

Schwitters zwitschern.

Zu Astrid Semes Urbirds singing the Sonata

Ernst Strouhal, 2011

I

Lesen Sie: „Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.“ Lesen Sie noch einmal, und zwar laut, weil das leise Lesen in diesem Fall unangemessen ist: „Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.“

Doch Vorsicht: Die Zeile, das Hauptthema von Kurt Schwitters *Sonate in Urlauten*, vergisst man nicht mehr so leicht. Mich begleitet sie seit fast einem halben Jahrhundert. Die Eltern haben sie vorgetragen, gemeinsam mit Morgensterns *Großem Lalula*, mit Versen von Hans Arp und Hugo Balls *Karawane* – lachend, ausgelassen oder mit gespielterm heiligen Ernst.

Das erste Wort *Fümms* hatte für das Kind eine klare Bedeutung, nicht im strengen referentiellen Sinn, aber das Kind hatte eine stabile Vorstellung vom *Fümms*, an die ich mich noch jetzt recht genau erinnere: Das *Fümms* hatte die Gestalt eines Dudelsacks, es war neongrün mit der Oberfläche eines Frotteehandtuchs. Das *Fümms* war leicht, es konnte ohne Anstrengung schweben oder sogar fliegen, vor allem war das *Fümms* freundlich. Was dann mit dem *Fümms* geschah („... Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff kwii Ee. Ooooooooooooooooooooooooooooo, dll rrrrr beeeee bö dll rrrrr beeeee bö fümms bö ...“), das war abenteuerlich und geheimnisvoll.

Woher die Eltern schon damals Kenntnis der Werke von Kurt Schwitters (1887–1948) hatten, ist nicht ganz klar. Der Merzkünstler aus Hannover war zu dieser Zeit noch ein Unbekannter. Seine Gedichte waren in den 20er- und 30er-Jahren verstreut in Avantgardezeitschriften erschienen, die Erinnerung an ihn war von den Nationalsozialisten, die Schwitters nach Norwegen und England vertrieben hatten, nachhaltig verwüstet; vieles, wie seine Prosa und die bedeutenden Manifeste zur Merzkunst, war noch unediert und schwer zugänglich.

Die *Ursonate* ragt aus dem disparaten, sich langsam vortastenden und improvisierten dichterischen Werk Schwitters hervor, eine Weltschöpfung, die sich gegenüber der Welt abdichtet, ihren eigenen Sinn kreiert und gerade dadurch zu einem kostbaren Teil dieser Welt wird.

Die *Ursonate* ist Grenzfall wie Ernstfall avantgardistischer Poesie: Sie schwebt im Leerraum zwischen Sprache und Musik, zwischen Vortrag und Gesang, zwischen Schrift und Stimme, ja zwischen Laut- und Wortgedicht. „Das Hauptthema ist“, schreibt Schwitters in einem Kommentar aus 1927, „teilweise entlehnt einem Gedicht von Raoul Hausmann“, andere Lautverbindungen sind

„frei erfunden, teilweise unbewußt angeregt durch abgekürzte Aufschriften auf Firmenschildern oder aus Drucksachen, besonders aber durch die interessanten Aufschriften auf Eisenbahnstellwerkhäusern, die immer so interessant wirken, weil man deren Sinn nicht versteht.“ Die Sprechdauer beträgt etwa 35 Minuten, am Klang und an der typografischen Erfassung der Partitur hat Schwitters viele Jahre gefeilt, bis er sie 1932 in seiner Zeitschrift *Merz 24* in der heutigen Form publizierte und ihr eine kurze Erklärung voranstellte. Das Laut- bzw. Wortmaterial ist der strengen Form der Sonate unterworfen. Sie besteht aus vier Sätzen (Rondo, Largo, Scherzo, Presto), einer Einleitung, einem Schluss und einer Kadenz. Der Rhythmus schwankt zwischen „stark und schwach“, „laut und leise“, der Klang der Themen zwischen „zitternd“, „lammhaft zart“, „metallisch“ und „männlich“. Die Kadenz ist „ad libitum“, sie kann vom Sprecher aus Teilen der Sonate frei zusammengestellt oder neu gedichtet werden.

Die *Ursonate* war ein Schock, doch Antikunst oder Agitprop im Dienste der Revolution waren Schwitters Sache nie. „Die Kunst“, heißt es in *Ich und meine Ziele* aus 1931, „ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden; lieber stehe ich persönlich dem politischen Zeitgeschehen fern.“ Wie Arnold Schönberg war Schwitters im Grunde ein Konservativer, konservativ in dem Sinn, dass seine Suche nach dem Neuen kunstimmanent blieb. Die Frage, ob dies oder jenes noch oder schon Kunst sei, kümmerte ihn wenig. Im Mittelpunkt der Merzkunst stand das freie, an keine Konvention gebundene Experiment des Künstlers mit jedwedem Sprach- und Bildmaterial. Als Material kommt alles in Frage: In seinen Collagen wie in seinen Sprachexperimenten verarbeitete/vermerzte Schwitters Versatzstücke aus der profanen Welt der Reklame, aus Kinderversen, Schlagern.

Eine besondere Vorliebe hegte Schwitters (wie Karl Valentin) für den Unsinn: „Mir tut der Unsinn leid, daß er bislang so selten künstlerisch geformt wurde“, schreibt er in entwaffnender Einfachheit, „deshalb liebe ich den Unsinn.“

Schwitters trug die *Ursonate* gerne öffentlich vor, er sprach/sang auswendig und übte intensiv. „In der Krone einer alten Kiefer am Strande von Wyck auf Föhr“, erinnert sich Hans Arp, „hörte ich Schwitters jeden Morgen seine Lautsonate üben. Er zischte, sauste, zirpte, flötete, gurrte, buchstabierte. Es gelangen ihm übermenschliche, verführerische, sirenenhafte Klänge.“ Die Intensität der Wirkung seines Vortrages war schon bei der Aufführung einer Vorform der *Ursonate* im Jahr 1925 enorm: Statt bloß Entsetzen und Kopfschütteln über die Verrücktheit einer Sprache ohne Sinn auszulösen, bereiteten die sirenenhaften Klänge dem Publikum vor allem eines: eine große, herzerreißende, kindliche Freude.

Irgendwann, Mitte der 70-er Jahre, wurde Schwitters heilig gesprochen. Flankiert von Joseph Beuys (*Ja Ja Ja Nee Nee Nee*), Peter Rühmkorfs *Über das Volksvermögen* und dem ungeheuren popkulturellen Erfolg Ernst Jandls segelte die Merzkunst in den Hafen historischer Bedeutsamkeit ein.

Das avantgardistische Experiment mit dem Unsinn allerdings hatte bereits seinen Stachel und seine produktive Kraft verloren. Wohl aus zwei Gründen: Zum einen verhinderte die Erfahrung des Nazifaschismus und seiner Sprache eine Weiterführung. Chaplins Hitlerparodie in *Der große Diktator*, furios in sinnentleertem, synthetischen Deutsch („...ei dä fittensäcka sträck“) gesprochen, kann als tragisches Echo wie als Ende der *Ursonate* gelesen bzw. gehört werden. Zum anderen erfuhr das avantgardistische Spiel mit dem profanen Sprach- und Zeichenmaterial nach dem Zweiten Weltkrieg eine Inflation jenseits der Kunst, in den audiovisuellen Medien und in der Welt der modernen Werbung. Sie ist ohne den Witz Dadas, ohne die Verfahrensweisen von Collage und Montage nicht denkbar. In den Weiten des Internets schließlich, wo jeder im Schutz der Anonymität zu allem das Wort ergreift, hat sich die Unsinnproduktion kulturindustriell so weit gesteigert, dass es den Anschein hat, die dadaistische Attacke auf die bürgerliche Welt der Vernunft sei siegreich verlaufen, ein Pyrrhussieg der Avantgarden. Im Rahmen der autonomen Kunst allerdings erwies sich das Sprachexperiment als nicht mehr anschlussfähig, die konkrete Poesie als zunehmend steril.

Parallel dazu wurde Schwitters obszöne *Anna Blume* nun sogar in Schulbüchern abgedruckt. Man entdeckte die Merzkunst (zu Recht) als Vorläufer der konkreten Poesie, von Fluxus, Oulipo und Happening. Der Kunstmarkt tat ein Übriges zur Verklärung des Meisters, und es fehlte nicht – sicheres Anzeichen für das Einsetzen der kulturellen Domestikation des Künstlerischen – an erbittertem Streit um Authentizität und Werktreue der *Ursonaten*-Aufführungen.

II

Trotz vieler Versuche hat Schwitters kein explizites Notationssystem für die *Ursonate* gefunden: Die Inadäquatheit der Verschriftung lässt den Interpreten einen gewissen Spielraum. Astrid Seme nützte 2011 diesen Spielraum in maximaler Weise: Das Wortmaterial wurde von ihr in Vogelstimmen übertragen. Die Wiener Künstlerin ging dabei ebenso ehrfurchtslos wie unbefangen und mit nachgerade pataphysikalischer Präzision vor: Unterstützt von einem Ornithologen der Universität Wien und ausgestattet mit dem Repertoire in *Die Stimmen der Vögel Europas* von Bergmann, Helb und Baumann, das 2200 Vogelstimmen umfasst, analysierte sie über Monate die Ähnlichkeiten der Graphemfolgen mit Vogelrufen und arrangierte die Sonagramme schließlich zu einer polyphonen Naturorchesterfassung der *Ursonate*. Onomatopoesie also in retroverser Richtung, organisiert natürlich von Künstlerhand.

Zum Einsatz kommen in Semes Soundinstallation mehrere Dutzend Vogelstimmen, im ersten, schon erwähnten Hauptthema etwa eine Rostgans („bö“), eine Saatkrähe („zää“) und eine Eiderente („Uu“). Das Soundinventar wird an einigen Stellen unterlegt und ergänzt durch Grillen, Kröten („wö“), Fledermäuse („Fümms“) und – wie in der 3. Symphonie von Gustav Mahler – aus der Ferne

klingenden, kaum hörbaren Kirchenglocken.

In einem zweiten Schritt wurde die Soundcollage von Seme verräumlicht und das Stimmmaterial gemäß dem natürlichen Verhalten der Vögel auf sechs Lautsprecher aufgeteilt. Manche Stimmen bleiben stationär wie die des einzelgängerischen Dreizehenspechts, der seine Position nicht wechselt, der aktive Gimpel hingegen scheint sich, folgt man seiner Stimme, nervös durch den Raum zu bewegen. Die Verräumlichung der Einzelstimmen erlaubt eine andere Erfahrung als bei der traditionell *ex cathedra* vorgetragenen *Ursonate*. Durch die akustische Bewegung im Raum entsteht eine Narration, man wird Teil einer Situation, die sich beständig ändert.

Der kontemplative, idyllische Sound bei Seme steht natürlich in krassem Gegensatz zur kratzbürstigen, clownesken Einspielung des Scherzos von Schwitters aus 1925. Konzeptiv jedoch radikalisiert die Soundinstallation Semes den bei Schwitters vorgeformten Übergang von Sprache zu Musik, indem sie über die Verwendung der Tierstimme die letzte lose Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat kappt. Anders gesagt: Von einer Löffelente oder Fledermaus artikuliert, hat das *Fümms* meiner Kindheit jede menschliche Bedeutung verloren.

Dass Astrid Seme Vogelstimmen zur Artikulation der *Ursonate* verwendet, ist kein Zufall. Schwitters selbst hat sich etwa im Gedicht *Obervogelgesang (Super-Bird-Song)* aus 1946 intensiv mit Vogelrufen beschäftigt, Hans Arp beschreibt den die *Ursonate* übenden Schwitters in Vogelstimmen-Terminologie: Laut Arp „zischte, sauste, zirpte, flötete, gurrte“ Schwitters, wenn er die *Ursonate* rezitierte (siehe oben). Im Jahr 2001 wurde die Verbindung von Schwitterscher Lyrik und Ornithologie sogar Gegenstand eines grotesken Rechtsstreits. Der Berliner Konzeptkünstler Wolfgang Müller entdeckte auf der kleinen norwegischen Insel Hjertøya, auf der Schwitters einige Sommer verbrachte und hier vielleicht seine *Ursonate* deklamierte, Stare, deren Gesang ihn an die *Ursonate* erinnerte. Müller zeichnete die Stimmen auf, publizierte die Aufnahmen und geriet prompt in juristische Schwierigkeiten mit den Rechteinhabern. Die grundsätzliche Rechtsfrage, ob Tiere das Urheberrecht verletzen können, blieb ungeklärt, der dadaistisch anmutende Streitfall verlief zum Glück im Sande.

Bedeutender als die Frage, ob eine reale historische Verbindung von *Ursonate* und Vogelsang besteht oder nicht, erscheint für Semes Projekt die Bedeutung des Mythos des Vogelgesangs: Die Semantik des Vogelrufs entzieht sich hartnäckig jeder näheren Entschlüsselung. Wie der Vogelflug umgibt die Vogelsprache ein besonderes Geheimnis, das in der Kulturgeschichte vielfach variiert wurde. Als Geheimsprache, die sich nur selten den Menschen offenbart, ist sie von mantischer, okkultur Bedeutung: Salomon darf sie mit Gottes Hilfe erlernen, wie Sigurd in der Edda, nachdem er von Fafirs Blut getrunken hat, oder Hermegisel in der Rigsthula. Ihr Verständnis ist Gnade, sie ermöglicht einen Blick in die Zukunft und gibt Auskunft über das eigene Schicksal. Der Vogel hat

naturgemäß immer recht: „Ruckedigu, Blut ist im Schuh“, gurren die Tauben im *Aschenputtel* und besiegeln, wie jedes Kind weiß, das Schicksal der bösen Schwestern. Auch diese märchenhaften Schichten des Vogelgesangs evoziert die Installation *Semes*.

Entspricht der Urvögelgesang zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Intentionen Schwitters? Natürlich nicht, möchte man als Ohrenzeuge antworten. Andererseits aber folgt *Seme* den Maximen der Merzkunst in besonderer Weise doch. In seinem bildnerischen wie in seinem literarischen Werk fungierte Schwitters vor allem als ein Benjaminischer Lumpensammler der Kunst, getrieben von der Neugier, die „Brocken des täglichen Abfalls“ zu bergen und ihnen im Kunstwerk ein neues Leben zu verschaffen. Ziel von Schwitters Merzdichtung, Merzbühne, Merzkunst war die Verarbeitung (Vermerzung) der gesamten unkünstlerischen Welt zu einem „Merzgesamtkunstwerk“. Freilich, so erkannte er im Manifest *Merz* aus 1920, „schaffen können wir es nicht, denn auch wir würden nur Teile, und zwar Material sein.“

Eben in diesem Punkt hat Astrid Seme ihren Kollegen Schwitters beim Wort genommen: Als kontemporäre Merzkünstlerin vermerzt sie nun Merz, die Vermerzung der Welt geht also weiter, das Material ist nun die Kunstgeschichte. Dass das Zwitschern in englischer Fassung („Twitter“) zu den erfolgreichsten (menschlichen) Unternehmungen der Gegenwart gehört und dabei häufig jeder Bedeutung entbehrt, ist eine vielleicht ungewollte Pointe von *Semes* Projekt.

III

Eines noch: Vögel sind keine sonderlich gelehrsamem Tiere, aber manche Arten imitieren gerne. In Australien, so heißt es, haben Vögel die Klingeltöne von Mobiltelefonen nachgeahmt und die Tonfolgen an die nächste Generation weitergegeben. Man könnte sich denken, dass Wiener Vogelpopulationen, animiert von Astrid Seme, auch die *Ursonate* erlernen, über Generationen weiterreichen, über die Stadt hinaus, weit über die Menschheit hinaus. Eigentlich gar keine so üble Vorstellung. *Pöggiff!*

Quellen und Literatur:

Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 1: Lyrik, Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1973, 1981;
Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters*. München 1984; Helgard Bruhns: Zur Funktion des Realitätsfragments in der Dichtung Kurt Schwitters'.- In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. Heinz-Ludwig Arnold, *Schwerpunkt Kurt Schwitters*, Heft 35/36, 1972, S. 33–39;
Hans-Heiner Bergmann, Hans-Wolfgang Helb, Sabine Baumann: *Die Stimmen der Vögel Europas. 474 Vogelportraits mit 914 Rufen und Gesängen auf 2.200 Sonagrammen*. Wiebelsheim 2008.