
RAKETE RINNZEKETE: SCHWITTERS SPRACH-COLLAGEN

Philipp Huebl

DER WERBER

An einem Sommertag im Juni 1920 in Hannover klebte Kurt Schwitters zusammen mit seinem Verleger Paul Steegemann Plakate mit den zehn Geboten auf Litfaßsäulen: schwarze Buchstaben auf weißem Grund, umrandet von einem roten Rahmen. Eine Woche später schlugen die beiden wieder zu, nur diesmal plakatierten sie Schwitters' Gedicht «An Anna Blume»: gleiche Typographie, gleiche Aufmachung.

Schwitters' Gedicht auf einer Stufe mit dem Wort Gottes: So unmissverständlich die Botschaft war, so harsch fielen die Reaktionen aus. In einem Leserbrief, den die konservative «Deutschen Volkszeitung» abdruckte, ist die Rede vom «widerlichsten Schriftstück der Zeit» und im sozialdemokratischen «Volkswillen» hieß es, dass «die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung gesunden Sinn bewahrt hat und derartige Mistpflanzen zertreten helfen will.»¹ Trotz dieser großen Koalition der Ablehnung macht die Plakat-Aktion Schwitters auf einen Schlag deutschlandweit bekannt.

Schwitters und Steegemann haben eine Werbetechnik verwendet, die Psychologen heutzutage «Priming» nennen, die Anbahnung eines Reizes durch einen anderen.² Das Plakat mit den zehn Geboten kalibrierte die Aufmerksamkeit der Betrachter so, dass das Gedicht eine Woche später als pure Blasphemie erscheinen musste. Priming ist bis heute in der Werbung in Gebrauch, sei es in Kampagnen der Modemarke Benetton in den Achtzigerjahren oder bei Teasern für Netflix-Serien. Schwitters setzte auch andere Werbetechniken ein: So verteilte er Aufkleber mit dem Schriftzug «Anna Blume» in Straßenbahnen und schaltete zur Reichstagswahl eine Anzeige mit «Wählt Anna Blume!»

DER INDIVIDUALIST

Obwohl er in vielem seiner Zeit weit voraus war, hält sich bis heute hartnäckig das Klischee, Schwitters sei der Kleinbürger unter den Künstlern, der «Nachzügler der Avantgarde» gewesen.³ Schon der Berliner Dadaist Richard Huelsenbeck, Schwitters' Zeitgenosse und schärfster Kritiker, hat ihn so charakterisiert: «Er war der hochbegabte Kleinbürger, einer jener genialen Rationalisten, mit Kasserollen-geruch, wie sie dem deutschen Wald entgegenschreiten.»⁴

Tatsächlich ist Schwitters genau das Gegenteil. Während der Kleinbürger kollektivistisch denkt, weil er die engstirnigen Normen seines Milieus verinnerlicht hat, und außerdem autoritär handelt, indem er sich in eine starre Sozialhierarchie zwischen Oben und Unten einordnet, war Schwitters in seinem Schaffen geradezu hyperindividualistisch. Er sah sich nie als Teil einer europäischen Kunstströmung

wie Dada, sondern begründete mit seiner Merz-Kunst eine Art Ein-Mann-Bewegung. Schwitters war außerdem betont antiautoritär, indem er jedwede Form von Grenzziehung und Kategorisierung ablehnte, eine Neigung, die erst später als das Merkmal der Moderne und Postmoderne gelten sollte.

In den Worten des Künstlers: «Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, 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, auf denen Sätze gelesen werden sollen. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen.»⁵

Huelsenbecks Vorwurf zielte darauf ab, dass Merz-Kunst im Gegensatz zu Dada Berlin nicht politisch war. Schwitters Werk ist sicherlich im herkömmlichen Sinne unpolitisch, doch nicht weil er etwas Kleineres im Sinn hatte, sondern etwas Größeres, Kunst um der Kunst willen: «MERZ erstrebt aus Prinzip nur die Kunst».⁶ Genauer: das Gesamtkunstwerk als Erweiterung des Kunstbegriffs – zu einem Zeitpunkt, als Beuys noch buchstäblich in den Kinderschuhen steckte. Schwitters unpolitische Haltung entsprang nicht aus einer Biedermeierisierung, einem kleinbürgerlichen Rückzug ins Private, sondern aus einem Individualismus, der Zweifel an jeder Form von Kollektiv-Bildung hegt, denn, so Schwitters: «Der Künstler ist weder Proletarier noch Bourgeois», Kunst sei nur «an ihre eigenen Gesetze» gebunden.

Mehr noch: In seinen Collagen, Assemblagen, Skulpturen, Gedichten, Texten und Performances finden sich immer wieder an zentraler Stelle Elemente von Ambiguität, Vagheit, Selbstreferenz, Regelbruch und vor allem von Ironie und Nonsens. Gerade Ironie und Nonsens sind bis heute starke Progressivitätsmarker, weil sie dem konservativen und traditionalistischen Denken zuwiderlaufen, das auf starre Grenzen setzt: zwischen Staaten, Geschlechtern, Normen und Kategorien.⁷ Wie schon Adorno in seinen Studien zum autoritären Charakter festgestellt hat, denkt der Rechtsradikale konventionell, bestraft Regelbrecher und verachtet Kreativität.⁸

Schon mit seiner Anna-Blume-Aktion also hat sich Schwitters gegen die engstirnige Religions- und Sexualmoral und gegen den militärischen Geist der Weimarer Zeit gewandt. Dass Schwitters' Kritiker das Gedicht als «widerlich» und «Mistpflanze» bezeichnen, ist so gesehen kein Zufall. Auf Verletzungen «heiliger Prinzipien» der Gemeinschaft und der Reinheit reagieren Autoritäre oft mit Abscheu, einer Form von moralischem Ekel.⁹ Schwitters hatte den Nerv seiner Landsleute getroffen. Und der Erfolg gibt ihm bis heute Recht.

DER POSTMODERNE

Das Gedicht «An Anna Blume» wurde in über 100 Sprachen übersetzt und findet sich inzwischen in fast allen großen Lyrik-Anthologien. Einige Kritiker halten es für das schönste Liebesgedicht deutscher Sprache, andere für ein Musterbeispiel von Nonsens-Humor. Ein dritter Aspekt sticht ebenfalls ins Auge: Das Gedicht verhandelt ein uraltes Thema der Kunst, nämlich die Darstellung der Welt in Wort und Bild, und es ist dabei modern, ja sogar postmodern, indem es selbstbezüglich genau diese Möglichkeit immer wieder ins Leere laufen lässt.

Natürlich finden sich Vorformen von Selbstreferenz in den Künsten, besonders der Literatur, die eben nicht nur die Welt darstellt, sondern immer wieder auch das Darstellen selbst thematisiert, etwa Shakespeares «Sommernachtstraum», Sternes «Tristram Shandy», Tiecks «Der gestiefelte Kater» oder Goethes «Faust». Doch in der Moderne und der Postmoderne nimmt der Selbstbezug eine besonders zentrale Stellung ein. Während klassische Kunst mit dem Finger auf die Welt zeigt, zeigen die postmodernen Künste mit einem zweiten Finger auf diesen Zeigefinger, wie es der Literaturwissenschaftler Dietrich Schwanitz einmal sinngemäß gesagt hat.¹⁰

Auch in «An Anna Blume» zeigen die Worte immer auf sich selbst. Schon die Buchstabenfolge «ANNA» ist ein Schlüssel zum Bauprinzip des gesamten Gedichts: Sie bildet einen Chiasmus, die rhetorische Figur der Kreuzung, die man mit dem Schema «A B B A» formalisiert. ANNA ist also nicht nur die Angebetete dieses modernen Minnesanges, sondern gleichzeitig ein Muster, das sich durch das Gedicht zieht: «Du bist – bist du?», «ich dir, du mir» oder «du ... wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du».

Doch das Spiel zwischen Wort und Gegenstand geht noch weiter. Zum Ende des Gedichts heißt es «Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken». Zunächst könnte man meinen, es müsste «streichelnd» heißen. Doch auch hier spielt Schwitters mit der Unentschiedenheit zwischen Lautform und Begriff. Der Rindertalg träufelt so, dass sich das Wort «streicheln» auf dem Rücken formt. In einigen späteren Ausgaben des Gedichts wird das Wort daher mit Großbuchstaben hervorgehoben: STREICHELN. Der Talg streichelt, indem er zu demjenigen Wort wird, das selbst wiederum «streicheln» bedeutet.



Dieselbe doppelte Lesart findet sich auch im Kompliment an die fiktive Anna Blume «du Herrlichste / von allen, du bist von hinten wie von vorne». Das Wort «Anna» ist als Palindrom von hinten wie von vorn gleich zu lesen und in seiner Symmetrie schön. Auf die Person Anna Blume bezogen bekommt das Kompliment der beidseitigen Schönheit eine ganz neue Lesart.

An beiden Stellen überblendet Schwitters «use» und «mention», wie der angelsächsische Philosoph Willard Van Orman Quine die Unterscheidung nennt: den Gebrauch eines Wortes (use) mit seiner Erwähnung (mention)¹¹. Wer sagt «Hannover ist die Landeshauptstadt von Niedersachsen» der gebraucht das Wort «Hannover», um über die Stadt zu sprechen. Wer hingegen sagt ««Hannover» hat acht Buchstaben», der erwähnt das Wort «Hannover», indem er über das Wort spricht.

Auch wenn Journalisten den Unterschied zwischen Gebrauchen und Erwähnen oft vernachlässigen, ist er fundamental. Wort und Ding haben nun einmal eine andere Ontologie, also eine andere Seinsart. Die Stadt Hannover besteht aus Asphalt, Backstein und Beton. Das Wort «Hannover» hingegen besteht aus Buchstaben. In der Philosophie und Mathematik unterscheidet man daher zwischen «Objektsprache» (Reden über die Objekte) und «Metasprache» (Reden über die Sprache, mit der man über Objekte redet)¹². Diese Unterscheidung hat Schwitters antizipiert und bewusst gebrochen.

DER REGELBRECHER

Schwitters Wort-Collagen folgen demselben Prinzip wie seine Kunst-Collagen. Im Vordergrund steht bei ihm immer die jeweilige Materialität: die physischen Werkstoffe auf der einen und die Klänge und Geräusche auf der anderen Seite. So wie Papierschnipsel, Holzstücke, Bindfäden, Drähte, Zeitungsreste, Stofffetzen und Farben in Schwitters bildender Kunst nur noch für sich und außerdem gleichwertig nebeneinander stehen, sind auch seine Gedichte und Wortspiele Materialsammlungen von Klangsnipseln. Wie das Weltbild nach dem Ersten Weltkrieg erschüttert war, ist auch Schwitters Kunst immer fragmentiert und ohne verbindliche Gewissheiten, ganz so wie Adorno «Kunst» als Ganzes definiert hat, als «das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.»¹³

Schon der Name «Anna Blume» ist ein *object trouvé*: entnommen einer Kritzelei, die Schwitters an einer Wand entdeckt hat. Seine Kunstrichtung MERZ entstammt dem beschnittenen Schriftzug «Kommerz und Privatbank», seine Unterschrift «Kuwitter» dekonstruiert seinen Namen und reduziert ihn auf den betonten Lautteil der Silben, und die berühmte «Sonate in Urlauten», kurz «Ursonate», basiert auf dem Lautgedicht «fmsbw» (1918) seines Freundes Raoul Hausmann.

Schwitters nahm 1921 zusammen mit seiner Frau Helma, Raoul Hausmann und Hannah Höch in Prag an einer Abendgesellschaft teil, bei der Hausmann dieses

Gedicht vortrug. Auf der Rückfahrt experimentierte Schwitters mit der Anfangszeile «fmsbwtäzäu» und nervte damit seine Mitreisenden, oder wie es Hausmann behutsam ausdrückt: «Er ließ den ganzen Tag nicht locker ... es wurde ein bißchen viel.»¹⁴ Erst Jahre später stellt Schwitters die Ursonate fertig. Sie ist in vier Sätze unterteilt und beginnt mit der Lautfolge «Fümms bö wö tää zää Uu».

Hausmann hat Schwitters dafür kritisiert, dass jener mit seinem Stück gerade nicht seinem experimentellen «Phonismus» gefolgt sei, sondern sich an der klassischen Sonatensatzform orientiert habe. Doch mit dieser Kritik verkennt er, dass Schwitters schon wieder einen Schritt weiter war. Seine Sonate ist weder ein klassisches Musikstück, noch eine formlose Lautfolge, sondern nimmt eine Zwitterstellung ein. Sie ist ein Klang-Hybrid – genauso wie seine reliefartigen Assemblagen in gewisser Weise 2,5-dimensional sind: Sie liegen auf der unscharfen Grenze zwischen zweidimensionalem Gemälde und dreidimensionaler Skulptur.

Ein Teil der Töne der Sonate sind buchstäblich Urlaute, also gerade keine Phoneme, die als kleinste Lauteinheiten definiert sind, die einen Bedeutungsunterschied machen (wie bei dem Paar «Haus» und «Maus»), sondern nur noch bedeutungsloses Klangmaterial, das nichts repräsentiert und auf nichts verweist. Andere Wörter wie «Rakete» enthalten noch einen Rest-Sinn, stehen aber kontextlos neben anderen Klängen.

In Schwitters Worten: «Elemente der Dichtkunst sind Buchstaben, Silben, Worte, Sätze. Durch das Werten der Elemente gegeneinander entsteht die 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. Mir tut der Unsinn leid, daß er bislang so selten künstlerisch geformt wurde, deshalb liebe ich den Unsinn.»¹⁵

DER KONKRETE POET

«Unsinn» ist das Stichwort: Viele von Schwitters Gedichten changieren nicht nur zwischen Gebrauchen und Erwähnen, Laut und Bedeutung, Text und Graphik, sondern vor allem zwischen Sinn und Unsinn, Ernst und Ironie. Nie ist die Form starr und konventionell, aber sie ist auch nie völlig zufällig. So hat Schwitters ein «Pornographisches i-Gedicht» publiziert, bei dem die rechte Seite durch einen Strich zensiert ist, sodass sich die Phantasie nicht nur in einer semantischen, sondern auch in einer typographischen Leerstelle abspielt.¹⁶ Darin steht unter anderem links neben einem Strich:

Die Zie
Diese Meck ist
Lieb und friedlich
Und sie wird sich
Mit den Hörnern

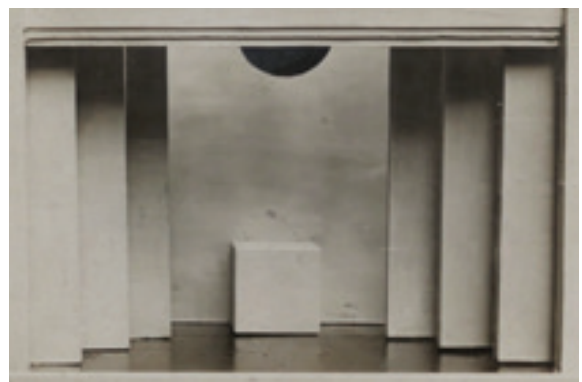
Die Erklärung des Gedichts ist dabei Teil des Gedichts selbst: «Der Strich zeigt, wo ich das harmlose Gedichtchen aus einem Kinderbilderbuch durchgeschnitten habe, der Länge nach.» In seinem «Gedicht für große Stotterer» werden die Silben zu Rhythmus-elementen fast wie bei einem gescratchten Hip-Hop-Track:

Ein Fischge, Fisch, ein Fefefefischgerippe
Lag auf der auf, lag auf der Klippe.
Wie kam es, kam, wie kam, wie kam es
Dahin, dahin, dahin?¹⁷

Im «Arbeiterlied» liest man: «Arbeiter/ Cis d/ Arbeiter/ Vorarbeiter/ Dreht Gewalt/ Vorarbeiter dreht Gewalt/ Dreht Cis d/ Vorarbeiter/ Gewaltarbeiter/ Vorgewalt Cis d.»¹⁸ Beim Halbtonschritt von Cis zu D hört das musikalisch geschulte Ohr jene Dissonanzen heraus, die schweres Arbeitsgerät auf der Baustelle und in der Fabrik erzeugen. Gleichzeitig ist der Klang der Notennamen «Cis d» selbst noch einmal onomatopoetisch: auch er ahmt lautmalerisch Arbeitsgeräusche nach. Schwitters führt hier also sogar drei Ebenen zusammen: Semantik, Phonetik und musikalische Harmonielehre.

Im «Gedicht ZA (elementar)» drückt Schwitters das Alphabet rückwärts, sodass sich ein kurzes Wort formt: «po», vielleicht nicht ganz ohne Hintergedanken. Sein Niesscherzo beginnt mit «tesch / haisch / tshiaa» und sein Hustenscherzo folgelogisch mit «kraff / püsch / kraff» – übrigens mit der Regieanweisung «Das Ganze husten».

Schwitters «Konkrete Poesie», wie Theo van Doesburgs diese Kunstform 1930 taufte, hat natürlich Vorläufer, man denke an «Fisches Nachtgesang» von Morgenstern oder an Gedichte von Lewis Carroll oder Guillaume Apollinaire. Wie schon bei der Collage oder der Performance hat Schwitters die Kunstformen nicht erfunden, aber mit dem unbedingten Willen zur Perfektion weiterentwickelt. Picasso und Braque haben schon im Jahr 1911 Klebebilder erschaffen, aber erst Schwitters hat die Collage zur Vollendung gebracht. Hausmann experimentierte vor Schwitters mit Lautgedichten, aber erst Schwitters hat eine 40-minütige Ursonate komponiert.



DER SCHALK

Auch Roland Barthes' und Michel Foucaults Denkfigur vom «Tod des Autors» hat Schwitters vorweggenommen, ebenso die Grundidee von Luigi Pirandellos «Sechs Personen suchen einen Autor». In seinem Bühnenstück «Stehgreiftheater Merz» folgt auf eine kurze Werbetafel «Aus Damenhüte werden die modernsten Herrenhüte gepresst» eine Unterhaltung zwischen der Figur Schwitters und dem Publikum, zu dem unter anderem «der Aufgeregte» und «die Fistelstimme» gehören. Das Publikum nennt Schwitters «Quatschkopf» und «Idiot», bis dieser erklärt, dass der Dichter abgeschafft sei und allein das Publikum über den «Wert des Gesamtkunstwerks» entscheide, worauf die Leute «Bravo» und «Er ist genial» rufen.

Dieser selbstironische Humor findet sich in vielen Texten von Schwitters, in denen er immer wieder mit kleinbürgerlichen Klischees spielt. In einer Karte an Friedrich («Friedel») Vordemberge-Gildewart beispielsweise bittet er den Kollegen gewissenhaft und akkurat «zum Mittagessen um 1 Uhr» am zweiten Weihnachtstag, um gleich hinzuzufügen «Für den Nachmittag laden wir dann noch Dada ein.»¹⁹

Für eine bevorstehende Reise mit dem Ehepaar Michel setzt Schwitters am 1. September 1927 eine Art Vertrag über die Abrechnung des Kilometergeldes auf, vergisst aber nicht zu erwähnen, dass «weibliche Personen im blühendsten Alter» von ihm und Herrn Michel «gemeinsam genossen» werden, während Frau Michel die «männlichen Eroberungen» allein zufallen. Jedoch: «Geistige Eroberungen werden unter die 3 Teilnehmer der Fahrt zu gleichen Teilen geteilt.»²⁰

Kurt Schwitters war Merzkünstler mit einem Augenzwinkern, außerdem Typograph, Webetexter, Performance-Künstler, Lyriker, Märchenerzähler, Innenarchitekt, Maler, Bildhauer und Dramatiker mit Sinn fürs Absurde, kurz: der große Individualist der Avantgarde. Jeder Gebildete sollte ihn kennen.

Fussnoten >>



-
- 1 Zitiert nach Jochen Meyer (1994) Paul Steegemann Verlag: 1919–1935, 1949–1955. Hannover: Sprengelmuseum, S. 58
 - 2 Für einen Überblick, siehe Hübl, Philipp (2015) Der Untergrund des Denkens. Eine Philosophie des Unbewussten. Reinbek: Rowohlt.
 - 3 Winkelmann, Judith (1995) Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters. Frankfurt am Main/Berlin: Peter Lang, S. 133
 - 4 Huelsenbeck, Richard (1957) Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden: Limes, S. 96
 - 5 Schwitters in Der Ararat von 1921, zitiert nach Pörtner, Paul (1961) Literarische Revolution 1910–1925 (Band 2). Berlin: Luchterhand
 - 6 Schmalenbach, Werner (1967) Kurt Schwitters. Köln: DuMont, S. 47
 - 7 für einen Überblick, siehe Hübl, Philipp (2019) Die aufgeregte Gesellschaft. Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken. München: C. Bertelsmann
 - 8 Adorno, Theodor W. (1950) Studien zum autoritären Charakter. Frankfurt am Main: Suhrkamp
 - 9 für einen Überblick, siehe Hübl, Philipp (2019) Die aufgeregte Gesellschaft. Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken. München: C. Bertelsmann
 - 10 Schwanitz, Dietrich (1990) Systemtheorie und Literatur. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 143 f.
 - 11 Quine, Willard Van Orman (1940) Mathematical Logic. Cambridge (MA): Harvard University Press
 - 12 Ohne diese Unterscheidung kann man zum Beispiel zwei epochale Schriften der modernen Mathematik nicht verstehen: Bertrand Russells Widerlegung der Cantorsche Mengenlehre und Kurt Gödels Unvollständigkeitssatz.
 - 13 Adorno, Theodor W. (1979) Gesammelte Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 10
 - 14 Hausmann, zitiert nach Schmalenbach, Werner (1967) Kurt Schwitters. Köln: DuMont, S. 223
 - 15 Schwitters, Kurt (1973–1981) Die literarischen Werke. Köln: DuMont (herausgegeben von Friedhelm Lach), Band 5 S. 77
 - 16 Schmalenbach, Werner (1967) Kurt Schwitters. Köln: DuMont, S. 216
 - 17 Schwitters, Kurt (1973–1981) Die literarischen Werke. Köln: DuMont (herausgegeben von Friedhelm Lach), Band 1, S. 118.
 - 18 Schwitters, Kurt (1973–1981) Die literarischen Werke. Köln: DuMont (herausgegeben von Friedhelm Lach), Band 1, S. 80 (Teile des Lieds sind ins «Merzgedicht 8» eingebaut in «Die Zwiebel», siehe Band 2, S. 23)
 - 19 Siehe in diesem Katalog, Nr. 42
 - 20 Siehe in diesem Katalog, Nr. 51

