

## **SCHLUSS**

Viele literarische und künstlerische Einzelphänomene, Gedichte, Textcollagen, Romane, Bilder, Graphiken, Skulpturen wurden unter dem Aspekt des Buchstabens und seiner besonderen Betonung zusammengeführt. Der so hergestellte neue Nexus konnte die Breite eines Phänomens verdeutlichen, das hier mit dem Namen Lettrismus gefaßt wurde. Während des Ganges durch die Kapitel fand eine weitere Elaboration und Schärfung des Begriffs statt; mit seiner Anwendung wurde zugleich der Beweis seiner Funktionalität erbracht.

Ein wichtiger angrenzender Aspekt wurde dabei immer wieder erwähnt, ohne systematisch verfolgt zu werden: die phonetische Seite der Buchstaben. Und doch konnten verschiedene Beispiele einen wichtigen Punkt bereits belegen: Im Feld von Gramma- und Phonozentrik stehen sich Buchstabe und Laut als Antagonisten entgegen; doch verbrüdern sie sich auf dem anders skizzierten Feld von Semantik und Asemantik, sinnvoller Rede und sinnlosen Elementen. Hier weisen Letter und Laut trotz ihrer Unterschiedlichkeit ganz ähnliche Strukturen auf; was die Note zur Lautpoesie zu Beginn der Arbeit andeutete, soll hier noch einmal mit Blick auf Lautexperimente und Musik aufgegriffen werden.

### **Ausblick auf Musik und Lautpoesie**

#### **Musik**

Wie Buchstaben sind Noten materialisierte Zeichen für akustische Ereignisse, die in einem klar umrissenen Notationssystem die Elemente darstellen, aus deren Kombination die ganze Fülle der Musik/Poesie generiert werden kann. Die strukturelle Kongruenz von Literatur und Musik ist offensichtlich: Literarisches Schreiben ist Buchstabenkombination, Komponieren ist Notenkombination. Dieser strukturelle Aspekt geht dabei nicht im funktionalistischen Gebrauch der Noten auf. Wie im Lettrismus die Buchstaben, können auch Noten eine Eigendynamik entwickeln, können sich die Noten als

Grapheme im visuellen System verselbständigen (in der bildenden Kunst tauchen sie fast gleichzeitig mit den Buchstaben in kubistischen Bildern auf), können Notenbezeichnungen (analog den Buchstabennamen) bedeutsam werden; zudem können in einer Verschränkung der verschiedenen Notationssysteme ineinander Noten Zahlen- und Buchstabenwerte zugewiesen bekommen, was die Notenbezeichnungen der Tonleiter (c d e f g a h c)<sup>1</sup> nahelegen und bereits von den Pythagoreern gedacht wurde.<sup>2</sup>

Diese aus der lettristischen Buchstabenreflexion bekannten Phänomene lassen sich ähnlich weit in der Geschichte zurückverfolgen (wobei das Notationssystem der Musik stärkeren Veränderungen unterworfen war als die Alphabetschrift); wie die Buchstabenreflexion über Jahrhunderte mystische und ludische Tendenzen aufweist, so auch die Notenreflexion; und auch hier gesellt sich zu Beginn der beschleunigten Moderne das dekompositorische Moment hinzu, das die bis dahin potentiell angelegten, aber verdeckt gebliebenen destruktiven Kräfte entfaltet.

Obwohl es kontraintuitiv erscheint: Die so strenge und in höchstem Maße kompositorische Technik der Zwölftonmusik Schönbergs, Bergs, Weberns und anderer Komponisten ist auf der Voraussetzung dekompositorischer Leistungen erwachsen. Der Bruch mit tradierten Gesetzen der Tonalität führt die Zwölftöner zu den Elementen der Musik, zu den Tönen. Diese werden absolut gleichberechtigt behandelt, da es in der Zwölftonmusik keinen Grundton mehr gibt: Ihre Reihe wird immerwährend wiederholt, die Eigendynamik der neuen Regel generiert die zwölftönigen Werke. Die Parallelen

---

<sup>1</sup> Die Notenbezeichnungen waren seit Anfang an die ersten sieben Buchstaben des (griechischen) Alphabets, in der Reihenfolge wie das Alphabet mit dem a beginnend; die alte eolische Kirchentonart beginnt beim a (a b (h) c d e f g). Die Verschiebung, die nun das c zu Beginn stehen lässt, ergab sich musikgeschichtlich aus einem Wechsel des Bezugspunktes: Ende des 17. Jahrhunderts verlagert er sich weg vom modalen System, hin zur funktionalen Tonalität. Herzlich danke ich Oliver Korte für die fruchtbaren Diskussionen und seinen musikalischen Beirat.

Das bekannteste Beispiel ist die B-A-C-H-Folge Johann Sebastian Bachs; hier wird die potentielle Verschränkung zweier Systeme ineinander manifest.

<sup>2</sup> Vgl. auch Dornseiff, das Alphabet..., a.a.O., S. 11-14. Das bekannteste Beispiel ist die B-A-C-H-Folge Johann Sebastian Bachs; hier wird die potentielle Verschränkung zweier Systeme ineinander manifest.

zwischen Alphabet und Tonleiter als grundlegender Struktur und Fundus zugleich sind dabei nicht zu übersehen.<sup>3</sup>

### „Geräuschkunst“

Was der „Lettrismus“ in der Literatur ist, entspräche in der Musik der „Noten- und Notenlinienkunst“ etwa in der Ausprägung von John Cages „Variations I und II“<sup>4</sup>, denn hier findet eine Verselbständigung der Grapheme statt. Jenseits der Notationssysteme ist auf der Ebene der kleinsten Einheiten in Musik und Literatur eine weitere Entsprechung auszumachen: Die Lautpoesie im System der Sprache weist Kongruenzen zur „Geräuschkunst“ auf.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird vor allem von futuristischen Musikern in systematisierenden Ansätzen eine „Geräuschkunst“ entworfen, die als Anschlag auf den reinen Ton zu werten ist. Bei der Ablehnung der alten und der Verherrlichung der neuen und künftigen Welt durfte die Geräuschkulisse nicht fehlen: „Ein *aufheulendes* Auto [...] ist schöner als die Nike von Samothrake“<sup>5</sup>, lautete das Bekenntnis im ersten Manifest des Futurismus, das zum geflügelten Wort wurde.

Der Seele des Massenmenschen versuchte 1913 Luigi Russolo gerecht zu werden, indem er die Geräuschkunst ins Leben ruft; in diesem Zuge werden von Russolo das „Rumorarmonio“ (Geräuschharmonium)<sup>6</sup> und andere „Intonarumori“ (Lärmmaschinen) konstruiert und gegen die harmonischen Töne in Stellung gebracht:

---

<sup>3</sup> Auch auf der Ebene der Techniken finden sich Parallelen, so zwischen der ersten Anagrammzeile und der ersten zwölf Töne im zwölfstimmigen Werk, die beide das Folgende determinieren. Anton Webern unterstreicht die Kongruenzen, wenn er die Zwölfstimmreihe mit der „Sator-Arepe-Formel“ vergleicht. Hierzu: Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt 1977. S. 127.

<sup>4</sup> Cages *Variations I und II* (1958 und 1961) bestehen aus Transparentblättern, auf denen jeweils mehrere Punkte (Noten) und Striche (Notenlinien) zu sehen sind. Durch das unterschiedliche Aufeinanderlegen der Blätter (sie sind quadratisch, und Drehungen um 90, 180 oder 270 sind intendiert) entsteht immer wieder eine neue „Partitur“, die der Vortragende frei interpretieren kann.

<sup>5</sup> Zitiert nach Baumgarth, S. 26. Hervorhebung von mir, R.G.

<sup>6</sup> Vgl. Baumgarth, S. 149.

Das Leben in der Vergangenheit war Stille. Mit der Erfindung der Maschinen im 19. Jahrhundert entstand das Geräusch. Heute triumphiert und herrscht das Geräusch souverän über die Sensibilität des Menschen<sup>7</sup>

schreibt Luigi Russolo im Manifest „Geräuschkunst“. Das Geräusch ist nach Russolo an die Maschine gebunden und damit klar abgegrenzt vom reinen Ton, der aus Mangel an Geräusch erfunden wurde, alsbald eine heilige und göttliche Aura erlangte, und zum Fetisch in der Welt der Musik wurde.<sup>8</sup> Doch Ton und Geräusch nähern sich einander an: „Heute wird die Musik immer komplizierter. Sie sucht jene Tonkombinationen, die für das Ohr sehr dissonant, fremdartig und herb klingen. Wir nähern uns immer mehr dem *Ton-Geräusch*.“<sup>9</sup>

Die Geräuschkunst hat einige ordnende Prinzipien: Sie wird komponiert und auf Notenpapier festgeschrieben, es gibt Geräuschgruppen usw.;<sup>10</sup> Russolo systematisiert sechs „Geräuschfamilien“ des futuristischen Orchesters:

Brummen, Donnern, Bersten, Prasseln, Plumpsen, Dröhnen  
Pfeifen, Zischen, Pusten  
Flüstern, Murmeln, Brummeln, Surren, Brodeln  
Knirschen, Knacken, Knistern, [...]  
Geräusche, die durch schlagen auf Metall, Holz, [...] entstehen  
Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreie, Stöhnen, Gebrüll [...]<sup>11</sup>

Mit diesem Kompendium, das „die charakteristischen Grundgeräusche“<sup>12</sup> enthält, soll die Eigendynamik des Geräusches in der Moderne, soll der Großstadtlärm nach- und die Geräuschkulisse einer kommenden futuristischen Welt vorempfunden werden. Die Geräusche sollen dabei so eingesetzt werden, daß das simultane Nebeneinander eine durchaus harmonische Struktur erhält: „WIR WOLLEN DIESE SO VERSCHIEDENEN GERÄUSCHE

---

<sup>7</sup> Baumgarth, S. 223ff. Hier: S. 223.

<sup>8</sup> So erklärt sich Russolo im Manifest.

<sup>9</sup> Ebenda (S. 223) Ton wird mit Reinheit, Schlichtheit, Harmonie assoziiert, Geräusch hingegen mit Dissonanz, Fremdartigkeit, Unartikuliertheit. Die futuristischen Musiker legen eine Evolution in der akustischen Welt nahe, die von der Stille über die Panflöte, die Kammermusik und das Wagner-Orchester hin zur Vierteltonmusik und schließlich zur Geräuschkunst führt, und erklären diese mit der Zunahme an Komplexität, mit der Zunahme an Modernität.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von Eva Hesse, die Achse ... a.a.O. Hier: „Die Umweltmusik“, S. 20ff.

<sup>11</sup> Baumgarth, S. 223.

<sup>12</sup> Baumgarth, S. 225.

AUFEINANDER ABSTIMMEN UND HARMONISCH ANORDNEN“<sup>13</sup>, kündigt Russolo an. Um die Geräuschkunst entfachte sich eine heftige theoretische Kontroverse innerhalb der futuristischen Bewegung<sup>14</sup> – die praktische Umsetzung, die teilweise nur zögerlich von statten ging, konnte sie nicht beeinflussen.

Die Strategie der futuristischen Musiker ist es, Sinnzusammenhänge abzubauen, die in der traditionellen Musik bestanden; eine Desemantisierung im Bedeutungssystem Musik ist in dieser dekompositorischen Strategie angelegt. Das vormusikalische und antimusikalisch empfundene Geräusch erhält Einzug in die Musik, es beendet die Alleinherrschaft des reinen Tons und untergräbt damit die tradierten Vorstellungen von „Wesen“ und „Aufgabe“ der Musik sowie ihrer Produktion.

### **Lautpoesie**

Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die Lautexperimente in der Poesie ab der beschleunigten Moderne, die ebenfalls nicht die Elemente eines Notationssystems, sondern jenseits der Aufschreibesysteme existente Größen in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Wie die Geräusche und Töne in der Musik, so sind die von Menschenstimme hervorgebrachten Laute die fundamentalen Größen. In sofern ist das Lautgedicht in der Literatur das phonetische Pendant zum Lettrismus.

---

<sup>13</sup> Baumgarth, S. 224.

<sup>14</sup> In diesem Streit waren Giovanni Papini und Umberto Boccioni die Antagonisten: In dem Artikel ‚Der Kreis schließt sich‘ von Papini heißt es: „Der menschliche Geist, der von der einfachen und ungeformten Materie ausgegangen ist, um sie zu bewältigen, hat sich nach und nach von ihr entfernt und hat eine andere Materie geschaffen, die ganz allein ihm gehört und die rein geistiger Natur ist. Sie nennt sich Kunst und stammt von der ersten Materie ab. [...] Es besteht die Gefahr, daß man aus Sucht nach dem Neuen um jeden Preis bei etwas Altem landet, das sogar älter als die Kunst selbst ist – nämlich bei der Natur im Naturzustand“ (zit. nach Baumgarth, a.a.O., S. 100f.). Umberto Boccioni antwortet entschieden in „Der Kreis schließt sich nicht!“, indem er auf die Schaffung neuer Welten der Futuristen verweist. Mag auch der Bruitismus vom Lärm der Metropole angeregt sein und mag sie auch den pädagogischen Anspruch haben, Menschen auf die moderne Stadt vorzubereiten (vgl. hierzu Schmidt-Bergmann: Futurismus, a.a.O., S. 200), so ist eine Geräuschkombination von Donnern, Prasseln und Kratzen im Naturzustand zumindest denkbar.

Christian Scholz hat in seinen „Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie“<sup>15</sup> auf die vielfach synonym verwendeten Begriffe aufmerksam gemacht<sup>16</sup> und als Synthese folgende Definition vorgelegt:

Unter Lautpoesie verstehen wir eine Dichtung, die auf das Wort und den Satz als Bedeutungsträger verzichtet und in der methodischen, eigengesetzlichen, nach subjektiven Ausdrucksabsichten vorgehenden Addition/Komposition von mittels der Artikulationsorgane produzierten Sprachlauten (Texte, Lautfolgen, Lautgruppen) ästhetische Gebilde (Lautgedichte, Lauttexte) gestaltet, die der akustischen Realisation seitens des Dichters (Lesung, Tonaufzeichnung) bedürfen.<sup>17</sup>

Differenzen wie Kongruenzen zwischen Lautpoesie und Lettrismus sind in dieser Definition klar abzulesen. Die für die Lautpoesie konstitutive akustische Realisation spielt bei lettristischen Werken im Gegensatz zur graphischen Dimension kaum eine Rolle und wird zuweilen sogar verhindert (wie dies bei den lettristischen Gedichten Hausmanns der Fall ist). Lettrismus betrachtet den phonetischen Wert des Buchstabens nicht als dessen entscheidende Größe, sondern als eine Qualität unter vielen, die durch die Eigendynamik der Buchstaben eine wichtige Funktion erlangen können, aber nicht müssen.

Neben diesen Unterschieden zeigen sich die Gemeinsamkeiten von Lautpoesie und Lettrismus schon in der schriftsprachlich fixierten Form der Lautgedichte, die von bestimmten lettristischen Poemen kaum zu unterscheiden ist. Dies wird beispielsweise an Paul Scheerbarts Lautgedicht „Kikakoku! Ekoralaps!“, dem ersten modernen Lautgedicht<sup>18</sup>, deutlich:

---

<sup>15</sup> Obermichelbach, 1989. Im folgenden zitiert als Scholz mit Seitenangabe.

<sup>16</sup> „Neben den Begriffen „Lautpoesie“ bzw. „Lautgedicht“ steht eine Reihe von weiteren Termini, die in der einschlägigen Literatur gerne synonym und ohne Differenzierung Verwendung finden: Verse ohne Worte, Klanggedicht, phonetisches Gedicht, *poème phonétique* bzw. *poésie phonétique* und *poésie phonique*, *Zaumny j jazyk* (transrationale Sprache), *poésie sonore*, *text-sound composition*, *sound poetry*, Lautdichtung, Akustische Poesie bzw. Akustische Literatur, Lautmusik.“ Scholz, S. 16.

<sup>17</sup> Scholz, S. 19

<sup>18</sup> Die philologische Frage, welches Lautgedicht das erste gewesen sei, wird unterschiedlich beantwortet: Vgl. Scholz, S. 83. Morgensterns „Das große Lalula“ wird erst in den „Galgenliedern“ 1905, also einige Jahre nach Scheerbarts „Kikakoku“ veröffentlicht; Lalulas Entstehungszeit läßt sich nicht klar bestimmen. „Das große Lalula“ ist abgedruckt in: Christian Morgenstern: *Sämtliche Galgenlieder*. München/Zürich 1992. Hier: S. 30

Kikakokú!  
Ekoraláps!

Wíso kollipánda opolôsa.  
Ipasátta ih fûo.  
Kikakokú proklínthe petét.  
Nikifilí mopaléxio intipáschi benakáffróprópsa  
pí! própsa pí!  
Jasóllu nosaréssa flípsei.  
Aukarotto passakrússar Kikakokú.  
Núpsa púsch?  
Kikakokú bulurú?  
Futupúkke – própsa pí!  
Jasóllu ... ..<sup>19</sup>

Radikaler noch als Tzara in „La Panka“<sup>20</sup>, „Décomposition 1916“<sup>21</sup>, „Samedi Soir“<sup>22</sup>, „Dada 3 1915“<sup>23</sup> und anderen dadaistischen Gedichten abstrahiert Scheerbart vom semantischen Reden. Die Arbeit jenseits der grammatikalischen Satzstrukturen und der sinnreichen Worte zeichnet dekompositorische Lettrismen und lautpoetische Experimente gleichermaßen aus; statt ihrer wird die Eigengesetzlichkeit und Selbstorganisation der kleinsten Einheiten, Buchstaben oder Laute, offenbar gemacht. Diese autotelische Gebärde ist aus der Konstellation zu begreifen, die mit der dreifachen Dimension des Lettrismus als eines mystischen, ludischen und dekompositorischen gekennzeichnet wurde, und die mit leichten Verschiebungen auf die Lautpoesie übertragbar ist.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Paul Scheerbart: Unverantwortliche Gedichte. München 1987. Hier: S. 33

<sup>20</sup> La Panka: „De la teeee ee erre moooooonte / des bouuuules / Là aaa aaaaaa oû oûou pououou / ôussent les clarinettes / De l'intééé eee eee eee rieur mo onte / des boules vers la suuu uurfaaaa aace / Negrigrigrigriiiiillons dans les nuuuuu a aaages / je déchiiiiire la colliiiiiiiiine le tapiiii ii iii iii is je fais / un graaaaaaaaand panaaaaaankaa / nee ma teeechnintes et yayayaya / tagaaa a aan insomnie inie / aioai xixixi sisi cla cla clo / drrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr.“ Tzara, Œuvres complètes, a.a.O., S. 511 (Poèmes épars).

<sup>21</sup> Ebd., S. 505f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 504f.

<sup>23</sup> Ebd., S. 505.

<sup>24</sup> Scholz bemerkt dies und nennt für Wortverbalhornungen und Wortverdrehungen nicht nur „sprachzerstörerische und sprachspielerische Tendenzen“, sondern auch eine archaische bzw. mystische Sprachauffassung als Hintergrund. Scholz, S. 64. Korte schreibt hierzu: „An Selbstironie, ja an Spaß und Varieté sollte sich auch erinnern, wer sich auf die Lektüre jener Gedichte einläßt, mit denen sich der Dadaismus in die Literaturgeschichte eingeschrieben hat. [...] (P)roblematisch ist jene Tendenz innerhalb der Dada-Forschung, die dadaistische Laut- und Simultangedichte, Klangcollagen und Geräuschtexte auf Kabbala, Gnosis, Frühscholastik, mittelalterlichen Nominalismus und versunkenes, mystisch-magisches Schamanentum zurückführen will, ohne den Verweigerungsgestus des Dadaismus, sein Protestpotential und seine Vorliebe für die Demontage von Sinn zu reflektieren.“ Korte, die Dadaisten, a.a.O., S. 49.

Lautmalerische Unsinnspoesie als dekompositorische Strategie benötigt wie die lettristische Poesie ein im kulturellen Bewußtsein recht scharf umrissenes Wissen um Gedichte als Hintergrund, ohne das ihre Provokation ins Leere fallen würde. Daher entfernen sich die dekompositorisch-lettristischen wie -phonetischen Gedichte in nur wenigen, aber entscheidenden Punkten von tradierten Modellen; andere Konventionen werden beibehalten, so etwa die Länge der Gedichte, die Widmung<sup>25</sup>, die parasemantisch sich gebärdenden Buchstabenkonstellationen von ungefähre Wortlänge und der Zeilenumbruch, damit sie als (Anti-)Gedichte wahrgenommen werden können. Morgensterns „Fisches Nachtgesang“ und Rays „Rayage“ können sogar von den Schriftzeichen abstrahieren und dennoch als „Gedichte“ erkennbar bleiben, weil sie die graphische Erscheinungsform klassischer Gedichte imitieren und/oder mit anderen Gedichten als Gedichte veröffentlicht werden.<sup>26</sup>

Die Lautexperimente der Dadaisten sind ein weiterer Beleg dafür, daß Buchstabe und Laut nicht notwendig als Opposition gedacht werden müssen; ihre Laut- und Buchstabenexperimente sind vielmehr unterschiedliche Ausprägungen einer grundlegenden sprachskeptischen Haltung. So wenig der Buchstabe mehr Garant für bedeutungsvolle Schrift ist, so wenig ist von der anhebenden menschliche Stimme zwingend eine vernünftige Rede zu erwarten: Buchstabensalat und sinnloses Lautgebrabbel agieren jenseits der Wortsemantik.<sup>27</sup> Die Bleiwüste und das Meer der Laute fallen aus dieser Sicht in eins, wobei die performativen Tendenzen, der Aufführungscharakter bei den Lautgedichten deutlich stärker hervortritt. Greifbar wird dies bei den „Simultangedichten“.

Neben dem bekannten „Poème simultan“ „L’amiral cherche une maison à louer“<sup>28</sup> Huelsenbecks, Jankos und Tzaras, bei dem die

---

<sup>25</sup> Tzara hat „Décomposition 1916“ Hans Arp, „Dada 5“ Marcel Janko gewidmet.

<sup>26</sup> Beide abgebildet in Thalmayr, *Das Wasserzeichen der Poesie*, a.a.O., S. 318 (Ray) und 413.

<sup>27</sup> Diese Feststellung unterwandert abermals den engen Zusammenhang, in den Derrida und andere *Logos* und *Phone* stellen. Schrift und Stimme können in einer Eigendynamik autonom von der Wortsemantik werden.

<sup>28</sup> In Tzara: *Oeuvres complètes*, a.a.O., Bd. 1, (1912-24), S. 492-493.





gereinigt. Niemand wagte zu lachen.“<sup>31</sup> Dem Evangelientext, auf dem das Krippenspiel basiert, wurde eine „bruitistische“ Geräuschkulisse hinzugefügt; Menschenstimmen werden dabei kaum zum Sprechen gebracht, sie dienen einzig als Medium; statt dessen werden Tiere und unbelebte Objekte (der Stern) sowie Musikinstrumente imitiert. Die akustische Untermalung der Heiligen Nacht stellt einen ironisch-bitteren Kommentar zur „heilen Welt“ der Weihnachtsgeschichte in einer zerstörerischen Zeit dar.

Nicht alle Lautexperimente verfolgen die Verfremdung von akustischen Realitätseindrücken, indem sie die Nachahmung von Geräuschen forcieren. Sie können auch ganz auf die Möglichkeiten der menschlichen Stimme konzentriert sein und den mimetischen Charakter vermeiden. Gleichwohl sind sie keine autotelischen Mikrokosmen jenseits poetischer Kontexte; die Lautgedichte Scheerbarts und anderer sind wie lettristische Gedichte in das Bezugssystem der Poesie gebunden, um es durch Irritation kurzfristig zu erschüttern und ihn so immer wieder, wenn auch nur minutiös, zu verschieben und zu verändern.

## Die Ursonate

In Lautexperimenten ab den historischen Avantgarden nähern sich musikalische und poetische Strukturen einander an; Schwitters' „Ursonate“, von der ein lange verschollener Originalmitschnitt der von Schwitters selbst gesprochenen Sonate Anfang der 90er Jahre wieder auftauchte<sup>32</sup>, ist ein Paradebeispiel. An der „Ursonate“, die zunächst „Sonate in fms“, dann „Sonate in Urlauten“ hieß,<sup>33</sup> arbeitete Schwitters ab 1921 viele Jahre. Sie wurde durch eines der lettristischen Gedichte Hausmanns angeregt,<sup>34</sup> das vom

---

<sup>31</sup> Ball: die Flucht..., a.a.O., S. 97.

<sup>32</sup> Kurt Schwitters: Ursonate. CD. Wergo, Mainz 1993.

<sup>33</sup> Vgl. Thomas Grötz: ‚Meine Herrschaften, Ihre eingerosteten Ohren klingen‘. Überlegungen zur ‚Ursonate‘ von Kurt Schwitters. In: Schwitters, Bürger und Idiot, a.a.O., S. 41.

<sup>34</sup> Von einem Spaziergang in der Sächsischen Schweiz berichtet Hausmann, Schwitters habe den ganzen Weg das Plakatgedicht fmsbwt... rezitiert. „Auf dem Rückweg begann Schwitters wieder: *fms* und *fms* und immer wieder *fmsbw*; es wurde ein bißchen viel.

Merzkünstler jedoch stark verändert und vor allem „vokalisch gespreizt“<sup>35</sup> worden ist, um die Sonate aber überhaupt artikulierbar zu gestalten. Gebaut ist sie aus weitestgehend asemantischen Buchstabengebilden mit parasemantischer Erscheinungsform,<sup>36</sup> die dem Sprechen allerdings prinzipiell verbunden bleiben. Die Ursonate besteht aus vier Sätzen, in denen Themen vorgestellt und variiert werden. Die von Schwitters wiederholt mit großem Erfolg vorgetragene lautpoetische Sonate agiert jenseits wortsemantischer Zwänge, doch wird sie durch musikalisch sinnstiftende Elemente, z.B. die Satzordnung, getragen.

Die Ursonate als musikalisch-lautpoetisches Werk stellt den Klang der Menschenstimme ins Zentrum; doch ist sie, wenn auch zu kleineren Teilen, lettristischer Reflexion verschrieben: erstens ist ihr erstes Thema mitbestimmt durch ihre lettristische Keimzelle, zweitens ist die Ursonate (neben der Sonatenform) auch an das Alphabet als formgebende Struktur gebunden<sup>37</sup>, und drittens sind Buchstabennamen für die Komposition in Teilen entscheidend. Auch im „Schluß“ der Sonate steht ein umgekehrtes Alphabet, das kurz vor seinem Ende als Frage abbricht:

Zätt üpsilon iks  
Wee fau Uu  
Tee äss ärr kuu  
Pee Oo änn ämm  
Ell kaa li haa  
Gee äff Ee dee zee beee?<sup>38</sup>

---

Dies war der Ausgangspunkt für seine *Ursonate*. [...]

Ich warf ihm lebhaft vor, daß er aus meiner Neuerung, die vier Teile umfaßte, eine 'Klassische' Sonate gemacht habe, was mir eine Blasphemie erschien, völlig entgegengesetzt dem Wesen der phonetischen Bedeutung der Buchstaben, die ich gewählt hatte. Aber die *Ursonate* hat sich in dieser falsch-klassischen Form derart durchgesetzt, daß kein Mensch mehr glauben will, daß ihre größere Hälfte von mir stammt, was Schwitters niemals geleugnet hat.“ (Hausmann, Am Anfang war Dada, S. 67f.)

<sup>35</sup> Helmut Heißenbüttel: Versuch über die Lautsonate von Kurt Schwitters. Wiesbaden 1983. Hier: S. 12.

<sup>36</sup> „Rakete“ und „Arp“ sowie „Dresden“ – teilweise verfremdet und anders ausgesprochen bilden die Ausnahme.

<sup>37</sup> Die Gliederung einzelner Passagen in der Sonate ist fortlaufend mit Buchstaben gekennzeichnet und verläuft von A bis Z.

<sup>38</sup> Schwitters, Bd. 1, S. 242. Aber auch im ersten Satz ist diese Tendenz bereits zu bemerken: „bee bee ennze“ (in Abschnitt F) oder „Rakete bee bee/ Rakete bee zee.“ und kurz vor Schluß des ersten Satzes: „Uu zee tee wee bee“

Haben Buchstabennamen für Schwitters schon in „Cigarren“ (s.o.) eine tragende Rolle gespielt, so sind sie als „Urlaute“ auch in der Sonate mitbestimmend. So ist nach Schwitters' eigenen Angaben die Ursonate besser zu hören als zu lesen, werden die Buchstaben als Phoneme verstanden: „Natürlich ist in der üblichen Schrift mit den Buchstaben das alten römischen Alphabets nur eine sehr lückenhafte Angabe der gesprochenen Sonate zu geben. Wie bei jeder Notenschrift sind viele Auslegungen möglich.“<sup>39</sup> Daher werden in einer „Zeichenerklärung“ zur Ursonate genaue Anweisungen an den Interpreten gegeben:

Die verwendeten Buchstaben sind wie in der deutschen Sprache auszusprechen. Ein einzelner Vokal ist kurz, zwei nicht doppelt, sondern lang, wenn es zwei gleiche Vokale sind. Sollen aber 2 gleiche Vokale doppelt gesprochen werden, so wird das Wort an der Stelle getrennt.<sup>40</sup>

Es bestätigt sich in dieser Formulierung sowie in der Beobachtung lettristischer Anteile, daß in der Ursonate Literatur und Musik von der Seite der Literatur aus miteinander vereint und ineinander verschränkt werden.<sup>41</sup> Wichtiger als die Frage, ob die Sonatenform streng eingehalten sei,<sup>42</sup> ist daher die Beobachtung, daß Grenzen der Literatur gleich mehrfach überschritten werden: Die Verabschiedung der Wortsemantik und das Ablegen poetischer Modelle zugunsten musikalischer Gestaltungsprinzipien sind ihr offensichtlicher Ausdruck. Die Engführung von Sprache und Musik ist dabei weniger Versöhnung als Parodie und Irritation von beiden.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Schwitters, Anna Blume und andere, a.a.O., S. 390.

<sup>40</sup> Schwitters, Anna Blume und andere, a.a.O., S. 389. An der Bezeichnung der asemantischen Buchstabenfolge als „Wort“ wird deutlich, wie stark auch die parasemantischen Lautfolgen zu Sinneinheiten gedacht werden.

<sup>41</sup> In Anlehnung an Heißenbüttel, Versuch über die Lautsonate..., a.a.O., S. 10.

<sup>42</sup> Heißenbüttel und andere nehmen dies an und sprechen von einer traditionellen, konventionellen Sonatenform (vgl. Heißenbüttel, Versuch über die Lautsonate..., a.a.O., S. 11); Scheffer sieht die Form nur halbherzig erfüllt und schreibt: „Unter musikalischen Voraussetzungen ist also die ‚Ursonate‘ von Schwitters nur ein Mißverständnis, ein Fehlversuch“ (Anfänge experimenteller Literatur, a.a.O., S. 242), auch Hausmann selbst ist kritisch, da er die Radikalität seines lettristischen Gedichts zurückgenommen sieht, obwohl Schwitters nur die Aufforderung zum „Singen“ dieser Gedichte Ernst genommen hat. Die musikwissenschaftliche Rezeption von Manfred Peters fällt positiver aus. Manfred Peters: Die mißlungene Rettung der Sonate. Kurt Schwitters' Ursonate als neue Vokalmusik. In: Musica 31 (1977), S. 217-223.

<sup>43</sup> Auch Heißenbüttel (Versuch über die Lautsonate..., a.a.O., S. 11) diagnostiziert die parodistischen Züge, spricht dennoch von Versöhnung zwischen Musik und Sprache

Dieser flüchtige Blick auf die bruitistische Musik und die Lautexperimente des frühen 20. Jahrhunderts zeigt, daß die Parallelen von Lautpoesie und Lettrismus entscheidender sind als ihre Differenzen; der Hiatus, den die verschiedenen Bemühungen um eine Reoralisierung der Schrift, sei es von der Seite der Pneumaphilosophie, sei es durch die optophonetischen Experimente der historischen Avantgarden, zu überwinden versuchen, ist für sie nur marginal. Die Grenzziehung verläuft hier nicht zwischen geschriebener und gesprochener Sprache, sondern zwischen semantischer und asemantischer. Was Heißenbüttel mit Blick auf Roman Jakobsons „Zur Struktur des Phonems“ über die Laute und den „Lautstand“ der Sprache schreibt, gilt auch für ihren „Schriftstand“ und die Buchstaben:

(D)er Lautstand der Sprache [hat] von sich aus und für sich noch keine Bedeutung, keinen Zusammenhang und keinen Sinn [...], sondern Bedeutung, Zusammenhang, Sinn gewinnt das organisierte Geräusch, mit welchem wir uns verständigen, erst in Verbindung mit anderen regulierenden und systematisierenden Elementen.<sup>44</sup>

Diese Beobachtung ist an keine bestimmte Epoche gebunden; doch der dekompositorische und desemantisierende Charakter der Laut- und Buchstabenpoesie offenbart sich erst ab der beschleunigten Moderne.

---

<sup>44</sup> Heißenbüttel, Versuch über die Lautsonate..., a.a.O., S. 3.

## Ende

Walter Benjamin schrieb in seinem Aufsatz „ABC-Bücher vor hundert Jahren“ von 1928 die folgenden Zeilen:

Kein Königspalast und kein Cottage eines Milliardärs hat ein Tausendstel der schmückenden Liebe erfahren, die im Laufe der Kulturgeschichte den Buchstaben zugewandt worden ist. Einmal aus Freude am Schönen und um sie zu ehren. Aber auch in listiger Absicht. Die Buchstaben sind ja die Säulen des Tores, über dem ganz gut geschrieben stehen könnte, was Dante über den Pforten der Hölle las, und da sollte ihre rauhe Urgestalt die vielen Kleinen, die durch dieses Tor müssen, nicht abschrecken. Jeden einzelnen dieser Pilaster behing man also mit Girlanden und Arabesken.<sup>45</sup>

Die Verzierung der Lettern in Kinderfibeln wird hier als ebenso schöne wie trügerische Verkleidung verstanden; sie soll die Abcschützen über die Fatalität ihrer kleinen Schritte, mit denen sie sich von Buchstabe zu Buchstabe bewegen, hinwegtäuschen und sie zum Eintritt in die alphabetisierte Welt verführen, ihn versüßen. In Wahrheit, so Benjamin, seien die Lettern jedoch die Säulen des Höllentores; über ihm, so ist in Dantes „Divina Commedia“ im „Inferno“ zu Beginn des dritten Gesangs zu lesen, steht geschrieben:

Durch mich geht man zur Stadt der Schmerzen ein;  
durch mich geht man hinein zur ewgen Qual;  
durch mich geht man zu den Verlorenen.<sup>46</sup>

So dunkel und schreckenserregend erscheinen die Buchstaben nur, wenn man sie mit Benjamin kulturpessimistisch als Werkzeuge der elaborierten Abrichtungsmechanismen einer alphabetisierten Gesellschaft begreift. Wer einmal in sie eingetreten ist, kann nicht mehr zurück und muß sich ihren Regeln unterwerfen.

Buchstaben sind janusköpfige Gestalten. Diese Arbeit richtete den Fokus weniger auf die Lettern als defizitäre Substitute gesprochener Sprache oder Werkzeuge freiheitsraubender Abrichtung, sondern begriff sie als selbständige Größen und versuchte zu zeigen, wie der Eigenwert der Buchstaben die Regeln eines an Wort und Stimme orientierten Systems unterwandern kann. Lettrismus, so vielgestaltig er sich mit seinem dreigliedrigen Nukleus manifestieren mag, setzt

---

<sup>45</sup> Walter Benjamin: ABC-Bücher vor hundert Jahren. In: Ders.: Gesammelte Schriften, a.a.O., Band IV, 2, S. 619-20. Hier: S. 619.

<sup>46</sup> Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Deutsch von Ida und Walter von Wartburg. Zürich 1963. Hier: S. 69.

als Emanzipation der Buchstaben stets das funktionale System der Buchstabenschrift voraus: Es stellt die Elemente für lettristische Produktion bereit und läßt zugleich die nötige Freiheit für sie. In der lettristischen Produktion werden die Lettern als Nullpunkte der Poesie thematisiert und so Strukturen offengelegt und bewußtgemacht, tradierte Vorstellungen von Schrift irritiert und minimal verschoben; Buchstaben dienen nicht nur als Werkzeuge in einer Schriftsprache, die als fixiertes Sinnkontinuum aufgefaßt wird, sondern sie können das so verstandene schriftsprachliche System selbst subvertieren.

Wenn auch kein Alphabetisierter mehr zurück ins Stadium der Analphabeten gelangt, so bleibt ihm in der „alphabetisierten Hölle“ doch die Möglichkeit, mit Buchstaben spielerisch und generell lettristisch umzugehen. Mehr noch: Nur hier ist Lettrismus überhaupt möglich. Das macht den Schritt durch die Pforte der Hölle doch erstrebenswert.

---