

1. Vorläufer und Einflüsse

Die visuelle Lautpoesie ist eine Erfindung, die in dieser Form der Text-Bild-Verbindung erst durch den Dadaismus möglich geworden ist. Sie basiert jedoch auf Neuerungen in der (Literatur-)Sprache und Kunst, die um die Wende zum 20. Jahrhundert auftraten.

Bedeutend für diese Entwicklung war der *Sturm*-Kreis um Herwarth Walden durch dessen persönliche Verbindungen¹ sowie die Publikationen wie die Zeitschrift *Der Sturm* und die Ausstellungen in der gleichnamigen Galerie. Ein markanter Zeitpunkt ist in diesem Zusammenhang zudem das Jahr 1912: Der *Sturm* öffnet sich für die bildende Kunst der internationalen Avantgarde und präsentiert die wichtigsten und umstrittensten Bewegungen: Kubismus, Futurismus und Expressionismus. 1912 ist auch das Jahr, in dem Raoul Hausmann mit zwei Artikeln in *Der Sturm* debütiert und über diesen Kontakt zum *Sturm*-Kreis von seiner traditionellen Künftlerausbildung zur Avantgarde gelangt. Wassily Kandinskys bedeutende Abhandlung *Ueber das Geistige in der Kunst*² erscheint zur gleichen Zeit und ist in den folgenden Jahren eine wichtige Grundlage der Theoriebildung zu Kunst und Sprache.

Anhand der Innovationen im Werk von Paul Scheerbart und Christian Morgenstern sowie der Theorie zur Abstraktion von Kandinsky soll im Folgenden dargelegt werden, welche Einflüsse in Berlin auf Raoul Hausmann gewirkt haben.

1.1 Die Lautpoesie in Scheerbarts Romanen

*„Wir müssen viel öfter dran denken, daß unser ganzes Leben
wirklich nur ein plastisches Schattenspiel ist.“³*

Paul Scheerbart, Mitte des 19. Jahrhunderts in Danzig geboren, zog im Alter von 25 Jahren nach Berlin, wo er 1892 zusammen mit Erich Mühsam und Otto Erich Hartleben den „Verlag deutscher Phantasten“ gründete. Er stand in engem Kontakt mit Herwarth Walden und anderen Künstlern und Theoretikern des späteren *Sturm*-Kreises, wie Salomon Friedlaender, August Stramm und Oskar Kokoschka. 1915, also noch vor Beginn des Dadaismus, starb Scheerbart in Berlin, angeblich, weil er aus Protest gegen den ersten Weltkrieg nichts mehr gegessen habe. Ähnlich eigenwillig wie der Mythos um seinen Tod ist auch das Leben und Werk Scheerbarts, der nicht nur einer der Wegbereiter des Expressionismus war, sondern

¹ So war Herwarth Walden u. a. mit Paul Scheerbart, Wassily Kandinsky, Hugo Ball und F. T. Marinetti befreundet bzw. stand mit diesen in Kontakt.

² Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige*, 1980. Erstveröffentlichung 1912.

³ Scheerbart, *Immer mutig!*, 1986, S. 62.

m. E. auch einige Grundstrukturen des dadaistischen Künstlerlebens vorwegnahm. So war er gleichzeitig Dichter und bildender Künstler, denn er illustrierte einige seiner Werke selber. Mit der *Jenseits-Galerie*⁴ erscheint 1907 in Berlin sogar die einzige selbständige Veröffentlichung von zehn Zeichnungen, die laut des kommentierenden Textes die Vergrößerungen photographischer Aufnahmen von „jenseits der Neptusbahn“⁵ sein sollen. In geradezu dadaistischer Manier spielt Scheerbart nicht nur hier mit Realität und Fiktion. So lässt er in seinen phantastischen Romanen durchaus auch den ‚Dichter Paul Scheerbart‘ auftauchen, stellt sein eigenes Werk in den Mittelpunkt seiner Romane oder schafft einen ironischen und direkten Bezug zur Realität: „Die Gesichter der Dürren bekamen oft einen Ausdruck, der mich an bekannte Persönlichkeiten erinnerte, die vielleicht heute noch auf der Erdenrinde eine Rolle zu spielen sich einbilden.“⁶

Auf diese Weise verbindet Scheerbart bereits auf eine ähnlich unmittelbare Art Kunst und Leben wie später die Dadaisten. Er bleibt damit jedoch noch im Bereich der Literatur und Kunst, während die Dadaisten einen Schritt weiter gingen. Sie lancierten u. a. bewusst falsche Anzeigen und Berichte in Tageszeitungen.⁷ Schon bei Scheerbart dient die Sprache nicht mehr nur der Vermittlung von Inhalten, sondern wird gleichzeitig zum gleichberechtigten Kunstmittel. Der – in dieser Zeit stark kritisierten – Logik der Realität wird eine eigene Logik des Kunstwerks entgegengesetzt, so dass sich der Rezipient einen neuen Zugang dazu suchen muss. Das gilt vor allem für einige in die Romane Scheerbarts eingefügte Gedichte, die lediglich aus Lauten bestehen. Sie können inhaltlich nicht gedeutet werden und verlangen ein Verständnis, das über den Zusammenhang hergestellt werden muss, und eine andere Art des Lesens, bei dem der Klang der sprachlichen Äußerung im Vordergrund steht.

Vergleicht man Scheerbart mit Hausmann, für den der Dadaismus zum Kunst- und Lebensstil wurde, so finden sich einige Parallelen in Leben und Werk. Beide führten ein höchst eigenwilliges, egozentrisches Künstlerleben und beide befassten sich lange mit einer ungewöhnlichen Erfindung: Scheerbart mit dem Perpetuum mobile, an dessen Entwicklung er die meiste Zeit seines Lebens arbeitete, Hausmann mit dem Optophon, das die technische

⁴ Scheerbart, *Jenseits-Galerie*, 1907.

⁵ Ebenda, o. S.

⁶ Scheerbart, *Immer mutig!*, 1986, S. 220.

⁷ So Walter Serner, dem es im Juli 1919 gelingt, im *St. Gallener Tageblatt* den Bericht über ein Duell zwischen Tristan Tzara und Hans Arp erscheinen zu lassen. Abgedruckt in: *Dada Zürich*, 1992, S. 122f.

Umsetzung seiner synästhetischen Kunstauffassung war.⁸ Diesem exzentrischen Lebensstil entsprechend findet man bei beiden eine enge Verbindung zwischen dem eigenen Leben und dem literarischen Werk. Die ironisch-phantastischen Brechungen in den Romanen Scheerbarts werden bei Hausmann zum Kunstprinzip. Hausmanns Roman *Hyle*⁹ ist ebenfalls eine unmittelbare Verbindung von Leben und Kunst. Während Scheerbart jedoch eine phantastische Welt erfindet und durch reale Elemente ironisch bricht, basiert Hausmanns Roman allein auf autobiographischen Erfahrungen, die er vor allem durch die Sprache künstlerisch verfremdet. So rückt bei Hausmann die Wirkung der Sprache in den Vordergrund.

Scheerbart und Hausmann veröffentlichten beide jeweils Texte in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Aktion*¹⁰ und standen darüber mit den gleichen Avantgarde-Kreisen in Kontakt. Möglicherweise sind sie sich seit 1912 bei Herwarth Walden begegnet. Von einer Bekanntschaft wird jedoch nicht berichtet und auch Hausmann spricht nicht davon. Erst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg äußert Hausmann die zu der Zeit schon gängige Einschätzung, Scheerbart habe mit dem Gedicht *Kikakokú Ekorláps*¹¹ das erste Lautgedicht im deutschen Sprachraum geschrieben. In diesem Zusammenhang erwähnt er auch, dass er den *Eisenbahnroman* von Scheerbart, in dem dieses Gedicht enthalten ist, 1920 gekauft habe.¹² Es ist also unklar, ob die Gedichte Scheerbarts tatsächlich ein direktes Vorbild für Hausmanns Lautpoesie waren, wie es der Scheerbart-Forscher Michael Matthias Schardt annimmt.¹³ Meines Erachtens sind sie lediglich einer der wichtigen Einflüsse, wie auch die späteren Neuerungen des Futurismus und Expressionismus, die zur Entwicklung einer eigenständigen Lautpoesie führten. Durch den *Sturm*-Kreis vermittelt, dürften Scheerbarts Gedichte sowohl den Züricher als auch Berliner Dadaisten bekannt gewesen sein, von denen die meisten direkten Kontakt zu Walden hatten. Die visuelle Lautpoesie selber geht jedoch, wie noch

⁸ Hausmann besaß in Berlin den Text *Perpetuum mobile* von Scheerbart. In einem Brief vom 11.01.1968 bittet seine Tochter Vera um dessen Zusendung. Der Brief ist im ARH Rochechouart.

⁹ Der Roman umfasst ca. 1000 Seiten von denen jedoch nur ein Drittel publiziert wurde. Vgl. Hausmann, *Hyle*, 1969.

¹⁰ *Die Aktion*, eine expressionistische, politisch engagierte Zeitschrift, wurde von Franz Pfemfert herausgegeben.

¹¹ Scheerbart, *Eisenbahnroman*, 1986, S. 567. Im Anhang Nr. 2.

¹² Dies schreibt Hausmann in dem unpublizierten Text *Noten zur Geschichte des Lautgedichtes*, der sich im ARH Rochechouart befindet.

¹³ „Scheerbart wirkte auch auf die dadaistische Bewegung. Lautgedichte wie *Kikakokú! Ekoráláps!* beispielsweise wurden von Hugo Ball, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann und anderen nachgeahmt und zu einer eigenständigen Gedichtform erweitert“ (Schardt, Nachwort, 1992, S. 191).

gezeigt wird, über die Innovationen Scheerbarts hinaus, weshalb sie keine direkte Nachahmung ist.

Johannes Baader, der seit 1905 eng mit Raoul Hausmann befreundet war, vermittelt in seinem Text *Paul Scheerbarts Leichenbegräbnis in Lichterfelde* einen literarischen Eindruck von Scheerbarts Wirkung, die über dessen Tod hinaus anhielt.¹⁴ Möglicherweise handelt es sich ursprünglich um den Text *Mein letztes Leichenbegängnis*, den Baader 1920 bei der Dada-Tournee vortrug. Darin ehrt er Scheerbart als einen ‚Ur-Dadaisten‘:

„Noch einmal sprach Paul Scheerbart ‚Zepp!‘, dann tat der Hauptmann der Leichenträger mit Trauerstimme seine Pflicht, die ihm vorgeschrieben ist, wenn kein Pfarrer am Grab spricht. ‚Ich bitte um ein stilles Gebet.‘ Alles murmelte ‚dada‘, und mit lustigen Weisen, wie es so Brauch ist, verließ die Menschenmenge im Dada-Foxtrott von Raoul Hausmann den Lichterfelder Friedhof.“¹⁵

Baaders Text ist eine in dadaistischer Manier gehaltene ironische Mischung aus Realität und Fiktion, in dem Scheerbart einerseits als Toter auf der Bahre erscheint, während er gleichzeitig aber in Verquickung mit seinen literarischen Phantasien als „schwimmende Elektronenseele“¹⁶ aus vollem Halse lacht bzw. sich mit „Zepp!“¹⁷ zu Wort meldet. Ähnlich gespalten ist die Trauergemeinde, zu der Baader 1915 tatsächlich gehört haben könnte. Während Herwarth Walden ergriffen die „letzte Leichenpredigt“¹⁸ hält, scheinen Baader und Mynona, d. i. Salomon Friedlaender, den Kontakt zu Scheerbart herzustellen, der zuvor „seine Karikaturen und Jenseitszeichnungen durch den Äther“¹⁹ gewirbelt hat:

O wie war sie schön, Herwarth Waldens letzte Leichenpredigt, und wie zitterte sein Zylinder gerührt durch die Hand des Kunstgewaltigen und wie sah er mit Verachtung auf den Oberdada, der ganz ohne Zylinder und ohne Ornat (ja er war noch nicht einmal der Oberdada) mit seinem Mynona Skulpturen in den Sand schrieb, Jenseitsskulpturen, von dem Ätherleib Scheerbarts entworfen [...] ²⁰

An dieser Stelle verdeutlicht Baader schon die Differenzen zwischen dem „Kunstgewaltigen“²⁰, dem im *Sturm*-Kreis – durchaus auch autoritär – Einheit stiftenden Herwarth Walden, und den Dadaisten, die sich vor allem mit Humor – vom Lachen bis zur bissigen Kritik – gegen alle äußeren Zwänge und vereinheitlichenden Ideen wehrten. Diese Einstellung verbindet

¹⁴ Vgl. Baader, Paul Scheerbarts Leichenbegräbnis, 1921. Der Text erschien erstmals in: Das Bordell: eine groteske Publikation. Hrsg. von Fried-Hardy Worm. Berlin 1921.

¹⁵ Ebenda, S. 727.

¹⁶ Ebenda, S. 726

¹⁷ Ebenda, S. 727.

¹⁸ Ebenda, S. 726.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda, S. 726.

die Dadaisten nachträglich mit Scheerbart, der in seinem Künstlerleben mit Humor zwischen Realität und Phantasiewelt pendelte, sich also weder persönlich noch als Künstler festlegte. Baader entdeckt so Scheerbart, der eigentlich dem Kreis der *Sturm*-Expressionisten angehörte, für den Dadaismus.

*Manches Gedicht mit viel Genie
Ist nur Verhöhnung der Poesie.*²¹

Im Hinblick auf die visuelle Lautpoesie lassen sich ebenfalls Vergleiche zwischen Hausmann und Scheerbart anstellen. Beide haben eine Vorliebe für fiktive Sprachen, neue Wörter und neue Formen. Beide imaginieren die Vorbilder für diese neuen Sprachformen auch im außereuropäischen Raum, vorzugsweise im Orient, oder sogar im Weltraum. Im Unterschied zu Hausmann, der mit seinen Gedichten unmittelbar auf die neuen technischen Möglichkeiten aber auch die orientalische Musik reagiert, ist Scheerbarts Referenz unreal: der imaginierte Kosmos, der der Welt der „Erdenrindenbewohner“²² entgegensteht, die zudem meist ignoriert wird. Der Weltraum ist in *Na prost!*²³ der Ort der Handlung oder wird – wie in *Immer mutig!* – in den vielen eingeschobenen Geschichten thematisiert.²⁴

Frank Rottensteiner beschreibt diesen Aspekt in Scheerbarts Werk wie folgt:

Dieses Weltall ist eine Orgie von Farben und bunten Wandlungen, die keinen tieferen Sinn haben, als den Ausdrucksreichtum der Welten optisch am vorteilhaftesten zur Geltung zu bringen, die nie enden wollenden, aber letztlich ziellosen Veränderungen. Daraus ergibt sich aber auch der trotz aller Veränderungen seltsam statische Eindruck dieser Welt, die ewige Wiederkehr des Gleichen im Ornament, trotz Scheerbarts programmatischer Sehnsucht nach dem „Anderen“, dem „Neuen“.²⁵

In diese Romane, die aus vielen oft zusammenhangslosen Episoden bestehen, sind Gedichte integriert, von denen fünf nicht aus Worten, sondern allein aus Lauten gebildet werden: *Lifakûbo iba solla* wurde zusammen mit der Geschichte *Der arme Engel. Künstlerlegende* im November 1892 in der Zeitschrift *Das Atelier* veröffentlicht,²⁶ *Kikakokú Ekorláps* im *Eisenbahnroman* von 1897,²⁷ der *Monolog des verrückten Mastodons* im Roman *Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferderoman mit dreiundachzig merkwürdigen Geschichten* von

²¹ Scheerbart, Werke, Bd. 9, 1994, S. 49.

²² Scheerbart, Werke, Bd. 6, 1990, S. 324.

²³ Vgl. Scheerbart, *Na Prost!*, 1986.

²⁴ Vgl. Scheerbart, *Immer mutig!*, 1986.

²⁵ Rottenstein, *Dichter des „anderen“*, 1996, S. 265.

²⁶ Scheerbart, Werke, Bd. 10,2, 1996, S. 737. Im Anhang Nr. 1.

²⁷ Vgl. Scheerbart, *Eisenbahnroman*, 1986, S. 567.

1902²⁸ sowie *Osimânu! Asimênu!* und *Luriwêpa selakârri* im Roman *Na Prost! Phantastischer Königsroman* von 1898.²⁹

Jürgen Berners und Sören Eberhardt gehen bei ihrer Analyse der Lautdichtungen Scheerbarts einerseits davon aus, dass eine Interpretation dieser Gedichte nur durch die Heranziehung des Kontexts möglich sei, andererseits vertreten sie jedoch die Ansicht, dass Scheerbart mit diesem Kontext vom Spiel mit den reinen Lauten ablenken wolle.³⁰ Meines Erachtens ist es aber gerade diese lautliche Qualität der Gedichte, die Scheerbart bewusst als deren wichtigstes Element betont. In der Rahmenhandlung wird sowohl ihre Funktion im jeweiligen Roman benannt als auch die Art ihres Vortrags konkretisiert: *Kikakokú* wird als das Beispiel der „ekoralápsischen Richtung“³¹ vorgelesen, die beiden Zaubersprüche *Osimânu!* und *Luriwêpa selakârri* trägt der Zauberer jeweils „laut und deutlich“ vor, und der Vorleser des *Monologs des verrückten Mastodons* sucht sich eine erhöhte Position auf der Pyramide der „Leibersäulen“³², um ihn mit „furchtbar ernstem Tonfall“³³ vorzulesen. Die Hauptfigur, der Dichter, deklamiert, lässt seinen Text „leise gespenstisch ertönen“ oder mit „hastigen Worten hervorkommen“, donnert mit furchtbarer Stimme oder liest leise. In dem Roman *Na prost!* ist es bezeichnenderweise in der Regel ein Germanist mit dem Namen Brüllmeyer, der die Manuskripte vorliest. Mal „kommst fein – ein bisschen springend und hüpfend – heraus“, dann trägt er sie mit donnernder Stimme vor oder tiefernt, dann mit Begeisterung oder er liest hastig „hüpfend wie ein See, über den ein frischer Morgenwind weht“. So wird also vor allem über den Kontext das Spiel mit den reinen Lauten situiert und betont. Darauf weisen auch die zusätzliche Akzentuierung einiger Buchstaben und die vielen Ausrufezeichen hin.

Darüber hinaus stehen die Gedichte gerade durch ihre Sinnlosigkeit in einem Zusammenhang mit den anderen Episoden: Auch wenn diese eine inhaltliche Bedeutung haben, sich manchmal Anspielungen – etwa auf den wilhelminischen Militarismus – erkennen lassen, sind sie insgesamt für die Logik der Wirklichkeit kaum zugänglich, so dass das reine Spiel

²⁸ Scheerbart, *Immer mutig!*, 1986, S. 221. Im Anhang Nr. 5.

²⁹ Scheerbart, *Na prost!*, 1986, S. 50 und 52. Im Anhang Nr. 3 und 4.

³⁰ Berners/Eberhardt, *Lautdichtung*, 1996, S. 415.

³¹ Scheerbart, *Eisenbahnroman*, 1986, S. 566.

³² Scheerbart, *Immer mutig!*, 1986, S. 221.

³³ Ebenda.

mit der Sprache in den Vordergrund rückt. Ironisch-spielerisch weist der Dichter, als Romanfigur Paul Scheerbart, darauf hin:

Die Sehnsucht nach dem Verstandenwerden ist gleichfalls nur was Niederes – Dualistisches.
Der Zweite ist sehr überflüssig. [...]
Padua bleibt eben Padua!
Diesen Satz wird ebenfalls kein Mensch verstehen – ich versteh' ihn selber nicht.³⁴

Aus diesem Grunde stoßen auch die Deutungsversuche von Peter Christian Lang rasch an Grenzen: Er bemüht sich, die rein aus Lauten bestehenden Gedichte aufgrund einer inhaltlichen Bedeutung zu unterscheiden. *Kikakokú* sei eine auf sich selbst reduzierte Textstruktur, d. h. „Worte und Sätze bilden eine Minimalsyntax, die gerade die notwendigen Bedingungen erfüllt, um als mögliche Sprache angesehen werden zu können“.³⁵ Ohne diese Minimalstruktur sei dieser Text jenseits von Sinn und Unsinn. Eine Zunahme an Sinn erkennt Lang nun ausgerechnet im Monolog des *verrückten Mastodons*:

Nicht nur semantisch als verrückter Mastodonmonolog, sondern auch pragmatisch als Redetypus (Monolog) bestimmt, ist dieser Text potentiell sinnhaltiger als die nicht typenmäßig spezifizierte *Kikakokú*-Geschichte.³⁶

Dennoch beurteilt er auch diesen Text als primär unsinnig und lediglich textsyntaktisch interpretierbar. Dem Zauberspruch *Osimânu! Asimênu!*, der in den Text integriert sei und als Zauberspruch wirke, spricht Lang den meisten Sinn zu, was er folgendermaßen erklärt:

Eine Zunahme von Sinn im Unsinn in der hier gegebenen Reihenfolge der Lautdichtungen, nämlich von dem pauschal formal-pragmatisch unsinnigen *Kikakokú* über den pragmatisch-semantisch überhaupt spezifizierten *Monolog des verrückten Mastodons* bis hin zu dem pragmatisch eindeutig bestimmten Zauberspruch, ist als Verhältnis der – je nach syntaktisch-semantisch unsinnigen – Lautdichtung zueinander festzuhalten.³⁷

Mit dieser Interpretation greift Lang m. E. zu kurz. Indem Scheerbart bewusst keine Worte, sondern wortähnliche Gebilde wählt, die im Romanzusammenhang vor allem die Funktion haben, vorgetragen zu werden, liegt der Schwerpunkt beim Klang dieser Gebilde und nicht mehr bei ihrer inhaltlichen Aussage. Die verwendeten Satzzeichen dienen hier der Markierung von Betonungen und Pausen sowie der Imitation von Sprachklängen. Ähnliches gilt für die Akzente, durch die sich Lang gänzlich an einer „syntaktisch-semantischen Interpretation“³⁸ gehindert sieht – was nicht weiter verwunderlich ist: Diese Laute kann man nicht nur

³⁴ Scheerbart, Eisenbahnroman, 1986, S. 561 f.

³⁵ Lang, Literarischer Unsinn, 1996, S. 281.

³⁶ Ebenda, S. 283.

³⁷ Ebenda, S. 285.

³⁸ Ebenda, S. 280.

dem Deutschen nicht zuordnen, sie gehören schlicht zu keiner Sprache, auch wenn für die Verschriftlichung Akzente verwendet werden bzw. der Eindruck vermittelt wird, es handele sich um *irgendeine* fremde Sprache. Zudem wird *Kikakokú* im Text sogar einer Richtung zugeordnet, die „das Verstandenwerdenwollen bekanntlich längst überwunden hat“.³⁹ Der Vortrag des Gedichts gibt der Figur Scheerbart den Anlass, „gegen den Rationalismus“ zu wettern, „der Alles verstehen will“.⁴⁰ Im Gegensatz dazu protestiert der Dichter Scheerbart des Nilpferderomans heftig gegen den Vortrag des „Monologs des verrückten Mastodons“ mit der Erklärung: „Das ist ja eine längst veraltete Geschichte – die zählt nicht mit.“⁴¹ Die Sprache als Mittel der Erkenntnis wird so also in den Romanen von Scheerbart nicht nur durch diese Erklärungen abgelehnt, sondern auch literarisch überwunden. Vor allem die auf dem reinen Klang basierenden Gedichte opponieren am entschiedensten gegen die ‚veraltete‘ Funktion der Sprache, Inhalte zu vermitteln.

Vergleicht man die Gedichte nach rein formalen Kriterien, so sind sie gleich aufgebaut: Es sind zeilenmäßig geordnete Ansammlungen von wortähnlichen Lautkonstruktionen, die ihren Sinn allein durch den Zusammenhang bekommen, als Zauberspruch, als ernsthafte Unterhaltung, als Monolog, kurz als *Imitation* einer im realen Leben sinnvollen sprachlichen Äußerung.

Hinsichtlich ihrer Funktion als Vortragskunst und ihrer Konstruktion aus wortähnlichen Lautverbindungen ergeben sich zwar Parallelen zur späteren visuellen Lautpoesie, doch bleiben Scheerbarts Gedichte noch im Bereich der Literatur. Sie sind untrennbare Bestandteile der jeweiligen Romane. Berners und Eberhardt weisen bereits darauf hin, dass sie nie als Einzeltexte veröffentlicht wurden.⁴² Damit bleiben diese Gedichte zum Teil in der Tradition vor allem des 19. Jahrhunderts verwurzelt, in der es ebenfalls unterschiedliche Formen von Klangmalerei gibt, wie Zaubersprüche als Bestandteil von Märchen oder erfundene fremde Sprachen, die durch unverständliche Laute nachgeahmt werden.⁴³ Durch die strikte Loslösung von jeder inhaltlichen Aussage oder Assoziation sind diese Gedichte Scheerbarts jedoch schon Vorbild für die avantgardistischen radikalen Neuerungen.

³⁹ Scheerbart, Eisenbahnroman, 1986, S. 566 f.

⁴⁰ Ebenda, S. 567 f.

⁴¹ Scheerbart, Immer mutig!, 1986, S. 221.

⁴² Berners/Eberhardt, Lautdichtung, 1996, S. 415.

⁴³ Alfred Liede verweist u. a. auf die *Imitation* des Japanischen im Werk von Mathias Claudius und den Einfluss von Jonathan Swifts *Gulliver's Travels*. Vgl. Liede, Dichtung als Spiel, 1992, S. 232 f.

1.2 Laut und Bild in Morgensterns Gedichten

*Zu den Galgenliedern braucht man nichts als Unbefangenheit,
Naivität, Herzenseinfalt. [...] Es sind dumme kleine Schmetterlinge,
auf der Wiese geistiger Freiheit gefangen.*⁴⁴

Anders als Paul Scheerbart bewertete Christian Morgenstern seine eigene humoristische Lyrik immer als eine Art Randerscheinung seines eigentlichen, ernstesten Werks. Obwohl er die Bedeutung seiner *Galgenlieder* durchaus erkannte und schätzte, gelang es ihm nicht, beide Facetten seines Werks als gleichbedeutend anzusehen. Die *Galgenlieder*, zu denen auch *Gingganz* und *Palmström* gehören, seien – so Morgenstern – aus naiver „Künstlerjugend-laune“ entstanden und würden erst mit der Zeit reifer und „literaturfähiger“.⁴⁵

Ihrer Entstehung nach sind die *Galgenlieder* tatsächlich ein Produkt der „Künstlerjugend-laune“: In der achtköpfigen Gruppe junger Künstler, zu der Dichter, Maler und Schauspieler zählten und die sich aufgrund eines Ausflugs zu einem ehemaligen Galgenberg in der Nähe Berlins *Galgenbund* nannte, wurden diese Texte für quasi-religiöse Zeremonien genutzt. Bei den wöchentlichen Versammlungen feierte die Gruppe einen Kult, zu dem eine Urteilstvollstreckung gehörte. Jedes Gruppenmitglied erhielt einen neuen, der Gruppe entsprechenden Namen. So nannte sich z. B. der Schauspieler Friedrich Kayssler „Gurgeljochen“. Morgenstern brachte Gedichte mit, die von einem weiteren Mitglied der Gruppe, Julius Hirschfeld, für den Vortrag im Stil liturgischer Gesänge vertont wurden. Entsprechend der Mitgliederzahl gab es zunächst acht „geweihte Texte“, die in einem Kästchen aufbewahrt wurden, das sich in einem Hufeisen befand. Zu den weiteren Liedern dieser Zeit gehörten auch schon *Das große Lalula*⁴⁶ und *Fisches Nachtgesang*. Der *Galgenbund*, der gerade einmal ein Jahr überdauerte – vom Sommer 1895 bis Juli 1896 –, war dennoch mehr als eine Laune junger Künstler. Im geselligen Bohèmeleben in Berlin gab es viele ähnliche Künstlervereinigungen. So gehörte Morgenstern noch vier weiteren Gruppen an.⁴⁷ Ohne die *Galgenlieder* wäre der *Galgenbund* jedoch vermutlich in Vergessenheit geraten. Damit unterschieden sich diese Gruppen grundlegend von den späteren dadaistischen Verbindungen, die die Öffentlichkeit suchten. Der *Galgenbund* diente zwar auch dazu, aus der kritisierten bürgerlichen Gesellschaft auszu-

⁴⁴ So schreibt Morgenstern an Sofie Reis in einem Brief vom 29.12.1912, abgedruckt in: Morgenstern, Werke und Briefe, Bd. 3, 1990, S. 901.

⁴⁵ Dies erklärt Morgenstern in einem Brief vom Herbst 1911. Ebenda, S. 897.

⁴⁶ Ebenda, S. 61. Im Anhang Nr. 7.

⁴⁷ Er war Mitglied des „Friedrichshagener Kreises“, des „Verbrechertischen“ bei Erich Hartleben, der „Neuen Gemeinschaft“ und des „Ordens“.

brechen, um sich einen künstlerischen Freiraum zu verschaffen, eine Wirkung nach außen war jedoch nicht intendiert.

Morgenstern behauptet in einem Brief, dass an die Publikation der *Galgenlieder* „ursprünglich nicht im Entferntesten gedacht worden war.“ Sie seien von seinem Verleger Bruno Cassirer „ans Tageslicht gezogen“ worden.⁴⁸ Tatsächlich ist es jedoch Morgenstern selber, der sich schon bald nach der Auflösung des Galgenbundes mit einer möglichen Publikation der *Galgenlieder* beschäftigt, die er folgendermaßen begründet: „Es wäre wirklich labend, wenn dieses Humoristikum ans Licht treten würde, etwa des Mottos: Es gibt keine Kinder mehr?“⁴⁹ Morgenstern erweitert die Sammlung in den folgenden Jahren, plant weitere Formen der Veröffentlichung und will auch drei Vorreden integrieren, die er bereits im November 1896 in der Zeitschrift *Jugend* veröffentlicht hatte. Sie enthalten schon Morgensterns Grundüberzeugung, dass seine sogenannte abseitige Lyrik eine Erneuerung der Literatursprache sei durch die befreiende Wirkung des Humors – so die Freude am kindlichen Spiel – und den kreativen Umgang mit der Sprache. Die Bedeutung, die er schon 1911 einer solchen Lyrik gibt, ähnelt – allerdings weniger provokant – bereits den dadaistischen Ideen. Die Zeitgenossen sollen mit solchen Texten sozusagen aufgeweckt werden:

Im übrigen ist Humor eben Humor und hat jederzeit seinen *eigenen* Sinn und – Ernst für sich. Ja, es ist seine Mission, zumindest heutzutage, im Menschen den dumpfen trübseligen Ernst, in dem ihn eine materialistische Gegenwart verstrickt hält, ein wenig aufzulockern, anzubröckeln.⁵⁰

Für diese Pläne findet Morgenstern jedoch keinen Verleger. So treten die *Galgenlieder* zunächst auf der Bühne an die Öffentlichkeit. Einer der Galgenbrüder, Fritz Kayssler, ist schon früh ein gefeierter Schauspieler. Er trägt die *Galgenlieder* Ende 1898 im Kabarett *Die Brille* zum ersten Mal vor, und seit 1901 gehören sie zu seiner Nummer für die *Schall-und-Rauch-Bühne*, die er mit Max Reinhardt und Louise Dumont gegründet hatte. Zu diesen Aufführungen bemerkt Morgenstern, es seien „gegurgelte Lieder zu vieren.“⁵¹ Erst um 1904 kommt Morgenstern in Kontakt mit seinem späteren Verleger Bruno Cassirer. Nachdem der erste Gedichtband 1905 erschienen ist, gibt es über Jahre einen Briefwechsel zwischen Autor und Verleger. Während Morgenstern z. B. zwischen Oktober 1905 und April 1908 über 100 weitere *Galgenlieder* schreibt, die er als neue Sammlung unter dem Titel *Der Gingganz* heraus-

⁴⁸ Morgenstern, Werke und Briefe, Bd. 3, 1990, S. 897.

⁴⁹ Ebenda, S. 601.

⁵⁰ Morgenstern in einem Briefentwurf vom Herbst 1911. Ebenda, S. 898.

⁵¹ Ebenda, S. 603.

geben will, schweigt Cassirer meist auf Morgensterns Anfragen und reagiert nur mit großer Verzögerung auf die Zusendung neuer Gedichte.⁵² Cassirer wird also immer wieder von Morgenstern gedrängt und durch den großen Erfolg der *Galgenlieder* veranlasst, die Gedichte ‚ans Tageslicht zu ziehen‘. Umgekehrt muss Morgenstern immer wieder Kompromisse eingehen und Einschränkungen hinnehmen, so die Kürzung der *Ginganz*-Sammlung, die lediglich als Teil der *Galgenlieder* erscheint, oder den Verzicht auf seine Idee, die *Palmström*-Sammlung im Spiegeldruck erscheinen zu lassen.

Der verkehrte Durchschlag (Rückseite der „Tagnachtlampe“) bringt mir wieder einen alten Gedanken in Erinnerung: Die Gedichte in Spiegel-Druck drucken zu lassen. Mit einem beigegebenen kleinen Spiegel (oder auch ohne das). Warum begreifen Sie als Verleger nicht die mannigfachen Vorteile dieser Idee! Nicht bloß daß die ersten Bücher dieser Art als Kuriosität ungemein gekauft würden, auch die Autoren (die es so wollten) hätten eine neue Art von Distanzierung (so wie man früher Latein schrieb, wenn man nicht gleich alles allen preisgeben mochte).⁵³

Einerseits kritisiert der Mitherausgeber der neusten Werkausgabe, Maurice Cureau, das Verhalten Cassirers: „Wie im Fall der *Galgenlieder* war der editorische Eifer des Dichters an der Interessenlosigkeit seines Verlegers gescheitert.“⁵⁴ Andererseits sieht Cureau in Morgensterns Idee des Spiegeldrucks eine Gefährdung für das Werk und bewertet Cassirers Weigerung auch aus heutiger Sicht als richtige Entscheidung.⁵⁵ In Anbetracht der Tatsache, dass Morgenstern schon zu seiner Zeit vor allem für sein humoristisches Werk bekannt war, ist diese Einschätzung jedoch nicht nachzuvollziehen. Zudem hätte Morgenstern mit diesem Projekt eine Art literarische Kunstaktion geschaffen, vergleichbar mit der Interaktion zwischen Bühne und Publikum, die schließlich von den Dadaisten zum Prinzip erhoben wurde: Über das Medium des Buches hätte Morgenstern seine Sprachkritik, das Ringen um Verständigung, gleichzeitig auf der sprachlichen Ebene und in der Aktion verdeutlichen können. Diese Verbindung zwischen Literatur und bildender Kunst, die visuelle Umsetzung seiner Ideen, basiert bei Morgenstern ähnlich wie bei Scheerbart auf einer Doppelbegabung. Aus einer Malerfamilie stammend – sein Vater und beide Großväter waren Landschaftsmaler – beschäftigte ihn immer wieder die Frage, ob er nicht ebenfalls hätte Maler werden sollen.⁵⁶ Otto Stelzer erwähnt zudem avantgardistische Kunstwerke, die Morgenstern privat spielerisch

⁵² Einen genaueren Einblick in die Auseinandersetzungen um die Publikation und die Schaffensperioden gibt Maurice Cureau in der Einleitung zur *Galgenpoesie*. Vgl. ebenda, S. 598-622.

⁵³ Morgenstern in einem Brief an Cassirer vom 24.1.1910. Ebenda, S. 610.

⁵⁴ Ebenda, S. 609.

⁵⁵ Ebenda, S. 609 f.

⁵⁶ Vgl. Stelzer, *Morgenstern*, 1978, S. 178.

anfertiigte, wie abstrakte Kleinplastiken aus Haarnadeln oder gestärkten Hemdmanschetten. Er soll schon vor den Dadaisten Photogramme und Papiercollagen angefertigt und den Zufall für die Bildentstehung genutzt haben, etwa bei seinen automatisch-motorischen Zeichnungen.⁵⁷ Umgekehrt habe Morgenstern mit seinen *Galgenliedern* auf Paul Klee gewirkt, der in einem ähnlichen Stil hochpoetische Titel für 8926 seiner Werke schuf, als „behutsam zu den Bildern hinzugedichtete Unterschriften“.⁵⁸

Morgenstern steht als Literat einerseits in der Tradition des 19. Jahrhunderts, wie sich vor allem an seinem ‚ernsten Werk‘ zeigt. Mit seiner humoristischen Lyrik findet er jedoch andererseits eine neue literarische Sprache, die er ganz im Sinne der Sprachkritik der Jahrhundertwende auch in seinen theoretischen Äußerungen einklagt. Ein Hauptkritikpunkt war die Distanz zwischen der Literatur- und der Alltagssprache. Die Verbindung zwischen beiden war somit ein wichtiges Ziel, dem sich Morgenstern bereits durch die Teilnahme am Galgenbund angenähert hatte: Hier wurde die Welt der Kunst zu einem Teil der eigenen Identität, wie sich z. B. auch durch den Namenswechsel zeigt. Umgekehrt waren die Alltagssprache und die Realität Quelle seiner humoristischen Lyrik. Die *Galgenlieder* seien – so Morgenstern – „ganz abseits von allem literarischen Geist entstanden“.⁵⁹

Sie werden zugeben müssen, daß überall lebendige Anschauung dahinter steckt, daß nirgends ein Witz gemacht, sondern eine Situation vorgestellt oder ein Vorgang entwickelt wird, selbst wo ein sogenannter Wortwitz zugrunde liegt, er sich in lebendigem Leben inkarniert.⁶⁰

Auch diese Einstellung entspricht schon der späteren Suche der Avantgarde-Künstler nach der Verbindung von Kunst und Leben und den radikalen Lösungen der Dadaisten, bei denen u. a. die Lautpoesie ein unmittelbarer Ausdruck der persönlichen Realität ist.

In dem Gedicht *Neue Bildungen, der Natur vorgeschlagen*⁶¹ entstehen durch die Kombination unterschiedlicher Namen – „der Ochsenstanz“ – oder Sinnverschiebungen – „die Tagtigall“ – neue Begriffe. Mit diesen Wortschöpfungen wird das Verhältnis der Sprache zur Realität umgekehrt: Mit den neuen Namen wird die Vorstellung eines neuen Wesens ermöglicht. Ähnliche Wortschöpfungen finden sich in dem Gedicht *Wie sich der kleine Lutz die*

⁵⁷ Ebenda, S. 182.

⁵⁸ Ebenda, S. 181.

⁵⁹ Morgenstern, Werke und Briefe, Bd. 3, 1990, S. 900.

⁶⁰ Ebenda, S. 899.

⁶¹ Ebenda, S. 366.

*Monatsnamen merkt.*⁶² Hier werden die abstrakten Monatsnamen über den ähnlichen Klang mit konkreten Tiernamen verbunden. Noch deutlicher wird der Bezug auf zeitgenössische Sprachkritik im Gedicht *Die Westküsten*.⁶³ Die Dinge, hier vertreten durch die geographischen Namen der Küsten, wehren sich gegen ihre Benennung:

Sie wollten wieder ihre Freiheit haben / und für immer das Joch des Namens abschütteln, / womit eine Horde von Menschenbütteln / sich angemäht habe, sie zu begaben.⁶⁴

Widersinnigerweise unterzeichnen sie diese Resolution mit: „Die vereinigten Westküsten der Erde“.⁶⁵ Daraufhin werden sie von dem Walfisch, der die extreme Gegenposition vertritt, über den Zusammenhang zwischen dem Wort und dem von ihm Bezeichneten belehrt: „Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu.“⁶⁶ Mit dieser ironischen Wendung verdeutlicht Morgenstern, dass jede Einseitigkeit bezüglich der Sprachkritik zur Lächerlichkeit und damit Sinnlosigkeit führt.

Das 1906 entstandene Gedicht *Toilettenkünste*⁶⁷ problematisiert dann direkt die Funktion des Wortes als Sinnträger und wurde durch einen späteren Untertitel dem Sprachkritiker Fritz Mauthner zugeeignet. Zwei Wörter verstecken für ein Fastnachtsspiel durch geschickte Kostümierung, dass sie „an sich nicht eben viel“, d. h. ohne die ihnen gegebene Bedeutung keinen Sinn haben. Sie werden aufgrund ihres prunkvollen Äußeren – ihrer Perücken und Röcke – von allen Gesellschaftsschichten bewundert, erweisen sich jedoch am Ende dieses Festes als das, was sie sind: „Doch morgens krochen – flüchtig Glück! – / zwei Nichtse in ihr Bett zurück.“

1907 notiert Morgenstern seinen Standpunkt zur Sprachkritik im Tagebuch: „Kritik der Sprache ist zuletzt auch nur ein Gesellschaftsspiel. Es gibt nämlich kein Wort, das außerhalb der Sprache noch irgendwelchen Sinn ergäbe. Wer sich außerhalb der Sprache setzen möchte, findet keinen Stuhl mehr.“⁶⁸ Im Unterschied zu Mauthner ist Morgensterns Kritik an der Sprache moderater: Er bezweifelt zwar einerseits die Eindeutigkeit der Worte, spielt mit deren Doppeldeutigkeit und Sinnlosigkeit, zeigt aber andererseits, wie im Gedicht *Die Westküsten*, dass es ohne Sprache keine (Selbst-) Erkenntnis geben kann.

⁶² Ebenda, S. 366.

⁶³ Ebenda, S. 77 f. Im Anhang Nr. 11.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda, S. 78.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Ebenda, S. 185.

⁶⁸ Ebenda, S. 616.

Morgenstern geht es vor allem darum, mit Hilfe der Sprache die Grenzen, welche die starren bürgerlichen Konventionen setzen, zu durchbrechen. So lässt er in einer der Vorreden die Figur Lichtwar Gelasius die Freiheit der Sprache loben, macht jedoch gleichzeitig durch die Ironie die Grenzen dieses Spiels spürbar:

[...] sodaß Ihr, wenn Ihr des nur Willens wärt, allstunds möchtet die Welt umkehren und umtaufen können. Und allsobald könntet Ihr der Rose den Namen Hund zugebieten [...] Euch selbst statt Menschen Möpse, Kameelthiere, Nadelöhre, Hagebutten, [...] oder was weiß ich benamsen.⁶⁹

Durch das Sprachspiel werden Sprachformeln, wie Sprichwörter, wieder auf ihre Aussage hinterfragt. Sie erscheinen wie Verkrustungen der Sprache, die spielerisch aufgeweicht werden müssen, um wieder Beweglichkeit im Sprechen und Denken zu erreichen. Den Vorzug des Humors seiner *Galgenlieder* sieht Morgenstern in ihrer „Helligkeit und Schnelligkeit“.⁷⁰ So thematisiert das Gedicht *Das Grab des Hundes*⁷¹ auch durch das Mittel der Wiederholung, dass häufig gebrauchte Sprichwörter und Redewendungen oft keinen Sinn mehr haben. „Hob den Stein, auf welchem steht, / welchem steht: Hier liegt der Hund – / hob den Stein auf, hob ihn – und – / sah – oh, die ihr da seid, geht!“.

Schließlich schätzt Morgenstern seine ‚abseitige Lyrik‘ dennoch als literarisches Werk ein:

[...] so aber, wo sie trotz aller Bizarrerie völlig in sich geschlossene Gebilde darstellen, die vor allem lebendig angeschaut und wieder mit durchfühlt sein wollen, erheben sie sich in die Region rein künstlerischer Objekte.⁷²

Tatsächlich bleibt Morgenstern mit den meisten seiner Gedichte, obwohl sie die Suche nach einer neuen Literatursprache thematisieren, formal und inhaltlich in den alten Traditionen. Lediglich mit einigen Gedichten, deren Form und Wirkung allein auf dem Klang oder Bild basieren, geht er ähnlich wie Scheerbart neue Wege.

Wenn es um die Geschichte der Lautpoesie geht, wird immer Morgensterns Gedicht *Das große Lalula* als Vorbild genannt, das lediglich aus Lauten besteht, die Worte imitieren, ohne jedoch eine inhaltliche Bedeutung zu haben. Tatsächlich finden sich in Morgensterns Werk zwei weitere vergleichbare Gedichte, nämlich *Liebeserklärung des Raben Ralf an die Räbin Louise Broxak* und *Tanz-Schnaderhüpfel der Giebelwinde*, und in anderen Gedichten Teile, die

⁶⁹ Vorrede zu „Das lustige Buch“. Ebenda, S. 287.

⁷⁰ Dies schreibt Morgenstern in einem Briefentwurf von 1911. Ebenda, S. 899.

⁷¹ Ebenda, S. 184.

⁷² Morgenstern in einem Brief vom 5.10.1910. Ebenda, S. 895 f.

reine Lautmalereien sind, wie z. B. in dem Gedicht *Das Hemmed*.⁷³ Neben Gedichten, die nur Laute enthalten, besteht *Fisches Nachtgesang*⁷⁴ nicht aus Buchstaben, sondern allein aus metrischen Zeichen. Es ist einzigartig in Morgensterns Werk und vermutlich das früheste Gedicht dieser Kategorie im deutschen Sprachraum.

Das große Lalula gehörte zu den kultischen Liedern des Galgenbundes und muss daher zwischen Juni 1895 und Juni 1896 entstanden sein. Es sei weniger der Ausdruck irgendeines „Un-Sinnes“ als vielmehr der Ausdruck

eines ganz privatpersönlichen jugendlichen Übermuts, der sich in Lautverbindungen gefiel, ein Gefallen, das unter Kindern wohl alltäglich ist [...] Und warum soll künstlerischer Spieltrieb derlei nicht, zum Scherz, einmal wiederholen?⁷⁵

Er habe daher einem dafür besonders „begabten“ Bundesbruder – d. i. der ‚Faherügghh‘ genannte Robert Wernicke – ein Vortragsstück in einer Sprache geschrieben, die der von Kindern erfundenen gleicht, so der von Morgenstern als Schüler erfundenen ‚Volapük‘-Sprache.⁷⁶ In einem Briefentwurf wird auch Morgensterns Kritik an der expressionistischen Wortkunst deutlich:

DAS LALULA dürfte im wesentlichen eine, sagen wir, phonetische Rhapsodie sein, ursprünglich besagtem [...] Faherügghh »auf den Leib« geschrieben, der es denn auch mit ganz derselben Leidenschaft und Überzeugung vorzutragen pflegte, die man im Leben draußen nur zu oft an ungleich geringere »Wortkunst« verschwendet.⁷⁷

Formal ist es wie ein Gedicht aufgebaut: Drei Strophen mit vier Zeilen werden jeweils von einem Refrain, der das Titelmotiv wiederaufnimmt, voneinander getrennt.

Kroklokwaftzi? Semememi!
Seiokrontro – prafriplo:
Bifzi, bafzi; hulalemi:
quasti basti bo ...
Lalu lulu lulu lulu la!⁷⁸

Es hat einen Kreuzreim und als Metrum den Trochäus. Durch die Interpunktion und die Groß- und Kleinschreibung wird auch auf der syntaktischen Ebene Sprache imitiert. Dennoch fehlt auf der semantischen Ebene der Sinn, der sich jedoch über den Vortrag erschließen

⁷³ Die Gedichte *Liebeserklärung des Raben Ralf* und *Tanz-Schnaderhüpfel* in: ebenda, S. 162 - im Anhang Nr. 9 und 10 - und *Das Hemmed*, S. 66 - im Anhang Nr. 8.

⁷⁴ Ebenda, S. 302.

⁷⁵ Morgenstern in einem Briefentwurf von 1911. Ebenda, S. 897. Sperrung im Original.

⁷⁶ Morgenstern beschreibt diese Sprache in einem Briefentwurf von 1911. Ebenda, S. 897.

⁷⁷ Ebenda, S. 898.

⁷⁸ Ebenda, S. 61.

lassen kann. Im Gegensatz zu dem refrainähnlichen „Lalu lalu lalu lalu la!“ sind die Strophen kompliziert aufgebaut, und es bedarf tatsächlich einer gewissen Begabung oder Übung, um sie fließend und mit einer passenden Betonung vorzutragen. Dieser Wechsel kann die von Morgenstern gewünschte Wirkung haben: Ein ernsthaft vorgetragener Textteil, aus dem sich kein Sinn entnehmen lässt, wird durch den ironischen Refrain dem unartikulierten Lallen gleichgesetzt. So lebt dieses Gedicht von der Klangassoziation, die sich beim Lesen schon ahnen lässt, aber erst im Vortrag wirken kann. Inhaltlich thematisiert Morgenstern später diese Kritik an inhaltsleeren Veranstaltungen und Reden des Bürgertums in dem Gedicht *Der neue Vokal*.⁷⁹ Im Titel wird der neue Vokal, d. h. ein klingender Buchstabe, als Thema genannt. Doch über diesen, den ein Professor „erfunden oder entdeckt“ haben soll, erfährt man nichts. Das Gedicht endet mit der Benennung des neuen Vokals: Es ist der Name eben jenes Professors, so dass die ‚klingende Rede‘ nur um dessen Person kreist, anstatt eine Entdeckung zu präsentieren.

Im Gedicht *Das Hemmed* von 1897 wird die Lautmalerei sinnlich eingesetzt und operiert mit Lauten und Bildern. Während Cureau darin lediglich ein Spiel mit den Lautwerten der Wörter sieht, bei dem die Tonmalerei die verständliche Sprache ersetzt,⁸⁰ verhält es sich meiner Meinung nach jedoch umgekehrt. Durch die Lautmalerei entstehen neue Wortschöpfungen, mit denen das Flattern des Hemdes gleichzeitig seh- und hörbar vermittelt werden kann. Das Grundproblem der Sprache, dass parallele Handlungen nur zeitlich verzögert wiedergegeben werden können, wird so mit Hilfe der Lautmalerei fast aufgehoben. Geradezu filmähnlich erscheinen Laut, Bild und Wirkung als ein Eindruck. In zunehmendem Maße wird der Leser in den Bann dieser einen sozusagen filmischen Einstellung gezogen: Ein einzelnes Hemd flattert an einer Leine. Im Wechsel sind je eine Textzeile und eine lautmalerische Zeile verbunden, so dass die inhaltliche Wirkung der Informationen im Wechsel steht mit den visuell-hörbaren Eindrücken. In den ersten beiden Textzeilen erfährt man, dass dieses Hemd einsam sei, da sein Besitzer gestorben sei – das Lautbild des Hemdes entspricht mit „flattertata“ dem Eindruck irgendeines flatternden Hemdes. In der zweiten Gedichthälfte wandelt sich, wie durch eine beobachtende intensive Kameraeinstellung, die Intensität: Das Hemd verbindet sich auch lautmalerisch mit dem Wind, indem in die Textzeile zwei lautmalerische Verben „knattern“ und „rattern“ integriert werden, während in der lautmalerischen Zeile der Bezug zum Wind der Vorzeile hergestellt wird durch „Windurudei“. Die Sprache gerät in den asso-

⁷⁹ Ebenda, S. 210 f.

ziativen Strudel dieses ‚Hörbildes‘, ähnlich wie die reine Lautpoesie vom Klang lebt und dessen Intensität steigert. Es handelt sich um ein in die Sprache aufgenommenes synästhetisches Verfahren, wie Morgenstern es später in den Gedichten *Die Geruchs-Orgel*⁸¹ und *Der Aromat*⁸² inhaltlich umsetzt.

Ähnlich wie schon mit den reinen ‚Nonsense-Gedichten‘ – etwa *Das Mondschaf*⁸³ – möchte Morgenstern durch diese Grenzüberschreitungen beengte und zurückgedrängte Phantasie fördern. Es sollen alle Sinne angesprochen werden und selbst bei seinen positiven Kritikern vermisst er diesen „Sinn für das Wesentliche. Keine Augen, keine Ohren, keine Flügel.“⁸⁴

Ebenfalls zu den frühen Gedichten gehören die zwischen Mai 1898 und März 1899 entstandenen reinen Lautgedichte *Liebeserklärung des Raben Ralf an die Räbin Louise Broxak*⁸⁵ und *Tanz-Schnaderhüpfel der Giebelwinde*.⁸⁶ Das erste besteht aus drei Strophen mit jeweils drei Zeilen, die eher die Einheiten in einem Vogelruf wiedergeben als die Strophen eines Gedichts, welche durch Reim und Metrum strukturiert werden. Die mit einem Refrain vergleichbaren Wiederholungen befinden sich jeweils in der Strophenmitte – auch hier handelt es sich eher um die für den Vogelruf typischen Wiederholungen innerhalb einer Lautsequenz. Entsprechend ähneln sich jeweils die erste, zweite und dritte Zeile jeder Strophe. Im zweiten Gedicht werden die Laute des Windes imitiert und über Binnenreime miteinander verbunden. Dadurch werden zum einen die sich in schneller Folge wiederholenden ähnlichen Laute des Windes wiedergegeben, zum anderen dessen Lebendigkeit. Das im Titel schon als tanzende Giebelwinde personifizierte Naturphänomen bekommt über seine Lautlichkeit auch Ähnlichkeit mit Zaubersprüchen, die durch ihre Kürze, die Binnenreime und Schnelligkeit wirken. Gleichzeitig verweist der Titel mit „Schnaderhüpfel“ auf eine weitere Assoziation: Die Laute des Windes lassen sich als dessen Stegreifliedchen hören. Hier kommt die von Morgenstern geforderte Leichtigkeit in der Rezeption zum Tragen, die Bereitschaft, dieses Gedicht mit allen Sinnen und der Phantasie aufzunehmen.

⁸⁰ Ebenda, S. 613.

⁸¹ Ebenda, S. 118.

⁸² Ebenda, S. 119.

⁸³ Ebenda, S. 63.

⁸⁴ Dies schreibt Morgenstern auf einer Postkarte an Efraim Frisch vom 26.7.1910. Ebenda, S. 895.

⁸⁵ Ebenda, S. 162.

⁸⁶ Ebenda.

Anstelle eines Textes, wie man ihn nach der lesbaren Überschrift erwartet, findet man bei dem Gedicht *Fisches Nachtgesang*⁸⁷ lediglich metrische Zeichen in einer linearen, symmetrischen Anordnung. Morgenstern begründet dies – sicher ironisch – folgendermaßen: „Fische sind stumm, man kann also auch ihren ›Gesang‹ nicht anders als durch stumme Zeichen ausdrücken. Usw. usw. Damit sind natürlich nur Andeutungen gegeben.“⁸⁸ Der regelmäßige Wechsel der Zeichen für betonte und unbetonte Silben vermittelt visuell das Bild einer Wasseroberfläche mit einer regelmäßigen Anordnung von Welle und Wellental. Auf der rein sprachlichen Ebene ist das Gedicht frei von Inhalten, Assoziationen und damit auch jeglichem „Tiefsinn“: Morgenstern lässt die – später hinzugefügte – Figur des Literaturwissenschaftlers Jeremias Müller die Anmerkung „Das tiefste deutsche Gedicht“⁸⁹ niederschreiben. So entsteht ein Spiel mit Mehrdeutigkeiten: Die Doppeldeutigkeit des Wortes „tief“ - bezogen auf den Inhalt oder die Tiefe eines Sees - wird durch die doppelte Lesbarkeit des Gedichts, als Text und als Bild, gestaltet und ironisiert.

Inwiefern dieses Gedicht zu Beginn bereits allein ein Spiel mit Wort und Bild war, wie es in dieser Erklärung nach der Publikation anklingt, ist unklar. In dem „Versuch einer Einleitung“ werden die Entstehung der frühen *Galgenlieder* und der Galgenbund von dem fiktiven Literaturwissenschaftler Müller erläutert. Dabei ordnet er dem jeweiligen Namen auch eine spezifische ‚Aufgabe‘ zu:

der Siebente, Stummer Hannes, zubenannt der BÜchner; der singt Fisches Nachtgesang, und der Achte Faherrüggh, mit dem Beinamen der Unselm: der kann das Simmaleins und spricht das große Lalula.⁹⁰

Denkbar wäre ein Vortrag dieses Gedichts als eine Art rhythmische Pantomime oder sogar Gesang. So könnte es auch von dem „Stummen Hannes“ aufgeführt und in möglicherweise unartikulierten Lauten gesungen worden sein. Indem mit diesem Gedicht nicht nur die semantische Ebene der Sprache, sondern durch das Aufgeben der Buchstaben auch die klangliche Ebene verlassen wird, wird deutlich die non-verbale Seite der Kommunikation betont: der visuelle und rhythmische Ausdruck. Hiermit vergleichbar nutzen später die Dadaisten zur Umsetzung bzw. Aufführung ihrer Klang-Gedichte den modernen Ausdruckstanz, in dem sich bereits Musik und Pantomime verbinden.

⁸⁷ Ebenda, S. 65.

⁸⁸ Ebenda, S. 898.

⁸⁹ Ebenda, S. 302.

⁹⁰ Ebenda, S. 57.

Morgenstern bleibt jedoch mit seinen neuen Gedichtformen im Rahmen der traditionellen Literatur, die er damit auch nicht in Frage stellen will, wie es hingegen die Avantgardisten beabsichtigen. Morgenstern sieht die Bedeutung seiner humoristischen Gedichte vielmehr darin, dass sie entspannen und der Phantasie einen „Tummelplatz“ bieten sollen. Statt einer Erneuerung der Literatur schafft er sich damit lediglich einen individuellen Freiraum: „Ich will mich in den Galgenliedern phantastisch austoben ... und mich dabei den Teufel an andere Lyriker oder Literaten kehren.“⁹¹ Die Gedichte selber werden als traditionelle Sammlungen publiziert und das interaktive Projekt des Spiegelbuchs scheitert am Veto des Verlegers. Dennoch sind seine Gedichte Zwitterwesen: Sie enthalten noch viele Elemente der traditionellen Poesie und verbleiben in deren Raum, d. h. dem Buch als Medium. Indem sie jedoch die Möglichkeiten für sprachliche Äußerungen erweitern und deren visuelle und klangliche Seite betonen, sind sie bereits echte Vorläufer der später entwickelten Form der visuellen Lautpoesie.

Hausmann kannte die *Galgenlieder* seit 1913, schreibt jedoch später in seinem Text zur Erfindung des Lautgedichts, dass ihn *Das große Lalula* nicht beeindruckt habe.⁹² Vielleicht lässt sich dieser Mangel an Eindrücklichkeit damit erklären, dass die *Galgenlieder* zwar sehr bekannt waren, jedoch, wie Morgensterns Zwiespalt vermittelt, selbst im Bereich der Literatur keine provozierende Wirkung haben sollten. Zudem gab es 1913 vor allem von den Futuristen, die in Berlin seit 1912 bekannt wurden, schon entschiedenere Versuche, die Sprache zu verändern und die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben.

1.3 Die Avantgarde

Im Gegensatz zu Scheerbart und Morgenstern, die sich individuell von der Kunst- und Literaturtradition ihrer Zeit befreiten, gewinnen um 1910 Avantgarde-Bewegungen unterschiedlicher Länder mit ihren revolutionären Kunstkonzepten zunehmend an Einfluss. Obwohl ihre radikalen Änderungsbestrebungen zunächst heftig kritisiert werden, können sie sich innerhalb weniger Jahre etablieren. So muss sich z. B. der *Sturm*-Kreis um Herwarth Walden in den ersten Jahren, nachdem die Galerie 1910 gegründet worden ist, gegen die Kunstkritiker zur Wehr setzen, während er bereits um 1920 anerkannt ist. Selbst der Berliner Dadaismus,

⁹¹ Ebenda, S. 635. Mit dieser Äußerung verteidigt sich Morgenstern gegen die Behauptung, das Gedicht *Das Mondschaft* sei eine Parodie auf Stefan George.

von dem Richard Huelsenbeck behauptet hatte, er wende sich ganz von der Kunst ab, endet bereits nach drei Jahren, da sein Konzept der Provokation und Anti-Ideologie außer Kraft gesetzt wurde, indem es als Kunstbewegung Anerkennung fand.

Die *Enfants terribles* dieser Bewegungen haben mit ihren Erneuerungsideen offensichtlich eine Entwicklung vorangetrieben, die den Bedürfnissen der Zeit entsprach. Trotz einiger Unterschiede der Konzepte gibt es grundlegende Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Vorstellungen von einer radikalen Ablehnung der traditionellen Kunst. Zudem standen die Künstler dieser internationalen Bewegungen in direktem oder indirektem Kontakt miteinander, so auch über Herwarth Walden und seine *Sturm*-Galerie.

Die große Wirkung der Kunstrevolutionen lässt sich vor dem Hintergrund der historischen Situation verstehen: Während sich durch die raschen technischen und naturwissenschaftlichen Neuerungen um die Jahrhundertwende die Lebenswirklichkeit entschieden gewandelt hatte, blieb die bürgerliche und politische Ideologie konservativ. Auch in der Kunstausbildung an den Akademien galten eher traditionelle Werte und selbst die entschiedenen Erneuerungsversuche der Sezessionisten in Berlin 1892, 1898 und schließlich 1910 konnten mit der Schnelligkeit der allgemeinen Entwicklungen nicht Schritt halten und galten bald bei den jeweils nachfolgenden Künstlern als überholt. Auch durch die neue Schnelligkeit, Vielfältigkeit und die Menschenmassen in den Städten wurden alle Formen der Kunst und Literatur, die an traditionelle Wirklichkeitsvorstellungen gebunden waren, als unzureichend empfunden. Hatten die Impressionisten für die Kunst, die Naturalisten für die Literatur noch versucht, durch eine geänderte Darstellungsweise und die Aufnahme neuer, bis dahin abgelehnter Sujets, wie die Welt der Arbeit, die Kluft zwischen Kunst und der Lebenswirklichkeit zu überwinden, reichte dies der Künstlergeneration um 1910 nicht mehr. Kasimir Edschmid formuliert drastisch:

Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen. Sie im letzten Zucken, im eigentlichsten Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst.⁹³

Um der unbefriedigenden Mimesis zu entkommen, wird versucht, das Eigentliche darzustellen, das hinter der Realität ein gemeinsames Band bilde und so auch Kunst und Leben wieder in einen direkten und untrennbaren Zusammenhang bringe. Das Mittel dazu ist die Abstraktion und die Offenheit für alle neuen Formen, so etwa die Simultaneität und die neue Verbindung der Künste. Für die künstlerischen Theoriebildungen ist u. a. auch der *Laokoon*

⁹² So äußert sich Hausmann in dem unveröffentlichten Text *Noten zur Geschichte des Lautgedichtes*. Der Text befindet sich im ARH Rochechouart.

von Gotthold E. Lessing⁹⁴ von großer Bedeutung, da hier Malerei und Dichtkunst mit Blick auf ihre unterschiedlichen Mittel zur Darstellung der Realität verglichen und unterschieden werden. Lessing wendet sich hier gegen das klassische Diktum „ut pictura poesis“ und nimmt explizit eine Umwertung der beiden Künste vor: Nicht etwa das Gedicht ist als sprachliche Mimesis vom Bild oder der abgebildeten Realität abhängig, sondern die Dichtkunst ist dem Bild überlegen, da in ihr zeitliche Prozesse dargestellt werden können.

Als Teil des humanistischen Kanons an den Schulen und Kunstakademien war diese Schrift den Künstlern und Literaten wohlbekannt. Um die Wende zum 20. Jahrhundert beziehen sich viele Künstler und Literaten immer wieder auf Lessings Text: Direkt oder indirekt taucht er in vielen theoretischen Abhandlungen auf, wenn über die Konfrontation mit traditionellen Werten neue Formen und Ideale für die (Avantgarde-)Kunst gesucht werden. So folgen die Künstler durchaus der Argumentation Lessings, indem auch sie Zeit und Raum als wichtige Momente der künstlerischen Darstellung ansehen, über die Poesie und bildende Kunst zueinander in Beziehung stehen. Im Unterschied zu Lessing suchen sie jedoch nach einer Möglichkeit, die Gattungsgrenzen aufzuheben. So findet sich z. B. in Paul Klees Schriften deutlich dieser Zwiespalt der modernen Künstler. Zunächst verehrt Klee gerade Lessings *Laokoon*, wie in seinem Brief von 1905: „In Oberhofen habe ich am ‚Laokoon‘ herumgemacht. Es ist trotz allem ein gewaltiges Werk, das ich später immer wieder vorzunehmen gedenke.“⁹⁵ Zu dieser Zeit trennt er sogar noch entschiedener zwischen den beiden Künsten als Lessing:

Denn die bildende Kunst beginnt niemals bei einer poetischen Stimmung oder Idee, sondern beim Bau einer oder mehrerer Figuren, bei der Zusammenstimmung einiger Farben und Tonwerte, oder bei der Abwertung von Raumverhältnissen etc. Ob dann aber eine jener fremdem Gebiet gehörenden Ideen hinzukommt oder nicht, ist vollständig einerlei, sie kann es, doch sie muß es nicht. Wenn sie es thut, wird gewöhnlich ein Titel notwendig, den im Grunde die bildende Kunst entbehrt. Eine poetische oder gar philosophische Idee spielt auch oft bei einem Bild die einzige Rolle des Titels [...].⁹⁶

Um 1920 jedoch, deutlich beeinflusst von Kandinskys Theorien und den neusten künstlerischen Entwicklungen gerade durch den Dadaismus, ist Klee bestrebt, Poesie und Kunst zu verbinden. Zu dieser Zeit zeigt er sich Lessings Schrift gegenüber kritisch:

Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings *Laokoon*, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum

⁹³ Edschmid, *Expressionismus*, 1994, S. 59.

⁹⁴ Vgl. Lessing, *Laokoon*, 1988.

⁹⁵ Brief an Lily Stumpf vom 10.05.1905, in: Klee, *Briefe*, 1979, S. 502.

⁹⁶ Brief an Lily Stumpf vom 30.09.1903, in: ebenda, S. 350 f. Sperrung im Original.

ist ein zeitlicher Begriff. [...] Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. [...] Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selbst festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).⁹⁷

Trotz solcher Vorbehalte kann m. E. von einem „Anti-Laokoonismus“⁹⁸ der modernen Künstler nicht die Rede sein, da gerade der *Laokoon* die Grundlage – auch in der Ablehnung – für die Theoriebildung der Avantgarde ist.

Die Kubisten sind die ersten, die sich in der Kunst von der Realität lösen, indem sie das Dargestellte in meist zweidimensionale geometrische Formen auflösen. Das Bild spiegelt keine andere, d. h. dreidimensionale Realität, sondern präsentiert sich als reines Bild, während gleichzeitig Fragmente aus der Realität unverändert zugefügt wurden. Somit treffen sich Kunst und Leben im Bild, ohne die eigene Herkunft aufzugeben. Die in der Malerei übliche gegenständliche Abbildung, die von den modernen Künstlern als Mimesis kritisiert wird und die ihren Höhepunkt in den „Trompe-l’œils“ der Barock-Malerei fand, wird aufgehoben.

Deutlich radikaler gehen die Futuristen vor, die mit ihrer Forderung, „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören“⁹⁹, den Künsten kein vom Leben getrenntes Dasein geben wollen. Kunst soll mit dem Leben vereint werden, etwa indem die Simultaneität der modernen Welt wiedergegeben wird. So wie aufgrund der steigenden Geschwindigkeit alle Sinne gleichzeitig beansprucht werden, sollen Zeit und Raum zu einem Gesamteindruck verschmelzen. Sie wollen die Dynamik dieses Lebensgefühls wiedergeben, die Faszination, die für sie vom Rhythmus der Maschinen ausgeht. Die Bewegung und damit die zeitlichen Abläufe sollen unmittelbar Element der Kunst sein. Sie wollen den Betrachter „in das Bild holen“, so dass Leben und Kunst zu einer untrennbaren Einheit werden.¹⁰⁰ Entsprechend wird die Sprache durch die Typographie um die visuelle und damit räumliche Komponente erweitert und die Trennung zwischen literarischer und alltäglicher Sprache aufgehoben. Die Gleichzeitigkeit – im *Laokoon* dem Bild vorbehalten – wird in Simultangedichten dargestellt und die Laute der Realität im bruitistischen Gedicht. Diese Übertragung von neuen Darstellungsweisen der bildenden Kunst auf die Literatur formuliert Luigi Russolo in seinem Buch *Die*

⁹⁷ Klee, Schriften, 1976, S. 119 f.

⁹⁸ Diese These vertritt Welchmann, Bouillabaisse, 1990, S. 61.

⁹⁹ Marinetti, Manifest, 1912, S. 829. Marinettis Text erschien 1912 in Übersetzung in *Der Sturm*.

¹⁰⁰ Dies ist eine Forderung aus dem 1912 in *Der Sturm* veröffentlichten Manifest der futuristischen Maler. „Von nun an werden wir den Beschauer in die Mitte des Bildes setzen.“ Boccioni, 1912, S. 823. Vgl. Boccioni et al., Manifest, 1912, 822 ff.

Geräuschkunst von 1913: „Nachdem unsere vielfältige Sensibilität futuristische Augen bekommen hat, wird sie endlich auch futuristische Ohren haben.“¹⁰¹

Kunst und Literatur sollen nun keine Inhalte mehr vermitteln, sondern sie dienen als Ausdruck der Seelenzustände, der Eindrücke, die Künstler und Rezipienten gleichermaßen haben. Die Irrationalität wird bewusst jeder Deutbarkeit vorgezogen, wodurch sich die Künstler zudem einen wertfreien Aktionsraum schaffen und darüber Platz für tatsächliche Neuerungen. Marinetti fordert in seinem manifestähnlichen Text *Tod dem Mondschein*: „Wir brauchen Verrückte! ... Auf! Befreien wir sie!“¹⁰²

Ende 1911 beginnt der Kontakt zwischen Filippo Tomasio Marinetti, dem Begründer des Futurismus, und Herwarth Walden. Im April 1912 zeigt Walden in der *Sturm*-Galerie die Ausstellung der Futuristen, die in jenem Jahr in unterschiedlichen europäischen Städten Station macht. Umberto Boccioni befindet sich zu dieser Zeit in Berlin, und Marinetti reist eigens an, um für die Ausstellung zu werben.

Für den *Sturm*-Kreis waren die futuristischen Kunstwerke der Ausstellung vor allem wichtig als entscheidender Schritt zur Überwindung der kritisierten ‚Mimesis‘ in der Kunst. Zwiespältig sind dagegen die Reaktionen auf die vor allem von Marinetti in den Manifesten geforderten Neuerungen für Sprache und Dichtung, von denen fünf Manifeste 1912 in *Der Sturm* abgedruckt werden. Darin fordern die Futuristen, in erster Linie Marinetti,¹⁰³ die Reduktion und Transformation der sprachlichen Mittel, um auch in der Sprache die Schnelligkeit des modernen Lebens widerzuspiegeln. Da Sprache auch immer Ausdruck einer Ideologie sei, solle durch radikale Verkürzung, die Auslassung bestimmter Wortarten und die Transformation der Worte, Platz für neue Inhalte geschaffen werden. Die Grammatik wird als Einengung empfunden, die den Worten ihre Bedeutung nehme, weshalb die Sätze aufgelöst werden müssten. Sie könnten durch Assoziationsketten ersetzt werden. Die Laute der Realität müssten Bestandteil vor allem der Poesie werden und Lautqualitäten würden über die Typographie visuell zum Ausdruck gebracht.

¹⁰¹ Russolo, *Geräuschkunst*, 1972, S. 109.

¹⁰² Marinetti, *Tod dem Mondschein!*, 1912, S. 50. Dieser Text erschien in Übersetzung ebenfalls 1912 in *Der Sturm*.

¹⁰³ So vor allem in den Texten Marinettis *Technisches Manifest der Futuristischen Literatur*, in: Pörtner, *Literaturrevolution*, Bd. II, 1961, S. 47-56, und *Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur*, in: Pörtner, *Literaturrevolution*, Bd. II, 1961, S. 56-63, die zu den 1912 und 1913 in *Der Sturm* abgedruckten Texten gehören.

Bezeichnend sind die beiden Antwortartikel Alfred Döblins: Im ersten, *Die Bilder der Futuristen*,¹⁰⁴ wird seine große Begeisterung für die neue Kunst der Futuristen deutlich, im zweiten, *Futuristische Worttechnik*,¹⁰⁵ lehnt er dagegen entschieden die radikale futuristische Sprachreform ab. Döblin unterstützt zwar die Forderung Marinettis, die Dichter müssten an das Leben heran, hinsichtlich der geforderten Spracherneuerungen beharrt er jedoch auf die dichterische Freiheit und lehnt die futuristischen Ideen einer radikalen Reduktion der sprachlichen Mittel, den sogenannten Telegrammstil, ab: „was gehen mich Ihre Assoziationsreihen an, wenn Sie sich nicht die Mühe geben, sie verständlich hinzusetzen“?¹⁰⁶

Zwei Jahre später werden jedoch gerade der „Telegrammstil“ und die „Assoziationsreihen“ für die Poesie des *Sturm*-Kreises wichtig. Als August Stramm 1914 Herwarth Walden kennenlernt, bringt ihn sein Mentor Walden in Kontakt mit den futuristischen Ideen und den Theorien Kandinskys zur Abstraktion. Von dieser Zeit an scheint Stramms Poesie sich in kürzester Zeit zu wandeln, indem die futuristischen Ideen zur Spracherneuerung von ihm umgesetzt und erweitert werden.¹⁰⁷ Pirsisch weist darauf hin, dass im *Sturm* zwar die wichtigsten futuristischen Manifeste abgedruckt wurden, von den poetischen Umsetzungen der Futuristen selber jedoch nichts zu finden sei.¹⁰⁸

Die wichtigsten neuen Formen bei Stramm sind die Reduktion des Verses bis hin zum Einzelwort, die Wortkombinationen und -verkürzungen sowie die Wortschöpfungen. Einerseits kreiert er neue Worte, indem er z. B. die Wortart ändert, andererseits verbindet er unterschiedliche Wortteile, um einen simultanen Eindruck konzentrierter wiedergeben zu können. Lothar Schreyer, der als Theoretiker des *Sturm*-Kreises die expressionistische Wortkunst mitentwickelt, nennt dies später die Methode der Konzentration und Dezentration.¹⁰⁹ Hans-Georg Kemper beschreibt ebenfalls als wesentliche Neuerung Stramms, dass er in zweifacher Hinsicht das Wort über seine alltagssprachliche Leistung hinaus steigern und reinigen: durch die Verknappung sowie die Repetition und Variation der Wörter.¹¹⁰ Zu Stramms Zeit sei man

¹⁰⁴ Döblin, *Bilder*, 1912.

¹⁰⁵ Döblin, *Worttechnik*, 1913.

¹⁰⁶ Döblin, *Worttechnik*, 1913, S. 282.

¹⁰⁷ Die Bedeutung Kandinskys für den *Sturm* sowie das Verhältnis zwischen Walden und Stramm und die Entwicklung und Bedeutung der Stramm'schen Lyrik stellt Pirsisch detailliert in seiner Monographie dar (vgl. Pirsisch, *Sturm*, 1985).

¹⁰⁸ Pirsisch, *Sturm*, 1985, S. 106.

¹⁰⁹ Vgl. Schreyer, *Dichtung*, 1994, S. 176.

¹¹⁰ Kemper, *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, 1974, S. 89.

davon ausgegangen, dass das Wort die kleinste syntaktische und semantische Einheit der Sprache sei, mit der Zelle oder dem Atom vergleichbar.¹¹¹

So werden im *Sturm*-Kreis viele der Ideen der Futuristen aufgenommen, jedoch in der Realisierung verändert. Die von den Futuristen geforderte neue Schnelligkeit und Befreiung der Sprache durch die Aufhebung der Grammatik, die Reduzierung der Wortarten und die Bildung von Assoziationsketten findet sich auch – allerdings in durchkomponierter Form – in den ausgesprochen metaphorischen Gedichten Stramms, deren Verse aus wenigen Worten oder nur einem Wort bestehen, wie im Gedicht *Urtod*.¹¹² Auch die futuristische Forderung nach neuen Inhalten und der Verbindung von Kunst und Leben findet zum Teil Eingang in die expressionistische Lyrik. So behandelt Stramm vorwiegend aktuelle eigene Lebenserfahrungen, wie die Kriegserlebnisse. Dennoch findet gerade auf der sprachlichen Ebene keine Vermischung von Alltags- und Literatursprache statt, wie es später bei den Dadaisten zum Prinzip erhoben wird. Auch hinsichtlich der Stellung zu Ideologien sind die Dadaisten bedeutend näher am Futurismus als die Expressionisten. Vor allem in der expressionistischen Prosa geht es explizit darum, dass die Kunst positiv auf die Realität wirkt. Die von den Futuristen provozierend geforderte Irrationalität findet sich zum Teil in der von den Expressionisten vertretenen Eigenlogik der Kunst wieder. Doch auch in diesem Punkt sind es eher die Dadaisten, die mit ihrem zum Prinzip erhobenen Widerspruch – jede Aussage durch eine Gegenaussage zu entkräften – die Rationalität bewusst ablehnen. Die Simultaneität, wie das gleichzeitige Lesen unterschiedlicher Texte, findet sich nur in der Form von Wortkombinationen in der expressionistischen Lyrik. Bruitistisches bzw. Lautmalerisches entsteht erst nach dem Dadaismus, so in Rudolf Blümners Gedicht *Ango laïna*, das 1921 in *Der Sturm* erscheint.¹¹³ In der Erläuterung zu seinem Gedicht weist Blümner darauf hin, dass es nur in der Verklanglichung, d. h. der Aufführung vollkommen aufgenommen werden könne. Zu diesem Zeitpunkt muss er schon „das Schlimmste befürchten, dass sie mich für einen Dadaisten halten.“¹¹⁴ Die freie Typographie als neues Mittel, um die Sprache zu gestalten, wird ebenfalls erst von den Dadaisten weiterentwickelt und ist ein wichtiges Mittel auch für die visuelle Lautpoesie.

¹¹¹ Ebenda, S. 91.

¹¹² Stramm, *Urtod*, 1915.

¹¹³ Blümner, *Ango laïna*, 1921. Im Anhang Nr. 14.

¹¹⁴ Blümner, *Dichtung*, 1921, S. 122

Grundsätzlich übernehmen die Dadaisten viele Methoden der Futuristen, während ihnen die lyrische Umsetzung der Expressionisten, deren Vortragskunst und auch die Theorie Vorbild sind, von dem sie sich gleichzeitig in einigen Punkten entschieden distanzieren. So sehr sie auch den Expressionismus bekämpfen – vor allem politisch und ideologisch gibt es etliche Gegensätze –, so eng sind sie hinsichtlich der Kunstauffassung mit dem *Sturm*-Kreis verbunden. Das rührt zum einen daher, dass alle Berliner Dadaisten entweder direkt zum *Sturm*-Kreis gehörten oder dort aktiv waren. Zum anderen kann man in dem Text von Kandinsky *Ueber das Geistige in der Kunst* eine wesentliche gemeinsame Basis sehen.

1.4 Kandinskys Theorie der Abstraktion

Kandinskys Abhandlung von 1912 *Ueber das Geistige in der Kunst* spiegelt die Diskussionen in den Avantgardekreisen dieser Zeit wider und ist auch deutlich beeinflusst von den weiträumigen Kontakten Kandinskys. So bezieht er sich an einigen Stellen – direkt oder indirekt – auf die Kubisten (Frankreich) und Futuristen (Italien/ Russland), deren Ideen er weiterentwickelt. Er verteidigt die Avantgardekunst gegen Angriffe der Kunstkritiker: Die als provozierend empfundenen Neuentwicklungen seien notwendige Fortschritte, die zur Entwicklungsgeschichte der Kunst gehörten. Ebenso wie viele Künstler der Avantgarde, so auch Hausmann, stand Kandinsky den biozentristischen Bewegungen nahe, wie der Theosophischen Gesellschaft. Deren Vorstellungen beeinflussten deutlich die künstlerischen Theorien der Zeit und waren für die Avantgardisten besonders attraktiv, da sie den Künstlern eine wichtige Rolle in der Gesellschaft zusprachen:

Die großen physikalischen Entdeckungen im ausgehenden 19. Jahrhundert – die Entdeckung der elektrischen Beleuchtung (1879), der elektromagnetischen Wellen (1888), der Röntgenstrahlen (1895), der drahtlosen Telegraphie (1895) und der Radioaktivität (1896) sowie die verbreitete Annahme, daß alle Materie radioaktiv sei – bestärkte die [theosophische, B. L.] Bewegung in ihren Auffassungen über die Existenz höherer unsichtbarer Welten und über ein nur begrenztes menschliches Wahrnehmungsvermögen derselben. Die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse schienen zu bestätigen, daß der Äther voller unsichtbarer, unhörbarer und nichtastbarer Schwingungen, Strahlungen und Wellen sei. [...] Weil im theosophischen Weltbild Intuition als eine besondere Begabung gilt, wurde dem Künstler und der künstlerischen Begabung eine herausgehobene Bedeutung zugesprochen. Annie Besant [d. i. die Gründerin der deutschen Sektion, B. L.] umschrieb den Künstler oft als einen Seher, als eine Art Priester, der wegen seiner besonderen Fähigkeiten der Menschheit zu einem höheren Schönheitsempfinden verhelfen könne. Nicht mehr handwerkliche Fähigkeiten und Stil, sondern künstlerische Visionen wären wichtig.¹¹⁵

¹¹⁵ Ikelaar, Einleitung, 1996, S. 14 f.

In der folgenden Analyse von Kandinskys Text sollen die Theoreme herausgestellt werden, die vor allem die Diskussionen im *Sturm*-Kreis entscheidend beeinflussten, aber auch immer wieder in den späteren Texten Hausmanns eine wichtige Rolle spielen.

Max Bill, der spätere Herausgeber von *Ueber das Geistige in der Kunst*, ordnet diese Theorie historisch zwei weiteren Abhandlungen zu.¹¹⁶ Sie thematisieren ebenfalls Anfang des 20. Jahrhunderts die Idee der Abstraktion in der Kunst: 1902 erscheint Henry van de Velde's Schrift *Kunstgewerbliche Laienpredigten*,¹¹⁷ in der die reine Wirkung von Formen und Linien beschrieben wird. Wilhelm Worringer wendet sich 1908 in *Abstraktion und Einfühlung*¹¹⁸ gegen die Naturnachahmung und fordert eine autonome bildnerische Gestaltung. Etwa zeitgleich wird Kandinsky in der Moskauer Impressionistenausstellung die Kraft der Farbe bewusst, die auf ihn stärker wirkt als die Bildmotive. Diesen Eindruck, der auch ihn zur Loslösung von der darstellenden Aufgabe in der Kunst führt, beschreibt er: „Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.“¹¹⁹

Alle drei Bücher wurden viel diskutiert und könnten nach Max Bill durchaus zur vollständigen Loslösung vom Naturbild in den Kunstwerken nach 1910 beigetragen haben, die an verschiedenen Orten – in München, Paris und Moskau – gleichzeitig realisiert wurde.

Im Gegensatz zu den Futuristen, die dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt uneingeschränkt positiv gegenüberstanden, waren viele Künstler diesem gegenüber zwiespältig, so auch Kandinsky, der die Technikbegeisterung kritisiert: In einer Periode des Niedergangs würden die Menschen ausschließlich Wert auf äußerlichen Erfolg und materielle Güter legen „und begrüßen einen technischen Fortschritt, welcher nur dem Leibe dient und dienen kann, als eine große Tat.“¹²⁰ Gleichzeitig würden die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse eine Verunsicherung bewirken, da sich durch sie viele der alten Lehrsätze und die damit verbundene Weltansicht als falsch erwiesen. Vor allem Einsteins Relativitätstheorie von 1905 hatte eine große Wirkung. „Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. [...] Die Wissenschaft schien mir vernichtet.“¹²¹ Die Er-

¹¹⁶ Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige*, 1980, S. 10 ff.

¹¹⁷ Henry van de Velde: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*. Leipzig 1902.

¹¹⁸ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München 1908.

¹¹⁹ Kandinsky, *Über das Geistige*, 1980, S. 9 f., wo der Herausgeber Max Bill im Vorwort aus Kandinskys „Rückblicken“ zitiert, erschienen 1913 in Berlin.

¹²⁰ Ebenda, S. 31.

¹²¹ Ebenda, S. 12, wo der Herausgeber Max Bill wiederum aus Kandinskys „Rückblicken“ zitiert.

schütterungen in Religion, Wissenschaft und Moral – ausgelöst vor allem durch Nietzsches Philosophie – hätten dazu geführt, dass der Mensch den Blick von Äußerlichkeiten ab- und sich selbst zugewandt habe.

Während die Futuristen dieser Unsicherheit entkommen, indem sie radikal alles Vergangene ablehnen, und die Expressionisten später alle vorexpressionistische Kunst als unzureichend verwerfen, sucht Kandinsky dennoch nach einem historischen Bindeglied. Er entwickelt ein Modell für die gesellschaftliche Entwicklung, in dem die Kunst als geistige Nahrung der menschlichen Höherentwicklung dient. Die Künstler lieferten das geistige Brot für die „Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele“¹²². Er unterscheidet zwischen der zweckberaubten, materialistischen und der Kunst der geistigen Nahrung.

Die andere, zu weiteren Bildungen fähige Kunst wurzelt auch in ihrer geistigen Periode, ist aber zur selben Zeit nicht nur Echo derselben und Spiegel, sondern hat eine weckende prophetische Kraft, die weit und tief wirken kann.¹²³

Die sichtbaren Prinzipien der Kunst, d. h. die bereits im Kunstwerk umgesetzten Neuerungen, seien zugleich schon ihre Vergangenheit, über die dann die Kunstkritiker schrieben. Eine Entwicklung der Kunst sei immer nur in ihrem geistigen, nichtmateriellen Bereich möglich. „Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden.“¹²⁴ Es ist das „innerliche Leben“¹²⁵ des Kunstwerks, das darüber bestimme, wie es gemacht werde, nicht die Realität. Daher benötige der Künstler die volle, unbeschränkte Freiheit. – Kandinskys Text ist somit vor allem ein Plädoyer für die Freiheit der Künste.

Nach Kandinsky ist die Entwicklung der Kunst ein ihr immanentes Prinzip, eine „unüberwindliche Kraft“¹²⁶. Ihre äußere Form sei zwar in jeder Epoche an die historischen Bedingungen geknüpft und könne daher nicht nachgeahmt werden. Es gebe jedoch eine „allgemeine Verwandtschaft der Werke“¹²⁷, durch den gemeinsamen Versuch aller Künstler, das „Innerlich-Wesentliche“¹²⁸ auszudrücken. Alle Künste seien zudem ein selbständiger Teil der Schöpfung und somit nicht mehr das Produkt eines Schöpfers.

¹²² Ebenda, S. 134.

¹²³ Ebenda, S. 26.

¹²⁴ Ebenda, S. 39.

¹²⁵ Ebenda, S. 133.

¹²⁶ Ebenda, S. 33.

¹²⁷ Ebenda, S. 83.

¹²⁸ Ebenda, S. 21.

Durch diese Perspektive gibt Kandinsky der Kunst eine religiös-metaphysische Bedeutung. Er nennt die Künstler Propheten. Deutlich von Kandinsky beeinflusst schreibt später Lothar Schreyer, dass alle Menschen Seher seien.¹²⁹ Die Kunst scheint für die Avantgarde eine Lücke zu füllen: Nachdem Religion, Politik und sogar die objektiven Naturwissenschaften ungläubwürdig geworden sind und keine Lebensbasis mehr bieten, wird so eine neue Lebensphilosophie geschaffen. Mit der Kunst wird zum einen die Lebenswirklichkeit dargestellt, andererseits aber auch ein inneres geistiges Band der Welt erstellt und wieder Einfluss auf die Realität ausgeübt.

Der Künstler gehört bei Kandinsky zu den wenigen Vordenkern und hat in diesem System eine entscheidende Rolle: Er müsse danach streben, das Ewigkünstlerische auszudrücken, das Zeit und Raum überdauere, für die Zeitgenossen jedoch schwer zugänglich sei. Der Künstler sei daher weder das Genie, das aus sich heraus die Kunst verwirkliche, noch ein Handwerker, der bei einem Meister lerne, sondern er ist Diener der Kunst. Er stehe in einem übergeordneten Zusammenhang, in welchem die Kunst als solche selbständig existiere. Somit sei die Suche nach einem persönlichen Stil unwichtig, wichtiger sei die „allgemeine Verwandtschaft der Werke“¹³⁰, die nicht äußerlich sei, sondern „im mystischen Inhalt der Kunst“¹³¹ liege. „Nur durch Gefühl [...] ist das künstlerisch Richtige zu erreichen.“¹³² Es sei die innere Stimme der Seele, die dem Künstler sage, welche Form er nutzen müsse. Aufgabe des Künstlers sei es daher, sich in die eigene Seele zu vertiefen und diese zu entwickeln. Ähnliches gelte für die Rezipienten, die durch die Kunst auf eine höhere geistige Entwicklungsstufe gelangten. Durch die Kunst soll seine „Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen“¹³³ geweckt werden. Wichtig sei nicht die Analyse der äußeren Schönheit – etwa der technischen Perfektion – oder die Suche nach einem Sinn, sondern dass der Betrachter das innere Leben des Bildes fühle und das Bild auf sich wirken lasse. Die Entwicklung des Künstlers zieht die der Rezipienten nach sich, so auch hinsichtlich der Abstraktion:

[...] je mehr der Künstler diese abstrahierten oder abstrakten Formen braucht, desto heimischer wird er im Reiche derselben und tritt immer tiefer in dieses Gebiet ein. Und ebenso durch den

¹²⁹ Schreyer, Dichtung, 1994, S. 171.

¹³⁰ Kandinsky, Über das Geistige, 1980, S. 83.

¹³¹ Ebenda.

¹³² Ebenda, S. 84.

¹³³ Ebenda, S. 6, wo wiederum der Herausgeber Max Bill in seinem Vorwort Kandinskys „Rückblicke“ zitiert.

Künstler geführt auch der Zuschauer, welcher immer mehr Kenntnisse in der abstrakten Sprache sammelt und sie schließlich beherrscht.¹³⁴

Ähnlich wie Propheten oder Philosophen das Metaphysische in der Welt erfahrbar machen und die ihnen Folgenden bereit sein müssen für deren Offenbarungen, ist hier der Künstler das Medium.

Mit dem „*Prinzip der inneren Notwendigkeit*“¹³⁵, das ist „die zweckmäßige Berührung der menschlichen Seele“¹³⁶, versucht Kandinsky das Wesen der Kunst zu definieren. So unklar wie dieser Terminus bleibt, so wird damit dennoch die Eigenständigkeit der Kunst betont und gleichzeitig mit ihr die übergeordnete Verbindung innerhalb der Welt hergestellt: Alle Künste stünden über dieses einigende Prinzip in einem Zusammenhang, trotz Unterschiedlichkeit der äußeren Formen. Abstraktes und Gegenständliches strebten darüber gleichermaßen zu einer Harmonie, Natur wie Kunst wirkten so auf den Menschen und der Mensch verbinde sich darüber mit der Kunst und der Welt. Die Entwicklung gehe vom Materiellen zum Geistigen, vom Gegenständlichen zum Abstrakten, das nicht mehr gedeutet, sondern nur noch erfahren werden könne. Eine ähnliche Funktion hat später der Begriff „Weltrhythmus“ für die Expressionisten. In diesem Begriff sind sowohl Ideen der Futuristen enthalten, deren Vorstellung von einer alles verbindenden Dynamik sich tendenziell am realen Leben, vor allem dem Rhythmus der Maschinen orientiert, als auch die abstrakte Vorstellung Kandinskys von der „inneren Notwendigkeit“ als geistigem Band.

Für Kandinsky sind die Künste eindeutig voneinander getrennt, weil sie jeweils eigene Mittel haben. Dennoch stünden sie sich über die gemeinsame Entwicklung zur Abstraktion, „zu innerer Natur“¹³⁷, so nahe wie nie zuvor. Anstatt äußere Faktoren zu vergleichen, müssten die Künstler lernen, wie die Mittel der anderen Gattungen angewendet würden, „um dann *ihre eigenen Mittel prinzipiell* gleich zu behandeln“.¹³⁸ Damit beschreibt Kandinsky eine Art Übersetzung künstlerischer Verfahren, d. h. ein bestimmtes künstlerisches Verfahren kann mit Hilfe der jeweiligen gattungsspezifischen Mittel in unterschiedlichen Künsten gleichermaßen angewendet werden.

¹³⁴ Ebenda, S. 76.

¹³⁵ Ebenda, S. 64. Hervorhebung im Original.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda, S. 54.

¹³⁸ Ebenda, S. 55. Hervorhebungen im Original.

Verbunden werden könnten die unterschiedlichen Bereiche jedoch auch durch die Sinne. So wirkten vor allem die Farben auf alle Sinne. Hierbei bezieht sich Kandinsky auf die zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Untersuchungen, wie die zum synästhetischen „Farbenhören“.¹³⁹ Vor allem die Verbindung zwischen Farbe und Klang ist ihm wichtig, die auch bei einer Methode genutzt werde, Musik über Farben zu unterrichten und bei der Zuordnungsskala von Farb- und Musiktönen. Für einige Farben nennt er Instrumente, deren Töne diesen entsprächen, so z. B. helles Blau der Flöte,¹⁴⁰ Zinnoberrot der Tuba oder starken Trommelschlägen.¹⁴¹ Es gebe jedoch, wie z. B. die Chromotherapie zeige, eine Wirkung, die über diese Zuordnungen hinausgehe: Die Farbe besitze eine Kraft, die auf die Seele wirke und auch Tiere und Pflanzen beeinflusse.¹⁴² Dies könne der Künstler im Sinne der „inneren Notwendigkeit“ nutzen. Farben und Formen unterstützten sich zudem im Bild wesentlich. „Jedenfalls spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z. B. Gelb im Dreieck).“¹⁴³

Kandinsky bezieht sich mit seiner Analyse vor allem auf die bildende Kunst und deren Wirkung und Möglichkeiten zur Abstraktion. Die von ihm angeführten vielfältigen Sinneseindrücke durch Farben und Formen dienen ihm dazu, die Kompositionsprinzipien von Bildern, vor allem ungegenständlicher Bilder, zu verdeutlichen. Die Gesamtkomposition sei das übergeordnete Prinzip, dem sich alle Bildelemente, abstrakte wie gegenständliche, unterordnen müssten.

Auch hier knüpft Kandinsky an die traditionelle, gegenständliche Malerei an, für die ebenfalls die Bildkomposition Grundlage ist. So wie in früheren Zeiten neben der konkreten gegenständlichen Bedeutung auch die religiös-symbolische verstanden wurde – die Dreieckskomposition stand für die Dreifaltigkeit, die goldene Farbe für das Göttliche –, will Kandinsky nun eine Kunst schaffen, in der es allein um die ungegenständliche intuitive Wirkung geht. Wesentlich sei die Komposition als

*[...] Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der inneren Notwendigkeit herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen Leben ein Ganzes bilden, welches Bild heißt.*¹⁴⁴

¹³⁹ Er verweist auf die Publikation des Dresdner Arztes Freudenberg *Spaltung der Persönlichkeit* von 1908. Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige*, 1980, S. 62.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 93.

¹⁴¹ Vgl. ebenda, S. 101.

¹⁴² Vgl. ebenda, S. 63.

¹⁴³ Ebenda, S. 68.

Für Kandinsky ergänzen die realen Gegenstände in der Malerei lediglich das Formenrepertoire der Bildkomposition. Bereits Cézanne habe in diesem Sinne gemalt: „Nicht ein Mensch, nicht ein Apfel, nicht ein Baum werden dargestellt, sondern das alles wird von Cézanne gebraucht zur Bildung einer innerlich malerisch klingenden Sache, die Bild heißt.“¹⁴⁵ Die Wahl der passenden Form – der konkreten oder abstrakten – erfolgt schließlich rein gefühlsmäßig, denn nur „durch Gefühl [...] ist das künstlerisch Richtige zu erreichen.“¹⁴⁶ Jedoch brauchen sowohl der Künstler als auch – durch diesen geführt – der Betrachter Übung, um die „abstrakte Sprache“¹⁴⁷ immer besser zu kennen und zu beherrschen.

In Kandinskys Formulierung bilden die Form des Kunstwerks selber, der Künstler und der Betrachter, ja sogar die Natur eine untrennbare Einheit: „Jede Form ist so empfindlich wie ein Rauchwölkchen: das unmerklichste geringste Verrücken jeder ihrer Teile verändert sie *wesentlich*.“¹⁴⁸ Mittels der Empfindung wird also diese Einheit und Gleichzeitigkeit hergestellt: das „Verrücken“, also die Arbeit an der Form durch den Künstler, produziert eine Veränderung des Wesens, d. h. der inhaltlichen Bedeutung der Form, die wirksam wird über die sensible Rezeption.

Wegen dieses Perspektivwechsels wird ein neuer Schönheitsbegriff notwendig, der ebenfalls von der Idee der inneren Notwendigkeit bestimmt wird. Es sei die innere Schönheit, die wichtiger sei als die äußere. Während die gröberen „Gefühle, wie Angst, Freude, Trauer“,¹⁴⁹ die zum Äußerlichen gehören, sich noch durch Worte ausdrücken ließen, seien die feineren, innerlichen namenlos. Der Künstler „lebt selbst ein komplizierteres, verhältnismäßig feines Leben, und das aus ihm entsprungene Werk wird unbedingt dem Zuschauer, welcher dazu fähig ist, feinere Emotionen verursachen, die mit unseren Worten nicht zu fassen sind.“¹⁵⁰ So wie er die Wirkung des Kunstwerks nach innen verlegt, trennt er beim Wort auch zwischen einer äußeren Bedeutung, die durch das Wort hervorgerufene gegenständliche Assoziation, und einer inneren, die die Seele berühre.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 109. Hervorhebung im Original.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 51.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 84.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 76.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 77. Hervorhebung im Original.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 23.

¹⁵⁰ Ebenda.

Obwohl Kandinsky seine Theorie primär für die bildende Kunst geschrieben hat, ist sie für die Entwicklung der Wortkunst im *Sturm*-Kreis und Hausmanns Erfindungen zur visuellen Lautpoesie eine wichtige Basis. Die wenigen Bezüge, die Kandinsky zur Sprache herstellt, nehmen seine Nachfolger auf und übertragen die Methoden seiner Kunsttheorie – ähnlich wie Kandinsky es mit der Übersetzung des Kunstprinzips andeutet – vor allem auf die Poesie.

Eine wichtige Methode, die Kandinsky benennt, um den inneren Klang des Wortes erfahrbar zu machen, sei die Wiederholung. Sie „kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen“. ¹⁵¹ Dies könne bis zum *reinen Klang des Wortes* ¹⁵² führen, der dann direkt auf die Seele wirke. „Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, [...] ‚übersinnlicher‘ ist als eine Seelenschütterung von einer Glocke“. ¹⁵³

Das Prinzip der Wiederholung, mit dem schon die Futuristen in ihren Bildern die Bewegung verdeutlicht haben, wird später bei den Expressionisten und Dadaisten neben der Konzentration und Destruktion zu einer der wichtigsten Formen für die Poesie.

Kandinsky deutet damit zwar eine neue Wirkung des Wortes aufgrund des Klanges an, er lehnt jedoch entschieden den Versuch ab, Laute der Realität in die Dichtung aufzunehmen. Obwohl er sie nicht benennt, scheinen seine Ausführungen eine vehemente Kritik an der futuristischen Geräuschkunst zu sein:

Froschgesänge, Hühnerhöfe, Messerschleifen nachzuahmen, ist wohl einer Variétébühne [sic!] ganz würdig und kann als unterhaltender Spaß ganz lustig wirken. [...] Die Natur hat ihre eigene Sprache, die auf uns mit einer unüberwindlichen Macht wirkt. Diese Sprache ist nicht nachzuahmen. [...] Eine derartige Stimmung kann von jeder Kunst geschaffen werden, aber nicht durch äußerliche Nachahmung der Natur, sondern durch künstlerische Wiedergabe dieser Stimmung in ihrem *inneren* Wert. ¹⁵⁴

Für Kandinsky gibt es eine Verbindung von Kunst und Leben also immer nur vermittelt durch die Kunst, und er argumentiert schwerpunktmäßig aus der Perspektive des bildenden Künstlers. Damit gehört er noch zu der Künstlergeneration, die von ihrer Ausbildung und ihrem Wirken her in der Kunst des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist. Erst die jüngeren Künstler, die nach der Jahrhundertwende mit ihrer Ausbildung begannen, können in der Folge den Raum der Kunst gänzlich auflösen, d. h. Kunst und Leben zu einer neuen Einheit verschmelzen.

¹⁵¹ Ebenda, S. 45.

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 46.

¹⁵³ Ebenda, S. 46.

Wie eine Initialzündung zur tatsächlichen Befreiung des Wortes aus seiner traditionellen Funktion, die über die Suche nach einer neuen Sprache für die Literatur hinausgeht, kann dagegen Kandinskys Definition des Wortes gesehen werden:

Und das *Wort*, welches also zwei Bedeutungen hat – die erste direkte und zweite innere –, ist das reine Material der *Dichtung* und der Literatur, das Material, welches nur diese Kunst anwenden kann und durch welches sie zur Seele spricht.¹⁵⁵

Während dann vor allem die Dadaisten die darin geforderte Trennung der Künste nicht mehr einhalten und das Wort u. a. auch zum Material der bildenden Kunst werden lassen, ist Kandinskys Definition vom Wort als Material die zentrale Idee der folgenden expressionistischen Spracherneuerung. So fordert Walden 1918 in seinem Aufsatz *Das Begriffliche in der Dichtung* genau diese Abstraktion für die Dichtung: „Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus.“¹⁵⁶ Kurt Schwitters führt den Gedanken weiter, indem er in seinem 1924 veröffentlichten Text schreibt: „Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe.“¹⁵⁷ Damit beschreibt er eine Entwicklung, die zu diesem Zeitpunkt schon stattgefunden hat, nicht zuletzt durch die radikalen Erneuerungen des Dadaismus und die Erfindungen Raoul Hausmanns.

Wie wichtig dieser Einfluss war, beweist ein Gedicht, das Hausmann 58 Jahre später schreibt: „La Poésie a pour objet le mot.“¹⁵⁸ Wie viele dieser theoretischen Grundgedanken, die Anfang des 20. Jahrhunderts diskutiert wurden, spielt auch diese zeitlebens für Hausmanns Werk und seine Theorien eine zentrale Rolle.

Ähnlich wie später Herwarth Walden, der von seiner Ausbildung her Musiker ist, sieht Kandinsky in der Musik die am weitesten entwickelte, weil abstrakteste Kunst: „Die Musik, die von der Natur äußerlich ganz emanzipiert ist, braucht nicht irgendwo äußere Formen für ihre Sprache zu leihen.“¹⁵⁹ Dem Tanz und der Bewegung als solcher erkennt er die größte Wirkung zu, wenn beide ganz abstrakt, d. h. ohne inhaltliches Ziel ausgeführt würden:

¹⁵⁴ Ebenda, S. 56. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 46 f. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁶ Walden, *Das Begriffliche*, 1918, S. 66.

¹⁵⁷ Kurt Schwitters: *Konsequente Dichtung*, zitiert nach: Hausmann, *Geschichte der Lautpoesie*, Text im ARH Rochechouart.

¹⁵⁸ Als Faksimile abgedruckt wurde das Gedicht in: Adelheid Koch–Didier (Hg.): „La Poésie a pour objet le mot.“ Raoul Hausmann, *écrivain*, Cahier 1, *Les cahiers Raoul Hausmann*, Musée Départemental de Rochechouart 1997.

¹⁵⁹ Kandinsky, *Über das Geistige*, 1980, S. 55 f.

Eine sehr einfache Bewegung, von welcher das Ziel unbekannt ist, wirkt schon an und für sich als eine bedeutende, geheimnisvolle, feierliche. Und das, solange man das äußerliche, praktische Ziel der Bewegung nicht kennt. Dann wirkt sie als reiner Klang.¹⁶⁰

Der neue Tanz ist die Möglichkeit, „die *ganze* Bedeutung, den ganzen inneren Sinn der Bewegung *in Zeit und Raum* auszunützen.“¹⁶¹ Hier klingen wieder Bezüge zum Laokoon an: Gesucht wird also nach einer idealen Verbindung der Künste, bei der sie sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern, anstatt gegeneinander gewertet zu werden.

Kandinsky lässt – im Sinne der Idee Wagners vom Gesamtkunstwerk – dieses Zusammenwirken der Künste auf der Bühne stattfinden und hebt auch für den Tanz die alten Schönheitskriterien auf, da neue Ideale vermittelt werden sollten:

[...] so wird bald auch im Tanz der innere Wert *jeder* Bewegung gefühlt, und es wird die innere Schönheit die äußere ersetzen. Den ‚unschönen‘ Bewegungen, die jetzt plötzlich schön werden, entströmen sofort eine ungeahnte Gewalt und lebendige Kraft.¹⁶²

Kandinskys theoretischer Text steht an der Schnittstelle zwischen Kunstidealen des 19. Jahrhunderts und dem radikalen Umbruch zur modernen Kunst und Literatur. Theoretisch geht er bei der Suche nach Abstraktion über Scheerbarts phantastische Texte hinaus, die sich literarisch von der Realität und deren Logik lösten. Kandinsky plädiert dafür, sich wirklich von den Formen der Natur zu trennen statt eine „Märchenwirkung“¹⁶³ hervorzurufen. Er benennt die neue Position des Künstlers, der im Unterschied zum individuellen Schöpfer oder Genie des 19. Jahrhunderts nun ein Diener der Kunst wird, dessen Intuition der einzige künstlerische Maßstab ist. Damit bekommt der Künstler geradezu einen pädagogischen Auftrag, da er dafür zuständig ist, die Sinne der Menschen zu entwickeln. Dazu gehört auch die Sensibilisierung für Bildelemente, die nicht mehr symbolisch festgelegte, sondern emotional freie Bedeutungen haben, und die Durchsetzung eines neuen Schönheitsbegriffs. Diese erzieherischen Komponenten tauchen später vor allem in der expressionistischen Prosa und in vielen Texten Hausmanns auf. Kandinsky sucht eine erste Verbindung der Künste, wie er sie am Beispiel der Farbwirkung verdeutlicht, und sieht in der „Bühnenkomposition“¹⁶⁴ die Möglichkeit der Verbindung von Musik, Malerei und Tanz.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 123.

¹⁶¹ Ebenda, S. 123 f. Hervorhebung im Original.

¹⁶² Ebenda, S. 125. Hervorhebung im Original.

¹⁶³ Ebenda, S. 122.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 125.

Bei den Dadaisten war die Theaterbühne zunächst auch der Ort ihrer Kunstaktionen. Gerade in Zürich begann der Dadaismus mit der Vermischung von Kunst und Theater im Kabarett. Hugo Ball, der vom Theater kam und Kandinsky kannte, nutzte diese Ausdrucksform, um unterschiedliche Künstler zu einer gemeinsamen Veranstaltung zu vereinigen. Es handelte sich um ein höchst gemischtes, oft spontanes Programm. Damit wurde auch die von Kandinsky geforderte Ziellosigkeit erfüllt. Recht früh traten hier auch schon die Tänzerinnen aus der Schule Rudolf Labans mit dem modernen Ausdruckstanz auf. Hausmann entwickelte später ebenfalls aus dem Tanz zu außereuropäischer Musik seine Lautpoesie und verband so in seiner Person beide Künste, die eine Einheit mit dem Leben bilden, da sie keiner Bühne und konsequenterweise keiner Zuschauer mehr bedurften.