

De i van Schwitters, (g)een verhaal apart

door

Noël REUMKENS

Zusammenfassung

Der Name des deutschen Universalkünstlers Kurt Schwitters ist unzertrennlich verbunden mit dem Namen "Anna Blume" und dem Kunstwort *Merz*. Nachdem Schwitters *i* als neue Kunstform eingeführt hatte bezeichnete er sich von 1922-'23 an außer als *Merz*-Künstler auch als *i*-Künstler. Die vorliegende Studie untersucht welchen Stellenwert die *i*-Lyrik in Schwitters' *Merz*-Œuvre einnimmt und inwiefern sie sich von diesem unterscheidet. Dabei wird auch die von verschiedenen Interpreten hervorgehobene Verwandtschaft des *i-Gedichtes* mit den Duchamp'schen Ready-mades untersucht und kommentiert.

INLEIDING: KURT *MERZ* SCHWITTERS EN ANNA BLUME

De naam van de Duitse *Universalkünstler* Kurt Schwitters (1887-1947) is onlosmakelijk verbonden met de naam "Anna Blume" en het kunstwoord "Merz" (ontstaan uit het woord Kommerz- und Privatbank¹). Schwitters' *An Anna Blume* is de titel van wat wellicht een van de meest roemruchte gedichten uit het Duitse interbellum genoemd mag worden. Dit "Merzgedicht 1" getitelde gedicht vormde de eerste literaire expressie van Schwitters' rond 1919 gegronde individuele kunststroming *Merz*, waarmee de kunstenaar zich distantiëerde van het sterk politiek geëngageerde Berlijnse dadaïsme rond Richard Huelsenbeck. Deze distantiëring kwam wellicht niet alleen voort uit een overtuiging – zoals de kunstenaar in veel van zijn poëtische en kritische teksten probeert te doen uitschijnen² – maar ook uit noodzaak, daar de groep rond Huelsenbeck een ware hetze tegen de in Hannover excentrisch

¹ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 252.

² Zo bijvoorbeeld in *Die Raddadistenmaschine*, waarin Dada op ironische wijze met een machine vergeleken en Richard Huelsenbeck als "großer Raddada" opgevoerd wordt. In: Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 2, p. 48.

gelokaliseerde Schwitters begonnen was.³ Zo noemde men hem onder meer geringschattend “abstrakter Spitzweg”⁴ en “Caspar David Friedrich der dadaistischen romantik”.

In tegenstelling tot de Berlijnse dadaïsten en de meeste van zijn Europese avantgardistische tijdsgenoten was Schwitters wars van iedere doctrine en ieder geloof in een essentie. Dit bracht hij tot uitdrukking in *Merz*, dat - eenvoudig gezegd - een vorm van collagekunst was. In tegenstelling tot de collages van zijn “rivalen” John Heartfield en George Grosz ontberen Schwitters’ collages echter iedere expressie van een politieke overtuiging. Schwitters “vermerzt” in zijn collages alle mogelijke materialen uit de wereld die hem omringt.⁵ In zijn literaire collages voegt hij verder alle mogelijke taalregisters samen tot een paractische compositie.⁶

Voor Schwitters was *Merz* niet minder dan een *Weltanschauung* en een poëtica tegelijkertijd. In de loop van de jaren 1919-1922 creëerde hij voor de verschillende door hem gepraktiseerde kunstvormen onder andere de composita *Merzmalerei*, *Merzzeichnung*, *Merzdichtung*, *Merzbühne*, *Merzarchitektur*, *Merzkunst* en *Merzwelt*. De verschillende artistieke disciplines die hier genoemd worden zijn volgens Schwitters één. Zo zegt hij hieromtrent: “Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst.”⁷ Daarnaast poogde hij in deze jaren de semantisch lege huls van het kunstwoord met betekenissen te vullen. Hij bracht het kunstwoord onder andere in verband met de term “ausmerzen”, wat in de context van Schwitters’ werk met “uitpuren” of “ontdoen van het overbodige” vertaald zou kunnen worden. Een ander betekenisveld dat hij aan het kunstwoord koppelde, hangt samen met de herkomst ervan. Schwitters benadruk-

³ Het dadaïsme was na de eerste wereldoorlog vanuit Zürich, waar het in 1916 door Hugo Ball, Tristan Tzara en Marcel Janco in het Cabaret Voltaire boven de doopvont was gehouden, over de wereld uitgevlogen. Ten tijde van Schwitters’ *Merz* bevonden de belangrijkste dada-centra zich in Berlijn, Parijs en Keulen.

⁴ WELTI, Alfred: “Merzkunst: Kurt Schwitters. Seinen Kollegen war er zu vielseitig”. In: Art-Hamburg, Heft 1. Hamburg 1997, p. 23.

Vergelijk in deze context de titels van enige werken van de Biedermeier-kunstenaar Carl Spitzweg; *Der Rosenfreund* en *Der Kaktusliebhaber*. Ook Schwitters gaf met de titel *An Anna Blume* en zijn *Veilchenhefte* (“Violtjesschriften”) blijk van een zekere voorliefde voor flora.

⁵ Zo verzamelde Schwitters voor zijn *Merzbilder* papierafval uit straatvuilnisbakken. Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 17 (Voorwoord door de uitgever Friedhelm Lach).

⁶ Een goed voorbeeld hiervan vormen de gedichten *Banalitäten (1)* en *Banalitäten (2)* waarin onder andere citaten van frontsoldaten en “unsere Reinemachefrau” (sic)! die van Goethe, Heine en andere bekende Duitse auteurs afwisselen.

⁷ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 134.

te namelijk telkens weer het commerciële, mercantiele karakter van zijn bezigheden en dus van *Merz*.⁸ Naast zijn activiteiten als autonoom kunstenaar verrichtte Schwitters ook werk als typograaf en reclamemaker voor vandaag nog bestaande Hannoverse firma's als Bahlsen en Pelikan.

Het eigenlijke doel dat Schwitters dan ook voor ogen stond, was het *Merzgesamtkunstwerk*, waarin alle kunstvormen, dus ook de toegepaste, tot een allesomvattende eenheid verenigd zouden worden.⁹ Hoewel Schwitters tot het einde van zijn leven, dat hij vanaf 1937 in ballingschap eerst in Noorwegen en later in Engeland doorbracht, *Merz*-kunstenaar bleef (hij creëerde in beide landen nog *Merz*-sculpturen), kan gezegd worden dat de klassieke *Merz*-tijd in de jaren 1922-'23 tot een einde kwam. Dit einde viel samen met de geboorte van een nieuwe kunstvorm, die van haar geestelijke vader de naam *i* meekreeg. Net als *Merz* beperkt ook *i* zich niet tot een enkele kunstvorm. Er bestaan zowel *i-Zeichnungen* (of *-Bilder*) als *-Gedichte*, en tussen de vele manifesten die Schwitters geschreven heeft, is zelfs een tekst met de titel *i Architektur*¹⁰ te vinden.

Het is het doel van dit artikel te analyseren hoe *i* zich op literair vlak verhoudt ten opzichte van het *Merzgesamtkunstwerk* dat Schwitters nastreefde, dat tegelijk aan *i* vooraf ging en het ook zou overleven. In deze samenhang zullen de enige drie daadwerkelijk als *i-Gedicht* betitelde gedichten uit het oeuvre van de *Merz*-kunstenaar geanalyseerd worden en zal ook onderzocht worden in hoeverre de overeenkomst tussen de *i-Gedichten* en Marcel Duchamps *ready-mades* zoals in de receptie veelvuldig gepostuleerd, gegrond is.

MERZ, *i* EN DUCHAMPS READY-MADES

Schwitters noemt *i* zelf onder andere "Spezialform von Merz" en "decadence [sic] von Merz".¹¹ Deze definities geven aan dat *i* niet losstaat van *Merz*, maar er veeleer deel van uitmaakt of er in ieder geval als

⁸ Zie het artikel van Alexander Hettig over Schwitters, Warhol, Haring en Koons: Toch was Kurt Schwitters de eerste kunstenaar die de commercie expliciet aan de naam van zijn kunstenaarschap verbond. Schwitters = (Kom)MERZ!" HETTIG, Alexander: "Schwitters, Warhol, Haring, Koons: Kunst, PR en reclame". In: *BZZLLETIN*, nr 229: *Kurt Schwitters*. Den Haag 1995, p. 53.

⁹ "Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfasst zur künstlerischen Einheit." Geciteerd naar: Paul PÖRTNER: *Literarische Revolution*, Band 2. Berlin 1961, p. 540.

¹⁰ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 176.

¹¹ In de tekst *i* ("assis sur l'horizon..."). *Ibid.*, p. 141.

“Spezialform” uit voortgekomen is. Er bestaat dus geen werkelijke breuk tussen *Merz* en *i*, maar er zijn wel degelijk verschillen. Over het verschil tussen *Merz* en *i* zegt Schwitters in *i* (*Ein Manifest*) verder:

Merz bedient sich zum Formen des Kunstwerks großer, fertiger Komplexe, die als Material gelten, um den Weg von der Intuition bis zur Sichtbarmachung der künstlerischen Idee möglichst abzukürzen, damit nicht viele Wärmeverluste durch Reibung entstehen. *i* setzt diesen Weg = null. Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe.¹²

Schwitters spreekt hier over het geheel aan verschijningen van *i*, d.w.z. zowel beeldend als literair werk.¹³ Het verschil tussen *Merz* en *i* komt volgens Schwitters erop neer dat bij *i* de weg van intuïtie tot het zichtbaar maken van de artistieke idee en ook eventueel “Wärmeverlust” tot nul herleid wordt, terwijl in het geval van *Merz* deze weg vooral zo kort mogelijk wordt gehouden. *Merz* en *i* werken dus beide in dezelfde richting, alleen lijkt volgens Schwitters’ eigen definitie *i* te bereiken wat *Merz* slechts poogt te bereiken.¹⁴

Wat betreft de literaire voorbeelden van *i*, die in de receptie op meer aandacht hebben kunnen rekenen dan de beeldende werken, vat Werner Schmalenbach, een van de belangrijkste Schwitters-biografen het verschil tussen *Merz* en *i* als volgt samen:

Während Collage, also auch Merz, immer zweierlei bedeutet, nämlich Schneiden und Kleben, so gibt es Gedichte, in denen nur geschnitten, nicht aber geklebt wird: der ausgeschnittene Text wird nicht mit anderen Texten montiert, sondern wird selbst, so wie er ist, zum Gedicht erhoben.¹⁵

¹² Ibid., p. 120.

¹³ Net als zoals bij *Merz* werden ook de principes van *i* in zowel visueel-artistiek als literair werk toegepast. In de tekst *Merzzeichnungen und i-Zeichnungen* uit 1927 legt Schwitters uit wat hij onder een *i*-tekening verstaat: “Damit Sie mich recht verstehen, eine ‘i’-Zeichnung ist zum Beispiel ein aus einem verdruckten Stück Papier ausgeschnittenes Stück, an dem ich nachher nichts verändert habe, welches als Komposition, als eindeutiger Ausdruck ohne Tadel sein soll.” In: Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 254.

¹⁴ *i* lijkt dan ook meer dan *Merz* te beantwoorden aan de eisen die Schwitters in de Nederlandstalige tekst *De zelfoverwinning van Dada* aan het consequente kunstwerk stelt: “Het werk bepaalt zich in en tot zichzelf en tot niets buiten zich. D.w.z. dat zich het werk uit zijn eigen deelen [sic] opbouwt. Het consequente werk is dat hetwelk het meest bepaald, het meest streng is.” In: Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 121.

¹⁵ SCHMALENBACH, Werner: Kurt Schwitters. München 1984, p. 215.

In Schmalenbachs beschrijving klinken reminiscenties door aan twee andere zwarte schapen van het dadaïsme, Marcel Duchamp en Man Ray. Beide kunstenaars hielden zich net als Schwitters intensief bezig met objets-trouvés en ready-mades. Het dient echter te worden opgemerkt dat Marcel Duchamp in deze context de ware wegbereider was. Zo dateert zijn *Roue de bicyclette* (bestaande uit een fietswiel op een kruk) uit 1913 en zijn *Fontaine* (een urinoir, gesigeneerd "R. Mutt"), die de kunstwereld definitief op haar kop zette, uit 1917.

Schwitters zou wat betreft *i* als epigoon van Marcel Duchamp beschouwd kunnen worden, aangezien hij *in se* niet meer dan de kerngedachte van de ready-made voortzet. Een dergelijke beschouwing doet Schwitters' *i* echter geen of in ieder geval te weinig eer aan. Voor de *i*-tekeningen geldt weliswaar dat ze ten dele – voornamelijk in de context van de beschouwing door de toeschouwer – volgens dezelfde artistieke principes werken als het urinoir en het fietswiel van Duchamp. Op literair vlak, dus wat betreft de *i*-dichtkunst, gaat de werking van Schwitters' transpositie van het concept van de *ready-made* echter verder dan de relatief eenvoudige bewerkstelling van een door bevreemding veroorzaakte schok, zoals die in feite bij Duchamp plaatsvindt. Dit heeft alles met *Merz* als primaire context van *i* te maken.

De inbedding van de *i*-dichtkunst in het *Merz*-oeuvre en de begeleidende theoretische schriften zoals *i*, *ein Manifest* en *i* ("assis sur l'horizon...") maken dat *i* een gelaagdheid heeft, die duidelijk contrasteert met de karakterisering van de *ready-mades* die Duchamp zelf geeft in een interview uit 1967 met Philippe Collin:

Il ne doit être regardé, au fond. Il est là, simplement. On prend notion par les yeux qu'il existe. Mais on ne le contemple pas comme on contemple un tableau. L'idée de contemplation disparaît complètement. Simplement prendre note que c'est un porte-bouteilles, ou que c'était un porte-bouteilles qui a changé de destination.¹⁶

Bij Duchamps *ready-mades* zou de contemplatie volgens hemzelf dus kunnen worden uitgeschakeld. Ze verdwijnt volledig. Tussen bijvoorbeeld Duchamps *Nu descendant un Escalier*, een kubistisch schilderij uit de jaren 1911-12, en zijn *Roue de Bicyclette* gaapt er daarom een kloof, die er tussen de drie hier te bespreken *i*-Gedichten en het overige *Merz*-oeuvre niet is, of waarvan gezegd zou kunnen worden dat ze overbrugd wordt, door Schwitters' poëtische teksten waarin hij *Merz* en

¹⁶ Marcel DUCHAMP: Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin. Paris 1998, p. 14.

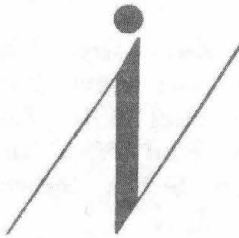
i bespreekt en vergelijkt, en door het te bespreken metamediale¹⁷ karakter van de gedichten. Deze metamedialiteit nodigt de lezer uit over het gebruikte medium te contempleren, in plaats van de gedichten als niet meer dan gedrukte tekst op papier te beschouwen, wat in het geval van een *ready-made* volgens Duchamp het doel zou zijn.

Aan de hand van de drie belangrijkste literaire voortbrengselen onder de paraplu van *i*, *Das i-Gedicht*, *Unsittliches i-Gedicht* en *Pornographisches i-Gedicht*, zal vervolgens worden besproken in hoeverre *i* deel uitmaakt van Schwitters' *Merz*, dat wil zeggen in hoeverre het er intrinsieke eigenschappen van heeft en in hoeverre het er zich nu juist van onderscheidt, met andere woorden een verhaal apart vormt.

DAS i-GEDICHT

Rond 1922 ontstond één van Schwitters wellicht meest enigmatische literaire werken, *Das i-Gedicht*:¹⁸

Das i-Gedicht



[lies: »rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf«]

Het gedicht bestaat uit niet meer dan het schriftteken *i* uit Sütterlins Kinderleerboek voorafgegaan door de Titel en gevolgd door de schrijfaanwijzing "rauf, runter, rauf, Pünktchen oben drauf". De *i* is niet "geschreven", maar "gezet" en is samengesteld uit drie lijnen (of balken) met een punt erboven.

¹⁷ Onder het begrip metamedialiteit verstaan we hier impliciete en expliciete commentaren in een oeuvre of in een individueel werk betreffende het in dat oeuvre of in dat werk gebruikte medium. Vergelijk: MEYER, URS: "Transmedialität (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität) Das Beispiel der Werbung". In: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Uitg. door Urs Meyer. Göttingen 2006, p. 121-122.

¹⁸ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 1, p. 206.

Zoals reeds eerder gezegd werd, wordt in een groot deel van de *Merz*-dichtkunst het artistieke veld en de plaats die Kurt Schwitters daarin innam gethematiseerd. Naast verwijzingen naar de politiek en culturele realiteit van de republiek van Weimar heeft de *Merz*-dichtkunst dan ook een sterke autobiografische inslag.¹⁹ In *i* en in het bijzonder het *i-Gedicht* uit 1922 zijn verwijzingen naar de alledaagse realiteit tot een minimum beperkt.²⁰

Het is mede daarom dat Helmut Heißenbüttel over het *i-Gedicht* in zijn tekst “die Demonstration des i und das Trivialgedicht” opmerkt:

Natürlich bedeutet ein Zahlengedicht oder ein i-Gedicht nichts. Es verdankt seine Existenz gerade der Bedeutungslosigkeit. Diese Bedeutungslosigkeit hat Bedeutung, wenn ich es einmal paradox sagen darf, allein in ihrem historischen Ort (...) Es handelt sich um Demonstrationen des historischen Orts.²¹

De betekenisloosheid van *Das i-Gedicht* heeft volgens Heißenbüttel ‘slechts’ betekenis op haar historische plaats of locatie. Die historische locatie waarin de betekenisloosheid van *Das i-Gedicht* betekenis heeft, is Schwitters’ *Merz*. Terwijl *Merz* zelf zijn betekenis ontleend aan of constitueert uit de omringende realiteit van het Duitse interbellum, heeft de betekenisloosheid van *Das i-Gedicht* betekenis op haar plaats binnen Schwitters’ *Merz*, binnen de artistieke context die *Merz* levert.

Aansluitend bij de door Heißenbüttel veronderstelde betekenisloosheid van *Das i-Gedicht* schrijft Richard Grasshoff in het aan Schwitters gewijde hoofdstuk van zijn in 2001 verdedigde Proefschrift *Der Befreite Buchstabe: Über Lettrismus* dat in *Das i-Gedicht* “Name” en “Sache” samenvallen en beklemtoont hij dat een *close reading*, d.w.z. een tekstimmanente analyse van het gedicht op grond van een gebrek aan substantie tot mislukking gedoemd is.²² Hij onderneemt vier pogingen tot interpretatie, die alle niet-reductionistisch om het gedicht cirkelen.

¹⁹ Voor een uitgebreide beschrijving van de verschillende betekenisvelden die in Schwitters’ *Merz*-dichtkunst aan bod komen, zie: Reumkens, Noël: *Allotria ad absurdum. Schwitters’ Merzlyrik als Resonanzdimension*.

²⁰ Tot een minimum omdat het gebruikte materiaal zoals Sütterlins Kinderleerboek in het geval van *Das i-Gedicht* vanzelf naar een bepaalde periode en de Duitse cultuur in die periode verwijst.

²¹ HEIßENBÜTTEL, Helmut: “Die Demonstration des i und das Trivialgedicht”. In: *Edition Text + Kritik, Heft 35/36: Kurt Schwitters*. Uitg. door Heinz Ludwig Arnold. München 1972, p. 3.

²² GRASSHOFF, Richard: *Der Befreite Buchstabe: Über Lettrismus: Letters in Freedom*. Dissertatie, Freie Universität Berlin 2001, p. 150. Integraal gepubliceerd: <http://www.diss.fu-berlin.de/2001/9/>

Aan deze interpretaties zijn een aantal interessante aanwijzingen te ontlelen. Zo zegt Grasshoff onder andere dat het gedicht “der auf Materialität reflektierende Produktionsprozess selbst” is.²³ Hij merkt op dat de *i* uit punt en lijn(en) samengesteld is en dat de letter zo niet alleen de beide fundamentele elementen van het tekenen en het schilderen, maar ook die van de lettertekens in zich verenigt. In deze samenhang benadrukt Grasshoff dat de *Merz*-poëzie een poëzie over poëzie is. Hieruit kan worden geconcludeerd dat Grasshoff *i* als een integraal bestanddeel van *Merz* beschouwt, aangezien hij een rechtstreeks verband legt tussen de metamediale aspecten van *Merz* en van *i*.

Opvallend is echter dat Grasshoff ondanks de directe verwantschap die hij tussen *Merz* en *i* observeert, bij het funderen van zijn stelling nu net de overige *Merzdichtkunst* uit het oog verliest. In Schwitters' zogenaamde *Alphabet-Gedichte*²⁴ die tezelfdertijd ontstonden en – zoals de titel reeds doet vermoeden – het alfabet op verschillende compositorische wijzen presenteren, ontbreekt namelijk telkens de letter *j*. Grasshoff bespreekt deze gedichten wel, maar voegt er bij het overnemen van de gedichten in zijn verhandeling telkens abusievelijk een *j* aan toe, waardoor logischerwijze ook de visuele compositie van de gedichten sterk (negatief) beïnvloed wordt.

Net doordat Schwitters de *j* in zijn concrete poëzie, die zich voornamelijk op het materiaal van de literatuur in plaats van op de betekenis die ze produceert concentreert, weglaat, maakt hij de *i* tot enige letter die de fundamentele elementen van het tekenen en het schilderen bezit. Dit kan dan als verklaring voor Schwitters' keuze van de *i* gelden. Bij Schwitters is de *i* de enige letter met een punt; de letter onderscheidt zich bijgevolg uitdrukkelijk van de andere lettertekens.²⁵ Meer dan alle andere letters is de *i* door zijn samenstelling uit zowel lijn als punt een toonbeeld van de eenheid der kunsten, de doelstelling van Schwitters' *Merz*.

Bovendien kan gezegd worden dat een lijn uit een verzameling van punten in een rij bestaat. Daaruit zou men kunnen concluderen dat de punt – meer nog dan de lijn – ten grondslag ligt aan zowel schrift- als vormtaal. De punt is te interpreteren als kleinste kiem van de kunst in het algemeen, wat zijn uitdrukkelijke vermelding in de lees- en schrijfaanwijzing “rauf, runter, rauf Pünktchen drauf” alleen maar lijkt te benadrukken.

²³ Ibid., p. 151.

²⁴ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 1, p. 208-210.

²⁵ D.w.z. van de andere lettertekens die deel uitmaken van het Latijnse alfabet waarvan Schwitters in zijn *Alphabet-Gedichte* gebruik maakt. De umlaut-lettertekens ä, ö en ü, die eveneens uit lijnen en punten samengesteld zijn, komen daarin niet voor.

Het gedicht zou dus opgevat kunnen worden als reflectie over de gemeenschappelijke mediale fundering der verschillende kunstvormen. In dit opzicht is het *i-Gedicht* “die Konsequenz von Merz in Bezug auf intensives verfassen der Kunstform”. *Das i-Gedicht* is impliciet meta-mediaal omdat het – weliswaar zeer lakonisch – iets probeert te zeggen over de gemeenschappelijke mediale fundamente van visuele en literaire kunstwerken. *Das i-Gedicht* is dus eenvoudig gezegd een kunstwerk over kunst.

Dit is ten dele ook het geval bij Duchamps ready-mades, waardoor de vergelijking tussen deze en *Das i-Gedicht*, die zowel Heißenbüttel, Grasshoff alsook Winkelmann maken, terecht genoemd zou kunnen worden. Deze laatste zegt hierover het volgende:

Schwitters konfrontiert den Leser mit einem literarischen Ready-Made, jedoch kaum, um wie Duchamp mit einer kunstphilosophischen Geste die Grenzen der Kunst generell zu veranschaulichen.²⁶

Deze these klopt echter slechts ten dele. Schwitters' *Das i-Gedicht* werkt niet op eenzelfde wijze als de ready-mades van Duchamp, daar “plaats” en “object” zich bij Schwitters minder sterk in conflict bevinden dan bij Duchamp, waar alledaagse objecten in de quasi-sacrale ruimte van het museum binnendringen. In het geval van *Das i-Gedicht* gaat het immers nog steeds om de conventionele combinatie van inkt en papier. *Das i-Gedicht* is echter zonder twijfel, evenzeer als Duchamps ready-mades, een kunst- en literatuurfilosofische geste, die weliswaar niet de grenzen van de kunst aanschouwelijk probeert te maken maar – zoals het *Merzgesamtkunstwerk* waarvan het deel uitmaakt – de grenzen tussen de kunstvormen nu net probeert te doen vervagen door de gemeenschappelijke kenmerken ervan te belichten.

Das i-Gedicht kan gezien worden als een belangrijk voorbeeld van metamedialiteit in Schwitters' oeuvre, omdat het in uiterst gecomprimeerde vorm de gemeenschappelijke fundamente van de verschillende kunsten volgens Schwitters' persoonlijke opvattingen illustreert en zo de kern van het *Merzgesamtkunstwerk* raakt.

UNSITTliches i-GEDICHT EN PORNOGRAPHISCHES i-GEDICHT

Naast *Das i-Gedicht* zijn er slechts twee andere teksten waarbij in de titel de nieuw “geprägte” term *i* wordt aangevoerd. Het gaat daarbij om het *Unsittliches i-Gedicht* en het *Pornographisches i-Gedicht*. Zoals de

²⁶ WINKELMANN, Judith: *Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters*. Frankfurt am Main 1995, p. 202.

titels al aangeven wordt het grondbeginsel van *i* (naar Schmalenbach het beperken tot de uitsnijding) hier respectievelijk met de erotiek en de pornografie in verbinding gebracht. Deze erotische en pornografische aspecten vormen in Schwitters' oeuvre geen geïsoleerd geval. *Merz* is namelijk gelaardeerd met erotische verwijzingen, zoals bijvoorbeeld in de reeds genoemde *KdeE* en ook in *An Anna Blume*. Opvallend is dat in de twee hier nog te bespreken *i-Gedichten*, meer dan bij *Das i-Gedicht* zelf, dat – tenminste op grond van zijn naamgeving – als *i par excellence* beschouwd zou kunnen worden, hun “uitgesneden-zijn” formeel tot uitdrukking gebracht wordt. Terwijl het *i-Gedicht* zowel formeel als semantisch als een min of meer gesloten eenheid verschijnt, wordt de lezer/toeschouwer in het geval van het *Unsittliches i-Gedicht* en het *Pornographisches i-Gedicht* telkens een zowel semantisch als formeel (schijnbaar) incomplete compositie voorgelegd.

Het – met uitzondering van de titel en de tussen haakjes toegevoegde bronvermelding van het citaat – Nederlandstalige *Unsittliches i-Gedicht* klinkt als volgt:

Unsittliches i-Gedicht

Dames-Hemden
 Dames-Pantalons, fransch model.....
 Dames-Pantalons.....
 Prima Dames Nachtponnen
 Dames-Combinations
 Heeren Hemden, zwaar graslinnen.....
 (aus einer holländischen Tageszeitung.)²⁷

Over dit gedicht schrijft Schwitters in zijn *i-Manifest*, waarin hij het gedicht evenals twee *i*-tekeningen *vermerzt*:

Lesen Sie das Unsittliche i-Gedicht. Ich habe erkannt, dass bei einer Zusammenstellung von Damenunterzeugen plötzlich ein Herrenhemd unsittlich wirkt, selbst wenn es aus Graslinnen ist, und dass in der Aufeinanderfolge der betreffenden Worte von Eigenleben, wie sie da standen, ohne Angabe der Verkaufswerte, derenthalben das Ganze eigentlich geschrieben war, ein künstlerischer Rythmus lebte. (...) *i* ist das Abschneiden der Preise und das Erkennen des Rhythmus und der Unsittlichkeit.²⁸

²⁷ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 1, p. 94.

²⁸ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 139. Het gedicht werd hier typografisch vereenvoudigd weergegeven.

Het citaat uit een Hollands dagblad (in sommige uitgaven staat onder het gedicht tussen haakjes de vermelding “aus einer holländischen Tageszeitung”) heeft een erotische werking. Het begrip erotiek is hier ruim op te vatten als een spel met verbergen en tonen, *pudeur* en *impudeur*.

Bovendien wordt de tekst zeer expliciet als “uitgeknipt” ofwel als citaat getoond, al helemaal met de onderstaande vermelding. Men zou kunnen zeggen dat in het *Unsittliches i-Gedicht* het gebruik van een citaat, het literaire equivalent van het objet-trouvé, zijnde een van de typische eigenschappen van zowel *Merz* als van *i*, met erotiek in verband gebracht wordt.

In het geval van het *Pornographisches i-Gedicht* is dit anders:

P P P P P P P P

Pornographisches i-Gedicht

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

Der Strich zeigt, wo ich das harmlose Gedichtchen aus einem Kinderfibelbuch durchgeschnitten habe, der Länge nach. Aus der Ziege ist so eine Zie geworden.

Und sie wird sich		Nicht erboßen,
Mit den Hörnern		Euch zu stoßen ²⁹

In dit gedicht vormt zich aan de hand van de woordenschat niet onmiddellijk een erotische voorstellingsdimensie. De woordenschat contrasteert dan ook met de titel, die een pornografisch, niets verhullend gedicht aankondigt. Hieraan dragen de vetgedrukte P's boven de titel visueel bij.

Net als het *Unsittliches i-Gedicht* begint het *Pornographisches i-Gedicht* met een raadselachtige uitsnede. Een verticale lijn rechts van de tekst suggereert de letterlijke doorsnede van de oorspronkelijke tekst. Rechts van deze lijn is het vlak wit gelaten. Na vijf “verzen” breekt een formeel en syntactisch van het voorafgaande afwijkend

²⁹ Ibid. Band 1, p. 95. Het gedicht werd hier typografisch vereenvoudigd weergegeven.

commentaar het verloop van het gedicht af. Het gaat hier om een uitdrukkelijk metamediaal commentaar, waarin de auteur verduidelijkt hoe het gedicht tot stand gekomen is, met andere woorden hoe het medium van de gedrukte taal in het gedicht gebruikt is.

Het woord "harmlos" (onschuldig) in dit commentaar contrasteert semantisch met de titel van het gedicht, wat een van Schwitters' eigen definities (er zijn er schijnbaar ontelbare) van *Merz* in gedachte roept: "Gegensätze ausgleichen und Schwerpunkte verteilen".³⁰ De tegenstelling tussen de pornografische en de kinderlijk-onschuldige aspecten van het *Pornographisches i-Gedicht* wordt door de uitleg van het procédé in het tussengevoegde commentaar opgeheven. Het duidelijkst wordt dit aan het einde van het gedicht, in de twee laatste "verzen" na de caesuur door het commentaar. Deze worden gevormd door de verzen van het "harmloses Gedichtchen" in hun oorspronkelijke vorm maar mét de verticale lijn in het midden. Hier wordt naar de titel van het gedicht teruggegrepen, doordat alles onthuld wordt en tegelijkertijd aan de hand van de verticale lijn getoond wordt *dat* alles onthuld wordt. Tegelijk wordt door de onthulling de enigszins gewelddadige toon van de laatste twee gedichtverzen onthuld, die voorheen verborgen bleef.

Het *Pornographisches i-Gedicht* toont uitdrukkelijk (een fase van) hoe een *Merz*gedicht in zijn collagevorm tot stand komt en onderscheidt zich zo van andere gedichten in Schwitters' oeuvre. Alleen het reeds besproken *i-Gedicht* is in gelijke mate metamediaal, maar dan minder uitdrukkelijk, gechiffreerder. Hoewel de titel het gedicht als zodanig, dus als gedicht aankondigt, is het *Pornographisches i-Gedicht* wellicht eerder als artistiek commentaar bij de poëzie en de beeldende kunst te lezen. In het *Pornographisches i-Gedicht* wordt immers uitdrukkelijk beschreven hoe het gedicht tot stand gekomen is. Zonder deze beschrijving van het proces of procédé zou het *Pornographisches i-Gedicht* veel dichter bij het *Unsittliches i-Gedicht* aanleunen. Er bestaat de mogelijkheid de vijf verzen te classificeren als gedicht binnen het commentaar waarvan de P's de titel vormen. Het *Pornographisches i-Gedicht* zou dan beschouwd kunnen worden als "vermerzt" gedicht.

i EN *MERZ*: AFSLUITENDE OVERDENKINGEN

In het voorafgaande is geprobeerd aan de hand van drie *i-Gedichten* (de enige die ook daadwerkelijk als zodanig door Kurt Schwitters

³⁰ Ibid. Band 5, p. 134.

gepresenteerd zijn) aan te tonen wat de kenmerken zijn van Schwitters *i*-dichtkunst en welke plaats de gedichten in de context van *Merz* en Schwitters' poëtische overtuigingen innemen. Enerzijds is het duidelijk dat er een aantal kenmerken zijn, waardoor de besproken gedichten zich van de overige *Merz*-dichtkunst onderscheiden. Onder meer het uitblijven van de *Vermerzung*, d.w.z. het ontbreken van het collage-aspect, maakt de drie *i*-Gedichten tot "Spezialform".

Anderzijds dient echter te worden opgemerkt dat in het bijzonder het *i*-Gedicht en het *Pornographisches i*-Gedicht sterk aan Schwitters *Merz*-gerelateerde opvattingen over de eenheid der kunsten refereren. De *i*-Gedichten zijn in de *Merzkunst* ingebed en worden, zoals reeds vermeld, soms zelf *vermerzt* in een manifestachtige tekst (*Unsittliches i*-Gedicht) of kunnen zelf als voorbeeld van *Merz* beschouwd worden (*Pornographisches i*-Gedicht).

Opmerkelijk is verder het volgende. *i* ontstond enkele jaren later dan *Merz* en Schwitters noemt *i* zoals we al zagen "die Konsequenz von *Merz* in Bezug auf intensives Erfassen der Kunstform".³¹ Nadere beschouwing toont echter aan dat *i*, zoals de hier besproken *i*-Gedichte aantonen, veeleer een stap terug dan een stap vooruit is. *i* is wat bij ieder *Merz*-kunstwerk en -gedicht sowieso en altijd al gebeurde, namelijk de uitsnijding ofwel "Abgrenzung". Meer nog dan dat ligt *i* zelfs aan de grondslag van ieder *Merzwerk*, daar de uitsnijding altijd aan de eigenlijke collage, *Vermerzung* voorafgaat. Als men een expositie rond Schwitters' *i* zou opzetten, zou er in principe één groot *Merzkunstwerk* ontstaan.

Frappant is ook dat de naam van Schwitters' persoonlijke kunststroming/wereldbeschouwing/poëtica *Merz* eerder een voorbeeld van *i* dan van *Merz* zelf te noemen is. Het kunstwoord *Merz* is een "Abgrenzung", een uitsnede van de firmanaam "Commerz- und Privatbank", en geen neologistisch compositum, wat wellicht logischer zou zijn, maar dan spreken we over de conventionele logica van buiten de *Merz-wereld* van Schwitters. Schwitters zegt zelf in een tekst uit het jaar 1919: "die künstlerische Logik [ist] verschieden [...] von der verstandesmäßigen Logik."³²

Het blijft enigzins de vraag hoe *i* binnen Schwitters' oeuvre te beschouwen is. In het licht van één van Schwitters' eigen semantische invullingen van het woord *Merz*, namelijk dat van mercantiele kunst, zou men de introductie van *i* ook kritisch als een soort stunt kunnen interpreteren, waarmee Schwitters de na enkele jaren wellicht enigzins

³¹ Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 120.

³² Kurt SCHWITTERS: *Das Literarische Werk*. Köln 1973. Band 5, p. 47.

gedaalde waarde van de merknaam die *Merz* voor hem als kunstenaar/vormgever geworden was, probeerde op te krikken.³³ Ten dele is *i* namelijk niets anders dan de door Schwitters fraai verpakte heruitvinding van het concept van de ready-made, ofwel de opwaardering-door-naamgeving van een belangrijke stap in zijn collagetechniek die *Merz* is.

Op literair vlak heeft *i* slechts drie uitdrukkelijk als *i* gepresenteerde gedichten voortgebracht. Eén van die drie gedichten, het iconische *i-Gedicht* mag echter wel degelijk als een van Schwitters' belangrijkste creaties worden beschouwd en hij overschrijdt daarbij de grenzen van de verschillende kunstvormen wat, zoals we gezien hebben, nu net het grondbeginsel van *Merz* is. *i* werd dus geboren uit *Merz*, maar stond tegelijk (nog) naamloos aan de wieg ervan.

³³ Zie het artikel van Alexander Hettig over Schwitters, Warhol, Haring en Koons: "De manier waarop hij [Schwitters] gebruik maakte van de naam Merz en waarop hij deze in de openbaarheid bracht, verschaftte hem en zijn Merz publiciteit en commerciële respons. Merz werd merknaam, huisstijl, logo en imago tegelijk [...]" HETTIG, ALEXANDER: "Schwitters, Warhol, Haring, Koons: Kunst, PR en reclame". In: . Den Haag 1995, p. 56.