

Christoph Kleinschmidt

Intermateriales Theater

Kurt Schwitters' Bühnenkompositionen *Oben und unten* und *Zusammenstoß. Grotteske Oper in 10 Bildern*

Kurt Schwitters' Merzkunst ist eine künstlerische Praxis mit universalem Anspruch. „Merz“, so schreibt er 1924, „bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.“¹ Diese Verknüpfungsleistung hat Schwitters in kleinerem Maßstab vielfach erbracht, so in seinen Collagen und Assemblagen, seiner entfesselten Typografie, der Kombination theoretischen und literarischen Schreibens, im Merzbau und nicht zuletzt in seinen Rezeptionen und Theaterarbeiten. Während die Postulate zur Merzbühne zu den kühnsten Forderungen der Avantgarde gehören und dementsprechend in keiner Anthologie zur Kunstprogrammatis des frühen 20. Jahrhunderts fehlen dürfen, sind Schwitters' eigene dramatische Arbeiten weit weniger bekannt. Das liegt zum einen daran, dass sie innerhalb der Theatermoderne gegenüber den futuristischen und expressionistischen Bühnenexperimenten in ihrer Innovationskraft zurückstehen, zum anderen, dass die meisten von ihnen keineswegs so radikal ausfallen, wie Schwitters' Forderungen vermuten lassen würden. Dennoch – und das gilt es im Folgenden zu zeigen – folgen zumindest die beiden Stücke *Oben und unten* von 1925/1929 und *Zusammenstoß. Grotteske Oper in 10 Bildern* in seiner dritten Fassung von 1927 dem wichtigsten Prinzip von Schwitters' Merzkunst: der Verbindung und Gegeneinanderwertung verschiedener Materialien zu einer ästhetischen Einheit.

Schwitters hat diesen Grundsatz in verschiedenen Beiträgen immer wieder formuliert und zu einem zentralen Bestandteil seiner Theaterschriften gemacht. Mit ihm einher geht der Anspruch an eine Demokratisierung des Materials, bei der alles und jeder zum Inventar der Kunst werden kann. Welche Bedeutung und welchen ökonomischen Wert etwa ein Geldschein oder eine Konservendose im lebensweltlichen Kontext haben mag, mit der Kunstwerdung wird dieser nivelliert, die Materialien werden zu einem gleichwertigen Bestandteil des Kunstgebildes erhoben. Für das Theater macht Schwitters diesen Anspruch in seinem berühmten Aufruf *An alle Bühnen der Welt* von 1919 gleich zu Beginn deutlich: „Ich fordere die

¹ Kurt Schwitters (1921): Merz. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981, S. 187.

prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen Vollmenschen, Idiot, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe.“² Diese Demokratisierung des Materials ist die Voraussetzung für den entscheidenden Schritt der Vermerzung, bei der in den Worten des Gesamtkünstlers ein „Deformieren, Kopulieren, Überschneiden“³ der ausgewählten Materialien stattfindet:

Nun beginne man die Materialien miteinander zu vermählen. Man verheirate z. B. die Wachstumdecke mit der Heimstättenaktiengesellschaft, den Lampenputzer bringe man in ein Verhältnis zu der Ehe zwischen Anna Blume und dem Kammerton a.⁴

Die Vermerzung bedeutet demzufolge eine aggressive Relationssetzung der verwendeten Materialien, die als Intermaterialität beschreibbar ist. Unter Intermaterialität ist die Beziehung zweier oder mehrerer Artefakte oder Zeichengebilde zu verstehen, wenn sie auf materialer Basis interagieren, wenn also das Material selbst, seine technischen Voraussetzungen oder die materiale Qualität semiotischer Differenz verhandelt werden.⁵ Bei Schwitters' intermaterialer Merzkunst handelt es sich um ganz konkrete Dingmaterialien, die miteinander in Beziehung gesetzt werden, wie beispielsweise Hufeisen, Fahrkarten oder Schrauben in den Assemblagen; für die Bühne sind es überdies das Sprachmaterial, das Material Mensch und insgesamt alle erdenklichen Bühnenmaterialien wie „sämtliche feste, flüssige und luftförmige Körper“, „sämtliche Töne und Geräusche“, „Linien[, die] sich zu Flächen erweitern“, „Flächen, die sich verdichten“, „Dinge[, die] sich drehen und bewegen“ sowie „sämtliche den Verstand und das Gefühl erregende Erlebnisse“.⁶ Unverkennbar besitzt Schwitters einen sehr weiten Materialbegriff, wogegen das Arrangement dieser Materialien einer genauen intermaterialen Ausrichtung folgt, die den Schwerpunkt des Kunstgebildes in

² Kurt Schwitters (1919): An alle Bühnen der Welt. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981, S. 39.

³ Schwitters 1981 (wie Anm. 2), S. 41.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Christoph Kleinschmidt: Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus. Bielefeld 2012, S. 23–56.

⁶ Kurt Schwitters (1919): Die Merzbühne. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981, S. 42.

der Schwebelage hält und für sein „charakteristisches Gleichgewicht“⁷ sorgt. Vor diesem Hintergrund werden die Forderungen Schwitters' nach einer Einheitlichkeit von Raum und Zeit der Merzbühne verständlich. Sie sind keineswegs als ironischer Kommentar auf das Aristotelische Theater zu lesen, sondern dem Anspruch auf ästhetische Autonomie und der eigengesetzlichen „Logik des Kunstwerkes“⁸ verpflichtet. Für die Merzbühne findet sich folgerichtig eine Vorgabe für die Feinabstimmung des Materialeinsatzes: „Man nehme Unterröcke und andere ähnliche Sachen, Schuhe und falsche Haare, auch Schlittschuhe und werfe sie an die *richtige Stelle*, wohin sie gehören, und zwar immer zur *richtigen Zeit*.“⁹ Der Hinweis auf „die richtige Stelle“ und „die richtige Zeit“, an die und zu der die Materialien eingesetzt werden sollen, zeigt, dass es Schwitters bei aller abstrusen Zusammenstellung um eine feste intermateriale Ordnung geht. Im Sinne eines in Bewegung gesetzten Merzbildes stellt die Merzbühne ein dreidimensionales Materialarrangement dar, das einer strikten intermaterialen Komposition folgt.

Schwitters entwickelt diese Vorgaben in seinen utopischen Entwürfen zur Merzbühne um 1919. Bekanntermaßen ergänzt er seine Theaterambitionen ab 1924 um die praxisorientierte Normalbühne Merz, die in ihrer Hintergrund- und Begleitfunktion, der Zentralstellung von Handlung und menschlichem Darsteller, der Beschränkung auf bestimmte Gegenstandstypen und exakte Maßvorgaben nichts mehr mit der Merzbühne gemeinsam hat. Dennoch gibt es einen Aspekt, der die beiden gegensätzlichen Theaterkonzeptionen eint: das Prinzip der Intermaterialität als Austarieren der materialen Kräfteverhältnisse. So schreibt Schwitters in einem Artikel von 1925 zur Normalbühne: „Durch Werten dieser ungleichwertigen Dinge¹⁰ gegeneinander entsteht das künstlerische Gleichgewicht.“¹¹ Und in einem anderen Beitrag: „Wichtig ist die rechte Verteilung der Schwerpunkte.“¹²

⁷ Kurt Schwitters (1923): [Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt]. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981, S. 134.

⁸ Schwitters 1981 (wie Anm. 6), S. 42.

⁹ Schwitters 1981 (wie Anm. 2), S. 40 (Hervorh. C. K.).

¹⁰ Gemeint sind die normalen, typischen und individuellen Materialien.

¹¹ Kurt Schwitters (1925): Normalbühne. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981, S. 207.

¹² Kurt Schwitters (1925): Einige praktische Anweisungen zur Normalbühne. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981, S. 213.

Diese rechte Verteilung meint die Bühnenmaterialien im Verhältnis zur Handlung, sie betrifft aber auch das Verhältnis zum Zuschauerraum und sogar zur Architektur der Stadt, in der das jeweilige Stück gespielt wird. Während die Radikalität eines kakophonischen Materialreigens in der Merzbühne durch ein Normalitätskonzept abgelöst ist, das „einfach und zeitgemäß, billig, [...] leicht zu verändern [ist] [...] [und] für jedes Stück [passt],“¹³ bleibt der Anspruch von Merz als einer Verknüpfungsleistung bestehen. Als gemeinsamer Nenner der Merzbühne und der Normalbühne Merz lässt sich daher das Prinzip der Intermaterialität als ein Einheit stiftendes Moment festhalten, das die zum Einsatz kommenden Materialien aneinander ausrichtet. Bei der Merzbühne geschieht dies durch einen Ausgleich der heterogenen Materialien und bei der Normalbühne durch eine Parallelisierung von Bühnenmaterial und Handlung. Wie beide Konzepte in einer Theaterkomposition umgesetzt sein können, verdeutlichen Schwitters' Schöpfungs-drama *Oben und unten* und seine kuriose Revue *Zusammenstoß. Grotteske Oper in 10 Bildern*.

Intermateriale Parallelisierung – *Oben und unten*

Kurt Schwitters' Einakter *Oben und unten* präsentiert sich eingangs ganz im Stile expressionistischer Wortkunst nach dem Vorbild des Sturmkreises. Orientiert an den Sprachexperimenten August Stramms und besonders Lothar Schreyers werden Figurenäußerungen zu Einwortsätzen syntaktisch verknüpft und einzelne Begriffe in einer beschwörenden Litanei wiederholt:

Stimmen	Nichts.
Von Draussen	Nachten.
	Nichts.
	Dumpfen.
	Dröhnen.
	Schleier schweben.
	Ohne.
	Urewig.
	Grenze.

¹³ Kurt Schwitters (1924): Die normale Bühne Merz. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981, S. 202.

Unendlich tausendfältig null.
Nichts,
Nachten,
Null.¹⁴

Das Stück lässt sich in zwei Abschnitte gliedern: in die Weltschöpfung aus dem Nichts im ersten Teil, an dessen Ende Maß und Begrenzung, aber auch die Sündhaftigkeit des Menschen stehen, und den zweiten, umfangreichen Teil mit dem Turmbau als Allegorie auf die menschlichen Kulturleistungen und deren Kehrseite von Machtstreben und Instrumentalisierung der Vernunft zum eigenen Profitstreben. Im Verlauf dieses zweiten Abschnitts kommt es zu einer Aufspaltung der Menschen in vier Gruppen, die um die Führerschaft und die Privilegien des Oben streiten, was schließlich zu Krieg und Revolution und dem sinnfälligen Abtragen des Turms als Nivellieren der Klassenunterschiede führt. Das Stück verhandelt in verdichteter Weise die Ontogenese der Menschheit im Sinne marxistischer Lehren vom historischen Materialismus mit dem Telos einer einzigen Weltgemeinschaft. Es kennt vor diesem Hintergrund keine individuellen Figuren, ebenso keine Typen, sondern nur Gruppen als Repräsentanten verschiedener Klassen, die sich zum Schluss untereinander und mit dem Publikum vereinen und gemeinsam einen Gesang auf die Zukunft der Menschheit anstimmen. Ob diese Verbrüderungsgeste in einer konkreten Inszenierung ohne einen ironischen Unterton auskommen kann, ist bei Schwitters kaum vorstellbar. Insbesondere vor dem Hintergrund, dass das Stück zum Repertoire der Merzabende zählte¹⁵ und Kinderlieder und Passagen der *Ursonate* zu seinen Bestandteilen gehören. Dennoch weist *Oben und unten* mit der Idee der Einheit und seinen Anleihen beim mystizistischen Frühexpressionismus ein ernstes Anliegen auf, das als solches für den intermaterialen Einsatz der Bühnenmaterialien grundlegend ist. Schwitters macht in den Regieanweisungen exakte Vorgaben, wie das Sprachmaterial und die agierenden Darsteller mit dem Einsatz von Licht, Fotoprojektionen und Klangelementen zu unterstützen sind. *Oben und unten* sieht eine ‚mitspielende‘ Bühne vor, die mithilfe optischer und akustischer Materialien den Eindruck der Handlung intensiviert. Schwitters selbst formuliert dies in einer der Regieanweisungen mit dem Hinweis, dass „die Handlung mit ähnlichen Formen in übersetzten

¹⁴ Kurt Schwitters (1925/29): *Oben und unten*. In: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 4: Schauspiele und Szenen. Köln 1977, S. 89.

¹⁵ Vgl. den Hinweis von Friedhelm Lach in: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 4: Schauspiele und Szenen. Köln 1977, S. 342.

Farben durchscheinend parallel wiederholt“¹⁶ werden soll. Im ersten Teil sind die Bühnenmaterialien allerdings mehr als nur Begleitfaktoren. Sie bilden im Sinne der Merzbühnenästhetik bzw. einer eingestandenem Ausnahme der Normalbühne eine aktive, gleichberechtigte Funktion in der Darstellung eines chaotischen Urzustandes, aus dem heraus sich die eigentliche Handlung des Stückes erst entwickelt. Mit dem Einsatz von blendendem Licht, einer opulenten Farbenvielfalt, bewegten Spiegeln, ohrenbetäubender Musik und Nebelschwaden schafft die Bühnengestaltung eine heterogene Vielfalt sinnlicher Eindrücke und damit eine komplexe Vervielfältigung des durch die Begriffsfetzen erzeugten Fragmentarischen. Erst im zweiten Teil der Bühnenkomposition kristallisiert sich mit dem Bau eines Turms ein konkretes Handlungsziel der darstellenden Akteure heraus. Der Turmbau kann zugleich als eine Inszenierung der Formwerdung der Materialien verstanden werden. Eingeleitet wird diese durch das Hereintragen einer roten Scheibe, die ein wichtiger Bestandteil der Normalbühne ist¹⁷ und nun selbst zum Gegenstand der Handlung wird. Gesprochen von verschiedenen Gruppen heißt es hierzu:

- Gruppe 2 Unendlich tausendfältig rollt der Kreis.
Die rote Scheibe rollt
- Gruppe 3 Balken, Klötze, Kreissegmente.
Bauen spielen, Form gestalten.
- Gruppe 1 Wir rollen den Ball.
Der Ball ist die Erde.
Der Ball ist die Sonne.
Der Ball ist der Ball.
- Gruppe 2 Der Ball soll schweben,
Wir wollen ihn tragen.
Wir wollen ihn heben.
Der Ball schwebt nach oben.
- Gruppe 3 Die Scheibe soll drehen.
Der Balken soll tragen.
- Gruppe 2 Wir bauen die Klötze im Kreis.
- Gruppe 3 Der Schleier soll teilen.
- Gruppe 1 Der Schleier soll binden.

¹⁶ Schwitters 1977 (wie Anm. 14), S. 108.

¹⁷ In Schwitters' Konzept der Normalbühne dient die Kreisform im Zusammenspiel mit anderen Formelementen wie Balken oder Dreiecken als koagierendes Raumsegment. Als herabgesenkte Kugel kann sie beispielsweise „unheimlich und drohend wirken“. Schwitters 1981 (wie Anm. 11), S. 212.

- Gruppe 4 Wir bauen ein Oben,
Dicht unter der Sonne,
Dicht unter dem strahlenden Himmel.¹⁸

Der Turmbau spielt nicht nur auf die babylonische Sprachverwirrung an, sondern stellt unverkennbar ebenso eine selbstreflexive Thematisierung des Stückes und der ihm zugrunde liegenden Normalbühnenprinzipien dar. Weltschöpfung und Theaterschöpfung fallen hier zusammen als ein Konvergieren von symbolischer Ausdeutung und materiellem Eigenwert. Der rote Ball – er fungiert als Sinnbild für die Erde und das menschliche Handeln, er ist aber auch einfach nur ein Ball als geformtes Material. Derartige Ambiguitäten durchziehen das gesamte Stück. Nicht immer wie in diesem Beispiel als realer und rhetorischer Gegenstand der Inszenierung, aber in der Parallelisierung von Sprechgesang und Hintergrund werden Handlung und Bühnenelemente intermaterial verschränkt. Schwitters nutzt dabei vielfältige Möglichkeiten: Eine aggressiv rote Beleuchtung etwa unterstützt den unsichtbaren Chor der Warner jedes Mal, wenn diese ihre Mahnung „Menschen bleibt Menschen“¹⁹ äußern. Hingegen unterstreicht eine gelbe Hintergrundbeleuchtung die wenigen friedlichen Passagen. Ein großer, bunte Farben sprühender Kreisel begleitet den Freudentanz der Menschen, und zum Aufruf der Revolution erscheint im Hintergrund eine in sich verschränkte Balkenkonstruktion. Nicht zuletzt durch die bizarren Formen, die die Kampfhandlung untermalen, und die Fotografien der „größten architektonischen Bauten [...] der Welt“,²⁰ die während des Turmbaus einblendet werden sollen, gestaltet sich die Intermaterialität in *Oben und unten* als eine ostentative Verstärkung des szenischen Spiels. Mit dem Einsatz von überwiegend abstraktem Material folgt Schwitters dem Reduktionismus seiner Normalbühne und liegt zugleich auf einer Linie mit dem abstrakten Theaterexpressionismus, wie er Anfang der 1910er Jahre von Hugo Ball, Vasilij Kandinskij und anderen begründet und von 1919 bis 1922 an der Bühne des Weimarer Bauhauses unter Leitung Lothar Schreyers praktiziert wurde – mit Ausnahme der spezifischen Qualität in der intermaterialen Ausrichtung. Die Expressionisten plädierten für eine neue Harmonie als Disharmonie, mit der im Namen einer inneren Einheit eine äußerlich gegensätzliche Materialverwendung postuliert wurde. In *Oben und unten* funktioniert die intermateriale Verwendung hingegen – wie gezeigt –

¹⁸ Schwitters 1977 (wie Anm. 14), S. 97.

¹⁹ Schwitters 1977 (wie Anm. 14), S. 108.

²⁰ Ebd.

als Parallelisierung der Materialien. Dass Schwitters auch in seinen Schauspielen zu einer antagonistischen Materialverwendung fähig ist, ja dass er den Theaterexpressionismus ebenso wie die eigenen Merzprinzipien zum Gegenstand ironischer Reflexion machen kann, beweist er mit seiner grotesken Oper *Zusammenstoß*, die bereits im Titel auf Konfrontation setzt.

Intermateriales Gegenwerten – *Zusammenstoß*. Grotteske Oper in 10 Bildern

Im Unterschied zur linearen Handlungsführung und verdichteten Szenerie in *Oben und unten* stellt die von Kurt Schwitters gemeinsam mit Käthe Steinitz verfasste Oper *Zusammenstoß* eine Montage von zehn Einzelbildern dar, die nur lose miteinander verknüpft erscheinen. Bereits auf der Kompositionsebene lässt sich somit eine Verbindung von verschiedenen Einheiten konstatieren, die ganz im Sinne der Merzästhetik steht. Auch der Titel einer Grotteske verspricht eine komisch-ironische Konstellation, während der mystizistische Einschlag in *Oben und unten* so gar nicht zu Schwitters' sonstigem Stil passen will.²¹ Über die abstrakten Materialien in *Oben und unten* hinaus finden sich im *Zusammenstoß* zudem eine Reihe neuerer Massenmedien wie das Radio, der Film, Zeitschriften, Laufschriftprojektion und Leuchtreklame, aber auch Tanzeinlagen und Musikstücke, die zum kakophonischen Reigen des Stückes gehören. Trotz dieser Heterogenität der Materialien erschöpft sich der *Zusammenstoß* nicht in einem reinen Nebeneinander disparater Elemente. Mit dem möglichen Weltuntergang, den der Astronom Virgilia mithilfe der abstrusen Formel „Sinus, tangens, cotangens / Tango sinus asinus“²² vorhersagt, liegt dem Stück ein verbindendes Moment zugrunde, das durch seine ständige, fast schon penetrante Wiederholung überstrapaziert wird. Die apokalyptische Bedrohung durch den Beinahe-Aufprall des grünen Globus markiert den Fixpunkt aller diffusen Handlungsstränge, ohne dass sich eine stringente Entwicklungslinie abzeichnen würde. Vielmehr lässt sich das Kompositionsprinzip als eine fugenartige Modulation von zehn Bildern beschreiben, die das gleiche Thema – die Bedrohung der Berliner Bevölkerung durch den bevorstehenden Weltuntergang – immer wieder variieren. Der Diffusion einer Revue von Banalitäten

²¹ Vgl. hingegen Götz-Lothar Darsow: *Mystik und Moderne. Zufall und Improvisation*. In: Schwitters *Arp* (Ausstellungskat. Kunstmuseum Basel). Ostfildern 2004, S. 93–99.

²² Kurt Schwitters (1927): *Der Zusammenstoß. Grotteske Oper in 10 Bildern*. 3. Fassung. In: Kurt Schwitters. *Das literarische Werk*. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 4: *Schauspiele und Szenen*. Köln 1977, S. 36.

steht somit ein konsequenter Bezug der Einzelbilder aufeinander gegenüber. Auf dieser Gegeneinanderwertung verschiedener Versatzstücke und deren Anordnung zu einem kaleidoskopartigen Ganzen beruht die Intermaterialität des Stückes. Räumlich ist dies zum einen durch die Wahl Berlins als Ort des Geschehens unterstrichen, der – als Großstadttopografie – die Modernenerfahrung von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bedient und eine konzentrische Offenheit darstellt. Im Hinblick auf das Figurenarsenal zeigt sich die Entwicklungslosigkeit des Stückes anhand eines illustren Reigens von Typen, die einer psychologischen Tiefe entbehren und bloß bestimmte Klischees personifizieren. Mit dem ‚Leichtgläubigen‘, dem ‚Fetten‘ oder dem ‚Fräulein Bitte Sehr‘ treten Gestalten auf, die trotz der tödlichen Bedrohung nicht aus ihren Verhaltensmustern ausbrechen können und zu einer Gesellschaftscollage arrangiert sind. Besonders deutlich wird dies am Ende des Stückes, bei dem alle Figuren abwechselnd aus der Masse auf dem Tempelhofer Feld heraustreten und im Angesicht des knapp vorbeifliegenden grünen Globus ein letztes Mal ihr Rollenprofil bestätigen.

Aufgrund dieser Heterogenität der Räume, Stile und Figuren entzieht sich das Stück für Ernst Nündel einem festen Gattungsschema und vermischt „die Satire und das Lehrstück, das Musical und das pathetische Theater, die Oper und die Show“.²³ Mehr noch lassen sich mit Friedhelm Lach „Gesänge im Stile der ‚Dreigroschenoper‘, Motive aus ‚Hoffmanns Erzählungen‘, Eisensteins Film-Montagen, Berliner Schlagerschnulzen, Ausdruckstanz im Mary Wigman-Stil, Georg Kaisersches Stationendrama, Merzbühneneffekte, Happening, Opernarie, Lautgedichte und Operettengag, Gesellschaftskomödie und Weltraumkatastrophe“²⁴ als Bestandteile aufzählen. Ein Effekt dieser wilden Konfrontation ist eine wechselseitige Ironisierung. Die Theatermoderne gerät zu einem Reservoir ästhetischer Versatzstücke als Materialien der Inszenierung, die gegeneinander gewertet werden. Neben Elementen des klassischen Bildungstheaters, der Illusionsbühne des Naturalismus, Erwin Piscators politischem Theater oder Brecht'schen Verfremdungseffekten zählen hierzu vor allem Stücke aus dem Umfeld des Theaterexpressionismus wie Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett* (1919) oder die abstrakten Bühnenkompositionen *Die glückliche Hand. Drama mit Musik* (1911) von Arnold Schönberg und *Der gelbe Klang* (1912) von Vasilij Kandinskij.

²³ Ernst Nündel: *Kurt Schwitters. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 96.

²⁴ Friedhelm Lach: *Der Merzkünstler Kurt Schwitters*. Köln 1971, S. 171.

Gerade Letzteres ist eindeutig zitiert und ironisch imitiert. So findet sich in Kandinskij's Stück das Zentralsymbol bzw. -material einer kaktusenartigen Blume mit nur einem „stachelige[n] schmale[n] Blatt“, ²⁵ um die herum eine Menschenmenge in bunter Kleidung tanzt und in „Ekstase“ ²⁶ verfällt. Bei Schwitters wird daraus ein Ballett von Puppenpanzen und Distelkavalieren, die in grotesker Manier mit Kakteenarmen und -beinen agieren. Die Anspielungen reichen dabei bis hin zu exakten Parallelen in der Choreographie von Licht-, Farb- und Musikspiel. Wo es nämlich Kandinskij beim „größte[n] Durcheinander im Orchester, in den Bewegungen und Beleuchtungen [...] plötzlich dunkel und still“ ²⁷ werden lässt, ist bei Schwitters ganz ähnlich ein Bruch im intermaterialen Geschehen vorgesehen: „Der folgende Tanz, der nun frei losgelösten Puppenpanzen und Distelkavaliere steigert sich zu wildester Ausgelassenheit. Plötzlich verlöschen alle gelben Lampen, entsprechendes Verlöschen in der Musik [...]“ ²⁸ Auch wenn das Pathos der Expressionisten konterkariert wird, erfüllt das ironische Zitat nicht die Funktion, Kandinskij's Stück komplett lächerlich zu machen, zumal die antagonistische Ausrichtung der Künste, wie sie die Merzästhetik vorsieht, im Konzept des so genannten Gegenklangs im gleichen Maße von Kandinskij propagiert wird. ²⁹ Vielmehr geht es darum, das Pathos als ein Darstellungsverfahren von vielen in die groteske Oper einzubeziehen.

Diese Art der affirmierenden Parodie zeigt sich für die Materialverwendung insgesamt, die teils abstrakt, teils symbolisch oder gar realistisch angelegt ist. Konkret zählen hierzu ein naturalistisch-requisitärer, ein abstrakt-phantastischer und ein selbstreflexiver Gebrauch von Gegenständen auf der Bühne. Der Materialeinsatz wechselt dabei nicht einfach von Bild zu Bild, sondern kann innerhalb einzelner Szenen variieren und somit zu mehrfachen Irritationen führen. Die Fantasielandschaft Violinas mit den Puppenpanzen und Distelkavalieren geht etwa aus dem miefigen, mit Plüschdecken eingerichteten Wohnzimmer des Oberordnungskommissars hervor. Jedes einzelne Bild und die Kombination der Szenen ist damit als eine Theatercollage im Sinne der intermaterialen Gegenwirkung zu verstehen, bei der alle zitierten Theaterstile deshalb ihre Darstellung erfahren, um sie

²⁵ Vasilij Kandinskij (1912): Der gelbe Klang. In: Der blaue Reiter. Hrsg. von Vasilij Kandinskij und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. 3. Auflage. München, Zürich 1979, S. 219.

²⁶ Kandinskij 1979 (wie Anm. 25), S. 220.

²⁷ Kandinskij 1979 (wie Anm. 25), S. 228.

²⁸ Schwitters 1977 (wie Anm. 22), S. 59.

²⁹ Vgl. Vasilij Kandinskij (1912): Über Bühnenkomposition. In: Kandinskij, Marc 1979 (wie Anm. 25), S. 193, 202–208.

gegeneinander ausspielen zu können. Der *Zusammenstoß* präsentiert sich vor diesem Hintergrund als performatives Plädoyer für eine Kombination sich eigentlich widersprechender Theaterpraktiken.

Ein derartig groteskes Spiel mit Theaterstilen wendet Schwitters letztlich auf sich selbst und somit auf die intermaterialen Prinzipien der Merzbühne an. Die abstruse Absicht der Figur Meisterlich – „Ich will den Untergang organisieren“ ³⁰ – muss als Parodie auf die eigene szenische Organisation eines an sich chaotischen Geschehens gedeutet werden. Nicht zufällig inszeniert sich der *Zusammenstoß* mehrfach selbst, so vor allem in einer Filmsequenz, die den Fragment- und Kontrastcharakter des Stückes hervorhebt:

Die Bühne ist vollständig dunkel, es sind 4 Filmflächen gegeneinander gestellt, auf denen nacheinander Teile der Oper erscheinen, wie wir sie schon erlebt haben und später noch erleben werden. [...] Wilde Phantasie von Untergang, aus durcheinandergeschobenen Teilen, Panik, Auf- und Abschweben, Massenszenen. Großes Fragezeichen. Film bricht ab. Bühne vollständig finster. ³¹

Gerade anhand der Partialisierung des Stückes wird deutlich, dass Schwitters ein wesentliches Kennzeichen seiner Merzbühnenästhetik zum Gegenstand und Medium der Darstellung macht. Die utopischen Forderungen aus seinem Aufruf *An alle Bühnen der Welt* nach „riesenhaften Flächen“, die bis zur „gedachten Unendlichkeit“ erfasst sind und „[e]inander durchdringend zer-einen“, ³² kann er mithilfe filmischer Tricktechniken merzgerecht umsetzen und zugleich persiflieren. Auch die Instanz des Regisseurs, und damit Schwitters' potentielle Funktion für die Inszenierung, tritt in Erscheinung, indem ein fiktiver Regisseur die Aufführung plötzlich unterbricht und die Darsteller über ihre Rollen aufklärt. „Menschen selbst können auch verwendet werden“, ³³ heißt es im Bühnenaufruf als Provokation gegenüber der Dominanz des Darstellers im Theater des 19. Jahrhunderts, und genau in diesem Sinne werden die Figuren des *Zusammenstoßes* vom fiktiven Regisseur in ihrem räumlichen und zeitlichen Einsatz reflektiert und als das dargestellt, was sie sind: Materialien einer Inszenierung.

³⁰ Schwitters 1977 (wie Anm. 22), S. 40.

³¹ Schwitters 1977 (wie Anm. 22), S. 64f.

³² Schwitters 1981 (wie Anm. 2), S. 40.

³³ Schwitters 1981 (wie Anm. 2), S. 41.

Vor diesem Hintergrund sollte die Thematik der Apokalypse nicht überbewertet werden. Deutungen, wonach der *Zusammenstoß* auf die Zeit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten vorausweist,³⁴ sind nicht nur aufgrund der Rückprojektion problematisch, sondern auch, weil sie das Politische überpointieren. Gleiches gilt für Interpretationen, die das Stück als eine Zivilisationskritik im Sinne Thomas Manns verstehen,³⁵ weil sie an dessen durchweg satirischem Tenor vorbeigehen. Bernd Scheffer ist hier zuzustimmen, dass ein möglicher, zuvor aufgebauter politischer Anspruch spätestens zum Schluss der Oper persifliert wird.³⁶ Die Wahl des Untergangsszenarios resultiert ursächlich aus der Form der intermaterialen Zusammenstellung und wird zugleich durch sie aufgehoben. Als Grotteske ist die Oper einer Tradition verpflichtet, die extreme Polaritäten voraussetzt, um sie zu invertieren, was ebenso für eine mögliche politische Dimension gilt. Auf inhaltlicher Ebene lassen sich so viele Pointen erklären: etwa die Freude Virmulas, berühmt zu werden, gleichwohl bei einem Zusammenstoß niemand mehr da ist, der sich an den Entdecker erinnern könnte; aber auch die Reaktion der Modeindustrie, die mit der Herstellung von Untergangsmode versucht, Geschäfte zu machen, oder der Dichter in der vierten Fassung, der vor dem Zusammenprall noch schnell sein Werk vollenden will. Angesichts dieser Verhaltensweisen des illustren Figurenaufgebots wird der Aufprall selbst zur Farce. Wenn man es genau nimmt, geht es in der Oper gar nicht um einen Zusammenstoß, nicht einmal um dessen Verhinderung, sondern um seine Möglichkeit. Die alles auslösende mathematische Formel, die für sich genommen bereits unsinnig ist, wird durch die mehrfache Wiederholung von einschränkenden Modaladverbien wie ‚vielleicht‘ oder ‚voraussichtlich‘ in ihrer Gewissheit immer wieder unterlaufen. Bezeichnenderweise erklärt die Koautorin Käte Steinitz das Wort ‚voraussichtlich‘ zum „Hauptmotiv“³⁷ der Oper. Das gesamte Stück über bleibt somit der Aufprall bloß eine Option, und nicht zufällig endet das Untergangsszenario in der Filmprojektion mit einem Fragezeichen. „Es kann auch anders kommen“,³⁸ mutmaßt Virmula im ersten Bild und schreibt dem Glauben an die

³⁴ Nündel 1981 (wie Anm. 23), S. 97.

³⁵ Vgl. Thomas Schober: *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer.* Stuttgart 1994, S. 332.

³⁶ Vgl. Bernd Scheffer: *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters.* Bonn 1978, S. 175.

³⁷ Käte T. Steinitz: *Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918–30.* Mit Photos, Zeichnungen, Faksimiles. Zürich 1963, S. 93.

³⁸ Schwitters 1977 (wie Anm. 22), S. 40.

Unfehlbarkeit der Wissenschaft einen Schuss Skepsis ein, der die Oper mit all ihren heterogenen Akteuren, Diskursen und Materialien in der Schwebelage, oder wie Schwitters es ausdrücken würde, im Gleichgewicht hält.

Im Gegensatz zur Bühnenkomposition *Oben und unten*, in der dieses Gleichgewicht durch eine Parallelführung der Materialien geschieht, erreicht Schwitters es im *Zusammenstoß* durch einen Kontrast der Materialien. Beide zugrunde liegenden Verfahren, die Mit- und Gegeneinanderwertung, sowie die dahinter stehenden Konzepte der Normalbühne und der Merzbühne sind jedoch Bestandteil einer gemeinsamen neuen Form des Theaters, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herauskristallisiert und zu der Schwitters einen wesentlichen Beitrag geleistet hat – ein Theater der Intermaterialität.

Moderne-Studien

Hrsg. von Walter Delabar, Walter Fähnders
und Dieter Heimböckel

Band 20

Gesellschaften sind immer in Veränderung, so wenig sie dies auch gelegentlich wahr haben mögen. Insbesondere mit Beginn der Neuzeit stehen Veränderung, Bewahrung, Synchronisation, Bewältigung und Kritik in einer stetigen Wechselwirkung zueinander und produzieren dabei immer neue Ausdrucksformen, die zugleich in einem engen Begründungs- und Motivzusammenhang verbleiben. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erhält das eine neue Dynamik und Qualität. Die literarischen Texte unternehmen nichts anderes als durchzuspielen und zu behaupten, wie man in den modernen Zeiten, die nun angebrochen sind, bestehen kann. Und sie debattieren mit größtem Engagement die präsentierten Lösungsansätze – zumal dann, wenn sie in die Katastrophe führen. Das ist das Thema der »Moderne-Studien«, an denen mitzuarbeiten wir einladen.

Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz
(Hgg.)

Transgression und Intermedialität

Die Texte von Kurt Schwitters

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2016

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2016
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1120-4
www.aisthesis.de

Inhalt

Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz Zur Einleitung	9
Kurt Schwitters und die Moderne	
Walter Delabar In die Extreme. Kurt Schwitters' Moderne	17
Walter Fähnders „Ich fordere sofortige Beseitigung aller Übelstände“. Kurt Schwitters und der avantgardistische Manifestantismus	33
Barbara Lindlar <i>PIN</i> – eine moderne Kunstzeitschrift? Das <i>PIN</i> -Projekt	49
Birgit Nübel Metatextualität und Moderne: Robert Musil und Kurt Schwitters	63
Positionierungen von Kurt Schwitters – Autorkonzepte, Textstatus, ästhetische Strategien	
Hubert van den Berg „Worte gegen Worte“. „Entformeln“ als formale Methode? Kurt Schwitters' Poetik und die formalistische Schule	93
Ursula Kocher Kartierung virtueller Räume. Zu Kurt Schwitters' Adressbüchern	119

Julia Nantke	
<i>Die Horizontale Geschichte.</i>	
Raum als Ordnungskategorie im Werk von Kurt Schwitters	131
Antje Wulff	
„Ein zartes Gewebe von Fäden“.	
Sinn als Form bei Schwitters	153
Ralf Burmeister	
Merz im Selbstporträt – oder: „Wie ein bürgerlicher Kopf	
durch einfache Mittel zur schwebenden Architektur wurde“	169
Sigrid Franz	
Fragmentierung und Immaterialität als Vernetzungsprinzipien	
im Werk von Kurt Schwitters	179
Tobias Wilke	
Mama – Papa – Dada.	
Laut- und Artikulationspoetik bei Schwitters	189
Petra Kunzelmann	
Text und Rhythmus.	
Zur rhythmischen Gestaltung und „musikalischen Durchtränkung“	
in Kurt Schwitters' ‚Tran‘-Texten	207
Schwitters edieren	
Isabel Schulz	
Warum Schwitters neu edieren?	
Voraussetzungen und Ziele der neuen Ausgabe der Texte	
von Kurt Schwitters	229
Michael White	
What's Merz in English?	
The Task of Translating Kurt Schwitters	245

Intermediale Grenzgänge

Oliver Ruf	
Aporetik des Übergangs.	
Transmedialität bei Kurt Schwitters	261
Thomas Keith	
Die Alphabet-Gedichte von Kurt Schwitters:	
Tradition, Avantgarde, Intermedialität	281
Christoph Kleinschmidt	
Intermateriales Theater.	
Kurt Schwitters' Bühnenkompositionen <i>Oben und Unten</i>	
und <i>Zusammenstoß. Grotteske Oper in 10 Bildern</i>	293
Bettina Kümmerling-Meibauer	
Avantgarde im Bilderbuch.	
<i>Die Scheuche</i> (1925) von Kurt Schwitters, Käte Steinitz	
und Theo van Doesburg	307
Christian A. Bachmann	
Ob die Scheuche einen Namen hat?	
Kurt Schwitters' Texte im Spannungsfeld von Schrift und Bild	321
Verzeichnis der Abbildungen	337
Bildnachweise	339
Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern	341