungen sowie ästhetische und poetologische Verfahren zu verdeutlichen, auch wenn gerade dadaistische Programmschriften manchmal eher Verwirrung stiften, durch Paradoxien gekennzeichnet werden oder – zumindest scheinbar – Unsinniges enthalten. Wie Umberto Eco ausgeführt hat, lässt sich indessen zwischen Autor- und Werkintention unterscheiden: Ein Autor mag einem Text eine gewisse Bedeutung mit auf dem Weg gegeben haben, die Bedeutung, die sich aus dem Werk ermitteln lässt, mag eine andere sein (Eco 1996). Mehr – so ließe sich hinzufügen – kann ein Autor ein Programm entwickeln und präsentieren. Ob dieses Programm auch verwirklicht wird, anders gesagt: die Kunstproduktion diesem Programm entspricht oder eigenen bzw. anderen Prinzipien folgt, ist ein Zweites.

Dass man einen Künstler oder Schriftsteller oft nicht beim Wort nehmen kann und sich programmatisch explizierte ästhetische und poetologische Verfahrens-

weisen von werkimmanenten ästhetischen und poetologischen Verfahren unterscheiden, mag eine kunst- und literaturhistorische Binsenwahrheit sein. Dieser Sachverhalt wird jedoch zum Problem oder genauer: zum leicht übersehenen Problem, wenn die Werke erklärungsbedürftig sind und programmatische Schriften des betreffenden Künstlers oder Schriftstellers herangezogen werden, um Erklärungen zu finden.

Insofern die Kunst und Literatur der Avantgarde durch Unverständlichkeit gekennzeichnet wird und ihre Programmschriften scheinbar Erklärungen anzubieten scheinen, ist dieses Problem gerade in der Interpretation avantgardistischer Kunst und Literatur ein sehr reales, auch im Fall Schwitters, denn die Deutung seiner Werke, deren Bedeutung oft nicht direkt vom Werk preisgegeben wird, greift oft auf Versatzstücke aus seinen programmatischen Schriften zurück, um zu erklären, was sich nicht in den Werken selbst direkt erfassen lässt.

2.

Kurt Schwitters war in erster Linie bildender Künstler, kein Schriftsteller. Eine eingehende Betrachtung von Schwitters' literarischem Werk als literarischem Werk steht bislang noch aus. Meistens findet dessen Beschreibung als Exkurs im Rahmen einer Betrachtung von Schwitters als bildendem Künstler statt, was aus quantitativen Gründen wie auch aufgrund der Bedeutung, die ihm in der Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts zukommt, nicht verwunderlich ist. Mag auch Schwitters' Gedicht „An Anna Blume“ mittlerweile auch in den deutschen Kanon Aufnahme gefunden haben, so zählt er als bildender Künstler zu den Größen der Moderne. Sein dichterisches Oeuvre ist im Vergleich nur eine Fußnote.

Wenn man daher die Frage nach Schwitters' literarischem Werk stellt, wie es zu begreifen ist, so dient sich automatisch bald die Frage an, wie es sich zu seinem bildkünstlerischen Werk verhält. Genau diese Frage stellte sich auch Schwitters, so scheint es, wenn man in seinen Schriften nach poetologischen Überlegungen sucht. Schwitters bespricht sein literarisches Werk in erster Linie im Verhältnis zu seinem bildkünstlerischen Oeuvre, genauer: Er bespricht sein literarisches Oeuvre quasi als Spielart seines bildkünstlerischen Werkes oder eben als besondere Kunstform im Rahmen einer breit angelegten Konzeption von Gesamtkunst, deren Leitlinien sich zunächst in der Bildkunst zu offenbaren scheinen. In dieser argumentiert Schwitters anders als Hans Arp.

Hans Arp, enger Freund von Schwitters und in der Zwischenkriegszeit auch in künstlerischer Hinsicht ein enger Weggefährte, hat gelegentlich, Harriet Watts (1986: 110) im Nachwort einer 1986 erschienenen Lyrikanthologie eruiert, als er danach gefragt wurde, „wie er sich entscheiden würde, hätte er zwischen Malerei und Dichtung zu wählen“, erklärt,

er würde es vorziehen, ein Dichter zu sein. Ein andermal, auf die Frage nach den Beziehungen zwischen seinen Collagen und seinen Gedichten, erwiderte er [Arp], die Collagen seien ‚Dichtung mit bildnerischen Mitteln‘, und entsprechend gab er seinen Tuschzeichnungen gelegentlich Titel wie ‚Calligraphie‘ und ‚Écriture‘. Arps Werk verbindet Wort und Bild eng miteinander, wobei dem Schreiben an sich – Gedichten wie dem einzelnen Wort – eine große Bedeutung zukommt. Man kennt Arp vor allem als Maler und Bildhauer, doch er war ein ebenso innovativer wie einflußreicher Dichter, der immer wieder auf die eigengesetzliche Kraft der Sprache verwies. Seine Gedichte in französischer und deutscher Sprache wurden von seinen Dichterfreunden hoch geschätzt (...).

Vier Aussagen gibt es hier:

1. In Arps Werk gab es eine enge Verbindung zwischen Wort und Bild.
2. Arp verstand seine Bildkunst und Skulpturen – zumindest in den von Watts referierten Aussagen – quasi als Literatur, als Dichtung mit anderen Mitteln.
3. Arp verwies auf die eigengesetzliche Kraft der Sprache.
4. Seine Gedichte wurden von seinen Dichterfreunden hoch geschätzt.

Wenn man diese Aussagen jetzt auf Schwitters' Werk bezieht, so gilt zum ersten Punkt, dies sei bei Schwitters – auch wenn man sein Werk nur sehr oberflächlich kennt – nicht anders. Sogar könnte man meinen, eben diese Verbindung sei in Schwitters' Werk weitaus stärker gegeben. Arp mag – wie Watts weiter ausführt – Gedichtbände illustriert haben, bildkünstlerischen Werken Titel gegeben haben, die sie eher als Texte ausweisen. In Schwitters' bildkünstlerischem Werk sind Wörter, Textfragmente, ist eben *écriture* sehr viel prägnanter vorhanden. In vielen Gemälden, und – noch mehr – in vielen Collagen taucht Schrift auf, Schrift die lesbar und aussagekräftig ist, die auch in der Deutung der betreffenden Werke oft mit-schwingt.

Nur gibt es hier ein Problem, zumindest wenn man die Autorintention mitberücksichtigt. Schwitters betont mal auf mal, es gehe in seiner Merzkunst eben *nicht* darum, was die Materialien ursprünglich waren, sondern um deren „Wertung“ gegeneinander, wie es 1920 in „Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920) in der Münchner Zeitschrift *Ararat* hieß:

Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente. (...)

Das Material ist so unwesentlich, wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt. Indem ich verschiedenartige Materialien gegeneinander abstimme, habe ich gegenüber der nur-Ölmalerei ein Plus, da ich außer Farbe gegen Farbe, Linie gegen Linie, Form gegen Form usw. noch Material gegen Material, etwa Holz gegen Sackleinen wertere. (...) Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch Formen zu können. (Schwitters 1998 5: 76)

Und – wie Schwitters betont – ist die erste Fessel, von der er sich befreien will, Bedeutung, insbesondere die ursprüngliche Bedeutung des Materials. Das betont

er nochmals in einem längeren Exposé im ersten Heft der Zeitschrift *Merz*, das 1923 anlässlich einer Dadatournee in Holland veröffentlicht wird:

Was das verwendete Material vor seiner Verwendung im Kunstwerk bedeutet hat, ist gleichgültig, wenn es nur im Kunstwerk seine künstlerische Bedeutung durch Wertung empfangen hat.

So habe ich zunächst Bilder aus dem Material konstruiert, das ich gerade bequem zur Hand hatte, wie Straßenbahnfahrtscheine, Garderobemarken, Holzstückchen, Draht, Bindfaden, verbogene Räder, Seidenpapier, Blechdosen, Glassplitter usw. Diese Gegenstände werden, wie sie sind, oder auch verändert in das Bild eingefügt, je nachdem es das Bild verlangt. Sie verlieren durch Wertung gegeneinander ihren individuellen Charakter, ihr Eigengift, werden entmaterialisiert und sind Material für das Bild. Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Es bezieht sich nicht nach außen hin. (Schwitters 1998 5: 134)

Wenn man diese programmatische Überlegung auf die „Merzzeichnungen“ bezieht, so wie er seine Collagen nannte, so ist es – zumindest von der Autorintention her – bei der Deutung der Collagen belanglos, ob hier Fahrkarten der Haager Straßenbahngesellschaft oder sonst Lesbares sichtbar ist.

Hier unterscheidet sich Schwitters nicht nur von der ursprünglichen nicht-künstlerischen Verwendung des Klebebildes (das eben so etwas war wie eine Memorabilie war, z.B. bei Hans Christian Andersen oder Justinus Kerner, vgl. Heltoft 1977, Fix 2010), aber auch – so scheint es – grundsätzlich von Picasso und dessen ersten Klebebildern, die zwar auch beim ersten Anblick mit Zeitungspapier ein neues Bild kreieren, jedoch – obwohl Picasso sich nie in der einen oder anderen Richtung deutlich ausgesprochen hat – mit einem fundamentalen Unterschied: Zeitungsausschnitte enthielten bei Picasso weitaus mehr lesbaren Text, der auch eine deutliche politische Botschaft artikulierte (vgl. Leighten 1989).

Nicht nur im Vergleich zu Picasso ist die Bedeutung von Texten bzw. die getilgte Bedeutung des verwendeten Textmaterials in Schwitters Collagen zumindest aus programmatischer Perspektive anders. Anders und vielleicht nicht gänzlich zufällig anders, ist Schwitters' Bestimmung des Verhältnisses des Materials in seinen Collagen zur ursprünglichen Bedeutung des Materials, und dabei auch – was hier relevant ist – das Verhältnis des Textmaterials zur ursprünglichen Bedeutung dieses Textmaterials, von der Bestimmung der Bedeutung von Texten in Collagen, die man bei den Berliner Dadaisten findet.

Schwitters wendet sich sehr nachdrücklich von den – wie er es nennt – „inkonsequenten und dilettantischen Ansichten über Kunst“ im sogenannten Berliner Huelsendadaismus ab (Schwitters 1998 5: 78). Hier gehe es gerade darum, mit dem Material aus dem außerkünstlerischen Alltag die soziale, politische und kulturelle Aktualität dieses Alltag ins Kunstwerk zu integrieren und fortzuschreiben, oder wie es Richard Huelsenbeck (*Dada-Almanach* 1920: 38) im „Dadaistischen Manifest“ 1918 formuliert:

Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.

In seiner Berliner programmatischen Ausrichtung vergegenwärtigt Dada somit, so Huelsenbeck (1920: 21) zu seinen *Phantastischen Gebeten* (1916 und 1920), ein „Simultankonzert von Morden, Kulturschwindel, Erotik und Kalbsbraten“. Dabei sollte in Collagen dieses Simultankonzert sich aus direkt übernommenen Elementen der umgebenden Wirklichkeit, durch „die Benutzung des neuen Materials in der Malerei“, wie es im „Dadaistischen Manifest“ heißt (Huelsenbeck 1920b: 40), hervortreten.

Wendet sich Schwitters (1998 5: 77) von der – wie er es nennt – „nur-Ölmalerei“ ab wegen ihrer vermeintlichen Beschränkungen, so heißt es in der von Wieland Herzfelde (1920: 2) verfassten Einführung des Katalogs zur Ersten Internationalen Dada-Messe 1920 in Berlin, diese „Nur-Ölmalerei“ sei veraltet, ihre Aufgabe abzubilden sei von „Photographie und Film“ übernommen und werde von ihnen „viel vollkommener“ realisiert „als die Maler aller Zeiten“ es taten. Statt „mit dem Photographenapparat zu konkurrieren“. Nunmehr sei die Zeit des „Kunst-Diletantismus“ gekommen, man brauche

nur die Schere [zu] nehmen und uns unter den Malereien, photographischen Darstellungen all dieser Dinge auszuschneiden, was wir brauchen; handelt es sich um Dinge geringeren Umfangs, so brauchen wir auch gar nicht Darstellungen, sondern nehmen die Gegenstände selbst, z.B. Taschenmesser, Aschenbecher, Bücher etc., lauter Sachen, die in den Museen alter Kunst recht schön gemalt sind, aber eben doch nur gemalt. (...) Die Dadaisten anerkennen als einziges Programm die Pflicht, zeitlich und örtlich das gegenwärtige Geschehen zum Inhalt ihrer Bilder zu machen, weswegen sie auch nicht „Tausend und eine Nacht“ oder „Bilder aus Hinterindien“, sondern die illustrierte Zeitung und die Leitartikel der Presse als Quell ihrer Produktion ansehen.

In den Collagen von Hannah Höch, George Grosz, John Heartfield oder Raoul Hausmann geht es – zumindest diesen Überlegungen zufolge – auch bei Texten um Texte, lesbare und zu lesende Texte als Fragmente jener äußeren Wirklichkeit, die in die Kunst unvermittelt hineingeholt wird.

Schwitters ging es zwar auch nicht um „Tausend und eine Nacht“ oder „Bilder aus Hinterindien“, aber es ging ihm ebensowenig um die Vergegenwärtigung der äußeren Wirklichkeit, folgt man seinen Überlegungen.

Im Hinblick auf Dada bezog er sich daher ausdrücklich auf den Wortführer der Züricher „Spiegelgassendadaisten“, Tristan Tzara (1918: 2), der in seinem „Manifeste Dada 1918“ erklärte: „Dada est l'enseigne de l'abstraction“ – „Dada ist das Wahrzeichen der Abstraktion“. Schwitters (1998 5: 78) hielt in diesem Zusammenhang fest, „daß Merz mit dem Kerndadaismus in dieser Fassung und mit der Kunst des Kerndadaisten Hans Arp, den ich besonders liebe, (...) eine enge künst-

lerische Freundschaft verbindet“. Wohlverstanden: Kerndadaismus in der Tzara'schen Fassung, denn auch Hugo Ball (1992: 85–86) verstand, wie es in *Flucht aus der Zeit* hieß, Dada als

Versuch, die Totalität dieser unnennbaren Zeit mit all ihren Rissen und Sprüngen, mit all ihren böartigen und irrsinnigen Gemütlichkeiten, mit all ihrem Lärm und dumpfen Getöse in eine erhellte Melodie aufzufangen. Aus den phantastischen Untergängen lächelt das Gorgohaupt eines maßlosen Schreckens.

Der Kontrast ist hier wichtig: Während Schrift, Worte, Text in Collagen von Picasso, den Berliner Dadaisten oder auch in Balls Dadaverständnis als Schrift, Worte und Text mit ihrer ursprünglichen Bedeutung zu lesen sind, sind sie in Schwitters' Merzzeichnungen als Material gedacht, deren Bedeutung getilgt, ausgemerzt worden ist.

Schwitters schließt sich hier eher dem autonomistischen Kunstverständnis des *Sturms* an, so wie es insbesondere von Herwarth Walden und Lothar Schreyer immer wieder heraufbeschworen wurde: Kunst, so hieß es, bilde nicht ab, stelle nicht dar, sondern evoziere eine höhere Wahrheit. Wie es bei Walden heißt, sei es „nicht die Aufgabe“ der Kunst, die Natur zu imitieren oder Menschen zu photographieren“ (zit. Pfirsich 1985: 95), vielmehr fordere das Kunstwerk „zu seiner Wirkung einen selbständigen Organismus. Zur Wiedergabe des inneren Erlebnisses ist die reale Darstellung der Realität nicht brauchbar“ (zit. Pfirsich 1985: 96). „Die neue Bewegung in den bildenden Künsten“ unterscheidet sich „grundsätzlich dadurch von der Kunst der letzten Jahrhunderte, daß sie davon absteht, Abbildungen statt Bilder zu gegeben“, Nachahmung sei nie Kunst (zit. Mühlhaupt 1991: 50). „Die Schönheit des Bildes“ sei „die Verbindung der Farben und Formen. Farben und Formen sind schön verbunden, wenn sie für das Auge eine geschlossene Wirkung geben, wenn Farben und Formen in einem inneren Verhältnis zueinander stehen“ (zit. Mühlhaupt 1991: 59)

Schwitters (1998 5: 74–75) vertritt genau dieselben anti-naturalistischen Auffassungen in seinem *Ararat*-Aufsatz, unterscheidet sich von Walden und Schreyer lediglich durch seine leicht (selbst-)ironische Darstellungsweise und vielleicht auch dadurch, dass er – gewollt oder nicht – eine Hintertür offenlässt, insofern es bei ihm heißt:

Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Es bezieht sich nicht nach außen hin. Nie kann sich ein konsequentes Kunstwerk außer sich beziehen, ohne seine Beziehung zur Kunst zu verlieren. Nur umgekehrt kann sich jemand von außen auf das Kunstwerk beziehen: der Beschauer (Schwitters 1998 5: 134).

Und:

Das Wort ‚Merz‘ hatte keine Bedeutung, als ich es formte. Jetzt hat es die Bedeutung, die ich ihm beigelegt habe. Die Bedeutung des Begriffs ‚Merz‘ ändert sich mit der Än-

derung der Erkenntnis derjenigen, die im Sinne des Begriffs weiterarbeiten (Schwitters 1998 5: 77).

An diesen Überlegungen anknüpfend könnte man als „Beschauer“ natürlich sagen: Was Schwitters zu seinen Collagen meint, ist seine Sache, wie ich diese Collagen betrachte, interpretiere und die Texte eben auch als Texte lese, ist meine Angelegenheit.

Gleichwohl ist festzuhalten, wenn Arp meint, seine Collagen, sogar sein bildkünstlerisches Werk und seine Skulpturen seien Dichtung mit anderen Mitteln, dass zumindest an der Produktionsseite, in Schwitters' programmatischen Überlegungen der Sachverhalt radikal umgekehrt wird. Das gilt nicht für die Fahrscheine der Haager Straßenbahn, die nicht keine Fahrten mit der Haager Straßenbahn dokumentieren sollen, Zigarettenschachteln, die nicht auf Schwitters' Rauchverhalten, oder Schokoladenwickel, die nicht auf seine Liebe für Süßigkeiten hindeuten sollten, oder zusammen nicht nur – um Ball (1992: 98) noch mal zu zitieren – „als Spiel mit den schäbigen Überbleibseln“, quasi als ästhetische Müllentsorgung fungieren, sondern auch für die Laute, Buchstaben, Silben, Worte, Sätze, Textfragmente, aus denen seine Dichtung aufgebaut worden ist. Sie wären Formelemente, Laut- und Schriftmaterial in isolierter Form oder auch in Brocken diversen Umfangs, jedoch ihrer ursprünglichen semantischen Ladung entledigt.

3.

Wenn man sich fragt, wie es mit dem Schriftsteller Schwitters neben dem Künstler Schwitters steht, dann lehren Schwitters' Selbstreflexionen zunächst, Dichtung sei bei Schwitters zumindest auf programmatischer Ebene Fortsetzung der bildenden Kunst mit anderen Mitteln.

In dieser Hinsicht braucht es nicht zu verwundern, dass es bei Schwitters zum einen kaum spezifische Überlegungen zu seiner literarischen Tätigkeit gibt. Eigentlich ist immer von Kunst die Rede und wenn gelegentlich kurz die Dichtung angesprochen wird, ist man im nächsten Satz, wenn nicht bereits im nächsten Halbsatz, wieder bei der Kunst zurück.

Ein kleines Beispiel. In der zweiten Nummer der Zeitschrift *Merz* stellt er die i-Kunst vor, als Spezialform von oder Parallele zur Merz-Kunst, in welcher nicht – um mit Schwitters zu sprechen – Material gegen Material gewertet oder allerlei Material zu einem Kunstwerk zusammengefügt wird, sondern Material isoliert wird:

Der Künstler erkennt, daß in der ihn umgebenden Welt von Erscheinungsformen irgendeine 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 (Schwitters 1998 5: 139).

Das anschließende Beispiel ist ein Gedicht, „Unsittliches i-Gedicht“, das ein durch Schwitters ausgeschnittenes Fragment aus einer Preisliste für Unterwäsche eines – man würde heute sagen – Discounters in einer holländischen Tageszeitung. Vor diesem Exposé und literarischem Beispiel ist auch der Auftakt von Schwitters' Vorstellung seiner i-Kunst literarischer Provenienz: Er greift einige Zeilen des französischen kubistischen Dichters Pierre Reverdy auf, aus dessen Gedicht „ REGARD“, das am Schluss des Bandes *Les Ardoises du Toit* (1918) steht, „Assis sur l'horizon, les autres vont chanter“ (Reverdy 2007: 245). Nun biegt Schwitters Reverdys Aussage, so wie er sie versteht, zumindest, gleich in eine ihm gefällige Richtung um: Gleich im selben Satz, in dem er Reverdy aufführt, springt er von Dichter und Dichtung, von Versen und *chanter* auf Künstler und Kunstwerk hinüber. Offensichtlich gibt es für ihn weder einen Unterschied zwischen Kunst und Dichtung noch zwischen Gedicht und Kunstwerk: „kurt schwitters ist der Künstler des Werks des autres. ich bin der Künstler, der den Gesang der Anderen, der vielleicht sehr schlecht ist, durch Abgrenzung zum Kunstwerk gemacht hat“ (Schwitters 1998 5: 137–138).

Man könnte meinen, Schwitters ist sich offenbar gerade im Verhältnis von Literatur zu Kunst etwas im Unklaren. Und auch Schwitters scheint sich davon bewusst zu sein. So heißt es im ersten Heft der Zeitschrift *Merz*, das Holland Dada gewidmet ist:

Ich will hier nicht näher eingehen auf die Verwischung der Grenzen zwischen den Kunstarten, etwa Dichtung und Malerei. Ich muß darüber eine lange Abhandlung schreiben, vielleicht in MERZ 2 oder 3 (Schwitters 1998 5: 134).

Abgesehen von seinen Ausführungen zur i-Kunst mit Bezug auf einige Zeilen des Dichters Reverdy gibt es diese lange Abhandlung nicht. Auch später nicht. Es bleibt bei der anschließenden allgemeinen These im Holland Dada-Heft: „Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst. Merz aber ist das allgemeine Kunstwerk, nicht Spezialität.“ (Schwitters 1998 5: 134).

Man könnte auch meinen, gerade in Bezug auf diese letzte Bemerkung, Schwitters hege eine – in jenen avantgardistischen Kreisen, in denen er sich aufhält – weit verbreitete Auffassung von Kunst bzw. der Künste, in der alle Künste eine Einheit bilden, ein Gesamtkunstwerk, das letztendlich sogar noch weiter reicht als die Künste und das ganze Leben umfassen sollte. Und, so ließe sich argumentieren, befasst Schwitters sich eben in diesem Kontext mit bildender Kunst, Literatur, Theater, Architektur usw. – eben als Teilerscheinungen eines Ganzen, als Fragmente des künftigen „Merzgesamtkunstwerks“ (Schwitters 1998 5: 79).

In diesem Zusammenhang kann man in weiten Teilen der Avantgarde, jedenfalls im deutschsprachigen Raum, jedenfalls auch im Kontext von Dada und Konstruktivismus, also im Ambiente, in dem sich Schwitters bewegt, beobachten, die bildende Kunst wäre *primus inter pares*. Gab es in den 60er/70er Jahren des vorigen Jahrhunderts den sogenannten *linguistic turn*, wonach jede kulturelle Äußerung als sprachliches Zeichen/Zeichengebilde aufgefasst wurde (und es ist nicht unwahrscheinlich, dass die von Watts zitierten – späteren – Bemerkungen Hans Arps vor diesem Hintergrund entstanden und in Arps Fall ebenfalls vor dem Hintergrund seiner Nähe zum stark literarisch ausgeprägten und Sprache reflektierenden Surrealismus zu denken sind), so war es in der frühen Avantgarde, gerade in den Kreisen, zu denen Schwitters zählte, die bildende Kunst die Leitkunst, das Leitbild. *Pictorial turn* wäre etwas zuviel gesagt, aber die Tendenz war eben: Neuerungen, die es zunächst in der bildenden Kunst gab, z.B. Abstraktion oder Abscheid von der herkömmlichen Mimesis, wurden danach transponiert nach anderen Kunstsparten. Typisch ist hier eine kleine Notiz in der Zeitschrift/Anthologie *Cabaret Voltaire* zum Simultangedicht:

Note pour les bourgeois: Les essais sur la transmutation des objets et des couleurs des premiers peintres cubistes (1907) Picasso, Braque, Picabia, Duchamp-Villon, Delaunay, suscitaient l'envie d'appliquer en poésie les mêmes principes simultans (Tzara 1916).

Im Vergleich zu Arp, zumindest zu jenem Arp in eben jener Form, so wie er von Watts präsentiert wird, lässt sich zwischen Schwitters und Arp ein weiterer Unterschied festhalten, der sicherlich nicht nur mit Schwitters' Selbstverständnis als Künstler zusammenhing, zugleich aber dadurch bedingt wurde, dass er sich eben in erster Linie als (bildender) Künstler verstand.

Watts merkt zu Arp an, „seine Gedichte seien von seinen Dichterfreunden hoch geschätzt worden. Zunächst in Zürich, im Kreis der Dadaisten, befand sich Arp zwischen Literaten – Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara... abgesehen von Marcel Janco waren die Dadaisten der ersten Stunde Schriftsteller. Dann, ab 20-er Jahre ist Arp auch eng verbunden mit den Pariser Dadaisten und Surrealisten. Zwar gab es unter denen auch bildende Künstler. Unterdessen waren deren Kernmitglieder (abgesehen von Picabia und Max Ernst) wiederum primär Dichter. Betrachtet man Schwitters' Umfeld, so zählte auch zeitweise Tzara dazu, sei es eher in der Ferne, und gab es eben die Zusammenarbeit mit dem Verleger Steegemann in Hannover. Ansonsten ist das persönliche Netzwerk von Schwitters ein Netzwerk, in dem es primär um bildende Kunst und Gestaltung geht. Zwar gibt es unter diesen Künstlern auch viele Auch-Schriftsteller, „Doppelbegabungen“, wie es oft heißt, ob sie nun tatsächlich begabt waren oder nicht: Künstler, die nicht nur bildkünstlerisch, sondern auch wortkünstlerisch tätig sind, ob es sich nun um – eben – Hans Arp, aber auch Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, Lajos Kassák usw. usw. handelt.

Dass Schwitters seine Dichtung als Teil eines größeren Ganzen verstand, dessen Primat eben die bildende Kunst das Primat hatte, ist somit nicht verwunderlich. Ebensowenig braucht man sich über die Beschränkung seiner Selbstreflexionen zu verwundern, insofern sie spezifisch poetologische Fragen berühren. Er ist eben ein bildender Künstler, der neben Bildkunst auch Wortkunst produziert, wie er auch selbst angibt. In seiner längeren Ausführung zu Merz im *Ararat* spricht er erst vom Material in der bildenden Kunst, dann heißt es:

Ich habe mich zunächst noch mit anderen Kunstarten befaßt, z.B. der Dichtkunst. Elemente der Dichtkunst sind Buchstaben, Silben, Worte, Sätze. Durch Werten der Elemente gegeneinander entsteht Poesie. Der Sinn ist nur wesentlich, wenn er auch als Faktor gewertet wird. Ich werte Sinn gegen Unsinn. Den Unsinn bevorzuge ich, aber das ist eine rein persönliche Angelegenheit (Schwitters 1998 5: 77).

In dem Holland-Dada-Exposé heißt es dann zwei Jahre später ähnlich:

Material der Dichtung sind Buchstabe, Silbe, Wort, Satz, Absatz. Worte und Sätze sind in der Dichtung weiter nichts als Teile. Ihre Beziehung untereinander ist nicht die übliche der Umgangssprache, die ja einen anderen Zweck hat: etwas auszudrücken. In der Dichtung werden die Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen, entformelt und in einen neuen, künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie werden Form-Teile der Dichtung, weiter nichts (Schwitters 1998 5: 134).

Wie in seinen Überlegungen zum Material in der bildenden Kunst verlieren die Elemente der (Alltags-)Sprache, die in der Merzdichtung gegeneinander gewertet werden ihre (alltägliche) Bedeutung, denn, wie Schwitters (1919a: 36–37) im Nachwort seines ersten Gedichtbandes erklärt:

Die abstrakte Dichtung wertet Werte gegen Werte. Man kann auch „Worte gegen Worte“ sagen. Das ergibt keinen Sinn, aber es erzeugt Weltgefühl, und darauf kommt es an. (...) Die Merzdichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog der Merzmalerei als gegebene Teile fertige Sätze aus Zeitungen, 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 auch furchtbar.) Es gibt auch keinen Elefanten mehr, es gibt nur noch Teile des Gedichtes. (Das ist schrecklich.) Und Ihr? (Zeichnet Kriegsanzüge!) Bestimmt es selbst, was Gedicht, und was Rahmen ist.

So zumindest die Theorie, die in späteren Jahren einerseits leicht abgeschwächt wird, andererseits nochmals zugespitzt.

Der Abschwächung begegnet man in einer Ausführung zur „Merzdichtung“ aus dem Jahre 1927. Sie sei – so Schwitters – Produkt eines „Streben[s] (...) zur harmonischen Betätigung auf allen Gebieten der Kunst“. Dieses Streben sei dadurch eingegeben, dass „jedes Gebiet durch das andere lernt und bereichert wird“. Von dieser Gegenseitigkeit, zumindest insofern die bildende Kunst von der Litera-

tur lernt und durch sie bereichert wird, ist auf programmatischer Ebene unterdessen nur wenig sichtbar. Es gibt den Rekurs auf Reverdy in Zusammenhang mit der i-Kunst, könnte man hier meinen. Es gab auch Schwitters' Bekanntschaft mit den Ideen des Germanisten Oskar Walzel, der eine „wechselseitige Erhellung der Künste“ propagierte (vgl. Walzel 1917, Hunter 2003) die Schwitters vielleicht in seiner avantgardistischen Gesamtkunstkonzeption gestärkt haben mag, die er selbst im *Ararat* als zwar als persönliches Bedürfnis deklariert, jedoch einer breiten Tendenz in der Avantgarde entsprach:

Die Beschäftigung mit verschiedenen Kunstarten war mir ein künstlerisches Bedürfnis. Der Grund dafür war nicht etwa Trieb nach Erweiterung des Gebietes meiner Tätigkeit, sondern das Streben, nicht Spezialist einer Kunstart, sondern Künstler zu sein. Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit (Schwitters 1998 5: 79).

In diesem Zusammenhang findet die Synthese der Künste nicht durch „wechselseitige Erhellung“, sondern auch Durchdringung statt:

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, auf denen Sätze gelesen werden sollen. (...) um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen (Schwitters 1998 5: 79).

Tendenziell scheint die Bemerkung, er „habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollen“, der auf demselben Programmtext basierenden Feststellung vorher widerspricht, Texte in den Merzzeichnungen seien nicht als Lektüre intendiert. Man kann dies eine Inkonsistenz von Schwitters sehen. Nimmt man an, es gebe keine Inkonsistenz, so seien diese Texte zwar lesbar (und zum Lesen gedacht), jedoch von ihrer ursprünglichen Bedeutung entledigt, mit einer neuen semantischen Ladung, die sich aus der Konstellation im Kunstwerk ergebe. Wie dem auch sei, die Tilgung der Bedeutung des verwendeten (Text-)Materials ist weniger radikal, als sie von Schwitters zunächst vorgestellt wird.

Neben dieser Abschwächung gibt es aber auch eine weitere Radikalisierung in einer in Schwitters' programmatischen Reflexionen eher seltenen Ausführung, die *nur* der Literatur gewidmet ist, in einem Aufsatz „Konsequente Dichtung“ 1924 in Hans Richters *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Schwitters öffnet den Aufsatz mit der Mitteilung:

Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe. Wort ist:
1. Komposition von Buchstaben.
2. Klang.

3. Bezeichnung (Bedeutung).

4. Träger von Ideenassoziationen.

Kunst ist undeutbar, unendlich; Material muß bei konsequenter Gestaltung eindeutig sein (Schwitters 1998 5: 190).

Da nun weder Ideenassoziationen noch Bedeutung eindeutig sein können, werden eben diese beiden Dimensionen zur Seite geschoben:

3. Die abstrakte Dichtung löste, und das ist ein großes Verdienst, das Wort von seinen Assoziationen, und wertete Wort gegen Wort; speziell Begriff gegen Begriff, unter Berücksichtigung des Klanges. Das ist konsequenter als Wertung poetischer Gefühle, aber noch nicht konsequent genug. Was die abstrakte Dichtung erstrebte, erstreben in gleicher Weise, nur konsequenter, dadaistische Maler, die wirkliche Gegenstände auf einem Bilde gegeneinander werteten durch nebeneinander Kleben und Nageln. Hier sind die Begriffe viel klarer zu werten, als in ihrer übertragenen Bedeutung im Worte (Schwitters 1998 5: 191).

Er geht aber noch einen – für seine dichterische Praxis nicht uninteressanten – Schritt weiter: Er trennt Buchstabe und Klang, wohl dadurch eingegeben, dass er einerseits meint:

2. Den Klang zum Träger des Gedichtes zu nehmen, halte ich auch nicht für konsequent; weil der Klang nur beim gesprochenen, nicht beim geschriebenen Worte eindeutig ist. Nur in einem Falle ist die Klangdichtung konsequent, wenn sie gleichzeitig beim künstlerischen Vortrag entsteht und nicht geschrieben wird. Zwischen Dichtung und Vortrag ist streng zu unterscheiden. Für den Vortrag ist die Dichtung nur Material. Dem Vortrag ist es sogar gleichgültig, ob sein Material Dichtung ist oder nicht. Man kann z. B. das Alphabet, das ursprünglich bloß Zweckform ist, so vortragen, daß das Resultat Kunstwerk wird. Über den künstlerischen Vortrag wäre noch viel zu schreiben (Schwitters 1998 5: 191).

Und andererseits:

1. Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet werden durch den Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander (Schwitters 1998 5: 191).

Diese letzte Zweiteilung – Klanggebilde einerseits, Buchstabengebilde andererseits – geht 1924 durchaus einen Schritt weiter als dasjenige, was er noch 1923 am Rande der niederländischen Dadatournee zu seiner Dichtung schrieb oder auch was er 1920 im *Ararat* erklärte. Während er bis 1923 der Kombination von Buchstabe und Laut noch einen gewissen vorgegebenen Bedeutungszusammenhang beimisst und sich somit gewissen Konventionen beugt bzw. diese weiterverwendet, wenn eben – beispielsweise – die Buchstabe U als deutsches U und nicht als

niederländisches U (ausgesprochen: Ü) gedacht ist, wird jetzt „konsequent“ zu Ende gedacht. Zumindest programmatisch.

Die von Schwitters vorgenommene Trennung zwischen Laut und Buchstabe hing unmittelbar damit zusammen, dass er – wie er selbst schrieb – „über die Dichtung zum Vortrag kam“ (Schwitters 1998 5: 255) und in diesem Kontext wohl erkannte, dass geschriebene und vorgetragene Dichtung unterschiedliche Qualitäten haben. Paradebeispiel ist hier selbstverständlich Schwitters' *Ursonate*. Indessen muss man feststellen, dass Schwitters' Vortragsprogramm im Wesentlichen ein Querschnitt durch sein zuvor in Druck erschienenenes literarische Oeuvre war, wie die Programmzettel seiner Dada- und Merz-Vorträge zeigen (vgl. Kurt Schwitters in Nederland 1997: 96–97).

Noch im Anschluss an seinen Ausführungen im Aufsatz „Konsequente Dichtung“ sei hier nur kurz vermerkt, dass er die Konsequenz nicht richtig durchhält, durchhalten kann. In den folgenden Jahren versucht er zumindest Buchstabe und Laut in einer Form zusammenzubringen, die in einer merkwürdigen Art und Weise hinter der Erkenntnis zurückzufallen scheint, dass – wie De Saussure festgestellt hatte, aber von Schwitters ohne De Saussure auch angenommen wird – das sprachliche Zeichen durch Arbitrarität gekennzeichnet wird.

So heißt es zu seiner Sonate in Urlauten in der Zeichenerklärung 1927: „Die verwendeten Buchstaben sind wie in der deutschen Sprache auszusprechen.“ (Schwitters 1998 5: 288) Schwitters' nimmt hier also durchaus eine feste Laut-Buchstabenkombination an, obwohl sich die Frage stellt: Was heißt hier „wie in der deutschen Sprache“? Hochlautung, gemäßigte Hochlautung, Bayrisch, Berlinisch, Schwäbisch, Kölnisch? Hamburgisch? Hanoveranisch?

Die Möglichkeit und das Anliegen, Laut und Buchstabe 1: 1 zu kombinieren und festzulegen liegen aber auch seinem Vorschlag zu einer „plastischen schreibung“ – „es sol dii schreibung nach möchlichkeit soo plastisch sein, wii die sprache selbst“ (Schwitters 1998 5: 269) – wie auch „Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift“ zugrunde, deren „Schriftbild dem Sprachklang entspricht“ (Schwitters 1998: 274). In anderen Worten: Nachher beansprucht Schwitters in unterschiedlicher Form, jene Arbitrarität des sprachlichen Zeichens überwinden zu können, die im Aufsatz „Konsequente Dichtung“ eben zur Aufteilung zwischen Buchstabendichtung und Lautdichtung führte.

4.

Soweit Schwitters' eigene programmatische Reflexionen, zu denen sich allerlei Beispiele finden lassen, die zu einem gewissen Grad seinen poetologischen Überlegungen und Prinzipien zu entsprechen scheinen. Das gilt – so könnte man meinen – für eine Reihe von Gedichten, die sich zur Sturm-Dichtung zählen lassen

und Worte und Wortteile in einer nicht mehr der konventionellen Syntax entsprechenden Weise kombinieren bzw. Wortbildungen enthalten, die weder im Wörterbuch zu finden sind noch in ihrem in den Gedichten präsentierten Zusammenhängen einen konventionellen, nachvollziehbaren Sinn ergeben, wie z.B. das von Schwitters (1998 5: 255) selbst als Beispiel abstrakter Dichtung aufgeführte Gedicht „Undumm“, das 1919 in der Zürcher Dada-Anthologie *Der Zeltweg* als „Umdumm“ erschien (Schwitters 1919b):

Umdumm
 So höre glant schrein qualte Morea
 Mamauer gleiß verlarnte du ich singe
 Schrill glutet glant equalte fein
 Wie Räderachsen schreien schrein
 Glut qualte leiberheiß verlarnte Schein
 O höre: E verlarnte qualte Qualen
 Sidu Sibeelee platscht der Mond
 O siehe du oh singe mit!
 Libselee goldet Glotea
 Doch Quaale traum erdrosselt meine Singe.

Es gibt auch Gedichte, die Schwitters selbst als „elementar“ umschrieb (vgl. Schwitters 1922a) und als Beispiele „konsequenter Dichtung“ aufgefasst werden könnten, wie z.B. die von Friedhelm Lach anachronistisch als „konkrete Poesie“ präsentierte Gedichte wie „Cigarren“, „Gedicht 25“, „Z A“ und „Register“ (Schwitters 1998 1: 199, 204, 205, 208). Seine *Ursonate*, die man hier als Paradebeispiel verstehen könnte, bildet indessen schon – wie gesagt – einen Beleg für die Inkongruenz zwischen Theorie und Praxis. Und dafür gibt es mehr Beispiele. Nochmals im Bereich der „elementaren“, „konsequenten“ Dichtung mögen Schwitters’ Lautdichtung, wie die *Ursonate* und ihre Vorfassungen oder Zahlengedichte wie „Gedicht 25“ oder „Zwölf“, „Drei“ und „1 7 10“ (Schwitters 1998 1: 205, 207, 209) als praktische Belege oder Vorlagen gelten, gerade wenn man seine Bemerkung in einem Brief an Theo van Doesburg am Vorabend der holländischen Dadatournee 1923 berücksichtigt, in welcher er Van Doesburg vorschlägt „Lautgedichte vor[zu]tragen, die ohne Sinn, ohne Sprache, jedem Holländer verständlich sind. Ddssnr – Je – M – Mp – Mpf – Mptl – Mpftl – u.s.w.“ (Schwitters 1986: 71). Nun erschienen manche Zahlengedichte in Schwitters’ Publikationen, z.B. „1 7 10“, wie auch in niederländischen Zeitungen in arabischen Zahlen (Schwitters 1923a):

1 2
 1 2 3 4 5
 5 4 3 2 1
 2 3 4 5 6

6 5 4 3 2
7 7 7 7 7
8 1
9 1
10 1
11 1
10 9 8 7 6
5 4 3 2 1

So geschrieben, könnte man meinen, die Schriftzeichen würden in der Tat von der gesprochenen Form getrennt. Indessen erschien z.B. „12“ in erster Instanz auf deutsch ausgeschrieben und wurden somit Zahl und Laut miteinander verknüpft (Schwitters 1998 1: 205):

Zwölf

Eins Zwei Drei Vier Fünf
Fünf Vier Drei Zwei Eins
Zwei Drei Vier Fünf Sechs
Sechs Fünf Vier Drei Zwei
Sieben Sieben Sieben Sieben Sieben
Acht Eins
Neun Eins
Zehn Eins
Elf Eins
Zehn Neun Acht Sieben Sechs
Fünf Vier Drei Zwei Eins

Zwar ließe sich hier einwenden, der Aufsatz „Konsequente Dichtung“ sei erst zwei Jahre später erschienen und diese Inkonsequenz sei erst 1924 in diesem Aufsatz überwunden worden, zumindest theoretisch. Unterdessen gab es wenige Jahre später Schwitters' Vorschläge zur „plastischen Schreibung“ und „Systemschrift“, die Laut und Schriftzeichen wiederum fest verbinden, so dass hier in der Tat von Inkonsequenz und Inkonsistenz nicht nur im Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, sondern eben auch in der Theorie gesprochen werden kann, die hin und her schwankt.

Viel deutlicher zeigt sich aber eine Inkongruenz zwischen programmatisch explizitierter Poetologie und den poetischen Verfahrensweisen und Prinzipien in Schwitters' Dichtung im Kernbereich seiner literarischen Textproduktion. Nimmt man sein „Merzgedicht 1“, „An Anna Blume“, so mögen darin Versatzstücke, Fragmente und Textmaterialien aus unterschiedlichen Quellen zusammenkommen und – wie Schwitters es nennt – Material gegen Material gewertet werden, wobei Manches eher hermetisch erscheint und schwer deutbar ist. Unterdessen lässt sich das Gedicht unschwer als Liebesgedicht verstehen, wobei viele Fragmente eben in

eine Richtung gehen und – das ist hier wichtig – ursprüngliche Bedeutungen keineswegs radikal getilgt werden oder irrelevant sind – anders als Schwitters im *Ararat* suggeriert:

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 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 Haares,

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! (Schwitters 1919a: 5–6)

Ein Blick auf andere Texte die in Schwitters Debüt *Anne Blume. Dichtungen* (1919) oder auch in *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* (1922) zu finden sind, lehrt indessen, dass es noch eine weitere Textgruppe gibt, die durchaus zum Kernbestand seiner Dichtung zählt, von Schwitters' explizitierten poetologischen Überlegungen in keinerlei abgedeckt werden, sondern vielmehr mit diesen auf gespanntem Fuss stehen: Prosatexte, die von Schwitters teils als „Gedicht“ qualifiziert werden (zur „Merzzeichnung“ als Andeutung für Collagen könnte man hier eine Analogie der Namensgebung annehmen): „Achtung, bitte Privatherrschaften (Gedicht 29)“, „Die Zwiebel (Merzgedicht 8)“, „Hinrichtung (Merzgedicht 9)“ (Schwitters 1919a: 15–28) und „Die Erdbeere“ (Schwitters 1922b: 15–22). Es handelt sich um Märchen

und Grotesken, die in der von Friedhelm Lach besorgten Werkausgabe (Schwitters 1998 2 und 3) als Prosa von der Lyrik getrennt worden sind, jedoch in *Anna Blume. Dichtungen* als „Gedichte“ benannt werden und eben genauso zur „Merzdichtung“ zählen wie Gedichte wie „An Anna Blume“ oder „Zwölf“. Betrifft es hier kürzere auf sich selbst stehende Prosa-Texte (oder Prosa-Gedichte, wenn man so will), so gab es daneben noch die längere Erzählung „Ursachen und Anfang der großen glorreichen Revolution in Revon“, die im Herbst 1922 in *Der Sturm* erschien, als erstes Kapitel oder als Fragment aus einem Roman *Franz Müllers Drahtfrühling*, der jedoch nie erscheinen würde (Schwitters 1922c).

Zusammen mit einem Querschnitt „von abstrakter Lyrik bis zum Urlaub“ zählte die Erzählung zu Schwitters' Kernrepertoire während des „Feldzugs für den Dadaismus“ (Schwitters 1998 5: 350), den er in den ersten Monaten von 1923 zusammen mit Theo und Nelly van Doesburg und den niederländisch-ungarischen Künstler Vilmos Huszár in den Niederlanden unternahm, wie die Programmzettel zeigen. War Schwitters zu Lebzeiten in erster Linie der bildende Künstler, der auch dichtete, so trat er während dieser Dadatournee in erster Linie als Vortragskünstler, genauer: als Dichter, der vorträgt, in Erscheinung. Neben einer Übersicht seiner dichterischen Entwicklung war *Ursachen und Anfang* Pièce de résistance seiner Auftritte, im Programm mit der etwas zerstückelten Titel „Grossen Glorreichen Revolution in Revon“ angekündigt. Bei den Zuhörern rief der Text großes Staunen und Ablehnung hervor. Die Erzählung wurde als Unsinn und Beleidigung der bürgerlichen Vernunft gesehen (vgl. van den Berg 2007) und mag auch so von Schwitters intendiert gewesen sein.

Die Geschichte hat eine sehr minimale Handlung: Ein Kind sieht ein Mann auf der Straße und weist seine zunächst nicht zuhörende Mutter darauf hin. Nachdem sie ihn gesichtet hat und sich aufzuregen beginnt, dass da ein Mann steht, der weiter vollkommen *flat character* bleibt, folgt eine gewisse Frau Dr. Amalie Feuerhake, Frau Dr. weil sie Gatte des Kunstkritikers/Zeitungredakteurs Herrn Doktor Friedrich August Leopold Kasimir Amadeus Gneomar Lutetius Obadja Jona Micha Nahum Habakuk Zephanja Hagai Sacharja Maleachi Feuerhake. Erst regt Frau Dr. sich auf, dann folgt Herr Dr. Feuerhake *himself*, mehr Leute kommen hinzu, auch ein gewisser Alves Bäsienstiel und selbstverständlich Anna Blume, letztere eher im Vorbeigehen, und letztendlich kommt die Polizei hinzu, es kommt zu einem Handgemenge, es fallen mehrere Tote – Revolution bricht aus. Unterdessen geht der Mann irgendwann weg.

Diese minimale Handlung ist aber eigentlich nicht das Besondere der Geschichte, die von Ernst Nündel (1992: 18) als autobiographische Parabel gedeutet wird, wobei der Mann als Schwitters zu identifizieren wäre. Man mag die Erzählung auch als groteske Darstellung der Novemberrevolution in Hannover lesen, die „ausbrach“ als drei revolutionäre Matrosen aus Kiel auf dem Bahnhof von noch-regierungstreuen Soldaten verhaftet und festgehalten, dann von einer größe-

ren Menge befreit wurden, wonach der alte Bürgermeister verschwand und ein Sozialdemokrat als neuer Bürgermeister antrat – und die Revolution, anders als in Berlin oder München vorbei war...

Diese Deutungen gehen aber am merkwürdigen Charakter der Erzählung *als* Erzählung vorbei, der vor allem daraus besteht, dass die handlungsarme Erzählung die Grenzen der Konvention durch – gerade im Vortrag wirkungsvolle – exzessive Wiederholung aufsucht:

Das Kind spielte. Und sah einen Mann stehen. »Mama«, sagte das Kind; die Mutter: »Ja«. – »Mama« – »Ja« – »Mama« – »Ja« – »Mama, da steht ein Mann!« – »Ja« – »Mama, da steht ein Mann!« – »Ja« – »Mama, da steht ein Mann.« – »Wo?« – »Mama, da steht ein Mann.« – »Wo?« – »Mama, da steht ein Mann.« – »Wo steht ein Mann?« – »Mama, da steht ein Mann!« – »Wo steht ein Mann?« – »Mama, da steht ein Mann!« – »Ach was!« – »Mama, da steht ein Mann!« – »Laß doch den Mann stehen.« – »Mama, da steht ein Mann!« Die Mutter kommt. Tatsächlich steht da ein Mann. Merkwürdig, was mag der da wohl zu stehen haben? Man sollte doch lieber den Vater mal rufen. Die Mutter: »Vater!« Der Vater: »Jawohl.« – »Vater, da steht ein Mann.« – »Jawohl.« – »Vater, da steht ein Mann.« – »Laß ihn stehen.« – »Vater, da steht ein Mann!« – »Was will denn der Mann?« – »Das weiß ich nicht, frag ihn doch mal!« – »Laß doch den Mann stehen!« – »Vater, nun komm aber endlich, da steht jemand und steht.« – Der Vater kommt. Tatsächlich, da steht jemand und steht. »Mein Herr, warum stehen Sie da?« – Der Mann steht. »Mein Herr, aus welchem Grunde stehen Sie da?« – Der Mann steht. Das ist doch ganz außerordentlich, da steht ein Mann und antwortet nicht. »Mein Herr, ich frage Sie zum dritten Male, weshalb stehen Sie da?« – Der Mann steht.

Es kommt jemand vorbei. »Herr Nachbar, kommen Sie mal, da steht ein Mann.« – »Was ist los?« – »Da steht ein Mann.« – »Wieso?« – »Da steht ein Mann.« – Der Nachbar kommt. Tatsächlich steht da ein Mann. Es kommen Leute vorbei. Es bildet sich ein Gruppe von Leuten um den Mann. Fragen werden laut, wie: »Warum steht der Mann da?« – »Weshalb steht der Mann da?« – »Wo steht denn ein Mann?« – »Mann, warum stehen Sie?« – »Herr, weshalb stehen Sie?« – Der Mann steht. Unter der Menge, welche den Mann umsteht, befindet sich überigens noch ein Fremdling. Keiner kennt ihn. Der Autor verrät, daß er Alves Bäsensiel heißt. Der Mann steht. Es ist dies derselbe Alves Bäsensiel, der meinen verehrten Lesern aus seiner Erzählung von der Zwiebel her bekannt ist: »Es war ein sehr begabenswürdiger Tag, an dem ich geschlachtet werden sollte.« (Revon in Familienflaschen à 2,50 M.) Der Mann steht (Schwitters 1922c: 158).

So wie hier der Anfang „entwickelt“ sich die ganze Erzählung mit Dialogen, die sich bei jeder neu auftretenden Figur wiederholen, oder auch in der Wiederholung der bei jeder Wiederholung längeren Reihe von Vornamen des Kritikers Feuerhake. Zweimal greift dann noch eine Erzählinstanz quasi als Autor ein, der ein zumindest scheinbar unsinniges Gedicht, „Viereck“ (Schwitters 1922c: 160–162) aus der Kategorie der abstrakten Dichtung einfügt, und dann meint, die Erzählung wiederum von Anfang an wiederholen zu müssen.

Nun könnte man meinen, Schwitters halte hier sein Versprechen, Sinn gegen Unsinn zu werten. Man könnte auch meinen, wenn man den Beginn genauer betrachtet, in der endlosen Wiederholung manifestiere sich darin fast ein Laut- oder Buchstabengedicht. Aber letztendlich bleibt es eine Erzählung, die vielleicht befremdlich ist, aber keinen „Unsinn“ präsentiert. Sinn ist von Anfang bis Ende vorhanden, abgesehen von Gedichten. Verständlich ist der Text durchaus, die Frage nur, wie sie zu verstehen sei.

Die Deutung von Nündel wurde erwähnt. Schwitters selbst interpretierte die Geschichte folgendermaßen, als sie 1927 in englischer Übersetzung in der literarischen Zeitschrift *Transition* erschien:

This work was written during my Dada period. Dada holds the mirror up to the world. Here is mirrored the Revon of 1919. I wanted to show here, how the terrific Revolution of Revon was born from the ignorance of an art critic and the hysterical attitude of his wife, from the tact of the police and the speech of an irresponsible agitator, who was not a citizen of Revon. But i did not wish to give the impression as if every art critic through his ignorance could produce revolutions. Only through a favourable connection of circumstances was the success possible for Dr. Pothook, editor and manager of the newspaper Revon which means the law (Schwitters 1998 2: 384).

Schwitters mag hier Fabel und Handlungsverlauf kurz zusammenfassen, mag auf sein Verständnis des Dadaisten hinweisen, der als „Spiegelträger“ dem Publikum eine Spiegel vorhalten, damit es sieht, dass es Dada ist (eben so erläuterte er 1923 während der Dada-Tournee seinen Auftritt, u.a. mit „Ursachen und Anfang“ in einer niederländischen Wochenzeitung [Schwitters 1923b, Schwitters 1998 5: 120-123]).

Aber beschreibt Schwitters das Experiment, das Besondere der Erzählung? Wohl kaum, ebensowenig wie seine expliziten programmatisch-poetologischen Ausführungen, denn der Text macht Sinn, die Worte haben unvermindert ihre konventionelle Bedeutung und die Grammatik ist auch konventionell. Von den Verfahrensweisen, die Schwitters in seinen Überlegungen im *Ararat* oder auch im „Holland Dada“ Heft der Zeitschrift *Merz* als Besonderheit der Merzdichtung analog zur Merzkunst darlegt, gibt es – abgesehen von dem eingefügten Gedicht – keine Spur.

5.

Frage stellt sich hier, wie diese eklatante Inkongruenz zwischen Theorie und Praxis zu verstehen. Man könnte meinen, es gebe eine offensichtliche Inkonsistenz und Inkonsequenz, Texte wie „Ursachen und Anfang“ oder auch „An Anna Blume“ der programmatischen, explizierten poetologischen Radikalität hinterherhin-

ken oder – umgekehrt – Schwitters offenbar unfähig war, seine literarischen Experimenten adäquat zu reflektieren. Dem mag teilweise so sein und dies nicht so sehr als individuelle Schwäche, denn insgesamt fällt auf, im Dadaismus wie im Konstruktivismus, aber auch in den theoretischen Überlegungen zur Sturm-Dichtung werden zwar allerlei allgemein gehaltene Anliegen formuliert, eine Reflexion der literarischen Praxis als literarischer Praxis finde kaum statt. Anders gesagt: Schwitters' Unbeholfenheit ist typisch für jene Sparten der (westlichen) Avantgarde, in denen er sich bewegt, wohl nicht zuletzt durch eine Auffassung von Literatur als bildender Kunst mit anderen Mitteln. Weitaus zutreffender sind hier theoretische Reflexionen, die Literatur als Literatur zu verstehen suchten, so wie man sie – ebenfalls in der Avantgarde – in der so genannten formalistischen Schule findet, bei den „russischen Formalisten“, wie es oft heißt, einer primär literaturwissenschaftlichen, darüber hinaus aber umfassend kulturkritischen Schule, die Vertreter quer durch das slawischsprachige Ost- und Zentraleuropa hatte, mit Schwerpunkt in der Sowjetunion, aber ebenso in Tschechien und Polen (vgl. Erlich 1969, Ulicka 2007).

Aus formalistischer Warte könnte man sagen: Schwitters tut im Grunde genau das Umgekehrte von dem, was die Formalisten der herkömmlichen Literaturwissenschaft, der damals konventionellen Philologie, vorwarfen: Dass sie die Form dem Inhalt opferte, Form nur als Hülle und Hilfsmittel des Inhalts verstand. Bei Schwitters wird der Inhalt der Form geopfert. Damit nähert er sich zwar der formalistischen Literatur- und Kunsttheorie stark an, geht jedoch zugleich an einem grundsätzlichen Merkmal der Literatur und der Kunst vorbei, dass sie zwar ihre eigenen Gesetzlichkeiten haben, von der Welt und der Wahrnehmung der Welt nicht zu trennen sind.

Nun sind die Formalisten in der strukturalistischen Wiederaufarbeitung der sechziger Jahre vor allem durch Schriften bekannt geworden, die der konventionellen Literatur – Tolstoj, Pusjkin, Gogol, Lermontow usw. – gewidmet waren. Indessen waren sie aufs Engste mit der lokalen, futuristischen Avantgarde verbunden. Und es ist frappant, wie die frühesten, mit der Avantgarde am engsten verbundenen Reflexionen der Formalisten Verwandtschaften mit den programmatischen Überlegungen von Schwitters aufweisen. So schreibt Viktor Šklovskij in seinem Aufsatz „Auferweckung des Wortes“, als Vortrag 1914 in einem Petersburger Futuristenclub gehalten, nicht nur über das Wort, sondern auch über die – in seinen Augen – Verkommenheit der Sprache, die er mit grotesk-ornamentaler Architektur vergleicht (vgl. Šklovskij 1972: 11-13), genauso wie Schwitters die Verkommenheit und Stillosigkeit der Gegenwartskultur 1923 im Kontext der Dada-Tournee an Hand von Beispielen grotesker Architektur illustriert, grotesk in urtümlichstem Sinne des Wortes, wenn er darauf hinweist:

In Amsterdam habe ich eine LUNCHROOM gesehen, der mit alten Tropfsteinresten wie eine künstliche Tropfsteinhöhle zurechtgemacht war. Ich frage mich verwundert: »wa-

rum?« Finden Sie in Amsterdam eine Tropfsteingrotte stilvoll? Ja? Dann habe ich eben recht, daß der Stil von Amsterdam Stillosigkeit ist. Das ist aber dada. (...) Und wenn schon Tropfsteinhöhle, warum muß diese durch riesenhafte Spiegel bis ins Unendliche vergrößert werden? Das kleine Zimmer in Amsterdam, welches sagt: »Die ganze Welt ist ein unendlicher Lunchroom in Form einer Tropfsteinhöhle,« dieses kleine Zimmer ist dada complet. Und wenn dieses Tropfsteinzimmer Blumen und Blätter ranken und tropfen und spiegeln läßt, daß man meint, in einer orientalischen unendlichen Tropflunchsteingrotte zu sitzen, so haben Sie dada garniert. Sozusagen dada hors d'œuvre varié (Schwitters 1998 5: 130).

Aber auch wenn es bei Šklovskij um das Wort selbst geht, ist zunächst Hugo Ball (1988: 40) nicht weit, der mit seiner Dadadichtung neue, eigene Worte, Wörter haben wollte, die noch nicht verbraucht, von Anderen benutzt und verdorben wären:

Nur das Schaffen neuer Formen in der Kunst kann dem Menschen das Erleben der Welt zurückgewinnen, die Dinge auferwecken und den Pessimismus töten.

Wenn wir in einem Anfall von Zärtlichkeit oder Bosheit einem Menschen liebevoll zusprechen oder ihn beleidigen wollen, so stehen uns dafür wenige verbrauchte, abgenagte Wörter zur Verfügung, und wir ballen die Wörter dann zusammen und zerbrechen sie, damit sie das Ohr verletzen, damit man sie sieht, statt sie wiederzuerkennen. (...)

Heute nun, wo es dem Künstler um die lebendige Form geht, um das lebendige und nicht das tote Wort, hat er es, um ihm Gestalt zu verleihen, zerbrochen und entstellt. So sind die „willkürlichen“ und „abgeleiteten“ Wörter der Futuristen entstanden. (...) Diese neue Sprache ist unverständlich, schwierig, man kann sie nicht lesen wie den „Börsenbericht“. Sie ist nicht einmal dem Russischen ähnlich, aber wir haben uns allzu sehr daran gewöhnt, von der poetischen Sprache unbedingt Verständlichkeit zu verlangen. Die Geschichte zeigt uns, daß (zumindest häufig) die Sprache der Poesie keine verständliche, sondern eine halbverständliche Sprache ist. So singen die Wilden oft in archaischer oder in einer fremden Sprache, daß der Sänger (...) die Bedeutung des von ihm eben verfaßten Liedes dem Chor und Hörern übersetzen und erklären muß (Šklovskij 1972: 13–15).

Es ist hier, als ob Šklovskij die Poetik zu Schwitters abstrakten Gedichten und auch seiner *Ursonate* liefert, oder eher: vorwegnimmt. Genauso können die Schlusssätze der „Auferweckung des Wortes“ als Ankündigung von Schwitters' Dichtung verstanden werden:

Zu glatt, zu süß schrieben die Schriftsteller von gestern. Ihre Sachen erinnern an jene polierte Oberfläche, von der Korolenko sagte: „Über sie geht der Hobel des Gedankens hinweg, ohne irgendetwas zu fassen“. Es ist unbedingt notwendig, eine neue, „harte“, aufs Sehen und nicht aufs Wiedererkennen berechnete Sprache zu schaffen. Und viele fühlen unbewußt diese Notwendigkeit.

Die Wege der neuen Kunst deuten sich an. Nicht die Theoretiker – die Künstler gehen hier allen voran. Ob es die Futuristen sein werden, die diese neue Formen schaffen, oder ob dies andern bestimmt ist – auf jeden Fall gehen die futuristischen Dichter den rechten Weg; sie haben die alten Formen richtig eingeschätzt. Ihre poetischen Verfahren sind die Verfahren allgemeinen sprachlichen Denkens (...).

Mit dem Begreifen neuer schöpferischer Verfahren, die sich auch bei den Dichtern der Vergangenheit, z.B. bei den Symbolisten finden – dort aber nur zufällig -, hat man bereits eine große Leistung vollbracht. Und das ist das Werk der Futuristen (Šklovskij 1972: 17).

Und – so könnte man hinzufügen auch von Kurt Schwitters. Allerdings als Künstler, nicht als Theoretiker, obwohl er zumindest einen theoretischen Pfeiler des Formalismus in seinen Überlegungen fast buchstäblich zu wiederholen scheint. So richtet sich ein anderer früher Formalist, Viktor Žirmunskij in dem Aufsatz „Die Aufgaben der Poetik“ gegen die übliche Trennung von Form und Inhalt, die man ja bei Schwitters auch findet, indem er (herkömmliche, gegebene) Bedeutung und (neue) Form von einander trennt, abstrakte Kunst und Dichtung, die nicht abbilden, sondern nur bilden sollten, mit Unsinn, mit fehlendem Sinn, mit „Ohne-Sinn“ verbindet, wie es bei Arp heißt (vgl. van den Berg 1993). Žirmunskij schreibt dazu 1921:

Tatsächlich handelt es sich bei einer solchen Aufteilung nach *was* und *wie* in der Kunst nur um eine bedingt gültige Abstraktion. Trauer, tragischer Seelenkampf, eine philosophische Idee usw. existieren in der Dichtung nicht selbständig, sondern in der konkreten *Form*, so *wie* sie im vorliegenden Werk ausgedrückt wird (Žirmunskij 1972: 141).

Žirmunskij folgt dann mit einer neuen Erkenntnis, einer Arbeitshypothese der Formalisten:

Der traditionellen Aufteilung nach Form und Inhalt, die in der Kunst ästhetische und außerästhetische Momente unterscheidet, wurde eine andere gegenübergestellt, die von den grundlegenden Besonderheiten des Kunstwerks als eines ästhetischen Objekts ausgeht: die Aufteilung nach *Material* und *Verfahren* (Žirmunskij 1972: 145, Hervorhebungen im Original).

Diese will Žirmunskij verbunden sehen „mit einer *teleologischen* Auffassung des *Stils* als der Einheit der Verfahren“ (Žirmunskij 1972: 145). Dabei weist er auf Šklovskijs „Kunst als Verfahren“ – „*Isskustvo kak priëm*“ hin. Žirmunskij wie auch Šklovskij richten sich dabei ausdrücklich gegen eine Auffassung der Kunst und der Literatur, die sich durch „Bildlichkeit“ kennzeichnet, so wie sie in der russischen poetologischen Reflexion von Potebnja vertreten wurde (Žirmunskij 1972: 147; Šklovskij 1991a: 11-13).

Dies mag sich scheinbar immer weiter von Kurt Schwitters entfernen. Wie aber ein Intellektueller in Kairo in einem Interview 2011 zur Zeit des arabischen Früh-

lings über das intellektuelle Leben im Nildelta erklärte, bestünde der Vorzug ägyptischer Intellektueller daraus, sie könnten sich durch ihre Sprachkenntnisse nicht nur in der arabischen, aber ebenso in der westlichen/europäischen Welt bewegen. Dasselbe galt gewissermaßen für die Formalisten: nicht nur die Literatur und Philosophie in slawischer Sprache, die für westeuropäische Wissenschaftler meistens durch Sprachbarrieren unzugänglich war, sondern auch deutsches, französisches und englisches Schrifttum war ihnen zugänglich. Und bezeichnenderweise zieht Žirmunskij mehrere deutsche Theoretiker heran, der Gegenwart und der Vergangenheit, um seine Argumente zu unterbauen, wobei er sich auch auf Oskar Walzel bezieht, auf dessen *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917) sowie *Die künstlerische Form des Dichtwerks* (1916), die von Žirmunskij 1923 mit einem Vorwort zur formalen Methode in russischer Sprache veröffentlicht wird (vgl. *Erweckung des Wortes* 1991: 452). – Auf denselben Walzel, dessen Vorlesungen Schwitters während seiner Studienzeit in Dresden besuchte. Wie Christina Hunter (2003) nachgewiesen hat, lassen Walzels Vorstellungen vom Fragment bzw. seine Darstellungen romantischer Philosophie vom Fragment, so wie man diese u.a. bei Schlegel findet, als Orientierung in Schwitters' ästhetischen Reflexionen verstehen.

Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund die bestechende Ähnlichkeit zwischen Schwitters' und formalistischen Überlegungen zum „Material“, wie in Šklovskijs „Literatur ohne Sujet“:

Ein Literaturtheoretiker aber, der heute bei der Betrachtung eines Werks die sogenannte Form als eine Art Hülle versteht, die es zu durchdringen gelte [um zum Inhalt zu kommen], gleicht einem, der sich aufs Pferd setzen will und dabei drüberwegspringt. Das literarische Werk ist reine Form, es ist kein Ding, kein Material, es ist ein Verhältnis von Materialien. Und wie jedes Verhältnis hat auch dieses keine Ausdehnung. Deshalb sind die Maße des Werks, die arithmetische Größe seines Zählers und Nenners gleichgültig, entscheidend ist ihr Verhältnis. Komisch oder tragisch, universell oder häuslich, das Gegenüber von Welt und Welt oder Katze und Stein – die Werke sind einander gleich (Šklovskij 1991b: 33).

„Das Kunstwerk hat eine Seele – als Struktur, als geometrisches Verhältnis von Massen. Auch die Wahl des Materials für ein Kunstwerk erfolgt nach formalen Gesichtspunkten“, so Šklovskij (1991b: 35). Und dabei gelte, „daß die größten Schöpfungen der Literatur (ich spreche hier nur von der Prosa) nicht in den Rahmen eines Genres passen“ (Šklovskij 1991b: 37).

Offensichtlich ist hier die Nähe zu Schwitters' Verhältnis zum Material, seiner Betonung der Form und des Formens, aber auch was Šklovskij noch weiter hinzufügt: „Kontrast“ (Šklovskij 1991b: 38) als Grundverfahren, Parodie und Ummodellung als wesentliche Aspekte der literarischen Neuerung in der Prosa, wie man sie in „Ursprung und Anfang“ vorfindet, das ein Jahr nach Šklovskijs Überlegungen erschien.

Was Schwitters in diesem Text unternimmt, mag er selbst als Vorhalten eines Spiegels, als Spiegelbildlichkeit benennen, als gespiegelte Stilllosigkeit der Zeit, mit Tendenz: Unsinn, wobei Schwitters dem selbstrefentiellen Autonomismus des *Sturms* verhaftet bleibt, und Kunst nur als Kunst verstanden wissen will, insofern er darauf bestand, „aus Liebe zur Kunst“ entstehe „nur ein Kunstwerk“ (Schwitters 1998 5: 200), obwohl er zugleich meinte, die „Bedeutung des Merzgedankens in der Welt“ liege darin, „Vorstudien zur kollektiven Weltgestaltung“ zu schaffen, in der das Merzgesamtkunstwerk letztendlich die ganze Welt umfasse (Schwitters 1998 5: 133).

Šklovskij kommt hier mit einem differenzierteren Vorschlag, in seinem von Žirmunskij erwähntem Aufsatz „Kunst als Verfahren“. Das Verfahren der Kunst, eben einer Kunst, die weiterbringt, der neuen Kunst, bestünde so Šklovskij im Kern aus Deautomatisierung und Verfremdung:

Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht wiedererkennen läßt [sozusagen: neuer Blick]; ihre Verfahren sind die „Verfremdung“ der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß zeitlich gedehnt werden. Durch die Kunst erleben wir das Machen der Dinge, das Gemachte ist ihr unwichtig (Šklovskij 1991a: 17-18).

Und genau dies geschieht in „Ursachen und Anfang“: die Wahrnehmung wird unendlich erschwert und verlängert – in einer Form, die alles andere als glatt, süß und poliert ist.

Dabei ließe sich auch an das Gedicht „An Anna Blume“ denken, wenn Šklovskij in seinen Erläuterungen auf erotische Kunst und Dichtung zu sprechen kommt, die ihren

Gegenstand durch Worte beschrieben, die ihn bestimmen und schildern, sich aber von den normalerweise gebrauchten unterscheiden (...), oder ein Wortklang wird auf spezifische Weise verfremdet und gleichermaßen nachgeahmt (Šklovskij 1991a: 27).

Die Stärke von „Anna Blume“ zeigt sich gerade in der – wie es bei Schwitters heißt – „Entformelung“, in der Verwendung von Bildern und Sprachbruchstücken, die eben verfremdet werden, Anna Blume in einer die Wahrnehmung schärfenden verfremdeten Form als „tropfes Tier“ beschreibt. Das „tropfe“ Tier und der Rindertalg der vom Rücken träufelt, passt nahtlos zu jener „Verfremdung des Geschlechtsaktes“, der man, wie Šklovskij andeutet, „in der Literatur sehr häufig“ begegnet, „beispielsweise im *Decamerone*: „das Faß auskratzen“, „der Nachtigallenfang“, „die ergötzliche Arbeit des Wolleschlagens“ (Šklovskij 1991a: 29) ... – Hier schließen sich die Bilder und Worte in „Anna Blume“ nahtlos an. Zu „Anna

Blume“ und anderen Gedichten bei Schwitters passt auch die Gewichtung des Rhythmus bei Šklovskij und die Feststellung einer „Tendenz zur Schaffung einer neuen, spezifisch poetischen Sprache“ (bei ihm bei Chlebnikov):

Poesie müssen wir also als gebremste, verbogene Rede definieren. Poetische Rede ist konstruierte Rede. Prosa dagegen ist die gewöhnliche Rede – sparsam, leicht, regelmäßig. (dea prosae ist die Göttin der regelmäßigen, unkomplizierten Geburt, der „richtigen Kindslage“). Auf die Hinderung und Verzögerung als allgemeines Gesetz der Kunst werde ich meinem Beitrag über den Sujetaufbau noch genauer eingehen (Šklovskij 1991a: 31).

An Šklovskij anschließend, lässt sich die revolutionäre Sprengkraft von Schwitters' Erzählung über „Ursachen und Anfang der grossen glorreichen Revolution in Revon“ gerade daran festmachen, dass es eben keine richtige Kindslage gab, dass ein Kind quer lag und so die gewöhnliche Rede ins Stottern und zum Stolpern brachte.

6.

Zurück aber zur Inkongrenz zwischen Schwitters' explizitierten poetologischen Überlegungen und den immanenten poetologischen Verfahrensweisen: Man mag sie teilweise als Inkompetenz deuten, eine passende Poetik zur eigenen poetischen Praxis zu formulieren, die man in weiten Teilen der westeuropäischen Avantgarde beobachten kann, die der weitaus avancierteren literarischen Theoriebildung der ost- und zentraleuropäischen Avantgarde unterlegen war. Man kann die Inkongruenz zugleich auch anders deuten. Die Tatsache, dass zwischen Theorie und Praxis nicht nur kleinere Unstimmigkeiten festgestellt werden können, sondern eine enorme Kluft besteht, liegt eine andere Deutung nahe: Vielmehr lassen sich zwei Schienen konstatieren, die teilweise parallel, teilweise auch in andere Richtungen verliefen. Das Programm, so wie es von Schwitters in seinen ästhetischen und poetologischen Schriften entwickelt wird, war – so könnte man hypothetisch formulieren – nicht jenes Programm, das seiner literarischen Praxis zugrundelag oder reflektierte, sondern vielmehr ein eigenständiges Programm, dessen Eigenständigkeit wohl nicht zuletzt dadurch bewirkt wurde, dass sich um Überlegungen handelte, die aus der Warte der bildenden Kunst ein Gesamtkunstprogramm zu formulieren suchten und insofern an der Besonderheit des Literarischen vorbeigingen. Auch wenn es gelegentliche Überschneidungen gibt, lassen sich im Grunde genommen in Schwitters' literarischem Oeuvre zwei poetologische Entwicklungslinien unterscheiden, die parataktisch nebeneinander stehen: eine theoretische und eine praktische, die beide in unterschiedlicher Weise eine neue Poetik entwerfen.

Mag es in der Betrachtung der künstlerischen und literarischen Produktion der historischen Avantgarde Usance sein, theoretische Schriften des betreffenden Künstlers oder Schriftstellers heranzuziehen, um seine literarische Produktion zu deuten, so zeigt der Fall Schwitters, Vorsicht sei höchstes Gebot. Er zeigt auch, dass eine eigenständige Analyse seiner literarischen Werke als literarische Werke unabdingbar ist, um deren Besonderheit adäquat verstehen zu können.

BIBLIOGRAFIA

- Backes-Haase Alfons, *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des Dada-Manifests*. Frankfurt/M. 1992.
- Ball Hugo, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/M. 1988.
- Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich 1992.
- Berg van den Hubert, *L'Utopie langagière dans l'oeuvre poétique de Hans/Jean Arp*. In: *La Révolution dans les lettres. Textes pour Fernand Drijkoningen*. Hrsg. von Henriette Ritter und Annelies Schulte Nordholt. Amsterdam–Atlanta 1993, p. 211–225.
- Berg van den Hubert, *A Victorious Campaign for Dadaism? On the Press Coverage of the Dutch Dada Tour of 1923*. In: *Avant-Garde and Criticism*. Hrsg. von Klaus Beekman und Jan de Vries. Amsterdam–New York 2007, p. 195–250.
- Dada-Almanach*. Hrsg. von Richard Huelsenbeck. Berlin 1920.
- Eco Umberto, *Die Grenzen der Interpretation*. München–Wien 1996.
- Erlich Victor, *Russian Formalism. History – Doctrine*. Den Haag–Paris 1969.
- Fix Andrea, *Das Theatrum Mundi des Justinus Kerner. Klebealbum, Bilderatlas, Collagenwerk*. Marbach am Neckar 2010.
- Kjeld Heltoft, *Hans Christian Andersen as an artist. H. C. Andersens billedkunst*. København 1977.
- Wieland Herzfelde, *Zur Einführung*. In: *Erste Internationale Dada-Messe*. Hrsg. von George Grosz, Raoul Hausmann und John Heartfield. Berlin 1920, p. 2–3.
- Huelsenbeck Richard, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*. Berlin 1920.
- Hunter Christina Rosine, *Romantic Fragments. Kurt Schwitters' Collages*. Ann Arbor 2003.
- Leighen Patricia, *Re-ordering the universe. Picasso and anarchism, 1897–1914*. Princeton 1989.
- Kurt Schwitters in Nederland*. Merz, *De Stijl & Holland Dada*. Hrsg. von Meta Knol. Heerlen/Zwolle 1997.
- Mühlhaupt Freya, *Herwarth Walden 1878–1941. Wegbereiter der Moderne*. Berlin 1991.
- Nündel Ernst, *Kurt Schwitters*. Reinbek bei Hamburg 1992.
- Pirsich Volker, *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg 1985.
- Reverdy Pierre, *Plupart du temps. Poèmes 1915–1922*. Paris 2007.
- Schwitters Kurt, *Anna Blume. Dichtungen*. Hannover 1919a.
- Schwitters Kurt, *Umdumm*. In: *Der Zeltweg*. Hrsg. von Otto Flake, Walter Serner und Tristan Tzara. Zürich 1919b, s. 20.
- Schwitters Kurt, *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume*. Berlin 1922a.
- Schwitters Kurt, *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann*. Freiburg i/B. 1922b.
- Schwitters Kurt, *Franz Müllers Drahtfrühling. Erstes Kapitel. Ursachen und Anfang der grossen glorreichen Revoltion in Revon*. In: „Der Sturm Jg.“ 13, 1922c, s.158–166.
- Schwitters Kurt, 12. In: „Haagsche Post“, 20. 1. 1923a.
- Schwitters Kurt, *De zelfoverwinning van dada*. In: „Haagsche Post“, 20. 1. 1923b.

- Schwitters Kurt, *Wir spielen, bis der Tod uns abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*. Frankfurt/M./Berlin 1986.
- Schwitters Kurt, *Die literarischen Werke*. Köln 1998. 5 Bde.
- Šklovskij Viktor, *Die Auferweckung des Wortes*. In: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2. *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. Hrsg. von Jurij Striedter und Wolf-Dieter Stempel München 1972, s. 3–17.
- Šklovskij Viktor, *Kunst als Verfahren*. In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig 1991a, s. 11–32.
- Šklovskij Viktor, *Literatur ohne Sujet*. In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig 1991, s. 33–58.
- Tzara Tristan, *Note pour le bourgeois*. In: *Cabaret Voltaire*. Hrsg. von Hugo Ball. Zürich 1916: 6–7.
- Tzara Tristan, *Manifeste Dada 1918*. In: *Dada*, H. 3, 1918, s. 2–4.
- Ulicka Danuta, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*. Kraków 2007.
- Walzel Oskar, *Die künstlerische Form des Dichtwerks*. Berlin 1916.
- Walzel Oskar, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin 1917.
- Watts Harriet, *Hans Arp – Worte auf Papier. Nachwort*. In: *Hans Arp: ich bin in der natur geboren. Ausgewählte Gedichte*. Zürich 1996, s. 110–132.
- Žirmunskij Viktor, *Die Aufgaben der Poetik*. In: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2. *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. Hrsg. von Jurij Striedter und Wolf-Dieter Stempel München 1972, s. 137–161.