

Merz

Einführung: Schwitters, Merz und Dada

Das Werk des Merzkünstlers Kurt Schwitters (1887-1948), dem „Nachzügler der Avantgarde“²⁵² und „Ahnherren der konkreten Poesie“²⁵³, ist mitbestimmt von dekompositorischem und ludistischem Lettrismus. Seine Buchstabenexperimente sollen hier im Vordergrund stehen; die lettristischen Versuche der Zürcher, Berliner, Pariser Dadaisten werden nur am Rande erwähnt.²⁵⁴

Seine Kunst und Lebenshaltung, ja später sich selbst²⁵⁵ kennzeichnet Schwitters mit dem Wort „Merz“, nach seinen eigenen Schilderungen gewonnen aus der zweiten Silbe des Wortes Commerz.²⁵⁶ Schwitters setzt sich damit begrifflich von den Dadaisten ab; dennoch kann Kurt Schwitters durchaus als stellvertretend für die „lachenden Avantgarden“²⁵⁷ stehen: Seine Produktionsweisen (Dekompositionstechniken wie Collage und Montage, Ready-made, Lettrismus, Assemblage, Lautpoesie) decken sich mit denen des Dadaismus, mit dessen Vertretern er gemeinsam

²⁵² Winkelmann, Judith: Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters. Frankfurt 1995. Hier: S. 133. Im folgenden zitiert als „Winkelmann“ mit Seitenangabe.

²⁵³ In der fünfbandigen Werkausgabe, die zwischen 1973 und 1981 von Friedhelm Lach herausgegeben wurde, sind diese Dichtungen in einer eigenen Abteilung (konkrete Poesie) zusammengefaßt. Vgl. ebenfalls den Artikel von Martina Kurz: Kuwitters Kinder. Kurt Schwitters' nachhaltige Spuren in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Ernst Jandl und Gerhard Rühm. In: Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers. Herausgegeben von Gerhard Schaub. Berlin 1993. Hier: S. 116-130.

²⁵⁴ Es sei daher noch einmal auf die bereits erwähnten Beispiele von Tzara und Hausmann sowie auf den Ausblick auf die Musik und Lautpoesie verwiesen.

²⁵⁵ „Jetzt nenne ich mich selbst MERZ“, Bd. 5, S. 253.

²⁵⁶ „Sie mögen es glauben oder nicht, das Wort MERZ ist weiter nichts, als die zweite Silbe von Commerz.“ Kurt Schwitters: Das Literarische Werk. Herausgegeben in fünf Bänden von Friedhelm Lach. Köln 1973-1981. Hier: Bd. 5 S. 167: Im folgenden wird diese Ausgabe als „Schwitters“ mit Bandangabe und Seitenzahl zitiert. H. B. Schlichting berichtet, Merz stamme aus „Commerzbank“. Ders.: „Chaos in die Ordnung bringen. Dada.“ In: Grimminger u.a., Literarische Moderne, S. 314-338. Hier: S. 318. Wie bei vielen Entstehungsmythen, so gibt es auch hier eine weitere, abweichende Geschichte der Geburtsstunde des „Merz“: „Das Wort Merz aber stammte von 'ausmerzen' und war von Herrn ComMerzienrat Katz sehr sinnreich erfunden.“ Schwitters, Bd. 5, S. 172. Diese Geschichte ist die bereits literarisch geformte Version der wahrscheinlichen ersten.

²⁵⁷ „Das Gelächter Dadas war stets auch ein Lachen über sich selbst und vor allem ein Verlachen der Kunst, denn auch sie gehörte der zugrunde gerichteten Ordnung an.“ Korte, Die Dadaisten, a.a.O., S. 40.

durch „lustvolle Destruktion“ gegen den Irrsinn der Zeit (des Ersten Weltkrieges) und den Dünkel schleichender Restauration in der Weimarer Republik protestierte. Für den Merzkünstler gilt, was Hermann Korte für die dadaistischen Dichter treffend formuliert hat:

Das Material [...], aus dem Dadas ‚Unsinn‘ entstammte, war zunächst einmal nichts anderes als das, was von der zertrümmerten Welt der Systeme noch übrig war: der Sprachschutt zerborstener Weltbilder, die Phrase, die vor dem ‚Sinn‘ zu sein beansprucht hatte.²⁵⁸

Der Wahlauf Ruf Schwitters: „WÄHLT ANNA BLUME!“ scheint eine Gleichsetzung der Richtungen Dada und Merz zu sein:

M.P.D.
M.P.D. = Merz-Partei Deutschland
M.P.D. = Mehrheits-Partei DADA
Merz-Partei Deutschland = Mehrheits-Partei DADA²⁵⁹

Doch während des „Holland-Feldzugs“²⁶⁰ stellt er sich seinem Publikum vor: „Kurt Schwitters, nicht dada, sondern Merz“²⁶¹. Er arbeitete mit einzelnen Vertretern Dadas zusammen – Dada war nie eine einheitliche Strömung, sondern ein Sammelbecken für Avantgardisten unterschiedlicher Couleur, unter denen stets ästhetische wie persönliche Differenzen herrschten –, mit denen er sich durch die gleichen Wurzeln verbunden fühlte:

Gegen die in verschiedene Richtungen strebende Politisierung des Dadaismus in Berlin setzt Schwitters in Hannover seit 1919 seine integrale

²⁵⁸ Ebd., S. 49.

²⁵⁹ Schwitters, Bd. 5, S. 69. Auch die Gleichung: i = dada (Band 5, S. 150) von 1923 legt diese Vermutung wieder nahe, da die i-Kunst der Merz-Kunst verwandt ist (s.u.).

²⁶⁰ Der „Holland-Feldzug“ war nach Einschätzung Kortes „die letzte große Aktion des Dadaismus überhaupt“ (Korte, Die Dadaisten, a.a.O., S. 138), an der nur noch Theo und Nelly van Doesburg, Helma und Kurt Schwitters sowie Vilmos Huszár teilnahmen. Das militärische Vokabular wird hier von den Dadaisten ironisch verwendet. Schwitters selbst war alles andere als militaristisch eingestellt. Zwar ist er – wie Marinetti: „Tod dem Mondschein“ ist sein zweites Manifest überschrieben – erklärter Feind des Mondes (!) (Schwitters, Band 5, S. 142), doch aus anderen Gründen: Er gibt der Menschheit einen extraterrestrischen Feind, damit sie sich gegen ihn verbündet und so nicht untereinander Krieg führt. „Baut Leitern und steigt dem Mond aufs Dach, jedoch laßt die Dächer der Menschen heile.“ Ebd.

²⁶¹ Schwitters, Band 5, S. 129. mit diesem Statement und wendet sich so auch ironisch gegen alle definitionsheische Ismen-Bildung. Weiter heißt es: „Unsere Zeit heißt dada. Wir leben im Dadazeitalter. Wir erleben im Zeitalter dada. Nichts ist für unsere Zeit so charakteristisch wie dada. /Denn unsere Kultur ist dada. [...] Dada ist der Stil unserer Zeit, die keinen Stil hat.“ (Ebd.) Und das klingt so, als sei auch Schwitters dada, da alles dada ist.

Material-Kunst, die er als legitimes Erbe des Züricher ‚Kerndadaismus‘
verstand.²⁶²

Persönliche Differenzen auf verschiedenen Ebenen „pflgte“
Schwitters, dessen Werk teilweise noch expressionistisch zu nennen
ist,²⁶³ mit den Dadaisten George Grosz und Richard Huelsenbeck;
letzterer schrieb in seinen Memoiren über den Merzkünstler:

Er war der hochbegabte Kleinbürger, einer jener genialen Rationalisten, mit
Kasserollengeruch, wie sie dem deutschen Wald entgegenschreiten oder
sich vor Spitzwegs Giebelhäusern herunterlassen.²⁶⁴

Merz, Material

1920 erläutert Schwitters seine mit Merz vertretene ästhetische
Position, die durchaus avantgardistisch und nicht „kleinbürgerlich“
anmutet²⁶⁵:

Merz will die Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können.
Freiheit ist nicht Zügellosigkeit, sondern das Resultat strenger künstlerischer
Zucht. Merz bedeutet auch Toleranz in bezug auf irgendwelche
Beschränkung aus künstlerischen Gründen. Es muß jedem Künstler
gestattet sein, ein Bild etwa nur aus Löschblättern zusammenzusetzen,
wenn er nur bilden kann.²⁶⁶

²⁶² Schlichting: Chaos..., a.a.O., S. 318. Anzumerken ist hier, daß auch der
„Kerndadaismus“ politisch intendiert war und daß auch Schwitters durchaus
politische Texte schrieb. Die „horizontale Geschichte“ von 1926 (Schwitters, Band
2, S. 260ff.) ist politisch antinationalistisch (vgl. auch Vorwort zu Band 2 von
Friedhelm Lach, S. 13). Der Berliner Dadaismus gab sich politisch, doch ein
trauriges und apolitisch wirkendes Bild der Berlin-Dadas zeigt der
Prozeßberichterstatte Kurt Tucholsky. Die Verteidigung der Werke vor Gericht lief
darauf hinaus, daß alles nur ein Spaß und nicht so gemeint gewesen sei. Kurt
Tucholsky: Dada-Prozeß. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Reinbek
1960. Band 3, S. 26ff.

²⁶³ Vgl. Thomas Anz: Der Sturm ist da. Die Modernität des literarischen
Expressionismus. In: Grimminger u.a., Literarische Moderne, a.a.O. S. 257-283.
Hier: S. 259. Schwitters war Mitarbeiter der expressionistischen Zeitschrift „Der
Sturm“. Gerhard Rühm hierzu: „die konzentration aufs wort als klanglich-
rhythmische einheit führte bei den dichtern des ‚sturm‘-expressionismus zu einer
eingreifenden und radikalen umgestaltung der sprache. [...] sprachmanipulationen
bei schwitters, die irrtümlich immer wieder als ‚dadaistisch‘ etikettiert werden, sind
konsequente anwendungen der ‚sturm‘-theorie des expressionismus, wie wir sie
auch bei franz richard behrens, otto nebel, lothar schreyer und anderen finden.“
Gerhard Rühm: Der Wortkünstler Kurt Schwitters. In: Schwitters, Bürger und Idiot,
a.a.O., S. 31-40. Hier: S. 32.

²⁶⁴ Huelsenbeck, Mit Witz..., a.a.O., S. 96.

²⁶⁵ Zu deren epistemologischen Implikationen vergleiche den Aufsatz von
Meredith McClain: Merz, ein Weg zum Wissen. Relativität und Komplementarität in
Kurt Schwitters' Weltanschauung. In: W. Paulsen, H.H. Hermann (Hrsg.): Sinn aus
Unsinn. Dada International. Bern/München 1982. Hier: S. 193-207, sowie Lambert
Wiesing: Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über
ästhetische Lebensformen. Fink, München 1991. Hier vornehmlich Kapitel 1 bis 3.

²⁶⁶ Schwitters, Bd. 5, S. 77.

Schwitters experimentiert in seiner „integralen Materialkunst“, vorzugsweise mit Alltagsgegenständen oder -floskeln, die er sammelte und „vermerzte“:

So fand er in den unterschiedlichsten Redeweisen sein Erzählmaterial. Er nahm ständig gebrauchte und schon geprägte Sprache, um abstrakte Begriffe wie Freiheit und Unfreiheit darzustellen.²⁶⁷ [...] Wie er für seine Bilder Papierabfälle aus den Mülltonnen aufflas, so sammelte er für seine Dichtungen Banalitäten und Trivialaussprüche in Straßenbahnwagen, Eisenbahnabteilen, in der Nähstube und am Kaffeetisch.²⁶⁸

Zum Material der Dichtung schreibt Schwitters selbst:

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.²⁶⁹

Gegen die tradierten Vorstellungen von Kunst – „Kunst ist die Nachahmung der Natur. Je intensiver die Nachahmung ahmt, desto größer ist die Kunst“²⁷⁰ – stellt er seine Merzkunst; diese, im nur ansatzweise verwirklichten Projekt des „Merzgesamtkunstwerks“²⁷¹ gipfelnd, zielt darauf ab, collagenhaft alles Material, nicht nur das einer bestimmten Kunstgattung, zusammenzufügen und damit auch Grenzen zwischen den Künsten unkenntlich zu machen. Schwitters:

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.²⁷²

²⁶⁷ Ebd., S. 8 (Vorwort).

²⁶⁸ Ebd., S. 10f. (Vorwort).

²⁶⁹ Ebd., S. 77.

²⁷⁰ 1920 im Artikel „Was Kunst ist; eine Regel für große Kritiker“. Schwitters, Bd. 5, S. 57. An anderer Stelle heißt es: „Die klassische Dichtung rechnete auf die Ähnlichkeit der Menschen. Sie betrachtete die Ideenassoziation als eindeutig. Sie irrte sich.“ Ebd., S. 190. Der Merzkünstler versucht seine These ansatzweise an Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“ (ein Gleiches) zu belegen.

²⁷¹ Das Gesamtkunstwerk Schwitters ist in seiner Konzeption dem Wagners diametral entgegengesetzt. Wehle, Lyrik im Zeitalter..., a.a.O., S. 477: „Einer avantgardistischen ‚Verschmelzung‘ der Künste liegt jedoch die Utopie von einem ‚in das öffentliche politische Leben eintretenden Volkskunstwerk‘ (Wagner) fern. Sie sucht nicht neue Integration, sondern den Bruch der Künste mit ihrem gesellschaftlichen Status, der sie entwaffnet.“

²⁷² Zitiert nach Paul Pörtner: Literarische Revolution, Band 2. Berlin 1961. Hier: S. 540. Zuerst in *der Ararat*, 1921 (Jahrgang 2).

Zwar birgt das Aufheben der alten Kategorien eine nicht geringe Verunsicherung, das Chaos erhält jedoch keinen Einzug in die Kunst, denn (künstlerische) Freiheit ist für Schwitters nicht negativ definiert als „Abwesenheit von Zwängen“, sondern „Resultat strenger künstlerischer Zucht“ (s.o.).

Die Vorteile einer Wahlfreiheit des (zuvor illegitimen) Materials und seinen Stellenwert beschreibt Schwitters wie folgt:

Das Material ist so unwesentlich, wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt. Indem ich verschiedenartige Materialien gegeneinander abstimme, habe ich gegenüber der nur-Öl-Malerei ein Plus, da ich außer Farbe gegen Farbe, Linie gegen Linie, Form gegen Form usw. noch Material gegen Material, etwa Holz gegen Sackleinen werte.²⁷³

In erster Linie geht es ihm um das Formen des Materials, doch ganz so unwesentlich, wie Schwitters es hier suggeriert, ist ihm das Material nicht. Bevor es geformt werden kann, muß es als Material für die Kunst erkannt werden. Daher wird das Material selbst Gegenstand intensiver Reflexion, wobei Schwitters bei seiner Materialsuche stets einer analytischen Verfahrensweise folgt.

elementares Material: Buchstaben, Zahlen, Farben, Noten

Durch Analyse – hiermit ist eine der Initiationen für seinen Lettrismus genannt – stößt Schwitters auf die Elemente der Sprache, auf Laute und Buchstaben. Mit diesen spielend, entstehen Gedichte und Prosa, aber auch die „Ursonate“²⁷⁴. Auch in den anderen Künsten und Bereichen findet er Elemente, Atome: etwa auf Töne und deren musikalische Bezeichnung, die er im „Arbeiterlied“ vermerzt:

Arbeiter/ Cis d/ Arbeiter/ Vorarbeiter/ Dreht Gewalt/ Vorarbeiter dreht Gewalt/
Dreht Cis d/ Vorarbeiter/ Gewaltarbeiter/ Vorgewalt cis d.²⁷⁵

Darüber hinaus experimentiert er mit Zahlen, die er jenseits ihrer mathematischen Bedeutung als Formen in Merzbildern verwendet

²⁷³ Schwitters, Bd. 5, S. 76f.

²⁷⁴ Zur Ursonate, deren Keimzelle das lettristische Gedicht Raoul Hausmanns darstellt, vergleiche die Ausführungen im Ausblick auf die Musik am Ende der Arbeit.

²⁷⁵ Schwitters, Band 1, S. 80. Teile des Lieds sind „collagenhaft“ eingebaut ins „Merzgedicht 8“ ‚Die Zwiebel‘ (Band 2, S. 23).

das „Nießscherzo“²⁸², das wohl erste Scherzo dieser Art in Literatur und Musik, sowie den Zwölfzeiler „die Wut des Niesens“: „Tesch/ Haisch/ Tschiiiaa“ usw.²⁸³) 1921 nähert er sich den Elementen der Dichtung wieder auf dekompositorisch-ludistische²⁸⁴ Weise:

Cigarren [elementar]²⁸⁵

Cigarren

Ci

garr

ren

Ce

i

ge

a

err

err

e

en

Ce

Cel

CelGe

CelGeAErr

CelGeAErrEr

CelGeAErrErr

CelGeAErrErr

ErrEEn

Een

En

Ce

i

ge

a

err

err

e

en

Ci

garr

ren

Cigarren (Der letzte Vers wird gesungen).

Hier ist es „nur noch ein einziges wort“, das „in seinen lautlichen bestandteilen abgetastet“²⁸⁶ wird. Ein allgemein bekannter Begriff wird dekomponiert. Zunächst wird „Cigarren“ in seine Silben zerlegt, dann in seine Buchstaben (diese werden *namentlich* genannt, z.B.

²⁸² Schwitters, Band 1, S. 244.

²⁸³ Kurt Schwitters: Anna Blume und andere. Literatur und Grafik. Herausgegeben von Joachim Schreck. Köln 1986, 1997². Hier: S. 490.

²⁸⁴ Zu Recht weist Winkelmann auf die ludistische oder humoristische Komponente dieses Gedichts hin, die sich auch in der Anweisung manifestiert, den letzten „Vers“ zu singen. Vgl. Winkelmann, S. 212.

²⁸⁵ Schwitters, Band 1, S. 199.

²⁸⁶ Rühm, Der Wortkünstler Kurt Schwitters, a.a.O., S. 38.

„En“ für „n“ und folgen der Aussprache, so daß in Silben wie in den Buchstabennamen zusätzliche kleine r's auftauchen (Ci-garr-ren; Err)). Das Zusammenfügen der Elemente in der Mitte des Gedichts ergibt nicht „Cigarren“, sondern die buchstabierte Form „CeIGeAErr/[...]ErrEEen“. Der einzelnen Letter wird hier ihr Recht eingeräumt, doch sind noch keine von der Wortsemantik „befreiten“ oder „autotelischen“ Buchstaben, sondern zunächst „entdeckte“ Buchstaben zu erkennen.

Das ändert sich. Wenige Jahre später finden sich an vielen Stellen im Werk des Merzkünstlers „subjektivierte“ Buchstaben:

Erfand das kleine e das Essen
Erfand das große PRA das PRASSEN.²⁸⁷

...PRA... . Und auf ihren goldenen Rüsseln tanzen die kaleidoskopartig kleinen Teilchen wie unendlich große Bälle von der Schwere eines X.²⁸⁸

Das große E ist fertig. Es ist die Negativfunktion der K d e E. Es ist das Monument reiner Kunst.²⁸⁹

Es ist symptomatisch, daß Schwitters hier von einzelnen Buchstaben wie von Menschen, Gegenständen oder Kunstwerken spricht: Er hat die Buchstaben aus ihrer dienenden Funktion im System der Schriftsprache entlassen, nun können sie autonom von der Wortsemantik für sich selbst stehen.²⁹⁰

²⁸⁷ Schwitters, Band 1, S. 176. (1924). PRA ist die palindromische Umkehrung von Arp, dem dadaistischen Freund Schwitters', den er gelegentlich mit diesem Namen anspricht (z.B. in Briefen 1920 und 1921; vgl. Schwitters, Bd. 2, S. 47).

²⁸⁸ Rosen blühen wie Gänseblümchen, *Gedicht*. (um 1922) Schwitters, Band 1, S.

92.

²⁸⁹ Das große E, 1930/31. Schwitters, Bd. 5, S. 338. Die Abkürzung K d e E steht für „Kathedrale des erotischen Elends“ und meint den Merzbau. Vgl. Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S. 180.

²⁹⁰ Insofern unterscheiden sie sich von den Buchstaben im Projekt „Sprache“ (1925), in denen Buchstaben auch alleine stehen, jedoch definitorisch festgelegt wird, was sie bedeuten (Schwitters, Band 5, S. 231). a bedeutet in der neuen Sprache sein (haben), u nichtsein (nicht haben), o wollen (begehren) usw. Zu weiteren sprachreformatoren Tendenzen vergleiche auch die Aufsätze „typographie und orthographie: kleinschrift“ (Band 5, S. 268), „plastische schreibung“ (S. 269f.), „Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift (S. 274ff.)“ sowie den Aufsatz von Manfred Korth: Dadaismus, Typographie und Rechtschreibung: Kurt Schwitters als Orthographiereformer. In: M. Korth, J. Lernerz: Sprache. Formen und Strukturen. Tübingen 1981. Hier: S. 61-73.

Anna

Sein typisch humoristischer Umgang mit Sprache zeigt sich auch im „Erfolgsgedicht“²⁹¹ „An Anna Blume“.²⁹²

An Anna Blume (um 1919)
.../
Anna Blume, Anna, A----N----N----A!
Ich träufle Deinen Namen.
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weißt Du es Anna, weißt Du es schon,
Man kann dich auch von hinten lesen.
Und Du, Du Herrlichste von allen,
Du bist von hinten, wie von vorne:
A-----N-----N-----A.
Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.
Anna Blume,
Du tropfes Tier,
Ich-----liebe-----Dir! /...

Nur der lettristische Aspekt dieses Gedichtes sei hervorgehoben, der von der Palindromstruktur des Namens „Anna“ ausgeht. Schwitters spielt mit den Ebenen von Bezeichnetem und Bezeichnendem, Signifikat und Signifikant.²⁹³ Seine Begeisterung für Anna rührt zum großen Teil daher, daß sie „von hinten, wie von vorne“ ist – der Name Anna ist ein Palindrom; die Aussage wird pornographisch, wenn sie (legitimerweise) auf die fiktionale Person Anna Blume bezogen wird. „Anna“ wird in Versalien geschrieben, um die Möglichkeit zu unterstreichen, den Namen beidseitig zu lesen.²⁹⁴ Das Palindrom wird Schwitters zum *Anna-gramm* – und büßt dabei die mystischen Aspekte, die diese lettristische Struktur von in ihrer

²⁹¹ Ralph Homayr: Kurt Schwitters' Erfolgsgedicht ‚An Anna Blume‘ In: Weimarer Beiträge 39 (1993)4.

²⁹² Schwitters, Band I, S. 59. Es ist eines der wenigen Werke des Merzkünstlers, das in der Sekundärliteratur größere Beachtung fand; vgl. den Aufsatz von Homayr, Kurt Schwitters Erfolgsgedicht..., a.a.O. sowie die Einzelinterpretationen beispielsweise von Bernd Scheffer (Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters. Bonn 1978), Liede (Dichtung als Spiel, a.a.O.) und Winkelmann, a.a.O.

²⁹³ Das Springen zwischen Signifikat und Signifikant betreibt Schwitters des öfteren, so auch in der „Definition des i als „mittlerer Vokal des Alphabets einer-, und „Konsequenz von Merz“ andererseits (s.u.).

²⁹⁴ Die Popgruppe „ABBA“ gestaltet ihren Namen graphisch so, daß man ihn tatsächlich spiegeln konnte: das erste „B“ wurde um 180 Grad gedreht. Schwitters dagegen läßt die beiden N seiner ANNA in der herkömmlichen Weise stehen, obwohl der Merzkünstler durch die Verwendung eines kyrillischen I eine graphische Spiegelung erreicht hätte.

langen Tradition aufweist (s.o., Perspektiven des Lettrismus, Mystizismus), beinahe vollständig ein.²⁹⁵

i

Auch im i-Gedicht (1922) fallen Name und Sache zusammen. Damit kommt die Untersuchung zu einem der reinsten Werke des dekompositorischen (wie ludistischen) Lettrismus überhaupt (Abb. 8) Eine Annäherung an das i-Gedicht gestaltet sich schwierig, da übliche literaturwissenschaftliche Interpretationsschemata nicht greifen. Ein „*close reading*“, eine textimmanente Analyse des Gedichts scheinen mangels Substanz zum Scheitern verurteilt zu sein. Versagt die literaturwissenschaftliche Hermeneutik angesichts des lettristischen Gedichts? Wie würde sie verfahren? Einige – sich ihrer *I*-nuffizienz durchaus bewußten und auch *i*-ronisch zu verstehenden – Interpretationsmöglichkeiten sollen im folgenden angedeutet werden.

der Text (und seine Interpretationen)

erster Versuch.

Der Text besteht aus einem i, er ist i. Warum gerade dieser Buchstabe? Warum kein anderer?

„i ist der erste Buchstabe, i ist der einfachste Buchstabe, i ist der einfältigste Buchstabe“²⁹⁶, äußert Schwitters selbst. D.h., Schwitters wählte den Buchstaben i nicht zufällig; es geht ihm um Einfaches, Einfältiges, und daher wendet er sich willentlich an den „ersten“, „einfachsten“ und „einfältigsten“ unter ihnen.²⁹⁷

i ist Resultat der sinnreichen Handlung, nach dem Sinnlosen zu greifen – anscheinend eine letzte Konsequenz, die sich auch im Produktionsprozeß der i-Kunst manifestiert:

²⁹⁵ Zu den ludistischen Implikationen des Palindroms siehe auch das Oulipo-Kapitel dieser Arbeit.

²⁹⁶ Schwitters, Band 5, S. 139

²⁹⁷ Es wäre zu fragen, ob und in welcher Hinsicht diese Attribute dem Buchstaben i zugeschrieben werden können: „i“ ist weder der erste Buchstabe oder Vokal im Alphabet, noch ist er am leichtesten auszusprechen oder zu schreiben; „einfältiger“ als andere scheint er auch nicht zu sein. Eine Möglichkeit, i als „ersten“ Buchstaben zu begreifen, bietet der Vergleich mit der Zahl 1; sie wird von

Die Expansion der Sprachrealität in den poetischen Text ist komplett. Ein herausgeschnittenes Stück Sprachmaterial repräsentiert das ganze Gedicht. [...] i-Gedichte markieren lediglich mit subversivem Humor die triviale Grenze der Technik von Merz.²⁹⁸

i ist der auf Materialität reflektierende Produktionsprozeß selbst.

Anfang und Abbruch zeigen sich hier in einem; die Initiation schließt das abrupte Ende mit ein. Die i-Kunst ist wie alle lettristische Kunst keiner tabula rasa-Phantasie entsprungen, und doch besetzt i ironisch eine Nichtstelle.

Warum aber wählte Schwitters den Buchstaben i aus, weshalb keinen anderen? Als Graphiker, Zeichner, Maler und nicht zuletzt als Typograph²⁹⁹ könnte ihn das kleine i in seiner Form gereizt haben. Konstruiert ist es aus Punkt und Linie(n): In ihm finden sich damit die beiden Elemente³⁰⁰ des Zeichnens und Malens, aber auch die der Buchstaben vereinigt.

In dem Fibelvers, der das alte deutsche Schreib-i begleitete, findet der i-Künstler die Erklärung nicht nur der Literatur und Kunst, sondern der ganzen Welt: ‚rauf runter rauf, Pünktchen oben drauf‘.³⁰¹

Mikrokosmos und Makrokosmos verschmelzen im Fibelvers wie im Buchstaben i selbst – und Erklärungen wie diese werden raunend.

Schwitters mit dem Namen seiner Zeitschrift „Merz 2, Nummer i“ (s.o.) selbst angedeutet.

²⁹⁸ Winkelmann, S. 202.

²⁹⁹ Schwitters' typographische Experimente hatten mit denen der Dadaisten nichts gemein: „Die Dada-Typographie war für die Werbegestaltung oder die Informationstypographie völlig ungeeignet. [...] Handwerkliche Setzerregeln wurden völlig mißachtet. Es wurden unfachliche Schriftmischungen in Schräg- und Rundsatz collagiert, die Buchstaben und Wörter tanzten wie in freiheitlicher Entrückung über die Formate. [...] Der Dadaismus und die dadaistische Typographie waren voll radikaler Kompromißlosigkeit.“ (Friedl / Ott / Stein, Typo, a.a.O., S. 50f.). Schwitters dagegen setzte auf Sachlichkeit ohne Allüren. Diese Grundhaltung ist mit anderen, auf Form und Konstruktion bedachten Ansätzen wie etwa dem von Jan Tschichold (die Neue Typographie. Bauhausbücher. 1925) entworfenen zu vergleichen. In seinem literarischen Werk (schriftlich artikuliert in den Merzheften, in denen auch das i-Gedicht veröffentlicht wurde), verstößt er jedoch ganz bewußt gegen Grundregeln der Typographie, wenn er etwa in einem (literarischen) Fließtext im Umfeld des i-Gedichts den Buchstaben i aus einem anderen Schriftfont verwendet.

³⁰⁰ Linie und Punkt *können* als die beiden kleinsten graphischen (und typographischen) Elemente gelten; mit ebenso gutem Recht kann man von den Farben und Formen als Elementen der Malerei sprechen. Auch auf dem Gebiet der Buchstaben ließen sich andere Elemente (z.B. Farbe und Untergrund) anführen.

³⁰¹ Helmut Heißenbüttel: Gertrude Stein, Kurt Schwitters und der Fortschritt in der Literatur. Ein Pamphlet. In: Jörg Drews (Hrsg.), Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit, a.a.O., S. 183-190. Hier: S. 186.

zweiter Versuch.

Eine lautliche Interpretation, i als der Laut „i“, der für den Ekel stehen könnte, wird an keiner Stelle erwähnt; sie ist nicht sonderlich naheliegend³⁰²; auszuschließen ist sie indes nicht. Intertextuell ließe sich auf die „mikroskopischen Gedichte“, wie Jean Paul die Ausrufe „Wehe“ und „Ach“ nennt,³⁰³ verweisen, ebenfalls Laute der Wehklage, die sich neben dem i-Gedicht allerdings wie vulminante Werke ausmachen; mit dem i-Gedicht hat Schwitters nicht nur eine „mikroskopische“, sondern atomare, semantisch sogar subatomare Ebene erreicht.

Auch eine graphische Interpretation kann Hinweise liefern, z.B. daß ein i einem umgekehrten „!“ und der Zahl 1 graphisch nicht unähnlich ist, Sachverhalte, die sich kaum bestreiten lassen, zur Klärung des Gedichts jedoch wenig beitragen.

dritter Versuch.

Nimmt man das „Gedichthafte“ am i-Gedicht ernst und fragt doch literaturwissenschaftlich nach Handlung und Aufbau des poetischen Werks, könnte das Gedicht als Reflexion über die Genese des Buchstabens gelesen werden. Der erste Gesang des i-Epos hebt an mit dem Strich von unten nach oben, gefaßt in ein prägnantes „rauf“; der zweite Gesang bildet die Antithese oder Gegenstrophe, wobei er den Handlungsverlauf nicht unterbricht, sondern konsequent an derselben Stelle ansetzt, an der der erste Strich aufhören mußte, und er wird wieder zur Basis geführt, ohne der Entwicklung des Gedichts und Buchstabens zuwiderzulaufen: „runter“; im dritten Gesang wird die Melodie und Richtung des ersten erneut angeschlagen: „rauf“. Das Ende und der Höhepunkt des Werks ist der Punkt auf dem i, ist der Höhe-Punkt. Indem er gesetzt wird, ist das graphische Gebilde mehr als die Summe seiner Teile: Nicht mehr drei Striche und ein Punkt, sondern ein Buchstabe ist auf dem Papier zu sehen! Der

³⁰² i ist – als lettristisches Ready-made – sicher eine Reaktion auf die Zeit, aber nicht die des Ekels; denn insgesamt ist die Haltung Schwitters' gegenwarts- und gesellschaftsbejahend, auch wenn der „Hauptteil der Schwitters-Prosa bis 1930 [...] Satiren“ sind. Schwitters, Bd. 2, S. 16.

Kategoriensprung findet in dem Moment statt, in dem der hohe Punkt über den drei Strichen plaziert wird. Die Materialität des Materials der Schrift hat Schwitters erzählt und gleichzeitig performativ vorgeführt. Das einfältige i-Gedicht betont damit in seinem Kern eine Grundvoraussetzung des Dichtens selbst.

vierter Versuch.

Es ist auch möglich, daß Schwitters' Interesse diesem speziellen, *individuellen* i aus der Kinderfibel galt, denn es weist bestimmte Besonderheiten auf, die den i-Künstler gereizt haben könnten. Es ist ein i in „Sütterlin-Schrift“ und wirkt (wohl auch um 1922) wie der Spruch darunter etwas altbacken.³⁰⁴ Es ist kein geschriebenes, sondern ein gesetztes i, wurde demnach nicht im Schwung „rauf runter rauf, Pünktchen drauf“ geschaffen, sondern aus drei Balken und einem Punkt gebastelt, konstruiert. Mit der Leseanweisung, die auch Schreibanleitung sein soll, wird das i-Gedicht performativ widersprüchlich: Ein *gesetztes Schreibschrift-i*³⁰⁵ – für Schwitters vielleicht ein Ausdruck von unfreiwilliger *i*-ronie in der Welt...

Der Kontext

In der Welt: Denn das i-Gedicht ist wie das „pornographische“ und das „unsittliche“ i-Gedicht (s.u.) „gefunden“, ausgeschnitten – wenn nicht im wörtlichen, so doch im metaphorischen Sinn.³⁰⁶ Sie bilden gemeinsam mit der i-Theorie den Kon-Text, aus dem sich das i-Gedicht besser erklären läßt als im engen Rahmen des Gedichts – in dem Interpretationen anscheinend nur i-haft ausfallen können.

Nach Odo Marquard ist Hermeneutik die Kunst,

³⁰³ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, § 75. Abt. 1, Bd. 5, S. 275. In: Jean Paul: Werke. Herausgegeben von Norbert Miller. München 1959ff..

³⁰⁴ Allerdings wurde die vom Berliner Graphiker L. Sütterlin entworfene Schrift 1935-1941 als Grundschrift in die Schulen eingeführt.

³⁰⁵ Bereits bei Apollinaire wurde auf den Unterschied zwischen Schreibschrift und typographisch gesetzten Buchstaben hingewiesen. Mehr zu diesem Themenkomplex im Kapitel über Typographie.

³⁰⁶ Schwitters hat, vermute ich, das i für seinen Merz neu gesetzt und nur die Idee „ausgeschnitten“.

aus einem Text herauszukriegen, was nicht drinsteht: wozu – wenn man doch den Text hat – brauchte man sie sonst? Freilich: wer aus einem Text herausbekommen will, was nicht im Text steht, benötigt offenbar noch etwas anderes als den Text; er braucht etwas, was vor dem Text oder um ihn herum oder nach dem Text und dabei häufig mit ihm und manchmal gegen ihn ist: er braucht den Kontext.³⁰⁷

Der Kontext des i-Gedichts findet sich in anderen Texten des Merz- und i-Künstlers. Zwei Jahre nach Erscheinen des „i“ hat Schwitters theoretisch begründet, was er unter „konsequenter Dichtung“ verstehe:

Konsequente Dichtung (1924)

Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe. [...] Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet werden durch den Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander.³⁰⁸

Mit seinem i-Gedicht ging er – *avant la lettre* – den Schritt darüber hinaus: Die Literatur wertet nicht nur Buchstaben oder deren Gruppen gegeneinander, sie ist beim einzelnen Buchstaben angekommen.

Den äußersten Schritt stellt das i-Gedicht dar. Es wird [...] demonstriert als das Zeichen des kleinen i, geschrieben in deutscher Schreibschrift, gelesen nach dem Kindervers: *rauf runter rauf, Pünktchen oben drauf*. In Analogie werden an anderen Stellen Konjugationen [sic!] oder andere grammatische Elementarvorgänge als i-Gedichte bezeichnet. Das heißt, die Elemente der Sprache, auf sich selbst reduziert, werden zum Gedicht erklärt. Gedicht ist nicht länger etwas auf höherer Ebene Redendes, sondern das Sprachelement selbst.³⁰⁹

Dekompositorischer Lettrismus ist hier auf die Spitze getrieben. Schwitters hält den absoluten Nullpunkt in seinem avantgardistischen Produktionsprozeß fest, den Punkt, an den die Destrukturierung am weitesten vorangetrieben ist und an dem die Neuordnung der Elemente anheben muß. Doch die Reorganisation der Atome bleibt aus – isoliert steht das i, gerissen aus dem Kontext der Kinderfibel, und noch in kein neues System verbracht.

³⁰⁷ Marquard, Odo: Felix Culpa? – Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal von Genesis 3. In: Fuhrmann, Manfred u. a. (Hrsg.): Text und Applikation. München 1981. Hier: S. 53.

³⁰⁸ Schwitters, Bd. 5, S. 190f.

³⁰⁹ Helmut Heißenbüttel: Die Demonstration des i..., a.a.O., S. 3.

Es gibt zwei weitere i-Gedichte, das unsittliche und das pornographische; das unsittliche i-Gedicht³¹⁰ von 1923 lautet:

Dames-Hemden
Dames-Pantalons, fransch model
Dames-Pantalons
Prima Dames Nachtponnen
Dames-Combinations
Heeren Hemden, zwaar graslinnen.
(aus einer holländischen Tageszeitung.)

Schwitters erklärt, er habe dieses Werk aus einer Anzeige einer holländischen Tageszeitung entnommen, und erläutert weiter: „i ist das Abschneiden der Preise und das Erkennen des Rhythmus und der Unsittlichkeit.“³¹¹ Die als unkünstlerisch angefeindete Technik des Ausschneidens, durch die das literarische Ready-made entsteht, wird von Schwitters im i-Manifest (halbironisch) verteidigt:

Für die Herren Kunstkritiker füge ich hinzu, daß es selbstverständlich ein weit größeres Können erfordert, aus der künstlerisch nicht geformten Natur ein Kunstwerk auszuschneiden, als aus seinem eigenen künstlerischen Gesetz ein Kunstwerk mit beliebigem Material zusammenzubauen.³¹²

Diese Rechtfertigung verstellt durch ihre Umkehrung der Wertigkeit ein wichtiges Faktum: Ob das „i-Gedicht“ ausgeschnitten wurde oder nicht, ist für seinen ästhetischen Wert – nicht für seine historische Bedeutung und die daraus folgenden epistemologischen Schlußfolgerungen – irrelevant.³¹³

Mit der Schere arbeitet Schwitters auch im „pornographischen i-Gedicht“, in dem das pornographische Element noch schwerer zu entdecken ist als die vermeintliche Unsittlichkeit im unsittlichen i-Gedicht.

³¹⁰ Schwitters, Band 5, S. 139 (Band 1, S. 94). Das Gedicht ist um 90 Grad gedreht, die Schrift läuft von oben nach unten.

³¹¹ Ebd. Die Nähe zur *Objet trouvé*-Kunst ist gegeben, doch i betont den destruktiven Charakter, das Herausreißen oder -schneiden noch deutlicher als diese.

³¹² Schwitters, Band 5, S. 120.

³¹³ Zur erkenntnistheoretischen Dimension der Ready-mades vergleiche Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S. 145ff. So different die Positionen von Claude Levi-Strauss und Nelson Goodman sein mögen, hier ähneln sich die Erklärungsmuster. Goodmans Frage „When is Art?“ macht (unter anderem) auf die Kontextabhängigkeit von Kunst aufmerksam; Levi-Strauss geht ebenfalls „von der Vorstellung der Bedeutungskonstituierung durch den Kontext“ aus und spricht von „semantischer Spaltung“ (Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S. 145).

pornographisches i-Gedicht³¹⁴

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

Auch hier „erklärt“ der Künstler sein Werk, ist sein eigener
(merzianisch-dadaistischer) Interpret:

Der Strich zeigt, wo ich das harmlose Gedichtchen aus einem
Kinderbilderbuch durchschnitten habe, der Länge nach. Aus der Ziege ist so
die Zie geworden.

Und sie wird sich nicht erboßen,
Mit den Hörnern Euch zu stoßen.³¹⁵

Die Welt, aus der Schwitters sein Material gewinnt, aus der i ein
Ausschnitt sein kann, ist die Welt der Sprache, der Buchstaben. In
sie greift er ein, zerkleinert und fügt neu zusammen, destruiert und
komponiert, analysiert und synthetisiert. Während die Merzkunst
beide Schritte in sich aufhebt, beinhaltet die i-Kunst nur die erste,
dekompositorische Seite; Grammatik, Syntax und Semantik gibt es in
der i-Kunst nicht, da die Formbildung noch nicht eingesetzt hat.

i ist bei Schwitters nicht nur Gedicht, sondern auch Bild³¹⁶ sowie
Theorie und Manifest. Diese legt Schwitters im i-Manifest und in der
zweiten Merzausgabe (Nummer i) dar, in der er auch ein
„unsittliches“ und ein „pornographisches“ i-Gedicht (s.u.)
veröffentlicht.

i
(Ein Manifest)
Was Merz ist, weiß heute jedes Kind. Aber was ist i? i ist der mittlere Vokal
des Alphabets und die Bezeichnung für die Konsequenz von Merz in bezug
auf intensives Erfassen der Kunstform. Merz bedient sich zum Formen des
Kunstwerks großer fertiger Komplexe, die als Material gelten, um den Weg
von der Intuition bis zur Sichtbarmachung der künstlerischen Idee möglichst
abzukürzen, damit nicht viel Wärmeverluste durch Reibung entstehen. i setzt
diesen Weg = null. Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe. [...] Ich
fordere i, aber nicht als einzige Kunstform, sondern als Spezialform.³¹⁷

³¹⁴ Schwitters, Band 5, S. 140, (Bd. 1, S. 95) um 1923.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Schwitters hat deutlich weniger i-Bilder als Merz-Bilder produziert: i-
Zeichnungen (*Pferd* 1928, 17,8 x 13,7 cm und *für Tschichold* 1927, 15 x 11 cm)
waren in der Ausstellung „Schwitters – Ich ist Stil“ (15.4.-6.8.2000) des
Amsterdamer Stedelik-Museums zu sehen.

³¹⁷ Schwitters, Bd. 5, S.120 (1920). Der Bruch zwischen den Ebenen dieses
Satzes wird selbst ironisiert, indem die beiden so unterschiedlichen Teile der

„Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe“ – das elementare Material der Literatur wird zum Kunstwerk selbst erhoben, der Buchstabe i zur Literatur erklärt.

Mit i

geht Schwitters von der merzhaften Verwandlung, Verformung, Auflösung und 'Vermählung' ab und fordert die Reinheit der Kunst, die bewußte Selektion und das Akzeptieren bestehender Formen und Rhythmen.³¹⁸

Allerdings sollte unterstrichen werden, daß Schwitters mit i seinen Merz nicht verwirft: i ist in Merz aufgehoben: „MERZ ist umfassend, i ist Spezialform von MERZ. i ist die decadence [sic!] von Merz.“³¹⁹ Der für Merzdichtungen tendenziell atypische Minimalismus wird damit nicht geleugnet: „Klärung, Ordnung, Abgrenzung und Definition waren die Kennzeichen aller i-Kunst, die in dieser Form zum Heilmittel der chaotischen Zeit werden soll.“³²⁰

Der Inhalt

Trotz des nun ansatzweise abgesteckten Kontextes ist die dringliche Frage nach der „Bedeutung“ des i-Gedichts jedoch immer noch nicht geklärt. Noch immer will eine Auslegung nicht gelingen – das hermeneutische Problem scheint an anderer Stelle zu liegen.

Die fast automatische Frage, die gestellt wird, wenn man einen solchen Vorgang beschreibt, lautet: und was soll das bedeuten? Es ist bis heute nicht möglich, so scheint es, Literatur bedeutungsfrei, das heißt außerhalb semantisch-ideeller Bezugfelder zu sehen. Natürlich bedeutet ein Zahlengedicht oder ein i-Gedicht nichts. [!] Es verdankt seine Existenz gerade der Bedeutungslosigkeit. Diese Bedeutungslosigkeit hat ihre Bedeutung, wenn ich es einmal paradox sagen darf, allein in ihrem

Erklärung („banaler“ Sachverhalt vs. theoretische Erläuterung) mit der *Konjunktion* „und“ verbunden werden (vgl. die Anmerkung zur Kongruenz von Signifikat und Signifikant bei Anna Blume).

Wie Merz, so ist auch i nicht nur auf Gedichte festgelegt; so schwebt Schwitters eine *i-Architektur* vor, die sich durch Begrenzung auszeichnet und „durch inneren Rhythmus konsequent ist.“ Schwitters, Bd. 5, S. 176.

³¹⁸ Friedhelm Lach: Der Merz Künstler Kurt Schwitters. Köln 1971. Hier: S. 58. Diesen „durchaus ernstgemeinten Vorschlag, eine neue zeitgemäße Kunstform zu entwickeln“ bezeichnet Friedhelm Lach in seinen Resultaten, den i-Gedichten, als „poetische Ready-mades“ (ebd.). Der Versuch, eine Objektive, vom Künstler ungefärbte (weil fertig vorgefundene) Sprache in der Dichtung zu etablieren, korrespondiert mit anderen Experimenten der Zeit und kann nicht als reine Provokation abgetan werden.

³¹⁹ Merz 2, Nummer i, in: Schwitters, Band 5, S. 141.

³²⁰ Lach, Der Merz Künstler Kurt Schwitters, a.a.O., S. 59.

historischen Ort. [...] Dieses Gedicht oder Antigedicht zeigt an, an welcher Stelle in der historisch ausgebreiteten Landschaft von Sprache und Redemöglichkeit (vor Orientierung durch unmittelbare sprachliche Kommunikation und durch mittelbare literarische) derjenige steht, der diese Demonstration vorführt, aber auch derjenige, der, aufnehmend und auf das Reizmoment dieses Demonstrationsaktes reagierend, den Demonstrationsakt nachmacht.³²¹

Anders als bei den „Cigarren“ (s.o.), in denen Silben und schließlich einzelne Buchstaben als Textzeilen galten, steht „i“ alleine – Semantik bleibt aus, *weil ein Buchstabe an sich nichts bedeutet*. Wer die Zeile des Kinderfibelverses hier nicht überbewerten (oder den Vers selbst für das Gedicht halten³²²) will, beraubt sich anscheinend der letzten Möglichkeit, eine Interpretation des „Gedichts“ zu leisten. Ist damit Heißenbüttel Recht zu geben: Das i-Gedicht bedeutet nichts? Ist es einzig durch seinen Kontext bedeutsam, den es durch seinen „historischen Ort“ hat, durch die Merz-Nummer i, das i-Manifest usw.? Ist das i so kurz, so klein, daß es durch jedes Interpretationsraster durchfallen wird, das nicht die Historie bemüht? Müssen sich Literaturwissenschaftler wirklich mit den (literatur-)historischen Fakten begnügen, darf der Literaturwissenschaftler sich für nicht zuständig erklären und das i-Gedicht den Historikern überlassen?

Vielleicht ist „i“ – dies ohne Wertung – tatsächlich „bedeutungslos“. Wir erfassen das Gedicht deshalb unzulänglich, weil es nichts zu begreifen gibt. Folgt man diesen Gedanken, so könnte das i-Gedicht als „Gag“ begriffen werden:

Lyrik wird in dieser Spaßkultur zum Gag. Ihrem Inhalt, ihrer Gestaltung und Form werden die höheren Weihungen entzogen. Ein Gag, der an die Technik der Destruktion bestehender Kontexte anknüpft, ist die sogenannte i-Kunst.³²³

Doch auch der Versuch, i als Gag zu deuten, kann letztlich nicht aufgehen, da dem Gag Semantik zu Grunde liegt. Jedes Bemühen, den als asemantisch angenommenen Charakter des Buchstabens zu begreifen, schlägt fehl, denn dieser verflüchtigt sich unter dem Blick des Interpreten.

³²¹ Heißenbüttel, Die Demonstration des i..., a.a.O., S. 3f.

³²² Grundsätzlich besteht diese Möglichkeit, die von der Forschungsliteratur allerdings ignoriert wurde.

³²³ Winkelmann, S. 200.

Vielleicht ist die größte Schwierigkeit bei der Interpretation der lettristischen Kunst im allgemeinen und des i-Gedichts im besonderen, die asemantischen Wesenszüge zu akzeptieren. So unscheinbar und „einfältig“ sich das i-Gedicht zunächst gibt, so elementar sind die Komplikationen, überhaupt Ansätze der Interpretation zu finden, und auch die hier angedachten sind insuffizient. Die konstruktive, sinnstiftende Seite der ästhetischen Produktion steht auch bei der Interpretation der Werke im Vordergrund; für das Phänomen ausschließlicher Destrukturierung stehen keine überzeugenden Interpretationsschemata bereit, vielmehr stößt man bei dem Versuch der Annäherung auf den hermeneutischen Widerstand, über den Sinnverlust und das Sinnleere nicht reden zu können, ohne ihm Sinn beizulegen; der Interpret sieht sich mit der Problematik negativer Semantik konfrontiert; das zu beschreibende Phänomen entzieht sich, gerade weil es ein „befreiter Buchstabe“ ist, der Beschreibung – denn wie sollte es überhaupt möglich sein, dem Asemantischen habhaft zu werden? Lettrismus als Desemantisierungsstrategie führt in die Aporie der Rezeption lettristischer Werke als Werke. —

Bildgedichte und Zahlengedichte

Einen Grenzfall zwischen Literatur und bildender Kunst stellen die die beiden Bildgedichte „gesetztes Bildgedicht“ und „A–A Bildgedicht“ (Abb. 9 und 10) dar: Ihre historische Nähe – wie das i-Gedicht sind die beiden hier gezeigten Bildgedichte im Jahr 1922 entstanden – und minimalistisch-lettristische Tendenz erlauben eine Engführung mit dem i-Gedicht.³²⁴ Jedes dieser Gedichte ist ein literarischer „Extremfall“,

der weiter reicht als die emblematischen Bildgedichte oder diejenigen Bildgedichte der ‚Konkreten Poesie‘, bei denen noch von einer Text-Bild-Entsprechung die Rede sein kann.³²⁵

³²⁴ Weder Schwitters, noch F. Lach, der Herausgeber der Werkausgabe, weisen auf diese Verbindung hin; da die Bildgedichte von Lach zur Konkreten Poesie Schwitters' gezählt werden, erscheinen sie (trotz historischer Nähe) editorisch getrennt von den i-Gedichten.

³²⁵ Scheffer, Anfänge experimenteller Literatur, a.a.O., S. 222.

Die Beispiele, ob man sie als „Gedichte“, „Buchstabenkonstellationen“, „Demonstrationen“, „lyrische Versuche“, „scribentische Bilder“ oder „konkrete Poesie“ bezeichnet³²⁶, sind an visuelles Erfassen gebunden, sie können nicht vorgetragen werden, ohne empfindliche ästhetische Verluste zu erleiden. Nur die Verwendung der Buchstaben scheint es zu erlauben, überhaupt von Literatur zu sprechen – wobei eine Grenze erreicht ist, an der der Buchstabe nicht mehr als Garant für Poesie eintreten kann. Schwitters selbst überschreitet diese Grenze und verläßt das Reich der Buchstaben:

Zwölf ³²⁷	Zahlen (zweistimmiges Gedicht) ³²⁸	
Eins Zwei Drei Vier Fünf	1	1
Fünf Vier Drei Zwei Eins	1/2	2
Zwei Drei Vier Fünf Sechs	1/3	3
Sechs Fünf Vier Drei Zwei	1/4	4
Sieben Sieben Sieben Sieben Sieben	1/5	5
Acht Eins	5	1/5
Neun Eins	1/6	6
Zehn Eins	4	1/4
Elf Eins	1/7	7
Zehn Neun Acht Sieben Sechs	3	1/3
Fünf Vier Drei Zwei Eins	1/8	8
	2	1/2
	1/9	9
	0	0

Der auffällige Unterschied zwischen beiden Gedichten liegt darin, daß in „Zwölf“ die Zahlen in Buchstaben geschrieben stehen – Buchstaben können durch Zahlen weniger leicht dargestellt werden – , in „Zahlen“ dagegen die Zahlen selbst;³²⁹ anders formuliert: Die Elemente des „Zahlen“-Gedichts sind die Elemente der formalen Sprache der Arithmetik, die Elemente in „Zwölf“ dagegen sind zur Sprache der Metaarithmetik zu rechnen.³³⁰

³²⁶ Die verschiedenen kursierenden Definitionen sind unter den Autoren der Werke wie unter den Interpreten strittig.

³²⁷ Schwitters, Bd. 1, S. 204.

³²⁸ Kurt Schwitters: Eile ist des Witzes Weile. Reinbek 1987. Hier: S. 71 (um 1927).

³²⁹ Für beide Möglichkeiten des Umgangs gibt es weitere Beispiele in Schwitters' Werk: „Drei“ von 1922 oder „Gedicht 25 [elementar]“ aus dem selben Jahr.

³³⁰ Zu dieser Unterscheidung und deren Implikationen vgl. Sybille Krämer: Symbolische Maschinen. Darmstadt 1988. Hier: S. 2.

Beide Gedichte lassen sich wie Literatur lesen und interpretieren: Sie weisen eine klare „Textabfolge“ und sogar einen deutlichen Spannungsbogen auf, der im Fall von „Zwölf“ bei Eins beginnt und dort auch wieder endet. Da der höchste Zahlenwert (gleichzeitig Höhepunkt des Gedichts) „Elf“ ist, wird die durch die Überschrift beim Leser evozierte Erwartung nicht erfüllt – es sei denn, die neunte Zeile „Elf Eins“ wird als „Elf *plus* Eins“ gelesen. Inhaltlich macht Schwitters das Dutzend nicht voll, er scheint eine Hemmung anzudeuten, die ihm verbietet, diese Zahl direkt zu nennen, und der Leser muß sie sich additiv aus den Zahlen 11 und 1 gewinnen; formal dagegen sind es mit der Überschrift zwölf Zeilen, die das Gedicht umfaßt.

Angesichts des Gedichts „Zahlen“, das abgesehen von seinem Titel nur aus Elementen der Mathematik – natürlichen ganzen Zahlen und Brüchen – besteht, verschärft sich die Frage nach der Zugehörigkeit zur Dichtkunst weiter und gemahnt an den dem Lettrismus verwandten „Numerismus“³³¹, der schon bei Marinetti, und Apollinaire eine gewisse Rolle spielte. Doch auch dieses Werk folgt einem gedichtähnlichen Schema: Schwitters gibt durch deutliche Zuordnung der Zahlen (2 zu 1/2, 3 zu 1/3 usw.) und die gestalterische Anordnung die Leserichtung an (auch wenn er sie nicht als einzig mögliche etabliert), wodurch das Gedicht auch einen klaren Rhythmus erhält; die innere Form ist – semantisch gewendet – innere Folgerichtigkeit, die Leseerwartungen hervorruft und befriedigt; schließlich wird am Ende des Gedichts in einer überraschenden Wendung ein Höhepunkt gesetzt, indem der Zahl Null eine Null zugeordnet wird, wodurch das Gedicht einen Kontrapunkt und zugleich eine Rückbindung an die erste Zeile (1 : 1) erfährt. Da die Null keine natürliche Zahl ist, kann sie nicht im Bruch verwendet werden – ihre Sonderstellung, die sie historisch wie philosophisch innehat,³³² wird betont und entläßt den Leser des Gedichts am Ende mit einer Frage, einer Leerstelle.

³³¹ Zu den ungleichen Zwillingen Zahl und Buchstabe vgl. Flusser, Über Schrift, a.a.O., S. 26-33.

³³² Die Griechen und Römer kannten keine Zahl „Null“. Erst mit dem Einzug der arabischen Zahlen etablierte sich die Null im europäischen Raum, die zuerst im indischen Ziffernsystem Verwendung fand – ein Zeichen für etwas, das nicht ist

1923 hat Schwitters die Elemente der Schrift und die der Mathematik verbunden, doch anders als im Gedicht „Zwölf“ verschmelzen Zahl und Buchstabe nicht, sondern stehen gereiht untereinander³³³.

```

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 A-N N-A 10 9 8 7 6 5 4 3
2 1
A B C D E F G H I J KLM NOP Q R S T U V W X
Y Z

```

Eine Verbindung von Zahlen und Buchstaben ist schon in der ersten Zeile vollzogen, ergibt sich aber noch deutlicher aus der Verknüpfung von beiden Zeilen. „ANNA“ (Blume) steht in der Mitte der ersten Zeile – dadurch, daß man sie „von hinten, wie von vorne“ lesen kann, die Zahlen vor dem Namen zu-, hinter ihm aber abnehmen, ist die Zeile *semantisch*, nicht graphisch, *achsensymmetrisch*.³³⁴ Dagegen setzt sich die zweite Zeile ab, die in einem fortläuft und sich gerade nicht spiegelt: Es ist das Alphabet.

In beiden Zeilen werden die Elemente in ihrer bekannten Reihenfolge präsentiert: die Zahlen von 1 bis 10³³⁵ (und anschließend im *count down* von 10 bis 1), die Buchstaben von A bis Z. Auf den ersten Blick scheinen beide Reihungen gleiche Berechtigung zu haben, doch ist die Zahlenreihung zwingender, denn die Zahlen sind nach der Höhe ihres Zahlenwerts und somit semantisch geordnet. Bei den Buchstaben dagegen gibt es außer dem historischen keinen Grund, warum das A vorm B steht, denn Buchstaben sind asemantische Gebilde, ihre Reihung ist willkürlich.³³⁶

Die Übersetzbarkeit von Buchstaben in Zahlen und vice versa ist ein aus der Buchstaben- und Zahlenmystik bekanntes Thema, das

und nichts ist; die ontologischen Merkwürdigkeiten waren es wahrscheinlich, die die Griechen und Römer davon abhielten, ein Zeichen für eine Leerstelle zu verwenden. Vgl. Krämer, *Symbolische Maschinen*, a.a.O., insbesondere S. 18, S. 46 und S. 58.

³³³ Schwitters, Bd. 1. S. 210.

³³⁴ Wie die Buchstaben, so lassen sich nur wenige Zahlen, 0 und 8, achsensymmetrisch spiegeln. Die 6 und die 9 lassen sich umkehren zur jeweils anderen Zahl; die 1, sofern sie als Strich dargestellt ist, läßt sich wie die 0 und 8 auf den Kopf stellen, ohne eine optische oder semantische Veränderung zu erfahren und kann ebenfalls gespiegelt werden.

³³⁵ Bei der Zahlenreihung fällt auf, daß nicht die 0, sondern die 10 als zehnte Zahl und damit eine aus den Ziffern 1 und 0 zusammengesetzte Zahl verwendet wird: anders als in „Zahlen“ werden hier nur die natürlichen Zahlen benutzt.

Alphabet wird als Code gelesen.³³⁷ Der mystische Lettrismus, der in den einzelnen Buchstaben immer mehr sah als nur die Elemente der Schrift, weist den Buchstaben nach verschiedenen Ordnungsschemata Zahlenwerte zu.³³⁸ Buchstabenkombinationen können so mit Zahlenkombinationen gleichgesetzt werden, und so läßt sich mit Buchstaben mathematisch rechnen. Auch Zahlen lassen sich als (verschlüsselte) Wörter lesen. Es liegt die Idee zugrunde, das Buchstaben- und Zahlensysteme ineinander übersetzbare Ordnungen darstellen, die in seltenen Fällen wie dem Chronogramm sogar zusammenfallen.³³⁹

Das Alphabet

Das letzte Beispiel führt zum Alphabet, der lettristischen Zauberformel, die beinahe allgegenwärtig ist und dessen ästhetische Dimension doch allermeist verdeckt bleibt. Buchstaben stehen hier weder vereinzelt oder in scheinbar zusammengewürfelten Gruppen, noch sind sie zu Wörtern gruppiert angeordnet. Das Alphabet sprengt diese Dichotomie von Wortsemantik und Buchstabenvereinzelnung, da die wohldefinierte Buchstabenreihenfolge, in der jeder Buchstabe nur einmal aufgeführt und so in seiner Einmaligkeit gekennzeichnet wird, kein Wort ergibt. Das Alphabet hat keine Bedeutung im wortsemantischen Sinn – wenn es auch im Nachhinein mit Sinn aufgeladen wird, für das Größte und Kleinste stehen kann, in buchstaben- und alphabetmystischen Interpretationen Buchstaben als Begriffe, deren Reihung als Sätze gelesen werden, es in der bildungsbürgerlichen Tradition als Grundstock der eigenen Kaste begriffen wird usw.³⁴⁰

³³⁶ Dies zu akzeptieren, fällt offenbar schwer: Immer wieder wurde versucht, wissenschaftliche Erklärungen für die Reihung abzugeben, die jedoch oft in buchstaben- und alphabetmystische Argumentationsbahnen münden (s.u.).

³³⁷ Reder, Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code. a.a.O.

³³⁸ Eins für A, zwei für B,...26 für Z ist nur ein mögliches Schema.

³³⁹ Das seit der Antike bekannte Chronogramm baut auf dem identischen Aussehen von römischen Zahlen und Buchstaben auf. Ein Text kann somit auch als kryptographierte Zahl (oft Jahreszahl) gelesen werden, wobei meist die überlieferten Zahlenwerte I = 1, V = 5, X = 10 usw. zugrundegelegt werden. Vgl. hierzu auch Liede, Dichtung als Spiel, a.a.O., Bd. 2, S. 81f.

³⁴⁰ Vgl. hierzu den Klassiker von Franz Dornseiff: „Das Alphabet in Mystik und Magie“, a.a.O.; „Das Alphabet. Die Bildwelt der Buchstaben von A-Z“ (a.a.O.) sowie

Der Lettrist Schwitters vermerzt das Alphabet: „ZA elementar“ und das „Alphabet von hinten“ belassen die Buchstaben in ihrer angestammten Reihenfolge, auch wenn diese umgekehrt (oder fast umgekehrt) wird.³⁴¹

Z A (elementar)	Alphabet von hinten
Z Y X	z x y
W V U	w v u
T S R Q	ts r q
P O N M	po n m
L K I H	lk i h
G F E	g f e
D C B A	dc b a

Die Beispiele von 1922 zeigen deutliche Ähnlichkeit: Beiden Gedichten liegt dieselbe Idee zugrunde – die alphabetische Reihenfolge³⁴² wird „von hinten“ gelesen, eine allgemein akzeptierte Ordnung wird auf den Kopf gestellt.³⁴³

„Z A (elementar)“ dreht die alphabetische Reihe ohne Abweichungen um; das „Alphabet von hinten“ dagegen ist nicht einfach ein umgekehrtes Alphabet: „z y x“ müßte es bei einer Umkehrung in der ersten Zeile heißen, geschrieben steht jedoch „z x y“. Allerdings zeigt sich das Alphabet dem Leser „von hinten“: von hinten gelesen findet sich das Wort „po“ im Alphabet.³⁴⁴ Das Beispiel zeigt, daß nicht nur

„Poetisches Abracadabra. Neuestes ABC-Buechlein“ (a.a.O.) von Joseph Kiermeier-Debre. Außerdem möchte ich auf meine Magisterarbeit verweisen, die ich über „Das Alphabet in der Literatur“ geschrieben habe. Das Alphabet kann an Kinderfibeln und -spiele erinnern, an kindliches Lernen und den Beginn der intellektuellen Karriere, aber auch an enzyklopädische Modelle, Totalitäten und schließlich Gottesvorstellungen.

³⁴¹ Weitere Beispiele für einen lettristischen Umgang Schwitters' mit dem Alphabet finden sich in der Ursonate (s.u.) sowie in „Franz Müllers Drahtfrühling“, Erstes Kapitel, Bd. 2, S. 29-38, hier: S. 37.

³⁴² In der Folge des lateinischen Alphabets werden I und J als ein Buchstabe gewertet.

³⁴³ Damit wird sie angegriffen, ihre Legitimation hinterfragt, was bei der alphabetischen Ordnung unschwer möglich ist, denn sie hat rein historische Berechtigung (s.o.); wir könnten die alphabetische Ordnung ändern, wenn wir wollten. Doch die alphabetische Folge wird aller Voraussicht nach nicht geändert, auch wenn bessere, vernünftig einsehbare Buchstabenreihenungen denkbar sind (etwa nach Häufigkeit der Benutzung, nach verschiedenen linguistischen Gesichtspunkten).

³⁴⁴ Schwitters hat die Buchstaben p und o in eine Kolonne gesetzt (s.o.); neben dem semantischen „po“ stehen noch „ts“ „lk“ und „dc“ als asemantische Buchstabenpaare zusammen. Das Gedicht ist nicht nur für die Lektüre gedacht (bei der der optische Eindruck des Gedichts zum Tragen kommt): Schwitters hat

einzelne Buchstaben anthropomorph interpretiert werden können wie in der Tradition der Bildalphabet³⁴⁵ oder in Apollinaires „Montparnasse“ (s.o.), sondern auch das Alphabet.

Schlußbetrachtung

Lettrismus bei Schwitters ist dekompositorisch, in der i-Kunst verschmilzt er mit dem Ready-made, er ist trotz seiner destruktiven Tendenzen ludistisch, an wenigen Stellen klingen mystisch-beschwörende Töne an.

Schwitters hat mit seinem i-Gedicht eines der reinsten lettristischen Werke avantgardistischer Literatur geschaffen, einen echten „befreiten Buchstaben“. Das dies im Zug der i-Kunst und nicht im Merz-Projekt geschah, erklärt sich aus der Konzeption ersterer: den Punkt im ästhetischen Produktionsprozeß festzuhalten, in dem sich die Dekomposition der Elemente am deutlichsten zeigt und in dem die Neuordnung der Elemente noch nicht wieder eingesetzt hat. Im Gegensatz hierzu haben die vielen anderen untersuchten lettristischen und „numeristischen“ Werke des *Merzkünstlers* die destruktive Wendung bereits überwunden und die Elemente in neue Verhältnisse gesetzt, ohne die Materialität der Zeichen zu verschleiern.³⁴⁶

Die Versatzstücke für seine (sprachlichen oder bildnerischen) Kompositionen gewann Schwitters zum erheblichen Teil aus der Welt der Worte: Zeitungs- oder Fahrscheinfetzen, Redewendungen am Tresen oder Kaffeetisch „vermerzte“ er; auch den „lettristischen Sonderfall“ des Alphabets konnte Schwitters in der alphabetisierten, der buchstabierten Welt aufgreifen. Dennoch tut sich die Literaturwissenschaft schwer, Schwitters' lettristische Werke adäquat zu fassen – eine Eigentümlichkeit, deren Gründe eher im

das „Alphabet von hinten“ auch vorgetragen (vgl. hierzu Schwitters, *Eile ist des Witzes Weile*, a.a.O.: S. 152).

³⁴⁵ Vgl. die Ausführungen hierzu in dieser Dissertation sowie Massin: *Buchstabenbilder und Bildalphabet*. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1970.

³⁴⁶ Für solchen Umgang gibt es auch bei den Dadaisten viele Beispiele, auf die hier nicht hingewiesen werden konnte.

(gespannten) Verhältnis von Lettrismus und Literaturwissenschaft zu suchen sind als bei Schwitters selbst.