

Marijana Erstić | Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, merstic@ffst.hr

Dada, Merz und die Technik einer intermedialen provokativen literarischen Montage

Das Hauptthema der vorliegenden Arbeit ist die Technik der provokativen Montage. Diese literarische Technik wird in den historischen Avantgarden besonders häufig benutzt. Gleichzeitig stellt sie in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts eine Form der Intermedialität dar. Charakteristisch für diese Technik ist, dass sie nicht nur die vom Ende des 18. Jahrhunderts stammenden Vorstellungen vom Kunstwerk, sondern auch die Autorschaftskonzepte und die Auffassung von geistigem Eigentum in Frage stellt. Dies ist eine Konsequenz des Gebrauchs von ›Fertigteilen‹, sei es von fertigen Texten wie in der Literatur, verschiedenen Stoffen (Materialien) wie im Falle der bildlichen Collage oder die Verwertung von Teilen fremder Filme wie in den Montagefilmen Alexander Kluges. Es handelt sich also um Materialien bzw. in der Literatur um fremde Texte und Textteile, die zu Segmenten des neu erstellten Textes bzw. Werkes werden.¹ Für die provokative bzw. irritierende Montage ist dabei wichtig, dass die Grenzen zwischen den fremden Textteilen

Abstract: This paper examines provocative literary montage in Dadaist texts. This technique, frequently used by avant-gardists and significant and fruitful for the literature and art of the 20th century, was first tried out in short epic forms and in poetry. This shows that the short text form proved to be the best for this kind of literary experiment. After clarifying the notions ›montage‹ and ›collage‹ and providing an overview of the brief history of the technique in literary and other media, the paper will focus on the provocative montages in Kurt Schwitters' short prose forms (›Merz-Epik‹). The paper also aims to prove that the technique mentioned contains both intertextual and intermedial elements.

Key words: Dadaism, provocative montage, collage, Kurt Schwitters, ›Merz‹

1 Vgl. Žmegač: *Montage/Collage*, S. 260.

nicht unkenntlich gemacht wurden, sondern offen und eben dadurch irritierend und provokativ sind.

Die vorliegende Arbeit ist in drei Teile untergliedert. Der erste Teil handelt von dem kunstübergreifenden und intermedialen Charakter der Montage-Technik. Es wird die Entwicklung dieser Technik skizziert, die sich zeitlich fast parallel in der Malerei und in der Literatur beobachten lässt. Ein Exkurs im ersten Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Merkmalen der Foto- und der filmischen Montage. Der zweite Teil der Arbeit bemüht sich vor allem um die Klärung der Termini ›Montage‹ und ›Collage‹, und zwar ausschließlich im Hinblick auf die Literatur. Im dritten Teil der Arbeit werden die Ergebnisse der ersten zwei Teile in die Untersuchung des Textes *AUFRUF! Ein Epos* von Kurt Schwitters einbezogen. Im Mittelpunkt steht dabei der Text selbst, der als ein Beispiel der sog. ›Merz-Kunst‹ von Kurt Schwitters »von Grund auf dynamisch konzipiert«² ist. Das Ziel der Arbeit ist es, auf die Entwicklung der Montage- und Collage-Technik in verschiedenen Kunstarten hinzuweisen und ihre Anwendung exemplarisch an einem Text von Kurt Schwitters zu untersuchen.

1. Die Technik der Montage als eine Form der Intermedialität

Im Bereich der Literatur wird zwischen der provokativen bzw. demonstrativen und der integrierenden bzw. verdeckten Montagetechnik unterschieden.³ Während die integrierende Montagetechnik, so Žmegač, eine illusionsfördernde Funktion habe und als Verfahren schon lange vor der Konsolidierung der Avantgarden angewandt worden sei, bräche die provokative Verfahrensweise der historischen Avantgarden gerade mit dieser illusionsfördernden Funktion der Kunst. Auf diese Weise werde das Konstruierte dessen, was man in der klassischen Ästhetik als Kunstwerk bezeichne, verdeutlicht, und es werden die aus den technischen Erneuerungen des 19. Jahrhunderts resultierenden Veränderungen der Wahrnehmungsweisen thematisiert. Die Kunst verliere so allmählich einen Teil ihrer Selbstverständlichkeit.⁴ Auch kam es während des Ersten Weltkrieges zur Steigerung der künstlerischen Produktivität und zur Veränderung der künstlerischen Intention, die sich auch in der Entwicklung neuer literarischer Techniken

2 Vgl. Wulff: *Merzkunst zwischen System und Chaos*, S. 13.

3 Vgl. Žmegač: *Montage/Collage*, S. 259f.

4 Vgl. ebd.

manifestiert. Einen Eindruck davon vermitteln die späteren Äußerungen der Dadaisten, wie z.B. die folgende von Hans Arp:

Angeekelt von den Schlächtereien des Weltkrieges 1914, gaben wir uns in Zürich den schönen Künsten hin. Während in der Ferne der Donner der Geschütze grollte, sangen, malten, klebten, dichteten wir aus Leibeskräften. Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen, und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte. Wir spürten, daß die Banditen aufstehen würden, denen in ihrer Machtbesessenheit selbst die Kunst dazu diene, Menschen zu verdummen.⁵

Eine der ›Erfindungen‹ auf der Suche nach der ›elementaren‹ Kunst ist sicherlich die literarische Montagetechnik der Dadaisten. Die Lebenswirklichkeit ist zu komplex geworden, um sich in einem sinnigen, ›abgerundeten‹, geschlossenen, organischen Werk künstlerisch zu manifestieren. So lässt sich die vielzitierte Definition Theodor W. Adornos, die Montage sei die »innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen«,⁶ gerade auf diese neue Wirklichkeitserfahrung zurückführen.

1.1. Die integrierende Verfahrensweise in der Literatur

Die literarische Montagetechnik hat eine lange Vorgeschichte. Im humoristischen Roman etwa ist sie häufig zur Anwendung gekommen. So untersucht im Jahr 1967 der niederländische Germanist Herman Meyer die Funktion des Zitats in den humoristischen Romanen von Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* bis Thomas Manns *Zauberberg* und *Lotte in Weimar*.⁷ Zwar finden sich unter den von Meyer auf die Behandlung der Organizität hin untersuchten Romanen so unterschiedliche Werke wie E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* und Thomas Manns *Der Zauberberg*, eines ist aber allen diesen Romanen gemeinsam: Selbst wenn der erzählerische Fluss gebrochen wird, behält das Werk eine erzählerische Einheit. Am Beispiel deutlicher gemacht: Man könne zwar unmöglich E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*-Roman als ein organisches Werk bezeichnen, andererseits aber werden die Gründe für das in diesem Roman vorhandene strukturelle und inhaltliche Durcheinander schon im vollen Titel des Werkes angedeutet und im Vorwort des Herausgebers erklärt.⁸ Selbst in den Romanbeispielen, die die Probleme des

5 Arp: *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, zit. nach Richter: *DADA-Kunst und Antikunst*, S. 23.

6 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 232.

7 Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*.

8 Vgl. Hoffmann: *Die Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, S. 11ff.

modernen Romans vorwegnehmen, wie z.B. die Auflösung der Romanform, wird eine Art von – wenn nicht formaler oder inhaltlicher so doch metaformaler – Einheit gestiftet.

Bezeichnenderweise lässt Meyer seine Untersuchung mit Thomas Mann gipfeln,⁹ dem Erzähler des 20. Jahrhunderts, bei dem Zitate und Literaturanspielungen häufig auftreten, selten aber in einer antimimetischen oder illusionsfeindlichen Anwendung. Der Montageroman schlechthin, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, wird von Meyer nur im Vorwort erwähnt. Meyer behandelt den Döblin'schen Roman nicht eingehender, weist aber darauf hin, »daß Abbruch einer geschlossenen Bildungswelt und fruchtbarer Neubeginn miteinander identisch sein können«.¹⁰ Ein ›fruchtbarer Neubeginn‹ für die Kunst des 20. Jahrhunderts war auch die auf den Schock zielende provokative Montage. Döblin selbst beruft sich auf die kurzen Montagetexte der deutschen Expressionisten und Dadaisten.¹¹ Unter kurzen Texten werden hier nicht nur die kurzen lyrischen Formen, wie beispielsweise das Sonett verstanden, sondern auch kurze epische Texte wie Märchen, Fabeln, Kurzgeschichten, oder die kurzen epischen Texte der Avantgarden. Gerade die zuletzt genannten Textformen haben ihre Anregungen u.a. in außerliterarischen Bereichen geschöpft.

1.2. Die provokative Verfahrensweise in der Literatur und ihre intermedialen Aspekte

Das provokative Montageverfahren scheint für einen großen Teil der dadaistischen Produktion von konstitutiver Bedeutung gewesen zu sein. Betrachtet man z.B. eine Definition Dadas aus Hugo Balls *Die Flucht aus der Zeit*, in der er sagt: »was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorenengeste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle«,¹² so wird zum einen der für Dada charakteristische spielerisch-zerstörerische Umgang mit der Kunst, zum anderen die spielerische Lust am Konstruieren des Neuen aus dem Alten deutlich. Eine ähnliche Äußerung finden wir z.B. im *Manifest Dada* von Tristan Tzara:

9 Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 26.

10 Ebd.

11 Döblin weist darauf hin, dass er die literarischen Anregungen viel stärker aus der Literatur der Dadaisten und Expressionisten als aus der amerikanischen (Dos Passos) oder irischen (Joyce) Literatur geschöpft hat. Vgl. Prangel (Hg.): *Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«*, S. 45f.

12 Zit. nach Riha/Schäfer: *DADA total*, S. 16.

»Ich liebe ein altes Werk um seiner Neuheit willen. Es ist nur der Kontrast, der uns an die Vergangenheit bindet.«¹³ Mit diesen Äußerungen ist nicht nur die Technik der Montage, sondern die Haltung der Dadaisten gegenüber der künstlerischen Tradition überhaupt gemeint. Besser noch als jede Definition verdeutlicht die Idee der dadaistischen provokativen Montage ein Gedicht von Tzara:

Nehmt eine Zeitung, / nehmt Scheren. / Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, / die Ihr Euerem Gedicht zu geben beabsichtigt. / Schneidet den Artikel aus. / Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und / gebt sie in eine Tüte. / Schüttelt leicht. / Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. / Schreibt gewissenhaft ab / in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind. / Das Gedicht wird Euch ähneln. / Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller / mit einer charmanten, wenn auch von Leuten unver- / standenen Sensibilität.¹⁴

Die Idee der provokativen Montage ist allerdings wesentlich älter. Wenn nicht gerade im positiven Kontext, so doch in Ansätzen zutreffend beschrieben finden wir sie schon bei dem antiken Poetiker Horaz. Die Idee der Montage – im Sinne einer Zusammenfügung unzusammenhängender und unpassender Teile – verbindet Horaz mit der Krankheit. So vergleicht er am Anfang seiner *Ars Poetica* die Arbeiten von Malern und Dichtern, die mit solchen für ihn offensichtlich krankhaften Effekten spielen.¹⁵ Die antiken Mythen jedoch sind voll von Collagen. Horaz hat aber mit diesem Vergleich einen weiteren Aspekt angesprochen, unter dem man die Montage in der Kunst des 20. Jahrhunderts beobachten kann – den der Intermedialität, rekurriert er doch in seiner Poetik sowohl auf die bildenden Künste als auch auf die Literatur. Die Intermedialität manifestiert sich nämlich in vielfältigen Wechselbeziehungen und Anregungen zwischen den einzelnen Künsten.¹⁶ Jürgen E. Müller¹⁷ und Irina O. Rajewsky¹⁸ haben sich am ausführlichsten mit dem Begriff, der Theorie und der Methode der Intermedialität befasst, wobei damals wie heute die Literaturverfilmungen als Paradebeispiele der Intermedialität gelten.¹⁹ Doch die »wechselseitige Erhellung der Künste«,²⁰ wie Peter V. Zima die Intermedialität beschreibt, ist keineswegs nur auf den Film begrenzt, umfasst sie doch mittlerweile alle Medien,²¹ und auch

13 Zit. ebd., S. 23.

14 Zit. ebd., S. 266.

15 Horaz: *Ars Poetica*, S. 5 und 7.

16 Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 6ff. Vgl. auch Paech: *Irina O. Rajewsky: Intermedialität*.

17 Vgl. Müller: *Intermedialität und Medienwissenschaft*, insb. S. 133; vgl. auch ders.: *Intermedialität*.

18 Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 6ff.

19 Albersmeier/Roloff (Hgg.): *Literaturverfilmungen*.

20 Vgl. Zima (Hg.): *Literatur intermedial*, S. 1–28.

21 Paech/Schröter (Hgg.): *Intermedialität analog – digital*.

die visuelle Poesie, wie hier später erläutert wird. Dabei ist folgende Beobachtung Joachim Paechs hinsichtlich der Intermedialität nach wie vor aktuell: Bild und Schrift seien seit Jahrzehnten »dabei, die engen Grenzen ihrer kunst- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen zu verlassen und in ›interdisziplinärer‹ Forschung hinsichtlich ihrer Leistung für das kulturelle Gedächtnis der Menschen in Beziehung gesetzt zu werden«. ²² In den vergangenen drei Jahrzehnten waren es jedoch primär die visuellen Zeichen und das Zeigen, die Bilder also, die im Mittelpunkt der kulturwissenschaftlichen Medien-Forschung standen. ²³ In dem hier analysierten Beispiel wird, soviel sei angekündigt, von einem Text ausgegangen, mit dem auch visuell gespielt wird. Damit wird dem Rezipienten eine weitere Bedeutung offeriert, ganz so, als ob die Techniken der Collage und Montage nicht nur zur Eröffnung neuer intertextueller Sinnzusammenhänge besonders geeignet sind, sondern auch intermedialer.

1.3. Die Techniken der Montage und Collage außerhalb der Literatur

Trotz vieler Beispiele für die integrierende Montage in der Literatur waren die Anregungen für die provokativen Montagen der Avantgarden keineswegs nur literarischen Ursprungs. Als viel entscheidender ist der Einfluss der Malerei anzusehen: Die Kubisten »entdeckten« um 1910 die Technik der Collage, die bald von den Malern des italienischen Futurismus übernommen und weitergeführt wurde. Doch obwohl die kubistische Montagetechnik ein wichtiger Impuls für die Literatur war, fehlte einigen Theoretikern der Avantgarde zufolge bei den Kubisten das Infragestellen der Kunst und der Möglichkeit einer geistigen Autorschaft. Peter Bürger weist in seinem Standardwerk *Theorie der Avantgarde* auf die »gebrochene Intensität« der Kubisten hin, die zwar ein provokatorisches Element, nämlich »das Einkleben von Zeitungspapier ins Bild« ²⁴ enthält, gleichzeitig aber durch das Fortbestehen einer klassisch verstandenen ästhetischen Bildkomposition der akademischen Malerei verpflichtet bleibt. ²⁵ In der Tat hat Bürger Recht, wenn er behauptet, dass die kubistischen »papiers collés« bei weitem nicht nur als Abbildung der neuen Wahrnehmungsweise gedacht waren: Sie waren auch eine Kritik des zeitgenössischen Kunstbegriffs. Die Intention der kubistischen Collagen war es dabei v.a., näher an die Wirklichkeit heran-

22 Paech: *Intermedialität*.

23 Vgl. Boehm et al. (Hgg.): *Zeigen*; van den Berg/Gumbrecht (Hgg.): *Politik des Zeigens*.

24 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 99.

25 Vgl. ebd., S. 100f.

zukommen. Führt man jedoch die oben zitierte These von Bürger weiter, steht eine so durchkomponierte und immer noch einen ästhetischen Sinn zu schaffen glaubende Malerei in deutlichem Gegensatz zu der Realität der damaligen Zeit, die man nicht mehr als homogen und musikalisch, sondern vielmehr als unzusammenhängend und zersplittert erfahren hatte.²⁶ Es handelt sich dabei um eine Realitätserfahrung, die schon im Ästhetizismus beschrieben und reflektiert wurde.²⁷ Zersplitterte Wirklichkeit ist aber auch ein beliebtes, omnipräsentes Thema der kubistischen Maler. Wenn Bürger über ein ›provokatorisches Moment‹ schreibt,²⁸ so handelt es sich zweifellos um eines der wichtigeren in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Einer gebrochenen Intention der Kubisten waren sich ihre Zeitgenossen, die Dadaisten wohl kaum bewusst. Raoul Hausmann weist etwa im Vorwort zu seinem Buch *Am Anfang war Dada* rückblickend darauf hin, dass er die wichtigsten Anregungen für seine bildkünstlerischen Collagen gerade aus dem Kubismus und dem holländischen Expressionismus geschöpft hat.²⁹ Ausgehend von Anregungen aus der bildenden Kunst, übertrug Hausmann das Prinzip der malerischen Collage in den Bereich der Fotografie.³⁰ Den Begriff ›Fotomontage‹ wählten die Dadaisten, so Hausmann, wegen ihrer »Abneigung, Künstler zu spielen«. ³¹ Auch Georg Grosz, John Heartfield, Johannes Baader u.a. standen dem neuen Terminus Pate. Hausmann betont vor allem die technische Seite der Produktion der Dadaisten: »wir betrachteten uns als Ingenieure [...], wir behaupteten, unsere Arbeit zu konstruieren, zu montieren«. ³²

Für Peter Bürger haben die Film- und die Fotomontage dieselben Charakteristika; beide unterscheiden sich nämlich aufgrund ihrer Organizität von den ›antiorganischen‹ Werken der Avantgarden.³³ Freilich übersieht Bürger, dass auch im Falle einer literarischen Montage manchmal auf die grammatikalische Korrektheit des Ganzen geachtet wird. Auch wenn sie auf der grammatikalischen Ebene nicht gleich erkennbar ist, kann die Montage dennoch auf der semantischen Ebene erkennbar sein. Die Unkenntlichkeit auf der einen Ebene muss also nicht bedeuten, dass der provokative Effekt ausbleibt.

26 Vgl. z.B. die Äußerungen Fernand Legers in seinen Notizen zu seinem 1913 gehaltenen Vortrag über die Malerei in Fry: *Der Kubismus*, S. 134ff.

27 Hofmannsthal: *Ein Brief*.

28 Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 99.

29 Vgl. Hausmann: *Am Anfang war Dada*, S. 45.

30 Ebd. Vgl. auch Krieger/Streim (Hgg.): *Collage/Montage in Kunst und Literatur*.

31 Hausmann: *Am Anfang war Dada*, S. 45.

32 Ebd.

33 Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 104.

Raoul Hausmann spricht in der Eröffnungsrede für die Ausstellung der Fotomontage im Kunstgewerbemuseum in Berlin 1931 über die Montage. Er unterscheidet hier zwischen den früheren Formen, die er als »eine Explosion von Blickpunkten und durcheinander gewirbelten Bildebenen«³⁴ charakterisiert, und späteren, vor allem als Propagandamittel genutzten Formen der Fotomontage. Die früheren Formen vergleicht Hausmann mit dem literarischen Schaffen der Dadaisten und stellt die Bedeutung der Fotomontage in einen historisch-gesellschaftlichen Kontext.³⁵

Bürgers Behauptung, dass die Montage unkenntlich oder schwer erkennbar gemacht wird, stimmt in Bezug auf den Film, ähnlich wie in Bezug auf die Fotografie; freilich nur dann, wenn er seine These auf die klassische Hollywood- und die ihr verwandte Produktion bezieht. Die Geschichte der Montage im Film lässt sich aber nicht auf die ›decoupage classique‹ beschränken. Von den Filmautoren ausgehend, die sich auch theoretisch mit der Montage im Film beschäftigen (Sergej Eisenstein etwa), über die französische ›Nouvelle vague‹ bis zur deutschen Filmproduktion der 1970er und 1980er Jahre (z.B. Alexander Kluge), wird die Montage völlig gegensätzlich als im klassischen Hollywood eingesetzt, um auffällige, attraktive Übergänge zwischen einzelnen Einstellungen und Sequenzen zu ermöglichen oder um die Unmittelbarkeit und den Fluss des Handlungsablaufs zu stören, was im Film antimimetische und antiillusionistische Wirkungen hervorrufen kann.

1.4. Parallelen zwischen literarischer und bildlicher Montage

Die Montagen der Dadaisten waren oft an das Prinzip des Zufalls gekoppelt. Hans Arp z.B. verwendete das Zufalls-Montageverfahren sowohl in seinen bildkünstlerischen als auch in seinen literarischen Werken. Hans Richter berichtet in seinem Werk *Dada – Kunst und Antikunst*:

Arp hatte lange in seinem Atelier am Zeltweg an einer Zeichnung gearbeitet. Unbefriedigt zerriß er schließlich das Blatt und ließ die Fetzen auf den Boden flattern. Als sein Blick nach einiger Zeit zufällig wieder auf diese auf den Boden liegenden Fetzen fiel, überraschte ihn ihre Anordnung. Sie besaß einen Ausdruck, den er die ganze Zeit vorher vergebens gesucht hatte. Wie sinnvoll die dort lagen, wie ausdrucksvoll.³⁶

Nach dieser vom Zufall bestimmten Ordnung kreierte Arp auch vorher schon seine literarischen Texte. Der Anfang eines solchen Textes lautet: »Weltwunder sendet sofort karten hier ist ein teil vom schwein alle 12 teile

34 Hausmann: *Am Anfang war Dada*, S. 45.

35 Vgl. ebd.

36 Richter: *Dada – Kunst und Antikunst*, S. 52.

zusammengesetzt flach aufgeklebt sollen die deutliche seitliche form eines ausschneidebogens ergeben staunend billig alles kauft«. ³⁷ Gerade diese Verwendung von Zeitungsausschnitten, genauso wie die Aufnahme von einfachen Redeweisen ins Werk soll eines der Hauptleistungen des Dadaismus sein. Volker Hage, der die Collage als ein Synonym für die provozierende Montage benutzt, ³⁸ fasst das »Spektrum an literarischen Techniken« der Dadaisten unter fünf Punkten zusammen:

1. die Verwendung von Material aus der Presse, besonders des Anzeigeteils,
2. die Verwendung von Redeweisen und banalen Redewendungen,
3. das Verfahren der semantischen Textgewinnung mit Ergebnissen, die Montagecharakter ausweisen,
4. Einschübe, die sich als metatextliche Ebene auffassen lassen und auf Entstehungsweise und Konstruktionsprinzip der Texte hindeuten, sowie
5. Literaturanspielung, Selbstbezüge und Selbstzitat. ³⁹

Nach Hage ließe sich also die Leistung des Dadaismus nicht nur auf die Verwendung ausschließlich alltäglicher Elemente im künstlerischen Bereich beschränken. Auch er stellt fest, dass durch alle diese Elemente vor allem die handwerkliche Seite der Kunst betont werde, ⁴⁰ ein für die dadaistische Antikunst paradigmatischer Gedanke.

2. Zur Klärung der Begriffe ›Montage‹ und ›Collage‹ in der Literatur

In den letzten Jahrzehnten sind mehrere große Untersuchungen zum Thema der Montage erschienen, sodass im Umgang mit den beiden Begriffen keine große Beliebtheit mehr herrscht. Häufig wird auf die Terminologie von Viktor Žmegač zurückgegriffen, der zufolge für die Literatur und den Film der Begriff der ›Montage‹ benutzt wird, für die bildenden Künste jedoch der Begriff der ›Collage‹. ⁴¹ Die Feststellung von Volker Klotz Mitte der siebziger Jahre, man sei mit einem verworrenen Wortgebrauch konfrontiert, ⁴² und Hages Monografie aus der Mitte der achtziger Jahre ⁴³ verweisen zwar noch auf die Folgen einer Konfusion im terminologischen bzw. definitonischen Bereich. Dies darf allerdings nicht allzu verwundern, behält man den Um-

37 Riha/Schäfer (Hgg.): *DADA total*, S. 60.

38 Vgl. Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 29.

39 Ebd., S. 32.

40 Ebd.

41 Vgl. Žmegač: *Montage/Collage*, S. 259f.

42 Klotz: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*, S. 277.

43 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 67.

stand im Auge, dass terminologische Präzisierungen in wissenschaftlichen Arbeiten nur geringe Aussichten haben, die Sprachpraxis zu steuern.⁴⁴ Da Hage aber eine der fruchtbarsten Definitionen der Termini angeboten hat, soll im Folgenden sein Ansatz referiert werden. In diesem Ansatz werden beide Begriffe für literarische Texte verwendet, aber präzise voneinander unterschieden.

2.1. Die literarische Montage und ihre Bauformen

Nach Hage ist die Montage im Vergleich zur Collage allgemeiner: Der Begriff bezeichne so »das Zusammengesetzte«, betone »das Konstruierte und aus disparaten Bereichen Stammende. Keineswegs« sei er »auf die Zitatverwendung eingeschränkt«.⁴⁵ Die (nicht nur literarische) Montage ist demnach ein Oberbegriff. Ferner unterscheidet Hage zwischen mehreren Bauformen der Montage. Seine Klassifizierung stützt sich vor allem auf die Diskussion über Montageverfahren beim Film und in der Fotografie, und zwar insbesondere auf die Pudowkin'sche systematische Unterscheidung zwischen Kontrast, Parallele, Symbolismus, Gleichzeitigkeit und Leitmotiv. Die von Hage untersuchte und sich auf Pudowkin stützende Systematisierung beginnt mit der ›Kontrastmontage‹. Für sie sollen laut Hage »zwei oder mehrere Textstellen« charakteristisch sein, die so hintereinandergestellt sind, »daß sie sich gegenseitig erhellen oder entlarven«.⁴⁶ Man kann die Kontrastmontagen v.a. bei Karl Kraus finden – entweder in zwei parallel gesetzten Spalten, die sich durch die Gegenüberstellung inhaltlich gegenseitig kommentieren, oder im fortlaufenden Text.⁴⁷

Die zweite Form der Montage nennt Hage, wiederum in Anlehnung an die Terminologie von Pudowkin, die ›Kommentarmontage‹. Sie übernehme die Funktion, die in der herkömmlichen Erzählweise die überleitenden und erklärenden Worte des Autors haben. Als ein Beispiel für die Kommentarmontage führt Hage die Beschreibung der Typhus-Erkrankung Hannos in den *Buddenbrooks* an, die als eine »eingeschobene wissenschaftlich-anonyme Skizze des Krankheitsverlaufs« dargeboten wird, »allerdings in den eigenen Worten von Thomas Mann und nicht als Zitat«.⁴⁸ An diesem Beispiel kann man erklären, was Hage unter Montage versteht, wenn er sie nicht auf die Anwendung von Zitaten beschränkt. Als Montage wird

44 Vgl. ebd., S. 68.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 76.

47 Vgl. z.B. Kraus: *Moritz und Max*.

48 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 76f.

nämlich jede Art von Anspielung aufgefasst, ohne Rücksicht darauf, ob es sich um eine provokativ eingesetzte oder um eine verdeckte Anspielung, ein übernommenes Motiv usw. handelt. Dadurch werden die Grenzen zwischen den Elementen, die man als Montageelemente charakterisieren, und denjenigen, die man im Rahmen des Werks als autochthon bezeichnen kann, fließend. Gleichzeitig ist eine Distanzierung von dem an den Dadaisten orientierten Montagebegriff von Peter Bürger bemerkbar. Hage erweitert nämlich seine Auffassung der Montage um die Texte, die oben mit Blick auf Viktor Žmegač als integrierende Montage bezeichnet wurden.

Den dritten Montagetypus nennt Hage die ›Parallelmontage‹. Sie verbinde verschiedene (zumeist zwei) Textstränge miteinander, ohne dass zwischen ihnen eine offensichtliche Verknüpfung im Sinne eines Kontrasts oder eines Kommentars gegeben sei. Nach Hage vermag diese Art der Montage sowohl inhaltliche als auch zeitliche Parallelen auszudrücken. Als ein Beispiel für die Parallelmontage gibt Hage Gerhard Rühms Text *das fenster* an.⁴⁹

Der vorletzte Montagetypus, die ›Mosaikmontage‹, setze sich aus vielen Einzelstücken zusammen. Ein Zusammenhang vieler dieser Textelemente untereinander müsse nicht vorhanden sein, doch das fertige Mosaik solle sich in seiner Gesamtheit zu einem Bild im Sinne der Darstellung von Lokal- oder Zeitkolorit verdichten. Beispiele für eine solche Montage sollen einzelne Passagen aus Döblins *Berlin Alexanderplatz* sein.⁵⁰

Hage schließt seine Klassifizierung mit der ›Additionsmontage‹ ab. Von der Mosaikmontage unterscheide sich diese vor allem dadurch, dass ihre einzelnen Elemente, was die Auswahl und die Anordnung angeht, auch in ihrer Summe keine Absicht des Verfassers verraten. Demnach lassen sich keine Verbindungen zwischen einzelnen Textstücken feststellen. Beispiele für diese Art der Montage sieht Hage in den kurzen Montagetexten der Dadaisten. Hage betont, dass das Zufallsprinzip als Verfahren und die spielerischen Absichten der Dada-Monteurs bei der Herstellung dieser kurzen Texte eine große Rolle gespielt haben.⁵¹ Gerade diese Art von Texten hatten übrigens einen beachtlichen Einfluss auf die Entwicklung der Literatur des 20. Jahrhunderts: Außer in der schon erwähnten Vorbildfunktion für Döblins *Berlin Alexanderplatz*, lassen sich die impliziten oder expliziten dadaistischen Einflüsse auch bei den Autoren der Wiener Gruppe oder bei Alexander Kluge feststellen. Fügt man der Klassifizierung von Hage noch die oben erwähnte Unterscheidung zwischen der integrierenden und der

49 Ebd., S. 77.

50 Vgl. ebd., S. 77f.

51 Vgl. ebd., S. 78.

provokativen Montage hinzu, so handelt es sich nur im Falle der Kommentarmontage um eine integrierende Montage. Doch auch bei den Beispielen der provokativen Montage gibt es funktionale und qualitative Unterschiede. So ist die Additionsmontage mit Sicherheit am meisten dafür geeignet, auf der technischen Ebene Schock bei den Rezipienten hervorzurufen.

2.2. Die Collage in der Literatur

Bei dem im Bereich der Literatur weniger benutzten Begriff der ›Collage‹ sieht Hage folgende Übereinstimmung gegeben: »wie die Bildcollage durch das eingeklebte Fremdmaterial [...] geprägt ist, so die literarische Collage durch das als Fremdtext erkennbare Zitatmaterial«. ⁵² Damit definiert Hage die literarische Collage als eine Art von Textmontage, »nämlich der wie auch immer gearteten Montage von Zitaten«, wodurch auch die Funktion des Autors thematisiert bzw. in Frage gestellt wird. ⁵³ Alle Typen der provozierenden Montage können also dazugehören, wie auch alle von Hage angeführten Formen der Montage außer der Kommentarmontage. Literarische Collage ist somit im Vergleich zur Montage ein funktionaler Unterbegriff, der demonstrativ auf das Zitieren und Einmontieren fremden Materials hindeutet.

2.3. Das Zitat

Mit einer derartigen Definition der literarischen Collage bekommt auch der Begriff des Zitats eine größere Bedeutung. Unter Zitat möchte Hage »jede Übernahme fremder Texte in einem literarischen Zusammenhang gleich welcher Länge und welcher Art« verstehen. ⁵⁴ Relevant sei dabei, dass das Zitat erkennbar bleibe, irrelevant, ob es sich um ein Zitat im wissenschaftlichen Sinne, um faksimilierte Zitate oder um Zitate im selben Schriftbild handle. ⁵⁵

Die Erkennbarkeit des Zitats als Zitats weist auf ein Charakteristikum der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts hin – die Verlagerung des künstlerischen Interesses von dem (ästhetischen) Objekt auf den Rezipienten bzw. auf den Rezeptionsprozess. Dieser Intention kommen Zitate besonders gut entgegen, weil sie in ihrer Gegenüberstellung der gesteigerten kognitiven Mitarbeit des Rezipienten bedürfen, um gedeutet oder auch nur entdeckt

52 Ebd., S. 68.

53 Ebd. Zum Begriff und zur Funktion Autor vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*; Foucault: *Was ist ein Autor?*; »Anafora« 10.2 (2023): *Tko je autor?*

54 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 70.

55 Vgl. ebd., S. 70f.

zu werden. Das Selbstzitat des Verfassers einer Collage bezeichnet Hage als einen Sonderfall. Es sei als ein fremder Text nur dann zu charakterisieren, wenn »es mit dem übrigen Textmaterial, den anderen Zitaten, gleichrangig arrangiert« werde und etwa »als Kommentar oder Stimme des Autors Übergewicht« erhalte.⁵⁶

2.4. Die Verwendungsmöglichkeiten des Zitats in einer literarischen Collage

Die Verwendung des Zitats lässt viele quantitative Möglichkeiten zu, die sich vom alleinstehenden Zitat bis zur reinen Zitatmontage erstrecken. Im qualitativen Sinn, d.h. in Bezug auf die Intention des Autors, unterscheidet Hage zwei wesentliche Verwendungsmöglichkeiten in einer literarischen Collage. Im ersten Fall lasse das fremde Wortmaterial, so Hage, keinen Rahmen mehr zu. Es gehe nicht in einer größeren Struktur auf, sondern bilde, neu kombiniert und arrangiert, selbst die Struktur. Den Verfasser eines solchen Textes bezeichnet Hage als einen Arrangeur. Die hinter einem solchen Verfahren stehende Absicht kann oft, und das war bei den dadaistischen Montagetexten der Fall, die Provokation, das Auslösen eines Schocks bei den Rezipienten sein. Beim zweiten Fall werden die herbeigeholten Textpartien laut Hage gezielt eingesetzt, um etwas zu verdeutlichen, zu entlarven oder zu kommentieren. Hage weist darauf hin, dass die Autorhaltung in diesem Fall der Glaube an die aufklärerische Funktion der Literatur sei.⁵⁷

3. Provokative Montage in *AUFRUF! Ein Epos*

Der Text *AUFRUF! Ein Epos*⁵⁸ wurde erstmals 1921 in der Zeitschrift »Der Sturm« veröffentlicht. Er ist den im literarischen und künstlerischen Bereich besonders kreativen Produktionsjahren des doppelbegabten Kurt Schwitters zuzuordnen. Es handelt sich zudem um einen der Texte, die mit dem damals populären Gedicht *An Anna Blume* von Schwitters verwandt sind, indem sie Zitate daraus oder Anspielungen daran enthalten. Das Prinzip aller dieser Texte lässt sich als das »Merz«-Prinzip beschreiben. Es ist das Prinzip, das Schwitters zuerst für seine Werke der bildenden Kunst entwickelt hat:

Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ. Das ist die zweite Silbe von Kommerz. Es entstand beim Merz-Bild, einem Bilde, auf dem unter abstrakten Formen das Wort MERZ, aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der KOM-

56 Ebd., S. 71.

57 Vgl. ebd., S. 71f.

58 Schwitters: *Das literarische Werk*, S. 60–63.

MERZ- UND PRIVATBANK, zu lesen war. Dieses Wort MERZ war durch Abstimmen gegen die anderen Bildteile selbst Bildteil geworden, und so mußte es dort stehen. Sie können es vorstellen, daß ich ein Bild mit dem Wort MERZ das MERZ-Bild nannte, weil ich ein Bild mit »und« das Und-Bild [...] nannte. Nun suchte ich, als ich zum ersten Male diese geklebten und genagelten Bilder im Sturm in Berlin ausstellte, einen Sammelnamen für diese neue Gattung, da ich meine Bilder nicht einreihen konnte in alte Begriffe, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus [...]. Ich nannte nun alle meine Bilder als Gattung nach charakteristischem Bilde Merz-Bilder. Später erweiterte ich die Bezeichnung MERZ erst auf meine Dichtung [...] und endlich auf alle meine entsprechenden Tätigkeiten.⁵⁹

Das in diesen Bildern verwendete Verfahren ist das einer Collage.⁶⁰ Ein ähnliches Prinzip wird auch in den Anna-Blume-Texten verwendet, wie es in dem Zitat von Schwitters zum Ausdruck kommt und wie es Ernst Nündel in seiner Schwitters-Monografie charakterisiert:

So heterogen die Anna-Blume-Texte auf den ersten Blick auch scheinen, also jene Gedichte, Prosa-Stücke, Aufrufe, Porträts usw., die in den vier verschiedenen Anna-Blume-Ausgaben versammelt sind, so wenig sie sich als Textsorten nach irgendeinem bekannten Muster bestimmen lassen, eines ist ihnen allen gemeinsam: die Anwendung des Merz-Prinzips auf die Literatur [...]. Das Prinzip, nach dem nichts erfunden, sondern Gefundenes verwertet wird, die Gestaltung mit prinzipiell jedem Material bedeutet für die Literatur die Verwendung von grundsätzlich jedem Sprachmaterial.⁶¹

Der Autor wird hier zum schlechthinnigen Arrangeur vorhandenen und vorgefundenen Materials. Schwitters selbst hat seine Merz-Dichtung wie folgt bezeichnet: »Die Merz-Dichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog der Merzmalerei alle gegebenen Teile, fertige Sätze aus den Zeitungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen usw. mit und ohne Abänderung.«⁶² In dieser und ähnlichen Äußerungen Schwitters' wird die Durchlässigkeit der Kunst- und Gattungsgrenzen deutlich. Neben der Vermischung der Gattungsgrenzen und der Verwendung bisher kunstfeindlicher Elemente, wie z.B. vorgeprägter Sätze aus Zeitungen, Plakaten, u.ä. ist noch eine Charakteristik hervorzuheben: die Vermischung der Grenzen zwischen Sinn und Unsinn, das potenzierte Eindringen von Banalitäten in die Kunst, die dadurch viel von ihrer gehobenen Stellung einbüßen musste.

Volker Hage sieht in *AUFRUF! Ein Epos* das »klassische Beispiel einer Collage der dadaistischen Unsinnsliteratur«.⁶³ In der Tat entzieht sich der Text fast jeder logischen Lesart: Da er aus vielen, aus ihrem Zusammenhang gerissenen und zum Teil sich wiederholenden Textteilen besteht, die meist ohne einen Kommentaranpruch zusammengesetzt sind, ist die Frage nach

59 Schwitters: *Manifeste und kritische Prosa*, S. 252f.

60 Ebd., S. 76f.

61 Nündel: *Kurt Schwitters*, S. 40.

62 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 87.

63 Ebd., S. 88.

dem Sinn des Textes viel stärker noch als bei der traditionell gefassten, organischen Literatur auf die Ebene des Rezipienten verlagert. Dieses geschieht wiederum ohne einen offensichtlichen aufklärerischen Anspruch. Es ist vor allem die Lust am spielerischen Umgang mit den Texten oder mit Sprachmaterial überhaupt (im Text finden auch banale Redewendungen ihren Platz), die zum Ausdruck kommt. Gegensätze, Brüche und Paradoxien werden dabei keineswegs umgangen. Bereits in dem Titel *AUFRUF! Ein Epos* wird ein gattungsbezogener Widerspruch deutlich: jener zwischen einem politischen Flugblatt und einem Epos.⁶⁴

Der Warencharakter der Literatur kommt etwas später zum Ausdruck: »(Name und Verpackung gesetzlich geschützt) (D.R.P. Merz?) (D.R.G.M.)«. ⁶⁵ D.R.P. steht dabei für ›deutsches Reichs-Patent‹, D.R.G.M. für ›deutsches Reichs-Gebrauchsmuster‹. Auf die nachfolgende Schlagzeile »Arbeiter« folgt eine kompakt erscheinende längere Passage:

Je mehr die Untersuchungen und Veröffentlichungen über den Weltkrieg die verbrecherischen Taten des alten Regimes dem Volke zum Bewusstsein bringen (Gottverdammter Mistbauer, kannste nicht hören?), desto frecher erhebt die Reaktion, die heute in der deutschnationalen Volkspartei verkörpert wird (O, dit is een widerlichen Menschen, isses!) ihr Haupt. Ich ersehe darin den aus dem Innersten kommenden Ausdruck des Entschlusses aller vaterländischen Kreise, die Schwere dieser Zeit gemeinsam zu tragen (Zurück zur einsamen Mutter Roma!), bis das Bittere der uns auferlegten Prüfung überwunden ist. (Militärdiktatur.) Angebote und Stilproben aus der letzten Zeit, Lebenslauf und Bild erbeten. (Der Verkehr wird durch Umsteigen aufrecht erhalten).

(Es wird das Jahr stark und scharf hergehen).

Die Menge versperrte die Strassen, und der Kraftwagen wurde in wenigen Minuten von der Menge angehalten, wobei beide Lokomotiven stark beschädigt wurden.

O du. Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne,
ich liebe dir!

Du deiner ich dir, du mir. – Wir?

Nach Sätzen aus (mindestens) einer Rede, Fragmenten im Straßenjargon und Kommentaren in Klammern endet der zuletzt zitierte Absatz mit dem Ende des Anti-Liebesgedichts *An Anna Blume*. Es folgt:

(Die letzte Kraftanspannung der Bolschewisten.) Sechs Zugbeamte wurden verletzt, darunter drei erheblich, und immer wieder erscholl der Ruf: ›Hoch Hindenburg!‹ und ›Hoch Ludendorff!‹ und ›Nieder mit der Reaktion‹:

(Das gehört beiläufig nicht hierher).

Die Anwesenheit des Feldmarschalls und die Achtung vor diesem Manne sollen das FEUERCHEN abgeben, an dem DAS nationalistische Süppchen zum Sieden gebracht wird. Der Personenverkehr wird durch Umsteigen aufrecht erhalten. (Guten Appetit!) ICH FLETSCHE Eisbeine.

64 Der Text wurde in dem Lyrikband der Gesamtausgabe abgedruckt, gehört er doch zu den Arbeiten, die mit Anspielungen auf das Gedicht *An Anna Blume* arbeiten.

65 Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

(Stürmische Pfuirufe.)

In diesem Augenblick schwang sich (La mortale est l'épine dorsale des imbeciles.) ein Student auf das Trittbrett und rief: »Strassen versperren! Wie während des ganzen Krieges, so gilt auch heute mein ganzes Denken des Vaterlandes Zukunft. Die erste Annahme, das falsche Weichenstellung vorliege, hat sich als irrig erwiesen. Es ist Zeit, dass die Schweinereien im Kinowesen aufhören. Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Wir wollen sie wecken! Du bist. – Bist du? (Ehrabschneiderei.) Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht. (Glissando.)⁶⁶

Die beiden letzten Passagen bestehen aus mindestens fünf verschiedenen Quellen: linke und rechte Propaganda, Anna-Blume-Zitate, Bericht über ein Eisenbahnunglück, Inserat-Teile, banale Redewendungen, Äußerungen in Umgangssprache und Jargon. Brüche liegen dabei nicht nur zwischen einzelnen Sätzen, sondern auch im Satzinneren vor. Beispielsweise entstammt der Satzanfang »Sechs Zugbeamte [...]« offenbar dem Bericht über ein Eisenbahnunglück, die Satzmitte (die Rufe »Hoch Hindenburg!« und »Hoch Ludendorff!«) wahrscheinlich einem rechten politischen Flugblatt, wonen der Ruf »Nieder mit der Reaktion« unstimmig wirkt. Bezeichnenderweise befindet sich neben diesem Satz ein Anna-Blume-Zitat: »Das gehört beiläufig nicht hierher.« Aber auch weitere Verse vom Beginn des Anti-Liebesgedichts werden zitiert: »O du. [...] Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.« Die Sonderform Selbstzitat wird auch hier »mit dem übrigen Textmaterial, den anderen Zitaten, gleichrangig arrangiert«.⁶⁷ Liebeslyrik und politische Ansprachen werden in der gleichen Nonsens-Manier dargeboten. Man kann hier also eine Art Gleichberechtigung disparater Elemente feststellen; demnach werden auch die unterschiedlichen politischen Strömungen der Zeit gleichbehandelt. Dies bezieht sich freilich auf alle Textelemente, sodass die Gleichbehandlung unterschiedlicher politischer Inhalte eine Folge der künstlerischen Intention Schwitters' ist und nicht umgekehrt.⁶⁸ Bernd Scheffer sieht hier eher »die Entpolitisierung, die Entschärfung des politischen Potentials von Anordnungen, Vorschriften und Verboten« als eine »gelungene Intention von Schwitters«.⁶⁹ Volker Hage hingegen weist darauf hin, dass die Texte von Kurt Schwitters auf die konservativen Kreise durchaus eine stark provokative Wirkung ausgeübt haben, und bemerkt darüber hinaus: »Und wenn Schwitters in seinem *Aufruf* einen Bericht über das begeisterte Publikum während eines Hindenburg-Besuchs mit dem Bericht über ein Eisenbahnunglück kollidieren lässt, so spricht das

66 Ebd., S. 60f.

67 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 71.

68 Vgl. Scheffer: *Die überschätzende Unterschätzung*, S. 77; Barchan: »The« *Dada Archivist*; Nantke: *Ordnungsmuster im Werk von Kurt Schwitters*; Campe: *Kurt Schwitters' Weg zur »Merz-Kunst*.

69 Scheffer: *Die überschätzende Unterschätzung*, S. 77.

nicht gerade für eine streng vaterländische Gesinnung.«⁷⁰ Auch erhält die Selbstzitatmontage hier eine offensichtliche Kommentarfunktion. Als einen weiteren provozierenden Faktor kann man die Klammereinschübe betrachten: Es handelt sich teilweise um banale und dialektale Redewendungen, um Alltagsäußerungen, weitere Selbstzitate, fremdsprachliche Zitate u.a.

Schwitters lässt auch so unterschiedlich konzipierte Zeitschriften wie die Frauenzeitschrift »Jungfrau« und die Literaturzeitschrift »Der Sturm« aufeinanderprallen: »Die ›Jungfrau‹ weiss in allen dich interessierenden Dingen Bescheid; sie ist unerschöpflich in Unterhaltung und Spielen. In unserem Vaterlande gibt es eine Monatszeitschrift, die sich ›Der Sturm‹ nennt.«⁷¹ Etwas weiter werden Angaben zu der Frauenzeitschrift mit der Feststellung konfrontiert, die Welt sei der Kunst der verschiedenen -ismen (Kubismus, Futurismus, Dadaismus...) nicht gewachsen. Auch hier finden die als Klammereinschübe auftretenden banalen Redewendungen ihren Platz. Man könnte sie als eine Art Kritik (möglicherweise der potenziellen »Jungfrau«-Leserinnen) am Kunstbegriff und an der Kunst der Avantgarden lesen:

Die Jungfrau sammelt allwöchentlich einen frohen Kreis junger Mädchen um sich zu einem Plauderstündchen (Das soll man garnich sagen!) Da es sicherlich nicht viele gibt, die diese Art von Kunst und Kultur begreifen (Gerade diese Butzemänner.), so erkennt man unschwer, wie weit die Welt (Da kann man aber albern bei werden.) unter dem Niveau der Futuristen, Kubisten, Dadaisten und anderer -isten steht.⁷²

Behält man den Umstand im Auge, dass Schwitters selbst zu den Autoren der Zeitschrift »Der Sturm« gehörte und als Avantgardenkünstler bezeichnet werden darf, kann man sich kaum dem Eindruck einer (misogynen?) Kommentarfunktion entziehen. Demnach wäre die Grenze zu der Kommentarmontage durchbrochen. Doch die eingeschobenen Alltagselemente ›mildern‹ aufgrund ihrer sonderbaren sprachlichen Gestaltung den Eindruck eines Kommentars und überführen das Ganze in den Bereich des Banalen oder Sinnlosen. Diese Wirkung hängt mit der offenen Struktur des Textes und den daraus sich ergebenden zahlreichen Deutungsmöglichkeiten zusammen, was die Rezeption des Werkes von einer passiven in Richtung einer aktiven verlagert. Da die meisten Elemente des Textes wiederholt auftreten, kann man auch von einer Parallelmontage sprechen. Auch Hage sieht in diesem Text ein Beispiel der Additionsmontage, die auch andere Bauformen wie die Kommentar- und Parallelmontage beinhaltet.⁷³ Eine sol-

70 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 92.

71 Schwitters: *Lyrik*, S. 62.

72 Ebd.

73 Vgl. Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 93.

che Einschätzung ist mit Sicherheit berechtigt und sowohl am literarischen Werk Schwitters als auch an seinen programmatischen Äußerungen festzumachen: »Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.«⁷⁴ Doch die Beziehungen zwischen einzelnen Elementen versucht Schwitters nicht nur auf der Bedeutungsebene der sprachlichen Zeichen, sondern auch auf ihrer materiellen Ebene, d.h. auf der Ebene der Schrift zu erreichen. Dies führt in der Endkonsequenz dazu, dass mit der Hervorhebung der visuellen Elemente und die spielerische Typographie eine Verbindung von Literatur und bildender Kunst erreicht bzw. die Grenzen zwischen den beiden verwischt wird. Damit wird dieser Text zu einem latenten Beispiel nicht nur der Intertextualität sondern auch der Intermedialität und der Transgression der Kunstgrenzen. Dies wird auch in einem neueren Sammelband unterstrichen: Die bisher dominante Trennung der Genres sei aufgehoben und die generelle Durchlässigkeit der Kunstformen rücke in den Vordergrund.⁷⁵ Dieser Befund beruht offensichtlich auf Werken wie Schwitters' Merz-Kunst.

4. Intermedialität in *AUFRUF! Ein Epos*

Als Paradebeispiel der intermedialen Beziehungen gelten die Literaturverfilmungen bzw. die wie auch immer gearteten Bezüge zwischen einem literarischen Text (zumeist einem Roman) und einem Film. Neben diesen Großformen der gegenseitigen Erhellung der Künste existiert eine Vielfalt kleiner Formen, bei denen die visuelle Seite den Text erläutert und umgekehrt. Die Arbeiten von Kurt Schwitters sind ein Beispiel sowohl für die Technik der provokativen Montage als auch für die Intermedialität. Eines der verbindenden Motive zwischen Schwitters' literarischen und bildkünstlerischen Werken ist nämlich die Anwendung eines intermedialen Montageprinzips. Literatur und Bildkunst gehen ineinander über, die Kunst- und Gattungsgrenzen werden überschritten und überwunden:

[...] 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 malarischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu vermischen.⁷⁶

74 Zit. ebd., S. 94.

75 Delabar et al. (Hgg.): *Transgression und Intermedialität*, darin besonders Bachmann: *Ob die Scheuche einen Namen hat?* sowie Kümmerling-Meibauer: *Avantgarde im Bilderbuch*.

76 Zit. nach Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 88.

In *AUFRUF! Ein Epos* wird ironisch mit Ausdrucksformen, Typographien, visuellen Zeichen gearbeitet, die immer wieder einen neuen Sinn oder Unsinn anbieten, die gerade als richtig angenommene Tatsachen als falsch entlarven, mit dem Rezipienten ironisch spielen. Diese Sinnpluralität, die sich weder auf der visuellen noch auf der semantischen Ebene vollends erschließen lässt, ist für die literarischen Montage-Arbeiten von Kurt Schwitters charakteristisch.

Bei der ersten Begegnung mit dem Text springt seine auffällige graphische Gestaltung ins Auge: unterschiedliche Schrifttypen und -größen, Verwendung von bildlichen Symbolen wie z.B. Hände mit ausgestreckten Zeigefingern, ein eingerahmtes Presseinserat, Querdruck, die an Karl Krauss erinnernde Textspiegel mit zwei Spalten und die für den Sinn des Textes recht überflüssigen Querstriche am Anfang – Verfahren, die ihre Entsprechung in der inhaltlichen Vielfalt finden. Schon aufgrund der graphischen Gestaltung kann dem Text eine intermediale Lockerung der Gattungsgrenzen attestiert werden.

Nicht gerade im Einklang mit dem Titel beginnt der eigentliche Text mit der (witzig klingenden) Frage: »Was ist ein Abstinent?« In derselben Zeile befindet sich auch der in Großbuchstaben gesetzte Frauename Anna, die einzelnen Buchstaben durch Striche voneinander getrennt und z.T. auf den Kopf gestellt. Ist »A-I-I-A« also eine Antwort auf die oben gestellte Frage oder wird auch in diesem Text die »Bildhaftigkeit der Buchstaben« hervorgeholt, »die Humboldt in den europäischen Sprachen für ›überwunden‹ hielt?⁷⁷ Fasst man dieses Palindrom als die erste Anspielung an das im Text zerstückelt einmontierte Anna-Blume-Gedicht und nicht als eine Antwort auf die in derselben Zeile gestellte Frage auf, so kann man auch hier ein ähnliches Aufeinanderprallen verschiedener Textbedeutungen beobachten wie im Titel *AUFRUF! Ein Epos*. Dem genau umgekehrten Prinzip folgt die zweite Zeile, in der eine syntaktisch-semantisch sinnvolle Einheit bildlich gespalten wird: »Kein anderer Beruf ist so eng mit dem Laufe der Jahreszeiten verknüpft.«⁷⁸ Erst danach folgt eine vermeintlich sinnvolle Antwort auf die in der ersten Zeile gestellte Frage:⁷⁹

Abstinent	kann männlichen und weiblichen hat mehr Anlage	Geschlechts	sein. Das letztere dazu.
------------------	--	--------------------	-----------------------------

⁷⁷ Bachmann: »sinngleichmunmehrzugunstendesunsinnpreis«, S. 127.

⁷⁸ Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

⁷⁹ Ebd.

Betrachtet man diese Passage näher, kann man feststellen, dass sie einer ähnlichen Verknüpfungs- und Trennungsstrategie folgt wie der vorausgehende Teil des Textes. »Abstinente kann männlichen und weiblichen Geschlechts sein« kann noch als eine Einheit verstanden werden; irritierend ist es jedoch, dass der nächste Satz – »Das letztere hat mehr Anlage dazu« – graphisch zersplittert ist. Der Rhythmus fließt und stockt wechselseitig und entspricht eher dem Anschauen einer Zeichnung als dem Lesen eines Epos. Es folgt ein ironischer Hinweis auf eine Tierarztpraxis. Inwieweit es sich dabei um intendierte Ironie und nicht um ein Zufallsprodukt handelt, kann nicht beantwortet werden. In der Auswahl des zitierten Materials könnte man eine gewisse Intention erkennen. Die Tatsache, dass der Text zumeist grammatikalisch korrekt ist, weist aber darauf hin, dass sich Schwitters vor Eingriffen in das ausgewählte Textmaterial nicht gescheut hat. Das Trennen von semantisch Sinnvollem und Aneinanderkleben von Unzusammenhängendem ist eigentlich nicht nur für diesen Text, sondern für die Technik der provokativen Montage als solche charakteristisch. Durch den visuell ausdrucksvoll geordneten Text und die wechselnde Typographie wird eine die textlich-semantische Ebene übersteigende Verknüpfung von Literatur und bildender Kunst erreicht. Diese wiederum kommt nicht durch die sinnstiftende Linearität, sondern durch die rhythmischen Brüche und durch die provozierende Form des Textes zustande. Man kann sogar feststellen, dass durch die gewählte Typographie und Schriftgröße die Ausdrucksform, die Bewegung⁸⁰ und der Rhythmus den Vorrang erhalten, ganz so, als ob der intermediale Paragone zwischen Text und Bild zugunsten des Bildes entschieden werden sollte. Gerade dieser Aspekt wird, sowohl semantisch als auch visuell, in der nächsten Passage deutlich:

Insbesondere wird der Wert gelegt auf reifes politisches Urteil, hervorragend gewandte, klare und fesselnde

AusdrucksForm⁸¹

Mit der Hervorhebung der semantisch wichtigen Elemente wird die Grenze zur visuellen Poesie überschritten, also zu einer experimentellen Form der Dichtung, bei der die visuelle Gestaltung des Textes eine entscheidende Rolle spielt und die sich kondensiert im minimalistischen *I-Gedicht* von Schwitters wiederfindet.⁸² Die äußere Form, die in dem letzten Zitat buchstäblich apostrophiert wird, und die teilweise grammatikalische Korrektheit des Textes sind hier besonders wichtig, weil sie die Collagearbeiten von

80 Zur Bewegung vgl. Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne*, S. 7–14.

81 Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

82 Vgl. Riha/Schäfer (Hgg.): *DADA total*, S. 168.

Kurt Schwitters von jenen anderer Dadaisten unterscheiden.⁸³ Der vorausgehende ›Ausdrucksform-Satz‹, der wahrscheinlich einem Stellenangebot für Journalisten entnommen wurde, wird auf der rechten Seite des Textes weitergeführt, auf der linken Seite jedoch befindet sich eine Art textliche ›Mise en abyme‹:

[...] Der hannoversche MALER Kurt/Schwitters veröffentlicht in der / Zeitschrift ›DER STURM‹ nach- / stehende Dichtung: [...]

und die Fähigkeit, den Ereignissen auf dem Fuße folgend alle Tagesfragen in leitenden Artikeln in erschöpfender und formvollendeter Weise zu behandeln (LÄRM LINKS.)⁸⁴

Die Textpassagen sind wie eine Kommentarmontage durch einen Strich links oben und in der Mitte voneinander getrennt. Vergleicht man die beiden Texte jedoch mit den Kommentarmontagen von Karl Kraus, so wird man zögern, bei Schwitters von einer solchen zu sprechen. Zwar könnte das in Bezug auf die visuelle Erscheinung des Textes der Fall sein, auf der semantischen Ebene sucht man aber vergebens eine gegenseitige Erhellung im Sinne von Kraus; es sei denn, der Begriff ›formvollendete Weise‹ ist ein ironisches Selbstlob. Die Trennlinien werden im gesamten Text vergleichbar verwirrend benutzt. Auch die Hervorhebung der Bezeichnung MALER auf der linken Seite kann als Hinweis auf die Verbindung zwischen Malerei und Literatur gelesen werden. Zugleich ist diese Passage auch als eine Art Eigenwerbung Schwitters' zu verstehen. Hage etwa weist darauf hin, dass nicht eindeutig zu bestimmen ist, ob sich dies als metatextliche Ebene auf den ganzen Text oder nur auf das in den Texten einmontierte Gedicht *An Anna Blume* bezieht. Das würde aber bedeuten, dass der Autor des Anti-Liebesgedichtes v.a. ein Maler ist. Darüber hinaus ist das Selbstzitat und die ›Eigenwerbung‹ auch ein Hinweis auf den von Schwitters immer wieder hervorgehobene Warencharakter der Literatur. Kommerz, Optik, Bewegung, Rhythmus, Medienwelt werden in den Merz-Objekten zu Orten intermedialer Überschreitungen. Der Text wird so auch als eine Art Ware präsentiert, ja auch »die eigene Dichtung wird so [...] zum Material unter anderem Textmaterial: ein frühes Beispiel des Selbstzitats in der literarischen Collage«. ⁸⁵ Die provokative literarische Montage und die Collagen entpuppen sich so als latent intermediale Phänomene.

83 Vgl. auch das Kapitel »Abstraction and Montage in the Work of Kurt Schwitters« in McBride: *The Chatter of the Visible*, S. 148–177.

84 Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

85 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 89.

5. Schlussbetrachtung

Die manigfaltigen Möglichkeiten der Montage lassen sich auf mehreren Ebenen beobachten. Zum einen auf der Ebene der unterschiedlichen Kunstarten: Es handelt sich um ein Verfahren, das auf provokative Weise in der Literatur, Malerei, Fotografie und im Film angewandt werden kann.

Beschränkt man sich auf die Ebene der avantgardistischen Literatur, handelt es sich zum anderen um die Möglichkeiten, die oft durch die zufällige Verknüpfung von Nicht-Zusammengehörendem entstehen. Da dies in den dadaistischen Texten meist ohne einen offensichtlichen Kommentaranspruch verläuft, erhalten die Texte eine Offenheit bzw. Sinnpluralität und entziehen sich permanent einer logischen Linearität, wie man es am Beispiel der Collagetexte von Tristan Tzara und Hans Arp beobachten kann. Die Wurzeln einer derartigen Technik liegen in der für das 20. Jahrhundert charakteristischen Veränderung der Realitätserfahrung, die sich in den Großstädten, in der Beschleunigung (Automobil, Flugzeug), den neuen Medien (Film, Radio), schließlich auch im Krieg manifestiert(e). Eine Kunst, die diese neue Erfahrung zu umgehen versucht, erscheint als Lüge. Die Dadaisten Tzara und Arp setzen einer solchen Kunst ihre ›Antikunst‹ entgegen, mit dem Anspruch, die Realität in die Kunst zu überführen. Die Technik der Montage ist mit ihrer Verwendung der alltäglichen und bis dahin als kunstfeindlich geltenden Elemente eine der deutlichsten Belege dafür. Die Literatur wird abstrakt.

Eine bedeutende Rolle spielte dabei Kurt Schwitters. In seinen literarischen Werken ist eine deutliche Affinität des Doppelbegabten zum Visuellen zu beobachten. Doch seine Intermedialität ist besonders, sein Zusammendenken der Künste ist voller Bewegung, ironischer Brüche und Dissonanzen. Die Sprache und das Visuelle erklären sich nicht immer gegenseitig, vielmehr widersprechen sie sich mitunter; dieser Widerspruch ist teilweise sinnstiftend, teilweise führt er ins Leere. In vielen Texten wird dabei nicht nur die Linearität auf der Ebene der Bedeutung, sondern auch auf der Ebene der Materialität der Zeichen aufgehoben. Buchstaben stehen Kopf, ihre visuelle Ausdrucksform wird durch fett gesetzte Zeichen, Sonderzeichen, Absatzlinien etc. spielerisch verändert und teilweise unterminiert, die Grenze zur visuellen Poesie wird immer wieder überschritten. Das heißt jedoch auch, dass Schwitters in seinen Texten auch bei ihrer visuellen Gestaltung dieselben Prinzipien der Trennung des Zusammenhängenden und der Verknüpfung des Unzusammenhängenden anstrebt, was die Sprache und die visuelle Form wieder näherbringt. Somit stellen seine Objekte interessante Beispiele der Intermedialität dar. Doch die Intermedialität bedeutet hier

nicht nur ein Zusammenwirken der Künste, sondern manchmal auch eine z.T. ironische Konfrontation. Dieser Effekt, genauso wie die Relativierung fast aller Aussagen durch den offensichtlichen Unsinn, gibt der Enträtselung seiner Texte sowohl eine enigmatische als auch eine spannende Note.

Darüber hinaus wird das offensichtliche Anliegen der Technik der Montage bzw. Collage in der Literatur, die Problematisierung des Rezeptionsprozesses nämlich, nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der visuellen Ebene thematisiert. Dabei geht es hier weniger um das Enträtseln intertextueller Bezüge, die oftmals unbekannt bleiben, sondern um die Beziehung zwischen Text und Grafik. Somit wird in den Texten von Schwitters eine neue Anbindung der Literatur an die bildende Kunst angestrebt. Dadurch darf das u.a. auch aus der Lust am Spiel und am Unsinn entstandene Werk von Kurt Schwitters den Anspruch auf eine intermediale Anti-Universalkunst erheben.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.
- Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker (Hgg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- »Anafora. Časopis za znanost o književnosti«, 10.2 (2023): *Tko je autor? Kategorije i koncepti književnog autorstva*.
- Bachmann, Christian A.: *Ob die Scheuche einen Namen hat? Kurt Schwitters' Texte im Spannungsfeld von Schrift und Bild*. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Hgg. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabell Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016, S. 321–336.
- Bachmann, Christian A.: »sinnebeichnunmehrzugunstendesunsinnspreis«. *Über Kurt Schwitters und seine typographischen Erzählungen*. In: *ABC-Bücher. Über Buchstaben und Alphabetisches in der Literatur*. Hg. Monika Schmitz-Emans. Bochum: Bachmann 2010, S. 121–127.
- Barchan, Stina: *»The« Dada Archivist Hannah Höch, Kurt Schwitters and Berlin Dada*. Lausanne, Berlin: Peter Lang 2023.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Reclam: Stuttgart 2000, S. 185–193.
- van den Berg, Karen; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hgg.): *Politik des Zeigens*. München: Fink 2010.
- Boehm, Gottfried; Spies, Christian; Egenhofer, Sebastian (Hgg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München: Fink 2010.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Campe, Anna Luise von: *Kurt Schwitters' Weg zur ›Merz‹-Kunst: Eine Revision*. Universitätsverlag Göttingen 2022.
- Delabar, Walter; Kocher, Ursula; Schulz, Isabell (Hgg.): *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Bielefeld: Aisthesis 2016.

- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: ders.: *Schriften zur Literatur*. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1974, S. 7–31.
- Fry, Edward: *Der Kubismus*. Schauberg, Köln: DuMont 1966.
- Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Theorie und Praxis eines Schreibverfahrens*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1984.
- Hausmann, Raoul: *Am Anfang war Dada*. Gießen: Anabas 1980.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. XXXI. Frankfurt/M.: Fischer 1991, S. 45–55.
- Hoffmann, E. T. A.: *Die Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassikerverlag 1992.
- Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam 1984.
- Hülk, Walburga: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld: Transcript 2014.
- Klotz, Volker: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*. »Sprache im technischen Zeitalter«, Nr. 60 (1976), S. 259–277.
- Kraus, Karl: *Moritz und Max*. In: ders.: *Brot und Lüge. Aufsätze 1919–1924*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 98–102.
- Krieger, Verena; Streim, Gregor (Hgg.): *Collage/Montage in Kunst und Literatur*. Köln: Böhlau Verlag 2024.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Avantgarde im Bilderbuch*. »Die Scheuche« (1925) von Kurt Schwitters, Käte Steinitz und Theo van Doesburg. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Hgg. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabell Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016, S. 307–320.
- McBride, Patrizia C.: *The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany*. University of Michigan Press 2016.
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler 1967.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen medialer kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus 1996.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art*. »Montage/av«, 3.2 (1994), S. 119–138.
- Nantke, Julia: *Ordnungsmuster im Werk von Kurt Schwitters. Zwischen Transgression und Regelmäßigkeit*. Berlin, Boston: De Gruyter 2017.
- Nündel, Ernst: *Kurt Schwitters*. Reinbeck: Rowohlt 1981.
- Paech, Joachim: *Intermedialität*. »MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews«, Jg. 14 (1997), Nr. 1, S. 12–30.
- Paech, Joachim: *Irina O. Rajewsky: Intermedialität*. »MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews«, Jg. 20 (2003), Nr. 1, S. 62–66.
- Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hgg.): *Intermedialität analog – digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink 2008.
- Prangel, Matthias (Hg.): *Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002.
- Richter, Hans: *DADA-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont 1978.
- Riha Karl; Schäfer, Jürgen: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart: Reclam 1994.

Scheffer, Bernd: *Die überschätzende Unterschätzung eines Autors und eines Begriffs. Zu Kurt Schwitters und zur Montage.* »Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, Jg. 12 (1982), Heft 46, S. 75–87.

Schwitters, Kurt: *Das literarische Werk.* Band 1: *Lyrik.* Köln: DuMont 1981.

Schwitters, Kurt: *Manifeste und kritische Prosa.* In: ders.: *Das literarische Werk.* Bd. 5. Köln: DuMont 1981.

Wulff, Antje: *Merzkunst zwischen System und Chaos. Komplexität und Dynamik bei Kurt Schwitters.* Bielefeld: Transcript 2024.

Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1995.

Žmegač, Viktor: *Montage/Collage.* In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen.* Hgg. ders., Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 259–264.

Zusammenfassung

Im vorliegenden Aufsatz wird die Technik der provokativen literarischen Montage in dadaistischen Texten untersucht. Diese von Avantgardisten häufig genutzte und für die Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts charakteristische Technik kam zuerst in kurzen epischen Formen und in der Lyrik zum Einsatz. Dies zeigt, dass sich gerade die kurze Textform für diese Art des literarischen Experiments als die beste erwiesen hat. Im Aufsatz wird, nach der Klärung der Termini ›Montage‹ und ›Collage‹ sowie einer knappen Geschichte der Technik in literarischen und anderen Medien, der Fokus auf die provokativen Montagen in Kurt Schwitters' kurzer ›Merz‹-Epik gelegt. Der Aufsatz möchte zudem nachweisen, dass die genannte Technik nicht nur intertextuelle, sondern auch intermediale Elemente beinhaltet.

Schlüsselwörter

Dadaismus, provokative Montage, Collage, Kurt Schwitters, ›Merz‹

Sažetak

Rad analizira tehniku provokativne književne montaže u dadaističkim tekstovima. Ova tehnika, koju su često koristili avangardistički pisci te je postala karakterističnom za književnost i umjetnost 20. st., najprije je iskušana u kratkim epskim formama i u lirici – što znači da se upravo forma kraćeg teksta pokazala najboljom za tu vrstu književnog eksperimenta. Nakon razjašnjenja pojmova ›montaža‹ i ›kolaž‹ te kratkog pregleda povijesti upotrebe te tehnike u književnim i drugim medijima, rad se usredotočuje na provokativne montaže u kratkim epskim formama (›Merz-Epik‹) Kurta Schwittersa. Osim toga, cilj rada je pokazati da navedena tehnika ne sadrži samo intertekstualne, već i intermedijalne elemente.

Ključne riječi

dadaizam, provokativna montaža, kolaž, Kurt Schwitters, ›Merz‹