

Anna Luise von Campe

Kurt Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst

Eine Revision

Anna Luise von Campe
Kurt Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst. Eine Revision

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2022

Anna Luise von Campe

Kurt Schwitters' Weg
zur „Merz“-Kunst

Eine Revision

Universitätsverlag Göttingen
2022

Bibliografische Information

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Autorenkontakt

Anna Luise von Campe

E-Mail: annaluise.voncampe@gmx.de

Dissertation, Georg-August-Universität Göttingen

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<https://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Die im Anhang gezeigten Werke von Kurt Schwitters sind gemeinfrei und laut § 68 UrhG nicht urheberrechtlich geschützt.

Satz und Layout: Alice von Berg

Umschlaggestaltung: Jutta Pabst

Titelabbildung: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Belegexemplar), 1919, Stempelzeichnung,

Farbstift und Stempelfarbe auf Papier, 21 x 17,8 cm, Verbleib unbekannt.

Abbildungsnachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 516, S. 244.



© 2022 Universitätsverlag Göttingen

<https://univerlag.uni-goettingen.de>

ISBN: 978-3-86395-540-3

DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2022-2041>

Erklärung zum Verzicht auf gegenderte Sprache

In der vorliegenden Arbeit wurde auf gegenderte Sprache verzichtet. Stattdessen wurde versucht, Formen des generischen Maskulinums weitgehend durch geschlechtslose Formulierungen zu ersetzen.

An dieser Stelle wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass in den hier verwendeten Formen alle Geschlechter inkludiert sind.

Keineswegs soll eine Geschlechterdiskriminierung oder eine Verletzung des im Grundgesetz verankerten Gleichheitsgrundsatzes zum Ausdruck gebracht werden.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen beteiligten Personen meinen großen Dank aussprechen, die mich bei der Anfertigung meiner Dissertation unterstützt haben. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Thomas Noll für die enorme Unterstützung seit Beginn meiner Auseinandersetzung mit Schwitters' Frühwerk. Diese intensive Zusammenarbeit ermöglichte den stetigen Fortschritt meiner Arbeit unter Berücksichtigung verschiedener wissenschaftlicher Perspektiven. Auch möchte ich mich bei Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke bedanken, der die Arbeit als Zweitbetreuer sowie mein Studium seit Beginn beinahe bis zum Schluss begleiten konnte. Prof. Dr. Heike Sahn übernahm freundlicherweise das Zweitgutachten, als Prof. Dr. Warncke dies nicht möglich war. Dafür möchte ich Prof. Dr. Sahn meinen besonderen Dank aussprechen, die durch ihr großes Interesse, ihre kritische Auseinandersetzung mit meiner Arbeit und ihre wissenschaftliche Perspektive meine Dissertation sowie deren interdisziplinären Ansatz stützte. Des Weiteren möchte ich Prof. Dr. Michael Thimann für seine aktive Teilnahme an der Disputation bedanken. Für ihre Beiträge zur Diskussion meiner Arbeit danke ich den Teilnehmenden des Forschungskolloquiums im Kunstgeschichtlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen.

Dr. Isabel Schulz danke ich für die freundlichen und wertvollen Auskünfte sowie die Bereitstellung des Bildmaterials aus dem Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover. Außerdem möchte ich Dr. Gerson H. Jeute, Vanessa Erstmann

sowie Katrin Januschke, für ihre aufschlussreichen Informationen, ihre professionellen Einschätzungen und den jeweiligen freundlichen und ausführlichen Austausch per E-Mail danken, der insbesondere während der Pandemie hilfreich war. Auch den Beiträgen sowie dem Austausch während des Symposiums „100 Jahre Merz. Kurt Schwitters. Crossmedia“ im Sprengel Museum Hannover, das im Jahr 2019 mit einer entscheidenden Phase meiner Dissertation zusammenfiel, verdanke ich wichtige Einblicke.

Ich bedanke mich herzlich bei mehreren ehemaligen Kommilitoninnen, u.a. Rieke Dobslaw und Marie Isabell Wetcholowsky, die während der Phase der Promotion ihre Perspektiven in Gesprächen und zu einzelnen Aspekten eingebracht haben. Hervorheben möchte ich dabei meinen Dank an Maïke Kamp und Linda Kirschey für ihre Unterstützung bei meiner Promotion sowie ihre langjährige Freundschaft seit dem Studium. Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meiner Mutter Hildegard von Campe, meinem Bruder Ulrich von Campe und meinem Vater Helmut von Campe, die mich während des Studiums und der Promotion in jeder möglichen Form stets unterstützt und mir verlässlichen Rückhalt geboten haben. Zudem möchte ich Eric Lamvers meinen Dank äußern, der durch seine produktiven Anregungen und in zahlreichen Gesprächen meine Promotion intensiv begleitet hat.

Anna Luise von Campe

Göttingen, 24. März 2022

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Forschungsstand und Forschungslücken.....	4
1.2 Forschungsfragen und Thesen	20
1.3 Methoden, Quellen und Aufbau	25
2 „Bürgerlichkeit“: Probleme der Definition und historischen Entwicklung	35
2.1 „Bürgerlichkeit“ in der Schwitters-Forschung.....	36
2.2 Der Begriff des „Bürgertums“.....	37
2.3 Typisierung des „Hannoveraners“.....	42
2.4 Anwendbarkeit auf Schwitters.....	48
2.4.1 Destabilisierung „bürgerlicher“ Werte	48
2.4.2 Verlust der wirtschaftlichen Kraft.....	50
2.4.3 Wohnort	51
2.4.4 Zugehörigkeit.....	51
2.4.5 „Bürger und Idiot“ – Image und Ermächtigung.....	52

2.5 Resümee I: Zur Problematik des Modells „Bürgerlichkeit“	53
3 Lokal- und alltagshistorische Aspekte: Übertragung der Welt	55
3.1 Material- und motivbezogener Kontext.....	55
3.1.1 Theoretische Überlegungen zur Materialität.....	58
3.1.2 Schwitters' Ver- und Umwertung.....	64
3.1.3 Umwelthistorische Aspekte.....	72
3.1.4 Erster Weltkrieg	79
3.1.5 Maschine: Schnittstelle zwischen Kultur, Industrie und Wirtschaft	93
3.2 Bankwesen	101
3.3 Wohnungs- und Hungersnot	103
3.4 Novemberrevolution 1918	113
3.5 Das Jahr des Wandels: 1919.....	119
3.5.1 Körper, Frau, Religion	123
3.5.2 „Merzz. 22“ (1920) – Zeitdokument für das Jahr 1919	131
3.6 Kulturelle Kontexte in Hannover	135
3.7 „An Anna Blume“	145
3.8 Resümee II: Die Übertragung der „realen“ Welt auf „Merz“	151
4 Kategorien: Eigenständigkeit von „Merz“ und Kritik dualistischer Narrative	157
4.1 Entstehungskontexte von „Dada“	158
4.2 Zwischen „Dada“ und Expressionismus	168
4.3 Schwitters' Netzwerk	174
4.4 Die Problematik der Abgrenzung und Zuordnung.....	178
4.4.1 Das „Politische“	178
4.4.2 Expressionismus versus Impressionismus	184
4.4.3 Abgrenzung I: Dualismus	188
4.4.4 Abgrenzung II: Identitätsbildung	190
4.5 Max Ernst/Kurt Schwitters	191
4.5.1 Motive: Die Stadt und der verstellte Blick	191
4.5.2 Collage: Technik, Material, Ästhetik, Macht.....	212
4.5.3 Mythenbildung I: Kunstfiguren	235

4.5.4 Mythenbildung II: „Selbstfindung“, „Offenheit“, „Befreiung“	239
4.5.5 Mythenbildung III: Künstlerkult der Moderne	245
4.5.6 Erkenntnis	252
4.5.7 Trompe-l'Œil	254
4.5.8 Der Zufall – eine Glaubensfrage	256
4.6 Zur Einordnungsproblematik: Verstrickungen	261
4.7 Resümee III: „Merz“ – eigene Kategorie/Wahrnehmung dualistischer Strukturen.....	263
5 Querverbindungen versus lineare Entwicklung: Naturalismus und Abstraktion.....	275
5.1 Linear I: Vor „Merz“.....	276
5.1.1 Gegenständlichkeit: Tradition.....	276
5.1.2 Abstraktheit: Lineare Entwicklung.....	284
5.2 Linear II: Nach der „Merz“-Erfindung.....	297
5.2.1 Zeichnungen und Aquarelle	297
5.2.2 Collagen und Assemblagen	300
5.3 Querverbindung I: Gegenständliche Malerei in der Umbruchphase 1919.....	308
5.3.1 Landschaften und „Merz“	309
5.3.2 Porträt: Melancholie	314
5.4 Querverbindung II: Freilichtmalerei und „Merzen“	318
5.4.1 Farbigkeit und Licht	319
5.4.2 Moment und Ort.....	325
5.5 Querverbindung III: Material und Alltäglichkeit.....	330
5.6 Querverbindungen IV: Postkarten	333
5.7 Resümee IV: Entwicklung als Netz aus Querverbindungen	343
6 Philosophische Aspekte: Dualistische Strukturen und Erkenntnis.....	353
6.1 Bemerkung: Dualismus-Problematik „Außen“/„Innen“.....	354
6.2 Aspekt I: Ursprung der „Merz“-Philosophie: Innerlichkeit, Künstlerimage, Angst.....	358
6.3 Aspekt II: Logik – Dualismus nach Wiesing.....	371

6.4 Aspekt III: Erkenntnisstreben in „Merz“	373
6.4.1 Grundlagen: „Erkenntnis“, „Erfahrung“, Material, Alltag.....	374
6.4.2 Erkenntnis-Bezug I: Empirismus	381
6.4.3 Erkenntnis-Bezug II: Alltag und „Idea“.....	385
6.5 „Dada“-Philosophie	388
6.6 Exkurs: Metaphorische Bezüge zwischen Goethe und „Merz“ – ein Versuch.....	390
6.7 Resümee V: Die Philosophie von „Merz“	393
7 Fazit: Kurt Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst. Eine Revision	403
7.1 Forschungsfragen und Thesen: Ergebnisse und Einordnung.....	403
7.2 Ausblick.....	409
8 Quellen- und Literaturverzeichnis	411
8.1 Quellen	411
8.1.1 Schriften von Schwitters	411
8.1.2 Sonstige Quellen.....	415
8.2 Literatur.....	420
8.3 Ausstellungskataloge	441
8.4 Internetquellen	443
9 Abbildungsverzeichnis und -nachweis	447
10 Abbildungen.....	457

1 Einleitung

In dieser Dissertation wird das Frühwerk¹ von Kurt Schwitters (1887–1948)² – einem der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts³ – neu betrachtet. Dabei stehen insbesondere Reflexionen über die wissenschaftliche Praxis und über kunsthistorische Narrative zur Kunst der Moderne sowie einige seit der frühen Schwitters-Forschung⁴ feststehende Annahmen im Fokus.

¹ Erläuterungen zum Begriff des „Frühwerks“ in der vorliegenden Arbeit folgen in der Einleitung.

² Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1–4. In der vorliegenden Arbeit wird für biografische Daten über Kurt Schwitters die Internetseite der „Kurt und Ernst Schwitters Stiftung“ verwendet, da diese von einer zentralen Einrichtung zur Forschung über Schwitters (Kurt und Ernst Schwitters Stiftung) betrieben wird, sodass dort der neueste Forschungsstand wiedergegeben ist. Zudem bietet diese Biografie die Möglichkeit der freien Zugänglichkeit.

³ Seine Kunst ist bis heute Inspirationsfaktor für Gegenwartskünstler aus verschiedenen Bereichen. Zwei Beispiele aus der musikalischen Pop-Kultur seien stellvertretend für viele weitere kultur- und kunsthistorische Rezeptionen von Schwitters' Werk genannt: Erstens der Song „A-N-N-A“ der Band Freundeskreis aus dem Jahr 1996, in dem Schwitters' Gedicht „An Anna Blume“ zitiert wird. (Röther 2019, URL: https://www.deutschlandfunk.de/100-jahre-an-anna-blume-du-tropfes-tier-ich-liebe-dir.807.de.html?dram:article_id=438930 [10.01.2020]) Zweitens Konstantin Weckers Song „Anna Blume“, der auf seinem Album „Ganz schön Wecker“ 1988 erschienen ist. (Offizielle Homepage von Konstantin Wecker o. J., URL: https://wecker.de/de/musik/search_type/title/search_string/Anna+Blume/item/10-Anna-Blume.html [18.08.2021].)

⁴ Als „frühe Schwitters-Forschung“ werden in der vorliegenden Arbeit Ansätze bezeichnet, die vorrangig in den 60er, 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts geprägt und reproduziert wurden.

Bevor das Thema näher vorgestellt wird, sei die Frage angesprochen, ob heute – angesichts der bereits geleisteten umfangreichen Forschung – noch zur Kunst der Moderne im 20. Jahrhundert wissenschaftlich gearbeitet werden kann oder soll. Im Zusammenhang mit der Revision von Forschungsergebnissen kann auf die Wiederentdeckung der Künstlerin Hilma af Klint (1862–1944)⁵ verwiesen werden, durch die Annahmen zur Avantgarde des 20. Jahrhunderts umgeworfen werden und zugleich eine wissenschaftliche Stagnation auf der Grundlage einer als abgeschlossen betrachteten Forschung deutlich wird.⁶ Entgegen der verbreiteten Annahme, dass eine abstrakte Kunst von Künstlern wie Kandinsky und Malewitsch entwickelt worden sei,⁷ beweist die neue Forschung zu Hilma af Klint, dass diese Künstlerin bereits vor den genannten Künstlern – im November 1906 – abstrakt malte.⁸ Ein häufig vorgebrachtes Argument, um diese früh erreichte Abstraktion nicht anerkennen zu müssen, war die Behauptung, die Künstlerin habe diese Werke nicht ausgestellt. Julia Voss legt jedoch dar, dass af Klint ihre abstrakten Werke erstmals bereits 1913 ausstellte. Die falsche Behauptung war von Åke Fant aufgestellt und seitdem reproduziert worden.⁹ An diesem Beispiel wird deutlich, dass die kunstgeschichtliche Forschung auch zu einem bereits vielfach erörterten Thema wie der Avantgarde des 20. Jahrhunderts niemals als abgeschlossen betrachtet werden kann. Dies gilt auch für die Schwitters-Forschung, die zwar mittlerweile viele Beiträge umfasst, in der es sich aber dennoch lohnen kann, erschlossen geglaubte Bereiche neu zu betrachten. Michalski charakterisiert den Stand der Kunstgeschichtsforschung zur Kunst des

Diese bilden bis heute ein Fundament der Schwitters-Forschung, auf dem in den folgenden Jahrzehnten aufgebaut wurde. Zu nennen sind vor allem die Beiträge von Schmalenbach (Schmalenbach 1967; Schmalenbach 1984), Lach (Lach 1971; Lach 1973 [Vorwort]; Lach 1973, Bd. 1, [Neuausgabe 2004]; Lach 1974, Bd. 2, [Neuausgabe 2004]; Lach 1975, Bd. 3, [Neuausgabe 2004]; Lach 1977, Bd. 4, [Neuausgabe 2004]; Lach 1981, Bd. 5, [Neuausgabe 2004]), Elderfield (Elderfield 1987) und Nündel (Nündel 1974; Nündel 1974 [2]; Nündel 1974 [3]; Nündel 1981).

⁵ Voss 2020, S. 9–12.

⁶ An dieser Stelle sei aus der Biografie „Hilma af Klint. ‚Die Menschheit in Erstaunen versetzen“ von Julia Voss zitiert: „Die Werke der bis dahin völlig unbekanntes Schwedin schienen aus dem Nichts zu kommen, und das Urteil fiel negativ aus. Der amerikanische Kunstkritiker Hilton Kramer schrieb abschätzig: ‚Hilma af Klints Gemälde sind im Grunde bunte Diagramme. Ihnen einen Ehrenplatz neben den Werken von Kandinsky, Mondrian, Malewitsch und Kupka zu geben ist absurd. Af Klint ist einfach keine Künstlerin in dieser Klasse? – darf man es sagen? – würde nie diese inflationäre Aufmerksamkeit erhalten, wenn sie keine Frau gewesen wäre.‘ Nach Hilton Kramer sollte die Kunstgeschichte bleiben, wie sie war, mit den bekannten Männern an ihrer Spitze. Er war nicht der Einzige, der so dachte. Um Hilma af Klint wurde es wieder still.“ (Voss 2020, S. 16. Das Zitat von Hilton Kramer stammt aus: Kramer, Hilton: On „The Spiritual in Art“ in Los Angeles, in: *The New Criterion* 5, Nr. 8, S. 3, hier: S. 17f. Aus dem Englischen übersetzt von Julia Voss, zitiert nach: Voss 2020, S. 16.)

⁷ „Viele Jahre bevor Maler wie Wassily Kandinsky oder Kasimir Malewitsch die Abstraktion zu ihrer Erfindung erklärten, begann sie damit, ungegenständlich zu arbeiten, zuerst im kleinen Format, dann in enormer Größe.“ (Voss 2020, S. 15.)

⁸ Voss 2020, S. 15.

⁹ Voss 2020, S. 22. Gemeint ist: Fant, Åke (1988): *Hilma af Klints hemliga bilder*, Ausst.-Kat. Nordiskt Konstcentrum, nr. 3, Helsinki: Konstcentrum.

20. Jahrhunderts folgendermaßen: Es handele sich um eine kaum überschaubare und vielseitige Forschung, „deren kontextuelle und wissenschaftshistorische Reflexion und Erforschung [nichtsdestoweniger, A. L. v. C.] in den Anfängen steckt.“¹⁰ Diese Beobachtung ist auch ausschlaggebend für die vorliegende Untersuchung.

„Am besten wird es sein, Ihnen zu erklären, wie ich zu Merz kam, dann wird Ihnen Merz klar werden.“¹¹

Kurt Schwitters betont in diesem Zitat die Bedeutung des Weges zur „Merz“-Kunst, den er als Weg zur Definition von „Merz“ beschreibt. Zwischen 1918 und 1919 erfand er diese eigene Kunstrichtung mit dem Namen „Merz“. Sein Sohn Ernst Schwitters schreibt, „Merz“ sei im Jahr 1918 „geboren“.¹² Es handelt sich um eine künstlerische Position, die zunächst kaum fassbar scheint, denn sie reicht vom Mikrokosmos in Schwitters’ Alltag bis zum Makrokosmos seiner Weltanschauung. „Merz“ bezeichnet das Gesamtkunstwerk eines Universal-Künstlers, der als bildender Künstler und Literat, als Werbegraphiker und satirischer Zeichner, als Bildhauer und Architekt, als Theaterentwickler und Performer tätig war. Wie kann die Kunstform „Merz“ in ihrer Gesamtheit begriffen werden? Schwitters antwortet, wie zitiert, indem er verdeutlicht, dass der Weg zur „Merz“-Kunst „Merz klar werden“ lässt.¹³ Bei ihm überschneiden sich die persönliche und künstlerische Entwicklung seines Images mit der Entwicklung der Kunstbewegung „Merz“.

Die grundlegende Prämisse in „Merz“ liegt in der Materialverwendung: „Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ. Das ist die 2te Silbe von Kommerz.“¹⁴ Das umfassende Ziel der „Merz“-Kunst sollte das „Merzgesamtkunstwerk“¹⁵ werden – von Collagen bis Assemblagen, von Prosa bis Klangkunst, von Skulptur bis „Merzarchitektur“ und der „Merzbühne“: „Das Merzgesamtkunstwerk aber ist die Merzbühne, die ich bislang nur theoretisch durcharbeiten konnte.“¹⁶ Der Nationalsozialismus verhinderte die Umsetzung der „Merzbühne“. Als „entarteter“ Künstler durch die Nationalsozialisten diffamiert, musste Schwitters am 2. Januar 1937 emigrieren.¹⁷ Die erste Zeit im Exil verbrachte er in Norwegen; später lebte er in England. Dort starb er am 8. Januar 1948. Eine Rückkehr nach Deutschland konnte es für Kurt Schwitters nicht geben.¹⁸

¹⁰ Michalski 2015, S. 151.

¹¹ Schwitters, Merzbuch 2, 1926, S. 248.

¹² Schwitters 2018, S. 25. In der Biografie der Internetseite der „Kurt und Ernst Schwitters Stiftung“ wird die Erfindung von „Merz“ im Winter 1918/19 angesiedelt. (Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> [25.02.2020], S. 1.)

¹³ Schwitters, Merzbuch 2, 1926, S. 248.

¹⁴ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 252.

¹⁵ „Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit.“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 79.)

¹⁶ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 79.

¹⁷ Nündel 1981, S. 102.

¹⁸ Nündel 1981, S. 144f.

Bereits im Entstehungsjahr von „Merz“ existierte die Idee zur „Merzbühne“, die zur Erfüllung des „Merzgesamtkunstwerks“ führen sollte: „Die Merzbühne kennt nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk.“¹⁹ Die Eigendynamik, die der Weg zur „Merz“-Kunst annahm, entwickelte sich rasch. Vom Gesamt-kunstwerk in Schwitters’ „Merz“-Konzept war es nur noch ein kleiner Schritt zu einem gesamten Weltbild: „Mein letztes Streben ist die Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde.“²⁰

Da der Weg zur „Merz“-Kunst den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bildet, werden sich die Erörterungen auf das Frühwerk von Schwitters bis zu den ersten Jahren von „Merz“ in den frühen 1920er Jahren beschränken. Alle Aussagen, die getroffen werden, gelten demnach lediglich für das Frühwerk. Der Begriff des „Frühwerks“ wird hier verwendet, um die zeitliche Dimension der angesprochenen Werke zu verdeutlichen. So sind mit dem Begriff „Frühwerk“ diejenigen Werke gemeint, die seit Schwitters’ frühester künstlerischer Tätigkeit – die früheste hier besprochene Arbeit entstand im Jahr 1904 (siehe Kapitel 5.1.1, Abb. 37) – bis in die 1920er Jahre hinein entstanden. In der vorliegenden Arbeit wird die Annahme einer linearen Entwicklung von Schwitters’ Frühwerk grundlegend hinterfragt, sodass an dieser Stelle auch auf die Bedeutung der Begriffe „Frühwerk“ und „Spätwerk“ hinzuweisen ist. In ihnen kann eine Assoziation mit linearen kunsthistorischen Entwicklungsnarrativen implizit vermittelt werden, die in der vorliegenden Studie verhindert werden soll. Es ist deshalb zu betonen, dass der Begriff des „Frühwerks“ sich hier lediglich auf zeitliche Phasen und keineswegs auf Entwicklungsstadien kunsthistorischer Art bezieht.

1.1 Forschungsstand und Forschungslücken

Zunächst sollen der Forschungsstand sowie die Quellenlage zum Frühwerk von Schwitters dargelegt werden. Eine intensive Auseinandersetzung mit den Quellen ist nicht nur notwendig, sondern auch bereichernd – die Quellen zu Schwitters, vor allem seine eigenen Schriften, bilden bis heute den direktesten Zugang zu seinem Werk. Manifeste und kunsttheoretische Texte, Prosa und Lyrik, Erzählungen und Dichtungen sowie Briefe bieten Einblicke in das Kunstverständnis von Schwitters sowie seine persönlichen Empfindungen. Schwitters hinterließ einen kaum überschaubaren Quellen-Fundus. Es ergeben sich bei ihrer Auswertung folgende Probleme: die Quantität und die Positionierung des Geschriebenen zwischen Ironie und Wahrheit – diese liegen bei Schwitters nahe beieinander. Ist die Ironie in einigen Schriften deutlich erkennbar, so muss in anderen kritisch geprüft werden, was gemeint ist. Ein weiteres Problem stellt der taktisch-programmatische Charakter der Quellen dar. Manifeste und Abhandlungen von Schwitters entstanden während der

¹⁹ Schwitters, 1 Die Merzbühne, 1919, S. 42.

²⁰ Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 84.

Entwicklung seiner Kunst. Nach und nach traten Ergänzungen und Weiterentwicklungen hinzu.

Trotz der umfangreichen Forschungsliteratur bilden Beiträge aus den 1960er, 1970er und 1980er Jahren²¹ sowie die von Schwitters und seinen Zeitgenossen verfassten Quellen nach wie vor die Grundlagen der Schwitters-Forschung. Einschlägige Publikationen, die auch für diese Dissertation kritisch herangezogen werden, sind die folgenden: Christof Spengemann, Freund und Kollege von Kurt Schwitters, veröffentlichte zu dessen Lebzeiten (1887–1948)²² zwei ausführliche Besprechungen zu dessen Werk.²³ Ab den 1950er Jahren begann in etwa die posthume Schwitters-Forschung.²⁴ Dietmar Elger beschreibt einen 1953 erschienen Aufsatz als „Versuch der ‚Wiedergutmachung‘ an dem als entartet verfehmten [sic!] Künstler“²⁵. 1967 folgte eine Monographie von Werner Schmalenbach.²⁶

Mit der ersten Ausgabe von Schwitters' literarischem Werk in fünf Bänden durch Friedhelm Lach wurde eine Grundlage für die weitere Auseinandersetzung mit dem Künstler geschaffen.²⁷ Schwitters' Texte wurden 2014 in den Sammelkladden neu veröffentlicht.²⁸ In einem Digitalisierungsprojekt wurde die „Merz“-Zeitschrift von Kurt Schwitters im Jahr 2019 publiziert und online zugänglich.²⁹ Zur Grundlage der Forschungsliteratur zählen außerdem zwei Publikationen von Ernst Nündel: die 1974 erschienene erste Briefsammlung³⁰ und die 1981 erschienene Biografie.³¹

Die Publikationen über Schwitters sind ähnlich vielfältig wie die Quellen; sie sind in ihrer Quantität kaum mehr überschaubar und werden ständig vermehrt. Der Schwitters-Forschung der 60er, der 70er und der 80er Jahre bietet bis heute entscheidende Grundlagen. Ihr ist es zu verdanken, dass der Zugang zu Schwitters und

²¹ Zu nennen sind vor allem die Beiträge von Schmalenbach (Schmalenbach 1967; Schmalenbach 21984), Lach (Lach 1971; Lach 1973 [Vorwort]; Lach 1973, Bd. 1, [Neuausgabe 2004]; Lach 1974, Bd. 2, [Neuausgabe 2004]; Lach 1975, Bd. 3, [Neuausgabe 2004]; Lach 1977, Bd. 4, [Neuausgabe 2004]; Lach 1981, Bd. 5, [Neuausgabe 2004]), Elderfield (Elderfield 1987) und Nündel (Nündel 1974; Nündel 1974 [2]; Nündel 1974 [3]; Nündel 1981).

²² Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1–4.

²³ Spengemann 1919 und Spengemann 1920.

²⁴ Dazu sei Elger zitiert: „Kurt Schwitters' eigentliche Wiederentdeckung ging 1956 von Hannover aus; eingeleitet wurde sie mit einer von Werner Schmalenbach für die Kestner-Gesellschaft organisierten retrospektiven Präsentation. Trotz der bereits vereinzelt publizierten Artikel [...], auch auf der ersten Documenta 1955 in Kassel war Schwitters mit Collagen vertreten, brachte erst diese Ausstellung [...] die große und nun einstimmig positive Resonanz.“ (Elger 21987, S. 51.)

²⁵ Elger 21987, S. 51. Elger verweist auf: Heinz Vahlbruch, Kurt Schwitters. Maler und Dichter, in: Das Kunstwerk, VII, Nr. 3/4, Baden-Baden 1953, S. 27–30.

²⁶ Schmalenbach 1967. Vgl. auch: Schmalenbach 21984.

²⁷ Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004); Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004); Lach 1975, Bd. 3, (Neuausgabe 2004); Lach 1977, Bd. 4, (Neuausgabe 2004); Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004).

²⁸ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2014.

²⁹ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019.

³⁰ Briefe 1974.

³¹ Nündel 1981.

seinem Werk für eine breitere Öffentlichkeit besteht. Vorrangig wurden folgende Themenfelder behandelt: das Material, das Collage-Prinzip, das Zufalls-Prinzip sowie Schwitters' Biografie. Speziellere Themen wurden in der späteren Schwitters-Forschung zusätzlich erörtert.³²

Lambert Wiesing weist 1991 auf die Bedeutung der Entwicklung für „Merz“ hin:

„Die Annahme einer Entwicklung des Merzbegriffs ist keine Hypothese, sondern eine explizite Aussage Schwitters': Für ihn entstand Merz ‚während der Arbeit eines Jahrzehnts'³³ [...]. Es scheint also einen Versuch wert zu sein, die Entwicklung des Merz- und Stilbegriffs hin zu einem endgültigen Verständnis nachzuverfolgen.“³⁴

Ab Ende der 80er bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein wurde dieser Ansatz – also die Annahme einer Entwicklungsrelevanz bei Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst – von einigen wenigen Forschern verfolgt. John Elderfield orientiert sich in seiner Beschreibung der Schwittersschen Entwicklung an einem vielzitierten Aufsatz für die Zeitschrift „Der Ararat“ aus dem Jahr 1920³⁵, der auch in der vorliegenden Arbeit für die Bedeutung von „Merz“ aufschlussreich ist. Elderfields Einteilung von Phasen im Frühwerk, die er in Orientierung an Schwitters' Ausführung vornimmt, kann wie folgt zusammengefasst werden: „Akademische Malerei (1909–14), Impressionismus (1914–17), Expressionismus (1917), Abstraktion (1917–18) und schließlich Merz selbst (1918–19)“.³⁶ Dabei fällt die Orientierung an Stilbegriffen auf, die kritisch betrachtet werden müssen. Schwitters teilt die Phasen seiner Entwicklung weniger eindeutig mit Hilfe solcher Stilbegriffe ein als Elderfield. Während Schwitters die zweite Phase seiner Entwicklung ebenfalls als Impressionismus bezeichnet,³⁷ taucht das Wort „Expressionismus“ in seiner Beschreibung der Entwicklung nicht auf. Den Übergang vom Naturalismus zur Abstraktion, den Elderfield als „expressionistische“ Phase beschreibt, bezeichnet Schwitters als „Herausarbeiten eines Ausdrucks“³⁸.

³² Beispielhaft kann die Dissertation von Aurelio Fichter genannt werden. Fichter beschäftigt sich vorrangig mit der Verknüpfung von Sprache und Bild bei Schwitters. In einem Kapitel versucht der Autor, die Verbindung zwischen Walter Benjamin, Ernst Cassirer und Kurt Schwitters herauszustellen. (Vgl. Fichter 2014.)

³³ Wiesing zitiert: Schwitters, Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926, S. 248.

³⁴ Wiesing 1991, S. 28 f.

³⁵ Elderfield 1987, S. 14, Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 75–77.

³⁶ Elderfield 1987, S. 14.

³⁷ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

³⁸ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

Nach den Ausführungen von Elderfield aus dem Jahr 1987 wurde der Weg zur „Merz“-Kunst³⁹ – in Relation zur Quantität der Schwitters-Forschung – kaum noch detailliert untersucht. Somit bietet Elderfield nach wie vor die Grundlage für diesen Bereich. Auffallend ist dabei die Annahme einer linearen Entwicklung von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion und schließlich zu „Merz“. Einige Jahrzehnte nach Elderfields Beitrag wurden Entwicklungen in Schwitters' Frühwerk in einem schmalen Ausstellungskatalog aus den Jahren 2011 und 2012 übersichtlich und knapp zusammengefasst.⁴⁰ Wie Schwitters den Zugang zur Collage – dem essenziellen Medium der „Merz“-Kunst – fand, beschreibt Bertram Ritter in seiner Dissertation mit dem Titel „Kurt Schwitters 1918: Übergang zur Collage. Eine kunstsoziologische Fallstudie zum Zusammenhang von Werkgestalt und Biographie auf der Basis immanenter Bildanalysen“.⁴¹

Friedhelm Lach beschreibt die Entwicklung in Schwitters' Œuvre vor allem für die Zeit nach der Erfindung von „Merz“ in Fünf-Jahres-Etappen: Unter den Eindrücken der Novemberrevolution in Hannover im Jahr 1918 „forderte Schwitters die Konstruktion der Kunst.“⁴² „Fünf Jahre später“⁴³ dieses Mal angeregt durch die „Wirtschaftskrise“⁴⁴ „propagierte er eine reine, abstrakte Kunst, wieder fünf Jahre später, zur Zeit der wachsenden Politisierung, plädierte Schwitters für Phantasie und künstlerisches Spiel, zur Zeit der politischen Diktatur und der Kriegsschrecken dichtete er märchenhafte Idyllen und konkrete Lyrik.“⁴⁵ Als Fazit der Schwittersschen Entwicklung formuliert Lach: „Je destruktiver die Zeit wurde, desto stärker forderte er die Konstruktion, je politischer sie sich gebärdete, desto stärker forderte er die reine Kunst. In diesem Sinne gehörte er zu den Revolutionären.“⁴⁶

Elderfields Entwicklungsmodell scheint dem Kanon der Schwitters-Forschung zu entsprechen: zum einen vermutlich deshalb, weil Elderfield sich, wie oben erwähnt, auf eine Schrift von Schwitters bezieht.⁴⁷ Zum anderen folgt die Entwicklung nach Elderfield dem vorherrschenden kunsthistorischen Narrativ der Moderne von einer linearen gestalterischen Entwicklung vom Naturalismus zur Abstraktion, die in der Vorstellung von der „reinen“ Kunst zur Erfüllung gelangt. In der vorliegenden Studie wird dieses lineare Entwicklungsmodell, das wesentlich auf der Konstruktion der Stilbegriffe beruht, hinterfragt.

Im Folgenden soll versucht werden, für zwei Bereiche der Schwitters-Forschung – die Definition von „Merz“ und die Gründe für die Entstehung von „Merz“ –

³⁹ Elderfield beschreibt das Frühwerk im Hinblick auf die „Erfindung von Merz“. (Vgl. Elderfield 1987, S. 32–127.)

⁴⁰ Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012.

⁴¹ Ritter 2010 (Revision 2018).

⁴² Lach 1971, S. 12.

⁴³ Lach 1971, S. 12.

⁴⁴ Lach 1971, S. 12.

⁴⁵ Lach 1971, S. 12.

⁴⁶ Lach 1971, S. 12.

⁴⁷ Vgl. Elderfield 1987, S. 14; Vgl. Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 75–77.

einige Grundannahmen der Forschung zusammenzufassen, über die ein gewisser Konsens besteht. Lach bemerkt in der Anfangsphase der Schwitters-Forschung die Schwierigkeit einer klaren Definition von „Merz“.⁴⁸ Er erklärt:

„Wenn Schwitters sein ganzes Lebenswerk unter dem Stichwort Merz fassen möchte, so ist ihm die Forschung darin nicht gefolgt. Schmalenbach begrenzt mit Recht die ‚klassische Merzkunst‘ auf die Jahre von 1919 bis 1922 und vergleicht die späteren Arbeiten mit anderen Stilen, etwa mit dem Konstruktivismus und der Neuen Sachlichkeit. Schwitters selbst hatte bis 1922 die Ausarbeitung des Merzgedankens zu einer ganzen Merzwelt abgeschlossen. [...] die i-Kunst und die Stil-Kunst – zweifellos Schwitters’ Varianten zur Neuen Sachlichkeit –, und erst später äußerte er sich wieder reflektierend und resümierend über die Merzkunst.“⁴⁹

Hierin deutet sich die Schwierigkeit einer Beschreibung der gesamten „Merz“-Kunst an, da sich in einigen Phasen unterschiedliche Entwicklungen manifestieren. Dennoch werden in der Forschungsliteratur Aspekte deutlich, die sich in der Schwitters-Forschung im Wesentlichen durchsetzen konnten und die angenommenen Grundlagen zum „Merz“-Begriff beschreiben: die „Offenheit“, die Identifikation mit „Merz“, der Zufall und das Collage-Prinzip.

Zur „Offenheit“ „Merz“-Begriffes: Diese wird als konstituierend empfunden. Durch den offenen Kunstbegriff habe Schwitters sich und andere von künstlerischen sowie gesellschaftlichen Konventionen befreien wollen.⁵⁰

Zur Identifikation: „Merz“ wird zum Synonym für Kurt Schwitters. Der Künstler identifiziert sich mit „Merz“ – er wird selbst zu „Merz“.⁵¹

Zum Zufall: Das „Spiel mit dem Zufall“⁵² stellt einen sich wiederholenden Bereich der Schwitters-Forschung dar, über den Uneinigkeit besteht. Ein Zufalls-Prinzip in „Merz“ wird teilweise anerkannt, teilweise aber auch als Schein betrachtet. Zugleich ist der Aspekt einer bewussten Gestaltung der Werke erkennbar.⁵³

⁴⁸ „Aus der Entstehungsgeschichte des Begriffes Merz und seiner Verwendungsgeschichte sind zwar Besonderheiten der Merzkunst zu erkennen, nicht aber eine klare Definition zu finden.“ (Lach 1971, S. 22).

⁴⁹ Lach 1971, S. 24.

⁵⁰ Lach 1971, S. 25. Vgl. auch: Büchner ²1987, S. 14.

⁵¹ Lach 1971, S. 21. Vgl. auch: Büchner ²1987, S. 10.

⁵² Kapitelüberschrift, in: Ausst.-Kat. Bern/Basel 2004, S. 168–207.

⁵³ Janecke 2004, S. 168. Janecke zeigt auf, wie die Diskussionen um den Zufall bei Schwitters entstanden, dass sie durch den Konflikt zwischen „Dada“ und „Merz“ beeinflusst waren und inwiefern sich Unterschiede zum Zufalls-Begriff der Dadaisten nachweisen lassen.

Zum Collage-Prinzip: Das Prinzip des Zerteilens und Zusammenfügens, das in der vorliegenden Arbeit zugunsten des Leseflusses häufig „Collage“-Prinzip⁵⁴ genannt wird, wird in der Forschungsliteratur als Merkmal der „Merz“-Kunst beschrieben.⁵⁵

Daneben bestehen drei Hauptargumente, die in der Forschungsliteratur als Gründe für die Entstehung von „Merz“ gelten: „Merz“ als „Heilmittel“⁵⁶, als Befreiung oder als Reaktion auf die Ablehnung aus dem Berliner Dadaismus.

Zum „Heilmittel“: Lach schreibt, dass Schwitters „die Kunst als ‚Heilmittel‘ gegen die Erkrankungen der Zeit“ konzipiert habe.⁵⁷ Da „Merz“ für Schwitters zur bestimmenden Kunstform wird, wäre „Merz“ nach dieser Auffassung ebenfalls als „heilend“ zu deuten.⁵⁸ In der Betrachtung der Quelle, auf die sich Lach bezieht, zeigt sich, dass die Vorstellung von der Schwittersschen Kunst als „Heilmittel“ eine Interpretation des Autors ist. Schwitters selbst verwendet nicht den Begriff der „Heilung“ – vielmehr kann das Zitat in die Richtung einer Vorstellung von der Kunst als „Erlösung“ gedeutet werden.⁵⁹

Zur Befreiung: Die Befreiung durch „Merz“ wird in der Forschungsliteratur betont: „Die Menschen durch die Kunst befreien, das hatte Schwitters schon als Motto über sein Frühwerk gesetzt. Ab 1918 wird diese Befreiung als antiautoritäre Geste in Gedichte und in Bildern vorgeführt.“⁶⁰ In dem vielzitierten Artikel für den Ararat deutet Schwitters dies an: „Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künst-

⁵⁴ Nantke nennt die Begriffe „Montage“ und „Collage“ gleichermaßen, da beide in der Literatur- und Kunstwissenschaft nicht eindeutig definiert seien (Nantke 2017, S. 53, Fußnote 3). Vgl. auch: Büchner ²1987, S. 12. Büchner verknüpft zusätzlich das „Prinzip des Wertens“ mit dem Collage-Prinzip. (Büchner ²1987, S. 13.)

⁵⁵ Es folgen einige Zitate, die den Forschungsstand zum Collage-Prinzip bei Schwitters untermauern: „Das Collageverfahren tritt bei Schwitters in dialektischer Umkehrung an die Stelle, die die Malerei vor der Collage selbst einnahm. Sie selbst wird zum tragenden, nun unangefochtenen Prinzip.“ (Spies 1988, S. 11); „Schwitters’ künstlerischer Durchbruch im Jahre 1919 betraf nicht nur die Schöpfung von Assemblagen und Collagen, [...] sondern auch Arbeiten in anderen künstlerischen Bereichen, die sich alle des Prinzips der Assemblage bedienen.“ (Elderfield 1987, S. 33). Nantke benennt „das Prinzip ‚Montage‘ [...], da jenes die grundlegende materielle Verfasstheit beschreibt, welche Schwitters’ Werke strukturiert; ohne jenes Prinzip bestünde gar kein Werk.“ (Nantke 2017, S. 52.)

⁵⁶ Lach 1971, S. 12.

⁵⁷ Lach 1971, S. 12.

⁵⁸ „Die Merzkunst suchte offensichtlich diese Umwertung und den Aufbau aus den Trümmern im künstlerischen Bereich.“ (Lach 1971, S. 23.)

⁵⁹ Lach zieht die Annahme von „Merz“ als „Heilung“ aus einem Text von Schwitters, in dem Schwitters, laut Lach, darlegte, „daß die Kunst zum Heilmittel der Zeitkrankheiten werden müsse“. (Lach 1973 [Vorwort], S. 21.) Lach bezieht sich auf den Text „Meine Merz und meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm“, der 1916 in der „Sturm“-Zeitschrift erschien. (Lach 1973 [Vorwort], S. 27, Fußnote 40.) Die Zeilen, in denen Lach Schwitters’ Verständnis von Kunst als „Heilmittel“ las, lauten: „Jede Zeit muss sich selbst erlösen, weil sie an sich allein leidet. Aber nichts kann den Geschäftsgeist, den Geist der praktischen Konstruktion mehr erlösen, als das nutzloseste aller Dinge auf der Welt: „Die Kunst“.“ (Schwitters, Meine Merz und meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm, 1926, S. 107.)

⁶⁰ Lach 1971, S. 20.

lerisch formen zu können.“⁶¹ Als Grundlage für diese Annahme dient die Nähe zum Dadaismus, der als Befreiungsschlag von „Zwängen“ in der Kunst der Moderne aufgefasst wird.⁶²

Zur Reaktion auf Berliner Dadaisten: In der Forschungsliteratur existiert die Annahme, Schwitters habe „Merz“ benötigt, um mit den Anfeindungen der Dadaisten Huelsenbeck und Grosz (siehe Kapitel 4.1) umzugehen. Ein Zitat von Beat Wyss lautet: „Er nannte sich einen Merz-Künstler, weil es ihm nicht gestattet war, das Dada-Label zu nutzen.“⁶³

Aus den Erklärungsmodellen „Heilung“ und „Befreiung“ ergibt sich eine Forschungslücke, da diese als Gründe für die Entstehung von „Merz“ noch nicht ausreichend hinterfragt wurden. Die Vorstellung von der „Heilung“ bezieht sich auf den historischen Kontext, genauer den Ersten Weltkrieg und dessen Ausgang, an den die Erfindung von „Merz“ zu datieren ist. An dieser Stelle ist zu hinterfragen, inwiefern die Auffassung von „Merz“ als psychologisches „Heilmittel“ gegen die Erkrankungen der Zeit⁶⁴ ein Erklärungsmodell zur Kunst der Moderne reproduziert, nach dem Künstlergenies und ihre Werke durch eine Pathologisierung interpretiert wurden (siehe Kapitel 4.5.5). Die Vorstellung von „Merz“ als Befreiungskonzept erscheint zunächst nachvollziehbar – Schwitters formulierte den Akt der Befreiung selbst; seine Kunst sowie sein Handeln können als Wille zur Befreiung gedeutet werden. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich eine Problematik des Begriffes „Befreiung“ in Bezug auf seine Definition, die an anderer Stelle diskutiert wird (siehe Kapitel 4.5.4). Auch die Berührungspunkte von „Dada“ und „Merz“ werden in der vorliegenden Arbeit erörtert. Es handelt sich um eine vielschichtige Beziehung, die es neu zu untersuchen gilt (siehe Kapitel 4).

Die drei genannten Aspekte, insbesondere letzterer, lassen vermuten, dass „Merz“ als „eine Art ‚Notlösung‘ für Schwitters“⁶⁵ zu begreifen sein könnte. Schwitters’ Verhältnis zu „Dada“ stützt diese Vorstellung: Richard Huelsenbeck, der führende Organisator der „Dada“-Bewegung in Berlin, akzeptierte Schwitters weder künstlerisch noch persönlich. Mit anderen Dadaisten pflegte Schwitters dennoch intensive Freundschafts- und Arbeitsbeziehungen (siehe Kapitel 4.2, 4.3). So spricht einiges dafür, dass die zitierte These von Wyss⁶⁶ zu einseitig ist. Schwitters baute ein

⁶¹ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 77.

⁶² „Kunstsoziologisch gelten die Entdeckungen des Dada als Befreiung von Zwängen aus der bürgerlichen Kultur, als konzeptionelle Demokratisierung.“ (Schleper 2014, S. 20.) Der angenommenen Grundmotivation der „Befreiung“ folgend, deutet Lach den Weg zur „Merz“-Kunst wie folgt: „Autoritäten waren für Schwitters bald auch seine Vorbilder Stramm und Walden. Deshalb mußte er diese parodieren, um sich von ihnen und der Schar der Epigonen zu lösen. Über die Parodie fand Schwitters Ende 1918 zu einer eigenen Form: der Merzkunst.“ (Lach 1971, S. 20.)

⁶³ Wyss 2004, S. 77. Insgesamt bezog sich die Schwitters-Forschung im Wesentlichen auf Schwitters’ ambivalente Beziehungen zum Dadaismus: vgl. Delabar, Kocher, Schulz, Nübel 2011, o. S.

⁶⁴ Lach 1971, S. 12.

⁶⁵ Dieser Ausdruck stammt aus der unveröffentlichten Masterarbeit der Verfasserin, auf der die vorliegende Dissertation thematisch aufbaut: Von Campe 2018, S. 8.

⁶⁶ Wyss 2004, S. 77.

internationales Netzwerk zu vielen Kunst- und Kulturschaffenden auf. „Merz“ wurde für Schwitters zur Obsession und zum Lebensweg, der ihn auch im Exil begleitete. Gwendolen Webster erklärt: „His devotion to Merz was so great that it absorbed him completely.“⁶⁷ Der Forschungsstand zum Verhältnis zwischen „Merz“ und „Dada“ soll anhand verschiedener Beiträge und Positionen dargelegt werden. Der Klärung dieses Verhältnisses ist ein großer Teil der Schwitters- und Dada-Forschung gewidmet.

Ernst Nündel beschreibt die Position, die Schwitters im Spannungsverhältnis zwischen „Merz“ und „Dada“ in der Forschung meist zugewiesen wurde, treffend: So sei „Merz“ „häufig als die hannöversche Spielart, als Ein-Mann-Filiale von Dada interpretiert worden.“⁶⁸ Die Differenziertheit, mit der Nündel die Beziehung zwischen „Merz“ und „Dada“ erörtert, stellt für den Forschungsstand der frühen Schwitters-Forschung eine Ausnahme dar. Nündel erklärt, dass Schwitters zwar dem Dadaismus in Aktivitäten nahestand (beispielsweise in den „Dada-Feldzügen“ – nach Prag 1921 und durch Holland 1922/23⁶⁹), sich aber dennoch vom Dadaismus distanzierte.⁷⁰ Bereits zu diesem Zeitpunkt verdeutlicht Nündel damit eine Gegenposition zu dem späteren Standpunkt der Schwitters-Forschung, in dem die Außenseiterposition von Schwitters angenommen und betont wird. Dabei handelt es sich um die oben zitierte Behauptung: „Er nannte sich einen Merz-Künstler, weil es ihm nicht gestattet war, das Dada-Label zu nutzen.“⁷¹ Dietmar Elger argumentiert in einer ähnlichen Richtung: „Auf die bereits 1919 durch den Einspruch von Richard Huelsenbeck erfolgte Ablehnung reagierte Schwitters damals kämpferisch und mit der umgehenden Gründung von Merz.“⁷² Den fundamentalen Unterschied zwischen „Merz“ und „Dada“ sieht Nündel in der Umwertung.⁷³ Auch Kleinschmidt stellt „Merz“ zwar als eigene Kunstform dar, kann aber nicht darauf verzichten, „Merz“ als „Bindeglied zwischen Expressionismus und Dadaismus“ zu be-greifen.⁷⁴

Unter der Kapitelüberschrift „Merz ist nicht Dada“ wurden drei Aufsätze im Ausstellungskatalog „Kurt Schwitters. Merz – ein Gesamtweltbild“ veröffentlicht, in denen das Verhältnis zwischen „Merz“ und „Dada“ untersucht wird.⁷⁵ Die Überschrift rekurriert auf ein Zitat von Schwitters, der diesen Satz („Merz ist nicht dada

⁶⁷ Webster 1997, S. 35.

⁶⁸ Nündel 1981, S. 33.

⁶⁹ Nündel 1981, S. 33.

⁷⁰ „Dennoch hatte Schwitters recht, wenn er die Prinzipien seines eigenen Kunstwollens von denen der Dadaisten abhob, und es war auch nicht nur eine Reaktion auf die Ablehnung durch die Berliner Dadaisten Huelsenbeck und Grosz [...]“ (Nündel 1981, S. 34.)

⁷¹ Wyss 2004, S. 77.

⁷² Elger 1994, S. 59.

⁷³ „Merz antwortete auf die Unbegreiflichkeit der gesellschaftlichen Entwicklung nicht mit Protest, sondern damit, daß er sie umwertete. [...] Dada war Antikunst, Merz hingegen Kunst.“ (Nündel 1981, S. 36.)

⁷⁴ Kleinschmidt 2012, S. 119.

⁷⁵ Burmeister 2004; Staack 2004; Hirschhorn 2004.

[sic!]“) auf die Rückseite seiner Arbeit „Merzbild 21 b, das Haar-Nadelbild“ schrieb. Nicht nur das Ausrufezeichen, sondern auch die Tatsache, dass Schwitters den Satz „doppelt unterstrichen“ in „radierfestem Kopierstift“ hinterließ, deutet auf die Entschiedenheit dieser Überzeugung des Künstlers hin.⁷⁶ Thomas Hirschhorn verfasste einen der drei Beiträge. Es handelt sich dabei um eine Art Erklärung darüber, welche Bedeutung „Dada“ für den Autor als Künstler hatte. Ein Unterschied zwischen „Merz“ und „Dada“ wird dabei nicht deutlich. Stattdessen schreibt Hirschhorn: „ich schätze die arbeit von marcel duchamp, john heartfield und kurt schwitters, ich habe stets die fotos vom merzbau in hannover im kopf [...]“.⁷⁷

Burmeister beschreibt in seinem Aufsatz in dieser Veröffentlichung die Auseinandersetzung zwischen „Dada“ und der „Sturm“-Galerie, die als ausschlaggebender Konflikt zwischen Schwitters und dem Berliner Dadaismus zu verstehen sei.⁷⁸ Die Ursache sei die Uneinigkeit über die politische Haltung der Kunst-Akteure gewesen. So wollten die Berliner Dadaisten die bestehende Gesellschaft und Politik mittels der Kunst dekonstruieren, während die Expressionisten der „Sturm“-Galerie eine „Kunst um ihrer selbst willen“ und dem „Verinnerlichungsstreben“ folgten.⁷⁹ Burmeister bemerkt in seiner Gegenüberstellung der Berliner Dadaisten und des „Sturm“-Kreises: „So abgesteckt, wie die Fronten erschienen, waren sie letztlich nicht.“⁸⁰ Obwohl Richard Huelsenbeck Kurt Schwitters offiziell vom Berliner Dadaismus ausschloss, schrieb er ihm in einem Brief: „Sie wissen, dass ich Ihnen durchaus freundlich gegenüber stehe. Ich finde auch, dass der gewisse Gegensatz, den Sie und ich zwischen unseren Tendenzen feststellen konnten, uns nicht hindern dürfte, gemeinsam gegen den gemeinsamen Feind, Bourgeoisie und Banausentum vorzugehen.“⁸¹ Die Unterschiede in der Politisierung in „Merz“ und „Dada“ beschreibt Burmeister als „erbarmungslos aufklärerischen Moment Dadas“ gegenüber dem „barmherzige[n] Temperament von Merz“.⁸² Er kommt zu dem Schluss, „dass Dada um des Produktiven willen zerstörte, Merz hingegen mit Zerstörtem produzierte“, wobei beide Kunstformen den „Neuanfang“ zum Ziel hätten.⁸³

Der zweite Text, der im Ausstellungskatalog „Kurt Schwitters. Merz – ein Gesamtweltbild“ unter dem Kapitel „Merz ist nicht Dada“ zu lesen ist, ist ein Interview mit Klaus Staeck.⁸⁴ Darin erklärt Staeck seine Haltung zu „politischer“ Kunst und welche Kunstformen er als „politisch“ ansieht. Auf diese Weise deutet der Text auf den grundlegenden Konflikt zwischen „Merz“ und „Dada“ hin, der in der Auffas-

⁷⁶ Burmeister 2004, S. 140.

⁷⁷ Hirschhorn 2004, S. 152.

⁷⁸ Burmeister 2004, S. 142f.

⁷⁹ Burmeister 2004, S. 143.

⁸⁰ Burmeister 2004, S. 143.

⁸¹ Brief von Richard Huelsenbeck an Kurt Schwitters, 12.1.1920; Brief, 1 Blatt, handgeschrieben, in der Klasse Bleichsucht und Blutarmut, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 730, (Burmeister dankt Dr. Isabel Schulz für den Hinweis), zitiert nach: Burmeister 2004, S. 144.

⁸² Burmeister 2004, S. 146.

⁸³ Burmeister 2004, S. 147.

⁸⁴ „Die Fragen stellte Heinz Stahlhut.“ (Staeck 2004, S. 150.)

sung des „Politischen“ gesehen wurde. Für Staeck ist der Begriff „politische Kunst“ „eine Tautologie“, da Kunst stets in Zusammenhang mit ihrer Umwelt entstehe.⁸⁵ „So kann es durchaus auch eine politische Entscheidung sein, sich ästhetischen Fragen abstrakt zu nähern, wenn von Staats wegen nur realistische Kunst einer vorgeschriebenen Richtung erwartet und besonders gefördert wird.“⁸⁶ Zudem deutet er die Collage als Mittel, das sich „besonders zur Vermittlung politisch-gesellschaftlicher Inhalte eignet“.⁸⁷ Auf die Frage, ob Schwitters seiner Meinung nach als „politischer“ Künstler gesehen werden könne, antwortet Staeck erneut, dass es „keine definitiv unpolitische Kunst“ gebe, dass aber Schwitters von anderen Künstlern unterschieden werden müsse.⁸⁸ Dennoch seien Schwitters' Arbeiten Auslöser von „Assoziationen [...], die sich mehr im politischen Raum bewegen als im rein ästhetischen.“⁸⁹ Obwohl Staeck seine eigene Auffassung betont, dass Kunst stets „politisch“ sei, fällt in seiner Antwort die Schwierigkeit für ihn auf, Schwitters als „politischen“ Künstler einzuordnen.

Ritters Formulierung, dass Schwitters nicht „den entsprechenden Kunstrichtungen seiner Zeit (Kubismus, Dadaismus, Surrealismus) zuzuordnen“⁹⁰ sei, stellt in dieser Deutlichkeit eine in der weiteren Forschung seltene Meinung dar. Es seien weitere Ausnahmen genannt, in denen die eigene Position von Schwitters innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts insbesondere in Abgrenzung zum Dadaismus vergleichsweise deutlich formuliert wird. Christoph Kleinschmidt bemerkt die Schwierigkeit der Kategorisierung von Schwitters' Werk: „Dass ein Epochenschema zur Charakterisierung eines Künstlers oft nicht ausreicht, zeigt sich besonders eindrücklich an Kurt Schwitters.“⁹¹ In einem Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1978, in dem „Hannover im 20. Jahrhundert“ behandelt wird, schreibt Franz Rudolf Zankl über Schwitters: „Eigentlich ist er aber keiner Gruppe oder Richtung der Künste fest

⁸⁵ Staeck 2004, S. 150.

⁸⁶ Staeck 2004, S. 150.

⁸⁷ Staeck 2004, S. 150.

⁸⁸ Staeck 2004, S. 150.

⁸⁹ Staeck 2004, S. 150.

⁹⁰ Ritter 2010 (Revision 2018), S. 2. Ritter führt diese These nicht weiter aus. Die These findet in der Schwitters-Forschung bereits Erwähnung, wurde aber von Ritter erstmals in dieser Deutlichkeit beschrieben. In der allgemeinen kunsthistorischen Forschung zum 20. Jahrhundert wird „Merz“ in der Regel zur „Dada“-Bewegung gezählt und so historisch verkürzt.

⁹¹ Kleinschmidt 2012, S. 118. „Die üblicherweise vorgenommene Unterteilung seines Schaffens in eine expressionistische Frühphase, eine dadaistische Hauptperiode und eine Wende zum Konstruktivismus mag für seine Bilder, Collagen, Assemblagen, Plastiken und Bauten zutreffen, hinsichtlich der kunsttheoretischen Schriften greift sie jedenfalls nicht. Hier zeigt sich vielmehr eine Durchmischung verschiedener Auffassungen zur Kunst, die quer zur zeitlichen Ismen-Folge liegt und immer wieder Positionen bekräftigt, die scheinbar als überwunden gelten. Seine Merz-Kunst, die zu Recht als eine „Ein-Mann-Bewegung“ charakterisiert wird, bedient sich verschiedener, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kursierender Auffassungen, ohne sich eindeutig einer zuordnen zu lassen. Besonders das Verhältnis zum Dadaismus ist komplex und von einer affirmativen Distanz geprägt.“ (Kleinschmidt 2012, S. 118.)

zuzuordnen.⁹² Hierbei handelt es sich nicht um einen Beitrag über Schwitters, sondern über Hannover. Werner Schmalenbach schreibt zwar, dass Schwitters eine „Sonderstellung“ eingenommen habe – allerdings „innerhalb der dadaistischen Bewegung“.⁹³ Laut Schmalenbach ist der Dadaismus „nicht ein Stil, sondern eine Geishaltung“, die sich in Relation zum Futurismus „auf das Ganze des Lebens ausgerichtet“ habe.⁹⁴ Das Ziel der Dadaisten sei „die Revolutionierung des Geistes“ gewesen.⁹⁵ Schmalenbach beschreibt die Destruktion als Ziel der Dadaisten. Diese verfolgten das klare politische Ziel, in kommunistisch-sozialistisch geprägter Art, die Weimarer Republik zu zerstören (siehe Kapitel 4.1). Schmalenbach bemerkt: „Darum gab es auch [im Dadaismus, A. L. v. C.] keine gültige Definition dessen, was man wollte, sondern nur dessen, was man nicht wollte.“ Der Schwierigkeit einer klaren Definition des Dadaismus begegnet Schmalenbach mit der Festschreibung zweier Merkmale, die auch auf Schwitters anwendbar sind: „die Abstraktion und die Verwendung ‚neuer‘ Materialien; dieselben Merkmale also, die Schwitters als die Kriterien seiner Merz-Kunst geltend macht.“⁹⁶

Zur Position von „Merz“ innerhalb der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, insbesondere zum Verhältnis zwischen „Merz“ und „Dada“, besteht bisher – trotz der aufgeführten Beiträge – keine überzeugende Aufarbeitung in der Kunstgeschichte. Meist wird – vor allem in kunsthistorischen Überblickswerken oder in der „Dada“-Forschung – „Merz“ dem Dadaismus zugeordnet. Dabei handelt es sich um eine Kategorisierung, die nachvollziehbar ist und doch zu kurz greift. Zur Illustration mögen einige Beispiele aus kunsthistorischen Überblickswerken und Publikationen der „Dada“-Forschung aufgeführt werden.

In einem Auszug aus „Reclams Künstlerlexikon“ aus dem Jahr 2002 heißt es zu Schwitters: „In s. Kunst beeinflusst von Kandinsky, Marc u. den Kubisten, schloß sich der Dada-Bewegung an u. entwickelte seit 1919 unter dem Kennwort MERZ (das sich beiläufig bei der Verwendung eines Aufdrucks, aus COMMERZ ergab) ein dadaistisches ‚Gesamtweltbild‘ [...]“⁹⁷ In „Seemanns Lexikon der Kunst“ von 2009 wird Schwitters als Vertreter des Dadaismus in Hannover aufgeführt – hier sogar ohne den Hinweis auf den Eigennamen „Merz“ im Text. Darunter befindet sich eine Abbildung, die lediglich aufgrund des Werktitels „Merzbild 46a – Das Kegelbild“ (1921) auf das Wort „Merz“ verweist.⁹⁸ Allerdings existiert ein eigener Eintrag zur „Merzkunst“, der neben Erläuterungen für „Merz“ wiederum einen Ver-

⁹² Zankl 1978 (5), S. 108.

⁹³ Schmalenbach ²1984, S. 101. Die Erstausgabe erschien 1967. (Titelblatt, Rückseite, in: Schmalenbach ²1984.)

⁹⁴ Schmalenbach ²1984, S. 102.

⁹⁵ Schmalenbach ²1984, S. 102.

⁹⁶ Schmalenbach ²1984, S. 102. Er fügt hinzu: „Über die neuen Materialien war man sich innerhalb der dadaistischen Bewegung einig. Hingegen verfeindete man sich über dem Prinzip der abstrakten Kunst.“ (Schmalenbach ²1984, S. 102.)

⁹⁷ Reclams Künstlerlexikon ³2002, S. 676.

⁹⁸ Dada, in: Riese ³2009, S. 69–70, hier: S. 70.

weis zum Eintrag „Dada“ enthält.⁹⁹ In der 2016 erschienenen fünften Auflage des Überblicks- und Grundlagenwerkes „Kunst. Die ganze Geschichte“ wird „Merz“ nicht nur dem Dadaismus zugeordnet, sondern lediglich als Name für Schwitters’ „Collagetechnik“ genannt. Die Tatsache, dass es sich bei „Merz“ nicht nur um eine Technik, sondern um eine Kunstform handelt, findet keine Erwähnung. Schwitters wird als „Hauptvertreter“ der Collage-Technik im Dadaismus bezeichnet, die er dann – wie beschrieben – als „Merz“ bezeichnet haben soll.¹⁰⁰ Unter dem Textabschnitt, in dem der Dadaismus behandelt wird, wird in „DuMont’s Kleine Kunstgeschichte“ Schwitters genannt – der Eigenname „Merz“ fällt dabei nicht.¹⁰¹

In der „Dada“-Forschung wird Schwitters ebenfalls meist als Teil von „Dada“ beschrieben. So zählt Serge Lemoine in einer Aufzählung der „Dada“-Künstler Schwitters mit auf¹⁰² und behandelt dessen Arbeit – wie auch sonst häufig üblich – unter der Überschrift „DADA in Hannover“.¹⁰³ Am Beispiel der Ausführungen von Lemoine wird die schwierige Stellung von Schwitters zu „Dada“ deutlich, denn obwohl er Schwitters als Dadaist bezeichnet, bemerkt Lemoine, dass sich dessen Werk „über die Dada-bewegung hinaus erstreckt“¹⁰⁴ und Schwitters „eine eigene Kunst, die er ‚Merz‘ nannte“ erfand.¹⁰⁵ Dennoch bleibt in Lemoines Beitrag die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus bestehen. Hugnet ordnet „Merz“ dem Dadaismus zu. Dabei bezieht er sich auf einen verbindenden Geist – bestehend aus revolutionären, befreienden und zerstörerischen Aspekten –, der in „Merz“ und „Dada“ bereits vor der formellen Erfindung von „Dada“ existiert habe.¹⁰⁶ Riha und Schäfer fassen „Merz“ in ihrer Darstellung der historischen Entwicklung von „Dada“ kurzum als „MERZ-DADA“ zusammen.¹⁰⁷ Im Anhang der Publikation „Experiment Kunst“ (einem Band mit Arbeitstexten für den Kunstunterricht), in dem von namenhaften Kunsthistorikern die „Dada“-Bewegung erörtert wird,¹⁰⁸ wird „Merz“ als „Sonderrichtung des Dadaismus“ vorgestellt und Schwitters’ „Gesamtwerk“ ein „Höhepunkt des internationalen Dadaismus“ genannt.¹⁰⁹ Eberhart Roters bezeichnet in der Kunstzeitschrift „art“ (die zwar nicht dem wissenschaftlichen Bereich zugeordnet, aber doch als Plattform kunsthistorischer Diskurse – hier

⁹⁹ Merzkunst, in: Riese ³2009, S. 198.

¹⁰⁰ McGinity, Larry: DADA, in: Kunst. Die ganze Geschichte ⁵2016, S. 410–411, hier: S. 411.

¹⁰¹ Baumgart ²1973, S. 322.

¹⁰² „Auf strikt pikturalem Gebiet ist der Beitrag der Dadaisten sogar enorm, denn einige der größten Maler des 20. Jahrhunderts gehörten dieser Bewegung an: Arp, Sophie Taeuber, Schwitters, Duchamp [...]“ (Lemoine 1986, S. 80.)

¹⁰³ Lemoine 1986, S. 52. „In Hannover hatte die Dada-Bewegung nur einen einzigen Vertreter, Kurt Schwitters [...]“ (Lemoine 1986, S. 52.)

¹⁰⁴ Lemoine 1986, S. 52.

¹⁰⁵ Lemoine 1986, S. 54.

¹⁰⁶ Hugnet ³1947, S. 15.

¹⁰⁷ Riha, Schäfer 1994, S. 360.

¹⁰⁸ Unter anderen sind Ernst Nündel und Uwe M. Schneede vertreten. (Vgl. Inhaltsverzeichnis, in: Sprute, Weber 1984, S. 120.)

¹⁰⁹ Anhang, in: Sprute, Weber 1984, S. 119.

durch den Experten Roters – verstanden werden kann) „Merz“ unter dem Begriff „Dada Hannover“ als „Ein-Mann-Unternehmen“.¹¹⁰ Die Vorstellung von „Merz“ als „Ein-Mann-Bewegung“¹¹¹ im Dadaismus setzte sich letztendlich in der „Dada“-Forschung durch Dietmar Elger belegt Schwitters ebenfalls mit diesem Begriff und fasst ihn damit als Vertreter des Dadaismus in Hannover auf.¹¹²

Eine ähnliche Zuordnung von „Merz“ als Teil von „Dada“ findet sich schon in den von einigen Dadaisten selbst herausgegebenen Bänden. So veröffentlichte Richard Huelsenbeck Texte von Schwitters in „Dada. Eine literarische Dokumentation“.¹¹³ Raoul Hausmann stellt in seinem Text „Kurt Schwitters wird MERZ“ seine Bekanntschaft und Zusammenarbeit mit Schwitters dar. Dabei schließt er vom Persönlichen auf die Stellung von Schwitters innerhalb der Kunst: „Schwitters hatte einen nordisch-eulenspiegeligen Charakter, der nichts mit dem eigentlichen Empörungs-Element von DADA zu tun hatte. Schwitters war MERZ und MERZ war beruhigt, unrevolutionär und selbst ästhetisch.“¹¹⁴ Indem er seinen Text zu Schwitters allerdings in dem Werk „Am Anfang war Dada“ publiziert, steht „Merz“ erneut gewissermaßen „unter“ „Dada“: nämlich in einem Buch, in dem der bekanntere Dadaismus – nicht etwa die von Hausmann separat gedachte Kunstbewegung „Merz“ – thematisiert wird. Indem Hausmann seine Auffassung von „Merz“ in diesem Zusammenhang mit „Dada“ publiziert, erscheint „Merz“ durch Hausmanns Veröffentlichung erneut als Teil von „Dada“. Obwohl Hausmann die einzigartige Position von „Merz“ im Verhältnis zu „Dada“ zu verdeutlichen versucht, kann „Merz“ durch seinen Beitrag in diesem Publikations-Zusammenhang noch nicht deutlich werden. In der Veröffentlichung „Dada. Monographie einer Bewegung“ (erstmalig 1957 veröffentlicht¹¹⁵) von Willy Verkauf, Marcel Janco und Hans Bolliger erhielt „Merz“ einen Lexikonartikel.¹¹⁶ Ähnliche Bestrebungen, „Merz eine fixe Position“ im „Dada-Kosmos“ zu erteilen, gab es schon früher.¹¹⁷ Im „Dada. Almanach“, der von Richard Huelsenbeck 1920 herausgegeben wurde, tauchen keine eigenen Texte von Schwitters auf.¹¹⁸ Allerdings erscheint der Name von Schwitters am Schluss des Textes „Dada-Kunst“, in dem es heißt: „Es fühlten sich stets mit dem Dadaismus verbunden und erschienen in seinen Ausstellungen: Augusto Giacometti, Kurt Schwitters [...]“.¹¹⁹ Für eine Ausstellung im Jahr 1958 wirkten

¹¹⁰ Roters 1994, S. 38.

¹¹¹ Elger 1994, S. 59.

¹¹² „Auch denn der Dadaismus in Hannover eine Ein-Mann-Bewegung blieb, [...]“ (Elger 1994, S. 59.)

¹¹³ Schwitters, Kurt: Die weißlackierte schwarze Türe, in: Huelsenbeck 1964, S. 129–130. Weitere Texte von Schwitters (Ursonate, Lanke tr gl, An Anna Blume, usw.) versammelte Huelsenbeck als Unterkapitel (Kurt Schwitters, in: Huelsenbeck 1964, S. 170–178.)

¹¹⁴ Hausmann 1972, S. 71.

¹¹⁵ Niggli 1965, S. 6.

¹¹⁶ Bolliger, Verkauf 1965, S. 109.

¹¹⁷ Burmeister 2004, S. 144.

¹¹⁸ Vgl. Huelsenbeck 1920 (3).

¹¹⁹ Partens 1920, S. 90.

dadaistische Künstler wie Max Ernst, Man Ray, Hans Richter und andere mit.¹²⁰ In dem entsprechenden Katalog wird Schwitters als „Begründer von „Merz“, einer dem Dadaismus verwandten und verbundenen Bewegung“, vorgestellt.¹²¹ Mit dieser Erwähnung wird darauf verwiesen, dass nicht nur Dadaisten wie Huelsenbeck und Max Ernst (die Schwitters entweder ablehnten oder kaum kannten) an der Ausstellung beteiligt waren, sondern auch mehrere gute Freunde und Bekannte von Schwitters wie Hans Arp,¹²² Raoul Hausmann und Hannah Höch.¹²³

Christof Spengemann erklärt im Jahr 1920: „Schwitters ist nicht Dadaist. Mögen seine Arbeiten dadaistisch anmuten, so sind sie es doch nicht. Es gibt überhaupt keine dadaistische Arbeit. Wie ich gezeigt habe, ist Dadaismus eine Taktik, kein Kunstschaffen. Der Dadaismus gibt sich als Spitze gegen die Kunst.“¹²⁴ Schwitters löst den Konflikt mit „Dada“ in seinem Text „Krieg“ auf ganz eigene Weise: „Dada und Merz sind einander durch Gegensätzlichkeit verwandt.“¹²⁵ Sein Sohn Ernst schreibt über den komplexen und widersprüchlichen Forschungsstand zum „Merz“-„Dada“-Verhältnis: „Aber da er zwar die klassischen Formen der Komposition anstrebte, dabei jedoch ungewöhnliche Materialien benutzte, wurde und wird er selbst heute noch oft als Dadaist bezeichnet.“¹²⁶

Es scheint, als sei die Anschauung, dass Schwitters als Teil von „Dada“ zu fassen ist, aus den von den Dadaisten selbst zusammengestellten Veröffentlichungen seit den späten 1950er Jahren von der frühen Schwitters-Forschung sowie der „Dada“-Forschung und der Kunstgeschichtsschreibung im Allgemeinen seit den späten 1960er Jahren übernommen worden.

Kontrovers diskutiert wurde in der bisherigen Forschung auch die Frage nach dem „Politischen“ bei Schwitters. Isabel Schulz erörterte eine Gegenposition zu der Annahme, dass Schwitters als „unpolitischer“ Künstler zu gelten habe. Die These vom „unpolitischen“ Schwitters wurde vornehmlich durch die frühe Forschungsliteratur geprägt. Schulz weist darauf hin, dass John Elderfields¹²⁷ und Werner

¹²⁰ Haslinde 1958, o. S.

¹²¹ Ausst.-Kat. Düsseldorf 1958, o. S.

¹²² Richter schrieb über das Verhältnis zwischen Schwitters und Arp: „Mit Arp kam er besonders gut aus.“ (Richter 1964, S. 143.)

¹²³ Haslinde 1958, o. S.

¹²⁴ Spengemann 1920, S. 11.

¹²⁵ Schwitters, *Krieg*, 1923, S. 22, S. 45.

¹²⁶ Schwitters ²1987, S. 26.

¹²⁷ „Auch John Elderfield stellte in seiner Monografie fest, dass einige Arbeiten einen starken politischen Zeitbezug besäßen, der Künstler jedoch auf einer ‚neutralen Position‘ verbleibe. Er bezeichnete Schwitters’ Werke als ‚alles andere als die Stellungnahme eines politisch aktiven Menschen‘ und setzte ironisch pointiert hinzu: ‚Die einzige politische Partei, der Schwitters je anhing, war eine, die er selbst erfunden hatte: die K.A.P.D. (Kaiserliche ANNA BLUME Partei Deutschlands).‘ [Elderfield 1987, S. 68, zitiert nach: Schulz 2004, S. 197., A. L. v. C.] Diese Urteile über den angeblich ‚apolitische[n] Habitus‘ [Lach 1973 (Vorwort), S. 22, zitiert nach: Schulz 2004, S. 197., A. L. v. C.] von Schwitters sind zu relativieren, denn sie werden seinen vielseitigen künstlerischen Aktivitäten nur zum Teil gerecht.“ (Schulz 2004, S. 197.)

Schmalenbachs Auffassung, Kurt Schwitters sei „alles in allem als ‚unpolitisch‘“¹²⁸ zu beschreiben, einzuschränken ist.¹²⁹ Friedhelm Lach bemerkt 1971, „daß sich seine [Schwitters', A. L. v. C.] Arbeit ständig gegen die überbetonten Zeittendenzen richtete. Daß sein freiheitliches Schaffen und Leben in einer Diktatur politischen Sprengstoff bedeutete, erkannten die Nationalsozialisten. Sie vertrieben ihn.“¹³⁰ Einen „apolitischen Habitus“¹³¹ wies er Schwitters dennoch zu. Nill, Dietrich und Germundson erklärten Schwitters' politische Haltung, indem sie „die Analyse einzelner Werke mit offensichtlich politischen Bezügen aus den Jahren 1919/20“ durchführten.¹³² Isabel Schulz analysierte „Arbeiten aus den 1930er Jahren [...] sowie Schwitters' theoretische Texte und seine Biografie, um sich der Frage zu nähern, inwiefern er als ‚politischer Künstler‘ gelten kann.“¹³³

Julia Nantke nennt „Leerstellen [...] im Bereich literaturwissenschaftlicher und vor allem interdisziplinärer Untersuchungen“.¹³⁴ Probleme der literaturwissenschaftlichen Erschließung des literarischen Werkes wurden 2011 und 2016 formuliert.¹³⁵ Die im Zusammenhang mit der literaturwissenschaftlichen Aufarbeitung von Schwitters erörterten fehlenden Aspekte der Forschung, lassen sich – nach Auffassung der Verfasserin – teilweise auch auf die kunsthistorische Betrachtung des Werkes von Schwitters übertragen. Die Forschung zu Schwitters' Schriften seit den 1960er Jahren war mit postmodernen Kunstrichtungen eng verbunden.¹³⁶ Deshalb handelte es sich – insbesondere in der Literaturwissenschaft¹³⁷ – weniger um ein nachhaltiges Interesse an Kurt Schwitters selbst, als vielmehr um seine Vorreiterfunktion im Zusammenhang mit nachfolgenden Kunstrichtungen. Zugleich stieg die Akzeptanz und der Wert avantgardistischer Werke auf dem Kunstmarkt so stark

¹²⁸ Schulz 2004, S. 197. Schulz bezieht sich auf: Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters – Kunst und Politik, in: Kurt Schwitters (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 15.1.–3.3.1971, Berlin, Akademie der Künste, 12.3.–18.4.1971, Stuttgart, Staatsgalerie, 14.5.–18.7.1971, Basel, Kunsthalle, 31.7.–5.9.1971) Düsseldorf u.a. 1971, S. 8.

¹²⁹ Schulz 2004, S. 197.

¹³⁰ Lach 1973 (Vorwort), S. 22.

¹³¹ Lach 1973 (Vorwort), S. 22.

¹³² Schulz 2004, S. 197. „Erwähnt seien hier die Untersuchungen von Nill 1990, v.a. das Kapitel ‚Political Icons of the Weimar Republic‘ mit ausführlichen Analysen zum Arbeiterbild und zum Bäuerbild [Nill 1990, A. L. v. C.]; Dietrich 1993, v.a. das Kapitel ‚Political Inscription‘; sowie zu Kurt Schwitters' Text ‚Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution in Revon‘ (1919/20, spätestens 1922) [Dietrich 1993, A. L. v. C.]; Curt Robert Germundson, Kurt Schwitters in Hanover: Investigation of a Cultural Environment, Diss., The University of Iowa, 2001, S. 67–76 [Germundson 2001, A. L. v. C.]“ (Schulz 2004, S. 203, Fußnote 5.)

¹³³ Schulz 2004, S. 197.

¹³⁴ Nantke 2017, S. 13.

¹³⁵ Vgl. Delabar, Kocher, Schulz, Nübel 2011 und Delabar, Kocher, Schulz 2016.

¹³⁶ „Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass die Literaturwissenschaft – nach einem kurzzeitigen Aufblühen des Interesses im Kontext von Neo-Dada und Fluxus Ende der 1960er Jahre – seinen nicht weniger bedeutenden und umfangreichen Texten keine allzu große Beachtung geschenkt hat.“ (Delabar, Kocher, Schulz, Nübel 2011, o. S.).

¹³⁷ Delabar, Kocher, Schulz, Nübel 2011, o. S.

an, dass Schwitters' Werk „seinen Schrecken verloren“¹³⁸ hat. Diese Kombination führte dazu, dass die „Erforschung der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts [...] nach einer fruchtbaren Periode in den 1970er und 1980er Jahren heute auf einem – wenngleich hohen – Konsolidierungsniveau angelangt“¹³⁹ ist. Seit diesem Resümee zum Forschungsstand im Jahr 2016 und trotz der Anregung zu einer weiteren Aufarbeitung der offenen Fragen hat es, abgesehen vom literaturwissenschaftlichen Bereich, in der kunsthistorischen Schwitters-Forschung keine wesentlichen Fortschritte gegeben. Wenngleich Schwitters-Experten – namentlich Isabel Schulz – immer wieder neue Sichtweisen auf Schwitters' Werk eröffnen, scheint die Forschung zu Schwitters im kunsthistorischen Bereich nach wie vor auf den Ergebnissen der 1960er, 70er und 80er Jahre zu basieren.

Schwitters wurde – wie dargelegt, vor allem in der Grundlagenforschung seit den 1960er Jahren, aber auch danach – vorrangig in Bezug auf sein Verhältnis zum Dadaismus untersucht. Die Erschließung seines Werkes ist „fast ausschließlich auf die dadaistischen Arbeiten der 1920er Jahre gerichtet [...], die nur einen kleinen Ausschnitt aus Schwitters' Werk als Autor präsentieren.“¹⁴⁰ In den letzten Jahren stieg das Interesse an den im Exil entstandenen Werken von Schwitters. Ein Beispiel dafür ist die literaturwissenschaftliche Dissertation von Leonie Krutzinna.¹⁴¹ Das Frühwerk hingegen wurde in den letzten Jahren kaum noch bearbeitet. Eine Ausnahme in diesem Bereich stellt die Arbeit von Bertram Ritter dar, in der allerdings das Jahr 1918 den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet, sodass die Werke aus der Zeit davor nicht untersucht werden.¹⁴² In der vorliegenden Dissertation wird das Frühwerk von Schwitters in kritischer Auseinandersetzung mit der Schwitters-Forschung seit den 1960er Jahren hinterfragt. Zugunsten des Leseflusses wird die Schwitters-Forschung seit den 1960er bis in die 1980er Jahre hinein in dieser Arbeit als „ältere“ oder „frühere“ Schwitters-Forschung bezeichnet.

In ihrer Dissertation bearbeitete Julia Nantke die folgenden beiden Forschungslücken:¹⁴³ Zum einen habe „sich die Literaturwissenschaft über eine vorwiegend biografische Interpretation des Werks kaum hinausgewagt.“¹⁴⁴ Die biografische Ausrichtung der Schwitters-Forschung ist in der kunsthistorischen Grundlagenforschung zu Schwitters ab den 1960er Jahren ebenfalls zu bemerken. Diesen biografisch geprägten Pfad scheint die aktuelle Schwitters-Forschung überwiegend verlassen zu haben. In der vorliegenden Arbeit werden biografische Bezüge an den Stellen vermerkt, an denen sie für die Untersuchung relevant sind. Zum anderen arbeitete

¹³⁸ Delabar, Kocher, Schulz 2016, S. 9.

¹³⁹ Delabar, Kocher, Schulz 2016, S. 9.

¹⁴⁰ Delabar, Kocher, Schulz, Nübel 2011, o. S.

¹⁴¹ Krutzinna 2019.

¹⁴² Vgl. Ritter 2010 (Revision 2018).

¹⁴³ Vgl. Nantke 2017.

¹⁴⁴ Delabar, Kocher, Schulz 2016, S. 9.

Nantke intensiv mit der „erweiterte[n] Quellenlage“, die „eine erneute wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schwitters’ Texten nahe“ legt.¹⁴⁵

1.2 Forschungsfragen und Thesen

Aus der kritischen Auseinandersetzung mit dem dargelegten Forschungsstand ergaben sich die Fragen und Thesen dieser Dissertation, die auf der Masterarbeit der Verfasserin¹⁴⁶ aufbaut. Dort wurden Fragen zum Weg zur „Merz“-Kunst formuliert, die sich auf gestalterische Methoden sowie die Gründe für Schwitters’ Entwicklung vom Naturalismus zur Abstraktion bezogen. Unter anderem ändert sich in der Dissertation der Blick auf das Frühwerk von Schwitters, sodass nicht mehr die Entwicklung vom Naturalismus zur Abstraktion, sondern vielmehr die Parallelität von Gegenständlichkeit und Abstraktion und deren Bedeutung für die Entwicklung zur „Merz“-Kunst untersucht wird. Die in der Masterarbeit leitenden Fragen nach dem Antrieb im Frühwerk von Schwitters ändern sich nun in Fragen primär nach philosophischen Aspekten und Bezügen in „Merz“. So kann in der vorliegenden Untersuchung aus der vertieften und erweiterten Analyse einer Philosophie in „Merz“ eine Modifikation erfolgen, sodass das Erkenntnisstreben auf der Grundlage der Vergleichbarkeit zu Erkenntnisstrategien im Vordergrund steht. Dabei handelt es sich um Auseinandersetzungen mit den Methoden der Erkenntnisgewinnung aus der Philosophie und den Ergebnissen einer kunsthistorischen Forschung, in der das Erkenntnispotenzial der Kunst untersucht wird. Die abschließende Gegenüberstellung des „faustischen“ und des Schwittersschen Erkenntnisstrebens soll im metaphorischen Sinne verstanden werden. Im Zuge der Erörterung einer Philosophie in „Merz“ wird zudem eine knappe Darstellung einer Philosophie in „Dada“ erfolgen, sodass das Prinzip des „Dada“-„Merz“-Vergleiches nicht nur zwischen den Einzelwerken von Max Ernst und Kurt Schwitters, sondern auch zwischen den philosophischen Zugängen erfolgt. Insbesondere die Begriffsreflexionen (beispielsweise zum „Bürgertum“ siehe Kapitel 2), der Vergleich mit Max Ernst (siehe Kapitel 14.5) sowie die ausführlichere Auseinandersetzung mit der Lokal- und Alltagsgeschichte Hannovers (siehe Kapitel 3) stellen deutliche Erweiterungen der Ansätze aus der Masterarbeit dar. Im Gegensatz zur Masterarbeit wird die Frage gestellt, wie in der frühen Schwitters-Forschung bestimmte Annahmen entstehen konnten und inwiefern diese reproduziert wurden. In einem Teil der Masterarbeit wurde die Position von Schwitters zum Dadaismus erörtert. Dafür wurden Fragen nach der Ausgrenzung von Schwitters und dem Zusammenhang dieses Umstands mit „Merz“ gestellt. Der Ansatz, „Merz“ von der Vorstellung zu lösen, als Konse-

¹⁴⁵ Delabar, Kocher, Schulz, Nübel 2011, o. S.

¹⁴⁶ Von Campe 2018.

quenz „einer Außenseiterrolle“¹⁴⁷ des Künstlers entstanden zu sein, wird hier vertieft.

Im Fokus für die Ausrichtung stehen zusammengefasst folgende Themenkomplexe:

die Reflexion wissenschaftlicher Annahmen zum Frühwerk von Schwitters sowie die kritische Auseinandersetzung mit Begriffen;

die damit verbundene Erörterung von Distanz und Nähe zwischen Wissenschaft und Quellen;

die Dualismen sowie dualistischen Narrative in der Kunst der Moderne und der Schwitters-Forschung und ihr Bezug zu historischen Ereignissen;

die Bedeutung autobiografischer Texte für die Forschungsergebnisse und ihre Verbindungen zu Aspekten des Künstlergeniekultes¹⁴⁸;

die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus, die in einem eingehenden Vergleich zu Max Ernst untersucht wird;

die vertiefte Untersuchung von überzeitlichen Querverbindungen, die einer linearen Entwicklungslinie der Kunstgeschichte gegenübergestellt wird;

die Deutung einer Philosophie in „Merz“, in der insbesondere das Erkenntnisstreben in „Merz“ im Hinblick auf die Gestaltungsmittel erörtert wird.

In der vorliegenden Arbeit wird gegen die Kategorie des „Politischen“ als Grenze zwischen „Merz“ und „Dada“ argumentiert. Stattdessen werden in einem detaillierten Vergleich Aspekte aufgezeigt, in denen die Unterschiede zwischen den beiden Kunstphänomenen im Formalen, Motivischen, Technischen und Interpretativen deutlich werden. Aus den Themenkomplexen lassen sich folgende Forschungsfragen entwickeln:

Ist die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus auf der Grundlage eines expliziten Vergleiches belegbar oder widerlegbar?

Inwiefern lassen sich im Frühwerk von Schwitters Querverbindungen aufzeigen, die die Parallelität von Gegenständlichkeit und Abstraktion als Gegenentwurf zu einer rein linearen Entwicklung der Kunstgeschichte aufzeigen?

Inwiefern lässt sich auf der Grundlage der Erörterung des Frühwerks eine Philosophie in „Merz“ darlegen?

¹⁴⁷ Dieser Ausdruck stammt aus der unveröffentlichten Masterarbeit der Verfasserin: Von Campe 2018, S. 8.

¹⁴⁸ Ansätze, in denen das Bild des Künstlergenies in der Moderne hinterfragt wird, wurden in der Kunstgeschichtsforschung vorgebracht. (Zu nennen sind hier: Krieger 2007 und Gockel, Hagner (Hg.) 2004.) In der Schwitters-Forschung wurden Ergebnisse dieses Forschungsgebietes bisher noch nicht ausführlich angewandt.

Grundlegend für diese und weitere Fragen sind solche nach der Herkunft bestimmter Vorstellungen und Annahmen der frühen Schwitters-Forschung seit den 1960er Jahren sowie die Frage, wie diese sich etablieren konnten: Woher stammen bestimmte Ergebnisse? Welchen Einfluss hatten die Quellen sowie die Quellenkritik darauf? Inwiefern lassen sich Annahmen der frühen Schwitters-Forschung aus heutiger Sicht anders bewerten?

Auf der Grundlage der Forschungsfragen werden Thesen formuliert, die hier untersucht werden:

1. Die Zuschreibung des „Bürgerlichen“ im Hinblick auf Kurt Schwitters diene lange als Erklärungsmodell und Zugang zu seinem Werk. Dies ist aufgrund definitorischer Probleme und der historischen Entwicklung des Begriffes sowie der Typisierung des „Hannoveraners“ aus Sicht heutiger wissenschaftlicher Praxis nicht mehr überzeugend.
2. „Merz“ wurde nicht als Gegenentwurf zur „realen“ Welt erschaffen, sondern im „Merz“-Werk manifestiert sich deren umfassende Übertragung auf die künstlerische „Merz“-Welt. Nicht nur das Materielle, Haptische und Alltägliche, sondern auch historische Phänomene und Ereignisse, gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, die Widersprüchlichkeit der Zeit sowie allgemein menschliche Aspekte wurden von der „realen“ in die „Merz“-Welt überführt. Erkennbar sind auch umwelt-historische Aspekte im Frühwerk, die sich durch die Verwendung von „Abfall“ in „Merz“ zeigen. Im gegenständlichen Frühwerk stellte Schwitters die veränderte Lebenswelt durch die Industrialisierung dar.
3. „Merz“ kann auf der Grundlage eines detaillierten Vergleiches nicht mehr in den Dadaismus eingeordnet oder auf eine Position zwischen der „Sturm“-Galerie und dem Dadaismus reduziert werden, da die teilweise Nähe zu diesen Bewegungen die eigene Kunstform „Merz“ nicht in Gänze beschreibt. Es lassen sich drei Lösungsversuche der frühen Forschung für die Einordnung von Schwitters' Werk fassen: Schwitters wurde als „unpolitischer“ Dadaist angesehen; darauf aufbauend wurde seine Kunst zwischen der „Sturm“-Galerie und dem Dadaismus angesiedelt; die Einordnung in den Dadaismus folgte derjenigen in der Avantgarde und wurde von der Forschung übernommen. Alle drei Lösungsversuche werden Schwitters und seinem Werk nicht gerecht.
4. Die Problematik einer Einordnung von Schwitters' Werk beruht auf der Tatsache, dass sein Werk sich nicht in den Dualismus von Gegenständigkeit und Abstraktion, naturnachahmender und amimetischer Kunst einfügen lässt.

5. Der Weg zur „Merz“-Kunst lässt sich nicht allein durch eine lineare Entwicklung vom Naturalismus hin zur Abstraktion beschreiben, sondern weist vielfältige Querverbindungen zu unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten auf, die zeitlich nebeneinander bestehen. Grundsätzlich sind diese Querverbindungen in der Vereinigung und Parallelität von Gegenständlichkeit und Abstraktion erkennbar.
6. Das Frühwerk von Schwitters und die frühen „Merz“-Werke sind durch Vergleiche mit Aspekten der Erkenntnistheorie in der Philosophie und der Kunsttheorie als Ausdruck eines Erkenntnisstrebens begreifbar.

Im Katalog zu einer „Dada“-Ausstellung schreibt Tobia Bezzola über den Dadaismus, „dass der Versuch, die Bewegung gemäß gängiger Entwicklungsschemata in eine stufenweise vollzogene chronologische Stilentwicklung einzugliedern – entsprechend welcher eine Bewegung die nächste hervorbringt –, mit Dada nicht funktioniert.“¹⁴⁹ Wenn überhaupt, wurde diese Erkenntnis für „Merz“ noch nicht in einer derart expliziten Weise formuliert. Dies gibt hier den Anlass, sich dem Frühwerk von Schwitters und seinem Weg zur „Merz“-Kunst erneut zu widmen. Es werden unter anderem Besonderheiten des Weges zur „Merz“-Kunst im Vergleich zu „Dada“ extrahiert, um die Eigenständigkeit von „Merz“ zu verdeutlichen. Dies geschieht in Ergänzung zu Burmeisters Auseinandersetzung mit den Konflikten zwischen dem Berliner Dadaismus und Kurt Schwitters.¹⁵⁰ Dabei wird in der vorliegenden Arbeit Schwitters’ Werk einem anderen Künstler gegenübergestellt, der zeitweise als Dadaist galt: Max Ernst. Es wird untersucht, welche „Gegensätzlichkeit[en]“¹⁵¹ in Ernsts und Schwitters’ Werken als „verwandt“¹⁵² gelten können. Diese Ausrichtung der Untersuchung stützt sich auf die vielzitierte Aussage von Schwitters: „Dada und Merz sind einander durch Gegensätzlichkeit verwandt.“¹⁵³ Aspekte wie die Technik, die Herangehensweise an das Collage-Prinzip sowie die künstlerische Selbstdarstellung in den besprochenen Werken von Ernst und Schwitters werden erörtert, wodurch tieferliegende Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen „Dada“ und „Merz“ ermittelt werden.

Max Ernst eignet sich für den Vergleich besonders gut, da folgende Kriterien erfüllt werden: die formale und technische Vergleichbarkeit, der Bezug zum Dadaismus und die Vergleichbarkeit im historischen Kontext. Der Vergleichskünstler musste ein formal ähnliches Œuvre geschaffen sowie ähnliche Techniken angewandt haben und dabei einem möglichst eigensinnigen Kunststil gefolgt sein (wenn möglich mit eigenen Erfindungen oder Markennamen), sodass die verglichenen Werke einander entsprechende Einzigartigkeiten aufweisen. Dies erfüllt Ernst, da

¹⁴⁹ Bezzola 2016, S. 136.

¹⁵⁰ Vgl. Burmeister 2004.

¹⁵¹ Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.

¹⁵² Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.

¹⁵³ Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.

sich in seinem Frühwerk eine formal ähnliche Herangehensweise an die Collage-Technik findet und er technische „Eigenarten“ wie die Frottage entwickelte. Für den Vergleich zu Schwitters musste der Künstler außerdem im Umfeld der Dadaisten oder als Dadaist arbeiten und dabei außerhalb der Berliner Dadaisten tätig sein, da Schwitters von diesen ohnehin durch Huelsenbeck ausgeschlossen worden war. Ernst war als Dadaist in Köln tätig. Für die Auswahl von Max Ernst als Vergleichskünstler war auch wichtig, dass dieser in Schwitters' damaligem Kontext agieren und dabei persönlich nicht zu stark mit Schwitters verbunden sein sollte, um gegenseitige Beeinflussungen als möglichst gering einschätzen zu können. Bei Ernst ist dies gegeben, da zwischen Schwitters und Ernst biografische Entsprechungen existieren, die beiden Künstler sich jedoch persönlich nicht nahe standen.

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass der Begriff des „Frühwerks“ auch in Bezug auf Max Ernst in der vorliegenden Studie lediglich eine zeitliche Dimension beschreibt. So werden hier Werke von Max Ernst angesprochen, die frühestens 1912 (siehe Kapitel 4.5.1) und spätestens 1931 (siehe Kapitel 4.5.3) entstanden.

Bestärkend bei der Wahl Ernsts als Vergleichskünstler waren Hinweise aus der Schwitters-Forschung, die eine künstlerische Nähe zwischen Schwitters und Ernst andeuten. Schmalenbach nennt im Zusammenhang mit dem Dadaismus „die Kunst der wenigen überragenden Gestalten wie Arp, Ernst und Schwitters“.¹⁵⁴ Der Vergleich zwischen Kurt Schwitters und Hans Arp wurde bereits 2004 in einem Ausstellungskatalog durchgeführt¹⁵⁵ – der Vergleich mit Max Ernst steht noch aus. Werner Spies deutet in Bezug auf die Collage-Technik einen Vergleich zwischen Max Ernst und Kurt Schwitters an, denn nur diese beiden Künstler hätten „in vergleichbar starkem Maße von früh auf Collage nicht als gelegentliches, einem Werkganzen sich integrierendes Ausdrucksmittel, sondern als ontologische Bedingung fürs Werk überhaupt herangezogen.“¹⁵⁶ Ein Unterschied zwischen Schwitters' und Ernsts Collagen besteht laut Spies in der Art des Dargestellten sowie in der Darstellungsweise.¹⁵⁷ Max Ernst und Kurt Schwitters waren beide in der „Sturm“-Galerie vertreten; beide Künstler standen zusätzlich mit dem Dadaismus in Verbindung. In Abgrenzung zu dadaistischen Werken beschreibt Werner Schmalenbach das Fehlen der „urbanen intellektuellen Ironie Max Ernsts“ in Schwitters' Werk.¹⁵⁸ Weitere Grundlagen für den Vergleich zwischen Max Ernst und Kurt Schwitters werden im entsprechenden Kapitel zusammengetragen (siehe Kapitel 14.5).

¹⁵⁴ Schmalenbach ²1984, S. 102.

¹⁵⁵ Fischer 2004.

¹⁵⁶ Spies 1988, S. 11.

¹⁵⁷ „Das Dargestellte [bei Ernst, A. L. v. C.] bleibt unter einer fremdgewordenen, von der Reproduktionstechnik der Zeit bereits vergessenen Darstellungsweise wie verschüttet, pompejanisch erstarrt. Anachronismus – nicht etwa wie bei Schwitters das Abgegriffene, Entwertete – wird hier offensichtlich zum entscheidenden Stimulans, ja zur Bedingung.“ (Spies 1988, S. 13f.)

¹⁵⁸ Schmalenbach ²1984, S. 117.

1.3 Methoden, Quellen und Aufbau

Im Folgenden sollen die hier angewandten Methoden dargestellt, erklärt und in den Kontext zur gegenwärtigen Situation im Fach gestellt werden. Die auf die formalen und gestalterischen Gegebenheiten bezogenen Analysen und Vergleiche der bildnerischen Werke einerseits und die Analysen schriftlicher Quellen andererseits werden mit Hilfe der Stil-, der Form- und der Quellenkritik unternommen. Hierzu werden Werke und Quellen (Kunstwerke, Briefe, Tagebücher, Notizbücher etc.) von Schwitters und seinen Zeitgenossen analysiert. Das Prinzip des Vergleiches, die historische Kontextualisierung sowie begleitende Interpretationen sind in diesen Analysen grundlegend. Hinzu kommt zum einen eine kritische Reflexion der Begriffe, die in der Schwitters-Forschung auftauchen, das heißt eine begriffsgeschichtliche Untersuchung. Zum anderen sollen die Ergebnisse der grundlegenden Schwitters-Forschung in ihren historischen Kontext eingeordnet und damit kritisch erörtert werden.

Im Hinblick auf die Methoden ist auf die „Krise“ der kunstgeschichtlichen Forschung zum 20. Jahrhundert hinzuweisen. In Anschluss an Sergiusz Michalski mögen hier darum einige Anmerkungen zur Situation des Faches Kunstgeschichte folgen. Die paradoxe Situation im Fach Kunstgeschichte ist laut Michalski wie folgt zusammenzufassen: „Zentrale Bereiche werden noch immer durch traditionelle Zugänge erschlossen, andere wiederum übernehmen neue Schlagwörter und Zielsetzungen.“¹⁵⁹ Insgesamt sei festzustellen, dass das Fach seit 1980 einen methodischen Wandel durch andere Disziplinen wie die Bildwissenschaft und die Kunstpsychologie erlebt, der noch nicht zu einer endgültigen und durchsetzungsstarken Form gefunden habe.¹⁶⁰ Die zusätzlichen Disziplinen seien „aus der Sicht der klassischen Disziplin allesamt noch in einem diffusen Bereich zwischen Schlagworten, Claimabsteckung gegenüber anderen Disziplinen und suggestiven Bezugnahmen angesiedelt.“¹⁶¹ Wenn es sich auch hier nicht um Methoden aus neueren Disziplinen handelt, so sind an dieser Stelle dennoch einige Parallelen zwischen der von Michalski formulierten Situation des Faches und der Schwitters-Forschung zu bemerken: Häufig werden zur Definition von „Merz“ und der Bedeutung der Kunst von Schwitters in der Schwitters-Forschung oder im Fach Schlagwörter verwendet, die selbst kaum greifbar sind und selten definiert werden. Dies wird an den entsprechenden Stellen in dieser Studie durch die methodische Untersuchung von Begriffsbedeutungen, deren historischem Wandel und deren Anwendbarkeit auf Schwitters und sein Frühwerk erörtert.

¹⁵⁹ Michalski 2015, S. 148.

¹⁶⁰ Michalski 2015, S. 148.

¹⁶¹ Michalski 2015, S. 148.

Die Entwicklung des ordnenden Stilprinzips in der Kunstgeschichte hatte sich bis zur Zeit um 1900 „herausgebildet“.¹⁶² Trotz eines Wandels in der Stilforschung ist der Stilbegriff „noch immer von zentraler Bedeutung in der Kunstgeschichte“.¹⁶³ Michalski weist auf einen Umstand hin, der für diese Dissertation bedeutsam ist: „Die Kunstgeschichte tendierte lange Zeit dazu, die lokalen Schulen oder künstlerischen Strömungen den breiten historischen Bezeichnungen unterzuordnen.“¹⁶⁴ Zudem bildet „die Wahrnehmung einer verbindenden formalen Ähnlichkeit“ nach wie vor die Grundlage einer stilistischen Einordnung.¹⁶⁵ Es sind diese drei Aspekte, die in Bezug auf die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus mithilfe der traditionellen Methoden der Kunstgeschichte hinterfragt werden. Die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus entspricht der von Michalski geschilderten Verwendung des Stilbegriffs in der Kunstgeschichte und kann somit exemplarisch für die übergeordnete Problematik der Kunstgeschichte im Allgemeinen gelten: erstens das stilistische Ordnungsprinzip in Überblickswerken oder Publikationen, in denen als Schlagwort der Begriff „Dada“ für „Merz“ verwendet wird; zweitens die Tendenz der Kunstgeschichte, mikrokosmische Strömungen unter makrokosmischen Stilbezeichnungen zu subsumieren; drittens eine Stilgeschichte, die auf formaler Ähnlichkeit beruht, statt inhaltliche Ebenen deutlicher zu untersuchen.

Nach 1960 vollzog sich ein Wandel in der Sicht auf die Stilgeschichte.¹⁶⁶ In dieser Krise der Stilgeschichte ging die Tendenz dahin, „gegen die Theorien von einem unverrückbaren Zwangskorsett stilistischer Prägungen“ anzukämpfen.¹⁶⁷ Laut der „Regenbogenmetapher“ von George Kubler sind Stilbegriffe als aus der Entfernung erkennbare Dinge zu beschreiben, die durch zunehmende Annäherung kaum noch greifbar sind.¹⁶⁸ Eine Richtung der Kunstgeschichte vertritt die Auffassung, dass „nicht alle Elemente eines Kunstwerkes zu den Stilkennzeichen gehören können und müssen.“¹⁶⁹ So scheint die Auseinandersetzung mit dem Stilbegriff seit den 1960er Jahren zu einer Argumentation geführt zu haben, nach der „Merz“ doch „Dada“ sei, da die Bestrebung vielmehr darin lag, die Kategorie des Dadaismus zu öffnen, statt fundamentale Unterschiede zwischen „Merz“ und „Dada“ auszumachen und somit die Eigenständigkeit der Bewegungen zu verdeutlichen.

¹⁶² Michalski 2015, S. 68. Dazu formuliert Michalski: „Das System einer unbedingten Sequenz der historischen Stile ist, ich wiederhole es, in seiner Gänze ein Konstrukt des historisierenden 19. Jahrhunderts.“ (Michalski 2015, S. 70.)

¹⁶³ „Das breite Kunstpublikum sieht bis heute in den Stilen die zentrale Ordnungskategorie der Kunst; die kunsthistorischen Publikationen, sowohl wissenschaftlicher, doch mehr noch solche populärwissenschaftlicher Art wählen für ihre Titel Stilbegriffe.“ (Michalski 2015, S. 68.)

¹⁶⁴ Michalski 2015, S. 68f.

¹⁶⁵ Michalski 2015, S. 69.

¹⁶⁶ Michalski 2015, S. 69.

¹⁶⁷ Michalski 2015, S. 69.

¹⁶⁸ Michalski 2015, S. 70. Michalski bezieht sich auf: Kubler, George: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt a.M. 1982.

¹⁶⁹ Michalski 2015, S. 70. Michalski bezieht sich auf: Goodman, Nelson: The Status of Style, in: *Critical Inquiry* 1 (1975) H. 4, S. 799–811.

Auf den Stilbegriff zu verzichten, scheint kaum möglich zu sein. Nicht nur die museale Kunstgeschichte und der Kunstmarkt,¹⁷⁰ sondern auch die wissenschaftliche Orientierung des Faches benötigt nach wie vor das Ordnungsprinzip der Stilbegriffe.¹⁷¹ 1985 bemerkt Günter Brucher, dass die Frage nach den Stilbegriffen in dieser Zeit kaum noch behandelt würde, da sie nicht mehr aktuell sei.¹⁷² Im Jahr 2009 schreibt Caecilie Weissert, dass sich diese Situation gewandelt habe und die Stilgeschichte wieder einen Aufschwung erfahren habe.¹⁷³

Die vorliegende Untersuchung betrifft Form und Inhalt von Schwitters' Werk. Es werden sowohl formale als auch inhaltliche Analysen durchgeführt. So soll eine Einseitigkeit verhindert werden. Die Arbeit beinhaltet keine Positionierung in der Auseinandersetzung zwischen Form- und Inhaltsanalyse¹⁷⁴, sondern strebt eine umfassende Erörterung des Frühwerks von Schwitters an.

Parallel zur „zunehmenden Zeit- und Ortslosigkeit der Kunstrezeption“¹⁷⁵ beschreibt Michalski eine Fokussierung auf die sogenannte „Hochkunst“ durch einen öffentlichkeitswirksamen Kommerzialisierungseffekt der Kunstwissenschaft als „einen tunnelblickartigen Kult der absoluten Meisterwerke“¹⁷⁶. Diesem Phänomen wird insbesondere im vierten Teil der Dissertation begegnet, in dem Schwitters' Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“ erörtert wird (siehe Kapitel 5). Dabei wird der Fokus auf diejenigen Werke gelegt, die sowohl von der Forschung als auch von einem kunstinteressierten Publikum weniger häufig wahrgenommen werden: Werke, die schnell als weniger qualitativ oder historisch unbedeutend bewertet werden, da sie sich formal stärker an die kunsthistorischen Traditionen anschließen als die „Merz“-Kunst und teilweise zu Beginn der künstlerischen Karriere von Schwitters entstanden.

Zudem schreibt Michalski: „Besonders bemerkbar macht sich das Fehlen von Studien und Querverbindungen breiter Künstlergruppen stilistischer und ikonographischer Art.“¹⁷⁷ Für die Entwicklung des Frühwerks von Schwitters zur „Merz“-Kunst ist dies bedeutsam. In der vorliegenden Arbeit wird nicht das Fehlen solcher Studien in Bezug auf „breite[...] Künstlergruppen“¹⁷⁸ erörtert, sondern es werden die „Querverbindungen“ innerhalb von Schwitters' Werk exemplarisch aufgezeigt.¹⁷⁹

¹⁷⁰ Michalski 2015, S. 76.

¹⁷¹ „So lange die Kunstgeschichte ordnend und beschreibend im riesigen und stetig wachsenden Kunstbestand tätig sein will, wird sie die Stilbegriffe, trotz all ihrer Beschränkungen, als wichtige Hilfen und Stützen brauchen.“ (Michalski 2015, S. 77.)

¹⁷² Weissert 2009, S. 7. Weissert bezieht sich auf: Brucher, Günter: Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik, Wien/Köln/Graz 1985.

¹⁷³ „Fragen des Stils haben Konjunktur.“ (Weissert 2009, S. 7.)

¹⁷⁴ Michalski beschreibt den „die Kunstgeschichte lange prägenden Streit zwischen Formalisten und Bedeutungsforschern, also zwischen der Formanalyse und der Inhaltsanalyse“. (Michalski 2015, S. 43.)

¹⁷⁵ Michalski 2015, S. 151.

¹⁷⁶ Michalski 2015, S. 151.

¹⁷⁷ Michalski 2015, S. 151.

¹⁷⁸ Michalski 2015, S. 151.

¹⁷⁹ Dies geschieht teilweise in Anlehnung an Teile der Masterarbeit (Von Campe 2018, S. 7).

In stil-, form- und inhaltsorientierten Analysen werden Querverbindungen¹⁸⁰ innerhalb von Schwitters' Frühwerk erörtert: So werden Gestaltungsprinzipien und die inhaltliche Ausrichtung in Schwitters' Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“ solchen nach der Erfindung von „Merz“ gegenübergestellt und auf Parallelen hingewiesen. Diese Analyse soll Ansätze einer Kunstgeschichtsschreibung bieten, die – neben einer linearen Entwicklung vom Naturalismus zur Abstraktion – das Augenmerk auf überzeitliche Querverbindungen richtet. Dahinter steht die Absicht, einen gewissen „Fortschrittsgedanken“ einer linearen Kunstgeschichtsschreibung der avantgardistischen Kunst des 20. Jahrhunderts zu hinterfragen, in dem die „reine“ Form beziehungsweise der höchste Grad an Abstraktion als Ziel beschrieben wird. Schwitters' Œuvre ist für einen solchen Ansatz besonders geeignet, da seine gegenständliche Malerei aus seiner Zeit im Exil in der Schwitters-Forschung häufig durch den Begriff der „Brotkunst“¹⁸¹ auf gewisse Weise „entwertet“ wurde: Lange wurde angenommen, Schwitters habe diese gegenständliche Malerei aus reiner Not im Exil für Verkäufe geschaffen, wodurch der künstlerische Anspruch im Sinne einer avantgardistischen Entfaltung für diese Werke nicht anerkannt wurde.

In der vorliegenden Arbeit wird das dualistische Narrativ in der Kunst der Moderne erörtert, das sich auch auf die Rezeption von Schwitters' Œuvre ausgewirkt hat und noch auswirkt (siehe Kapitel 4.4.3). Es handelt sich bei diesem Dualismus um den Gegensatz von naturnachahmender Kunst und amimetischer Kunst, der als Grundlage für Einordnungskriterien verstanden werden kann. An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass die Kunstgeschichte insgesamt mit dualistischen Prinzipien arbeitet. So sind die fünf Gegensatzpaare von Heinrich Wölfflin („Das Lineare und das Malerische“; „Fläche und Tiefe“; „Geschlossene Form und offene Form“; „Vielheit und Einheit“; „Klarheit und Unklarheit“)¹⁸² bis heute prägend¹⁸³ – auch dann, wenn nicht bewusst Bezug darauf genommen wird. Einige Gegenüberstellungen in dieser Dissertation betreffen ebenfalls das dualistische Prinzip der Kunstgeschichte, ohne dass dabei dezidiert Wertungen erfolgen. Die Gegenüberstellungen dienen lediglich der Annäherung an gestellte Forschungsfragen.

In dieser Studie wird ein Ansatz verfolgt, der sich in einem Bereich zwischen Wissenschaftsreflexion, -theorie und -philosophie bewegt. Bei der Wissenschaftsreflexion handelt es sich um einen „vergleichsweise unbekannt[en] und noch wenig in bestehende Debatten eingeführt[en]“ Begriff, der übergreifend in Gebieten der

¹⁸⁰ Dazu ist zu bemerken, dass Wölfflin bereits davon ausging, „dass dieselben formalen Elemente sich durch die Jahrhunderte hindurch, einem von ihm vorausgesetzten psychologischen Gesetz folgend, entwickelt hätten.“ (Michalski 2015, S. 49.) Die Verfasserin operiert zwar nicht im Wölfflinschen Sinne, da sie nicht von einem „psychologischen Gesetz“ ausgeht – eine gewisse Nähe zur Idee der überzeitlichen Querverbindungen ist dennoch gegeben.

¹⁸¹ Frehner 2011, S. 52.

¹⁸² Kapitelüberschriften, in: Wölfflin 1915.

¹⁸³ Vgl. Michalski 2015, S. 49. Dazu auch: „Wölfflins Arbeiten waren [...] in erster Linie als Unabhängigkeitserklärung der Kunstgeschichte von der Geschichte und der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelnden Kunstgeschichte gedacht, und diese historische Rolle können ihnen selbst ihre Kritiker nicht streitig machen.“ (Michalski 2015, S. 50.)

„Geistes- und Sozialwissenschaften, Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, Medizin wie auch Natur- und Technikwissenschaften“ auftaucht.¹⁸⁴ „Dieser umfassend interfakultäre und interdisziplinäre Charakter stellt dabei ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal gegenüber zwei ‚verwandten‘ Begriffen dar – der Wissenschaftstheorie und der Wissenschaftsphilosophie.“¹⁸⁵ Der Ansatz der Dissertation beinhaltet eine Reflexion wissenschaftstheoretischer Fragen¹⁸⁶ zu Begriffen und Methoden in der Schwitters-Forschung. Daraus ergeben sich weitere Fragen nach Erklärungsmodellen der Schwitters-Forschung sowie dem Narrativ der Moderne, die einer wissenschaftstheoretischen Herangehensweise¹⁸⁷ entsprechen. In der Analyse der Einordnungsproblematik von „Merz“ in den Dadaismus ergab sich in der Arbeit eine Erörterung der dualistischen Kategorisierungsmodelle der Kunstgeschichte der Moderne, die auf dem Fundament der Gegenüberstellung von Naturnachahmung und amimetischer Kunst in der Avantgarde beruht (siehe Kapitel 4.4.3). In dieser Studie werden solche Dualismen in der Kunstgeschichtsforschung der Moderne und der Schwitters-Forschung aufgedeckt und hinterfragt. Dieser wissenschaftstheoretische Ansatz führt zu einem wissenschaftsphilosophischen Ansatz, der in der vorliegenden Arbeit ebenfalls gegeben ist, da die Dualismen durch ihren Zusammenhang mit einer Gegenüberstellung zwischen „deutscher“ und „französischer“ Kunst auch ethische¹⁸⁸ Fragen aufwerfen (siehe Kapitel 4.4).

Darüber hinaus ist der Ansatz mit dem neueren Begriff der Wissenschaftsreflexion gewissermaßen verwandt. Dies betrifft die Untersuchung und Reflexion von Forschungsergebnissen der frühen Schwitters-Forschung, durch die – wie sich in der Arbeit zeigen wird – Grundannahmen der Schwitters-Forschung maßgeblich durch Begriffsadaptionen aus den Quellen geprägt wurden und bisher teilweise reproduziert, teilweise aber auch hinterfragt wurden.¹⁸⁹ Dabei wurde jedoch noch nicht explizit dargelegt, wie diese Grundannahmen der Schwitters-Forschung überhaupt entstanden sind und inwiefern die Adaption der Begriffe aus Quellen in gegenwärtige Wissenschaftsdiskurse problematisch ist. Die Reflexion der Begriffe und Grundannahmen der Schwitters-Forschung sollen hier vor allem anhand der Vor-

¹⁸⁴ Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 3.

¹⁸⁵ Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 3.

¹⁸⁶ „Die Wissenschaftstheorie [...] befasst sich mit Grundlagenfragen zu den Methoden, den begrifflichen und logischen Strukturen und zu den Erkenntnisansprüchen der Wissenschaften.“ (Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 3.)

¹⁸⁷ In der Wissenschaftstheorie „stehen etwa Fragen nach dem Wesen wissenschaftlicher Theorien und Erklärungen, nach der Validität von Bestätigungs- oder Falsifizierungsverfahren oder nach den Möglichkeiten und Grenzen wissenschaftlicher Modellbildung in ihrem Zentrum [...]“ (Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 4.)

¹⁸⁸ Zur Wissenschaftsphilosophie zählen die „Wissenschaftsethik und zudem Fragen aus dem Bereich ‚Wissenschaft und Gesellschaft‘.“ (Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 4.)

¹⁸⁹ „Ihr Spektrum [das, der Wissenschaftsreflexion, A. L. v. C.] umfasst die historischen, ethischen und sozialen Voraussetzungen und Folgen sowie die Sprache und Kommunikation von Wissenschaft und unterscheidet sich dadurch von primär auf wissenschaftliche Methoden oder Mechanismen der Erkenntnisgewinnung ausgerichteten Untersuchungen.“ (Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 5.)

stellung vom „unpolitischen“ (siehe Kapitel 4.4.1) und „bürgerlichen“ (siehe Kapitel 2) Schwitters reflektiert werden. Zudem werden Begriffe auf ihre Eignung in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen hin geprüft, die nicht nur in der Schwitters-Forschung, sondern auch in anderen Narrativen hinsichtlich der Kunst der Moderne häufig auftauchen. Dies betrifft Begriffe wie „Offenheit“, „Befreiung“ und „Selbstfindung“ (siehe Kapitel 4.5.4). Andere Aspekte der Wissenschaftsreflexion beinhaltet die vorliegende Arbeit entweder nur in Ansätzen oder gar nicht. Diese betreffen eine Auseinandersetzung mit interdisziplinären Methoden und deren Anwendbarkeit in aktuellen wissenschaftlichen Debatten.¹⁹⁰ Insbesondere die Interdisziplinarität stellt einen fundamentalen Gesichtspunkt der Wissenschaftsreflexion dar.¹⁹¹ Dies würde den Rahmen dieser Studie übersteigen – stellenweise wird dennoch auf fachübergreifende Verbindungen hingewiesen. Dies betrifft neben Bereichen der Geschichtswissenschaft¹⁹² und der Philosophie (siehe Kapitel 6) auch die Archäologie und die Neurowissenschaften: In Bezug auf die Materialverwendung in „Merz“ zeigt sich beispielsweise, dass „Merz“ für einen inhaltlichen Aspekt der „Neuzeitarchäologie oder Archäologie der Moderne“¹⁹³ ein Forschungsfeld bieten könnte. Dies rührt daher, dass „die gesamte Archäologie von Müll und Abfall, ob

¹⁹⁰ Zur Wissenschaftsreflexion zählen: „Die Bandbreite der beteiligten Fächer: Wissenschaftsreflexive Studien beziehen sich nicht nur auf zahlreiche Wissenschaftsbereiche, sondern integrieren diese auch in die Auswahl ihrer Fragestellungen und die Bearbeitung der Forschungsfragen. [...] Die Vielfalt der Methoden: Im Gegensatz zum klassischen Methodenspektrum der Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsphilosophie kommen in der Wissenschaftsreflexion zahlreiche Methoden unterschiedlicher disziplinärer Herkunft zum Einsatz. [...] Der Praxis- und Anwendungsbezug: Wissenschaftsreflexion versteht sich zum einen als interdisziplinär ausgerichtete Grundlagenwissenschaft, zum anderen aber auch als eine Anwendungswissenschaft in dem Sinne, dass sie die Möglichkeit besonders in den Blick nimmt, aus der Wissenschaft auf aktuelle Wissenschaftsbezogene Debatten und wissenschaftskritische Herausforderungen zu antworten.“ (Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 5f.) „Ein Vorgehen unter Einbeziehung dieser Aspekte ist nötig, um das zentrale Anliegen der Wissenschaftsreflexion zu verwirklichen: nämlich das Anliegen, Fragen über die Wissenschaften und über ihr Verhältnis zu Gesellschaft und Öffentlichkeit in grundsätzlicher Weise – und nicht nur im Rahmen von bereits klar definierten und eng umrissenen Themenstellungen – zu stellen und zu klären.“ (Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 6.)

¹⁹¹ Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 7.

¹⁹² Die Tatsache, dass „Merz“ nicht nur als Kunstform, sondern auch als Zeitzeugnis gelten kann, überrascht nicht. Dennoch wird an dieser Stelle darauf hingewiesen. Schwitters deutet dies selbst in einem Satz an, in dem er sich gegen Angriffe von Kritikern wehrt: „Übrigens, Herr Kuku-rd., Sie haben sich viel Mühe bei Ihrem Artikel ‚Merz‘ gegeben, nur schade, daß Sie unserer Zeit so völlig verständnislos gegenüber stehen.“ (Schwitters, Berliner BörsenKukukunst, 1920, S. 51.) Er weist hier darauf hin, dass „Merz“ im Kontext der Zeit zu verstehen ist, sodass durch „Merz“ auch ein Zugang zur Entstehungszeit von „Merz“ deutlich wird.

¹⁹³ E-Mail von Dr. Gerson H. Jeute an die Verfasserin, 06.10.2020, 15:07 Uhr. In der E-Mail beantwortet Jeute die Frage der Verfasserin danach, ob „Merz“ auf der Grundlage der Materialverwendung als Teil der Gegenwartsarchäologie verstanden werden könnte. Dabei zeigt sich die Schwierigkeit einer zeitlichen Einordnung: „Die deutsche Archäologie hat m.E. keinen Begriff für die 1910er und 20er Jahre, was forschungsgeschichtlich bedingt ist. [...] Daher wüßte ich auch für diesen Zeitraum keine unmittelbare Bezeichnung, außer Neuzeitarchäologie oder Archäologie der Moderne.“ (E-Mail von Dr. Gerson H. Jeute an die Verfasserin, 06.10.2020, 15:07 Uhr.)

bei der Erforschung mesolithischer Handwerkerplätze, eisenzeitlicher Siedlungen oder den nachnutzungszeitlichen Abfallhalden von Sachsenhausen“ lebt.¹⁹⁴ Die Verbindung zu neurowissenschaftlichen Fragen zeigt sich vor allem in der Frage nach dem Erkenntnispotenzial im Prozess des „Merzens“ (siehe Kapitel 6.4.3).

Dem Phänomen einer „Enthistorisierung“¹⁹⁵ in der Kunstgeschichte wird in dieser Studie durch eine dezidiert historische Untersuchung begegnet. Insbesondere gilt dies für den zweiten Teil, in dem lokal- und alltagshistorische Bezüge zu Hannover ebenso dargestellt werden, wie geschichtliche Entwicklungen aus der makrokosmischen Perspektive (beispielsweise die Industrialisierung) (siehe Kapitel 3).

Die Quellenauswahl der Dissertation erstreckt sich über den vielfältigen Bestand von Schriften und bildnerischen Werken aus Schwitters Frühwerk vornehmlich bis in die 1920er Jahre hinein – eine Quelle mit programmatischem Charakter stammt hingegen aus dem Jahr 1931¹⁹⁶. Zunächst seien hier die schriftlichen Quellen vorgestellt. An einigen Stellen werden Briefe herangezogen, um Hintergrundinformationen darzulegen.¹⁹⁷ Des Weiteren dienen Quellen, in denen autobiografische Berichte zu lesen sind, ebenfalls zur Vertiefung.¹⁹⁸ Daneben stehen einige programmatische Texte von Schwitters. Darin erklärt er beispielsweise „Merz“ oder andere kunsttheoretische Überlegungen.¹⁹⁹ Nicht zuletzt werden in dieser Arbeit lyrische beziehungsweise künstlerisch angelegte Schriften herangezogen, um vertiefende Deutungen unter anderem im biografischen²⁰⁰ oder historischen Kontext²⁰¹ zu ermöglichen. In diesem Zusammenhang sind zwei Prosatexte hervorzuheben, die an mehreren Stellen zur historischen Kontextualisierung herangezogen werden, da in ihnen die Übertragung der „realen“ Welt auf „Merz“ besonders nachvollziehbar

¹⁹⁴ E-Mail von Dr. Gerson H. Jeute an die Verfasserin, 06.10.2020, 15:07 Uhr. Jeute weist in der E-Mail zudem darauf hin, dass der Aspekt der Wiederverwendung bei Schwitters bedeutsam sei und verweist dabei auf Forschungsansätze aus der Archäologie.

¹⁹⁵ Michalski 2015, S. 151.

¹⁹⁶ Schwitters, *Ich und meine Ziele*, 1931.

¹⁹⁷ Diese werden maßgeblich durch Nündels Briefsammlung belegt: *Briefe* 1974.

¹⁹⁸ Hier sind vor allem folgende Quellen zu nennen: Schwitters, *Daten aus meinem Leben*, 1926; Schwitters, *Herkunft, Werden und Entfaltung*, 1920/21; Schwitters, *Kurt Schwitters*, 1927; Schwitters, *Kurt Schwitters*. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930.

¹⁹⁹ Zu nennen sind hier vor allem: Schwitters, *An alle Bühnen der Welt*, 1919; Schwitters, *Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch)*, 1910; Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924; Schwitters, *Die Merzmalerei*, 1919; Schwitters, *Manifest Proletkunst*, 1923; Schwitters, *Materialien zu meinem Werk über das Problem der reinen Malerei (dritter Versuch)*, 1910; Schwitters, *Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920)*, 1920; Schwitters, *Merz*, 1924; Schwitters, *Zur abstrakten Kunst*, 1910; Schwitters, *1 Die Merzbühne*, 1919.

²⁰⁰ Dazu zählen unter anderem: Schwitters, *Ich schreite hinaus*, 1912; Schwitters, *Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt*, 1922;

²⁰¹ Beispielsweise: Schwitters, *An Anna Blume*, um 1919; Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, 1919; Schwitters, *Arbeiterlied*, 1920; Schwitters, *Herbst*, 1909; Schwitters, *Himbeerbonbon*, um 1920; Schwitters, *Keuchender Hunger*, um 1919; Schwitters, *Krieg*, 1923; Schwitters, *MPD*, 1923; Schwitters, *An Johannes Molzahn, Gedicht 37*, 1919; Schwitters, *Die Raddadistenmaschine*, 1921.

wird: „Die Zwiebel“²⁰² und „Franz Müllers Drahtfrühling“²⁰³ (siehe Kapitel 3). Einige Schriften von Schwitters sowie Hintergrundinformationen bietet die Veröffentlichung „Die Reihe Merz“, die von Ursula Kocher, Isabel Schulz sowie der Kurt und Ernst Schwitters Stiftung 2019 herausgegeben und online zugänglich wurde.²⁰⁴ Diese Publikation beinhaltet zum einen die komplette Schwitterssche „Merz“-Zeitschrift²⁰⁵ und bietet zum anderen Kommentare und Erläuterungen dazu. Neben Schriften von Schwitters selbst werden auch diejenigen von Zeitgenossen herangezogen. Hier sind vor allem schriftliche Quellen von Raoul Hausmann²⁰⁶, Richard Huelsenbeck²⁰⁷ und Christof Spengemann zu nennen.²⁰⁸ Die Auswahl bildnerischer Werke soll – den Fragen der vorliegenden Arbeit entsprechend – ein möglichst breites Spektrum von Gattungen, Techniken, Gestaltungszugängen (wie Abstraktion und Gegenständlichkeit) und Motiven in Schwitters’ Frühwerk bis in die 1920er Jahre hinein beinhalten. Auf diese Weise soll Schwitters’ Frühwerk erfassbar werden. Dabei war es wichtig, einzelne Werken detaillierter zu untersuchen, um trotz der Fülle an Werken, vertiefende Aspekte darlegen zu können. Beispiele dafür sind die Collage „Merzz. 22“ (1920) (Abb. 2), das „Merzbild 25 A Das Sternbild“ (1920) (Abb. 10), die Stempelzeichnung²⁰⁹ „Belegexemplar“ 1919 (Abb. 13), die Zeichnungen mit dem Motiv des „Einsamen“ 1918 (Abb. 27) oder das „Porträt der Tochter Cassirer“ (1919) (Abb. 53). Ein grundsätzliches Kriterium bei der Wahl war, dass jeweils erörterte Aspekte möglichst anschaulich nachvollziehbar werden. Die Auswahl der Werke von Max Ernst orientierten sich an der Vergleichbarkeit und Anschaulichkeit bezüglich Techniken und Motiven (siehe Kapitel 14.5).

Aus den erörterten Themenbereichen ergibt sich die Strukturierung der vorliegenden Arbeit in fünf Hauptteile: Im ersten Teil wird die Begriffszuschreibung der „Bürgerlichkeit“ bei Schwitters reflektiert. Dabei werden sowohl der Begriff des „Bürgertums“ als auch die historisch gewachsene Typisierung des „Hannoveraners“ erörtert, um anschließend die Anwendbarkeit des Begriffes auf Schwitters zu prüfen. Anschließend werden im zweiten Teil lokal- und alltagshistorische Aspekte zur

²⁰² Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919.

²⁰³ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920; Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922; Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1922; Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922. Die „Rede Alves Bäsensstiels“ wird hier ebenfalls genannt, da sie zum Komplex der Geschichte „Franz Müllers Drahtfrühling“ zählt: Schwitters, Rede Alves Bäsensstiels (aus Franz Müllers Drahtfrühling), wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922.

²⁰⁴ Schwitters, Die Reihe Merz, 1923–1932.

²⁰⁵ Beispielsweise MERZ 1 (1923).

²⁰⁶ Hausmann 1918; Hausmann 1919; Hausmann 1972.

²⁰⁷ Huelsenbeck 1918; Huelsenbeck 1920 [1]; Huelsenbeck 1920 [2]; Huelsenbeck 1920 [3]; Huelsenbeck 1964; Huelsenbeck 1965.

²⁰⁸ Spengemann 1919; Spengemann 1920; Spengemann 1991.

²⁰⁹ Schwitters schuf die Gruppe der Stempelzeichnungen in seinem Frühwerk nach der Erfindung von „Merz“. Durch die Verbindung aus graphischen und typographischen Elementen rückte Schwitters durch die Stempelzeichnungen näher an die Verwischung der Grenzen zwischen den Kunstbereichen. (Elderfield 1987, S. 51.)

Kontextualisierung des Frühwerks von Schwitters behandelt. Hierzu werden zunächst materielle und motivische Aspekte in den Blick genommen, um diese anschließend auf historische Kontexte wie die Industrialisierung, die Verdrängung der ländlichen Welt oder den Ersten Weltkrieg beziehen zu können. Darauf aufbauend werden folgende Einzelaspekte der lokal- und alltagshistorischen Kontextualisierung näher betrachtet: das Bankwesen, Notzustände und revolutionäre Kräfte, das Jahr 1919 sowie die kulturelle Situation in Hannover. Daran anknüpfend wird das Gedicht „An Anna Blume“ insbesondere im Hinblick auf den Kontext seiner Entstehung hin vorgestellt. Dies bietet eine Grundlage für weitere Erörterungen. So kann die Auseinandersetzung mit Aspekten der avantgardistischen Kunstszene auf dem Weg zur „Merz“-Kunst erfolgen, in der vornehmlich nach der Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus gefragt wird. Zur Orientierung werden dabei zunächst Entstehungskontexte des Dadaismus in Zürich, Berlin und Köln dargelegt. Anschließend wird die persönliche Position von Schwitters innerhalb der Avantgarde erörtert, wobei seine Beziehungen zur „Sturm“-Galerie und dem Dadaismus dargestellt werden. Im Anschluss daran wird ein Teil des Netzwerkes von Schwitters behandelt, um der Vorstellung von Schwitters als Außenseiter zu begegnen. Darauf erfolgt die Diskussion über Abgrenzungs- und Zugehörigkeitsmechanismen in der Avantgarde, die bestimmte Probleme offenbart. Dabei wird das Erklärungsmodell der frühen Schwitters-Forschung für die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus diskutiert, in dem das „Politische“ als maßgebliche Kategorie verwendet wurde. Darauf baut der motivische, technische und interpretative Vergleich zwischen Max Ernst und Kurt Schwitters auf, in dem außerdem Fragen nach Aspekten der Mythenbildung, Erkenntnisbezügen, Trompe-l’Œil-Effekten sowie dem Zufallsprinzip diskutiert werden. Abschließend werden die avantgardistischen Verstrickungen der Einordnungsproblematik, die sich in der Forschung niedergeschlagen haben, erörtert. Im vierten Teil wird nach dem formalen und stilistischen Wandel im Frühwerk von Schwitters gefragt, wobei die Frage nach Querverbindungen im Zentrum steht. Dabei werden zunächst das Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“ sowie Schwitters’ Œuvre nach der Erfindung von „Merz“ analysiert und vorgestellt, um im Anschluss einzelne Aspekte der Querverbindungen zu untersuchen. Der linearen entwicklungshistorischen Kunstgeschichte wird auf diese Weise ein netzartiges Modell gegenübergestellt, in dem „Merz“ nicht nur einem linearen Weg folgt, sondern bereits im Frühwerk angedeutet ist. Im fünften und letzten Teil werden philosophische Aspekte in „Merz“ zur Sprache gebracht, wobei zunächst die Dualismus-Problematik zwischen „Außen“ und „Innen“ diskutiert wird. Anschließend werden drei Aspekte der Philosophie im Frühwerk von Schwitters und in „Merz“ erörtert: die Frage nach der „Innerlichkeit“, die Logik in „Merz“ nach Wiesing sowie das Erkenntnisstreben in „Merz“. Die Analysen dieses fünften Teils der Arbeit bauen auf den Erörterungen der vorausgehenden Kapitel auf. Dementsprechend wird die Philosophie von „Dada“ knapp vorgestellt, um den Vergleich zwischen „Dada“ und „Merz“ auch in Bezug auf die Analyse einer philosophischen Bedeutung darstellen zu können. In einem abschließenden Exkurs wird ein

bekanntes Zitat aus Goethes „Faust“ zum Ausgangspunkt einer vergleichenden Deutung gewählt, die metaphorisch verstanden werden soll.

In einem abschließenden Fazit werden Antworten auf die leitenden Fragen gegeben und die eingangs formulierten Thesen überprüft. Zudem wird die vorliegende Dissertation in die Forschungsgeschichte eingeordnet. Neu aufgekommene Themenkomplexe und Fragen werden als Ausblick für die weitere Forschung genannt.

2 „Bürgerlichkeit“: Probleme der Definition und historischen Entwicklung

Schwitters' Œuvre wird häufig mit einer Widersprüchlichkeit in seinem Leben erklärt: Ein Künstler des 20. Jahrhunderts, der einerseits avantgardistische Ideen produzierte, pflegte andererseits einen oftmals als „bürgerlich“ beschriebenen Lebensstil in der „provinziellen“ Stadt Hannover.²¹⁰

Was ist gemeint, wenn in der Schwitters-Forschung der Begriff des „Bürgerlichen“ als Erklärungsmodell für seine Kunst sowie seine Entwicklung zur „Merz“-Kunst angeführt wird?

In diesem Kapitel soll zunächst dargelegt werden, wie die Vorstellung von Schwitters' „Bürgerlichkeit“ entstand. Die Charakterisierung von Kurt Schwitters als „bürgerliche“ Person bildete einen grundlegenden Faktor für das Verständnis seines Werks. So wurde ein Verständnis geprägt, das auf einer Kategorisierung

²¹⁰ Deutlich wird dieses Verständnis beispielsweise in den Beschreibungen von Michael Erlhoff, die eine Vorstellung von einer biedermeierlich-spießigen „Bürgerlichkeit“ prägen: „So, wie der Bürger eben privat und öffentlich trennt: Helma Schwitters im Lehnstuhl, Kurt auf dem Biedermeiersofa an ihrer Seite. Das Ehepaar Schwitters lebt ganz normal, wohnt im elterlichen Haus [...]. Man geht spazieren, spielt im Wasserclub.“ (Erlhoff ²1987, S. 31.) Zur Untermuerung seiner Beschreibung zitiert Erlhoff weiter Richard Huelsenbeck (ohne Fußnote), der Schwitters ohnehin feindlich gegenüberstand: „Er lebte wie ein viktorianischer Kleinbürger“, schrieb der Metropolen-Dadaist Richard Hülsenbeck.“ Dann löst er auf: „Hülsenbeck nämlich hatte sich getäuscht, denn hier saß kein viktorianischer Kleinbürger, sondern ein Künstler, [...]“ (Erlhoff ²1987, S. 31.)

beruht und aus heutiger Sicht zu überdenken ist.²¹¹ Anschließend werden Aspekte des Begriffes „Bürgertum“ erörtert. Der Begriff stellt eine über Jahrhunderte gewachsene Kategorie sozialer Gruppen dar. Es wird stichwortartig dargelegt, dass diese Kategorie zeitübergreifend nie abschließend definiert werden kann. Im Hinblick auf Schwitters ist ein weiterer Aspekt des Begriffes zu beachten: Die Kategorisierung von Schwitters als „bürgerlicher“ Charakter beruht nicht zuletzt auf einer im 19. Jahrhundert geprägten Typisierung des „bürgerlich-provinziellen“ Hannoveraners. Dies wird im Folgenden erläutert. Abschließend wird die Anwendbarkeit des Begriffes „Bürgerlichkeit“ auf Kurt Schwitters diskutiert und gezeigt, dass allein die Vielschichtigkeit des Begriffes eine fundiert begründete Kategorisierung ausschließt. Dies bietet eine Grundlage für ein neues Verständnis von Schwitters und „Merz“, das nicht auf der Dichotomie zwischen Bürgerlichkeit und Anti-Bürgerlichkeit basiert.

2.1 „Bürgerlichkeit“ in der Schwitters-Forschung

In der frühen posthumen Schwitters-Forschung ab den 1970er Jahren wurde versucht, eine Vorstellung von der Person Schwitters zu geben, indem das Bild eines typischen „Hannoveraners“ zu Schwitters' Zeit gezeichnet wurde. Der überwiegende Teil der Schwitters-Forschung folgte diesem Ansatz: von anekdotischen und biografischen Beschreibungen zur Destillation dessen, was als „hannoversch“ galt; anhand dieser Vorstellung wurde dann eine Beschreibung der Person Kurt Schwitters vorgenommen.²¹²

Dieser Ansatz hat der Schwitters-Forschung zunächst ein Verständnis des Künstlers eröffnet. Lach beschreibt das Ergebnis, das in der Sekundärliteratur sowie im allgemeinen Verständnis von Kurt Schwitters vorherrscht: „Bewußt lebte er einerseits wie ein bürgerlicher Hannoveraner, andererseits wie ein avantgardistischer Internationaler.“²¹³

Eine ausdifferenzierte Definition des Begriffes „Bürgerlichkeit“ fehlt in diesen Schlussfolgerungen der Schwitters-Forschung. Stellenweise entsteht der Eindruck, dass eine überzeitlich gültige Definition vorausgesetzt wurde. Dies schließt jedoch die unterschiedliche Bedeutung des Begriffes „Bürgertum“ in der Geschichte aus. Zudem ist in diesen Ansätzen der Schwitters-Forschung eine Reflexion über die unterschiedliche Bedeutung des Begriffes „Bürgerlichkeit“ zu Schwitters' Lebzeiten sowie zur Zeit der frühen posthumen Schwitters-Forschung selbst nicht erkennbar.

²¹¹ Otto Brunner schreibt: „Wir können allgemeine Generalisierungen und Typisierungen nicht entbehren. Wir sind uns aber auch klar darüber, daß sie nicht allzuviel leisten, daß ein sehr allgemeiner Begriff des Bürgers wohl aufzustellen ist, aber wenig aussagt.“ (Brunner ²1974, S. 17.)

²¹² „Seine Freunde sahen in ihm mit gewissem Recht immer den typischen Hannoveraner. Schmalenbach, C. Giedion-Welcker und Vahlbruch versuchen deshalb, Schwitters' Lebenswerk von seinen hannoverschen Wurzeln her zu bestimmen.“ (Lach 1971, S. 10.)

²¹³ Lach 1971, S. 12.

Die Verwendung des Begriffes als Schimpfwort war besonders seit den 1960ern etabliert. In diesen Jahren, von denen auch die frühe posthume Schwitters-Forschung geprägt war, wurde der Begriff „Bürgerlichkeit“ mit dem des „Spießbürgertums“ assoziiert.

In der frühen posthumen Schwitters-Forschung wurde das „Bürgerliche“ in Hannover beinahe zu einer Art „Universalerklärung“ – häufig wirkt dies in der Forschungsliteratur aus dieser Zeit, als sei Schwitters’ künstlerische Entwicklung auf seinen Spagat zwischen dem „Bürgerlichen“ und seinem Ausbruch aus dieser sozialen Sphäre zurückzuführen. – Schwitters habe „die Bürger geschreckt und selbst als Bürger gelebt“.²¹⁴ Elderfields Interpretation von „An Anna Blume“ stützt sich ebenfalls auf diese Dichotomie (siehe Kapitel 3.7).²¹⁵ Die Vorstellung vom Zwiespalt zwischen „Bürgertum“ und „Künstlertum“ fasziniert nach wie vor.²¹⁶ Der Gegensatz zwischen „bürgerlich“ und „anti-bürgerlich“ wurde grundlegend für ein Verständnis von Schwitters und seiner Kunst.

2.2 Der Begriff des „Bürgertums“

Hier kann keine erschöpfende Diskussion des Begriffes des „Bürgertums“ im Allgemeinen erfolgen.²¹⁷ Eine chronologische Darstellung soll aber den breiten Bedeutungshorizont des Begriffes zeigen.

Der Begriff des „Bürgers“ umschreibt eine historisch gewachsene, vielschichtige Typisierung. Das Bürgertum ist deshalb spätestens seit den Entwicklungen in der Neuzeit nicht eindeutig definiert.²¹⁸ Über die Jahrhunderte hinweg ist der Begriff „in einem anachronistischen Sprachgebrauch von der Publizistik fortgeschleppt“²¹⁹ worden und dient seit den 1960er Jahren häufig einer „polemischen Kritik“.²²⁰ In diesem Sinne ist auch die Beschreibung von Schwitters’ „bürgerlicher“ Lebensweise zu verstehen.

Eine dem heutigen Verständnis entsprechende Definition liefert Hans-Joachim Bieber: „Mit Bürgertum ist dabei jener Teil der Gesellschaft gemeint, der sich zu Beginn dieses Jahrhunderts in Deutschland vom Adel auf der einen, den Bauern auf der zweiten und der Arbeiterschaft auf der dritten Seite unterschied, ohne daß

²¹⁴ Nündel 1981, S. 8. „Aus dem anpassungsbereiten, introvertierten, kränkelnden, melancholischen Schwitters wurde ein Bürgerschreck, dessen scheinbar unverwüsthche Vitalität sich in den vielfältigsten Aktivitäten, in hinreißendem Charme und in einer schier unerschöpflichen künstlerischen Produktivität äußerte.“ (Nündel 1981, S. 21.)

²¹⁵ Vgl. Elderfield 1987, S. 39–41.

²¹⁶ Rudi Fuchs bemerkt ebenfalls, dass Schwitters „meistens als ein irgendwie abseitiges Individuum betrachtet“ wurde. (Fuchs 2000, S. 15.)

²¹⁷ Dazu existiert bereits ein tiefgreifender Diskurs. Vgl. dazu: Hettling 2014.

²¹⁸ Katenhusen 1998, S. 19.

²¹⁹ Brunner ²1974, S. 18.

²²⁰ Hettling 2014, S. 23.

jeweils eine scharfe Abgrenzung möglich wäre.²²¹ Auch diese Definition ist letztlich nicht ganz eindeutig, denn die Eingrenzung einer „bürgerlichen“ Klasse ist kaum möglich.²²²

Die Entstehung des Begriffes reicht bis in die griechische Antike zurück, in der als maßgebliches Kriterium für Bürger eine politische Teilhabe bestimmend wurde. Diese war an einen gewissen Status und die Zugehörigkeit zu einer besitzenden und als „frei“ klassifizierten sozialen Schicht gebunden.²²³ Schon in dieser Zeit zeichneten sich die Bürger durch eine hohe Konformität sowie die Einhaltung gewisser Normen aus. Die Bürger sollten an der Herrschaft partizipieren und sich dieser gleichzeitig unterordnen können.²²⁴

Im Mittelalter veränderte sich der Begriff, wobei der Aspekt der Arbeit bedeutsam wurde. Während Arbeit in der Antike ausdrücklich nicht zu den Tätigkeiten der Bürger zählte und stattdessen vielmehr die Nicht-Arbeit ein Kriterium für den „freien“ Status der Bürger war, wurden arbeitende „Kaufleute und Handwerker“ im Mittelalter zu Bürgern.²²⁵ Zudem veränderte sich die territoriale Zuschreibung, denn neben den Bezug zur Stadt trat derjenige zur Burg. In der deutschen Sprache wurde dieser Bezug ausschlaggebend für die Wortherkunft der Bezeichnung „Bürger“.²²⁶ Der Anspruch an einen gewissen ständischen Status, an den „Rechte und Pflichten“ gebunden waren, blieb bestehen: Nicht alle Bewohner des Herrschaftsbezirkes galten als „Bürger“.²²⁷

Das aristotelische Verständnis von Politik und Stadt, in dem der Bürger ein Teilhaberecht am politischen Geschehen besitzt, wurde der Orientierungspunkt für Gelehrte im 16. und 17. Jahrhundert. Der Konsens über die politische Teilhabe der Bürger innerhalb der Stadt blieb bestehen.²²⁸ Das Mitbestimmungsrecht der Bürger in der Politik untergliederte sich in der Frühen Neuzeit in drei Gruppen: Erstens den Rat, der eine führende Rolle einnahm; zweitens diejenigen Bürger, die aktive politische Mitbestimmungsrechte besaßen; drittens die Bürger, denen zwar „Rechtssicherheit und Rechtsgleichheit“ zugesprochen wurden, die aber keine politischen Rechte wie das Wahlrecht genossen.²²⁹ Insgesamt etablierte sich in der

²²¹ Bieber 1992, S. 15.

²²² „Es ist deshalb fraglich, ob das Bürgertum als Klasse bezeichnet werden kann. In rein ökonomischem Sinne gewiß nicht. Benutzt man den Klassenbegriff jedoch zur Bezeichnung von Großgruppen, die [...] ähnliche Bewußtseinszüge und Lebensweise zeigen, läßt er sich durchaus auf das Bürgertum des deutschen Kaiserreichs anwenden.“ (Bieber 1992, S. 21.) Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Zugehörigkeit zum Bürgertum als Folge der Industrialisierung eingeschränkt, sodass nur noch „Unternehmer, freie Berufe und Angehörige des Bildungsbürgertums“ zu dieser Kategorie zählten. Einzelhändler zählten seitdem mehr zum Kleinbürgertum als zum Großbürgertum. (Bieber 1992, S. 21.)

²²³ Hettling 2014, S. 7.

²²⁴ Sowohl Platon als auch Aristoteles berichten davon; Vgl. Hettling 2014, S. 8.

²²⁵ Hettling 2014, S. 8.

²²⁶ Vgl. Hettling 2014, S. 8.

²²⁷ Hettling 2014, S. 9.

²²⁸ Löther 1994, S. 122f.

²²⁹ Löther 1994, S. 124.

Frühen Neuzeit ein Kanon „bürgerlicher“ Rechte, die feststehend, unwiderruflich und ein Schutz für den Einzelnen waren.²³⁰

Nach und nach verlor der „Bürger“-Begriff immer mehr an Kontur. Der Verlust der aktiven politischen Teilhabe für viele als „Staatsbürger“ bezeichnete Bewohner einer Stadt wurde seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend als problematisch angesehen. In der Französischen Revolution erreichte diese rechtliche Diskrepanz zwischen den Menschen ihren Höhepunkt, sodass die Begriffe „bourgeois als Stadtbewohner, citoyen als Staatsbewohner“ klar getrennt wurden, wobei letzterer eine Aufwertung erfuhr.²³¹

Eine solche begriffliche Dichotomie fehlte in Deutschland zur gleichen Zeit. Stattdessen entwickelten sich „bürgerliche“ Tugenden, die dem Wohl des Herrschaftssystems dienten. Zur Abgrenzung zwischen den sozialen und ständischen Gruppen bestand zwischen „Bauern-, Bürger- und Adelsstand“, wobei der „Bürger“-Begriff nach wie vor an die Stadt gebunden war.²³²

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in Frankreich, Deutschland und England in verschiedenen Ausprägungen der Begriff der „Mittelklasse“, zu dem diejenigen zählten, die in gewissem Maße über Besitz, Unabhängigkeit und politischer Teilhabe verfügten. Gewissermaßen fungierte dieser Begriff als ideologisch aufgeladener Versuch, sozial feststehende Unterschiede zwischen den Ständen zu verschleiern, indem beispielsweise Aufstiegsmöglichkeiten betont wurden.²³³

Die Verschiebung der Dimensionen von politischer Teilhabe und unwiderrufbaren Rechten für die „Bürger“ seit der Frühen Neuzeit mündete Ende des 18. Jahrhunderts in Debatten über die Gewichtung der politischen Faktoren in der Frage danach, ob die „Glückseligkeit der Untertanen oder das Recht und die Freiheit des Bürgers“²³⁴ zu verfolgen seien. Die revolutionären Entwicklungen um 1800 ließen den „Bürger“-Begriff in „Frontstellung gegen den Adel“²³⁵ treten. Immanuel Kant etablierte drei politische Ebenen, die den Bürger betreffen sollten: „die Freiheit als Mensch“, „die Gleichheit als Untertan“ und die „Selbständigkeit“ des Bürgers, der an der Gesetzgebung mitwirkt.²³⁶

Mit der Eingliederung der städtischen Politik in die Staatspolitik wurden Rechte der Bürger ab dem 19. Jahrhundert zentralstaatlich festgelegt.²³⁷ Die begriffliche „Trennung von Staat und Gesellschaft“²³⁸ führte zu neuen Entwicklungen im Bereich der sozialen Gleichstellung. Nach Hegel war die Gesellschaft „das von

²³⁰ Hettling 2014, S. 11.

²³¹ Hettling 2014, S. 10.

²³² Hettling 2014, S. 11.

²³³ Steinmetz 1994, S. 178.

²³⁴ Hettling 2014, S. 11.

²³⁵ Hettling 2014, S. 14.

²³⁶ Hettling 2014, S. 12.

²³⁷ Hettling 2014, S. 12.

²³⁸ Hettling 2014, S. 12.

Herrschaft gelöste System der Bedürfnisse“; nach Marx war sie eine „bourgeoise Klassengesellschaft“, in der soziale Unterschiede eine übergeordnete Rolle spielten.²³⁹

Ständische Kategorien blieben im 19. Jahrhundert weiter bestehen und entwickelten sich allmählich in Richtung Demokratie. Seit der Französischen Revolution war die Utopie der Gleichheit die maßgebliche Instanz in der Entwicklung der Gesellschaft. In diesem Zusammenhang fiel dem „Bürger“-Begriff eine anpassungsfähige Rolle zu: Er konnte sowohl für liberale als auch für konservative Ansätze verwendet werden, denn „Gleichheit“ und „Ungleichheit“ waren in ihm vereint.²⁴⁰ Besonders in Deutschland wurde deshalb im 19. und 20. Jahrhundert eine klare Abgrenzung der Bürger zunehmend verhindert. Eine Durchsetzung der Vorstellung von einer „bürgerlichen“ Lebenswelt erfolgte ab dem 20. Jahrhundert.²⁴¹ Mit der Einbindung der Gelehrten in die Kategorie des „Bürgertums“, in der auch andere Berufsgruppen vereint waren, entwickelte sich ab dem 19. Jahrhundert eine Abspaltung dieser Gruppe.²⁴²

Der Begriff des „Bildungsbürgertums“ entstand später: Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er geprägt; nach dem Zweiten Weltkrieg setzte er sich allgemein durch.²⁴³ An der Formierung dessen, was in der frühen Schwitters-Forschung mit dem Begriff des „Bürgerlichen“ gemeint war, ist das „Bildungsbürgertum“ maßgeblich beteiligt. Das sogenannte „Bildungsbürgertum“ ist im „Prozeß jener Verbürgerlichung im Hinblick auf die Kultur und die Künste deutlich aktiver“ gewesen als das „Wirtschaftsbürgertum“.²⁴⁴ Der Prozess schließt nicht nur als „bürgerlich“ empfundene Formen der sogenannten „Hochkultur“ ein, sondern auch den Alltag betreffende Bereiche wie Werte, Normen, Kommunikationsformen und Verhaltenscodes.²⁴⁵

Eine negative Konnotation des Begriffs des „Bildungsbürgertums“ entwickelte sich genau zu Beginn der Karriere und der Herausbildung des künstlerischen Images von Kurt Schwitters und „Merz“²⁴⁶: Mit der Weimarer Verfassung (1919), nach der das Wahlrecht auf Frauen und ein breiteres Altersspektrum ausgeweitet worden war, verlor die rechtliche Ebene für den Begriff des „Bürgers“ an Bedeutung. An die Stelle der ständischen trat die kulturelle Ebene, die ab diesem Zeitpunkt konstitutiv für den „Bürger“-Begriff wurde.²⁴⁷ Somit steht Schwitters' Weg

²³⁹ Hettling 2014, S. 12f.

²⁴⁰ Hettling 2014, S. 13.

²⁴¹ Hettling 2014, S. 14.

²⁴² Hettling 2014, S. 15.

²⁴³ Hettling 2014, S. 15f.

²⁴⁴ Katenhusen 1998, S. 20.

²⁴⁵ Katenhusen 1998, S. 20.

²⁴⁶ „Wie Jürgen Engelhardt herausarbeitet, bildet sich der Begriff des Bildungsbürgertums als ‚Negativchiffre‘ erst um 1920 heraus: [...]“ (Katenhusen 1998, S. 43, Fußnote 75. Katenhusen bezieht sich auf: Engelhardt, Ulrich: ‚Bildungsbürgertum‘. Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts, Stuttgart 1986, S. 188f.)

²⁴⁷ Hettling 2014, S. 16.

zur „Merz“-Kunst exemplarisch für den Bedeutungswandel des Begriffs „Bürgertum“ in der Anfangszeit der Weimarer Republik.

Für den Gebrauch des „Bürger“-Begriffs in der posthumen Schwitters-Forschung seit den 1970er Jahren ist dessen Entwicklung nach 1945 aufschlussreich. In dieser Zeit spaltete sich die Ausdifferenzierung des Begriffes zwischen Ost und West. In der DDR verschwanden als „bildungsbürgerlich“ definierte Ansprüche allmählich, wobei ihr Potenzial für die Kritik an sozialistischen Versprechungen sowie der „bürgerliche“ Lebensstil nebeneinander existierten.²⁴⁸ In der BRD entwickelten sich in Verbindung mit dem Ende des Nationalsozialismus sowohl Skepsis gegenüber dem Bürgertum als auch ein Erhaltungswillen dieser gesellschaftlichen Instanz.²⁴⁹

Seit den 1960er Jahren – vor allem innerhalb der 68er Bewegung – diente der „Bürger“-Begriff in Rückbezug auf Marx erneut zur Abgrenzung im Klassenkampf. Mit der Frontstellung gegen den marxistisch verstandenen „Bürger“ wurde die Kritik an ökonomischer Ungleichheit lauter, bei der das Bürgertum als wohlhabend angesehen wurde. In der Gegenposition zu dieser marxistisch geprägten Kritik am Bürgertum wurde der Gleichheits-Anspruch im „Bürger“-Begriff wiederentdeckt. In diesem Zusammenhang wurde dem Bürgertum die Fähigkeit und der Wille zu einer politisch durchgesetzten Liberalitäts-Utopie im sozialen und ökonomischen Sinne positiv angerechnet.²⁵⁰

Die Vorstellung von Schwitters' Spagat zwischen Bürgerlichkeit und Anti-Bürgerlichkeit entspricht dieser Spannung in den Sichtweisen auf das Bürgertum seit den 1960er Jahren: Einerseits habe Schwitters als scheinbar finanziell abgesicherter „Bürger“ mit biedermeierlichem Lebensstil gelebt und sei deshalb von den Bedürfnissen und Problemen der schwächeren sozialen Schichten abgeschirmt gewesen. Andererseits konnte Schwitters – in Zusammenhang mit der Renaissance der positiv bewerteten bürgerlichen Liberalität und den Tugenden des Bildungsbürgertums – in der Schwitters-Forschung ab den 1960er Jahren in einer Art „Vermittlerrolle“ zwischen verschiedenen sozialen Gruppen gesehen werden.

Die Vorstellung vom biedermeierlich-bürgerlichen Lebensstil konnte die Schwitters-Forschung aus den Anfeindungen Richard Huelsenbecks²⁵¹ übernehmen, der in der Manier marxistischer Kapitalismuskritik Schwitters als Vertreter eines „spießigen“ Bildungsbürgertums verstand. Sogar Hans Richter, der einen lobenden Text über Schwitters schrieb und dessen „Freiheit“ betonte, war davon überzeugt, Schwitters sei „doch ein richtiger Spießler, eher geizig als freigiebig, Besitzer eines Hauses, dessen Etagen er vermietete und dessen Miete er selbst monatlich einkassierte.“²⁵² Der Begriff des „Spießbürgers“ war bereits in den Schriften der

²⁴⁸ Hettling 2014, S. 20.

²⁴⁹ Hettling 2014, S. 20f.

²⁵⁰ Hettling 2014, S. 23.

²⁵¹ Huelsenbeck bezeichnete Schwitters als „den abstrakten Spitzweg, den Kaspar David Friedrich der dadaistischen Revolution“. (Huelsenbeck ³1965, S. 51.)

²⁵² Richter 1964, S. 145.

Dadaisten zur Zeit der Weimarer Republik enthalten. Raoul Hausmann schrieb 1919 den Text „Der deutsche Spießer ärgert sich“, in dem er Herwarth Walden, der mit Schwitters stark verbunden war, als „typische[n] deutsche[n] Spießer“²⁵³ angriff. Huelsenbeck beschrieb Schwitters' Antlitz als „Spießer-Physiognomie“²⁵⁴.

In diesem Zusammenhang fällt die Problematik der frühen Schwitters-Forschung seit den 1960er/70er Jahren auf, die Inhalte subjektiv geprägter Aussagen von Schwitters' Zeitgenossen (beispielsweise Huelsenbeck, siehe Kapitel 4.1) nicht nur einbezog, sondern oftmals als Beleg übernahm (siehe Kapitel 1). Auf diese Weise konnte Schwitters in der frühen Schwitters-Forschung mit Bezug auf den „Bürger“-Begriff und zwei damit verbundenen Positionen als avantgardistischer Künstler „gefeiert“ werden: Erstens konnte seine – im Gegensatz zum Dadaismus – als weniger radikal eingestufte politische Haltung auf seine Herkunft aus dem „Bürgertum“ zurückgeführt werden; zweitens konnte er als avantgardistisch geprägter „Revolutionär“ für Normenfreiheit im künstlerischen Bereich gerühmt werden. Dieses Verständnis wurde nicht ausdrücklich so formuliert, denn das war unnötig: Mit der Berufung auf den Spagat zwischen Bürgerlichkeit und Anti-Bürgerlichkeit war diese Bedeutung implizit mitgemeint und wurde verstanden und akzeptiert.

2.3 Typisierung des „Hannoveraners“

Die posthume Kategorisierung von Kurt Schwitters als „bürgerliche“ Person erfolgte letztlich stets über das Klischee von einem typischen „Hannoveraner“, dem etwas „Provinzielles“ und „Bürgerliches“ zugeschrieben wurde. Bei aller Freiheit und Einzigartigkeit, die er Schwitters' Person beimisst²⁵⁵, schreibt Hans Richter dennoch: „Dabei war alles, was er sprach, ganz und gar hannoveranisch, gesagt in einem zum Dichten und Sagen denkbar ungeeigneten Dialekt. Doch war alles so neu, daß man am Ende bereit war, hannoveranisch als Weltsprache anzunehmen.“²⁵⁶

Eine Arbeit aus dem Jahr 1934 beweist den fragwürdigen Charakter einer solchen Kategorisierung.²⁵⁷ Otto Lauffer zitierte eine Passage über „Hannoveraner“²⁵⁸ aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts²⁵⁹:

„Sie unterscheiden sich [...] durch mehr Schwerfälligkeit, Verdrossenheit, Indolenz, Widerspänstigkeit [sic!] gegen alles Neue, blindes und oft neidisches Verachten alles Fremden, vorzüglich wenn es auch teutschen Ursprungs

²⁵³ Hausmann 1919, S. 110.

²⁵⁴ Richter 1964, S. 142.

²⁵⁵ Richter 1964, S. 143.

²⁵⁶ Richter 1964, S. 143.

²⁵⁷ Lauffer 1934.

²⁵⁸ Lauffer 1934, S. 130.

²⁵⁹ Zitiert wird „Beneke, der Verfasser des anonymen Aufsatzes in den „Allgemeinen Geographischen Ephemeriden“ von 1808.“ (Lauffer 1934, S. 129.)

ist, eigensinniges Halten am Vorurtheile und einen fast an mürrisches Wesen und Unhöflichkeit grenzenden Ernst. Dagegen ist ihnen vielleicht auch Uneigennützigkeit, Genügsamkeit, Geradsinn, Beharrlichkeit, Treue an dem einmal Ergriffenen und Ausdauer in höheren Graden eigen.“²⁶⁰

In der ursprünglichen Abhandlung aus dem Jahr 1808 werden außerdem „eine eigene hannöversche Physiognomie im Schönen und hässlichen Sinne“²⁶¹ sowie „so unbehülfliche Justiz, so viel unfreundliches Wesen und so wenig freudiger Lebensgenuss“²⁶² als Typisierungskategorien genannt.

Die Zitate zeigen, dass die Vorstellungen vom „typischen Hannoveraner“, die auch in der Schwitters-Forschung Anwendung fanden²⁶³, bereits im frühen 19. Jahrhundert auftauchen. Sie veränderten sich seither kaum und lassen sich in den Beschreibungen über das „Bürgertum“ oder das „Provinzlerische“²⁶⁴ in Hannover zu verschiedenen Zeiten finden. Dies liegt begründet in der Geschichte Hannovers, denn diese ist geprägt vom wechselnden Status bezüglich der Selbstständigkeit und den Machtverhältnissen in der Stadt. Im Folgenden soll die Geschichte der Stadt Hannover skizziert werden, um die Entstehung der Vorstellung von der hannoverschen „Bürgerlichkeit“ aufzuzeigen.

Der Name „Hanovere“ ist erstmals im Jahr 1150 für einen Markttort überliefert.²⁶⁵ Dort konnte sich aufgrund der günstig gelegenen Fernhandelsstraßen ein Markt entwickeln.²⁶⁶ Zu dieser Zeit war Heinrich der Löwe Herzog von Sachsen.²⁶⁷ Dieser begann mit der Befestigung Hannovers, indem er einen Sandwall errichten ließ.²⁶⁸ Der von ihm initiierte Hoftag in Hannover trug zur Entwicklung der Stadt bei.²⁶⁹

Hannover war in die Auseinandersetzungen zwischen den Staufern und Welfen eingebunden, aus denen gegen Ende des 12. Jahrhunderts ein Stadtbrand resultierte: Nach einer erfolglosen Belagerung vor Braunschweig durch Heinrich VI. entstand in Hannover – da es auf dem Rückweg lag – ein Stadtbrand.²⁷⁰ Die Grafen von Roden – Lehnsherren der Stadt – ließen nach diesem Unglück Hannover wieder aufbauen.²⁷¹

²⁶⁰ Anonym 1808, S. 416. Lauffer ändert das Zitat ab und verzeichnet keine Fußnote (Lauffer 1934, S. 130.). Für die vorliegende Dissertation ist es unerheblich, ob die Abhandlung aus dem Jahre 1808 von Beneke verfasst wurde.

²⁶¹ Anonym 1808, S. 416.

²⁶² Anonym 1808, S. 417.

²⁶³ Vgl. Lach 1971, S. 10.

²⁶⁴ Lach 1971, S. 10.

²⁶⁵ Plath 1992, S. 25. Weiteres zum Begriff „Hanovere“: Vgl. Plath 1992, S. 24f.

²⁶⁶ Möller 1992, S. 34.

²⁶⁷ Plath 1992, S. 24.

²⁶⁸ Plath 1992, S. 26.

²⁶⁹ Möller 1992, S. 34.

²⁷⁰ Plath 1992, S. 28.

²⁷¹ Möller 1992, S. 34.

Im 13. Jahrhundert erlebte die Stadt entscheidende Wendungen. Während der Zeit, in der Graf Konrad III. von Lauenrode in Hannover „nahezu selbstständig“²⁷² agierte (1227–1239), wurde Hannover zu einer „Stadt im Rechtssinne“.²⁷³ 1241 verlieh Otto das Kind den Hannoveranern bürgerrechtliche Privilegien;²⁷⁴ Hannover erhielt so die Stadtrechte.²⁷⁵ Nach und nach entwickelte sich Hannover auch wirtschaftlich. Der genaue Zeitpunkt für den Eintritt Hannovers in die Hanse ist nicht bekannt; spätestens 1368 muss dies erfolgt sein.²⁷⁶ Die Mitgliedschaft in der Hanse scheint relativ passiv gewesen zu sein, denn auf den Hansetagen waren Stadtvertreter selten. Hannover war eine „wirtschaftlich doch relativ unbedeutende Stadt“²⁷⁷; dies ist allerdings im 13. und 14. Jahrhundert besonders in Relation zu „Hamburg, Lüneburg, Bremen, Braunschweig“ zu sehen.²⁷⁸ Obwohl Hannover im Vergleich zu anderen Städten wirtschaftlich weniger Aufsehen erregte, entwickelte sich durch Neubauten im 14. Jahrhundert auch in Hannover „das Selbstbewußtsein der Bürger“.²⁷⁹

Größere Bedeutung erlangte Hannover erst im 17. Jahrhundert. Im Dreißigjährigen Krieg blieb Hannover unversehrt, obwohl die umliegenden Orte seit 1625 zerstört wurden.²⁸⁰ Calenberg und Göttingen wurden 1636 Fürstentümer von Herzog Georg von Braunschweig-Lüneburg. Im selben Jahr erklärte der Fürst Hannover zu seiner Residenz.²⁸¹ Die Stadt entwickelte sich in der Folge sowohl baulich als auch rechtlich.²⁸²

Gegen Ende des Jahrhunderts – im Jahr 1692 – vollzog sich der weitere Aufstieg der Stadt, denn in diesem Jahr erhielt der Nachfolger von Herzog Georg von Braunschweig-Lüneburg die Kurwürde für Hannover und wurde damit der „erste Kurfürst von Hannover“.²⁸³ Diese Kurwürde wurde endgültig erst nach dem Tod von Herzog Ernst August von Braunschweig und Lüneburg, Kurfürst von Hannover, im Jahr 1713 anerkannt.²⁸⁴ Seine Gemahlin, die Kurfürstin Sophie, war Enkelin des Stuarts Jakob I. und brachte so die „Anwartschaft auf die englische Krone“ nach

²⁷² Plath 1992, S. 33.

²⁷³ Plath 1992, S. 34.

²⁷⁴ Hucker 1999, S. 678f.

²⁷⁵ Möller 1992, S. 34.

²⁷⁶ Vgl. Müller 1992, S. 84.

²⁷⁷ Müller 1992, S. 84.

²⁷⁸ Müller 1992, S. 83.

²⁷⁹ Möller 1992, S. 34.

²⁸⁰ Möller 1992, S. 32.

²⁸¹ Schnath 1964, S. 207f.

²⁸² „Dank der systematischen Bautätigkeit des Kaufmanns Johann Duve kam sie [die Calenberger Neustadt, A. L. v. C.] rasch voran, erhielt eigenes Stadtrecht mit einem herzoglichen Vogt, 1671 Marktprivileg, eine eigene (Hof- und) Stadtkirche St. Johannis und wurde auch in die seit 1645 begonnene neue Befestigung mit Bastionen, Schanzen und Wassergräben einbezogen.“ (Möller 1992, S. 34.)

²⁸³ Schnath 1959, S. 608f.

²⁸⁴ Schnath 1959, S. 608f.

Hannover.²⁸⁵ Georg Ludwig, ihr Sohn, wurde 1714 König von Großbritannien und Irland^{286, 287}

Die Personalunion zwischen Großbritannien und Hannover hatte beträchtliche Folgen für die Stadt. So führte beispielsweise der „Weggang des Hofes von Hannover“ zu einem Verlust auf Seiten der kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklung.²⁸⁸ Für die folgenden kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Großmächten erwies sich der isolierte Standort Hannovers als denkbar ungünstig. Während des Siebenjährigen Krieges wurde Hannover von den Franzosen okkupiert²⁸⁹ und später im Zuge der Napoleonischen Kriege ab dem Jahre 1803 von französischen Truppen besetzt.²⁹⁰ 1805 besetzte Preußen die Stadt.²⁹¹

Spätestens an dieser Stelle offenbart sich die Ursache für die Vorstellung vom rückständigen Hannoveraner: Während der Regentschaft von Georg IV. wurde Hannover im Jahre 1814 zum Königreich erhoben. Georg IV. führte Reformen nur sehr verzögert durch – er war ein „Feind liberaler Neuerungen“.²⁹² Durch den Wiener Kongress wurde Hannover zudem vergrößert.²⁹³ Nur langsam ließen sich die Wirtschaft, die Kultur und der Hofstaat in Hannover wiederaufbauen²⁹⁴; „Hannover wurde wieder zu einer Stadt, in der es sich leben ließ.“²⁹⁵

Zu einer Reform der Stadtverfassung im Jahre 1824 zählte die Vereinigung der Alt- und Neustadt. Neben diesen territorial orientierten juristischen Bestimmungen beinhaltete die Stadtreform die Mitbestimmungsrechte der Bürgerschaftsvertretung, die allerdings „ohne wirklichen Einfluß“ in ihrer Position verharren mussten.²⁹⁶ In diesem bürgerrechtlichen Bereich zeigt sich, dass Hannover verhältnismäßig rückständig war. Erst mit der Verfassung von 1824 hatte Hannover das 19. Jahrhundert überhaupt erreicht.²⁹⁷ Zudem spielte auch die Industrialisierung in Hannover erst nach und nach eine größere Rolle.

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wuchs das bürgerliche Selbstbewusstsein in Hannover, sodass neben Kaufleuten auch Handwerker oder andere Vertreter des Mittelstandes zum Bürgervorsteherkolleg zählten. Mit dem Tod von Georg IV. und dem Amtsantritt seines Bruders Wilhelm IV. im Jahr 1830 war der Weg für eine liberalistische Reformpolitik im Sinne des Vormärz in Hannover geebnet. So

²⁸⁵ Schnath 1959, S. 608f.

²⁸⁶ Schnath 1964 (2), S. 210f.

²⁸⁷ Schnath 1959, S. 608f.

²⁸⁸ Möller 1992, S. 36.

²⁸⁹ Brosius 1997, S. 523f.

²⁹⁰ Riotte 2005, S. 119.

²⁹¹ Kalthoff 1964, S. 212f.

²⁹² Kalthoff 1964 (2), S. 213f.

²⁹³ Brosius 1994, S. 284.

²⁹⁴ Vgl. Brosius 1994, S. 284f.

²⁹⁵ Brosius 1994, S. 285.

²⁹⁶ Brosius 1994, S. 290.

²⁹⁷ Brosius 1994, S. 292.

folgten „das Gesetz zur Ablösung der bäuerlichen Lasten vom 30. November 1831 und das Staatsgrundgesetz vom 26. September 1833“.²⁹⁸

Die Typisierung des Hannoveraners im 19. Jahrhundert als wenig aufgeschlossener Bürger beruht nicht allein auf der verzögerten bürgerlich-liberalen Politik oder der Industrialisierung. Die Errungenschaften des gesellschaftlichen Fortschritts, die sich allmählich in Hannover durchzusetzen schienen, wurden in den 1830er Jahren wieder zerstört. Mit dem Regierungsantritt von Ernst August, Herzog von Cumberland, dem Bruder und Nachfolger von Wilhelm IV. in Hannover²⁹⁹, kam das Klischee des rückständigen Hannoveraners auf. Ernst August war als strenger „erkonservativer, allen politischen Neuerungen abgeneigter Mann“ bekannt.³⁰⁰ Die bürgerliche politische Teilhabe – das Staatsgrundgesetz und die Ständeversammlung –, die gerade erst in Kraft getreten waren, wurden von Ernst August 1833 für ungültig erklärt.³⁰¹

Im Zuge der Märzrevolution 1848 wurden auch in Hannover bürgerlich-liberale Forderungen laut, die in der Stadt aber keine nachhaltigen Ergebnisse erzielen konnten. Seit Juni 1848 war die Bürgergarde in die Stadtverfassung integriert, doch sie blieb nicht lange bestehen. Nachdem es zu Tumulten gekommen war, wurde die Bürgerwehr bereits neun Jahre später aufgelöst.³⁰² Die Errungenschaften der Märzrevolution hatten sich trotz der konservativen Kräfte auch in Hannover durchgesetzt, sodass Georg V. bei seinem Amtsantritt 1851 die Achtung der liberalen Verfassung von 1848 ankündigte. Kurz darauf war erkennbar, dass Georg V. diesem Versprechen nicht nachkommen würde, denn er war ein Befürworter der alten monarchischen Ordnung. Als 1855 die demokratischen Rechte der Verfassung ausgelöscht worden waren, entstand erneut eine Opposition der Hannoveraner gegen den König. Bürgerlich-liberale Gegenpositionen wurden mit aller Macht unterdrückt.³⁰³

Mit dem Liberalismus entwickelte sich eine Bewegung, die sich für den deutschen Nationalstaat einsetzte und den „Deutschen Nationalverein“ hervorbrachte. Für Hannover kündigten sich damit erhebliche Machtverluste an, denn dieses politische Lager forderte „einen Zusammenschluß der deutschen Bundesstaaten zu einem Staatenbund unter Preußens Führung“.³⁰⁴ Auch diese nationalstaatlichen Bestrebungen wurden in Hannover unter Georg V. bekämpft: Anhänger der Bewegung wurden systematisch aus dem Staatsdienst ferngehalten oder mussten als Kaufleute ihre Bekenntnisse zur national-liberalen Bewegung zurückziehen.³⁰⁵

²⁹⁸ Brosius 1994, S. 299.

²⁹⁹ Brosius 1994, S. 305.

³⁰⁰ Brosius 1994, S. 305.

³⁰¹ Brosius 1994, S. 305. Es entstand ein reger Protest gegen diese Entmachtung, bei dem die „Göttinger Sieben“ entscheidend mitwirkten. (Brosius 1994, S. 305.)

³⁰² Brosius 1994, S. 310.

³⁰³ Brosius 1994, S. 311.

³⁰⁴ Brosius 1994, S. 311.

³⁰⁵ Brosius 1994, S. 312.

Georg V. sträubte sich nicht nur innen-, sondern auch außenpolitisch gegen aktuelle Entwicklungen. Der Annexion durch Preußen versuchte er 1866 in einem Krieg zu entgehen, da er sich nicht mit dem politischen Gegner einigen konnte. Er verließ Hannover und war nach der verlorenen Schlacht bei Langensalza gezwungen, nach Österreich zu emigrieren.³⁰⁶ Der 20. September – der Tag an dem Hannover per Gesetz in das Königreich Preußen eingegliedert wurde – stellte einen tiefgreifenden Wendepunkt in der Geschichte Hannovers dar: „Hannover mußte sich damit abfinden, von einer Residenz und Landeshauptstadt zu einer preußischen Provinzhauptstadt herabgestuft worden zu sein.“³⁰⁷

Die Historikerin Vanessa Erstmann widmet sich in ihrer Dissertation der Imageproblematik Hannovers. In ihrer Arbeit beschreibt sie die Entwicklungen seit dem Mittelalter als Auslöser für „eine Art Minderwertigkeitskomplex der Hannoveraner“³⁰⁸, der bis heute anhält. Das historisch gewachsene Image Hannovers wird von ihr über die folgenden Stationen dargestellt: von der wirtschaftlichen Bedeutungslosigkeit im Vergleich zu anderen Städten im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit über die Probleme, die die Personalunion zwischen Hannover und Großbritannien für die Stadt bedeutete, bis zur Annexion durch Preußen.³⁰⁹

In den Jahren, die der Annexion durch Preußen folgten, entwickelte sich das wirtschaftliche Wachstum Hannovers. Nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 begannen die Gründerjahre in der Stadt, wodurch die Industrialisierung bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges stetig zunahm.³¹⁰

Indem Kurt Schwitters und seine Kunst immer wieder auf die Dichotomie von „Bürgertum“ und „künstlerisch-experimenteller Rebellion“ bezogen wird, folgt die Schwitters-Forschung dem Imageproblem der Stadt Hannover. Die aufgeführten historischen Entwicklungen der Stadt Hannover, die zu diesem Image führten, müssen auch in der Schwitters-Forschung berücksichtigt werden. Der Weg zur „Merz“-Kunst ist nicht von der Historie Hannovers trennbar. Dieser Umstand muss reflektiert werden, denn es reicht nicht aus, Schwitters' Œuvre – auf der Grundlage seines als rückständig geltenden Heimatortes – als Spagat zwischen bürgerlich und anti-bürgerlicher, traditionsbewusster und avantgardistischer Haltung zu erklären.

³⁰⁶ Brosius 1994, S. 312f.

³⁰⁷ Brosius 1994, S. 313.

³⁰⁸ E-Mail von Vanessa Erstmann an die Verfasserin, 10.06.2020, 20:28 Uhr.

³⁰⁹ Freundlicher Hinweis von Vanessa Erstmann; ebd.

³¹⁰ Brosius 1994, S. 377.

2.4 Anwendbarkeit auf Schwitters

Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst fand in einer Zeit statt, in der sich die Definition des Bürgertums weiter wandelte. Der Erste Weltkrieg, die Inflation und weitere Ereignisse rüttelten an Normen und Lebensvorstellungen. Der Begriff der „Bourgeoisie“ wurde gegenüber dem Begriff des „Bürgertums“ passender.³¹¹ Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit die zeitgenössische Vorstellung des „Bürgerlichen“ auf Schwitters anwendbar ist.

2.4.1 Destabilisierung „bürgerlicher“ Werte

Die beginnende künstlerische Karriere von Schwitters war vom Ersten Weltkrieg unterbrochen worden, sodass der Künstler sich in der Nachkriegszeit neu orientieren musste. Die Inflation und der Erste Weltkrieg brachten eine über die wirtschaftliche Dimension hinausgehende Instabilität mit sich. Die „Mittelschicht“ verzeichnete nach dem Ende des Ersten Weltkrieges bedeutende Verluste, sodass „lediglich die Vorstellungen vom bürgerlichen Lebensstandard“ an die Bedeutung dieser sozialen Schicht erinnerte.³¹²

Eine Destabilisierung bürgerlicher Kapitalwerte nach dem Ende des Ersten Weltkrieges ist auch im Weg zur „Merz“-Kunst ablesbar: Entspricht Schwitters' bildnerisches Werk vor seiner expressionistischen Phase noch stärker den Vorstellungen dessen, was als „bürgerlich“ gelten könnte, so ist spätestens seit der Erfindung von „Merz“ eine Abkehr von diesen Normen erkennbar. Es scheint, als habe Schwitters spätestens nach dem Ersten Weltkrieg das Vertrauen in die Stabilität „bürgerlicher“ Vorstellungen verloren. „An Anna Blume“ kann in besonderem Maße im Sinne dieser Vermutung gedeutet werden (siehe Kapitel 3.7).

Zu den ideologischen Werten des Bildungsbürgertums zählten wissenschaftliche und technische Fortschrittsgedanken ebenso wie „die Überzeugung von der Notwendigkeit einer im Sinne der Veredelung wirkenden Erziehung des Menschen, welche die Kunst zu leisten imstande sei“.³¹³ Dies sollte u. a. durch die bildende Kunst – vor allem mit nationalem Bezug – umgesetzt werden.³¹⁴ Die bildende Kunst, in der Schwitters bestrebt war, Karriere zu machen, zählte damit zu den gesellschaftlichen Bereichen, in denen das Bürgertum beziehungsweise die Obrigkeit ein entschiedenes Interesse an Mitbestimmungsmöglichkeiten hatte.

Schwitters' Kunst entspricht in Teilen rein visuell den „bürgerlichen“ Maßstäben (in Landschafts- und Genregemälden seines Früh- und Spätwerkes), in anderen Teilen ist auf formaler Ebene eine Wendung gegen diese Normen zu erkennen (in

³¹¹ Kocka 1987, S. 45. Dazu: „[...] das Bürgertum besaß eine Identität [...] nur, solange es andere Gruppierungen und Instanzen mit alternativen [...] Kulturen gab: zuerst den Adel, die ständische Gesellschaft und den absolutistischen Staat, später die aufstrebende Arbeiterklasse.“ (Kocka 1987, S. 45f.)

³¹² Weber-Kellermann 1976, S. 244.

³¹³ Katenhusen 1998, S. 21.

³¹⁴ Katenhusen 1998, S. 21.

der „Merz“-Kunst). Von diesem Standpunkt aus ist die These von Schwitters' Spagat zwischen bürgerlichen und anti-bürgerlichen Normen durchaus gerechtfertigt. Zu beachten ist dabei, dass es sich an dieser Stelle lediglich um formale Zuschreibungen handelt. Inhaltlich tritt den bürgerlichen Normen, Werten und Verhaltensmustern in der „Merz“-Welt der Antiheld Franz Müller entgegen. In „Franz Müllers Drahtfrühling“ wird Schwitters' Sicht auf Hannover erzählt.³¹⁵ Die Abweichung von der Norm umfasst alle Lebensbereiche des Antihelden Franz Müller – von der äußeren Erscheinung über das Verhalten und den Wohnort bis zur Ernährung. Franz Müller ist als Kurt Schwitters deutbar – seine Rolle in der Erzählung wird deutlich: Aus Schwitters' Sicht stellt die Hauptperson in der Gruppe der „Hannoveraner“, denen als „Charakteristikum das Provinzlerische“³¹⁶ attestiert wurde und wird,³¹⁷ eine Art „Sonderling“ dar.

Die Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“ beginnt mit einem harmlosen Bruch der Verhaltensnorm, der ausreicht, um eine Revolution³¹⁸ zu verursachen: Ein Kind entdeckt einen Mann, der nur dasteht. Nach und nach geraten die Mutter, der Vater und weitere Bewohner in Panik, obwohl das bloße Stehen und Schweigen doch recht harmlos erscheinen.³¹⁹ Schwitters wiederholt Textpassagen, Sätze und Wörter so oft, dass sich Komik und Spannung der Situation steigern.

Die junge Kunstszene, die sich ab den 1880er Jahren entwickelte, richtete sich gegen die bürgerliche Kunst, die als überlebt empfunden wurde. Das neue Ziel war es, die Kunst aus den traditionellen ästhetischen Vorstellungen von Schönheit und Naturnachahmung zu befreien. „Merz“ entspricht dieser Kunstszene insofern, als dass es das Individuelle und Experimentelle als Mittel für die Durchsetzung der neuen Ziele wählte.³²⁰

Ines Katenhusen beschreibt den Widerspruch dieser Kunstszene, der an die Vorstellung von Schwitters' Leben als „einerseits [...] bürgerlicher Hannoveraner, andererseits [...] avantgardistischer Internationaler“³²¹ erinnert: Die junge Kunstszene wollte sich von der Ideologie der bürgerlichen Kultur befreien und sich

³¹⁵ „Der Roman spielt in der Siedlung, in der Herr Schwitters zu leben gezwungen ist, und erzählt vom Wandel und Handel der Eingeborenen.“ (Steedemann 1920, S. 11.)

³¹⁶ Lach 1971, S. 10.

³¹⁷ Am Rande sei bemerkt, was Erlhoff in den 1980er Jahren schrieb: „Da gehört es längst zum guten Ton der in Hannover ansässigen Weltbürger, unentwegt Hannover zu beschimpfen.“ (Erlhoff 21987, S. 32.)

³¹⁸ Das Erste Kapitel von „Franz Müllers Drahtfrühling“ trägt den Untertitel „Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution in Revon“. (Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 29.)

³¹⁹ „Mama, da steht ein Mann!“ [...] Die Mutter kommt. Tatsächlich steht da ein Mann. Merkwürdig, was mag der da wohl zu stehen haben? Man sollte doch lieber den Vater mal rufen. [...] Der Vater kommt. Tatsächlich, da steht jemand und steht. [...] Das ist doch ganz außerordentlich, da steht ein Mann und antwortet nicht. [...] Es kommen Leute vorbei, es bildet sich eine Gruppe von Leuten um den Mann.“ (Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 29.)

³²⁰ Katenhusen 1998, S. 22.

³²¹ Lach 1971, S. 12.

gleichzeitig vom politischen Geschehen distanzieren. Die dadurch entstandene Position brachte die Künstler zwar als Gegenposition zur bürgerlichen Welt hervor, verhinderte allerdings nicht, dass die Abhängigkeit von eben jener Welt blieb.³²² So entwickelte sich eine Kunstszene, die im Sinne des Rückzugs tatsächlich dem biedermeierlichen Lebensstil ähnelte, den Huelsenbeck Schwitters noch posthum vorwarf (siehe Kapitel 2.2).

Diese Position wird von Ines Katenhusen als „antibürgerlich-bürgerliche Haltung“³²³ bezeichnet. Namentlich wurde vor allem den Künstlern im Expressionismus³²⁴ dieses Kunstverständnis vorgeworfen, das sowohl von Systemanhängern als auch Gegnern kritisiert und angefeindet wurde.³²⁵

In der vorliegenden Studie wird unter anderem Schwitters' Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“ herangezogen, um die Ereignisse der Zeit um 1919 und der Orte in und um Hannover in der „Merz“-Kunst zu verstehen (siehe Kapitel 3). Dabei wird sich zeigen, dass sich Schwitters auf eine ironische, teilweise auch zynische Weise gegen die als bürgerlich empfundenen Normen wandte. In der Schwitters-Forschung wurde dies häufig als Befreiungsakt³²⁶ gedeutet.

2.4.2 Verlust der wirtschaftlichen Kraft

Nach dem Ersten Weltkrieg verlor das Bürgertum seine bisherigen Möglichkeiten, Künstler zu unterstützen. Der wirtschaftliche Einbruch und die Einberufung vieler Bürgerlicher während des Krieges sowie die Inflation, die für viele Bürger in Armut mündete, zerstörte ihre Grundlage und führte in der Folge auch dazu, dass die Nachfrage nach Produkten bürgerlicher Industrieller einbrach.³²⁷

Der Verlust der wirtschaftlichen Kraft im Bürgertum musste auch für die Kulturentwicklung Folgen haben. In Hannover bestand kaum ein vielversprechender Weg, den Künstler für ihre finanzielle Absicherung hätten einschlagen können. Im Zuge der Rätebildung nach der Novemberrevolution 1918 entstanden für Künstler Arbeitsräte in Dresden, Berlin, Hamburg, Leipzig, Köln, Frankfurt, Mannheim Karlsruhe und München³²⁸; Hannover verfügte vermutlich über zu wenige Künstler. Es existierte keine berechenbare Aussicht auf finanziellen Erfolg, wenn Künstler sich an bürgerlichen Normen orientiert hätten.

Im Hinblick auf diese Entwicklung ist die Frage zu stellen, inwieweit Schwitters' Befreiung von bürgerlichen Normen überhaupt noch erforderlich war. Es kann die

³²² Katenhusen 1998, S. 22. Dazu: „Ein gewisser Fluchtcharakter, die Neigung zum Rückzug in den Individualismus [...] war diesen jungen künstlerischen Strömungen [...] eigen [...]“ (Katenhusen 1998, S. 22.)

³²³ Katenhusen 1998, S. 23.

³²⁴ Vgl. Katenhusen 1998, S. 23.

³²⁵ Katenhusen 1998, S. 23.

³²⁶ Vgl. hierzu: Das zweite Hauptargument für die Entstehung von „Merz“ in der Forschungsliteratur – zusammengetragen für die vorliegende Arbeit (siehe Kapitel 1).

³²⁷ Bieber 1992, S. 113.

³²⁸ Bieber 1992, S. 118f.

These formuliert werden, dass Schwitters sich auf seinem Weg zur „Merz“-Kunst nicht so stark von den Normen der Gesellschaft „befreien“ musste, wie oft angenommen, denn es gab für seine beginnende Künstlerkarriere ohnehin keine bürgerlichen Perspektiven, die ihm eine finanzielle Sicherheit geboten hätten.

2.4.3 Wohnort

Die Vorstellung von Schwitters' „bürgerlichem“ Lebensstil bezieht sich vor allem auf seinen Wohnort und seine Herkunft. Bis zu seinem 50. Lebensjahr wohnte Schwitters in seinem Elternhaus „in der Waldhausenstraße 5“.³²⁹ Diese gut bürgerliche Wohngegend wurde der grundlegende Faktor für die Vorstellung von Schwitters' bürgerlichem Lebensstil. Lach spricht von „der ruhigen Waldhausenstraße mit allen Standeszeichen des guten Bürgertums: mit dem Wintergarten, [...] der eleganten Stilmöbeleinrichtung, [...] Spitzdeckchen“.³³⁰ In einem Städteführer aus dem Jahr 1924 wird sogar „mit den beliebten Landhaussiedlungen Waldhausen und Waldheim“ geworben.³³¹

Als erster Hinweis auf ein davon abweichendes Verständnis seines Heimatortes sei erwähnt, dass in Schwitters' „Merz“-Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“³³² diesem heimatlichen, als „bürgerlich“ empfundenen Idyll gewissermaßen eine Realität der Industriestadt Hannover entgegengesetzt wird: Der Protagonist wohnt in einem „Müllhaufen“.³³³ Schwitters selbst scheint demnach seine Heimatstadt weniger im Sinne seiner Wohngegend empfunden zu haben, sondern vielmehr als moderne Industriestadt mit entsprechenden Begleiterscheinungen

2.4.4 Zugehörigkeit

Schwitters' Rolle in der gesellschaftlichen Ordnung seiner Zeit ist schwer auszumachen. Nach Bieber zählten Schwitters' Eltern beruflich als Einzelhändler zum Großbürgertum. Bieber nennt zunächst „Künstler und ähnliche Gruppen“³³⁴ als Teil des „Großbürgertums“, widerspricht dem jedoch wieder, wenn er über die Künstler konstatiert, dass diese aufgrund ihrer finanziellen Unsicherheit als unbürgerlich gegolten hätten.³³⁵ Neben der finanziellen Situation der Künstler nennt Bieber als Grund dafür, dass Künstler nicht als „bürgerlich“ gegolten hätten, deren „Arbeitsweise“ sowie das künstlerische Werk, das „nicht recht zu den gängigen ökonomischen Verwertungsmechanismen“ passe und nicht messbar sei.³³⁶ Für die

³²⁹ Lach 1971, S. 10.

³³⁰ Lach 1971, S. 9.

³³¹ Fremden-Verkehrs-Verein (Hg.) 1924, S. 136.

³³² Siehe Abkürzungsverzeichnis.

³³³ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 43.

³³⁴ Bieber 1992, S. 15.

³³⁵ Bieber 1992, S. 18.

³³⁶ Bieber 1992, S. 18.

Künstler ergab sich deshalb eine widersprüchliche Beziehung zum Bürgertum: Einerseits waren sie vom Bürgertum durch die genannten Aspekte getrennt; andererseits waren sie wirtschaftlich abhängig von den Kapitalträgern der Gesellschaft – dem Bürgertum und dem Adel.³³⁷

Letztgenannte Abhängigkeit traf für Schwitters in Hannover umso mehr zu, insofern durch die Personalunion zwischen Großbritannien und Hannover sowie durch die Stellung Hannovers als Königreich dort alte monarchisch geprägte Kapitalverteilungen länger als in anderen Städten herrschten.

Hannover hatte, wie oben beschrieben, im Mittelalter nicht die wirtschaftliche Bedeutung vergleichbarer Städte im Norden erreichen können. Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts waren viele Hannoveraner in Armut geraten, und die Wirtschaft der Stadt litt erheblich unter den Folgen der französischen Besetzung.³³⁸ So blieben wirtschaftliche Aufstiegschancen in Hannover letztendlich bis in die 1830er Jahre hinein rar. Erst nach und nach entwickelte sich Hannover im 19. Jahrhundert zu einer Industriestadt mit bürgerlich-liberaler Gesetzgebung, in der tatsächlich ein Aufstieg des Bürgertums erfolgen konnte.

2.4.5 „Bürger und Idiot“ – Image und Ermächtigung

In einer Eintragung in dem Gästebuch von Käte T. Steinitz aus dem Jahr 1925 unterzeichnete Schwitters selbst als „Bürger und Idiot“³³⁹. Im Jahr dieser Eintragung war Schwitters' Image als Künstler zwischen bürgerlicher Anpassung und unberechenbarem „Bürgerschreck“³⁴⁰ allerdings bereits zu einer Marke geworden, sodass seine Selbstbezeichnung durchaus aus taktischen Gründen erfolgt sein könnte.

Diese Strategie ist nicht zuletzt auf die oben genannten Anfeindungen von Richard Huelsenbeck zurückzuführen, der Schwitters eben jene – ideologisch als bürgerlich zu bezeichnende – Anpassungsfähigkeit vorwarf. Indem Schwitters sich selbst als „Bürger“ bezeichnete, bemächtigte er sich dieses Vorwurfs; indem er die Selbstbezeichnung „Idiot“ hinzufügte, bremste er andere Anfeindungen aus, in denen er als „hochgradig Schwachsinniger“³⁴¹ kritisiert wurde. In dem Wort „Idiot“ deutet sich zudem an, dass er – der scheinbar anpassungsfähige „Bürger“ – in Wirklichkeit durch seine „Eigentümlichkeit“³⁴² befähigt sei, der Welt mit Humor den Spiegel vorzuhalten. Diese Selbstermächtigung unternahm Schwitters häufig.³⁴³

³³⁷ Bieber 1992, S. 18.

³³⁸ Vgl. Brosius 1994, S. 282.

³³⁹ Das Gästebuch von Käte T. Steinitz. Reprographischer Nachdruck der Galerie Gmurzynska. Köln 1977, Eintragung am 19. Januar 1925, zitiert nach: Nündel 1981, S. 8.

³⁴⁰ Nündel 1981, S. 21.

³⁴¹ Idiot, in: Duden. Das Herkunftswörterbuch 2001, S. 358.

³⁴² Idiot, in: Duden. Das Herkunftswörterbuch 2001, S. 358.

³⁴³ Ein Beispiel dafür ist ein Abschnitt aus einem Brief: „Ihr Mitleid rührt mich, und ich freue mich an dem Anteil, den Sie an mir Unglücklichem nehmen. Ihre Idee, eine Sammlung zur Heilung meiner ‚Nerven‘ zu veranstalten, finde ich famos, daß Ich (Verzeihung.) ich selbst mich entschlossen

2.5 Resümee I: Zur Problematik des Modells „Bürgerlichkeit“

Wie ist nun die Vorstellung von Schwitters' „Bürgerlichkeit“ einzuordnen? Schwitters selbst veröffentlichte im „Manifest Proletkunst“ in der „MERZ“-Zeitschrift den Satz: „Der Künstler ist weder Proletarier, noch Bourgeois, und was er schafft, gehört weder dem Proletariat noch dem Bürgertum, sondern allen.“³⁴⁴ Die Annäherung der Schwitters-Forschung an die Person von Kurt Schwitters, die über die Analyse seiner als bürgerlich empfundenen Lebensführung führte, ist auf den ersten Blick naheliegend. Zum einen wirkt es paradox, dass ein experimenteller Künstler wie Kurt Schwitters in einem bürgerlich geprägten Umfeld lebt. Zum anderen vermitteln anekdotisch-biografische Äußerungen sowie die Anfeindung durch Richard Huelsenbeck den Eindruck, dass Schwitters besonders „bürgerlich“ aufgetreten sei.

Auf den zweiten Blick ergibt sich eine andere Sichtweise des Erklärungsmodells der „Bürgerlichkeit“ zur Annäherung an Schwitters' Werk: Nach Elderfields Einteilung (siehe Kapitel 1) begann Schwitters' Hinwendung zur Abstraktion (gemeint ist hier zum Impressionismus) in der Zeit des Ersten Weltkrieges. In dieser Zeit – als die Armut sogar das Bürgertum erreicht hatte – existierten im Hinblick auf finanzielle Möglichkeiten kaum Zwänge: Denn selbst wenn Schwitters den Geschmack einer Gruppe, die als Bürgertum gelten konnte, getroffen hätte, hätte das noch keine Absicherung bedeutet. Die Hinwendung zur avantgardistischen Kunstszene, wie etwa zur „Sturm“-Galerie oder zum Dadaismus, versprach eventuell sogar mehr finanzielle Sicherheit, denn hier gab es nach dem Ersten Weltkrieg Förderer, die eigenen avantgardistischen Regeln folgten (beispielsweise Herwarth Walden) oder Künstlergruppen, die durch ihren Zusammenhalt stark waren („Club Dada“ in Berlin). In dieser von beinahe grenzenlosem Engagement getragenen Kunstszene sah Schwitters unter Umständen mehr Möglichkeiten auf finanzielle Unterstützung als in der ärmer gewordenen bürgerlichen Kunstszene, in der nun vermutlich nur noch eine begrenzte Zahl von Künstlern gefördert werden konnte. Eventuell hoffte Schwitters sogar darauf, dass in den avantgardistischen Künstlerkreisen mehr Künstler aufgenommen würden, da diese kleineren Gruppen doch – zumindest in der Theorie – eine Erweiterung ihrer Reichweite anstreben mochten. Für die „Sturm“-Galerie schien dies zuzutreffen; für die Dadaisten in Berlin schien Exklusivität vor Reichweite zu stehen.

Wenn Schwitters eine gewisse „Bürgerlichkeit“ aufgrund seines Lebensstils konzediert wurde und wird, ist dies unter Berücksichtigung der erörterten Aspekte zu betrachten. Es muss darauf hingewiesen werden, dass die Vorstellung von „einem“

habe, die Verwaltung des gesammelten Geldes zu übernehmen.“ (Kurt Schwitters an B. Guttman, Hannover, Waldhausenstr. 5II, 31.12.1919 [Poststempel], in: Briefe 1974, S. 22.)

³⁴⁴ Schwitters, Manifest Proletkunst, 1923, S. 24, S. 46. Das Manifest wurde von Kurt Schwitters, Theo van Doesburg, Hans Arp, Tristan Tzara, Christof Spengemann unterzeichnet. (Schwitters, Manifest Proletkunst, 1923, S. 25, S. 48.)

Bürgertum mit einheitlichen Kriterien nicht existierte und existiert. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass

1. der Begriff des Bürgertums historisch gewachsen und nicht eindeutig definierbar ist;
2. die Beschreibung des „Bürgerlichen“ bei Schwitters auf einer verallgemeinernden Typisierung des „Hannoveraners“ aus dem 19. Jahrhundert beruht, die auf der Grundlage der historischen Stadtentwicklung bis heute prägend geblieben ist;
3. Schwitters' Wohnort zwar den Vorstellungen von einem bürgerlichen Lebensstil entsprach, dies aber als Zuordnungsgrund in eine Klasse des „Bürgertums“ nicht ausreicht;
4. die Zugehörigkeit von Kurt Schwitters zu einer bestimmten sozialen Schicht nicht hinreichend geklärt werden kann;
5. die bürgerlichen Werte ebenso wie die finanzielle Macht des Bürgertums nach dem Ersten Weltkrieg ohnehin bedeutend destabilisiert worden waren;
6. die Selbstbeschreibung von Schwitters als „Bürger und Idiot“³⁴⁵ nicht als Eingeständnis seiner bürgerlichen Lebensweise zu verstehen ist, sondern vielmehr unter dem Gesichtspunkt der taktischen Ermächtigung über Kritiker;

In der vorliegenden Arbeit werden Impulse zum Verständnis des Frühwerks von Schwitters gegeben, die über die Typisierung des Bürgerlichen bei ihm hinausgehen. Die Frage nach der Bürgerlichkeit bei Schwitters steht in Verbindung zu der folgenden Kontextualisierung von Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst, in der die Industrialisierung einen Hauptaspekt darstellt. Während der Industrialisierung entwickelte sich eine Abgrenzung des Bürgertums von der neu entstandenen Arbeiterschaft. Letztere wurde ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine politische Bedrohung für das Bürgertums.³⁴⁶

³⁴⁵ Das Gästebuch von Käte T. Steinitz. Reprographischer Nachdruck der Galerie Gmurzynska.

Köln 1977, Eintragung am 19. Januar 1925, zitiert nach: Nündel 1981, S. 8.

³⁴⁶ Bieber 1992, S. 23. Dazu: „Überhaupt veränderte der stürmische Wandel Deutschlands in einen Industriestaat die Physiognomie des Landes und seiner Gesellschaft innerhalb weniger Jahrzehnte tiefgreifend. Es erlebte eine riesige Binnenwanderung, stürmische Verstädterung und die Entstehung industrieller Ballungsräume mit gänzlich neuartigen sozialen Problemen, von solchen der Infrastruktur und der Umwelt zu schweigen.“ (Bieber 1992, S. 25.) Diese Aspekte werden im folgenden Kapitel zur material- und motivbezogenen Kontextualisierung für Schwitters' Umgebung einzeln besprochen.

3 Lokal- und alltagshistorische Aspekte: Übertragung der Welt

3.1 Material- und motivbezogener Kontext

In diesem Kapitel soll es darum gehen, Schwitters' Lebenswelt in Hannover³⁴⁷ im Hinblick auf die hier in verschiedenen Zusammenhängen vorfindlichen Materialien mit seinem künstlerischem Werk in Beziehung zu bringen.

Wie oben dargelegt, folgte die frühe Schwitters-Forschung vorwiegend der Typisierung von Schwitters als Hannoveraner (inklusive der Vorstellung des Bürgerlichen) und „Bürgerschreck“³⁴⁸, sodass Schwitters' Persönlichkeit „einerseits wie ein

³⁴⁷ Eine weitere Aufgabe wäre ein ähnlicher Versuch zur Stadt Dresden. Annegreth Nill widmet sich in einem Artikel dem Material aus Dresden und schreibt: „Einige dieser Werke, für die Dresden und Umgebung als Kulisse wirkten, kommen durch Zigaretten- und Schokoladenpapiere, Fahrkarten und andere Souveniere, wörtlich zur Sprache.“ (Nill 2018, S. 36.) Im Gegensatz zum Ansatz der vorliegenden Arbeit, in dem zunächst eine Suche nach den Materialien in Hannover betrieben wurde, um deren Aufkommen in Schwitters' bildnerischen und literarischen Werk zu deuten, nimmt Nill den umgekehrten Weg und bezieht sich ausschließlich auf seine Collagen: Für die „Zeichnung A2. Hansi“ (1918) geschieht dies beispielsweise auf der Grundlage des Materials mit Dresden-Bezug, dem „Hansi-Schokoladenpapier der Dresdner Firma Otto Rüger“. (Nill 2018, S. 36.) Die Aufgabe einer material- und motivbezogenen Kontextualisierung für Dresden übersteigt den Rahmen der vorliegenden Arbeit.

³⁴⁸ Nündel 1981, S. 21.

bürgerlicher Hannoveraner, andererseits wie ein avantgardistischer Internationaler³⁴⁹ verstanden wurde. Joachim Büchner verbindet die von Schwitters verwendeten Materialien aus Hannover mit „seiner bourgeoisen Herkunft“.³⁵⁰ Er stützt sich dabei auf eine Reihe von Materialien, die er als „Relikte dieser Stadt und des urbanen Lebens“ deutet und bezieht sich konkret auf „Fahrscheine, Eintrittskarten, Modezeichnungen und technische Skizzen [...], Reklame- und Anzeigenteile, [...] Schokoladenpapiere“.³⁵¹

Hier soll gezeigt werden, dass Schwitters zusätzlich zu den „urbanen“ meist in Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Stadtleben existierenden Materialien auch andere verwendete: Zum Teil sind dies ebenfalls Produkte der Industrie, zum Teil handelt es sich um Materialien, die an der Produktion beteiligt sind wie beispielsweise Maschinen. Insofern stehen die Materialien in Schwitters' frühem „Merz“-Werk³⁵² stets in Zusammenhang mit der Industrialisierung in Hannover.

So wird im Folgenden der Fokus von der Bürgerlichkeit und dem Provinziellen von Hannover auf verschiedene in Hannover vorfindliche Materialien verlagert. Der Blick auf die Alltagskultur von Schwitters wird zeigen, in welchem Maße diese die Materialien hervorbrachte, die auf Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst mitbestimmend waren.

Zur Orientierung dienen folgende Fragen:

Welches Material prägte Hannover und damit die visuellen wie haptischen Reize in Schwitters' Umgebung?

Wie wirkte sich diese Ästhetik auf Schwitters' Œuvre aus?

Wo finden sich die von Schwitters verwendeten Materialien und wie sind sie zu deuten?

Die Bezüge, die zwischen Schwitters' Kunst und dem Material hergestellt werden, sind ausgewählte Beispiele – sie sollen einen Zugang zu Schwitters' Alltagsleben eröffnen, der nicht nur politische, kulturelle und historische Kontexte im Makrokosmos, sondern auch material- und motivbezogene Aspekte wie Ästhetik, Beschaffenheit und Wertungen im Mikrokosmos umfasst.

Begleitet werden diese Ausführungen von Hinweisen auf bildnerische und literarische Werke aus Schwitters' Frühwerk vor und nach der Erfindung von „Merz“. Um den Weg zur „Merz“-Kunst darlegen zu können, muss Schwitters' gattungsübergreifendes Konzept berücksichtigt werden. In der vorliegenden Studie, die eine kunsthistorische ist, werden bildnerische beziehungsweise bildliche Aspekte der

³⁴⁹ Lach 1971, S. 12.

³⁵⁰ Büchner 21987, S. 14f.

³⁵¹ Büchner 21987, S. 15.

³⁵² In seinem Spätwerk integrierte Schwitters Naturmaterialien in seine Assemblagen. Ein Beispiel ist „Ohne Titel (Merzbild mit Algen)“, 1938, Öl, Holz, Metall, Pergamentpapier, Algen, Baumrinde, Zweig und Wachs auf Pappe, 59 x 35,8 cm (Originalrahmen) (Abgebildet in: Schulz 2002, S. 40, Abb. 30.)

„Merz“-Kunst in der bildenden und literarischen Kunst erörtert. Die Fokussierung auf Schwitters' literarisches sowie bildnerisches Frühwerk erweist sich als geeigneter Rahmen. Zur Eingrenzung des Forschungsfeldes wird auf bildliche Elemente in der „Merz“-Lautpoesie verzichtet.³⁵³

Neben den bildkünstlerischen Beispielen aus Schwitters' Frühwerk wurden vorrangig drei literarische Werke ausgewählt, die die material- und motivbezogene Kontextualisierung ergänzen. Eines davon ist die Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“, die Schwitters gemeinsam mit Hans Arp verfasste.³⁵⁴ Der Titel „Drahtfrühling“ wird von der Verfasserin als begriffliche Metapher des „Frühlings“³⁵⁵ – des persönlichen wie künstlerischen „Aufblühens“ von Kurt Schwitters gedeutet.³⁵⁶ Dass Schwitters tradierte Redeformen in seiner „Merz“-Dichtung verwendete, wurde von der Forschung beispielsweise für das „MERZ“-Heft 21 beschrieben.³⁵⁷

„Franz Müllers Drahtfrühling“ ist als künstlerische Äußerung von Schwitters' persönlicher Wahrnehmung der Stadt Hannover zu deuten. Paul Steegemann nennt die Erzählung den „Liebesroman der Anna Blume“.³⁵⁸ Mit dem Gedicht „An Anna Blume“ erlangte Schwitters größere Aufmerksamkeit³⁵⁹, wodurch es zum entscheidenden Schritt auf dem Weg zur „Merz“-Kunst wurde. Anna Blume – als Partnerin des Antihelden in „Franz Müllers Drahtfrühling“ – wird im folgenden Kapitel einen Abschluss bilden, denn in diesem Gedicht kulminieren die Einflüsse, die zu Schwitters' künstlerischem „Aufblühen“ führten.

Das dritte literarische Kunstwerk, das in diesem Kapitel näher erläutert wird, trägt den Titel „Die Zwiebel“. Schwitters „merzte“ darin mit einigen Lebensumständen auf eine Weise, die über eine Vorstellung von Material als objektgebundener,

³⁵³ Eine material- und motivbezogene Kontextualisierung in Schwitters' Lautpoesie könnte eine Forschungsaufgabe außerhalb der vorliegenden Arbeit darstellen. Das Rattern der Lokomotive, das Klingen von Metall, das Rascheln von Fahrscheinen, das Schneiden durch Papier – Lassen die Laute in Schwitters' Klangkunst Assoziationen mit einer bestimmten materiellen Beschaffenheit zu?

³⁵⁴ Nündel 1981, S. 64. Arp berichtet: „Stundenlang saßen Schwitters und ich zusammen und dialogisierten rhapsodisch. Dieses Dichten wurde von ihm kanalisiert und in seinen Roman geleitet.“ (Arp 1956, S. 139.)

³⁵⁵ Zur Symbolik des Frühlings: „Vor allem im Alten Orient ist der F. eine Art Jahresgedächtnis des Weltbeginns, [...] Eine neue Ära beginnt. Rituell wird der Übergang vom Chaos zum Kosmos aktualisiert [...]. [...] Der kosmische Neubeginn wird zum Zeichen des heilsgeschichtlichen.“ (Lurker, Manfred: Fröhling, in: Wörterbuch der Symbolik 1983, S. 208–209, hier: S. 208.)

³⁵⁶ Bewusst wird nicht der Begriff „Erwachen“ verwendet, da dieser implizieren könnte, dass Schwitters künstlerisch erst seit der Erfindung von „Merz“ „erwacht“ sei. Dies würde einen wertenden Eindruck über Schwitters' Frühwerk vermitteln, der in der vorliegenden Arbeit bewusst vermieden werden soll.

³⁵⁷ Vgl. dazu: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 356.

³⁵⁸ Steegemann 1920, S. 11.

³⁵⁹ Der Band „Anna Blume. Dichtungen“ „erschien in zwei rasch aufeinander folgenden Auflagen“. „Obwohl sie eine deutlich höhere Auflagenstärke aufwies als die bei Steegemann sonst üblichen 1000 bis 3000 Exemplare, war die erste Auflage innerhalb von drei Monaten vergriffen.“ (Anhang, Anna Blume. Dichtungen, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 890.) Der Band ist digital verfügbar: Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919.

haptischer „Dinglichkeit“ hinausgeht. So wird der Akt des Schlachtens in „Die Zwiebel“ materialisiert, indem die sprachlichen Beschreibungen – entsprechend dem Collage-Prinzip – den Akt des Zerteilens und Zusammensetzens aufnehmen (siehe Kapitel 3.5.1).

Helmut Heißenbüttel skizziert eine Entwicklungslinie von der sprachlichen „Merz“-Kunst über die Collage bis zur „i-Kunst“^{360,361} Für den Weg zur „Merz“-Kunst müsse die Entwicklungslinie demnach lauten: Erstens: Sprache; zweitens: Collage; drittens: „Merz“. Die Schlichtheit dieser formelhaften Aufstellung lässt – umgangssprachlich formuliert – bereits vermuten: So simpel kann es nicht sein. Es wird sich zeigen, dass die Entwicklungen der Gestaltungsprinzipien in Schwitters’ Weg zur „Merz“-Kunst vielmehr parallel verlaufen.

3.1.1 Theoretische Überlegungen zur Materialität

Schwitters’ Weg zur „Merz“-Kunst vollzog sich innerhalb eines Wandels in der Kunst: Günter Bandmann beschreibt in seiner „Ikonologie des Materials“ den Weg der Materialität in der Kunst des 20. Jahrhunderts: „Der Weg reicht von den frühen Collagen des Kubismus über die Materialbilder eines Schwitters zu den mannigfaltigen Objektbildern der Gegenwart“.³⁶² Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert veränderte sich – beginnend mit der Architektur und dem Kunstgewerbes – die Wertung des Materials.³⁶³ 1907 stellte Henry van de Velde einen Leitsatz auf, nach dem die Gestaltung dem Material folgen solle.³⁶⁴ Unter „PROGRAMM“ schreibt Van de Velde: „Den Sinn, die Form, den Zweck aller Dinge der materiellen modernen Welt mit derselben Wahrheit erkennen, mit der die Griechen, unter vielen andern, Sinn, Form und Zweck der Säule erkannt haben. Es ist nicht leicht, den exakten Sinn und die exakte Form für die einfachsten Dinge heute zu finden.“³⁶⁵

Laut Kemp ist die Vorstellung von einem Wandel der Ästhetik von Materialien im 19. und 20. Jahrhundert einzugrenzen.³⁶⁶ „Die Ästhetik der Materialgerechtigkeit löste den Idealismus nicht ab, sondern trat sein Erbe an.“³⁶⁷ So habe in der Kunsttheorie weiterhin eine Wertung der Materialien bestanden – die Wertungen hätten

³⁶⁰ Schwitters’ „i-Kunst“ ist, laut Aussage des Künstlers, als „Konsequenz von Merz“ zu verstehen. „Ich fordere i, aber nicht als einzige Kunstform, sondern als Spezialform.“ (Schwitters, i (Ein Manifest), 1922, S. 120.) Diese Kunstform wird in der vorliegenden Arbeit bewusst nicht diskutiert, da hier allein der Weg zur „Merz“-Kunst behandelt werden soll.

³⁶¹ „Vom Ersatz poetischer Formen durch grammatische führt der Weg weiter zur Collage der ‚Banalitäten‘, von Dada zu MERZ zu i.“ (Heißenbüttel 21987, S. 44.)

³⁶² Bandmann 1969, S. 76f. Eine entscheidende Aufgabe komme dabei dem Künstler zu: „Es kommt darauf an, das Material zum Sprechen zu bringen. Der Künstler steht dem Material nicht fordernd, sondern antwortend gegenüber.“ (Bandmann 1969, S. 76.)

³⁶³ Kemp 1975, S. 25.

³⁶⁴ Vgl. Kemp 1975, S. 25. „Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das du anwendest, anpassen und unterordnen.“ (Van de Velde 1907, S. 27.)

³⁶⁵ Van de Velde 1907, S. 100.

³⁶⁶ Kemp 1975, S. 25.

³⁶⁷ Kemp 1975, S. 25.

sich lediglich der Zeit entsprechend verschoben, sodass neben den „klassischen“ nun die „modernen“ Materialien aufgewertet wurden.³⁶⁸

Für Schwitters' Verwendung von banalen³⁶⁹ und alltäglichen Materialien sind Kemps Ausführungen zu „Stoffwertigkeit, Stoffbedeutsamkeit, Dingbedeutsamkeit“³⁷⁰ zu beachten. Er weist darauf hin, dass Materialien neben ihren ästhetischen auch historische Eigenschaften besitzen. Letztgenannte seien vielschichtig und würden Aspekte wie „Materialgewinnung und -verarbeitung sowie Kunstgeschichte, Ritus und Technologie, Volksbrauch und Hochkultur in oft verwickelter Weise“ beinhalten.³⁷¹

In diesem Sinne werden die Materialien in den folgenden Ausführungen auf unterschiedliche Aspekte hin untersucht, sodass gesellschaftliche, soziale, technische und historische Aspekte der Industrialisierung, des Ersten Weltkrieges und der Nachkriegszeit in Hannover nebeneinander betrachtet werden.

Zur Untersuchung von „Materialgeschichten“ nennt Kemp einige Aspekte.³⁷² Im nächsten Abschnitt werden diese einer Materialuntersuchung in der „Merz“-Kunst angepasst: Die „Materialgewinnung“³⁷³, die „Materialmagie“³⁷⁴, die „Materialverwendbarkeit“³⁷⁵, die „Materialikonographie“³⁷⁶, die „Materialkunstgeschichte“³⁷⁷, das „Materialscheinwesen“³⁷⁸.

³⁶⁸ Kemp 1975, S. 25.

³⁶⁹ Die Verfasserin schließt sich einer bereits ausformulierten Bedeutung des Begriffes der „Banalität“ an: „Im Diskurs der Banalität bzw. Exklusivität geht es um das physisch, medial und formal zugängliche. Objekte und Phänomene, die nur begrenzt sozial zugänglich sind, werden vom Wertungsdiskurs als exklusiv bewertet. Als banal wird innerhalb dieses Diskurses dagegen etwas empfunden, das man als alltäglich wahrnimmt [...]. In westlich-industrialisierten Gesellschaften bezieht sich der Diskurs des Banalen hauptsächlich auf die Bereiche (industriell-)technische Artefakte, Ästhetik, Kunst und Kultur, Sprache.“ (Genz 2011, S. 66f.)

³⁷⁰ Kemp 1975, S. 29.

³⁷¹ Kemp 1975, S. 29.

³⁷² Vgl. Kemp 1975, S. 29.

³⁷³ „Die Bedeutung, die einem Material als Ergebnis verausgabter Arbeit zukommt.“ (Kemp 1975, S. 29.)

³⁷⁴ „Die Funktion eines Materials in materialfetischistischen „magischen“ Praktiken.“ (Kemp 1975, S. 29.)

³⁷⁵ „Das Problem von Funktionsvielfalt und -einsinnigkeit.“ Als Beispiele nennt Kemp die Unterschiede in der Verwendbarkeit von Stein und Kohle bzw. Fett. (Kemp 1975, S. 29.)

³⁷⁶ „Die ikonographische Valenz bestimmter Materialien zu bestimmten Zeiten.“ (Kemp 1975, S. 29.)

³⁷⁷ „Die immanent kunsthistorische Signifikanz der Materialien.“ Als Beispiel nennt Kemp die kunsthistorische Bedeutung des Gipses „als Grundstoff der Vollplastik“ (Kemp 1975, S. 29.)

³⁷⁸ „Die struktiven, technologischen und imitatorischen Eigenschaften der Materialien.“ „Sicher kann man nicht mit jedem Werkstoff alles machen – [...] –, die Kunstgeschichte, die seit den großen Tagen der Materialgerechtigkeit vorangeschritten ist, hat jedoch gezeigt, daß frühere Zeiten das scheinbar objektiv gesetzte „Wesen“ der Materialien häufig mißachtet haben.“ (Kemp 1975, S. 29.)

An dieser Stelle ist ein Einschub notwendig: Bevor auf die Untersuchung des Materials in Schwitters' Frühphase eingegangen werden kann, muss eine Annäherung an Schwitters' Materialbegriff erfolgen. Dies geschieht in Abgrenzung zu Kemp's Ausführungen und Marcel Duchamps „Ready-made“:

Kemp's Ausführungen beziehen sich auf das Beispiel von Wachs. Er weist auf die unterschiedlichen Bedeutungen des Materials in kultischen, medizinischen, alchemistischen und politischen Bereichen hin, die wiederum nicht trennbar seien.³⁷⁹ Anhand dieses Beispiels stellt Kemp fest: „Es wäre müßig, ja gefährlich, hier eine Urfunktion des Wachses zugrunde legen zu wollen“.³⁸⁰

Der Unterschied zwischen Kemp's Materialbegriff und demjenigen von Schwitters liegt in dem Grad der Verarbeitung. Während Kemp eine Art „Urstoff“ meint, der vor seinem künstlerischen Gebrauch noch nicht verarbeitet wurde, fordert Schwitters die Verwendung „aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien“³⁸¹. „Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgend welchen Zweck geformt waren oder nicht.“³⁸²

In der Materialauswahl sind Überschneidungen mit Marcel Duchamps „Ready-mades“ erkennbar, denn beide Künstler wählten aus Objekten der Alltagswelt aus, denen dabei eine Gleichwertigkeit zugemessen wurde.³⁸³ Der Vorgang des „Entformeln[s]“³⁸⁴ unterscheidet die Verfahrensweise in „Merz“ von derjenigen in Marcel Duchamps „Ready-mades“³⁸⁵. In einer verkürzten Darstellung der angeführten Verarbeitungsstufen wäre Kemp's Materialbegriff somit auf der ersten Stufe anzusiedeln. Danach käme Schwitters – der keinen Unterschied zwischen den Verarbeitungsstufen des Materials anerkennt – auf einer zweiten Stufe. Die letzte Stufe würde Duchamp bezeichnen, der im „Ready-made“ eine abgeschlossene Verarbeitung³⁸⁶ mit der abgeschlossenen Kunst gleichsetzt.

³⁷⁹ Vgl. Kemp 1975, S. 30.

³⁸⁰ Kemp 1975, S. 30.

³⁸¹ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

³⁸² Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

³⁸³ Orchard 2006, S. 111. Dazu: „Ob Duchamps [...] Konzept Schwitters bekannt war, ist eher unwahrscheinlich, denn die erste Ausstellung dieser Objekte fand 1916 in New York statt und wurde kaum beachtet.“ (Orchard 2006, S. 111.)

³⁸⁴ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

³⁸⁵ Zum Unterschied zwischen Schwitters' „i-Kunst“ und Duchamps „Ready-made“ vgl. Wiesing 1991, S. 48. Marcel Duchamp und Kurt Schwitters lernten sich im Mai 1929 bei ihrem einzigen Zusammentreffen kennen, als Duchamp Katherine Dreier bei ihrem Besuch in Hannover begleitete. „Einzelheiten dieses Treffens sind nicht bekannt, [...]. Zumindest wurden offenbar die Adressen ausgetauscht, denn in Schwitters Adressbuch „Merzgebiet 3“ findet sich Duchamps Pariser Adresse. [...] Beide Künstler haben sich übereinander nie geäußert, [...]. [...] Inwieweit Schwitters Kenntnis von den vornehmlich in Amerika vorhandenen Werken Duchamps hatte, wissen wir nicht.“ (Orchard 2006, S. 107.)

³⁸⁶ In einer ausdifferenzierten Aufstellung des Verarbeitungsgrades in den Materialbegriffen wäre selbstverständlich der Begriff der „Verarbeitung“ deutlicher zu präzisieren: Beginnt eine Verarbeitung von Materie bereits bei der Berührung durch den Künstler? Eine solche Diskussion wird hier

Zurück zu den Aspekten der Materialuntersuchung nach Kemp: Diese lassen sich – aufgrund des Unterschiedes des Materialbegriffs bei Kemp und Schwitters – nicht einfach auf eine Untersuchung des Materials bei Schwitters übertragen, sondern müssen an dessen Materialbegriff angepasst werden. Zugunsten einer Eingrenzung des Untersuchungsfeldes werden hier lediglich zwei Aspekte der Materialuntersuchung nach Kemp – angewandt auf Schwitters – berücksichtigt:

Erstens die „Materialgewinnung“, die um die „Materialproduktion“ erweitert werden muss und sich anhand der hannoverschen Industrie erläutern lässt. Für Schwitters' Werk und die hannoversche Industrie stellt beispielsweise die Lokomotive ein Objekt dar, dessen „Materialproduktion“ von Bedeutung ist (siehe Kapitel 3.1.5).

Zweitens die „Materialverwendbarkeit“, bei der der Verarbeitungsgrad mitgedacht werden muss: ein „fertig“ produziertes Rad ist anders einsetzbar als ein biegebarer Draht, der vielmehr dazu hergestellt wird, andere Produkte weiter zu verarbeiten oder zu vervollständigen; üblicherweise steht ein Draht – im Gegensatz zu einem Rad – in der Produktionskette weiter am Anfang. Unter anderem wird in der vorliegenden Studie die Verwendbarkeit von Nahrung als „Merz“-Material erörtert (siehe Kapitel 3.3). Außerdem ist zu bemerken, dass die Maschine als Material einen fortgeschrittenen Verarbeitungsgrad in der „Materialverwendbarkeit“ darstellt (siehe Kapitel 3.1.5).

Die Erörterung folgender Aspekte zur Materialuntersuchung bei Schwitters wäre eine weitere Forschungsaufgabe, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit übersteigt: Die „Materialmagie“ lässt sich vor allem anhand alchemistischer Aspekte³⁸⁷, aber auch an religiös anmutenden rituellen Kulthandlungen erkennen (Beispiel: Die im „Merzbau“ befindliche „Göthegrotte mit einem Bein Göthes als Reliquie“³⁸⁸). Die Idee der „Materialikonographie“ ließe sich nur schwer auf moderne industriell gefertigte Materialien anwenden. Christoph Bignens beschreibt Aspekte der „Materialsymbolik“ von Rädern in Schwitters' Werk³⁸⁹ – diese Ausführungen könnten kunsthistorisch vertieft werden, indem andere historische Bedeutungen von Rädern hinzugefügt würden. Bei der „Materialkunstgeschichte“ von industriell hergestellten Produkten oder Müll als Material für Kunst sieht es ähnlich aus wie bei der „Materialikonographie“: Für Einzelfälle könnte abgehandelt werden, in welchen Werken der Kunstgeschichte beispielsweise Briefe und Postkarten als Material zum Einsatz kamen. Wie weit ließe sich eine historische Tradition der Verwendung von vorgefertigten Materialien zurückverfolgen? Dies könnte eine über die vorliegende Untersuchung hinausgehende Frage sein, die die nach wie vor herrschende

bewusst nicht geführt. Lediglich soll auf den Unterschied zwischen Kemps und Schwitters' Materialbegriff hingewiesen werden, um eine Grundlage für folgende Erörterungen zum Material in Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst zu schaffen.

³⁸⁷ „Eine Parallele zum Prinzip ‚Merz‘, das Abfall in Kunst umwandelt, ist sicher vorhanden.“ (Bignens 2004, S. 111.)

³⁸⁸ Schwitters, Ich und meine Ziele, S. 115, S. 384.

³⁸⁹ Bignens 2004.

Vorstellung von der Neuartigkeit der Verwendung vorgefertigter Materialien möglicherweise als Irrtum erweisen würde.

Der Aspekt des „Materialscheinwesens“ ist auf Schwitters schwerlich anwendbar, denn er wird in dessen „Merz“-Kunst – zumindest theoretisch – negiert. Dies ist begründet in der Materialwahl, nach der beispielsweise Menschen auf dieselbe Art „verwendet“ werden können, wie Räder, Drähte, Fahrscheine oder andere Materialien.³⁹⁰ So verhält es sich zumindest in der „Merz“-Theorie, die Schwitters postulierte.

Christoph Kleinschmidt nennt dies „die Demokratisierung des Materials“³⁹¹ und bezeichnet sie als „wichtigstes Kriterium von Merz“³⁹². Drei Merkmale seien ausschlaggebend dafür: erstens die Verwendung aller Materialien für die Kunst ohne Beschränkungen³⁹³; zweitens der „gleiche[...] Stellenwert“³⁹⁴ aller Materialien in „Merz“; drittens „eine Dehierarchisierung innerhalb des Kunstgebildes“³⁹⁵, die ohne ein „Basismaterial“³⁹⁶ auskommt.

Die Verwendung des Menschen, der in der Schwittersschen Auffassung des Gesamtkunstwerkes „zum bloßen Requisite degradiert ist“³⁹⁷, sei in Schwitters' Konzept die Konsequenz der Gleichwertigkeit von Material.³⁹⁸ Dabei ist zu bemerken,

„dass es bei der Merzbühne zwar um den Einsatz beliebigen Materials geht, keineswegs aber um dessen willkürliche Zusammenstellung. Bereits bei der Auswahl der Objekte ist ein bestimmtes Kriterium wirksam, nämlich das des größtmöglichen Gegensatzes. [...] Dabei darf es sich jedoch nicht einfach um das Gegenteil handeln, denn das würde noch innerhalb einer sinnhaften Ordnung liegen, mit der Schwitters in seiner Vorliebe für den Unsinn gerade brechen will.“³⁹⁹

³⁹⁰ Schwitters, *An alle Bühnen der Welt*, 1919, S. 41.

³⁹¹ Kleinschmidt 2012, S. 120.

³⁹² Kleinschmidt 2012, S. 120. Ob „die Demokratisierung des Materials“ tatsächlich „Als wichtigstes Kriterium von Merz“ gelten kann, wird in dieser Arbeit nicht diskutiert. Schwitters' Manifeste zur „Merz“-Kunst, seine Auffassung der Kunstgattung, u.v.m. sind sicherlich mindestens von ebenso großer Wichtigkeit. Das Zitat soll lediglich auf die Bedeutung des Materials hinweisen, das für den Weg zur „Merz“-Kunst ausschlaggebend ist.

³⁹³ Kleinschmidt 2012, S. 120.

³⁹⁴ Kleinschmidt 2012, S. 120.

³⁹⁵ Kleinschmidt 2012, S. 120.

³⁹⁶ Kleinschmidt 2012, S. 120.

³⁹⁷ Kleinschmidt 2012, S. 123. Kleinschmidt bezieht sich dabei auf Schwitters' Text „An alle Bühnen der Welt“. Darin schreibt Schwitters: „Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden.“ (Schwitters, *An alle Bühnen der Welt*, 1919, S. 41.) Kleinschmidt versteht diesen Satz als „Degradierung“ des Menschen „zum bloßen Requisite“. (Kleinschmidt 2012, S. 123.)

³⁹⁸ Kleinschmidt 2012, S. 123.

³⁹⁹ Kleinschmidt 2012, S. 124.

Wie er selbst bemerkt, schließt Kleinschmidt diese Feststellung aus seiner „knappen Darstellung von Schwitters' wohl bekanntestem Manifest“⁴⁰⁰ – seine Feststellung ist deshalb explizit auf Schwitters' Forderungen zur „Merzbühne“ zu beschränken. Zum „Merzgesamtkunstwerk“ bemerkt Schwitters selbst, dass es sich niemals erreichen lässt.⁴⁰¹

Das „Entformeln“⁴⁰² bei Schwitters versteht Kleinschmidt als Prozess der Entkontextualisierung und Formung.⁴⁰³ Eine weitere Deutung des Schwittersschen Begriffes „Entformeln“⁴⁰⁴ stammt von Ernst Nündel, der die „Entmaterialisierung“ bei Schwitters „als Verfremdung“ versteht.⁴⁰⁵ Er formuliert treffend einen Aspekt, der für das Verständnis der Materialverwendung in „Merz“ entscheidend ist, denn der Ursprung des Materials wird in „Merz“ nicht verschleiert. Es handelt sich um einen Prozess, der „das Wirklichkeitsstück zum Gestaltungselement umwertet, seine ursprüngliche Geltung jedoch augenzwinkernd mitmeint“.⁴⁰⁶

An dieser Stelle wird die Vorstellung von einer absoluten „Demokratisierung des Materials“⁴⁰⁷ in „Merz“ brüchig: Die Erkennbarkeit des ursprünglichen Status eines Materials und die Hinwendung zu solchem Material, das in der Realität als besonders „banal“ gewertet wird, schafft eine neue Hierarchisierung des Materials, in der eine absolute Gleichwertigkeit ausgeschlossen ist.

Für folgende Erörterungen sei auf die Bedeutung der Begriffe „Motiv“ und „Material“ hingewiesen. „Motiv“ bedeutet in einem Nachschlagewerk wie dem Brockhaus: „1) allgm: Beweggrund. 2) bildende Kunst: ein Element eines künstler. Werkes, das bedeutungsvermittelnde Eigenschaften besitzt. 3) Literatur: ein stofflich-themat., situationsgebundenes Element.“⁴⁰⁸ In kunsthistorischen Erörterungen um das „Material“ ist meist eine stoffliche und haptische „Dinglichkeit“ gemeint. Schwitters' „Merz“-Konzept ragt über diese Eingrenzung hinaus: Am offensichtlichsten wird dies in seinem experimentellen Sprachgebrauch, in dem die Sprache selbst zum Material wird. Schwitters schuf Sprachcollagen, indem er alle Bereiche

⁴⁰⁰ Kleinschmidt 2012, S. 124. Gemeint ist Schwitters' Text „An alle Bühnen der Welt“. (Schwitters, An alle Bühnen der Welt, 1919.)

⁴⁰¹ „Vielleicht werden wir später auch einmal Gelegenheit haben, das Merzgesamtkunstwerk erstehen zu sehen. Schaffen können wir es nicht, denn auch wir würden nur Teile, und zwar Material sein.“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 82.)

⁴⁰² Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

⁴⁰³ Er beschreibt „die Bearbeitung als ein Verteilen einerseits und ein Zerteilen, Verbiegen, Überdecken und Übermalen andererseits, kurz: das Formen als Deformation. In diesem Prozeß wird ein Gegenstand seines realen Kontextes enthoben, d.h. entwirklicht, und derart moduliert, dass er in die Gesamtkonzeption einer vorgestellten Assemblage passt: [...]“. (Kleinschmidt 2012, S. 124.) Der Autor verweist auf weitere Deutungen der Schwittersschen Verwertung des Materials. (Vgl. dazu: Kleinschmidt 2012, S. 124, Fußnoten 289 und 290.)

⁴⁰⁴ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

⁴⁰⁵ Nündel 1981, S. 25.

⁴⁰⁶ Nündel 1981, S. 26.

⁴⁰⁷ Kleinschmidt 2012, S. 120.

⁴⁰⁸ Motiv, in: Brockhaus 2000, S. 435.

der Sprache – gedruckte, geschriebene sowie gesprochene⁴⁰⁹ – experimentell einbezogen. Zur „abstrakten“ Dichtung und Schwitters' Verwendung der Sprache ist bereits viel geforscht worden; eine der jüngsten und ausführlichsten literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen legte Julia Nantke vor.⁴¹⁰ In der vorliegenden Studie sollen diese Forschungsergebnisse nicht wiederholt werden. Stattdessen ist darauf hinzuweisen, dass Schwitters Sprache als Material verwendete.

Die Dimensionen der Begriffe „Material“ und „Motiv“ verschwimmen in Schwitters' „Merz“-Sprache, denn häufig hängt beides miteinander zusammen.⁴¹¹ In der Literaturwissenschaft existiert der Begriff des „materialen Textes“, der die Sprache selbst zum Material erhebt.⁴¹² Sowohl in Schwitters' bildnerischen Werken als auch in seiner sprachlichen „Merz“-Kunst ist ein ähnliches grenzenloses Changieren zwischen „Material“ und „Motiv“ zu finden. In einem der folgenden Kapitel wird dies an Beispielen erläutert (siehe Kapitel 3.3). An dieser Stelle soll der Hinweis auf die Reflexion und das Bewusstsein über die verschwimmenden Grenzen zwischen „Motiv“ und „Material“ in Schwitters Werk genügen.

3.1.2 Schwitters' Ver- und Umwertung

Schwitters' „Merz“-Kunst zählt zu den Formen der Kunst im 20. Jahrhundert, die sich durch die „demonstrative Verwendung“ von Abfall auszeichnen.⁴¹³ Hierin besteht der Aspekt der Ver- und Umwertung, der in „Merz“ ausschlaggebend ist.⁴¹⁴ Die Arbeitsweise von Kurt Schwitters – das „Merzen“ – ist in anekdotischen Erzählungen überliefert. Eine besonders ausführliche stammt von Georg Muche:

⁴⁰⁹ Nündel 1981, S. 40.

⁴¹⁰ Nantke 2017.

⁴¹¹ Vgl. dazu das Motiv eines Raubmordfalls und dessen sprachliche Collage (siehe Kapitel 3.7).

⁴¹² „[...] (zu lat. materia = Stoff), Form des reduzierten Textes, der das Sprachmaterial der Worte, Silben, Laute und Wortbilder nicht als Sinnträger e. Mitteilung, sondern als akust. oder visuelles Rohmaterial zu hör- und sichtbaren Effekten benutzt, bes. in Lautgedichten der akust. Dichtung und den typograph. Experimenten und Konstellationen der visuellen Poesie.“ (Von Wilpert, Gero: Kubismus, in: Von Wilpert 2013, S. 506f.)

⁴¹³ Rübél 2010, S. 13. Rübél nennt den Kubismus und Futurismus als Beginn dieser Materialverwendung. (Rübél 2010, S. 13.) In der vorliegenden Arbeit soll nicht die Verwendung von „Müll“ in der Kunst des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen wiederholt werden, denn diese wurde bereits ausführlich besprochen. Hierzu sei lediglich zitiert: „Der Künstler sah sich nun mitten in der Gesellschaft und ihren Hervorbringungen verankert. Im Verfahren der Bricolage suchte er eine gesellschaftliche Neuorientierung und wurde selbst zum kritischen Konsumenten. Als Endverbraucher überprüfen die Künstler seither die Vergänglichkeit der Objekte, um sie – mit einer ästhetischen Neubewertung versehen – als Kunst in den Kreislauf der Waren zurückzubefördern. Dieses Interesse an wertlosen Stoffen erweitert den Bereich der zu verwendenden Materialien erheblich und verschiebt die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst.“ (Rübél 2010, S. 13f.)

⁴¹⁴ Dass es sich bei „Merz“ um eine Kunstform handelt, in der Umwertungen künstlerisch durchgeführt und wiedergegeben werden ist in der Forschung mehrfach bemerkt worden. Ein Beispiel aus der frühen Schwitters-Forschung kann zitiert werden: „Die Merzkunst suche offensichtlich diese Umwertung und den Aufbau aus den Trümmern im künstlerischen Bereich.“ (Lach 1971, S. 23.)

„Ich war Kurt Schwitters im Jahre 1919 begegnet. Wir trafen uns in Berlin im ‚Sturm‘. [...] Wir setzten uns an einen der runden Marmorplattentische, [...] und Schwitters fragte mich unvermittelt, ob ich mit ihm ‚merzen‘ wolle... [...] Er zog eine unbeschriebene Postkarte aus der Brusttasche und legte sie auf die Marmorplatte; aus einer anderen Brusttasche holte er Papierfetzen. Er fand einen grünen Straßenbahnfahrschein und zerriß ihn. Eines der Papierstücke, das mit Ziffern und Buchstaben bedruckt war, legte er auf die Postkarte. Dann forderte er mich auf, ‚weiterzumerzen‘, und bot mir seinen kleinen Müllhaufen auf der Marmorplatte zur Auswahl an. [...] Unterdessen bemerkte Schwitters, daß er dieses Stückchen Fahrschein auch in die untere Hälfte der Karte hätte merzen können. Das künstlerische Ergebnis wäre anders als jetzt, da er das Papier in die Mitte der Karte auf die Mittellinie gelegt habe. [...] Ich nahm ein Streichholz, zündete es an und ließ es zur Hälfte abbrennen. [...] ‚So – ich werde jetzt mit diesem Streichholz merzen. Teils ist es ein Streichholz, teils war es ein Streichholz – aber mit der Vergangenheit läßt sich nicht merzen – wie mir scheint.‘ Darauf sagte Schwitters: ‚Ich werde in Ihrem Sinne weitermerzen.‘ Er nahm die Zigarette aus dem Mund und streute Asche über die Postkarte ... Wir hatten ausgemerzt.“⁴¹⁵

Als Muche sein Streichholz anzündete, vermutete er, dass sich damit nicht mehr „merzen“ ließe – das Streichholz gehörte nun einer Ebene des Vergangenen an; es hatte seine Funktion, seinen Warencharakter und seine Warenästhetik⁴¹⁶ verloren. Schwitters fügte eine weitere Ebene des Vergangenen, nämlich die Asche seiner Zigarette hinzu. Zusätzlich wird dem Material auf diese Weise eine persönliche Ebene verliehen: die Asche, die aus der unmittelbaren körperlichen Verbindung des Materials mit dem Menschen entsteht und die Postkarte, die als Brücke in menschlichen Beziehungen gelten kann.

Schwitters formulierte den Vorgang des „Merzens“ von der Materialwahl bis zur „Entformung“ wie folgt:

„Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe [...], sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgend welchen Zweck geformt waren oder nicht. [...] Der Künstler schafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien. Das Entformeln der Materialien kann schon erfolgen durch ihre Verteilung auf der Bildfläche. Es wird noch unterstützt durch Zerteilen, Verbiegen, Überdecken oder Übermalen.“⁴¹⁷

⁴¹⁵ Muche um 1955, S. 137f.

⁴¹⁶ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 58f.

⁴¹⁷ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

Schwitters „merzte“ nicht nur in der Kunst, sondern auch im Alltag. So benannte er Objekte und Subjekte um: sein Fahrrad wurde ein „Loziped“⁴¹⁸; Hans Arp wurde „PRA“⁴¹⁹. Fünf Jahre nach der Erfindung von „Merz“ formulierte Schwitters die Grundlage des „Merzens“, die sich in Muches Äußerung bestätigt: „Merz ist Konsequenz. Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.“⁴²⁰

Hier werden verschiedene Bereiche der Materialherkunft in „Merz“ erläutert. Dabei ist Schwitters' Verfahren der Wertung zu erkennen. Obwohl die „Merz“-Kunst auf den ersten Blick den Eindruck von Chaos vermitteln kann, wird in diesem Zusammenhang das „Ordnungsprinzip“⁴²¹ von „Merz“ deutlich: Schwitters ordnete das Material und dessen Be-, Ver- und Entwertung neu. In „Merz“ wird jedem Material ein geeigneter Platz zugewiesen – Formen, Farben und Strukturen werden so angeordnet, dass sie in ästhetischer Harmonie miteinander koexistieren. Ein Anhaltspunkt für die Ordnungssehnsucht in Schwitters' Materialsammlungen für die „Merz“-Kunst lässt sich im Text „Die Merzmalerei“ erkennen: „Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebte Butterpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“⁴²² Die Materialien werden demnach in einem Vorgang des Sortierens nach formalen Beschaffenheiten geordnet. Das Material, das Schwitters für „Merz“ im städtischen „Mülls“ gesammelt hatte, wurde sortiert. Innerhalb dieser Ordnung konnte er das Material verwenden. Schwitters' Ordnungssystem entspricht dabei tradierten künstlerischen Kategorien und Vorstellungen. So werden die Materialien ihren Formen nach in Kategorien bildnerischer Funktionen wie Fläche, Linie oder „Weichheit“⁴²³ eingeteilt.⁴²⁴

Eine sinnstiftende Neuordnung von materieller Beschaffenheit in einem „Merz“-Wertesystem geschieht nicht nur in der bildnerischen, sondern auch in der literarischen „Merz“-Kunst. Dies zeigt ein Beispiel aus „Franz Müllers Drahtfrühling“: Der Satz „Der Polizist lächelte einen lakierten [sic!] Apfel“.⁴²⁵ ergibt, trotz des semantischen „Unsinn“, deshalb Sinn, weil in dieser bildlichen Formulierung die Assoziation mit der glänzenden Oberfläche eines polierten Apfels (beispielsweise eines Liebesapfels) geweckt wird. Beides – der lackierte Apfel und das Lächeln des Polizisten – wirken in dieser Vorstellung durch ihre assoziierte Strahlkraft.

⁴¹⁸ Gleichmann-Kingeling 2001, S. 97.

⁴¹⁹ Kurt Schwitters an Hans Arp, Oegenbostel, den 4.9.1920, in: Briefe 1974, S. 30.

⁴²⁰ Schwitters, Merz, 1924, S. 187.

⁴²¹ Zum „Ordnungsprinzip“ vgl. Nantke 2017.

⁴²² Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

⁴²³ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

⁴²⁴ „Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“ (Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.)

⁴²⁵ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 37.

Schwitters entwickelte seine „Merz“-Kunst in einer Zeit des Wandels, der durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen worden war. Die Kultur in der Weimarer Republik ist dementsprechend fest mit derjenigen aus der Wilhelminischen Epoche verwoben.⁴²⁶ Zu den „Wurzeln der Weimarer Kultur“⁴²⁷, in der Schwitters die „Merz“-Kunst entwickelte, zählen die Industrialisierung und Kommerzialisierung. Die Industrialisierung in Hannover bot Denkanstöße für Schwitters auf seinem Weg zur „Merz“-Kunst. Die Eindrücke, die er täglich aufnahm, waren mitbestimmend für seine Wahl des Materials, die Formen sowie seinen Kunstbegriff. Wichtige Firmengründungen für Hannover waren beispielsweise die Pelikan-Werke und die Deutsche Grammophon AG. Die Pelikan-Werke begegneten seit ihrer Gründung 1838 dem stetigen betriebswirtschaftlichen Wachstum mit einigen Erweiterungsbauten.⁴²⁸ Schwitters war als Werbegrafiker für die Firmen Bahlsen und Pelikan tätig.⁴²⁹

Die Materialästhetik von „Merz“ steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Industrialisierung und Kommerzialisierung. Kunsttheorien zur Warenästhetik lassen sich auf „Merz“ anwenden: Funktions- und wertlos gewordenes Material, dasjenige, das „den Reiz der Oberfläche [...] verloren“⁴³⁰ hat, entspricht nicht mehr dem Standard der Warenästhetik und wird daher als „Müll“ gewertet.⁴³¹ Annegret Jürgens-Kirschhoff erklärt, dass das Material in Schwitters' Collagen und Assemblagen „dem Warenschicksal der Gegenstände im Kapitalismus entronnen“ sei und „zu seinem ‚materiellen Selbstsein‘ zurückgefunden“ habe.⁴³² In den Collagen bleibe die Erkennbarkeit des Materials erhalten. Zusätzlich bewirke die Abstraktion eine Vorstellung von dem Material als Rohstoff.⁴³³

In den Schriften von Schwitters und den Quellen zu ihm konnten keine Belege für eine theoretische Auseinandersetzung mit der Warenästhetik von Material gefunden werden. Dies schließt jedoch nicht aus, dass dies ein Gesichtspunkt bei seiner Materialwahl war. Er beschreibt die notgedrungene Sparsamkeit sowie den Willen zum Wiederaufbau nach dem Ende des Ersten Weltkrieges als Gründe dafür, dass er „Müll“ als Material für „Merz“ umwertete:

„Ich fühlte mich frei und mußte meinen Jubel hinausschreien in die Welt. Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land. [...] Ich nannte es Merz, es war aber mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt.“

⁴²⁶ Steingraber 1979, S. 7.

⁴²⁷ Steingraber 1979, S. 7.

⁴²⁸ Vgl. Zankl 1978 (4), S. 63f.

⁴²⁹ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 358.

⁴³⁰ Jürgens-Kirschhoff 1978, S. 58.

⁴³¹ Jürgens-Kirschhoff 1978, S. 58f.

⁴³² Jürgens-Kirschhoff 1978, S. 60.

⁴³³ Jürgens-Kirschhoff 1978, S. 60.

Kaputt war sowieso alles, und es galt aus den Scherben Neues zu bauen. Das aber ist Merz.⁴³⁴

Nicht nur das Material, sondern auch die „Sparsamkeit“⁴³⁵ gehört zum Kontext der Zeit, in der ein bewusster und zurückhaltender Umgang mit Ressourcen zur Pflicht wurde. Konsumeinschränkungen und die Vermeidung des Verhaltens einer sogenannten „Wegwerfgesellschaft“ waren nicht zuletzt mit den Anforderungen des Krieges verbunden.⁴³⁶ Die Mentalität einer Wegwerfgesellschaft gilt als ausschlaggebender Aspekt für die Entwicklung der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁴³⁷ Anhand von Schwitters' Materialverwendung zeigt sich, dass dieser Aspekt bereits früher in der Kunst zu finden ist, mindestens unbewusst, vermutlich aber doch aufgrund bewusster Reflexion. Die Forderung zum Recycling⁴³⁸, die auch bei dem kritisch-polemischen Begriff der „Wegwerfgesellschaft“ mitschwingt, ist bereits in der Zeit um den Ersten Weltkrieg präsent. Die Wiederverwendung von Werkstoffen zählt gewissermaßen zum guten Ton. Schwitters schreibt zu seiner Motivation der Wiederverwendung:

„Ich sah nämlich den Grund nicht ein, weshalb man die alten Fahrscheine, [...] und altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhaufen nicht ebensogut als Material für Gemälde verwenden sollte, wie die von Fabriken hergestellte Farbe. Es war dieses gewissermaßen eine soziale Anschauung, und künstlerisch betrachtet ein Privatvergnügen, besonders aber letzte Konsequenz.“⁴³⁹

Indem Schwitters aus Sparsamkeit mit „Müll“ „merzte“, nutzte er die Möglichkeiten, die sich in seinem Umfeld offenbarten. So konnte er gleichzeitig die Kehrseiten des industrialisierten Konsums aufgreifen.

In der „Merz“-Welt setzt Franz Müller sich mit den Materialien der Industrialisierung auseinander. Das Entwertete der Gesellschaft – mit den scharfen Kanten, der kalten Materie und der als „hässlich“ empfundenen Optik – wird physischer und geistiger Teil der Außenseiterfigur: Der Protagonist ernährt sich „ausschließlich körperlich oder geistig von Müll [...], d.h. von Dingen, die andere fortgeworfen hatten, weil sie für sie unbrauchbar waren“.⁴⁴⁰ Indem Schwitters die „Merz“-Kunst in „Franz Müllers Drahtfrühling“ in alle Lebensbereiche integriert, scheint es, als „spüre“ der Protagonist das entwertete Material seiner Zeit am eigenen Körper. Da die Figur Franz Müller als Kurt Schwitters deutbar ist, lässt sich diese Vorstellung

⁴³⁴ Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, S. 335.

⁴³⁵ Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, S. 335.

⁴³⁶ Laufer, Steinsiek 2012, S. 241.

⁴³⁷ Rübél 2010, S. 14.

⁴³⁸ „Das „Recyclen“ von Gütern, zu denen auch die Abfälle gehören, ist somit ein klassisches Steuerungsinstrument der Ressourcennutzung.“ (Laufer, Steinsiek 2012, S. 241.)

⁴³⁹ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 252.

⁴⁴⁰ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 43.

auch auf den Autor übertragen. Schwitters „verschmilzt“ in seiner „Merz“-Kunst mit der Materie – er sammelt sie, nimmt sie auf, arbeitet und spielt mit ihr.

Schwitters misst dem Entwerteten einen höheren Rang zu als die Gesellschaft, indem er es zur Kunst erhebt. Je stärker und öfter einem Objekt der ursprüngliche Wert entzogen wird, desto höher bewertet Schwitters dieses Objekt. Sogar innerhalb des Kunstmarktes bleibt er diesem Prinzip der Werterhöhung treu. Von diesem bis ins Unendliche fortführbaren Verfahren berichtet Hans Arp, der miterlebte, wie Schwitters den Preis eines „Merzbildes“ erhöhte – gerade, weil es beschädigt worden war.⁴⁴¹ Letztendlich ermächtigte sich Schwitters mit diesem Verfahren der Ver- und Umwertung über das Wertesystem seiner Zeit.

Während Schwitters' Kindheit und Jugendzeit wurde die Herstellung von Alltagsprodukten, beispielsweise Nahrungsmitteln, in Hannover erweitert.⁴⁴² Zu nennen ist hier die „Gründung von Hermann Bahlsens Keksfabrik“ im Jahr 1889.⁴⁴³ In Hannover bildeten sich während von der Industrialisierung, die hier später als in anderen Orten erfolgte,⁴⁴⁴ einige unabhängig vom Standort existierende „Hauptindustriestämme“ heraus.⁴⁴⁵ Zu diesen zählten die „Metallindustrie und Maschinenbau, [...] Unternehmen der Farben- und Klebmittelindustrie, [...] und die großen Gummifabriken [...], [...] die Textilindustrie und als letzter großer Industriezweig die [...] Nahrungs- und Genussmittelindustrie, [...]“.⁴⁴⁶

Aus dieser Aufzählung sind Farben und Kleber ad hoc mit Schwitters als Künstler in Verbindung zu bringen. In seinen Erinnerungen zur gemeinschaftlichen Arbeit an „Franz Müllers Drahtfrühling“ beschreibt Hans Arp Schwitters' inniges Verhältnis zu Kleister. Der Kleister war für ihn das notwendige Mittel für seine „Merz“-Kunst.⁴⁴⁷

⁴⁴¹ „Aber auch was umfiel, zerbrach und in Stücke ging, ließ Schwitters wunderbar wieder auferstehen. Ich war zugegen, als eines seiner Merzbilder beschädigt von einer Ausstellung zurückkam. Ein größeres Stück Glas, das Schwitters sehr kompliziert darauf befestigt hatte, war zersprungen. Es ließ sich nicht ablösen ohne das Bild zu beschädigen. ‚Was machst du nun?‘ fragte ich Schwitters. ‚Ich erhöhe den Preis‘, war seine Antwort. Er drehte das Bild um, auf dessen Rückseite der Preis von 250 RM mit Blautift groß aufgeschrieben war, und verbesserte ihn in 300.“ (Arp 1956, S. 140.)

⁴⁴² Vgl. Mlynek, Röhrbein 1991, S. 138f.

⁴⁴³ Mlynek, Röhrbein 1991, S. 138.

⁴⁴⁴ Röhrbein 2012, S. 82. Ausführungen dazu finden sich auch bei Erlhoff: „Entsprechend spät – quasi beiläufig – wurde Hannover industrialisiert; von einem Industrieproletariat kann erst Ende des 19. Jahrhunderts gesprochen werden, und dieses sammelte sich mitsamt den Industrieanlagen in den Vororten (Linden, Vahrenwald, Döhren) [...]“ (Erlhoff ²1987, S. 30.)

⁴⁴⁵ Röhrbein 2012, S. 84.

⁴⁴⁶ Röhrbein 2012, S. 85. Einigen „bodengebundenen Industrien“ ist zusätzlich ein gewisser Einfluss zuzuschreiben, sodass „Hannover Anfang des 20. Jahrhunderts zum Zentrum der niedersächsischen Zement-, Kali- und Erdölindustrie“ wurde. (Röhrbein 2012, S. 84.) Die „Vielfältigkeit der Gewerbesparten“ ließ die Industrie Hannovers ausgewogen und belastungsfähig werden. (Röhrbein 2012, S. 86.)

⁴⁴⁷ Helma Schwitters sagt in einem Gespräch mit Kurt: „Du hast doch deinen Kleistertopf beim Arbeiten im Bett umgeworfen! Was für die Götter Griechenlands Nektar und Ambrosia, das war für Kurt Schwitters der Kleister. [...] Schwitters labte sich förmlich am Kleister, und mit ihm brachte er seine Wunder, die Klebebilder, zustande.“ (Arp 1956, S. 139f.)

Zur Textilindustrie hatte Schwitters ein geradezu familiäres Verhältnis; seine Eltern betrieben von 1886 bis 1896 ein Damenkonfektionsgeschäft⁴⁴⁸. An dieser Stelle wird erneut der Bezug zur Bürgerlichkeit in Schwitters' Leben deutlich, der in ein finanziell abgesichertes Umfeld hineingeboren wurde:

„Der Vater hatte sich vom Lehrling und Kommis im Modewarengeschäft hochgearbeitet. 1886 nach dem Geschäftskauf arbeitete er mit kaufmännischem Geschick bis zum 40. Lebensjahre. Dann setzte er sich zur Ruhe, verkaufte das Geschäft, erwarb fünf Häuser und führte von den Einnahmen ein ruhiges Leben. [...] Eine Idealgestalt des aufstrebenden Bürgertums war auch Kurt Schwitters' Mutter. Mit dreizehn Jahren nähte sie bereits für ein Modewarengeschäft, mit siebzehn übernahm sie die Stelle der Direktrice und mit einundzwanzig hatte sie ihren eigenen Betrieb.“⁴⁴⁹

In „Franz Müllers Drahtfrühling“ wird die Mode ausschlaggebend für die Beschreibung des Protagonisten. Dieser kleidet sich auf dieselbe Art, auf die eine „Merz“-Assemblage entstand. Statt modischer Kleidung trägt Franz Müller Bretter und Draht.⁴⁵⁰ Inhaltlich wird hier die Redensart „Kleider machen Leute“ konterkariert.

Das Geschäft der Eltern stattete Hannoveranerinnen mit Kleidung aus und war somit Teil eines Industriezweiges, der eine Norm prägt. Ob Schwitters diesen Aspekt des Elternhauses als einengend empfand und deshalb als Provokation die Umkehrung der Modenormen für die Figur Franz Müller anwandte, ist nicht belegbar.

In Schwitters' bildnerischen Œuvre finden sich mehrere „Merz“-Assemblagen, in denen Textilien zu sehen sind. In „Mz 214“ (1921) bilden Stoff und Papier eine Ansammlung eckiger Linien und Flächen.⁴⁵¹ Eine andere „Merzzeichnung“ ist auf-

⁴⁴⁸ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 725. „Meine Eltern hatten ein Damenkonfektionsgeschäft in Hannover am Theaterplatz.“ (Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 251.)

⁴⁴⁹ Lach 1971, S. 9.

⁴⁵⁰ „Sie [Anna Blume, A.L.v.C] sah jetzt den Mann ganz deutlich, ein schöner Mann, ein wenig zerlumpt angezogen, so wie etwa der Volksmund sich Franz Müller vorstellt. Der Anzug war auch etwas eigenartig. [...] Er war nicht etwa gestopft oder geflickt, sondern mit Brettern vernagelt und mit Draht umspannt. Anna Blume dachte dabei etwa an die Merzplastiken des Autors; ekelhaft, so etwas in die Tat umzusetzen; eine wandelnde Merzplastik, [...]“ (Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 34f.)

⁴⁵¹ Kurt Schwitters, Mz 214, 1921, Merzzeichnung, Collage, Stoff, Leinwand (gründiert) und Papier auf Papier, 8,7 x 7,2 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 20 x 15,9 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 818, Diskus obj 06830352, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, S. 392. Weitere Assemblagen, in denen Stoff verwendet wurde sind beispielsweise: Kurt Schwitters, Mz 334. Verbürgt rein, 1921, Merzzeichnung, Collage, Stoff und Papier auf Papier, 17,9 x 14,3 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 37,2 x 26,7 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 892, Diskus obj 06830406, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, S. 420 u. S. 462.); Kurt Schwitters, Ohne Titel (Hannover und Hildesheim), 1928, Merzzeichnung, Collage, Pappe, Stoffband, Faden und Papier auf Pappe, 11,7 x 9,1 cm (Bild), 29,7 x 22 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2003, Nr. 1540, Diskus obj 06830699, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2003, S. 245 u. S. 285.)

grund ihres Titels stärker mit dem Material des Stoffes verbunden als einige andere: „Merzzeichnung 141 Lumpenwurf“ (1920) (Abb. 1). Hier bilden Stoff und Gaze gemeinsam mit anderen Materialien wie Linoleum, gestanztem Blech und Papier eine bildnerische Harmonie. Die Assemblage ist gestaffelt aufgebaut: Über dem untersten Grund aus verschiedenfarbigem Papier liegt ein heller, beiger Stoff, dessen rechter Rand sich auflöst, sodass einzelne Fäden und die Gitterstruktur des Stoffes sichtbar werden. Dieser helle Stoff bildet eine aufsteigende Diagonale von der linken unteren zur rechten oberen Bildhälfte. Der Blick wird auf diesen hellen Stoff gelenkt und folgt dann der Diagonalen. An der rechten oberen Ecke wird der bildzentrale helle Stoff von einer großen dunklen Fläche begrenzt, während sich in der unteren rechten Ecke ein brauner, beinahe ledrig wirkender Stoff über den hellen Stoff zu schieben scheint. Das gestanzte Blech wirkt mit seiner Rundung und den daran hängenden breiten Ringen wie das passende Schmuckstück zu diesem kontrastreichen Arrangement verschiedener Textilien. Die „Lumpen“ seien „zusammengeworfen“ worden – zumindest ist das der Eindruck, den der Titel „Lumpenwurf“ vermittelt. Dieser Titel impliziert somit die irreführende Vorstellung des Zufälligen. Die Harmonie der einzelnen Bildelemente erweist diesen „Wurf“ als durchdachtes Arrangement; Zufälligkeit wird hier nur durch den Titel suggeriert.

In Erinnerung an „Franz Müllers Drahtfrühling“ entsteht die Assoziation mit der eigentümlichen Mode des Protagonisten. Ist beim Betrachter eine Kenntnis von Schwitters’ „Merz“-Œuvre gegeben, beginnt sich die Deutung zu verselbständigen: Könnte dies ein modischer Ent-„wurf“ für Anna Blume, die Partnerin von Franz Müller, sein? Handelt es sich um die „Lumpen“-kleidung des Protagonisten selbst? Oder ist dies gar die „Merz“-Mode, die in der „Merz“-Welt getragen wird? Nicht nur der Titel, sondern vor allem die Anordnung der Stoffe sowie die Wirkung des Bleches als Schmuckstück wecken die Assoziation mit der „Merz“-Mode.

Schwitters übertrug durch seine Umwertung von textilen Normen die Mechanismen des Konsum- und Alltagsproduktes „Mode“ auf seine „Merz“-Welt: Franz Müller trägt „Müll“ als Kleidung; in der „Merzzeichnung 141 Lumpenwurf“ werden „Lumpen“ (also textiler „Abfall“) in einem ästhetischen Zusammenspiel so arrangiert, dass der ursprüngliche Reiz von Kleidung neu entstehen kann.

In Schwitters’ frühen Lebensjahren wurde die Infrastruktur in Hannover entscheidend ausgebaut.⁴⁵² Der Bau der Wasserwerke, Kanalisation, Gasversorgung und der Elektrizitätswerke begann teilweise vor Schwitters’ Geburt und wurde bis etwa 1911 fortgeführt.⁴⁵³ Der Ausbau des städtischen Schienennetzes war im beginnenden 20. Jahrhundert in Hannover ein bedeutender Faktor.⁴⁵⁴ Wesentlich zeigt sich dies anhand der vielfachen Verwendung von Bahntickets in Schwitters’ Collagen und Assemblagen. In der Assemblage „Merzz. 22“ (1920) (Abb. 2) tauchen unter

⁴⁵² Zankl 1978 (2), S. 42.

⁴⁵³ Vgl. Zankl 1978 (2), S. 42f.

⁴⁵⁴ „Zwischen 1902 und 1910 hat allein die Stadt Hannover 5 Millionen Mark an Zuschüssen zum Umbau der Eisenbahnanlagen im Stadtgebiet bezahlt.“ (Zankl 1978 [4], S. 65.)

anderem Straßenbahntickets auf. Für Schwitters' Alltagsleben bedeutete der Ausbau der Straßenbahn tiefgreifende Veränderungen. Die Umstellung von der hannoverschen Pferde-Straßenbahn auf den „elektrischen Oberleitungsbetrieb“ begann um 1893.⁴⁵⁵ Die Straßenbahn entwickelte sich in dieser Zeit zu einem festen Bestandteil des modernen Stadtlebens.

Die Verwendung verschiedener „Merz“-Materialien des industrialisierten Stadtlebens blieb Hans Richter in Erinnerung:

„Schwitters [...] war absolut und uneingeschränkt und 24 Stunden am Tag FÜR Kunst. Sein Genie hatte weder mit der Umänderung der Welt, noch der Werte, noch der Gegenwart oder der Zukunft oder der Vergangenheit irgendetwas zu tun, nichts mit dem, was man in Berlin mit Posaumentönen verkündete. Vom ‚Tod der Kunst‘, von ‚A-Kunst‘ oder ‚Anti-Kunst‘ was bei ihm nichts zu hören. Im Gegenteil, – jedes Trambahnbillet, jeder Briefumschlag, Käsepapier, [...], alles, was weggeworfen war .., all das war in seine Liebe eingeschlossen und fand wieder einen geehrten Platz im Leben, eben in seiner Kunst“.⁴⁵⁶

Schwitters' Aufenthalte an verschiedenen Orten lassen sich unter anderem anhand der Fahrkarten rekonstruieren, die Schwitters für seine Collagen verwendete. In der Collage „Merzz. 22“ (1920) (Abb. 2) sind besonders viele dieser Fahrkarten zu sehen. Bildzentral ist eine Fahrkarte aufgeklebt, auf der folgende Stationen nachlesbar sind: „[S]teintor-Dorf Döhren/Aegidien[tor-Wü]lfel/[Döh]ren. Tur[m-La]atzen/Ha[inh]olz(Ends.)Kröpcke/Siegmundst.-Aegidient./Strangriede-Geibelstr./[...]-Döhr.[-Turm]“.⁴⁵⁷

3.1.3 Umwelthistorische Aspekte

Kurt Schwitters hielt sich in drei Stadtteilen Hannovers regelmäßig auf: in seinem Wohnort Waldhausen⁴⁵⁸, in dem Stadtteil Wülfel, in dem er zwischen 1917 und 1918 im Eisenwerk Wülfel⁴⁵⁹ tätig war⁴⁶⁰, und auf dem „Platz vor Café Kröpcke“⁴⁶¹ in

⁴⁵⁵ Zankl 1978 (2), S. 43.

⁴⁵⁶ Richter 1964, S. 142.

⁴⁵⁷ Die nicht eindeutig erkennbaren Teile wurden in eckigen Klammern ergänzt. Weiteres zur Deutung dieser Collage siehe Kapitel 3.5.2.

⁴⁵⁸ Zur Lokalisierung von Waldheim: „Schwitters wohnte gar nicht in Hannover, sondern in Waldhausen und Waldheim (die Trennung ist heutzutage nicht mehr einsichtig, da die Waldhausenstraße offenbar in Waldheim zu finden ist), in einem Vorort, der – zwischen Döhren und Hannover von Hannover durch einen Teil der Eilenriede („Eilerdine“) getrennt und mit hausbackenen Villen bestückt – sehr miefig ist.“ (Erlhoff ²1987, S. 32.)

⁴⁵⁹ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

⁴⁶⁰ Nündel 1981, S. 19.

⁴⁶¹ Fremden-Verkehrs-Verein (Hg.) 1924, S. 50.

der Innenstadt, der durch die Bedeutung des Café Kröpcke in der Alltagskultur ein Raum für den Austausch zwischen Kulturschaffenden war.

Von Schwitters' Wohnort Waldhausen als Villengegend war bereits die Rede. Weiter oben wurde erörtert, dass die Bedeutung dieser Umgebung einen wesentlichen Punkt der Schwitters-Forschung bildet (siehe Kapitel 2). Hier soll deshalb Waldhausen nicht erneut behandelt werden, sondern stattdessen der Blick sich auf die Gebiete richten, die ebenfalls zu Schwitters' Alltagswelt zählten, aber bisher in der Schwitters-Forschung selten oder gar nicht erörtert wurden: die Industriegebiete Wülfel und Döhren⁴⁶², von denen letztgenanntes ein Teil von Waldhausen war.⁴⁶³ Diese Stadtteile standen in direkter Beziehung zu Materialien aus dem Bereich der Industrie, während das „Café Kröpcke“ mehr dem kulturellen und gesellschaftlichen Bereich der Stadt zuzuordnen ist. In Hannover bot das „Café Kröpcke“ spätestens seit 1895 und bis Ende des Ersten Weltkrieges einen zentralen Raum für den Austausch.⁴⁶⁴ Kurt Schwitters war durch seine Freundschaft mit Christof Spengemann ebenfalls ein Besucher des Café Kröpcke geworden. Dort war der Treffpunkt der Literaten in Hannover.⁴⁶⁵

Der Stadtteil Wülfel war nicht zuletzt durch die Anbindung an Kassel zu einem „Industrievorort“ geworden.⁴⁶⁶ Er bedeutete für Schwitters eine unmittelbare Begegnung mit den Folgen der Industrialisierung. Das Eisenwerk Wülfel war dort seit 1873 angesiedelt. Weitere Fabriken vor Ort waren „eine Pumpen- Maschinen- und Waagenfabrik (Garvens), [...], die Tabakfabrik Bruns u. Söhne, [...], eine Gummiwarenfabrik, [...]“⁴⁶⁷ und andere.⁴⁶⁷ In Döhren hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wollwäscherei angesiedelt, die einen wichtigen Bestandteil der Hannoverschen Industrie darstellte. Die Fabrik brachte „relativ viel nichtbäuerliche Bevölkerung in den Ort.“⁴⁶⁸ Es handelte sich um eine erfolgreiche Firma in Hannover, deren Produkte aufgrund ihrer Qualität weltweit bekannt waren.⁴⁶⁹

Die Industrie in Döhren und Wülfel führte zu großen Entsorgungsproblemen, sodass der Anschluss an das Kanalnetz von Hannover wichtig wurde. Döhren versuchte dies seit 1891, Wülfel seit 1901 zu erreichen. Die Bemühungen der Stadtteile Wülfel und Döhren, durch die Eingemeindung nach Hannover den Entsorgungsschwierigkeiten zu entkommen, waren zunächst fruchtlos, sodass die Vororte „einen eigenen Entwässerungsplan“ anstrebten.⁴⁷⁰ 1907 wurden neben anderen neuen

⁴⁶² Zankl 1978 (1), S. 37.

⁴⁶³ Zankl 1978 (1), S. 37.

⁴⁶⁴ Zankl 1978 (3), S. 60.

⁴⁶⁵ Riha 1985, S. 37.

⁴⁶⁶ Zankl 1978 (1), S. 37.

⁴⁶⁷ Zankl 1978 (1), S. 37.

⁴⁶⁸ Zankl 1978 (1), S. 37.

⁴⁶⁹ Lefèvre 1970, S. 270.

⁴⁷⁰ Zankl 1978 (1), S. 37.

Stadtteilen Döhren und Wüfel schließlich nach Hannover eingemeindet.⁴⁷¹ Die „hygienischen Gründe waren für Hannover der eigentliche Anlaß, die Eingemeindung der beiden südlichen Vororte zu betreiben“.⁴⁷² Das Ausmaß der Verschmutzung vor Ort ist demnach nicht zu unterschätzen.

Zum Zeitpunkt der Eingemeindung und der damit beginnenden Veränderung der Entsorgungsproblematik war Schwitters bereits 19 oder 20 Jahre alt und stand ein Jahr vor seinem Abitur⁴⁷³; seine Jugendzeit war mindestens bis zu diesem Zeitpunkt geprägt von den Eindrücken überbordenden Industriemülls.

Im 19. Jahrhundert entstand im Zuge der veränderten Lebensbedingungen durch die Industrialisierung der Naturschutz.⁴⁷⁴ Die künstlerische Verwertung des „Mülls“, der den warenästhetischen Ansprüchen der Gesellschaft nicht mehr genügte,⁴⁷⁵ kann aufgrund der alltags- und lokalthistorischen Kontextualisierung in Verbindung gebracht werden mit einer alltäglichen Konfrontation mit der Entsorgungsproblematik, einem umwelthistorischen Thema. Dieser Aspekt ist in der Schwitters-Forschung bisher nicht eingehend erörtert worden – vermutlich, weil Schwitters die allgemeine Verarmung in der Nachkriegszeit als Grund für die Verwendung des „Mülls“ nannte.⁴⁷⁶ Schwitters nannte diesen Grund im Jahr 1930, einem Jahr, in dem sich in Hannover eine neue Bedrohung zeigte: der Nationalsozialismus.⁴⁷⁷ Deutlicher ausgedrückt: Zu dieser Zeit waren Themen, die die Umwelt betrafen, nicht von vorrangiger Bedeutung; andere Entwicklungen waren wichtiger. Wenn Schwitters 1930 die Verarmung in Deutschland als Grund für die Verwendung von „Müll“ nennt, ist dies kritisch zu betrachten. So gibt der Entstehungskontext der Quelle Aufschluss darüber, dass sich Schwitters 1930 mit einer anderen politischen Lage konfrontiert sah als in den Jahren des Weges zur „Merz“-Kunst.

Im Ersten Weltkrieg, in der Nachkriegszeit und während der Novemberrevolution war die schwierige politische und soziale Lage ebenfalls von zentraler Bedeutung, doch waren in diesen Jahren die Auswirkungen der Industrialisierung für das Alltagsleben und die damit verbundene Idee des Naturschutzes noch dringlicher als im Jahr 1930, als bereits der nächste Krieg absehbar war. Insgesamt fanden in der

⁴⁷¹ Brosius 1994, S. 351. Dazu: „Der Bereitwilligkeit Hannovers halfen Döhren und Wüfel nach, indem sie damit drohten, ihre vermehrt anfallenden Abwässer ungeklärt oberhalb der Stadt in die Leine zu leiten, was den Fluß als Trinkwasserreservoir unbrauchbar gemacht hätte. Erst daraufhin entschloß sich der Magistrat zum Anschluß an die hannoversche Kanalisation und zur Eingemeindung.“ (Brosius 1994, S. 351.)

⁴⁷² Zankl 1978 (1), S. 37.

⁴⁷³ Nündel 1981, S. 143.

⁴⁷⁴ Laufer, Steinsiek 2012, S. 32. „1888 Ernst Rudorff prägt den Begriff Naturschutz“ (Runge 1998, S. 14.)

⁴⁷⁵ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 58f.

⁴⁷⁶ „Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land.“ (Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, S. 335.)

⁴⁷⁷ „Die Weltwirtschaftskrise und deren Folgen, vor allem die ständig steigende Massenarbeitslosigkeit, [...] hatten viele der unmittelbar Betroffenen, [...] auch in Hannover den Nazis in die Arme getrieben, wo sich das Parteienspektrum seit 1930 erschreckend zu deren Gunsten verändert hatte [...]“ (Röhrbein 1978 (2), S. 125.)

Zeit des Weges zur „Merz“-Kunst ausschlaggebende Neuerungen im Naturschutz statt; die folgende Aufzählung stellt diese Entwicklung stichwortartig dar: Nach 1914 wurden „preußische Naturschutzbestimmungen in der Provinz Hannover“⁴⁷⁸ beschlossen; 1906 wurde die „Staatliche Stelle für Naturdenkmalpflege“ in Danzig eingerichtet; zwei Jahre später erließ Bayern Naturschutzgesetze; 1909 wurde in Berlin das „Hauptamt für Naturdenkmalpflege“ gegründet; im Wahljahr 1919 erhielt der Naturschutz einen Platz in der Reichsverfassung und wurde in den jeweiligen Ländern in Naturschutzstellen organisiert.⁴⁷⁹

Umweltbezogene Themen waren nicht nur im Land, sondern auch in der hannoverschen Presse Teil öffentlicher Debatten. Dort wurden innerhalb der Debatten über die Großstadtentwicklungen neben Themen wie Lärm und Verkehr auch „Luftverschmutzung, Staubentwicklung und Naturschutz“ diskutiert.⁴⁸⁰ Schwitters erfasste das Thema der Müllentsorgung und verarbeitete es in „Franz Müllers Drahtfrühling“.⁴⁸¹ Das Material in der „Merz“-Kunst ist demnach mit einer Ordnungssehnsucht⁴⁸² in Verbindung zu bringen, die ökologisch, ökonomisch und gesellschaftlich motiviert war.

Dass Schwitters im Jahr 1930 einen ökologischen Aspekt der Verwendung von „Müll“ nicht nennt, könnte auch in Zusammenhang mit der Verwobenheit von Naturschutz, Heimatschutz und national-völkischen sowie nationalsozialistischen Tendenzen stehen.⁴⁸³ Nachdem Schwitters bis zur Bedrohung durch die NSDAP noch keine klar formulierte Haltung zum Naturschutz vertreten hatte, mochte sich dies ab 1930 – vor dem Hintergrund völkischer Tendenzen im Naturschutz – kaum mehr geraten erscheinen sein.⁴⁸⁴ Eine ausdrücklich vorgetragene Haltung zum Naturschutz im Kontext seiner Kunst entspräche ohnehin nicht Schwitters’ Überzeugung, nach der Politik und Kunst zu trennen waren.⁴⁸⁵ Nebenbei bemerkt, formulierte Schwitters diese Überzeugung von der Trennung von Kunst und Politik Ende 1930⁴⁸⁶; sie ist demnach ebenfalls vor dem Hintergrund der seit 1930 steigenden

⁴⁷⁸ Laufer/Steinsiek 2012, S. 32.

⁴⁷⁹ Runge 1998, S. 13.

⁴⁸⁰ Jung 1992, S. 58.

⁴⁸¹ „Die Stadt Revon hatte ausgezeichnete Müllhaufen.“ (Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 43.)

⁴⁸² Zum „Ordnungsprinzip“ vgl. Nantke 2017.

⁴⁸³ „Aus dem Heimatschutz entwickeln sich völkischer Biologismus, aber auch Naturschutz und Waldbau auf ökologischer Grundlage [...]“. Diese Entwicklung wird für die Zeit nach 1914 genannt. (Laufer/Steinsiek 2012, S. 32.)

⁴⁸⁴ In einer Absage gegen den Krieg wandte sich Schwitters auch gegen die Vorstellungen von einer „Nation“: „Statt dessen wollen wir fühlen, daß wir alle Mitglieder einer großen Nation sind, der Menschheit. [...] Wer sein Vaterland liebt, soll die Welt lieben. Wer die Welt liebt, liebt sein Vaterland. Es gibt kein menschliches Recht, das Menschen zwingen könnte, gegeneinander Krieg zu führen.“ (Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.)

⁴⁸⁵ „[...] die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden; lieber stehe ich persönlich dem politischen Zeitgeschehen fern.“ (Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 113, S. 381.)

⁴⁸⁶ „27. 12. 1930“. (Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 117, S. 387.)

Bedrohung durch die NSDAP zu betrachten. Schwitters konnte sich durch diese Formulierung zweifach schützen: Erstens vor der Gefahr einer Anfeindung durch die NSDAP oder NSDAP-Sympathisanten; zweitens bot ihm diese Klarstellung die Möglichkeit, den eigenen fehlenden politischen Widerstand in gefährlichen Zeiten vor sich und anderen zu legitimieren.

Eine Beziehung zwischen der Verwendung von „Müll“ in Schwitters' Werk und der steigenden Aufmerksamkeit für ökologische Themen seit der Industrialisierung lässt sich auf der Grundlage der Quellen – wie dargelegt – nicht ausschließen. Vielmehr ist vor dem Hintergrund der damaligen Aktualität umweltbezogener Themen im öffentlichen Diskurs anzunehmen, dass neben dem ökonomischen Aspekt auch der ökologische als Motivation für die künstlerische Wiederverwendung von „Müll“ in „Merz“ zu verstehen ist. Schwitters erlebte – mindestens intuitiv, wenn nicht sogar bewusst reflektierend – eine Zeit, in die Entsorgungsproblematik und Umweltverschmutzung immer virulenter wurden – nicht nur im privaten Alltagsbereich, sondern auch in öffentlichen Debatten.

Ein weiterer Aspekt, der für Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst bedeutsam ist, betrifft den „ländlichen Charakter“⁴⁸⁷ Döhrens vor der Industrialisierung. Das Ortsbild war bis dahin geprägt vom „Typ des niederdeutschen Hallenhauses“.⁴⁸⁸ Eine Beschreibung des Ortsbildes⁴⁸⁹ erinnert an zwei Landschaftsaquarelle aus Schwitters' Frühwerk, in denen Häuser des beschriebenen Typs mit angrenzenden Büschen oder Bäumen in der Ferne zu sehen sind (Abb. 3, Abb. 4). Diese Arbeiten müssen nicht in Döhren entstanden sein – dem Titel nach ist Abb. 3 in Klein-Burgwedel entstanden. Dennoch spiegeln sie das ländliche Idyll wider, das zur Zeit von Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst allmählich verschwand.

Dass die Höfe in Döhren „ungeordnet zusammengedrückt auf einem hochwasserfreien Geestrücken am Rand der Leineau“⁴⁹⁰ gelegen waren, widerspricht dem Bildaufbau der frühen Landschaftsbilder von Schwitters, in denen die Häuser vielmehr vereinzelt auf weiten Landflächen zu sehen sind. Das ländliche Idyll Döhrens wurde „gegen Ende des 19. Jahrhunderts“⁴⁹¹ immer mehr verdrängt. 1911 schreibt „der Oberlehrer H. Wanner“⁴⁹², „daß die Höfe mit den niedersächsischen Bauernhäusern allmählich verschwinden und der stadtmäßigen Bebauung mit großen

⁴⁸⁷ Auffarth 1983, S. 57.

⁴⁸⁸ Auffarth 1983, S. 57.

⁴⁸⁹ „Der Typ des niederdeutschen Hallenhauses als Vierständerbau mit seinen hohen Seitenwänden in Fachwerk, dem zur Hälfte abgewalmten Dach und die kleineren Anbauten und Nebengebäude bestimmten weithin das Ortsbild. Der Wirtschaftsgiebel war oberhalb der Toreinfahrt, [...], vereinzelt noch verblettert, meist aber schon mit Schlafkammern ausgebaut. [...] Das Laub hochgewachsener Eichen und Kastanien verdeckten und schützten die großen Dachflächen.“ (Auffarth 1983, S. 57.)

⁴⁹⁰ Auffarth 1983, S. 57.

⁴⁹¹ Auffarth 1983, S. 58.

⁴⁹² Auffarth 1983, S. 58.

Mietshäusern Platz machen, [...] den Charakter der Dörfer vollständig verändert haben (gemeint sind Döhren, Wüfel und Laatzen)⁴⁹³.

Drei ähnliche Aquarelle von Schwitters entstanden alle im Jahr 1907, als die Industrialisierung bereits seit Längerem eingesetzt hatte. Könnte der lange Schornstein, der auf einem der Bilder in der Ferne zu sehen ist, ein Zeichen der Industrialisierung sein (Abb. 5)?

Ungeachtet der Tatsache, dass es sich nicht sicher nachweisen lässt, ob in diesen Arbeiten explizit die Veränderung des ländlichen Döhrens abgebildet ist, ist zu bemerken, dass Schwitters hier ganz allgemein eine ländliche Welt dokumentiert, die bald darauf nicht mehr existieren sollte.

In dem Genrebild „Strickerin“ (1910/1913)⁴⁹⁴ wird diese „aussterbende“ Welt ebenfalls dokumentiert; dort wird der Fokus anstatt auf die Landschaft auf das verschwindende Handwerk gelegt. Ob dies gewissermaßen als nostalgischer Versuch des „Festhaltens“ bewusst angestrebt wurde, lässt sich nicht abschließend beantworten. Zu betonen ist allerdings, dass Schwitters – umgangssprachlich formuliert – „mit der Zeit ging“, indem er das Ende der Agrar- und Handwerkskultur malte, bevor der Prozess der Industrialisierung in der Umgebung Hannovers endgültig abgeschlossen war.

Die Auflösung der Formen in Schwitters' Weg zur Abstraktion in den folgenden Jahren entspricht der Auflösung der „alten“ und hier spezifisch der ländlichen Ordnung – so wie später die Auflösung der traditionellen Wertmaßstäbe der Kunstmaterialien durch die Erfindung von „Merz“ der Auflösung der bisher angenommenen Wertigkeiten (auch im moralischen Sinne) entspricht, die im Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit Realität wurde.

In der expressionistischen Zeichnung „Z18 Gutshof“ (1918)⁴⁹⁵ lässt sich die untergehende ländliche Welt erneut erkennen. Es könnte sich um eine Zeichnung handeln, in der Schwitters ein Sujet der auf seiner Hochzeitsreise nach Opherdicke im Winter 1916/17⁴⁹⁶ entstandenen Werke erneut bearbeitete. Da malte er ein Jahr zuvor einen Gutshof (Abb. 6). Die verschwindende ländliche Welt befindet sich in der Zeichnung aus dem Jahr 1918 bereits in einer weitaus bedrohlicheren Situation. Der Gutshof scheint labil in der Bildmitte zu wanken, während um ihn herum kristalline Formen zu kreisen scheinen. Es wirkt beinahe, als würde der Gutshof langsam und unaufhaltbar von den übermächtigen Formen verschlungen werden.

⁴⁹³ Heinrich Wanner der Ältere: Die Dörfer Döhren, Wüfel, Laatzen im kleinen Freien bei Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter, Jg. 14, 1911, H. 3, S. 316, zitiert nach: Auffarth 1983, S. 58.

⁴⁹⁴ Kurt Schwitters, Strickerin, 1910/1913, Öl auf Papp, 60 x 50 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 20, Diskus obj 06831667, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Kulturstiftung der Länger (Hg.) 2002, S. 13, Abb. 4.)

⁴⁹⁵ Kurt Schwitters, Z18 Gutshof, 1918, Kohle auf Papier, 13,2 x 20,5 cm (Bild), 24,2 x 33,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 298, Diskus obj 06830111, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 298, S. 140.)

⁴⁹⁶ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

Die frühe Arbeit „Ohne Titel (Das Leinewehr bei der Wollwäscherei Döhren/Hannover)“ (1911) (Abb. 7) zeigt einen bedeutenden Industriebau Döhrens: die Wollwäscherei. Schwitters stellte einen Blick auf den Bau mit betont vertikalen industriellen Türmen dar. Diese bilden einen Gegensatz zu den betont horizontalen im Bild: die Brücke rechts im Bildfeld, die undurchsichtige Ebene links sowie die dazu parallel verlaufenden Abgrenzungen des Zulaufes zum Gewässer und dem Gewässer selbst. An den Seiten rahmen zwei Vertikalen das gesamte Bild, die durch buschiges Grün gegeben sind, sodass trotz der gegensätzlichen Spannungen zwischen Horizontalen und Vertikalen eine harmonisch ausbalancierte Komposition entsteht. Die Rahmung erzeugt einen fokussierten Blick auf die Wollwäscherei. Insgesamt ist die fortschreitende Industrialisierung angedeutet: Noch ist der Industriebau von einer ländlichen Idylle umgeben, doch die Expansion des bildzentralen Motivs kündigt sich an.

Die Brücke rechts erinnert in ihrer vereinfachten Darstellung durch sich wiederholende Diagonalen an die Zeichnung „Z 29 Eisenbahnbrücke“ (1918) (Abb. 8). Es ist denkbar, dass Schwitters in der späteren expressionistisch geprägten Zeichnung das Motiv der Wollwäscherei erneut aufgriff. Dafür spricht die Positionierung der Brücke rechts im Bildfeld in beiden Darstellungen, wobei in der Zeichnung die Eisenbahnbrücke nicht nur inhaltlich, sondern auch kompositorisch deutlich in den Mittelpunkt gerückt wurde. Die Vielzahl von geometrischen Formen kann als Entsprechung zu dem Industriegebäude gedeutet werden: Die Kreisform in der linken oberen Ecke entspräche den turmartigen Industriebauten, die in „Ohne Titel (Das Leinewehr bei der Wollwäscherei Döhren/Hannover)“ zylindrisch dargestellt sind; das verzerrte Dreieck, das die Brücke berührt, entspräche dem Dach des Gebäudes in der Arbeit von 1911.

Die Verzerrung und Vertauschung von Dreieck (Dach) und Kreis (Türme) könnte einem Perspektivwechsel zwischen 1911 und 1918 geschuldet sein: Beispielsweise ist es denkbar, dass Schwitters 1918, verglichen mit dem Bild von 1911, das Motiv von der gegenüberliegenden Seite malte. Darüber hinaus ließe sich die Vertauschung und Verzerrung der geometrischen Elemente auch in Bezug zum Inhalt des Bildes von 1918 deuten, in dem der Wandel, das Wanken – das Verzerren – der bisherigen Ordnung dargestellt wird. Was sich 1911 in „Ohne Titel (Das Leinewehr bei der Wollwäscherei Döhren/Hannover)“ bereits andeutet, wird 1918 von Schwitters in „Z 29 Eisenbahnbrücke“ in charakteristischen Bildelementen vollendet: Die Industrialisierung veränderte die Welt, veränderte Hannover, veränderte Döhren.

3.1.4 Erster Weltkrieg

Hannover wurde im 19. Jahrhundert nicht nur zu einer Stadt, die eine ausgeprägte Industrialisierung erfuhr, sondern auch die Präsenz des Militärs wurde prägend für das Stadtbild. Die Stadt zählte zu den „großen Garnisonstädte[n] des Deutschen Reiches“.⁴⁹⁷ In 14 Kasernen waren ein Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges viele Soldaten in der Stadt verteilt und auch für die Zivilbevölkerung ständig sichtbar. Das Militär wurde sogar ein bedeutender Teil der Kultur, denn die Regimentskapellen „waren äußerst beliebt“.⁴⁹⁸

Die Omnipräsenz militärischer Aspekte in Hannover lässt sich in Schwitters' Frühwerk wiederfinden. In dem Aquarell „Der erste Schnee“ (1907) (Abb. 9) wird ein Kontrast zu dem ruhigen Eindruck der Schneelandschaft geschaffen: Links im Vordergrund ragt eine Kanone aus dem Schnee. Es scheint, als sei sie vor nicht allzu langer Zeit an diesen Ort gefahren worden, denn ihre Spuren sind im Schnee als dunkle Linie erkennbar. Parallel zu dieser Linie trennt im Hintergrund der Schatten eines Waldes den Horizont vom schneeweißen Feld. Daneben stehen fünf einzelne Bäume aufgereiht annähernd in einer Achse mit der Kanone. Die Kanone im Vordergrund ist nach rechts gerichtet. Das Bild vermittelt sowohl einen Eindruck von der Zukunft als auch von der Vergangenheit. Die sprichwörtliche „Ruhe vor dem Sturm“ wird nicht zuletzt dadurch vermittelt, dass die Kanone nach rechts zeigt: Das Ziel der Gewalt ist noch nicht erkennbar, doch die Vorbereitungen haben bereits begonnen. Die Landschaft entspricht ihrerseits einem ehemaligen Kriegsschauplatz, der sich als kahles Gelände präsentiert.

Schwitters diente selbst nur kurz im Krieg: Im März 1917 war er eingezogen worden; im Juni 1917 wurde er als untauglich entlassen.⁴⁹⁹ Die Zeit des Ersten Weltkrieges war bedeutsam für Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst, denn vom 25. Juni 1917 bis zum 28. November 1918 wurde er „zu einer Arbeit im Eisenwerk Wülfel zwangsverpflichtet“.⁵⁰⁰ Das schon erwähnte Eisenwerk Wülfel zählte zu den bedeutenden Industrieanlagen Hannovers. Seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hatte sich dieses Unternehmen unter wechselndem Namen mehrfach vergrößert.⁵⁰¹ Nicht nur die stetige Vergrößerung – auch in den Jahren 1907, 1917 und 1923 –, sondern auch die Orientierung an neuesten Maschinentechnologien war in diesem

⁴⁹⁷ Röhrbein 2012, S. 101.

⁴⁹⁸ Röhrbein 2012, S. 101.

⁴⁹⁹ Nündel 1981, S. 19. Zur genaueren Datierung: „KS war ab dem 12.3.1917 Soldat beim 27. Reichs-Infanterieregiment. Lediglich drei Monate später erfolgte am 19.6.1917 seine Untauglichkeitserklärung.“ (Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 725.)

⁵⁰⁰ Kurt Schwitters an Ernst und Eve Schwitters, Ambleside, 1.4.1947, in: Briefe 1974, S. 270. Zur Datierung: Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

⁵⁰¹ Lefèvre 1970, S. 216–218.

Unternehmen entscheidend.⁵⁰² Die Entwicklung des Unternehmens wurde vom Ersten Weltkrieg unterbrochen. Allerdings war die Firma „nur vorübergehend gezwungen, Kriegsartikel herzustellen, da sich nach kurzer Zeit ein gewaltiger Bedarf in [...] eigenen Fabrikaten einstellte“.⁵⁰³ Obwohl seine Arbeit im Eisenwerk Wülfel kriegsbedingt erzwungen worden war, kann sie dennoch als wesentlicher Impuls für Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst erachtet werden. Während seiner kurzzeitigen Arbeit im Eisenwerk Wülfel kam Schwitters gezwungenermaßen mit industriellen Materialien und Vorgängen in Berührung: „Dort gewann ich Liebe zum Rade, erkannte auch die Maschinen als Abstraktion menschlichen Geistes. Seit dieser Zeit liebe ich die Zusammenfassung von abstrakter Malerei und Maschine zum Gesamtkunstwerk.“⁵⁰⁴

Wenngleich Schwitters die Bedeutung der visuellen Eindrücke, die er im Eisenwerk Wülfel gewonnen hatte, anerkannte, sah er seine Arbeit dort dennoch als Gefährdung seiner künstlerischen Karriere an.⁵⁰⁵ Schwitters erfuhr auf diese Weise den kriegsbedingten Zwang, seine Zeit einer Arbeit zu widmen, die er als Einschränkung empfand. Der Zwang zur Bereitschaft, alles für den Krieg geben zu müssen, war zu dieser Zeit allgemein in mehreren Bereichen des Alltagslebens spürbar. Die Dimension, die die Bereitstellung aller Kräfte im Ersten Weltkrieg annahm, ist für den Weg zur „Merz“-Kunst aufschlussreich. Die kriegsbedingten Entwicklungen führten „zu einer immer innigeren Verschmelzung zwischen den ‚zivilen‘ und ‚militärischen‘ Techniken“.⁵⁰⁶ So wurden alle Lebensbereiche dem Krieg und Militär angepasst. Verkehrsmittel, Rohstoffe und Arbeitsbereiche mussten für den Krieg verwendet werden. Die „Mobilisierung“ erhielt durch die Techniken eine völlig neue Dimension“.⁵⁰⁷

Die Mobilisierung und Bereitstellung aller Ressourcen im Ersten Weltkrieg entspricht der unbegrenzten Verwendung aller Aspekte in Schwitters' Umgebung, die er in „Merz“ zu Kunstmaterial erklärte. Schwitters' Verfahren der Ver- und Umwertung ermächtigte ihn dazu, die repressiven Mechanismen seiner Zeit umzukehren. Dazu musste Schwitters kein im Kern „neues“ Verfahren entwickeln, sondern er wählte dieselben Mechanismen, die im Ersten Weltkrieg und in der Vorbereitung darauf gegenüber der Bevölkerung, der Industrie und in sämtlichen Lebens-

⁵⁰² „U. a. wurden eine groß angelegte Kupofofenanlage und ein mustergültiges Modellhaus, verbunden mit Tischlerei, errichtet. Mehrere hundert modernster Werkzeugmaschinen wurden aufgestellt.“ (Eisenwerk Wülfel [Hg.] 1932, o. S.)

⁵⁰³ Eisenwerk Wülfel (Hg.) 1932, o. S.

⁵⁰⁴ Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 84; Vgl. auch: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 725.

⁵⁰⁵ „Ich selbst war während des letzten Krieges zu einer Arbeit im Eisenwerk Wülfel zwangsverpflichtet, wo ich mich nicht entwickeln konnte. Das war Sicherheit, ganz gute Bezahlung, aber das Ende meiner Entwicklung als Künstler. Helma sagte, ich sollte zur Kunst überwechseln so bald wie möglich.“ (Kurt Schwitters an Ernst und Eve Schwitters, Ambleside, 1.4.1947, in: Briefe 1974, S. 270.)

⁵⁰⁶ Salewski 1992, S. 85.

⁵⁰⁷ Salewski 1992, S. 85.

bereichen praktiziert worden waren. Schwitters reklamierte in „Merz“ das Recht, ausnahmslos alles für seine künstlerischen Zwecke zu nutzen – gerade diejenigen Objekte und Subjekte, die nicht für die Kunst geschaffen worden waren. Das, was der Erste Weltkrieg einforderte, forderte Schwitters auch für die „Merz“-Kunst. Dabei ist der ironische Ton in der „Merz“-Prosa einzubeziehen. Wenn Schwitters in „Die Zwiebel“ auf ganz selbstverständliche Weise davon erzählt, wie ein Mensch auf seine Schlachtung vorbereitet wird, wird die beängstigend groteske und kannibalistische Tendenz solcher Ideen deutlich. Folgendes Zitat belegt den ironischen Ton in „Die Zwiebel“: „Es ist doch ein eigentümliches Gefühl, wenn man in zehn Minuten geschlachtet werden soll. [...] Ich war bislang in meinem ganzen Leben noch nicht geschlachtet worden.“⁵⁰⁸ So wie in kriegerischen Auseinandersetzungen Menschenleben verwertet werden, verwertet Schwitters den Körper und das Leben einer fiktiven Person in „Die Zwiebel“. Auf diese Verwertung des menschlichen Körpers als Material oder Motiv in „Die Zwiebel“ werden wir zurückkommen (siehe Kapitel 3.5.1).

Die „Merz“-Welt und den Krieg verbindet grundsätzlich die Vorstellung des Utopischen.⁵⁰⁹ Technik wird innerhalb der Utopien auch „als materialisierter genialer Geist“⁵¹⁰ verstanden. Krieg, Technik und Industrialisierung wurden im Ersten Weltkrieg eine höllische Einheit. Nicht nur im Krieg selbst, sondern auch danach waren Utopien beliebt.⁵¹¹ Nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich die Vorstellung von „völkische[n] und faschistische[n] Zukunftsszenarien mit Ideen von technischer Omnipotenz deutscher Ingenieure“⁵¹² durch. Oftmals war der deutsche Stolz an die Vorstellung gebunden, dass es sich um eine Nation herausragender Ingenieure handele. Dass dieses Land den Krieg verloren hatte, bedeutete für viele auch in technischer Hinsicht einen Gesichtverlust. So entstand die Idee, die Machtvorstellung überlegener Technik in Deutschland innerhalb eines „Revanchekrieges“ zurückzugewinnen.⁵¹³ Während der Zeit, in der Schwitters zur „Merz“-Kunst fand, hatte diese Idee bereits Tradition.⁵¹⁴

Im Philosophischen berühren Krieg und Technik gleichermaßen die „Zeitdimension ‚Zukunft‘“, wodurch beide Themenbereiche das Utopische potenziell in sich tragen.⁵¹⁵ Eine solche philosophische Dimension der Utopie wird in „Merz“ ebenfalls deutlich. Die Zerstückelung im Collage-Verfahren, die dem Futurismus und Dadaismus entspricht, wird in „Merz“ um die utopische Dimension der

⁵⁰⁸ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁵⁰⁹ Webster sieht im „Merzgesamtkunstwerk“ eine „utopian conception“. (Webster 1997, S. 35.)

⁵¹⁰ Salewski 1992, S. 87.

⁵¹¹ Elger 1984, S. 127.

⁵¹² Salewski 1992, S. 89.

⁵¹³ Salewski 1992, S. 89.

⁵¹⁴ Vgl. Salewski 1992, S. 73f.

⁵¹⁵ Salewski 1992, S. 75. Dazu: „Militärisches Zukunftsdenken ist nämlich niemals auf die finale Niederlage, gar die totale Zerstörung des eigenen Staates, [...] gerichtet, sondern ganz im Gegenteil auf dessen Behauptung oder Sieg.“ (Salewski 1992, S. 75.)

Vereinigung und Neuordnung erweitert. Statt der aktiven Zerstückelung von Material zieht Schwitters es vor, zu sammeln und die von der Welt bereits zerstückelten Teile neu zusammenzufügen. Deshalb ist in „Merz“ die Utopie einer neu erschaffenen Welt enthalten und betont.

Schwitters' Verfahren besteht aus drei grundlegenden Schritten:

- Erstens dem Sammeln;
- zweitens dem Sortieren;
- dreitens dem Verwerten des Materials im Kunstobjekt.

Berichte aus Schwitters' Umkreis belegen diese Vorgehensweise. Beispielhaft kann eine Erinnerung von Lajos d'Ebneth zitiert werden. Schwitters war in Kijkduin zu Gast – das Sammeln war für ihn von so alltäglicher Bedeutung, dass er es überall und zu jeder Zeit betrieb. Anschließend wurden die Gegenstände im „Merz“-Kunstwerk verwertet:

„Die ‚Alltagsbegebenheiten‘ fanden täglich ab 6 Uhr in der Früh statt. Schwitters, bewaffnet mit seinem großen Rucksack, lief am Meerufer entlang und las die nachts vom Meer ausgespuckten Wertgegenstände auf, bestehend aus Holzbrettern, Tauen usw. und schaffte sie mühsam nach Hause. [...] Im Garten befand sich ein täglich wachsendes Monument und die neu erworbenen Stücke wurden zugefügt.“⁵¹⁶

Der zweite Schritt des Sortierens ist hier nicht beschrieben – entweder erinnerte sich Lajos d'Ebneth nicht an diesen Schritt oder – diese Annahme ist wahrscheinlicher – Schwitters hatte an diesem Ort keine Möglichkeit eine seiner üblichen Sortierungsplätze anzulegen. Schwitters' Herangehensweise des Materialsortierens ist durch seine eigene Beschreibung des Prozesses beim „Merzen“ bekannt.⁵¹⁷

Berichte darüber, dass Schwitters Objekte zerstörte, um diese dann als „Merz“-Kunst zu verwenden, sind der Verfasserin nicht bekannt. Lediglich in der Verwendung von Textzeilen oder Wörtern ist ein Akt der Zerstörung zu beobachten, wenn Schwitters diese aus Zeitungen oder anderen Druckerzeugnissen herauslöste oder Wörter in Silben und Laute teilte. Sogar in diesem Bereich fand Schwitters einen Weg, Zugang zu Material durch das Sammeln von bereits zerstückeltem Material, anstatt durch die Zerstörung von intakten Zivilisationsprodukten zu erlangen: Käte T. Steinitz berichtet davon, dass Schwitters die verdruckten Papiere einer Druckerei verwendete. Durch eine Falltür wurden diese entsorgt; Schwitters sortierte sie in dem Keller der Druckerei, um sie anschließend als „Merz“-Kunst verwerten zu können.⁵¹⁸ Ob er ausschließlich bei Druckerzeugnissen dieser Verfahrensweise folgte, ist kaum nachweisbar.

⁵¹⁶ Brief von Lajos d'Ebneth an Ernst Nündel vom 10. Mai 1977, zitiert nach: Nündel 1981, S. 58.

⁵¹⁷ „Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“ (Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.)

⁵¹⁸ Steinitz 1963, S. 71.

Dieser Aspekt verweist auf die Unterschiede zwischen „Dada“ und „Merz“, die an anderer Stelle in dieser Arbeit diskutiert werden (siehe Kapitel 4). Eberhart Roters formuliert dies treffend: Schwitters' Collagen bezeichnet er in Abgrenzung zum Dadaismus als „Poesie des Weggeworfenen“.⁵¹⁹ Während der Dadaismus mehr eine zerstörerische Intention verfolgt habe, sei Schwitters' „Merz“-Kunst mehr dem Zusammensetzen verpflichtet.⁵²⁰

In diesem Zusammenhang findet Roters auch eine Erklärung dafür, warum der Dadaismus bis heute bekannter ist als „Merz“: „Die Geste des Zerreißen kommt uns von der Leidenschaftlichkeit ihrer Stoßkraft heute noch stärker entgegen als die Geste des Wiederaussetzens.“⁵²¹ Diese Feststellung deutet darauf hin, warum „Merz“ häufig dem Dadaismus zu- und untergeordnet wird: Wenn die vorherrschende Wahrnehmung dem zerstörerischen Akt im Dadaismus gilt, wird der Akt des Zusammensetzens in „Merz“ weniger sichtbar. Somit besteht ein Aufmerksamkeitsgefälle zwischen der Zerstörungsmacht in „Dada“ und dem Einigungswillen in „Merz“, der weniger „laut“ und weniger radikal erscheint.

In der Einleitung wurde auf Lachs Deutung von „Merz“ als „Heilmittel“ gegen die Erkrankungen der Zeit⁵²² besonders im Hinblick auf den Ersten Weltkrieg hingewiesen. Diese Deutung bestätigt sich in der oben erörterten Verfahrensweise von „Merz“:

Schwitters war in seinem künstlerischen Verfahren kein Zerstörer, sondern ein Vertreter des Sammelns, des Sortierens und des Zusammensetzens. Die „Merz“-Welt, die Schwitters auf diese Weise aus den Objekten der „realen“ Welt errichtete, ist deshalb als utopische Erzählung einer Heilung zu verstehen. Joachim Büchner deutet die „Merz“-Utopie von ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtkunstwerk her und kommt zu einem ähnlichen Ergebnis: Die „Merzbühne“ sei als „Utopie einer ersehnten, wiederaufgerichteten Einheit“⁵²³ zu verstehen, in der sich die Kunst mit der Welt verbindet: „Das Kunstwerk ist Medium der Aufhebung der Widersprüchlichkeiten und eines – wie wir glauben – verlorenen Heils.“⁵²⁴ Lachs Deutung eines heilsamen Charakters von „Merz“ lässt sich demnach in Bezug auf das Moment der Utopie bestätigen. Zu bedenken ist dabei, dass „Merz“ im historischen Kontext eines verheerenden Krieges entstand und somit nicht als beschwichtigendes Heilversprechen verstanden werden kann. Wenn die Vorstellung vom Heil in „Merz“ beschrieben wird, muss die Wesensverwandtschaft zwischen „Merz“ und dem Krieg benannt werden, die in der Tendenz zum Utopischen besteht. So wie ohne Utopie kein Krieg ausbrechen würde, ist auch der Weg zur „Merz“-Kunst ohne Utopie undenkbar. Heilung ist in diesem Zusammenhang im Sinne des „Zusammenfügens“ zu verstehen. An anderer Stelle wird eine andere Sinnbedeutung

⁵¹⁹ Roters 1979, S. 13.

⁵²⁰ Roters 1979, S. 13.

⁵²¹ Roters 1979, S. 13.

⁵²² Lach 1971, S. 12.

⁵²³ Büchner ²1987, S. 20.

⁵²⁴ Büchner ²1987, S. 20.

der Vorstellung von „Merz“ als „Heilung“ diskutiert, die mit der Pathologisierung des Künstlergenies zusammenhängt (siehe Kapitel 3.1.4).

Zu den bedeutenden technischen Neuheiten, die im Ersten Weltkrieg eingesetzt wurden⁵²⁵, zählt der Kreiselkompass, der 1908 von der Firma Anschütz produziert wurde.⁵²⁶ Die Faszination für Kreisel- und Drehmomente war nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Kunst greifbar.

In Schwitters' „Merz“- Œuvre taucht immer wieder das Rad auf; folgerichtig wurde es mehrfach in Zusammenhang mit der Welt der Maschinen gedeutet.⁵²⁷ Christoph Bignens formuliert treffend für Schwitters' Gestaltung von Drehmomenten in Kombination mit den Farben Rot und Gelb: „[...] dann glüht, rotiert, stösst und zieht es in der Merzkunst wie einst in Adolph Menzels grossartigem Eisenwalzwerk aus dem Jahre 1875, einem der ersten und imposantesten Gemälde der Industrie“.⁵²⁸

Dass das Drehmoment bei Schwitters nicht allein auf die Welt der Maschinen verweist, wurde vereinzelt formuliert.⁵²⁹ Das Kreisende in „Merz“ enthält – über den Zusammenhang mit der Maschinenwelt hinaus – eine Versinnbildlichung des Chaos der Nachkriegszeit.⁵³⁰

Nicht nur das Kreisende, sondern auch die Sorge vor einem neuen Krieg lässt sich im „Merz“-Drehmoment erkennen. Annegret Jürgens-Kirchhoff sieht in „Merzbild 25 A Das Sternbild“ (1920) (Abb. 10) eine Vorahnung des Schrecklichen⁵³¹ – in den Drehmomenten in Schwitters' Werk ist diese Vorahnung ebenfalls zu fassen. Sie ist verknüpft mit dem Moment der Wiederholung in kreisenden Bewegungen. An dieser Stelle soll jener Deutungsperspektive, in der das Drehmoment in „Merz“ als Sinnbild für die Nachkriegszeit verstanden wird, eine weitere Ebene angeschlossen werden: das Moment der Wiederholung in den kreisenden Bewegungen.

⁵²⁵ Vgl. Broelmann 1992, S. 239.

⁵²⁶ Broelmann 1992, S. 235.

⁵²⁷ „Rad und Kreis standen nicht nur in den Werken von Schwitters stellvertretend für Bewegung und moderne Technik, als Metaphern für ein neuanbrechendes Zeitalter. [...] Vor allem die Futuristen eröffneten der Kunst neue, grandiose Möglichkeiten, ein neues Lebensgefühl, das von der Maschine und ihrer Dynamik geprägt war.“ (Moeller 21987, S. 122.)

⁵²⁸ Bignens 2004, S. 112.

⁵²⁹ Beispielsweise erinnert Beat Gschetzer nach einem Verweis auf die kreisende Dynamik in Schwitters' Werk an das Motiv des Tanzes. (Gschetzer 1991, S. 70.)

⁵³⁰ Moeller deutet beispielsweise den Materialgebrauch in „MERZbild 29 A – Bild mit Drehrad“ als „Zweifel an dem neuen Zeitalter, aber auch als Aufruf, aus dem Alten heraus, dem der Krieg ein Ende gesetzt hat, einen Neuanfang zu schaffen.“ (Moeller 21987, S. 124.) Dazu: Kurt Schwitters, MERZbild 29 A – Bild mit Drehrad, 1920 und 1940, Merzbild, Assemblage, Öl, Holz, Pappe, Kork, Watte, Radnabe mit Speichen, Kette, Knopf, Metall, Papier und Linoleum auf Pappe, Holz und Papier, genagelt, 85,8 x 106,8 cm (Bild), 93 x 113,5 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 600, Diskus obj 06835050, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, S. 275 u. S. 311.)

⁵³¹ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 67.

Die Typen der Schwittersschen Drehmomente in der frühen „Merz“-Kunst können in Kategorien eingeteilt werden: Erstens die „Kreiseldrehung“, zweitens die „Kurbeldrehung“, drittens „Kreis und Dreieck“.

Der erste Typ soll hier als „Kreiseldrehung“ bezeichnet werden. Dabei rotiert die Kreisform um die eigene Achse. Besonders anschaulich wird dieser Typus im „Huthbild“ (1919) (Abb. 11). Im Vergleich zu Carlo Carràs „Manifestazione interventiste“ (1914)⁵³² zieht Aurelio Fichter den Schluss, dass es sich bei Schwitters „Huthbild“ nicht um eine Kreisform handle, denn die Einzelteile würden sich der Kreisform nicht in der Strenge unterordnen wie die Einzelformen in Carràs Bild.⁵³³ Tatsächlich ist die „Kreiseldrehung“ im „Huthbild“ subtil angelegt, denn Schwitters verwendete eine ungeordnet wirkende Komposition der einzelnen Formen. Dennoch wirkt es, als sei die Bildmitte, in der das Wort „HUTH“ zu lesen ist, durchaus als „Zentrierung des Bildes“⁵³⁴ zu erkennen. Die kleine schwarze Freifläche dient als sinnbildliche Drehachse der Kreisform, die sich in mehreren Schichten darum herum windet.

Ein kleines helles Quadrat, das sich von dem Farbspektrum der anderen Papierstücke abhebt, wirkt wie ein anzeigendes Element in der „Kreiseldrehung“. Beginnend bei dem Wort „HUTH“ wird der Blick in sanften Übergängen spiralförmig von innen nach außen geleitet – so entspricht die Richtung der Spirale der Zentrifugalkraft, der Fliehkraft, die vom Inneren des Kreisels nach außen abgegeben wird. Der Eindruck der spiralförmigen Bewegung wird durch die Begrenzungen des Bildträgers verlangsamt.

Als Abwandlung der „Kreiseldrehung“ lässt sich der zweite Typus eines Drehmomentes beschreiben: die „Kurbeldrehung“. In beiden Fällen wird der Eindruck erzeugt, dass der Kreis um die eigene Achse rotiert – so wie ein Kreisel. Anders als in der „Kreiseldrehung“ wird die Bewegung in der „Kurbeldrehung“ von einem sinnbildlichen „Hebel“ bewirkt.

Die „Kurbeldrehung“ lässt sich anhand der Assemblage „Franz Müllers Drahtfrühling“ (1919) (Abb. 12) nachvollziehen, die seit etwa 1925⁵³⁵ verschollen ist. In der unteren Hälfte der Assemblage ist eine Scheibe zu sehen, auf der ein sinnbildlicher „Hebel“ angebracht wurde – es wird der Eindruck geweckt, als könne die Scheibe mit dem „Hebel“ – ähnlich wie mit einer Kurbel – zum Drehen gebracht werden.

⁵³² Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914, Collage und Temperafarbe, 38,5 x 30 cm, Sammlung Mattioli, Mailand. (Abgebildet in: Fichter 2014, S. 126, Abb. 41.)

⁵³³ Fichter 2014, S. 127.

⁵³⁴ Fichter 2014, S. 127.

⁵³⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 446, S. 224.

Die „Kurbeldrehung“ taucht in „Merz“ häufig auf. Ein plastisches Beispiel für die „Kurbeldrehung“ ist in der „Merzplastik“ „Die Kultpumpe“⁵³⁶ gegeben. Hier wird eine Scheibe von einem unregelmäßig verbogenen dicken Draht überlagert. In Verbindung mit dem Titel ergibt sich bei diesem Draht die Assoziation eines „Hebels“ oder einer „Kurbel“, mit der die „Kultpumpe“ angetrieben werden könnte.

In der Stempelzeichnung⁵³⁷ „Belegexemplar“ aus dem Jahr 1919 (Abb. 13) ist eine weitere Variante der „Kurbeldrehung“ zu finden. Der visuelle Hebel ist durch den Stempeldruck „Belegexemplar“ an den Kreis im Mittelpunkt der Zeichnung angebracht. Der dadurch implizit vermittelte Eindruck der Kurbeldrehung spiegelt sich in der Anordnung der übrigen Stempelabdrücke wider. Diese sind in vier Gruppen um die kreisend wirkende Bildmitte herum angeordnet. Jede Gruppe steigert sich in ihrer Anzahl um einen weiteren Stempeldruck. So zeigt die erste Gruppe zweimal den Abdruck „Belegexemplar“, die zweite Gruppe dreimal, und so weiter. Durch diese Steigerung erreichte Schwitters eine Blickführung, die aufgrund physikalisch geprägter Sehgewohnheiten funktioniert: Der Hebel-Druck berührt die erste Gruppe, die aus zwei Stempelabdrücken des Wortes „Belegexemplar“ besteht. An dieser Stelle „beginnt“ die Kurbeldrehung nach rechts. Die nächste Gruppe, bestehend aus drei Stempelabdrücken, „stößt“ in der Dynamik des Bildes die dritte an.

Allmählich „zerfallen“ die Stempel-Gruppierungen im Bild: Während die ersten beiden Gruppen noch kompakt wirken, ergibt die dritte Gruppe ein Gebilde bestehend aus einem „Übergangsabdruck“ und einem nach unten zeigendem Dreieck. In der letzten Gruppierung wird diese Anzeigewirkung präzisiert, indem die fünf Abdrücke strahlenförmig zu einem Richtungspfeil angeordnet zu sehen sind, der zum unteren Bildrand zeigt.⁵³⁸

Anhand der Druckschwärze der Stempelabdrücke können Überlegungen angestellt werden, welche Stempel Schwitters innerhalb der jeweiligen Gruppen zuerst setzte. Aufschlussreich ist dies beim Übergang von der zweiten zur dritten Stempel-Gruppe. Das einzig senkrecht stehende Wort „Belegexemplar“ im Bild wurde offenbar mit frischer Farbe, also unverzüglich nach dem Kontakt mit dem Stempelkissen gedruckt. Die verlaufenden Konturen des „B“ und des „e“ zeugen davon. Es ist denkbar, dass Schwitters nach diesem Stempeldruck direkt den nächsten tätigte, ohne einen weiteren Druck in das Stempelkissen. Dies ist anhand des Abdrucks zu erkennen, der an dem abschließenden „r“ des ersten Abdruckes mit dem „B“ anschließt und schräg nach unten zum rechten Bildrand zeigt. Die Farbe, die

⁵³⁶ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

⁵³⁷ Schwitters schuf die Gruppe der Stempelzeichnungen in seinem Frühwerk nach der Erfindung von „Merz“. Durch die Verbindung aus graphischen und typographischen Elementen rückte Schwitters durch die Stempelzeichnungen näher an die Verwischung der Grenzen zwischen den Kunstbereichen. (Elderfield 1987, S. 51.)

⁵³⁸ Zum Strahlenmotiv: von Campe 2018, S. 50f, S. 94–96; zur Blickführung durch das Pfeilsymbol: Von Campe 2018, S. 73f.

schon beim ersten Abdruck im oberen Teil des ersten „e“ im Wort verlief, ist auch bei diesem zweiten Abdruck verlaufen. Zudem ist der untere Ausläufer des „p“ bereits beim ersten Abdruck schwach, beim zweiten kaum noch erkennbar. Nicht nur dies, sondern auch die passende Anordnung des zweiten Abdrucks sprechen dafür, dass in dieser dritten Gruppe zuerst der senkrecht stehende, dann der schräg nach unten rechts zeigende, dann die dunkler erscheinende linke Seite des Dreiecks (die neben dem bildzentralen Kreis zu sehen ist) und zuletzt die am hellsten und schwächsten erscheinende rechte Seite des Dreiecks gedruckt wurden.

Die Anordnung der Stempeldrucke zeigt ein weiteres Mal, dass die Anmutung des Zufälligen sich bei genauer Betrachtung als überlegte Komposition erweist. Am Übergang von der zweiten Stempelgruppe zur dritten lässt sich die Intention des Bildes erkennen. Vom zentralen „Hebel“-Abdruck zur ersten Stempelgruppe in der linken Bildhälfte, über die obere Bildhälfte, zur rechten Bildhälfte und in Richtung des unteren Bildrandes lässt sich eine Spiralbewegung nachvollziehen.

Die physikalisch wirkende Dynamik des Bildes wird anhand des senkrecht stehenden Abdruckes deutlich. Schwitters verzichtete hier auf einen sanften Übergang und wählte eine radikale Linienführung, die das Moment des Herabfallens im Bild massiv beschleunigt. Der senkrechte Abdruck verbildlicht den Übergang vom Moment des höchsten Punktes bei einem Wurf zum Fall, der durch die Erdanziehungskraft beschleunigt wird. Schwitters vereinte in diesem abstrakten Bildgeschehen mehrere Aspekte aus dem Bereich der Gegenständlichkeit (nämlich der Nachahmung von Naturgesetzen) miteinander: die „Kurbeldrehung“, die Spiralbewegung und die Erdanziehungskraft.

Die Häufigkeit, mit der die „Kurbeldrehung“ in Schwitters' Œuvre auftaucht, könnte mit seiner kriegsbedingten Arbeit im Eisenwerk Wülfel zusammenhängen. Hinweise für die Herkunft der Verbindung von Hebel und Scheibe sind in Schwitters' Text „Kurt Schwitters“ zu finden, den er 1927 in „MERZ 20“ veröffentlichte:

„Im Kriege habe ich an allen Fronten des Waterlooplaces in Hannover gekämpft, im Felde war ich nie. Aber nach Absolvierung der Schreibstube kam ich als Hilfsdienstpflichtiger auf das Eisenwerk Wülfel, wo ich im nächstliegenden Beruf als Maschinenzehner ausgebildet und für Handhebelausrücker für Hillkupplungen spezialisiert wurde.“⁵³⁹

⁵³⁹ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 251. Zur Funktionsweise der „Hillkupplung“ kann aus den Kommentaren aus „Die Reihe Merz“ zitiert werden: „Bei der hier genannten Hill-Kupplung handelt es sich um eine im hannoverschen Eisenwerk Wülfel produzierte Schaltkupplung mit einer Ausrückvorrichtung, die etwa das Ein- und Ausschalten einzelner Arbeitsmaschinen erlaubt. Der zugehörige Handhebelausrücker dient der Bewegung des Ausrücklagers, welches wiederum die Trennung von Kupplung und Welle ohne separat erfolgende Demontage ermöglicht.“ (Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 725f.) Zum weiteren Verständnis sowie einer visuellen Vorstellung von dem Mechanismus der Hillkupplung verhilft folgende Erklärung aus dem Jahr 1930: „Bei der vom Eisenwerk Wülfel vor Hannover ausgeführten Hill-Kupplung [...] pressen sich zwei

In zwei Publikationen aus den Jahren 1914⁵⁴⁰ und 1930⁵⁴¹ – taucht die Hillkupplung mit dem Verweis auf das Eisenwerk Wüfel auf. Zwischen den Abbildungen⁵⁴² in den beiden Veröffentlichungen lassen sich in grundlegenden visuellen Elementen der Hillkupplung keine merklichen Veränderungen erkennen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die Hillkupplung im Jahr 1917 – als Schwitters mit ihr konfrontiert war – grundlegend dieser Erscheinungsform entsprach. Zur Vervollständigung des Eindrucks der Hillkupplung kann auf eine Abbildung aus der Deutschen Fotothek⁵⁴³ hingewiesen werden. Die verschiedenen Abbildungen weisen – in rein geometrischen Formen ausgedrückt – einen Kreis auf, in dessen Inneren sich ein sternförmiges Gebilde befindet. In seiner Erscheinung ist diese Form als Rad zu beschreiben. Sie ist verbunden mit einem mechanischen Gebilde – insbesondere in der erwähnten Abbildung aus der Deutschen Fotothek⁵⁴⁴ ist der „Handhebelaustrücker“ zu sehen, auf den Schwitters „spezialisiert wurde“.⁵⁴⁵

Schwitters' intensive Auseinandersetzung mit der Funktionsweise sowie der Ästhetik von Maschinen – insbesondere der Hillkupplung mit Handhebelaustrücker – spiegelt sich in den beschriebenen „Merz“-Werken wider, in denen die erörterte „Kurbeldrehung“ verbildlicht ist.

Die „Kultpumpe“⁵⁴⁶ ist für Schwitters' Auseinandersetzung mit Maschinen in mehrfacher Hinsicht exemplarisch: Zum einen verweist der Titel auf die Pumpenherstellung in Schwitters' Zeit (siehe Kapitel 3.1.5). Zum anderen bewirkt der kompositorische Aufbau das dynamische Drehmoment, das im Folgenden weiter erörtert wird. In beiden Zusammenhängen setzte Schwitters die von ihm beschriebene Erkenntnis, dass „Maschinen als Abstraktion menschlichen Geistes“⁵⁴⁷ verstanden werden können, um: Die Eigenart des Menschen, sich in Diskussionen sprichwörtlich „im Kreis zu drehen“ entspricht der Vorstellung von den Regelmäßigkeiten und den Wiederholungen, die Maschinen durchlaufen. In der „Kurbeldrehung“ der

hölzerne Reibungsbacken, einer von innen, einer von außen, gegen den Reibungsring, wodurch der einseitige radiale Druck, [...] aufgehoben wird und Biegungsspannungen im Reibungsring vermieden werden.“ (Tochtermann ⁵¹⁹³⁰, S. 118.)

⁵⁴⁰ Dubbel 1914.

⁵⁴¹ Tochtermann ⁵¹⁹³⁰, S. 118.

⁵⁴² Hillkupplung, Eisenwerk Wüfel, Hannover, 1914. (Abgebildet in: Dubbel 1914, S. 626.); Hillkupplung, Eisenwerk Wüfel, Hannover, 1930. (Abgebildet in: Tochtermann ⁵¹⁹³⁰, S. 118.)

⁵⁴³ Franz Stödtner (Lichtbildverlag), HillKupplung mit Handhebelaustrücker (Wüfel, Hannover), 1900/1940, Aufn.-Nr.: df_st_0142653, Negativ, SLUB/Deutsche Fotothek. (Abgebildet in: Deutsche Fotothek, URL: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/87118531> [14.05.2020].)

⁵⁴⁴ Franz Stödtner (Lichtbildverlag), HillKupplung mit Handhebelaustrücker (Wüfel, Hannover), 1900/1940, Aufn.-Nr.: df_st_0142653, Negativ, SLUB/Deutsche Fotothek. (Abgebildet in: Deutsche Fotothek, URL: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/87118531> [14.05.2020].)

⁵⁴⁵ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 251.

⁵⁴⁶ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

⁵⁴⁷ Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 84; Vgl. auch: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 725.

Assemblage „Franz Müllers Drahtfrühling“ (Abb. 12) wird diese Korrelation von Wiederholungen des Menschen und der Maschine anhand des sich stetig wiederholenden Kreisens offenbar. Die „Kurbeldrehung“ im Bild korreliert mit einem kleinen hellen und breiten Ring, der rechts außen an der Scheibe angebracht ist. Der „Hebel“ berührt diesen Ring, sodass dort ein weiteres Drehmoment entstehen könnte. Im gesamten Bildaufbau sind an vielen weiteren Stellen Kreise und Bögen zu sehen – bildlich entspricht das „Merzbild“ den sich wiederholenden Textpassagen sowie dem sprichwörtlichen „Sich-im-Kreise-Drehen“ in der Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“. Die Feststellung „Mama, da steht ein Mann“ wiederholt sich in der Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“ mehrfach⁵⁴⁸; das Hinzuziehen immer weiterer Personen führt nicht zu weiteren Erkenntnissen, sondern die Diskussion „dreht sich im Kreis“ beziehungsweise wiederholt sich.

Der dritte Typ Schwittersscher Drehmomente soll hier „Kreis und Dreieck“ genannt werden. Dieser Typ unterscheidet sich von den beiden anderen dadurch, dass hier nicht zwangsläufig der Eindruck entsteht, dass die Kreisform sich wie ein Kreisel um die eigene Achse dreht. In „Das Merzbild“ (Abb. 14) spannte Schwitters einen Ring so in das Bildgeschehen ein, dass eine Dynamik entsteht. Der Ring, zu dem der Blick hingezogen wird, steht in Wechselbeziehung zu den beiden Linien, die den Ring jeweils an einer Seite anschneiden. Diese Linien laufen spitz aufeinander zu und bilden ein Dreieck mit einer dritten Linie, die links des Rings verläuft.

Dieses Grundprinzip – ein Kreis, der von zwei Seiten eines Dreiecks angeschnitten wird und der dritten Seite des Dreiecks gegenübersteht – lässt sich auch in der Assemblage „Das Kreisen“ (1919) finden (Abb. 15). In dieser Assemblage ist die dritte Seite des Dreiecks nicht abgebildet – sie wird durch die anderen beiden spitz zulaufenden Seiten des Dreiecks vom Betrachter unwillkürlich hinzu gedacht. Der Typ „Kreis und Dreieck“ wird in „Das Kreisen“ ergänzt durch weitere Kreise, sodass das Drehmoment, das sich bereits im Titel ankündigt, vielfach wiederholt wird.

Die Assemblage steht durch den Titel in Beziehung zu einem Gedicht, das Schwitters 1919 in der Anthologie „Anna Blume. Dichtungen“ veröffentlichte und Johannes Molzahn widmete: „Kreisen Welten Du./Du kreist Welten./Du überwindest zwitschern Apyl, den Wassern die Maschine./Welten schleudern Raum./Du schleuderst Welten Raum./Welten wenden die neue Maschine Dir./Dir./Du, deiner die neue Maschine Raum./Und Achsen brechen Ewigkeit./Das Werk, dem wir, uns Erbe, Du.“⁵⁴⁹ Der Zusammenhang, der oben im bildlichen „Merz“-Werk zwischen dem Kreisen und dem Maschinellen beschrieben worden ist, wird durch dieses Gedicht bestätigt.

⁵⁴⁸ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 29.

⁵⁴⁹ Schwitters, An Johannes Molzahn, Gedicht 37, 1919, S. 10. Zum Bezug zwischen der Assemblage „Das Kreisen“ (1919) und dem zitierten Gedicht vgl. auch: Elderfield 1987, S. 56.

In „Das Merzbild“ bewirkt die Konstellation „Kreis und Dreieck“ die Vorstellung einer spezifischen Bewegung, die im Moment des Entstehens abgebildet wurde. Die Spitze des Dreiecks, an der sich der Ring befindet, vermittelt den Eindruck, dass es sich um eine Startposition des Ringes handelt. Das „Ziel“ der Bewegung wäre dann die gegenüberliegende breite Linie. Diese Ziellinie besteht aus einem breiten Streifen, der in regelmäßige Abschnitte unterteilt ist – das Konstrukt erinnert an eine Leiter. Es wirkt, als könne der Ring, wenn er dort anstößt, eine Folgereaktion der „Leiter“ auslösen, die wiederum eine weitere Bewegung zur Folge haben könnte.

Die Ausführung dieser maschinellen Bewegungen wird mehrfach verhindert: Erstens durch die dafür ungünstige Startposition des Ringes; zweitens durch ein vor dem Ring befindliches drahtiges Wabennetz, das wirkt, als würde es den Ring „stoppen“. Da der Ring an zwei Seiten angeschnitten ist, befindet er sich nicht vollkommen innerhalb der unteren Dreiecksspitze. Die ohnehin schwierige Bewegung des Ringes, der gegen die Erdanziehungskraft nach oben gedrückt werden müsste, wird durch diese Startposition verhindert. Befände sich der Ring komplett innerhalb des Dreiecks, könnte er durch Druck nach oben katapultiert werden.

Das beschriebene Szenario ließe sich auch anders deuten: Es wäre ebenso vorstellbar, dass sich der Ring von der höchsten Spitze des Dreiecks, den physikalischen Regeln der Erdanziehungskraft folgend, nach unten bewegt hat. Nun – während der Momentaufnahme, die die Assemblage zeigt – befindet sich der Ring an der untersten Ecke des Dreiecks, in der er gefangen scheint. Er ist an der äußeren rechten Schnur oben eingehängt, sodass diese Variante nachvollziehbarer wird.

In beiden beschriebenen Szenarien wird deutlich, dass Schwitters' Assemblagen über eine außerordentliche Dynamik verfügen. Dabei nimmt der Ring die Hauptrolle ein. Diese Betonung des Drehmomentes durch den Ring wird noch wiederholt von einem kleinen Rädchen, das Schwitters schräg gegenüber von dem Ring aufmalte. Das Rädchen befindet sich in der Fluchtlinie zwischen dem Ring und der oberen Ecke des Dreiecks. So wird die Vorstellung von der Bewegung innerhalb des Dreiecks wiederholt und gesteigert.

Weitere vielfach auftauchende Drehmomente in Schwitters' Œuvre sind durch Räder verbildlicht. Diese Typen werden müssen an dieser Stelle nicht behandelt werden, da sie, wie erwähnt, in der Forschung bereits ausführlich beschrieben wurden.⁵⁵⁰

Ein Beispiel für eine Kombination aus Rädern und den Drehmoment-Typen „Kurbeldrehung“ und „Kreis und Dreieck“ ist in der „Merzzeichnung“ „Ohne Titel (Mit Kaffeemühle)“ (1919) (Abb. 16) zu sehen. Das Rad befindet sich hier außerhalb der Dreiecksspitze; die dritte Seite des Dreiecks wird durch eine regelmäßig aufgebaute „Leiter“- oder Schraffuren-Form wiederholt (ähnlich wie in „Das Merzbild“). Das Rad wird von einer Linie angeschnitten, die parallel zu einer der Dreiecksseiten verläuft (ähnlich wie der „Hebel“ der „Kurbeldrehung“ in der Assemblage „Franz Müllers Drahtfrühling“). Die Kurbelbewegung der Kaffeemühle

⁵⁵⁰ Vgl. dazu: Bignens 2004.

wurde von Bignens in Rückbezug auf Duchamp als Verbildlichung einer Alltagsmonotonie gedeutet.⁵⁵¹

Das Drehen, das Rotieren um die eigene Achse, das Kreisen – all diese Schwitterschen Drehmomente enthalten, wie beschrieben, häufig das Moment der Wiederholung. Zudem lassen sie Deutungen im Hinblick auf die Nachkriegszeit zu. Insbesondere lässt sich dies anhand der „Kreiseldrehung“ und ihrer beschriebenen Spiralform erläutern – diese Deutung ist übertragbar auf die anderen Typen der Schwitterschen Drehmomente.

Bei Paul Klee steht die Spiralbewegung⁵⁵² in Verbindung mit freiheitlichen Gedanken.⁵⁵³ Klee erläuterte ihre Bedeutung im Jahr 1921/22 in „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“⁵⁵⁴. Schwitters stellte mit Paul Klee bei der zweiten „Sturm“-Ausstellung im Januar 1919 aus.⁵⁵⁵ Zu diesem Zeitpunkt waren Klees Überlegungen zur Spirale noch nicht veröffentlicht. Ob Schwitters und Klee eine gemeinsame Auseinandersetzung über die Spirale führten, ist fraglich. Dass Schwitters dem Künstlerkollegen ein „Merzbild“⁵⁵⁶ widmete, zeugt mindestens von einem bleibenden Eindruck, den Paul Klee bei dem „Merz“-Künstler hinterließ.

Die Faszination für die Spirale in der Kunst ist nicht erst bei Klee zu fassen. Die Wirkung von Spiralbewegungen war bereits früher – nachweislich ab 1900⁵⁵⁷ – omnipräsent.

Eggelhöfer fasst Paul Klees Überlegungen zur Bedeutung der Spirale zusammen:

„Von der Radiusverlängerung oder -verkürzung häng[t] folgende „psychisch“ wesentliche Frage ab: ‚löse ich mich vom Centrum in immer freier werdender Bewegung los? Oder: werden meine Bewegungen von einem Centrum immer mehr gebunden, bis es mich schliesslich ganz verschlingt?‘
Kurz: ‚Die Frage heisst nichts geringeres als Leben oder Tod. [...]‘ [...] Goe-
the erachtete die „Spiraltendenz“ ebenfalls als Lebensprinzip.“⁵⁵⁸

⁵⁵¹ Bignens 2004, S. 110.

⁵⁵² Zur Spiralbewegung: Von Campe 2018, S. 63.

⁵⁵³ Wick 1982, S. 238.

⁵⁵⁴ Klee BF 1921–1922, URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> (07.04.2020). Zum Quellenmaterial: Paul Klees Unterrichtsnotizen.

⁵⁵⁵ Elderfield 1987, S. 32.

⁵⁵⁶ Der Titel des Werkes lautet: „Merzbild K 5 Paul Klee gewidmet/Das Kleebild“, 1919, Merzbild, Assemblage, Öl, Papier, Karton und Knopf auf Pappe oder Holz, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 437, Diskus obj 06831374, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, S. 220.)

⁵⁵⁷ Eggelhöfer verweist auf Blumenkranz-Onimus, die „die Allgegenwart des Spiralmotivs in der Kunst nach 1900“ erläutert. (Eggelhöfer 2012, S. 210, Fußnote 1040: Blumenkranz-Onimus, Noëmi: „La spirale, thème lyrique dans l’art moderne“, in: Revue d’esthétique, Nr. 1, 1971, S. 293–311.)

⁵⁵⁸ Eggelhöfer 2012, S. 210. Eggelhöfer verweist auf: Klee BF 1921–1922/114, URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> (07.04.2020), S. 111 und zitiert nach: Klee BF 1921–1922/123–124, URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> (07.04.2020), S. 120–121.

Darüber hinaus erwähnt Eggelhöfer die Beziehung zwischen dem „Chaos“, dem Kosmos und der Spirale bei Paul Klee und Friedrich Nietzsche. Dabei handelt es sich um die Vorstellung, dass die Spiralbewegung von innen nach außen einer Bewegung „vom Chaos zum Kosmos“⁵⁵⁹ entsprechen würde.

In Schwitters' „Huthbild“ (Abb. 11) ist eine Spiralbewegung in der für Klee beschriebenen Bedeutung von „Freiheit“ fassbar. Sie ist ein Bestandteil von „Merz“, denn „Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können“.⁵⁶⁰ Die spiralförmige Rotation ist demnach als Befreiung aus dem „Chaos“ deutbar.

Kreisende Bewegungen in Schwitters' Œuvre sind im Sinne futuristischer Bildwerke mit Bezug auf das Maschinenzeitalter zu verstehen. Dabei sollte der Aspekt des Krieges sowie der Kriegsindustrie nicht von rein technischen Aspekten überblendet werden. Das Chaos der vorangegangenen Industrialisierung, des Zeitempfindens und des Zeitdruckes im Maschinenzeitalter wurde nicht nur im Futurismus, sondern auch von Unterhaltungskünstlern wie Charlie Chaplin aufgezeigt. Bignens beschreibt die fatale Situation, in die Charlie Chaplin, der von Schwitters verehrt wurde, in dem Film „Modern Times“ aus dem Jahr 1936 gerät: Getrieben von Zeitdruck wird der Fabrikarbeiter von einem Getriebe aus verschiedenen Zahnrädern verschluckt.⁵⁶¹ Innerhalb dieses „Chaos“ des Maschinenzeitalters bilden der Erste Weltkrieg, seine Folgen und die Kriegsindustrie einen bedeutenden Aspekt. Nicht nur die Zahnräder der Maschinen im Arbeitsleben, sondern auch der bedrohliche Krieg und die Kriegsindustrie, die eine bestehende Wirtschaft durcheinander „wirbelten“ und in Schwitters' persönlichem Fall zu zwangsverpflichteter Arbeit führte, wirkte verwirrend, erdrückend und aussichtslos.

Die Aussichtslosigkeit in der Nachkriegszeit ist ein entscheidender Faktor bei der Deutung der Werke: Indem sich der gewaltige „Schrecken“ des Krieges in der Nachkriegszeit wiederholte – durch die Novemberrevolution 1918, in den Debatten um den Versailler Vertrag, in der steigenden Kriminalität nach dem Krieg –, konnte keine „Aussicht“ auf Befreiung aus dem „Chaos“ des Unglücks deutlich werden. Die erdrückende Realität, das sich wiederholende Unheil sowie die Folgeaktionen auf diese Wiederholungen manifestieren sich in den Drehmomenten der „Merz“-Kunst. Im Gegensatz zu den Futuristen, die durch die „politischen Irrwege“ eine gewisse Kriegsverherrlichung auf ästhetischer Ebene betrieben,⁵⁶² sind Schwitters' Drehmomente fernab von jeder Faszination durch die Kriegsindustrie zu verstehen, denn Schwitters sprach sich explizit gegen den Krieg aus.⁵⁶³

⁵⁵⁹ Eggelhöfer 2012, S. 211. Zu Paul Klee: Eggelhöfer 2012, S. 148. Eggelhöfer verweist auf: Klee BG 1922–1930, I.1/21, URL: [http://www.kleegestaltungsschule.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/\(07.04.2020\)](http://www.kleegestaltungsschule.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/(07.04.2020)).

⁵⁶⁰ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 77.

⁵⁶¹ Bignens 2004, S. 112.

⁵⁶² Roters 1979, S. 12.

⁵⁶³ „Wer die Welt liebt, liebt sein Vaterland. Es gibt kein menschliches Recht, das Menschen zwischen könnte, gegeneinander Krieg zu führen.“ (Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.)

3.1.5 Maschine: Schnittstelle zwischen Kultur, Industrie und Wirtschaft

In Hannover verband eine institutionelle Besonderheit seit 1906⁵⁶⁴ Kultur und Industrie – das „Handels- und Industriemuseum“ „im Kammergebäude Brühlstraße 1“⁵⁶⁵. Eine Verbindung zwischen Industrie und Kunst ist in der Kulturhistorie von Hannover überdies durch Schwitters' künstlerische Übertragung der Materialien aus der Industrie in die bildende Kunst gegeben.

Kultur war in der zeitgenössischen Politik an wirtschaftliche Kraft gebunden. Lach beschreibt den „kulturelle[n] Dornröschenschlaf“⁵⁶⁶, der über Jahrhunderte hinweg in Hannover geherrscht habe. In den 1920er Jahren habe sich dennoch „ein intensives Kunstleben von [...] hohem Niveau entfalten können“.⁵⁶⁷

Insgesamt erhoffte man sich von einem kulturellen Ausbau in der Stadt eine große Wirkung. An dieser Stelle kann Linden als Beispiel der Strategie zur kulturellen Entwicklung in Hannover herangezogen werden: Linden⁵⁶⁸ wurde zu einer sozial schwächeren „Arbeiterwohnsitzgemeinde“, deren Bitte um Hilfe in der Entsorgungsproblematik nicht Folge geleistet wurde.⁵⁶⁹ Der „Magistrat unter Stadtdirektor Heinrich Tramm“⁵⁷⁰ setzte vielmehr auf eine Vorgehensweise, die an den heutigen Begriff der „Gentrifizierung“ erinnert: Die Industrie sollte durch den Ausbau wirtschaftlicher Bereiche erweitert werden, damit das kulturelle Leben aufblühte. Die Entwicklung zur Großstadt sollte dadurch erfolgen, dass das Arbeiteraufkommen der Industriestadt durch kaufmännische und finanzwirtschaftliche Tätigkeiten ersetzt wurde. In der Folge sollte eine Ansiedelung finanzkräftiger Einwohner erfolgen, die wiederum den kulturellen Bereich der Stadt ausbauen würden.⁵⁷¹

Ein wichtiger Akteur in diesem Zusammenhang war Herbert von Garvens, der zwar „Sohn eines Fabrikbesitzers in Hannover“ war, diesen Beruf für sich allerdings nicht in Erwägung zog.⁵⁷² Ab 1913 sammelte er Werke von Kokoschka, „Archipenko, Baumeister, Braque, Chagall, Groß, Jawlensky, Kandinsky, Léger, Munch,

⁵⁶⁴ Schwark, Thomas: Handels- und Industriemuseum, in: Stadtlexikon Hannover 2009, S. 251–252, hier: S. 251.

⁵⁶⁵ Zankl 1978 (3), S. 54. Dazu: „Außer im benachbarten Hildesheim gab es bis Ende der zwanziger Jahre bei keiner Kammer solch eine Einrichtung. Es wurden Entwicklungsreihen von Industriegütern vom Rohstoff bis zum Fertigfabrikat gezeigt. Eine Kolonialabteilung stellte Waffen, Schmucksachen und Hausgeräte der Eingeborenen deutscher Kolonien, aber auch Rohstoffe und Produkte, die diese Kolonien lieferten, aus. Das Museum bot eine anschauliche Material- und Warenkunde aus allen Bereichen. Dieses Museum war auch eine Selbstdarstellung der hannoverschen Wirtschaft in der Öffentlichkeit.“ (Zankl 1978 (3), S. 55.)

⁵⁶⁶ Lach 1971, S. 10f. Röhrbein beschreibt das „kulturelle Leben“ als „weitgehend unauffällig“. (Röhrbein 2012, S. 95.)

⁵⁶⁷ Zankl 1978 (5), S. 113.

⁵⁶⁸ Linden wurde am 1. Januar 1920 nach Hannover eingemeindet. (Röhrbein 1978, S. 80.)

⁵⁶⁹ Röhrbein 2012, S. 87.

⁵⁷⁰ Rathaus-Festschrift 1913, S. 105, zitiert nach: Röhrbein 2012, S. 87.

⁵⁷¹ Vgl. Rathaus-Festschrift 1913, S. 105.

⁵⁷² Zankl 1978 (5), S. 113.

Nolde, Rousseau und Schmidt-Rottluff⁵⁷³. Im Ersten Weltkrieg war Garvens in französischer Kriegsgefangenschaft; 1920 nutzte er das Haus seines Vaters als Galerie.⁵⁷⁴

Schwitters war mit dem Galeristen befreundet.⁵⁷⁵ In einem Brief an den Kunstförderer meldet er „einen Abend DADAREVON“⁵⁷⁶ im Jahr 1922 an.⁵⁷⁷ Schwitters fordert Garvens nicht nur auf, Einladungen zu verschicken und „die nötige Propaganda“⁵⁷⁸ zu betreiben, sondern schließt herausfordernd: „Wenn Sie großen Mut haben, mieten Sie den Rathaussaal!“⁵⁷⁹

Herbert von Garvens Vater⁵⁸⁰ Karl Wilhelm Friedrich besaß die „Comm. Gesellschaft für Pumpen- und Maschinenfabrikation W. Garvens“, die seit 1883 im Stadtteil Wülfel angesiedelt war. Die Firma spezialisierte sich auf die Herstellung von Pumpen und galt „bereits nach einem Jahrzehnt als der größte Betrieb dieser Art in Europa“. Eine zweite Firma der Industriefamilie Garvens war die Firma Garvens und Comp., die sich auf Waagen spezialisiert hatte. Beide Firmen wurden 1899 als Garvenswerke vereint. Dem internationalen Bekanntheitsgrad entsprechend wurde 1904 in Wülfel eine Straße nach Herbert von Garvens Vater benannt. Karl Wilhelm Friedrich wurde 1908 geädelt und nannte sich seitdem Karl Wilhelm Friedrich von Garvens-Garvensburg.⁵⁸¹

Spätestens 1921 kannten sich Herbert von Garvens und Schwitters, denn Schwitters stellte erstmals im Januar in von Garvens' Galerie aus.⁵⁸² Da Herbert von Garvens erst im Jahr 1920 aus französischer Kriegsgefangenschaft zurückkehrte⁵⁸³, ist nicht nachweisbar, ob Schwitters und Herbert von Garvens bereits im Jahr 1919 voneinander wussten. Allerdings ist dies äußerst unwahrscheinlich, da Herbert von Garvens in den Jahren 1918 und 1919 in Barraux festgehalten wurde. Dort war von

⁵⁷³ Zankl 1978 (5), S. 114.

⁵⁷⁴ Zankl 1978 (5), S. 113.

⁵⁷⁵ Nündel 1981, S. 61.

⁵⁷⁶ Kurt Schwitters an Herbert von Garvens, geschrieben in „Jena im gastlichen Hause des Dr. W. Dexel, 24.9.22. Sonntag. Während eines Gewitters.“, in: Briefe 1974, S. 72.

⁵⁷⁷ „Wir wollten den Abend bei Ihnen machen. [...] Dexels und Gräff wollten gern bei Ihnen wohnen, [...] Hannover wird solch reichen Dadaabend nicht wieder erleben.“ (Kurt Schwitters an Herbert von Garvens, geschrieben in „Jena im gastlichen Hause des Dr. W. Dexel, 24.9.22. Sonntag. Während eines Gewitters.“, in: Briefe 1974, S. 72.)

⁵⁷⁸ Kurt Schwitters an Herbert von Garvens, geschrieben in „Jena im gastlichen Hause des Dr. W. Dexel, 24.9.22. Sonntag. Während eines Gewitters.“, in: Briefe 1974, S. 72.

⁵⁷⁹ Kurt Schwitters an Herbert von Garvens, geschrieben in „Jena im gastlichen Hause des Dr. W. Dexel, 24.9.22. Sonntag. Während eines Gewitters.“, in: Briefe 1974, S. 74.

⁵⁸⁰ Röhrbein, Waldemar R.: GARVENS, (3) Herbert von, in: Hannoversches Biographisches Lexikon 2002, S. 125–126, hier: S. 125.

⁵⁸¹ Röhrbein, Waldemar R.: GARVENS, (2) Karl Wilhelm Friedrich, in: Hannoversches Biographisches Lexikon 2002, S. 125.

⁵⁸² Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 2.

⁵⁸³ Röhrbein, Waldemar R.: GARVENS, (3) Herbert von, in: Hannoversches Biographisches Lexikon 2002, S. 125–126, hier: S. 126.

Garvens bereits in der Gefangenschaft kulturell aktiv, indem er Ausstellungen und andere Kulturevents organisierte.⁵⁸⁴ Der einzige Weg, auf dem Schwitters von Herbert von Garvens gehört haben könnte, sind mündliche Mitteilungen in Hannover. Dies wäre denkbar, da Herbert von Garvens' Familie und Firma, wie oben dargelegt, bereits seit Langem in Hannover bekannt waren und sogar eine Straße diesen Namen trug.

Die Pumpenherstellung, für die die Garvenswerke international bekannt wurde, war somit im Alltagsgeschehen der Hannoveraner, insbesondere in Wülfel, bekannt. Schwitters verarbeitete in „Merz“ mehrfach – sowohl im materiellen als auch im motivischen Sinne – die Pumpe. Um 1919 entstand Schwitters' verschollene „Merzplastik“ „Die Kultpumpe“⁵⁸⁵ – der Titel lässt Assoziationen mit den Garvenswerken zu. „Die Kultpumpe“ wurde später, zusammen mit der „Merzplastik“ „Der Lustgalgen“ (um 1919)⁵⁸⁶ in den „Merz“-Bau integriert.⁵⁸⁷ In dem Text „An alle Bühnen der Welt“ taucht die Idee, die Pumpe für künstlerische Zwecke zu nutzen, wieder auf: „Ich fordere die prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen Vollmenschen, Idiot, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe.“⁵⁸⁸ Spätere Werbearbeiten von Schwitters, auf denen Pumpen zu sehen sind wirken wie eine Wiederholung seiner Tätigkeit im Eisenwerk Wülfel: Für die Firma Weise Söhne⁵⁸⁹ aus Halle stellte Schwitters mehrere Werbeblätter für Pumpen her.⁵⁹⁰

An dieser Stelle soll ein Vergleich der Schwittersschen Ideen für Pumpen als Material und Motiv in der Kunst mit herkömmlichen industriell hergestellten Pumpen versucht werden. Ziel dieses Vergleiches ist die Analyse der Pumpen-Funktion in der „Merz“-Welt. Die Wahl der Garvens-Pumpe ist dabei willkürlich getroffen

⁵⁸⁴ Röhrbein, Waldemar R.: GARVENS, (3) Herbert von, in: Hannoversches Biographisches Lexikon 2002, S. 125–126, hier: S. 126.

⁵⁸⁵ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

⁵⁸⁶ Kurt Schwitters, Der Lustgalgen, um 1919, Merzplastik, Skulptur, Holz, Metallrad, Draht, Pappe, Papier und Rupfen, Höhe ca. 51 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 582, Diskus obj 06837384, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 582, S. 192.)

⁵⁸⁷ Nüdel 1981, S. 53.

⁵⁸⁸ Schwitters, An alle Bühnen der Welt, 1919, S. 39.

⁵⁸⁹ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 884.

⁵⁹⁰ Mehrere dieser Werke werden in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York aufbewahrt: Kurt Schwitters, Ein- und mehrstufige Gliederpumpen, ca. 1927, Buchdruck, 21,1 x 15,2 cm, Jan Tschichold Collection, Gift of Philip Johnson, Obj.-Nr. 924.1999. (Abgebildet: URL: <https://www.moma.org/collection/works/8381> [17.06.2020]); Kurt Schwitters, Mehrstufige Hochdruck-Kreiselpumpen, ca. 1927, Buchdruck, 21,1 x 15,2 cm, Jan Tschichold Collection, Gift of Philip Johnson, Obj.-Nr. 923.1999. (Abgebildet: URL: <https://www.moma.org/collection/works/8379> [17.06.2020]); Kurt Schwitters, 6 Punkte bilden die Vorzüge der Stopfbüchsenlosen Rheinhütte Säurepumpen, Weise Söhne, Halle/Saale, ca. 1927, Buchdruck, 29,8 x 22,2 cm, Jan Tschichold Collection, Gift of Philip Johnson, Obj.-Nr. 925.1999, (Abgebildet: URL: <https://www.moma.org/collection/works/8383> [17.06.2020].)

worden, was über diese gesagt wird, kann ebenso für die Pumpen anderer Hersteller gelten. Nicht nur die Garvenswerke stellten in Hannover Pumpen her. In einem Bericht der Hanomag vom Dezember 1915⁵⁹¹ werden beispielsweise ebenfalls Pumpen genannt.⁵⁹² Die Garvenswerke hatten sich allerdings seit 1865 darauf spezialisiert⁵⁹³ und behielten diesen Fokus auch nach dem Ersten Weltkrieg im Wesentlichen bei. Für die Industrie Hannovers spielten die Garvenswerke eine große Rolle, da sie „nicht nur selbst internationalen Ruf erlangten, sondern auch den Namen Hannovers in die Welt trugen“.⁵⁹⁴

In der Gegenüberstellung von der „Merzplastik“ „Die Kultpumpe“⁵⁹⁵ und einer industriellen Pumpe aus den Garvenswerken wird ein weiteres Mal⁵⁹⁶ deutlich, dass Schwitters sich an den maschinellen Mechanismen der Industrie orientierte. Hier kann die als „Neuheit!“ angepriesene „Internationale Ständerpumpe“ in einer Werbeanzeige für „Pumpen jeder Gattung“ von Garvens’ Firma herangezogen werden.⁵⁹⁷ Beide Pumpen – die künstlerische „Merz“-Pumpe sowie die industrielle Pumpe – zeichnen sich durch einen Ständer aus, der eine starke Betonung der Vertikalen bewirkt. Dem „Hebel“ an der „Kultpumpe“, der wie oben beschrieben den Eindruck einer „Kurbeldrehung“ vermittelt, entspricht der funktionale Pumphebel an Garvens’ „Internationaler Ständerpumpe“. Das Sortiment verschiedenartiger Pumpen in der Industrie erweiterte sich: „Anfang des 20. Jahrhunderts setzten sich dann jedoch Zentrifugalpumpen, [...] mehr und mehr durch.“⁵⁹⁸ Diese Pumpe erinnert aufgrund ihrer Kreiselfunktion an die Wirkung der Drehmomente in „Merz“ (siehe Kapitel 3.1.4). Beide Elemente – die Senkrechte der Ständerpumpe sowie das Drehmoment der Zentrifugalpumpe – werden in Schwitters’ Kultpumpe vereint. Auf diese Weise verarbeitete Schwitters charakteristische Formen von Pumpen bzw. Maschinen in der „Kultpumpe“ und ließ sie zu einer Art formalen und inhaltlichen „Hybrid“-maschine werden.

Die Umwandlung der industriellen Mechanismen in künstlerische Gestaltungselemente bewegt sich bei Schwitters in einem Spannungsfeld zwischen realitätsbezogener Genauigkeit und künstlerischer Umsetzung. Als Werkstattzeichner im

⁵⁹¹ Lefèvre 1970, S. 194.

⁵⁹² Lefèvre 1970, S. 195.

⁵⁹³ Lefèvre 1970, S. 221.

⁵⁹⁴ Lefèvre 1970, S. 222.

⁵⁹⁵ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

⁵⁹⁶ In Ergänzung dazu siehe Kapitel 3.1.4. Dort wurden verschiedene Drehmomente in „Merz“ mit Bezügen zu maschinellen Mechanismen dargelegt.

⁵⁹⁷ Vgl. „Pumpen jeder Gattung“, Werbeanzeige „CommanditGesellschaft f. Pumpen- & Maschinenfabrikation W. Garvens. Hannover.“, 1882, Maße unbekannt. (Abgebildet in: Werbeanzeige „Pumpen jeder Gattung“ der „Commandit-Gesellschaft f. Pumpen- & Maschinenfabrikation W. Garvens. Hannover.“, in: Anzeiger in Centralblatt der Bauverwaltung, Nachrichten d. Reichs- u. Staatsbehörden, hg. v. Preußisches Finanzministerium, 2 (1882), Nr. 20, S. 7. URL: [https://digital.zlb.de/viewer/image/14688302_1882/353/\[26.02.2020\]](https://digital.zlb.de/viewer/image/14688302_1882/353/[26.02.2020]).)

⁵⁹⁸ Eppinger 2017, S. 145.

Eisenwerk Wülfel⁵⁹⁹ war Schwitters gezwungen, im Detail die technischen Abläufe von Maschinen und ihre Funktionsweise zu studieren. Bei der „Kultpumpe“ kombinierte Schwitters ein Drehmoment mit einer „chaotisch“ und subtil gestalteten Variante der titelgebenden Maschine: einer Pumpe. Beide Mechanismen – das Drehmoment und das Pumpen – sind maschinellen Vorgängen zuzuordnen. In Schwitters’ „Kultpumpe“ werden diese Vorgänge der Industrie verbunden mit dem Wort „Kult“.

Im Sinne des Wortes „Kult“ wird die „Kultpumpe“ auf diese Weise selbst zur Schnittstelle zwischen Industrie und Alltags- oder Hochkultur, die letztlich durch den „Kult“ entsteht. Die „Merzplastik“ evoziert die Vorstellung von einem „Kult“, der in mechanischen Vorgängen an die Oberfläche „gepumpt“ oder in einem Drehmoment verarbeitet werden kann.

Die Idee einer Maschine, die künstlerische Erfüllung durch die Umkehrung herkömmlicher Werte bringt, taucht in Schwitters’ Text „Die Raddadistenmaschine“ aus dem Jahr 1921 auf: „Sie ist durch eigenartige Zusammenstellung von Rädern, Achsen und Walzen mit Kadavern, Salpetersäure und Merz so konstruiert, daß du mit vollem Verstand hineingehst und vollständig ohne Verstand herauskommst. Das hat große Vorteile für dich.“⁶⁰⁰

Die „Raddadistenmaschine“ soll von wirtschaftlichen Zwängen befreien und kapitalistisch motivierte Charakterzüge durch Gewaltfantasien gewissermaßen „behandeln“.⁶⁰¹ An die Stelle des Kapitalismus soll dann die künstlerische Erweckung treten. Schwitters formuliert diesen Vorgang als einen Prozess, der durch Leid zur Erlösung führt:

„Essig tröpfelt Kubismus dada. Dann bekommst du den großen Raddada zu sehen. [...] Nachdem du dann hin und hergeschleudert bist, liest man dir meine neuesten Gedichte vor, bis du ohnmächtig zusammenbrichst. Dann wirst du gewalkt und raddadiert, und plötzlich stehst du als neu frisierter Antispießer wieder draußen. Vor der Kur graut dir vor dem Nadelör, nach der Kur kann dir nicht mehr grauen. Du bist Raddadist und betest zu der Maschine voll Begeisterung. – Amen.“⁶⁰²

Diese Beschreibung einer Leidensgeschichte, die zu einem auferstehenden „Antispießer“⁶⁰³ führt, erinnert – insbesondere mit den Bezügen zu religiösen Handlungen wie dem Beten – an die Dadaisten, die in dem ironischen Versprechen der

⁵⁹⁹ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

⁶⁰⁰ Schwitters, Die Raddadistenmaschine, 1921, S. 48.

⁶⁰¹ „Ob du reich oder arm bist, ist gleichgültig, die Raddadistenmaschine befreit dich sogar von dem Geld an sich. Als Kapitalist gehst du in den Trichter, passierst mehrere Walzen und tauchst in Säure. Dann kommst du mit einigen Leichen in nähere Berührung.“ (Schwitters, Die Raddadistenmaschine, 1921, S. 48.)

⁶⁰² Schwitters, Die Raddadistenmaschine, 1921, S. 48.

⁶⁰³ Schwitters, Die Raddadistenmaschine, 1921, S. 48.

„dada-Banken“⁶⁰⁴ Bezüge zu Heilversprechen im spirituellen und religiösen Bereich herstellten.⁶⁰⁵

In der „Raddadistenmaschine“ wird die Macht des Maschinellen reproduziert und von industriellen Bezügen auf künstlerische übertragen. Die dabei entstehenden „Horror szenarien“ vermitteln ein Gefühl von der Gewalt der Maschinen, die in der Industrialisierung die Welt veränderte.

Lokomotiven stellen in Schwitters' „Merz“-Welt ein wiederkehrendes Motiv dar. Dieses Motiv ist häufig gekoppelt an eine Vorstellung von Lokomotiven, die in zwei Richtungen fahren. In der Zeichnung „Aq. 14. (Lokomotive rückwärts.)“ (1919)⁶⁰⁶ ist eine Lokomotive zu sehen, die auf einer kurvigen absteigenden Linie hinab fährt. Gleichzeitig wird durch zwei Pfeile die rückwärts gerichtete Fahrtrichtung angegeben. Ein ähnliches Bild ergibt sich auf dem Einband der Veröffentlichung der „Anna Blume“-Dichtungen im Paul Steegemann-Verlag aus dem Jahr 1919.⁶⁰⁷ Dort ist am rechten Bildrand eine Lokomotive zu sehen, die einerseits zum oberen Bildrand- und andererseits mit einem Pfeil zum unteren Bildrand gerichtet ist. In diesem Fall ist die Bedeutung des Palindroms in dem Gedicht „An Anna Blume“ zu bedenken. Das Palindrom, das in der „Merz“-Welt omnipräsent ist, wird in dem Gedicht betont (siehe Kapitel 3.7). In der bildlichen „Merz“-Welt können demnach Lokomotiven rückwärts- oder in beide Richtungen fahren.

Diese Idee zweier entgegengesetzter Richtungen steigerte Schwitters in der schriftlichen Ausformulierung der „Merz“-Idee zu einem Zusammenstoß zweier aufeinander gerichteter Lokomotiven. In „An alle Bühnen der Welt“ stellt der Aufprall von Lokomotiven einen Teil einer anleitenden Beschreibung zur „Merzbühne“ dar: „Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren“.⁶⁰⁸ Dieses Motiv wiederholte Schwitters in „MERZ 2“. Im Zusammenhang mit seiner Positionierung gegen den Krieg und das Nationalgefühl greift er zur Darstellung des Kriegswahnsinns das Motiv der gegeneinander fahrenden Lokomotiven auf: „Wer die Welt liebt, liebt sein Vaterland. Es gibt kein menschliches Recht, das Menschen zwingen könnte, gegeneinander Krieg zu führen. Man läßt doch auch nicht Lokomotiven gegeneinander fahren.“⁶⁰⁹

⁶⁰⁴ Zentralamt des Dadaismus 1919, S. 107.

⁶⁰⁵ „dada ist die einzige Sparkasse, die in der Ewigkeit Zins zahlt. Der Chinese hat sein tao und der Inder sein brama. dada ist mehr als tao und brama. dada verdoppelt Ihre Einnahmen. [...] dada ist die Kriegsanleihe des ewigen Lebens; dada ist der Trost im Sterben.“ (Zentralamt des Dadaismus 1919, S. 106.) Weiteres zum Banken-Motiv im Dadaismus siehe Kapitel 3.2.

⁶⁰⁶ Kurt Schwitters, Aq.14. (Lokomotive rückwärts.), 1919, Aquarell, Bleistift und Kreide auf Papier, 17,3 x 14,1 cm (OriginalpassepartoutAusschnitt), 31 x 22,5 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 536, Diskus obj 068830061, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 536, S. 308.)

⁶⁰⁷ Kurt Schwitters, Einband „Anna Blume“, Dichtungen, Verlag Paul Steegemann, Hannover 1919. (Abgebildet in: Schwitters, Kurt: Anna Blume. Dichtungen (Die Silbergäule, Bd. 39/40), Hannover 1919, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00026AF800000000> (25.03.2020).)

⁶⁰⁸ Schwitters, An alle Bühnen der Welt, 1919, S. 40.

⁶⁰⁹ Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.

Dass die Menschheit sehr wohl dazu fähig war, Kriege zu führen und Lokomotiven gegeneinander fahren zu lassen, wusste Schwitters. Den Ersten Weltkrieg hatte er selbst erleben müssen. Unfälle, die entstanden, weil Lokomotiven gegeneinander fuhren, hatte es immer wieder gegeben. In der Umgebung Hannovers ereigneten sich in den Jahren 1906⁶¹⁰, 1908⁶¹¹ und 1918⁶¹² jeweils ein, im Jahr 1923⁶¹³ gleich mehrere Eisenbahnunfälle. Schwitters' Text im Jahre 1923 könnte durchaus von diesen Unfällen beeinflusst worden sein. In der Formulierung „Man läßt“⁶¹⁴ kann das Wort „lassen“ im Sinne von „zulassen/erlauben/dulden“⁶¹⁵ gelesen werden: Die Unfälle, bei denen Lokomotiven aufeinander prallten, wurden „zugelassen“.

Über die Bedeutung eines besonderen Falles, der sich in Amerika ereignete, kann nur spekuliert werden: Die Formulierung „Man läßt“⁶¹⁶ entspricht Schwitters' typischer Mehrdeutigkeit; so könnte das Wort „lassen“ auch als Synonym für „veranlassen/bewirken“⁶¹⁷ gelesen werden.

Tatsächlich ereignete sich ein Fall, bei dem „veranlasst“ wurde, dass zwei Züge gegeneinander fuhren: der inszenierte Eisenbahnunfall in Crush, Texas, am 15. September 1896. Dieses Event wurde von William George Crush organisiert und sollte viele Besucher anlocken. In Amerika wirkte es inspirierend: Scott Joplin komponierte „The Great Crush Collision March“⁶¹⁸; Joseph S. Connolly inszenierte bis zum Jahr 1930 73 Eisenbahnunfälle; Disney plante einen Film über dieses Phänomen.⁶¹⁹ Ob diese Entwicklung in Deutschland und Hannover bekannt war, konnte nicht ermittelt werden.⁶²⁰ Da der Fall in Amerika so starkes Aufsehen erregte, wäre

⁶¹⁰ Am 30. Dezember 1906 fuhr ein Zug „bei Ottersberg zwischen Bremen und Hannover“ „in voller Fahrt in die Flanke des Eilgüterzuges Nr. 5010 hinein“. (Püschel 1977, S. 75.) „Die verantwortliche Lokmannschaft der ersten Maschine kam ums Leben.“ (Püschel 1977, S. 76.)

⁶¹¹ „29.3.1908 fuhren in Seelze bei Hannover 2 Güterzüge aufeinander und ein dritter in die Trümmer“. (Ritzau 1979, S. 91.)

⁶¹² Am 16.1.1918 fuhr „ein Urlauberzug mit einem Schnellzug zwischen Bohmte und Osnabrück“ zusammen. (Ritzau 1979, S. 91.)

⁶¹³ „Wenige Wochen nach dem Auffahrunfall von Kreiensen [...] fuhren abermals nahe Hannover, diesmal Ri Minden, zwei Schnellzüge aufeinander: Am 6.9.1923 bei Lohnde D 10, Berlin-Köln, auf den haltenden D 138, Leipzig-Amsterdam“. (Ritzau 1979, S. 92.) Am 31. Juli 1923 fuhr am Bahnhof Kreiensen ein Zug auf einen anderen auf. Es gab 48 Tote und 39 Verletzte. (Auszug aus dem Verkehrsarchiv Nürnberg, zitiert nach: Grundmann 2001, S. 21.)

⁶¹⁴ Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.

⁶¹⁵ Duden, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/lassen> (01.05.2020).

⁶¹⁶ Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.

⁶¹⁷ Duden, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/lassen> (01.05.2020).

⁶¹⁸ Hamilton 2014.

⁶¹⁹ Jochheim 2019.

⁶²⁰ Durch den freundlichen Hinweis von Katrin Januschke (Leitung HAZ-Archiv) ergab sich folgendes Bild: Zeitungsausschnitte der „Hannoverschen Allgemeine Zeitung“ vor dem Ende der 1970er Jahre sind nur vereinzelt und lückenhaft archiviert. „Es ist möglich, dass im Hannoverschen Anzeiger (Vorgängerzeitung der HAZ) im Zeitraum von 1896 bis 1930 Artikel über den Eisenbahnunfall von Crush in Texas 1896, über William George Crush, Scott Joplins Musikstück oder Joseph S.

es denkbar, dass er bis 1919 beziehungsweise 1923 (als Schwitters das Motiv des Gegeneinander-Fahrens von Lokomotiven mit dem doppeldeutigen Wort „lassen“ formulierte) bekannt wurde.

Für Hannover ist auf die Bedeutung der Lokomotiven im Zusammenhang mit der Industrialisierung hinzuweisen. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts zählten Lokomotiven zu den erfolgreichen Produkten der Hannoverschen Maschinenbau AG (Hanomag)⁶²¹ – der Lokomotivbau in Hannover war seit seiner Entstehung bis zur Einstellung des Betriebes 1931 „in der Welt bekannt“.⁶²²

Spätestens im Jahr 1918 wird in einer von Schwitters' abstrakten Zeichnungen eine gewisse Skepsis gegenüber der technischen Errungenschaft der Eisenbahn deutlich. In „Z29 Eisenbahnbrücke“ (1918) (Abb. 8) ist die gebogene Fahrbahn der Brücke in der horizontalen oberen Bildhälfte zu sehen. Die Schienen werden vom rechten Bildrand überschritten und verlieren sich in der linken Bildhälfte in geometrischen Formen. So löst sich die Fahrbahn mit ihren regelmäßig, maschinell geordneten Schienen auf. Darunter wird das überquerte Gewässer oder das Tal als helle Bildfläche angedeutet. Die organischen Formen und die undurchsichtige Situation an Start- und Zielpunkten der Fahrbahn lösen Unbehagen und Unsicherheit aus. In diesem Sinne erinnert die Zeichnung an die beschriebene skeptische Haltung gegenüber einer möglichen Bedrohung durch die Technik (siehe Kapitel 3.1.4). Nicht nur die unsicheren Formen der Eisenbahnbrücke in „Z29 Eisenbahnbrücke“ (1918), sondern auch die rückwärtsgerichteten Lokomotiven im bildlichen „Merz“-Werk⁶²³ oder die gegeneinander gerichteten Lokomotiven in den schriftlichen Ausführungen zu „Merz“ wirken bedrohlich. Das Mittel der Widersprüchlichkeit in „Merz“ zeigt sich an den Lokomotive-Grafiken⁶²⁴: Der naive Strich der Lokomotive-Zeichnungen vermindert auf der einen Seite den bedrohlichen Eindruck und wirkt ironisch. Auf der anderen Seite kann die Bedrohung dadurch umso grotesker und abschreckender wirken.

Darin offenbart sich die Ambivalenz der Eisenbahn-Industrie, die dem Menschen einerseits neue Reisemöglichkeiten eröffnete und andererseits Gefahren hervorbrachte – sowohl für die Arbeitswelt in der Produktion selbst als auch für Reisende und Zugpersonal bei Unfällen. Die Eisenbahn als Maschine stellt in der

Connolly erschienen sind, diese aber nicht archiviert wurden.“ (E-Mail von Katrin Januschke (Leitung HAZ-Archiv) an die Verfasserin 06.05.2020, 12:13 Uhr.)

⁶²¹ Vgl. Lefèvre 1970, S. 190.

⁶²² Lefèvre 1970, S. 194.

⁶²³ Beispielsweise in: Kurt Schwitters, Aq.14. (Lokomotive rückwärts.), 1919, Aquarell, Bleistift und Kreide auf Papier, 17,3 x 14,1 cm (OriginalpassepartoutAusschnitt), 31 x 22,5 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 536, Diskus obj 068830061, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 536, S. 308.)

⁶²⁴ Beispielsweise in: Kurt Schwitters, Aq.14. (Lokomotive rückwärts.), 1919, Aquarell, Bleistift und Kreide auf Papier, 17,3 x 14,1 cm (OriginalpassepartoutAusschnitt), 31 x 22,5 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 536, Diskus obj 068830061, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 536, S. 308.)

historischen Entwicklung eine im Positiven wie Negativen herausragende Schnittstelle zwischen der Industrie, der Wirtschaft und der Reisekultur dar.

3.2 Bankwesen

Während der ersten 18 Jahre in Schwitters' Leben wuchs die Bevölkerungszahl⁶²⁵ in Hannover rapide an. Dadurch veränderte sich die Gewichtung der sozialen Schichten innerhalb der Stadt. So wurden „gewerbliche Arbeitnehmer [...] zur stärksten gesellschaftlichen Gruppe. [...] Auch galt Hannover um 1900 als Stadt der Pensionäre, Rentiers, Beamten, denn neben der Stadtverwaltung hatten eine Reihe staatlicher, kirchlicher und sonstiger Behörden sowie Banken, Versicherungen und Wirtschaftsverbände ihren Hauptsitz in Hannover.“⁶²⁶

Demnach gewannen Banken im Hannover des beginnenden 20. Jahrhunderts an Bedeutung. Die Erzählung zur Wortschöpfung „Merz“ unterstreicht diese steigende Omnipräsenz des Bankwesens: „Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ. Das ist die 2te Silbe von Kommerz. Es entstand beim Merzbilde, einem Bilde, auf dem unter abstrakten Formen das Wort MERZ, aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der KOMMERZ UND PRIVAT-BANK, zu lesen war.“⁶²⁷

Schwitters schreibt diese Schilderung acht Jahre nach der Erfindung von „Merz“. Was er in seiner Erinnerung rekonstruiert, kann nicht vollkommen korrekt sein, denn der Name der Bank existierte 1919 noch nicht in dieser Form. Die heutige Commerzbank AG erhielt erst im Jahre 1920 den Namen, der Schwitters ein Jahr zuvor zu dem Wort „Merz“ geführt haben soll.⁶²⁸

Es ist anzunehmen, dass es sich bei Schwitters' Schilderung um eine Verwechslung der Namen handelt. Vermutlich war ihm nicht bewusst oder bekannt, dass die heutige Commerzbank AG⁶²⁹ erst ein Jahr nach der Erfindung von „Merz“ ihren Namen änderte. Neben der genannten Bank werden in einem Verzeichnis der Banken in Hannover keine weiteren Bankunternehmen mit dem Namen „Commerz“

⁶²⁵ Insgesamt stieg die Bevölkerungszahl „in Hannover von 1875 bis 1905 von 106677 auf 250024 und in Linden im gleichen Zeitraum von 20899 auf 57941“. (Röhrbein 2012, S. 89).

⁶²⁶ Röhrbein 2012, S. 89. Dieter Brosius bezeichnet den Bevölkerungswachstum als „Die auffälligste und folgenreichste Begleiterscheinung der Entwicklung Hannovers zu einer Wirtschaftsmetropole“. (Brosius 1994, S. 355.)

⁶²⁷ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 252.

⁶²⁸ „Für die Commerz- und Disconto-Bank war das wichtigste Ereignis im verflossenen Jahre die Aufnahme der Mitteldeutschen Privat-Bank Aktiengesellschaft in Magdeburg, bei deren Durchführung sie ihre Firma in „Commerz= und Privat=Bank Aktiengesellschaft“ änderte.“ (Der Vorstand 1921, S. 5.)

⁶²⁹ Eine Filiale der „Commerz- und Disconto-Bank“ bestand in Hannover seit 1907 „am hannoverschen Platze“. (Voltmer 1931, S. 83f.). In einem Verzeichnis der Bankengründungen, das bis in das Jahr 1792 zurück reicht, wird die Gründung der „Commerz- und Disconto-Bank“ für das Jahr 1908 festgelegt. (Voltmer 1931, S. 161.)

oder „Kommerz“ aufgeführt.⁶³⁰ Die entscheidende Silbe „-merz“ in dem Wort „Commerzbank“ existierte jedoch bereits im Jahre 1919 in dem Namen „Commerz- und Disconto-Bank“, sodass durchaus anzunehmen ist, dass Schwitters den Begriff „Merz“ daraus kreierte. Dennoch ist die Namensänderung der Bank ein Beleg dafür, dass Schwitters die Erfindung des Wortes „Merz“ aus einer verfälschten Erinnerung heraus beschrieb. Die Unsicherheiten der historischen Erzählung vom Weg zur „Merz“-Kunst entlang der Quellen wird dadurch deutlich.

Das Thema Bankwesen beschäftigte im Jahr 1919 auch die Dadaisten. Sie beanspruchten Begriffe des Bankwesens für eigene künstlerische Zwecke:

„Außerdem können Sie bei jeder Depositenkasse der DEUTSCHEN BANK, der DRESDNER BANK, der DARMSTÄDTER BANK und der DISKONTOGESELLSCHAFT Ihr Guthaben auf dada einzahlen. Diese vier Banken heißen die ‚D‘ oder die dada-Banken, und der Kaiser von China und der Kaiser von Japan und der neue Kaiser Koltschak von Rußland haben ihren Hof-dada auf jeder Bank sitzen [...]. Alle Guthaben werden gesammelt und über Versailles nach dem Vatikan geleitet, wo der heilige dada sie segnet und sie der heiligen mama in den Schoß schiebt. Ja ja, der dada kann nicht enthüllt werden.“⁶³¹

In „Dada“ wird eine Art künstlerischer „Lebensphilosophie oder Religion“ erklärt, die über dem Bankwesen schweben soll. Werbeversprechen von Banken werden ebenso karikiert wie Erlösungs- und Heilsversprechen verschiedener Religionen:

„dada ist die einzige Sparkasse, die in der Ewigkeit Zins zahlt. Der Chinese hat sein tao und der Inder sein brama. dada ist mehr als tao und brama. dada verdoppelt Ihre Einnahmen. [...] dada ist die Kriegsanleihe des ewigen Lebens; dada ist der Trost im Sterben.“⁶³²; „Nur dada ist der Erlöser von Not und Trübsal.“⁶³³

Zwischen 1918 und 1919 stieg die Inflation in Deutschland massiv an, was besonders für die Banken eine paradoxe Wirkung mit sich brachte.⁶³⁴ Das Wachstum der Privatbankiers stieg etwa zwischen 1917 und 1924 massiv an.⁶³⁵ Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges erfuhr diese Branche zunächst einen Aufschwung, der sich in Folge der Inflation als verhängnisvoll herausstellte. So wurde der Mangel an Kapital aufgrund der Inflation lange nicht erkannt.⁶³⁶ Die Ausmaße der Inflation sind, so steht es in den Geschäftsberichten zweier Banken aus dem Jahr 1924, „nicht

⁶³⁰ Vgl. Voltmer 1931, S. 159–163.

⁶³¹ Zentralamt des Dadaismus 1919, S. 107.

⁶³² Zentralamt des Dadaismus 1919, S. 106.

⁶³³ Zentralamt des Dadaismus 1919, S. 107.

⁶³⁴ Voltmer 1931, S. 42.

⁶³⁵ Vgl. Voltmer 1931, S. 44.

⁶³⁶ Voltmer 1931, S. 42.

rechtzeitig erkannt⁶³⁷ worden. In Hannover wurden immer mehr Privatbankiers tätig. Manche von ihnen konnten dem Konkurs länger ausweichen als andere.⁶³⁸

Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst vollzog sich genau in dieser Zeit, in der diese „Scheinblüte“⁶³⁹ im Land und in Hannover wuchs. Indem Schwitters in der Rückschau berichtete, das Wort „Merz“ sei aus einem bekannten Bankennamen entstanden, verarbeitete er die alltäglichen Eindrücke dieses historischen Scheinaufschwungs, den er auf dem Weg zur „Merz“-Kunst miterlebte.

Ob Schwitters oder die Dadaisten den trügerischen Schein im Aufschwung des Bankwesens während der Inflation erkannten, bleibt offen – jedenfalls dürften die Versprechungen der Banken in Werbeanzeigen wenig vertrauenswürdig gewirkt haben. In erster Linie ist dies deshalb anzunehmen, weil die Folgen der Inflation allenthalben spürbar waren. Ein gleichzeitiger Aufschwung in der Banken-Branche musste deshalb unglaubwürdig erscheinen.

Festzuhalten bleibt, dass die Künstler das expandierende Bankwesen wahrnahmen und künstlerisch-ironisch verarbeiteten. Erneut stellt sich hier Schwitters' Verfahren der Ermächtigung und Umwertung dar. Indem er die Silbe „Merz“ vermeintlich aus einem Bankennamen destillierte – sicher aber aus dem Begriff „Kommerz“ – als Namen für eine Kunstrichtung verwendete, übertrug er die Ereignisse des historischen Kontextes in die Kunstwelt.

3.3 Wohnungs- und Hungersnot

Die Probleme einiger Stadtteile wie Döhren, Wüfel und Linden verschlimmerten sich nach und nach von der Zeit der Industrialisierung bis zum Ersten Weltkrieg und darüber hinaus. Diese Stadtteile wurden zu Problemvierteln, in denen „sich Not und Elend auszubreiten begannen“.⁶⁴⁰ Nach dem Ersten Weltkrieg verschlimmerte sich die Situation in ganz Hannover – die Bedrohung durch Kriminalität wurde zum Alltag „von breiten Bevölkerungsschichten“.⁶⁴¹ Die Vergangenheit, in der weniger Kriminalität bekannt geworden war, konnte dadurch glorifiziert werden. Es entstand eine rückwärtsgewandte Sehnsucht nach der Stabilität eines vergangenen Wertesystems.⁶⁴² Die Erschütterung von Wertesystemen – sowohl im künstlerischen als auch im alltäglichen Bereich – ist ein grundlegendes Thema des Schwittersschen Weges zur „Merz“-Kunst.

⁶³⁷ Geschäftsberichte der Dresdner und der Deutschen Bank 1924, zitiert nach: Voltmer 1931, S. 43.

⁶³⁸ Voltmer 1931, S. 44.

⁶³⁹ Voltmer 1931, S. 44.

⁶⁴⁰ Zudem waren „manche Straßenzüge im alten Stadtkern [...] Ende des 19. Jahrhunderts schon im Begriff, zum Slum zu verkommen“. (Röhrbein 2012, S. 92.)

⁶⁴¹ Mlynek 1994, S. 414.

⁶⁴² Mlynek 1994, S. 414.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges führte die Wohnungsnot⁶⁴³ in Hannover zu weiteren Schwierigkeiten. Es fehlte nicht nur an Baumaterial, Arbeitskräften und wirtschaftlichem Kapital; zusätzlich wurden Bauverbote und -beschränkungen erlassen.⁶⁴⁴ Neben dem „Genuß der Gewerbesteuern derjenigen Unternehmen [...], die sich in den Vororten an der Peripherie Hannovers niedergelassen hatten“, waren die Wohnungsnot sowie die fehlende Baufläche Gründe für Eingemeindungen von Vororten nach Hannover.⁶⁴⁵ Die Situation konnte kaum verbessert werden. Im Jahr 1927 rangierte Hannover nach Hamborn auf dem zweiten Platz „der relativ größten Wohnungsnot im Deutschen Reich“.⁶⁴⁶

Dass Schwitters mit seiner Ehefrau Helma im Haus seiner Eltern wohnte⁶⁴⁷, könnte an der Wohnungsnot in Hannover gelegen haben. Richter erwähnt, dass Schwitters selbst Vermieter war und daraus Einnahmen bezog.⁶⁴⁸ Zudem sei Schwitters „ein erstklassiger Geschäftsmann“ gewesen: Nicht nur seine Position als Vermieter, seine Lehrtätigkeit und ein „Werbe-Vertrag mit Günther Wagner in Hannover“, sondern auch seine „Überzeugungskraft“ beim Verkauf eigener Kunst zeichneten Schwitters aus.⁶⁴⁹ Kurt Schwitters' Vater lebte seit dem Verkauf seines Modegeschäftes von den Mieteinnahmen mehrerer Häuser.⁶⁵⁰ Denkbar ist, dass auch er von den Auswirkungen der Wohnungsnot betroffen oder mindestens besorgt um seine Einnahmen war. Altbaumieten wurden festgelegt; Neubauten konnten nicht kostendeckend vermietet werden.⁶⁵¹ Die Vermietung von Althäusern rentierte sich durch die Regulierungen nicht mehr. Zusätzlich war deutlich erkennbar, „welche Gewinne bei der ungeheuren Nachfrage durch eine freie Mietpreisbildung möglich gewesen wären“.⁶⁵² Für Vermieter – sowohl von Neu- als auch von Altbauten – war die Situation des Wohnungsmarktes mehr als unbefriedigend.⁶⁵³

Der Wohnungsmarkt wurde von staatlichen Fördermaßnahmen bestimmt. Dazu zählten in der Nachkriegszeit der Versuch des städtischen Wohnungsbau-

⁶⁴³ Bereits vor dem Ersten Weltkrieg war das Wohnangebot in Hannover nicht zufriedenstellend. Dieter Brosius vermutet, dass die Verringerung der Geburtenrate zwischen 1877 und 1911 unter anderem mit den „engen und zum Teil ungesunden Wohnungen“ zusammenhängen könnte. (Brosius 1994, S. 356.) Für die erhöhte Wohnungsnot nach dem Ende des Ersten Weltkrieges sind viele Gründe aufzuzählen, u.a. „der Anstieg der Eheschließungen nach Kriegsende“, „höhere Geburtsraten sowie der Zuzug aus den verlorenen und besetzten deutschen Gebieten“. „Die Industrie, die im 19. Jahrhundert den Wohnungsmarkt durch den Bau von Werkwohnungen merklich entlastet hatte, hielt sich nun zurück, weil kostendeckende Mieten angesichts steigender Baupreise [...] nicht zu erzielen waren.“ (Mlynek 1994, S. 411.)

⁶⁴⁴ Auffarth, Masuch 1978, S. 85.

⁶⁴⁵ Brosius 1994, S. 351.

⁶⁴⁶ Auffarth, Masuch 1978, S. 85.

⁶⁴⁷ Lach 1971, S. 10.

⁶⁴⁸ Richter 1964, S. 145.

⁶⁴⁹ Richter 1964, S. 152.

⁶⁵⁰ Lach 1971, S. 9. Vgl. auch: Richter 1964, S. 152.

⁶⁵¹ Auffarth, Masuch 1978, S. 85.

⁶⁵² Auffarth, Masuch 1978, S. 85.

⁶⁵³ Auffarth, Masuch 1978, S. 85f.

amtes, durch Zuschüsse und Kredite die Eigeninitiative der Stadtbewohner zum selbstständigen Ausbau von Wohnungen in Dachgeschossen oder anderen Räumen zu motivieren.⁶⁵⁴

Die Regulierungen des Wohnungsmarktes sowie die Maßnahmen zum Bau von Notunterkünften, die durch eine städtische Behörde angeregt wurden, könnten Inspiration für Schwitters' „Merzbau“ (auch „KdeE“ genannt) gewesen sein. Ein Indiz für einen Zusammenhang zwischen dem „Merzbau“ und den behördlichen Bauentwicklungen ist in Schwitters' Text „Ich und meine Ziele“ aus dem „MERZ“-Heft 21 zu finden: „Sie heißt Kathedrale des erotischen Elends, oder abgekürzt K d e E, [...]. Außerdem ist sie unfertig, und zwar aus Prinzip. Sie wächst etwa nach dem Prinzip der Großstadt, irgendwo soll wieder ein Haus gebaut werden, und das Bauamt muß zusehen, daß das neue Haus nicht das ganze Stadtbild verpatzt.“⁶⁵⁵

In einer Zeit der massiven Wohnungsnot, in der private Hausbesitzer angehalten wurden, in den eigenen Häusern Notunterkünfte einzurichten, stellt der Bau einer künstlerischen Architektur einen Luxus dar. Zudem ist der „Merzbau“ in Schwitters' „Merz“-Konzept als entscheidender Schritt zum „Merz“-Gesamtkunstwerk zu verstehen, denn dieser überführt das Collage-Prinzip in den Bereich der Architektur und kann somit als Vervollständigung des Collage-Prinzips im „Merz“-Werk verstanden werden. Der „Merzbau“ „sollte in politisch unsicheren Zeiten verstärkt der Rückzugsort des Künstlers werden, den er nach 1933 aus Angst vor seiner Zerstörung durch die neuen Machthaber komplett verborgen halten musste“.⁶⁵⁶ Michael Erlhoff erkennt im „Merzbau“ den Schutz im Inneren von Schwitters' Wohnhaus, während Anna Blume im Äußeren der Stadt Hannover bedeutsam wurde.⁶⁵⁷ Richter beschreibt den „Merzbau“ als Schwitters' „Lebenswerk“ – „seine geliebte ‚Schwitters-Säule‘“.⁶⁵⁸

Offen bleibt letztlich die Frage, wann Schwitters den „Merzbau“ begann. In der jungen Veröffentlichung „Die Reihe Merz“ wird das Jahr 1923⁶⁵⁹ genannt. Kurt Schwitters' Sohn Ernst nennt das Jahr 1918 als Beginn des ursprünglichen „Merzbaus“; der in dem Wohnhaus in der Waldhausenstraße 5 ab 1920 erneut gebaut

⁶⁵⁴ Auffarth, Masuch 1978, S. 86.

⁶⁵⁵ Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 115, S. 383.

⁶⁵⁶ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 362.

⁶⁵⁷ Erlhoff 2018, S. 31.

⁶⁵⁸ Richter 1964, S. 156. Als Schwitters aus Deutschland aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung fliehen musste, begann er in Norwegen und später in England einen zweiten und dritten „Merzbau“ „aber er vergaß den Nazis nie, daß sie sein Lebenswerk zerstört hatten (es wurde durch Bomben vernichtet), das Werk, mit dem er sich selbst identifizierte, mehr als mit irgendeinem anderen, das im wahrsten Sinne des Wortes körperlich und geistig mit ihm durch alle Epochen seines Lebens gewachsen war.“ (Richter 1964, S. 157.)

⁶⁵⁹ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 361. Es folgten weitere „Merzbauten“: „Im Exil setzte KS die Arbeit am Merzbau fort: In Lysaker bei Oslo entstand zwischen 1937 und 1940 das Haus am Bakken (dt. Abhang), das 1951 abbrannte; in Elterwalter (Lake District) begann er 1947, wenige Monate vor seinem Tod, die Merz Barn (CR Nr. 1199, 2327 und 3659).“ (Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 362.)

worden sei.⁶⁶⁰ Auf der Internetseite der Schwitters-Stiftung wird ebenfalls das Datum 1923 genannt.⁶⁶¹ Schwitters selbst erklärte im Jahr 1931, dass der „Merzbau“ „aus dem Jahre 1923 stammt“.⁶⁶² Dieser Auskunft schloss sich die Schwitters-Forschung an. Dennoch bleibt bestehen, dass die Ursprünge des „Merzbaus“ nicht datierbar und nachvollziehbar sind.⁶⁶³ Die Wohnungsnot in der Zeit von Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst ist jedenfalls im historischen Kontext als mögliche Inspiration für den „Merzbau“ einzubeziehen.

In Schwitters' Geburtsjahr wurden in Hannover „die ersten Automaten für Schokolade und Bonbons aufgestellt“.⁶⁶⁴ Diese mikrokosmisch-anekdotische Information ist nicht direkt mit Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst in Verbindung zu setzen, dennoch steht sie exemplarisch für den zivilisatorischen Rahmen, in dem „Merz“ entstand. Die Kommerzialisierung und Industrialisierung von Nahrungsmitteln steht im Widerspruch zu der Lebensmittelknappheit der Zeit: Zum einen wurde vor dem Ersten Weltkrieg die Industrialisierung und Kommerzialisierung von Lebensmitteln vorangetrieben. – Die Keksfabrik Bahlsen⁶⁶⁵ verarbeitete beispielsweise als „eine der größten Fabriken für die Herstellung von Dauerbackwaren“⁶⁶⁶ große Mengen an Lebensmitteln.⁶⁶⁷ Zum anderen führte der Erste Weltkrieg zur Hungersnot in Deutschland und Hannover.

Eine weitere Widersprüchlichkeit zu Schwitters' Lebzeiten liegt begründet in der Kolonialisierung. Die Folgen steigerten einerseits nachhaltig den Konsum der Kolonialmächte und andererseits den Hunger und das Leid in den ausgebeuteten Ländern. Beide historisch miteinander verwobenen Widersprüchlichkeiten – der Hunger und der Kommerz (im eigenen Land und in den kolonialisierten Ländern) – werden in der „Merz“-Dichtung mehrfach deutlich.

Die „Kriegsbegeisterung“⁶⁶⁸, die im Ersten Weltkrieg an vielen Orten präsent gewesen war, sorgte in Hannover dafür, dass sich viele Männer freiwillig als Soldaten meldeten. Die fehlenden Arbeitskräfte wurden durch „Frauen, Jugendliche und Nichtkriegsdienstfähige“⁶⁶⁹ ersetzt. In Hannover war die beginnende Armut spürbar. 1915 wurden Brotmarken verteilt. Es folgten der Steckrübenwinter 1916/17

⁶⁶⁰ Schwitters 21987, S. 25.

⁶⁶¹ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 2.

⁶⁶² Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 116, S. 385.

⁶⁶³ Nündel 1981, S. 50.

⁶⁶⁴ Mlynek, Röhrbein 1991, S. 138.

⁶⁶⁵ Dazu: Zu einem „Merzabend“ im Winter 1926/27, zu dem Schwitters von Rudolf Jahns eingeladen worden war, erschien der „Merz“-Künstler mit „einer großen Tüte Bruchkeks, den er bei der Fa. Bahlsen, Hannover, für billiges Geld erstanden hatte“. (Jahns o. J., S. 145.)

⁶⁶⁶ Zankl 1978 (4), S. 65.

⁶⁶⁷ 1913 wurden dort „2250 Tonnen Mehl, 180 Tonnen Butter, 1000 Tonnen Zucker, 389 000 Liter Milch und 2000000 Eier“ verarbeitet. (Zankl 1978 [4], S. 65.)

⁶⁶⁸ Röhrbein 2012, S. 101.

⁶⁶⁹ Röhrbein 2012, S. 101.

sowie Unruhen ab Januar 1917.⁶⁷⁰ Auf den einstigen Kriegsenthusiasmus folgte eine Kriegsmüdigkeit, bis die Notlage im Jahr 1918 in der Novemberrevolution deutlich wurde.⁶⁷¹

So ergab sich ein Widerspruch zwischen der industrialisierten Verbreitung von Lebensmitteln und der Lebensmittelknappheit in und nach dem Ersten Weltkrieg. Nahrungsmittel als Aspekt der Gesellschaft werden in Schwitters' „Merz“-Kunst zum Motiv. Auf dem Weg zur „Merz“-Kunst erlebte Schwitters beide Phasen mit – die Industrialisierung und Kommerzialisierung ebenso wie die Lebensmittelknappheit und Hungersnot. Diese Widersprüchlichkeit spiegelt sich in der „Merz“-Prosa wider: Dort wird zum einen der Hunger thematisiert und eine Vorstellung des Hungergefühls vermittelt. Zum anderen wird der Warencharakter von luxuriöseren Lebensmitteln wie Süßigkeiten ver-„merzt“.

Der Kautschuk nimmt innerhalb dieser Spannbreite von Widersprüchlichkeiten in der „Merz“-Erzählung „Franz MD“ eine besondere Rolle ein. Zu den vielen Firmenneugründungen, die in Hannover zu Schwitters' Lebzeiten vor der Erfindung von „Merz“ stattfanden⁶⁷², zählte die Caoutchouc- und Guttapercha-Compagnie⁶⁷³. Dieses Unternehmen, das vor allem Rohgummi und Kohle verarbeitete, war im Jahr 1913 „das größte Industrieunternehmen der Stadt Hannover“.⁶⁷⁴ Die Kautschuk-Industrie in Hannover war nicht nur bekannt, sondern auch erfolgreich. 1891 wurde die Hannoversche Gummi-Kamm-Comp. „als das größte deutsche Unternehmen in der Ebonit-Fabrikation bezeichnet“.⁶⁷⁵ Bis in das Jahr 1922 hinein vergrößerte sich die Firma enorm.⁶⁷⁶ Die Continental-Caoutchouc- und Gutta-Percha-Compagnie in Hannover zählte – dank ihrer Spezialisierung auf die Luftreifen-Produktion – vor dem Ersten Weltkrieg „bereits zu den bedeutendsten Gummiwerken der Welt“⁶⁷⁷. Als „Stadt des Gummis“⁶⁷⁸ wurde Hannover bezeichnet – ein Spitzname, der die Bedeutung der Gummi-Industrie für Hannover betont.

Für die Kunstwelt war und ist der Kautschuk aufgrund seiner elastischen Beschaffenheit ein experimentierfähiges Kunstmaterial. Marcel Duchamp widmete sich in „Sculpture de voyage – Caoutchouc“ (1917) der Elastizität und Flexibilität dieses Materials.⁶⁷⁹ Häufiger wurde der Kautschuk erst ab den 1960er Jahren in der Kunst verwendet.⁶⁸⁰

⁶⁷⁰ Röhrbein 2012, S. 101.

⁶⁷¹ Röhrbein 1978, S. 70.

⁶⁷² Zankl 1978 (4), S. 62. Vom 19. Jahrhundert zum 20. Jahrhundert steigerte sich die gesamte Zahl der Firmengründungen von 893 auf 1909, während im 18. Jahrhundert nur 25 Firmengründungen in Hannover zu verzeichnen waren. (Brix 1951, S. 145.)

⁶⁷³ Die Firma wurde „kurz „die Conti“ genannt“. (Schmid 1996, S. 273.)

⁶⁷⁴ Zankl 1978 (4), S. 63.

⁶⁷⁵ Lefèvre 1970, S. 256.

⁶⁷⁶ Vgl. Lefèvre 1970, S. 256.

⁶⁷⁷ Lefèvre 1970, S. 257.

⁶⁷⁸ Lefèvre 1970, S. 258.

⁶⁷⁹ Lange-Berndt: Gummi, in: Lexikon des künstlerischen Materials ²2010, S. 131–136, hier: S. 133.

⁶⁸⁰ Vgl. Lange-Berndt: Gummi, in: Lexikon des künstlerischen Materials ²2010, S. 131–136, S. 133f.

Im dritten Kapitel von „Franz Müllers Drahtfrühling“ taucht der Kautschuk als vielseitiges Material auf. Einerseits wird die Verwendung als Nahrungsmittel, andererseits die Vorstellung eines Kautschuk-Gebisses evoziert: „Franz Müller steckte sich zunächst ein ehemaliges Kautschukgebiß in den Mund und zerkaute es mit Wohlbehagen.“⁶⁸¹ Schwitters verarbeitete auf diese Weise die Flexibilität des Kautschuks, die dem Kauen des Menschen entspricht.

Der Kautschuk in „Franz Müllers Drahtfrühling“ ist als Ausdruck des Nahrungsmangels nach dem Ersten Weltkrieg in Verbindung mit der Industrie in Hannover deutbar: Trotz der vielfältigen und erfolgreichen Lebensmittel- und Kautschukindustrie in Hannover kam es zu Hungersnöten und Lebensmittelknappheit in der Stadt. Das Kauen auf dem Industriematerial Kautschuk, das nicht im Magen des Protagonisten landet, sondern nur gekaut wird, entspricht diesem Widerspruch zwischen Industrie und Notzustand.

Dieser Widerspruch zeigte sich nicht nur in Deutschland und Hannover, sondern stellt seit der Industrialisierung einen weltweiten Teufelskreis dar. Exemplarisch kann aus einer Abhandlung über die Kautschuk-Industrie zitiert werden, in der die Folgen der Industrialisierung für die Länder, in denen der Kautschuk abgebaut wurde, auf den Punkt gebracht werden:

„Die Arbeitsbedingungen waren mörderisch, aber je höher die Weltmarktpreise für Kautschuk stiegen, umso mehr Menschen zog es in den Dschungel. Para, Belem, Manaus und Iquitos (Peru) wurden zu Umschlagplätzen für Kautschuk, in denen die Händler ihren Reichtum zur Schau stellten. Auf der anderen Seite hungerten immer mehr Menschen, weil die landwirtschaftliche Produktion zu Gunsten des Kautschuksammelns aufgegeben wurde.“⁶⁸²

Indem Schwitters ausgerechnet und explizit das Material Kautschuk als Kaumaterial in „Franz Müllers Drahtfrühling“ beschreibt, trifft er den Kern einer Wahrheit, die in der Industrialisierung und Kommerzialisierung verschleiert wurde: die Beziehung zwischen dem Produktionsstreben der Industrie und dem Ausbruch von humanitären Katastrophen wie Hungersnöten, die unmittelbar in Zusammenhang damit stehen.

In „Franz Müllers Drahtfrühling“ wird das Thema der grotesken Widersprüchlichkeit im Lebensmittelbereich zudem in der Beschreibung der Ernährung des Protagonisten verwertet. Der Protagonist ernährt sich einerseits „ausschließlich körperlich oder geistig von Müll“⁶⁸³, entdeckt jedoch andererseits ausgerechnet in diesem

⁶⁸¹ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 44.

⁶⁸² Brieden 1992, S. 9f.

⁶⁸³ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 43.

Müll einen Überfluss des Genuss-Lebensmittels Schokolade, der an die Vorstellung von einem „Schlaraffenland“ erinnert.⁶⁸⁴

In „Die Zwiebel“ vereint Schwitters den menschlichen Körper und den Notstand der Nahrungsmittel miteinander.⁶⁸⁵ Schwitters ver-„merzt“ den Mangel an Nahrungsmitteln, indem er diesen mit einer Vorstellung von Kannibalismus verknüpft: Der Protagonist soll feierlich geschlachtet und anschließend in großer Runde verzehrt werden.⁶⁸⁶ Zudem lässt „Die Zwiebel“ Assoziationen mit den real stattgefundenen „Zwangsschlachtungen“⁶⁸⁷ zu, die als Folge der „schlechten Nahrungsmittelversorgung“⁶⁸⁸ betrieben wurden. Eine Untersuchung der Technischen Universität München zeigt den massiven Abbau der Lebensmittelindustrie im Ersten Weltkrieg, der sich besonders auf den Fleischkonsum auswirkte.⁶⁸⁹

Ein Detail in „Die Zwiebel“ offenbart erneut die Bedeutung der Kolonialisierung in Verbindung mit der Industrialisierung und Kommerzialisierung. Während im Hauptstrang der Erzählung die Schlachtung des Protagonisten stattfindet, werden „(Neueste Moccabonbons, Neuheit)“⁶⁹⁰ angepriesen. Die Widersprüchlichkeit zwischen einer Schlachtung und einer Werbung für Süßigkeiten wird ebenso offenkundig, wie das Bewusstsein darüber, dass genau diese Widersprüchlichkeit seit der Industrialisierung im Alltagsleben der Menschheit Realität geworden war. So war auch der Kaffeeanbau von der Kolonialisierung und Industrialisierung betroffen und wurde auf Kosten der Umwelt und der kolonialiserten Nationen betrieben. Schwitters vermittelt in „Die Zwiebel“ subtil diese Realität durch die Einbindung der kurzen Werbung für „Moccabonbons“ innerhalb einer Erzählung über die Schlachtung eines Menschen.

Ein Jahr nach der Entstehung von „Die Zwiebel“ schreibt Schwitters das Gedicht „Himbeerbonbon“. Darin greift er den Warencharakter von Süßigkeiten auf und verbindet ihn mit einem Frauenbild der Moderne, das fest an die Kultur der

⁶⁸⁴ „Statt dessen wanderte er im Sonnenschein über den Müllhaufen, bis er eine Kanalöffnung fand, in die er einstieg. [...] Der Kanal war halb mit einer wohlriechenden Flüssigkeit gefüllt, in der Franz Müller mit Vergnügen wanderte./Einmal rutschte er aus und wurde vollkommen mit Schokolade überzogen.“ (Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 44.)

⁶⁸⁵ Ernst Nündel deutet „Die Zwiebel“ im Hinblick auf die Kritik und das Unverständnis des Publikums auf Schwitters’ „Merz“-Kunst. Bei den „Merz“-Abenden sei es verlaufen wie in der Erzählung, in der der Protagonist zunächst auseinandergenommen und am Ende „wieder zusammengesetzt“ und vom Volk bejubelt wurde. (Nündel 1981, S. 45.) Zusätzlich zu diesem Aspekt, der Schwitters’ Kampf gegen die Kunstkritik der Zeit berührt, ist der beschriebene Zusammenhang mit der Lebensmittelknappheit zu bemerken.

⁶⁸⁶ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁶⁸⁷ Laufer/Steinsiek 2012, S. 33.

⁶⁸⁸ Laufer/Steinsiek 2012, S. 33.

⁶⁸⁹ „Im Ersten Weltkrieg sank die Produktion von Grundnahrungsmitteln auf etwa die Hälfte des Vorkriegswerts.“ „Im Vergleich zu den Vorkriegsjahren 1913/1914 kam die Fleischproduktion im Krieg fast vollständig zum Erliegen.“ (Blum 2013/2014, URL: <http://mediatum.ub.tum.de/1214507> [16.04.2020].)

⁶⁹⁰ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24.

Warenhäuser und Kommerzialisierung gebunden war: „Konfitüren sinken Nächte die elegante Frau/In Pulverform/Gelegenheitskauf (anregend, schleimbildend.)/Wohlgeschmack das Frau in Pulver Heiligtum/Es lebe die elegante Frau!/[...]"⁶⁹¹

Schwitters stellt in diesem Gedicht das Bild der eleganten Frau mit Kaufkraft dar, das spätestens seit Émile Zolas Warenhausroman „Das Paradies der Damen“ (1883)⁶⁹² bekannt war. Gleichzeitig verbindet er dieses Klischee mit kriegerischen Auseinandersetzungen. So heißt es in dem Gedicht weiter: „[...]/Es lebe die Revolution!/[...]/Vereinigt euch, alle gegen alle, so müssen Winde sieden./Schießt Luft! Die Luft muß Löcher/kriegen. Es lebe die durchlöcherterte Luft,/das neue Heiligtum (Schleimbildend in/Pulverform.)/[...]"⁶⁹³ Auf diese Weise stellt Schwitters in „Merz“ erneut eine Verbindung zwischen Gewalt auf der einen und Kommerz auf der anderen Seite dar.

Der titelgebende „Himbeerbonbon“ taucht im Gedicht nicht mehr auf – lediglich die „Konfitüren“⁶⁹⁴ zu Beginn des Gedichts verweisen auf süße Lebensmittel. Aus dem Beginn des Gedichts, in dem das Klischee der kaufenden Frau bedient wird, entwickelt sich das kriegerische Szenario einer Revolution: Zwei Zeilen im Gedicht entsprechen einander, indem sie Assoziationen mit Waren in Pulverform wecken, die als „Heiligtümer“ in den Werbeslogans angepriesen werden. So wird zum einen eine Ware mit dem Wort „Heiligtum“ verbunden, die die „elegante Frau“ als „Gelegenheitskauf“ in Pulverform erwerben kann („Wohlgeschmack das Frau in Pulver Heiligtum“⁶⁹⁵). Zum anderen wird die Assoziation mit pulverförmigen Waren für die Bedienung von Waffen (beispielsweise Schießpulver) geweckt („Schießt Luft! Die Luft muß Löcher/kriegen. Es lebe die durchlöcherterte Luft,/das neue Heiligtum (Schleimbildend in/Pulverform.)/[...]"⁶⁹⁶).

Zunächst wird die Assoziation mit Werbeslogans von neuen Produkten geweckt; dann diejenige mit Schießpulver. Schwitters vermittelt in diesem Gedicht die Problematik der Industrialisierung, in der sowohl schädliche Waren wie Waffen als auch luxuriöse Lebensmittel wie Süßigkeiten hergestellt wurden. Eine aufklärerisch-moralische Wirkung bleibt dabei aufgrund der Collage-Technik aus. Stattdessen wird der verwirrende Eindruck der zweiseitigen Industrialisierung deutlich, der im historischen Kontext für den einzelnen Zeitgenossen unüberschaubar gewesen sein mag.

Schwitters schuf einige „Merz“-Dichtungen, in denen ein gewisses Gefühl von Sinn- und Kontrollverlust durch eine Art „taumelndes“ Hungergefühl angedeutet wird. In einem Text, der ebenfalls mit „Franz Müllers Drahtfrühling“ betitelt, aber nicht in die Erzählung eingeflochten wurde, wird eine solche Situation vermittelt:

⁶⁹¹ Schwitters, Himbeerbonbon, um 1920, S. 82.

⁶⁹² Lenz 2011, S. 131.

⁶⁹³ Schwitters, Himbeerbonbon, um 1920, S. 82.

⁶⁹⁴ Schwitters, Himbeerbonbon, um 1920, S. 82.

⁶⁹⁵ Schwitters, Himbeerbonbon, um 1920, S. 82.

⁶⁹⁶ Schwitters, Himbeerbonbon, um 1920, S. 82.

„Häuser ragen Hunger hohl. Brennt umgrünen Magen Schuttpaläste. Umwogen Schuttpaläste grünend Menschen. Gelb blüht Zitrone, aschumglänzt. Kurbel dämmert Orgel. Gift kriechen lumpig Fetzen Draht, umkleben weiß Kohlen Tau. Schleim glatten Schnecken naß verklebt. ‚Setz dich zum Mahle Anna!‘ Zitrone kurbelt Draht verschleimen Lumpen. Füllt Sonne Magen glänzt Palastes Kleben. Sanft eckeln leere Schalen sanft empor.“⁶⁹⁷

Gerade der Ausbruch der „Merz“-Dichtung aus der semantischen Sinnhaftigkeit vermittelt ein tiefgreifendes Verständnis für das brennende Gefühl in einem hungrigen Magen. Die „Schuttpaläste“⁶⁹⁸ vervollständigen das Bild der Nachkriegszustände, in denen Menschen die Lebensmittelknappheit erlebten. Der frische Eindruck einer gelben Zitrone gekoppelt an die Wortschöpfung „aschumglänzt“⁶⁹⁹ erzeugt ein sprachliches Bild von Lebensmitteln, die unter dem „Schutt“ von nicht essbarem Material hervorblitzen. „Gift“ und „Schleim“⁷⁰⁰ wecken Assoziationen mit Lebensmitteln, die körperlichen Schaden oder Ekel hervorrufen. Dennoch soll „Anna“ sich „zum Mahle“ setzen – so, als sei ein Tisch mit appetitlichen und essbaren Lebensmitteln festlich und ausreichend gedeckt worden. Statt mit Lebensmitteln wird der Magen mit „Sonne“ gefüllt – übrig bleiben „leere Schalen“.⁷⁰¹

Ein Gedicht mit dem Titel „Keuchender Hunger“⁷⁰², das um 1919 entstand, zeichnet sich durch spielerische Elemente wie sich häufig wiederholende Alliterationen oder sprachliche Gebilde aus, die an „Zungenbrecher“-Sprüche⁷⁰³ erinnern. Diese sprachlichen Elemente können wiederum die Vorstellung eines taumelnden Hungergefühls vermitteln. Vorrangig wird in diesem Gedicht die zusätzliche Anstrengung bei körperlichen Aktivitäten durch Hunger deutlich. Dies manifestiert sich vor allem durch die wiederholte Verwendung des Wortes „keuchen“: „Der Hunger keucht den Berg/[...]/Der Hunger keucht die Fliegen/[...]/Räder fliegen Berge keucht der Hunger eine rote Ziege aus Kalk/[...]/Der Hunger keucht den Berg/[...]“⁷⁰⁴.

Es entsteht die bildliche Vorstellung von einem personifizierten Hunger, der den Berg hinauf geht und dabei keucht. Fliegen werden gewöhnlich von Überresten, Kadavern und Mist angezogen – die Assoziation mit Vergänglichkeit und Tod durch Hunger wird geweckt. Während die Räder „fliegen“ und dabei vermutlich ein schnelleres Tempo erreichen als der personifizierte „Keuchende Hunger“, scheint es, als würde dieser eine Art Arbeit verrichten, denn er „keucht eine rote Ziege aus

⁶⁹⁷ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920, S. 46.

⁶⁹⁸ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920, S. 46.

⁶⁹⁹ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920, S. 46.

⁷⁰⁰ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920, S. 46.

⁷⁰¹ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920, S. 46.

⁷⁰² Schwitters, Keuchender Hunger, um 1919, S. 55.

⁷⁰³ Exemplarisch kann folgender Auszug zitiert werden: „Ziegen siegen/Lügen fliegen/Berge ziehen/Ziegen siegen Fliegen“. (Schwitters, Keuchender Hunger, um 1919, S. 55.)

⁷⁰⁴ Schwitters, Keuchender Hunger, um 1919, S. 55.

Kalk“.⁷⁰⁵ So vermittelt das Gedicht die Vorstellung von einem arbeitenden Menschen (assoziativ beispielsweise einem Ziegenhirten), der trotz Hunger weiterarbeitet.

Schwitters verwendete Nahrung noch nicht für seine bildkünstlerischen Arbeiten, sondern verblieb mit diesem Material im literarischen Bereich. Dieter Roth, dessen Œuvre in Teilen als Erbe Schwitters' zu begreifen ist, Daniel Spoerri, Otto Mühl, Hermann Nitsch oder andere Künstler setzten Nahrung als Material später in der bildenden Kunst und der Performance ein.⁷⁰⁶ So „entstehen seit den späten 1960er Jahren vermehrt Arbeiten, die mahnen, daß der Mangel an Nahrung Menschen in ihrer Existenz bedroht“.⁷⁰⁷ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nachdem der Zweite Weltkrieg überwunden und das Wirtschaftswunder eingetreten war und die Menschen in Westdeutschland nicht mehr massenweise hungern mussten, konnten Werke dieser Art entstehen. Zu Schwitters' Zeit, als die Hungersnot noch sehr akut war, war es schlicht undenkbar, die wertvolle Nahrung als Kunstmaterial zu verwenden. Allein die Idee wäre moralisch und ethisch höchst verwerflich gewesen und hätte nicht Schwitters' Kunstauffassung entsprochen, nach der solche Materialien verwendet werden sollten, die als „Müll“ betrachtet und nicht mehr „gebraucht“ wurden.

In einem Zitat aus Michail Bachtins „Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur“ wird der Collage-Charakter des Essens deutlich:

„Im Akt des Essens zeigt sich [...]: der Körper geht hier über seine Grenzen hinaus, er schluckt, verschlingt, zerteilt die Welt, nimmt sie in sich auf, bereichert sich und wächst auf ihre Kosten. Das im geöffneten, zubeißenden, kauenden Mund vollzogene Treffen von Welt und Mensch ist eines der ältesten und wichtigsten Sujets des menschlichen Denkens, eines der ältesten Motive überhaupt. [...]. Das Aufeinandertreffen mit der Welt im Akt des Essens war froh und triumphal. Hier war der Mensch Sieger über die Welt, er verschlang sie, nicht umgekehrt, die Grenze zwischen Mensch und Welt war im für den Menschen positiven Sinn aufgehoben.“⁷⁰⁸

In dieser Deutung des Aktes des Essens siegt der Mensch über die Welt, indem er körperlich unmittelbar mit ihr aufeinandertrifft und sie in sich aufnimmt.

Diese Machtvorstellung, in der sich beispielsweise der durch Hungersnöte bedrängte Mensch dem Gefühl der Ohnmacht gegenüber der Welt ermächtigt, indem er sie „schluckt, verschlingt, zerteilt“⁷⁰⁹, ist nicht nur im Prinzip der Collage im Allgemeinen zu finden, sondern darüber hinaus in Schwitters' Motivik von Nahrung in der „Merz“-Prosa. Indem der Protagonist in „Franz Müllers Drahtfrühling“ sich

⁷⁰⁵ Schwitters, *Keuchender Hunger*, um 1919, S. 55.

⁷⁰⁶ Vgl. Rübél 2010 (2), S. 182–184.

⁷⁰⁷ Rübél 2010 (2), S. 184.

⁷⁰⁸ Bachtin 1987, S. 322f. Dieses Zitat wird ebenfalls verwendet in: Rübél 2010 (2), S. 184.

⁷⁰⁹ Bachtin 1987, S. 323.

über die Wertigkeit und Ordnung der Welt hinwegsetzt und „Müll“ zur Nahrungsquelle erklärt, ermächtigt er sich nicht nur über normative gesellschaftliche Vorstellungen zum Essverhalten, sondern sogar über biologische und organische Funktionen des menschlichen Körpers. Franz Müller „siegt“ somit gewissermaßen über die Welt im Ganzen – auf gesellschaftlich-zivilisatorischer Ebene ebenso wie auf der Ebene naturwissenschaftlicher Gesetze. Indem der Protagonist in „Die Zwiebel“ sich selbst seiner bevorstehenden Schlachtung hingibt und am Ende über seinen eigenen Tod „siegt“, ermächtigt sich dieser ebenfalls über gesellschaftliche Ordnungen (Als der König in der Erzählung stirbt, heißt es zudem: „Das Volk aber brachte ein Hoch auf mich aus.“⁷¹⁰) sowie über naturwissenschaftliche Gesetze (der Protagonist wird wieder zusammengesetzt und erlebt auf diese Weise eine Art von Auferstehung).

In Schwitters' Gebrauch von Nahrung verschwimmen die weiter oben erwähnten begrifflichen Grenzen zwischen „Motiv“ und „Material“. In „Die Zwiebel“, in „Franz Müllers Drahtfrühling“ und in dem Gedicht „Keuchender Hunger“ verschwimmen die Grenzen zwischen „Material“ und „Motiv“, denn Schwitters „symbolisiert“ nicht nur den Hunger beziehungsweise die Nahrung, sondern setzt das Hungergefühl selbst als Material ein. Die Beschaffenheit des Hungergefühls selbst wird ausschlaggebend für die sprachliche Gestaltung – nicht nur für die Wahl der einzelnen Symbole (beispielsweise „Gelb blüht Zitrone, aschumglänzt“ oder – etwas direkter: „leere Schalen“)⁷¹¹, sondern auch für die Collage-Gestaltung der Sprache selbst.

In „Merz“ wird alles zu Material – so auch der Hunger und die Nahrung, die zu dieser Zeit nicht stofflich verwendet werden konnte. Dieses Verständnis entspricht der Forderung von „Merz“ nach der Verwendung „aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien“⁷¹². In erster Instanz ist Nahrung sichtbar; in zweiter Instanz wird der Hunger „sichtbar“: Er zeigt sich in „leere[n] Schalen“⁷¹³, dem Akt des Kannibalismus („Die Zwiebel“) oder dem Verspeisen von nicht essbarem Material („Franz Müllers Drahtfrühling“).

3.4 Novemberrevolution 1918

Das Erste Kapitel von „Franz Müllers Drahtfrühling“ trägt den Untertitel „Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution in Revon“⁷¹⁴. Die „Revolution in Revon“ in „Franz Müllers Drahtfrühling“ entspricht der Novemberrevolution

⁷¹⁰ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 27.

⁷¹¹ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920, S. 46.

⁷¹² Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

⁷¹³ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920, S. 46.

⁷¹⁴ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 29.

im Jahr 1918 in Deutschland und in Hannover⁷¹⁵; ausgelöst wird die Revolution in Schwitters' Erzählung durch die Empörung der Bewohner von „Revon“⁷¹⁶ über das atypische Verhalten des Antihelden Franz Müller.

Schwitters' Auseinandersetzung mit der Novemberrevolution 1918 im bildnerischen „Merz“-Werk wurde von der Forschung für „Das Arbeiterbild“ (1919) diskutiert. Nachdem Werner Schmalenbach die Assemblage mit der Novemberrevolution in Verbindung gebracht hatte,⁷¹⁷ schrieb Annegret Nill, dass es sich bei diesem Werk um mehr als eine Glorifizierung der Novemberrevolution handle. Vielmehr habe Schwitters eine Ikone geschaffen, die die revolutionären Fähigkeiten des Menschen thematisiere.⁷¹⁸

„Der Aufstand der Kieler Matrosen am 18. Oktober 1918 war der Auftakt für die Bildung der Arbeiter- und Soldatenräte [...].“⁷¹⁹ Die Novemberrevolution, die sich über weitere Städte ausbreitete, erreichte bald Hannover.⁷²⁰ Die Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann am 9. November 1918 sowie die Unterzeichnung des „Waffenstillstand[es] in Compiègne“ waren folgenreiche Ereignisse für das ganze Land.⁷²¹ Im Hannoveraner Hauptbahnhof führte eine Versammlung in der Nacht vom 6. auf den 7. November zu einer zentralen Wende der Novemberrevolution 1918. Die Marinesoldaten, die sich zu einem Rat zusammengeschlossen hatten, trafen in dieser Nacht in Hannover ein. Gemeinsam mit der „Sozialdemokratischen Partei“ verband sich dieser Rat „zu einem Vorläufigen Arbeiter- und Soldatenrat (VASR)“.⁷²² Durch diese Verbindung konnte die weitere Eskalation der Revolution in Hannover verhindert werden.⁷²³ Dennoch ereigneten sich am Folgetag, dem 8. November, Schießereien. Die Straßenbahnen mussten deshalb den Betrieb in der Innenstadt einstellen. Als dann eine Gegenseite auftrat, bestand die „Gefahr von Straßenkämpfen“. Am 11. November wurde ein „neuer Arbeiter- und Soldatenrat gewählt“.⁷²⁴

Als Folge der Unruhen kam der Stadtdirektor Tramm am 9. November um seinen Rücktritt ein. Diesem Gesuch wurde mit Wirkung zum 16. November stattgegeben.⁷²⁵ Damit war eine Ära der hannoverschen Regierung beendet. Der Sozial-

⁷¹⁵ Steinitz 1963, S. 36.

⁷¹⁶ „Revon“ bedeutet Hannover rückwärts gelesen – „ohne das für ihn überflüssige Han“. (Steinitz 1963, S. 9.)

⁷¹⁷ Vgl. Nill ²1987, S. 80, Fußnote 19.

⁷¹⁸ Nill ²1987, S. 90.

⁷¹⁹ Steingraber 1979, S. 7.

⁷²⁰ Vgl. Röhrbein 1978, S. 70.

⁷²¹ Steingraber 1979, S. 7.

⁷²² Röhrbein 2012, S. 105.

⁷²³ Röhrbein 2012, S. 105.

⁷²⁴ Röhrbein 1978, S. 71.

⁷²⁵ „Am 9. November ging Tramm's Rücktrittsgesuch beim Magistrat ein, der den Stadtdirektor am 16. mit sofortiger Wirkung in den Ruhestand versetzte.“ (Röhrbein 2012, S. 106. 1978) In der Veröffentlichung von 1978 nennt Röhrbein andere Daten: „Am 10. November war dann Tramm's

demokrat Robert Leinert wurde am 13. November zum Oberbürgermeister Hannovers gewählt.⁷²⁶

In Hannover blieben weitere tiefgreifende Veränderungen durch die Revolution weitgehend aus. Erlhoff formuliert dies scharf: „Doch die Revolution in Revon war keine Revolution. Wie meist blieben die Offiziellen, kratzten die konservativen Zeitungsschreiber ihren betuchten Unsinn aufs Papier, und nur der Aufdruck des Geldes schien sich zu verändern.“⁷²⁷ Da die Novemberrevolution durch den Zusammenschluss des Matrosenrates und der Sozialdemokratischen Partei weniger radikal verlief, beschränkten sich die Proteste weitestgehend auf die Industrie Hannovers. Als Robert Leinert zum Oberbürgermeister gewählt wurde, endete die Revolte in Hannover, „ohne dass es große Sozialisierungsdebatten gegeben hatte“.⁷²⁸

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war nicht nur außen-, sondern auch innenpolitisch von einem Kampf um die Macht geprägt. In Hannover erlebte Karl Anlauf die Macht, die der Bevölkerung nach der Revolution 1918 zugesprochen wurde:

„„Der Wille des Volkes ist das höchste Gesetz!“ wurde am 24.11.1918 bei dem Freiheits-Festakt auf großem Schilde am Hoftheater verkündet. Und Tausende lasen es, und das Gefühl der Macht mag bei ihnen nicht klein gewesen sein. Leinert sprach, und alle, die herumstanden, hörten es, daß nun sie die bestimmende Gewalt hätten im Staate, daß ihr Wille der maßgebende sei, daß niemand über ihnen stünde als die, die sich selbst zu setzen hätten.“⁷²⁹

Nicht nur in Hannover, sondern im ganzen Land wurde in politischen Reden die Macht des „Volkes“ gefeiert. Philipp Scheidemann betonte in seiner Rede am 9. November in Berlin⁷³⁰, dass es nun darum gehe, „diesen vollen Sieg des deutschen Volkes nicht beschmutzen zu lassen“⁷³¹, und plädierte beim „Volk“ für ein selbst-

Rücktrittsgesuch aus Berlin eingetroffen, das die städtischen Kollegien in ihrer vertraulichen Sitzung am 11. November annahmen und den Stadtdirektor nach 27jähriger Amtszeit in den erbetenen Ruhestand versetzten.“ (Röhrbein 1978, S. 73.) Aufgrund der aktuelleren Veröffentlichung wurden hier die Daten aus der Veröffentlichung von 2012 gewählt.

⁷²⁶ Röhrbein 2012, S. 106.

⁷²⁷ Erlhoff 21987, S. 30.

⁷²⁸ Röhrbein 2012, S. 106. Dazu: „Die Verwaltung selbst und das Eigentum an Produktionsmitteln war aber trotz der Revolution von 1918 weitgehend unverändert geblieben: die Chance für eine volksnahe Republik war verpaßt.“ (Auffarth, Masuch 1978, S. 85.)

⁷²⁹ Anlauf 1919, S. 151.

⁷³⁰ Retterath 2016, S. 133.

⁷³¹ Wie die deutsche Republik ausgerufen wurde. Von einem, der dabei war (1919), in: Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919 über die Ereignisse des Jahres 1918, hg. v. Ernst Drahn, Ernst Friedegg, Hamburg/Berlin 1919, S. 72, zitiert nach: Deutscher Bundestag (Hg.) 2018, S. 6.; vgl. Retterath 2016, S. 134. Die Diskussion um den korrekten Wortlaut der Rede wird in der vorliegenden Arbeit nicht geführt, denn hier soll lediglich die Bedeutung des Begriffes „Volk“ zu dieser Zeit deutlich werden. „In beiden Versionen [, den überlieferten Quellen, A.L.v.C.] nimmt das „Volk“ eine zentrale Rolle ein.“ (Retterath 2016, S. 134.)

ständiges Durchsetzen von „Ruhe, Ordnung und Sicherheit“.⁷³² Der Stolz wurde als geeignete Motivation für eine positive Zukunft betrachtet: „Wir müssen stolz sein können, in alle Zukunft auf diesen Tag!“⁷³³

Ein solches Machtversprechen, das durch eine Rede an die Bevölkerung getragen wurde, taucht in Schwitters' „Franz Müllers Drahtfrühling“ in überspitzter Form auf. Eine Figur namens Alves Bäsensiel hält eine Rede, um das „Volk“ von seiner eigenen Macht zu überzeugen und so zum Widerstand aufzurufen. Statt dem „Stolz“ wird in dieser Rede die „Ehre“ des „Volkes“ angesprochen:

„Ihr Leute hört auf mich, seht diesen Mann an, dieser Mann fordert euch heraus. [...] Oh Ihr einfältigen Toren, Ihr könnt natürlich den Schwindel nicht durchschauen; aber ich weiß, welche Absicht er hat [...]. Ich aber sage Euch die Wahrheit, der Mann ist ein Verführer, wer aber Euch verführt, beleidigt Euch. Ein Volk darf sich aber nicht beleidigen lassen. [...] Ein beleidigtes Volk, das Ehre hat, muß handeln. Männer von Revon, habt Ihr Ehre? Dann handelt, handelt, handelt!“⁷³⁴

Alves Bäsensiel bestärkt in der „Merz“-Erzählung das Machtgefühl der Bevölkerung, die sich gegen das Verhalten von Franz Müller wehren soll. Ausschlaggebend ist dabei, dass der Redner dem „Volk“ das Gefühl vermittelt, dass es sich gegen eine Verletzung der „Ehre“ wehren müsse.

Schwitters vermittelt in „Franz Müllers Drahtfrühling“ einerseits ein Gefühl von den Möglichkeiten der Einflussnahme auf eine verunsicherte Bevölkerung, andererseits wird der Widerspruch deutlich, der zwischen den Machtversprechungen an das „Volk“ von Seiten der Politik und der tatsächlichen Situation besteht. Auf diese Weise stellt Schwitters die Widersprüchlichkeit der Realität dar, denn die Macht, die Scheidemann dem „Volk“ zusprach, entsprach zum Zeitpunkt der Rede nicht der Wirklichkeit: „Ebenso wenig wie die Kaiserabdankung und der Zusammenbruch des alten Systems bereits eingetreten waren, standen am Mittag des 9. November 1918 die umstürzenden Folgen der Revolution und damit der Sieg des „Volkes“ fest.“⁷³⁵

Der ironische Ton in „Franz Müllers Drahtfrühling“ vermittelt diesen Widerspruch: die Rede Alves Bäsensiels ist so überspitzt formuliert, dass sie den Glauben an die Macht des „Volkes“ als weltfremd entlarvt – die Rede wirkt insgesamt lächer-

⁷³² Wie die deutsche Republik ausgerufen wurde. Von einem, der dabei war (1919), in: Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919 über die Ereignisse des Jahres 1918, hg. v. Ernst Drahn, Ernst Friedegg, Hamburg/Berlin 1919, S. 72, zitiert nach: Deutscher Bundestag (Hg.) 2018, S. 6.; vgl. Retterath 2016, S. 134.

⁷³³ Wie die deutsche Republik ausgerufen wurde. Von einem, der dabei war (1919), in: Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919 über die Ereignisse des Jahres 1918, hg. v. Ernst Drahn, Ernst Friedegg, Hamburg/Berlin 1919, S. 72, zitiert nach: Deutscher Bundestag (Hg.) 2018, S. 6.; vgl. Retterath 2016, S. 134.

⁷³⁴ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 35.

⁷³⁵ Retterath 2016, S. 134.

lich. Die Ironie in „Franz Müllers Drahtfrühling“ dürfte weder bei den revolutionären noch bei den konservativen Kräften dieser Zeit einen positiven Eindruck hinterlassen haben. „Franz Müllers Drahtfrühling“ ist als Darstellung der unberechenbaren gewaltsamen Kräfte von Revolutionen zu verstehen. Dieser Eindruck bestätigt sich in einer Quelle⁷³⁶, in der Schwitters sich gegen die Versprechen von Revolutionen positionierte: „Und plötzlich war die glorreiche Revolution da. Ich halte nicht viel von solchen Revolutionen, dazu muß die Menschheit reif sein.“⁷³⁷

Darüber hinaus kann der Auftritt der Polizei in „Franz Müllers Drahtfrühling“ als Kritik an staatlichen Maßnahmen gelesen werden, die in der Novemberrevolution 1918 die Bevölkerung nicht angemessen zu schützen vermochten. In der „Merz“-Erzählung zeichnete Schwitters ein Klischee der Polizei von Hannover, die danach stets bei unbedeutenden Fällen einschreitet und unschuldige Menschen festnimmt.⁷³⁸

In Lachs Ausgabe der Prosa-Texte von Kurt Schwitters folgt auf das Erste Kapitel von „Franz Müllers Drahtfrühling“ eine nicht in die Erzählung aufgenommene „Rede Alves Bäsensstiels“.⁷³⁹ Sie zählt zu den Fragmenten von „Franz Müllers Drahtfrühling“, die von Schwitters selbst nicht mehr veröffentlicht wurden, sondern erst durch Friedhelm Lach.⁷⁴⁰ In dieser Rede wird Schwitters’ Auseinandersetzung mit dem Krieg in einem ernsteren Ton deutlich:

„MENSCHEN!/Laßt eure Gefühle nicht mißbrauchen./Es gibt keine Ehre./Es gibt keine Schmach./Strebt, Menschen zu werden!/Nieder den Krieg./[...] Bevor es Völker gab, gab es Menschen. Bevor es Haß gab, gab es Liebe. Bevor es Krieg gab, gab es Frieden. Bevor es Unrecht gab, gab es nur Recht. Nur nennen wir unseren Haß jetzt Liebe: ‚Vaterlandsliebe‘. Und unser Unrecht nennen wir: ‚Unser gutes Recht‘. [...] Seid Menschen, dann werdet ihr Haß mit Liebe beantworten, den Hasser beschämen und den Haß durch Liebe ausrotten.“⁷⁴¹

⁷³⁶ Vgl. Katenhusen 2000, S. 240.

⁷³⁷ Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, S. 335.

⁷³⁸ „Es war nämlich in jener so überaus sensiblen Stadt von jeher so Sitte, daß die Polizei nur in den dringenden Fällen eingriff, d.h. wenn die Fälle gänzlich gleichgültig waren, und wenn der Beamte gefahrlos und mit großer Geste, besonders aber ohne die Menge aufzuregen, irgend einen gänzlich harmlosen Menschen festnehmen konnte. Ich erwähne hier ausdrücklich, daß dieses eine Sitte der Polizei nur des Freistaates Revon war.“ (Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 36.)

⁷³⁹ Schwitters, Rede Alves Bäsensstiels (aus Franz Müllers Drahtfrühling), wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 39.

⁷⁴⁰ Anhang, Franz Müllers Drahtfrühling – Der Liebesroman der Anna Blume, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 391.

⁷⁴¹ Schwitters, Rede Alves Bäsensstiels (aus Franz Müllers Drahtfrühling), wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 39.

Diese Rede Alves Bäsensiels unterscheidet sich von derjenigen, die im Ersten Kapitel von „Franz Müllers Drahtfrühling“ erscheint und in der „Sturm“-Zeitschrift⁷⁴² veröffentlicht wurde. Der ironische Ton ist ebenso verschwunden wie die gewissermaßen „hetzerische“ Aufforderung, die in der weiter oben zitierten Rede Alves Bäsensiels deutlich wird. Zudem wird der Ehrbegriff negiert und die Idee der „Vaterlandsliebe“ kritisiert. Die zuletzt zitierte unveröffentlichte Rede Alves Bäsensiels entspricht mehr der tatsächlichen Haltung von Schwitters, die unter anderem in seiner Positionierung gegen den Krieg zu fassen und überliefert ist.⁷⁴³ Es wird eine Aufforderung zur „Liebe“ und eine Abkehr vom „Haß“ propagiert,⁷⁴⁴ anstatt, wie in der veröffentlichten Version in „Franz Müllers Drahtfrühling“, dass das „Volk“ dazu angestachelt wird, sich gegen den „Verführer des Volkes“⁷⁴⁵ zu wehren.

Röhrbein weist darauf hin, dass die Unruhen in Hannover – besonders im Vergleich zu Berlin – „verhältnismäßig glimpflich“ verlaufen seien.⁷⁴⁶ Dennoch war in Hannover – trotz der Beruhigung der Novemberrevolution 1918 – „eine nachkriegstypische Kriminalität“⁷⁴⁷ spürbar. Davon berichtet Theodor Lessing.⁷⁴⁸ In seiner Beschreibung wird der Widerspruch zwischen dem Hannoverschen Idyll und der Kriminalität und Armut in dieser Zeit deutlich.

Schwitters vermittelt einen Eindruck von der Undurchdringlichkeit dieser Zeit in Hannover. So ist beispielsweise davon auszugehen, dass „An Anna Blume“ auf eine in der realen Welt stattgefundene Raubmordserie zurückgeht (siehe Kapitel 3.7), obwohl es sich auf den ersten Blick um eine romantische Dichtung zu handeln

⁷⁴² Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1922. Zur Veröffentlichung von „Franz Müllers Drahtfrühling“-Texten siehe Anhang, Franz Müllers Drahtfrühling – Der Liebesroman der Anna Blume, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 391.

⁷⁴³ „Wer die Welt liebt, liebt sein Vaterland. Es gibt kein menschliches Recht, das Menschen zwischen könnte, gegeneinander Krieg zu führen.“ (Schwitters, Krieg, 1923, S. 22, S. 45.)

⁷⁴⁴ Schwitters, Rede Alves Bäsensiels (aus Franz Müllers Drahtfrühling), wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 39.

⁷⁴⁵ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1922, S. 164.

⁷⁴⁶ Röhrbein 1978, S. 70.

⁷⁴⁷ Röhrbein 2012, S. 108.

⁷⁴⁸ Vgl. Röhrbein 2012, S. 108. „An drei Stellen der Stadt erhob sich ein Gauner-, Hehler- und Prostitutionsmarkt ohnegleichen, dessen die Behörden nicht mehr Herr wurden. Zunächst im Bahnhof und auf den ihn umgebenden Plätzen. Hier wurde in der schweren Brotmarkenzeit, wo man Brot, Fleisch und Milch nur in kleinsten Rationen gegen teures Geld und nach stundenlangem ‚Schlangenstehn‘ erhalten konnte, unter der Hand ein schwunghafter Handel mit gestohlenem und heimlich geschlachtetem Nutzvieh, [...] mit Kartoffeln, Mehl und mit allerhand gepaschter und verschobener Ware getrieben; [...] Hier versammelten sich allnächtlich in den Wartesälen viele Obdachlose, Arbeitslose, Hungerige und Entgleiste. Geht man vom Bahnhof aus die breite Baumallee der Bahnhofstraße entlang, so gelangt man nach wenigen Minuten in die Georgstraße, die Herzader der Stadt. Ein weiter Boulevard, lindenüberblüht, voller Beete, Gartenanlagen, Pavillons und Denkmäler. Und dort zwischen dem alten berühmten Hoftheater und den schönen Gartenanlagen des sogenannten Café Kröpecke befand sich um 1918 ein zweites Zentrum der Sittenlosigkeit: der ‚Markt der männlichen Prostituierten‘, deren 500 damals in den Polizeilisten eingeschrieben standen, indes der Kriminaloberinspektor die Gesamtzahl der sogenannten Homosexuellen in Hannover auf nahezu 40 000 veranschlagte.“ (Lessing 1925, S. 4.)

scheint. Andere „Merz“-Erzählungen handeln von bedrohlichen und gewalttätigen Situationen, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Widersprüchlichkeiten schwer einzuordnen sind – „Die Zwiebel“ ist ein Beispiel dafür (siehe Kapitel 3.5.1).

3.5 Das Jahr des Wandels: 1919

Nill erklärt das Jahr 1918 zum Wendepunkt in Schwitters' Œuvre: „1918 marked [...] his death as an academic artist and his rebirth as an avant-garde artist, originator of the one-man art movement he later named MERZ.“⁷⁴⁹ Auch Richter schreibt, dass das Wort „Merz“ bereits „1918, auf dem ersten Foto, das ich in Zürich von ihm sah“, aufgetaucht sei.⁷⁵⁰ Aufgrund der Verwendung des „Merz“-Namens für Schwitters' Werke ab dem Jahr 1919 folgt die Verfasserin der Annahme, dass 1919 als Jahr der Erfindung von „Merz“ zu gelten habe. Zudem stellte das Jahr 1919 sowohl für Schwitters persönlich als auch für die politische Lage im Land insgesamt einen Wendepunkt dar. „Schwitters' künstlerischer Durchbruch im Jahre 1919“⁷⁵¹ entspricht der politischen Neuordnung zur gleichen Zeit.⁷⁵²

Vor den Wahlen setzte in Berlin der „Spartakusaufstand“ ein. Darauf ereignete sich der skandalöse Mord an Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg. Die Unruhen führten aufgrund der „Zusammenarbeit der SPD und der Obersten Heeresleitung (Groener)“ nicht zu tiefgreifenden Veränderungen, „stattdessen entsteht ein liberaldemokratischer Verfassungsstaat, die Weimarer Republik (1919–1933)“.⁷⁵³

Die Wahlen zur Nationalversammlung fanden am 19. Januar statt. Die Wahlen zur Preußischen Landesversammlung folgten am 26. Januar 1919. In Hannover und Linden gewann die SPD die absolute Mehrheit.⁷⁵⁴ Dieses Ergebnis entspricht dem Wahlausgang für die gesamte sich formierende Republik, in der die stärkste Partei, die SPD, „mit dem katholischen Zentrum und der Deutschen Demokratischen Partei (DDP)“⁷⁵⁵ koalierte.⁷⁵⁶ In Hannover agierte Tramm „auf der Seite der Legislative, dem von ihm stets wenig geliebten Verfassungsorgan“.⁷⁵⁷

Mit dem neuen Wahlgesetz, nach dem erstmals auch Frauen und Bürger ab 20 Jahren wählen durften⁷⁵⁸, setzte 1919 ein öffentliches Phänomen in neuer Form

⁷⁴⁹ Nill 1990 (2), S. 25.

⁷⁵⁰ Richter 1964, S. 152.

⁷⁵¹ Elderfield 1987, S. 33.

⁷⁵² Dass das Jahr 1919 nicht nur für Schwitters, sondern für das ganze Land einen Wandel bedeutete, erkennt auch Gertrude Cepl-Kaufmann. In ihrem 2019 erschienen Buch „1919 – Zeit der Utopien“ ist ein Kapitel Kurt Schwitters und der Kunstszene Hannovers gewidmet. (Vgl. Cepl-Kaufmann 2019, S. 153–168.)

⁷⁵³ Ploetz. Geschichtskompaß 1997, S. 136.

⁷⁵⁴ Mlynek 1994, S. 421.

⁷⁵⁵ Steingräber 1979, S. 7.

⁷⁵⁶ Steingräber 1979, S. 7. Für die gesamte sich formierende Republik wurde „Friedrich Ebert (SPD) erster (zunächst vorläufiger) Reichspräsident.“ (Mlynek 1994, S. 422.)

⁷⁵⁷ Röhrbein 2012, S. 107.

⁷⁵⁸ Röhrbein 1978, S. 76.

ein: der intensive Wahlkampf, der alle Bürger ansprechen sollte. Karl Anlauf, der ab 1903 als Kulturredakteur in Hannover tätig war und unter anderem für den „Hannoverschen Kurier“ schrieb,⁷⁵⁹ berichtet von der Sichtbarkeit des Wahlkampfes in den Straßen Hannovers:

„Die Wochen vorher waren voller Tage mit aufgeregten Wortkämpfen in den Zeitungen, in Flugblättern, in unzähligen Versammlungen. Der Tag vor der Wahl brachte das letzte Reklameaufgebot durch beklebte Wagen, Plakatträger, Anschläge, Ausrufer für Stimmzettel, sogar bis in die Straßenbahnwagen hinein wurden Mann und Frau von Stimmzettelverteilern verfolgt. Die Rinnsteine sahen aus wie am Karneval.“⁷⁶⁰

Die Eindrücke des Wahlkampfes im Jahr 1919 spiegeln sich in Schwitters' Gründung der „M.P.D. = Merz-Partei Deutschland“⁷⁶¹ wider. Mit Aufrufen wie „WÄHLT ANNA BLUME/M.P.D.“⁷⁶² warb Schwitters „in Tageszeitungen und in Der Zweemann“⁷⁶³ für seine Kunst-Partei. In diesem Zusammenhang ist eine Annäherung an die politische Haltung von Schwitters möglich. Die „Merz“-Partei war keine ernsthafte Parteiengründung: Schwitters blieb das einzige Mitglied der Partei.⁷⁶⁴ Der Aufruf „WÄHLT ANNA BLUME/M.P.D.“⁷⁶⁵ suggeriert, dass Schwitters' in Hannover bekannte Kunstfigur Anna Blume den Parteivorsitz übernehme. Die Werbemaßnahmen für die Partei offenbaren, dass es sich um eine künstlerisch und ironisch gegründete Partei handelt – eine „Nicht-Partei“. Dies entspricht der Haltung, die Schwitters, wie oben erörtert, zur Revolution vertrat. Schwitters wollte nicht politisch aktiv sein – Schwitters wollte Künstler sein. Die Frage nach der politischen Dimension in „Merz“ wird in der vorliegenden Arbeit als Teil der Diskussion zur Abgrenzung von „Dada“ und „Merz“ untersucht, da dies in der Auseinandersetzung zwischen Schwitters und einigen Dadaisten ein relevanter Streitpunkt war (siehe Kapitel 4.4.1).

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass Schwitters die frühen Wahlkampagnen ab dem Wahljahr 1919 auf ähnliche Weise „vermerzte“ wie verschiedene Materialien seiner Umgebung: Er „sammelte“ seine Eindrücke von den Wahlplakaten und der Werbung für Parteien und übersetzte diese in die künstlerische „Merz“-Welt.

⁷⁵⁹ Thielen, Hugo: Anlauf, Karl, in: Hannoversches Biographisches Lexikon 2002, S. 30. Anlauf wechselte im Juni 1933 von der DNVP in die NSDAP.

⁷⁶⁰ Anlauf 1919, S. 143.

⁷⁶¹ Schwitters, Ein Dementi, 1920, S. 69.

⁷⁶² Schwitters, Ein Dementi, 1920, S. 69.

⁷⁶³ Anhang, Anna Blume. Dichtungen, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 890.

⁷⁶⁴ Schwitters, MPD, 1923, S. 37, S. 88.

⁷⁶⁵ Schwitters, Ein Dementi, 1920, S. 69.

1919 brachte Schwitters das Plakat „An Anna Blume“ an eine Litfaßsäule in Hannover an.⁷⁶⁶ Damit wie mit der ironischen Politisierung der „Merz-Partei Deutschland“ griff Schwitters den Wahlkampf und die Reklameplakate im öffentlichen Raum auf – beide Phänomene waren nicht nur als politische, sondern auch als kulturelle Ereignisse im Alltagsleben der Zeitgenossen präsent. Ein Jahr zuvor thematisierte Schwitters bereits die Plakatsäule: In der Kohlezeichnung „Z 11 Plakatsäule (1.)“ (1918)⁷⁶⁷ wird das Motiv zu einer mystischen Entdeckung im Halbdunkel einer nächtlichen oder abendlichen Stadtszene. Das Plakat taucht als heller angeschnittener vertikaler Streifen auf; die Schrift darauf ist zu Strichen abstrahiert. Die Figur im Schatten am linken Bildrand entdeckt das Plakat – es entsteht eine Situation der Entschlüsselung.

Nach den Wahlen gab es Aufstände der Spartakisten in Hannover, die allerdings in den Betrieben blieben und dort wenig Durchsetzungskraft entfalten konnten.⁷⁶⁸ 1919 und 1920 führte die Lage in Hannover zu Streiks, bei denen auch Todesopfer nicht ausblieben. In den Folgejahren verschlimmerte sich die Situation durch die Inflation, die „bereits 1920 eingesetzt“⁷⁶⁹ hatte.⁷⁷⁰

Ein weiteres bedeutendes Datum im Jahr 1919 war der 7. Mai 1919, der „Tag der Übergabe der Friedensbedingungen an die deutsche Delegation, der eigentliche „Friedenskongress““⁷⁷¹. Am 28. Juni 1919 wurde der Versailler Vertrag unterzeichnet⁷⁷², der die schwierige finanzielle Lage sowie die Fragilität der Republik steigerte, nicht zuletzt aufgrund der vereinbarten Reparationszahlungen.⁷⁷³ In Hannover richteten sich Leinerts politische Gegner, beispielsweise Tramm, an den neuen Oberbürgermeister, der als Mitglied der Arbeiter- und Soldatenräte sowie der Preußischen Landesversammlung bei der Unterzeichnung des Versailler Vertrages anwesend war. Die Vorwürfe entsprachen der „Dolchstoßlegende“, die „damit auch in Hannover Einzug in die politische Auseinandersetzung“ hielt.⁷⁷⁴

Am 13. März 1920 führte der „Kapp-Putsch“ in Berlin zu einem Generalstreik in Hannover.⁷⁷⁵ Der Magistrat „antwortete“ einen Tag später mit einer Stellungnahme, in der er seine Standhaftigkeit verdeutlichte.⁷⁷⁶ Der Bahnhof wurde von Studierenden besetzt; das Gewerkschaftshaus an der Goseriede okkupierten

⁷⁶⁶ Ritter 2010 (Revision 2018), S. 5, Fußnote 7.

⁷⁶⁷ Kurt Schwitters, Z 11 Plakatsäule (1.), 1918, Kohle auf Papier, 16,4 x 11 cm (Bild), 33 x 24,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 293, Diskus obj 06830109, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 293, S. 139.)

⁷⁶⁸ Röhrbein 1978, S. 81.

⁷⁶⁹ Röhrbein 2012, S. 107. „Schon im Laufe des Jahres 1920 war der Wert der Mark auf ein Dreizehntel des Goldmarktwerts gesunken.“ (Mlynek 1994, S. 428.)

⁷⁷⁰ Röhrbein 2012, S. 107.

⁷⁷¹ Schwabe 2019, S. 53.

⁷⁷² Ploetz. Geschichtskompaß 1997, S. 136.

⁷⁷³ Ploetz. Geschichtskompaß 1997, S. 136.

⁷⁷⁴ Mlynek 1994, S. 25.

⁷⁷⁵ Röhrbein 1978, S. 81.

⁷⁷⁶ Vgl. Röhrbein 1978, S. 81–83.

„offenbar von unabhängigen Sozialisten und Kommunisten unterstützte fanatische Elemente“.⁷⁷⁷ Es folgte der Aufstand der Kommunisten, der von Mitteldeutschland aus auch Hannover erreichte. Die Forderungen nach einer Räteherrschaft und einem weiteren Generalstreik wurden lauter. Gustav Noske, der seit dem 1. Juli 1920 amtierende Oberpräsident in Hannover, ließ diese Unruhen gewaltsam unterdrücken.⁷⁷⁸ Die Forderungen aus dem Versailler Vertrag führten auch in Hannover zu einer unruhigen politischen Lage.⁷⁷⁹

Der „Straßenbahnerstreik vom 30. Juli bis zum 17. Oktober 1920“⁷⁸⁰ sorgte für Chaos in der Stadtmitte. In der ländlichen Umgebung führte der Streik allerdings zu noch größeren Problemen. So konnte die Landwirtschaft nicht mehr hinreichend betrieben werden, was wiederum bei den Stadtbewohnern zu einer mangelhaften Versorgung führte.⁷⁸¹ „Was die Hannoveraner hier erfuhren, war eine Funktionsstörung des Stadtorganismus.“⁷⁸²

Die Inflation bewirkte weitere tiefgreifende Unruhen⁷⁸³ und verhinderte das systematische Vorgehen gegen die „Funktionsstörung des Stadtorganismus“⁷⁸⁴. Im „Katastrophenjahr 1923“⁷⁸⁵ verschlimmerte sich die gesamte Situation. Für Arbeitnehmer bedeutete das weniger Lohn, einen Anstieg der Arbeitslosigkeit und Probleme bei der Lebensmittelversorgung.⁷⁸⁶ Die Situation verbesserte sich sukzessive, als im November die Rentenmark eingeführt wurde.⁷⁸⁷ Die Währungsreform beendete die Inflation. Bis dahin war der Schaden durch die Inflation besonders für den Mittelstand groß, denn in dieser sozialen Schicht waren Vermögenswerte massiv gesunken oder ganz verloren gegangen.⁷⁸⁸ Dies dürfte auch Kurt Schwitters' Vater betroffen haben, der Mietshäuser besaß⁷⁸⁹.

Die Kommunalwahl am 2. Mai 1924 führte zu einer „Kräfteverschiebung“: „Die SPD verlor fast die Hälfte ihrer Sitze und war [...] nicht mehr stärker als der sogenannte „Ordnungsblock“ der Rechten“.⁷⁹⁰ Robert Leinert trat, nach einem gegen ihn geführten politischen Kampf, zum 1. Januar 1925 als Oberbürgermeister zurück. Darauf folgte eine Phase der Beruhigung, die vorrangig durch konservative Kräfte geprägt war unter der Führung von Oberbürgermeister Dr. Arthur Menge. Erneut entsprach diese Entwicklung in Hannover der Entwicklung in der Republik,

⁷⁷⁷ Röhrbein 1978, S. 83.

⁷⁷⁸ Röhrbein 1978, S. 83.

⁷⁷⁹ Röhrbein 1978, S. 83.

⁷⁸⁰ Auffarth, Masuch 1978, S. 90.

⁷⁸¹ Auffarth, Masuch 1978, S. 90.

⁷⁸² Auffarth, Masuch 1978, S. 90.

⁷⁸³ Vgl. Röhrbein 1978, S. 83.

⁷⁸⁴ Auffarth, Masuch 1978, S. 90.

⁷⁸⁵ Mlynek 1994, S. 428.

⁷⁸⁶ Mlynek 1994, S. 428.

⁷⁸⁷ Röhrbein 2012, S. 107.

⁷⁸⁸ Auffarth, Masuch 1978, S. 90.

⁷⁸⁹ Richter 1964, S. 152.

⁷⁹⁰ Röhrbein 1978, S. 84.

als im Februar 1924 Friedrich Ebert starb und Paul von Hindenburg sein Nachfolger wurde.⁷⁹¹

3.5.1 Körper, Frau, Religion

Über die Verwertung von objektgebundener Dinglichkeit als Material in „Merz“ (beispielsweise „Müll“) hinaus erweiterte Schwitters seinen Kunstbegriff bereits 1919: Der Mensch wird in seiner physischen und psychischen Existenz zum Material in „Merz“. Schwitters „merzt“ in dieser Zeit in der Dichtung sowohl mit dem Menschen als auch mit menschlichen Empfindungen wie der Liebe.

Im „Merzgedicht 8“ „Die Zwiebel“ wird der menschliche Körper zum Hauptmaterial (oder Motiv) der „Merz“-Prosa: Der Ich-Erzähler wird auf seine eigene Schlachtung vorbereitet; mehr noch: der Ich-Erzähler ist selbst daran beteiligt, beispielsweise als er den Schlächter telefonisch fragt, wieso dieser nicht pünktlich zur Schlachtung erscheine.⁷⁹²

Im Laufe der Geschichte wandelt sich das durchorganisierte Schlachtungsritual in ein groteskes Spektakel. Zunächst verdeutlicht die Erzählung den Widerspruch, der zwischen dem Akt der Tötung bei einer Schlachtung und der höchst durchorganisierten und formellen Ordnung dieses Aktes in einer Zivilgesellschaft besteht:

„Der König war bereit, die beiden Sekundanten warteten. Der Schlächter war auf halb sieben Uhr bestellt; es war ein viertel sieben Uhr, und ich selbst ordnete die nötigen Vorbereitungen an. Wir hatten eine geräumige Diele ausgewählt, so daß viele Zuschauer bequem teilnehmen konnten. Telephon war in der Nähe. Der Arzt wohnte im Nachbarhause und hielt sich bereit für den Fall, daß von den Zuschauern jemand ohnmächtig werden sollte. [...] Es war alles bis aufs kleinste vorbereitet.“⁷⁹³

In der Erzählung sind zudem „Vier starke Knechte“ und „Zwei saubere Mägde“ als Helfer vor Ort.⁷⁹⁴ In der Diele stehen zwei gedeckte Tafeln bereit. Schwitters spielt mit humoristischen Widersprüchlichkeiten, die ein Heldentum in der Opferrolle implizieren: „Ich war bislang in meinem ganzen Leben noch nicht geschlachtet worden. Dazu muß man reif sein.“⁷⁹⁵

Die Einleitung der Erzählung wird ein Wechselspiel zwischen der beängstigenden Situation der bevorstehenden Schlachtung und der formellen Ordnung und Planung. Mit dem „abstrakt“ gedichteten Satz „(Enten gänsen auf der Wiese.)“⁷⁹⁶ fügt Schwitters ironisch ein romantisiertes ländliches Idyll hinzu.

⁷⁹¹ Röhrbein 1978, S. 84.

⁷⁹² „Erlauben Sie, Prinzeßchen, daß ich eben telefoniere. Es ist bereits halb sieben Uhr, und der Schlächter ist noch nicht da.“ „Hallo! Sind Sie der Schlächter selbst? Die Zuschauer werden ungeduldig, warum kommen Sie nicht?“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 23.)

⁷⁹³ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁷⁹⁴ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁷⁹⁵ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁷⁹⁶ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

Die betont formelle Beschreibung in der Erzählung ist mit der Realität verwohen. Auf diese Weise verwertete Schwitters die offizielle Behördensprache und den Nachdruck behördlicher Regelungen in seiner „Merz“-Welt. Beispielsweise waren in Hannover seit spätestens 1905⁷⁹⁷ Schlachtungen gesetzlich nur zu festgelegten Zeiten erlaubt.⁷⁹⁸ Die Verfahrensweise im Hinblick auf das Blut war ebenso festgelegt – im Vordergrund des Gesetztextes steht die Sauberkeit.⁷⁹⁹ Schwitters stellte die Beruhigung darüber dar, dass die Sauberkeit nach der Schlachtung in „Die Zwiebel“ gesichert scheint: „Zwei saubere Mädchen waren auch zur Stelle, blitzsaubere Dirnen. Es war mir ein angenehmer Gedanke, daß diese beiden hübschen Mädchen mein Blut quirlen und meine inneren Teile waschen und zubereiten sollten. Die Diele war sauber gefegt und gewaschen.“⁸⁰⁰

Das Collage-Prinzip wird in „Die Zwiebel“ ein narrativer Teil der Erzählung. Im Gegensatz zu dem Verfahren in „Franz Müllers Drahtfrühling“, bei dem industrielle Motive collagiert werden, wird in „Die Zwiebel“ der Körper zum Material der Collage. Der Körper des Protagonisten wird zerstört und wieder zusammengefügt. Dabei wird der Wandel von der Drei- zur Zweidimensionalität einbezogen. „Mein Schädel brach ein. Nun mußte ich zusammenbrechen: also brach ich zusammen zusammen zusammen, flach. [...] Man band meine Arme und meine Füße an Winden, Winden winden empor. Senken schlingt flach zusammen schief ausgebreitet. [...] Man stach mich in die Seite.“⁸⁰¹ – Der dreidimensionale Körper wird gebrochen, fällt in sich zusammen, sodass er zu einer flachen, schiefen Form wird.

Das Ein- und Zusammenbrechen führt zu einem Abflachen; das Ausbreiten an Armen und Beinen (gewissermaßen an den „Ecken“ der Form) und das „Senken“ lässt die Form „schiefe“ werden.⁸⁰² In dieser Beschreibung lässt sich der Vorgang des „Merzens“ nachvollziehen.

Weiter heißt es: „Man wollte mich ausnehmen.“⁸⁰³ Dann folgt das Auseinandernehmen der Augen und der Kannibalismus: „Der König gierte meine Augen. Hol, Königstochter, mir die Augen des Jochanaan! [...] Runde Kugeln innen glatten Schleim sprangen aus die Augen sanfte Hände voll entgegen. Auf einem Teller, Messer, Gabel servierte man die Augen. [...] Glatt schleimte Austern Augen senken Magen schwer.“⁸⁰⁴

⁷⁹⁷ Magistrat der Hauptstadt Hannover 1931, 7. Abschnitt, 3. Vieh- und Schlachthofsordnung, S. 485.

⁷⁹⁸ Magistrat der Hauptstadt Hannover 1931, 7. Abschnitt, 3. Vieh- und Schlachthofsordnung, § 3 Betriebszeiten, S. 489f.

⁷⁹⁹ „Das Blut [...] ist in reinen Blutschüsseln aufzufangen, [...] Zu Nahrungszwecken bestimmtes Blut ist mit reinen Holzlöffeln [...] zu rühren, auch müssen die Gefäße hierzu in vollständig sauberm Zustande sein.“ (Magistrat der Hauptstadt Hannover 1931, 7. Abschnitt, 3. Vieh- und Schlachthofsordnung, §10 Abfälle und Blut, S. 492.)

⁸⁰⁰ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁸⁰¹ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24.

⁸⁰² Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24.

⁸⁰³ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24.

⁸⁰⁴ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24f.

Der König verträgt den Verzehr der Augen nicht, sodass seine Tochter aus Not befiehlt, den Körper des Protagonisten wieder zusammenzusetzen.⁸⁰⁵ Der Vorgang der Zusammensetzung und Ordnung der Körperteile erfolgt durch „inneren“ Magnetismus:

„Infolge der mir eigenen inneren magnetischen Ströme schossen meine inneren Teile, sobald sie eingesetzt waren, ruckweise zusammen und hafteten fest und richtig aneinander. [...] Beim Ordnen der Eingeweide waren gewisse Schwierigkeiten zu überwinden, weil sie ein wenig durcheinander geraten waren. [...] Aber ich merkte, was los war und lenkte meine magnetischen Ströme hin und her, kreuz und quer, eins zwei eins zwei eins zwei eins der Ton zerwühlen Balken im Auge. Ich zog und zerrte magnetisch an den Eingeweiden, bis alle wieder richtig an gewohnter Stelle lagen. Dabei kam mir meine Kenntnis des inneren Menschen sehr zugute.“⁸⁰⁶

In dieser Beschreibung wird das Zusammensetzen im Collage-Verfahren auf den Körper angewandt. Die Körperteile „hafteten fest und richtig aneinander“⁸⁰⁷ – dieser Vorgang entspricht dem Prozess des Klebens im Collage-Verfahren bei Schwitters.

Der Magnetismus, mit dem in „Die Zwiebel“ eine richtige Ordnung der Körperteile erreicht wird, entspricht dem intuitiven Prozess des Zusammensetzens im Collage-Verfahren, der in den „Merz“-Bildern für einen harmonischen Bildaufbau sorgt – dieser kann als richtige Ordnung empfunden werden. Die bildliche Beschreibung des Magnetismus, durch den die Teile „ruckweise zusammen“⁸⁰⁸ finden, stellt neben dem entsprechenden intuitiven Prozess im Collage-Verfahren zugleich ein technisches Moment dar. Den Magnetismus und das ruckweise Aneinanderhaften der Teile verbinden zwei Komponenten miteinander: das menschlich Intuitive und die reibungslose Funktion einer Maschine.

Nach der Schlachtung, die dem Wandel von der Drei- zur Zweidimensionalität entspricht, stellt die Beschreibung der Zusammensetzung des Körpers von Alves Bäsienstiel den umgekehrten Wandel dar: Der Körper, der durch die Schlachtung „flach“ geworden war, erhält durch die Zusammensetzung der Körperteile seine Dreidimensionalität zurück. Dieser Eindruck wird vermittelt in der Beschreibung der Blutzufuhr und der Auferstehung von Alves Bäsienstiel.⁸⁰⁹ Der Wandel von der

⁸⁰⁵ „Der Arzt wurde gerufen und bemühte sich um die Löcher im Bauche des Königs. [...] Die Prinzessin winkte und befahl, daß ich wieder zusammengesetzt werden sollte. [...] Man begann mich wieder zusammenzusetzen. Mit einem sanften Ruck wurden zuerst meine Augen in ihre Höhlen gedrückt.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 25.)

⁸⁰⁶ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 25.

⁸⁰⁷ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 25.

⁸⁰⁸ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 25.

⁸⁰⁹ „Jawohl! Man hatte meine festen Teile mittlerweile zusammengesetzt, nun fehlte das Blut noch. [...] Die Mägde hielten die Schale mit Blut unter den Stich in der Seite und quirlten umgekehrt. [...]

Drei- zur Zweidimensionalität während der Schlachtung wird „umgekehrt“.⁸¹⁰ Das „Füllen“ des Körpers durch die Blutzufuhr evoziert den Eindruck von dreidimensionalen organischen Formen. Vervollständigt wird dieser Eindruck durch die anschließende Auferstehung des Alves Bäsensiel, bei der die flache Körperform wieder aufgerichtet wird.⁸¹¹ Der Wandel von der Zwei- zur Dreidimensionalität ist wie ein rückwärts abgespulter Film beschrieben. Bei der Schlachtung springt der Schlächter vor und schlägt Alves Bäsensiel mit einer Keule auf den Kopf;⁸¹² bei der Auferstehung vollzieht sich dieser Vorgang rückwärts.⁸¹³ Das „Rückwärts“- sowie das Umkehrungs-Verfahren bilden einen Teil der „Merz“-Welt (siehe Kapitel 3.7).

In mehreren Prosatexten von Schwitters lassen sich gesellschaftskritische Ansätze herausfiltern, die als feministische Kritik gelesen werden könnten. In einem Vortrag zum Symposium „Kurt Schwitters und die Avantgarde“ bietet Isabel Schulz einen Überblick über die „Künstlerinnen im Umfeld von Kurt Schwitters“. Dabei bemerkt sie zu Beginn, dass Schwitters in einem Aufsatz „ein ‚extrem polarisiertes Doppelleben‘ als Mann wie auch als Künstler bescheinigt [wurde] (also: hier Bourgeois, dort Dadaist, hier kleinbürgerlicher Ehemann, fort Verehrer der ‚neuen Frau‘)“.⁸¹⁴ Erneut wird an dieser Stelle die Dichotomie zwischen Anti-Bürgerlichkeit und Bürgerlichkeit bei Schwitters zum Erklärungsmodell. Schulz bezeichnet die Schlussfolgerungen, die daraus für Schwitters' Verhältnis zu Frauen gezogen wurde, als „kaum ausreichend“.⁸¹⁵ Allerdings bemerkt sie, dass Schwitters „kein Vorkämpfer der Frauenemanzipation war, sondern eher ein typischer, vom traditionellen Geschlechterverständnis geprägter Zeitgenosse“.⁸¹⁶ Isabel Schulz begründet diese Feststellung mit der traditionellen Rollenverteilung, die zwischen dem Künstler und seiner Ehefrau Helma Schwitters bestand.⁸¹⁷ Die herausragende Rolle, die Helma

Durch meine magnetischen Ströme hob sich ein dicker Strahl Blut aus der roten Fläche und stieg in meine Wunde in der Seite. Meine Adern füllten sich langsam, das Herz war voll, die inneren Teile nahmen das Blut auf. Aber das Herz rührte sich noch nicht, ich war noch tot.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 25f.)

⁸¹⁰ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26.

⁸¹¹ „Man senkte Winden winden Flaschenzüge hinab. Nun mußte ich mich aufrichten, das fühlte ich, und so richtete ich mich auf [...]“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26.)

⁸¹² „Der Schlächter springt vor [...], schwingt die Keule senken senken schwer schwer schwer, innig peitscht senken schwer schwer sehr sehr sehr sehr. – Mein Schädel brach ein.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24.)

⁸¹³ „Der Schlächter nahm seine Keule wieder zur Hand (Die Tragödie der Menschwerdung), stellte sich vor mich [...] und legte die Keule sanft auf meinen gespaltenen Schädel.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26.) „Dann sprang der Schlächter mit einem gewaltigen Ruck zurück. [...] Es gab einen gewaltigen Krach, als die Keule sich von meinem Kopfe löste.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 27.)

⁸¹⁴ Schulz 2007, S. 1. Gemeint war der Aufsatz: Brandes, Uta: „Helma, Wantee, Käte, Nelly, Suze, Arren und andere“, in: Kurt Schwitters Almanach, Bd. 9, Hannover 1990, S. 71–91.

⁸¹⁵ Schulz 2007, S. 1.

⁸¹⁶ Schulz 2007, S. 1.

⁸¹⁷ Vgl. Schulz 2007, S. 1f. Dazu: „Helma Schwitters hat sich, wie aus einigen ihrer späten Briefe zu entnehmen ist, bewusst für das Werk ihres Mannes aufgeopfert, – und dies wurde von Schwitters als selbstverständlich angenommen.“ (Schulz 2007, S. 1f.)

Schwitters für die Realisierung der „Merz“-Kunst spielte, wird bereits von Rudolf Jahns betont.⁸¹⁸ Dieser Umgang in der Ehe verwundert für Schwitters ebenso wenig wie für andere Künstler dieser Zeit, die sich selbst als eine Art „Freiheitskämpfer“ innerhalb der Avantgarde verstanden.⁸¹⁹

In Folge der Revolution im Jahr 1918 erhielten die deutschen Frauen das Wahlrecht.⁸²⁰ Dieses Recht bei der Wahl am 19. Januar 1919⁸²¹ kann als Impuls für die weiteren Entwicklungen gelten. Kurt Schwitters konnte nicht nur die Wahlberechtigung der Frauen im Jahr 1919 beobachten. Die Frauenbewegung, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts bedeutende Schritte zur Gleichberechtigung erreicht hatte, verlief zeitlich parallel zu Schwitters' frühen Jahren und seinem künstlerischen wie persönlichen Weg zur „Merz“-Kunst. Offiziell erlangten Frauen in Deutschland im Jahr 1908 die Zulassung zum Studium⁸²² – im selben Jahr begann Schwitters sein erstes Studium an der Kunstgewerbeschule in Hannover, bevor er ein Jahr später an die Königlich Sächsische Akademie der Künste in Dresden wechselte.⁸²³ Schwitters zählte damit zu dem ersten Jahrgang in Deutschland, in dem Frauen an Universitäten studierten.

Hier soll das Verhältnis zur Rolle der Frau in Schwitters' „Merz“-Welt anhand des Textes „Die Zwiebel“ untersucht werden. Diese Untersuchung kann allerdings nicht exemplarisch oder stellvertretend für seinen Umgang mit Frauen in der Realität gelten.

Schwitters verknüpft die hygienische Sauberkeit in „Die Zwiebel“ mit der jungfräulichen Reinheit im Sinne einer religiös-tradierten Vorstellung. Dies wird innerhalb der Beschreibung der Schlachtung deutlich: „Sauber, sauber, seid sauber Mädchen, sauber beim Waschen, daß nichts verbrennt. (Gott schütze dich.) (Gott schütze dich.)“⁸²⁴

Sowohl die Anforderung der Jungfräulichkeit an Frauen als auch diejenige an die Schwangerschaft und die Rolle der Mutter werden in „Die Zwiebel“ verarbeitet. Auf den Satz „Es ist doch ein eigentümliches Gefühl, wenn man in zehn Minuten geschlachtet werden soll“ folgt der Satz „(Die Opfer der Mutterschaft)“.⁸²⁵ Auf diese Weise wird die Schlachtung eines Menschen mit der Mutterschaft in Verbin-

⁸¹⁸ „Helma Schwitters verdient ein besonderes Denkmal wegen ihrer stets geduldigen liebevollen Haltung gegenüber ihrem Mann; der alles was um ihn war, in Anspruch nahm, was bei den vielerlei Einfällen und Materialien für eine Hausfrau, die sie doch auch sein mußte, gewiß manchmal nicht einfach war.“ (Jahns o. J. (2), S. 144.)

⁸¹⁹ Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist Pablo Picasso. Zehn Jahre lang war die Künstlerin Françoise Gilot mit Picasso in einem Liebesverhältnis verbunden. In einem Interview sagt sie über diese Verbindung: „Ich wusste, es würde auf eine Katastrophe hinauslaufen“. (FG, in: Herwig 2012.)

⁸²⁰ Weber-Kellermann 1976, S. 185.

⁸²¹ Röhrbein 1978, S. 76.

⁸²² Weber-Kellermann 1976, S. 185.

⁸²³ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

⁸²⁴ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24.

⁸²⁵ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

dung gebracht. In dieser Formulierung ist eine wichtige Frage der Frauenbewegung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ausgedrückt. Sobald eine Frau Mutter wurde, wurde gefordert, dass sie ihren Beruf „opferte“, um ihre Rolle als Mutter und Hausfrau zu erfüllen.⁸²⁶

Parallel zum Geschehen in der Erzählung, fordert Schwitters immer wieder den Zugang zur Aufklärung für Frauen: „(Was jede Frau wissen muß, darf man den Mädchen nicht sagen.) [...] Darum sollte jede Frau wenigstens nach der Eheschließung sich belehren.“⁸²⁷ Zugleich plädiert er für die Anteilnahme des Mannes an der Schwangerschaft: „(das Verhalten des Mannes während der Schwangerschaft).“⁸²⁸

Verschränkt werden diese Bezüge mit patriarchalisch geprägten Sexualfantasien, die besonders auf Vorstellungen von der sogenannten „Lolita“ oder „Kindfrau“ fokussiert sind. Einige Motive innerhalb der „Lolita“-Beschreibungen können als Phallussymbole in verschiedenen Sprachbildern gedeutet werden:

„Da kam auch schon die Prinzessin. Sie hatte ein kurzes weißes Röckchen an, ein wenig krauss gesessen, aber das stand ihr gerade sehr anmutig. Der Kirchturm ist nämlich sehr steil. Lenzesflur, in Freundschaft gewidmet. Ich liebe diese zierlichen strampeln Hüpfekönigstochterbeinchen. Schwanz wedelt saure Sahne.“⁸²⁹

Dem „Lolita“-Typus entspricht der ironisierte Aufruf zur Tugendhaftigkeit bei Mädchen, der mitten in der Erzählung auftaucht.⁸³⁰ Kurz vor der Schlachtung bittet Alves Bäsens tiel die kindliche Prinzessin um einen Kuss.⁸³¹

Schwitters unterbricht die Erzählung in einem entscheidenden Moment (in dem Alves Bäsens tiels Auferstehung durch den rückwärts abgesehenen Schlachtungsakt abgeschlossen wird) mit einer Ankündigung eines Leitfadens für Frauen. Die Inhaltsangabe berührt einerseits feministische Themen, andererseits werden Anleitungen für die Annäherung zwischen Mann und Frau betitelt:

⁸²⁶ Weber-Kellermann 1976, S. 185.

⁸²⁷ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26. Weitere Beispiele dafür sind folgende Zitate aus der Erzählung: „Die Frau muß alles wissen.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 27.) „Teilweise Aufklärung verfehlt ihren Zweck.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26f.)

⁸²⁸ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26. Oder: „(Was der Mann von der Schwangerschaft und Entbindung wissen muß!)“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26.)

⁸²⁹ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22. Christof Spengemann beschreibt in „Ypsilon“ ebenfalls das kindliche Frauenideal: „Angelika war das gottgewollte Weib, kindhaft und prophetisch zugleich.“ (Spengemann 1991, S. 16. Der Roman wurde 1924 geschrieben, aber 1991 erstmals veröffentlicht.)

⁸³⁰ „Im Reiche der Burgunden wuchs ein Mägdelein; ich bin ja nur ein Weib. Sei eingedenk, o Kind, wohin du ziehst! Werde fromm und gut! Bleib fromm, o Kind, tritt ohne Scheu ins Leben ein!“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26.)

⁸³¹ „[...] daß die Prinzessin das große Arbeiterlied singen und mich dann küssen möchte.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 23.)

„Es gab einen gewaltigen Krach, als die Keule sich von meinem Kopfe löste. Die Gelegenheit hierzu bietet ein nur für Frauen bestimmtes Werk. Inhaltsverzeichnis: 1. Wie man Liebe gewinnt. – 2. Die gezähmte Widerspenstige. – 3. Was Mädchen beim Manne schätzen. – 4. Etwas vom Küssen. – 5. Wie man Eindruck machen kann. – 6. Wenn man einen Korb erhält. – 7. Ist die Ehe berechtigt? – 8. Ursachen der Keuschheit. – 9. Ältere Ansichten. – 10. Wie kann man Maß halten? – 11. Ein guter Rat. – 12. Ist Liebe blind? – 13. Wie erkennt man echte Liebe? – 14. Das Vorleben des Mannes. – 15. Das Intimste vom Intimen. – 16. Der neue Glaube. – 17. Der dunkle Stern.“⁸³²

Die Symbolhaftigkeit der Frau wird in Schwitters' Texten immer wieder mit dem modernen Ideal der Liebe verbunden. In der zitierten Passage sind es die Aspekte, in denen namentlich das Wort „Liebe“ auftaucht. In „An Anna Blume“ wird der weiblichen Hauptrolle immer wieder die Liebe seitens des Dichters beteuert.⁸³³ Auf diese Weise setzt Schwitters eine menschliche Emotion immer wieder in der „Merz“-Kunst ein. Zum einen wird die Liebe und die Skepsis gegenüber dieser Idee zum Motiv. Zum anderen wird die Idee der romantischen Liebe selbst zum Material in der Sprache, indem die semantischen Bezüge des Liebesbekenntnisses collagiert werden.⁸³⁴

Auf das „Arbeiterlied“⁸³⁵ in der Erzählung folgt eine dramaturgisch aufgebaute „abstrakte“ Beschreibung des Schlachtungs-Aktes, die gleichzeitig als Liebesakt lesbar ist. Der Eindruck, dass es sich mindestens um eine sadomasochistische Fantasie handelt, wird zusätzlich zum „Lolita“-Motiv gesteigert durch die Verschränkung von Liebe und Schlachtung. Opfer- und Täterrolle verschwimmen in der Erzählung, da der Mann, der die Prinzessin um den Kuss bat, trotzdem geschlachtet werden soll und will.⁸³⁶

Schwitters „merzte“ auf diese Weise mit den gesellschaftlichen Repressionen bezüglich sexueller Themen in seiner Zeit. Nach dem Ersten Weltkrieg ließen sich die Zwänge der vorausgehenden Zeit durch Sexualreformen allmählich aufbrechen.⁸³⁷

⁸³² Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 27.

⁸³³ „Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir!“ (Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5.)

⁸³⁴ So heißt es nicht mehr „ich liebe dich“, sondern „ich liebe dir!“ (Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 6.)

⁸³⁵ „Arbeiter/Cis d/Arbeiter/Vorarbeiter/dreht Gewalt/Vorarbeiter dreht Gewalt/dreht Cis d/Vorarbeiter/Gewaltarbeiter/Vorgewalt cis d./Ich rufe auf:/Vorarbeiter vor!/Gewalt vor!/Cis d vor!/Ich vor!/Vor Arbeiter/Vor Gewalt/Vor cis d/Ich vor cis d./Cis d es/dis/Ich vor cis d/Ich vor Gewalt/Ich vor Arbeiter./Vor Arbeiter ich?/Vor Gewalt cis des?/Dis es?/dreht Gewalt/Ich dreht Gewalt/Arbeiter dreht.“ (Schwitters, Arbeiterlied, 1920, S. 80.)

⁸³⁶ „Laternenpfahl orgelt küssen breite Röcke wogen weiße Spitzen Kuß. Schlingen Arme breite Röcke wogen Hals Spitzen warme Röhren glatten schlank Firsche Karpfen, Karpfen. [...] Bitte, bitte Tür zu, Du, Du, Du! Ich liebe dich ja so sehr! (Die Welt mit ihren Sünden.) [...] Der Schlächter springt vor (Das ist die Liebe!), schwingt Keule senken senken senken schwer schwer schwer, innig peitscht senken schwer schwer sehr sehr sehr sehr. Nun schlachtet mich!“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 24.)

⁸³⁷ Weber-Kellermann 1976, S. 243.

Die sexuelle Konnotation in Schwitters' literarischem Werk wird zwar nicht zum bestimmenden Element, taucht aber mehrfach auf. Dementsprechend ist „An Anna Blume“ ebenfalls als sexualisiertes Gedicht lesbar.⁸³⁸ Die Sexualisierung der Frau kann in Schwitters' Werk auf zwei Arten verstanden werden: Zum einen trägt diese schlicht zur Unterdrückung der Frau bei. Zum anderen wäre eine Wertschätzung gegenüber dem als „weiblich“ definierten Körper denkbar, die nicht zuletzt auf der Grundlage der Funktionsweise „weiblicher“ Geschlechtsorgane oder der Fähigkeit zur Geburt beruht. Diese Reduzierung der Frau auf die Fähigkeit zur Mutterschaft entspricht zweifelsfrei nicht dem Anspruch feministischer Forderungen der Gegenwart. Im Kontext der Zeit sind Schwitters' angedeuteten Forderungen in den „Merz“-Texten (die Anteilnahme des Mannes an der Schwangerschaft, die Aufklärung der Frau sowie die Andeutung der Funktionsweisen der Geschlechtsorgane) als freiheitlich zu betrachten.

Religiöse Aspekte treten im literarischen wie bildnerischen „Merz“-Werk häufig auf. In einem Essay von Leonie Krutzinna und Christian Röther wurden religiöse Motive in einigen Zitaten von Schwitters dargelegt und erörtert.⁸³⁹ Dies muss hier nicht mehr wiederholt werden. Stattdessen sollen diejenigen religiösen Motive kurz angeführt werden, die in „Die Zwiebel“ zu finden sind.

Die ritualisierte Darbietung der Schlachtung, die an religiöse Opfergaben erinnert, der „Kirchturm“⁸⁴⁰, die Mehrfachverwendung der christlichen Tugenden („(Glaube, Liebe, Hoffnung,)“⁸⁴¹), die christlich geprägten Zitate („(Fürchte dich nicht, glaube nur!“⁸⁴² und „(Friede sei mit dir.)“⁸⁴³) sowie die Erwartung von Frömmigkeit bei Frauen zeigen, dass Schwitters sich in dieser Zeit kritisch mit dem Konzept der christlichen Religion auseinandersetzte. Nachdem der Ich-Erzähler in „Die Zwiebel“ geschlachtet ist, soll sein Körper wieder zusammengesetzt und zum Leben erweckt werden. Das Auferstehungsmotiv wird dabei vom Protagonisten selbst in Frage gestellt: „Ich war sehr gespannt darauf, wie man mich nun zum Leben wiedererwecken wollte. (Ismusordner von Jefim Golycheff.) [...] Ich glaube an gar nichts. (Posaunenfest.) Richtig geraten!“⁸⁴⁴ In dieser Sequenz wird Schwitters' Reflexion über den Zusammenhang des Glaubens mit dem Auferstehungsmotiv offenbar. Der fehlende Glaube wird zum Faktor für die Skepsis gegenüber der Auferstehung.

⁸³⁸ Pränante Zeilen lauten: „von hinten wie von vorn“ (Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 6.) „Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!“ (Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 6.)

⁸³⁹ Krutzinna, Röther 2019, URL: https://www.deutschlandfunk.de/religion-im-werk-von-kurt-schwitters-der-kirchturm-tuermt.2540.de.html?dram:article_id=433021 (22.06.2020).

⁸⁴⁰ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 23.

⁸⁴¹ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁸⁴² Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.

⁸⁴³ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 23.

⁸⁴⁴ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26.

Nicht nur die Auferstehung, sondern auch die biblische Darstellung der jungfräulichen Empfängnis von Maria wird von Schwitters in dieser Zeit satirisch aufgegriffen: „Aufruf in schwerster Zeit an bibelgläubige evangelische Lehrerinnen! (Was der Mann von der Schwangerschaft und Entbindung wissen muß!)“⁸⁴⁵. Der zitierte Auszug stellt das verwirrende Zusammenspiel dar, aus dem die kritische Auseinandersetzung mit der Religion erwächst: Ein naturwissenschaftlich geprägter Zweifel an der Glaubwürdigkeit biblischer Erzählungen spielt ebenso eine Rolle wie die religiös motivierte Einordnung der Frau in die Rolle der Mutter oder in die Rolle der keuschen und tugendhaften Frau.

3.5.2 „Merzz. 22“ (1920) – Zeitdokument für das Jahr 1919

Die Collage „Merzz. 22“ (1920) (Abb. 2) entstand ein Jahr nach dem Jahr des Wandels 1919. Von Moeller wurde erkannt, dass „Merzz. 22“ „ein abgekürztes, intensivierte zeitträchtiges Manifest darstellt, das die Misere der ersten Nachkriegsjahre thematisiert“.⁸⁴⁶ An dieser Stelle soll eine Bildanalyse folgen, die bei Moeller fehlt, und ein Aspekt der Collage zur Sprache kommen, der von ihm nicht behandelt wurde – die Zahl 1919.

In der Mitte des Bildes befindet sich eine Konstruktion aus mehreren überwiegend mit Texten bedruckten Papieren. Dominierend ist ein breiter Streifen, der eine abfallende Diagonale bildet, die ideell bis in die untere rechte Ecke des Bildes verlängert werden könnte. Unterbrochen wird der hell herausstechende Streifen lediglich an einer Stelle von einer auseinandergerissenen Marke, die ebenfalls zu der bildzentralen Konstruktion zählt. Zur Orientierung bei der weiteren Beschreibung soll das Bild aufgrund der abfallenden Diagonalen in einen oberen und unteren Bereich geteilt werden.

Zunächst soll der untere rechte Teil der bildzentralen Konstruktion erläutert werden. Unter dem hellen Streifen verläuft parallel der „Rest“ der genannten auseinandergerissenen Marke, auf der der Reichsadler zu sehen ist. Es ergeben sich folgende Worte: „Zig-aretten [25 Stü]/Krie-gsaufschla[g]/18 M. fü-r 10 [...] /Stue[r]-kla[sse]“⁸⁴⁷. Es handelt sich bei der Marke demnach um die Kennzeichnung für den „Kriegsaufschlag“ einer Zigaretten-Firma.

Den „Kriegsaufschlag“ mussten Unternehmen zahlen, die über die Rahmenbedingungen des Tabaksteuergesetzes hinaus Zigaretten produzierten. 1919 wurde das Gesetz so umgestellt, dass diese „Zwangssteuer“ nicht mehr anfiel.⁸⁴⁸ Demnach ist davon auszugehen, dass Schwitters für die Herstellung der Collage im Jahr 1920

⁸⁴⁵ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 26.

⁸⁴⁶ Moeller 21987 (2), S. 136.

⁸⁴⁷ Die Bindestriche in den Worten entsprechen den Positionen, an denen die Worte auf der Marke auseinandergerissen wurden. In eckigen Klammern wurden schwer lesbare Buchstaben ergänzt; in den eckigen Klammern mit drei Punkten konnten die fehlenden Teile nicht sinnvoll ergänzt werden. Die Schrägstriche entsprechen den Absätzen auf der Marke.

⁸⁴⁸ Schindelbeck u.a. (Hg.) 2014, S. 94.

Verpackungsmaterial aus den Kriegsjahren verwendete, das ab 1919 nicht mehr produziert wurde und deshalb allmählich verschwand. So erinnerte Schwitters in dieser Collage explizit an die Versorgungsprobleme der Kriegsjahre, die sich nicht nur bei der Lebensmittelproduktion, sondern auch in der Zigarettenindustrie⁸⁴⁹ zeigten.

Im 90 Grad-Winkel zu dem hellen Streifen und der zerrissenen Marke befindet sich eine Fahrkarte der Straßenbahn in Hannover. Die bildzentrale Konstruktion wird an der unteren linken Ecke der Fahrkarte begrenzt durch eine weitere abgerissene Marke, auf der der Reichsadler herausragt. Diese Marke bildet die Hälfte eines Papierstückes, das ebenfalls mit der anderen Hälfte auf der Collage zusammengefügt werden kann: In der oberen rechten Bildhälfte befindet sich der Rest der Marke, sodass sich folgender Schriftzug ergibt: „[...] [Stü]ck./Kleinverkaufspreis/über 5 Pf./bis zu 7 Pf.d.Stck./Haus Neuerburg o. H-G./Zweigniederlassung Dresd-[en.]“⁸⁵⁰.

Es handelt sich höchstwahrscheinlich um den Namen der Marke auf einer Zigarettenverpackung des Unternehmens „Haus Neuerburg o. H-[G]“⁸⁵¹. Indem Schwitters die zweite Hälfte dieser Marke auf die Fahrkarte von Hannover klebte und den Rest der Marke etwas weiter versetzt in der Collage auftauchen ließ, stellte er – im wahrsten Sinne des Wortes – die „Zerrissenheit“ zwischen seiner Heimatstadt Hannover und seinem Studienort Dresden dar. Dort hatte er zwischen 1910 und 1915 an der Königlich Sächsischen Akademie der Künste studiert⁸⁵² und somit den Grundstein für seine künstlerische Karriere gelegt.

Auf der anderen Seite der gliedernden abfallenden Diagonalen oberhalb des hellen breiten Streifens befindet sich ein weiterer ausschlaggebender Papierausschnitt, auf dem die Zahl „19“ zu sehen ist. Dieser wirkt weniger auffallend, da er an den Seiten von anderen Papierstücken überklebt wurde und von dem helleren Streifen angeschnitten wird. Dennoch ergibt sich in Verlängerung dieses Elementes – gemeinsam mit der oben beschriebenen Konstruktion aus der Hannoveraner Fahrkarte und Zigarettenmarke – eine breite Linie, die in Kombination mit dem hellen Streifen ein unausgewogenes „x“ beschreibt.

Der Papierausschnitt in der oberen rechten „Linie“ des „x“ zeigt folgende Buchstaben und Zahlen auf dem Kopf stehend: „Han/te 19/Septbr. 1919/Berlin SO

⁸⁴⁹ Vgl. Schindelbeck u.a. (Hg.) 2014, S. 92–96.

⁸⁵⁰ Die Bindestriche in den Worten entsprechen den Positionen, an denen die Worte auf der Marke auseinandergerissen wurden. In eckigen Klammern wurden schwer lesbare Buchstaben ergänzt; in den eckigen Klammern mit drei Punkten konnten die fehlenden Teile nicht sinnvoll ergänzt werden. Die Schrägstriche entsprechen den Absätzen auf der Marke.

⁸⁵¹ Die Bindestriche in den Worten entsprechen den Positionen, an denen die Worte auf der Marke auseinandergerissen wurden. In eckigen Klammern wurden schwer lesbare Buchstaben ergänzt; in den eckigen Klammern mit drei Punkten konnten die fehlenden Teile nicht sinnvoll ergänzt werden. Die Schrägstriche entsprechen den Absätzen auf der Marke.

⁸⁵² Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

16[?]⁸⁵³. Es ist anzunehmen, dass es sich an dieser Stelle entweder um eine Zugfahrkarte von Hannover nach Berlin oder um eine Bestätigung für den Postverkehr zwischen Berlin und Hannover im September 1919 handelt – letzteres ist wahrscheinlicher, da die Buchstaben „Berlin SO 16[?]“ vermutlich das Postamt kennzeichnen.

Fest steht, dass Schwitters auf diese Weise drei wichtige Stationen seines Lebens miteinander verband: Hannover, Dresden und Berlin. Den Grund der Collage bildet vermutlich eine Zeichnung oder gedruckte Grafik.⁸⁵⁴ Die nächste Ebene der Collage bilden viele Fahrkarten aus Hannover, die auf dunklem und hellem Papier gedruckt wurden. Die Bedeutung der Heimatstadt Hannover überwiegt somit in dieser Collage. Entscheidende und strukturbildende Akzente setzen jedoch die visuellen Verbindungen zu Berlin und Dresden. Dieses Verhältnis der Städte entspricht Schwitters' Biografie.

Zusätzlich zu den dominierenden Fahrkarten sind an mehreren Stellen Marken mit folgender Aufschrift zu finden: „Stadt/Hannover/1Verkaufseinheit/Kartoffeln/2b Nur gültig nach Vorschrift“. Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um abgestempelte Lebensmittelkarten der Stadt Hannover aus der Nachkriegszeit für Kartoffeln handelt. Überfliegt der Blick die Collage, so wird automatisch die Wiederholung „Kartoffeln, Kartoffeln, Kartoffeln, Kartoffeln“ gelesen – eine Wiederholung, die die Lebensmittelknappheit und den Hunger der Kriegs- und Nachkriegsjahre verdeutlicht und Möglichkeiten zur Rückbesinnung auf diese Zeit eröffnet.

Um die weiter oben als „x“ beschriebene bildzentrale Konstruktion herum, bildete Schwitters zur Rahmung des Bildfeldes eine bogenförmige Anordnung der Lebensmittelkarten und Fahrkarten aus der Stadt Hannover. Am unteren rechten Bildrand drängt sich eine Dreieckspitze in das Bild, die in einer leicht zu übersehenden, zarter erscheinenden Spitze gleichen Ausmaßes ihre Wiederholung findet.

Das bildzentrale unausgewogene „x“ wird durch die Wiederholungen in den diagonal zueinander befindlichen Ecken ergänzt. In der rechten oberen Ecke wiederholt sich ein gemustertes Papier, das auch an der linken unteren aufgeklebt wurde. Dort – links unten – befindet sich zudem ein Papierstück, auf dem eine Handschrift mit folgendem Wortfetzen zu sehen ist: „Hauptka“. In der linken oberen sowie der rechten unteren Ecke sind Fahrkarten aus Hannover so aufgeklebt, dass sie den hellen Streifen anschnitten. Die zentrale Komposition des „x“, die sich aus den

⁸⁵³ Die Zahl „16“ ist nicht eindeutig identifizierbar. Die Bindestriche in den Worten entsprechen den Positionen, an denen die Worte auf der Marke auseinandergerissen wurden. In eckigen Klammern wurden schwer lesbare Buchstaben ergänzt; in den eckigen Klammern mit drei Punkten konnten die fehlenden Teile nicht sinnvoll ergänzt werden. Die Schrägstriche entsprechen den Absätzen auf der Marke.

⁸⁵⁴ Das „of“ im oberen Teil der Collage könnte handschriftlich geschrieben worden sein. Die schwachen Strichführungen, die auf hellem Grund in der linken oberen Bildhälfte und der rechten unteren Bildhälfte sichtbar sind, könnten ebenfalls Teil einer Zeichnung sein. Denkbar wäre aber auch, dass es sich um einen Druck nach einer Zeichnung handelt.

beschriebenen Positionen der collagierten Papierstücke ergibt, wiederholt sich in den Bildelementen selbst: In der rechten unteren Bildhälfte grenzt ein gedrucktes rotes „x“ an die Dreiecksspitze; in der linken oberen Bildhälfte ist ein dunkles blaues „x“ zu erkennen (dieses grenzt an den hellen Steifen); in der unteren Bildhälfte sind zwei weitere blaue „x“-Linien zu finden. – Gedruckte und geschriebene „x“-Formen wiederholen sich mehrfach.

Schwitters schuf diese Collage im Jahr 1920 und rekurriert im Bild selbst auf das vorherige Jahr, indem zentral die Zahlen „1919“ und „19“ auftauchen. Sie sind allerdings auf den Kopf gestellt. Die Kombination der anderen Bildelemente (Lebensmittelkarten, Fahrkarten und die Hinweise auf Dresden und Berlin) mit der Zahl 1919 lässt eine Deutung auf mehreren Ebenen zu.

Zum einen ist denkbar, dass Schwitters in dieser Collage seinen „Durchbruch im Jahre 1919“⁸⁵⁵ reflektierte, indem er seinen eigenen Werdegang, seine Stationen in Hannover, Dresden und Berlin visualisierte. Zum anderen wird durch die Lebensmittelmarken sowie die Wiederholung „Kartoffeln, Kartoffeln, Kartoffeln, Kartoffeln“ der Bezug zu der Hungersnot und der Lebensmittelknappheit der vorausgehenden Jahre deutlich. Das Wahljahr 1919 könnte in diesem Zusammenhang eine Art „Hoffnungszahl“ bedeuten.

Eine umgedrehte Zahl „1919“ könnte ein Hinweis darauf sein, dass die politische Hoffnung, die im Jahr 1919 im Land verbreitet werden sollte, bereits früh enttäuscht wurde. In diesem Sinne entspricht die bogenförmige Gesamtkomposition, die um das kompositorische „x“ herum angelegt wurde, der weiter oben erläuterten Deutung der Drehmomente in Schwitters' Werk (siehe Kapitel 3.1.4): Das „Drehen der Welt“ ließ sich kaum einordnen oder aufhalten – nicht einmal durch Wahlen und die Ausrufung der Republik im Jahr 1919.

Dass Schwitters selbst die gesammelten Materialien für seine Kunst bereits als Zeitdokumente anerkannte, verdeutlicht ein Bericht von Richter: Schwitters schickte „1936 aus dem Nazi-Deutschland“ einen Brief an Tristan Tzara, „in welchem er eine mysteriöse ‚Sendung‘ ankündigte. Diese Sendung, so sagte mir Tzara, bestand in einem Fotographie-Album [sic!], in dessen aufgeschnittenem und wieder zugeklebten Deckel Mikrofilme eingeklebt waren. Diese Mikrofilme aus dem Hitlerreich Deutschland zeigten die Hitlerplakate, die abgerissen von den Wänden in Hannover hingen, Lebensmittelkarten mit minimalen Nahrungsmengen und allerlei anderes. Die Vergrößerung dieser Mikrofilme, dieses clandestinen Dokuments, wurde später von Tzara in der französischen Zeitschrift ‚Regards‘ veröffentlicht.“⁸⁵⁶ Wie Richter sicher richtig einschätzt, wäre Schwitters von den Nationalsozialisten vermutlich mit dem Konzentrationslager und dem Tod bestraft worden, wenn diese Aktion aufgefliegen wäre.⁸⁵⁷ Diese Episode verdeutlicht, dass Schwitters kaum als

⁸⁵⁵ Elderfield 1987, S. 33.

⁸⁵⁶ Richter 1964, S. 158.

⁸⁵⁷ Richter 1964, S. 158.

„unpolitisch“ gelten kann – eine Position in der Schwitters-Forschung, die an anderer Stelle diskutiert wird (siehe Kapitel 4.4.1).

3.6 Kulturelle Kontexte in Hannover

Um einen vollständigen Überblick über den Kontext des Weges zur „Merz“-Kunst zu gewinnen, soll die Situation der einzelnen Kulturbereiche in Hannover dargestellt und auf mögliche Einflüsse auf Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst hin untersucht werden. Dabei wird ausschließlich die lokale Kultur in Hannover zur Zeit des Weges zur „Merz“-Kunst berücksichtigt. Die Einflüsse von kubistischen Künstlern wie Picasso und Braque, von den Futuristen⁸⁵⁸ und Dadaisten auf Schwitters' Werk wurden in der Schwitters-Forschung mehrfach erörtert, was nicht wiederholt werden muss.

Im 19. Jahrhundert wurde, wie auch andernorts üblich, in Hannover das Museumswesen ausgebaut.⁸⁵⁹ Der Stadtdirektor Heinrich Tramm betrieb eine „ziemlich autoritär[e]“⁸⁶⁰ Kunstpolitik. Er war selbst Sammler.⁸⁶¹ „Tramms Verhältnis zur Kunst war durch seine persönliche Freundschaft mit Max Liebermann geprägt.“⁸⁶² Die Kestner-Gesellschaft wurde 1916 gegründet, um Tramms konservativem Verständnis von Kunst in Hannover einen Pol der Moderne gegenüberzustellen.⁸⁶³

Im industriellen Bereich gab es eine ähnliche Entwicklung, denn das Unternehmen Bahlsen ließ „mit der TET-Stadt eine geradezu futuristisch wirkende Anlage für Fabrik, Wohnungen und Kulturbauten entwerfen, die jedoch nicht gebaut wurde“.⁸⁶⁴ Die Bestrebung, neben Tramms konventionellem Kulturbegriff eine Strömung der Moderne in Hannover aufleben zu lassen, entwickelte sich demnach über den institutionellen Kulturbetrieb hinaus. Die Industrie war insgesamt am kulturellen Ausbau Hannovers beteiligt. Dies zeigt sich nicht nur an der Person von Herbert von Garvens, der sein wirtschaftliches Kapital aus der Industrie nutzte, um in den 1920er Jahren eine Galerie für moderne zeitgenössische Kunst zu eröffnen⁸⁶⁵,

⁸⁵⁸ Die Technik der Collage ist das offensichtlichste verbindende Element zwischen Schwitters, dem Kubismus und dem Futurismus. Indem Schwitters die Collage anwandte, ist er gewissermaßen künstlerisch verwandt mit Picasso und Braque, die als Erfinder der Collage im Jahr 1912 gelten. (Dietrich 2000, S. 57.) Exemplarisch für die Auseinandersetzung mit Schwitters' Verwandtschaft zu Picasso kann Dorothea Dietrichs Aufsatz erwähnt werden, in dem die Autorin Picassos Umschlag-Collage für „Minotaure, Nr. 1“ (1933) mit Schwitters' Collage „Green and Red“ (1947) vergleicht. (Vgl. Dietrich 2000, S. 65–68.) Zur Verwandtschaft zwischen dem Futurismus und „Merz“ Vgl. Bignens 2004, S. 111.

⁸⁵⁹ Vgl. dazu: Zankl 1978 (3), S. 52.

⁸⁶⁰ Röhrbein 2012, S. 95.

⁸⁶¹ Röhrbein 2012, S. 95.

⁸⁶² Zankl 1978 (3), S. 52f.

⁸⁶³ Röhrbein 2012, S. 95.

⁸⁶⁴ Röhrbein 2012, S. 95.

⁸⁶⁵ Zankl 1978 (5), S. 113.

sondern auch an der Architektur des für Hannover prägenden Unternehmens Bahlsen.

Tramms Amtszeit endete gleich nach dem Ersten Weltkrieg 1918 – begonnen hatte sie 1891. Der Spitzname, den Heinrich Tramm in der Bevölkerung trug, spiegelt neben seinem Führungsstil die lange Amtszeit wider – er wurde „König Heinrich“ genannte.⁸⁶⁶ Er war seit 1902 Mitglied im Vorstand des Kunstvereins, später – nach dem Ersten Weltkrieg – bekleidete er das Amt des Vorsitzenden, bis er 1932 starb.⁸⁶⁷

Indem Tramm seit 1908 selbst Kunst für die städtische Galerie oder seinen Privatbesitz kaufte, „wirkte er auch auf Sammelinteressen und Geschmack der wohlhabenden Bürger seiner Stadt ein. Neben Liebermann wurden Bilder von Corinth, Feuerbach, Thoma, Leibl, Schuch, Hagemeyer, Paula Modersohn-Becker und anderen gekauft.“⁸⁶⁸ Schwitters' Frühwerk war durch solche Strömungen moderner Kunst geprägt (siehe Kapitel 5.1.1).

Die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst, die auf die genannten Künstler folgte, war in Hannover zunächst unterrepräsentiert. Die Gründung der Kestner-Gesellschaft am 10. Juni 1916 sollte, wie oben erwähnt, diesem Ungleichgewicht entgegenwirken.⁸⁶⁹

Das Kestner-Museum ermöglichte dem Hannoveraner Publikum zu diesem Zeitpunkt bereits den Zugang zu „ägyptische[n], griechische[n], etruskische[n] und römische[n] Altertümer[n] [...] und auch Gemälde[n] und Produkte[n] des Kunsthandwerks“.⁸⁷⁰ Außerdem wurden „Frühdrucke, Kupferstiche, Holzschnitte, auch Gemälde und mittelalterliches kirchliches Kunstgewerbe von hoher Qualität“⁸⁷¹ gezeigt. Zwischen 1912 und 1920 leitete Albert Brinkmann das Kestner-Museum – Brinkmann brachte die zeitgenössische Kunst in das Kestner-Museum.⁸⁷² Die Gründung der Kestner-Gesellschaft sollte keinen direkten Angriff auf Tramms Kulturpolitik darstellen:

„Am 1.10.1916 begann die Arbeit mit einer Max-Liebermann-Ausstellung, sicher auch als versöhnliche Geste Tramm gegenüber gedacht. Ganz vorsichtig tauchten nach und nach die Modernen, die Tramm ablehnte [...] im Ausstellungsprogramm auf. So waren unter anderen 1917 Emil Nolde

⁸⁶⁶ Röhrbein 2012, S. 102.

⁸⁶⁷ Zankl 1978 (3), S. 52. Dazu: „Er muß für die Epoche zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg als die entscheidende und treibende Kraft in der Arbeit des Kunstvereins angesehen werden.“ (Zankl 1978 (3), S. 52f.)

⁸⁶⁸ Zankl 1978 (3), S. 53.

⁸⁶⁹ Zankl 1978 (3), S. 53.

⁸⁷⁰ Zankl 1978 (3), S. 54.

⁸⁷¹ Zankl 1978 (3), S. 54.

⁸⁷² Zankl 1978 (3), S. 54.

(13. Ausstellung) und August Macke (16. Ausst.) zu sehen, 1918/19 wurden Erich Heckel (22. Ausst.) und Christian Rohlf's (24. Ausst.) gezeigt.⁸⁷³

Zwischen 1916 und 1922 bot die Kestner-Gesellschaft Vorträge an. Am 18. Oktober des Gründungsjahres hielt Paul Erich Küppers den ersten Vortrag zum „Impressionismus und seinen geistigen Voraussetzungen“.⁸⁷⁴ In der Varianz des gattungsübergreifenden Interesses an Kunst, das in der Kestner-Gesellschaft gepflegt wurde, lässt sich eine Übereinstimmung mit dem „Merz“-Konzept erkennen. Alle zu dieser Zeit bekannten Kunstgattungen wie Musik, Architektur, Handwerkskunst, Literatur und Theater wurden thematisiert.⁸⁷⁵

Einige Namen der in der Kestner-Gesellschaft aktiven Vortragenden können mit der „Merz“-Kunst in Verbindung gebracht werden. Paul Erich Küppers selbst war mit Schwitters befreundet.⁸⁷⁶ Er zählte zu Schwitters' Kreis im Kulturbetrieb, mit dem er eine Verbindung zwischen Hannover und der dadaistischen Kunstszene in anderen Städten ausbaute.⁸⁷⁷

Theodor Däubler, der in der Kestner-Gesellschaft vorgetragen hatte⁸⁷⁸, war mit der dadaistischen Kunstszene verbunden. Als Richard Huelsenbeck 1917 aus der Schweiz nach Berlin zurückkehrte, organisierte er „zusammen mit Däubler, Max Herrmann-Neisse, George Grosz und Twardowsky den ersten Berliner DADA-Vortragsabend“.⁸⁷⁹ In der Zeitschrift „Die weissen Blätter“ veröffentlichte Däubler zudem einen Text mit dem Titel „Simultanität“⁸⁸⁰ – einem wichtigen Stilmittel des Dadaismus. In seinem Aufsatz verurteilt Däubler zunächst die eklektizistischen Tendenzen der Baukunst, die er als Negativbeispiel des Simultanismus versteht.⁸⁸¹ Als erste Vertreter des Simultanismus nennt Däubler Delaunay und die Futuristen Boccioni und Marinetti. Däubler bezieht nicht nur die bildende Kunst ein, sondern auch die Musik und erklärt Richard Wagner zu einem Komponisten, der mit seinem „Ideal vom Zusammengehen von gesungenem Drama, Orchester und Plastik [...] den entscheidenden Schritt im Sinne der Simultanität“ gegangen sei.⁸⁸² Daran

⁸⁷³ Zankl 1978 (3), S. 53f.

⁸⁷⁴ Zankl 1978 (5), S. 110.

⁸⁷⁵ „Theodor Däubler stand am Vortragspult der Kestner-Gesellschaft, Walter Gieseking sprach über Neue Musik und Erich Mendelsohn trug „Probleme einer neuen Baukunst“ vor. Es wurde aber auch über Rembrandt, Ägyptische Kunst, Porzellankunde, Orientalische Märchen oder Frühchristliche Mosaiken gesprochen. Paul Erich hat 1919/20 in einer Phase des intensiven Suchens nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten auch versucht, die Wirksamkeit der Kestner-Gesellschaft auch auf das Theater auszudehnen. Die „Kestner-Bühne“ wollte in Musteraufführungen die wichtigsten Werke einer neuen Dramatik [...] spielen lassen.“ (Zankl 1978 [5], S. 110.)

⁸⁷⁶ Nündel 1981, S. 61.

⁸⁷⁷ Dietrich 2005/2006, S. 157. Dietrich nennt außerdem: Christof Spengemann, Paul Steegemann, Alexander Dörner (Direktor des Provinzial Museums Hannover) und Herbert von Garvens.

⁸⁷⁸ Zankl 1978 (5), S. 110.

⁸⁷⁹ Riha, Schäfer 1994, S. 351

⁸⁸⁰ Däubler 1916.

⁸⁸¹ Däubler 1916, S. 116.

⁸⁸² Däubler 1916, S. 119.

anschließend skizziert Däubler das Ziel der gelungenen Simultanität in der Architektur, das allerdings noch in Ferne liege: „Die Phantastik mag kommen, aber erst wenn sie, weil ihr Stil bereits vorhanden, selbstverständlich emporraketen und sich abstrakt verblättern kann.“⁸⁸³ Diese Vorstellung von dem erfüllten Ziel der Kunst in der Architektur erinnert an die Gattungsauffassung in „Merz“, in der der „Merzbau“ für Schwitters einen besonders hohen Stellenwert hatte. Darüber hinaus kann der Hinweis auf Richard Wagner und dessen „Ideal vom Zusammengehen von gesungenem Drama, Orchester und Plastik“⁸⁸⁴ als Andeutung eines Kunstideals im Sinne eines Konzeptes des Gesamtkunstwerkes verstanden werden, das auch Schwitters in „Merz“ verfolgte. Es soll damit nicht behauptet werden, dass Schwitters direkt durch Däubler beeinflusst worden sei – dies lässt sich anhand der Quellenlage nicht belegen. Denkbar ist jedoch, dass Schwitters von Däublers Kunstverständnis wusste und dies einen Einfluss auf sein „Merz“-Konzept ausübte.

Käte Steinitz erwähnt die Zusammenarbeit zwischen Schwitters und Walter Gieseking, der in der Kestner-Gesellschaft die „Neue Musik“⁸⁸⁵ besprach: Gieseking unterzeichnete im Dezember 1927 seine Notenhandschrift für den „Zinnober-schlag“, der von Kurt Schwitters gedichtet wurde.⁸⁸⁶ Er begleitete das Stück auf dem Klavier,⁸⁸⁷ Schwitters war mit der „Gestaltung der Festschrift vom ‚Zinnoberfest‘ im Hannoverschen Konzerthaus, organisiert vom Reichsverband Bildender Künstler, Gau Hannover (7. Januar)“, beauftragt worden.⁸⁸⁸

1917 wurde die Hannoversche Sezession gegründet, deren Förderer unter anderen Paul Erich Küppers war – die Kestner-Gesellschaft bot der Hannoverschen Sezession durchgehend die Möglichkeit, in ihren Räumen auszustellen.⁸⁸⁹ Die Hannoversche Sezession spielte für Schwitters’ weiteren Weg der „Merz“-Kunst eine Rolle, da hier ein Raum zum Austausch zwischen Künstlern geboten wurde:

„Die Maler [...] hatten sich vom Künstlerverein und der Künstlergenossenschaft getrennt und suchten unabhängig von Programmen und Stilrichtungen kompromißlos Kunstwerke von höchstem Qualitätsanspruch zu schaffen. [...] Manche Künstler, so Max Burchartz, Bernhard Dörries, Otto Gleichmann und seine Frau Lotte Gleichmann-Giese, Otto Hohlt, Ferdj Hormmeyer, Kurt Schwitters⁸⁹⁰, haben sich später noch angeschlossen, [...].

⁸⁸³ Däubler 1916, S. 119.

⁸⁸⁴ Däubler 1916, S. 119.

⁸⁸⁵ Zankl 1978 (5), S. 110.

⁸⁸⁶ Steinitz 1963, S. 97.

⁸⁸⁷ Steinitz 1963, S. 98.

⁸⁸⁸ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 2.

⁸⁸⁹ Zankl 1978 (5), S. 110.

⁸⁹⁰ Schwitters war seit Anfang des Jahres 1918 Mitglied der Hannoverschen Sezession und wirkte im Februar und März des Jahres bei der „1. Ausstellung der Hannoverschen Sezession“ mit. Es folgten „weitere Beteiligungen 1919–1921 und 1932“. (Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> [25.02.2020], S. 1.)

Die Wohnung der Gleichmanns in der Osterstraße war ein Zentrum der menschlichen und künstlerischen Begegnungen der Hannoverschen Sezession. Dort traf man [...] Hans Arp oder Wassily Kandinsky.⁸⁹¹

Die Theaterszene Hannovers vor 1919 war dem konventionellen Theater verhaftet – Einflüsse auf Schwitters' außergewöhnliches Konzept der „Merzbühne“ sind deshalb erst auf den zweiten Blick zu erkennen.

Das Hoftheater dominierte die Theaterszene in Hannover.⁸⁹² Als preußisches Staatstheater blieb es auch 1918 der staatlichen Macht unterstellt.⁸⁹³ Zudem existierten das Residenz-Theater und das Deutsche Theater. Das Residenz-Theater hatte ausreichend Publikum, während das Deutsche Theater „aufgrund seiner vorwiegend modernen Stücke gelegentlich Verbote“ erhielt.⁸⁹⁴ Doch auch das Residenztheater musste, um finanziell weiter existieren zu können, „seinen Stil im Spannungsfeld zwischen der Konkurrenz des Hoftheaters, dem Publikumsgeschmack und literarischem Anspruch“ anpassen.⁸⁹⁵ Seit 1889 bestand außerdem das „Mellini-Theater“, in dem „Artistik, Varieté und Revue“ und später Operetten aufgeführt wurden.⁸⁹⁶

Aufschlussreich für Schwitters' Weg zur „Merzbühne“ ist der Aufschwung der Theaterszene in Hannover in den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts⁸⁹⁷. Vor dem Ersten Weltkrieg wurde im Jahre 1911 die „Schauburg“ eröffnet.⁸⁹⁸ Die Auslastung der bestehenden Theater führte zu dieser Neugründung durch Franz Rolan, der „Regisseur am Berliner Schillertheater“⁸⁹⁹ war. Dies brachte das moderne Theater nach Hannover. „Zur Eröffnung am 15. Mai 1911 wurde „Faust I“ gespielt [...]“.⁹⁰⁰

In dem Text „Merz“ beschreibt Schwitters im Detail seine Idee der „Merzbühne“ und des „Merzgesamtkunstwerks“. Abschließend erwähnt er die Gemeinsamkeiten mit Franz Rolan und deutet eine mögliche Zusammenarbeit an, zu der es nicht mehr gekommen zu sein scheint: „Inzwischen erweckte diese Veröffentlichung das Interesse des Schauspielers und Theaterdirektors Franz Rolan, der verwandte Ideen hatte, nämlich das Theater vom Dichter unabhängig zu machen und die Vorstellungen aus dem vorhandenen Material des Theaters: [...] zu künstlerischer Form hervorzunehmen zu lassen.“⁹⁰¹ Weiter schreibt Schwitters: „Wir haben nun zusammen die Idee der Merzbühne in bezug [sic!] auf ihre praktischen Möglich-

⁸⁹¹ Zankl 1978 (5), S. 110.

⁸⁹² Röhrbein 2012, S. 95.

⁸⁹³ Zankl 1978 (3), S. 57.

⁸⁹⁴ Röhrbein 2012, S. 95.

⁸⁹⁵ Zankl 1978 (3), S. 58.

⁸⁹⁶ Zankl 1978 (3), S. 59f.

⁸⁹⁷ Zankl 1978 (3), S. 59.

⁸⁹⁸ Röhrbein 2012, S. 96.

⁸⁹⁹ Zankl 1978 (3), S. 59.

⁹⁰⁰ Zankl 1978 (3), S. 59.

⁹⁰¹ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 82.

keiten gründlich durchgearbeitet, zunächst theoretisch. Es ist ein umfangreiches Manuskript geworden und in kurzer Zeit druckreif.“⁹⁰²

Diese Formulierung lässt zwei Deutungen zu: Entweder könnte Schwitters – im Sinne eines Vortrages – mit dem Wort „wir“ die Lesenden und ihn selbst meinen. Wahrscheinlicher ist, dass sich das „wir“ auf eine Zusammenarbeit mit Franz Rolan bezieht. Der Satz „Es ist ein umfangreiches Manuskript geworden und in kurzer Zeit druckreif“⁹⁰³ lässt vermuten, dass Schwitters sich auf eine Zusammenarbeit mit Rolan bezog. Mindestens eine geplante, vielleicht sogar eine zu diesem Zeitpunkt (1920) bereits begonnene Zusammenarbeit zwischen Schwitters und Rolan ist somit belegt. 1923 erschien ein Stück, das Schwitters in Zusammenarbeit mit Franz Rolan erarbeitet hatte. Dieses trägt den Titel „Aus der Welt: ‚Merz‘“ und beinhaltet einen „Dialog mit Einwüfen aus dem Publikum“.⁹⁰⁴ Ob Schwitters bereits zuvor Theaterstücke in der „Schauburg“ unter der Leitung von Franz Rolan sah, muss offen bleiben. Es ist allerdings anzunehmen, dass er über die Eröffnung der „Schauburg“ und deren Charakter Bescheid wusste.

Der Stellenwert der Literatur in Hannover war gering. In Hannover geborene Schriftsteller verließen meist die Stadt und blieben dann in der Regel außerhalb von Hannover.⁹⁰⁵ Dieter Brosius nennt drei hannoversche Literaten, die in der Stadt blieben:⁹⁰⁶ Theodor Lessing⁹⁰⁷; Gerrit Engelke⁹⁰⁸ und Karl Jakob Hirsch⁹⁰⁹.

Eine künstlerische Verwandtschaft zwischen Karl Jakob Hirsch und Kurt Schwitters deutet sich in einem Denkmal an, das an beide Künstler erinnert.⁹¹⁰ Wie Schwitters musste auch Hirsch im Jahr 1934⁹¹¹ emigrieren. Im Herbst 1931⁹¹² veröffentlichte Karl Jakob Hirsch den Roman „Kaiserwetter“, in dem er das Hannover darstellte, das er selbst erlebt hatte.⁹¹³ Der Roman fiel der „Säuberung“ unter Hitler im

⁹⁰² Schwitters, *Merz* (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 82.

⁹⁰³ Schwitters, *Merz* (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 82.

⁹⁰⁴ Schwitters, Rolan, *Aus der Welt: ‚Merz‘*, 1923, S. 153.

⁹⁰⁵ Röhrbein 2012, S. 96.

⁹⁰⁶ „Alle drei waren vor 1914 noch so gut wie unbekannt; ihre Dichtungen und Schriften wurden erst nach dem Ende des Weltkriegs veröffentlicht.“ (Brosius 1914, S. 389.)

⁹⁰⁷ Lessing war 1908 nach Hannover zurückgekehrt. (Brosius 1994, S. 388.)

⁹⁰⁸ „Der Arbeiterdichter und Expressionist Gerrit Engelke, Jahrgang 1890, hat die Stadt bis zu seinem Kriegstod 1918 niemals für längere Zeit verlassen.“ (Brosius 1994, S. 388.)

⁹⁰⁹ „Der Schriftsteller Karl Jakob Hirsch [...] entwarf in seinem Roman ‚Kaiserwetter‘ ein liebevoll-ironisches Bild des wilhelminischen Hannover.“ (Brosius 1994, S. 388f.)

⁹¹⁰ Vgl. János Nádasd, Denkmal für Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch, 1980–1990, Metall, Holz, Kunststoff, 400 x 70 x 70 cm, in: Künstlerdatenbank und Nachlassarchiv Niedersachsen o. J., URL: https://www.kuenstlerdatenbank.niedersachsen.de/piresolver?id=record_kuniweb_1295683 (23.06.2020).

⁹¹¹ Raabe 1981, S. 226.

⁹¹² Raabe 1981, S. 220.

⁹¹³ „[...] ich versuchte, jene Atmosphäre des Buergertums nachzuzeichnen, in der ich groß geworden bin, damals in meiner Vaterstadt Hannover.“ (Hirsch, Karl Jakob: Entwurf eines Vorwortes für eine Neuauflage 1952, zitiert nach: Raabe 1981, S. 221.)

Mai 1933 zum Opfer.⁹¹⁴ In diesem Roman wird das Hannover beschrieben, in dem auch Schwitters aufwuchs und das Teil des Weges zur „Merz“-Kunst war. Es handelt sich um eine „Schilderung wilhelminischen Lebens in der preußischen Provinzhauptstadt Hannover in den Jahren vor dem Weltkrieg“⁹¹⁵. Die „Scheinwelt“⁹¹⁶, die in dem Roman offenbart wird, ist eng verwoben mit der Vorstellung von der „Spießigkeit“ des hannoverschen Bürgertums⁹¹⁷ „am Ende der Gründerjahre“⁹¹⁸. Ähnlich wie in Schwitters’ „Merz“-Welt zeigt sich bei Hirsch der „Zusammenbruch der wilhelminischen Glorie“⁹¹⁹. Die Trennung zwischen Stadt und Land, die, wie oben beschrieben, auch im Fall von Hannover sich immer wieder deutlich zeigte, ist in dem Roman „Kaiserwetter“ ebenfalls verarbeitet.⁹²⁰ Wie Schwitters in „Franz Müllers Drahtfrühling“ spottete Hirsch über seine Heimatstadt⁹²¹, wenn auch in einer dezenteren und anderen sprachlichen Form.

Schwitters und Hirsch teilten nicht nur die Heimatstadt, sondern auch den Hang zur gattungsübergreifenden künstlerischen Tätigkeit. So war Hirsch nicht nur Schriftsteller, sondern auch Maler, Musiker und Bühnenbildner.⁹²² Im Ersten Weltkrieg war er im Jahr 1916 zunächst Soldat und wurde kurz darauf nach Berlin versetzt, wo er die Fliegertruppen prüfen sollte. Sein bildnerisches Werk steht dem Expressionismus sehr nahe und wurde in den entsprechenden Zeitschriften bekannt gemacht.⁹²³ In seinen grafischen Bildern zeigen „sich menschliches Leiden und menschliche Not“.⁹²⁴ Eine Kaltnadelradierung aus dem Jahr 1912 stellt eine Versammlung von Künstlern im „Café Kröpcke“ in Hannover dar.⁹²⁵

Ob Schwitters und Hirsch sich kannten, ist nicht nachzuweisen. Eine enge Freundschaft scheint jedenfalls nicht bestanden zu haben. Da Hirsch im Ersten Weltkrieg nach Berlin versetzt wurde⁹²⁶, in den 1920er Jahren viel reiste und ab 1934 nicht mehr in Hannover lebte⁹²⁷, ist es denkbar, dass Schwitters und Hirsch sich

⁹¹⁴ Raabe 1981, S. 220.

⁹¹⁵ Raabe 1981, S. 222.

⁹¹⁶ Raabe 1981, S. 224.

⁹¹⁷ Raabe 1981, S. 220.

⁹¹⁸ Raabe 1981, S. 223.

⁹¹⁹ Raabe 1981, S. 224.

⁹²⁰ Vgl. Raabe 1981, S. 224.

⁹²¹ Raabe 1981, S. 223.

⁹²² Raabe 1981, S. 226.

⁹²³ Raabe 1981, S. 225.

⁹²⁴ Raabe 1981, S. 225. Siehe beispielsweise die Radierung „Der Anführer“, 1915, 24,8 x 19,6 cm, Radierung, W3.26, Graphische Sammlung Karl Jakob Hirsch, München. (Abgebildet: URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/11587/> [23.06.2020].) Diese Graphik zeugt von der Trauer und Hilflosigkeit, die dadurch entsteht, wenn Menschenmassen einem einzigen Anführer folgen.

⁹²⁵ Vgl. Karl Jakob Hirsch, Caféhaus. Café Kröpcke in Hannover 1912, Kaltnadelradierung, 15 x 10,2 cm, W3.4, Graphische Sammlung Karl Jakob Hirsch, München. Abgebildet: Ludwig-Maximilians-Universität München, Universitätsbibliothek 2010, URL: <https://web.archive.org/web/20140818115734/http://epub.ub.uni-muenchen.de/11556/> (23.06.2020).

⁹²⁶ Raabe 1981, S. 225.

⁹²⁷ Raabe 1981, S. 226.

kaum oder gar nicht begegneten. Allerdings lagen ihre Wege und Bezugspunkte in den künstlerischen Kreisen so nahe beieinander, dass dies kaum möglich erscheint. Wenn Schwitters und Hirsch sich nicht persönlich kennengelernt haben sollten, ist mindestens davon auszugehen, dass sie über Dritte voneinander wussten. 1919 lernte Schwitters beispielsweise Hannah Höch kennen,⁹²⁸ zu der Karl Jakob Hirsch ebenfalls Kontakt hatte.⁹²⁹

In der Schwitters-Forschung besteht über den Einfluss August Stramms auf Schwitters ein Konsens.⁹³⁰ Karl Riha und Jörgen Schäfer schreiben über Schwitters' frühe Gedichte aus der Zeitschrift „Der Sturm“ ab 1918, diese seien „expressionistisch in der Thematik und formal stark von der ‚Wortkunst‘ August Stramms geprägt. Mit Anna Blume – angeregt durch eine anonyme Straßenkritzelei ‚an einer Planke‘, wie der Freund Christof Spengemann 1920 in Die Wahrheit über Anna Blume berichtet – löste sich Schwitters aus dieser markanten Prägung und fand durch ihre selbstparodistische Brechung und Auflösung in den Nonsens zu seinem eigenen Stil: [...]“⁹³¹.

An dieser Stelle müssen die Einflüsse der „abstrakten“ oder „kubistischen“ Dichtung⁹³² im Sinne August Stramms nicht erneut besprochen werden. Stattdessen soll auf die enge Freundschaft zu Christof Spengemann (1877–1957)⁹³³ eingegangen werden, der als in Hannover lebender Schriftsteller in direktem Austausch mit Schwitters stand. Beide Künstler inspirierten und stützten sich gegenseitig.

⁹²⁸ Schulz 2011, S. 26.

⁹²⁹ Vgl. Postkarte von Karl Jakob Hirsch an Hannah Höch, Berlin, 30.03.1926, mit Briefkopf: „CONRAD UHL'S HOTEL BRISTOL/BERLIN U. D. LINDEN 5. U. 6.“, Inv.-Nr.: BG-HHC K 196/79, in: Deutsche Digitale Bibliothek, Berlinische Galerie – Museum für Moderne Kunst 2020, URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6ZNVLTOPSVXIC2NBVXNVPZC3HCZISG2G?query=Karl+Jakob+Hirsch&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=LZPQUV265JLIJ4LQJSJAM5EZEQCK3BNCS&lastHit=lasthit&hitNumber=7> (23.06.2020).

⁹³⁰ Nündel 1981, S. 19.

⁹³¹ Riha, Schäfer 1994, S. 361.

⁹³² Für Schwitters' Dichtung wird in der vorliegenden Arbeit der allgemeinere Begriff der „abstrakten“ Dichtung verwendet. Dies soll eine Vereinfachung ermöglichen, da in dieser kunsthistorischen Dissertation keine literaturwissenschaftliche Debatte über die Kategorisierung von Schwitters' Dichtung geführt werden kann. Die Auswahl des Begriffes der „abstrakten“ Dichtung beruht auf Gero von Wilperts Ausführungen in dem „Sachwörterbuch der Literatur“, in denen Schwitters genannt wird: Abstrakte Dichtung habe „ihre Wurzeln in einzelnen Versen, [...], die klang-musikal. Effekte ohne Sinngehalt bieten“. Sie sei „Literarisiert in der darauf aufbauenden absoluten Wortkunst des Dadaismus (H. Arp, K. Schwitters)“. (Von Wilpert, Gero: Abstrakte Dichtung, in: Von Wilpert 2013, S. 3–4, hier: S. 3.) In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „abstrakte“ Dichtung bewusst gewählt – unter anderem soll dies einer fälschlichen Kategorisierung von Schwitters' Alleinstellung der „Merz“-Dichtung unter den Oberbegriff der kubistischen Dichtung vorbeugen. Von Wilpert bezeichnet den Kubismus in der Literaturwissenschaft explizit als „Nebenströmung zur gleichnamigen Richtung der mod. Kunst seit 1908“. (Von Wilpert, Gero: Kubismus, in: Von Wilpert 2013, S. 442.)

⁹³³ Riha, Weber (Hg.) 1991, Umschlag. 1936 wurde Spengemann von den Nationalsozialisten „verhaftet und zu drei Jahren Zuchthaus verurteilt“. (Riha 1991, S. 104.)

Der Protagonist in Spengemanns grotesken Roman „Ypsilon“, den er am 13. April 1924 fertigstellte,⁹³⁴ entspricht in seiner Problematik dem Zeitgeist, der auch für Schwitters mitbestimmend wurde:

„Er habe es satt – sagte er – dazusitzen und zu grübeln. Er wolle Freude in sich und um sich haben. Spielen! Spielen! Ein Schützenfest! [...] wenn Ypsilon nicht grübeln will, wird er dennoch das Problem lösen. Er wird es lösen, ohne es zu wollen. Er wird es lösen einfach dadurch, daß er da ist. Spielen, spielen! – o, er war schon auf dem rechten Wege!“⁹³⁵

In einem Brief an Christof Spengemann aus dem Jahre 1946 formuliert Schwitters die Bedeutung, die die Dimension des Spielens im Leben habe: „Das Ziel ist Ernst, der Weg humorvoll. Oder sarkastisch. Oder Spiel. [...] Wir spielen, bis uns der Tod abholt.“⁹³⁶

Für „Ypsilon“ ist der „Ernst der Zeit“⁹³⁷ ebenfalls mit dem Spiel verbunden. Im Roman erklärt der Protagonist: „Der Ernst der Zeit besteht darin, daß Sie nicht begreifen./,Ich bestehe darauf, daß Sie begreifen lernen./,Und Sie bestehen nur dann das Spiel, wenn Sie an meinem Ernst zu zweifeln aufhören.“⁹³⁸

Die Romanfigur „Ypsilon“ verteidigt das spielerische Element bei bestehender Ernsthaftigkeit ebenso wie Kurt Schwitters. Diese Lebensphilosophie scheint für Schwitters und Spengemann eine wesentliche Wahrheit bedeutet zu haben. Schwitters' experimentelle Kunst zeichnet sich durch eine spielerische Auseinandersetzung mit Gestaltungsprinzipien und Material aus. So wie die Romanfigur Ypsilon folgte er dem Spielen zur Problemlösung auf ästhetischer und gestalterischer Ebene.⁹³⁹

Das Vokabular, das Spengemann bei der Erzählung des Protagonisten in seinem Roman verwendete, entspricht nicht nur hinsichtlich des „Spieles“ demjenigen, das auch Schwitters wählte. Ein Hindernis auf „Ypsilons“ Weg sind „die Fesseln der Menschheit“, von denen sich der Protagonist zu befreien versucht.⁹⁴⁰ Dieses Ziel verfolgte prinzipiell auch Schwitters in „Merz“.⁹⁴¹

Christof Spengemanns Freundschaft zu Kurt Schwitters begann im Jahr 1917.⁹⁴² Die lebenslange⁹⁴³ Verbundenheit war geprägt durch eine gemeinsame Haltung gegenüber der Kunstkritik⁹⁴⁴ und der Dichtung. Anna Blume spielte dabei als wieder-

⁹³⁴ Riha 1991, S. 104.

⁹³⁵ Spengemann 1991, S. 66.

⁹³⁶ Kurt Schwitters an Christof Spengemann, 24.7.1946, in: Briefe 1974, S. 210.

⁹³⁷ Spengemann 1991, S. 20.

⁹³⁸ Spengemann 1991, S. 21.

⁹³⁹ Zur Parallele zwischen Ypsilon und Schwitters: Von Campe 2018, S. 3f.

⁹⁴⁰ Spengemann 1991, S. 18.

⁹⁴¹ „Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können.“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 77.)

⁹⁴² Riha 1991, S. 97.

⁹⁴³ Riha 1991, S. 97.

⁹⁴⁴ Vgl. dazu: Riha 1991, S. 98.

kehrender Bezugspunkt innerhalb der Freundschaft eine zentrale Rolle.⁹⁴⁵ Schwitters und Spengemann dichteten gemeinsam⁹⁴⁶ – die Verbindung zwischen ihnen ist besonders im Roman „Ypsilon“ spürbar.⁹⁴⁷

Statt eines Vorworts schreibt Spengemann für den Roman „Ypsilon“ „Regie-Bemerkungen“. Darin erläutert er den historischen Kontext des Romans, der „zur Zeit der großen Revolution!“⁹⁴⁸ spiele. Die Formulierung, in der die Novemberrevolution als „große“ Revolution bezeichnet wird, erinnert an Schwitters' Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“, in der die „Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution in Revon“⁹⁴⁹ erzählt werden.

In „Ypsilon“ sucht der Protagonist nach Antworten auf grundlegende philosophische Fragen – die Romanfigur sucht nach Erkenntnis und nach Wahrheit.⁹⁵⁰ Karl Riha zitiert im Nachwort zu der Erstveröffentlichung des Romans eine Erklärung von Spengemann, „eine zusätzliche Notiz, eine Art Prospekt-Text“⁹⁵¹:

„Ypsilon ist der um die Erkenntnis der Kunst ringende Mensch um 1918. [...] Es ging damals um die Klarlegung des Begriffes ‚Kunst und Schaffen‘; um eine Anschauung, die außerhalb aller bürgerlichen Kunstvorstellungen, – ja, unter Zurückstellung alles künstlerisch Sekundären entstand. Der reine Kunstgedanke sollte eindeutig herausgestellt werden. [...] Ich sehe auch in der damaligen Produktion eine Polemik über dieses Thema. Fast alles, was damals im Kreise der wirklich Lebendigen entstand, war eine Auseinandersetzung mit sich selbst über das Phänomen ‚Kunst‘./Der gemeinhin unsinnige l'art-pour-l'art-Standpunkt war damals eine Notwendigkeit und führte zur Erkenntnis der reinen, künstlerischen Konzeption, Denkweise, der Mittel und Arbeitsmethoden./Ypsilon setzt sich solchermaßen mit sich selbst und den Dingen auseinander. Indem ich ihn hinstellte, setzte ich mich ebenfalls mit mir und den Dingen auseinander, – es war der Status von 1921.“⁹⁵²

⁹⁴⁵ „Der inspirative Auslöser und ein anhaltend-kreatives Bindeglied war ‚Anna Blume‘.“ (Riha 1991, S. 97.)

⁹⁴⁶ Riha 1991, S. 99.

⁹⁴⁷ Karl Riha etwa formuliert: „Spengemanns ‚Ypsilon‘ ist ein großer Wurf aus dem Geiste des Merz-Autors oder – richtiger gesagt – aus dem Geist jener engen Freundschaft zwischen Kurt Schwitters und Christof Spengemann im Namen ‚Anna Blumes‘.“ (Riha 1991, S. 105f.)

⁹⁴⁸ Spengemann 1991, S. 16. Gemeint ist die Revolution im Jahre 1918: „in dieser Minute ist die große Revolution von 1918 ausgebrochen!“ (Spengemann 1991, S. 15.)

⁹⁴⁹ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 29.

⁹⁵⁰ „Wenn Ypsilon vor sich hin denkt ‚wir wissen es nicht‘, so ist das die Erkenntnis der eigenen Unvollkommenheit. Immerhin hat er die Augen dem Licht zugekehrt. Sagt er aber zu seinen Freunden ‚Die Wahrheit ist ein ewiges Fragezeichen‘, so hat er das Licht im Rücken. Denn anständigerweise dreht man seinen Freunden das Gesicht zu, wenn man mit ihnen spricht.“ (Spengemann 1991, S. 26f.) An anderer Stelle heißt es: „Und Ypsilon sagte: ‚Die Wahrheit ist ein ewiges Fragezeichen. Wir wissen es nicht. Am siebenten Tage schuf Gott das Fragezeichen.‘“ (Spengemann 1991, S. 19.)

⁹⁵¹ Riha 1991, S. 104.

⁹⁵² Spengemann o. J., zitiert nach: Riha 1991, S. 105.

An späterer Stelle soll die philosophische Dimension in Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst erörtert (siehe Kapitel 6). Es wird sich zeigen, dass Spengemanns philosophische Sehnsucht einer Deutung von Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst entspricht, nach der dieser als Erkenntnisweg verstanden werden kann.

3.7 „An Anna Blume“

In den besprochenen Erzählungen, die Schwitters in der ersten Zeit nach der Erfindung von „Merz“ schrieb, tauchen einige Figuren immer wieder auf. Die besprochenen Bildbeispiele ergänzen die Gesamtheit der wiederkehrenden Motive: Schwitters errichtete sukzessive eine ganze „Merz“-Welt. Anna Blume ist deren bekannteste Protagonistin. Schwitters verarbeitete diese Figur in Gedichten, in Erzählungen und in Briefen. Besonders in den Briefen an Christof Spengemann taucht Anna Blume, wie oben erörtert, immer wieder als verbindendes Element der beiden Freunde auf. So lautet Schwitters' Grußformel an Spengemann beispielsweise „Geliebter Bruder in Anna!“⁹⁵³. Da Schwitters sich mit „Merz“ identifizierte, identifizierte er sich konsequenterweise ebenso mit den Figuren der „Merz“-Welt – einen Brief unterzeichnet er mit „Kurt Anna Schwitters“.⁹⁵⁴

Das „Merzgedicht 8“ „Die Zwiebel“ lässt sich nicht nur anhand des Titels, sondern vor allem anhand der Figuren und Motive in den Kanon der „Merz“-Welt einreihen, zu der Anna Blume oder Franz Müller gehören. Der Ich-Erzähler in „Die Zwiebel“ ist eine Figur aus der „Merz“-Welt mit dem Namen Alves Bäsensiel. Die Prinzessin, die in der Erzählung dem beschriebenen Spektakel der Schlachtung beiwohnt, begrüßt den Ich-Erzähler mit den Worten: „Wie schön bist du, Alves Bäsensiel, ein schöner Mann!“⁹⁵⁵ In „Franz Müllers Drahtfrühling“ weist Schwitters auf die Verbindung zu der Figur Alves Bäsensiel in „Die Zwiebel“ hin.⁹⁵⁶

Eine der beiden Mägde, die bei der Schlachtung in „Die Zwiebel“ mithelfen sollen, trägt den Namen Anna.⁹⁵⁷ Dass es sich bei dieser Anna um Anna Blume handelt, ist anzunehmen. Darüber hinaus taucht Anna Blume an weiteren Stellen in „Die Zwiebel“ auf.⁹⁵⁸

⁹⁵³ Kurt Schwitters an Christof Spengemann, 10.4.20 [Poststempel], in: Briefe 1974, S. 24.

⁹⁵⁴ Kurt Schwitters an Hans Arp [Vor 12.5.1921], in: Briefe 1974, S. 50.

⁹⁵⁵ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 23.

⁹⁵⁶ „Unter der Menge, [...] befindet sich übrigens noch ein Fremdling. Keiner kennt ihn. Der Autor verrät, daß er Alves Bäsensiel heißt. [...] Es ist dieser derselbe Alves Bäsensiel, der meinen verehrten Lesern aus seiner Erzählung von der Zwiebel her bekannt ist: ‚Es war ein begebenwürdiger Tag, an dem ich geschlachtet werden sollte.‘“ (Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 29f.)

⁹⁵⁷ „Die vier Russen, Anna und Emma machten sich bereit für Handreichungen.“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 23.)

⁹⁵⁸ „(Veritas vincit, mit Anna Blume in der Hauptrolle.)“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 25.); „(Anna Blume bleibt hart.)“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 27.)

Das Gedicht „An Anna Blume“ trug maßgeblich zu Schwitters' „Durchbruch im Jahre 1919“ bei.⁹⁵⁹ In diesem Gedicht kulminieren Schwitters' frühe „Merz“-Ideen in einer humoristischen Weise, sodass „An Anna Blume“ einen Überblick darüber vermitteln konnte, was „Merz“ war.

Anna Blume ist die weibliche Protagonistin der „Merz“-Welt. In „Die Zwiebel“ werden Standhaftigkeit und Klugheit als ihre Charaktereigenschaften erwähnt.⁹⁶⁰ Steegemann erinnert 1920 an den Erfolg und das Aufsehen seiner Veröffentlichung des Buches „Anna Blume/Dichtungen von Kurt Schwitters“⁹⁶¹ „rechtzeitig zu Sylvester 1919/20“⁹⁶². „Anna Blume. Dichtungen“ war Schwitters' „erste selbstständige Buchveröffentlichung.“⁹⁶³ Diese erschien 1919 in Band 39/40 der Reihe „Die Silbergäule“ im Paul Steegemann-Verlag in Hannover.⁹⁶⁴

Die Veröffentlichung „Anna Blume. Dichtungen“ wurde vielfach als skandalös empfunden, sodass Christof Spengemann in „Der Zweemann, 1920“ „Die Wahrheit über Anna Blume. Kritik der Kunst, Kritik der Kritik, Kritik der Zeit“ veröffentlichte. Er verteidigt Schwitters in dieser Schrift und erklärt „An Anna Blume“ durch eine Kontextualisierung mit dem Dadaismus und der Zeit. Dieser konnte sich der Deutung von Spengemann anschließen.⁹⁶⁵

Da „An Anna Blume“ als bekannteste „Merz“-Dichtung gilt, wurde sie bereits vielfach besprochen. Im Folgenden werden fünf zentrale Aspekte und Deutungsversuche vorgestellt.

⁹⁵⁹ Elderfield 1987, S. 33.

⁹⁶⁰ „Ich wußte, daß ich hier nicht gutmütig sein durfte, an der Gutmütigkeit erkennt man den Dummen. (Anna Blume bleibt hart).“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 27.)

⁹⁶¹ Steegemann 1920, S. 11.

⁹⁶² Steegemann 1920, S. 11. Dazu: „Dieses Werk hat inzwischen die 10. Auflage erreicht. Schwitters und ich haben beinahe einen ganzen Wäschekorb voll Kritiken, Briefe, Karten u.s.w. erhalten.“ (Steegemann 1920, S. 11.)

⁹⁶³ Anhang, Anna Blume. Dichtungen, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 890.

⁹⁶⁴ Anhang, Anna Blume. Dichtungen, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 890. Die Ausgabe ist digital verfügbar: Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919 (siehe Literaturverzeichnis). „Die erste Auflage war „[...] innerhalb von drei Monaten vergriffen, was vermutlich auch den Bemühungen des Verlegers zu verdanken war. Steegemann hatte bereits im Vorfeld durch eine massive Versendung von Werbezetteln und Besprechungsgesuchen an regionale und überregionale Zeitschriften auf Anna Blume. Dichtungen aufmerksam gemacht. [...] besonders das gerne zitierte Gedicht An Anna Blume wurde als exemplarischer Ausdruck des Dadaismus wahrgenommen und entsprechend häufig ablehnend oder (seltener) befürwortend kommentiert. Steegemann selbst vermarktete den Band und seinen Autor in der Folge ausdrücklich unter dem Schlagwort Dada; [...]. Die zweite Auflage verkaufte sich dennoch nur schleppend.“ (Anhang, Anna Blume. Dichtungen, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 890.)

⁹⁶⁵ Anhang, Die Wahrheit über Anna Blume. Kritik der Kunst, Kritik der Kritik, Kritik der Zeit, in: Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 890. Online verfügbar unter: URL: http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Die_Wahrheit_uber_Anna_Blume/index.htm und http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Die_Wahrheit_uber_Anna_Blume/index2.htm (25.03.2020.) Für die vorliegende Arbeit wurde folgende Ausgabe verwendet: Spengemann 1920.

Der erste Aspekt umfasst das Collage-Verfahren, nach dem „An Anna Blume“ entstanden ist. Nündel stellt den „Herstellungsprozess“ der Anna Blume in den Kontext des „Merzens“. Ähnlich wie das erste „Merzbild“ sei auch Anna Blume anhand eines vorgefundenen „Materials“ erfunden worden. Schwitters habe den Satz „Anna Blume hat ein Vogel“ an einer Planke gelesen und danach sein Gedicht geformt.⁹⁶⁶

Der zweite Aspekt betrifft „An Anna Blume“ als Werk der Befreiung und als Zeitdokument. Obwohl Nündel das reine Spiel mit Sprachelementen in Anna Blume erkennt, sieht er in der Dichtung ein Zeitdokument.⁹⁶⁷ Anna Blume sei ein Ergebnis des oben beschriebenen spielerischen Elementes in Schwitters' Kunst gewesen. So habe das Sprachexperiment in „An Anna Blume“ die Befreiung des Wortes aus dem Bedeutungskontext ermöglicht.⁹⁶⁸ In diesen Grundannahmen folgt Nündel der Darstellung von Christof Spengemann, der Anna Blume zum „Zeitdokument“⁹⁶⁹ erklärt und diese Befreiung durch Anna Blume postuliert.⁹⁷⁰

Ein dritter Aspekt der Deutung von „An Anna Blume“ beruht auf der weiter oben erörterten Grundannahme der „Bürgerlichkeit“ von Schwitters. John Elderfield behandelt die „Bürgerlichkeit“ in „An Anna Blume“. Werner Schmalenbach folgend, beschreibt er die Lächerlichkeit der „Bürgerlichkeit“, die in „An Anna Blume“ durch den Bezug zur Sentimentalität und zur Sprachform entsteht.⁹⁷¹ In diesem Sinne deutet Elderfield die Farbe Grün, die Anna Blume am Schluss des Gedichtes annimmt.⁹⁷² Diese Farbe vereine einerseits die romantische Ebene als traditionelle „Farbe romantischer Liebe“ in der deutschen Sprache und andererseits die Symbolhaftigkeit der Natur, der in diesem Fall eine Vorstellung von Magie anhafte. Schwitters kombiniere diese Ebenen mit dem Alltäglichen, sodass die „Merz“-typische Gegensätzlichkeit entstehe.⁹⁷³ In diesem Zusammentreffen scheinbarer Gegensätze erkennt Elderfield die Ambivalenz in „An Anna Blume“: „Er feiert diese Kräfte, selbst wenn er sie ironisiert, indem er zugibt, daß der Glaube an sie leicht in bürgerliche Rührseligkeit umschlagen kann.“⁹⁷⁴

Die Gegenüberstellung einer romantiserten Naturvorstellung und einer „rationalen Alltagswelt“⁹⁷⁵ steht in Verbindung mit einer umwelthistorischen Entwick-

⁹⁶⁶ Nündel 1981, S. 40.

⁹⁶⁷ „Es scheint das Anna Blume-Gedicht tatsächlich einen entscheidenden Zug der geistigen Verfassung seiner Zeit getroffen zu haben. Es spiegelt das Mißtrauen gegenüber der Tradition, den Verlust der Identität, ohne daß neue Orientierungsmuster in Sicht wären. Diese Unsicherheit drückt sich aus in den vielfachen Brechungen, Widersprüchen und Paradoxien der Anna Blume.“ (Nündel 1981, S. 39.)

⁹⁶⁸ Nündel 1981, S. 39.

⁹⁶⁹ Spengemann 1920, S. 5.

⁹⁷⁰ „In seiner ungewollten Wirkung, die einmal erfolgen muß, wird der Kunsttyp Anna Blume befreiend sein für Leben und Kunst. Dann ist sein kosmischer Zweck erfüllt.“ (Spengemann 1920, S. 25.)

⁹⁷¹ Elderfield 1987, S. 40.

⁹⁷² „[...] du liebes grünes Tier, ich liebe dir!“ (Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5).

⁹⁷³ Elderfield 1987, S. 41.

⁹⁷⁴ Elderfield 1987, S. 41.

⁹⁷⁵ Elderfield 1987, S. 41.

lung nach 1800⁹⁷⁶, die ihren Ursprung in der sozialen Dysbalance der Industrialisierung hatte. Durch die größer werdenden Gruppen der Arbeiter oder Beamten, die neben die Gruppen der Bürger, Bauern und Adelige getreten waren, veränderte sich das gesamtgesellschaftliche Verhältnis zur Natur. Dieses unterschied sich je nach sozialer Schicht. Schwitters' Dichtungen, deren Ironie durch ein romantisierendes „Naturidyll“ funktioniert, sind Ausdrucksformen der Zeit, in der kaum „Raum für romantische (Ver)Stimmungen“ existierte: „das Menschenferne gilt als schön, weil ursprünglich, und deshalb schützenswert; [...]“⁹⁷⁷

Elderfield sieht eine Verbindungslinie zwischen der romantischen Prägung von „An Anna Blume“ und der Bürgerlichkeit bei Schwitters: „Das romantische Ideal wird weniger parodiert als in eine Klischeesprache umgewandelt, wodurch die romantische Liebe auf ein bürgerliches Konsumprodukt reduziert und dies bürgerliche Konsumprodukt (Anna selbst) aus der Realität in eine private Scheinwelt romantischer Phantasie gehoben wird.“⁹⁷⁸ Elderfields Erörterung von „An Anna Blume“ entspricht der Auffassung der frühen Schwitters-Forschung, in der die Dichotomie zwischen Anti-Bürgerlichkeit und Bürgerlichkeit als Grundlage zur Erklärung von Schwitters' Werk diente.⁹⁷⁹

Elderfields und Schmalenbachs Deutung liegt eine Wahrheit zu Grunde, die ohne die begriffliche Zuordnung des „Bürgerlichen“ auskommen könnte: Die Spannung, die als Gegensatz zwischen „bürgerlich“ und „anti-bürgerlich“ empfunden wurde, lässt sich auch verstehen als eine gewisse „Idylle“, die Schwitters sowohl im bildnerischen als auch im dichterischen Bereich schuf, um sie anschließend immer wieder zu konterkarieren. Besonders im dichterischen Bereich ist dies bereits früh ein Charakteristikum, das seinen anfänglich kurzen Gedichten Humor und einen gewissen Charme verleiht.

Schwitters' ironisierender Humor, mit dem er eine vermeintliche Idylle zerstört, kündigte sich bereits 1913 in dem Gedicht „Unter Blütenbäumen“ an. Zunächst wird darin über vier Strophen ein Frühlingsidyll geschaffen. Schwitters verwendet dafür typisierte Beschreibungen wie „lieblich süßen Träumen,/Die süßer nie ein Herz gefühlt“ oder „Und lauschten auf entferntes Klingen/Der großen Frühlingsharmonie“.⁹⁸⁰ Im letzten Vers wird das geschaffene Idyll humoristisch gebrochen: „Ein Vogel flog hinaus ins Land,/Es flog auf meinen Hut herunter/Ich nahm den Hut in meine Hand./,Laß sitzen‘, sprach mein Freund, ,laß sitzen,/im Hause nimm es sauber weg;/Denn würdest Du es jetzt abspritzen,/Dann gäb' es einen Vogel-dreck.“⁹⁸¹

⁹⁷⁶ Laufer/Steinsiek 2012, S. 32.

⁹⁷⁷ Laufer/Steinsiek 2012, S. 32.

⁹⁷⁸ Elderfield 1987, S. 41.

⁹⁷⁹ „Kurzum, es ist sowohl ironisch als auch idealistisch, sowohl avantgardistisch als auch bürgerlich – wie Schwitters selbst.“ (Elderfield 1987, S. 41.)

⁹⁸⁰ Schwitters, Unter Blütenbäumen, 1913, S. 34.

⁹⁸¹ Schwitters, Unter Blütenbäumen, 1913, S. 34.

Ein Vogel nähert sich dem Hut des Ich-Erzählers – der Bezug zu dem bekannten Volkslied „Kommt ein Vogel geflogen“ ist deutlich. Allerdings landet nicht der Vogel, sondern „es“ auf dem Hut. Der Freund rät dann zu einer Reinigung „im Hause“, damit es keinen „Vogeldreck“ gebe. – Das Lauschen der „großen Frühlingsharmonie“ „Unter Blütenbäumen“⁹⁸² wird offenbar dadurch gestört, dass auf dem Hut des Ich-Erzählers Vogelkot landet. Die harmlose alltägliche Komik der Situation wird durch das Reimschema gesteigert.

Der vierte Aspekt, der in der Schwitters-Forschung zu „An Anna Blume“ zu finden ist, bezieht sich auf einen Mordfall. Bernd Rauschenberg legt schlüssig dar, dass der Name Anna Blume auf eine Raubmordserie zurückzuführen ist, die sich zwischen Hannover, Celle und Eschede ereignete. Dorothea Buntrock, eine unverheiratete Stellenvermittlerin, und ihr mehrfach vorbestrafter Begleiter, der Agent Fritz Kaltengut, ermordeten gemeinsam die 17-jährige Dora Vogel, die sich auf die betrügerische Stellenanzeige im Hannoverschen Tageblatt im August 1912 gemeldet hatte.⁹⁸³ Auf dieselbe Weise wurde auch die unverheiratete Emma Kiste aus Minden ermordet.⁹⁸⁴ Am 27. Mai 1914 wurde das Mörderpaar nach einem Geständnis von Dorothea Buntrock hingerichtet. „Dorothee Buntrock nannte sich als ‚Stellenvermittlerin‘ in Hannover – Anna Blume.“⁹⁸⁵ Rauschenberg vermutet, dass Schwitters, den Bericht über diesen Fall in einem Collage-Verfahren zerschnitt und neu zusammensetzte.⁹⁸⁶ In seinem Beitrag legt er die Zusammenhänge so überzeugend dar, dass kaum ein Zweifel daran bestehen kann, dass der Name „Anna Blume“ auf die Raubmordserie zurückzuführen ist. Stichpunktartig werden im Anschluss einige der von Rauschenberg zusammengetragenen Belege angeführt und die entsprechenden Zeilen aus „An Anna Blume“ in Klammern hinzugefügt: Beide Morde sowie die Hinrichtung fanden am 27. eines Monats statt. („O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne“⁹⁸⁷); Dorothee Buntrocks Geburtsort war Kirchbrak. („ – laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht“⁹⁸⁸); Dorothea Buntrock trug die Kleider und den Hut der Ermordeten. („Du trägst den Hut auf deinen Füßen“⁹⁸⁹); der erste Teil des Namens „Buntrock“ „erklärt die bunte Farbenhäufung in den Zeilen 18 und 19“⁹⁹⁰; die Farbe Rot, die an Blut erinnert, ist mit Anna Blume verbunden. („deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt“⁹⁹¹); die Preisfrage nach der Farbe des Vogels geht auf den Namen der Ermordeten Dora Vogel zurück. („Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel./2. Anna Blume ist rot./3.

⁹⁸² Schwitters, *Unter Blütenbäumen*, 1913, S. 34.

⁹⁸³ Rauschenberg 1991, S. 22f.

⁹⁸⁴ Rauschenberg 1991, S. 21.

⁹⁸⁵ Rauschenberg 1991, S. 24.

⁹⁸⁶ Rauschenberg 1991, S. 24.

⁹⁸⁷ Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, 1919, S. 5.

⁹⁸⁸ Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, 1919, S. 5.

⁹⁸⁹ Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, 1919, S. 5.

⁹⁹⁰ Rauschenberg 1991, S. 25.

⁹⁹¹ Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, 1919, S. 5.

Welche Farbe hat der Vogel?⁹⁹²); der Mörder hieß Kaltengut. („Das gehört (beiläufig) in die kalte Glut“⁹⁹³); die Wortschöpfung „Glutenkiste“ ist eine Verbindung aus dem Namen des Mörders und der ermordeten Emma Kiste. („Das gehört (beiläufig) in die Glutenkiste“⁹⁹⁴); die Lesbarkeit des Namens Anna von hinten entspricht der Ermordung, bei der das Mörderpaar Dora Vogel von hinten überfiel. („[...] du bist von hinten wie von vorne: „a-n-n-a““⁹⁹⁵); Rauschenbach nennt weitere Belege dieser Art.⁹⁹⁶

Darüber hinaus stellt Rauschenberg anhand einiger Beispiele fest, dass zwar das Gedicht „An Anna Blume“ nicht unbedingt mit Gewalt in Verbindung stehen müsse, die Figur Anna Blume in anderen Schwitters-Texten jedoch häufig mit Gewaltakten konnotiert sei.⁹⁹⁷ In „Die Zwiebel“ tauchen die Namen Anna und Emma beispielsweise in Verbindung mit der Schlachtung des Protagonisten auf.⁹⁹⁸

Die Geschichte der Dorothea Buntrock könnte Schwitters auch biografisch berührt haben: In einem Prozessbericht der Celleschen Zeitung vom 24. Juni 1913 sei zu lesen gewesen, dass Kaltengut die Tat geleugnet habe und Buntrock beschuldigt habe, eine Affaire mit Ludwig Bartels gehabt zu haben. Ludwig Bartels war ein Klassenkamerad von Kurt Schwitters.⁹⁹⁹

Nach dem Ersten Weltkrieg führte die Notlage des Landes zu einem Anstieg der Kriminalität. In diesem neu entstandenen Konfliktfeld ist die Raubmordserie des Paares Kaltengut/Buntrock als „Ausdruck eines nicht mehr vorhandenen Minimalkonsenses über grundlegende soziale Normen und moralische Wertvorstellungen“¹⁰⁰⁰ zu verstehen.

Ein fünfter Aspekt zu „An Anna Blume“ bezieht sich auf das Palindrom „A-N-N-A“: „Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du/Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von vorne: „a-n-n-a“.“¹⁰⁰¹ Dies stellt zum einen ein spielerisches Sprachphänomen dar, das anderen Wortspielen in der „Merz“-Welt entspricht. Zum anderen sind Bezüge auf die „figürliche Erscheinung“ oder „sexuelle Ge-

⁹⁹² Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5.

⁹⁹³ Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5.

⁹⁹⁴ Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 6.

⁹⁹⁵ Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 6.

⁹⁹⁶ Vgl. Rauschenberg 1991, S. 24–26.

⁹⁹⁷ Vgl. Rauschenberg 1991, S. 26f. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht „Nennen Sie es Ausschlachtung“ (um 1919), in dem die Schlachtung der Anna Blume thematisiert wird. (Schwitters, Nennen Sie es Ausschlachtung, um 1919, S. 64.)

⁹⁹⁸ „Anna und Emma, die beiden Mägde, [...]“ (Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 22.)

⁹⁹⁹ Rauschenberg 1991, S. 28. An anderer Stelle wird Carl Behrens als Geliebter genannt: „Er [Kaltengut, A. L. v. C.] leugnete beharrlich, an den Mordtaten beteiligt zu sein, er sei der bestimmten Ansicht, dass der frühere Liebhaber der Buntrock, Carl Behrens, der vor einigen Monaten nach Amerika gegangen, der Mörder sei; der von Erbe angetretene Alibibeweis misslang aber vollständig.“ (Friedländer 2013, S. 148.) In der Abiturientenliste des Jahrgangs von Kurt Schwitters (1908) taucht Carl Behrens nicht auf, dafür aber Ludwig Bartels. (Vgl. Nündel 1981, S. 12.)

¹⁰⁰⁰ Mlynek 1994, S. 414. Mlynek nennt nicht diese Raubmordserie, sondern den Anstieg anderer Kriminalität, beispielsweise Diebstähle.

¹⁰⁰¹ Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 6.

wohnheiten“ möglich.¹⁰⁰² Wie Heißenbüttel bemerkt, ist es die „Mehrdeutigkeit“ des Gedichtes, die „An Anna Blume“ „in eine Kippsituation“ bringt.¹⁰⁰³

3.8 Resümee II: Die Übertragung der „realen“ Welt auf „Merz“

Grundsätzlich konnte die These bestätigt werden, nach der Schwitters sein gesamtes „real“ existierendes Umfeld in die „Merz“-Welt übertrug. Dieser Vorgang schloss Materialien aus der Industrie oder Alltagswelt ebenso ein wie historische Ereignisse, gesellschaftliche Mechanismen, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, die Religion oder den menschlichen Körper. Aufgrund dieser umfassenden Vorgehensweise bei der Übertragung der „realen“ Welt auf die „Merz“-Welt verschwimmen in Schwitters' Werk die Grenzen zwischen Motivik und „dinglichem“ Materialgebrauch. Die Übertragung von industriellem oder kommerziellem Material in die „Merz“-Kunst ist optisch schneller nachzuweisen als die Übertragung der kontextbezogenen Motivik. Das Erstere steht in Verbindung zu den theoretischen Überlegungen zur Materialität bei Schwitters (siehe Kapitel 3.1.1).

Kemp stellt für die „legitimierten Werkstoffe des 20. Jahrhunderts“¹⁰⁰⁴ fest, dass sich die Wertschätzung dieser Materialien „nicht als Ergebnis traditioneller Bindungen und nicht als Produzenten neuer gesellschaftlicher Gebrauchsweisen von Material“ entwickelte, sondern aus ästhetischen Gründen.¹⁰⁰⁵ Diese Formulierung ermöglicht Schlussfolgerungen für Schwitters' Materialverwendung. In den vorausgehenden Ausführungen deutete sich an, dass Kemps Feststellung für Schwitters' Materialgebrauch nur teilweise zutrifft: Tatsächlich verwendete Schwitters das Material abstrakt und arbeitete mit dessen ästhetischen Bedingungen. Der zweite Teil in Kemps Feststellung kann auf Schwitters nicht absolut angewendet werden. Wenn Kemp ein „Ergebnis traditioneller Bindungen“¹⁰⁰⁶ von Materialien beschreibt, meint er die kunsthistorisch geprägte traditionelle Bindung. In den vorausgehenden Kapiteln wurde mehrfach angedeutet, dass Schwitters Materialien durchaus als „Ergebnis traditioneller Bindungen“¹⁰⁰⁷ verwendete – allerdings nicht im kunsthistorischen Sinne. Ein Beispiel dafür ist die industrielle Pumpe, die Schwitters zu einem Kunstprodukt erhob: Für die Ideen zur „Kultpumpe“ und „Gedankenpumpe“ arbeitete Schwitters mit den „traditionellen“ Funktionen einer Pumpe – allerdings

¹⁰⁰² Heißenbüttel 21987, S. 44.

¹⁰⁰³ Heißenbüttel 21987, S. 44.

¹⁰⁰⁴ Kemp 1975, S. 33.

¹⁰⁰⁵ Kemp 1975, S. 33. Kemp meint hier nicht Schwitters, sondern stellt eine allgemeine Feststellung für das 20. Jahrhundert auf, die im Grundsatz korrekt ist. Das Zitat wird hier nicht verwendet, um es zu widerlegen. Vielmehr dient es einer differenzierten Annäherung an die Art der Materialverwendung bei Schwitters.

¹⁰⁰⁶ Kemp 1975, S. 33.

¹⁰⁰⁷ Kemp 1975, S. 33.

nicht im kunsthistorischen, sondern im industriellen und maschinellen Sinne. Schwitters unterschied nicht zwischen den Stoffen, die durch eine industrielle Pumpe gefördert wurden und solchen Aspekten, die eher einer „geistigen“ Sphäre angehören (wie der „Kult“ oder die „Gedanken“) – beide Kategorien können in Schwitters’ „Merz“-Welt „gepumpt“ werden. Dieser Übertragung von maschinellen Funktionen in der Industrie auf geistige und kulturelle Ebenen in „Merz“ entspricht die Übertragung ideologischer Aspekte des Krieges auf „Merz“. Schwitters beanspruchte für „Merz“ dieselben weltumspannenden Dimensionen, die für den Ersten Weltkrieg galten. So lassen sich die Mobilisierung aller Kräfte und das Moment der Utopie sowohl in der Ideologie des Krieges als auch in der Theorie von „Merz“ finden (siehe Kapitel 3.1.4).

Kemps Feststellung, dass die Materialerweiterung in der Kunst des 20. Jahrhunderts keine neuen „Gebrauchsweisen von Material“¹⁰⁰⁸ in der Gesellschaft zur Folge haben würden, ist für Schwitters’ „Merz“-Utopie nicht gültig. Schwitters’ Streben war die Erschaffung einer „Merz“-Welt, die nicht im Gegensatz zu einer „realen“ und „alltäglichen“ Welt stehen sollte. Die Idee war eine umfassende Realität unter dem Begriff „Merz“: „Die Merz-Bühne strebt fort von der Kunstgattung zur Verschmelzung im Gesamtkunstwerk. Mein letztes Streben ist die Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde.“¹⁰⁰⁹ Zur Erfüllung dieses Strebens war es notwendig, die Materialien „als Produzenten neuer gesellschaftlicher Gebrauchsweisen von Material“¹⁰¹⁰ zu verwenden, denn eine Welt, die in „Merz“ aufgehen würde, würde neue Umgangsformen mit dem Material benötigen, die nicht nur den künstlerischen Bereich, sondern auch den gesellschaftlichen betreffen würden: Wenn Kunst und Gesellschaft eins werden sollen, muss Material in diesen Kategorien auf gleiche Weise behandelt und bewertet werden. Diesem Zweck diente die Ver- und Umwertung in „Merz“ (siehe Kapitel 3.1.2).

Der Materialgebrauch in „Merz“ steht in direktem Zusammenhang mit der Industrialisierung in Hannover. Dabei ist das Verhältnis zu technischen und maschinellen Entwicklungen der Zeit entscheidend. Die Gewalt der Maschinen stellte sich sowohl in der Realität als auch in Schwitters’ Werk ambivalent dar. Einerseits ist in Schwitters’ Œuvre die traditionelle Skepsis gegenüber den Neuerungen der Technik spürbar. Andererseits zeigt sich, besonders in Schwitters’ bildnerischem Werk, die Faszination für maschinelle Vorgänge, die von Schwitters zum ästhetischen Prinzip erhoben wurde (siehe Kapitel 3.1.4 und 3.1.5). Zudem kann die Maschine in Schwitters’ „Merz“-Werk als Schnittstelle zwischen Wirtschaft, Industrie und Kultur verstanden werden. Die Abhängigkeit der Kulturpolitik Hannovers von der Wirtschaft war an die Erfolge der Industrie gebunden, die wiederum auf die Funktionen und Innovationen im Bereich der Maschinen angewiesen war.

¹⁰⁰⁸ Kemp 1975, S. 33.

¹⁰⁰⁹ Schwitters, *Herkunft, Werden und Entfaltung*, 1920/21, S. 84.

¹⁰¹⁰ Kemp 1975, S. 33.

Der historische Kontext im Kulturbereich der Stadt Hannover zur Zeit des Weges zur „Merz“-Kunst war zunächst von einem konservativen Kultur- und Kunstverständnis geprägt, dem als Gegenpol sukzessive moderne Kulturinstitutionen an die Seite gestellt wurden (siehe Kapitel 3.6). Die Vorstellung, dass Schwitters in Hannover ein „verrückter Sonderling“ gewesen sei,¹⁰¹¹ entspricht zumindest für den Kulturbereich der Stadt nicht der Realität. Bekanntermaßen war Schwitters mit vielen Kulturschaffenden der Stadt verbunden (beispielsweise mit Christof Spengemann, siehe Kapitel 3.7, Herbert von Garvens, siehe Kapitel 3.1.5 oder Franz Rolan, siehe Kapitel 3.6).¹⁰¹² Bei aller Verschiedenheit zeigen die inhaltlichen Parallelen zwischen Schwitters und Karl Jakob Hirsch abermals die Bedeutung des historischen Kontextes von Hannover für das Werk der beiden Künstler (siehe Kapitel 3.6).

Ein bedeutender Aspekt der Übertragung des Zeitgeschehens in „Merz“ betrifft die umwelthistorischen Entwicklungen der Zeit. Indem Schwitters sich dem „Müll“ seiner Zeit zuwandte, führte er die Banalisierung und Bewertung der Materialien vor und grenzte sich von dem Wertesystem ab, in dem diese Materialien bereits als „banal“ galten. Dieser Vorgang lässt sich nicht nur in bildnerischen Werken von „Merz“, in denen das Material haptisch und real vor Augen stand, sondern auch in der Verwendung der Sprache in „Merz“ finden. Was für eine allgemeine Darstellung der sprachlichen Banalisierung formuliert wurde, lässt sich auf Schwitters' Materialverwendung, insbesondere in „Franz Müllers Drahtfrühling“ anwenden: Es zeigt sich, dass „sich in sprachlicher Banalisierung [...] die Anonymität und Unbestimmtheit der öffentlichen Meinung artikuliert, [...], dass sie [die sprachliche Banalisierung, A. L. v. C.] gleichfalls an einem Machtdiskurs partizipiert, indem sie Regeln für Sozialverhalten transportiert. Damit vereinigt sie in sich Funktionen des Integrations- und des Wertungsdiskurses.“¹⁰¹³ Der Rezipient wird durch diese Vorführung der Machtverhältnisse im bildnerischen und sprachlichen „Merz“-Werk aufgefordert, scheinbar festgelegte Wertmaßstäbe und eine bestehende Warenästhetik neu zu definieren.¹⁰¹⁴ Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Begriff „Abfall“ in einem weiten Umkreis bekannt geworden.¹⁰¹⁵ Schwitters, der in Hannover die Schattenseiten der Industrialisierung und Kommerzialisierung und den damit verbundenen Weg zur „Wegwerfgesellschaft“ miterlebte, verarbeitete diese Eindrücke und Entwicklungen in „Merz“. Gerade zur Zeit des Weges zur „Merz“-Kunst entwickelte sich das System der städtischen Müllabfuhr, da bereits seit dem

¹⁰¹¹ Lach schreibt, dass in den 1920er Jahren Hannover und das „größte hannoversche Talent, Kurt Schwitters“ einen „Glanzpunkt“ erlebt hätten. Weiter heißt es aber: „Aber die Mehrheit der Hannoveraner stand abseits. Schwitters war für sie ein verrückter Sonderling, [...]“ (Lach 1971, S. 11.)

¹⁰¹² In der Forschung ist das Netzwerk der Kulturschaffenden, in dem Schwitters sich bewegte bekannt. Vgl. beispielsweise: Dietrich 2005/2006, S. 157.

¹⁰¹³ Genz 2011, S. 70.

¹⁰¹⁴ Genz 2011, S. 149.

¹⁰¹⁵ König 2019, S. 19.

Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur der industrielle, sondern auch der private Müll problematisch geworden war.¹⁰¹⁶

„Merz“ ist in diesem Zusammenhang als künstlerischer Weg zum Recycling zu verstehen. Die Verwertung von Abfall war vor der Industrialisierung eine allgemeine Selbstverständlichkeit. Danach entwickelte sich ein anderes Verständnis der Wertigkeit von Materialien, die wiederverwendbar waren. Um die Jahrhundertwende entstand allmählich die Praxis der Wertstoffsammlung. Dabei stellte sich die selbstständige Mülltrennung durch die Stadtbewohner zunächst als unzureichend heraus. In den beiden Weltkriegen wurde die Wertstoffsammlung im Sinne der kriegsbedingten Sparsamkeit wieder aktiv betrieben.¹⁰¹⁷ Indem Schwitters im bildnerischen „Merz“-Werk den „Müll“ zur Kunst erhob und die Wertmaßstäbe der Gesellschaft im sprachlichen „Merz“-Werk hinterfragte, führte er einen Weg zum Recycling vor, der nicht nur dem Krieg und der Sparsamkeit dienen sollte, sondern künstlerisch motiviert war. Sogar die schrittweise Verfahrensweise von „Merz“ – das Sammeln, das Sortieren und das Verwerten – entspricht den städtischen Entsorgungsstrategien, die sich ab der Jahrhundertwende¹⁰¹⁸ entwickelten.¹⁰¹⁹

Der Aspekt des Recycling in „Merz“ hängt eng mit der Darstellung der verschwindenden ländlichen Welt auf dem Weg zur „Merz“-Kunst zusammen. Schwitters bildete die durch die Industrialisierung allmählich verschwindende „alte“ Welt des Handwerks und der vorindustriellen Landwirtschaft ab. Dabei lassen sich Beziehungen zwischen den verschiedenen Stadien seines Frühwerks und der fortschreitenden Verdrängung der „alten“ Welt durch die Industrialisierung erkennen. So kann die Auflösung als Moment der Entsprechung zwischen den Phasen im Frühwerk von Schwitters und den Entwicklungen der „realen“ Welt verstanden werden: Schwitters' Phase der Hinwendung zur Abstraktion (im Sinne der Auflösung von Formen) entspricht der Auflösung der „alten“ ländlichen Lebenswelt; die Auflösung der Werte von Materialien in „Merz“ entspricht der Auflösung von Werten (beispielsweise im moralischen Sinne) im Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit (siehe Kapitel 3.1.3 und 3.4).

Beide Aspekte – das Recycling und das Verschwinden der „alten“ Welt – sind maßgeblich mit umwelthistorischen Entwicklungen verbunden (siehe Kapitel 3.1.3).

Die Entwicklung der Stadtteile Döhren und Wüfel, in denen Schwitters besonders in den letzten Jahren vor der Erfindung von „Merz“ verkehrt haben musste (siehe Kapitel 3.1.3), entlarvt die Vorstellung von der „biedermeierlichen Bürgerlichkeit“, die Schwitters seit Huelsenbecks Anfeindungen vielfach in der Forschung attestiert wurde, als fragwürdig. Indem Schwitters die Zustände der Arbeiterschichten sowie die Entsorgungsproblematik und den Niedergang der alten wilhelminischen Gesellschaft miterlebte, war für ihn wie für die gesamte Gesellschaft der

¹⁰¹⁶ König 2019, S. 19.

¹⁰¹⁷ König 2019, S. 32.

¹⁰¹⁸ König 2019, S. 32.

¹⁰¹⁹ Zur Erörterung der umwelthistorischen Themen siehe Kapitel 3.1.3.

Status der „Bürgerlichkeit“ nicht mehr so ausschlaggebend wie zur Kaiserzeit. Einzig sein Wohnort könnte auf einen „bürgerlichen“ Lebensstil hindeuten. Dies verliert jedoch an Gewicht vor dem Hintergrund der „Merz“-Strategie, die gerade durch das Recycling und die satirische Darstellung der hierarchischen Wertesysteme in der Gesellschaft gekennzeichnet ist.

Weitere Aspekte der realen Welt in Hannover, die Schwitters in die „Merz“-Welt übertrug, sind der Ausbau der Infrastruktur (in den „Merzbildern“ dargestellt durch Straßenbahnfahrkarten, die gleichzeitig das moderne Stadtleben und autobiografische Bezüge symbolisieren, siehe Kapitel 3.1.2), die Wohnungsnot (die eine Inspiration für den „Merzbau“ geboten haben könnte) sowie die Hungersnot und Lebensmittelknappheit (die sich in der „Merz“-Nahrung offenbart, siehe Kapitel 3.3).

Das Jahr 1919 stellte für Schwitters und seine Umwelt einen Wendepunkt dar. Der Wahlkampf 1919 fand seine Entsprechung in der „Merz“-Partei (siehe Kapitel 3.5). Die gesellschaftlichen Umwälzungen, die sich in diesem Jahr angekündigt hatten, wurden von Schwitters ebenfalls in die „Merz“-Welt übertragen, indem er beispielsweise die Rolle der Frau „vermerzte“ (siehe Kapitel 3.5.1). Im Mittelpunkt der Novemberrevolution 1918 und der Hoffnung auf Veränderung in der Weimarer Republik standen die Nöte der Menschen nach dem Ersten Weltkrieg. In diesem Sinne ist die „Verwertung“ des menschlichen Körpers in „Die Zwiebel“ zu verstehen, in der sich Kannibalismus andeutet und letztendlich durch eine religiös anmutende Auferstehungsgeschichte im Collage-Prinzip überwunden wird (siehe Kapitel 3.5.1). Die religiösen Bezüge in „Merz“ entsprechen den Heilversprechen und Hoffnungen, die in dieser Zeit (um 1919) eine besondere Bedeutung hatten (siehe Kapitel 3.5.1). Die Kontextualisierung des Weges zur „Merz“-Kunst lässt diese als Dokumentation auch dieser Aspekte lesbar werden. Anhand der Deutung von „Merzz. 22“ wurde dies weiter oben erörtert. Zudem sind in dieser Collage autobiografische Bezüge erkennbar, die Schwitters „vermerzte“ (siehe Kapitel 3.5.2).

Schwitters' gattungsübergreifendes Konzept der „Merz“-Kunst steht in direkter Beziehung zum Material. Kemp bemerkte in Bezug auf Günter Bandmann, dass die einzelnen Kunstgattungen in unterschiedlichen Abhängigkeitsverhältnissen zum Material stehen, sodass sich die immateriellen Gattungen wie Musik und Dichtung an dem Ausdruck der Materialien orientieren (beispielsweise würde die Literatur „der inneren Vorstellung, die das ‚Material‘ der Poesie ausmacht“, folgen).¹⁰²⁰ Es konnte gezeigt werden, dass Schwitters das Material für die verschiedenen Kunstgattungen in ähnlicher Weise verwendete. Im Gegensatz zu Kemp's folgerichtiger Feststellung, nach der die „Abhängigkeit der Kunst von ihren materiellen Gegebenheiten“¹⁰²¹ von Gattung zu Gattung abnimmt, sind die verschiedenen Gattungen – von der „Merzarchitektur“ bis zur „Merz“-Literatur – bei Schwitters gleichmäßig „abhängig“ oder „unabhängig“ vom Material: Das haptische „dingliche“ Material

¹⁰²⁰ Kemp 1975, S. 27.

¹⁰²¹ Kemp 1975, S. 27.

in einer „Merz“-Assemblage entspricht bei Schwitters der „inneren Vorstellung“¹⁰²², die mit dem Material verknüpft ist. Beispielsweise wird sowohl in der Assemblage als auch in der literarischen Erzählung „Franz Müllers Drahtfrühling“ anhand materieller Beschaffenheiten das Moment der Wiederholung dargestellt. Während in der Erzählung die Wiederholung der Worte „Mama, da steht ein Mann“¹⁰²³ als Mittel innerhalb der materiellen Beschaffenheit von Sprache verwendet wird, verbildlicht in der Assemblage „Franz Müllers Drahtfrühling“ das Drehmoment eine ununterbrochene Wiederholung (siehe Kapitel 3.1.4).

Mehrfach wurde in diesem Kapitel deutlich, dass Schwitters eine „Merz“-Utopie in einer Zeit der Heilversprechen und Widersprüchlichkeiten, sowohl innerhalb als auch außerhalb von Hannover, entwickelte. Schwitters übertrug dabei das Für und Wider dieser Heilversprechen und Widersprüchlichkeiten aus der „realen“ Welt auf die „Merz“-Welt. Beispiele dafür sind die Adaptionen des paradoxen Aufschwungs der Banken zur Zeit der Inflation (siehe Kapitel 3.2) oder die Versprechungen in den Reden um die Zeit der Novemberrevolution 1918 (siehe Kapitel 3.4).

Eines der Hauptmittel von „Merz“ ist die Darstellung von Gegensätzlichkeiten. Der Gegensatz, der sich zwischen den Werbeslogans im Konsum und den Hintergründen der Kolonialisierung, Industrialisierung oder Lebensmittelknappheit herauskristallisierte, wurde ebenfalls in die „Merz“-Welt übertragen (siehe beispielsweise Kapitel 3.3).

¹⁰²² Kemp 1975, S. 27.

¹⁰²³ Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, S. 29.

4 Kategorien: Eigenständigkeit von „Merz“ und Kritik dualistischer Narrative

Schwitters stand nicht nur dem Dadaismus nahe, sondern bewegte sich ebenso im Kreis der deutschen Expressionisten, besonders der Vertreter der „Sturm“-Galerie, die von den Dadaisten als gegensätzlich empfunden wurden.

Die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus beruht auf einer formalen wie technischen Ähnlichkeit. Auf der Rückseite vom „Merzbild 21 b, das Haar-Nadelbild.“¹⁰²⁴ ist vermerkt: „Merz ist nicht dada!“¹⁰²⁵ Für Schwitters und seine Künstlerkollegen führte die Spannung zwischen Nähe und Distanz, zwischen „Merz“ und anderen avantgardistischen Künstlerkreisen zu persönlichen Anfeindungen sowie zu Freundschaften und Zusammenarbeit. Ralf Burmeister konstatiert, dass sich im Hinblick auf das schwankende Verhältnis zwischen Schwitters, dem Dadaismus und der „Sturm“-Galerie „die Frage nach der trennenden Übereinkunft oder verbindenden Unterschiedlichkeit“¹⁰²⁶ stelle. Indem „Merz“ wiederholt als Teil des

¹⁰²⁴ Kurt Schwitters, Merzbild 21 b, das Haar-Nadelbild., 1920, Merzbild, Assemblage, Gouache, Kohle, Papier, Wellpappe, Pappe, Holz, Kork, Stoff, Watte, Haare, Siegellack, Knopf, Metall und Seidenpapier auf Pappe, genagelt, 91 x 72cm (Bild), 101 x 82cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 686, Diskus obj 06837222, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, S. 273 und S. 313.)

¹⁰²⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 686, S. 326. Vgl. auch: Burmeister 2004, S. 140.

¹⁰²⁶ Burmeister 2004, S. 144f.

Dadaismus kategorisiert wird, sind wesensimmanente Inhalte von „Merz“ übersehen worden – so wurde Schwitters' Haltung gegenüber der Politik häufig als „apolitisch[...]“¹⁰²⁷ definiert. Dabei wird „Merz“ meist eine heilende Qualität zugesprochen, während dem radikaleren Ansatz des Berliner Dadaismus der Vorwurf einer Zerstörung des Weimarer Systems anhafte.¹⁰²⁸ Diese Zuschreibung bewirkt die Vorstellung von „Merz“ als abgeschwächter Form des als „politisch“ begriffenen Dadaismus. Obwohl Burmeister ebenfalls der Argumentation vom „heilenden“ und „zusammenfügenden“ „Merz“-Charakter folgt, grenzt er die Zuschreibung als „unpolitisch“ ein. Er verweist darauf, dass Schwitters jede politische Instrumentalisierung der Kunst abgelehnt habe, dass aber dennoch „subtile politische Bedeutungen“ in „Merz“ erkennbar seien.¹⁰²⁹

Im vorausgehenden Kapitel konnte ein solches Verständnis an einigen Stellen belegt werden (siehe beispielsweise Kapitel 3.4). Die Vorstellung von Schwitters als einem „unpolitischen“ Künstler (siehe Kapitel 1) beruht – ebenso wie die Annahme seiner Bürgerlichkeit – auf Äußerungen von Schwitters' Zeitgenossen oder den Anfeindungen gegen ihn. Raoul Hausmann beschreibt eine Abgrenzung zwischen „Merz“ und „Dada“: er sieht die Grenze dort, wo auch Richard Huelsenbeck sie sieht – in einem Verständnis von „Merz“ als „beruhigt, unrevolutionär und selbst ästhetisch.“¹⁰³⁰

Bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Schwitters und „Dada“ ist die Verbindung zum „Sturm“-Kreis in Berlin bedeutsam, der auf Schwitters prägend wirkte. Um „Merz“ deutlicher abgrenzen zu können, ist daher eine breitere Auseinandersetzung der Beziehungen zwischen „Merz“, „Dada“ und der „Sturm“-Galerie notwendig.

4.1 Entstehungskontexte von „Dada“

Vor einer genaueren Erörterung der Beziehungen zwischen „Merz“ und „Dada“ müssen zunächst die Entstehungskontexte der „Dada“-Bewegungen in verschiedenen Städten dargelegt werden.

In der kaum überschaubaren Sekundärliteratur zur dadaistischen Bewegung existieren unzählige Schilderungen von deren historischer Entwicklung. Hans Richter beschreibt 1964 die Schwierigkeit, einen Anfang von „Dada“ auszumachen: Hausmann habe behauptet, er habe „Dada“ 1915 erfunden; Picabia wird von

¹⁰²⁷ Lach 1973 (Vorwort), S. 22.

¹⁰²⁸ Burmeister formuliert dies wie folgt: „Wo Dada zerschnitt, da leimte und angelte Kurt Schwitters zusammen“. (Burmeister 2004, S. 146.) Oder: „Das gegenläufige dada-merzische Verwandtschaftsverhältnis besteht darin, dass Dada um des Produktiven willen zerstörte, Merz hingegen mit Zerstörtem produziert.“ (Burmeister 2004, S. 147.)

¹⁰²⁹ Burmeister 2004, S. 146.

¹⁰³⁰ „Schwitters hatte einen nordisch-eulenspiegeligen Charakter, der nichts mit dem eigentlichen Empörungselement von DADA zu tun hatte. Schwitters war MERZ und MERZ war beruhigt, unrevolutionär und selbst ästhetisch.“ (Hausmann ¹⁹⁷², S. 71.)

Claude Rivière als „Urvater“ genannt; Alfred Barr jun. datiert eine gleichzeitige Entstehung in Zürich und New York in das Jahr 1916.¹⁰³¹ Zudem habe es in Russland bereits 1915 „dadaistische Werke“¹⁰³² gegeben. Zum Futurismus schreibt Richter: „Die italienischen Futuristen veröffentlichten schon 1909 Manifeste, die Dada so ähnlich sahen wie ein Ei dem anderen: eine Typographie à la Dada und Publikumskrach nach Dada-Weise.“¹⁰³³ Es wird deutlich, dass die Entstehung des Dadaismus ebenso schwer zu fassen ist wie diejenige von „Merz“. Die Forschung hat sich über einige Eckdaten und Orte verständigt – die Ursprünge sind allerdings vielfältig. Mit Hugnets Worten ist festzustellen, was bei näherer Beschäftigung mit der „Dada“-Bewegung deutlich wird: „Dada has a history only because we are willing to believe it“.¹⁰³⁴

Die folgenden Ausführungen stützen sich vorrangig auf Karl Riha und Jörgen Schäfer¹⁰³⁵ sowie Georges Hugnet¹⁰³⁶, die die Entwicklung von „Dada“ detailliert beschreiben und deren Forschungsbeiträge als Standardwerke zur „Dada“-Forschung angesehen werden können. Ausgewählte Quellen bieten zusätzlich Aufschluss.

Eine der Überlieferungen besagt, Tristan Tzara habe das Wort „Dada“ gefunden.¹⁰³⁷ Karl Riha und Jörgen Schäfer weisen darauf hin, dass Hugo Ball und Richard Huelsenbeck ebenfalls behaupteten, den Namen erfunden zu haben.¹⁰³⁸ Hugo Ball fand mit dem „Cabaret Voltaire“ den Rahmen, in dem „Dada“ sich entwickeln konnte.¹⁰³⁹ Im Februar 1916 wurde das „Cabaret Voltaire“ in Zürich eröffnet.¹⁰⁴⁰ Es wurden dorthin Künstler eingeladen, um regelmäßig Veranstaltungen in einem künstlerischen Kreis stattfinden zu lassen.¹⁰⁴¹ Bereits ein bis zwei Monate nach der Gründung – ab Mitte März 1916 – war die Existenz des „Cabaret

¹⁰³¹ Richter 1964, S. 10.

¹⁰³² Richter 1964, S. 10.

¹⁰³³ Richter 1964, S. 10. Richter erinnert zusätzlich an die Dichter, die sich bereits dem Widersprüchlichen im Stil „Dadas“ bedienten, beispielsweise „Christian Morgenstern, Apollinaire“. (Richter 1964, S. 10.)

¹⁰³⁴ Hugnet ³1947, S. 15.

¹⁰³⁵ Riha, Schäfer 1994.

¹⁰³⁶ Hugnet ³1947, S. 15–52.

¹⁰³⁷ Hugnet ³1947, S. 15. „Dada stammt aus dem Lexikon. Es ist furchtbar einfach.“ (Ball 1916, S. 34.)

¹⁰³⁸ Vgl. Riha, Schäfer 1994, S. 347.

¹⁰³⁹ „Hugo Ball, [...] gründete 1916 in Zürich das Cabaret Voltaire, aus dem sich mit unserer Hilfe der Dadaismus entwickelte. Der Dadaismus war notgedrungen ein internationales Produkt. Man mußte etwas Gemeinsames zwischen den Russen, Rumänen, Schweizern und Deutschen finden.“ (Huelsenbeck 1918, S. 104f.)

¹⁰⁴⁰ Zum Datum Vgl. Riha, Schäfer 1994, S. 345: Riha und Schäfer nennen den 5. Februar, weisen aber darauf hin, dass Hugo Ball „in seiner Einleitung zur Zeitschrift Cabaret Voltaire den 26. Februar“ nennt. Die Frage nach dem genauen Datum ist für diese Arbeit unerheblich.

¹⁰⁴¹ „Das Prinzip des Kabarets soll sein, daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden, und es ergeht an die jungen Künstler Zürichs die Einladung, sich [...] einzufinden.“ (Pressenotiz, „Zürich, 2. II. 1916“, in: Ball 1927, S. 140.)

Voltaire“ bedroht, vermutlich aufgrund zu geringer Besucherzahlen. Kurze Zeit später – am 29. März 1917 – wurde die „Galerie Dada“ neugegründet.¹⁰⁴² Dort fand die Kunstszene, die während des Ersten Weltkrieges sonst keinen Platz hatte, einen Raum. In der Folge wurde die „Galerie Dada“ zu einer zielorientierteren und strukturierteren Variante des „Cabaret Voltaire“, wodurch nicht nur der Ort der Kunst, sondern auch die Kunst selbst sich veränderte.¹⁰⁴³

Elderfield behauptet, dass der Dadaismus, wie Hugo Ball ihn in Zürich fasste, durch seine inhaltliche Nähe zum „Blauen Reiter“ auch eine Nähe zu Schwitters’ Kunstverständnis beinhaltet habe. Nach dem Rückzug von Hugo Ball im Jahr 1917 radikalisierte sich die „Dada“-Gruppe in Zürich unter der Führung von Tristan Tzara. Der endgültige inhaltliche Bruch zwischen dem Züricher Dadaismus und Schwitters manifestierte sich damit im „anti-künstlerischen“ Kunstverständnis von Richard Huelsenbeck.¹⁰⁴⁴

Richard Huelsenbeck übersiedelte im Januar 1917, nachdem das „Cabaret Voltaire“ nicht mehr existierte, wieder nach Deutschland und bildete dort eine neue „Dada“-Gruppe: Der „Club Dada“ wurde von George Grosz, Frank Jung, Raoul Hausmann, Johannes Baader und Richard Huelsenbeck gegründet.¹⁰⁴⁵ Huelsenbeck entwickelte sich zu einer entscheidenden Figur für den deutschen Dadaismus. Dennoch bezeichnet Franz Jung ihn als „Anhängsel“, „als eine Art Alibi für den Namen Dada, mehr nicht“.¹⁰⁴⁶

Obwohl das „Dadaistische Manifest“ aus dem Jahr 1918 die Züricher und Berliner Dadaisten zu vereinen schien,¹⁰⁴⁷ lässt sich zwischen dem Dadaismus in Zürich und in Berlin ein fundamentaler Unterschied ausmachen. Der Berliner Dadaismus wurde in politischer Hinsicht radikaler, denn: „In Berlin herrschen Krieg, Unruhen, Hunger, Not, der wachsende Reichtum der wenigen und die wachsende [sic!] Armut der vielen.“¹⁰⁴⁸

Der „Club Dada“ organisierte 12 Veranstaltungen, die erste davon fand am 12. April 1918 in der „Neuen Sezession“ statt.¹⁰⁴⁹ Zwei Künstler nahmen im Berliner Dadaismus mit ihren Manifesten eine besondere Rolle ein: Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck – „Die beiden ‚R.H.‘ waren die Hauptakteure des Vortragsabends“.¹⁰⁵⁰

Die Politisierung und Radikalisierung der Berliner Dadaisten richtete sich gegen die Weimarer Republik.¹⁰⁵¹ Es bestand der Verdacht, dass es sich bei der Weimarer

¹⁰⁴² Riha, Schäfer 1994, S. 348.

¹⁰⁴³ Vgl. Riha, Schäfer 1994, S. 349.

¹⁰⁴⁴ Elderfield 1987, S. 36.

¹⁰⁴⁵ Riha, Schäfer 1994, S. 351.

¹⁰⁴⁶ Franz Jung, *Der Weg nach unten*, Neuwied/Berlin 1961, S. 110, zitiert nach: Riha, Schäfer 1994, S. 351f.

¹⁰⁴⁷ Riha, Schäfer 1994, S. 351.

¹⁰⁴⁸ Schneede 1984, S. 66.

¹⁰⁴⁹ Riha, Schäfer 1994, S. 352.

¹⁰⁵⁰ Riha, Schäfer 1994, S. 352.

¹⁰⁵¹ Riha, Schäfer 1994, S. 354.

Republik nicht um einen Neuanfang handele, „sondern lediglich die Wiederkehr der alten Zustände unter neuem Etikett“ realisiert wurde.¹⁰⁵² Um 1918 schrieb Raoul Hausmann das „Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung“, in dem er der Republik eine inkonsequente, verlogene Haltung unterstellt und dies in Zusammenhang mit dem deutschen Christentum und Klassizismus bringt.¹⁰⁵³ Die Verlogenheit seiner Zeit sieht Hausmann in mangelnder Reflexion der dichterischen Ideale und bürgerlichen Normen: „Warum ist es besser, Kaufmann zu sein als Dichter? Der Kaufmann betrügt offenkundig, und nur die anderen: dies ist nach dem Kodex des Bürgers gerechtfertigt. Der Dichter betrügt sich selbst, wenn er für alle spricht [...]“.¹⁰⁵⁴

Schiller und Goethe dienen Hausmann als personifizierte Ideale dieser in seiner Auffassung falschen „Weimarischen Lebensauffassung“.¹⁰⁵⁵ Die folgende Aussage Hausmanns ist ironisch zu verstehen und verweist auf die frühe Kriegseuphorie, die sich mit den neuen Waffen und dem Schrecken des Ersten Weltkrieges auflöste. Hausmann scheint zu unterstellen, dass diese Euphorie nur in Folge der Prägung Deutschlands durch die Weimarer Klassik aufkommen konnte.

„Wie die Werke dieser feierlichen Klassiker das einzige Gepäck der deutschen Soldaten und Tag und Nacht ihre einzige Sorge waren, so war es heute der Regierung unmöglich, die Geschäfte anders als im Geiste Schillers und Goethes zu führen. Die Idealisierung Deutschlands schreitet demgemäß rüstig fort, der von allen Musen umtanzte Staatsbankrott aller lebendigen Eigenschaften ist unvermeidlich. Der früher so christliche Deutsche ist Goethe-Ebert-Schiller-Scheidemannianer geworden.“¹⁰⁵⁶

In diesem Zitat wird nochmals deutlich, dass Hausmann in der SPD, in der Novemberrevolution und in der Ausrufung der Republik durch Scheidemann keinen wesentlichen Wandel sah. Von Martin Luther über Goethe und Schiller bis zu Friedrich Ebert und Philipp Scheidemann zieht Hausmann bereits vor den Wahlen im Jahr 1918 eine Entwicklungslinie, die zum Selbstverständnis Deutschlands – von Volk und Nation – geführt habe. Auf diese Weise zieht er eine Verbindung zwischen dem dichterischen Klassizismus bei Goethe und Schiller, dem Nationalstolz

¹⁰⁵² Riha, Schäfer 1994, S. 354.

¹⁰⁵³ „Wie kann es mich angehen zu wissen, wie Martin Luther aussah? Ich stelle ihn mir vor als dickbäuchigen kleinen Mann. Er sah aus wie der Volksbeauftragte Ebert.“ (Vgl. Hausmann 1918, S. 33.)

¹⁰⁵⁴ Hausmann 1918, S. 33.

¹⁰⁵⁵ „Ich bin nicht nur gegen den Geist von Potsdam – ich bin vor allem gegen Weimar. Noch kläglichere Folgen als der alte Fritz zeitigten Goethe und Schiller – die Regierung Ebert-Scheidemann war eine Selbstverständlichkeit aus der dummen und habgierigen Haltlosigkeit des dichterischen Klassizismus. Dieser Klassizismus ist eine Uniform, die metrische Entkleidungsfähigkeit für Dinge, die nicht das Erleben streifen. [...] – aus dem sicheren Hinterhalt, den der Besitz einer Anzahl Banknoten oder ein Pfund Butter verleiht [Möglicherweise Hausmanns Hinweis auf die Inflation., A.L.v.C], taucht das Ideal aller Schwachköpfe: Goethes zweiter Faust. Es ist schlechterdings alles darin enthalten, was nicht in Schillers Räubern vorkommt.“ (Hausmann 1918, S. 34.)

¹⁰⁵⁶ Hausmann 1918, S. 34.

und dem Ersten Weltkrieg. Huelsenbeck teilte diese Einstellung und resümiert: „Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen, die [...] eine kulturelle Vereinigung von Psychopathen ist, die, wie im deutschen ‚Vaterlande‘, mit dem Goetheband im Tornister auszogen, um Franzosen und Russen auf Bajonette zu speißen.“¹⁰⁵⁷

Die zunehmende Politisierung in eine linke und kommunistische Richtung, die mit einer Radikalisierung des Dadaismus in Berlin einherging, fand in Hausmanns Schrift konkreten Ausdruck. In seinen Formulierungen wird deutlich, dass er den Kommunismus auf eine Weise sah, die den „bürgerlichen“ Normen der Gesellschaft widersprach. Der „schöne[r] Wahnsinn“ wird von Hausmann zum entscheidenden und erstrebenswerten Faktor des Kommunismus.¹⁰⁵⁸

Bereits 1918 wurde die „Internationalität der Bewegung“ als Merkmal des Dadaismus beschrieben.¹⁰⁵⁹ Im selben Jahr fand die erste öffentliche „Dada“-Veranstaltung statt.¹⁰⁶⁰ Richard Huelsenbeck hielt im Saal der „Neuen Sezession“ in der Galerie Neumann die „Erste Dadarede in Deutschland“.¹⁰⁶¹ Er berichtet darin von den Anfängen des Dadaismus in Zürich und den ersten Gegenwind dort.¹⁰⁶² An dieser Stelle ist ein Unterschied zu Schwitters festzustellen, denn Huelsenbeck verleiht seiner Radikalität auch in Bezug zum Krieg Ausdruck: „Wir waren für den Krieg und der Dadaismus ist heute noch für den Krieg. Die Dinge müssen sich stoßen: es geht noch lange nicht grausam genug zu.“¹⁰⁶³ Diese Formulierung ist in Teilen als zynisch zu deuten und stellt dennoch eine gewisse Bereitschaft zur Radikalität dar, die Schwitters in Bezug auf den Krieg nicht äußerte (siehe Kapitel 3.1.5).

Zum Abschluss seiner Rede stellt Huelsenbeck die Beweggründe von „Dada“ fest. Demnach wolle „Dada“ „die Fronde der großen internationalen Kunstbewegung sein. Er ist die Ueberleitung zu der neuen Freude an den realen Dingen. [...] Es ist nur ein Schritt bis zur Politik. [...] Er muß etwas Neues sein, denn er steht an der Spitze der Entwicklung und die Zeit ändert sich mit den Menschen, die fähig sind, verändert zu werden.“¹⁰⁶⁴

¹⁰⁵⁷ Huelsenbeck 1920 (2), S. 112.

¹⁰⁵⁸ „Der Kommunismus ist die Bergpredigt, praktisch organisiert, er ist eine Religion der ökonomischen Gerechtigkeit, ein schöner Wahnsinn. Der Demokrat ist gar nicht wahnsinnig, er möchte leben auf Heller und Pfennig. Immerhin ist Wahnsinn schöner als blasse Vernunft, doch seien wir alle wir selbst!“ (Hausmann 1918, S. 34.)

¹⁰⁵⁹ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 39. Dazu auch: „Der Club Dada vertrat im Kriege die Internationalität der Welt, er ist eine internationale, antibourgeoise Bewegung!“ (Hausmann 1918, S. 35.) „Dada [...] drückt nichts weiter aus, als die Internationalität der Bewegung, [...]“ (Huelsenbeck 1918, S. 107.)

¹⁰⁶⁰ Riha, Schäfer 1994, S. 358.

¹⁰⁶¹ Huelsenbeck 1918, S. 104.

¹⁰⁶² Huelsenbeck 1918, S. 105.

¹⁰⁶³ Huelsenbeck 1918, S. 105.

¹⁰⁶⁴ Huelsenbeck 1918, S. 108.

Die „Erste internationale Dada-Messe“ am 24. Juli 1920 war sowohl der „Höhepunkt“ als auch „das vorläufige Ende von DADA Berlin.“¹⁰⁶⁵ Rudolf Schlichters plastischer Angriff gegen die Staatsgewalt hing als Soldat mit Schweinekopf von der Decke; George Grosz' Mappe mit Karikaturen stellte eine ähnliche Haltung gegenüber der Republik dar. Ein „Prozeß wegen Beleidigung der Reichswehr“ folgte und ging „mit einigermaßen glimpflichen Strafen“ aus.¹⁰⁶⁶ Die Hochzeit des Berliner Dadaismus neigte sich dem Ende zu, denn „auch ohne diesen Prozeß hatte sich die Bewegung müde gelaufen“.¹⁰⁶⁷ Insgesamt stellten 31 Künstler aus, darunter auch Max Ernst.¹⁰⁶⁸

Im „Café des Westens“ in Berlin trafen die späteren Künstlerfreunde Raoul Hausmann und Kurt Schwitters entweder „1918 oder 1919“ erstmals aufeinander.¹⁰⁶⁹ Überzeugen konnte Schwitters Hausmann mit dem Satz: „Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder.“¹⁰⁷⁰ Zwischen Hausmann, dem „Dadasophen“, der als „Erfinder von Lautgedichten“ gilt, und Schwitters entstand eine „lebenslange[...] Freundschaft“.¹⁰⁷¹ Die beiden Künstler inspirierten sich gegenseitig, arbeiteten an gemeinsamen Projekten und hatten einige Auftritte zusammen auf der Bühne. Hausmanns Lautgedicht „fmsbwötzäu“ wurde von Schwitters erweitert.¹⁰⁷² Obwohl Hausmann Schwitters' Beteiligung an den Ausstellungen der „Sturm“-Galerie ablehnte, blieben sie miteinander verbunden.¹⁰⁷³ Hausmann versuchte, Schwitters „in den Club DADA“¹⁰⁷⁴ zu integrieren, blieb jedoch erfolglos, denn Huelsenbecks Abneigung gegen Schwitters überwog. Hausmann deutet die Ablehnung von Schwitters durch Huelsenbeck als „Ausgangspunkt für eine größere Unabhängigkeit, denn Schwitters fand seine besondere Form, er fand MERZ“.¹⁰⁷⁵

Hans (Jean) Arp und Schwitters verband der Hang zu Sprachspielen. Ein Ergebnis dieser Verbindung ist „Franz Müllers Drahtfrühling“.¹⁰⁷⁶ 1918 lernten sie sich ebenfalls im „Café des Westens“ in Berlin kennen. Elderfield beschreibt die künstlerische Verbindung zwischen Schwitters' ersten Collagen (die Ende 1918 entstanden) und Arps künstlerischem Werk.¹⁰⁷⁷ Arps Name wurde ein exemplarischer Ausgangspunkt für Schwitters' Vorliebe zur Umkehrung: aus Arp wurde bei Schwitters „Pra“.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁶⁵ Riha, Schäfer 1994, S. 358.

¹⁰⁶⁶ Riha, Schäfer 1994, S. 359.

¹⁰⁶⁷ Riha, Schäfer 1994, S. 359.

¹⁰⁶⁸ Burmeister 2004, S. 142.

¹⁰⁶⁹ Nündel 1981, S. 62.

¹⁰⁷⁰ Hausmann ¹1972, S. 63.

¹⁰⁷¹ Nündel 1981, S. 62.

¹⁰⁷² Nündel 1981, S. 63.

¹⁰⁷³ Burmeister 2004, S. 144.

¹⁰⁷⁴ Hausmann ¹1972, S. 63.

¹⁰⁷⁵ Hausmann ¹1972, S. 63.

¹⁰⁷⁶ Nündel 1981, S. 64.

¹⁰⁷⁷ Elderfield 1987, S. 37.

¹⁰⁷⁸ Nündel 1981, S. 81.

Der Zufall in Arps Werk wird häufig als Gemeinsamkeit zwischen Schwitters und Arp verstanden.¹⁰⁷⁹ In der vorliegenden Studie soll das Prinzip des Zufalls in Schwitters' Werk an späterer Stelle untersucht werden (siehe Kapitel 4.5.8).

Erst ab Oktober/November 1918 – nach der Revolution – vollzog Schwitters eine „vollständige [...] Hinwendung zur Berliner Kunstwelt“.¹⁰⁸⁰ Da Schwitters sich auch weiterhin zeitweise an anderen Orten, beispielsweise in den Niederlanden oder in Hannover, aufhielt, ist Elderfields Formulierung der „vollständigen Hinwendung“¹⁰⁸¹ einzuschränken. Elderfield vermutet, es sei „unwahrscheinlich, daß er [Schwitters, A. L. v. C.] viel oder überhaupt etwas von Dada wußte, als er sich dem ‚Sturm‘ anschloß. Doch selbst wenn dies der Fall gewesen sein sollte, hatte seine damalige Kunst nichts mit Dada Berlin gemeinsam.“¹⁰⁸²

Neben den Freundschaften, die Schwitters mit dem Berliner Dadaismus verbinden, entwickelten sich Feindschaften, als Schwitters versuchte, seine Kontakte zu den Dadaisten auszubauen. Vermutlich im Jahr 1920 scheitert die erste Begegnung mit George Grosz¹⁰⁸³:

„Schwitters klingelte und Grosz öffnete: ‚Guten Tag, Herr Grosz. Mein Name ist Schwitters‘. – ‚Ich bin nicht Grosz‘, antwortete dieser und schlug die Türe zu. Nichts zu machen! Man ging die Treppe wieder hinunter, plötzlich hielt Schwitters an und sagte: ‚Einen Moment.‘ Ging wieder die Treppe herauf, klingelte noch einmal bei Grosz. Dieser, wütend über die dauernde Klingelei, öffnete die Tür wieder, aber ehe er zu Wort kommen konnte, sagte Schwitters: ‚Ich bin nämlich gar nicht Schwitters.‘ Und ging die Treppe wieder hinunter. Finis. Sie haben sich nie wieder getroffen.“¹⁰⁸⁴

Die Reaktion von Grosz ist unter Berücksichtigung der Freundschaft zwischen Huelsenbeck und Grosz¹⁰⁸⁵ zu betrachten. In Berlin lässt sich eine Spaltung innerhalb der „Dada“-Bewegung beobachten, die sich an der Zeitschrift „Die Aktion“ (1911 von Franz Pfemfert gegründet) zeigte. „Die Aktion“ wandte sich gegen die als „unpolitisch“ empfundene Haltung der Gruppe um den „Sturm“.¹⁰⁸⁶ Diese Spaltung erinnert an die Radikalisierung von Huelsenbeck und Hausmann, die sich 1920 von Tristan Tzara abwandten.¹⁰⁸⁷

¹⁰⁷⁹ Roters 1979, S. 13.

¹⁰⁸⁰ Elderfield 1987, S. 37.

¹⁰⁸¹ Elderfield 1987, S. 37.

¹⁰⁸² Elderfield 1987, S. 37.

¹⁰⁸³ Nündel 1981, S. 33.

¹⁰⁸⁴ Richter 1964, S. 148.

¹⁰⁸⁵ Schmalenbach ²1984, S. 103.

¹⁰⁸⁶ Elderfield 1987, S. 35.

¹⁰⁸⁷ „Während Tzara noch schrieb ‚Dada ne signifie rien‘ – hat es in Deutschland seinen Part pour Part Charakter schon beim ersten Vorstoß verloren. Anstatt weiter Kunst zu machen, hat sich Dada einen Gegner gesucht, es stellt sich in direkten Gegensatz zur abstrakten Kunst. [...] Dies Programm wurde von Raoul Hausmann und mir aufgestellt. Wir nahmen dadurch zu gleicher Zeit mit vollem Bewußtsein eine politische Stellung ein.“ (Huelsenbeck 1920 (2), S. 116.)

Laut Huelsenbeck manifestierte sich der Unterschied zwischen „Dada“ und „Merz“ in den „verschiedenen Begriffen über den Sinn und Wert der Kunst.“¹⁰⁸⁸ Die fehlende politische Stellungnahme von Schwitters sei der Grund für die „nie beendete Auseinandersetzung“¹⁰⁸⁹ gewesen.¹⁰⁹⁰ Es kann davon ausgegangen werden, dass nicht zuletzt Huelsenbecks Urteil über Schwitters mitbestimmend für den Standpunkt der frühen Schwitters-Forschung wurde, von dem Teile bis heute für gültig angesehen werden. So heißt es in dem entscheidenden Abschnitt bei Huelsenbeck:

„Er [Schwitters, A. L. v. C.] wollte weg von der komplizierten, überladenen perspektivischen Gegenwart. Zur gleichen Zeit aber lebte er wie ein viktorianischer Kleinbürger. Er hatte nichts von der Verwegenheit, der Abenteuerlust, dem Vorwärtsdrängen, der Schärfe, der persönlichen Schlagkraft und dem Ueberzeugungswillen [sic!] der für mich einen grossen Teil der dadaistischen Philosophie ausmachte. Er war für mich, der ich damals ein sehr unruhiger und untoleranter Herr war, ein Genie im Bratenrock. Wir nannten ihn den abstrakten Spitzweg, den Kaspar David Friedrich der dadaistischen Revolution.“¹⁰⁹¹

Nündel löst die Formulierung auf: Huelsenbeck nannte Schwitters „den abstrakten Spitzweg“ (abstrakt wie vertrackt), „den Kaspar David Friedrich der dadaistischen Revolution“ (nicht Caspar, sondern Kaspar wie der Kasper)¹⁰⁹² Auf diese Weise verbindet Huelsenbeck mit Schwitters zwei Kunstrichtungen, die seiner eigenen politischen Radikalität – zumindest in einem oberflächlichen Verständnis – widersprechen: Zum einen, das Biedermeier (angesprochen durch Spitzweg); zum anderen, die Romantik (angesprochen durch Caspar David Friedrich).

Besonders Schwitters' Wohnsituation, die in der Forschung als Beleg für seine Bürgerlichkeit ausreichte, war für Huelsenbeck problematisch. Bei einem Besuch von Paul Steegemann, der auch Huelsenbecks Verleger gewesen war, habe Huelsenbeck Schwitters in seinem Haus besucht.¹⁰⁹³ Der Wohnstil und das familiäre Leben mit klassischen Rollenverteilungen sei für Huelsenbeck ein Grund gewesen, sich „über Schwitters lustig zu machen“.¹⁰⁹⁴

Auslöser der Anfeindungen sei Schwitters' Gedicht „An Anna Blume“ gewesen.¹⁰⁹⁵ Huelsenbeck empfand das Gedicht als „albern“.¹⁰⁹⁶ Laut Elderfield habe

¹⁰⁸⁸ Huelsenbeck ³1965, S. 50f.

¹⁰⁸⁹ Nündel 1981, S. 20.

¹⁰⁹⁰ „Die Umgestaltung des Lebens, die uns so überaus wichtig erschien und die uns trieb, an politischen Bewegungen teilzunehmen, wollte Schwitters nur durch das künstlerische Symbol ausgedrückt wissen.“ (Huelsenbeck ³1965, S. 51.)

¹⁰⁹¹ Huelsenbeck ³1965, S. 51.

¹⁰⁹² Nündel 1981, S. 20.

¹⁰⁹³ Huelsenbeck ³1965, S. 51.

¹⁰⁹⁴ Huelsenbeck ³1965, S. 51.

¹⁰⁹⁵ Elderfield 1987, S. 39.

¹⁰⁹⁶ Huelsenbeck ³1965, S. 52.

Huelsenbeck in „An Anna Blume“ „die Aggressivität und wirklich verletzende Ironie“ gefehlt.¹⁰⁹⁷ Letztlich sei es die Verbindung aus „banalsten bourgeois Werten und den romantischen bourgeois Gefühlen“, die in „An Anna Blume“ gleichermaßen reproduziert und ironisiert wurden, gewesen, die Huelsenbeck so verärgerte.¹⁰⁹⁸ Außerdem wagte es Schwitters, das Wort „dada“ auf den Umschlag der 1919 veröffentlichten Anthologie seiner Gedichte zu setzen. Diese Anthologie wurde zudem von Paul Steegemann verlegt, der gleichzeitig für Huelsenbeck publizierte. Während Huelsenbeck in Berlin versuchte, „Dada“ zu verbreiten, hatte Schwitters „mit seiner Kampagne nicht nur mehr Erfolg, sondern bediente sich dabei auch noch des Namens Dada.“¹⁰⁹⁹

Huelsenbeck erwähnt, dass die Abneigung gegen Schwitters auf Gegenseitigkeit beruht habe.¹¹⁰⁰ Elderfield vermutet, dass Schwitters wütend darüber war, dass er von dem „Dada“-Manifest ausgeschlossen wurde, das von Christof Spengemann in der Zeitschrift „Der Zweemann“ 1919 veröffentlicht worden war. Dieses Manifest war von den Dadaisten aus Berlin und Zürich unterzeichnet worden. Obwohl Schwitters freundschaftliche Kontakte zu den Dadaisten in Zürich hatte, war er dabei übergangen worden.¹¹⁰¹ Ebenso wurde Schwitters von der „Ersten Internationalen Dada-Messe“, die in der Kunsthandlung Burchard im Juni 1920 stattfand, ausgeschlossen.¹¹⁰²

Spätestens 1920 wurde die Ablehnung durch Huelsenbeck offiziell, als er schrieb: „Dada lehnt Arbeiten wie die berühmte „Anna Blume“ des Herrn Kurt Schwitters grundsätzlich und energisch ab.“¹¹⁰³ Schwitters wehrte sich, indem er Aufkleber mit der Aufschrift „Vorsicht: Anti-Dada“ für die Lithographien-Mappe „Die Kathedrale“ anfertigen ließ.¹¹⁰⁴ Mit dieser Geste ließ Schwitters den Zwist noch nicht ruhen. Er bezog Stellung in seinem Aufsatz „Merz“, den er im Dezember 1920 schrieb und im Januar 1921 in der Zeitschrift „Der Ararat“ publizierte:¹¹⁰⁵

„Es gibt zwei Gruppen von Dadaisten, die Kern- und die Hülsendadas [...]. Ursprünglich gab es nur Kerndadaisten, die Hülsendadaisten haben sich von diesem ursprünglichen Kern unter ihrem Führer Hülsenbeck abgeschält und bei der Abspaltung Teile des Kernes mitgerissen. [...] Der Dadaismus wurde unter Hülsenbeck eine politische Angelegenheit. Das bekannte Manifest des dadaistischen revolutionären Zentralrates Deutschlands verlangt die Einführung des radikalen Kommunismus als dadaistische Forderung. [...] Also der

¹⁰⁹⁷ Elderfield 1987, S. 40.

¹⁰⁹⁸ Elderfield 1987, S. 41.

¹⁰⁹⁹ Elderfield 1987, S. 41.

¹¹⁰⁰ „Er mochte meine kämpferische Art nicht und ich mochte seine statische, bürgerliche, behäbige Welt noch weniger.“ (Huelsenbeck ³1965, S. 52.)

¹¹⁰¹ Elderfield 1987, S. 41.

¹¹⁰² Elderfield 1987, S. 42.

¹¹⁰³ Huelsenbeck 1920 (1), S. 9.

¹¹⁰⁴ Elderfield 1987, S. 42.

¹¹⁰⁵ Nündel 1981, S. 20.

Hülsendadaismus ist politisch orientiert, gegen Kunst und gegen Kultur. Ich bin tolerant und lasse jedem seine Weltanschauung, aber ich muß erwähnen, daß derartige Anschauungen Merz fremd sind. Merz erstrebt aus Prinzip nur die Kunst, weil kein Mensch zweien Herren dienen kann.“¹¹⁰⁶

Der Dadaismus fand in weiteren Städten Standorte. Eine dieser Städte war Köln, wo „sich zwischen Spätsommer 1919 und Frühjahr 1920 eine eigene DADA-Gruppe“ entwickelte.¹¹⁰⁷ Neben den Züricher, Berliner und Kölner Dadaisten-Gruppen entstanden weitere in New York, Genf, Paris.¹¹⁰⁸ Johannes Theodor Baargeld, Hans Arp und Max Ernst, der den Namen „dadamax“ trug, waren – neben weiteren Künstlern – Teil der Kölner „Dada“-Gruppierung.¹¹⁰⁹

Wie in Berlin boten politische Zeitschriften in Köln einen Raum für die entstehende Bewegung. Zu nennen sind „Der Ventilator“ und „Bulletin D“. „Der Ventilator“ war politisch der USPD zuzuordnen und wurde nach dem Ersten Weltkrieg durch die britische Besatzung verboten.¹¹¹⁰ Die Zeitschrift „Bulletin D“ wurde in Köln zur Zeitschrift der Dadaisten.¹¹¹¹

Max Ernst und Heinrich Hoerle verdeutlichten in ihrem Text „Setzt ihm den Zylinder auf“ Unterschiede zwischen dem Kölner und Berliner Dadaismus: Die Aspekte, die die Kölner Dadaisten an den Berliner Dadaisten kritisierten, waren dieselben, die von den Berliner Dadaisten am deutschen Expressionismus der „Sturm“-Galerie kritisiert worden waren – nämlich die „Indifferenz zwischen revolutionärer Programmatik und bourgeois-bohemhaftem Habitus der Berliner Dadaisten“.¹¹¹² Ähnlich wie Schwitters von Huelsenbeck angefeindet worden war, wurde in diesem Text George Grosz zum Ziel der Kritik: „Der Kurfürsten-Damm-dadaismus ist der bemalte Zylinderhut des gerne-einmal-Lustmörders George Groß. Zylinderdada Zerfrauenhack Edelschweif Groß gerne einmal Zylinderlüftet antibourgeoisément pour les autres.“¹¹¹³

Eine entscheidende Rolle für die Entwicklung des Dadaismus in Köln spielte Max Ernst. Ernst stellte im September 1919 den Kontakt zu dem in Zürich dadaistisch aktivem Hans Arp – Ernsts „Freund aus der Vorkriegszeit“ – wieder her.¹¹¹⁴ 1919 verbrachte Max Ernst den August und September mit J. T. Baargeld und Luise Straus-Ernst in Berchtesgaden. Auf der Rückreise besuchten sie am 19. September Paul Klee in München, wo sie von Arps Aufenthalt in Zürich erfuhren.¹¹¹⁵ Arp wurde in der Forschung eine „unpolitische Haltung“ zugesprochen, der Max Ernst

¹¹⁰⁶ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 77f.

¹¹⁰⁷ Riha, Schäfer 1994, S. 365.

¹¹⁰⁸ Vgl. dazu: Riha, Schäfer 1994, S. 370–380.

¹¹⁰⁹ Riha, Schäfer 1994, S. 365.

¹¹¹⁰ Riha, Schäfer 1994, S. 365f.

¹¹¹¹ Riha, Schäfer 1994, S. 366.

¹¹¹² Riha, Schäfer 1994, S. 367.

¹¹¹³ Hoerle, Ernst 1919, S. 2.

¹¹¹⁴ Riha, Schäfer 1994, S. 366.

¹¹¹⁵ Schäfer 1993, S. 66.

und der dadaistische Kreis in Köln folgten.¹¹¹⁶ Daraus entwickelte sich die Ausprägung des Kölner Dadaismus zu einer – im Vergleich zum Berliner Dadaismus – gemäßigter politisierter Gruppe.

In der Kölner Herbstausstellung 1919 wurde die dadaistische „Gruppe D“ separat gezeigt. Obwohl sie zunächst nicht dort ausstellen sollten, wurde die Gruppe auf diese Weise bekannt. Im „Bulletin D“ wurde der entsprechende Katalog zu dieser separaten Ausstellung der Dadaisten veröffentlicht.¹¹¹⁷ Im April 1920 folgte der „Ausstellungs-Höhepunkt“¹¹¹⁸ der dadaistischen Gruppe in Köln im Brauhaus Winter. Zugleich markierte diese den Zeitpunkt, ab dem sich die Gruppe der Kölner Dadaisten allmählich auflöste.¹¹¹⁹

4.2 Zwischen „Dada“ und Expressionismus

Schwitters stand nicht nur dem Dadaismus, sondern mit seiner Verbindung zur „Sturm“-Galerie in Berlin auch dem deutschen Expressionismus nahe. Hier soll sein Verhältnis zum „Sturm“ sowie die Problematik einer Zuordnung von Schwitters zu einer der beiden Kunstrichtungen dargelegt werden.

In Berlin fand Schwitters zunächst Anschluss an den Kreis um die „Sturm“-Galerie. Die Zeitschrift „Der Sturm“ wurde zum Zentrum der Expressionisten in Berlin. Herwarth Walden gründete sie im März 1910 und eröffnete 1912 die gleichnamige Galerie in Berlin. Italienische Futuristen und kubistische Kunst zählten zu den hier präsentierten Künstlern und Werken.¹¹²⁰ Im Hinblick auf Schwitters' künstlerische Entwicklung ist die Richtung aufschlussreich, die den „Sturm“ am stärksten prägte. Die kunsttheoretischen Konzepte des „Blauen Reiter“, wie beispielsweise Wassily Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ sie formuliert, wurden zu bestimmenden Faktoren in der Kunstauffassung des „Sturm“-Kreises.¹¹²¹ Erste Ausstellungen der „Sturm“-Galerie ab 1912 führten zu Veränderungen – statt Auseinandersetzungen mit dem Bürgertum wurde die kritische Auseinandersetzung mit der Kunstkritik in den Fokus gerückt und blieb bis in die 1920er Jahre hinein von zentraler Bedeutung.¹¹²²

Im „Ersten Deutschen Herbstsalon“ – der „bedeutendsten Ausstellung des Sturm“¹¹²³, die von September bis November 1913 stattfand – präsentierte der

¹¹¹⁶ „Die unpolitische Haltung Arps prägte die Kölner DADA-Variante so nachhaltig, daß Max Ernst sich von den politischen Aktivitäten des Frühjahrs 1919 distanzierte und auch Alfred F. Gruenwald fortan eine eigenartige Doppelexistenz als USPD-Aktivist Gruenwald und Dadaist Baargeld führte.“ (Riha, Schäfer 1994, S. 366.)

¹¹¹⁷ Scherf 2013, S. 28.

¹¹¹⁸ Riha, Schäfer 1994, S. 369.

¹¹¹⁹ Riha, Schäfer 1994, S. 369.

¹¹²⁰ Elderfield 1987, S. 17.

¹¹²¹ Pirsich 1985, S. 63.

¹¹²² Pirsich 1985, S. 63.

¹¹²³ Pirsich 1985, S. 63.

„Sturm“ die internationale Moderne umfassend. Diese Ausstellung war ein außerordentlicher Erfolg.¹¹²⁴ Herwarth Walden veröffentlichte dazu seine kunsttheoretischen Überlegungen in zwei Aufsätzen.¹¹²⁵ In der Vorrede zum „Ersten Deutschen Herbstsalon“ beschreibt er die Bedeutung des „persönlichen Erlebnisses“ für den Künstler, der in der Kategorie des „Inneren“ zur „Expression seines Wesens“ finde.¹¹²⁶

Schwitters' persönliche Beziehungen zum deutschen Expressionismus begannen im Jahr 1918, als er den Kontakt zur „Sturm“-Galerie herstellte.¹¹²⁷ Im selben Jahr wurden seine Werke erstmals in der „Sturm“-Galerie ausgestellt.¹¹²⁸ Neben weiteren Ausstellungen wurde Schwitters 1920 und 1921 in zwei Einzelausstellungen der „Sturm“-Galerie präsentiert.¹¹²⁹ Ab Juli 1919 wurden seine Graphiken in der „Sturm“-Zeitschrift publiziert. Obwohl er in Hannover wohnte, zählte Schwitters „zu den zentralen Mitarbeitern des Sturm“.¹¹³⁰

Herwarth Walden stellt sich in der Vorrede zum „Ersten Deutschen Herbstsalon“¹¹³¹ gegen den Spott der Kritiker.¹¹³² Weiter erinnert er daran, dass einige der Künstler, die „durch den Verein für Kunst zum ersten Mal in die größere Öffentlichkeit gebracht wurden“ zunächst von „Durchschnittskritikern“ nicht ernst genommen und nun „sogar von den harmlosesten Tageszeitungen bestätigt“ worden seien.¹¹³³ Walden schließt seine Vorrede zum „Ersten Deutschen Herbstsalon“ mit der Betonung der künstlerischen Ausdauer, die jedem Angriff standhalten würde.¹¹³⁴

Hugnet stellt das erstarkende Selbstbewusstsein der Dadaisten fest, die begannen, sich selbst als die einzige wahre künstlerische Instanz zu definieren.¹¹³⁵ Diese

¹¹²⁴ Elderfield 1987, S. 17.

¹¹²⁵ Pirsich 1985, S. 63f. Dazu: Pirsich 1985, S. 74, Fußnote 13: „Herwarth Walden: Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede; in: Der Sturm IV (1913/14), H. 180/181 ders.: Das Wissen um die Kunst; in: Der Sturm IV (1913/14), H. 182/183“.

¹¹²⁶ Walden 1913, S. 6.

¹¹²⁷ Pirsich 1985, S. 308.

¹¹²⁸ Walden 1963, S. 77.

¹¹²⁹ Pirsich 1985, S. 308.

¹¹³⁰ Pirsich 1985, S. 309. Dazu: „Schwitters gehört darüber hinaus zu den wenigen Künstlern (neben Chagall, Archipenko, Klee und Jacoba van Heemskerck), denen ein Sturm-Bilderbuch gewidmet wird.“ Außerdem stellt Pirsich fest, dass Schwitters „mit weit mehr als 70 Textbeiträgen [...] der nach Walden (und neben Blümner) am stärksten repräsentierte Sturm-Künstler“ sei. (Pirsich 1985, S. 309.)

¹¹³¹ Der „Erste Deutsche Herbstsalon“ fand nicht im Gebäude des „Sturm“-Verlages statt (Adresse: Berlin W 9, Potsdamerstraße 134a), sondern in der Potsdamerstraße 75, Ecke Pallasstraße. (Rückseite der Titelseite, in: Ausst.-Kat. Berlin 1913).

¹¹³² „Ich bin sicher, daß der unkünstlerische Teil des Publikums über diese Ausstellung und über mich lachen wird.“ (Walden 1913, S. 7.)

¹¹³³ Walden 1913, S. 7.

¹¹³⁴ „Zu diesem Wahn versteigt sich der Haß gegen Kunst. Solche Dinge können meine Freunde und mich in ihren Bestrebungen weder beirren noch hindern. Uns ist nicht das Leben die Kunst. Aber die Kunst das Leben.“ (Walden 1913, S. 8.)

¹¹³⁵ Hugnet ³1947, S. 16.

Entwicklung fand vor allem in Berlin statt. Die Dadaisten wandten sich gegen ihre eigenen künstlerischen Ursprünge¹¹³⁶, namentlich den Kubismus¹¹³⁷, den Futurismus¹¹³⁸ und den Expressionismus.¹¹³⁹ Besonders der Expressionismus wurde zur Zielscheibe der dadaistischen Propaganda.

Im ersten „Dadaistischen Manifest“ (1918) stellten die Dadaisten vorrangig den Aspekt des Rückzugs ins Innere als Grund für ihre Abneigung gegen den Expressionismus heraus: „Unter dem Vorwand der Verinnerlichung“ oder „Unter dem Vorwand, die Seele zu propagieren“, hätten die Expressionisten ein bürgerliches Leben mit dem Hang zur Abstraktion geführt.¹¹⁴⁰ In der Wahrnehmung der Dadaisten handelte es sich beim Lebensentwurf der Expressionisten um „ein inhaltloses, bequemes und unbewegtes Leben“.¹¹⁴¹ Erneut wird in dem Text die deutsche Kulturgeschichte als verhasster Feind aufgeführt, denn die Dadaisten werfen den Expressionisten im zynischen Sinne vor, „faustische[...] Naturen jeder Art“ zu sein.¹¹⁴² Richard Huelsenbeck waren die entwicklungsrelevanten Beziehung des Dadaismus zu den frühen Kunststilen spätestens 1920 bewusst, denn zu diesem Zeitpunkt beschreibt er nicht nur seine eigene, sondern auch Hugo Balls Aktivität im deutschen Expressionismus, Balls Freundschaft mit Kandinsky und Arps Verbindung zu Picasso und Braque in Paris.¹¹⁴³

In einer Schrift mit dem Titel „Was wollte der Expressionismus?“¹¹⁴⁴ legten die Dadaisten ihre Abneigung gegen den Expressionismus dar. Diese Schrift wurde von vielen Dadaisten unterschrieben und abschließend als „Manifest“¹¹⁴⁵ bezeichnet. Darin wird deutlich, dass sich der Dadaismus durch eine Abgrenzung von anderen künstlerischen Entwicklungen und vom Zeitgeist im Allgemeinen definierte. Zur Unterscheidung zwischen Expressionismus und Dadaismus heißt es in dem Text: „Der Expressionismus wollte die Verinnerlichung, er faßte sich als Reaktion gegen die Zeit auf, während der Dadaismus nichts als ein Ausdruck der Zeit ist.“¹¹⁴⁶ Ein

¹¹³⁶ Abgesehen von der bildnerischen Grundlage, die die Expressionisten für die Entwicklung des Dadaismus bedeuteten, ist auch auf die literarische hinzuweisen: „literarisch – wie Grosz, Herzfelde und Huelsenbeck – noch dem Expressionismus verhaftet“. (Schneede ⁴1984, S. 68.)

¹¹³⁷ Beispielhaft sei Huelsenbeck zitiert: „Den Kubismus hatten wir satt, das nur Abstrakte begann uns zu langweilen.“ (Huelsenbeck 1918, S. 107.)

¹¹³⁸ Dazu: „[...] – aber was hatten wir Dadaisten damit zu tun? Weder etwas mit dem Futurismus, noch etwas mit dem Kubismus.“ (Huelsenbeck 1918, S. 107.)

¹¹³⁹ Hugnet ³1947, S. 16.

¹¹⁴⁰ Tzara, Tristan u.v.m.: Dadaistisches Manifest, 1918, in: Huelsenbeck (Hg.) 1964, S. 27.

¹¹⁴¹ Tzara, Tristan u.v.m.: Dadaistisches Manifest, 1918, in: Huelsenbeck (Hg.) 1964, S. 27.

¹¹⁴² Tzara, Tristan u.v.m.: Dadaistisches Manifest, 1918, in: Huelsenbeck (Hg.) 1964, S. 27.

¹¹⁴³ Huelsenbeck 1920 (2), S. 113.

¹¹⁴⁴ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J. Im Dada Almanach von Richard Huelsenbeck aus dem Jahr 1920 werden weder Ort noch Zeit der Entstehung genannt. Im 1964 veröffentlichten Band „Dada. Eine literarische Dokumentation“ schreibt Huelsenbeck: „In unserem Manifest gegen den Expressionismus, 1912 in Berlin“. (Huelsenbeck 1964, S. 7.)

¹¹⁴⁵ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 41.

¹¹⁴⁶ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 35.

paar Sätze weiter heißt es, der Expressionismus sei „die Geste der müden Menschen, die aus sich heraus wollen, um die Zeit, den Krieg und das Elend zu vergessen.“¹¹⁴⁷

Die Dadaisten warfen den Expressionisten den Verlust der „Tapferkeit“¹¹⁴⁸ vor. In diese Reihe von Vorwürfen lässt sich die Abneigung gegen die Bedeutung des „Seelischen“ und des „Inneren“ im Expressionismus einordnen.¹¹⁴⁹

Nicht nur den Expressionismus, sondern auch den Futurismus lehnten die Dadaisten ab.¹¹⁵⁰ Der Unterschied, den die Dadaisten zwischen ihrer Bewegung und den anderen Kunstrichtungen ihrer Zeit sahen, war die Überwindung der Ästhetik: „Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt.“¹¹⁵¹ Der Begriff des „Zerfetzens“ kann als Hinweis auf das Collage-Prinzip gelesen werden, dem sich die Dadaisten zuwandten.

Des Weiteren werden in „Was wollte der Expressionismus?“ einige stilistische Besonderheiten von „Dada“ aufgeführt: das „bruitistische“, das „simultane“ und das „statische“ Gedicht¹¹⁵² sowie „die Benutzung des neuen Materials in der Malerei“.¹¹⁵³ Die Dadaisten schrieben diesen Herangehensweisen den Rang von „unerhörten neuen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aller Künste“ zu.¹¹⁵⁴

Den Kubismus wie den Futurismus schienen die Dadaisten – im Gegensatz zum Expressionismus – bis zu diesem Zeitpunkt noch als Grundlage für die Weiterentwicklung des Dadaismus anzuerkennen.¹¹⁵⁵ Ein entscheidender Faktor der dadaistischen Abgrenzung zum Expressionismus lag in dem „politisch-gesellschaftlichen Widerstand gegen Weimar“, der für die Dadaisten die Ablehnung des deutschen Expressionismus der Nachkriegszeit nach sich zog.¹¹⁵⁶

Die Dadaisten fühlten sich zu einer Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg verpflichtet und sahen die radikale Abkehr von bisherigen Kunstrichtungen als not-

¹¹⁴⁷ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 35.

¹¹⁴⁸ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 35f.

¹¹⁴⁹ „Unter dem Vorwand, die Seele zu propagieren, haben sie [...] zu den abstrakt-pathetischen Gesten zurückgefunden, die ein inhaltloses, bequemes und unbewegtes Leben zur Voraussetzung haben. Die Bühnen füllen sich mit Königen, Dichtern und faustischen Naturen jeder Art, die Theorie einer melioristischen Weltauffassung, deren kindliche, psychologisch-naive Manier für eine kritische Ergänzung des Expressionismus signifikant bleiben muß, durchgeistert die tatenlosen Köpfe.“ (Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 37.)

¹¹⁵⁰ Sie nannten diese Ablehnung einen „Scheideweg, der den Dadaismus von allen bisherigen Kunstrichtungen und vor allem von dem FUTURISMUS trennt [...]“ (Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 38f.)

¹¹⁵¹ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 38f.

¹¹⁵² Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 39.

¹¹⁵³ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 40.

¹¹⁵⁴ Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 39.

¹¹⁵⁵ „Er [der Dadaismus, A. L. v. C.] hat den Kubismus zum Tanz auf der Bühne gemacht, er hat die BRUITISTISCHE Musik der Futuristen [...] in allen Ländern Europas propagiert.“ (Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J., S. 39.)

¹¹⁵⁶ Riha, Schäfer 1994, S. 355.

wendiges Mittel dafür an. Raoul Hausmann beschreibt die Popularität des deutschen Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg als problematischen Faktor.¹¹⁵⁷ Herwarth Walden, beschrieben als „typischer deutscher Spießer“, sei ein „Geschäftsgenie“ gewesen, das den Expressionismus zum „Kunstpreußentum“ geführt habe.¹¹⁵⁸ Der Expressionismus stellte für Hausmann den Untergang der Kunst dar.¹¹⁵⁹

In Hausmanns Text zeigt sich die Verzweiflung einer Künstlergeneration, die nach neuen Werten sucht. Die Kunst, die Verbildlichung des Geistes und der Seele, die Wissenschaft erschienen den Dadaisten nicht mehr als zu befürwortende Ziele¹¹⁶⁰, nicht zuletzt angesichts des Ersten Weltkrieges. Beide Kunstrichtungen – „Merz“ und „Dada“ – waren im Kontext des Ersten Weltkrieges und den damit einhergehenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen entstanden, die sich in der Kunst niederschlugen. In Abgrenzung zum vernunftbasierten „Spießertum“ wurde der Unsinn in den Mittelpunkt gerückt.¹¹⁶¹

In Quellen ist immer wieder von dem unsicheren Zugehörigkeitsgefühl von Schwitters zu anderen Künstlergruppen zu lesen. Die Zerrissenheit zwischen dem „Sturm“-Kreis und dem Dadaismus fällt auf. So schreibt Schwitters einerseits: „Übrigens bin ich Künstler des Sturm und liebe Herwarth Walden wegen seines mutigen Werkes.“¹¹⁶² Andererseits standen die ersten beiden Hefte der „MERZ“-Reihe für den „Dada-Feldzug“, den Schwitters mit anderen Künstlern wie Theo van Doesburg in den Niederlanden führte.¹¹⁶³ 1924 verfasste Schwitters einen Artikel über den Dadaismus für die polnische Zeitschrift „BLOK“¹¹⁶⁴. Eingangs bemerkt er, dass er „in Wirklichkeit gar nicht Dadaist“ sei, da der Dadaismus „nur ein bestimmtes Mittel“ bilde, das nicht dem „Wesen einer Person [...]“, wie z.B. eine Weltanschauung“, entsprechen würde.¹¹⁶⁵

¹¹⁵⁷ „Nach der ungeheuren Verdünnung des Lebensgefühls in ästhetische Abstraktionen und moralisch-ethische Farcen enttauchte dem europäischen Wurschkessel der Expressionismus des deutschen Patrioten, der aus einer anständigen Bewegung, die von Franzosen, Russen und Italienern ausging, ein kleines profitables Kriegsgeschäft in einer endlos dicken Begeisterung fabrizierte.“ (Hausmann 1919, S. 109.)

¹¹⁵⁸ Hausmann 1919, S. 110.

¹¹⁵⁹ „Nein, meine Herren, die Kunst ist nicht in Gefahr – denn die Kunst existiert nicht mehr! Sie ist tot.“ Oder: „DIE ABSOLUTE UNFÄHIGKEIT, etwas zu sagen, ein Ding zu fassen, mit ihm zu spielen – DIES IST DER EXPRESSIONISMUS [...]“ (Hausmann 1919, S. 110.)

¹¹⁶⁰ „Uns hat die Welt heute keinen tieferen Sinn, als den des unergründlichsten Unsinn, wir wollen nichts von Geist oder Kunst wissen.“; „Die Wissenschaft ist albern – wahrscheinlich dreht sich heute noch die Sonne um die Erde.“ (Hausmann 1919, S. 111.)

¹¹⁶¹ „die exakte Technik des endgültig eingesehenen Unsinnns als Sinn der Welt!!! NIEDER MIT DEM DEUTSCHEN SPIESSER!“ (Hausmann 1919, S. 112.)

¹¹⁶² Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, S. 335.

¹¹⁶³ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 34.

¹¹⁶⁴ Die Gruppe „BLOK“ war Teil der polnischen Avantgarde, aus der die gleichnamige Zeitschrift hervorging. Neben Schwitters schrieb unter anderen Theo van Doesburg Artikel für die Zeitschrift. (Gliński, Wróblewska 2010, URL: <https://culture.pl/en/artist/blok-group> [10.01.2020].)

¹¹⁶⁵ Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 193.

Schwitters war sich seiner Prägung durch den „Sturm“-Kreis im dichterischen Bereich bewusst.¹¹⁶⁶ Walden äußert mehrfach seine Bewunderung für Schwitters. Ein Beispiel ist Waldens Buch „Einblick in Kunst“ (1917), das er 1924 um zwei Abbildungen von Schwitters erweiterte; als Widmung schrieb er in Schwitters' Exemplar: „Kurt Schwitters dem reinsten Künstler meiner Zeit – Herwarth Walden.“¹¹⁶⁷ Umgekehrt waren Schwitters' Aktivitäten für den „Sturm“ laut Pirsich geringer ausgefallen.¹¹⁶⁸ Dies sei, so Pirsich, vorrangig den unterschiedlichen Möglichkeiten von „Sturm“ und Schwitters geschuldet. Schwitters brachte vielfach in schriftlicher Form seinen Dank für Waldens Unterstützung sowie die Anerkennung von dessen Kunstkenntnissen zum Ausdruck.¹¹⁶⁹

Eine entscheidende Rolle für den Weg zur „Merz“-Kunst spielte Schwitters' frühe gefestigte Bedeutung in der Kunst des 20. Jahrhunderts, die sich trotz anfänglicher Anfeindungen durchgesetzt hatte und nicht mit finanzieller Sicherheit zu verwechseln ist.¹¹⁷⁰

Schwitters äußert sich zur Problematik seiner Zugehörigkeit zu einer der avantgardistischen Kunstrichtungen, indem er einen Dualismus im Dadaismus umschreibt: Diese Strategie verwendet er im Jahr 1920, indem er zwischen den „Kern- und die Hülsendadas“¹¹⁷¹ unterscheidet. In einem 1924 verfassten Artikel unterscheidet er zwischen „dáda“ und „Dadá“, wobei er sich selbst letztgenanntem zuordnet. Zunächst stellt er in diesem Text fest, dass der Dadaismus „aus einer bestimmten Weltanschauung entstanden“¹¹⁷² sei, die sich in einem Drang zur Veränderung zeige. „Dáda“ entspreche dabei der alten „Weltordnung“, während „Dadá“ das Mittel zu deren Veränderung darstelle.¹¹⁷³ Für Schwitters' eigene Zuordnung zum Dadaismus ist seine Auffassung entscheidend, nach der „Dadá“ „ein Spiegelbild des ursprünglichen Dáda“ sei.¹¹⁷⁴ In diesem Sinne des Widerspiegelns sei Schwitters Dadaist.¹¹⁷⁵ Im letzten Kapitel konnte dies gezeigt werden: Schwitters übertrug die Aspekte seines Umfeldes auf „Merz“, überspitzte sie oder „entformte“ sie und hielt der Gesellschaft auf diese Weise den Spiegel vor (siehe Kapitel 3.8). Die Zugehörigkeit zu der anderen Künstlergruppe, der Schwitters nahestand – dem „Sturm“-Kreis – ist ähnlich schwer zu fassen wie seine Zugehörigkeit zum Dadaismus. Im selben Text schreibt Schwitters über den Expressionismus: „Damals [gemeint ist das Jahr 1918, A. L. v. C.], da mußte >Dadá< sich mit allen streiten, in der

¹¹⁶⁶ Schwitters, Merzdichtung, 1927, S. 103, S. 349. Vgl. auch: Pirsich 1985, S. 313.

¹¹⁶⁷ Schmalenbach ²1984, S. 43.

¹¹⁶⁸ Pirsich 1985, S. 309.

¹¹⁶⁹ Pirsich 1985, S. 310. Beispiele dafür sind „TRAN Nummer 16“ und „TRAN²⁵“, in denen Schwitters seine Bewunderung für Walden explizit ausdrückte. (Vgl. Pirsich 1985, S. 311.)

¹¹⁷⁰ Pirsich 1985, S. 312.

¹¹⁷¹ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 77.

¹¹⁷² Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 193.

¹¹⁷³ Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 193.

¹¹⁷⁴ Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 193.

¹¹⁷⁵ Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 193.

Hauptsache mit dem Expressionismus, der sich damals gerade in einem chronischen Darmkatarrh befand. Heute ist der Expressionismus schon lange tot und die Kunstzeitschriften feiern sein Begräbnis.“¹¹⁷⁶ Eine eigene Zuordnung zum Expressionismus erfolgt an dieser Stelle nicht. Vielmehr wird der Expressionismus zu einer beendeten Kunstbewegung erklärt. Die oben zitierte Äußerung, in der Schwitters sich dem „Sturm“ zuordnet,¹¹⁷⁷ widerspricht dieser Aussage (siehe Kapitel 4.2). Einzig die bei Schwitters fehlende Zuordnung des Expressionismus zur „Sturm“-Galerie bietet einen Ausweg: Indem er die „Sturm“-Galerie nicht als Expressionismus definiert, kann er sich dem „Sturm“ anschließen, ohne selbst Expressionist zu sein. In dem Text aus dem Jahr 1924 wirkt es, als sei Schwitters – ebenso wie die Dadaisten – von der Unwirklichkeit und Bedeutungslosigkeit des Seelen-Aspektes bei den Expressionisten überzeugt.¹¹⁷⁸ Schwitters sieht den Expressionismus im Jahr 1924 besiegt durch den Dadaismus, der niemals ein Ende finden könne.¹¹⁷⁹ Diese Beschreibung entstand vier Jahre nachdem Schwitters von Richard Huelsenbeck offiziell vom Kreis der Dadaisten ausgeschlossen worden war.¹¹⁸⁰ Eine Fokussierung auf diesen Text würde bedeuten, dass Schwitters für sich einen Standpunkt innerhalb der deutschen Avantgarde gefunden habe, der näher am Dadaismus als am „Sturm“ angesiedelt ist.

4.3 Schwitters' Netzwerk

Über die bisherigen Erörterungen zu Schwitters' Bekanntschaften im „Sturm“-Kreis und mit den Dadaisten hinaus, soll hier unterstrichen werden, dass „Merz“ zwar als Marke, Schwitters aber keineswegs als eine Art „Außenseitergenie“ in der Künstleravantgarde zu verstehen ist.

Vermutlich im Jahr 1922 fand ein Treffen statt, das für Schwitters' Weiterentwicklung der „Merz“-Idee ausschlaggebend wurde: Schwitters lernte Theo van

¹¹⁷⁶ Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924, S. 194.

¹¹⁷⁷ Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, S. 335.

¹¹⁷⁸ „Wenn Dadá und die Seele zusammentreffen, wittert die Seele sofort den Todfeind und eröffnet den Kampf. [...] Die Seele, die bisher auf den Abwegen des Transzendentalismus umherirrte, empört sich, sobald sie ihr Spiegelbild im Dadá, natürlich umgekehrt sieht. Es begegnen sich dann plötzlich eine falsche Scheinheiligkeit und ein unaufrichtiges Pathos mit einem aufrichtigen Sarkasmus. Die Folge [...]: Die Luft – ich wollte sagen: Die Seele entflieht.“ (Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924, S. 194.)

¹¹⁷⁹ „Der Gedanke, daß Dadá überhaupt einmal sterben könnte, ist unsinnig. Dadá tritt immer von neuem in Erscheinung, so oder anders, immer, wenn sich zuviel Dummheit angesammelt hat.“ (Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924, S. 194.)

¹¹⁸⁰ „Dada lehnt Arbeiten wie die berühmte „Anna Blume“ des Herrn Kurt Schwitters grundsätzlich und energisch ab.“ (Huelsenbeck 1920 [1], S. 9.)

Doesburg kennen.¹¹⁸¹ Van Doesburg zählt zu den Mitbegründern der Gruppe „De Stijl“ im Jahr 1917.¹¹⁸²

In der Zeit, in der Schwitters van Doesburg kennenlernte, war er auf der Suche nach absoluten gestalterischen Gesetzen, die dem sozialen Leben entsprachen. Der „Internationaler Kongress der Konstruktivistischen und Dadaisten“ in Weimar 1922 wurde zum Treffpunkt der beiden Künstler Doesburg und Schwitters. Anschließend fanden Veranstaltungen in Jena und Hannover statt, wo ihre Bekanntschaft intensiviert wurde. Aus der Freundschaft resultierten Schwitters' häufige Reisen nach Holland, bei denen er Kontakte zu weiteren Künstlern der „De Stijl“-Gruppe pflegte. Gemeinsame Arbeiten zählten zu den Ergebnissen der Künstlerfreundschaften von Schwitters. So unterstützten sich Schwitters und van Doesburg gegenseitig mit Veröffentlichungen in den Zeitschriften „MERZ“, „De Stijl“ und „Mécano“. Als gemeinsame Arbeit von Käthe Steinitz, Theo van Doesburg und Schwitters entstand das Märchen „Die Scheuche“.¹¹⁸³ Auch zu Theo van Doesburgs Ehefrau Nelly pflegte Schwitters eine „herzliche Beziehung“.¹¹⁸⁴ 1931 starb Theo van Doesburg – woraufhin Schwitters den Nachruf auf seinen Freund in der Zeitschrift „De Stijl“ verfasste.¹¹⁸⁵

Theo van Doesburg und Schwitters planten noch im Jahr ihres Kennenlernens 1922 gemeinsam mit Nelly van Doesburg und Vilmos Huszár einen „Holland-Dada-Feldzug“, der bereits ein Jahr später umgesetzt wurde.¹¹⁸⁶ Van Doesburg übernahm dabei die Aufgabe eines Redners, der „Dada“ erklärte. Schwitters sorgte für künstlerisch-avantgardistische Schock-Erlebnisse, indem er die Vorträge durch ein Hundebellen aus dem Publikumsraum unterbrach. In dem Moment, in dem das Publikum sich gezwungen sah, den Störenfried hinauszwerfen, löste van Doesburg die Situation auf und stellte Kurt Schwitters vor. Dann folgte der Einstieg in Schwitters Darbietungen mit Gedichten wie „An Anna Blume“. Mit dieser Tournee wurde in Holland der Dadaismus verbreitet.¹¹⁸⁷ Die Rollenverteilung der beiden Künstler entsprach dabei den äußeren Erscheinungsformen ihrer jeweiligen Kunst. Schwitters schockierte das Publikum, indem er es mit Humor und Unsinn aufzurütteln versuchte. Theo van Doesburg vertrat den klareren Part der Zusammenarbeit, indem er in seinen Vorträgen durch sein Auftreten mehr den gesellschaftlichen Konventionen – ähnlich wie die Kunst von „De Stijl“, die den Gesetzen der Geometrie folgte – entsprach.

In Deutschland hatte Schwitters auch Kontakte zu einer Institution, die in ihren künstlerischen Zielen Gemeinsamkeiten mit „De Stijl“ aufwies: dem „Bauhaus“.

¹¹⁸¹ Nündel 1981, S. 68.

¹¹⁸² Weitere Gründungsmitglieder waren: Bart van der Leek, Piet Mondrian, J. J. P. Oud, Wils, Robert van't Hoff und Georges Vantongerloo. (Nündel 1981, S. 68f.)

¹¹⁸³ Nündel 1981, S. 69.

¹¹⁸⁴ Nündel 1981, S. 74f.

¹¹⁸⁵ Nündel 1981, S. 69.

¹¹⁸⁶ Nündel 1981, S. 47.

¹¹⁸⁷ Richter 1964, S. 146f.

Schwitters pflegte unter anderem Freundschaften mit Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Georg Muche, Oskar Schlemmer und Lothar Schreyer. 1919 stellte er mit Paul Klee und Johannes Molzahn in der „Sturm“-Galerie aus.¹¹⁸⁸ Paul Klee war seit 1921 mit Schwitters befreundet. Zu dieser Zeit war Klee am „Bauhaus“ in Weimar aktiv.¹¹⁸⁹ Mit Walter Dexel hatte Schwitters gemein, dass sie beide in ihren künstlerischen Bestrebungen „Einzelgänger“ waren und ein ähnliches „Kunstwollen“ vertraten.¹¹⁹⁰

Das Ehepaar Dexel – Walter und Margarethe (Grete) Dexel – lernte Schwitters „vermutlich 1919 bei der Ausstellung Hannoverscher Künstler in Jena kennen.“¹¹⁹¹ Zwischen ihnen fand ein reger Austausch statt. 1922 sendete Schwitters einen Brief an Grete Dexel, der wie eine Collage gestaltet war. Teile des Briefes waren aufklappbar.¹¹⁹² Schwitters und die Dexels pflegten „eine intensive Beziehung“ mit gegenseitiger Unterstützung.¹¹⁹³ In einem Brief vom 31. März sieht Schwitters bei ihm und Walter Dexel „ein verwandtes Streben“: „Besonders formal gefallen mir diese intensiv erlebten Fabrikstadtbilder außerordentlich.“¹¹⁹⁴ Aus dem Briefwechsel geht hervor, dass Dexel und Schwitters sich, auf Schwitters’ Vorschlag hin, gegenseitig Kunstwerke zuschickten: „Ich hoffe, Sie werden wohl geneigt sein, mit mir etwas zu tauschen?“¹¹⁹⁵ Ein späterer Brief belegt den erfolgten Austausch, da Schwitters sich darin für sechs Aquarelle, die Dexel ihm zugeschickt hatte, bedankte und eine Sendung von einigen „Merzzeichnungen“ als Gegenleistung ankündigte.¹¹⁹⁶ Nach ein paar Monaten des Austausches sowie Schwitters’ Besuch in Jena.¹¹⁹⁷ 1921 scheint Schwitters häufigen Kontakt mit Künstlern aus dem „Bauhaus“-Kreis gehabt zu haben, denn er kündigt den Besuch von Molzahn in Hannover an.¹¹⁹⁸ Später berichtet Schwitters Dexel vom Erfolg, den Molzahn in Hannover mit dem Verkauf seiner Werke hatte und versucht, Dexel auf diese Weise zu überreden, nach Hannover zu kommen. Zudem erwähnt er ein weiteres Treffen.¹¹⁹⁹ Nachdem Schwitters in einem anderen Brief mit Verkaufsmöglichkeiten in Hannover gelockt hatte¹²⁰⁰, gab er Grete Dexel im Oktober Hinweise für die Reise.¹²⁰¹

¹¹⁸⁸ Nündel 1981, S. 69.

¹¹⁸⁹ Nündel 1974 (2), S. 336.

¹¹⁹⁰ Nündel 1981, S. 69.

¹¹⁹¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 761, S. 366.

¹¹⁹² Nündel 1974, S. 14.

¹¹⁹³ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 761, S. 366.

¹¹⁹⁴ An Walter Dexel, 31.3.19, in: Briefe 1974, S. 20.

¹¹⁹⁵ An Walter Dexel, 31.1.21, in: Briefe 1974, S. 44.

¹¹⁹⁶ An Walter Dexel, 5.3.21, in: Briefe 1974, S. 48.

¹¹⁹⁷ An Walter Dexel, 27.5.21: Schwitters bedankt sich für „2 sehr schöne Tage in Jena.“, in: Briefe 1974, S. 50.

¹¹⁹⁸ An Walter Dexel, 27.5.21, in: Briefe 1974, S. 50.

¹¹⁹⁹ An Walter Dexel, 2.6.21, in: Briefe 1974, S. 51.

¹²⁰⁰ An Walter Dexel, 12.6.21, in: Briefe 1974, S. 52.

¹²⁰¹ An Grete Dexel, 6.10.1921, in: Briefe 1974, S. 53.

Russland und Amerika zählen zu den Reisezielen, die Schwitters zeitlebens nicht erreichen konnte. Dennoch unterhielt er rege Kontakte dorthin.

Um 1923 wurden Schwitters' Beziehungen zu Vertretern des Konstruktivismus intensiver. Ein Jahr zuvor sah er in einer Ausstellung in Berlin unter anderem Werke von El Lissitzky, Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch, Alexander Michailowitsch Rodtschenko und Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin. Außerdem hatte er Kontakt mit russischen Konstruktivisten und plante eine Reise nach Russland.¹²⁰²

Anfang der 1920er Jahre reiste El Lissitzky nach Berlin. In Hannover lernte er Sophie Küppers kennen, die Witwe von Paul Erich Küppers – die beiden wurden ein Paar.¹²⁰³ Schwitters hatte entscheidenden Anteil an dieser Verbindung: „Schwitters erzählte mir von Lissitzkys aussichtslosem Werben, seinem Ausspruch ‚Ich kann doch nichts dafür, dass ich sie so schön finde‘.“¹²⁰⁴

Sophie Lissitzky-Küppers beschrieb Schwitters als „enfant terrible“ Hannovers“, der „ein unermüdlicher Propagandist alles Neuen“ gewesen sei.¹²⁰⁵ Schwitters agierte an einem Abend in der Kestner-Gesellschaft als Vermittler einer Kaufaktion, bei der Sophie Lissitzky-Küppers ein Aquarell von El Lissitzky erstand.¹²⁰⁶ Daraufhin wurden eine Ausstellung der Lissitzky-Werke sowie ein begleitender Vortrag über „Neue russische Kunst“ in der Kestner-Gesellschaft geplant.¹²⁰⁷ Schwitters und Lissitzky veröffentlichten gemeinsam eine Ausgabe der „Merz“-Zeitschrift, die sie „Nasci“ nannten. Darin wurden „die Gestaltungskraft der Natur“ und ihre Verbindung zur Maschine gefeiert.¹²⁰⁸

Die Freundschaft zwischen Lissitzky und Schwitters ging über künstlerische Beziehungen hinaus. „Als Lissitzky 1923 lebensgefährlich an Tuberkulose erkrankte, ermöglichte ihm Schwitters mit einigen anderen Freunden den Sanatoriumsaufenthalt und die rettende Operation in der Schweiz.“¹²⁰⁹ In einem langen Brief an Katherine S. Dreier berichtete Schwitters einige Jahre später von seiner Enttäuschung über Lissitzky. Lissitzky habe in einer Angelegenheit „nicht als Freund, sondern als Konkurrent gehandelt“.¹²¹⁰ Schwitters und Lissitzky sahen sich danach nicht mehr; Lissitzky verstarb 1941 in Moskau.¹²¹¹

1920 gründete Katherine S. Dreier mit Francis Picabia und Marcel Duchamp in New York die „Société Anonyme“ – sie sollte der Förderung zeitgenössischer Kunst

¹²⁰² Nündel 1981, S. 64.

¹²⁰³ Krempel 2015, S. 7.

¹²⁰⁴ Lissitzky-Küppers um 1965, S. 34.

¹²⁰⁵ Lissitzky-Küppers 1966, S. 17.

¹²⁰⁶ Lissitzky-Küppers 1966, S. 17.

¹²⁰⁷ Lissitzky-Küppers 1966, S. 18.

¹²⁰⁸ Steinitz, Käte T: El Lissitzky in Hannover, in: El Lissitzky (Ausst.-Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Kunsthalle Basel, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1965, S. 65f, zitiert nach: Krempel (Hg.) 2015, S. 86–89, hier: S. 88.

¹²⁰⁹ Nündel 1981, S. 65.

¹²¹⁰ An Katherine S. Dreier, 16.9.26, in: Briefe 1974, S. 105.

¹²¹¹ Nündel 1981, S. 68.

dienen.¹²¹² Durch Dreier wurde Schwitters in Amerika bekannt. Ihrem Vorhaben der Kunstförderung entsprechend unternahm sie eine Europareise und lernte Schwitters 1920 auf dieser Reise kennen. In Amerika wurde Schwitters „zwischen 1923 und 1942 insgesamt fünfundzwanzigmal ausgestellt, 1931 wurde er Ehrenpräsident der ‚Société Anonyme‘.“¹²¹³

In einem Brief an Dreier erwähnt Schwitters zwei Aspekte, die für die Untersuchung des Weges zur „Merz“-Kunst wichtig sind: Zum einen war er sich der Bedeutung seines Frühwerks für die Entwicklung zu „Merz“ bewusst: „Soll ich auch einige von meinen älteren Arbeiten mitsenden, die die Entwicklung von der Naturstudie bis zum Merzbild zeigen?“¹²¹⁴ Zum anderen verspürte er ein Bedürfnis, seine Landschafts- und Porträt-Studien ebenfalls in den Ausstellungen zu zeigen: „Soll ich vielleicht einige von meinen neuen Naturstudien mitschicken, denn ich male neben den rein künstlerischen Arbeiten dauernd und ohne Unterbrechung seit 1909 ehrliche Studien von Landschaften und Porträts.“¹²¹⁵ Schwitters regte die Ausstellung dieser seine Entwicklung seit dem Frühwerk dokumentierenden Arbeiten vermutlich an, um ein korrektes Verständnis von „Merz“ in Amerika sicherzustellen. Fest entschlossen schlug Schwitters vor, „Merzabende“ parallel zur Ausstellung in Amerika zu veranstalten: „Ist vielleicht Gelegenheit, einen Impressario dafür zu interessieren, eine Reihe neuer Merzabende in Amerika zu arrangieren.“¹²¹⁶

4.4 Die Problematik der Abgrenzung und Zuordnung

4.4.1 Das „Politische“

Im Vorwort des Katalogs zum „Ersten Deutschen Herbstsalon“ in der „Sturm“-Galerie legen „Die Aussteller“¹²¹⁷ ihre Kunstauffassung dar: Die Kunst müsse an der Welt teilhaben, doch in ihrer Zeit sei dies nicht der Fall. Daraus schlussfolgern sie, dass bis zur Erfüllung der künstlerischen Teilhabe an der Welt eine Trennung zwischen den Künstlern und dem „offiziellen Leben“¹²¹⁸ gelebt werden müsse. Dementsprechend wählen sie den Rückzug von der Welt, zu der sie auch andere Kunstrichtungen (beispielsweise die Dadaisten) zählen.¹²¹⁹

¹²¹² Nündel 1981, S. 78.

¹²¹³ Nündel 1981, S. 78.

¹²¹⁴ An Katherine S. Dreier, 15.8.25, in: Briefe 1974, S. 96.

¹²¹⁵ An Katherine S. Dreier, 15.8.25, in: Briefe 1974, S. 96.

¹²¹⁶ An Katherine S. Dreier, 15.8.25, in: Briefe 1974, S. 96.

¹²¹⁷ So wurde das Vorwort unterzeichnet. Ausst.-Kat. Berlin 1913, S. 9.

¹²¹⁸ Die Aussteller 1913, S. 9.

¹²¹⁹ „Unter dieser ‚Welt‘ rechnen wir auch die uns wesensfremden Künstler, mit denen gemeinsam zu arbeiten uns unmöglich scheint, nicht aus ‚kunstpolitischen‘ Gründen, [...], sondern aus rein künstlerischen Gründen.“ (Die Aussteller 1913, S. 9.)

In dieser Erklärung wird das von den Dadaisten am „Sturm“-Expressionismus kritisierte „Primat der Kunst über alles die Kunst nicht Betreffende“¹²²⁰ nachvollziehbar. Auf den ersten Blick ließe sich dieser Rückzug als „unpolitische“ Haltung definieren.

1923 unterzeichneten Hans Arp, Theo van Doesburg, Tristan Tzara und Christof Spengemann Schwitters’ „Manifest Proletkunst“, in dem sie sich inhaltlich zur Unabhängigkeit der Kunst von der Politik und anderem Zeitgeschehen bekennen.¹²²¹ Insbesondere die „politische Instrumentalisierung der Kunst“¹²²² wird von den Künstlern abgelehnt.

Anhand feiner begrifflicher Nuancen lässt sich der Unterschied zwischen Schwitters’ Verhältnis zur Welt und dem Rückzug der „Sturm“-Künstler erkennen. Ende 1930¹²²³ formulierte Schwitters seinen Standpunkt zum Politischen in „Ich und meine Ziele“. Am Ende des Textes beschreibt er die Kunst als eine Art „Zufluchtsort“ für diejenigen, die nach einer aktiven und radikalen Politisierung des eigenen Daseins dem Phänomen begegnen, das heute als „Politikverdrossenheit“ bezeichnet wird.¹²²⁴

Anders als die „Sturm“-Künstler des „Ersten Deutschen Herbstsalons“ schreibt Schwitters nicht, dass die Kunst vom „offiziellen Leben“¹²²⁵ zu trennen sei, sondern legt den Schwerpunkt auf ein anderes Element: die Beschreibung der Kunst als eine Art „Zufluchtsort“, sodass die „Befreiung“ durch die Kunst an diesem „Ort“ impliziert wird. Im Mittelpunkt steht bei Schwitters der Mensch, den es von den Widrigkeiten der Welt zu „befreien“ gelte. Im Gegensatz zu den ersten Künstlern im „Sturm“, die gewissermaßen auf eine kunstfreundlichere Zeit warteten und deshalb einen Rückzug ins „Innere“ antraten, postuliert Schwitters, dass er im künstlerischen Sinne stärker mit der Zeit verbunden sei als die Politik selbst.¹²²⁶

¹²²⁰ Pirsich 1985, S. 64. Darüber hinaus meint Pirsich: „[...] der Ausbruch des 1. Weltkrieges trifft den Sturm äußerlich nur insoweit, als ein Teil seiner Mitarbeiter sofort eingezogen wird.“ (Pirsich 1985, S. 64.)

¹²²¹ Riha, Schäfer 1994, S. 360.

¹²²² Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 361.

¹²²³ „27. 12. 1930“. (Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 117, S. 387.)

¹²²⁴ „Ihr aber, Ihr politischen Menschen von rechts oder links, oder Ihr mittlere Sorte, oder aus welchem blutigen Heerlager des Geistes Ihr kommen mögt, wenn Ihr eines Tages mal die Politik recht satt habt, oder Euch auch nur für einen Abend von Euren Strapazen ausruhen wollt, so kommt zur Kunst, zur reinen unpolitischen Kunst, die ohne Tendenz ist, nicht sozial, nicht national, nicht zeitlich gebunden, nicht modisch. Sie kann Euch erquicken und sie wird es gerne tun. 27. 12. 1930.“ (Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 117, S. 387.)

¹²²⁵ Die Aussteller 1913, S. 9.

¹²²⁶ „Kunst will nicht beeinflussen und nicht wirken, sondern befreien, vom Leben, von allen Dingen, die den Menschen belasten, wie nationale, politische oder wirtschaftliche Krämpfe. Kunst will den reinen Menschen, unbelastet von Staat, Partei und Nahrungssorgen. [...] So stehe ich als abstrakter Künstler, zwar dem sozialen und politischen Zeitgeschehen fern, aber ich stehe in der Zeit, mehr als die Politiker, die im Jahrzehnt stehen.“ (Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 114, S. 381f.)

Die Vorstellung des „Unpolitischen“ bei Schwitters ist verknüpft mit der „Bürgerlichkeit“. Das verbindende Element ist der angenommene Rückzug in die sogenannte „Privatheit“, der von Huelsenbeck und in dessen Folge von der frühen Schwitters-Forschung als „bürgerlich“ sowie „unpolitisch“ verstanden wurde. Vereinfacht formuliert beinhaltet die Zuschreibung des Begriffs „unpolitisch“ in der Zeit zwischen der Weimarer Republik und dem Ende des Zweiten Weltkrieges ein ähnlich undefinierbares Spektrum wie die Beschreibung des „Bürgerlichen“ (siehe Kapitel 2).

Grundsätzlich bedeutet „Politik“ „zielorientiertes Handeln, das auf die Ordnung oder die Willensbildung in einem Gemeinwesen gerichtet ist.“¹²²⁷ In der griechischen Antike waren die „Polis“ die „öff. Angelegenheiten, die alle Bürger (=polites) betreffen“.¹²²⁸ So war die Politik nicht an staatliches Handeln gebunden, sondern „bezog sich auf Gemeinschaftsaufgaben“, wobei „die Grundlage privaten Lebens, das autarke Hauswesen“, nicht zum antiken Begriff der Politik zählte.¹²²⁹ Im Gegensatz zu dieser klaren Definition der Antike, in der Politik auf das Gemeinwesen begrenzt war, ist der Begriff seit der Moderne nicht mehr präzise definiert.¹²³⁰ Die Weimarer Republik kann rechtlich als der Beginn der Demokratie in Deutschland verstanden werden, in der die politische Teilhabe aller Menschen selbstverständlich werden konnte.¹²³¹ Der Zweite Weltkrieg störte diese Entwicklung.

Entscheidend für den Bedeutungsunterschied des Politischen in Schwitters' Zeit und der frühen posthumer Schwitters-Forschung ist der Bruch durch den Zweiten Weltkrieg: „Bis zum 2. Weltkrieg gilt P. bei uns als gegenüber der Kultur minderwertiges Banales, Machtverfallenes und Technisches.“¹²³² Im Verlauf des 20. Jahrhunderts etablierte sich nach und nach ein neues Politikverständnis, das den Bereich der Politik ausweitete. Insbesondere die Vorstellung davon, was als „politisch“ galt und die damit zusammenhängende Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit waren zu Schwitters' Lebzeiten einem Wandel unterworfen. Nicht nur die beiden Weltkriege wirkten sich darauf aus. Die Debatte wurde maßgeblich von feministischer Seite angestoßen. Die „feministische Kritik am Ausschluss von Frauen und Themen aus der Öffentlichkeit“¹²³³ markierte den Beginn dieser Debatte. Die Ausweitung der politischen Partizipation auf die Mehrheit dauerte bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts.¹²³⁴ Es erfolgte „eine Änderung des Konzeptes von Demokratie [...]: Die Orte des Öffentlichen wurden vervielfältigt und Öffentlichkeit ist dem-

¹²²⁷ Baltzer, Ulrich: Politik, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 402–403, hier: S. 402.

¹²²⁸ Schultze, Rainer-Olaf: Politik/Politikbegriffe, in: Lexikon der Politikwissenschaft 32005, S. 697–698, hier: S. 697.

¹²²⁹ Baltzer, Ulrich: Politik, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 402–403, hier: S. 403.

¹²³⁰ Schultze, Rainer-Olaf: Politik/Politikbegriffe, in: Lexikon der Politikwissenschaft 32005, S. 697–698, hier: S. 698.

¹²³¹ Weidner 2007, S. 393.

¹²³² Baltzer, Ulrich: Politik, in: Metzler Lexikon Philosophie 2008, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/politik/1595> (08.07.2020).

¹²³³ Ritter 2008, S. 114.

¹²³⁴ Ritter 2008, S. 114.

nach dort, wo Subjekte miteinander in einen Diskurs eintreten [...].¹²³⁵ In der Zeit der frühen posthumer Schwitters-Forschung, in der Schwitters beispielsweise von Lach, Schmalenbach oder Elderfield als „unpolitisch“ charakterisiert worden ist (siehe Kapitel 1), war der Begriff des „Politischen“ ein anderer als heute. So ist in einem philosophischen Nachschlagewerk aus dem Jahr 1978 der „Politik“-Begriff auf staatsbezogene Handlungen begrenzt, wobei zwischen der Politik „im Sinne von Staatslehre“, der „praktischen“ Politik und der „Staatskunst“ unterschieden wird.¹²³⁶

Die Debatte um Öffentlichkeit, Privatheit und Politisches führt zu einem weiteren Aspekt, der in der Vorstellung über Kurt Schwitters bedeutsam ist: die Identitätsbildung. Martina Ritter postuliert, dass gesamtgesellschaftliche politische Teilhabe erst dann funktioniere, wenn identitätsbildende Aspekte wie Traditionen überwunden werden. „Durch diese Perspektive werden die Auseinandersetzungen um Identitätskonflikte zum breaking point von demokratischen Gesellschaften.“¹²³⁷ Der Aspekt der Identitätsbildung bei Schwitters wird an anderer Stelle erörtert (siehe Kapitel 4.5.4 und 4.5.5).

An dieser Stelle ist es nicht möglich, den Begriff des „Politischen“ in der Gegenwart festzuschreiben. Insgesamt befindet sich die Frage nach den Grenzen des Politischen in einem von allen Seiten geprägten Wandel. So konnten beispielsweise im Jahr 2020 im Hinblick auf die „Corona“-Krise und die damit verbundenen Solidaritätsdiskurse Debatten darüber geführt werden, ob das Händewaschen als „politisches“ Handeln zu verstehen sei. Ein weiterer Diskurs betrifft beispielsweise die Beziehung zwischen Sprache und Politik – eine Frage, die nach wie vor aktuell ist.¹²³⁸

Um hier dennoch etwas genauer zu bestimmen, welche Aspekte seit dem Ende des Kalten Krieges als „politisch“ gelten können, soll im Anschluss zu Hannah Arendt ein „Politik“-Begriff erörtert werden, der weitere Teile des Lebens umfasst als das staatliche Handeln. Hannah Arendts Theorien sind fundamental für das heutige Verständnis des „Politischen“.¹²³⁹

Insbesondere die Zeit der frühen posthumer Schwitters-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg war von einer Ablehnung gegenüber den Theorien von Hannah Arendt geprägt. „Vor allem die sogenannte 68er-Generation lehnte die gemeinsame Besprechung von Stalinismus und Nationalsozialismus als pro-kapitalistische Apologetik ab.“¹²⁴⁰ Diese Ablehnung blieb in Deutschland und den USA bis zur Wieder-

¹²³⁵ Ritter 2008, S. 114.

¹²³⁶ Politik, in: Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978, S. 529–530.

¹²³⁷ Ritter 2008, S. 114.

¹²³⁸ Vgl. hierzu beispielsweise: Detering ³2019. Heinrich Detering beschreibt darin unter anderem die politische Bedeutung des Wortes „wir“ im Sprachgebrauch „von Pegida und AfD“. (Detering ³2019, S. 10–14). In der Nachbemerkung (S. 53–57) wird die politische Brisanz der Sprache in den Reaktionen auf Heinrich Deterings „Was heißt hier ‚wir‘?“ nochmals deutlich.

¹²³⁹ Jalušić, Vlasta: Politik, in: Arendt-Handbuch 2011, S. 308–309, hier: S. 308.

¹²⁴⁰ Schmidt 2018, S. 130.

vereinigung von Ost- und Westdeutschland bestehen.¹²⁴¹ Erst seit etwa 1995 ging die Arendt-Forschung weiter.¹²⁴²

Nach dem Schock angesichts eines systematischen Massenmordes in den Konzentrationslagern betraf in Arendts Theorien das Politische vornehmlich die „Frage nach dem bisherigen und künftigen Sinn von Politik“.¹²⁴³ Arendt „versteht [...] Politik vor allem als öffentliches Handeln und Sprechen und als die daraus entstehende Macht“, wobei dies im „menschlichen ‚Dazwischen‘“ stattfindet.¹²⁴⁴ Bei Arendt war demnach mit dem Politischen eine Ebene des öffentlichen Handelns berührt, die sich nicht auf staatliche oder parteiliche Ebenen beschränkte.

Es werden Begriffe erörtert, die nach Arendts Theorien mit dem Politischen verbunden sind und in Schwitters' „Merz“-Konzepten ebenfalls auftauchen. Ein Begriff ist derjenige der „Befreiung“: Schwitters erklärt die „Befreiung“ des Menschen zum zentralen Ziel der Kunst.¹²⁴⁵ Nach der Theorie von Hannah Arendt sind „Freiheit“ und „Politik“ untrennbar miteinander verbunden¹²⁴⁶ und sogar „identisch“¹²⁴⁷. Dabei muss betont werden, dass Arendt zwischen „Freiheit“ und „Befreiung“ in Bezug auf das Gewaltpotenzial revolutionärer Kräfte unterscheidet.¹²⁴⁸ Arendt führt aus, „daß es in den Revolutionen der Neuzeit notwendigerweise immer um beides gegangen ist, um Befreiung und um Freiheit.“¹²⁴⁹ Was Arendt für die „Revolutionäre des achtzehnten Jahrhunderts“ festhält, gilt in abgeschwächter Form noch für Schwitters' Zeit: „[...] es lag in der Natur der Sache, daß sie erst im Vollzug des Kampfes um die Befreiung das Wesen der Freiheit [...] entdeckten und erfuhren, [...]“.¹²⁵⁰ Die Reflexion über die Unterschiede von „Befreiung“ und „Freiheit“ nach Arendt war zu Schwitters' Zeit noch kaum möglich. Schwitters' Begriff

¹²⁴¹ Schmidt 2018, S. 130.

¹²⁴² Schmidt 2018, Vgl. S. 131–133.

¹²⁴³ Jalušič, Vlasta: Politik, in: Arendt-Handbuch 2011, S. 308–309, hier: S. 308.

¹²⁴⁴ Jalušič, Vlasta: Politik, in: Arendt-Handbuch 2011, S. 308–309, hier: S. 308.

¹²⁴⁵ „Kunst will nicht beeinflussen und nicht wirken, sondern befreien, vom Leben, von allen Dingen, die den Menschen belasten, wie nationale, politische oder wirtschaftliche Krämpfe. Kunst will den reinen Menschen, unbelastet von Staat, Partei und Nahrungssorgen.“ (Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 114, S. 381.)

¹²⁴⁶ Richter, Siebold, Weeber 2016, S. 202. Dazu: „Der Sinn von Politik ist Freiheit, und ohne sie wäre das politische Leben sinnlos.“ (Arendt, Hanna: Revolution und Freiheit, in: Hannah Arendt. Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen zum politischen Denken I, hg. v. Ursula Ludz, München/Zürich 1994 [1958], S. 227–251, hier: S. 231, zitiert nach: Richter, Siebold, Weeber 2016, S. 202.)

¹²⁴⁷ Jalušič, Vlasta: Politik, in: Arendt-Handbuch 2011, S. 308–309, hier: S. 308.

¹²⁴⁸ „Daß Befreiung und Freiheit nicht dasselbe sind, daß Freiheit zwar ohne Befreitsein nicht möglich, aber niemals das selbstverständliche Resultat der Befreiung ist, daß der Freiheitsbegriff, der der Befreiung eigen ist, notwendigerweise nur negativ ist, und daß also die Sehnsucht nach Befreiung keineswegs identisch ist mit dem Willen zur Freiheit – all das sind natürlich Binsenwahrheiten. Und wenn solche Selbstverständlichkeiten so leicht übersehen werden, so deshalb, weil es in der Geschichte viele Befreiungskämpfe gibt, [...], und sehr wenig wirkliche Versuche, die Freiheit zu gründen, [...]“ (Arendt 1965, Abschnitt 2, o. S.).

¹²⁴⁹ Arendt 1965, Abschnitt 2, o. S.

¹²⁵⁰ Arendt 1965, Abschnitt 2, o. S.

der „Befreiung“ ist als Weg zur „Freiheit“ zu verstehen. Ausschlaggebend für die Unterscheidung zwischen Schwitters und den Berliner Dadaisten ist, dass Schwitters – ohne es wissen zu können – die Unterscheidung von Arendt mitmeinte: Seine Distanzierung von der Idee der Revolution¹²⁵¹ (siehe Kapitel 3.4) zeigt, dass Schwitters die „Befreiung“ nicht im Sinne real existierender revolutionärer Kämpfe verfolgte, sondern einen ideellen und geistesbasierten Weg zur Freiheit.

Im Begriff des „Politischen“ lassen sich für die vorliegende Arbeit drei maßgebliche Stationen des Wandels festhalten:

- 1 der schwankende Begriff des „Politischen“ zu Schwitters' Lebzeiten (Erster Weltkrieg, Weimarer Republik, Zweiter Weltkrieg);
- 2 der „Politik“-Begriff der frühen posthumer Schwitters-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg;
- 3 der gegenwärtige Begriff des „Politischen“, der sich etwa seit den 1990er Jahren mit dem Ende des Kalten Krieges immer wieder neu konstituiert.

Diese Aufteilung in drei Stationen ist an einschneidenden historischen Ereignissen orientiert, die sich noch weiter ausdifferenzieren lassen würden. Zudem sind bei der dritten Station, die den zeitgenössischen, „gegenwärtigen“ „Politik“-Begriff betrifft, noch viele weitere Stationen seit den 1990er Jahren bis zu den Anschauungen denkbar, die den Begriff des „Politischen“ heute prägen.¹²⁵² Die oben aufgeführte Dreiteilung dient der Bewusstmachung des Wandels im Begriff des „Politischen“ und dessen Auswirkungen auf das Verständnis dieses Begriffes in der Schwitters-Forschung. Wenn in der posthumer Schwitters-Forschung seit den 1950er Jahren Schwitters als „unpolitisch“ beschrieben wurde, ist zu berücksichtigen, dass sich der heutige Gebrauch des Begriffes noch nicht annähernd durchgesetzt hatte. Ähnlich verhält es sich mit der Beschreibung als „unpolitisch“, die in der frühen Schwitters-Forschung nach dem Ende des Kalten Krieges stattfand. Die Bedeutung dessen, was als „unpolitisch“ galt und gilt, unterscheidet sich in den aufgeführten Stationen.

Es zeigt sich, dass die Begriffsübernahme aus den Äußerungen von Huelsenbeck, Schwitters oder anderen Autoren, die Schwitters als „unpolitisch“ beschreiben, ohne die Berücksichtigung des Begriffswandels problematisch ist und zu Missverständnissen führen kann. Schwitters lebte genau in der Zeit, in der die Selbstverständlichkeit einer gesamtgesellschaftlichen politischen Teilhabe allmählich sich zu entwickeln begann. Die Herrschaft der Nationalsozialisten ließ die Umsetzung einer Demokratie, wie sie mit der Weimarer Republik begonnen hatte, in die Ferne rücken. Doch Kurt Schwitters lebte zu Beginn seiner „Merz“-Phase in einer Zeit, in der die Realisierung der Demokratie näher lag als je zuvor. „Politisch“ zu sein,

¹²⁵¹ „Ich halte nicht viel von solchen Revolutionen, dazu muß die Menschheit reif sein.“ (Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, S. 335.)

¹²⁵² Beispielsweise wären dafür denkbar: 9/11; die sogenannte globale „Flüchtlingskrise“; die „Corona“-Krise oder auch feministische, antirassistische und umweltpolitische Diskurse, die hier im Einzelnen nicht aufgeführt werden können.

bedeutete für ihn allerdings noch nicht die Allgegenwart des „Politischen“ im alltäglichen Handeln.

Schwitters' künstlerische Verarbeitung von Themen, die aus heutiger Sicht als „politisch“ gelten können, beinhaltete beispielsweise Diskurse über die Umwelt oder weibliche Emanzipation (siehe Kapitel 3.1.3). Entsprechend der damaligen Bedeutung des Begriffes schloss er die zu dieser Zeit als „politisch“ klassifizierten Themen wie „Staat, Partei und Nahrungssorgen“¹²⁵³ aus. Deutlich ist, dass Schwitters' Kunst nach heutigen Begriffen keineswegs als „unpolitisch“ zu beschreiben ist. Allerdings gilt dies in abgeschwächter Form für den Begriff des „Politischen“ zu Schwitters' Zeiten, denn Schwitters berührte in seiner Kunst durchaus Themen, von denen er sich eigentlich distanziert hatte: In den vorhergehenden Kapiteln konnte gezeigt werden, dass Schwitters Parteibildungen (siehe Kapitel 3.5) sowie „Nahrungssorgen“¹²⁵⁴ (siehe Kapitel 3.3) in der Kunst verarbeitete und so gewissermaßen kommentierte. Sogar Schwitters' eigene Distanzierung von „politischen“ Themen ist demnach entweder als Missverständnis oder als bewusste Irreführung zu verstehen.

Die Vorstellung von Schwitters als eine Art „unpolitischen“ und „bürgerlichen“, Dadaisten in der frühen Schwitters-Forschung (siehe Kapitel 1) ist nach heutigen Begriffen nicht mehr haltbar.¹²⁵⁵

4.4.2 Expressionismus versus Impressionismus

An dieser Stelle soll die traditionelle Abgrenzung zwischen Impressionismus und Expressionismus in der Kunst der Moderne am Beispiel von Werner Rittich erörtert werden.

Zunächst sei als Unterschied zwischen dem deutschen Expressionismus und dem Berliner Dadaismus zunächst festgehalten, dass es sich bei dem „Blauen Reiter“ sowie bei der „Brücke“ nicht um direkte Künstlervereinigungen oder Gruppen handelte, sondern vielmehr um „locker zusammengefügte Künstler-Gemeinschaft[en]“.¹²⁵⁶ Pirsich beschreibt eine Sichtweise für die Unterscheidung zwischen den literarischen Bereichen in „Dada“ und im „Sturm“, die aufschlussreich für die Kategorisierung von „Merz“ als Dadaismus ist: Pirsich schlussfolgert, dass der „Sturm“ und die Dadaisten aufgrund ihrer „formale[n] Ähnlichkeit“¹²⁵⁷ als einheitliche Kunstrichtung betrachtet worden seien. Dabei erwähnt er Schwitters' Rolle, der auf „Dada“ reduziert und als verbindendes Element zwischen „Sturm“ und „Dada“ verstanden worden sei. Er verweist anschließend auf den Namen Rittich –

¹²⁵³ Schwitters, *Ich und meine Ziele*, 1931, S. 114, S. 381.

¹²⁵⁴ Schwitters, *Ich und meine Ziele*, 1931, S. 114, S. 381.

¹²⁵⁵ Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit negiert nicht die Forschungsergebnisse der frühen Schwitters-Forschung, sondern weist auf den Wandel der Begriffe hin. Ähnlich wie in der weiter oben beschriebenen Vorbemerkung zur „Bürgerlichkeit“ bei Schwitters (siehe Kapitel 2), liegt hier erneut ein Wandel in den Begriffen vor, der Beachtung finden muss.

¹²⁵⁶ Doschka 2005, S. 11.

¹²⁵⁷ Pirsich 1985, S. 68.

einen Forscher, der bereits früh „diesen Irrtum aufgedeckt und in wissenschaftlicher Form abgehandelt“ habe.¹²⁵⁸ Leider macht Pirsich keine weiteren Angaben über den von ihm genannten Rittich. Doch es lässt sich eine Dissertation aus dem Jahr 1933 von Werner Rittich finden: „Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im ‚Sturm‘“.¹²⁵⁹

Bevor die Thematik des vorliegenden Kapitels weiter erörtert wird, mögen zunächst quellenkritische Hinweise auf die Teilhabe an der nationalsozialistischen Ideologie bei Werner Rittich gegeben werden. Dieser war Autor und Herausgeber einiger Publikationen, die zur Zeit des NS-Regimes in Deutschland publiziert wurden. Zu nennen wäre beispielsweise der zweite Band des Werkes „Deutsche Kunst der Gegenwart“. Auf der ersten Textseite beginnt Rittich mit Abhandlungen zur Schönheit und Natur; er zitiert Dürer und Caspar David Friedrich.¹²⁶⁰ Immer wieder kreisen seine kunsttheoretischen Überlegungen um das Thema „Rasse“. Insbesondere das Sujet der Aktdarstellung ist bei Rittich stark mit einer Vorstellung von „Rasse“ verbunden.¹²⁶¹ Anhand von Rittichs Stellungnahme zur „Wandmalerei der Gegenwart“¹²⁶² lässt sich seine nationalsozialistische Gesinnung noch deutlicher erkennen. Hier lobt er die Wandmalerei von „Franz Eichhorst im Schöneberger Rathaus in Berlin“ als „bekannteste und bedeutendste“ „Wandmalerei der Gegenwart“, da dort der „Ablauf des deutschen Schicksals von der Friedenszeit bis zur Erneuerung durch den Nationalsozialismus als Thema“ präsentiert sei.¹²⁶³ Weiter nennt er diese Wandmalerei eine „Apotheose des neuen Deutschlands mit den Uniformen und Symbolen des Nationalsozialismus“.¹²⁶⁴ Es zeigt sich in weiteren Schriften, dass Werner Rittich als nationalsozialistisch argumentierender Wissenschaftler im Dritten Reich an der Verbreitung der entsprechenden Ideologien beteiligt war. Insbesondere sein Buch „Architektur und Bauplastik der Gegenwart“ bezeugt die nationalsozialistische Auffassung, die hinter seinen Forderungen an die Kunst steht. Bezüglich der Architektur folgt Rittich explizit den Theorien aus Hitlers „Mein Kampf“, die sich gegen die „Neuigkeitssucht einzelner Architekten“ richtete.¹²⁶⁵ Neun Tage vor der Machtergreifung am 30. Januar 1933 absolvierte Rittich seine mündliche Prüfung.¹²⁶⁶ Rittichs Dissertation ist stets vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Machtergreifung und seiner Gesinnung zu lesen. Dennoch kann dadurch auf eine argumentative Struktur in der Problematik der Einteilung moderner Kunststile hingewiesen werden: Rittich folgt einem bis heute vorherr-

¹²⁵⁸ „[...] Soergel u. v. a. m. reduzieren Schwitters auf Dada und lassen mit der Propagierung Schwitters' durch den Sturm auch den Sturm im Dadaismus aufgehen, [...]“ (Pirsich 1985, S. 68.)

¹²⁵⁹ Rittich 1933.

¹²⁶⁰ Rittich 1943, S. 3.

¹²⁶¹ Rittich 1943, S. 14.

¹²⁶² Rittich 1943, S. 20.

¹²⁶³ Rittich 1943, S. 20.

¹²⁶⁴ Rittich 1943, S. 21.

¹²⁶⁵ Hermand 2010, S. 65.

¹²⁶⁶ Rittich 1933, Titelseite.

schenden und scheinbar unausgesprochen akzeptierten Konsens, nach dem der Dualismus zwischen Naturnachahmung und „reiner“ Kunst als grundsätzliches Kriterium bei der Unterscheidung moderner Kunstrichtungen gilt.

Im nächsten Abschnitt wird die Argumentation von Werner Rittich erörtert, mit der er eine Abgrenzung zwischen den Kunstrichtungen vornimmt. Dies geschieht als Voraussetzung für eine Analyse der Abgrenzungskriterien im Hinblick auf Schwitters, die für das Verständnis der Schwitters-Forschung grundlegend ist. Indem diese Kriterien analysiert werden, wird es möglich, sich von den etablierten Argumentationsstrukturen zu distanzieren und so einen Weg zur Unterscheidung von „Merz“ und „Dada“ zu eröffnen, der über die Dimension des „Politischen“ hinaus geht.

Für seine Dissertation setzte Rittich sich in Verbindung mit Herwarth Walden, Lothar Schreyer, Otto Nebel und Nell Walden-Heymann.¹²⁶⁷ Rittich folgt den Aussagen dieser direkt involvierten Akteure – ein Umstand, der seine Unterscheidung zwischen Impressionismus und Expressionismus maßgeblich beeinflusst. Zu bedenken ist dabei, dass die Auseinandersetzungen zwischen Expressionisten und Impressionisten „in erster Linie das Resultat eines Generationenkonflikts“ waren.¹²⁶⁸ Äußerungen der Expressionisten gegenüber den Impressionisten zeugen von einer fehlenden Anerkennung der impressionistischen Vorreiter¹²⁶⁹ – ähnlich verhielt es sich mit den Äußerungen der Dadaisten gegenüber ihren expressionistischen und kubistischen Vorreitern, ohne die der Dadaismus in dieser Weise nicht entstanden wäre.

In der kunsthistorischen Entwicklung der Moderne ist wiederholt eine Entsprechung zwischen dem Wandel in der Kunst und dem Wandel in staatlichen Verhältnissen erkennbar. Bereits die Bildung der Sezessionen oder ähnlicher Verbindungen (beispielsweise der 1892 in Berlin gegründeten „Gruppe der XI“ zur Zeit des Impressionismus) entsprang dem „Bedürfnis nach einem Wechsel der herrschenden Kunstrichtungen“, das „mit dem bevorstehenden Wechsel in der Staatsführung“ verbunden war.¹²⁷⁰ Diesem Bedürfnis nach einem Wechsel in Staat und Kunst entspricht die von den Dadaisten geforderte Abkehr von vorausgehenden Kunstrichtungen wie dem Kubismus und dem Expressionismus sowie der dadaistische Angriff auf die Weimarer Republik.

Unter „Impressionismus“ ist laut Rittich im „Sturm“ die mimetische „Naturnachahmung, mit der alleinigen Tendenz, ein Abbild der Natur zu geben“, verstanden worden.¹²⁷¹ Demgegenüber sei der „Expressionismus [...] im Sturm nicht Epochenbezeichnung, sondern Kunst schlechthin [...]“.¹²⁷² Zum Futurismus und

¹²⁶⁷ Rittich 1933, S. 5.

¹²⁶⁸ Blühm 2016, S. 470.

¹²⁶⁹ Kirchner lobt beispielsweise erst Corinths Spätwerk, das dem expressionistischen Kunstverständnis näher liegt als dessen frühere impressionistische Werke. (Vgl. Blühm 2016, S. 474.)

¹²⁷⁰ Blühm 2016, S. 457.

¹²⁷¹ Rittich 1933, S. 19.

¹²⁷² Rittich 1933, S. 19.

Kubismus schreibt Rittich: „Futurismus, Kubismus sind die dem E. analogen Bewegungen in Italien und Frankreich. Mithin erhebt die Kunsttheorie des Sturm Ansprüche auf Allgemeingültigkeit.“¹²⁷³ Als Grundlage für seine Abgrenzungsversuche beschreibt Rittich die Entwicklung der Kunststile als angetrieben durch Künstler. Dabei stellt er fest, dass häufig „auf den ersten Blick wenig oder nichts Gemeinsames“ zwischen den Werken der Künstler bemerkbar sei.¹²⁷⁴

Schwitters' Zugehörigkeit zum Dadaismus wird von Rittich – der Argumentation von der politischen Radikalität des Dadaismus folgend – eingeschränkt.¹²⁷⁵ Erneut taucht an dieser Stelle – den damaligen Begriffen entsprechend – die Vorstellung davon auf, dass Schwitters „unpolitischer“ und weniger radikal gewesen sei als seine dadaistischen Kollegen, wobei Rittich hier nicht namentlich zwischen Berliner, Kölner, Genfer oder anderen lokalen dadaistischen Strömungen unterscheidet. Rittich begründet seine Abgrenzung, indem er eine Gegenüberstellung des Impressionismus mit dem Expressionismus vornimmt, wie sie im „Sturm“ verstanden worden sei. Impressionismus und Expressionismus seien im „Sturm“ als zwei Einheiten „in ständigem Wechsel in der Kunst aller Zeiten und Länder“¹²⁷⁶ angesehen worden; nicht etwa als „einmalige, an bestimmte Epochen gebundene Stilrichtungen“¹²⁷⁷. Der Impressionismus entspreche dabei „der Naturnachahmung um jeden Preis“.¹²⁷⁸ Rittich legt im Anschluss an Zitate von Herwarth Walden dar, dass der Expressionismus im „Sturm“ gegenüber dem Impressionismus¹²⁷⁹ als reine Kunst im formalen Sinne verstanden worden sei.¹²⁸⁰

Die Gegenüberstellung von Impressionismus und Expressionismus sei notwendig, um „die inhaltlich polaren Bewegungen des Futurismus und des Kubismus in der Sturmtheorie widerspruchlos einordnen“¹²⁸¹ zu können, denn oberflächlich

¹²⁷³ Rittich 1933, S. 19.

¹²⁷⁴ „Da die Menschen, die diese Werke schufen, zunächst nichts miteinander zu tun hatten, haben ihre Werke auf den ersten Blick wenig oder nichts Gemeinsames. Vom inhaltlichen oder weltanschaulichen Standpunkt beurteilt, sind die Werke von [...], von Klee und Schwitters, [...] zunächst sogar gegensätzlich.“ (Rittich 1933, S. 7.)

¹²⁷⁵ „Bartels bezeichnet Lothar Schreyer als „Dadaisten“, Soergel Schwitters. [...] Anfangs hatte der „D.“ künstlerische Tendenzen, man bezeichnete damit „abstrakte Kunst“. Diesen Sinn hat das Wort auch später noch in den Ententeländern, vor allem in Frankreich (Tristan Tzara). In Deutschland bekam es politische Färbung. Ausgangspunkt war „épanter le bourgeois“. Schließlich ist der „D.“ zu einer rein politischen Angelegenheit geworden, zu einer revolutionären Bewegung auf der Grundlage des radikalen Kommunismus. In den Merzwerken zeigt sich diese Tendenz nicht. Ähnlich ist nur die Verwendung des Materials.“ (Rittich 1933, S. 111, Fußnote 218.)

¹²⁷⁶ Rittich 1933, S. 10.

¹²⁷⁷ Rittich 1933, S. 10.

¹²⁷⁸ Rittich 1933, S. 11.

¹²⁷⁹ Anhand einiger Zitate stellt Rittich dar, dass Impressionismus – verstanden als Naturnachahmung – in der Meinung der Expressionisten keine Kunst gewesen sei: „Womit abgestritten wird, daß Impressionismus Kunst ist, was verschiedentlich scharf formuliert ist: [...]“ (Rittich 1933, S. 11.)

¹²⁸⁰ Vgl. Rittich 1933, S. 12. Dazu: „Im „Sturm“ enthielt der Begriff „Expressionismus“ keine weltanschaulichen, sondern rein stilistische Forderungen.“ (Rittich 1933, S. 92.)

¹²⁸¹ Rittich 1933, S. 13.

betrachtet sei „allen diesen Bewegungen nur die bewußte Opposition zum Impressionismus gemeinsam.“¹²⁸²

Letztendlich sind für Rittich bei der Unterscheidung zwischen Kubismus und Futurismus nationale Grenzen entscheidend¹²⁸³ Darin widerspricht er der „Sturm“-Kunsttheorie, denn diese sei „bewußt auf Allgemeingültigkeit und Internationalität eingestellt. Sie verzichtet also z.B. darauf, die Unterschiede zwischen deutscher, französischer und italienischer Kunst zu klären, sondern will das allen Gemeinsame erfassen.“¹²⁸⁴

Als unwissenschaftliche Schlussfolgerung seiner Dissertation wertet Rittich den Expressionismus ab, da das Publikum ohne Kenntnis der Kunsttheorie „aberkennd“¹²⁸⁵ reagiere und die Absage an die Gegenständlichkeit „falsch – und für die deutsche Kunst besonders verhängnisvoll“¹²⁸⁶ gewesen sei. Für die Wortkunst gelte dies ebenso.¹²⁸⁷

4.4.3 Abgrenzung I: Dualismus

Die Abgrenzung des „Sturm“-Expressionismus, die Rittich vornimmt, ist aufschlussreich für die Argumentation, die allgemein in der Schwitters-Forschung zu beobachten ist: Rittich unterscheidet (wie die Künstler des „Sturm“ selbst) vor allem zwischen Impressionismus und Expressionismus – eine Unterscheidung, die in diesem Zusammenhang als Unterscheidung zwischen „Kunst oder Nicht-Kunst“¹²⁸⁸ verstanden wurde. Dabei ist das Narrativ in der Moderne bestimmend, bei dem immer wieder mimetische Naturnachahmung von formal abstrakter, avantgardistisch, oft als „rein“ bezeichneter Kunst unterschieden wird.

Diese dualistische Betrachtungsweise stellt für Schwitters' Gesamtwerk in der Forschungs-Argumentation eine komplexe Problematik dar: Es zeigt sich, dass der Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus nicht nur formale Gemeinsamkeiten zugrunde liegen. Darüber hinaus wirkt sich hier die Einordnung von Schwitters' Werk in einem kunsthistorischen Narrativ aus, wonach die Kunst der Moderne stets in zwei grundsätzlich verschiedene Richtungen einer Naturnachahmung (und damit meist als „unpolitisch“ sowie akademisch geprägt verstandener Kunst) und einer

¹²⁸² Rittich 1933, S. 13.

¹²⁸³ „Futurismus, Kubismus sind die dem E. analogen Bewegungen in Italien und Frankreich.“ (Rittich 1933, S. 19.)

¹²⁸⁴ Rittich 1933, S. 92f.

¹²⁸⁵ Rittich 1933, S. 93.

¹²⁸⁶ Rittich 1933, S. 93f.

¹²⁸⁷ „Es war falsch, nun das Gedankliche für unnötig zu erklären. Das führte konsequenterweise zu den abstrakten Wortwerken Blümmers und Schwitters, und damit zu Dingen, die man nach Kenntnis der Grundlage wohl verstehen kann, zu denen man aber keine innere Stellung findet.“ (Rittich 1933, S. 94.)

¹²⁸⁸ Rittich zitiert Rudolf Blümner, der hier Impressionismus und Expressionismus voneinander abgrenzt. Blümner, Rudolf: Der Geist des Kubismus und die Künste, 1921, S. 66, zitiert nach: Rittich 1933, S. 11.

avantgardistischen Kunst zu unterteilen sei. Da Schwitters Naturnachahmung, „reine“ Kunst und Avantgarde parallel vertrat, konnte die dualistische Struktur kaum auf ihn angewandt werden. Die Huelsenbecksche Zuschreibung des „Unpolitischen“ diente als Ausweg.

Die frühe Schwitters-Forschung, die einerseits „Merz“ aus vorrangig formalen Gründen in den Dadaismus einordnete und andererseits in Schwitters' Werk einen höheren Anteil von Naturnachahmung erkennen musste, entwickelte – um diesem Widerspruch in dem modernen Dualismus-Narrativ begegnen zu können – die Auffassung, nach der Schwitters ein „unpolitischer“ und kunsthistorisch „traditioneller“ Dadaist war, der neben seinem avantgardistischen Werk die Naturnachahmung sowie die „reine“ Kunst (im Sinne eines „l'art-pour-l'art“) betrieb.

Da die Kategorien „Naturnachahmung“ und „politische Kunst“ in der Kunstgeschichtsschreibung und in den Kunsttheorien spätestens seit der Moderne häufig als Gegensätze zwischen akademischer und avantgardistischer Kunst verstanden wurden, war die Schlussfolgerung, Schwitters als „unpolitischen“ Künstler zu identifizieren, argumentativ gewinnbringend. Die Einordnung von Schwitters' Werk gelang durch die formelhafte Ausklammerung des „Politischen“. Hier soll die schablonenartige Argumentationsstruktur der frühen Schwitters-Forschung zur Verdeutlichung umgangssprachlich und formelhaft beschrieben werden:

Schwitters = Dadaist (mit Ausnahme des „Politischen“);

Schwitters = Vertreter der „reinen“ Kunst (im Sinne des „Sturm“ und somit außerhalb des „Politischen“);

Schwitters betreibt die mimetische Naturnachahmung (wobei Naturnachahmung in der Avantgarde meist als „unpolitisch“ gilt);

Schwitters bewegt sich zwischen „Sturm“ und „Dada“ (wobei das „Politische“ den Grenzbereich markiert).

Die Einführung des „Unpolitischen“ als Ausklammerungskriterium ermöglichte zum einen die Einordnung von Schwitters' Werk in den Dualismus von Naturnachahmung und avantgardistischer, amimetischer Kunst und andererseits die Einordnung in den Dadaismus. Schwitters' Hang zur Landschaftsmalerei im Exil konnte so – über das Erklärungsmodell der „Brotkunst“¹²⁸⁹ hinaus – als Teil von Schwitters' künstlerischer „Eigenart“ verständlicher werden. Zu Schwitters' gegenständlicher Malerei im Exil schreibt Matthias Frehner: „Diese ‚Brotkunst‘ sollte primär außerhalb kunsthistorischer Prämissen bewertet werden – denn sie mag stilistisch zwar epigonal sein, bleibt jedoch als Zeitdokument existentieller Überlebensstrategie bedeutend.“¹²⁹⁰

¹²⁸⁹ Frehner 2011, S. 52.

¹²⁹⁰ Frehner 2011, S. 52.

Die Zuschreibung des „Unpolitischen“ bot gewissermaßen den Ausweg, denn so konnte Schwitters einerseits als Vertreter der avantgardistischen, amimetischen Kunst gelten, der sich formal in den Dadaismus einfügte, sich von diesem allerdings durch die Kategorie des „Unpolitischen“ unterschied. Auf diese Weise ließ sich Schwitters' Werk in den als allgemeingültig angenommenen Dualismus zwischen avantgardistischer, amimetischer Kunst des 20. Jahrhunderts und Naturnachahmung sinnvoll einfügen, ohne den Dualismus in Frage zu stellen – Schwitters konnte als „unpolitischer“ Vertreter der avantgardistischen Kunst gelten.

Der Aspekt des „Unpolitischen“ als Lösungsansatz für die Einordnungsproblematik von Schwitters' Werk konnte durch Schwitters' Absage an die Politisierung der Kunst¹²⁹¹ gestützt werden. Die Vorstellung vom „unpolitischen“ Künstler war bereits durch Huelsenbecks Abneigung gegen Schwitters (siehe Kapitel 4.1) vorbereitet. Durch die Aufnahme dieser Äußerungen als „Wahrheiten“ konnte die Vorstellung vom „unpolitischeren“ Dadaisten Schwitters vermeintlich belegt werden.

4.4.4 Abgrenzung II: Identitätsbildung

Die Frage nach Schwitters' Zugehörigkeit zu und Abgrenzung von anderen Kunstströmungen ist deshalb so wichtig, weil sie als Teil der Identitätsbildung zum Verständnis des Künstlers maßgeblich ist. In den Kategorisierungsversuchen der Kunstströmungen ergibt sich ein grundsätzliches philosophisches Problem, da Identitätsbildungen stets durch Konformität und Abgrenzungen konstituiert werden. Diese Abgrenzungen führen wiederum zu einem Ausschlussverfahren, nach dem bestimmte Elemente außerhalb der beschlossenen Grenzen nicht mehr zur beschriebenen Identität gezählt werden.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling¹²⁹² erklärte in der Zeit der Romantik das Identische, das „War-immer-schon“ zur Bedingung für eine Erkenntnis, die nur durch „Konformität“ funktioniere.¹²⁹³ Das Konstrukt der Identität bezeichnet „jenes entscheidende Moment, kraft dessen die auf irgendeine Weise Verschiedenen miteinander irgendwie (doch) eins sind.“¹²⁹⁴ Der Aspekt der „Differenz“ ist für die Identität des „selbstbewussten Ich“ entscheidend.¹²⁹⁵ Für die Kategorisierung von Kunstströmungen nach formalen Kriterien, wie sie für die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus charakteristisch ist, ist das „Leibniz-Prinzip“ aufschlussreich, nach dem „rein äußerliches Bestimmtheit“ als „Abstraktion“ gilt.¹²⁹⁶ In der „Differenz“ als Kriterium bei der Identitätsbestimmung zeigt sich die grundlegende

¹²⁹¹ „[...] die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden; lieber stehe ich persönlich dem politischen Zeitgeschehen fern.“ (Schwitters, *Ich und meine Ziele*, 1931, S. 113, S. 381.)

¹²⁹² Hirschberger ¹¹1980, 2. Teil. *Neuzeit und Gegenwart*, S. 376.

¹²⁹³ Hirschberger ¹¹1980, 2. Teil. *Neuzeit und Gegenwart*, S. 384. „[...] Natur und Geist, Objekt und Subjekt, Realität und Idealität sind identisch.“ (Hirschberger ¹¹1980, 2. Teil. *Neuzeit und Gegenwart*, S. 384.)

¹²⁹⁴ Weissmahr, Béla: *Identität*, in: *Philosophisches Wörterbuch 2010*, S. 214–216, hier: S. 214.

¹²⁹⁵ Weissmahr, Béla: *Identität*, in: *Philosophisches Wörterbuch 2010*, S. 214–216, hier: S. 216.

¹²⁹⁶ Weissmahr, Béla: *Identität*, in: *Philosophisches Wörterbuch 2010*, S. 214–216, hier: S. 216.

Problematik der Kategorisierungen: Einerseits negiert die „Differenz“ der Dinge jede Identität. Andererseits setzen die Unterschiede „Gemeinsames voraus“.¹²⁹⁷ Wie für den Begriff des „Politischen“ entwickelte sich in der Philosophie der Identitätsbildung ein Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Verständnis von „Identität“, wie es Schwitters vor und während der ersten Phase von „Merz“ begegnete, war ein anderes als dasjenige, das heute allgemein vertreten wird. So entwickelte sich in der Postmoderne die „Auffassung multipler Identitäten und auch ihrer Wandelbarkeit“, während das „moderne Verständnis der starren, unveränderlichen Identität“ zu Schwitters’ Zeiten noch etabliert war.¹²⁹⁸ Dementsprechend ist die Identifikation mit künstlerischen Phänomenen zu beurteilen, die in Schwitters’ Zeit betrieben wurde. Diese lässt sich nicht mehr in die heutige Zeit übertragen, denn die absolute Vorstellung von einer einzigen feststehenden Identität existiert nicht mehr. Dadurch kann die Rollenzuweisung und Einordnung bestimmter Künstler in Kunstbewegungen nicht mehr als statische Kategorisierung, sondern höchstens als Annäherungsversuch betrieben werden.

Dieser Grundannahme folgend, hat der Vergleich zwischen „Merz“ und „Dada“ in der vorliegenden Studie kein allgemeingültiges Ausschlussverfahren zum Ziel. Dies stünde nicht nur dem heutigen wandelbaren Identitätskonzept entgegen, sondern könnte zudem für eine Gegenüberstellung von „Kunst oder Nicht-Kunst“¹²⁹⁹ missbraucht werden. Die Gegenüberstellung von „Merz“ und „Dada“ dient einer Annäherung an „Merz“, die über die Kategorien des „Politischen“ und der formalen Ähnlichkeit hinausgeht – keineswegs aber einer ausschließenden Definition. Es sei auf die notwendige Reflexion von Kategorisierungen hingewiesen, die stets als Konstrukte von Identitäten zu verstehen sind.

4.5 Max Ernst/Kurt Schwitters

4.5.1 Motive: Die Stadt und der verstellte Blick

Zunächst sind einige Vorbemerkungen zu den Voraussetzungen einer lokalen Kategorisierung im Hinblick auf den Vergleich in diesem Kapitels nötig.

An dieser Stelle wird nicht nur ein Vergleich zwischen Ernst und Schwitters unternommen, sondern auch der Entstehungskontext von „Dada“ – dem gängigen Modell der Kunstgeschichtsschreibung folgend – nach Orten geordnet aufgeführt. Die lokale Einteilung der Kunstrichtungen, die beispielsweise in Werner Rittichs Dissertation eine entscheidende Rolle spielt (siehe Kapitel 0), ist für die Moderne in den Abgrenzungsversuchen des deutschen zum französischen Impressionismus

¹²⁹⁷ Weissmahr, Béla: Differenz/Unterscheidung/Unterschied, in: Philosophisches Wörterbuch 2010, S. 87–89, hier: S. 88.

¹²⁹⁸ Wißmann 2011, S. 45.

¹²⁹⁹ Blümner, Rudolf: Der Geist des Kubismus und die Künste, 1921, S. 66, zitiert nach: Rittich 1933, S. 11.

zu beobachten. Diese lokal und national orientierte Grenzbestimmung von Kunststilen ist im Hinblick auf nationalistische, nationalsozialistische und auch rassistische Kunsttheorien als problematisch anzusehen.

Elderfield beschreibt den kaum vorhandenen Einfluss französischer Kunst in Schwitters' Werk, denn diesem sei der Zugang zu der zeitgenössischen Kunst des Nachbarlandes verwehrt geblieben. Er legte dar, dass Schwitters' Zugangsmöglichkeiten zu französischer zeitgenössischer Kunst – bedingt durch den Ersten Weltkrieg – indirekt über Dritte erfolgt sei. Der Erste Weltkrieg habe den Kontakt nach Paris erschwert, sodass kubistische Einflüsse aus Frankreich kaum vorhanden seien. Seit Ende 1917 seien in Schwitters' Frühwerk starke kubistische Einflüsse sichtbar gewesen, die als Fundament für die Entwicklung der Assemblage große Bedeutung hätten. Schwitters sei, aufgrund der fehlenden direkten Verbindung nach Frankreich, stärker vom „Sturm“-Expressionismus geprägt worden, in dem wiederum Picasso ignoriert worden sei.¹³⁰⁰ Einflüsse vermutet Elderfield bei Schwitters vielmehr durch Künstler außerhalb Frankreichs, die Schwitters in Hannover gesehen haben könnte – beispielsweise nennt er August Macke, Franz Marc, Ludwig Meidner, Lyonel Feininger und Marc Chagall. Seine Schlussfolgerung für den vornehmlich von Künstlern aus Orten außerhalb Frankreichs stammenden Einfluss lautete: „Aus diesem Grund löste der Kubismus Schwitters' Expressionismus nicht ab, sondern ging eher in ihm auf.“¹³⁰¹ Als Künstler aus dem „Sturm“-Kreis mit den stärksten Einflüssen auf Schwitters nennt Elderfield Kandinsky, Marc, Archipenko, Robert Delaunay, Feininger und Chagall.¹³⁰² Dabei ist zu bemerken, dass durch Künstler wie Chagall und Delaunay ebenfalls französische Einflüsse über den „Sturm“-Kreis auf Schwitters wirkten.

Schwitters' kubistische Prägung ist laut Elderfield dennoch eher als internationaler abstrakter Stil beschreibbar, der sich ab 1914 an vielen Orten etabliert habe. Schwitters habe eine eigene Version des Kubismus geschaffen, die kaum mit den Anfängen des allgemein verbreiteten Kubismus vergleichbar sei.¹³⁰³

Im Frühwerk von Max Ernst hingegen wurden die Einflüsse aus Frankreich in der Forschung erörtert.¹³⁰⁴ Insgesamt war die Kunstentwicklung der Moderne seit den 1870er Jahren von einem erschwerten Austausch zwischen der deutschen und französischen Kunstszene geprägt, eine Entwicklung, die sich nach einer kurzen Periode des Zusammenfindens noch verstärkte.¹³⁰⁵

¹³⁰⁰ Elderfield 1987, S. 23.

¹³⁰¹ Elderfield 1987, S. 24.

¹³⁰² Elderfield 1987, S. 24.

¹³⁰³ Elderfield 1987, S. 24.

¹³⁰⁴ Für Bezüge zu den gebürtigen Franzosen Paul Cézanne und Henri Matisse: Vgl. Radlović 2014, S. 30. Für Bezüge zu dem in Frankreich lebenden Niederländer Van Gogh: Vgl. Radlović 2014, S. 28f.

¹³⁰⁵ „Hatte der deutsch-französische Krieg das Verhältnis zwischen den Völkern nachhaltig, auch mit Wirkung auf die Kunstbeziehungen getrübt, so versetzte die neuerliche militärische Auseinandersetzung dem unter den jüngeren Malern keimenden fruchtbaren Austausch ein rasches Ende.“ (Blühm 2016, S. 472.)

Für die deutschen Impressionisten war nicht nur „die Originalität der eigenen Malerei“ bedeutsam, sondern möglicherweise auch „die durch den Krieg von 1870/71 angeheizte „Erbfeindschaft“ zwischen Deutschen und Franzosen“.¹³⁰⁶ Mit der zunehmenden Bekanntheit des französischen Impressionismus in Deutschland wurde den deutschen Impressionisten häufig die „Nachäfferei“ vorgeworfen.¹³⁰⁷ In der Folge versuchten sie sich stilistisch von den Franzosen abzugrenzen.¹³⁰⁸ Später wandelte sich allmählich die Bewertung der lokalen beziehungsweise nationalen Kunstströmungen. Die Ausstellungen der Berliner Sezessionisten wurden zunehmend internationaler, indem sie beispielsweise Cézanne, Gauguin, Hodler und Van Gogh gemeinsam ausstellten „und zwar nicht nach Herkunftsländern geschieden“.¹³⁰⁹

In der frühen Schwitters-Forschung wurde „Merz“ vorrangig im Vergleich zum Berliner Dadaismus beurteilt. Dabei war die Unterscheidung zwischen der „politischen“ Radikalität in Berlin und der angenommenen „unpolitischen“ Haltung von Schwitters ausschlaggebend. In einem bewussten Aufgreifen dieser lokal orientierten Forschung wird in der vorliegenden Studie ein Vergleich zwischen dem Kölner Dadaismus und „Merz“ durchgeführt, da diese beiden Bewegungen in der Forschung – in Relation zum Berliner Dadaismus – als wesentlich „unpolitischer“ charakterisiert worden sind (siehe Kapitel 1). Der Vergleich zwischen dem Kölner Dadaismus und „Merz“ eröffnet Möglichkeiten, einen über den Faktor des „Politischen“ und damit über den Faktor des Lokalen hinausführenden Vergleich vorzunehmen. Auf diese Weise können, anhand des offensiven Rückgriffs darauf, die ortsbezogenen Kategorisierungen hinterfragt werden:

Welche Unterschiede oder Gemeinsamkeiten sind im Vergleich zwischen dem Kölner Dadaismus und „Merz“ noch zu bemerken, wenn die Unterscheidung zwischen „berlinerisch“ (=„politisch“) und „hannoverisch“ bzw. „kölnisch“ (=„unpolitisch“) wegfällt?

Zum Verhältnis zwischen Max Ernst und Kurt Schwitters lassen sich weder in den Quellen noch in der Forschungsliteratur detaillierte Hinweise finden. Die beiden Künstler lernten sich im April 1920 anlässlich der „Dada“-Ausstellung in Köln persönlich kennen.¹³¹⁰ Ein intensiver Austausch oder eine Freundschaft bestand den Quellen zufolge nicht – zumindest aber ein seltener künstlerischer Kontakt.¹³¹¹

¹³⁰⁶ Blühm 2016, S. 437.

¹³⁰⁷ Blühm 2016, S. 440.

¹³⁰⁸ Blühm 2016, S. 440.

¹³⁰⁹ Blühm 2016, S. 468.

¹³¹⁰ Schulz 2006/2007, S. 225.

¹³¹¹ Max Ernst erwähnt eine eigene Sendung an Schwitters in einem Brief an Tristan Tzara im Jahr 1919: „An Kurt Schwitters habe ich Fotos abgeschickt, hoffentlich kommt zeitig genug.“ (Max Ernst an Tristan Tzara, Köln, Kaiser-Wilhelm Ring 14, 31. Dez. 19, zitiert nach: Ausst.-Kat. Tübingen/Bern/Düsseldorf 1988, S. 236.

Ein gemeinsamer Bekannter war Hans Arp¹³¹², über den hinaus Schwitters nur wenig mit den Kölner Dadaisten oder Max Ernst verbunden war.¹³¹³

In der Ausgabe „Die Reihe Merz 1923–1932“ wird die Möglichkeit eines Einflusses von Ernsts Werk auf Schwitters erwähnt. Schwitters’ Plan für ein „Groteskenbuch“ mit dem Titel „Veilchen“ im „Frühjahr 1930“ könnte durch die Veröffentlichung des Werkes „hans arp gedichte weisst du schwarzst du 5 Klebebilder von Max Ernst“ (1930) inspiriert worden sein.¹³¹⁴ Beide Werke – Schwitters’ und Ernsts – sollten von Walter Kern verlegt werden. Über diese Verbindung – zu Arp und Kern – könnte Schwitters Max Ernsts Werk gekannt haben.¹³¹⁵

Schwitters wusste um die Bedeutung, die Max Ernst für den Kölner Dadaismus hatte: „Seitdem Max Ernst nach Paris ausgewandert ist, herrscht in Köln Totenstille.“¹³¹⁶ 1927 hatte sich Schwitters’ Urteil über Max Ernst allerdings gewandelt, wie ein Brief an Katherine S. Dreier beweist, in dem es heißt: „Dahingegen fand ich die Ausstellung von Max Ernst, die ich in Paris sah, so schwach, dass ich kein Verlangen hatte, ihn zu sehen. Er malt jetzt wie Böcklin. Ernst malt überhaupt immer anders, ich weiss nicht, wo eigentlich der wahre Ernst bei Ernst ist. Weshalb schätzen Sie ihn so sehr?“¹³¹⁷ Dieses Zitat verweist auf die Problematik des festgeschriebenen Identitätsbegriffes zu Schwitters’ Zeit, durch den der Wandel in Ernsts Werk auf Schwitters vermutlich unauthentisch wirkte (siehe Kapitel 4.4.4).

Ein konkreter und detaillierter Vergleich zwischen Max Ernst und Kurt Schwitters ist bisher nicht durchgeführt worden. Das könnte an der Schwierigkeit liegen, die sich bei einem solchen Vergleich ergibt: formal sind Schwitters’ und Ernsts Werke bereits früh deutlich unterschiedlich und wirken dadurch kaum vergleichbar.¹³¹⁸ So befinden sich in Max Ernsts Frühwerk Arbeiten, zu denen Entsprechungen in Schwitters’ Werk – rein formal betrachtet – nicht zu finden sind. Ein Beispiel,

¹³¹² „Zusammen mit Johannes Theodor Baargeld und Arp bildete er [Max Ernst, A. L. v. C.] den Dada-Zirkel in Köln.“ (Schulz 2006/2007, S. 225.)

¹³¹³ Schmalenbach ²1984, S. 44. Dazu: „Weder finden sich Beiträge oder Erwähnungen von Max Ernst in Schwitters’ ‚Merz‘-Zeitschrift, die erst nach den Tagen der Dada-Bewegung und nach Ernsts Übersiedlung nach Paris zu erscheinen begann, noch finden sich Erwähnungen von Schwitters in den Kölner Dada-Zeitschriften ‚Dada W/3‘ und ‚Schammade‘. Auch am Dada-Treffen in Tirol mit Ernst, Arp, Breton und Tzara nahm Schwitters nicht teil. [...] Nach Schwitters’ Tod, in den Jahren 1951 und 1967, hat Max Ernst französische Ausgaben zweier Dichtungen von Schwitters illustriert.“ (Schmalenbach ²1984, S. 44.)

¹³¹⁴ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 357.

¹³¹⁵ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 357.

¹³¹⁶ Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924, S. 195.

¹³¹⁷ Kurt Schwitters an Katherine S. Dreier, Eppstein, 27.6.27, in: Briefe 1974, S. 118–119, hier: S. 119.

¹³¹⁸ Dazu: „Die Berührungspunkte mit Kurt Schwitters sind evident – aber die Arbeiten Max Ernsts unterscheiden sich schon äußerlich durch ihre exakte Ausführung von denen Schwitters’.“ (Spies ²1986, S. 13).

in dem eine abstrahierende Gestaltungsweise in der Art von Modeillustrationen vorliegt, trägt den Titel „Pariser Boulevard“ (1913)¹³¹⁹.

Trotz der formalen Unterschiede lohnt sich ein Vergleich zwischen Max Ernst und Kurt Schwitters im Hinblick auf die künstlerischen Findungsphasen. Um herauszufinden, wie Kurt Schwitters zu „Merz“ finden konnte, kann es aufschlussreich sein, die Entwicklungen weiterer zeitgenössischer Künstler zu beleuchten. Unter den Dadaisten existieren einige Künstler, die sich für einen Vergleich anbieten. Schwitters' maßgebliche Technik in „Merz“ ist die Collage – es liegt nahe, einen Künstler zum Vergleich zu wählen, der sich ebenfalls der Collage verschrieben hatte. Innerhalb der Kölner „Dada“-Gruppe ist Max Ernst derjenige Künstler, der sich durch seinen starken Bezug zur Collage zum Vergleich mit Schwitters eignet. Dabei bleibt zu betonen, dass es sich auch bei Ernsts Werk um ein kaum kategorisierbares Œuvre handelt: Sein Bezug zum Dadaismus mag deutlicher wirken, als es in Schwitters' Werk der Fall ist – immerhin definierte er sich selbst mit dem Namen „Dadamax“ als Dadaist¹³²⁰ – doch die Vielfalt¹³²¹ seines Schaffens ist ebenfalls kaum auf einen Nenner zu bringen.

Eine Ausstellung vom „Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler 1912 in Köln“ prägte Max Ernst.¹³²² Vincent van Gogh, auf den die Ausstellung ihren Fokus legte, wurde dadurch zu einem Vorbild für ihn.¹³²³ In Werken wie „Pingsdorfer Kirmes“ (um 1912)¹³²⁴ oder „Eisenbahnunterführung an der Comesstraße“ (1912)¹³²⁵ lässt sich diese Prägung nachvollziehen. Insbesondere das zuletzt genannte Gemälde weist Bezüge zu Van Goghs „Eisenbahnbrücke über die Avenue Montmajour“ (1888) auf.¹³²⁶ Van Goghs Gemälde „Eisenbahnbrücke“ wurde in der „Sonderbundausstellung“ in Köln 1912 gezeigt.¹³²⁷ Für „Eisenbahnunterführung an der Comesstraße“ schuf Ernst „kein direktes Abbild der Realität. [...] Die exakte

¹³¹⁹ Max Ernst, Pariser Boulevard, 1913, Öl auf Papier, 31 x 24 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 240, Stadt Brühl. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen 2002/2003, Kat.-Nr. 94, S. 177.)

¹³²⁰ Bezzola 2016, S. 138.

¹³²¹ Das bemerkt auch Tobia Bezzola in der Frage nach der Definition vom Dadaismus: „Wo ziehen wir beispielsweise bei Max Ernst die Grenze? Welche seiner Werke sind Dada-Werke und welche sind keine mehr?“ (Bezzola 2016, S. 138.)

¹³²² Radlović 2014, S. 28.

¹³²³ „Der junge Max Ernst adaptiert sowohl Stil wie Themen des Niederländers.“ (Radlović 2014, S. 28.) Insgesamt kann diese Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln als Höhepunkt der Van Gogh-Rezeption in Deutschland und Österreich verstanden werden. (Lloyd 2007, S. 13.)

¹³²⁴ Max Ernst, Pingsdorfer Kirmes, um 1912, Öl auf Karton, 28,3 x 36,4 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 55, Privatsammlung Brühl. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Brühl 2014, S. 141.)

¹³²⁵ Max Ernst, Eisenbahnunterführung an der Comesstraße, 1912, Öl auf Karton, 46 x 36 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 54, Stadt Brühl. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Brühl 2014, S. 177.)

¹³²⁶ Radlović 2014, S. 28. Vincent van Gogh, Eisenbahnbrücke über die Avenue Montmajour, Arles, Oktober 1888, Öl auf Leinwand, 71 x 92 cm, Walther, Metzger 1989, S. 448, Zürich, Kunsthaus Zürich (Leihgabe). (Abgebildet in: Walther, Metzger 1989, S. 448.)

¹³²⁷ Bischoff 1979, S. 206.

Abbildung weicht zugunsten einer malerischen und bildkompositorischen Stimmigkeit.¹³²⁸

Entsprechend ihrer Generation, in der die Eisenbahn sich als Teil des modernen Stadtlebens etablierte, teilten Ernst und Schwitters eine gewisse Faszination für dieses Phänomen. Max Ernst entwickelte seinen Hang zu Eisenbahnen in seiner frühen Kindheit. „Die Gleise der Eisenbahnen, die Telefondrähte und die Bahnwärter, die mit diesen ‚Geheimnissen‘ vertraut sind, waren für den Knaben die Repräsentanten seines Fernwehs [...]“.¹³²⁹

In der vorliegenden Arbeit wurde gezeigt, wie Schwitters mit Straßenbahntickets eine autobiografische Dokumentation seiner Heimorte in „Merzz. 22“ (Abb. 2) collagierte (siehe Kapitel 3.5.2). Außerdem wurde die unsichere Situation in „Z 29 Eisenbahnbrücke“ (Abb. 8) als Visualisierung der Ablösung einer „alten“ Welt durch die Industrialisierung gedeutet (siehe Kapitel 3.1.2). In Schwitters’ Werk ist die Eisenbahn-Motivik mit autobiografischen Aspekten verbunden – zum einen handelt es sich bei den frühen Zeichnungen um seine Beobachtungen zur Industrialisierung in Hannover; zum anderen werden in den Straßenbahntickets in Collagen und Assemblagen direkte Bezüge zu Schwitters’ Biografie deutlich. Die Hinwendung zum Motiv der Eisenbahn hat bei Ernst und Schwitters jeweils andere Voraussetzungen: Während Ernst dem Motiv der Eisenbahn das „Fernweh“¹³³⁰ und damit ein Moment der Distanz zur eigenen Lebenswelt zuordnete, verarbeitete Schwitters die Eisenbahn in Rückgriff auf biografische Erfahrungen und ordnete ihr damit eine Kategorie der Nähe zur eigenen Lebenswelt zu.

Neben der Eisenbahn, die einen bedeutenden Teil des urbanen Alltagslebens im 20. Jahrhundert darstellte, sind Stadtansichten und Häuseransammlungen jeweils als Motive in den frühen Werken von Schwitters und Ernst zu bemerken. In einer Federzeichnung hielt Max Ernst eine „Häusergruppe“ (ca. 1913) (Abb. 17) fest. Bischoff erkennt in dieser „flüchtigen Skizze[...] vor der Natur“ ein weiteres Mal den „Duktus van Goghs“, der in der Kombination mit der sonstigen Darstellungsweise zugleich eine Orientierung an den Expressionisten zeige.¹³³¹

Auffallend im Vergleich zwischen Ernsts „Häusergruppe“ und Schwitters’ Frühwerk ist die Übereinstimmung in den perspektivischen Verzerrungen der abgebildeten Häuser, die ein Gefühl der Instabilität vermitteln. In der von Elderfield als „Abstraktion“ benannten Phase des Schwittersschen Frühwerks¹³³² sind unsichere und verzerrte Häuseransammlungen ein wiederkehrendes Motiv. Hier sind zu

¹³²⁸ Radlović 2014, S. 28f.

¹³²⁹ Bischoff 1979, S. 206.

¹³³⁰ Bischoff 1979, S. 206.

¹³³¹ Bischoff 1979 (2), S. 207.

¹³³² Elderfield 1987, S. 14. Elderfield bezieht sich auf Schwitters’ Text: Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 75–77. Elderfields Einteilung wurde in der Einleitung dargelegt (siehe Kapitel 1).

nennen: „Z 4 Schleierhäuser“¹³³³, „Z 1 Die blaue Sonne“¹³³⁴, „Z 17 Kanal“¹³³⁵, „Z 62 a Hütten“¹³³⁶ (alle 1918 entstanden). Deutlich wird in der Gegenüberstellung, dass Schwitters und Ernst eine unterschiedliche Vorgehensweise und jeweils andere Gestaltungsmittel wählten, um die schrägen und verzerrten Häuser darzustellen. Während Schwitters' Kohlezeichnungen unsauberer wirken, ist in Max Ernsts „Häusergruppe“ (Abb. 17) eine gezielte Linienführung deutlicher erkennbar. Dies ist nicht zuletzt den unterschiedlichen Techniken geschuldet, denn Ernsts Wahl der Rohrfeder und Aquarell bietet weniger Verbesserungsmöglichkeiten im Nachhinein als die Kohle bei Schwitters.

Neben den Motiven der Eisenbahn und den verzerrten Häusern findet sich eine Darstellung des Stadtlebens vermittelt einer ausgeprägten Strahlenmotivik, die sowohl in Schwitters' als auch in Ernsts Frühwerk auftaucht. Zwei mit Schwitters' Zeichnungen aus seiner Phase der „Abstraktion“ vergleichbare frühe Werke von Max Ernst zeigen in ähnlicher Gestaltungsweise das moderne Großstadtleben. Die „Straße in Paris“ (1912) (Abb. 18) entspricht im Aufbau sowie in der Betonung des Strahlenmotivs dem Werk „La ville“ (1912) (Abb. 19). Es ist anzunehmen, dass es sich um dasselbe Motiv beziehungsweise dieselbe Straße in Paris handelt, die Max Ernst als Vorwurf wählte: In beiden Bildern ist links eine schmale Leiterkonstruktion zu sehen, die an einen Eisenmast erinnert. Die Laternen, die schräg hintereinander gestaffelt in die Tiefe führen, tauchen in beiden Bildern auf; ebenso verhält es sich mit der Laterne rechts im Bild und der Dame rechts im Vordergrund, die einen ausladenden Hut trägt. Links ist jeweils eine Dame mit Kopfbedeckung dargestellt, die in beiden Bildern mit Hund auftaucht. Laut Bischoff ist der „Pariser Boulevard“ (1913)¹³³⁷ wahrscheinlich während Ernsts Reise nach Paris im August 1913 entstanden.¹³³⁸ Aufgrund der Gemeinsamkeiten zwischen der „Straße in Paris“ (1912) (Abb. 18) und „La ville“ (1912) (Abb. 19) ist davon auszugehen, dass beide Werke während einer Paris-Reise entstanden.

Ernsts Aufenthalt in Paris ist als bedeutsamer Aspekt im Unterschied zwischen Schwitters' und Ernsts Frühwerk zu sehen. Schwitters reiste 1900 mit seinem Vater

¹³³³ Kurt Schwitters, Z 4 Schleierhäuser, 1918, Kohle auf Papier, 16,1 x 10,9 cm (Bild), 33,1 x 23,1 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 290, Diskus obj 06830105, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 290, S. 138.)

¹³³⁴ Kurt Schwitters, Z 1 Die blaue Sonne, 1918, Kohle auf Papier, 16,3 x 10,7 cm (Bild), 32,9 x 23,7 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 288, Diskus obj 06830103, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 288, S. 138.)

¹³³⁵ Kurt Schwitters, Z 17 Kanal, 1918, Kohle auf Papier, 10,9 x 16 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 297, Diskus obj 06830110, Galerie Gmurzynska, Köln. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 297, S. 141.)

¹³³⁶ Kurt Schwitters, Z 62 a Hütten, 1918, Kohle auf Papier, 14,1 x 18 cm (Bild), 24,2 x 32,8 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 320, Diskus obj 06830131, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 320, S. 148.)

¹³³⁷ Max Ernst, Pariser Boulevard, 1913, Öl auf Papier, 31 x 24 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 240, Stadt Brühl. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen 2002/2003, Kat.-Nr. 94, S. 177.)

¹³³⁸ Bischoff 1979 (3), S. 210.

zur Weltausstellung nach Paris¹³³⁹ – ein längerer Aufenthalt inklusive intensiver Auseinandersetzungen mit der französischen Avantgarde fand vor der Erfindung von „Merz“ vermutlich nicht statt.¹³⁴⁰ Weiter oben wurde auf Schwitters' Erwähnung einer Max Ernst-Ausstellung in Paris in einem Brief an Katherine S. Dreier aus dem Jahr 1927 hingewiesen¹³⁴¹ – zu welchem Zeitpunkt genau, vielleicht in den 1920er Jahren, Schwitters in Paris war und welche Max Ernst-Ausstellung er gesehen hat, konnte nicht geklärt werden: In den 20er Jahren fand die erste Max Ernst-Ausstellung in Paris im Mai 1921 statt¹³⁴² – Schwitters müsste 1921 in Paris gewesen sein, um diese Ausstellung gesehen zu haben. Dies ist nicht nachweisbar. Es ist auch denkbar, dass Schwitters sich auf andere Informationen bezog. Der Katalog, den Ernst selbst erwähnt (der mit einem Vorwort von André Breton versehen war)¹³⁴³, liefert allerdings keine Informationen, die Schwitters' Urteil, Ernst male wie Böcklin, erklären könnten. Lediglich eine Abbildung ist in diesem schmalen Katalog zu finden – sie zeigt ein „relief tricoté“¹³⁴⁴, das nicht an Böcklin erinnert. Max Ernst nennt in seinem autobiografischen Text folgende auf dieser Ausstellung im Mai 1921 ausgestellten Werke: „[...] Die Muse im Frühlingskleid. Die kleine Tränenfistel. Himmlische und irdische Liebe. Der bethlehemitische Kindermord. Die Sternen-Amme. Schlafwandelnder Fahrstuhl. Darmdampfer und Skelettfisch. Eine spornstreichs entmenschte Pflanzenwelt, usw.“¹³⁴⁵ Eine weitere Ausstellung, die in den 1920er Jahren in Paris stattfand, bei der Werke von Max Ernst gezeigt wurden, war die erste Ausstellung surrealistischer Malerei in der Galerie Pierre.¹³⁴⁶ 1926 fanden mehrere Max Ernst-Ausstellungen in Paris statt. In der Galerie Van Leer wurden folgende Werke gezeigt: „Die Wüstenblume“, „Le grand amoureux“, ein paar ‚Wälder‘, ein paar ‚Erdbeben‘, ‚Sonnen‘ und ‚Meere‘, alle durch Frottage-Technik entstanden“; in der Galerie Jeanne Bucher¹³⁴⁷ „Tafeln zur Naturgeschichte“.¹³⁴⁸ Für die vorliegende Arbeit konnte kein Beleg dafür gefunden werden, dass Schwitters sich in seinem Urteil von 1927 auf diese Ausstellungen beziehungsweise diese Werke bezog.

¹³³⁹ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹³⁴⁰ Vgl. Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1–4.

¹³⁴¹ Kurt Schwitters an Katherine S. Dreier, Eppstein, 27.6.27, in: Briefe 1974, S. 118–119, hier: S. 119.

¹³⁴² Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 139. Vgl. auch: Max Ernst Museum Brühl des LVL, Biografie Max Ernst o. J., URL: https://maxernstmuseum.lvr.de/de/max_ernst/biografie/biografie_1.html (18.08.2020).

¹³⁴³ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 139. Vgl. Ausst.-Kat. Paris 1921, S. 1f.

¹³⁴⁴ Vgl. Relief tricoté, in: Ausst.-Kat. Paris 1921, S. 6.

¹³⁴⁵ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 139.

¹³⁴⁶ Centre Pompidou o. J., URL: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-surrealisme/ens-surrealisme.htm> (18.08.2020).

¹³⁴⁷ Die Galerie wurde 1925 in Paris gegründet. (Offizielle Homepage der Jeanne Bucher Jaeger Galerie o. J., URL: <https://jeannebucherjaeger.com/about/jeanne-bucher/> [19.08.2020].)

¹³⁴⁸ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 150.

Nach dem Ersten Weltkrieg und nach der Erfindung von „Merz“ reiste Schwitters in den Jahren 1929–1932 jährlich nach Paris.¹³⁴⁹ Elderfields Annahme, Schwitters habe keinen Zugang zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde gehabt¹³⁵⁰, kann für Schwitters’ Frühwerk bestätigt werden. In Max Ernsts Frühwerk spiegelt sich die Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde deutlicher wider.

In der „Straße in Paris“ (1912) (Abb. 18) korrelieren die intensiven bunten Farben mit den wiederkehrenden Strahlen, die teilweise in farbig und teilweise in weiß schraffierten Formen auftauchen. Zu bemerken ist, dass die Herkunft der Strahlen sich nicht immer zurückverfolgen lässt. Dadurch entsteht ein dynamisches, vielschichtiges und unübersichtliches Bild – beinahe ließe es sich als „Wimmelbild“ bezeichnen. Die Strahlen von Laternen, Fahrzeugleuchten oder anderen Lichtquellen dominieren den Gesamteindruck. Eine ähnliche Dominanz des Strahlenmotivs ist auch in einigen von Schwitters’ frühen Bildern zu finden.

Schwitters’ frühe Strahlendarstellungen lassen sich in die Sonnen- und Laterendarstellungen unterteilen. Dabei sind Unterschiede in der Wirkung des Strahlenmotivs erkennbar. In „Z 67 Mann und Sonne“ (1918)¹³⁵¹ ist eine gebeugte Figur in Gegenüberstellung zur Kraft der Sonne zu sehen. „Z 1 Die blaue Sonne“¹³⁵² zeigt die Kraft der Sonne im Hochformat – die Sonne und ihre massiven Strahlen verteilen sich über die obere Bildhälfte. Ob Schwitters den Titel „Die blaue Sonne“ als bewussten Bezug zu dem „Blauen Reiter“ wählte, kann nicht entschieden werden. Eine mystische, beinahe religiös aufgeladene mächtige Sonne ist in der Zeichnung „Z 39 Mittelgebirge (1.)“ (1918) (Abb. 20) zu sehen. In einer einfachen zweigeteilten Komposition treffen die abgeflachten Hügel des Mittelgebirges auf die massiven Strahlen der Sonne, die wie Pfeiler aus dem Mittelgrund des Bildes herausragen. Die betonte Horizontale bringt Ruhe in das Bild, das mit dem Motiv der Sonnenstrahlen gleichsam ein romantisches Sujet bietet. Die Natur tritt in dieser kleinformatigen Zeichnung dominant in Erscheinung. In einem deutlich religiösen Kontext erscheint die Sonne in dem Frühwerk „Josua gebietet der Sonne“ (1916–17)¹³⁵³, in dem Josua als Rückenfigur der Sonne gebietet, still zu stehen (Jos 10, 12–14).

¹³⁴⁹ Vgl. Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 2.

¹³⁵⁰ Elderfield 1987, S. 23.

¹³⁵¹ Kurt Schwitters, Z 67 Mann und Sonne, 1918, Kohle auf Papier, 20,9 x 13,2 cm (Bild), 31,5 x 23,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 323, Diskus obj 06830133, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 323, S. 149.)

¹³⁵² Kurt Schwitters, Z 1 Die blaue Sonne, 1918, Kohle auf Papier, 16,3 x 10,7 cm (Bild), 32,9 x 23,7 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 288, Diskus obj 06830103, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 288, S. 138.)

¹³⁵³ Kurt Schwitters, Josua gebietet der Sonne, 1916–17, Öl auf Pappe, 49 x 34 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 160, Diskus obj 06825071, Günter Lege, Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 160, S. 173.)

Im Gegensatz zu der beinahe erdrückend wirkenden Präsenz der Sonne in Schwitters' Frühwerk, nimmt das Motiv der Laterne eine weniger gewichtige Rolle ein. Im Zentrum der Bleistiftzeichnung „Z 2 Die blöde Laterne“ (1918) wird die Strahlkraft der Laterne in einer Kreisform wiedergegeben (Abb. 21). Die Zeichnung vermittelt insgesamt eine gewisse Behaglichkeit; der Titel „Die blöde Laterne“ verharmlost die bedrohliche Wirkung der aufgelösten geometrischen Formen, die das gesamte Bild rahmen. Am linken Bildrand sind im Hintergrund zwei dunkle vertikale Streifen zu sehen, die als Industrietürme in der Ferne deutbar sind. Eine kleine Figur rechts im Vordergrund demonstriert die Größenverhältnisse. Der Titel wirft Fragen auf: Wieso handelt es sich laut Schwitters um eine „blöde“ Laterne? Deutet Schwitters in diesem Bild eine Situation an, in der die Figur ungewollt entdeckt wird? Die Laterne, die in der Stadt auch in der Dämmerung leuchtet, verhindert das unerkannte „Schleichen“. So kann das Licht der Laterne mehr zu einer Gefahr für die Anonymität werden als eine Erleuchtung zu sein. Eine ähnliche Deutungsdimension eröffnet sich in einer Kohlezeichnung mit dem Titel „Z 103 Gefängnisse“ (1918)¹³⁵⁴: Hier dient die Laterne ebenfalls der Überwachung. Die im Titel angedeutete Überwachungssituation spiegelt sich in den klaren, geradlinigen und regelmäßigen Formen der Gebäude wider.

Eine Kombination verschiedener urbaner Strahlenquellen, wie sie in Max Ernsts „Straße in Paris“¹³⁵⁵ (1912) (Abb. 18) dargestellt ist, ist in Schwitters' Frühwerk kaum zu finden. In „Z 69 Sonne und Laterne“ (1918)¹³⁵⁶ zeigt sich erneut die Dominanz der dicken Sonnenstrahlen im Hintergrund, die die vergleichsweise dünnen Laternenstrahlen rechts im Vordergrund zu überblenden scheinen. Die Strahlen in Ernsts urbanen Motiven des Frühwerks zeichnen sich durch ihre Zugehörigkeit zur Großstadt aus, während Schwitters' urbane Strahlenmotive vielmehr für sich und in Gegenüberstellung mit der Kraft der Sonne dargestellt sind. Für beide Künstler kann an dieser Stelle allerdings eine Visualisierung der Lichtverschmutzung durch Laternen in der modernen Stadtentwicklung festgehalten werden, wobei dieser Aspekt in Ernsts Strahlenkomposition stärker hervortritt. So überträgt sich die Unordnung in Ernsts Strahlenmotivik gewissermaßen auf die Wirkung eines „Lichtchaos“.

Max Ernsts „Straße in Paris“ (1912) (Abb. 18) beinhaltet neben dem vornehmlich gestalterisch eingesetzten Strahlenmotiv eine städtische Szenerie kurz nach der Jahrhundertwende: In deren Unüberschaubarkeit vermittelt Max Ernst den Pariser „Großstadtflair“. Das Pferdetrappeln der Kutschpferde, das Hupen der Autos, das

¹³⁵⁴ Kurt Schwitters, Z 103 Gefängnisse, 1918, Kohle auf Papier, 19,9 cm x 14 cm (Bild), 33,2 x 23,9 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 344, Diskus obj 06830152, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 344, S. 157.)

¹³⁵⁵ Julia Freiboth weist darauf hin, dass „Sujet und Bildaufbau in Straße in Paris (1912) und auch La ville (1912, [...]) deutlich vom Futurismus inspiriert“ seien. (Freiboth 2014, S. 50.)

¹³⁵⁶ Kurt Schwitters, Z 69 Sonne und Laterne, 1918, Kohle auf Papier, 20,9 x 12,6 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 325, Diskus obj 06830135, Galerie Gmurzynska, Köln. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 325, S. 150.)

Bellen der Hunde, die Schritte der mondän gekleideten Damen, die Stimmen der Menschen auf der Straße – all diese Eindrücke werden beinahe synästhetisch vermittelt. Max Ernst zeichnete in „Straße in Paris“ ein positives Bild des „bunten“, „lauten“ und „vielfältigen“ Treibens einer Großstadt, ohne dabei die Lärm- und Stressbelastungen auszublenden.

Ein solches positives Bild der Stadt und des mondänen Lebens ist in Schwitters' Frühwerk nicht zu finden. Stattdessen zeichnete er häufig Szenarien aus der Vorstadt, die einen negativen bedrückenden Eindruck vermitteln. Nachvollziehbar wird dies anhand der Zeichnungen „Z 96 Vorstadt“¹³⁵⁷ und „Z 98 Vorstadtklingen“ (beide 1918) (Abb. 22). Das Gefühl der Instabilität durch die schwungvolle Bewegtheit der Gebäude in „Z 96 Vorstadt“ wird in „Z 98 Vorstadtklingen“ um die Vormachtstellung der Technik und Industrie erweitert: Unter den Leitungsmasten blickt eine Figur in gebeugter Haltung zu Boden. Die geschwungene Linie, die vom Kopf der Figur in die verstrickten Leitungen am Himmel führt, weckt die Assoziation mit Marionetten. Auf diese Weise wird die Abhängigkeit des Einzelnen von der Macht der Technik deutlich. Im Hintergrund ist ein Ausblick auf ein Industriegelände mit Türmen gegeben. Die Haltung der Figur im Vordergrund, die sich auf einen Schirm oder Gehstock stützt, entspricht der Entwicklung der Industrialisierung. Insbesondere in Hannover betraf dies die Bewohner der Vorstädte (siehe Kapitel 3.1.3). Der Stadtlärm, wie er in Max Ernsts „Straße in Paris“ synästhetisch vermittelt wird, ist in Schwitters' Titel ebenfalls angedeutet.

Der oben erörterten Deutung der Vorstadtdarstellungen in Schwitters' Frühwerk, die als Dokumentation der verschwindenden ländlichen Idylle verstanden werden können (siehe Kapitel 3.1.3), entspricht inhaltlich die Bleistiftzeichnung „Z 77 Fabrikgegend“ (1918)¹³⁵⁸. Im Hintergrund sind Industrietürme zu erkennen. Vom rechten Bildrand her „bewegt“ sich eine Kutsche in das Bild, die über einen Hügel gelangen muss. Das Bild ist durch die Ansicht eines ausgegrenzten Betrachters geprägt, die erneut eine bedrohliche Wirkung erzeugt: Erst hinter dem Dickicht aus Linien, die von den Seiten in das Bild hineinragen, wird die versteckte „Fabrikgegend“ erkennbar. Die Fabrik taucht als Motiv in weiteren Zeichnungen auf.¹³⁵⁹ Als stark abstrahierte Formen verbildlichte Schwitters die Vorstadtgärten in „Z 33

¹³⁵⁷ Kurt Schwitters, Z 96 Vorstadt, 1918, Kohle und Farbstift auf Papier, 11 x 16,6 cm (Bild), 33 x 24 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 341, Diskus obj 06830149, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 341, S. 156.)

¹³⁵⁸ Kurt Schwitters, Z 77 Fabrikgegend, 1918, Bleistift auf Papier, 15,9 x 10,5 cm (Bild), 31 x 21,5 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 327, Diskus obj 06830137, Fukuyama Museum of Art, Fukuyama. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 327, S. 151.)

¹³⁵⁹ Zu nennen sind: „Z 14 Fabrikhof“ (1918), Kohle auf Papier, 20,5 x 13 cm (Bild), 32,6 x 22,4 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 395, Diskus obj 06831306, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, S. 140.); „Z 59 Fabrik“ (1918), Kohle auf Papier, 11,2 x 16,5 cm (Bild), 24,1 x 33 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 319, Diskus obj 06830130, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, S. 148.)

Vorstadtgärten (1)“ und „Z 38 Vorstadtgarten (3)“ (beide 1918) (Abb. 23, Abb. 24). Während in der ersten Zeichnung im Hintergrund links noch ein Industrieturm emporragt, lässt in der zweiten lediglich die Kombination des Titels mit der Ansammlung geometrischer Formen die Szene verstehen: Das Satteldach eines Hauses erscheint hinter den Bögen und Kreisformen, die als abstrahierte Büsche oder Bäume gedeutet werden können.

Ihrer Umgebung entsprechend verbildlichten Schwitters und Ernst jeweils in ihrem Frühwerk die Stadtentwicklung ihrer Zeit. Während Max Ernst in den früheren Beispielen wie dem „Pariser Boulevard“, der „Straße in Paris“ und „La ville“ ein positives Bild der mondänen Großstadt Paris vermittelte, konzentrierte sich Schwitters auf die Missstände der Stadtentwicklung zur Zeit der Industrialisierung. Konsum und Mode sind in Ernsts Darstellungen affirmativ zur Anschauung gebracht; die Bedrohung durch die Industrialisierung in Schwitters' Zeichnungen erweckt den Eindruck von Dunkelheit und Unordnung.

Im Folgenden soll über die beschriebenen Themen hinaus noch ein weiteres Motiv im Vergleich analysiert werden, das hier als „verstellter Blick“ bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um abstrahierte Naturdarstellungen, in denen der Blick in die Tiefe des Bildraums im Mittel- oder Hintergrund durch Liniengefüge „verstellt“ wird. Dieses Motiv taucht sowohl in Ernsts als auch in Schwitters' Frühwerk auf.

Zu Beginn seiner künstlerischen Karriere bewegte sich Max Ernst, ähnlich wie Schwitters, zwischen den Künstlerkreisen des „Sturm“-Expressionismus und des Dadaismus. Dennoch lehnte Max Ernst es ab, sein Werk als von anderen avantgardistischen Strömungen als dem Futurismus, dem Kubismus oder dem Expressionismus beeinflusst zu sehen.¹³⁶⁰

Ernsts Beziehung zur „Sturm“-Galerie ergab sich vor der Zeit, in der Schwitters Kontakt zu Walden aufnahm. Bereits 1913 wurden im „Ersten Deutschen Herbstsalon“ in Berlin zwei Gemälde von Max Ernst gezeigt: „Der Sturm“ (1912) (Abb. 25) und „Promenade“ (ca. 1912/13).¹³⁶¹ Schwitters lernte Walden erst im Juni 1918 kennen¹³⁶² – es kann nicht davon ausgegangen werden, dass er den „Ersten Deutschen Herbstsalon“ besuchte und diese Werke von Ernst im Original sah. Allerdings ist anzunehmen, dass Schwitters – beispielsweise anhand des Kataloges – Kenntnis von den ausgestellten Werken hatte.

Ernsts Ölgemälde „Der Sturm“ (1912) (Abb. 25) entspricht in der Bildauffassung, dem malerischen Duktus sowie der Komposition anderen Beispielen des deutschen „Sturm“-Expressionismus. Walden beschrieb seine Gedanken zur Gegenständlichkeit in Ernsts Bildern und formulierte diese in einem Ton der präventiven Verteidigung gegenüber Kritikern: „In seinen frühesten Bildern ist er gegen-

¹³⁶⁰ Spies 1979, S. 9.

¹³⁶¹ Ausst.-Kat. Berlin 1913, S. 17. Zu „Promenade“: Max Ernst, Promenade, ca. 1912/13, Maße unbekannt, Spies, Metken 1975: Nr. 65, Besitzer unbekannt. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Berlin 1913, o. S.)

¹³⁶² Nündel 1981, S. 62.

ständig. Er ist es in seinen letzten Bildern auch, das werden Sie aber wahrscheinlich gar nicht sehen, was auch nebensächlich ist. Denn daß Sie die Bilder nicht sehen, besagt nichts gegen die Kunst.“¹³⁶³

Max Ernst widmete sich in dem Gemälde „Der Sturm“ einem Motiv, das eine Vorstellung von „Wildnis“ aus einer ausgegrenzten Beobachterperspektive vermittelt. Aus einer erhöhten Position wird dem Betrachter der Blick auf eine Landschaft eröffnet. Durch vorgelagerte Baumstämme und Äste hindurch werden zwei körperlich arbeitende Figuren sichtbar. Rechts im Bild lassen stark abstrahierte Farbflächen eine Assoziation mit Landschaftsmotiven wie Feldern und einem Fluss oder See zu. In der rechten oberen Bildhälfte ist im Hintergrund ein Berg zu sehen, der sich von dem sonnig warmen Himmel absetzt.

Der Duktus und die Farbgebung lassen Verbindungen zu Schwitters' Gemälden aus der Phase zu, die Elderfield als „Abstraktion“ (1917–1918)¹³⁶⁴ bezeichnet. In Schwitters' Œuvre finden sich nur wenige buntfarbige Beispiele aus dieser Phase – ein Gemälde mit einer für Schwitters untypischen Farbigkeit trägt den Titel „Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion)“ (1919)¹³⁶⁵ und erinnert an Werke von Franz Marc.

Im Sujet sowie im Bildausschnitt ähnelt Ernsts „Der Sturm“ (1912) Schwitters' „G Expression 1 (Der Wald.)“ (1918)¹³⁶⁶: Beide Gemälde zeigen in abstrakter Form Bäume und Äste, die den Blick auf andere mögliche Bildgegenstände versperren. Hinter den dunklen Ästen im Vordergrund befinden sich in beiden Gemälden im Kontrast dazu durchscheinende hellere Bildebenen. Schwitters' „G Expression 1 (Der Wald.)“ ist verschollen, sodass die Farbigkeit kaum beurteilt werden kann. In dem Aquarell „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) (Abb. 26) führte Schwitters die Abstraktion weiter – der Grad der Abstraktion erinnert an Wassily Kandinsky¹³⁶⁷. Bildaufbau und Farbigkeit lassen trotz der Abstraktion darauf schließen, dass es sich um eine Wald- oder Baumlandschaft handelt. Der Eindruck ist wieder vornehmlich der eines verstellten Blicks auf dahinterliegende durchscheinende Dinge. Zwei gelbe Formen – eine schlangenartige oben und eine organische unten – markieren die Bildebenen im Hintergrund. Vorgelagert erscheinen Linien in verschiedenen Grüntönen.

Auffallend sind in Max Ernsts Frühwerk die expressionistischen Einflüsse. Es sind die Prägungen durch Franz Marc und Wassily Kandinsky, die „unter dem

¹³⁶³ Walden, Herwarth: Ausstellung Max Ernst und Georg Mücke, Berlin Januar 1915, in: Walden 1963, S. 96

¹³⁶⁴ Elderfield 1987, S. 14.

¹³⁶⁵ Kurt Schwitters, Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion), 1919, Öl auf Papp, 91,5 x 72,6 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 482, Diskus obj 06837104, Solomon R. Guggenheim Museum. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 482, S. 181.)

¹³⁶⁶ Kurt Schwitters, G Expression 1 (Der Wald.), 1918, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 227, Diskus obj 06837098, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 227, S. 122.)

¹³⁶⁷ Im Ausstellungskatalog „Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde“ wurden Schwitters' „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) und Wassily Kandinskys „Improvisation“ (um 1911) gegenübergestellt. (Ausst.-Kat. Hannover 2006/2007, S. 19.)

Signum Der Blaue Reiter ein breites Kompendium der an formaler und inhaltlicher Innovation orientierten zeitgenössischen Kunst vor dem Ersten Weltkrieg¹³⁶⁸ schufen. „Diese Aktivitäten des Jahres 1912 wirkten stark auf den jungen Max Ernst und fanden ihren Niederschlag in seinem Werk.“¹³⁶⁹ Insbesondere Ernsts Verbindung zu August Macke, den er 1911 kennenlernte¹³⁷⁰, inspirierte ihn. Die Einflüsse aus den verschiedenen Bereichen des französischen und deutschen Expressionismus werden in Ernsts Werk vor dem Ersten Weltkrieg deutlich. Radlović beschreibt die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstströmungen als Weg zu Ernsts eigenem spezifischen Werk.¹³⁷¹

Die abstrakten und expressionistisch geprägten Werke von Schwitters entstanden später als diejenigen von Max Ernst. Während Schwitters erst ab 1916/17 Werke wie „Josua gebietet der Sonne“ (1916–1917)¹³⁷² schuf, deren Duktus und Farbgebung expressionistisch geprägt sind, sind solche Impulse bei Max Ernst bereits 1912, beispielsweise im Gemälde „Der Sturm“ (1912) (Abb. 25), zu beobachten.

In den vorgestellten Motiven zeigt sich erneut ein Dualismus, der für das Zeitgeschehen seit der Industrialisierung prägend war: der Dualismus zwischen der Großstadt und der Natur. Die „Urbanisierung“ war ein Aspekt der von expressionistischen Literaten kritisch behandelten Themen, zu denen „die Industrialisierung, [...], die Zivilisation und das wilhelminische Bürgertum“ zählten.¹³⁷³ Nicht nur diese Themen, sondern auch „der Krieg und der Ich-Zerfall“¹³⁷⁴, die als genuin „expressionistische“ Themen gelten, lassen sich in Schwitters' Werk finden (siehe Kapitel 3.1.4 und 3.5.1¹³⁷⁵).

In der expressionistischen Dichtung erlebte das Motiv der Großstadt eine „Blütezeit“.¹³⁷⁶ Dabei wurden häufig Themen wie „das Bewegungschaos, die Reizempfindlichkeit und Gefühle [...], [...] Angst, Faszination und Beklemmung, Einsamkeit, Entfremdung und das Gefühl in der Masse unterzugehen“¹³⁷⁷ verarbeitet. In Max Ernsts „Straße in Paris“ (1912) (Abb. 18) werden diese Themen ebenso visualisiert wie in einigen von Schwitters' abstrahierten Zeichnungen (siehe Kapitel 4.5.1).

¹³⁶⁸ Radlović 2014, S. 32.

¹³⁶⁹ Radlović 2014, S. 32.

¹³⁷⁰ Schulz 2006/2007, S. 225.

¹³⁷¹ Radlović 2014, S. 30f.

¹³⁷² Kurt Schwitters, Josua gebietet der Sonne, 1916–17, Öl auf Pappe, 49 x 34 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 160, Diskus obj 06825071, Günter Lege, Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 160, S. 173.)

¹³⁷³ Kalden 2014, S. 3.

¹³⁷⁴ Kalden 2014, S. 3.

¹³⁷⁵ Die Verfasserin bezieht sich beispielsweise auf die Schlachtung des menschlichen Körpers, die in „Die Zwiebel“ als „Zerfall“ oder collagierte Körperlichkeit zu verstehen ist. Diese entspricht dem Gefühl des „Ich-Zerfalls“.

¹³⁷⁶ Kalden 2014, S. 4.

¹³⁷⁷ Kalden 2014, S. 5.

Noch ein weiteres expressionistisch beeinflusstes Motiv bei Schwitters soll erörtert werden: die Einsamkeit. Zunächst sei an dieser Stelle „Z 6 Der Einsame. (1)“ (1918) (Abb. 27) genannt – eine zweite Variation dieses Bildes existiert unter dem Titel „Z 71 Der Einsame. (2)“ (1918)¹³⁷⁸. Es handelt sich um Zeichnungen im Stil der übrigen mit „Z“ gekennzeichneten Zeichnungen in Schwitters' Frühwerk, die im Titel und motivisch die Einsamkeit in der Großstadt visualisieren. Eine als männlich zu verstehende Figur wird in Rückenansicht im Mittelgrund vor den im Hintergrund hell erscheinenden abstrahierten Blockbauten dargestellt. Im Vordergrund bewirkt eine Ansammlung schattierter Felder und Linien erneut einen verstellten Blick des ausgegrenzten Betrachters auf den Mann im Bildzentrum. In der zweiten Variante¹³⁷⁹ erscheinen diese Elemente des verstellten Blickes ein wenig reduzierter. Die Dynamik des Bildes vermittelt stark das Gefühl einer taumelnden Bewegung des Mannes. Am linken Bildrand steht eine weitere Figur steif im Profil. In der ersten Variante (Abb. 27) bildet diese Figur einen deutlichen Kontrast zu der dynamischeren bildzentralen Figur. In der zweiten Variante¹³⁸⁰ scheint diese Figur ebenfalls in Bewegung zu sein. Diese Figur am linken Bildrand fungiert in beiden Varianten als Vermittler zwischen dem Betrachter und der bildzentralen Figur, da diese Randfigur den Blick von außen zum Bildzentrum leitet. Im rechten Bildteil wird ein undurchsichtiges Gewirr verschiedener Formen geboten: Oben lässt sich ein Damenkopf mit Hut erahnen. Darunter erscheinen in der ersten Variante (Abb. 27) zwei parallel gesetzte Kreise, die als abstrahierte Gesichter von weiteren Menschen zu verstehen sind. Vage kann angenommen werden, dass es sich um Kinder handelt. Eine dritte Variante¹³⁸¹ des Bildes trägt den Titel „Z 42 Der Einsame (3 [?])“ (1918)¹³⁸² und zeigt weitere minimale Veränderungen im Bildaufbau.

Das Sujet des „Einsamen“ beschäftigte Schwitters nicht nur in den drei Varianten des beschriebenen Bildes, sondern auch in „Z 41 Der Einsame (2)“ (1918) (Abb. 28). Auffallend ist der Wandel, der sich in der Motivik zwischen „Z 41 Der Einsame (2)“ (Abb. 28) und den soeben beschriebenen Varianten des Motives zeigt: Während der „Einsame“ in „Z 6 Der Einsame. (1)“ ein durch Hut und Mantel als städtisch und zeitgenössisch gekennzeichneter Mann ist, fehlen dem „Einsamen“ in „Z 41 Der Einsame (2)“ (Abb. 28) diese zivilisatorischen Attribute der Mode.

¹³⁷⁸ Kurt Schwitters, Z 71 Der Einsame. (2), 1918, Kohle auf Papier, 16,4 x 11 cm (Bild), 32,4 x 23,3 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 326, Diskus obj 06830136, Galerie Gmurzynska, Köln. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 326, S. 182.)

¹³⁷⁹ Kurt Schwitters, Z 71 Der Einsame. (2), 1918, Kohle auf Papier, 16,4 x 11 cm (Bild), 32,4 x 23,3 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 326, Diskus obj 06830136, Galerie Gmurzynska, Köln. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 326, S. 182.)

¹³⁸⁰ Kurt Schwitters, Z 71 Der Einsame. (2), 1918, Kohle auf Papier, 16,4 x 11 cm (Bild), 32,4 x 23,3 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 326, Diskus obj 06830136, Galerie Gmurzynska, Köln. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 326, S. 182.)

¹³⁸¹ Zu den Varianten vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 291, S. 139.

¹³⁸² Kurt Schwitters, Z 42 Der Einsame (3 [?]), 1918, Kreide auf Papier, 16,1 x 10,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 312, Diskus obj 06830124, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 312, S. 146.)

Stattdessen erscheint die Figur ohne erkennbare Kleidung reduziert und anonymisiert im Entwurfsstadium einer Zeichnung. Zudem ist die Rolle des „Einsamen“ trotz bleibender Rückenansicht verändert: In den zuerst beschriebenen Varianten¹³⁸³ ist der „Einsame“ mitten im Bildgeschehen zu sehen – er stellt das Bildzentrum dar, auf das sich der Blick richtet. Anders verhält es sich in „Z 41 Der Einsame (2)“ (Abb. 28), denn dort blicken sowohl der Betrachter aus als auch die Figur des „Einsamen“ auf eine verlassene Stadt. In beiden Zeichnungen weist der durch Linien und Schattierungen verstellte Blick dem Betrachter die Rolle eines ausgegrenzten Beobachters zu. In „Z 41 Der Einsame (2)“ gilt dies auch für die innerbildliche Figur im Zentrum. Dem Betrachter wird auf diese Weise die eigene Rolle als „einsamer“ Mensch in der Stadt bewusst. Schwitters spielt in diesen Bild-Varianten mit dem Blick eines ausgegrenzten Beobachters. Es sind die unterschiedlichen Kategorien der inneren und äußeren Perspektive auf ein Thema, die in der Gegenüberstellung der Varianten des „Einsamen“ von Schwitters deutlich werden.

In Gegenüberstellung mit Max Ernsts „Der Sturm“ (1912) (Abb. 25) wird eine Gemeinsamkeit in der Darstellungsweise des verstellten Blickes offenbar: In Schwitters' Bildern des „Einsamen“ wird der verstellte Blick vom linken Rand aus in das Bildgeschehen geleitet. Ähnlich verhält es sich in Ernsts „Der Sturm“, in dem der verstellte Blick ebenfalls von links in das Bild gelenkt wird. Unterschiedlich sind dabei die Dimensionen und die Tiefe im Bild: Während Max Ernst durch kleine Figuren sowie den Blick auf einen entfernten Berg mit Ausblick auf den Horizont im Hintergrund eine starke Raumentiefe eröffnet, beschränkt Schwitters die Tiefe durch größere Figuren und reduzierte Blockhäuser, die die Tiefe im Hintergrund begrenzen.

Die düstere Darstellung und Wirkung der Schwittersschen Stadtdarstellung entspricht der „skeptischen Einstellung zur Stadt und Zivilisation“¹³⁸⁴, die von den expressionistischen Dichtern formuliert wurde. Die Aspekte der „Mechanisierung und entindividualisierende[n] Unterwerfung des Menschen unter die Dingwelt [...] sowie die Anonymität und die Verelendung in der Stadt“¹³⁸⁵, die in der Lyrik der Expressionisten behandelt werden,¹³⁸⁶ weisen Parallelen zu Schwitters' „Merz“-Welt auf. Weiter oben wurden Aspekte des Maschinellen in „Merz“ besprochen (siehe Kapitel 3.1.5). Die Darstellung der „Anonymität und [...] Verelendung in der Stadt“¹³⁸⁷ wird in der Motivik des „Einsamen“ bei Schwitters deutlich. So wird in

¹³⁸³ U. a. Abb. 27 und: Kurt Schwitters, Z 42 Der Einsame (3 [?]), 1918, Kreide auf Papier, 16,1 x 10,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 312, Diskus obj 06830124, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 312, S. 146.)

¹³⁸⁴ Kalden 2014, S. 5.

¹³⁸⁵ Paulinsky 2014, S. 7.

¹³⁸⁶ Zur Entwicklung des Stadtmotivs in der Lyrik seit dem Realismus: Stefanie Garstenauer untersuchte „Theodor Storms Werk ‚Die Stadt‘“, Detlev von Liliencrons Gedicht „In einer großen Stadt“ und Georg Heyms „umbra vitae“, „welchem ein völlig anderes Bild der Stadt zugrunde liegt.“ (Garstenauer 2012, S. 3.) Eine Untersuchung zu weiteren Stadtmotiven in Gedichten von Georg Heym führte Katharina Neuhaus durch. (Vgl. Neuhaus 2011.)

¹³⁸⁷ Paulinsky 2014, S. 7.

den vorgestellten Zeichnungen (Abb. 27, Abb. 28) ein bedrohliches Gefühl der Vereinsamung und Vereinzelung vermittelt, das nicht zuletzt durch die Gestaltung des verstellten Blickes verstärkt wird.

Das Sujet eines „Einsamen“ als Protagonist in einer großstädtischen Umgebung taucht in „frühexpressionistische[r] Kurzprosa“ wiederholt auf.¹³⁸⁸

„Im Mittelpunkt dieser Prosastücke, die zumeist das großstädtische Lokalkolorit ihrer Handlungsorte Prag, Wien, München und Berlin widerspiegeln, steht eine autobiographisch geprägte, von der Gesellschaft isolierte Außenseiterfigur, bei der es sich fast immer um einen Künstler handelt, dessen Zustand sozialer Vereinzelung noch durch seinen Status des Junggesellen verstärkt wird. Diese durchweg im dritten Lebensjahrzehnt befindlichen Hauptfiguren, die in den meisten Fällen schon im Titel erscheinen, beschäftigen sich fast ausschließlich mit Reflexionen über erkenntnistheoretische, sprachkritische und naturwissenschaftliche Probleme und enden ausnahmslos durch Selbstmord oder in den vom Expressionismus als letzte Stadien der Selbstbefreiung verklärten Bewußtseinszuständen des Wahns und kosmischer Extase.“¹³⁸⁹

Diese Beschreibung erinnert an Schwitters' autobiografische „Merz“-Literatur, die an anderer Stelle besprochen wird (siehe Kapitel 4.5.4). Darüber hinaus lassen die vorgestellten Grafiken, die den „Einsamen“ im Titel nennen (Abb. 27, Abb. 28) eine Deutung in dieser Richtung zu. Es ist anzunehmen, dass Schwitters in dieser Phase seiner künstlerischen Entwicklung, in der er sich stilistisch an expressionistischen Vorbildern orientierte, zugleich eine Anlehnung an inhaltliche Narrative aus dem Expressionismus verfolgte. Der „Einsame“ ist nicht nur durch die Wahl des Maskulinums im Titel, sondern auch aufgrund der Anatomie sowie der Kleidung (Abb. 27) als Mann zu identifizieren. Im Jahr der Entstehung der „Einsamen“ war Schwitters 31 Jahre alt – sein Alter entsprach demjenigen, das Oehm für die Außenseiter-Protagonisten der autobiografischen frühexpressionistischen Literatur feststellt.¹³⁹⁰ Ob es sich bei der Darstellung der „Einsamen“ stets um Schwitters selbst handelt, lässt sich nicht nachweisen. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Schwitters sich mit dieser von ihm in verschiedenen Varianten behandelten Figur mindestens identifizierte. Unter Berücksichtigung des Zeitkontextes, in dem die

¹³⁸⁸ Peters 1995, S. 114.

¹³⁸⁹ Oehm, Heidemarie: *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München 1993, S. 190, zitiert nach: Peters 1995, S. 114. Als Beispiele für dieses von Oehm als „Paradigma“ bezeichnetes Phänomen nennt sie „Frank Kafkas Beschreibung eines Kampfes, Albert Ehrensteins Tubutsch, Carl Einsteins Bebuquin oder die Dilletanten des Wunders, Reinhard Goerings Jung Schuk, Ernst Barlachs Seespeck, Gustav Sacks Paralyse, Paul Adlers Nämlich, Gottfried Benns Rönne-Novellen und Hugo Balls Tenderenda, der Phantast“. (Oehm, Heidemarie: *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München 1993, S. 190, zitiert nach: Peters 1995, S. 114.)

¹³⁹⁰ Siehe Zitat oben.

Darstellungen entstanden, ist stark zu vermuten, dass der „Einsame“ in Schwitters' Werk autobiografische Züge beinhaltet.

Am 7. Juni 1905 „schlossen sich in Dresden Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff zur Künstlergruppe Brücke zusammen.“¹³⁹¹ Dresden war der Ort der akademischen Ausbildung von Schwitters¹³⁹² sowie Geburtsort der „Brücke“. Ab 1911 – zwei Jahre nach Schwitters' Eintritt in die „Königlich Sächsische Akademie der Künste“ in Dresden¹³⁹³ – wurde Berlin auch für die „Brücke“-Künstler zur impulsgebenden Stadt.¹³⁹⁴ Ein Jahr zuvor fand in der Galerie Arnold „die erste große Brücke-Ausstellung“ statt.¹³⁹⁵

Das Motiv der Stadt war in einer Ausstellung, die 1911 in der Galerie Thannhauser in München durch die „Blauen Reiter“ initiiert und in den folgenden Jahren 1912–1914 als Wanderausstellung in deutschen und europäischen Städten realisiert wurde, vor allem durch Robert Delaunays Werke präsent. Über den „Blauen Reiter“ gelangten die Werke in die „Sturm“-Galerie, in der 1913 eine Delaunay-Ausstellung gezeigt wurde. Die Werke Delaunays sind somit als ein Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Sujet der Großstadt im Expressionismus zu verstehen – dies betraf neben den Berliner Expressionisten auch die „Rheinischen Expressionisten“.¹³⁹⁶ Gäbler nennt in diesem Zusammenhang neben Campendonk auch Mücke,¹³⁹⁷ dem Max Ernst nahe stand.¹³⁹⁸

Die besprochenen Zeichnungen von Häusern, Vorstadt- und Stadtszenen sowie die Darstellungen des „Einsamen“ in Schwitters' Frühwerk spiegeln einige Forderungen wider, die Ludwig Meidner 1913 formulierte. In seiner „Anleitung zum Malen von Großstadtbildern“ rief er Künstler dazu auf, „unsere Heimat zu malen, die Grossstadt [sic!], die wir unendlich lieben.“¹³⁹⁹ Dies müsse in Abkehr von der „Technik der Impressionisten“ geschehen, die zuvor ebenfalls die Großstadt als Motiv gewählt hatten.¹⁴⁰⁰ Aufschlussreich ist, dass Meidner sich nicht nur von den Impressionisten, sondern auch von Wassily Kandinsky und Matisse abwandte: Meidner strebte keine „rein dekorativ-ornamentale Füllung der Fläche à la Kandinsky oder Matisse“ an, sondern „eine tiefere Durchdringung der Wirklichkeit“.¹⁴⁰¹ Manifestiert sah er diese Durchdringung im „Leben in seiner Fülle: Raum, Hell und Dunkel, Schwere und Leichtigkeit und Bewegung der Dinge“.¹⁴⁰² Drei Aspekte

¹³⁹¹ Gäbler 2008, S. 9.

¹³⁹² Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹³⁹³ Gäbler 2008, S. 9.

¹³⁹⁴ Schwandner 2008, S. 7.

¹³⁹⁵ Gäbler 2008, S. 10.

¹³⁹⁶ Gäbler 2008, S. 10.

¹³⁹⁷ Gäbler 2008, S. 10.

¹³⁹⁸ Radlović 2014, S. 30f.

¹³⁹⁹ Meidner 1913, S. 312.

¹⁴⁰⁰ Meidner 1913, S. 312.

¹⁴⁰¹ Meidner 1913, S. 313.

¹⁴⁰² Meidner 1913, S. 313.

seien für die Darstellung dieser „Wirklichkeit“ bedeutsam: „1. das Licht, 2. der Blickpunkt, 3. die Anwendung der geraden Linie.“¹⁴⁰³ Für die Großstadtdarstellungen bezeichnet Meidner den „Blickpunkt“ als „intensivste[n] Teil des Bildes und Mittelpunkt der Komposition“.¹⁴⁰⁴ Dieser könne an verschiedenen Stellen im Bild liegen; nach Meidners Empfehlung ist der Blickpunkt am besten „etwas unter der Mitte des Bildes“ zu wählen.¹⁴⁰⁵

Schwitters setzte in „Z 2 Die blöde Laterne“ 1918 (Abb. 21) den „Blickpunkt“ dort an, wo Meidner es empfiehlt. Bei der Platzierung des Blickpunktes lässt sich in Schwitters’ Stadtzeichnungen keine Regel finden, da er ihn mitunter auch nach oben verschiebt.¹⁴⁰⁶ Auffallend ist jedoch der verstellte Blick eines ausgegrenzten Betrachters, den Schwitters in den besprochenen Zeichnungen durch dynamische Linien an den Bildrändern erzeugt. In Meidners „Anleitung“ taucht eine detaillierte Beschreibung der Linienführung für die Großstadtbilder auf:

„Im Blickpunkt sehen wir aufrechtstehende Linien senkrecht. Je weiter vom Blickpunkt entfernt, desto mehr neigen sich die Linien. Stehen wir zum Beispiel geradeausblickend mitten auf der Strasse, so sind vor uns, weit unten, alle Häuser senkrecht zu sehen und ihre Fensterreihen scheinen der landläufigen Perspektive Recht zu geben, denn sie laufen dem Horizont zu. Doch die Häuser neben uns – wir fühlen sie nur mit halbem Auge – scheinen zu wanken und zusammenzubrechen.“¹⁴⁰⁷

In „Z 77 Fabrikgegend“ (1918)¹⁴⁰⁸ und „Z 41 Der Einsame (2)“ (1918) (Abb. 28) zeigt sich eine ähnliche Auffassung des perspektivischen Spieles mit der Linie. Im Unterschied zur Beschreibung Meidners ist in Schwitters’ Zeichnungen – deutlich erkennbar in „Z 77 Fabrikgegend“ (1918) – eine Biegung und Brechung der Linie und des Raumes zu finden, die einer Kameralinse beziehungsweise der realen „psychophysiologischen“¹⁴⁰⁹ Wahrnehmung entspricht. Auf diese Weise bringt Schwitters eine Beobachterperspektive in die Stadtzeichnungen.

Meidners Empfehlungen für die Verwendung der geraden Linie, die „sehr erregt“, „bald dünn, bald dicker und von leisem, nervösem Erzittern“¹⁴¹⁰ gezeichnet werden solle, zeigt sich in Schwitters’ Stadtzeichnungen. Insbesondere die schwung-

¹⁴⁰³ Meidner 1913, S. 313.

¹⁴⁰⁴ Meidner 1913, S. 313.

¹⁴⁰⁵ Meidner 1913, S. 313.

¹⁴⁰⁶ Vorgestellte Beispiele sind: „Z 6 Der Einsame. (1)“ (1918) (Abb. 27), „Z 41 Der Einsame (2)“ (1918) (Abb. 28).

¹⁴⁰⁷ Meidner 1913, S. 313.

¹⁴⁰⁸ Kurt Schwitters, Z 77 Fabrikgegend, 1918, Bleistift auf Papier, 15,9 x 10,5 cm (Bild), 31 x 21,5 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 327, Diskus obj 06830137, Fukuyama Museum of Art, Fukuyama. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 327, S. 151.)

¹⁴⁰⁹ Vgl. Panofsky 1964, S. 101f.

¹⁴¹⁰ Meidner 1913, S. 314.

volle Dynamik in „Z 4 Schleierhäuser“ (1918)¹⁴¹¹, aber auch die Zeichnungen des „Einsamen“ bezeugen dieses Verständnis der Linie.

Am deutlichsten wird die Gemeinsamkeit zwischen Meidners und Schwitters' Auffassung von städtischen Szenen angesichts der Absage an die Farbigkeit. Dieser Aspekt unterscheidet Schwitters zugleich von Ernsts früher Darstellung des städtischen Lebens in Paris, die sich durch eine betonte Buntfarbigkeit auszeichnet („Straße in Paris“ [1912] [Abb. 18]). Schwitters wählte die Kohle-, Bleistift-, oder Kreidezeichnung als Technik für die städtischen Szenen, was weitestgehend Meidners Empfehlung für die monotone Darstellung Berlins entspricht, für die „nur Weiss und Schwarz, nur wenig Ultramarin und Ocker, aber viel Umbra“ verwendet werden sollten.¹⁴¹² Für die Malerei anderer Städte forderte Meidner, „alle Farben der Palette“ „frei, ungehemmt und sorglos“ zu verwenden.¹⁴¹³

Weder ist belegbar, ob Schwitters sich in seinen Zeichnungen städtischer Szenen an Meidners „Anleitung“ orientierte, noch ob Schwitters Berlin darstellte. Anzunehmen ist eine allgemeingültige Vorstellung von der Stadt als Motiv, wobei Übereinstimmungen in der Darstellungsweise, wie sie von Meidner gefordert und von Schwitters umgesetzt worden ist, zu bemerken ist. Schwitters war mit dem Werk von Ludwig Meidner mindestens in soweit vertraut, dass er Zitate des Künstlers in der „Merz“-Literatur verwendete.¹⁴¹⁴ In Schwitters' „Banalitäten (4)“, die er in „MERZ 4“ veröffentlichte, taucht ein Zitat Meidners „im Rahmen eines kritischen Kommentars über den Expressionismus“ auf.¹⁴¹⁵ Elderfield erwähnt neben Macke, Marc, Feininger und Chagall Ludwig Meidner als einen Künstler, der Schwitters beeinflusst habe, weil er diese Künstler in Hannover gesehen haben könnte.¹⁴¹⁶

Der Expressionismus sowie die Künstler der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“ waren in Anlehnung an „van Gogh, Gauguin, die Fauves oder Delaunay“ zu der von Meidner formulierten Darstellungsweise der Großstadt gelangt.¹⁴¹⁷ Zwischen den Großstadtdarstellungen expressionistischer Künstler und Schwitters' Stadtzeichnungen besteht ein Unterschied, der im Zeitkontext begründet ist. Während Schwitters' Stadtzeichnungen nicht nur Rückschlüsse auf einen Aspekt der Stadtentwicklung des 20. Jahrhunderts zulassen, sondern auch durch die kollektive Erfahrung des Ersten Weltkrieges geprägt sind, entstanden viele expressionistische Großstadtsujets vor dem Ersten Weltkrieg und zeigen die Großstadt nicht nur als bedrohlichen Ort, sondern auch als Ort pulsierenden Lebens. Ernst Ludwig

¹⁴¹¹ Kurt Schwitters, Z 4 Schleierhäuser, 1918, Kohle auf Papier, 16,1 x 10,9 cm (Bild), 33,1 x 23,1 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 290, Diskus obj 06830105, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 290, S. 138.)

¹⁴¹² Meidner 1913, S. 314.

¹⁴¹³ Meidner 1913, S. 314.

¹⁴¹⁴ Vgl. Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 519.

¹⁴¹⁵ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 502.

¹⁴¹⁶ Elderfield 1987, S. 24.

¹⁴¹⁷ Gäßler 2008, S. 11.

Kirchners Werke sind Beispiele für die Vielseitigkeit der Stadt – von Straßenansichten bis hin zu Tanzlokalen.¹⁴¹⁸

Der wesentliche Unterschied zwischen der expressionistischen und Schwitters' Auffassung der Stadt ist auch in Max Ernsts „Straße in Paris“ (1912) (Abb. 18) zu erkennen. Eine Verbindung zwischen Ernst und den deutschen Expressionisten besteht darüber hinaus in der Darstellung städtischer Mode und der Konsumkultur, die Ernst 1913 in „Pariser Boulevard“¹⁴¹⁹ zeige. August Macke thematisierte dies in dem Aquarell „Ladenstraße unter Lauben“ (1913 [?])¹⁴²⁰.

In einigen Collagen von Max Ernst wird der Einfluss des Ersten Weltkrieges spürbar – nachvollziehbar wird dies anhand einer Seite aus dem Werk „Gedichte: Weisst du schwarzst du“¹⁴²¹, auf der das Chaos sowie der Eindruck von Zerstörung vermittelt wird: Links im Bild stehen zwei Männer an einer maschinenartigen Konstruktion, die an Kanonen erinnern kann. In der rechten Bildhälfte sind springende oder durch die Luft fliegende Körper so übereinandergelegt, dass sie das Chaos der auf dem Boden verteilten Holzstämme widerspiegeln. Ein Künstler, der nach dem Ersten Weltkrieg weiterhin mit dem Großstadtsujet arbeitete, war Max Beckmann, der in mehreren Werken „Dramen des Großstadtlebens“ schuf.¹⁴²² In ihrer thematischen Vielseitigkeit weisen Beckmanns Großstadtsujets nach dem Ersten Weltkrieg verborgene formale und inhaltliche Beziehungen zu Schwitters' Stadtzeichnungen auf – hier sei Beckmanns Blatt „Der Nachhauseweg“ (1919)¹⁴²³ erwähnt, in dem die Kriminalität und die Gefahren der Stadt nach dem Ersten Weltkrieg angedeutet sind.

Im Vergleich zwischen Ernsts und Schwitters' Werken fallen die Unterschiede in der Farbgebung auf. Während Ernst stärker zur Buntfarbigkeit im Sinne der Expressionisten tendierte, ist in Schwitters' Werken eine solche Bandbreite leuchtender Farben nicht zu finden. In wenigen expressionistisch geprägten frühen Werken ist lediglich eine partielle Anlehnung an die Farbigkeit des Expressionismus erkennbar. Eine leuchtende Farbigkeit wie in „Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion)“ (1919)¹⁴²⁴ taucht in Schwitters' übrigen Frühwerk selten auf. Darüber hinaus er-

¹⁴¹⁸ Gäßler 2008, S. 17.

¹⁴¹⁹ Max Ernst, Pariser Boulevard, 1913, Öl auf Papier, 31 x 24 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 240, Stadt Brühl. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen 2002/2003, Kat.-Nr. 94, S. 177.)

¹⁴²⁰ August Macke, Ladenstraße unter Lauben, 1913 (?), Aquarell, 55,0 x 43,0 cm, Heiderich 1997, Nr. 404, Privatsammlung Oldenburg. (Abgebildet in: Heiderich 1997, Nr. 404, S. 133.)

¹⁴²¹ Max Ernst, Illustrationsvorlage zu Hans Arp: „Weisst du schwarzst du“, S. 8, 1929, Collage, 10 x 14,5 cm (Motiv mit Druck), Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1673, Besitzer unbekannt. (Abgebildet in: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1673, S. 56.)

¹⁴²² Vgl. Gäßler 2008, S. 31f.

¹⁴²³ Max Beckmann, Der Nachhauseweg aus: Die Hölle, Nr. 2, 1919, Lithographie auf imitiertem Japanpapier, 73,3 x 48,8 cm, Hofmaier 1990: Nr. 140/B (Exemplar 21/75), Inv. 235.2-1922, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. (Angaben aus: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005.) (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Oldenburg 2008, S. 34.)

¹⁴²⁴ Kurt Schwitters, Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion), 1919, Öl auf Pappe, 91,5 x 72,6 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 482, Diskus obj 06837104, Solomon R. Guggenheim Museum. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 482, S. 181.)

reicht sie in diesem Ausnahmepild („Hochgebirgsfriedhof [Abstraktion]“ [1919]), aufgrund des dominierenden Rots nicht die Vielfalt der expressionistischen Farbigekeit.

4.5.2 Collage: Technik, Material, Ästhetik, Macht

Sowohl Schwitters' als auch Ernsts Werke zeichnen sich durch eine Betonung des Experiments aus, das an verschiedene Techniken geknüpft ist. Das Jahr 1919 war nicht nur für Schwitters der Zeitpunkt, an dem eine grundsätzliche Neuausrichtung seines Werkes erfolgte – „Merz“ (siehe Kapitel 3.5). Max Ernst entwickelte im Jahr 1919 das Collage-Prinzip zur Grundlage für sein Œuvre.¹⁴²⁵ Im Folgenden sollen Charakteristika und Entwicklungskontexte der Collage-Technik in Ernsts Frühwerk erläutert und auf Vergleichsmomente in Schwitters' Werk hin untersucht werden. Dies geschieht in Anlehnung an Werner Spies' Aufarbeitung von Ernsts Werk. Vornehmlich handelt es sich bei den ausgewählten Werken um jene aus der Phase, die noch zum Dadaismus gezählt werden könnte, wobei die Grenze zum surrealistischen Ernst-Werk fließend ist.

Spies unterscheidet in Ernsts Collagen-Werk von 1921 bis 1922 zwischen zwei Typen: „einem synthetisierenden Arbeitsprozeß“ und „der analytischen Collage“.¹⁴²⁶ Der erstgenannte Typ bestehe aus einer „Koppelung untereinander fremder Bildelemente“, während der zweitgenannte Typ „Korrektur, Zensur, Zerstörung eines Ausgangsbildes – in den Übermalungen des Jahres 1920 angekündigt“ – beinhalte.¹⁴²⁷ Für die „synthetische“ Collage habe Ernst „didaktisches Material, [...] technische Textillustrationen“ verwendet.¹⁴²⁸ Spätere Collagen aus dem Zyklus „La femme 100 têtes“ bezeichnet Spies als „Laboratorium qua Kultstätte der Weltenträtselung“.¹⁴²⁹

Zu den Collagetypen erklärt Spies:

„Synthetisch wären die zu nennen, bei denen Max Ernst aus einzelnen Bildfragmenten ein Bild zusammenstellt. Ausschlaggebend dabei ist, daß hier alle Elemente aus getrenntem Kontext herangeholt werden. Die analytische Collage dagegen geht von einem übergeordneten rahmenbildenden Kontext aus. Er wird sozusagen zum Aufenthaltsort, an dem sich die Begegnung und Durchdringung disparater Elemente abspielt. Ein zumeist szenisches oder stimmungshaft dominierendes (Landschaft) Ausgangsbild wird verändert.

¹⁴²⁵ Auch Max Ernst schuf „1919 [...] erste Collagen.“ (Schulz 2006/2007, S. 225.) Dazu aus Ernsts Autobiografie: „1919 [...] Ich sehe Anzeigen von Modellen aller Art, mathematische, geometrische, anthropologische, zoologische, botanische, [...], Elemente von so verschiedener Natur, daß die Absurdität ihrer Ansammlung blickverwirrend und sinnverwirrend wirkte, Halluzinationen hervorrief [...]“ (Ernst 1962/63/70/75 [1979], S. 134.)

¹⁴²⁶ Spies 1974, S. 127f.

¹⁴²⁷ Spies 1974, S. 128.

¹⁴²⁸ Spies 1974, S. 128.

¹⁴²⁹ Spies 1974, S. 128.

Eine Vorstufe dazu zeigten die ‚Übermalungen‘. [...] Dieser zweite Typ von Collage, dem ein feststehendes Bild zugrundeliegt [sic!], ist zunächst noch selten, wird aber die Collageromane Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre fast ausschließlich bestimmen.¹⁴³⁰

Spies stellt fest, dass Ernst in seinem Werk zunächst „dem dinghaft Gegenständlichen Priorität vor dem figürlich Gegenständlichen“ einräumte.¹⁴³¹ Gemeint sind die „anthropomorphe[n] Konstruktionen“, die in den „synthetischen“ Collagen häufiger auftauchen „als das Szenische, den Menschen betonende“ Elemente oder ähnliches.¹⁴³² Zur Veranschaulichung der Collagen, in denen der Mensch im Mittelpunkt steht, sei hier das Blatt „ihr lächeln am feuer wird als schwarzer reif und weißer rost auf die flanken der berge niederfallen, Tafel 74“ aus „La femme 100 têtes“ (1929) (Abb. 29) genannt. Darauf ist im Vordergrund eine Verbindung zwischen Mensch und Maschine zu sehen. Eine liegende Frau ist auf ein verhältnismäßig überdimensioniertes Rad angebracht. Es wirkt als sei die Frau mit einem herunterhängenden Arm hier schlafend oder ohnmächtig dargestellt. In Korrelation mit dem Hintergrund, in dem eine chaotische Landschaft mit Bränden zu erkennen ist, wird das Bild eines Kriegszustandes erzeugt. Obwohl die Frau auf dem Rad im Vordergrund im Verhältnis zum Rest des Bildes klein erscheint, bildet sie den zentralen Blickpunkt der Collage. Diese Collage ist nach Spies’ Definition als „analytische“ Collage zu verstehen, denn die verschiedenen Bildelemente wurden auf einem bestimmten „Ausgangsbild“¹⁴³³ angebracht.

Inhaltlich behandelt das Blatt das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine, wobei der Mensch, der auf ein Rad gebunden ist, der Maschine hilflos ausgeliefert erscheint. Diese thematische Auffassung entspricht Schwitters’ collageartiger Zusammensetzung des menschlichen Körpers durch ein Phänomen aus der Maschinenwelt – die „magnetischen Ströme“¹⁴³⁴ – in „Die Zwiebel“ (siehe Kapitel 3.5.1). Die Verknüpfung von Mensch und Maschinenwelt spiegelt den Zeitkontext wider, den Ernst und Schwitters in ihren Werken visualisieren. Franz Roh weist in seiner Besprechung der Ernst-Frottagen darauf hin, dass der Mensch und die Maschine dort nicht – wie üblich – als Gegensätze zu betrachten seien, sondern dass „auch hinter Maschinenarbeit menschlicher Geist“ stehe.¹⁴³⁵ Obwohl Roh sich dabei auf einen anderen Kontext – die Debatten über den künstlerischen Wert der Fotografie – bezieht, ist damit die Frage nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Maschine angesprochen, die seit der Industrialisierung verstärkt gestellt wurde.

Laut Spies sind die „synthetischen“ Collagen den Frottagen ähnlich, da in beiden Techniken „aus unabhängigen, beweglichen Elementen eine Komposition zu-

¹⁴³⁰ Spies 1974, S. 105.

¹⁴³¹ Spies 1974, S. 128.

¹⁴³² Spies 1974, S. 128.

¹⁴³³ Vgl. Spies 1974, S. 105.

¹⁴³⁴ Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, S. 25.

¹⁴³⁵ Roh 1927, S. 399.

sammengestellt“ werde.¹⁴³⁶ Als ersten Unterschied der „synthetischen“ zu den „analytischen“ Collagen stellt Spies den leeren Raum fest, der in den „synthetischen“ Collagen zwischen den Bildelementen entsteht. In einigen dieser „synthetischen“ Collagen habe Ernst „mit der Feder gezogene Horizontlinien, Podium oder Bühnenräume“ an die Leerstellen gesetzt, die stilistisch an den Bildelementen orientiert bleiben und somit als weitere einheitliche Bildelemente erscheinen – „Zeichnen beschränkt sich hier völlig auf das Suggestieren perspektivischer Elemente.“¹⁴³⁷ Durch diese zeichnerischen, verbindenden Elemente sei die Zusammensetzung der Bildelemente unterschiedlicher Herkunft in eine „Illusion des Rationalen“ eingebettet.¹⁴³⁸ Die zeichnerischen Ergänzungen fehlen in den „analytischen“ Collagen.¹⁴³⁹ In den Zyklen „Répétitions“ oder „Les malheurs des immortels“ konstruierte Ernst beispielsweise einfache Bühnen¹⁴⁴⁰ – hier kann eine Abbildung auf der zehnten Seite aus „Répétitions“ (1922) genannt werden. Dieses Blatt entspricht den Kriterien, die Spies für die „synthetischen“ Collagen aufstellte,¹⁴⁴¹ da es den leeren Raum, einen Bühnenraum mit Horizontlinie und eine an der Realität orientierte Perspektive beinhaltet.

Spies' begriffliche Aufteilung zwischen „analytischer“ und „synthetischer“ Collage rekurriert auf die Unterscheidung zwischen „analytischen“ und „synthetischen“ Kubismus. Etwas vereinfacht bezeichnet der „analytische Kubismus“ die frühere Phase dieser Kunstrichtung, in der ein „Naturvorbild“ zerlegt wurde.¹⁴⁴² Entsprechend bezeichnet Spies diejenigen Collagen als „analytisch“, die auf einem buchstäblich grundlegenden und rahmenbildenden Vorbild beruhen. Häufig handelt es sich dabei um gegenständliche Bildinhalte. Die spätere Form des „synthetischen“ Kubismus zeichnete sich dadurch aus, dass fehlende Elemente im Bild „durch Formen freier Erfindung ersetzt“ wurden.¹⁴⁴³ Die „synthetischen“ Collagen in Ernsts Werk zeichnen sich demnach durch Ergänzungen wie Bühnenkonstruktionen aus. Anders als in den „analytischen“ Collagen fehlt eine einheitliche Bildunterlage. Diese wurde in den „analytischen“ Collagen meist Katalogen oder Büchern entnommen.¹⁴⁴⁴ Es liegt deshalb nahe, dass die „synthetischen“ Collagen meist einen stärker abstrakt oder abstrahierend wirkenden Bildinhalt zeigen als die „analytischen“, wobei auch die „synthetischen“ vorrangig gegenständliche Bildinhalte aufweisen.

¹⁴³⁶ Spies 1974, S. 105.

¹⁴³⁷ Spies 1974, S. 105.

¹⁴³⁸ Spies 1974, S. 105.

¹⁴³⁹ Spies 1974, S. 105.

¹⁴⁴⁰: Max Ernst, *L'invention*, auch: *Poiseau de l'infini*, Illustrationsvorlage zu Paul Eluard, „Répétitions“, Paris 1922 (Vorlage 1921), S. 10, 10,5 x 7,8 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 440, René Bertelé, Paris. (Abgebildet in: Spies, Metken 1975, Nr. 440, S. 225.)

¹⁴⁴¹ Vgl. Spies 1974, S. 105.

¹⁴⁴² „Kubismus“, in: Riese ³2009, S. 172f., hier: S. 174.

¹⁴⁴³ „Kubismus“, in: Riese ³2009, S. 172f., hier: S. 174.

¹⁴⁴⁴ Es folgen Erörterungen zur Materialherkunft in Ernsts Werk siehe Kapitel 4.5.2.

Ein motivischer Unterschied zwischen Ernsts und Schwitters' frühen Collagen betrifft die Gewichtung der gegenständlichen und abstrakten Bildelemente. Tier- und Menschdarstellungen, wie sie in Ernsts Collagen auftauchen¹⁴⁴⁵, sind in Schwitters' frühen „Merz“-Collagen und Assemblagen kaum zu finden. Die menschlichen Gesichter, Figuren sowie der Hund in der Collage „Mz. 158 Das Kotsbild“ (1920)¹⁴⁴⁶ stellen eine Ausnahme in dieser „Merz“-Phase dar. In collagierten Postkarten hingegen sind figürliche Abbildungen von Menschen häufiger vertreten (Abb. 30)¹⁴⁴⁷.

Neben den Bühnenkonstruktionen sind in Ernsts frühen Collagen angeschnittene Motive als „Stilmittel“ aufzufassen: beispielsweise in „les moutons“ und „mon petit Mont Blanc“¹⁴⁴⁸ (beide 1922 veröffentlicht)^{1449, 1450}. Als Konsequenz der angeschnittenen Motive entsteht beim Betrachter das Bedürfnis, das Bild über seine Grenzen hinaus „zu Ende zu denken“.¹⁴⁵¹

Es zeigt sich, dass Schwitters' bevorzugte Herangehensweise an die Collage-Technik in seinem frühen „Merz“-Werken dem grundlegenden Prinzip der „synthetischen“ Collage häufiger entspricht als dem der „analytischen“. Als Beispiel kann die „Merzzeichnung“ „Mz. 158 Das Kotsbild“ (1920)¹⁴⁵² herangezogen werden, in der Bildelemente gewissermaßen „synthetisierend“ miteinander verknüpft wurden. Die Bildelemente wurden mithilfe formaler Anpassung so arrangiert, dass eine fragile und lockere Einheit entsteht: Die Beine in der unteren Bildhälfte scheinen dem blass gedruckten Oberkörper in der Mitte der oberen Bildhälfte zu entsprechen. Zur Vervollständigung wurde ein Kopf angefügt. Schwitters verfolgte in dieser formalen Anpassung nicht das Ziel einer Täuschung – die Verbindungen

¹⁴⁴⁵ Vgl. Spies 1974, S. 106.

¹⁴⁴⁶ Kurt Schwitters, Mz. 158 Das Kotsbild, 1920, Merzzeichnung, Collage, Farbstift, Papier auf Papier, 27,5 x 20,7 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 39,4 x 29,4 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 696, Diskus obj 06825080, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 696, S. 333.)

¹⁴⁴⁷ Zu nennen ist hier auch: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das große Ich-bild an Walter Dexel, 23.3.1922), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1054, Diskus obj 06835287, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1054, S. 509.)

¹⁴⁴⁸ Sowohl „Mon petit Mont Blanc“ als auch „Femme 100 têtes“ beruhen, laut Spies, auf Wortspielen. Spies löst auf: „Femme 100 têtes“, der ‚femme cent têtes‘, ‚femme sans tête‘ und ‚femme s'entête‘ und ‚femme sang têtes‘ enthält“. (Spies 1974, S. 106.)

¹⁴⁴⁹ Max Ernst, les moutons, Illustrationsvorlage zu Paul Eluard, „Répétitions“, Paris 1922 (Vorlage 1921), S. 25, 11,2 x 16 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 443, Musée National d'Art Moderne, Paris. (Abgebildet in: Spies, Metken 1975, Nr. 443, S. 227.) Max Ernst, mon petit Mont Blanc, Illustrationsvorlage zu Paul Eluard und Max Ernst, „Les malheurs des immortels“, Paris 1922, S. 8, Collage, 8,3 x 10,7 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 474, Besitzer unbekannt. (Abgebildet in: Spies, Metken 1975, Nr. 474, S. 244.)

¹⁴⁵⁰ Spies 1974, S. 105.

¹⁴⁵¹ Spies 1974, S. 106.

¹⁴⁵² Kurt Schwitters, Mz. 158 Das Kotsbild, 1920, Merzzeichnung, Collage, Farbstift, Papier auf Papier, 27,5 x 20,7 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 39,4 x 29,4 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 696, Diskus obj 06825080, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 696, S. 333.)

wirken betont fragil und brüchig. Während Ernsts Auswahl „weitgehend ähnlichen Materials“ eine starke „Homogenität“ bewirkt,¹⁴⁵³ schafft Schwitters Einheitlichkeit durch abstrakte malerische Ergänzungen.

Ergänzende handgezeichnete gegenständliche Elemente wie die Bühnenbilder in Ernsts Werken tauchen in Schwitters' Collagen kaum auf. Stattdessen setzte Schwitters neben den verwendeten Materialien meist mit malerischen Mitteln eingefügte abstrakte Formen, Pinselstriche und Linien ein, um die Bildelemente zu vereinheitlichen. Solche Ergänzungen sind in „Strahlen Welt Merzbild 31 B“ (1920)¹⁴⁵⁴ zu erkennen. Collagen, in denen – wie in den „analytischen“ Collagen in Ernsts Werk – Bildelemente auf einer „rahmenbildenden“ Grundlage, einem „Ausgangsbild“¹⁴⁵⁵, angebracht werden lassen sich in der ersten Phase von „Merz“ kaum finden.

In Ernsts Werk treffen mehrere Techniken aufeinander: Klischeedrucke, Collagen, Frottagen sowie Mischtechniken sind laut Ernst gleichzeitig entstanden.¹⁴⁵⁶ Im Folgenden sollen die Techniken genauer erläutert werden, die Ernst in seinem Frühwerk entwickelte. Anschließend werden Aspekte von Schwitters' und Ernsts technischer Herangehensweise erörtert.

Die Klischeedrucke in Ernsts Werk wurden „im Spätherbst und Winter 1919 häufig in der Druckerei Max Hertz, Mühlenbach 38, in Köln“ umgesetzt.¹⁴⁵⁷ So wie Schwitters¹⁴⁵⁸ verschaffte sich auch Ernst freien Zugang zu einer Druckerei. In der Kölner Druckerei wurden die Publikationen und Plakate der Kölner Dadaisten gedruckt. Ein Beispiel ist das „Bulletin D“, für dessen Umschlag „neben der Reproduktion einer Arp-Zeichnung bereits vorhandene Druckereiklischees herangezogen wurden“.¹⁴⁵⁹ In einem ähnlichen Verfahren stellte Ernst seine Klischeedrucke her, indem er die bereits vorhandenen Elemente aus der Druckerei zusammenfügte.¹⁴⁶⁰

¹⁴⁵³ Spies 1974, S. 48.

¹⁴⁵⁴ Das titelgebende „Strahlen“ wird in diesem „Merzbild“ durch geschickt eingesetzte Farb- und Linienakzente betont. Im unteren Bildbereich drängt eine spitze Form von der unteren rechten Ecke nach oben. Diese grenzt sich durch dunkeltonige malerische Ergänzungen von den umgebenden helleren Bildelementen ab. Daneben zeigt ein weiterer blauer Farbakzent vom Bildrand weg. Auf diese Weise wiederholen sich geschickt eingesetzte abstrakte Ergänzungen innerhalb der Komposition. Zu „Strahlen Welt Merzbild 31 B“: Kurt Schwitters, Strahlen Welt Merzbild 31 B, 1920, Merzbild, Collage, Öl und Papier auf Pappe, 95,2 x 67,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 602, Diskus obj 06831389, The Phillips Collection, Katrin S. Dreier Bequest, Washington. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 602, S. 314.)

¹⁴⁵⁵ Spies 1974, S. 105.

¹⁴⁵⁶ Spies 1974, S. 41.

¹⁴⁵⁷ Spies 1974, S. 42.

¹⁴⁵⁸ Schwitters verwendete Abfall der Druckerei Molling & Comp. in Hannover. (Steinitz 1963, S. 71.) Darüber hinaus arbeitete er für die „MERZ“-Zeitschriften mit dieser Druckerei Molling & Comp. zusammen. (Vgl. Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 63.)

¹⁴⁵⁹ Spies 1974, S. 42.

¹⁴⁶⁰ Spies 1974, S. 42.

In „*étamines et marseillaise de Arp*“ (1919)¹⁴⁶¹ lassen sich Elemente finden, die in anderen Klischeedrucke verwendet wurden. Unter anderem handelt es sich dabei um Radkonstruktionen oder einen Stern und einen Halbmond.¹⁴⁶² Gewissermaßen stellte sich Ernst in diesem Vorgehen einen eigenen Katalog an Formen und Motiven zusammen, die er beliebig in den Klischeedrucke kombinieren konnte.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Ernst und Schwitters besteht in der bewussten Hinwendung zur Unlogik. Ernsts Klischeedrucke sind als „funktionsloses Ganzes“ zusammengesetzt.¹⁴⁶³

Neben den Klischeedrucke arbeitete Max Ernst mit der Durchreibetechnik, die er als Frottage bezeichnete. Teilweise kombinierte er Klischeedrucke und Frottage miteinander. Die Durchreibetechnik stellt ein simples Verfahren dar: „Er legt Holzbuchstaben unters Papier und reibt mit Graphit durch.“¹⁴⁶⁴ Die Frottage entwickelte Max Ernst 1925 „als Konsequenz der Collage“.¹⁴⁶⁵ Diese Technik könne, so Spies, als Eigenmarke Ernsts und als „halbautomatisch [...]“ verstanden werden.¹⁴⁶⁶ Ein Frottage-Ergebnis ist „Von minimax dadamax selbst konstruiertes

¹⁴⁶¹ Max Ernst, *étamines et marseillaise de Arp*, 1919, maximal 30,2 x 25 cm (unregelmäßig beschnitten), Spies, Metken 1975: Nr. 315, Arlette Seligmann, Sugar Loaf, New York. (Abgebildet in: Spies 1974, Kat.-Nr. 75.)

¹⁴⁶² Vgl. Spies 1974, S. 45. Wiederzufinden sind diese Elemente in: Max Ernst, *Le mugissement des féroces soldats* (Das Brüllen der wilden Soldaten), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 38 x 27 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 311, Galleria Arturo Schwarz, Mailand (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 71.); Max Ernst, *ça me fait pisser* (das lässt mich pissen), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 50,3 x 20,2 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 312, Galleria Arturo Schwarz, Mailand und Galerie Jan Krugier, Genf (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 70.); Max Ernst, *trophé hypertrophique ...*, 1919/20, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 41,9 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 305, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 72.); Max Ernst, *adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN*, 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 40 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 313, The Museum of Modern Art, New York, Purchase 278.37. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 73.)

¹⁴⁶³ Spies 1974, S. 48. Dazu: „Der Sinn, den das einzelne Fragment besitzt, wird in der Koppelung unterschlagen.“ (Spies 1974, S. 48.)

¹⁴⁶⁴ Spies 1974, S. 46. Roh beschreibt die Technik detaillierter: „Legt man nämlich dünnes Papier auf ausdrucksvoll geriefelte [sic!] Gebilde selber (an der See ausgetrocknetes, gemasertes Holz, Gramophonplatten usw.), so kann man, mit ungespitztem [sic!] Blei auf dem Papier herumreiben, Liniengeflechte erzeugen, die man in sinnvolle Zusammensetzung bringt, wobei man durch bald stärkeren, bald schwächeren Druck Klares und Verschwimmendes, Nähe und Ferne ausdrückt. Mit diesem Verfahren kann ein phantasievoller Kopf, der alle Bedingungen erfüllt, geschlossene Gebilde hervorzaubern, sogar mit gespensterndem Wirklichkeitsgehalt. Beweis: Max Ernsts gesamte Naturgeschichte ist derart hergestellt.“ (Roh 1927, S. 399.)

¹⁴⁶⁵ Spies 1974, S. 124.

¹⁴⁶⁶ Spies 1974, S. 124.

maschinchen“¹⁴⁶⁷ (um 1919/20)¹⁴⁶⁸. Die buntfarbig übereinandergestapelten Buchstabenabdrücke ragen senkrecht auf. Der Titel verrät, dass es sich um die Abbildung einer eigens konstruierten Maschine handelt, was durch die Anschauung bestätigt wird. Die schmale Trichterform am oberen rechten Abschluss des „maschinchens“ evoziert den Eindruck, als könne dort etwas eingefüllt werden, das aus dem Hahn im unteren linken Bildbereich wieder austritt. Die Verarbeitungsschritte, die der Stoff im „maschinchen“ durchlaufen würde, bleiben jedoch gänzlich ungewiss. Es werden Assoziationen geweckt mit Filtervorgängen, Drehmomenten oder ähnlichen maschinellen Vorgängen. Das Bestreben der Künstler, phantastische Maschinen ohne einen erkennbaren Zweck zu konstruieren, spiegelt sich in Schwitters’ „Die Kultpumpe“ (um 1919)¹⁴⁶⁹ wider. Es wird deutlich, dass die Hinwendung zur Unlogik bei Ernst und Schwitters auch in der Umkehrung der Zweckgebundenheit von Maschinen erkennbar ist.

Ernsts Assemblage „Fruit d’une longue expérience“ (1919)¹⁴⁷⁰ ist laut Spies an die Kompositionen angelehnt, die bei den Durchreibearbeiten entstehen würden.¹⁴⁷¹ Die Parallele dieser Assemblage zu Schwitters’ „Merz“-Assemblagen wurde von Diane Waldman bemerkt.¹⁴⁷² Die Gemeinsamkeit zwischen Ernsts „Fruit d’une longue expérience“ und vergleichbaren Assemblagen von Schwitters geht über den Wandel von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität hinaus. Ein Charakteristikum der Assemblage von Ernst ist der dicke Rahmen, der die Arbeit als Kunstwerk charakterisiert, sowie das beinahe quadratische Format. Sowohl das Format als auch ähnliche Rahmungen sind mehrfach bei Schwitters’ frühen „Merz“-Werken zu finden. Hier sind folgende Assemblagen zu nennen: „Merzbild 3c Kuba Knopf/Merzbild 36 Kuba Knopf“ (1919–1920)¹⁴⁷³, „Merzbild 1. Das Dudelbild“

¹⁴⁶⁷ „Beschriftung: von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen für fruchtlose bestäubung weiblicher saugnäpfe zu beginn der wechsellahre u. dergl. fruchtlose verrichtungen.“ (Spies 1974, Anm. 80, S. 487.)

¹⁴⁶⁸ Max Ernst, Von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen, um 1919/20, Bleistift-durchreibung von Druckstöcken mit Feder, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 46,7 x 30, 8 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 321, Peggy Guggenheim Collection, Venedig (The Solomon R. Guggenheim Foundation). (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Tübingen/Bern/Düsseldorf 1988, Ft. 4.)

¹⁴⁶⁹ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

¹⁴⁷⁰ Max Ernst, Fruit d’une longue expérience, 1919, Relief mit Holz und Metalldraht, bemalt, 45,7 x 38 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 297, Privatsammlung, Genf. (Abgebildet in: Spies 1974, Kat.-Nr. 61.)

¹⁴⁷¹ Spies 1974, S. 47.

¹⁴⁷² Waldman o. J., S. 28. Waldman beschreibt eine erotische Komponente in der Assemblage: „One can only assume that the vertical member of the relief is about to penetrate the female V-shaped form of its partner.“ (Waldman o. J., S. 28.)

¹⁴⁷³ Kurt Schwitters, Merzbild 3c Kuba Knopf/Merzbild 36 Kuba Knopf, 1919–1920, Merzbild, Assemblage, Farbe, Papier, Pappe, Netz und Knopf auf Pappe, 16,5 x 13,1 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 450, Diskus obj 06831385, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 450, S. 226.)

(1920)¹⁴⁷⁴, „Ohne Titel (Merzbild Rossfett)“ (um 1920)¹⁴⁷⁵. Im Gegensatz zu Ernsts Assemblage „Fruit d’une longue expérience“, die sich durch eine starke Dreidimensionalität auszeichnet, ist die Tiefendimension in den genannten Assemblagen von Schwitters weniger stark ausgeprägt. Schwitters fügte nur einige wenige Elemente ein, die sich vom Bildgrund entschieden abheben (beispielsweise die Kreisformen oben in „Ohne Titel (Merzbild Rossfett)“).

Zudem bleiben die dreidimensionalen Bildelemente im Rahmen eingebunden. In Ernsts Assemblage hingegen wirkt es, als würden die einzelnen Elemente aus dem Bildrahmen herausragen.¹⁴⁷⁶ Der Künstler verbildlicht auf diese Weise ein Kunstverständnis, das – sprichwörtlich – den „Rahmen“ der traditionellen Kunstauffassung „sprengt“. Schwitters hingegen fügt seine collagierten Bildelemente in den Rahmen dessen ein, was als Kunst erkennbar bleiben will. Dieses Verhältnis könnte im Hinblick auf das Kunstverständnis von Ernst und Schwitters als Gegensatz zwischen einem radikalen Bruch mit der Kunstgeschichte (bei Ernst) und einem neuen Ansatz innerhalb der Kunstgeschichte (bei Schwitters) gedeutet werden. So wäre der Kunstaspekt in den Werken von unterschiedlicher Bedeutung: Für Ernst wäre es demnach weniger bedeutsam, dass sein Werk als „Kunst“ anerkannt wird. Schwitters hingegen würde auf die Zuschreibung „Kunst“ mehr Wert legen. Dies kann lediglich ein Deutungsvorschlag sein. Ein sicheres Verständnis der Haltung von Schwitters und Ernst gegenüber der Anerkennung ihrer Werke als „Kunst“ ist daraus nicht abzuleiten.

Spies beschreibt die Verwandtschaft zwischen Collage und Frottage auf einer inhaltlichen Ebene: Beide Techniken seien Zusammensetzungen von „Strukturträger[n]“, die in der realen Welt nicht zueinander gehören.¹⁴⁷⁷ Obwohl die Ergebnisse in Ernsts Werk den Eindruck von Imaginationen erwecken, handele es sich nicht um den „Rückzug auf eine imaginierte phantastische Kunst“.¹⁴⁷⁸ Als eigenständiger Teil der Frottage bleibt die Struktur der Vorlagen in den Bildergebnissen bestehen.¹⁴⁷⁹ Da die Strukturen der Frottage-Unterlagen nicht aus realen Materialien wie in der Collage stammen, handelt es sich um „offene, gesichtslose“ Formen.¹⁴⁸⁰ Dies

¹⁴⁷⁴ Kurt Schwitters, Merzbild 1. Das Dudelbild, 1920, Merzbild, Assemblage, Öl, Eisen, Blech, Leder, Siegelack, Stoff und Papier auf Holz und Pappe auf Holzrahmen, genagelt, 13 x 10,7 cm (Bild), 15,7 x 13,7 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 594, Diskus obj 06831365, Yokohama Museum of Art, Yokohama. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 594, S. 272.)

¹⁴⁷⁵ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Merzbild Rossfett), um 1920, Merzbild, Assemblage, Öl, Papier, Pappe, Spitze, Holz und Glas auf Nagel, genagelt, 20,4 x 17,4 cm (Bild), 23,3 x 20 cm (Originalrahmen), seit 1985, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 610, Diskus obj. 06831380, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 610, S. 280.)

¹⁴⁷⁶ Zum Rahmen bei Schwitters, Picasso und in Max Ernsts „Fruit d’une longue expérience“ vgl. auch: Elderfield 1987, S. 58.

¹⁴⁷⁷ Spies 1974, S. 125.

¹⁴⁷⁸ Spies 1974, S. 125.

¹⁴⁷⁹ Spies 1974, S. 125.

¹⁴⁸⁰ Spies 1974, S. 125.

stellt in Ernsts Werk keine „völlige Neuorientierung“ dar – die organischen Formen seien bereits in der Kölner Zeit in den Übermalungen vorhanden gewesen.¹⁴⁸¹ Spies begreift dies als eine „biologische und botanische Formenwelt, [die] der ‚kulturellen‘ entgegengesetzt“ wird.¹⁴⁸²

Die Übermalung ist eine weitere Technik in Ernsts Frühwerk, die chronologisch „vor den eigentlichen Klebearbeiten und wohl nach den Klischeedruckern“ einzuordnen ist.¹⁴⁸³ Den Übermalungen, Klischeedruckern und Durchreibearbeiten ist die Verbindung zur Collage gemein, in der Vorgefundenes verwertet wird. Die Übermalungen entstanden durch einen „Abbau“ [...] mit Hilfe malerischer Mittel“.¹⁴⁸⁴ Hier ist „Saisonmerkmale der Eierechse zur Zeit der Brutwanderung“ (1917 und 1919/20)¹⁴⁸⁵ zu nennen, dessen Grundlage „aus dem Umkreis von Arbeiten wie ‚Der Sieg der Spindel, Kampf der Fische‘“ (1917)¹⁴⁸⁶ stammt.¹⁴⁸⁷ Spies erwähnt für diese Werkgruppe den Aspekt des „Kaschierens“ anhand der Arbeit „winterlandschaft: vergasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme“ (1921) (Abb. 31).¹⁴⁸⁸ Als Vorlage für diese Arbeit diente eine Illustration aus unbekannter Quelle.¹⁴⁸⁹ Max Ernst drehte die Vorlage auf den Kopf, wodurch sie ihre ursprüngliche Funktion verlor. Dies sei, so erklärt Spies, ein Beleg für Ernsts eigene Behauptung, keine inhaltlichen, sondern formale Elemente in den Vorlagen zu suchen.¹⁴⁹⁰ Durch hinzugefügte pflanzenartige Elemente entstand der Eindruck einer Landschaft. Mit Temperafarben übermalte Ernst die Beschriftungen der Vorlage.¹⁴⁹¹ Auf diese Weise entwickelte er einen bildnerischen „Widerspruch gegen die mechanische Tendenz der Vorlage“ und kaschierte die einzelnen Bildelemente.¹⁴⁹² Eine Entsprechung zu den Übermalungen in Ernsts Werk ist in Schwitters „Merz“-Arbeiten nicht zu finden. Zwar verwendete Schwitters ebenfalls malerische Mittel in Collagen und Assemblagen, doch die Ergebnisse unterscheiden sich grundsätzlich: In „Merz“ entstanden die Werke nicht auf der Grundlage einer einzigen Bildvorlage, die dann durch Übermalungen – wie in Ernsts Werken – verfremdet wurde. Vielmehr sind malerische Elemente in Schwitters' Assemblagen und Collagen ein

¹⁴⁸¹ Spies 1974, S. 125.

¹⁴⁸² Spies 1974, S. 125.

¹⁴⁸³ Spies 1974, S. 56.

¹⁴⁸⁴ Spies 1974, S. 56.

¹⁴⁸⁵ Max Ernst, Saisonmerkmale der Eierechse zur Zeit der Brutwanderung, 1917 und 1919/20, 10,5 x 18,5 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 340, Besitzer unbekannt. (Abgebildet in: Spies 1974, Kat.-Nr. 64.)

¹⁴⁸⁶ Vgl. Max Ernst, Mondfische/Kampf der Fische, 1917, Aquarell auf Papier, 14 x 20,5 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 268, Sammlung Dallas Ernst, New York. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Brühl 2014, S. 253.)

¹⁴⁸⁷ Spies 1974, S. 56.

¹⁴⁸⁸ Spies 1974, S. 56. Zudem benennt Spies die „erotische Emblematik“ in diesem Bild. (Spies 1974, S. 56.)

¹⁴⁸⁹ Spies 1974, S. 56. Zur Vorlage: Stickstoff und Lustsalpeter, aus unbekannter Quelle, o. J. (Abgebildet in: Spies 1974, D. 561.)

¹⁴⁹⁰ Spies 1974, S. 56.

¹⁴⁹¹ Spies 1974, S. 56.

¹⁴⁹² Spies 1974, S. 56.

Mittel, um Kompositionen aus verschiedenen Materialien formal zusammenzuschließen.

Schwitters' „Merz“-Arbeiten und Ernsts Collagen in dem jeweiligen Frühwerk unterscheiden sich in zwei grundlegenden Aspekten bezüglich des Materials: erstens in dessen Herkunft; zweitens in dessen Verarbeitung.

Zunächst soll die Herkunft des Materials erörtert werden. Schwitters verwendete, wie bereits ausgeführt, vorrangig als „Müll“ oder „Abfall“ anzusprechendes Material. Dazu zählten Fehldrucke einer Druckerei¹⁴⁹³ ebenso wie Gegenstände aus seiner Umgebung¹⁴⁹⁴.

Max Ernst hingegen verwendete für seine Collagen Bücher und Zeitschriften. Eines der Bücher, die er häufig als Vorlage heranzog, trägt den Titel „Das Buch der Erfindungen“ und wurde von Franz Reuleaux herausgegeben.¹⁴⁹⁵ Insbesondere in den Klischeedrucken kamen Abbildungen aus diesem Buch zum Einsatz. Die Klischeedrucke komponierte Ernst

„aus Strichätzungen [...], die in der Druckerei zu technischen Publikationen und Drucksachen dienten. Es sind dies feingezeichnete Apparate, Maschinen mit Walzen, Wellen, Wickeln, Schlagtrommeln, Riemenscheiben, die in zahllosen Veröffentlichungen seit dem 19. Jahrhundert [...] auftauchen. Aufrisse, die Max Ernst seiner Erzählung zufolge als Kind schon im ‚Buch der Erfindungen‘ (herausgegeben von F. Reuleaux, [...]) faszinierten.“¹⁴⁹⁶

„Das Buch der Erfindungen“ bietet eine entscheidende Grundlage zum Verständnis der Ästhetik in Ernsts Collagen – insbesondere im Vergleich zu Schwitters' „Merz“-Werk. In dem umfassenden Werk aus dem Ende des 19. Jahrhunderts sind verschiedene Bereiche behandelt, die mit der Industrialisierung in Zusammenhang stehen: von der Rohstoffgewinnung¹⁴⁹⁷, der Rohstoffverarbeitung¹⁴⁹⁸ über kulturelle und historische Entwicklungen bestimmter Rohstoffe¹⁴⁹⁹, die Gewinnung und

¹⁴⁹³ Steinitz 1963, S. 71.

¹⁴⁹⁴ Nündel 1981, S. 58., zitiert nach: Brief von Lajos d'Ebneth an Ernst Nündel vom 10. Mai 1977.

¹⁴⁹⁵ Spies 1974, Dokumentationsbilder, o. S.

¹⁴⁹⁶ Spies 1974, S. 42. Spies gibt keine Abbildungsnachweise zu den Vorlagen für Ernsts Arbeiten an, die er zusammenstellte. Stattdessen verweist er im Text „Dokumentationsbilder“ auf die Bücher, aus denen einige der Vorlagen stammen – darunter „Das Buch der Erfindungen“. (Spies 1974, Dokumentationsbilder, o. S.) Angaben zum Band oder Seitenzahl fehlen in der Veröffentlichung von Werner Spies. „Das Buch der Erfindungen“ wurde Ende des 19. Jahrhunderts in acht Bänden und mehreren Auflagen herausgegeben. (Weber 2003, S. 453f.) Bei der Durchsicht einiger Bände konnte die Verfasserin die entsprechende Vorlage finden. (Reuleaux [Hg.] ⁸1887, S. 427.)

¹⁴⁹⁷ Beispielsweise die Gewinnung des „Kautschuk“, die als Aufstiegsgeschichte eines wertvollen Stoffes erzählt wird: „Es gibt, [...], keinen andern Stoff, der sich so rasch von einem unscheinbaren, wenig gebrauchten, fast wertlosen Dinge zu einem unentbehrlichen Bedürfnis erhoben hätte, dessen gewerbliche Darstellung in tausend verschiedenen Formen zu den mannigfaltigsten Zwecken großartige Etablissements und unzählige Hände beschäftigt.“ (Reuleaux [Hg.] ⁸1886 [Bd. 5], S. 416. Zur gesamten Kautschuk-Gewinnung vgl. Reuleaux [Hg.] ⁸1886 [Bd. 5], S. 416–420.)

¹⁴⁹⁸ Beispielsweise die Verarbeitung des Kautschuks, vgl. Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S. 420–428.

¹⁴⁹⁹ Beispielsweise „Kulturhistorisches“ zum Tabak, vgl. Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S. 100–107.

Verarbeitung von Lebensmitteln¹⁵⁰⁰, diverse maschinelle Erfindungen wie Pumpen¹⁵⁰¹, „Windmühle und Schraubenschiff“¹⁵⁰² und „Lokomotive und Lokomobile“¹⁵⁰³ bis zum „Licht“¹⁵⁰⁴ und zum Bereich „Elektrizität und Magnetismus“¹⁵⁰⁵. Auch „Die Erfindung der Daguerreotypie und Photographie“¹⁵⁰⁶ sowie „Die Farben und ihre Bereitung“¹⁵⁰⁷, „Die Welt der Töne“¹⁵⁰⁸ und „Die Wärme“¹⁵⁰⁹ werden besprochen. In den Kapiteln „Hebel und Flaschenzug“¹⁵¹⁰ sowie „Pendel und Zentrifugalkraft“¹⁵¹¹ werden physikalische Kräfte behandelt, die beispielsweise in Schwitters’ „Merz“-Welt erkennbar sind, wobei zu betonen ist, dass Schwitters sich nicht am „Buch der Erfindungen“ orientierte.

Im „Buch der Erfindungen“ bleiben bei den verschiedenen Themen die Bereiche ausgespart, welche heute als problematisch wahrgenommen werden könnten: So werden beispielsweise im Kapitel über den Kautschuk die kolonialistische Eroberung, die Ausbeutung der Menschen und der Natur sowie die Folgen dieser Praxis nicht beschrieben¹⁵¹². Ebenso fehlt beispielsweise bei der Besprechung der Fleischverarbeitung ein Hinweis auf die Schlachtung der Tiere¹⁵¹³ – lediglich das Gedicht zu Beginn des Kapitels verweist auf die Herkunft von Fleisch: „Zerstörend ist des Lebens Lauf,/Stets frißt ein Tier das andre auf./Es nährt vom Tode sich das Leben/Und dies muß jenem Nahrung geben./Ein ewig Werden und Vergeh’n/Wie sich im Kreis die Welten dreh’n./Bodenstedt (Lieder des Mirza-Schaffy).“¹⁵¹⁴ In „Merz“ thematisierte Schwitters problematische Bereiche der Industrialisierung, die in Büchern wie diesem umgangen wurden (siehe Kapitel 3).

In zwei Übermalungen von Ernst ist die Vorlage aus dem „Buch der Erfindungen“ kaum wiederzuerkennen: „Mondfische/Kampf der Fische“ (1917)¹⁵¹⁵ und „Submarines Stilleben“ (1917)¹⁵¹⁶. Bei der Vorlage handelt es sich um die Illustration

¹⁵⁰⁰ Beispielsweise „Das Fleisch und seine Benutzung“, vgl. Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S.247–262.

¹⁵⁰¹ Beispielsweise „Die Luftpumpe“, vgl. Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 151–168 oder weitere Arten der Pumpe im Kapitel „Hydraulische Maschinen, Pumpen und Feuerspritzen“, vgl. Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 169–194.

¹⁵⁰² Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 39–52.

¹⁵⁰³ Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 564–582.

¹⁵⁰⁴ Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 195–306.

¹⁵⁰⁵ Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 307–428.

¹⁵⁰⁶ Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 4), S. 539–592.

¹⁵⁰⁷ Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 4), S. 593–622.

¹⁵⁰⁸ Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 429–508.

¹⁵⁰⁹ Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 509–582.

¹⁵¹⁰ Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 53–64.

¹⁵¹¹ Reuleaux (Hg.) ⁸1885, S. 83–95.

¹⁵¹² Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S. 415–428.

¹⁵¹³ Vgl. Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S. 247–262.

¹⁵¹⁴ Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S. 247.

¹⁵¹⁵ Max Ernst, Mondfische/Kampf der Fische, 1917, Aquarell auf Papier, 14 x 20,5 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 268, Sammlung Dallas Ernst, New York. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Brühl 2014, S. 253.)

¹⁵¹⁶ Max Ernst, Submarines Stilleben, 1917, Öl auf Leinwand, 62 x 65 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 274, Privatsammlung. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 59.)

tion „Fig. 769. Schlagmaschine, Fig. 770. Schlagmaschine mit Wickelapparat“.¹⁵¹⁷ In anderen Arbeiten wird die Struktur dieser Vorlage deutlicher sichtbar.¹⁵¹⁸ In „ça me fait pisser“ (1919)¹⁵¹⁹ wird die Vorlage nicht nur formal, sondern auch durch den Titel (übersetzt: „das läßt mich pissen“¹⁵²⁰) zum Phallussymbol. In „adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN“ (1919)¹⁵²¹ entsteht eine „Art ‚Dicke Berta‘, die einen Stern abschießt“.¹⁵²²

Sowohl die formale Erscheinung der Klischeedrucke als auch ihre Bezeichnung als „Zeichnungen“ („Dessins“) in der Ankündigung und im Katalog zur Pariser Ausstellung 1921 in der Galerie „Au Sans Pareil“ führten dazu, dass sie zunächst tatsächlich für Zeichnungen gehalten wurden.¹⁵²³

Ernsts Klischeedrucke zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Einheitlichkeit aus, die einerseits in der Herkunft des Materials und andererseits in der Zusammensetzung der Bildelemente innerhalb der Collage begründet liegt. Ernsts Vorliebe für serielle Klischeedrucke und Collagen verstärkt die Einheitlichkeit seines Œuvre.¹⁵²⁴ Das Drehen der Motive ist bei Ernst eine häufige Praxis. Der Zweck der Drehungen und Kompositionsänderungen der mehrfach verwendeten Druckplatten war es, „die Identität zu verschleiern“.¹⁵²⁵ Spies beschreibt dies auf eine Weise, wie auch Schwitters' „Entformeln“¹⁵²⁶ verstanden werden kann: „Dadurch, daß eine Form

¹⁵¹⁷ Spies ordnet den Abbildungen der Vorlagen die Katalognummern der Werke zu, in denen Ernst die jeweilige Vorlage verwendete. (Spies 1974, Dokumentationsbilder, Abb. 557.) Vgl. die Vorlage: Fig. 769. Schlagmaschine, Fig. 770. Schlagmaschine mit Wickelapparat, in: Reuleaux (Hg.)⁸1887, S. 427. (Abgebildet in: Spies 1974, D. 557.)

¹⁵¹⁸ Spies 1974, Dokumentationsbilder, Abb. 557. Zu nennen sind: Max Ernst, *étamines et marseillaise de Arp*, 1919, maximal 30,2 x 25 cm (unregelmäßig beschnitten), Spies, Metken 1975: Nr. 315, Arlette Seligmann, Sugar Loaf, New York. (Abgebildet in: Spies 1974, Kat.-Nr. 75.); Max Ernst, *Le mugissement des féroces soldats* (Das Brüllen der wilden Soldaten), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 38 x 27 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 311, Galleria Arturo Schwarz, Mailand. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 71.); Max Ernst, *ça me fait pisser* (das lässt mich pissen), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 50,3 x 20,2 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 312, Galleria Arturo Schwarz, Mailand und Galerie Jan Krugier, Genf. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 70.); Max Ernst, *trophé hypertrophique ...*, 1919/20, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 41,9 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 305, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 72.); Max Ernst, *adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN*, 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 40 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 313, The Museum of Modern Art, New York, Purchase 278.37. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 73.)

¹⁵¹⁹ Max Ernst, *ça me fait pisser* (das lässt mich pissen), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 50,3 x 20,2 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 312, Galleria Arturo Schwarz, Mailand und Galerie Jan Krugier, Genf. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 70.)

¹⁵²⁰ Spies 1974, S. 487.

¹⁵²¹ Max Ernst, *adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN*, 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 40 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 313, The Museum of Modern Art, New York, Purchase 278.37. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 73.)

¹⁵²² Spies 1974, S. 42.

¹⁵²³ Spies 1974, S. 42.

¹⁵²⁴ Spies 1974, S. 44.

¹⁵²⁵ Spies 1974, S. 45.

¹⁵²⁶ Schwitters, *Die Merzmalerei*, 1919, S. 37.

aus einem sie determinierenden Zusammenhang herausgeschnitten wird, tritt sie in einen Zustand der Schwerelosigkeit ein. Sie verläßt vorübergehend eine Syntax, wird Teil eines Bild-Vokabulars, das auf seine Neuverwendung wartet.“¹⁵²⁷

Ernsts und Schwitters' Collagen unterscheiden sich grundsätzlich nicht nur hinsichtlich des Materials, sondern auch in dessen Verarbeitung. Beides hängt eng miteinander zusammen. Max Ernst wählte Vorlagen aus Büchern und Illustrierten aus, während Schwitters zunächst das gesammelte Material ordnete, um es anschließend zu verarbeiten (siehe Kapitel 3.1.4).

Max Ernsts Vorlagenauswahl aus reproduzierten Werken vollzog sich nicht durch einen „wahllosen Rückgriff“.¹⁵²⁸ Er wählte vorrangig Zeichnungen aus dem Bereich der Technik aus. Bei seinen Objekten wurde Ernst durch deren Perfektion angesprochen.¹⁵²⁹ Der Rückgriff auf Vorlagen aus der Druckerei bedeutete eine Eingrenzung der Materialauswahl.¹⁵³⁰ Zusätzlich verzichtete Ernst auf „Textfragmente“.¹⁵³¹ Dies unterscheidet Ernsts Vorlagen wesentlich von Schwitters' Herangehensweise. So sind bildzentrale Textfragmente und Worte in Schwitters' „Merz“-Werk nicht nur ausschlaggebend für gesamte Bildeinheiten, sondern oftmals auch für den Titel des Werkes. Ein Beispiel dafür ist „Mz. 158 Das Kotsbild“ (1920)¹⁵³². Wenn dagegen in Ernsts Collagen textliche Fragmente auftauchen, so erscheinen sie zwar als integraler Bestandteil des Ganzen und häufig auch als ausschlaggebende Elemente für den Titel, doch rücken sie nicht annähernd so stark in das Zentrum wie in Schwitters' Collagen. Statt mit gedruckter Sprache zu arbeiten, beschriftete Ernst seine Werke in dieser Phase handschriftlich. Folgende Werke zeigen diese Herangehensweise: „ça me fait pisser“ (1919)¹⁵³³; „LE GRATTE-POPO; unten: ça me fait pisser“¹⁵³⁴; „Le mugissement des féroces soldats (1919)¹⁵³⁵; „Le mugissement des féroces soldats vous qui passez priez pur DaDa“¹⁵³⁶; „trophé hyper-

¹⁵²⁷ Spies 1974, S. 45.

¹⁵²⁸ Spies 1974, S. 43.

¹⁵²⁹ Spies 1974, S. 43.

¹⁵³⁰ Spies 1974, S. 44.

¹⁵³¹ Spies 1974, S. 44.

¹⁵³² Kurt Schwitters, Mz. 158 Das Kotsbild, 1920, Merzzeichnung, Collage, Farbstift, Papier auf Papier, 27,5 x 20,7 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 39,4 x 29,4 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 696, Diskus obj 06825080, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 696, S. 333.)

¹⁵³³ Max Ernst, ça me fait pisser (das lässt mich pissen), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 50,3 x 20,2 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 312, Galleria Arturo Schwarz, Mailand und Galerie Jan Krugier, Genf (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 70.)

¹⁵³⁴ Spies 1974, S. 487, Anmerkung 70.

¹⁵³⁵ Max Ernst, Le mugissement des féroces soldats (Das Brüllen der wilden Soldaten), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 38 x 27 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 311, Galleria Arturo Schwarz, Mailand (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 71.)

¹⁵³⁶ Spies 1974, S. 487, Anmerkung 71.

trophique ...“ (1919/20)¹⁵³⁷: „trophé hypertrophique/hypertrophie-trophæe/hypertrophical trophée“¹⁵³⁸; „adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN“ (1919)¹⁵³⁹: „oben: toujours travailler nix bon – Mitte: MAMAN TOUJOURS FIJ-FICK – rechts unten: au secours!!! – unter der Zeichnung: adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN Hilfe! Hilfe!“¹⁵⁴⁰.

Die Gegenüberstellung der handschriftlichen Ergänzungen bei Ernst mit den gedruckten Textfragmenten bei Schwitters lässt zwei Schlüsse zu: Erstens wird bei Schwitters' Verwendung von vorgefundenem Material eine konsequentere Umsetzung des Collage-Prinzips deutlich. Zweitens wird ein Unterschied in Bezug auf den Deutungsrahmen deutlich, der durch die Künstler vorgegeben wird: Während Schwitters durch die vorgefundenen Textfragmente mit einer gewissen Begrenzung für eigene Deutungsvorgaben konfrontiert war (wobei die Auswahl der Textfragmente dennoch einen Deutungsrahmen vorgeben), geben Ernsts handschriftliche Ergänzungen einen individualisierten Deutungsrahmen vor, der allein durch Ernsts Gedankenwelt begrenzt wird.

Zu den frühen Werken, in denen Ernst verschiedene Elemente zusammenträgt, bemerkt Spies, „daß Max Ernst sein Ausgangsmaterial diszipliniert“, indem er die Elemente durch Wiederholungen zu Stilelementen werden lässt.¹⁵⁴¹

Im Vergleich zwischen Schwitters' und Ernsts Collagen zeigt sich ein unterschiedliches Verständnis von Technik. Dies lässt sich anhand biografischer Unterschiede erklären: Schwitters' Zugang zur Technik ist zusammenschauen mit seiner Arbeit als Werkzeichner im Eisenwerk Wülfel.¹⁵⁴² Daraus kann geschlussfolgert werden, dass sein Technikverständnis von einem gewissen Grad an praktischer Erfahrung geprägt war. Max Ernst war hingegen von technischen Illustrationen fasziniert, die eine bestimmte Ästhetik der Perfektion beinhalteten.

Die erwähnten Abbildungen aus dem „Buch der Erfindungen“ zeichnen sich durch gerade Linien, Genauigkeit, Sauberkeit und eine möglichst einfache, reduzierte Darstellungsweise bei ausreichender Detailgenauigkeit aus.¹⁵⁴³ Diese Ästhetik

¹⁵³⁷ Max Ernst, *trophé hypertrophique ...*, 1919/20, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 41,9 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 305, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 72.)

¹⁵³⁸ Spies 1974, S. 487, Anmerkung 72.

¹⁵³⁹ Max Ernst, *adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN*, 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 40 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 313, The Museum of Modern Art, New York, Purchase 278.37. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 73).

¹⁵⁴⁰ Spies 1974, S. 487, Anmerkung 73.

¹⁵⁴¹ Spies 1974, S. 48.

¹⁵⁴² Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, *Biografie Kurt Schwitters o. J.*, URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹⁵⁴³ Vgl. dazu: Fig. 769. Schlagmaschine, Fig. 770. Schlagmaschine mit Wickelapparat, in: Reuleaux (Hg.) ⁸1887, S. 427. (Abgebildet in: Spies 1974, D. 557); Fig. 410. Leimsiedeapparat, in: Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S. 442. (Abgebildet in: Reuleaux (Hg.) ⁸1886 [Bd. 5], Fig. 410, S. 442.); Fig. 411. Knochenbrechmaschine, in: Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), S. 443. (Abgebildet in: Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5), Fig. 411, S. 443.)

der technischen Perfektion spiegelt sich in vielen Werken von Ernst wider.¹⁵⁴⁴ Eine solche Ästhetik technischer Perfektion lässt sich in Schwitters' Œuvre nicht finden. „Merz“-Assemblagen zeichnen sich vielmehr anschaulich durch eine gewisse „Verschmutzung“ aus: Bildelemente überlappen sich, Grenzen sind schwerer zu erkennen (Abb. 1), Farbverläufe verschwimmen, und Farbtöne wirken weniger klar (Abb. 15). Dagegen weisen „Merz“-Collagen, in denen vornehmlich Papier oder dünne Stoffpartien angebracht sind, eine „Sauberkeit“ auf. An dieser Stelle ist eine frühe Werkgruppe zu nennen, die Schwitters 1918 schuf. Er betitelte die Arbeiten dieser Gruppe mit dem Begriff „Zeichnung“ und fügte diesem eine Nummerierung „A 3“, „A 6“ und so weiter hinzu.¹⁵⁴⁵ „Zeichnung A 6“¹⁵⁴⁶ zeigt eine Komposition aus geometrischen Formen bestehend aus Stoffen und Papierstücken. Die Linien sind nahezu gerade – gewisse Unregelmäßigkeiten spiegeln die Beschaffenheit der Materialien (beispielsweise Stoffe) wider. Zudem sind die Elemente so angeordnet, dass sich Farben voneinander abgrenzen. Durchsichtige Materialien bringen hier nicht den Eindruck von „Schmutzigkeit“ hervor, sondern von „Klarheit“. Trotz solcher Beispiele in Schwitters' frühem Œuvre, die eine – gegenüber den „Merz“-Assemblagen – stärkere Wirkung von „Sauberkeit“ beinhalten, ist eine Ästhetik technischer Perfektion wie in Ernsts Werken bei Schwitters nicht zu finden.

Zwei grundsätzliche Aspekte der Collage-Technik finden sich gleichermaßen in Ernsts und Schwitters' Werken: Bildelemente werden aus Realitäten verrückt und neu zusammengeführt. Im Folgenden soll das Collage-Prinzip bei Ernst und Schwitters unter diesem Gesichtspunkt erörtert werden.

Dem Collage-Prinzip der „Surrealisten und Max Ernst liegt die in „Lautréamonts Chants de Maldoror formulierte Vorstellung von Schönheit als „la

¹⁵⁴⁴ Im Frühwerk sind hier folgende sechs Werke zu nennen: 1. Max Ernst, *étamines et marseillaise de Arp*, 1919, maximal 30,2 x 25 cm (unregelmäßig beschnitten), Spies, Metken 1975: Nr. 315, Arlette Seligmann, Sugar Loaf, New York. (Abgebildet in: Spies 1974, Kat.-Nr. 75.); 2. Max Ernst, *Le mugissement des féroces soldats* (Das Brüllen der wilden Soldaten), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 38 x 27 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 311, Galleria Arturo Schwarz, Mailand. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 71.); 3. Max Ernst, *ça me fait pisser* (das lässt mich pissen), 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 50,3 x 20,2 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 312, Galleria Arturo Schwarz, Mailand und Galerie Jan Krugier, Genf. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 70.); 4. Max Ernst, *trophé hypertrophique ...*, 1919/20, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 41,9 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 305, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 72.); 5. Max Ernst, *adieu mon beau pays de MARIE LAURENCIN*, 1919, Klischeedruck mit Feder und Tusche auf Papier, 40 x 28 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 313, The Museum of Modern Art, New York, Purchase 278.37. (Abgebildet in: Spies 1974, Abb. 73.); 6. Max Ernst, *Von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen*, um 1919/20, Bleistiftdurchreibung von Druckstöcken mit Feder, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 46,7 x 30, 8 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 321, Peggy Guggenheim Collection, Venedig. (The Solomon R. Guggenheim Foundation). (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Tübingen/Bern/Düsseldorf 1988, Ft. 4.).

¹⁵⁴⁵ Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 285–287, S. 136f.

¹⁵⁴⁶ Kurt Schwitters, *Zeichnung A 6*, 1918, Collage, Stoff und Papier auf Papier, 17,8 x 14 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), ca. 21 x 17 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 287, Diskus obj 06830231, Familie Jedlicka, Schweiz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 287, S. 184.)

rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie“ zugrunde.¹⁵⁴⁷ In Lautréamonts Satz ist die „dem klassischen Begriff von Schönheit im Sinne der Ordnung, Regelmäßigkeit, Harmonie, Ausgewogenheit und Sinnhaftigkeit diametral entgegengesetzte Ästhetik“ enthalten, die „statt Dauer und Ewigkeit Flüchtigkeit und Vergänglichkeit“ repräsentiert.¹⁵⁴⁸ Wix fasst drei Aspekte in Lautréamonts Satz zusammen, die für die Collage entscheidend sind: Erstens „die Zufälligkeit des Zusammentreffens“; zweitens „die Heterogenität der versammelten Elemente“; drittens „die Existenz eines Ortes der Begegnung“.¹⁵⁴⁹

Aufgrund des Zusammenhangs, in dem der Lautréamontsche Satz steht, ist ein Bezug zum Aspekt des Begehrens gegeben: Der Satz stammt aus dem sechsten Gesang der „Chants de Maldoror“, in dem ein junger Mann beschrieben wird. Wix setzt dies in Beziehung zur Biografie von Lautréamont; das Werk spiegele „einen homoerotischen Bezug zu dessen Schulfreund George Dazet“.¹⁵⁵⁰ Daraus schließt Wix für Max Ernsts Verhältnis zur Collage: „Die Kategorie des Begehrens, die sich für Max Ernsts Werk thematisch wie strukturell als zentral erweisen wird, ist damit schon im literarischen Vorbild für Max Ernsts Collageverfahren greifbar [...]“.¹⁵⁵¹ Der Moment des Zusammenführens beinhaltet sowohl in Schwitters' als auch in Ernsts Collagen eine Dimension des Erotischen. Schwitters verdeutlicht den Bezug beispielsweise anhand der Betitelung des „Merzbaus“ als „Kathedrale des erotischen Elends“¹⁵⁵². Neben der „Kategorie des Begehrens“¹⁵⁵³ ist laut Wix in Ernsts Collage-Verfahren die Kategorie der „Willkür“¹⁵⁵⁴ enthalten. Diesem Verständnis steht eine Äußerung von Max Ernst entgegen, dass neben dem Zufall auch das Arrangement in der Collage enthalten sei.¹⁵⁵⁵ Der Begriff des Verrückens wird für Ernsts Collagen zum Erklärungsmodell: Ernst zitiert René Crevel, der Max Ernst als „Zauberer der kaum spürbaren Verrückungen“ beschrieb.¹⁵⁵⁶ Wix stellt die Richtigkeit dieser Wortwahl fest, indem sie auf die Bedeutung des Wortes „Verrückt-

¹⁵⁴⁷ Lautréamont, Isidore Ducasse: Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II, Paris 1973, S. 233 f., zitiert nach: Wix 2009, S. 33. Übersetzung: „Die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch.“ (Übersetzt von A. L. v. C.)

¹⁵⁴⁸ Wix 2009, S. 33.

¹⁵⁴⁹ Wix 2009, S. 33.

¹⁵⁵⁰ Wix 2009, S. 33.

¹⁵⁵¹ Wix 2009, S. 34.

¹⁵⁵² Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 115, S. 383.

¹⁵⁵³ Wix 2009, S. 34.

¹⁵⁵⁴ Wix 2009, S. 34.

¹⁵⁵⁵ „Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt (Jenseits der Malerei).“ (Ernst 1962/63/70/75 [1979], S. 135. Das Zitat „Was ist Collage?“ ist in der Veröffentlichung von Werner Spies dem Jahr 1919 zugeordnet.)

¹⁵⁵⁶ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 202. Diese mit „Letzte Frage“ betitelte Passage ist in der Veröffentlichung von Werner Spies dem Jahr 1975 zugeordnet.

sein“ als „ein Stück neben der allgemeinen Erwartung, versetzt, verschoben“ verweist.¹⁵⁵⁷

Im Vergleich von Ernst mit Picasso, der mit Braque als Erfinder der Collage gilt¹⁵⁵⁸, legt Spies den Gegensatz zwischen Realismus und Rätselhaftigkeit dar: Picasso sei ein „Realist“ gewesen, der keine „Rätsel“, sondern „Wirkliches“ thematisiert habe.¹⁵⁵⁹ Max Ernst hingegen stelle „Thematisches selbst in Frage“ und visualisiere „eine sich jedem wirklichen Erleben entziehende Nicht-Realität“.¹⁵⁶⁰ Sowohl die Frottage als auch die Collage stellen dabei Mittel zu neuen Gestaltungsmöglichkeiten dar.¹⁵⁶¹ Für die Collage verwendete Ernst „bestehendes Bildmaterial“ aus Bereichen, die primär nicht mit Kunst verknüpft sind, sondern aus „Büchern und wissenschaftlichen Publikationen des neunzehnten Jahrhunderts“ stammten, die zu diesem Zeitpunkt nicht mehr der aktuellen zeitgenössischen Ästhetik entsprachen.¹⁵⁶²

Entscheidend für den Vergleich mit Schwitters ist die Entwicklung der Verfahren in Ernsts Werk. Während Schwitters den Vorgang des „Entformeln[s]“¹⁵⁶³ 1919 als festen Bestandteil von „Merz“ beschrieb, stand eine solche Form der Entkontextualisierung in Ernsts Werk im Jahr 1919 erst am Anfang, denn „die Koppelung verschiedener, aus voneinander unabhängigem Kontext herausgerissener Inhalte“ entwickelte sich in Ernsts Werk erst etwas später.¹⁵⁶⁴

Es zeigt sich, dass die beiden Künstler sich unterschiedliche Ziele setzten. Ernsts künstlerischer Ehrgeiz bezog sich um 1919 stärker auf vielseitige technische Experimente, in denen er eine eigene Ästhetik prägte. Die Verfahren der Klischeedrucke, der Übermalungen sowie der Frottagen sind Beispiele dafür. Schwitters' Werke um 1919 zeigen ebenfalls Experimentierfreude, doch manifestierte sich diese in anderer Weise. Zu diesem Zeitpunkt hatte Schwitters verschiedene bereits bekannte Techniken in „Merz“ angewandt: die Zeichnung, die Collage und die Assemblage. Parallel dazu entwickelte er den „Merz“-Kosmos, der seine künstlerischen Tätigkeiten von der Bildenden Kunst und der Sprachkunst bis zur Bühnen- und Musikkunst führte. Die Entwicklung eines eigenen „Kunst-Kosmos“, einer „Parallelwelt“ stand gegenüber der Entwicklung eigener Techniken im Vordergrund. Allerdings sind auch in Schwitters' Werk zwei spezifische Verfahren aufzuführen, die als Entwicklung eigener Techniken verstanden werden könnten: Das „Nageln“, das Schwitters als Begriff für seine „Merz“-Assemblagen prägte¹⁵⁶⁵,

¹⁵⁵⁷ Wix 2009, S. 40.

¹⁵⁵⁸ Dietrich 2000, S. 57.

¹⁵⁵⁹ Spies 1979, S. 13.

¹⁵⁶⁰ Spies 1979, S. 13.

¹⁵⁶¹ Spies 1979, S. 13.

¹⁵⁶² Spies 1979, S. 13.

¹⁵⁶³ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

¹⁵⁶⁴ Spies 1974, S. 48.

¹⁵⁶⁵ „Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder.“ (Hausmann 1972, S. 63.)

sowie die Verwendung von Draht in „Merz“ können als technische Mittel des Zusammenführens in „Merz“ gelten.

Die Bedeutung von Nägeln wird im „Buch der Erfindungen“ deutlich: Dort werden Herstellung und historische Entwicklung von Nägeln, Nadeln und Draht in einem eigenen Kapitel behandelt.¹⁵⁶⁶ Zu Beginn dieses Kapitels wird die industrielle oder vorindustrielle Arbeit zum jeweiligen Thema in einer Grafik romantisiert dargestellt.¹⁵⁶⁷ Ein Vers oder ein Gedicht leitet jeweils das darauffolgende Kapitel ein. Für das Kapitel „Nägel und Nadeln“ lautet es: „Welch eine Zauberin/Muß das nicht sein,/Die das Zwiespältige/Bringt zum Verein./Rückert.“¹⁵⁶⁸ In diesem Gedicht wird die allgemeine Funktion von Nägeln deutlich, die auf Schwitters' Verwendung des „Nagelns“ in „Merz“ übertragbar ist: Das „Nageln“ vereinigt Objekte – sogar solche, die als widersprüchlich gelten. Als Mittel der Vereinigung werden in „Merz“ nicht nur Nägel und Draht, sondern auch Leim verwendet. Schwitters selbst bezeichnet diese Mittel – das Nageln, die Verwendung von Draht und das Kleben – nicht explizit als Techniken.¹⁵⁶⁹ In Ernsts Werk hingegen nimmt die Frottage als Technik eine bedeutende Rolle ein. So bleibt festzuhalten, dass nicht nur Ernst, sondern auch Schwitters technische „Eigenarten“ ausprägte. Dennoch lag der Fokus bei Schwitters stärker auf der Entwicklung des „Merz“-Kosmos, während Ernst in seinem Frühwerk eine ausgeprägte Phase experimenteller Technikorientierung aufweist.

Einen weiteren Unterschied zwischen Schwitters' und Ernsts Collagen bilden jeweils die Ausführung und der Anspruch an diese Technik. Spies erklärt über Ernsts Collagen: „Die perfekte Collage hat etwas vom perfekten Verbrechen. Es fehlen die Indizien.“¹⁵⁷⁰ Hier sind Ernsts Collagen für Hans Arps „Gedichte: Weisst du schwarzst du“¹⁵⁷¹ zu nennen. Die Bildelemente dieser, nach Spies' Definition, als „analytisch“ einzuordnenden Collage, sind so angeordnet, dass das Bild einheitlich und (im naturalistischen Sinne) perspektivisch korrekt wirkt. Übergangspartien sind so verblendet, dass die Collage-Technik verschleiert erscheint. Die Entkontextualisierung der Bildelemente sowie deren passgenaue Einfügung verschleiert den Kontext des Materials. Lediglich die alogischen Zusammenhänge, die durch die Collage-Technik geschaffen wurden, geben zu erkennen, dass keine reale Szene vor Augen kommt.

¹⁵⁶⁶ Reuleaux (Hg.) 81887, S. 217–248.

¹⁵⁶⁷ Als Beispielgrafik vgl. Reuleaux (Hg.) 81887, S. 28.

¹⁵⁶⁸ Reuleaux (Hg.) 81887, S. 28.

¹⁵⁶⁹ Statt das „Nageln“ mit dem Begriff „Technik“ zu versehen, implizierte Schwitters diese Bedeutung in dem Satz „Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder.“ (Hausmann 1972, S. 63.)

¹⁵⁷⁰ Spies 1979, S. 13.

¹⁵⁷¹ Vgl. Max Ernst, Illustrationsvorlage zu Hans Arp: „Weisst du schwarzst du“, S. 8, 1929, Collage, 10 x 14,5 cm (Motiv mit Druck), Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1673, Besitzer unbekannt. (Abgebildet in: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1673, S. 56.) Zwei Männer in der linken Bildhälfte sind so angeordnet, als würden sie auf einem Haufen voller Holzstämme stehen.

In Schwitters' Œuvre findet sich keine entsprechende Verwendung der Collage-Technik. Dort wird die Collage-Technik nicht erst durch alogische motivische Verbindungen offengelegt. Stattdessen wird die Collage sogar betont, indem beispielsweise gerissene und angeschnittene Formen sichtbar werden. Einheitlichkeit wird in Schwitters' Assemblagen und Collagen vorrangig durch die Farbe und die Komposition erzielt, statt durch eine motivische Angleichung und passgenaue Einfügung heterogener Bildteile in einem gegenständlich und perspektivisch kohärenten Bildzusammenhang wie in Ernsts Collagen. Hier sind zwei „Merzzeichnungen“¹⁵⁷² zu nennen, die aufgrund ihrer blassen und hellen Farbigkeit bildimmanent sowie im Verhältnis zueinander eine gewisse Homogenität aufweisen. Gerissene Papierkanten und sich überlappende Formen offenbaren dennoch (neben der Tatsache, dass es sich um abstrakte Bild-Konstrukte handelt) die Zusammenfügung entkontextualisierter Bildelemente.

In solchen abstrakten Bildkonstruktionen werden das Zerschneiden und das Zusammenfügen in „Merz“ selbst Teile der Motivik. Die „Merzzeichnungen“ und „Merz“-Assemblagen lassen die Technik der Collage gleichzeitig als Motiv sichtbar werden. Die collagierten Ergebnisse zeigen nicht nur geometrische und abstrakte Formen, sondern zusätzlich den Prozess der Entkontextualisierung (beispielsweise erkennbar an gerissenen Kanten) sowie den Prozess der Zusammenfügung (beispielsweise erkennbar an überlappenden Übergängen zwischen den Formen). Technik und Motivik bilden somit eine künstlerische Einheit im abstrakten Bildzusammenhang.

Ernst erreichte ebenfalls eine Einheit zwischen Technik und Motivik – allerdings durch eine andere Herangehensweise, die im Gegenständlichen begründet ist: Er wählte gegenständliche Motive, die den Vorgang des Zerteilens und Zusammenfügens selbst thematisieren. Beispielsweise zeigt „Die Leimbereitung aus Knochen – la préparation de la colle d'os“ (1921) (Abb. 32) einerseits das Ergebnis der „verheimlichenden Taktik“ in Ernsts Technik¹⁵⁷³, andererseits motivisch einen Prozess der Entkontextualisierung, der Zerstörung und Zusammenfügung. Deutlich wird dieser Zusammenhang durch die Verfahrensweise der Leimherstellung, bei der tierische Knochen zerstört werden, um dann zu einer Masse zu werden, die nicht nur selbst das Produkt des Zusammenfügens ist, sondern sogar selbst zur Zusammenfügung verschiedener Elemente hergestellt und verwendet wird. Der Akt der Zerstörung und Zerteilung wird selbst zum Zweck des Zusammenfügens durchgeführt.

¹⁵⁷² Kurt Schwitters, Merzzeichnung 154 zart, 1920, Merzzeichnung, Collage, Farbe, Leinwand und Papier auf Papier, 17,8 x 14,4 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 693, Diskus obj 06830302, Galerie Kornfeld, Bern. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 693, S. 328.); Kurt Schwitters, Mz 167 Zarten rot und gelb, 1920, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Papier, 18 x 14,4 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 702, Diskus obj 06830309, Privatbesitz, Bremen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 702, S. 329.)

¹⁵⁷³ Spies 1974, S. 45.

Max Ernsts Verbildlichung einer surreal geprägten Leimherstellung beruht auf Erläuterungen, wie sie in dem „Buch der Erfindungen“¹⁵⁷⁴ vorliegen. Ähnlich wie Schwitters in „Die Zwiebel“ die zivilisatorische Schlachtung der Tiere auf den Menschen übertrug, verfuhr Max Ernst mit der Herstellung von Leim, indem bei ihm der Mensch zum Lieferanten des Rohstoffes zur Leimherstellung wird. Ernsts Titel verweist auf die Herkunft des Leimes aus Knochen („Die Leimbereitung aus Knochen [...]“¹⁵⁷⁵) und erinnert so an den zerstörerischen Aspekt der Leimherstellung, der sich im „Buch der Erfindungen“ beispielsweise am Namen der sogenannten „Knochenbrechmaschine“¹⁵⁷⁵ zeigt. Die Komposition der Leimgewinnung in Ernsts Collage entspricht der Abbildung im „Buch der Erfindungen“¹⁵⁷⁶, in der die Leimherstellung oben links beginnt, sich auf drei Stufen nach unten rechts fortsetzt, sodass die hergestellte Masse in einem kleinen Behälter durch ein Rohr mit abschließendem Absperrhahn aufgefangen wird. In Ernsts Collage wird die Leimgewinnung ähnlich wie im genannten Buch in einer absteigenden Stufenform von links oben nach rechts unten dargestellt: Im Bild verbindet ein Trichter links oben die Schläuche, die über den Körper der liegenden Person verteilt sind, mit einem Glas rechts unten. In dieses Glas scheint der Schlauch seinen Inhalt zu entleeren. Rechts oben im Bild befindet sich ein weiteres Gefäß, das über einen Schlauch mit dem Kopf der Person verbunden ist.

Zwei Aspekte sind als grundlegende Voraussetzungen für Ernsts Werke nennen: Zum einen die Herkunft der Bildvorlagen, die kulturgeschichtlich aus „einer bestimmten Periode“ stammen; zum anderen die eigene „alogische poetische Bildsprache“, die zu einem Erkennungsmerkmal von Ernsts Arbeiten wird.¹⁵⁷⁷ Im Werk von Max Ernst ergeben sich auf diese Weise Verbindungen zwischen einzelnen Arbeiten.¹⁵⁷⁸

Bedeutsam für den Vergleich zwischen Ernsts und Schwitters' Werken ist an dieser Stelle der Aspekt der Täuschung, der in Ernsts Collagen wesentlich häufiger anzutreffen ist. Dieser Aspekt ist maßgeblich abhängig von dem verwendeten Material, das bereits vor dem Prozess der künstlerischen Verarbeitung eine ästhetische und motivische Einheitlichkeit aufweist. Auf dieser Grundlage wird die Collage-Technik in Ernsts Werk zum „perfekten Verbrechen“¹⁵⁷⁹.

Zu bemerken ist, dass Ernst seine Collagen oder Klischeedrucke in den Briefen an Tristan Tzara nie als „Collagen“ bezeichnete, sondern als „Zeichnungen“.¹⁵⁸⁰

¹⁵⁷⁴ Zur Leimherstellung vgl. Reuleaux (Hg.) ⁸¹⁸⁸⁶ (Bd. 5), S. 441–443.

¹⁵⁷⁵ Dazu existiert auch eine Abbildung: Fig. 411. Knochenbrechmaschine, in: Reuleaux (Hg.) ⁸¹⁸⁸⁶ (Bd. 5), S. 443. (Abgebildet in: Reuleaux (Hg.) ⁸¹⁸⁸⁶ (Bd. 5), Fig. 411, S. 443.)

¹⁵⁷⁶ Fig. 410. Leimsiedeapparat, in: Reuleaux (Hg.) ⁸¹⁸⁸⁶ (Bd. 5), S. 442. (Abgebildet in: Reuleaux (Hg.) ⁸¹⁸⁸⁶ (Bd. 5), Fig. 410, S. 442.)

¹⁵⁷⁷ Spies 1979, S. 14.

¹⁵⁷⁸ „Seine geniale Leistung besteht darin, eine Syntax und eine Poetik aufgestellt zu haben, die diese Arbeiten auch untereinander binden.“ (Spies 1979, S. 14.)

¹⁵⁷⁹ Spies 1979, S. 13.

¹⁵⁸⁰ Spies 1974, S. 41.

Dies stellt eine Parallele zu Schwitters dar, der seine Collagen „Merzzeichnungen“¹⁵⁸¹ nannte. Der Begriff „Zeichnung“ kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass weder Schwitters noch Ernst die Collage als von tradierten Techniken abweichende Neuerung verstanden.

Aus der Verknüpfung des Wortes „Zeichnung“ mit der Collage ergibt sich ein Widerspruch zwischen dem anschaulichen Befund und dessen Kennzeichnung. Dem verbreiteten Verständnis des Begriffes „Zeichnung“ entsprechend wird ein Objekt erwartet, das etwa den Merkmalen einer Handzeichnung entspricht. Die Collage hingegen bietet eine aus verschiedenen Elementen zusammengetragene Bildkonstruktion.

Während Schwitters diesen Widerspruch zwischen dem Wort „Zeichnung“ und der Collage betonte, ist dies in Ernsts Werk nur stellenweise der Fall. Hierin besteht ein Unterschied zwischen Schwitters und Ernst: Ernst verschleierte die Bildherkunft häufig durch das technisch „perfekte [...] Verbrechen“¹⁵⁸², sodass es tatsächlich fraglich wird, ob es sich um eine Zeichnung oder eine Collage handelt. Schwitters ließ im übertragenden Sinne „Lokomotiven gegeneinander fahren“¹⁵⁸³, indem er den „Merzzeichnungen“ Collagen zuordnete, die optisch nicht den Merkmalen einer Handzeichnung¹⁵⁸⁴ oder einer technischen Zeichnung entsprechen, sondern eindeutig und ausschließlich als Zusammensetzung entkontextualisierter Bildelemente rezipiert werden können. Allerdings verdeutlichte Schwitters mit dem vorangestellten Wort „Merz“ (in „Merzzeichnung“), dass es sich nicht um eine „übliche“ Zeichnung handelt, sondern um eine spezielle Form. Eine Form, die in meist abstrakter Realitätswiedergabe zwar inhaltlich dem abbildenden Aspekt einer „Zeichnung“ entspricht, dies aber in anderer Weise als üblich tut (wie in Kapitel 3.8 beschrieben).

Obwohl Ernst in seinem Frühwerk zunächst kein gattungsübergreifendes Kunstverständnis (wie es in Schwitters' „Merz“-Konzept beschrieben wird¹⁵⁸⁵) formulierte, sprengte er die traditionellen Gattungsgrenzen in seiner Kölner Phase.¹⁵⁸⁶ Spies erkennt hierin einen Zusammenhang mit der Verwertung und Herkunft des Materials: „Die Entstehung der Collage bei Max Ernst, [...] ist an die Auseinandersetzung mit Illustrationsmaterial gehalten, das nicht absolut für sich besteht, sondern funktionell auf einen Text bezogen bleibt.“¹⁵⁸⁷ Die Vorlagen von Ernst sind dabei ausschlaggebend, denn hierbei handelt es sich meist um Illustrationen, die sowohl gegenständlich waren als auch in Verbindung zu einem Text standen. Ernst

¹⁵⁸¹ Elderfield 1987, S. 47.

¹⁵⁸² Spies 1979, S. 13.

¹⁵⁸³ Schwitters, *Krieg*, 1923, S. 22, S. 45.

¹⁵⁸⁴ Der Begriff „Zeichnung“ wird in „Seemanns Lexikon der Kunst“ u.a. unter dem Begriff „Handzeichnung“ erläutert. (Vgl. „Zeichnung“, in: Riese ³2009, S. 313.)

¹⁵⁸⁵ „Die Merzbühne kennt nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk.“ (Schwitters, 1 *Die Merzbühne*, 1919, S. 42.)

¹⁵⁸⁶ Spies 1974, S. 62.

¹⁵⁸⁷ Spies 1974, S. 62.

überspitzte das Text-Bild-Verhältnis, indem er seine Bilder und Texte ebenfalls in eine symbiotische Beziehung miteinander brachte.¹⁵⁸⁸

Hier besteht zudem ein Unterschied zu vielen von Schwitters' „Merz“-Werken: Max Ernst versuchte durch die Bild-Text-Beziehungen zu verhindern, dass seine Werke als abstrakt interpretiert werden können.¹⁵⁸⁹ So entsprechen sich Sprache und Bild in Ernsts Werken.¹⁵⁹⁰ Das Ergebnis – ein gewollt nicht abstraktes Bild – unterscheidet sich durch den offensiven Hang zur Gegenständlichkeit fundamental vom offenkundig und vorrangig abstrakten Bildgeschehen in Schwitters' „Merz“-Arbeiten, die trotz der verwendeten Textfragmente abstrakt bleiben. Schwitters Einfügungen einzelner gedruckter Buchstaben, Silben, Worte und Sätze bleiben deshalb abstrakt, weil sie auf den ersten Blick nicht als erklärende Instanzen der Gesamtkomposition wirken, sondern vielmehr selbst in ihrer Rätselhaftigkeit abstrahierte Bildelemente darstellen. Dieser Eindruck, der sich erst bei einer genaueren Interpretation der Textfragmente ändert, wurde oben am Beispiel der Textfragmente „Zig-aretten [25 Stü]/Krie-gsaufschla[g]/18 M. fü-r 10 [...] /Steu[r]-kla[sse]“¹⁵⁹¹ in „Merzz. 22“ (1920) (Abb. 2) dargelegt (siehe Kapitel 3.5.2).

Ernsts Abschlussbild des Zyklus „Répétitions“¹⁵⁹² wird von Spies als „Topos ‚Verkehrte Welt‘“¹⁵⁹³ gedeutet, denn statt eines Menschen ist eine Kuh bewaffnet. Das Machtverhältnis zwischen Schlächter und Tier kehrt sich um. Durch den Bezug zur Vorlage erweitert Spies den Deutungshorizont. Als Vorlage habe „eine Darstellung vom Typ ‚Fantassin à la nage‘“ gedient, auf der ein Soldat mit einem Gewehr zu sehen ist.¹⁵⁹⁴ Es handele sich um eine biografisch begründete Auseinandersetzung von Max Ernst mit dem Krieg, die im Endergebnis nicht mehr sichtbar sei.¹⁵⁹⁵ Diese Auseinandersetzung mit dem Kriegsthema in Ernsts Werk führt hin zu einem Fundament des Collage-Prinzips, das sowohl bei Schwitters als auch bei Ernst zu finden ist: Es stellt in beiden Werken Ebenen der Gewalt dar, die fragile Machtzuweisungen offenbaren.

¹⁵⁸⁸ „Bild und Text sind also nicht zwei verschiedene, wechselseitig ersetzbare Sprachen, sondern als zwei verschiedene Zeichensysteme erst zusammen fähig, etwas zu bezeichnen.“ (Spies 1974, S. 62.)

¹⁵⁸⁹ „Von Anfang an, schon in den Klischeedruck, wird das, was als reine Komposition erscheinen könnte, durch kommentierende Textfragmente, Ausrufe, Befehle unterbunden.“ (Spies 1974, S. 63.)

¹⁵⁹⁰ „Den Realien im Bild entsprechen konkrete Begriffe im Text, dies freilich nicht in einem kausalen Sinn. Der Inhalt der Texte läßt sich kaum im Bild verifizieren. Die Beziehung besteht in der festgestellten Ausgangsstruktur, in der semiotischen Doppelung.“ (Spies 1974, S. 63.)

¹⁵⁹¹ Die Bindestriche in den Worten entsprechen den Positionen, an denen die Worte auf der Marke auseinandergerissen wurden. In eckigen Klammern wurden schwer lesbare Buchstaben ergänzt; in den eckigen Klammern mit drei Punkten konnten die fehlenden Teile nicht sinnvoll ergänzt werden. Die Schrägstriche entsprechen den Absätzen auf der Marke.

¹⁵⁹² Max Ernst, Ohne Titel, Illustrationsvorlage zu Paul Eluard, „Répétitions“, S. 50, Paris 1922 (Vorlage 1921), Collage, 5,5 x 10,2 cm (Motiv mit Druck), Spies, Metken 1975: Nr. 448, Besitzer unbekannt. (Abgebildet in: Spies, Metken 1975, Nr. 448, S. 230.)

¹⁵⁹³ Spies 1974, S. 113.

¹⁵⁹⁴ Spies 1974, S. 113. Spies nennt: Dokumentationsbild, aus unbekannter Quelle. (Abgebildet in: Spies 1974, D 567.)

¹⁵⁹⁵ Spies 1974, S. 113.

Motivische Auseinandersetzungen in Ernsts und Schwitters' Collagen verweisen auf die damalige Fragilität von Macht und Gewalt: Machtverhältnisse zwischen Mensch, Maschine und Tier¹⁵⁹⁶ sowie die Gewalterfahrung in Kriegen¹⁵⁹⁷ oder Verbrechen¹⁵⁹⁸ spiegeln sowohl den Machtverlust des Einzelnen als auch den Machtverlust der Gemeinschaft gegenüber der Maschinenwelt oder durchsetzungsfähigen Ideologien wider. Diese Ebene der Machtfragilität in der Realität ist als Parallele zum Machtverlust zu verstehen, der sich auf der Ebene des Collage-Prozesses ergibt: Sinnzusammenhänge von Materialien werden zerstört und zu neuen Konstrukten zusammengefügt. Es ergibt sich eine Bedrohungssituation durch das Unverständnis gegenüber den neu entstanden Konstrukten. Der Machtverlust des Einzelnen, der das neue collagierte Bild mit den erlernten Codes der Realität nicht sofort verstehen kann, kann als Parallele des Machtverlustes der Menschheit verstanden werden, deren geschaffene Sinnsysteme als fragil und zerstörbar entlarvt werden. Dabei erweisen sich die Aspekte des Begehrens und der Willkür als potenzielle Mittel des „Verbrechens“ der Collage: Erst das Begehren, entkontextualisierte und zweckentfremdete Dinge zusammenzubringen, führt zur Collage. Die Willkür der Auswahl und des Zusammenfügens lassen den Prozess der Collage durch die Unberechenbarkeit nochmals bedrohlicher erscheinen.

Die Botschaft, die in diesem Prozess durch die Art der Umsetzung entsteht, stellt einen Unterschied zwischen Schwitters' und Ernsts Verwendung der Collage-Technik dar: In Ernsts Collagen wird der Aspekt der Bedrohung nicht nur durch die beunruhigend wirkenden motivischen Szenarien in den Bildern betont, sondern auch durch die Anwendung der Technik selbst, die eine täuschende Manipulation beinhaltet. Schwitters hingegen versuchte nicht – wie beschrieben – über die Zusammensetzung entkontextualisierter Bildelemente hinwegzutäuschen. Stattdessen betonte er den neuen Zusammenhang – die Materialien sind dem alten Sinnzusammenhang der Realität enthoben und in der „Merz“-Welt neu zusammengefügt worden. Die Fragwürdigkeit und Fragilität der Sinnzusammenhänge in der Realität werden sowohl von Ernst als auch von Schwitters vorgeführt. Schwitters verknüpfte den neu entstehenden Sinnzusammenhang – die „Merz“-Welt – mit Aspekten einer Utopie. Ernst hingegen stellte auch die neu entstehenden Sinnzusammenhänge als fragwürdige, fragile und bedrohliche Positionen dar.

¹⁵⁹⁶ Bei Ernst beispielsweise thematisiert in „Die Leimbereitung aus Knochen – la préparation de la colle d'os“ (1921) (Abb. 32); bei Schwitters thematisiert in „Die Zwiebel“.

¹⁵⁹⁷ Bei Schwitters ist die Auseinandersetzung mit dem Krieg beispielsweise in der Entwicklung der „Merz“-Utopie enthalten (siehe Kapitel 3.1.4).

¹⁵⁹⁸ Bei Schwitters beispielsweise im Zusammenhang zwischen „An Anna Blume“ und echten Mordfällen (siehe Kapitel 3.7).

4.5.3 Mythenbildung I: Kunstfiguren

Die Werke von Ernst und Schwitters zeichnen sich durch Formen der Mythenbildungen aus. Beide Künstler hinterließen Deutungsgrundlagen, die zu Markenzeichen ihrer Kunst werden sollten. Neben den selbsterschaffenen Kunstfiguren zählen dazu autobiografische Narrative, die einen Interpretationsrahmen vorgeben. Dabei ist zu bemerken, dass beide Künstler auf diese Weise bereits zu Lebzeiten, aber auch posthum Einfluss auf die Deutung ihres Werkes ausübten. Eine gewisse kalkulierte Manipulation ist nicht auszuschließen und muss als Teil des Werkes beachtet werden.

„Loplop“, „Anna Blume“ und nicht zu vergessen: „Merz“ – Worterfindungen sind sowohl in Schwitters' als auch in Ernsts Werk ausschlaggebend. Beide Künstler füllten ihre Worterfindungen mit Bedeutungen. Anna Blume und Loplop wurden zu erklärenden Instanzen des gesamten Œuvre. Im Gegensatz zu Schwitters' theoretischen Abhandlungen zu „Merz“ ist Anna Blume als literarische Kunstfigur zu verstehen. Spies bezeichnet Ernsts Kunstfigur Loplop als Teil der „privaten Mythologie“ des Künstlers.¹⁵⁹⁹ In ähnlicher Weise ließen sich auch Anna Blume, Franz Müller und andere Akteure der „Merz“-Welt begreifen. Insbesondere Anna Blume stellt aufgrund der vielfältigen Weise, in der Schwitters sie immer wieder einsetzte, eine Figur dar, deren Herkunft von ihm zwar nicht aufgeschlüsselt wurde, die aber im Werk omnipräsent ist.

Max Ernsts Loplop taucht „erstmal Ende der zwanziger Jahre“ im Collageroman „La femme 100 têtes“ auf.¹⁶⁰⁰ Weiter oben wurde der Zusammenhang der Kunstfigur Anna Blume mit Personen aus dem realen Leben besprochen: Der Name „Anna Blume“ geht wahrscheinlich auf eine reale Raubmordserie zurück, in der die Täterin sich den Decknamen „Anna Blume“ gab (siehe Kapitel 3.7).¹⁶⁰¹ Der Name „Loplop“ besitzt ebenfalls einen Bezug zu einer real existierenden Person: zu „Ferdinand Lop, [...] Pariser ‚poète public‘ der dreißiger Jahre“.¹⁶⁰² Die Aneinanderreihung der Silben Loplop ist als sprachliche Entsprechung zu dadaistisch geprägten Wortschöpfungen – beispielsweise „Dada“ – entstanden.¹⁶⁰³

In einigen von Ernsts Werken stellt Loplop den „Akteur und Erzähler“ dar – die Selbstidentifikation Ernsts mit Loplop¹⁶⁰⁴ ist mit Schwitters' Drang zu vergleichen, Identifikationsfiguren in „Merz“ zu schaffen. Sowohl Franz Müller aus „Franz Müllers Drahtfrühling“ als auch Anna Blume können stellenweise als Identifikationsfigur für Schwitters verstanden werden (siehe Kapitel 3.1.2 und 3.7). Max Ernst erwähnte seine Verbundenheit zur Figur Loplop 1937 in den „Cahiers

¹⁵⁹⁹ Spies 1998, S. 10.

¹⁶⁰⁰ Spies 1998, S. 9.

¹⁶⁰¹ Rauschenberg 1991, S. 24.

¹⁶⁰² Spies 1998, S. 9.

¹⁶⁰³ Spies 1998, S. 9.

¹⁶⁰⁴ „Loplop, le supérieur des oiseaux“, „Loplop, der Vogelobre“, ganz offensichtlich bedeutet er von Anfang an ein Wesen, mit dem sich Max Ernst identifiziert.“ (Spies 1998, S. 9.)

d'Art“.¹⁶⁰⁵ Schwitters' Verbundenheit zu Anna Blume ist noch 1947 nachweisbar – in einem Brief an Christof Spengemann dichtete er eine Version von „An Anna Blume“.¹⁶⁰⁶ Dieser Brief ist zudem im Hinblick auf Schwitters' Freundschaft zu Spengemann zu verstehen, in der Anna Blume als verbindendes Element bestand (siehe Kapitel 3.7).

Ein Unterschied zwischen Ernsts und Schwitters' Form der Identifikation mit den eigenen Kunstfiguren ist der geschlechtliche Bezug. Ernsts Bezug zu Loplop war von der Komponente der Männlichkeit Loplops geprägt.¹⁶⁰⁷ Schwitters hingegen entschied sich nicht zwischen der Identifikation mit der als weiblich zu verstehenden Anna Blume und dem als männlich zu verstehenden Franz Müller. Beide Figuren – sowohl die männliche als auch die weibliche – können als Entsprechungen von Kurt Schwitters in der „Merz“-Welt verstanden werden.

Sowohl in „An Anna Blume“¹⁶⁰⁸ als auch in der Figur Loplop ist das Motiv des Vogels vertreten. Ernsts Vogelmotiv steht in Zusammenhang mit einem autobiografischen Text, in dem bereits in der Kindheit des Künstlers ein Vogel eine entscheidende Rolle spielte: Als Kind besaß Ernst einen Vogel als Haustier. Dieser starb in der Nacht, in der Ernsts Schwester Loni geboren wurde. Dieser Umstand habe zu einer kurzen „Krise“ geführt, in der der junge Max seiner Schwester Loni die Schuld am Tod des Vogels gegeben habe.¹⁶⁰⁹ In seinem Œuvre – so Ernst – sei die Vorstellung von einem Hybrid aus Mensch und Vogel auf dieses Ereignis zurückzuführen. Das Ereignis wird ausschlaggebend für den Titel eines bedeutenden Zyklus: „[...] meine Schwester, die hundertköpfige Frau. (La Femme 100 Têtes, erschienen 1930)“.¹⁶¹⁰ Solch ein biografischer Bezug ist in der Vogelmotivik in „An Anna Blume“ nicht zu finden. Zudem schrieb Schwitters nicht über die Herkunft der Anna Blume und die Bedeutung der Motive in dem dazugehörigen Gedicht. „Loplop“ – eine Zusammensetzung verschiedener Wesen aus Mensch und Vogel¹⁶¹¹ – steht in Ernsts Werk in Verbindung mit dem Collage-Prinzip. Der Aspekt des Zusammensetzens entspricht dem spielerischen Vorgang der „cadavre exquis“ der Surrealisten.¹⁶¹² Insgesamt ist zu bemerken, dass die Loplop-Collagen stärker

¹⁶⁰⁵ Spies 1998, S. 9.

¹⁶⁰⁶ Kurt Schwitters an Christof Spengemann, Ambleside, 29.9. 47, in: Briefe 1974, S. 289f.

¹⁶⁰⁷ „Im Katalog der Ausstellung ‚Max Ernst‘ in der Galerie Vignon, die 1930 in Paris stattfand, finden wir unter der Nummer 35 die Charakterisierung: ‚Loplop stellt Loplop vor (Privatphantom, das an Max Ernst gekettet ist, manchmal geflügelt, stets jedoch männlichen Geschlechts.‘“ (Spies 1998, S. 9.)

¹⁶⁰⁸ „Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel./2. Anna Blume ist rot./3. Welche Farbe hat der Vogel?“ (Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5.)

¹⁶⁰⁹ „Eine Art Ausdeutungswahn, als ob die eben geborene Unschuld, Schwester Loni, sich in ihrer Lebensgier des lieben Vogels Lebenssäfte angeeignet hätte. Die Krise ist bald überstanden.“ (Ernst 1962/63/70/75 [1979], S. 128.)

¹⁶¹⁰ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 128.

¹⁶¹¹ Zum Aspekt des Anthropomorphen in Ernsts Werk in Zusammenhang mit tradierten anthropomorphen Motiven der Kunstgeschichte vgl. Spies 1998, S. 23.

¹⁶¹² Spies 1998, S. 25.

vom Surrealismus geprägt sind als die früheren Collagen, die weiter oben erörtert wurden.¹⁶¹³ Die Ergebnisse der „cadavre exquis“-Technik können der Gruppe der Collage zugeordnet werden. Die Vorgehensweise besteht wesentlich in der Zusammensetzung verschiedener Bildelemente, wobei es sich neben Zeichnungen auch um Papier-Collagen handelte: „Einer malte ein Motiv auf ein Blatt Papier und reichte es verdeckt an den nächsten weiter, der ein weiteres Motiv anfügte, und so weiter.“¹⁶¹⁴ Max Ernst sah in diesem Spiel die Dimension des Zufalls als bedeutsam an, die daran geknüpft war, dass mehrere Surrealisten an der Zeichnung arbeiteten.¹⁶¹⁵ Loplop ist technisch eine Äußerung des Collage-Prinzips und inhaltlich eine „Reflexionsfigur Max Ernsts“¹⁶¹⁶ – so verhält es sich auch mit dem Gedicht „An Anna Blume“, das aus einem collagierten Verfahren heraus entstand, und der Figur Anna Blume, die zu einer Identifikationsfigur für Schwitters wurde (siehe Kapitel 3.7).

Eine grundlegende Gemeinsamkeit zwischen Loplop und Anna Blume besteht überdies in deren Bezug zu der künstlerischen Parallelwelt, die die beiden Künstler in ihren Werken schufen. Für Schwitters handelt es sich um eine deutlich gerahmte Parallelwelt, die schon allein aufgrund der Benennung als „Merz“ begrenzt und dadurch greifbar wirkt. Poetische Narrative, wiederkehrende Motive und Protagonisten (wie Franz Müller und Anna Blume), Bilder in der Zweidimensionalität, Objekte und Architekturen in der Dreidimensionalität sowie das Collage-Prinzip vervollständigen das theoretische „Merz“-Konzept zu einem eigenen Kosmos – zur „Merz“-Welt. In Ernsts Werk wird die Erschaffung einer Parallelwelt weniger deutlich, da es keinen Titel gibt, unter dem Ernst alle Werke dieser Parallelwelt zusammenfasste. Dennoch bemerkt Spies: „Bereits die Frottagenserie ‚Histoire Naturelle‘ hatte eine Genesis einer parallelen Welt entworfen.“¹⁶¹⁷ Ergänzt wurde diese Welt durch die wiederkehrende Figur Loplop, die ein Bindeglied zwischen der Realität, dem künstlerischen Werk und der Person von Max Ernst darstellt.

In einigen Loplop-Collagen wird eine betonte Rätselhaftigkeit deutlich. In der Collage „Loplop présente Loplop“ (1931) (Abb. 33) erfolgt keine Auflösung:¹⁶¹⁸ Zunächst ist die Komposition angesichts ihrer Formen als stark abstrahierte Körperkonstruktion deutbar – eine kleine Kugel in der Bildmitte dient als Kopf; ein großer querliegender Kasten als Rumpf; zwei Stützen als Füße; links und rechts im

¹⁶¹³ Vgl. Spies 1998, S. 43f.

¹⁶¹⁴ Nagel 2007, S. 33.

¹⁶¹⁵ Spies 1998, S. 25.

¹⁶¹⁶ Spies 1998, S. 27.

¹⁶¹⁷ Spies 1998, S. 54.

¹⁶¹⁸ Weitere Beispiele sind: Max Ernst, Loplop présenté, 1931, Collage und Bleistift auf Papier, Motiv farbig besprüht, 64,5 x 50 cm, Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1764, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. (Abgebildet in: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1764, S. 103.); Max Ernst, Loplop présenté, 1931, Collage, Bleistift und Gouache auf Papier, Wellpappe farbig besprüht, 50 x 64,5 cm, Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1788, Privatsammlung Paris. (Abgebildet in: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1788, S. 115.)

Bild scheinen proportional übergroße Handformen mit vier Fingern in der Luft zu gestikulieren. Doch die Körperkonstruktion aus geometrischen und organischen Formen bleibt aufgrund der starken Abstraktion schwer erkennbar. Diese Undurchsichtigkeit wird gesteigert durch die Abbildung im Rumpf der Figur (dem querliegenden Kasten): Dort lässt eine sargähnliche Konstruktion den Blick eines ausgegrenzten Betrachters auf organische Formen zu, die als Körperteile identifiziert werden könnten. Eine Schulter oder ein Knie links, ein Arm in der Mitte, die Hälfte eines Oberkörpers mit ausgestrecktem Arm rechts können erahnt werden. Der Blick auf den ganzen Körper wird systematisch verhindert – dem Betrachter wird der Zugang verwehrt.

Nicht zuletzt die Dreiteilung des Kastens sowie die Ausgestaltung der sargähnlichen Konstruktion erinnern an die Gestaltung von Triptychen. Sowohl diese Assoziation als auch die Unmöglichkeit der Erkennbarkeit werfen Rätsel auf. Der Titel „Loplop présente Loplop“ provoziert einen zusätzlichen Drang, das Unmögliche zu entschlüsseln, denn trotz der im Titel angekündigten Präsentation von Loplop bleibt die Figur unerkennbar. Einzelne Bildkomponenten – die Ausschmückung des Sargs, die Aufbewahrung der Körperteile in einem Behältnis nach Art eines Reliquiars und die zentrale Anordnung des quergelegten Kastens – zeigen an, dass es sich um eine bedeutsame Figur handeln muss, die dem Betrachter hier verborgen bleibt.

Die Rätselhaftigkeit ist auch in der Figur der Anna Blume in Schwitters' „Merz“-Welt enthalten. Nicht nur die Herkunft der Anna Blume in der „Merz“-Prosa wirkt auf den Rezipienten rätselhaft, sondern auch das in „An Anna Blume“ gestellte Rätsel: „Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel./2. Anna Blume ist rot./3. Welche Farbe hat der Vogel?“¹⁶¹⁹ Die Rätselhaftigkeit um Anna Blume bleibt bestehen, denn die Aussagen im Gedicht erweisen sich als unzuverlässig: Heißt es eine Zeile zuvor noch „Rote Blume, rote Anna Blume“, so wird dieser Aussage einige Zeilen später bereits widersprochen, indem Anna Blume als „du liebes grünes Tier“ angesprochen wird.¹⁶²⁰ Wieviel Glauben kann daher der Aussage „Rot ist das Girren deines grünen Vogels“¹⁶²¹ im Gedicht geschenkt werden? – Das Rätsel aus „An Anna Blume“ wird nicht aufgelöst. So bleibt der Rezipient in Schwitters' Werk – ähnlich wie in Ernsts Werk – als Unwissender zurück. Doch Anna Blume wird ebenso zu einer entscheidenden Figur in Schwitters' Werk wie Loplop in Ernsts Werk, sodass es dem Rezipienten umso wichtiger erscheinen muss, die Rätsel um diese Kunstfiguren zu lösen. Das Machtgefälle, das auf diese Weise zwischen Künstler und Rezipient entsteht, wird von Schwitters in einem Text betont, der seinen Kritikern gewidmet war: „Seit der Zeit erfreut mich der B. Bkukurier ungefähr jeden Tag 3–4 mal mit kleinen Artikelchen und interessiert sich scheinbar wirklich für die Farbe von Anna Blumes Vogel. [...] Ich verrate aber Anna Blumes

¹⁶¹⁹ Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5.

¹⁶²⁰ Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5.

¹⁶²¹ Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919, S. 5.

Vogelfarbe nicht eher, als bis mir der Berliner Börsenkuku verrät, inwiefern seine Artikelchen ernst zu nehmen sind.“¹⁶²² Neben einer gewissen Freude, die Schwitters und Ernst vermutlich daran empfanden, ihr Publikum aus der Reserve zu locken, indem sie ihnen Informationen vorenthielten, ist der Aspekt der Neugier bedeutsam. Es ist denkbar, dass Schwitters und Ernst die Rätselhaftigkeit um Kunstfiguren aus ihrem Œuvre mit dem Gedanken daran schürten, dass dies die Neugier an ihrem Gesamtwerk und zugleich den Wert ihrer Werke steigern würde.

4.5.4 Mythenbildung II: „Selbstfindung“, „Offenheit“, „Befreiung“

Diese Überlegung führt zu einem Aspekt in den Werken von Schwitters und Ernst, der zwei Interpretationsebenen vereint: Autobiografische Schriften sowie die Identitätsbildung der Künstler können einerseits für den Zugang zum Werk verwendet werden, andererseits müssen sie als Teile des künstlerischen Werkes selbst verstanden werden. Durch die zweite Ebene – das künstlerische Werk – kann der wissenschaftliche Anspruch an die erstgenannte Interpretationsebene – die Quellen als Zugang – angegriffen werden. Autobiografien und Identitätsbildungen in Schwitters' und Ernsts Werken sind als Teil der „Mythenbildung“ um ihr Werk zu begreifen.

Fünf Aspekte der autobiografischen Texte und der identitätsbildenden Prozesse bei Schwitters und Ernst sollen hier erörtert werden:

1. die „Selbstfindung“
2. die „Offenheit“ der künstlerischen Wege
3. die „Befreiung“
4. die Identifikation mit dem Künstlergenie in der Moderne
5. die Bedeutung der Natur als entscheidender Faktor für die Hinwendung zur Kunst.

„Selbstfindung“, „Offenheit“ und „Befreiung“ werden dabei in Anführungsstriche gesetzt, da es sich um Begriffe handelt, die im allgemeinen Sprachgebrauch beinahe inflationär verwendet werden. Dadurch besitzen sie kaum eine definitorische Begrenzung und sind für den wissenschaftlichen Bereich problematisch. An dieser Stelle werden diese Begriffe gerade deshalb verwendet, um die Gefahr „schwammiger“ Begriffe bei der Interpretation moderner Kunst zu reflektieren.

Als „Selbstfindung“ soll hier eine Kombination der philosophischen Begriffe „Selbstbesinnung“ und „Selbsterkenntnis“ bezeichnet werden. Der Begriff der „Selbstbesinnung“ wurde unter anderem in der „Erkenntnistheorie und -psychologie sowie in der Logik, [...] in der Anthropologie, Ethik und Lebensphilosophie“ des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts geprägt.¹⁶²³ Einerseits beinhaltet die „Selbstbesinnung“ eine Reflexion zur „Erkenntnisgewinnung“; andererseits ist sie

¹⁶²² Schwitters, Berliner Börsenkukukunst, 1920, S. 51.

¹⁶²³ Kühne-Bertram, Gudrun: Selbstbesinnung, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 466.

eine „der lebensweltlichen Orientierung dienende Bewußtmachung der eigenen Lebenssituation und Besinnung des Menschen auf sich selbst in seinen verschiedenen Bezügen, Lebensbereichen und Wertsystemen“.¹⁶²⁴ Hier ist die Beziehung zur Gattung der Autobiografie wichtig, in der die „Selbstbesinnung“ durch Reflexion „ein wichtiges Motiv“ bildet.¹⁶²⁵ Zudem ist die „Selbsterkenntnis“ ausschlaggebend, die häufig als „Voraussetzung der Selbstverwirklichung“ verstanden wird.¹⁶²⁶ Es handelt sich dabei um „die Erkenntnis des [...] Selbst in seiner Eigenart“.¹⁶²⁷ Der Begriff meint „alltagssprachlich die Erkenntnis der eigenen Fähigkeiten, Einstellungen, Motivationen und – nicht zuletzt – Grenzen der je individuellen Persönlichkeit“.¹⁶²⁸ Von der Antike über die „christliche Philosophie“ und den „Idealismus“ bis hin zu Nietzsche entwickelte sich die Vorstellung von der „Selbsterkenntnis“.¹⁶²⁹ Seit Nietzsche wurde „die S. als erkenntnistheoretisches Grundprinzip problematisch.“¹⁶³⁰ Zuvor wies Goethe auf die Problematik der „Selbsterkenntnis“ hin.¹⁶³¹ Der „Gewißheitsstatus“ der „Selbsterkenntnis“ bleibt bis heute fraglich.¹⁶³² In dieser Arbeit soll der Begriff „Selbstfindung“ als Prozess aufgefasst werden, der zu einem Status der „Selbsterkenntnis“ sowie „Selbstbesinnung“ führt, wobei die Fragilität des „Selbsterkenntnis“-Konzeptes stets mitgemeint ist.

Max Ernst konstatierte: „Ein Maler mag wissen, was er nicht will. Doch wehe, wenn er wissen will, was er will. Ein Maler ist verloren, wenn er sich findet. Dass es ihm geglückt ist, sich nicht zu finden, betrachtet Max Ernst als sein einziges Verdienst.“¹⁶³³ Dass eine „Selbstfindung“ für Ernst kein „Anliegen“ war, beschreibt auch Gaethgens.¹⁶³⁴ Die vielzitierte Aussage von Ernst markiert einen

¹⁶²⁴ Kühne-Bertram, Gudrun: Selbstbesinnung, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 466.

¹⁶²⁵ Kühne-Bertram, Gudrun: Selbstbesinnung, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 466.

¹⁶²⁶ Sachs-Hombach, Klaus: Selbsterkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 469–470, hier: S. 469.

¹⁶²⁷ Selbsterkenntnis, in: Philosophisches Wörterbuch 201978, S. 611.

¹⁶²⁸ Sachs-Hombach, Klaus: Selbsterkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 469–470, hier: S. 469.

¹⁶²⁹ Sachs-Hombach, Klaus: Selbsterkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 469–470, hier: S. 469.

¹⁶³⁰ Sachs-Hombach, Klaus: Selbsterkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 469–470, hier: S. 469.

¹⁶³¹ Selbsterkenntnis, in: Philosophisches Wörterbuch 201978, S. 611. „Hierbei bekenn ich, daß mir von jeher die große und so bedeutend klingende Aufgabe: „Erkenne dich selbst!“ immer verdächtig vorkam, als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichbare Forderung verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer innern falschen Beschaulichkeit verleiten wollten. Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, [...]. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf.“ (Von Goethe 1823, S. 1372.)

¹⁶³² Sachs-Hombach, Klaus: Selbsterkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 469–470, hier: S. 470.

¹⁶³³ Max Ernst in: Schamoni, Peter: „Max Ernst läßt grüßen“. Peter Schamoni begegnet Max Ernst, Münster 2009, S. 7, zitiert nach: Pech 2013, S. 11.)

¹⁶³⁴ „Nicht die Suche nach einem oder gar seinem Stil, nicht die Lösung von Formproblemen und auch nicht die Vermittlung von verschlüsselten Inhalten im Kunstwerk war Ernsts Anliegen.“ (Gaethgens 1979, S. 43.)

fundamentalen Unterschied gegenüber Schwitters, denn Schwitters' „Selbstfindung“ scheint – darauf deuten die Quellen – in dem Moment eine neue Stufe erreicht zu haben, in dem er „Merz“ als Kunst-Kosmos für sich erfand. In Schwitters' Œuvre verläuft seine persönliche „Selbstfindungsphase“ parallel zur Findungsphase von „Merz“. So schrieb er: „Ich bitte den Leser, mir hier nicht böse zu sein, daß ich von mir selbst viel schreibe, aber die Entwicklung des Gedankens Merz hängt ganz eng zusammen mit meiner persönlichen Entwicklung, ist von ihr untrennbar.“¹⁶³⁵ In einem Brief an Christof Spengemann, den Schwitters in seinen letzten Lebensjahren verfasste, wurde sogar seine Krankheit zu „Merz“: „Das Herz-Asthma hat sich in ein Merz-Asthma verwandelt, und als Resultat ist ein sehr schlechtes Herz zurückgeblieben.“¹⁶³⁶ Schwitters' „Selbstfindung“ in „Merz“ wurde von ihm demnach nicht nur auf eine künstlerische, sondern auch auf eine physische Ebene bezogen. Richter schreibt über das Ziel von „Merz“ als Gesamtkunstwerk: „In Wirklichkeit war ER das Gesamtkunstwerk: Kurt Schwitters.“¹⁶³⁷ Es ist zu betonen, dass dies stets als zu hinterfragende Selbstdarstellung von Schwitters' zu verstehen ist. Die Selbstidentifikation von Schwitters mit „Merz“ sowie die Problematik der Untrennbarkeit der Person Kurt Schwitters von „Merz“ legt Katrin Fischer dar.¹⁶³⁸

Diese Parallele in der Entwicklung von „Merz“ und Kurt Schwitters als Person lässt sich am Grad der „Offenheit“ von „Merz“ vielfach erkennen. Die Vorstellung einer „Offenheit“ gegenüber unterschiedlichen Kunstrichtungen hängt mit der Vorstellung einer „Entgrenzung“ der Kunst zusammen, die vornehmlich gattungsübergreifenden Kunstformen zugesprochen wird. Seit den 1960er Jahren etablierte sich die „Entgrenzung“ der Kunst als kunsttheoretisches Konzept.¹⁶³⁹ Laut dieser Theorie begann die „Entgrenzung“ bereits in der Moderne.¹⁶⁴⁰ Es kann festgehalten werden, dass das „Merzgesamtkunstwerk“ im Sinne der Theorie von der „Entgrenzung“ der Kunst gedeutet werden kann, diese Theorie aber zu hinterfragen ist.

Die Vorstellung einer Auflösung von Grenzen ermöglicht erst die der „Offenheit“ einer Kunstrichtung. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der „Offenheit“ im Anschluss an die Forschungsliteratur verwendet, in der „Merz“ mit „Offenheit“ charakterisiert wird (siehe Kapitel 1).¹⁶⁴¹ Dies kann hier nicht ganz bestätigt werden, da „Merz“ durch eine sich wiederholende Motivik sowie formale Eigenarten gekennzeichnet ist, die oben anhand verschiedener Beispiele dargelegt wurden (siehe Kapitel 3). Zu Beginn des Entstehungsprozesses von „Merz“ ist der Kunstform allerdings noch ein gewisser Grad der „Offenheit“ zuzusprechen – vor allem aus der Sicht von Kurt Schwitters selbst. Der Begriff der „Offenheit“ bezieht sich

¹⁶³⁵ Schwitters, Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926, S. 248.

¹⁶³⁶ Kurt Schwitters an Christof Spengemann, 4 Millans Park, Ambleside, Westmoreland, England, 25. 6. 47, in: Briefe 1974, S. 279.

¹⁶³⁷ Richter 1964, S. 155f.

¹⁶³⁸ Fischer 2001, S. 201.

¹⁶³⁹ Rebentisch 2013, S. 94.

¹⁶⁴⁰ Rebentisch 2013, S. 94.

¹⁶⁴¹ Lach 1971, S. 25. Vgl. auch: Büchner ²1987, S. 14.

dabei auf die Tatsache, dass Schwitters zum Zeitpunkt der Erfindung von „Merz“ seine eigene Kunstrichtung noch ausdifferenzieren musste. Nicht die „Entgrenzung“ der Kunst bezüglich gattungsübergreifender Konzepte, sondern der Zeitpunkt der Entstehung von „Merz“ ist hier angesprochen, an dem die Ausgestaltung von „Merz“ – zumindest teilweise¹⁶⁴² – noch „offen“ war. Dabei ist zu bemerken, dass auch dies eine Annahme ist, die in Bezug auf Zeit und Ort unsicher bleibt. Die Frage nach der „Offenheit“ von „Merz“ ist letztlich nicht zu beantworten, denn sie mündet im Hinblick auf Kurt Schwitters als Person in die Frage nach dem „freien Willen“, die einen zentralen Punkt philosophischer und religiöser Auseinandersetzungen bildet.¹⁶⁴³

Dennoch gilt wie eben beschrieben: Ab 1919 differenzierte Schwitters seine Kunstform „Merz“ aus – er bestimmte, in welche Richtung sich „Merz“ entwickeln würde. Somit kann – unter Vorbehalt – davon ausgegangen werden, dass Schwitters zu diesem Zeitpunkt einen gewissen Grad an „Offenheit“ gegenüber seinem Werk empfand. In einer Art „Selbstbestimmung“¹⁶⁴⁴ – so könnte der Status benannt werden, den Schwitters 1919 mit der Erfindung von „Merz“ erreichte – ermöglichte ihm diese „Offenheit“ eine Fortführung der künstlerischen „Selbstfindung“.

Der Unterschied bei den Findungsphasen vor der Erfindung von „Merz“ und danach kann wie folgt beschrieben werden: Nach der Erfindung von „Merz“ war Schwitters nicht mehr auf der Suche nach seiner künstlerischen Identität, sondern er hatte mit „Merz“ eine Art „Zufluchtsstätte“ erfunden, von der aus er sich weiter entwickeln konnte. Die „Zufluchtsstätte“ erscheint zunächst ähnlich wie der Status, vor dem Max Ernst – wie oben zitiert – warnte. In der Betrachtung der Werke vor und nach der Erfindung von „Merz“ kann auf den ersten Blick der Eindruck entstehen, als sei Schwitters mit „Merz“ am Ziel einer „Selbstfindung“ angelangt. Allerdings sind die Weiterentwicklung von „Merz“ bis zur Emigration und danach sowie naturalistischere Werkgruppen in seinem Spätwerk zu berücksichtigen, die zeigen, dass Schwitters auch nach 1919 seine Gestaltungsmöglichkeiten erweiterte oder Tendenzen aus dem Frühwerk vor 1919 beibehielt (siehe Kapitel 5). Insbesondere die „i-Kunst“, die Schwitters ab 1920¹⁶⁴⁵ prägte, ist – wie er selbst schreibt –

¹⁶⁴² Schwitters folgt auch in dieser Zeit bereits formalen und inhaltlichen Prägungen und Einflüssen.

¹⁶⁴³ „Kommt dem Menschen mit seinen Naturanlagen, seinen Neigungen und Trieben tatsächlich eine solche Freiheit des W.n.s zu?“ (Precht, Peter: Wille, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 574.)

¹⁶⁴⁴ Zur Selbstbestimmung: „[...] (a) In negativer Hinsicht bedeutet S. das Frei-sein und die Unabhängigkeit der Person von natürlichen, gesellschaftlichen und politischen Einschränkungen bzw. Determinationen, (b) in positiver die Möglichkeit, daß der Einzelne oder die Gesellschaft ihrem Handeln einen frei gewählten Inhalt geben können.“ (Precht, Peter: Selbstbestimmung, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 466f.)

¹⁶⁴⁵ Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 470. Für seine sogenannte ‚i-Zeichnungen‘ verwertete er häufig Fehldrucke, welche er in hannoverschen Druckereien sammelte und anschließend lediglich zurechtschnitt. Rund 50 solcher Werke lassen sich in seinem Œuvre nachweisen [...].“ (Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 470.)

als „Spezialform“¹⁶⁴⁶ und „Konsequenz von Merz in Bezug auf intensives Erfassen der Kunstform“¹⁶⁴⁷ zu erwähnen. Die künstlerische „Selbstfindung“ geschieht bei Schwitters zunächst – zumindest begrifflich – mit „Merz“ und wird im Folgenden (beispielsweise mit Entwicklung der „i-Kunst“) weitergeführt.

In Ernsts Werk kann der Hang zum Experiment im technischen Bereich als „Offenheit“ ausgelegt werden. Dabei ist zu bedenken, dass Ernsts experimentelle Phase, in der er technisch vielseitig tätig ist, dennoch unter dem Vorzeichen der Collage steht – so bleibt auch in Ernsts Werk die Frage nach dem Grad der „Offenheit“ offen, denn das Collage-Prinzip war die treibende Inspirationsquelle der weiteren technischen Experimente.

Der Vorstellung vom Weg der künstlerischen „Selbstfindung“ in Ernsts und Schwitters' Werken ist grundsätzlich verbunden mit einem Aspekt der „Befreiung“. Beiden Werken wird dies in der Forschungsliteratur zugesprochen. Oben wurde der „Befreiungs“-Aspekt in Schwitters' Werk im Zusammenhang mit dem Begriff des „Politischen“ erörtert (siehe Kapitel 4.4.1).

Der Begriff der „Befreiung“ meint in der vorliegenden Studie den Prozess, der zur „Freiheit“ führt. Zunächst ist dabei „in negativer Bestimmung das Freisein von äußeren Zwängen“ sowie „in einer positiven Bestimmung [...] die Möglichkeit der Selbstbestimmung“ gemeint.¹⁶⁴⁸ In der Philosophie wurde der Freiheitsbegriff vielfach diskutiert.¹⁶⁴⁹ Oben wurde die grundlegende Frage nach dem „freien Willen“ erwähnt, der in der Philosophie für den Freiheitsbegriff ausschlaggebend ist. Otto Veit stellt die „Willensfreiheit“ als Bedingung für die Möglichkeit zur „Freiheit“ dar.¹⁶⁵⁰ Zudem wurde auf die Unterscheidung der Begriffe „Befreiung“ und „Freiheit“ durch Hannah Arendt hingewiesen (siehe Kapitel 4.4.1). Arendt verstand den „Freiheitsbegriff“ anders als die bis dahin üblichen Bedeutungszuweisungen, nach denen „Freiheit“ Willensfreiheit, Eigenständigkeit und „Unabhängigkeit“ des Einzelnen meinte.¹⁶⁵¹ Laut Arendt ist die „Freiheit“ mit dem „Politischen“ verbunden: Frei zu sein, bedeute die Fähigkeit zum Handeln im Miteinander.¹⁶⁵²

¹⁶⁴⁶ Schwitters, i (Ein Manifest), 1922, S. 80.

¹⁶⁴⁷ Schwitters, i (Ein Manifest), 1922, S. 80.

¹⁶⁴⁸ Prechtel, Peter: Freiheit, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 169–170, hier: S. 169.

¹⁶⁴⁹ Hume und Kant unterschieden beispielsweise zwischen „Willens- und Handlungsfreiheit“: „Der Kernpunkt ihres Gegensatzes ist durch die Frage begründet, in welchem Sinne der Mensch frei ist von Determination und Fremdbestimmung.“ (Prechtel, Peter: Freiheit, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 169–170, hier: S. 169.) „Rousseau setzt die Willensfreiheit als anthropologische Grundbestimmung des Menschen an, in der sich die Geistnatur der Seele zeige.“ (Prechtel, Peter: Freiheit, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 169–170, hier: S. 170.)

¹⁶⁵⁰ Freiheit, in: Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978, S. 196–198, hier: S. 197.

¹⁶⁵¹ Zerilli, Linda M. G.: Freiheit, in: Arendt-Handbuch 2011, S. 278–279, hier: S. 278.

¹⁶⁵² Zerilli, Linda M. G.: Freiheit, in: Arendt-Handbuch 2011, S. 278–279, hier: S. 278f. „Im Gegensatz zu der abendländischen philosophischen Tradition und dem Christentum, die beide die Betonung auf das innerliche Erlebnis des Wollens legten, lehnt Arendt die Idee einer inneren Freiheit stark ab. Freiheit ist ein politisches Phänomen, das einen öffentlichen Raum benötigt, um sich zu entfalten. Freiheit heißt grundsätzlich, sich auf die anderen zu verlassen und sie in Betracht zu ziehen.“ (Zerilli, Linda M. G.: Freiheit, in: Arendt-Handbuch 2011, S. 278–279, hier: S. 279.)

Der künstlerischen „Selbstfindung“ von Ernst und Schwitters entspricht dagegen folgender „Freiheitsbegriff“, der in der vorliegenden Arbeit als Ziel der „Befreiung“ gemeint ist: „Die dt. Gläubigkeit und Philosophie stellt von Meister Eckhart an über Leibniz, Kant, Goethe und Schiller, den dt. Idealismus bis zu Schopenhauer und Nietzsche die Frage der F. als die eines Postulates der Wesensentsprechung und -entfaltung sittlich-schöpferischer Art.“¹⁶⁵³

Laut Spies war es in Ernsts Werk vor allem der Dadaismus, der „einen beispiellosen Akt der Selbstbefreiung“¹⁶⁵⁴ bedeutete: „Er entdeckte hier die Möglichkeiten einer für ihn positiven Regression hinter direkte künstlerische Prozeduren.“¹⁶⁵⁵ Die Dimension der „Befreiung“ mit einer gewissen Distanz zur Tradition in Max Ernsts Werk sei nicht als „Leugnung jeglicher Tradition“¹⁶⁵⁶ zu verstehen. Statt einer konsequenten Abkehr von künstlerischen Traditionen erweiterte er diese.¹⁶⁵⁷ In der Einleitung wurde das Verständnis der „Befreiung“ durch „Merz“ in der Forschungsliteratur angeführt.¹⁶⁵⁸ Dieser Forschungskonsens setzte sich nicht zuletzt aufgrund einer Äußerung von Schwitters selbst durch, der schreibt: „Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können.“¹⁶⁵⁹ Mit dem Werk von Schwitters wie dem von Ernst wurde der Aspekt der „Befreiung“ durch deren Nähe zum Dadaismus verbunden, da dieser generell als Befreiungsschlag in der Kunst der Moderne aufgefasst wird.¹⁶⁶⁰ „Dada“ verlagerte den „Krieg“, der im verhassten bürgerlichen „Außen“ stattfand, in die Kunstwelt. „Dada“ gegen Expressionismus, „Dada“ gegen „Merz“ (oder Huelsenbeck gegen „Merz“), „Dada“ gegen Bürgertum, „Dada“ gegen Kultur und schließlich „Dada“ gegen „Dada“. „Merz“ hingegen führte keinen „Krieg“, sondern richtete sich gegen Einschränkungen im „Außen“.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Vorstellungen von „Selbstfindung“, „Offenheit“ und „Befreiung“ in der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne stets problematisch sind. Weder lassen sich diese Begriffe definitorisch exakt eingrenzen, noch ist ihre philosophische Grundlage überhaupt lösbar: So wenig wie es möglich ist, „Selbstfindung“ oder „Selbsterkenntnis“ zu belegen, so wenig lassen sich die Fragen nach „Offenheit“ und „Befreiung“ klären, da diese stets in die Debatte um den „freien“ Willen führen, der ebenfalls niemals belegt werden kann. Diese Problematik von Begriffen, die in der Kunstgeschichtsschreibung im Hinblick auf die Moderne verwendet wurden, führt die Frage nach „Selbstfindung“, „Offenheit“

¹⁶⁵³ Freiheit, in: Philosophisches Wörterbuch 201978, S. 196–198, hier: S. 197.

¹⁶⁵⁴ Spies 1988 (2), S. 40f.

¹⁶⁵⁵ Spies 1988 (2), S. 40f.

¹⁶⁵⁶ Hofmann 1970, S. 7.

¹⁶⁵⁷ Hofmann 1970, S. 7.

¹⁶⁵⁸ „Die Menschen durch die Kunst befreien, das hatte Schwitters schon als Motto über sein Frühwerk gesetzt. Ab 1918 wird diese Befreiung als antiautoritäre Geste in Gedichte und in Bildern vorgeführt.“ (Lach 1971, S. 20.)

¹⁶⁵⁹ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 77.

¹⁶⁶⁰ „Kunstsoziologisch gelten die Entdeckungen des Dada als Befreiung von Zwängen aus der bürgerlichen Kultur, als konzeptionelle Demokratisierung.“ (Schleper 2014, S. 20.)

und „Befreiung“ in künstlerischen Werken ad absurdum. Dies gilt auch für Schwitters' und Ernst.

4.5.5 Mythenbildung III: Künstlerkult der Moderne

Der Aspekt der „Befreiung“ steht in Zusammenhang mit dem Künstlerbild der avantgardistischen Moderne. Die Frage nach dem Künstlerkult in den verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte stellt ein eigenes Forschungsgebiet dar. An dieser Stelle soll der Künstlergeniekult in der Moderne skizziert werden. Auf eine Darstellung der Heroisierung von Künstlern in früheren Epochen muss hier verzichtet werden. Es mag der Hinweis genügen, dass solche Tendenzen in der Kunstgeschichte bereits vor der Moderne auftauchten.¹⁶⁶¹

Der Künstlergeniekult der Moderne entwickelte sich maßgeblich im 19. Jahrhundert, als „die sozialen und psycho-physischen Eigenschaften des nonkonformistischen Künstlers“¹⁶⁶² auch in den Wissenschaften behauptet wurden: „Der Künstler wurde zum Objekt ganz verschiedener, ambivalenter Zuschreibungen, die ihn – besonders nach 1900 – auch zum Subjekt erhöhter Erkenntnisweisen über das menschliche Dasein und die Natur avancieren liessen.“¹⁶⁶³ In der Einleitung wurde auf die Charakterisierung der Schwittersschen „Kunst als ‚Heilmittel‘ gegen die Erkrankungen der Zeit“¹⁶⁶⁴ hingewiesen (siehe Kapitel 1). Diese Charakterisierung hängt mit der Etablierung des „kranke[n] Künstler[s] als Objekt der Psychiatrie“¹⁶⁶⁵ zusammen. Die Pathologisierung der Psyche von Künstlern ist wiederum verbunden mit „Selbstdarstellungen avantgardistischer Künstler“, die „entweder als authentische Einsichten“ oder „als Rollen, als verschiedene Identitäten oder Bewusstseinszustände“ angenommen wurden.¹⁶⁶⁶ Schwitters kann als Beispiel dieses Wechselspiels betrachtet werden. Viele andere Künstler spiegelten die Projektionen der „zeitgenössischen Kunstkritik“ wider, indem sie sich selbst als psychisch auffälliger Künstler darstellten¹⁶⁶⁷ – ein Verhalten, das auch bei Schwitters begegnet: In seiner Antwort auf eine Kritik, in der er offenbar als psychisch krank kategorisiert worden war, stimmte er der Pathologisierung auf ironische Weise zu: „Ihr Mitleid rührt mich, und ich freue mich an dem Anteil, den Sie an mir Unglücklichem nehmen. Ihre Idee, eine Sammlung zur Heilung meiner ‚Nerven‘ zu veranstalten, finde ich

¹⁶⁶¹ Es kann auf die Publikation „Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten“ verwiesen werden. (Helm, Hubert, Posselt-Kuhli, Schreurs-Morét [Hg.] 2015.) Dort werden die Heroisierungen von Künstlern wie Andrea Mantegna (Thielemann 2015), Raffael (Henning 2015) und Michelangelo (Hubert 2015) ebenso thematisiert, wie die Auswirkungen der Kunstgeschichtsschreibung von Vasari (Feser 2015).

¹⁶⁶² Gockel 2004, S. 78.

¹⁶⁶³ Gockel 2004, S. 78.

¹⁶⁶⁴ Lach 1971, S. 12.

¹⁶⁶⁵ Gockel 2004, S. 78.

¹⁶⁶⁶ Gockel 2004, S. 78.

¹⁶⁶⁷ Gockel 2004, S. 79.

famos, daß Ich (Verzeihung.) ich selbst mich entschlossen habe, die Verwaltung des gesammelten Geldes zu übernehmen.“¹⁶⁶⁸

Äußerungen von Schwitters und Ernst erinnern an die Außenseiterfiguren beispielsweise im Expressionismus (siehe Kapitel 4.5.1). Insbesondere der Expressionismus ist mit dem Bild des kranken Künstlers verbunden. Es handelt sich um „die nach wie vor für die Öffentlichkeit anziehende Formel „Expressionismus und Wahnsinn“, gewissermaßen als Unterkategorie von „Kunst und Krankheit“.¹⁶⁶⁹ Solche Zuschreibungen – Einsamkeit, Krankheit, Melancholie, Außenseitertum – finden sich in Darstellungen und Selbstdarstellungen von Künstlergenies allgemein in der Moderne. Van Gogh, der ein Vorbild für Ernst war¹⁶⁷⁰ (siehe Kapitel 4.5.1), ist in diesem Zusammenhang zu nennen, da sein Werk insbesondere für die Expressionisten prägend war.¹⁶⁷¹ Dabei war nicht nur das künstlerische Schaffen Van Goghs entscheidend, sondern auch „die dramatische Geschichte seines Lebens“.¹⁶⁷² Expressionistische Künstler begannen bereits kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert, sich mit Van Gogh künstlerisch wie persönlich zu identifizieren.¹⁶⁷³ Das auf den Künstler projizierte „Außenseitertum“ entwickelte sich bereits seit der italienischen Renaissance.¹⁶⁷⁴ Die Vorstellung vom künstlerisch-pathologischen Ausbruch aus den Strukturen der Gesellschaft führt zurück zur Diskussion über die „Bürgerlichkeit“ (siehe Kapitel 2), wobei die radikale Abwendung der Künstler vom „Bürgertum“ ab dem 19. Jahrhundert einsetzte.¹⁶⁷⁵ Zur Vorstellung vom Persönlichkeitsbild des Künstlers entwickelte sich demnach die Pathologisierung des Künstlers. Diese gipfelte in der durch Pathologisierung legitimierten Diffamierung als „Entartung“ im Nationalsozialismus, war allerdings bereits historisch vorgeprägt seit der Kunstkritik des 16. Jahrhunderts.¹⁶⁷⁶

¹⁶⁶⁸ Kurt Schwitters an B. Guttman, Hannover, Waldhausenstr. 5II, 31.12.1919 [Poststempel], in: Briefe 1974, S. 22.

¹⁶⁶⁹ Gockel 2004, S. 80. Gockel fügt hinzu: „Nun soll mit den oben angedeuteten Beziehungen zwischen wissenschaftlichem und kunstgeschichtlichem Wissen nicht gesagt werden, dass kunsthistorische Interpretationen auf wissenschaftlichen Modellen von Künstlern beruhen. [...] Allein, die Konvergenz der Attribute und Strukturen der Künstlerpersönlichkeit in beiden Bereichen legt nahe, dass gerade die Deutung von Selbstdarstellungen moderner Künstler einer psychologisierenden und psychopathologisierenden Tendenz unterliegt. Und diese wurde von Künstlern nicht zuletzt selbst gefördert [...]“ (Gockel 2004, S. 80.)

¹⁶⁷⁰ Radlović 2014, S. 28. „Der junge Max Ernst adaptiert sowohl Stil wie Themen des Niederländers.“

¹⁶⁷¹ Lloyd 2007, S. 11.

¹⁶⁷² „[...] the dramatic story of his life.“ (Übersetzt von A. L. v. C., Lloyd 2007, S. 11.) Van Goghs Image wurde, wie Stefan Koldehoff feststellte, zu einem Teil von Julius Meier-Graefe geprägt. (Lloyd 2007, S. 11.)

¹⁶⁷³ „The artists and writers of the Expressionist generation soon began to identify with Van Gogh, the man.“ (Lloyd 2007, S. 12.)

¹⁶⁷⁴ Krieger 2007, S. 47.

¹⁶⁷⁵ Krieger 2007, S. 47. Dazu: „Erst im 19. Jahrhundert wird aber die Antibürgerlichkeit zum Markenzeichen des Künstlers.“ (Krieger 2007, S. 47.)

¹⁶⁷⁶ Bredekamp 2004, S. 5.

Schwitters pathologisiert sich in autobiografischen Schriften selbst, indem er der Diagnose von Epilepsie Vorschub leistet: „So lernte ich gleich die Bosheit der Welt am eigenen Leibe fühlen; Grundzug meines Wesens Melancholie. [...] Vor Aufregung bekam ich einen Veitstanz. Zwei Jahre krank, völlig arbeitsunfähig. Durch die Krankheit wechselten meine Interessen. Ich bemerkte meine Liebe zur Kunst.“¹⁶⁷⁷ In der Wortwahl „Veitstanz“ ist sowohl die Krankheit der Epilepsie angedeutet, die sein Großvater gehabt haben soll, als auch eine Nervenerkrankung, die seinen Vater begleitete.¹⁶⁷⁸ Die Bedeutung dieser Krankheit in Schwitters' autobiografischen Aussagen und in der Kunstgeschichte in Bezug auf philosophische Ideen wird an späterer Stelle dargelegt (siehe Kapitel 6.2). Hier ist zunächst zu bemerken, dass Pathologisierungen posthum nicht zulässig sind. Der Beweis, ob ein Künstler krank war, lässt sich nicht mehr erbringen, denn autobiografische Diagnosen sind ebenso kritisch zu hinterfragen wie Diagnosen von Zeitgenossen, deren medizinisches Wissen ein anderes war als das heutige und deren persönliche Beziehungen zum Künstler miteinbezogen werden müssen. Zudem birgt der Versuch die Gefahr in sich, einer „ideologische[n] Zuschreibung“ des Betreffenden als eines „kranken Künstlers“ zu folgen, anstatt den Sachverhalt „historisch“ zu analysieren.¹⁶⁷⁹ Ausführungen über Krankheitsbilder von Schwitters dienen hier deshalb nicht einer Verifizierung des Krankheitsstatus, sondern beziehen sich auf die Selbstdarstellung und Autobiografie, die ein bestimmtes Bild von Schwitters vermitteln.

Im Vergleich mit Schwitters' autobiografischen Texten ist auffällig, dass Max Ernst keine Krankheiten erwähnt. Vielmehr schildert er den oben beschriebenen Tod seines Vogels parallel zur Geburt seiner Schwester als ein „Schockerlebnis“, das ihn nachhaltig prägt und sich in Loplop wiederfinden lässt. Die Imaginationen, die seinen Alltag begleiteten, seien von einer Angst geleitet gewesen, die durch dieses Kindheitserlebnis entstanden sei. So habe Ernst als Kind nach dem Vorfall in den Holzmaserungen gegenüber seinem Bett Körperformen gesehen.¹⁶⁸⁰ Eine diagnostische Pathologisierung fehlt in Ernsts „Loplop“-Erzählung, sodass er selbst sich keine psychische oder physische Erkrankung attestiert. Stattdessen erwähnt Ernst das „Wirrwarr im Hirn des sonst sehr gesunden Jünglings.“¹⁶⁸¹ Diese Aussage impliziert einerseits, dass Ernst insgesamt und grundlegend gesund war; andererseits, dass er nach diesem einen Ausnahmeerlebnis für einen kurzen Zeitraum als krank zu beschreiben gewesen wäre. Die Wortwahl „sonst sehr gesunden“¹⁶⁸² impliziert den Eindruck, dass er in dem beschriebenen Moment nicht – wie „sonst“ – gesund gewesen sei. Die Schilderung der „Loplop“-Erfahrung in Ernsts Autobiografie impliziert andeutungsweise die Offenlegung „anormaler“ psychischer Zustände oder einer mindestens erhöhten Sensibilität. Dies gilt für die Wortwahl:

¹⁶⁷⁷ Schwitters, *Herkunft, Werden und Entfaltung*, 1920/21, S. 83.

¹⁶⁷⁸ Nündel 1981, S. 11.

¹⁶⁷⁹ Gockel 2004, S. 80.

¹⁶⁸⁰ Schleper 2014, S. 18.

¹⁶⁸¹ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 128.

¹⁶⁸² Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 128.

„Wirrwarr“¹⁶⁸³, „Ausdeutungswahn“¹⁶⁸⁴ und „Krise“¹⁶⁸⁵. So ist eine Offenbarung eigener psychischer Erfahrungen in Ernsts autobiografischen Texten vorhanden – wenn er auch auf eine Pathologisierung im Sinne einer Diagnose verzichtet.

Die Andeutung psychischer Besonderheiten lässt sich zudem anhand quellenkritischer Analysen erörtern: Zum einen hängt die implizite psychische Sensibilitätsprojektion mit dem Surrealismus-Bezug in Ernsts Werk zusammen. Zum anderen ist sie mit einer Tendenz der Ernst-Forschung verbunden, die gewissermaßen „in Zusammenarbeit“ mit dem Künstler selbst entstand.

Zum erstgenannten: Ernst erklärte sich 1934 in seinem Text „Was ist Surrealismus“ zum Künstler des Surrealismus.¹⁶⁸⁶ Im Sinne André Bretons folgt Ernst der Annahme von einem „reinen psychischen Automatismus“, der in der Auffassung der Surrealisten der „Vorstellung des Künstlers als des gottgleichen Schöpfers“ entgegensteht.¹⁶⁸⁷ Die Hinwendung der Surrealisten zum psychologisch inspirierten Automatismus, den Breton 1924 im „Surrealistischen Manifest“ als Technik fest-schrieb, beruhte auf den Theorien von Sigmund Freud,¹⁶⁸⁸ der anhand der Traumdeutung sein Konzept der Psychoanalyse entwickelte.¹⁶⁸⁹ Der Bezug zwischen Ernsts Bekenntnis zum Surrealismus und seiner Selbstdarstellung als Künstler, für den das „Loplop“-Erlebnis zur Inspiration von „Imaginationen“ wurde, ist folglich über Ernsts Beziehung zum Surrealismus mit der Psychologie verbunden.

Zum zweitgenannten: Gockel wirft der Kunstgeschichte vor, „dass sie im Hinblick auf die ‚Wissenschaft vom Künstler‘ der Psychoanalyse“ einen „Vorrang eingeräumt“ und sie historisch nicht hinterfragt habe.¹⁶⁹⁰ Die Problematik bestehe darin, „dass wesentliche Behauptungen doch als Zugang zum geheimnisvoll bleibenden Überschuss eines Werkes gelten sollen, das sich erst über die Relation zur Psyche des Künstlers zu erschließen scheint.“¹⁶⁹¹ Die Anwendung der Psychoanalyse oder die Pathologisierung in der Kunstgeschichtsforschung als Erklärungsmodell für die Moderne wurde von Künstlern selbst evoziert und mitgestaltet. Ernsts Werk sowie dessen Aufarbeitung bilden ein Beispiel für diese Praxis: So wirkte Ernst mit Werner Spies sowie durch seine Kooperation mit Peter Schamoni¹⁶⁹² aktiv an der wissenschaftlichen Rezeption seines Werkes mit. Unter diesem Aspekt sind auch die autobiografischen Texte zu verstehen, die parallel zur Aufarbeitung des Werkes

¹⁶⁸³ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 128.

¹⁶⁸⁴ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 128.

¹⁶⁸⁵ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 128.

¹⁶⁸⁶ Gaethgens 1979, S. 44.

¹⁶⁸⁷ Gaethgens 1979, S. 44.

¹⁶⁸⁸ Nagel 2007, S. 25.

¹⁶⁸⁹ Nagel 2007, S. 9.

¹⁶⁹⁰ Gockel 2004, S. 82.

¹⁶⁹¹ Gockel 2004, S. 81. Gockel stellt insbesondere den Ansatz von Klaus Herding (Herding 1998) in Frage, der „sich für eine Kunstgeschichte als Emotionsforschung“ ausspreche. (Gockel 2004, S. 84, Fußnote 17.)

¹⁶⁹² Beispielsweise filmte Peter Schamoni Max Ernst und führt persönliche Interviews mit dem Künstler. 1991 wurde der Dokumentarfilm über Max Ernst veröffentlicht. (Schamoni 1991.)

durch Werner Spies entstanden und die Spies teilweise selbst zusammenstellte.¹⁶⁹³ Indem Ernst demnach – streng genommen – in Zusammenarbeit mit Werner Spies ein Bild von sich und seiner Kunst entwarf, ist eine manipulative oder kalkulierte Absicht in den autobiografischen Texten nicht auszuschließen. So wird deutlich, dass eine bestimmte Absicht in der „Loplop“-Erzählung mindestens vorstellbar ist. Die Charakterisierung von Ernst als einen durch das „Lolop“-Erlebnis besonders sensiblen Menschen entspricht dabei zwar nicht einer diagnostischen Pathologisierung, eröffnet jedoch den Bedeutungshorizont vom Zusammenhang zwischen Ernsts Kunst und seiner psychischen Konstitution. Die psychische Konstitution, die in Ernsts „Loplop“-Erzählung als Auslöser von Imaginationen dargestellt wird, beruht wiederum auf Freuds Theorien zum Unbewussten, die für die surrealistische Bildtechniken ausschlaggebend wurden¹⁶⁹⁴.

An dieser Stelle ist ein Widerspruch in Ernsts autobiografischen Texten zu bemerken. Einerseits bringt er die genannten Aspekte des „Künstlergenies“ ein; andererseits folgt er den gegenläufigen Bestrebungen der Surrealisten: Sie wollten den Künstlergeniekult abschaffen.¹⁶⁹⁵ Max Ernst forderte dies, da alle Menschen über innere Bilder verfügen würden, die an die Oberfläche gebracht werden müssten.¹⁶⁹⁶ Mit dieser Forderung entsprach Ernsts Auffassung vom Künstler der Vorstellung vom „Anti-Künstler“, die sich im 20. Jahrhundert entwickelte.¹⁶⁹⁷ Letztendlich handelt es sich demnach doch wieder um ein Narrativ der Künstlerheroisierung, bei dem nun die bisherigen Vorstellungen umgekehrt werden sollten.

Neben der Vorstellung von der „Selbstfindung“ sowie dem Narrativ vom kranken Künstler ist auch die Vorstellung vom „Künstler als Heilsbringer“¹⁶⁹⁸ mit dem Geniekult verbunden.¹⁶⁹⁹ Dies trifft auch auf Lachs Einordnung von Schwitters' Kunstverständnis als „Heilmittel' gegen die Erkrankungen der Zeit“¹⁷⁰⁰ zu. Um das Künstlergenie als „Heilsbringer“ erscheinen zu lassen, musste die Kunst aus den Zwängen befreit werden.¹⁷⁰¹ So schließt sich der Bogen zum Aspekt der „Befreiung“.

Die kindliche Hinwendung zur Imagination, die Ernst später bewusst zur Entwicklung von Bildideen anwandte,¹⁷⁰² kann als eine Art „Zufluchtsstätte“ begriffen werden – ähnlich wie sie oben in Schwitters' „Merz“-Werk beschrieben wurde. Die

¹⁶⁹³ Spies 1979 (2), S. 122.

¹⁶⁹⁴ Nagel 2007, S. 9.

¹⁶⁹⁵ Hofmann 1970, S. 7.

¹⁶⁹⁶ Hofmann 1970, S. 7.

¹⁶⁹⁷ Krieger 2007, S. 149.

¹⁶⁹⁸ Krieger 2007, S. 57.

¹⁶⁹⁹ Krieger 2007, S. 57. Krieger stellt dar, dass die Darstellung des Künstlers als „heroische[...] und isolierte[...] Idealfigur“ die Vorstellung von der „Heilung“ durch den Künstler ermöglichte. (Krieger 2007, S. 57.)

¹⁷⁰⁰ Lach 1971, S. 12.

¹⁷⁰¹ Krieger 2007, S. 57. Krieger meint hier die „Lösung aus zünftigen, kirchlichen und höfischen Bindungen“. (Krieger 2007, S. 57.)

¹⁷⁰² Schleper 2014, S. 18.

beschriebene Herangehensweise erinnert an einen künstlerischen Rausch oder einen Zustand, der mit heutigen Begriffen als „Workflow-Moment“ umschrieben werden könnte. Ein solcher Zustand kann in Schwitters’ „Merz“-Verfahren vermutet werden: Im Sammeln als Handlung, die im „Unterwegssein“ stattfindet, im „Vermerzen“ der gefundenen Materialien, im Schneiden und Reißen, im Kleben und Nageln, im Sortieren und Anordnen ist ein Zustand denkbar, der als „Flow“-Moment zu umschreiben ist (zur „Merz“-Verfahrensweise siehe Kapitel 3.1.4).

Ernst beschreibt in seiner Autobiografie ein weiteres Erlebnis der Kindheit, das ihn persönlich wie künstlerisch prägte. Dieses Erlebnis habe sich zwischen 1892 und 1896 ereignet¹⁷⁰³ und ist durch eine Art „mystifizierende“ Überschrift gekennzeichnet:

„Das Geheimnis der Telegraphendrähte. [...] Ihr Geheimnis zu ergründen, entschlüpft er eines Nachmittags dem Elternhaus. [...] Der Strolch erregt das Wohlgefallen der Kevelaer-Pilger, [...]. ‚Et Kriskink!‘ flüstern sie voll Ehrfurcht. Der Knabe glaubt’s, [...]. Geschnappt und heimgebracht. Zornschnaubender Papa. ‚Ich bin das Christkind.‘ Besänftigung, Versöhnung. Vater Philipp malt sodann den Sohn als Jesusknaben [...].“¹⁷⁰⁴

Max Ernst empfand die Situation als „Gewissensbiß“¹⁷⁰⁵ und fragte sich: „Grenzt das nicht an Gotteslästerung, [...]? Auf alle Fälle: Überhebung.“¹⁷⁰⁶ Die „Überhebung“¹⁷⁰⁷ (Ernst als Jesuskind) entspricht nicht dem Selbstbild, sondern wird von ihm vielmehr als Last empfunden. In der Erzählung „Das Geheimnis der Telegraphendrähte“ vereinen sich mehrere Aspekte der Persönlichkeitsbeschreibung: Abenteuerlust, Entdeckerdrang sowie die Glorifizierung von Ernst als Christkind. Schwitters berichtet nicht von einem solchen Entdeckerdrang. Indem Ernst dieses Erlebnis beschreibt, wird impliziert, dass er einen starken Entdeckerdrang besessen habe, der sich bei ihm bereits als Kind zeigte. Dies fügt sich ein in das Bild eines besonders experimentellen Künstlers.

In einem weiteren autobiografischen Text wird die Bedeutung des Waldes für Ernst und sein Werk deutlich. Er beschreibt seine früheste Begegnung mit dem Wald als ambivalentes Erlebnis:

„Gemischte Gefühle, als er zum ersten Mal den Wald betritt, Entzücken und Bedrückung. Und das was die Romantiker ‚Naturgefühl‘ getauft haben. [...], frei zu atmen im offenen Raum, doch gleichzeitig die Beklemmung ringsum

¹⁷⁰³ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 122. Werner Spies trug 1979 alle Überarbeitungen von Ernst in seinen „Biographischen Notizen. Wahrheitsgewebe und Lügengewebe“ seit 1962/63 zusammen. Darunter befinden sich auch Übersetzungen aus Ernsts „Ecritures“ von 1970 und Ernsts Darstellungen der Jahre 1965–75 aus dem Jahr 1975. (Spies 1979 [2], S. 122.)

¹⁷⁰⁴ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 123.

¹⁷⁰⁵ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 123.

¹⁷⁰⁶ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 123.

¹⁷⁰⁷ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 123.

von feindlichen Bäumen eingekerkert zu sein. Draußen und drinnen zugleich, frei und gefangen. Wer soll das Rätsel lösen? [...] er selber, der kleine Max? Wie? Malen? Maler werden?¹⁷⁰⁸

In dieser Beschreibung werden Ernsts angedeutete Persönlichkeitseigenschaften (wie Entdeckerdrang und Abenteuerlust) erneut impliziert und mit dem oben dargelegten Aspekt der „Rätselhaftigkeit“ verbunden (siehe Kapitel 4.5.3). So entsteht der Drang, das „Rätsel“¹⁷⁰⁹ des Waldes zu lösen. Letztlich beschäftigt ihn die Ambivalenz, die sich für Ernst in dem Widerspruch zwischen Freiheit und Unfreiheit, zwischen Außen und Innen ausdrückt. In dieser Faszination für das Widersprüchliche lässt sich eine Verbindung zu Schwitters herstellen (zum Mittel des Widerspruchs in Schwitters' Werk siehe Kapitel 3.1.5).

Zusätzlich stellt Ernst eine Verbindung zum Naturideal der Romantik her. John Russell beschreibt die Bedeutung dieser Ebene, die bei Ernst auf intellektueller Basis stattfindet und mit dem Bild des „Deutschen“ verbunden war.¹⁷¹⁰ Die Vorstellung vom „Deutschen“ und vom Wald ergänzen sich, sodass Ernst in dieser Erzählung absichtsvoll das Bild des mystischen „deutschen“ Waldes aus der Romantik übernahm. Dagegen scheint Schwitters stärker seinen persönlichen Empfindungen zu folgen.¹⁷¹¹ Er schreibt poetisch über die Natur, reflektiert seine Empfindungen jedoch nicht explizit mit Rückgriff auf geistesgeschichtliche Strömungen. In dem autobiografischen Text „Herkunft, Werden und Entfaltung“ berichtet er davon, dass ihn die Wahrnehmung einer „Mondschein-Landschaft“ im Jahr 1906 zum Malen motiviert habe. Dabei ist nicht auszuschließen, dass Schwitters nicht auch vom romantischen Naturideal geprägt war, doch seine Beschreibung und Betonung scheint stärker durch persönliche Empfindungen beeinflusst. Er erwähnt 100 Aquarelle, die dabei entstanden, die aber bisher nicht nachzuweisen sind. Letztlich

¹⁷⁰⁸ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 123.

¹⁷⁰⁹ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 123.

¹⁷¹⁰ „Die mystische Beziehung des Deutschen zu seinem Wald kommt in den Landschaften von Caspar David Friedrich überzeugend zum Ausdruck. Keinen deutschen Maler aber schätzt Max Ernst mehr als Friedrich. Ihm, dem scharfen Analytiker menschlicher Vorstellungen, konnte es nicht verborgen bleiben, daß die Deutschen in ihrem Selbstbezug zum Wald unbewußt nach jener Höhle strebten, aus der der Mensch in die Welt hinausgetreten war.“ (Russell 1966, S. 12.) An dieser Stelle sei angemerkt, dass Russells Beschreibungen einer „mystische[n] Beziehung des Deutschen zu seinem Wald“ ebenfalls einer nationalen Auffassung über den Charakter „des Deutschen“ entspricht. (Vgl. Russell 1966, S. 12.)

¹⁷¹¹ Zum Unterschied zwischen Ernsts und Schwitters' intellektuellen Bezugnahmen kann eine subjektive Beschreibung von Richter herangezogen werden: „So einzigartig wie Schwitters für Hannover, [...], so einzigartig war Max Ernst für Köln. [...] Herrschte bei Schwitters zweifellos das Intuitive vor, so standen bei Max Ernst Intuition und ein hochentwickelter Intellekt im Gleichgewicht. Hierin unterschied er sich grundsätzlich von Schwitters, der zwar sehr intelligent, aber keineswegs intellektuell war. Die Bildung von Max Ernst, seine philosophischen Kenntnisse, sind durchdrungen von einer scharfen Intelligenz, die nie um Resultate verlegen ist. Wo Schwitters fühlte, denkt Ernst, wo Schwitters wesentlich ungebildet blieb, hat Ernst eine vortreffliche humanistische Bildung.“ (Richter 1964, S. 159.)

scheint diese Begegnung mit der Natur – laut dem autobiografischen Bericht – ausschlaggebend für seine Entscheidung gewesen zu sein, Maler zu werden.¹⁷¹²

Christof Spengemann beschreibt einen Spaziergang als Moment, in dem Schwitters durch die Natur zu Erkenntnis gelangt:

„Er sieht die Logik in der Natur, die Anatomie, die Beziehungen. Äußeres, zufälliges stürzt. Die Landschaft, der Mensch sind nicht mehr selbständige Melodie: nur Töne im großen Akkord der Schöpfung. Der junge Maler taucht in die Tiefen, erhebt sich zu den Sternen, breitet die Arme zu Gott: fühlend die große Linie im Sinn unseres Seins. Und im Erkennen der Kunstseele ahnt er das Absolute.“¹⁷¹³

In diesem Zitat vereinen sich mehrere Aspekte zu einem Kunstverständnis, das stark an den Expressionismus erinnert: die religiös anmutende Beschreibung, die Natur, das kosmische Ganze, die Fragilität des Äußeren und schließlich das Seelische in der Kunst. Die knappe Beschreibung „Äußeres, zufälliges stürzt“¹⁷¹⁴ verweist auf die Frage des Zufalls, die für Schwitters' Werk häufig diskutiert wurde (siehe Kapitel 4.5.8). Spengemann versteht das Kunstverständnis in Schwitters' Bildern als „kosmische Harmonie“¹⁷¹⁵.

Festzuhalten ist, dass sowohl Ernst als auch Schwitters in autobiografischen Texten die Begegnung mit der Natur gewissermaßen als Erweckungserlebnis für die Entscheidung darstellen, ihrer Berufung als Künstler zu folgen. Unterschiedlich fällt dabei die Betonung des Naturideals aus, bei dem die Prägung durch die Romantik variiert.

4.5.6 Erkenntnis

An späterer Stelle soll die Erkenntnis als Inspirationsquelle für Schwitters' „Merz“-Konzept untersucht werden (siehe Kapitel 6). Hier ist zunächst auf Erkenntnisbezüge in Ernsts Werk hinzuweisen. Das „Ausgangsmaterial“ für Ernsts frühe Collagen stammt aus dem Kontext der „Visualisierung von Welt und Erkenntnis“.¹⁷¹⁶ So erinnern die „Präsentationsformen in den Loplop-Collagen [...] an die gemalten Kunst- und Wunderkammern, an die Darstellung von Raritätenkabinetten“.¹⁷¹⁷ Insbesondere die Loplop-Collagen weisen häufig das Prinzip des „Bild[es] im Bild“

¹⁷¹² „1906 sah ich in Isernhagen zum ersten Mal Mondschein-Landschaft und begann zu malen. 100 aquarellierte Mondscheinlandschaften vor der Natur. Mit Stearinkerzenbeleuchtung. Ich entschloß mich Maler zu werden.“ (Schwitters, *Herkunft, Werden und Entfaltung*, 1920/21, S. 83.)

¹⁷¹³ Spengemann 1920, S. 13.

¹⁷¹⁴ Spengemann 1920, S. 13.

¹⁷¹⁵ Spengemann 1920, S. 14.

¹⁷¹⁶ Spies 1998, S. 48.

¹⁷¹⁷ Spies 1998, S. 48.

auf¹⁷¹⁸, wodurch der Präsentationscharakter der Wunderkammern assoziiert werden kann (Abb. 33). Es besteht eine Nähe zwischen den Loplop-Collagen und den „Kunstkammern der Spätrenaissance“, der durch den „offene[n] Kunstbegriff Dadas und des Surrealismus mit der Hinwendung zu Ready-mades und Objekten“ bedingt ist.¹⁷¹⁹ Spies erklärt im Hinblick auf Ernst: „Hier wird das Inventar des eigenen Lebens als ‚Kunstkammer‘ vorgeführt.“¹⁷²⁰

Die Verbindung zwischen der Materialverwendung und dem Wunderkammer-Prinzip in Ernsts Werk zeichnet sich auch in Schwitters' „Merz“-Welt ab. Unterschiedlich sind dabei die Präsentations- und Materialformen bei Ernst und Schwitters. Während Ernsts Material bereits aus dem Bereich der Darstellung von Erkenntnis stammt, ist der Erkenntnisbezug bei Schwitters vielmehr im Aspekt des Sammelns enthalten. Der Sammlungscharakter von „Merz“, der eine Präsentation vieler Lebensbereiche ermöglichte, wurde weiter oben erörtert (siehe Kapitel 3). Der „Merzbau“ kann exemplarisch die Nähe zum Prinzip der Wunderkammer zeigen: Schmalenbach bezeichnet Schwitters' Atelier als „,Kuriositäten-Kabinett‘, dank der sich darin ansammelnden Plastiken und dadaistischen Schaustücke.“¹⁷²¹

Es besteht ein Unterschied zwischen dem Erkenntnispotenzial bei Schwitters und Ernst, denn die Grundlagen, auf die sich die beiden Künstler bezogen, unterscheiden sich fundamental. Während Schwitters den „Müll“, das Ausrangierte seiner Umwelt verwendete, griff Ernst auf Material aus enzyklopädischen, lexikalischen und ähnlichen Druckerzeugnissen zurück (siehe Kapitel 4.5.2). Dieser Unterschied in der Materialauswahl führt zu anderen Ergebnissen und wird von anderen Intentionen begleitet. Die von Spies erörterte „Kritik am Meßbaren, Erklärbaren“¹⁷²² in Ernsts Loplop-Collagen bezieht sich vorrangig auf Dimensionen des Wissenschaftlichen. Das Material, auf das Ernst zurückgriff stammt aus Sammlungen, in denen Reflexionen oder Wahrnehmungen präsentiert wurden. An diesen Sammlungen übte Ernst implizit Kritik.¹⁷²³ Ernsts Version des „Spiegel-Vorhalten“ bezieht sich somit auf eine bestimmte Ebene der menschlichen Existenz: auf

¹⁷¹⁸ Vgl. Spies 1998, S. 46–48. Weitere Beispiele sind: Max Ernst, Loplop présenté, 1931, Collage und Bleistift auf Papier, Motiv farbig besprüht, 64,5 x 50 cm, Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1764, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. (Abgebildet in: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1764, S. 103.); Max Ernst, Loplop présenté, 1931, Collage, Bleistift und Gouache auf Papier, Wellpappe farbig besprüht, 50 x 64,5 cm, Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1788, Privatsammlung Paris. (Abgebildet in: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1788, S. 115.)

¹⁷¹⁹ Spies 1998, S. 49. Dazu: „So manches, was Loplop an ‚Jusus naturae‘ und ‚artificialia‘ präsentiert, läßt an das denken, was die Ambraser Sammlung, die Rudolfinische Kunstkammer in Prag, das Museum Wormianum [...] aufhäufte: geschnittene Steine, Natternzungen, Alraunen, Schriftmusterbücher.“ (Spies 1998, S. 49.)

¹⁷²⁰ Spies 1998, S. 49.

¹⁷²¹ Schmalenbach 21984, S. 141.

¹⁷²² Spies 1998, S. 54.

¹⁷²³ „Er [Loplop, A.L.v.C] nimmt an dem, was er dem Inventar der Welt entlehnt, Korrektur vor. Dabei kommt es zu einem Spiel mit dem Registrieren, mit dem Wissen. Max Ernst reagiert mit diesen falschen Sammlungen gegen die positivistischen Inventare.“ (Spies 1998, S. 54.)

die bereits gefilterte, analysierte und interpretierte „Erkenntnis“ von der Welt, die Menschen sich aufgebaut hatten.

Schwitters hingegen übte keine „Kritik am Meßbaren, Erklärbaren“¹⁷²⁴, da sein Ausgangsmaterial keine Dimension einer wissenschaftlichen Erklärung beinhaltete. Allenfalls handelte es sich motivisch um Ergebnisse wissenschaftlicher Erkenntnisse, die zu Erfindungen im Zuge der Industrialisierung führten (beispielsweise die Lokomotive). Hierin übte er Kritik an den Ergebnissen der Wissenschaft – beispielsweise der Technik, die eine Voraussetzung für die Grausamkeit des Ersten Weltkrieges war (siehe Kapitel 3.1.4). Schwitters kritisierte dabei nicht die Wissenschaft und das Streben nach Erkenntnis, sondern allenfalls die Ergebnisse, die aus diesem Erkenntnisdrang resultierten.

4.5.7 Trompe-l'Œil

Eine Parallele zwischen Schwitters und Ernst stellt die Verwendung des Trompe-l'Œil dar.¹⁷²⁵ Max Ernst zielte zum einen technisch auf das „perfekte Verbrechen“¹⁷²⁶, also auf eine Verschleierung und Täuschung in der Collage-Technik (siehe Kapitel 4.5.2). Zum anderen zeigte er in vielen Collagen einen verstärkten Hang zum Trompe-l'Œil-Effekt, indem er die Technik der „Décalcomanie“ anwandte.¹⁷²⁷ Diese Technik war bei den Surrealisten beliebt. Es handelt sich um ein „Abklatsch-Verfahren“, bei dem „Zufallsstrukturen durch den Abklatsch nasser Farbe zwischen Papierbögen oder Leinwänden“ entstehen.¹⁷²⁸ Max Ernsts Orientierung an der „Décalcomanie“ zeigt sich vor allem in den Loplop-Collagen, in denen er „in die ‚Loplop-Schaufenster‘“ selbstgefertigte Schmetterlinge aus Briefmarken einfügte, die wie Naturalien wirken.¹⁷²⁹ Spies verweist auf die Beziehung dieser Darstellungsweise zum Trompe-l'Œil: Max Ernst kannte einen Artikel aus „La Nature“, „in dem – als das Nonplusultra eines Trompe-l'Œil-Verfahrens – die Décalcomanie, der Abdruck echter Schmetterlinge, gelehrt wurde.“¹⁷³⁰ Das „Spiel mit dem Trompe-l'Œil, mit der Naturwiderspiegelung“, wird von Ernst als „Mittel“ verwendet, „um Nichtreales und Nichtexistierendes als Reales vorzuführen.“¹⁷³¹ Spies nennt die Eigenart der Täuschung in Ernsts Werk – vor allem in den Loplop-Collagen – ein „Netz aus Täuschung und vorgetäuschter Täuschung“, denn selbst die Täuschungsversuche (beispielsweise die Wirkung eines Bildelementes, das zunächst

¹⁷²⁴ Spies 1998, S. 54.

¹⁷²⁵ Elderfield erwähnt eine Verbindung zwischen Schwitters' Collagen und „Maximilian Mopps trompe-Poecil-Arbeit Der Weltkrieg von 1916“. (Elderfield 1987, S.78.) (Maximilian Mopp, Der Weltkrieg, 1916, Öl auf Leinwand, 53,3 x 44,8 cm. The Museum of Modern Art, New York.) (Abgebildet in: Elderfield 1987, Abb. 79.)

¹⁷²⁶ Spies 1979, S. 13.

¹⁷²⁷ Spies 1998, S. 56.

¹⁷²⁸ Nagel 2007, S. 35.

¹⁷²⁹ Spies 1998, S. 54.

¹⁷³⁰ Spies 1998, S. 56.

¹⁷³¹ Spies 1998, S. 56.

wie das Ergebnis der „Décalcomanie“ erscheint) erweisen sich als Schein. Hier nennt Spies in „Loplop présente“ (1931)¹⁷³² eine pflanzenähnliche Form, die links innerhalb des Schaukastens hervortritt, als „frühes Beispiel für die Décalcomanie-Technik“.¹⁷³³

In Schwitters' Collagen und Assemblagen kann ebenfalls eine Hinwendung zu Trompe-l'Œil-Effekten erkannt werden, da Schwitters mit malerischen Mitteln Materialimitationen vorführte. In „Das Kreisen [ehemals: Weltenkreise]“ (Abb. 15) findet der größte Kreis, der aus einem metallischen Bogen besteht, malerisch mit einem Trompe-l'Œil-Effekt eine Fortsetzung.

Zum Vergleich mit „Das Kreisen [ehemals: Weltenkreise]“ (Abb. 15) kann als Trompe-l'Œil-Darstellung der älteren Kunst Samuel van Hoogstratens „Quodlibet“ (1666)¹⁷³⁴ herangezogen werden; dabei lassen sich drei Gemeinsamkeiten zwischen dem Trompe-l'Œil des 17. Jahrhunderts und Schwitters' Montagen festhalten: Die Verbildlichung des Alltäglichen; die Anbringung der Gegenstände auf einem Bildträger (bei Van Hoogstratens in gemalter Form; bei Schwitters in tatsächlicher Montage) sowie die Entsprechung von Beschaffenheit und Wertzuschreibung der Objekte (bei Van Hoogstratens: „Betonung der Funktionstüchtigkeit und des Glanzes der Gegenstände“; bei Schwitters: Visualisierung einer „betonten Rauheit der ausrangierten Materialien“).¹⁷³⁵

Die Auseinandersetzung mit dem Trompe-l'Œil-Effekt bei Schwitters führt zurück zum Aspekt der Warenästhetik in „Merz“ (siehe Kapitel 3.1.2). Wird Schwitters' Aufgreifen der funktionslos gewordenen Gegenstände mit dem Trompe-l'Œil in Beziehung gesetzt, eröffnet sich erneut eine Perspektive auf Schwitters' Art der Ver- und Umwertung (siehe Kapitel 3.1.2): Einerseits zeigen die Materialien den modernen Alltag. Andererseits werden sie durch Schwitters' Ver- und Umwertung zu Gegenständen einer neuen Parallelwelt – der „Merz“-Welt. Die Trompe-l'Œil-Effekte in den „Merz“-Werken können als scheinbare Ergänzungen der „realen“ Welt durch die „Merz“-Welt gelten. Durch den Trompe-l'Œil-Effekt in einigen „Merz“-Werken – also die malerische Ergänzung durch Materialimitationen – verbindet Schwitters beide Welten miteinander, sodass es schwieriger wird, die Grenzen zwischen den Welten zu bestimmen. Dies entspricht seiner Forderung der „Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde.“¹⁷³⁶

¹⁷³² Max Ernst, Loplop présente, 1931, Collage, Bleistift und Gouache auf Karton, 64,5 x 50 cm, Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1767, Privatbesitz. (Abgebildet in: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1767, S. 104.)

¹⁷³³ Spies 1998, S. 60.

¹⁷³⁴ Samuel van Hoogstraten, Quodlibet, 1666, Öl auf Leinwand, 63 x 79 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. (Abgebildet in: Faré, Chev e 1998, Kat.-Nr. 103, S. 121.)

¹⁷³⁵ Von Campe 2018, S. 71. Dazu: „Im dritten Punkt offenbart sich gleichzeitig ein wesentlicher Unterschied in den Auffassungen der zeitgenössischen Ästhetik.“ (Von Campe 2018, S. 71.)

¹⁷³⁶ Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 84.

Diesem Übergang von der „realen“ Welt zur „Merz“-Welt entsprechen Ernsts Trompe-l'Œil-Effekte, durch die „Nichtreales und Nichtexistierendes als Reales“¹⁷³⁷ dargestellt wird. Dabei ist zu bemerken, dass die Trompe-l'Œil-Tendenzen in Schwitters' Werken eher eine ästhetische Komponente bilden, als dass sie von zentraler inhaltlicher Bedeutung sind wie in Ernsts Werken. Schwitters erreicht durch malerische Ergänzungen eine Harmonisierung zwischen den einzelnen Bildelementen. Er führt keine selbstgeschaffenen mystischen Figuren, anthropomorphe Gestalten oder selbstkonstruierte Falschzeugen aus einem imaginären Tierreich vor, so wie es Ernst mit den selbstgefertigten Schmetterlingen aus Briefmarken tut. Eine solche Hinwendung zu Dingen, die in der realen Welt nicht vorkommen, findet in Schwitters' Werk nicht statt. In Ernsts Werk sind diese Darstellungen durch die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus geprägt, die in Schwitters' Werk fehlt.

4.5.8 Der Zufall – eine Glaubensfrage

Die Frage nach dem Zufall in Schwitters' Werk ist eine kaum lösbare. Hier soll zunächst der Zufall bei Max Ernst erörtert werden, um anschließend die Diskussion um den Zufall bei Schwitters darzulegen.

Spies beschreibt den Zufall bei Ernst als technische Möglichkeit, die innerhalb einer „Gesetzmäßigkeit“ (im Sinne einer „Prädisposition“) „abgesteckt“ ist.¹⁷³⁸ In Rückgriff auf die Philosophie erklärt Ernst den „Zufall in der Weise wie ihn Hume definiert: die Entsprechung der Unwissenheit, in der wir uns im Verhältnis zu den wirklichen Ursachen der Ereignisse befinden.“¹⁷³⁹ In der Bezugnahme auf Hume sieht Wix eine Betonung der „Kalkulation mit dem Zufall als dem unvermeidbar Unbestimmten“ gegenüber dem „Charakter der Willkür“.¹⁷⁴⁰ In diesem Sinne stand Ernsts Verständnis von Zufall demjenigen der Dadaisten entgegen, für die Zufall „nicht als Mittel einer Erkenntnis, sondern als Taktik, sich tradierten Arbeitsweisen und gleichzeitig sozialer Bestimmtheit zu entziehen“, ausschlaggebend war.¹⁷⁴¹

Die Entdeckung des Zufalls im Dadaismus „als ein neues Simultans des künstlerischen Schaffens [...] war so erschütternd, daß man es sehr wohl als das eigentliche Zentral-Erlebnis von Dada bezeichnen kann [...]“.¹⁷⁴² Richter bezeichnet den Zufall sogar als „unser Markenzeichen“.¹⁷⁴³ Spies legt dar, dass Richters Bezugnahme auf Freud auf ein falsches Verständnis des Psychoanalytikers hindeutet, denn dieser habe das zufällig Wirkende im „Unbewussten“ analysieren wollen. In dieser Freudschen Weise habe auch Ernst den Zufall verstanden – „als eine von

¹⁷³⁷ Spies 1998, S. 56.

¹⁷³⁸ Spies 1974, S. 51.

¹⁷³⁹ Ernst, Max: Max Ernst. Œuvres de 1919 à 1936. Au-delà de la peinture (Cahiers d'Art, Sondernummer), Paris 1937, S. 40, zitiert nach: Spies 1974, S. 51.

¹⁷⁴⁰ Wix 2009, S. 36.

¹⁷⁴¹ Spies 1974, S. 51.

¹⁷⁴² Richter 1964, S. 52.

¹⁷⁴³ Richter 1964, S. 52.

seinen eigenen Vorlieben und Phobien strukturierte vorbewußte Wahl¹⁷⁴⁴. Bei den Surrealisten entsprach beispielsweise das „cadavre exquis“-Spiel der Vorstellung vom Zufall.¹⁷⁴⁵ Im Dadaismus war Hans Arp an der Vorstellung vom Zufall als künstlerische Technik beteiligt. Arp habe eine Zeichnung verworfen, zerrissen und die Einzelteile auf den Boden fallen lassen. Daraufhin habe er entdeckt, dass in der zufällig entstandenen Anordnung eine Komposition entstanden war: „Sie besaß einen Ausdruck, den er die ganze Zeit vorher vergebens gesucht hatte.“¹⁷⁴⁶ Dies ist unter Berücksichtigung älterer Erzählungen dieser Art zu lesen. So stellt besonders die Entdeckung des Zufalls bereits in der Antike eine Tradition dar: „Protogenes soll sich vergeblich bemüht haben, den Schaum vor dem Munde eines keuchenden Hundes darzustellen; ärgerlich warf er den Schwamm nach dem Bilde – da schuf der Schwamm den gewünschten Effekt.“¹⁷⁴⁷ Ernst Kris und Otto Kurz erwähnen ähnliche Erzählungen von Apelles und Nealkes und stellen fest, dass „hier wie dort [...] der Zufall dem Maler zu Hilfe komme.“¹⁷⁴⁸

Gegenüber den rationalen Gesetzmäßigkeiten der bürgerlichen Gesellschaft empfanden die Dadaisten den Zufall „als eine unbewusst höhere Kraft“, durch die die Kontrolle des Künstlers verhindert werden sollte.¹⁷⁴⁹ „Der Zufall als kreativer Akteur“ wurde von Krieger im Zusammenhang mit der Vorstellung vom „Anti-Künstler“ dargelegt.¹⁷⁵⁰ Marcel Duchamp wird von ihr als „Entdecker des schöpferischen Zufalls“ in der Avantgarde genannt.¹⁷⁵¹ Spies führt aus, dass der Zufall in Ernsts und Arps Werken schon deshalb nicht ganz zufällig sei, weil die Ergebnisse durch eine Vorauswahl von Formen, Material, usw. begrenzt seien.¹⁷⁵² Den Zufall wie er in Ernsts Werk auftaucht, nennt Spies „einen gewissen Modus von arrangiertem Zufall“.¹⁷⁵³

Prinzipiell steht die Auseinandersetzung mit dem Zufall bei „Dada“, Max Ernst und Kurt Schwitters in Zusammenhang mit der Collage-Technik, die von ihrem Ursprung her eine Ebene des Zufälligen enthält: In Lautréamonts Satz, der für das Collage-Prinzip der Dadaisten und Surrealisten ausschlaggebend war, geht es um „die Zufälligkeit des Zusammentreffens“¹⁷⁵⁴ verschiedener Gegenstände (siehe Kapitel 4.5.2).

Max Ernst bemächtigte sich dieses zufälligen Zusammentreffens in der Collage, indem er feststellt: „Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufäl-

¹⁷⁴⁴ Spies 1974, S. 51.

¹⁷⁴⁵ Krieger 2007, S. 151.

¹⁷⁴⁶ Richter 1964, S. 52.

¹⁷⁴⁷ Kris, Kurz 2018, S. 71f. Kris und Kurz beziehen sich auf Plinius XXXV, 103.

¹⁷⁴⁸ Kris, Kurz 2018, S. 72.

¹⁷⁴⁹ Krieger 2007, S. 151.

¹⁷⁵⁰ Krieger 2007, S. 149.

¹⁷⁵¹ Krieger 2007, S. 150.

¹⁷⁵² Spies 1974, S. 51f.

¹⁷⁵³ Spies 1974, S. 53.

¹⁷⁵⁴ Wix 2009, S. 33.

ligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens [...]“¹⁷⁵⁵ – Der Zufall ist danach beim Zusammentreffen verschiedener Materialien in der Collage nicht als eigenmächtige Instanz zu verstehen, sondern wird vom Künstler ausgelöst und kalkuliert. Zur „Loplop“-Erzählung von Ernst, nach der dieser als Kind in Holzmaserungen Körperformen gesehen habe¹⁷⁵⁶ (siehe Kapitel 4.5.5), sei hier erwähnt, dass auch dies – wie die Entdeckung des Zufalls – einem Topos der Kunstgeschichte entspricht. So berichtet Vasari, dass Piero di Cosimo auf einer Wand, „„auf die Kranke gespien hatten [...] Reiterschlachten, die seltsamsten Städte und die größten Landschaften““ entdeckt habe.¹⁷⁵⁷ Eine ähnliche Erzählung über Leonardo da Vinci, der die Betrachtung von Flecken auf Wänden zur Anregung der Imagination empfohlen habe, zeigt, dass es sich hierbei ebenfalls um eine Tradition der Kunstgeschichte handelt: „Hier also bietet das Gebilde des Zufalls dem Künstler den Anlaß, seine Phantasie zu entfalten, um in die Zufallsbildungen Gestalten hineinzusehen.“¹⁷⁵⁸

Der Zufall wurde in der Schwitters-Forschung häufig behandelt. Es wurde versucht, die Frage zu beantworten, ob in Schwitters' Werk die Wirksamkeit des Zufalls nachweisbar sei oder nicht. Im Folgenden werden zwei Positionen in der Schwitters-Forschung dargelegt und unter Einbeziehung von Quellentexten geprüft.

Christian Janecke merkt an, dass der Zufall bei Schwitters und im Dadaismus zu unterscheiden sei. Insbesondere der Berliner Dadaismus habe in seiner Antihaltung gegenüber dem bürgerlichen Ordnungssinn den Zufall positiv bewertet. Laut Janecke ist der Zufall in Schwitters' Werk von der Forschung lediglich als „Ausnahme“ angenommen worden, da er als Ausdruck des Konfliktes zwischen Huelsenbeck und Schwitters eher dem Berliner Dadaismus zugeordnet worden sei.¹⁷⁵⁹ Die „Stempelzeichnungen des frühen Schwitters“ sieht Janecke, „obgleich sie mit Zufällen zu hantieren scheinen, als geradezu klassische Beispiele vorgeführter Zufallsverwindung“.¹⁷⁶⁰ Die „i-Zeichnungen“ seien Ausdruck einer größeren Zufälligkeit als einige andere Beispiele in Schwitters' Œuvre.¹⁷⁶¹ Janecke sieht die Auffassung eines Nicht-Zufalls in Schwitters' Werken als „Fehler“ an und bezeichnet diese als „retrospektive Kontingenzbewältigung“ [...], also als eine im Geiste und im nachhinein [sic!] vollzogene Ent-zufälligung: [...]“¹⁷⁶²

Anhand des Beispiels einer Mauer führt er dies aus: So würde der Blick auf eine Mauer den Eindruck entstehen lassen, als sei der einzelne Stein „zwar an sich so

¹⁷⁵⁵ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 135. Das Zitat zur Frage „Was ist Collage?“ ist in der Veröffentlichung von Werner Spies dem Jahr 1919 zugeordnet.

¹⁷⁵⁶ Schleper 2014, S. 18.

¹⁷⁵⁷ Vasari, Giorgio (1550): *Vite de più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, Bd. 4, Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Florenz 1878–85, S. 134, zitiert nach: Kris, Kurz 2018, S. 72.

¹⁷⁵⁸ Kris, Kurz 2018, S. 72.

¹⁷⁵⁹ Janecke 2004, S. 168. Dazu: „So gesehen durfte der Zufall bei Schwitters nur eine Affäre oder der falsche Name für eine eigentlich zufallsverwindende Strategie sein.“ (Janecke 2004, S. 168.)

¹⁷⁶⁰ Janecke 2004, S. 168.

¹⁷⁶¹ Janecke 2004, S. 175.

¹⁷⁶² Janecke 2004, S. 171.

zufällig geformt sein wie auch immer, jedoch nur er habe an diese Stelle gepasst – wobei wir freilich unterschlagen, dass viele, [...] an seine Stelle hätten treten können, [...]“.¹⁷⁶³ Zudem bestehe der Irrtum darin, „dass zum Beispiel beliebig ausgebreitete, zufällige Stoffreste aus den zwanziger Jahren uns den Eindruck eines Zusammenklangs, [...] viel eher bescheren als heutige Stoffreste.“¹⁷⁶⁴

Janecke zieht den Schluss, dass „eine gewisse Zufälligkeit unabweisbar“ und „vom Grad der [...] ‚Entformelung‘“ abhängig sei.¹⁷⁶⁵ Letztendlich führen Janeckes Überlegungen dazu, dass das Zufällige in „Merz“ unter dem „System Merz“ zu fassen sei, wo es an Zufälligkeit verlieren würde, da dieses System eigene Regeln beinhalte.¹⁷⁶⁶ Dieses System jedoch als Interpretationsgrundlage anzunehmen, lehnt Janecke ab, denn dies würde die Interpretation von „Merz“ außerhalb von „Merz“ unverständlich wirken lassen.¹⁷⁶⁷ Insgesamt ist dennoch laut Janecke der Zufall in Schwitters' Werk als wirksam anzunehmen.

Zu einem anderen Schluss gelangt beispielsweise Wiesing, der angesichts von Schwitters' Einstellung gegenüber der Logik folgert: „Er [Schwitters, A. L. v. C.] verurteilt den Zufall und die Beliebigkeit in der Kunst, weshalb er sich auch nie mit dem Surrealismus anfreunden konnte.“¹⁷⁶⁸

Ähnlich wie das Wort „Merz“ durch das Zerschneiden eines anderen Wortes entstanden sein soll (siehe Kapitel 3.2), soll „Dada“ entdeckt worden sein, indem zufällig ein Wort in einem Lexikon zerschnitten wurde.¹⁷⁶⁹ In Bezug auf die Zufälligkeit der Wortfindungen „Dada“ und „Merz“ wurde bereits in der frühen Schwitters-Forschung ein Unterschied zwischen „Merz“ und „Dada“ beschrieben: „Demonstriert die Entstehungsgeschichte des Wortes Dada ‚die gewollte Zufälligkeit und Sinnlosigkeit‘, so zeigt die des Wortes ‚Merz‘ das Primat der künstlerischen Formung und ein Bemühen um Konkretisierung.“¹⁷⁷⁰ Nicht nur die jeweilige Wortfindung, sondern auch die Bedeutung der Worte weise Unterschiede auf. So sei der „lexikalische Gehalt des Wortes DADA in den verschiedenen Sprachen“ für die Dadaisten nicht entscheidend gewesen und habe stattdessen zugleich Leere und Offenheit bedeutet.¹⁷⁷¹

Hans Richter, ein Zeitgenosse von Schwitters, könnte der Urheber der Annahme sein, dass „Merz“ dem Zufalls-Prinzip folge: „Der Zu-Fall fiel ihm zu, auf der Straße, im Restaurant, bei Freunden, auf der Reise. Die Welt war voll davon.

¹⁷⁶³ Janecke 2004, S. 172.

¹⁷⁶⁴ Janecke 2004, S. 172.

¹⁷⁶⁵ Janecke 2004, S. 172.

¹⁷⁶⁶ Janecke 2004, S. 177.

¹⁷⁶⁷ Janecke 2004, S. 177.

¹⁷⁶⁸ Wiesing 1991, S. 38.

¹⁷⁶⁹ Hugnet ³1947, S. 16: „On February 8th, 1916, with the help of a paper-knife slipped at random into a dictionary a name was found for the new state of mind – DADA.“

¹⁷⁷⁰ Lach 1971, S. 21.

¹⁷⁷¹ Riha, Schäfer 1994, S. 347. „Das Prinzip des Zufalls, das bei der Wortfindung somit eine zentrale Rolle spielte, wird vor allem von Hans Arp als das entscheidende dadaistische Moment herausgestellt.“ (Riha, Schäfer 1994, S. 347.)

Und gerade weil er so unbekümmert dynamisch alles ergriff und aufklebte, ‚klang‘ es. Manchmal wie ein Vermeer, manchmal wie Urwald.“¹⁷⁷² Richter fügt einschränkend hinzu: „Immer war der Zufall sein Mithelfer, aber deswegen blieb Schwitters doch stets der Meister und der planend Denkende.“¹⁷⁷³ An anderer Stelle dagegen widerspricht Richter der Vorstellung vom Zufall bei Schwitters.¹⁷⁷⁴ Handelt es sich um einen dadaistisch-gewollten Widerspruch oder um ein Versehen? – Dies bleibt unbeantwortet.

Nicht nur Richters Aussage, sondern auch Schwitters’ Bericht von der Wortfindung „Merz“¹⁷⁷⁵ deutet auf einen Zufall hin. Zudem verband auch Spengemann den Wortfindungsprozess bei Schwitters mit dem Zufall.¹⁷⁷⁶ Diese Darstellung kann durch eine Äußerung von Schwitters als falsch erwiesen werden: „Das Wort [gemeint: „Merz“, A. L. v. C.] entstand organisch beim Merzen des Bildes, nicht zufällig, denn beim künstlerischen Werten ist nichts zufällig, was konsequent ist.“¹⁷⁷⁷ Spengemann widerspricht sich, indem er an anderer Stelle schreibt, dass Schwitters bei einem Spaziergang eine Erkenntnis erlangt habe, durch die „Äußeres, zufälliges stürzt“¹⁷⁷⁸.

Oben konnte in der Analyse der Werke „Merzzeichnung 141 Lumpenwurf“ (1920) (Abb. 1) und der Stempelzeichnung „Belegexemplar“ (1919) (Abb. 13) dargelegt werden (siehe Kapitel 3.1.2, 3.1.5), was auch für andere Werke gilt: Bei genauerer Betrachtung der „Merz“-Werke wird der Eindruck des Zufälligen als Konzept der Komposition entlarvt. Entsprechenden Bildanalysen widerspricht Janecke – wie oben beschrieben – als ein von ihm als „retrospektive Kontingenzbewältigung“¹⁷⁷⁹ bezeichnetes Vorgehen. Dieses Argument ist so unwiderleglich, wie es unbeweisbar ist. Allenfalls könnte ein solches Vorgehen in der Forschung durch neurologische Studien bewiesen werden – darüber ist hier nicht zu urteilen. Janeckes Argument von der „retrospektive[n] Kontingenzbewältigung“¹⁷⁸⁰ kann mit den Methoden der Kunstgeschichte nicht nachgewiesen oder widerlegt werden und muss dahin gestellt bleiben.

¹⁷⁷² Richter 1964, S. 154.

¹⁷⁷³ Richter 1964, S. 154.

¹⁷⁷⁴ „Hinter der scheinbar grenzenlosen Zufälligkeit und Planlosigkeit seiner Handlungen, hinter der Spontanität seiner Entschlüsse arbeitete ein scharfer, disziplinierter Kopf. Jedes Wort- und Formgebilde war gebaut. Zahlengedichte, Essay, [...] waren geradezu klassisch und fast mathematisch in ihrer Form. Mit nahezu allen seinen Werken bewies er, wie kraftvoll die klassische Form auch heute noch ist; sie war imstande, unpassende Inhalte von solcher Vehemenz aufzunehmen, an die Lessing oder Goethe nie gedacht hätten.“ (Richter 1964, S. 148.)

¹⁷⁷⁵ „Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ. Das ist die 2te Silbe von Kommerz.“ (Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 252.).

¹⁷⁷⁶ Spengemann 1920, S. 16.

¹⁷⁷⁷ Schwitters 1923, S. 167.

¹⁷⁷⁸ Spengemann 1920, S. 13.

¹⁷⁷⁹ Janecke 2004, S. 171.

¹⁷⁸⁰ Janecke 2004, S. 171.

Neben der Kompositionsanalyse, durch die der Zufall in Schwitters' Arbeiten als Schein zu erweisen ist, treten die Leitgedanken in der konsequenten Entwicklung von „Merz“, die dem Zufalls-Prinzip widersprechen.¹⁷⁸¹ Die Entwicklung von „Merz“ selbst war nicht dem Zufall unterworfen, sondern eine Konsequenz des Ursprungs von „Merz“. Dazu sei erwähnt, dass auch Richter in Schwitters' Aktivitäten eher bedachte „Handlungen“ als „Zufälligkeit“ sah.¹⁷⁸²

Aus dem Blickwinkel der Philosophie erscheint die wissenschaftliche Diskussion darüber, ob der Zufall in Schwitters Werk wirksam gewesen sei oder nicht, letztlich als Glaubensfrage erscheinen. Zum einen ist stets eine Position möglich, die bestimmte Situationen als zufällig ansieht; zum anderen schließt eine „Auffassung von der absoluten Gültigkeit der Kausalität im Weltganzen“ die Vorstellung vom Zufall aus.¹⁷⁸³

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Eindruck des Zufälligen bei Schwitters und Ernst gewollt ist, jedoch als das Resultat von künstlerischer Gestaltung gesehen werden muss. Die Ausführungen von Janecke, mit denen er letztlich für die Wirksamkeit des Zufalls plädiert, können mit den Methoden der Kunstgeschichte nicht nachgewiesen werden – kunsthistorische Analysen stehen einer solchen Auffassung tendenziell entgegen. Zu diesem Ergebnis kommt auch Krieger, die in dem Anschein des Zufälligen eine Inszenierung des Künstlers sieht.¹⁷⁸⁴

4.6 Zur Einordnungsproblematik: Verstrickungen

Raoul Hausmann legitimiert seine Zusammenarbeit mit Schwitters, indem er „Merz“ und „Dada“ gleichsetzt. Er schlägt „Dada“ gewissermaßen „mit seinen eigenen Waffen“, indem er in einer für „Dada“ typischen Weise mit der Instanz der Widersprüchlichkeit argumentiert: „MERZ war genau so DADA, wie DADA Merz. Als konsequenter DADAist war ich natürlich Anti-DADA, [...]“¹⁷⁸⁵ Dies beinhaltet einen denkbaren Lösungsvorschlag für die Einordnungsproblematik von Schwitters' „Merz“-Kunst in den Dadaismus, der allerdings eher einer avantgardis-

¹⁷⁸¹ Dazu: „Der Begriff Merz war nicht übersetzbar, daher entwicklungsfähig in der Richtung, die das Merzbild gegeben hatte. Durch konsequente Steigerung arbeitete ich in den Begriff Merz seine heutige Bedeutung und gab ihn durch die Zeitschrift Merz der Allgemeinheit.“ (Schwitters 1923, S. 167.)

¹⁷⁸² „Hinter der scheinbar grenzenlosen Zufälligkeit und Planlosigkeit seiner Handlungen, hinter der Spontanität seiner Entschlüsse arbeitete ein scharfer, disziplinierter Kopf. Jedes Wort- und Formgebilde war gebaut. Zahlengedichte, Essay, [...] waren geradezu klassisch und fast mathematisch in ihrer Form.“ (Richter 1964, S. 148.)

¹⁷⁸³ Zufall, in: Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978, S. 749–750, hier: S. 750.

¹⁷⁸⁴ Krieger 2007, S. 152. Dazu: „Damit aber ist der Zufall faktisch seiner ihm zugeschriebenen Metaposition enthoben und dient nur als Mittel zur Anregung der schöpferischen Fantasie [...]“ (Krieger 2007, S. 152.)

¹⁷⁸⁵ Hausmann ¹1972, S. 64.

tischen Vorstellung von Kunstgeschichtsschreibung als einer wissenschaftlichen entspricht: „Merz“ war „Dada“ und gleichzeitig nicht „Dada“. Somit war „Merz“ auch „Anti-Dada“ und dadurch wiederum „Dada“.

In dieser formelhaften Auflösung zeigt sich die Auffassung des Simultanen und Gegensätzlichen: In der Konsequenz der Gleichzeitigkeit war „Merz“ genauso „Dada“ wie „Anti-Dada“. Ein Beispiel für die Anwendung des gleichzeitigen Annehmens und Ablehnens eines Widerspruchs ist folgende Äußerung von Huelsenbeck:

„In unserem Manifest gegen den Expressionismus, 1912 in Berlin, sagten wir am Ende: ‚Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein.‘ Aber wie hieß es damals ‚Gegen etwas sein?‘ Was hieß es, die Gegenseite ebenso zu schätzen wie die Seite des Dafürseins? Oder: was hieß es und was heißt es, dafür und dagegen zu sein...?“¹⁷⁸⁶

Huelsenbeck legt hier selbst die Problematik des Widerspruches offen, der für den Dadaismus tragend war.

Die Formel, mit der eine Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus ermöglicht und gleichzeitig verhindert wird, lautet vereinfacht: [(„Dada“ = „Anti-Dada“) und („Merz“ = „Anti-Dada“)] + [(„Merz“ = „Dada“) und („Merz“ ≠ „Dada“)]. Das Ergebnis der Formel lässt zwei Wahrheiten nebeneinander zu: „Merz“ = „Dada“ und „Merz“ ≠ „Dada“.

Diese Formel funktioniert durch alogische Momente innerhalb eines scheinbar logischen Systems. Es werden Verstrickungen innerhalb der Bedeutungshorizonte von „Dada“ und „Merz“ deutlich, sodass schlussendlich eine Auflösung nach logischen Prinzipien nicht möglich ist. Die Lösung, dass „Merz“ gleichzeitig „Dada“ und gleichzeitig nicht „Dada“ sein soll, folgt stärker der Prägung avantgardistischer Kunstauffassungen als einer wissenschaftlichen. Es ist zwar auch in der Wissenschaft denkbar, zwei Wahrheiten nebeneinander gelten lassen, doch die oben aufgeführte Formel beinhaltet eine Problematik in der Methodik.

Diese Problematik besteht darin, dass die Formel aus den Äußerungen der Dadaisten und Schwitters' resultiert, ohne dass eine Quellenkritik erfolgt. So ist nicht einberechnet, dass die Quellen selbst als Teile der Kunstwerke zu verstehen sind und auch als kalkulierte, manipulierende Mittel zur Selbstdarstellung der Künstler angesehen werden müssen. Die Übernahme der beiden Wahrheiten („Merz“ = „Dada“ und „Merz“ ≠ „Dada“) stützt sich mehr auf Aussagen der Quellen als auf eine kritische Analysen der überlieferten Texte.

¹⁷⁸⁶ Huelsenbeck 1964, S. 7.

4.7 Resümee III: „Merz“ – eigene Kategorie/Wahrnehmung dualistischer Strukturen

Es wurde erörtert, dass den Versuchen einer Unterscheidung moderner Kunstrichtungen zwei Kriterien zugrunde liegen: Zum einen betrifft dies den Dualismus zwischen einer naturnachahmenden (gegenständlichen) und amimetischen (abstrakten) Darstellungsweise. Insbesondere in der Kunstgeschichte der Moderne hat dies weitreichende Folgen (siehe Kapitel 4.4.3). So ist der Gegensatz zwischen Impressionismus und Expressionismus, der häufig zur Gegenüberstellung einer deutschen und einer französischen Kunstauffassung verwendet wurde (beispielsweise durch Rittich, aber auch durch die Künstler selbst), ausschlaggebend für folgende Entwicklungen (siehe Kapitel 0). Schwitters folgte dem dualistischen Narrativ in der Avantgarde, indem er Dualismen zwischen „Kern- und [...] Hülsendadas“¹⁷⁸⁷ sowie zwischen „dáda“ und „Dadá“¹⁷⁸⁸ konstatierte (siehe Kapitel 4.2). Ähnlich verhält es sich mit dem Dualismus zwischen „Innen“ und „Außen“, der – maßgeblich durch Kandinsky geprägt¹⁷⁸⁹ –, in der „Sturm“-Theorie reproduziert (Distanz zum „Außen“, Hinwendung zum „Inneren“ und zur „Seele“) und von den Dadaisten aufgegriffen wurde (Lösung vom „Inneren“) (siehe Kapitel 4.4.1). Zudem ist die Identitätsbildung zu nennen, wobei philosophische Kategorien des „Identischen“ und „Abgrenzenden“ tragend sind (siehe Kapitel 4.4.4). Es ist festzuhalten, dass Ordnungsversuche stets ein Moment des Willkürlichen beinhalten und immer nur als Annäherungen aufgefasst werden können (siehe Kapitel 4.4.4).

Für Schwitters gestaltete sich die Einordnung nach beiden Kriterien als schwierig, denn einerseits entsprach sein Œuvre nicht dem zuerst genannten Dualismus (da er neben seiner abstrakten Kunst auch gegenständliche, naturnachahmende Malerei verfolgte) und andererseits war seine „Merz“-Kunst zwar formal dem Dadaismus ähnlich, inhaltlich und nach ihren Intentionen standen sich „Merz“ und „Dada“ jedoch konträr gegenüber. Die Lösung in der frühen Schwitters-Forschung für dieses Einordnungsdilemma ging dahin, Schwitters als „unpolitischeren“ Dadaist zu beschreiben, dessen Werk auf diese Weise dem Dadaismus zugeordnet werden konnte – unter Vorbehalt des „Politischen“ als Differenz zwischen „Merz“ und „Dada“. Zum Teil wurde Schwitters' Œuvre zudem als Spannungsfaktor zwischen der „Sturm“-Galerie und dem Dadaismus beschrieben. Diese These stützt sich ebenfalls auf die Beschreibung von Schwitters als „unpolitisch“, denn der Rückzug ins „Innere“ in der „Sturm“-Theorie wurde mit Schwitters vermeintlichem Rückzug aus dem „Politischen“ gleichgesetzt (siehe Kapitel 4.4.1).

Zwei Aspekte stehen, wie sich gezeigt hat, dieser Argumentation entgegen: Zum einen wurde dargelegt, dass der wesentliche Unterschied, der zwischen dem Rück-

¹⁷⁸⁷ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 77.

¹⁷⁸⁸ Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 193.

¹⁷⁸⁹ Vgl. Das „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ (Kandinsky ¹⁰1973, S. 64.) in „Über das Geistige in der Kunst“ (1910). (Bill ¹⁰1973, S. 5.)

zug der „Sturm“-Künstler und dem Künstlerverständnis von Schwitters besteht, auf die zeitliche Dimension bezogen ist. Während die „Sturm“-Künstler sich grundsätzlich von der Zeit abgrenzten, in der sie lebten, wählte Schwitters den entgegengesetzten Weg. Entscheidend ist demnach der Grad des Rückzugs beziehungsweise der Grad der politischen Teilhabe bei Schwitters. Die „Sturm“-Künstler erklärten ihren Rückzug aus dem gesamten Zeitgeschehen; Schwitters erklärte lediglich den Rückzug aus einer aktiven Beteiligung am politischen Geschehen. Im Gegensatz zu den „Sturm“-Künstlern betonte er gleichzeitig seine Zeitgenossenschaft (siehe Kapitel 4.4.1). Zum anderen wurde erörtert, dass der Begriff des „Politischen“ sich von Schwitters' Zeit bis heute mehrfach wandelte, sodass die Beschreibung eines „unpolitischen“ Schwitters' aus den Quellen mit diesen Begriffen nicht auf die heutige Zeit übertragbar ist. Entsprechend gilt dies für die weiter oben ausgeführte Diskussion um den Begriff des „Bürgerlichen“ (siehe Kapitel 2). Diesen Begriffswandel, der die Übernahme von Beschreibungen aus den Quellen unmöglich macht, hat die Schwitters-Forschung bisher noch nicht berücksichtigt.

Im Anschluss an die frühe Schwitters-Forschung wurde – deren Logik folgend – der Vergleich zwischen Schwitters und einem ebenfalls als „unpolitisch“ charakterisierten Dadaisten durchgeführt: Max Ernst (siehe Kapitel 1). Dabei wurden Motive erörtert, in denen die fortschreitende Industrialisierung und der damit verbundene Gegensatz von Stadt und Natur visualisiert erscheint. Behandelt wurde der „verstellte“ Blick in die Natur. Dabei zeigte sich, dass Schwitters und Ernst motivisch und gestalterisch mit dem Blick eines ausgegrenzten Betrachters arbeiteten. Als Unterschied zeigte sich, dass Ernsts Prägung durch den Expressionismus früher stattfand als bei Schwitters. Bei Schwitters machte sich diese nach dem Ersten Weltkrieg geltend. Die Gestalt des „Einsamen“, die maßgeblich durch expressionistische „Außenseiterfiguren“ geprägt war, wurde genauer vorgestellt. Sowohl bei Schwitters als auch bei seinen expressionistischen Vorgängern und Kollegen handelte es sich um autobiografische „Außenseiterfiguren“. Schwitters und Ernst stellten mit der Eisenbahn einen zentralen Faktor ihrer Zeit dar. Während dies bei Ernst den Aspekt des Fernwehs beinhaltet, ist die Eisenbahn in Schwitters' Werk als Teil seiner persönlichen Lebenswelt zu deuten. In Stadtansichten und Häuseransammlungen arbeiteten Schwitters und Ernst mit dem gestalterischen Mittel der Verzerrung, wobei Schwitters' Kohlezeichnungen bedrohlicher und unsauberer wirken als Ernsts Feder- und Aquarellzeichnung. (Siehe Kapitel 4.5.1) Jeweils im Frühwerk der beiden Künstler wurde zudem das Strahlenmotiv erörtert. Laternenstrahlen bei Schwitters lassen an bedrohliche Situationen denken. Dem steht bei Ernst ein positives Großstadtbild gegenüber. Schwitters erlebte die Bedrohung der fortschreitenden Industrialisierung in den Hannoveraner Vorstädten und stellte sie dar. Beide Künstler verbildlichten auf ihre Weise eine gewisse Lichtverschmutzung sowie einen synästhetischen Eindruck von Städten. Die spätere Entstehungszeit der Schwittersschen Stadtdarstellungen vor der Erfindung von „Merz“, war entscheidend für den Unterschied zu den expressionistischen Großstadtsujets vor dem Ersten Weltkrieg. Ernst und andere expressionistische Künstler visualisierten eine Vorstellung

von der Großstadt, die trotz Lärm, Gefahren und Schattenseiten mit ihrem bunten und vielfältigen Leben positiv vor Augen tritt. Schwitters hingegen stellte die Stadt nach dem Ersten Weltkrieg meist dunkel und bedrohlich dar. Formal entsprechen Schwitters' Stadtzeichnungen expressionistischen Großstadtbildern, wie Ludwig Meidner sie darzustellen empfahl (siehe Kapitel 4.5.1).

Obwohl sich Schwitters und Ernst gleichermaßen dem Collage-Prinzip zuwandten, sind im Hinblick auf Material und Technik wichtige Unterschiede erkennbar (siehe Kapitel 4.5.2). So verwendete Ernst Vorlagen aus Zeitschriften und Büchern, also zweidimensionales Material. Schwitters sammelte „Abfall“ verschiedenster Art; er verwendete sowohl zwei- als auch dreidimensionales Material. Außerdem neigte Ernst in seiner technischen Verarbeitung dazu, die Herkunft der Materialien zu verschleiern, während Schwitters die Herkunft und Zusammensetzung des Materials betonte. Die Wahl seiner Vorlagen, bei denen es sich häufig um technische Zeichnungen handelte, schränkte Ernst stärker ein als Schwitters, dessen Suche nach „Müll“ zwar ebenfalls eine gewisse Einschränkung bedeutete, dessen Material insgesamt aber ein sehr viel größeres Spektrum aufweist. Ein weiterer Unterschied besteht in der Verwendung von Textfragmenten: Ernst ergänzte handschriftlich Worte und Textteile, die eine gezielte Deutungsvorgabe beinhalten. Schwitters wählte hingegen aus gesammelten gedruckten Textfragmenten aus. Eine gewisse Deutungsvorgabe ist damit bei beiden Künstlern vorhanden, wobei diese bei Ernst gezielter ist. Bei der Arbeit mit Textfragmenten scheint es, als sei Schwitters stärker am Collage-Prinzip mit vorgefundenen Materialien orientiert als Ernsts. Gemeinsamkeiten bestehen hinsichtlich des Materials und dessen Verarbeitung. In Ernsts Klischeedruckten bleibt die Ästhetik der Vorlagen beispielsweise ebenso erhalten wie die Ästhetik der „Abfälle“ in Schwitters' Werken. Bei beiden Künstlern wird die formale Gestaltung ihrer Werke durch das Material bestimmt. Außerdem können das Drehen und die Verschleierung der Vorlagen und Materialien in Ernsts Werken als Entsprechung zum Prinzip des „Entformeln[s]“¹⁷⁹⁰ in „Merz“ verstanden werden.

Es wurde versucht, die Unterscheidung zwischen „synthetischer“ und „analytischer“ Collage, die Spies für Ernsts Werk vorschlägt¹⁷⁹¹, auf Schwitters' Werk zu übertragen (siehe Kapitel 4.5.2). Dabei stellte sich heraus, dass Schwitters' Werke der Gruppe der „synthetischen“ Collagen zuzuordnen wären, da diese überwiegend einen abstrakten Bildraum aufweisen und im Gegensatz zu den „analytischen“ Collagen (bei denen eine rahmenbildende Grundlage ausschlaggebend ist) als Zusammenfügung einzelner Bildelemente zu charakterisieren sind. Schwitters fügte nicht – wie Ernst – zeichnerische und gegenständliche Elemente in die leeren Zwischenräume zwischen den einzelnen Elementen der „synthetischen“ Collagen ein, sondern ergänzte malerische Effekte, die abstrakt bleiben und lediglich der Harmonisierung der Komposition dienen. Dabei ist zu bemerken, dass die Homogenität in

¹⁷⁹⁰ Schwitters, *Die Merzmalerei*, 1919, S. 37.

¹⁷⁹¹ Spies 1974, S. 127f.

Ernsts Werk bereits durch die Materialherkunft gegeben ist, während Schwitters diese erst durch malerische Ergänzungen und die Komposition erreichte. Ein fundamentaler Unterschied besteht in der Gewichtung des Technischen: Während Schwitters um 1919 mit der „Merz“-Welt eher einen eigenen Kunst-Kosmos schuf, entwickelte Ernst um 1919 in einer experimentellen Phase eher eigene Techniken. Diese seien hier im Vergleich mit Schwitters kurz genannt (siehe Kapitel 4.5.2): Sowohl Schwitters als auch Ernst (bei den Klischeedruckten) arbeiteten mit Resten aus einer Druckerei, zu denen sie sich Zugang verschafft hatten. Beide visualisierten die Unlogik in ihren Werken. Ernst proklamierte die Technik der Frottage als Eigenmarke. Schwitters entwickelte „Merz“ zum Markenzeichen. In „Merz“ wurden spezifische Techniken („Nageln“, die Verwendung von Draht, Kleben) angewandt, die aber nicht in der Form als Techniken betont wurden, wie die Frottage in Ernsts Werk. Während von Ernsts Frühwerk wenige Assemblagen erhalten geblieben sind, taucht diese Gattung in Schwitters' Werk häufiger auf und wird bestimmend für den Weg zum „Merzbau“. Ernsts Assemblage „Fruit d'une longue expérience“ (1919)¹⁷⁹² zeichnet sich durch ein tieferes dreidimensionales Relief aus, als dies in den meisten frühen Assemblagen von Schwitters der Fall ist.

Die ästhetische Erscheinung von Ernsts und Schwitters' frühen Werken unterscheidet sich grundlegend (siehe Kapitel 4.5.2): Schwitters reproduzierte in seinen Werken die „schmutzige“ oder farblich dunklere Ästhetik der Materialherkunft („Müll“). Ernst hingegen schuf Werke, die eine Ästhetik der Perfektion und Sauberkeit beinhalten. Der Unterschied beruht nicht allein auf den unterschiedlichen Materialien. Auch das Verständnis von Technik ist bestimmend: Während Ernst ein eher theoretisches Verständnis von Technik hatte, war Schwitters von seiner praktischen Erfahrung als Werkzeugmacher geprägt.

Ernsts Hang zum „perfekten Verbrechen“¹⁷⁹³ in seiner technischen Umsetzung markiert einen weiteren Unterschied (siehe Kapitel 4.5.2). Indem Ernst die einzelnen Bildelemente passgenau und in gegenständlichem Sinne perspektivisch korrekt zusammenfügte, ist das Collage-Prinzip auf den ersten Blick nicht zu erkennen. Entsprechungen dazu gibt es bei Schwitters nicht. Die Vereinheitlichung wurde von Schwitters durch malerische Ergänzungen erzielt. Dabei verfolgte er keine Täuschungsabsicht, sondern betonte die Collage-Technik. Das Streben nach Homogenität ist im Werk von beiden Künstlern enthalten, aber jeweils in fundamental anderer Weise. Sowohl bei Ernst als auch bei Schwitters bleibt das Collage-Prinzip nicht nur Technik, sondern wird selbst zum Motiv. Allerdings geschieht dies wieder unterschiedlich: Während Ernst das Zerteilen und Zusammenfügen mit Motiven aus dem gegenständlichen Bereich thematisierte („Die Leimbereitung aus Knochen – la préparation de la colle d'os“ [1921] [Abb. 32]), wird in Schwitters' Werken das Zusammenfügen entkontextualisierter Bildelemente derart betont, dass die Motive

¹⁷⁹² Max Ernst, *Fruit d'une longue expérience*, 1919, Relief mit Holz und Metalldraht, bemalt, 45,7 x 38 cm, Spies, *Metken* 1975: Nr. 297, Privatsammlung, Genf. (Abgebildet in: Spies 1974, Kat.-Nr. 61.)

¹⁷⁹³ Spies 1979, S. 13.

und die Technik der Collage eine Einheit bilden. Die „Merz“-Werke entstehen nicht nur durch die Collage, sie stellen diese auch explizit dar. Einige Aspekte zeigen, dass Schwitters' „Merz“-Werke von einem rein formalen Standpunkt aus betrachtet eher als „abstrakt“ gelten können als diejenigen von Ernst. Nicht nur das Material, auch die Verwendung der Textfragmente stützt diesen Eindruck. So wirken die vorgefundenen Textfragmente bei Schwitters selbst abstrahierend, während Ernsts handschriftliche Textergänzungen die Zuschreibung des Wortes „abstrakt“ verhindern sollten¹⁷⁹⁴.

Im Collage-Prinzip sind in Schwitters' und Ernsts Werken einige Gemeinsamkeiten zu bemerken (siehe Kapitel 4.5.2): Sowohl das Moment des Begehrens als auch das zufällig wirkende Arrangement¹⁷⁹⁵ tauchen bei beiden auf. Auf der Verständnisebene des „Ver-rücktsein[s]“ im Sinne von „versetzt“¹⁷⁹⁶ sind wiederum Unterschiede zu benennen: Während Ernst „Nichtrealitäten“¹⁷⁹⁷ darstellte, ist das „Merz“-Werk stärker an die Realität gebunden. Dies liegt unter anderem an der Authentizität des Materials, das aus der „realen“ Welt stammt. Sowohl Schwitters als auch Ernst nennen ihre Collagen gelegentlich „Zeichnungen“. Dies könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass auch die Collage für sie in einer kunsthistorischen Tradition stand. Dem Verständnis von „Zeichnungen“ im Sinne von „Handzeichnungen“ entsprechend, werden Graphiken erwartet. In Schwitters' Werken steht die Erwartung in Widerspruch zu den „Merz“-Werken, die sofort offenbaren, dass es sich nicht um handgezeichnete Arbeiten handelt. Dies ist in Ernsts Werken nicht gegeben, da die Technik des „perfekten Verbrechen[s]“¹⁷⁹⁸ und das Vorlagenmaterial den Eindruck einer Zeichnung hervorrufen. Erst auf den zweiten Blick fragt sich der Betrachter, ob hier tatsächlich eine Zeichnung vorliegt.

Im Werk beider Künstler wirkt die Collage als Sinnbild von Gewalt und Machtverlust (siehe Kapitel 4.5.2). In der Collage-Technik selbst werden Machtverhältnisse thematisiert, da der „verbrecherischer“ Akt des Zerteilens und Zusammenfügens gegeben ist. Bei Schwitters und Ernst wirken die Zerstörung und die Entkontextualisierung wie „verbrecherische“ Dimensionen, da übliche Zusammenhänge und Wertesystem zerteilt werden. Ein Unterschied besteht darin, dass bei Ernst der Eindruck der Bedrohung durch die Motive und die Täuschung stärker betont ist, während die neue Zusammenfügung bei Schwitters weniger bedrohlich wirkt.

¹⁷⁹⁴ Spies 1974, S. 63.

¹⁷⁹⁵ Hierbei handelt es sich um zwei Aspekte aus „Lautréamonts Chants de Maldoror formulierte[r] Vorstellung von Schönheit als ‚la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie‘“. (Lautréamont, Isidore Ducasse: *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris 1973, S. 233 f., zitiert nach: Wix 2009, S. 33.)

¹⁷⁹⁶ Wix 2009, S. 40.

¹⁷⁹⁷ Spies verwendet die Begriffe „Nichtreales und Nichtexistierendes“ als Beschreibung für Ebenen in Ernsts Werk. (Spies 1979, S. 13.)

¹⁷⁹⁸ Spies 1979, S. 13.

Im Vergleich zweier Kunstfiguren konnten Gemeinsamkeiten festgestellt werden (siehe Kapitel 4.5.3): Ernsts „Loplop“ ist eine eigene Wortschöpfung – ebenso wie Schwitters’ „Anna Blume“, „Merz“, und anderes mehr. Beide Namen – „Loplop“ und „Anna Blume“ – sind abgeleitet von denen realer Personen zu Lebzeiten der Künstler. Für beide Künstler wird die jeweilige Kunstfigur zur Identifikationsfigur, wobei Unterschiede im Geschlecht bestehen.¹⁷⁹⁹ Die Zusammensetzung von Loplop erfolgte über die Collage zweier wesensfremder Elemente (Mensch und Vogel). „An Anna Blume“ entstand durch die Collage-Technik in der Dichtung. In beiden Werken sind die Kunstfiguren als wiederkehrende Protagonisten aus einer künstlerischen Parallelwelt zu verstehen. Bei Schwitters wird diese durch den Rahmen von „Merz“ deutlicher greifbar. Eine Rätselhaftigkeit umgibt beide Kunstfiguren. Bei Schwitters und bei Ernst kann diese als Mittel angesehen werden, um Neugier zu wecken.

Hinsichtlich der Autobiografie und der Identitätsbildung bei Schwitters und Ernst sind sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede festzuhalten (siehe Kapitel 4.5.5). Dabei ist zu bemerken, dass autobiografische Schriften von Schwitters und Ernst stets von zwei Seiten betrachtet werden müssen: einerseits als Quellen, andererseits als Teil des künstlerischen Werkes. Es wurden Begriffe erörtert, die aufgrund ihrer Unbestimmtheit schon an sich auch in Bezug auf Schwitters und Ernst problematisch sind. Es handelt sich dabei um Begriffe, die in der Forschung für beide Künstler diskutiert wurden (siehe Kapitel 4.5.4): „Selbstfindung“, „Befreiung“, „Offenheit“. Der Begriff der „Selbstfindung“ kann für das Werk von Ernst keine Rolle spielen, weil dieser selbst eine „Selbstfindung“ für den Künstler ablehnte. Schwitters hingegen vermittelt in seinen Schriften den Eindruck, als sei seine Persönlichkeit fest mit dem Begriff „Merz“ verbunden, sodass daraus eine „Selbstfindung“ in „Merz“ geschlussfolgert werden könnte. Der künstlerische Weg zu „Merz“ und seine „Selbstfindung“ könnten, auf der Grundlage der Quellen, als parallel zueinander verlaufene Entwicklungen verstanden werden.¹⁸⁰⁰ Diese angenommene „Selbstfindung“ ging über eine künstlerische Ebene hinaus und schloss sogar eine physische Ebene ein.¹⁸⁰¹ Als Problem bleibt allerdings die philosophische Unbestimmtheit von „Selbstfindung“ und „Selbsterkenntnis“ bestehen. Ähnlich verhält es sich mit der „Offenheit“, da diese letztlich in eine Debatte um den „freien“

¹⁷⁹⁹ Während Ernst Loplop als männliche Figur versteht, konnte Schwitters sich mit der weiblichen Anna Blume identifizieren. Darüber hinaus stellten auch „Merz“ und Franz Müller Projektionsflächen für Schwitters dar – „Merz“ als geschlechtslose Ebene, Franz Müller als männlich zu verstehende Figur.

¹⁸⁰⁰ „Ich bitte den Leser, mir hier nicht böse zu sein, daß ich von mir selbst viel schreibe, aber die Entwicklung des Gedankens Merz hängt ganz eng zusammen mit meiner persönlichen Entwicklung, ist von ihr untrennbar.“ (Schwitters, Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926, S. 248.)

¹⁸⁰¹ „Das Herz-Asthma hat sich in ein Merz-Asthma verwandelt, und als Resultat ist ein sehr schlechtes Herz zurückgeblieben.“ (Kurt Schwitters an Christof Spengemann, 4 Millans Park, Ambleside, Westmoreland, England, 25. 6. 47, in: Briefe 1974, S. 279.)

Willen mündet. Zudem ist der Begriff der „Offenheit“ verbunden mit der problematischen Vorstellung einer „Entgrenzung“ der Kunst, die von einer gattungsübergreifenden Kunstgeschichte ab dem 20. Jahrhundert ausgeht, obwohl Gattungsgrenzen historisch ohnehin erst geschaffen wurden. Den Werken von Schwitters und Ernst kann eine gewisse „Offenheit“ jeweils zu Beginn der einzelnen Werkphasen unterstellt werden.¹⁸⁰² Auch hier bleibt aber die Problematik des Begriffes bestehen. Ein dritter Begriff, der hinsichtlich der Avantgarde häufig verwendet wird, ist der der „Befreiung“. Dadaismus wird als Befreiungsschlag verstanden.¹⁸⁰³ Es gilt allerdings: Der Begriff der „Befreiung“ ist generell definitorisch unsicher und Teil des Künstlerkultes der Moderne. Da die Frage nach der „Selbstfindung“, der „Offenheit“ und der „Befreiung“ in einem künstlerischen Werk mit wissenschaftlichen Methoden nie angemessen beantwortet werden kann, sind die Begriffe nur unter Vorbehalt der beschriebenen Problematik zu verwenden.

Zum Künstlerkult bei Schwitters und Ernst wurden zwei Aspekte erörtert: zum einen die Pathologisierung der Künstler und die damit verbundene Vorstellung von der „Heilung“ durch Kunst; zum anderen der „Entdeckerdrang“ und die von der Romantik geprägte Nähe zur Natur, die den Künstlern von ihnen selbst und von außen zugesprochen wurden (siehe Kapitel 4.5.5). Insbesondere dem Werk von Schwitters wurde eine „heilende“ Wirkung zugeschrieben.¹⁸⁰⁴ Diese Vorstellung schließt den Kreis zur „Befreiung“, da diese auch im Sinne von „Heilung“ zu verstehen ist. Es wurde dargelegt, dass Schwitters in seiner Darstellung des „Einsamen“ eine Außenseiterfigur des Expressionismus aufgriff, die für die Künstler eine Identifikationsfigur war (siehe Kapitel 4.5.1). Die Vorstellung vom „anti-bürgerlichen“ Künstler gewissermaßen als „Außenseiter“ hatte sich bereits lange vor dem 20. Jahrhundert entwickelt (siehe Kapitel 4.5.5). Ähnlich verhält es sich mit der Pathologisierung des Künstlers, deren Gipfel das Konzept der „Entartung“ im Nationalsozialismus darstellte. Schwitters pathologisiert sich in seinen Schriften teilweise selbst. Ernst verfolgt in seinen Schriften hingegen weniger explizit eine Strategie der Pathologisierung. Sein Künstlerverständnis orientierte sich an demjenigen der Surrealisten, die einen Künstlerkult ablehnten und vielmehr an der Visualisierung psychischer Zustände interessiert waren, die jeden Menschen – ob krank oder gesund – betrafen. Der „Entdeckerdrang“ sowie die Nähe zur Natur in den autobiografischen Schriften von Ernst und Schwitters sind als Selbstdarstellung im Sinne des Künstlerkultes zu verstehen (siehe Kapitel 4.5.5). Beide beschreiben eine Begegnung mit der Natur als Erweckerlebnis, wodurch sie zu ihrer „Berufung“ als Maler fanden. Während Ernsts Wald-Erzählung eine Prägung durch das Naturideal der Romantik zeigt, sind Schwitters’ Äußerungen eher als Ausdruck persön-

¹⁸⁰² Demnach wäre zu Beginn von „Merz“ das Konzept insgesamt als „offen“ zu beschreiben, da „Merz“ zu diesem Zeitpunkt noch am Anfang einer Ausdifferenzierung stand. Ernsts Herangehensweise kann ebenfalls eine gewisse „Offenheit“ im technischen Bereich unterstellt werden, da er sein Werk in technischen Experimenten ausdifferenzierte.

¹⁸⁰³ Vgl. Schleper 2014, S. 20.

¹⁸⁰⁴ „Merz“ als „Heilmittel“ gegen die Erkrankungen der Zeit“. (Lach 1971, S. 12.)

licher Empfindungen lesbar, wobei eine gewisse Prägung durch die Romantik auch hier enthalten ist. In der Erzählung vom „Geheimnis der Telegraphendrähte“¹⁸⁰⁵ stellt Ernst den „Entdeckerdrang“ als Persönlichkeitszug dar. Eine Entsprechung dazu fehlt bei Schwitters.

In diesem Zusammenhang sind einige quellenkritische Hinweise nötig (siehe Kapitel 4.5.5). Bei Ernst liefen die frühe Forschung und die Entstehung eines bedeutenden Teils seiner Schriften parallel.¹⁸⁰⁶ Dies stellt eine weitaus größere Nähe zwischen Forscher und Erforschtem dar, als es in der Schwitters-Forschung der Fall ist. Allerdings folgten die ersten Forschungsarbeiten von Elderfield, Schmalenbach und Lach in geringem zeitlichen Abstand auf die Schriften von Huelsenbeck, Hausmann und anderen Dadaisten vom Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre. Insbesondere die Aussagen von Huelsenbeck bildeten ein Fundament für die ersten Deutungsansätze für Schwitters' Werk. Der Grund dafür liegt vermutlich in den Auseinandersetzungen zwischen Schwitters und Huelsenbeck, die einerseits anziehend wirkten und andererseits in der Frage nach der Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus aufschlussreich erschienen. Dabei kann nicht ausgeschlossen werden, dass eine menschlich motivierte Parteinahme für den „ausgestoßenen“ Schwitters, neben oberflächlichen formalen Gemeinsamkeiten, eine Kategorisierung von „Merz“ als „Dada“ unterstützte. Im Sinne einer posthumen Wertschätzung könnte dabei die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus als Intention von Schwitters verstanden worden sein. Für diese Deutung der Motivation, „Merz“ als „Dada“ anzuerkennen, sprechen einige Zeilen von Hans Richter, in denen er die Tragik von Schwitters' Außenseiterdasein im Exil betont.¹⁸⁰⁷ Richter bezog sich zwar auf Schwitters' letzte Jahre im Exil – der Ansatz, Schwitters nach seinem Tod doch noch „Dada“ zuzuordnen, könnte dennoch einer Art persönlicher Parteinahme entspringen sein. Gegen den Ansatz der vorliegenden Arbeit könnte argumentiert werden, dass eine Betonung der Selbstbestimmtheit von „Merz“ gegenüber „Dada“ und anderen Kunstbewegungen ebenfalls ein Ausdruck posthumer Wertschätzung sei. Demgegenüber ist festzuhalten, dass eine Anerkennung der Besonderheit von „Merz“ einer differenzierteren Wahrnehmung Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts dienen würde. Es wurde gezeigt, dass in der Ernst-Forschung eine ähnliche Problematik vorliegt wie in der Schwitters-Forschung: Die frühen Forschungsarbeiten erschienen vergleichsweise zeitnah nach den Veröffentlichungen der persönlich Involvierten. Während es sich dabei in Schwitters' Fall um Hinterbliebene und Künstlerkollegen sowie Freunde aus dem Kreise der Dadaisten handelte, ist die

¹⁸⁰⁵ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 123.

¹⁸⁰⁶ Werner Spies und Peter Schamoni legten erste wissenschaftliche Grundlage teilweise in Zusammenarbeit mit dem zu erforschenden Künstler Max Ernst dar.

¹⁸⁰⁷ „Aber anstatt diesem Menschen dankbar zu sein für das Glück, das er uns und all den vernachlässigten Dingen brachte, [...] ließen wir ihn, den deutschen Maler und Dichter, im Elend der Emigration sterben, ohne Anerkennung, [...]. Das gehört vielleicht nicht an diese Stelle, aber es soll Schwitters und sein Werk in die Perspektive setzen, in der er historisch weiterleben wird.“ (Richter 1964, S. 142f.)

Beziehung zwischen den Forschenden und dem Künstler in der Ernst-Forschung noch enger, da Ernst selbst an den ersten Forschungsarbeiten von Werner Spies beteiligt war.

Eine gewisse Nähe zum Wunderkammer-Prinzip ist bei Schwitters und Ernst erkennbar, wodurch „Merz“ und Ernsts Werke auch als eine Visualisierung von „Erkenntnis“ gelten können (siehe Kapitel 4.5.6). In beiden Werken besteht diese Nähe vor allem durch die Materialwahl, wobei Unterschiede zu bemerken sind. So stammt das Ausgangsmaterial von Ernsts Loplop-Collagen aus einem Bereich der „Erkenntnis“, da enzyklopädische Werke den Fundort für ihn darstellen. Schwitters' Materialsammlung aus den „Abfällen“ kann in gewissem Maße selbst als eine Art „Forschungsprozess“ verstanden werden (Weiteres dazu siehe Kapitel 6). Die Nähe zur Wunderkammer bezieht sich bei Schwitters auf den Sammlungscharakter¹⁸⁰⁸. Sowohl bei Schwitters als auch bei Ernst sind Trompe-l'Œil-Effekte erkennbar (siehe Kapitel 4.5.7). Während sie in Ernsts Werk durch die „Décalcomanie“ als Täuschungseffekt gegeben sind, liegen sie bei Schwitters in der Materialimitation beziehungsweise malerischen Ergänzungen von Objekten, wobei die Trompe-l'Œil-Effekte keine zentrale Bedeutung haben.

Zur Bedeutung des Zufalls bei Schwitters und Ernst wurde zunächst festgestellt, dass er im Dadaismus als „Markenzeichen“¹⁸⁰⁹ gilt und von den Künstlern eingesetzt wurde, um sich von der Tradition abzugrenzen und im Werkprozess die Kontrolle durch den Künstler zu verhindern (siehe Kapitel 4.5.8). Dem entgegen steht das Verständnis vom Zufall im Freudschen Sinne, das von den Surrealisten übernommen wurde. Der Zufall bei Ernst entspricht eher diesem. In der Schwitters-Forschung bestehen zwei Positionen hinsichtlich des Zufalls: Nach der einen spielt der Zufall in Schwitters' Werk eine Rolle, da alle analytischen Entlarvungen des Zufalls als Kalkulation im Nachhinein einen Denkfehler darstellen.¹⁸¹⁰ Nach der anderen gibt es den Zufall in Schwitters' Werk nicht – dies kann auf der Grundlage von Werk- und Quellenanalysen dargelegt werden. Schwitters behauptet, den Zufall nicht zu gebrauchen.¹⁸¹¹ Sowohl bei Ernst als auch bei Schwitters kann der Zufall zumindest als kalkuliertes Arrangement gelten. Hier wurde dargelegt, dass der Zufall letztlich als Glaubensfrage zu definieren ist, da er philosophisch nicht belegt werden kann. Abschließend wurde erörtert, dass die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus einer Zwei-Wahrheiten-Logik folgt (siehe Kapitel 4.6). Die Formel, nach der „Merz“ „Dada“ ist, da „Dada“ und „Merz“ gleichermaßen „Anti-Dada“ seien, folgt eher einer avantgardistisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung als einer wissenschaftlichen Vorgehensweise.

¹⁸⁰⁸ Zur Wunderkammer im Allgemeinen vgl: DaCosta Kaufmann 1998, S. 198.

¹⁸⁰⁹ Richter 1964, S. 52.

¹⁸¹⁰ Janecke 2004, S. 171.

¹⁸¹¹ „Das Wort [gemeint: „Merz“, A. L. v. C.] entstand organisch beim Merzen des Bildes, nicht zufällig, denn beim künstlerischen Werten ist nichts zufällig, was konsequent ist.“ (Schwitters 1923, S. 167.)

In Anbetracht der vielen Unterschiede zwischen Ernsts und Schwitters' Werken, die hier zusammengetragen wurden, kann festgehalten werden, dass „Merz“ selbst dann nicht zum Dadaismus zählt, wenn der Dadaismus als „unpolitisch“ beschrieben wird. Obwohl einige Gemeinsamkeiten (beispielsweise im Collage-Prinzip) bei Ernst und Schwitters vorhanden sind, sind die Unterschiede in der Gestaltung und den Absichten der Künstler so fundamental, dass ihre Werke von einer großen Distanz zueinander zeugen. Die Kategorie des „Politischen“ stellt somit kein Kriterium für die Entscheidung darüber dar, ob „Merz“ dem Dadaismus zuzuordnen ist. Es liegen zwischen den als „unpolitisch“ geltenden Künstlern so viele Unterschiede vor, dass der Grad des „Politischen“ (wenn dieser überhaupt definiert werden könnte) nicht als einendes Kriterium ausreicht. „Merz“ ließe sich in einigen Aspekten dem Dadaismus und in anderen dem „Sturm“-Expressionismus zuordnen. Deutlich ist allerdings geworden, dass weder die eine noch die andere Kunstrichtung „Merz“ hinreichend beschreibt. Dabei zeigte sich, dass lokale Grenzen nicht ausschlaggebend sind, sondern vielmehr die fundamentalen inhaltlichen Unterschiede.

Es sollen auf dieser Grundlage zwei Vorschläge zur Einordnungsproblematik von „Merz“ formuliert werden: Die Verfasserin plädiert für einen bewussteren Umgang mit dem Narrativ eines Dualismus in der Moderne. Dies würde einer weniger national geprägten Kunstgeschichte vorarbeiten, da der Gegensatz zwischen mimetischer und amimetischer Kunst in der Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert häufig als Gegensatz zwischen dem „französischen“ Impressionismus und dem „deutschen“ Expressionismus verstanden wurde und dies nach wie vor Einfluss hat. Es konnte gezeigt werden, dass Schwitters in „Merz“ einem Übertragungsprinzip folgte (siehe Kapitel 3.8), das als eine Art von „Nachahmung“ zu beschreiben wäre. Allerdings ist diese „Nachahmung“ formal kaum als gegenständliche Malerei zu betrachten, sondern im Hinblick auf abstrahierende Entkontextualisierungen in der Übertragung auf „Merz“ zu verstehen (siehe Kapitel 3.8). So konnte die „Merz“-Welt im ersten Schritt nur aus der Nachahmung und Beobachtung der „realen“ Welt entstehen; erst im zweiten Schritt traten formal abstrahierende Elemente hinzu, die jedoch die fundamentale Nachahmung im ersten Schritt nicht aufheben.¹⁸¹² Ein bewussten Umgang mit dem Narrativ eines Dualismus von Naturnachahmung und „rein“ „abstrakter“ Kunst in Schwitters' Werk kann die Einordnung von „Merz“ in die Kunstgeschichte verändern. Dabei ist zu betonen, dass die Kunstgeschichte (wie auch die vorliegende Arbeit) bisher kaum ohne das dualistische Prinzip auskommt, das durch eine vergleichende Kunstbetrachtung (die an sich ihr Recht behält) geprägt ist (siehe Kapitel 1).

¹⁸¹² Der scheinbar ausschließende Widerspruch zwischen Naturnachahmung und „reiner“ Kunst existiert schon deshalb nicht, weil der Versuch der „reinen“ Kunst sich nicht von der Welt entkoppeln lässt. (Vgl. dazu auch: Michalski 2015, S. 43.) Die „reine“ Kunst entsteht stets abstrahierend, d.h. von der Welt abgeleitet. Selbst dann, wenn die Welt mit steigender Abstraktion nur noch in homöopathischen Dosen in der „reinen“ Kunst vorhanden ist, bleibt der Bezug bestehen.

Da „Merz“ zwar formal eine gewisse Nähe zum Dadaismus beinhaltet, insgesamt allerdings kaum als Dadaismus gelten kann, wird vorgeschlagen, „Merz“ explizit als eigene Kunstbewegung anzuerkennen. Dazu muss der personelle Aspekt erwähnt werden, der die Einordnung von „Merz“ als eigene „Kunstbewegung“ möglicherweise paradox erscheinen lässt. Ein entscheidender Unterschied zwischen „Dada“ und „Merz“ liegt in der personellen Vertretung der Begriffe. Während „Dada“ sich durch die Vielzahl der Dadaisten zu einem „Ismus“ entwickeln konnte, blieb Schwitters nicht nur Protagonist, sondern auch – zumindest ist dies bisher so betrachtet worden – einziger „Merz“-Künstler.¹⁸¹³ Die Tatsache, dass Schwitters „Merz“ im Wesentlichen allein vertrat, verhinderte nicht nur die Entstehung des Begriffes „Merzismus“¹⁸¹⁴, sondern eventuell auch die Möglichkeit, „Merz“ als eigene Kunststrichtung anzuerkennen. Dies gilt es zu überdenken: Kann eine Kunststrichtung nur dann als eigenständig in der Kunstgeschichte gelten, wenn sie von mehreren Künstlern vertreten wurde?

¹⁸¹³ Wiesing 1991, S. 28. Wiesing weist darauf hin, dass es aus diesem Grund zu Schwitters' Zeit keinen „Merzismus“ geben konnte. (Wiesing 1991, S. 26.)

¹⁸¹⁴ „Auch andere Künstler verstehen sich als Merzkünstler. So sähe der erste wirkliche und entscheidende Schritt heraus aus der Privatsphäre hin zu einem Merzismus aus. Aus unserer heutigen Perspektive – wir wissen, daß es niemals einen Merzismus gab – erscheint es geradezu kurios und verwirrend zu fragen, wer alles ein Merzkünstler war.“ (Wiesing 1991, S. 26.)

5 Querverbindungen versus lineare Entwicklung: Naturalismus und Abstraktion

Curt Germundson argumentiert für eine „Neubewertung von Schwitters’ Vorstoß in die Abstraktion und sein Verhältnis zu den gotischen und romantischen Wiederaufnahmen“, da die Avantgarde nicht als Phänomen der reinen Opposition zur Tradition verstanden werden könne.¹⁸¹⁵ Die folgenden frühen Werke von Schwitters werden in einem ähnlichen Sinne analysiert. Zunächst sollen jedoch – dem üblichen Verständnis der Avantgarde entsprechend – Aspekte der linearen Entwicklung hin zur Abstraktion und zu „Merz“ im Frühwerk dargelegt werden. Dabei wird vereinzelt auf Querverbindungen zum späteren „Merz“-Werk verwiesen. Anschließend werden Querverbindungen zwischen den Werken analysiert, die vor und nach der Erfindung von „Merz“ entstanden. Auf diese Weise können kunsthistorische Traditionen in „Merz“ aufgezeigt werden, die bereits im Frühwerk auftauchen. Als Zäsur wird das Jahr 1919 gewählt, in dem „Merz“ entstand (siehe Kapitel 3.5).¹⁸¹⁶

¹⁸¹⁵ „This essay argues for a reevaluation of Schwitters’ move into abstraction and his relationship to the Gothic und Romantic revivals.“ (Übersetzt von A. L. v. C., Germundson 2006, S. 177.)

¹⁸¹⁶ Die folgenden Ausführungen beruhen teilweise auf Ergebnissen der Masterarbeit und werden stellenweise ergänzt (Von Campe 2018).

5.1 Linear I: Vor „Merz“

Der klassischen Kunstgeschichtsschreibung folgend, wird in diesem Kapitel das dualistische Prinzip der Unterscheidung zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei für die Ordnung der Unterkapitel gewählt. Die Darstellung beruht daher zunächst auf den Prämissen, auf deren Bedeutung im vorhergehenden Kapitel hingewiesen wurde (siehe Kapitel 4.7). Um einen Überblick über Schwitters' Frühwerk geben zu können, eignet sich dieser Dualismus ungeachtet der Probleme, die er mit sich bringen kann. Er wird hier bewusst und unter Berücksichtigung des eben Gesagten reflektiert aufgegriffen. Die Orientierung an einer vornehmlich linearen Entwicklung von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion dient der darauffolgenden Analyse der Querverbindungen, die auf den Grundlagen einer Kenntnis vom Frühwerk beruht.

5.1.1 Gegenständlichkeit: Tradition

Aus Schwitters' gegenständlichem Frühwerk sind nicht sehr viele Arbeiten erhalten – insbesondere gilt dies für die Zeit vor seiner akademischen Ausbildung ab 1908^{1817, 1818}

Ein Jahr vor seinem Abitur und damit ein Jahr vor dem Beginn seiner künstlerischen Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Hannover, an der er Unterricht bei Richard Schlösser erhielt (zwischen 1908 und 1909),¹⁸¹⁹ scheint bei Schwitters der Wunsch aufgekommen zu sein, bildender Künstler zu werden: 1907 fertigte er mehrere Arbeiten an, in denen er sich der klassischen Landschaftsmalerei annäherte.

Eine dieser Arbeiten trägt den Titel „Sumpf aus der Masch“ (1907) (Abb. 34), den Schwitters wohl selbst unterhalb des Bildes mit Bleistift notierte.¹⁸²⁰ Zu sehen ist der Sumpf in der linken vorderen Bildhälfte, dessen rechter Rand eine Schlangenlinie beschreibt, die etwa auf Höhe des Goldenen Schnitts verläuft. Motive „aus der Masch“ setzte Schwitters im gleichen Jahr mehrfach um: „Ruhe. Aus der Masch.“ ist ein weiteres Beispiel (1907) (Abb. 35). Auf diesem Aquarell ist ebenfalls im Querformat eine Szenerie dargestellt, in der eine breite Fläche als Wiese im Vordergrund vor einigen Büschen im Mittelgrund und Andeutungen einer Stadtansicht im Hintergrund zu sehen ist. Beide Arbeiten zeichnen sich durch Einfachheit in der Komposition und der Farbgebung aus. In beiden Arbeiten dominiert die Horizontale – einem klassischen Verständnis der Landschaftsmalerei entsprechend; in

¹⁸¹⁷ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹⁸¹⁸ Dementsprechend werden Werke vorgestellt, die bereits in der Masterarbeit erörtert wurden.

Gegebenenfalls werden dabei einige Aspekte ergänzt.

¹⁸¹⁹ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹⁸²⁰ Zumindest erinnert die Schrift stark an Schwitters' Handschrift aus anderen Quellen – es sei hier aber nicht diskutiert, ob es sich tatsächlich um Schwitters' Handschrift handelt, da diese Ausführung für die vorliegende Arbeit unerheblich ist.

beiden Arbeiten ist die Farbe zur Hervorhebung von Plastizität, zur Kennzeichnung der summarisch angedeuteten Bildmotive sowie zur Illusion von Räumlichkeit (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) eingesetzt.

Trotz der Einfachheit der Arbeiten lassen sich einige Aspekte festhalten, die Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst betreffen. So übte er sich in diesen frühen Arbeiten offenbar in grundlegenden handwerklichen Prinzipien der Malerei. Dies betrifft einerseits die Wiedergabe von Räumlichkeit durch die Linear- und Luftperspektive, andererseits die Illusion von Plastizität.

Die hellen aufgetragenen Farbpartien, die die Schlangenlinie – das Ufer beim „Sumpf aus der Masch“ (Abb. 34) – markieren, bewirken anschaulich eine Erhöhung der angrenzenden Wiese gegenüber dem Sumpf. Ähnlich verhält es sich mit den regelmäßig aufgetragenen hellen Pinseltupfern, die den Büschen oder Bäumen im Hintergrund Plastizität verleihen. Der Eindruck von Räumlichkeit entsteht zunächst durch: Sumpf und Wiese im Vordergrund; Schilf oder andere Pflanzen (als helle vertikale Linien wiedergegeben) als Grenze im Mittelgrund; dunkle Bäume oder Büsche im Hintergrund vor einem undefinierten Himmel, in dem malerische Akzente fehlen. Die geschlängelte Linie im Vordergrund, die als richtungsweisendes Element hinter der Wiese verschwindet und so den Blick in den Hintergrund lenkt, bringt dann die Linear- oder Zentralperspektive als Mittel der Raumdarstellung zur Geltung. Zwischen den Baumgruppen und zwischen den Baumstämmen wird überdies vermittels der Luftperspektive ein unbegrenzter Tiefenraum illusioniert.

Ähnlich verhält es sich bei „Ruhe. Aus der Masch.“ (Abb. 35): Auch hier erprobte Schwitters eine farbliche Akzentuierung im Sinne einer Luftperspektive. So wirkt das Grün der Wiese im Vordergrund intensiv und heller gegenüber den brauntonigen Büschen und Bäumen im Mittelgrund. Von diesem setzt sich der immer heller gemalte Hintergrund ab. Ob hier – wie oben erwähnt – eine Stadt angedeutet ist, kann nicht entschieden werden. Allerdings wirken die kaum erkennbaren Formen rechts im Bild wie Giebedächer. Außerdem könnte es sich bei der Form in der Mitte zwischen den beiden Büschen im Zentrum um einen Kirchturm mit angrenzendem Dach handeln. Neben der Luftperspektive findet sich auch die Linearperspektive berücksichtigt.

Im selben Jahr entstand ein weiteres Landschaftsaquarell „Birke bei Burgwedel“ (1907), das sich durch eine dezente Steigerung in der Betonung der Horizontalen auszeichnet (Abb. 36). Diese Arbeit ist motivisch und formal noch stärker reduziert als die soeben vorgestellten: Es handelt sich um eine leicht hügelige Wiesenlandschaft, deren Horizontlinie etwas unterhalb der Bildmitte verläuft. Als zentraler Orientierungspunkt ist lediglich ein Baum in der linken Bildhälfte gegeben, der in etwa auf der Höhe des Goldenen Schnitts angeordnet ist. Zudem bietet der Baum die einzige Vertikale in der sonst von Horizontalen bestimmten Komposition. Insgesamt erinnert die karge Landschaft an norddeutsche Gegenden. Dieser Eindruck wird auch in den anderen Landschaftsdarstellungen aus dem Jahr 1907 vermittelt – der Aufbau von „Birke bei Burgwedel“ kehrt in dieser Zeit bei Schwitters vielfach wieder. Grundlegende Gemeinsamkeit in der Komposition bestehen mit mehreren

Werken aus dem Jahr 1907: „Der erste Schnee“ (Abb. 9); „Sumpf aus der Masch“ (Abb. 34); „Ruhe. Aus der Masch.“ (Abb. 35); „Birke bei Burgwedel“ (Abb. 36); „Aus Klein-Burgwedel“ (Abb. 3); „Sumpf“ (Abb. 5). Diese Arbeiten – mit Ausnahme von „Birke bei Burgwedel“ (Abb. 36) – sind in der Publikation des „Catalogue raisonné“ noch nicht verzeichnet. Deutlich wird bei der Analyse, dass Schwitters früh daran gelegen war, Bilder mit ausdrucksstarker Wirkung zu erschaffen. Dies erreichte er durch eine Reduktion beziehungsweise Konzentration auf wenige Motive und eine klare Komposition.

Schwitters' Frühwerk umfasst auch einige Stilleben. „Ohne Titel (Pflaumen)“ (1904) (Abb. 37) ist das früheste erhaltene Stilleben, das im Kurt Schwitters Archiv nachweisbar ist. Abgebildet sind formfüllend zwei dicht nebeneinander liegende Pflaumen – das Bild enthält keine weiteren Elemente wie beispielsweise eine Umgebung, in der sich die Pflaumen befinden. Lediglich der Schatten verweist darauf, dass die Pflaumen auf einer Unterlage liegen müssen. Schwitters, der zu diesem Zeitpunkt 17 Jahre alt war,¹⁸²¹ widmete sich in diesem frühen Aquarell offenbar der illusionistischen Darstellung von Plastizität durch das Helldunkel und die Farbe. Die Behutsamkeit, mit der Schwitters die Schattierungen malte, fällt auf.

Seit etwa 1909, also seit Schwitters' Zeit an der Kunstgewerbeschule Hannover,¹⁸²² entstanden weitere Stilleben. Das „Stilleben mit Abendmahlskelch“ (1909)¹⁸²³ zählt zu den frühesten. In den Helldunkelkontrasten, Glanzlichtern und Spiegeleffekten, der Materialimitation und dem Bildaufbau zeigt sich die Orientierung an der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Eine von den niederländischen Meistern geprägte Herangehensweise in Bildaufbau, Motivik und der Betonung von Helldunkelkontrasten zeigt sich auch in „Ohne Titel (Stilleben mit Öllampe und Gefäßen)“ (1910)¹⁸²⁴.

In weiteren Stilleben ab 1910 sind Auflockerungen des Pinselstrichs ebenso zu erkennen wie eine Modernisierung in den Motiven. In „Ohne Titel (Stilleben mit Teegeschirr)“ (1910/1912) (Abb. 38) sind Einflüsse durch niederländische Stilleben weiterhin spürbar: im Bildaufbau, in den Spiegeleffekten der Tasse links im Vordergrund und in den Tablets weiter hinten sowie im Motiv und Arrangement des Obstes. Daneben steht das Design des Teegeschirrs, das nicht mehr der holländischen Stillebenmalerei entspricht. Die Modernisierung wird neben den motivischen Aspekten vor allem anhand des summarischen Farbauftrags deutlich, der am

¹⁸²¹ Vgl. Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹⁸²² Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹⁸²³ Kurt Schwitters, Stilleben mit Abendmahlskelch, 1909, Öl, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 11, Diskus obj 06835254, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 11, S. 43.)

¹⁸²⁴ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Stilleben mit Öllampe und Gefäßen), 1910, Öl auf Leinwand, 55,2 x 74,2 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 16, Diskus obj 06831666, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 16, S. 45.)

rechten Bildrand beinahe gänzlich diffus erscheint. Hier und ähnlich in „Rosenstillleben [sic]“ (1910/11)¹⁸²⁵ ist eine Orientierung an impressionistischen Vorbildern erkennbar. Etwa ein Jahr später widmete sich Schwitters erneut dem Motiv eines Rosenstilllebens in „Rosenstillleben [sic]/Ohne Titel (Stilleben mit Rosen)“ (um 1912)¹⁸²⁶. Im Vergleich zu „Rosenstillleben [sic]“ (1910/11)¹⁸²⁷ wirkt die Orientierung an impressionistischen Vorbildern bereits fortgeschritten: Die Farbpalette hat sich aufgehellt; der Pinselstrich ist noch summarischer; Spiegeleffekte tauchen noch angedeutet in der Vase und dem dahinter befindlichen Körbchen auf.

Die Veränderungen im Frühwerk sind Ergebnisse der akademischen Ausbildung, die Schwitters ab 1909 absolvierte. Zwischen 1909 und 1915 studierte Schwitters an der Königlich Sächsischen Akademie der Künste in Dresden und durchlief dort mehrere Stationen.¹⁸²⁸ Schwitters' Entschluss, bildender Künstler zu werden, scheint sich spätestens nach seinem Eintritt in die Akademie verfestigt zu haben. Das „Stilleben [sic] mit Pinseln“ (1911)¹⁸²⁹ zeigt ein Arrangement, in dessen Fokus die titelgebenden Pinsel stehen. Nicht nur die Pinsel, sondern auch der explizit „malerisch“ wiedergegebene Hintergrund, in dem die Hinwendung zum summarischen Farbauftrag in einer Weise betont ist, die in anderen frühen Arbeiten von Schwitters aus dieser Zeit kaum vorhanden ist, deuten darauf hin, dass Schwitters sich in diesem Gemälde als moderner Maler präsentierte.

In den Porträts in Schwitters' Frühwerk wird das Vorbild der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ähnlich deutlich wie in den frühen Stillleben. Schwitters schreibt über seine Beziehung zu Rembrandt: „Ich bin zum Beispiel der festen Überzeugung, daß ich früher einmal als Rembrandt van Rijn gelebt habe, denn nur die Lumpen sind bescheiden.“¹⁸³⁰ An Katherine S. Dreier schreibt Schwitters ein Jahr zuvor in ernsterem Ton:

¹⁸²⁵ Kurt Schwitters, Rosenstillleben [sic], 1910/11, Öl auf Leinwand, 64,8 x 54,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 18, Diskus obj 06837051, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 18, S. 46.)

¹⁸²⁶ Kurt Schwitters, Rosenstillleben [sic]/Ohne Titel (Stilleben mit Rosen), um 1912, Öl auf Leinwand, 58 x 77,4 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 44, Diskus obj 06837052, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 44, S. 54.)

¹⁸²⁷ Kurt Schwitters, Rosenstillleben [sic], 1910/11, Öl auf Leinwand, 64,8 x 54,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 18, Diskus obj 06837051, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 18, S. 46.)

¹⁸²⁸ „Sommersemester 1909 bis Sommersemester 1911 Unterricht in der Malklasse von Carl Bantzer, ab Wintersemester 1912/13 im Meisteratelier bei Gotthardt Kuehl; daneben Unterricht bei Emanuel Hegenbarth (Tiermalerei), Hermann Dittrich (anatomisches Zeichnen und Aktstudium) und bei dem Literaturhistoriker Oskar Walzel. Im Sommersemester 1912 und ab Wintersemester 1914/15 beurlaubt, exmatrikuliert am 9. August 1915.“ (Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> [25.02.2020], S. 1.)

¹⁸²⁹ Kurt Schwitters, Stilleben [sic] mit Pinseln, 1911, Öl auf Pappe, 35 x 25,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 30, Diskus obj 06831668, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 30, S. 49.)

¹⁸³⁰ Schwitters, Daten aus meinem Leben, 1926, S. 240.

„Übrigens haben Sie mit Rembrandt recht, ich fühle zu ihm die grösste Verwandtschaft. In meinen Naturstudien wird das noch deutlicher, wenn man sehen kann. Ich lebe in einer Welt der Nuancen, und ich freue mich, dass Sie gerade das Wesen meiner Kunst erkannt haben. Denn hier hält man mich für einen radikalen Neuerer ohne Tradition, und nichts ist falscher.“¹⁸³¹

Die Orientierung an der Malweise und an den Helldunkelkontrasten, die für Rembrandt kennzeichnend sind,¹⁸³² ist im Frühwerk von Schwitters erkennbar. Schwitters' „Ohne Titel (Porträt eines alten, bärtigen Mannes oder Porträt eines alten Russen)“ (1908)¹⁸³³ und Rembrandts „An old man in an armchair“ (1654)¹⁸³⁴ weisen deutlich Gemeinsamkeiten auf, die in der Lichtführung, dem Helldunkel und der Sichtbarkeit des Pinselduktus bestehen. Der in die Hand gestützte Kopf kann zudem wohl als Melancholie-Gestus gedeutet werden. Zur Illustration mag Ferdinand Bols „Sinnender Greis neben einem Tisch mit Globus (Der greise Gelehrte)“ (um 1650) herangezogen werden¹⁸³⁵ – ein Gemälde, in dem dieser Melancholie-Gestus bei einem alten Mann im Kontext der Vanitas-Thematik zu verstehen ist.¹⁸³⁶

Ein weiteres Porträt – vermutlich aus dem Jahr 1912¹⁸³⁷ –, in dem gestalterisch eine Herangehensweise akademischer Prägung deutlich wird, zeigt Leonard Körting (1834–1930)¹⁸³⁸ (Abb. 39). Körting war „ehemaliger Direktor der Gaswerke Hannover, Vorstandsmitglied des Hannoverschen Kunstvereins, selbst ‚Hobbymaler‘“ und zudem „ein früher Förderer“ von Schwitters.¹⁸³⁹ Im Jahr der angenommenen Entstehung des Porträts (1912) wurde Schwitters von Körting „zu einer Reise an den Gardasee“ eingeladen, „um dort gemeinsam zu malen“.¹⁸⁴⁰ Auf dieser Reise entstand vermutlich auch Schwitters' Gemälde der „Burg Malresina“ (1912) am Gardasee.¹⁸⁴¹ Die Flitterwochen mit seiner Frau Helma verbrachte Schwitters im Winter 1915/1916 in Körtings Haus in Opherdicke in Westfalen, in dem der

¹⁸³¹ Kurt Schwitters an Katherine S. Dreier, 15.8.25, in: Briefe 1974, S. 96f.

¹⁸³² Vgl. Braine, Alik: Die Nachtwache, 1642, Rembrandt (1606–1669), in: Kunst. Die ganze Geschichte 52016, S. 226–227, hier: S. 226.

¹⁸³³ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt eines alten, bärtigen Mannes oder Porträt eines alten Russen), 1908, Öl auf Leinwand, 51 x 40,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 7, Diskus obj 06837135, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 7, S. 42.)

¹⁸³⁴ Rembrandt van Rijn, An Old Man in an Armchair, 1654, Leinwand, 109 x 84 cm, Eremitage, Sankt Petersburg. (Abgebildet in: Bredius 31969, Br. 270, S. 207.)

¹⁸³⁵ Zum Gemälde: Ferdinand Bol, Sinnender Greis neben einem Tisch mit Globus (Der greise Gelehrte), um 1650, Öl auf Leinwand, 122 x 98 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg, Inv. 767. (Abgebildet in: Sokolova 2005, Kat.-Nr. 132, S. 252.)

¹⁸³⁶ Sokolova 2005, Kat.-Nr. 132, S. 252.

¹⁸³⁷ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.

¹⁸³⁸ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.

¹⁸³⁹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.

¹⁸⁴⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.

¹⁸⁴¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 34, S. 51. Vgl. auch: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52. Zu „Burg Malresina“: Kurt Schwitters, Burg Malresina, 1912, Öl auf Pappel, 34 x 49 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 34, Diskus obj 06831671, Stiftung für Kunst und Kultur, Küssnacht. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 34, S. 51.)

Industrielle das junge Ehepaar besuchte.¹⁸⁴² Körtings Einfluss auf die Entwicklung von Schwitters wird damit deutlich. Das frühe Porträt von etwa 1912 zeugt von einer Haltung Körting gegenüber, die als Bewunderung oder mindestens als Respekt gedeutet werden kann. Dies lässt sich trotz der Tatsache, dass das Original verschollen ist, noch anhand der erhaltenen Abbildung darlegen. Körting wird in einem Kniestück und im Dreiviertelprofil nach rechts in einem Lehnstuhl sitzend etwas rechts von der Mittelachse des Bildes gezeigt; sein Kopf ist mittig in der oberen Hälfte des querformatigen Gemäldes zu sehen. Kopf und Hände stechen aufgrund ihrer Helligkeit gegenüber anderen Bildelementen hervor. Schwitters' Auffassung von Körting ist im Lichte von dessen Unterstützung des Künstlers zu verstehen. Zu dieser frühen Zeit in Schwitters' künstlerischer Karriere ist der Einfluss durch einen Förderer nicht zu unterschätzen – zumal anzunehmen ist, dass zwischen Körting und Schwitters auf der Reise an den Gardasee ein künstlerischer Austausch stattfand. In diesem Sinne ist das frühe Porträt nicht nur als Zeichen der Dankbarkeit von Schwitters zu deuten, sondern wie erwähnt auch als Ausdruck der Bewunderung und/oder des Respekts. Für den jungen Künstler kann die Förderung durch einen erfolgreichen Industriellen und dessen Wertschätzung seiner künstlerischen Fähigkeiten mit der Hoffnung auf eine erfolgreiche Karriere verbunden gewesen sein.

Insbesondere in der Darstellung älterer Menschen ist in Schwitters' Frühwerk ein Hang zu tradierten technischen Mitteln erkennbar. Dies zeigt sich eindrücklich am Porträt der Großmutter „Eili“ (1912) (Abb. 40).¹⁸⁴³ Als Bruststück in Frontalan-sicht ist eine ältere Frau zu sehen, die eine dunkle Haube, einen Rüschenkragen und einen Mantel trägt. Sie wird von einem Punkt aus angestrahlt, der außerhalb des rechten oberen Bildrandes liegt, sodass die Stirn und Wangenpartie ihrer linken Seite hell hervortreten. Demgegenüber fällt die Augenpartie auf, da die dunklen Augen in den ihren Höhlen zu verschwinden scheinen. Das halb geöffnete rechte Auge sowie die Dunkelheit im linken Auge lassen die Andeutung einer Sehschwäche vermuten. Zudem ist die Stirn in Falten gelegt. Das dezente Lächeln wirkt jedoch einem düsteren Ausdruck entgegen. Schwitters zeigt in dieser frühen Kohlezeichnung das realistische Bild einer alten Frau, die trotz – oder gerade aufgrund – ihres Alters einen gewissen Grad an Zuversicht und Zugewandtheit vermittelt. Diese Darstellung des Alters kann mit dem „Bildnis einer hessischen Bäuerin (Die alte Sieberten)“ (1902) von Schwitters' Lehrer Carl Bantzer¹⁸⁴⁴ (Abb. 41) in Beziehung gesetzt werden. Obwohl es sich in Motiv und Technik davon unterscheidet (Bantzers Porträt

¹⁸⁴² Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.

¹⁸⁴³ Es existiert zudem eine Profilzeichnung der Großmutter: „Ohne Titel (Portrait ‚Oma Eili‘ im Profil)“ (1912), Kohle auf Papier, 54 x 37 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 49, Diskus obj 06830215, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 49, S. 56.) „Oma Eili“ ist Johanna Eilerdine Fischer, geb. Dierken (*1833), die zweite Frau von Helma Schwitters' Großvater väterlicherseits.“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 49, S. 56.)

¹⁸⁴⁴ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

ist ein Kniestück und ein Ölgemälde) sind beide Porträts in Frontalansicht angelegt; in beiden Porträts ist eine Betonung des Alters und der geradeaus blickenden Augen gegeben; beide Porträts zeigen ältere Frauen, die hochgeschlossene Kleider und eine Kopfbedeckung tragen (dies mag auf die Modelle zurückzuführen sein); in beiden Porträts ist ein leises Lächeln erkennbar (wobei dies bei Bantzer dezenter ausfällt als bei Schwitters), die in Kontrast zu der Betonung des Alters stehen. Anna Elisabeth Siebert war eines der favorisierten Modelle von Bantzer.¹⁸⁴⁵ Es ist denkbar, dass Schwitters das Porträt von seinem Lehrer in Dresden kannte und sich 1912 daran orientierte – nachweisbar ist dies nicht.

Eine ähnliche Darstellungsweise ist in den vielen frühen Genrebildern von Schwitters gegeben, in denen die Wiedergabe von körperlicher Arbeit mit einer anscheinend sozial motivierten Sympathie für die Dargestellten seitens des Künstlers verbunden ist. Im Sommer des Jahres 1909 nahm Schwitters „an einem Malaufenthalt mit der Klasse Carl Bantzer im hessischen Künstlerdorf Willingshausen“ teil,¹⁸⁴⁶ wo er sich mit der Genremalerei auseinandersetzte.¹⁸⁴⁷

Hier ist auch auf mehrere Genrebilder hinzuweisen, in denen Frauen sitzend bei der Arbeit dargestellt sind.¹⁸⁴⁸ In diesem Fall sind Verbindungen zu Gotthardt Kuehl zu beobachten, bei dem Schwitters die Genremalerei lernte,¹⁸⁴⁹ sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht. Bei Kuehl wiederum können Einflüsse von Max Liebermann und Fritz von Uhde festgestellt werden, die am Ende des 19. Jahrhunderts diese Art der Genremalerei prägten.¹⁸⁵⁰ Auch in Schwitters' früher Genremalerei lassen sich diese Vorbilder entsprechend mittelbar (über Kuehl) nachweisen. Dies zeigen: „Strickerin“ (1910/13)¹⁸⁵¹, „C Genre 4 2 Alte Leute am Tisch.“ (1913)¹⁸⁵², „Ohne Titel (Alte Frau, einen Messingtopf putzend)“ (1912)¹⁸⁵³

¹⁸⁴⁵ Havemann, Wittstock 2002/2003, Kat.-Nr. 65, S. 176.

¹⁸⁴⁶ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹⁸⁴⁷ Orchard, Schulz 1998, Kat.-Nr. 2, S. 68.

¹⁸⁴⁸ Kurt Schwitters, C Genre 6 Kesselputzerin, 1915, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 118, Diskus obj 06837007, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 118, S. 80); Kurt Schwitters, Strickende Alte, 1915, Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 120, Diskus obj 06837018, Ute Thio, Mannheim. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 120, S. 169); Kurt Schwitters, Andacht, 1915, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 119, Diskus obj 06837009, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 119, S. 80.)

¹⁸⁴⁹ Nündel 1981, S. 13. (Vgl. dazu: Schwitters, Daten aus meinem Leben, 1926, S. 241.)

¹⁸⁵⁰ Neidhardt 1993, S. 111.

¹⁸⁵¹ Kurt Schwitters, Strickerin, 1910/1913, Öl auf Pappe, 60 x 50 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 20, Diskus obj 06831667, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Kulturstiftung der Länger (Hg.) 2002, S. 13, Abb. 4.)

¹⁸⁵² Kurt Schwitters, C Genre 4 2 Alte Leute am Tisch., 1913, Öl auf Leinwand, 88 x 116 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 62, Diskus obj 06835462, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 62, S. 59.)

¹⁸⁵³ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Alte Frau, einen Messingtopf putzend), 1912, Öl auf Pappe, 42 x 33,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 33, Diskus obj 06838103, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 33, S. 50.)

sowie „C Genre 2 (Feierabend.)“ (1913)¹⁸⁵⁴. Zudem kann dieses wiederkehrende Sujet sitzender arbeitender Frauen um die Darstellung eines alten Mannes ergänzt werden: „C Genre 3 (Schuster.)“ (1913)¹⁸⁵⁵. Oben wurde bereits auf die Beziehung der Hannoverschen Kunstszene zu Max Liebermann hingewiesen (siehe Kapitel 3.6): Stadtdirektor Heinrich Tramm war mit Liebermann befreundet,¹⁸⁵⁶ wodurch seine Sammlertätigkeit beeinflusst wurde. Dies wiederum prägte andere Sammler in Hannover: „Neben Liebermann wurden Bilder von Corinth, Feuerbach, Thoma, Leibl, Schuch, Hagemeister, Paula Modersohn-Becker und anderen gekauft“.¹⁸⁵⁷ Laut Zankl begann Tramm 1908 damit, Werke von Liebermann zu erwerben.¹⁸⁵⁸ Das Jahr, in dem Schwitters in die Kunstgewerbeschule Hannover eintrat, war somit gleichzeitig das Jahr, in dem die Prägung der Hannoverschen Kunstszene durch Liebermann beginnen konnte. Aus diesem Jahr stammt ein „Bildnis Stadtdirektor Dr. Heinrich Tramm“ (1908) von Max Liebermann¹⁸⁵⁹, das die Verbindung zwischen Tramm und Liebermann unterstreicht.

Eine erste größere Liebermann-Ausstellung fand in Hannover erst im Jahr 1916 statt.¹⁸⁶⁰ Es kann davon ausgegangen werden, dass Schwitters durch die Lehre bei Gotthardt Kuehl mit Liebermanns Genremalerei bereits früher vertraut war. Der Einfluss der durch Liebermann geprägten Genre-Auffassung fand in Schwitters' Werk dennoch vermutlich eher über Gotthardt Kuehl statt. Nach 1916 tauchen Werke dieser Art von Genremalerei bei Schwitters seltener auf. Lediglich in drei Gemälden ist nach 1916 noch das Sujet der arbeitenden Frau in seinem Frühwerk nachweisbar, wobei der stilistische Wandel keinen Vergleich von Schwitters und Liebermann mehr gestattet. Dies betrifft folgende Gemälde: „C Genre 7 Alte Frau

¹⁸⁵⁴ Kurt Schwitters, C Genre 2 (Feierabend.), 1913, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 60, Diskus obj 06831681, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 60, S. 59.)

¹⁸⁵⁵ Kurt Schwitters, C Genre 3 (Schuster.), 1913, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 61, Diskus obj 06835463, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 61, S. 59.)

¹⁸⁵⁶ Zankl 1978 (3), S. 52f.

¹⁸⁵⁷ Zankl 1978 (3), S. 53.

¹⁸⁵⁸ Zankl 1978 (3), S. 53.

¹⁸⁵⁹ Das Porträt wurde unter anderem 1909 bei zwei Ausstellungen in Berlin und Hannover gezeigt: „Paul Cassirer, XI. Jahrgang, VII. Ausstellung, Berlin Feb./März 1909, Nr. 34; Herbstausstellung, Hannover Kunstverein 1909, S. 22, Nr. 174, [...]“ – zuvor war es der Öffentlichkeit nicht zugänglich. (Eberle 1996, Nr. 1908/4, S. 752.) 1913 fertigte Liebermann ein weiteres Porträt von Tramm an, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde: „Bildnis des Stadtdirektors Dr. h. c. Heinrich Tramm, 1913, Öl auf Leinwand, 225 x 146 cm, Eberle 1996, Nr. 1908/4, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Städtische Galerie, Inv. Nr. 1914/144. (Eberle 1996, Nr. 1913/1, S. 857.) Zum Porträt: Max Liebermann, Bildnis Stadtdirektor Dr. Heinrich Tramm, 1908, Öl auf Leinwand, 96 x 79,5 cm, Eberle 1996, Nr. 1908/48, Privatbesitz. (Abgebildet in: Eberle 1996, Nr. 1908/4, S. 753.)

¹⁸⁶⁰ „1. Oktober bis 5. November/Max Liebermann, Gemälde – Handzeichnungen, I. Sonderausstellung, Kestner Gesellschaft Hannover“ (Eberle 1996, S. 1286.)

am Fenster“ (um 1916)¹⁸⁶¹, „Beim Apfelschälen“ (1916/17)¹⁸⁶², „Die Plätterin“ (1917)¹⁸⁶³. Dadurch zeigt sich, dass Schwitters spätestens ab 1916 zwar einen richtungsweisenden Wandel in stilistischer Hinsicht anstrebte – dabei aber mit Sujets wie der arbeitenden Frau an Motiven seiner früheren Genregemälde festhielt.

5.1.2 Abstraktheit: Lineare Entwicklung

In der Einleitung wurden die Entwicklungsmodelle der Schwitters-Forschung im Hinblick auf dessen Frühwerk erörtert (siehe Kapitel 1). Zur Orientierung wird dies hier knapp wiederholt. John Elderfield bietet folgendes Modell: „Akademische Malerei (1909–14), Impressionismus (1914–17), Expressionismus (1917), Abstraktion (1917–18) und schließlich Merz selbst (1918–19)“¹⁸⁶⁴. Vorlage für dieses Modell war ein Aufsatz von Schwitters für die Zeitschrift „Der Ararat“¹⁸⁶⁵ in dem er seine künstlerischen Etappen erläutert, aber auf explizite Zusammenhänge mit Kunstbewegungen weniger deutlich eingeht: Die zweite Phase benennt Schwitters ebenfalls als Impressionismus,¹⁸⁶⁶ die Bezeichnung Expressionismus wird von ihm hingegen nicht verwendet. Dieser Weg zur Abstraktion – von Elderfield als „expressionistisch“ bezeichnet – wird von Schwitters als „Herausarbeiten eines Ausdrucks“¹⁸⁶⁷ umschrieben. Elderfields Entwicklungsmodell überzeugt nicht nur deshalb, weil es auf Äußerungen von Schwitters basiert, sondern auch, weil es die lineare Stilgeschichte der etablierten Kunstgeschichte im Hinblick auf das 20. Jahrhundert auf Schwitters anwendbar macht. Im nächsten Abschnitt werden einzelne Werke vorgestellt und im Kontext des beschriebenen Modells von Elderfield erörtert.¹⁸⁶⁸

Schwitters erklärt über den Beginn seines Weges zur Abstraktion: „Zuerst war es mir möglich, mich von der wörtlichen Wiedergabe aller Einzelheiten freizumachen. Ich begnügte mich mit der intensiven Erfassung der Beleuchtungserscheinungen durch skizzenhafte Malerei (Impressionismus).“¹⁸⁶⁹ Die Reise mit der Klasse

¹⁸⁶¹ Kurt Schwitters, C Genre 7 Alte Frau am Fenster, um 1916, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 157, Diskus obj 06835464, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 157, S. 92.)

¹⁸⁶² Kurt Schwitters, Beim Apfelschälen, 1916/17, Öl auf Pappe, 59,7 x 44,6cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 158, Diskus obj 06837042, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 158, S. 92.)

¹⁸⁶³ Kurt Schwitters, Die Plätterin, 1917, Öl auf Pappe, 68,7 x 49,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 185, Diskus obj 06837062, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 185, S. 172.)

¹⁸⁶⁴ Elderfield 1987, S. 14.

¹⁸⁶⁵ Elderfield 1987, S. 14. Vgl. Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 75–77.

¹⁸⁶⁶ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

¹⁸⁶⁷ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

¹⁸⁶⁸ Dies geschieht in Orientierung an die Ausarbeitungen in der Masterarbeit (Von Campe 2018).

¹⁸⁶⁹ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

von Bantzer nach Willingshausen im Jahr 1909, an der Schwitters teilnahm,¹⁸⁷⁰ war vermutlich der Auslöser für die Entstehung des Gemäldes „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909).¹⁸⁷¹ Die Komposition entspricht älteren Werken, vor allem „Birke bei Burgwedel“ (1907) (Abb. 36). So ist jeweils ein Baum etwa im Goldenen Schnitt auf einer grünen Fläche angeordnet. Diese wiederum ist im Hintergrund in einer betonten Horizontalen vom Himmel abgegrenzt. In Bezug auf die Malweise ist ein Einfluss durch den Impressionismus zu erkennen.

Hinzu kommt ein Aspekt, der auf einen Wandel in der Kunstauffassung von Schwitters hindeutet: Im Gegensatz zu den noch vor dem Eintritt in die Kunstgewerbeschule Hannover entstandenen Aquarellen, in denen Schwitters Plastizität durch die Tonwerte erreichte (beispielsweise in „Sumpf aus der Masch“ (1907) (Abb. 34), siehe Kapitel 5.1.1), werden in „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909)¹⁸⁷² Plastizität und Lichtreflektionen an verschiedenen Stellen durch „Pinselritzungen“¹⁸⁷³ – also durch das gezielte Entfernen von Farbe erzielt. Auf diese Weise griff Schwitters bereits 1909 in die Malfläche ein, bearbeitete sie – wenn auch in geringem Maße – mit Einkerbungen und Vertiefungen, akzentuierte die Struktur des Gesamtbildes.

Der obligatorische Maleraufenthalt in Willingshausen war ein „Wunsch“ von Bantzer beim Antritt seiner Lehrtätigkeit im „Wintersemester 1896/97“ gewesen – sein Lehrauftrag galt dabei der Freilichtmalerei.¹⁸⁷⁴ Daher ist anzunehmen, dass es sich bei den Landschaftsbildern aus Willingshausen in Schwitters' Frühwerk um Freilichtmalerei handelt. Offenbar konzentrierte sich Bantzer während der Aufenthalte ganz auf seine Schüler, da in seinem Œuvre keine eigenen Werke von diesen Reisen auftauchen.¹⁸⁷⁵

Schwitters' Landschaftsgemälde „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909)¹⁸⁷⁶ erinnert in der Malweise entfernt an Bantzers impressionistisch geprägte Gestaltungsweise. Bezüglich des Pinselduktus lässt sich eine Studie Bantzers zum Vergleich heranziehen, die wesentlich früher entstand: „Sächsische Landschaft bei Hertig-

¹⁸⁷⁰ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

¹⁸⁷¹ Vgl. Orchard, Schulz 1998, Kat.-Nr. 2, S. 68. Zur Arbeit: Kurt Schwitters, Bei Willingshausen (Hessen.), 1909, Öl auf Pappe, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

¹⁸⁷² Kurt Schwitters, Bei Willingshausen (Hessen.), 1909, Öl auf Pappe, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

¹⁸⁷³ Orchard, Schulz 1998, Kat.-Nr. 2, S. 68.

¹⁸⁷⁴ Wunsch 2002, S. 79. Dazu: „Für diese Lehrunterweisungen wählte Carl Bantzer schlichte Motive in der freien Natur und bot damit eine gute Ergänzung gegenüber der von Gotthardt Kuehl bevorzugten Stadtlandschaft.“ (Wunsch 2002, S. 79.)

¹⁸⁷⁵ Wunsch 2002, S. 79.

¹⁸⁷⁶ Kurt Schwitters, Bei Willingshausen (Hessen.), 1909, Öl auf Pappe, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

walde (Studie)“ (1899)¹⁸⁷⁷. In der Studie tauchen als Höhungen zarte Striche im Grün auf – eventuell handelt es sich dabei sogar um Ritzungen. Diese Gestaltung ist in „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909)¹⁸⁷⁸ ebenfalls zu finden. Es soll damit nicht behauptet werden, dass Schwitters sich auf Bantzers Studie bezog, denn dies ist äußerst unwahrscheinlich. Möglich ist allerdings, dass Bantzer Schwitters in diese gestalterische Richtung lenkte.

Auch ein Einfluss von Van Gogh auf Schwitters' Werk ist festzustellen, worauf hier nicht weiter eingegangen werden soll, da in der Moderne dieser Einfluss allenthalben zu finden ist und somit – mindestens in geringem Maße – auch für Schwitters gelten kann. Wichtiger ist hier, dass Schwitters' Frühwerk zwischen 1909 und 1912 nicht nur in der malerischen Gestaltungsweise Gemeinsamkeiten mit Bantzers' Werken aufweist, sondern auch in Hinblick auf Sujets. Dabei ist Schwitters' frühes Ölbild „Ohne Titel (Bauer auf einem Weizenfeld)“ (1912) (Abb. 42) zu nennen: Vor einem Feld ist eine männliche Figur in Rückenansicht zu sehen. Auffallend ist der Bildaufbau, der erneut tendenziell den Goldenen Schnitt berücksichtigt, der bereits in „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909)¹⁸⁷⁹ und in „Birke bei Burgwedel“ (1907) (Abb. 36) eine Rolle spielte. Es handelt sich wieder um eine betont querformatige Komposition mit einer flachen Landschaft, aus der links ein vertikales bildzentrales Element – hier der Bauer – herausragt. Die Horizontale ist durch eine leicht aufsteigende Diagonale in Form der hellen Gräser des Feldes ergänzt. Diese Komposition entspricht dem, was Schwitters in seiner theoretischen Schrift „Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch)“ von 1910 bemerkt: „In der Natur wirken auf uns starke gerade Linien. In den meisten Fällen sind sie senkrecht oder waagrecht. Die Bäume im Wald sind senkrecht, stark verkürzte horizontale Ebenen meist annähernd waagrecht. Ich habe bemerkt, daß in dieser Linienzusammenstellung eine schräge oder gar gebrochene Linie sich gut ausnimmt.“¹⁸⁸⁰

Entscheidend für die Entwicklung des Pinselduktus von „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909)¹⁸⁸¹ bis zu den stärker impressionistisch wirkenden Gemälden wie „Ohne Titel (Bauer auf einem Weizenfeld)“ (1912) (Abb. 42) ist die Aufhellung der Farbpalette und die Loslösung von den Helldunkelkontrasten, die in Schwitters' frühen Stilleben, Porträts und Genrebildern bestimmend sind (siehe Kapitel 5.1.1).

¹⁸⁷⁷ Carl Bantzer, Sächsische Landschaft bei Hertigswalde (Studie), 1899, Öl auf Pappe, 27 x 39 cm, Bantzer ²1998: Nr. 1.127, Privatbesitz. (Abgebildet in: Havemann, Wittstock 2002/2003, Kat.-Nr. 22, S. 124.)

¹⁸⁷⁸ Kurt Schwitters, Bei Willingshausen (Hessen.), 1909, Öl auf Pappe, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

¹⁸⁷⁹ Kurt Schwitters, Bei Willingshausen (Hessen.), 1909, Öl auf Pappe, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

¹⁸⁸⁰ Schwitters, Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch), 1910, S. 27.

¹⁸⁸¹ Kurt Schwitters, Bei Willingshausen (Hessen.), 1909, Öl auf Pappe, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

In Bantzers Œuvre lässt sich das Sujet des Getreidefeldes beispielsweise in einem Ölgemälde von etwa 1900 finden („Rand eines Kornfeldes“ [um 1900])¹⁸⁸² – bei Bantzer ohne den Mann im Goldenen Schnitt wie in Schwitters’ „Ohne Titel (Bauer auf einem Weizenfeld)“ (1912) (Abb. 42). Wie bei anderen Künstlern der Moderne begegnet auch in Bantzers Œuvre das Sujet des Getreidehaufens: „Feld mit Getreidehocken (Studie)“ (um 1900)¹⁸⁸³; „Getreidehocken“ (um 1900)¹⁸⁸⁴. Schwitters malte 1913 ebenfalls mindestens einmal das Sujet der Getreidehaufen („Ohne Titel (Landschaft mit Kornpuppen)“ (1913)¹⁸⁸⁵. Die hier erwähnten Bilder von Getreidehaufen von Bantzer¹⁸⁸⁶ und Schwitters¹⁸⁸⁷ ähneln sich in Hinsicht der Perspektive und des Ausschnitts auffallend. So sind in beiden Gemälden jeweils drei hintereinander gestaffelte und sich perspektivisch verkleinernde Getreidehocken zu sehen. Der vorderste und links im Bild erscheinende Getreidehaufen ist in beiden Bildern an seiner linken unteren Ecke angeschnitten zu sehen. Entscheidende Unterschiede sind jedoch im Hintergrund und der Schattensetzung gegeben. Während Bantzers Getreidehaufen von einer rechts außerhalb des Bildes liegenden Lichtquelle beschienen werden, liegt die Lichtquelle in Schwitters’ Getreidehocken etwa gegenüber links außerhalb des Bildfeldes. In Schwitters’ Frühwerk bleiben diese Sujets von Getreidefeldern und -haufen Ausnahmen.

Zur Aufhellung der Farbpalette, die in Schwitters’ Frühwerk in dieser kurzen Phase impressionistischer Bilder belegbar ist, sind Überlegungen zu erwähnen, die Schwitters in dem Notizbuch „C. Das Problem der abstrakten Kunst. 1. Erster Versuch“ (Juni bis August 1910) festhielt. Darin findet sich eine Skizze der Mittel „Um Komplementärfarben zu erzielen“ (Abb. 43). Auf dem letzten Blatt des Notizheftes ist zu lesen: „Um Komplementärfarben zu erzielen: Hier muß ein Keilchen entlanggeschoben werden, dann entstehen nacheinander sämtliche Komplementärfarben.“¹⁸⁸⁸ Die Farben, die Schwitters gemeint haben könnte, werden in der Transkription

¹⁸⁸² Carl Bantzer, Rand eines Kornfeldes, um 1900, Öl auf Leinwand, 54 x 86 cm, Bantzer ²1998: Nr. 1.315, Sammlung Bantzer, Kiel. (Abgebildet in: Havemann, Wittstock 2002/2003, Kat.-Nr. 26, S. 127.)

¹⁸⁸³ Carl Bantzer, Feld mit Getreidehocken (Studie), um 1900, Öl auf Leinwand, 24,5 x 31 cm, Bantzer ²1998: Nr. 1.353a, Privatbesitz. (Abgebildet in: Havemann, Wittstock 2002/2003, Kat.-Nr. 24, S. 126.)

¹⁸⁸⁴ Carl Bantzer, Getreidehocken, um 1900, Öl auf Leinwand, 19,5 x 26 cm, Bantzer ²1998: Nr. 1.353b, Privatbesitz. (Abgebildet in: Havemann, Wittstock 2002/2003, Kat.-Nr. 25, S. 126.)

¹⁸⁸⁵ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Landschaft mit Kornpuppen), 1913, Rückseite, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 70.2 (verso), Diskus obj 06831682,T,001, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 70.2 (verso), S. 63.)

¹⁸⁸⁶ Carl Bantzer, Getreidehocken, um 1900, Öl auf Leinwand, 19,5 x 26 cm, Bantzer ²1998: Nr. 1.353b, Privatbesitz. (Abgebildet in: Havemann, Wittstock 2002/2003, Kat.-Nr. 25, S. 126.)

¹⁸⁸⁷ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Landschaft mit Kornpuppen), 1913, Rückseite, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 70.2 (verso), Diskus obj 06831682,T,001, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 70.2 (verso), S. 63.)

¹⁸⁸⁸ Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, Um Komplementärfarben zu erzielen: [Skizze], in: que 06842056,T, S. 31.

deutlich: „rot“ oben rechts; „grün“ darunter.¹⁸⁸⁹ Ein „Keilchen“¹⁸⁹⁰ deutet die Lichtbrechung und somit die Optik von Farbe an. Es zeigt in der Skizze hinter das Dreieck. Einige Seiten vor dieser Skizze schrieb Schwitters über Farbgestaltung.¹⁸⁹¹

Bei diesen Überlegungen ist eine Beziehung zur Farbtheorie von Goethe festzustellen, der nicht nur in inhaltlichen Parallelen erkennbar wird, sondern auch dadurch, dass Schwitters Goethe in dem Notizbuch zitiert: „Dichtigkeit und Weiße haben an sich etwas Edles und Wünschenswertes.“ (Goethes Farbenlehre, 9)/Ich glaube, daß diese so gefundenen, losgelösten Gesetze auch nur auf abstrakte Kunstwerke angewandt werden können.“¹⁸⁹² Die Farbentheorie war in der Zeit um die Jahrhundertwende bedeutsam. Nicht nur in kunsttheoretischen Auseinandersetzungen, sondern auch in naturwissenschaftlich motivierten Enzyklopädien wie dem „Buch der Erfindungen“ taucht die prismatische Lichtbrechung zur Erklärung von Farben bei Goethe auf.¹⁸⁹³

Insgesamt ist festzuhalten, dass in Schwitters' Frühwerk nur wenige Beispiele einer wirklich als „impressionistisch“ beschreibbaren Malerei zu finden sind, die sowohl motivisch als auch in gestalterischer Hinsicht – den summarischen Farbauftrag ebenso betreffend wie die Aufhellung der Farbpalette – eine Prägung durch impressionistische Vorbilder wie beispielsweise Carl Bantzer aufweisen.

Laut Elderfield stellen die Landschaftsgemälde, die auf Schwitters' Hochzeitsreise nach Opherdicke in Westfalen im Winter 1916/17¹⁸⁹⁴ entstanden, einen Wandel im Frühwerk dar.¹⁸⁹⁵ Exemplarisch nennt er das Gemälde „Landschaft aus Opherdicke/Gutshof Opherdicke“ (1917) (Abb. 6), das sich formal durch eine

¹⁸⁸⁹ Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, Um Komplementärfarben zu erzielen: [Skizze], in: que 06842056,T, S. 31.

¹⁸⁹⁰ Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, Um Komplementärfarben zu erzielen: [Skizze], in: que 06842056,T, S. 31.

¹⁸⁹¹ (in Harzburg am 20.08.1910), Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, Aus einem Brief 118 an Helma, in: que 06842056,T, S. 28–30.

¹⁸⁹² Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters: Transkription, Text mit 2 Einleitungen, ohne weitere Überschriften, in Tinte, mit Bleistift und blauem Filzstift überarbeitet, in: que 06842056,T, S. 7.

¹⁸⁹³ „Das Prisma, „jenes Instrument“, sagt Goethe, „welches in den Morgenländern so hoch geachtet wird, daß sich der chinesische Kaiser den ausschließlichen Besitz desselben gleichsam als ein Majestätsrecht vorbehält, dessen wunderbare Eigenschaften uns in der ersten Jugend auffallen und in jedem Alter Bewunderung erregen“, ein Instrument, auf dem beinahe allein die bisher angenommene Farbentheorie beruht, ist der Gegenstand, mit dem wir uns zunächst beschäftigen werden.“ (Reuleaux [Hg.] ¹⁸⁸⁵, S. 217f. Zum „Prisma“ insgesamt vgl. Reuleaux [Hg.] ¹⁸⁸⁵, S. 217–218.)

¹⁸⁹⁴ Elderfield nennt den Winter 1916/17 für die Hochzeitsreise, während im Werkverzeichnis, auf der Webseite der Kurt und Ernst Schwitters Stiftung und bei Nündel der Winter 1915/16 angegeben ist. (Vgl. Elderfield 1987, S. 14.; Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.; Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> [25.02.2020], S. 1; Nündel 1981, S. 143.) Die Frage nach dem korrekten Datum ist für die Erörterung der Gemälde nicht von großer Bedeutung, da in den Bildtiteln der Bezug zu Opherdicke gegeben ist.

¹⁸⁹⁵ Elderfield 1987, S. 14.

Betonung der Fläche auszeichne.¹⁸⁹⁶ Laut Elderfield führe das Verschmelzen der Formen zu einem einheitlichen Grünnton. Die stilistische Form bei Schwitters zwischen 1916 und 1917 sei – aufgrund der schematischen Verwendung gleichmäßiger Pinselstriche nicht wirklich „impressionistisch“.¹⁸⁹⁷ Perspektivische Darstellungen seien in Schwitters’ Werk zu dieser Zeit kaum vorhanden, was Elderfield als Hinweis darauf deutet, „daß er bereits in diesem frühen Stadium seine Kunst als eine Sache der Oberfläche zu betrachten begann.“¹⁸⁹⁸ In dieser Bemerkung von Elderfield wird deutlich, dass Elderfield hier nach Verbindungen zu Schwitters’ späterem Werk suchte, obwohl er sonst eher eine lineare Entwicklung des Schwittersschen Frühwerks verfolgte.

In „Landschaft aus Opherdicke/Gutshof Opherdicke“ (1917) (Abb. 6) ist der Einfluss der Fotografie zu bemerken, der sich hauptsächlich in der Perspektive zeigt: Schwitters müsste auf der Mauer gesessen haben, um diesen Ausschnitt malen zu können. Demnach ist in dem Landschaftsgemälde – anders als Elderfield es beschreibt¹⁸⁹⁹ – durchaus eine Perspektive erkennbar. Diese folgt im Übrigen noch den Gesetzen der Linear- oder Zentralperspektive; dagegen fehlt eine Luftperspektive. Stilistisch ist dieses Bild bereits dem Expressionismus zuzuordnen.

In der malerischen Auseinandersetzung mit seiner Umgebung während der Hochzeitsreise sind bei Schwitters impressionistische und expressionistische Tendenzen zu erkennen. Elderfield bemerkt, dass die „Landschaft aus Opherdicke/Gutshof Opherdicke“ (1917) (Abb. 6) in der Malweise von den anderen Landschaftsdarstellungen absticht, die auf der Hochzeitsreise entstanden. Diese würden einen Expressionismus im Sinne Van Goghs zeigen.¹⁹⁰⁰ Hier können die Gemälde „Landschaft aus Westfalen [ehemals: Kohlfeld und Wald]“ (1916)¹⁹⁰¹ und „Ohne Titel (Rücksicht Eingang Opherdicke, Westfalen, ehemals: Kloster Loccum)“ (1916)¹⁹⁰² genannt werden. Über diese Werke geht die „Landschaft aus Opherdicke“ um einiges hinaus in Richtung der französischen „Fauves“ oder der deutschen Expressionisten.

¹⁸⁹⁶ Elderfield 1987, S. 15.

¹⁸⁹⁷ Elderfield 1987, S. 15.

¹⁸⁹⁸ Elderfield 1987, S. 15.

¹⁸⁹⁹ Elderfield 1987, S. 15.

¹⁹⁰⁰ Elderfield 1987, S. 15. Zur „Landschaft aus Opherdicke“ schreibt Elderfield, dass die Formen ineinanderverschmelzen, sodass der einheitliche Grünstich entstehe. „Die Last der Information über das Motiv bleibt der Zeichnung überlassen. Diese Trennung der Zeichnung von der malerischen Oberfläche spielt auch bei des Künstlers Entwicklung zur abstrakten Kunst eine entscheidende Rolle. In gewisser Hinsicht ist diese Arbeitsweise nichts anderes als ein verstärkter Impressionismus, sie greift auf vertraute Ausdrucksmittel des Nachimpressionismus zurück.“ (Elderfield 1987, S. 15.)

¹⁹⁰¹ Kurt Schwitters, Landschaft aus Westfalen [ehemals: Kohlfeld und Wald], 1916, Öl auf Leinwand, 80,4 x 60,7 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 139, Diskus obj 06835059, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 139, S. 171.)

¹⁹⁰² Kurt Schwitters, Ohne Titel (Rücksicht Eingang Opherdicke, Westfalen, ehemals: Kloster Loccum), 1916, Öl auf Pappe, 39 x 49 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 142, Diskus obj 06837026, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 143, S. 164.)

Während des Aufenthaltes in Opherdicke entstand eine Reihe von Porträts und porträtähnlichen Darstellungen, die stilistisch zwischen einer impressionistischen und einer expressionistischen Gestaltung einzuordnen sind. Vor allem inhaltliche Aspekte verweisen auf expressionistische Vorbilder, aber auch die stilistische Form überschreitet die Grenzen des Impressionismus. Aus diesem Grund werden diese Werke unter dem Begriff „Expression“ gefasst.

Die Porträts beziehungsweise porträtähnlichen Darstellungen im Frühwerk von Schwitters können dreifach unterschieden werden: erstens Porträts der trauernden Helma; zweitens das Kniestück eines Mädchens, das das Fenstermotiv der Romantik aufgreift; drittens die Büste einer jungen Frau im Profil. Bei den Porträts der trauernden Helma handelt es sich um eine Reihe von Bildern, in denen Schwitters' Ehefrau Helma mit religiösen Gesten und in demütiger Haltung gezeigt ist, auf denen zudem Nachdenklichkeit und Melancholie erkennbar sind¹⁹⁰³ (Abb. 44).

Diese Reihe wurde zwischen 1916 und 1917 angefertigt. Insbesondere eines der Porträts aus dem Jahr 1916 verweist durch den Titel auf das Thema der Trauer: „Trauernde“ (1916)¹⁹⁰⁴. Anhand physiognomischer Vergleiche wird deutlich, dass es sich bei der Porträtierten ebenfalls um Helma Schwitters handelt. In diesem Porträt sowie in der Grafik im Notenheft „Acht kleine Stimmungsbilder für Clavier von Felix Weingartner“ (Abb. 44) wird durch die Gestik – Helma stützt ihr Kinn in die rechte Hand – eine traditionelle Darstellung der Melancholie deutlich. Die Porträts der trauernden Helma beinhalten einen Bezug zur Biografie von Kurt und Helma

¹⁹⁰³ Neben der Abb. 44 handelt es sich um folgende Arbeiten: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters), 1917, Öl auf Pappe, 32,2 x 32 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 193, Diskus obj 06837059, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 193, S. 104);

Kurt Schwitters, Unschuld/Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters), 1917, Öl auf Pappe, 49 x 38 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 194, Diskus obj 06837058, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 194, S. 104);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters), 1917, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 195, Diskus obj 06837057, 40,5 x 32 cm, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 195, S. 104);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters mit Blume), 1917, Öl auf Pappe, 66 x 49 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 196, Diskus obj 06837061, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 196, S. 176);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters), 1917, Öl auf Pappe, 64,5 x 44,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 197, Diskus obj 06837060, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 197, S. 105);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters), 1916, Öl auf Leinwand, 45 x 38, 5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 153, Diskus obj. 06837039, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 153, S. 175);

Kurt Schwitters, Trauernde, 1916, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 154, Diskus obj 06837032, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 154, S. 91.)

¹⁹⁰⁴ Kurt Schwitters, Trauernde, 1916, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 154, Diskus obj 06837032, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 154, S. 91.)

Schwitters: Im September 1916 verstarb ihr erstgeborener Sohn Gerd acht Tage nach der Geburt.¹⁹⁰⁵ „Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters mit Blume)“ (1917)¹⁹⁰⁶ zeigt erneut die trauernde Helma mit einer Blume. Dabei könnte es sich um eine Margerite handeln, die die Trauer über den Tod des Sohnes symbolisieren könnte. Der biografische Bezug in den Porträts der „trauernden Helma“ verweist auf die Bedeutung des Ausdrucks, der für Schwitters in dieser Zeit zentral wurde.¹⁹⁰⁷ Schwitters begreift das „persönliche Erfassen der Natur“ als Grundlage für den „Ausdruck“ in „Linien, Farben und Formen“.¹⁹⁰⁸ Zu bemerken ist dabei die Bedeutung des Wortes „persönliche“¹⁹⁰⁹, das eine Ebene der Subjektivierung fundamental werden lässt und somit einer subjektiven Wahrnehmung und Darstellung von „Ausdruck“¹⁹¹⁰ den Weg ebnet.

Von diesen Porträts abzugrenzen ist das Kniestück eines „Mädchens am Fenster“ (1916/17)¹⁹¹¹. Obwohl anzunehmen ist, dass es sich bei der Dargestellten erneut um Helma Schwitters handelt, ist sie hier anonymisiert dargestellt – ihr Gesicht ist nicht erkennbar, denn sie hat ihren Kopf abgewandt und blickt aus dem Fenster. Zudem beschriftete Schwitters die Rückseite mit Bleistift: „Mädchen am Fenster“¹⁹¹² – ohne dabei auf Helma Schwitters hinzuweisen. Das Motiv, das beispielsweise bei Caspar David Friedrich mit „Frau am Fenster“ (1822)¹⁹¹³ begegnet, symbolisierte in der Romantik meist eine unbestimmte Sehnsucht.

Ebenfalls kein Porträt ist die Büste einer jungen Frau im Profil. Stilistisch anders als die vorgenannten Werke ist dieses Gemälde, das den Titel „Vision“ trägt (1916–17)¹⁹¹⁴ auf Grund seiner expressionistischen Malweise. Der leicht erhobene Kopf und die geschlossenen Augen in Verbindung mit dem Titel verweisen auf einen

¹⁹⁰⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, S. 530.

¹⁹⁰⁶ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters mit Blume), 1917, Öl auf Pappe, 66 x 49 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 196, Diskus obj 06837061, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 196, S. 176.)

¹⁹⁰⁷ „Das persönliche Erfassen der Natur schien mir jetzt das Wesentlichste zu sein. [...] Jede Linie, Farbe, Form hat einen bestimmten Ausdruck. Jede Kombination von Linien, Farben und Formen hat einen bestimmten Ausdruck.“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.)

¹⁹⁰⁸ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

¹⁹⁰⁹ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

¹⁹¹⁰ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

¹⁹¹¹ Kurt Schwitters, Mädchen am Fenster, 1916/17, Öl auf Pappe, 83,5 x 68 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 159, Diskus obj 06837043, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 159, S. 93.)

¹⁹¹² Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 159, S. 93.

¹⁹¹³ Caspar David Friedrich, Frau am Fenster, 1822, Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Galerie der Romantik im Schloß Charlottenburg, Berlin, Inv.-Nr. A I 918, NG 906. (Abgebildet in: Nationalgalerie Berlin (Hg.) 21987, S. 49.)

¹⁹¹⁴ Kurt Schwitters, Vision, 1916–17, Öl auf Pappe, 42,5 x 34,7 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 165, Diskus obj 06837040, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 165, S. 177.)

religiösen Kontext. Der Ausdruck tiefer Versunkenheit unterstreicht diesen Eindruck.

Im Zusammenhang mit der dritten Gruppe der porträtähnlichen Darstellungen sollen hier auch das Historienbild „Josua gebietet der Sonne“ (1916–17)¹⁹¹⁵ und das Genrebild „Die Plätterin“ (1917)¹⁹¹⁶ genannt werden, die abermals andere stilistische Möglichkeiten von Schwitters zeigen. Den Titel „Josua gebietet der Sonne“ notierte Schwitters auf der Rückseite des Gemäldes.¹⁹¹⁷ Dargestellt ist somit Josua, der während einer Schlacht der Israeliten mit den Ammoniten der Sonne befiehlt, still zu stehen (Jos 10, 12–14). Dieses Gemälde zeigt stilistisch eine Verwandtschaft mit „Die Plätterin“ (1917)¹⁹¹⁸.

Zwei Darstellungen männlicher Modelle sollen hier ebenfalls zur Sprache kommen: Zum einen handelt es sich um ein Porträt von „Körting am Fenster in Opherdicke“ (1916)¹⁹¹⁹; zum anderen ist ein namensloser Bettler dargestellt („Der Bettler“ [1917]¹⁹²⁰). In beiden Bildern sind in halbfigurigen Ansichten Männer mit Bärten zu sehen, deren Köpfe geneigt sind und deren Augen dadurch verborgen bleiben. Bei ersterem lässt sich vermuten, dass Schwitters Körting in einem Moment Porträtierte, in dem dieser eine Zeichnung oder ähnliches anfertigte: Während der Hochzeitsreise nach Opherdicke besuchte Körting, der selbst in seiner Freizeit malte, Kurt und Helma Schwitters dort.¹⁹²¹ Körting erscheint im Profil nach rechts und blickt zu Boden. „Der Bettler“¹⁹²² ist im Dreiviertelprofil nach rechts gezeigt. Sein Kopf ist ebenfalls geneigt; die Augen lassen nicht erkennen, ob das Modell schläft oder zu Boden blickt. Körting ist nicht nur durch den Bildtitel, sondern auch durch den gestutzten Bart, die Kleidung und den Hut der bürgerlichen Gesellschaft zuzuordnen. „Der Bettler“ hingegen vermittelt eher das Bild eines Mannes, der am Rande der Gesellschaft steht. Dies wird zum einen durch den Titel vermittelt. Zum

¹⁹¹⁵ Kurt Schwitters, Josua gebietet der Sonne, 1916–17, Öl auf Pappe, 49 x 34 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 160, Diskus obj 06825071, Günter Lege, Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 160, S. 173.)

¹⁹¹⁶ Kurt Schwitters, Die Plätterin, 1917, Öl auf Pappe, 68,7 x 49,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 185, Diskus obj 06837062, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 185, S. 172.)

¹⁹¹⁷ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 160, S. 93.

¹⁹¹⁸ Kurt Schwitters, Die Plätterin, 1917, Öl auf Pappe, 68,7 x 49,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 185, Diskus obj 06837062, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 185, S. 172.)

¹⁹¹⁹ Kurt Schwitters, Körting am Fenster in Opherdicke, 1916, Öl auf Pappe, 35 x 26 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 152, Diskus obj 06837021, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 152, S. 90.)

¹⁹²⁰ Kurt Schwitters, Der Bettler, 1917, Öl auf Pappe, 68,8 x 49,3 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 184, Diskus obj 06837071, Stiftung für Kunst und Kultur, Küssnacht. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 184, S. 100.)

¹⁹²¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.

¹⁹²² Kurt Schwitters, Der Bettler, 1917, Öl auf Pappe, 68,8 x 49,3 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 184, Diskus obj 06837071, Stiftung für Kunst und Kultur, Küssnacht. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 184, S. 100.)

anderen evozieren die fehlende Kopfbedeckung sowie der lange Bart im Kontext der Mode den Eindruck, dass der abgebildete Mann nicht den Normen der Gesellschaft entspricht. In diesem Sinne bringen die beiden Männerbildnisse ebenfalls etwas zum Ausdruck – ähnlich wie es die Porträts von Helma Schwitters. Der Ausdruck von Körting und dem „Bettler“ betrifft einerseits die Stellung der abgebildeten Personen in der Gesellschaft und andererseits eine unterschiedliche Art der Versunkenheit, die durch die nach vorn geneigten Köpfe angezeigt wird.

Elderfield nennt „die ‚Expressionen‘ [...] die Höhepunkte seines [Schwitters, A. L. v. C.] naturalistischen Schaffens, weil sie die emotionalen Elemente der Porträtmalerei mit der größeren bildnerischen Freiheit der Landschaftsmalerei verknüpfen und gleichzeitig Mittel zur Flucht aus dem Naturalismus und in die Abstraktion“ darstellen.¹⁹²³ Klare und direkte Bezüge zur expressionistischen Kunstbewegung zeigt beispielsweise die Orientierung an Wassily Kandinsky (beispielsweise in „G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge“ [1918]¹⁹²⁴) oder an Franz Marc (beispielsweise in „G Expression 3 Die Liebe“ [1918]¹⁹²⁵).¹⁹²⁶ In der formalen Erscheinung dieser „Expressionen“ erkennt Elderfield eine Weiterentwicklung der besprochenen Landschaftsdarstellungen und Porträts aus den Jahren 1916–1917.¹⁹²⁷

Zwischen 1917 und 1918¹⁹²⁸ erreichte Schwitters die Stufe der Abstraktion in einer Reihe von Bildern, die er selbst als „Abstraktionen“ bezeichnete.¹⁹²⁹ Zur stilistischen Entwicklung schreibt Elderfield, man könne „mit Recht sagen, daß 1917–18 die naturalistische Malerei aufgegeben und durch Abstraktion ersetzt wurde.“¹⁹³⁰ Dennoch habe Schwitters dem Naturstudium bei der Landschaftsmalerei stets eine Möglichkeit „zum Erneuern der Phantasie“ zugeschrieben.¹⁹³¹ Elderfield kennzeichnet die „Abstraktionen“, die ab Ende 1917 entstanden, als vornehmlich kubistisch

¹⁹²³ Elderfield 1987, S. 18. Beispielsweise: Kurt Schwitters, G Expression 1 (Der Wald.), 1918, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 227, Diskus obj 06837098, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 227, S. 122); Kurt Schwitters, G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge, 1918, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 228, Diskus obj 06837099, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 228, S. 122); Kurt Schwitters, G Expression 3 Die Liebe, 1918, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 229, Diskus obj 06837100, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 229, S. 122.)

¹⁹²⁴ Kurt Schwitters, G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge, 1918, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 228, Diskus obj 06837099, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 228, S. 122.)

¹⁹²⁵ Kurt Schwitters, G Expression 3 Die Liebe, 1918, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 229, Diskus obj 06837100, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 229, S. 122.)

¹⁹²⁶ Elderfield 1987, S. 18f.

¹⁹²⁷ Elderfield 1987, S. 18.

¹⁹²⁸ Elderfield 1987, S. 23.

¹⁹²⁹ „Ich verzichtete auf jede Wiedergabe von Naturelementen und malte nur mit Bildelementen. Dieses sind meine Abstraktionen.“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.)

¹⁹³⁰ Elderfield 1987, S. 20.

¹⁹³¹ Elderfield 1987, S. 20.

geprägte Werke. Beispielhaft nennt er „Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips)“¹⁹³² und „Abstraktion No 16 (Schlafender Kristall)“ (beide 1918)^{1933, 1934}. Als Eigenart der „Abstraktionen“ ist die Form des „Kristallinen“ zu nennen, die als Sinnbild des Wachstums in der Natur zu deuten ist. Daran ist die Prozesshaftigkeit als Aspekt im Frühwerk von Schwitters zu erkennen, die später auch in „Merz“ zu finden ist.¹⁹³⁵ Die prozessuale Struktur in „Merz“ belegt Wiesing anhand einiger Zitate von Schwitters.¹⁹³⁶

Bei zwei „Abstraktionen“ („Abstraktion 26 Zarte Sinfonie“ [1918]¹⁹³⁷ und „Abstraktion Nr. II [die Gewalten]“ [1917]¹⁹³⁸) lässt sich eine jeweils andere Vorgehensweise erkennen. In „Abstraktion 26 Zarte Sinfonie“ (1918)¹⁹³⁹ entsprechen die unübersichtlichen Übergänge der Formen den verlaufenden Farben. Dem steht die Gestaltungsweise in „Abstraktion No 16 (Schlafender Kristall)“ (1918)¹⁹⁴⁰ und „Abstraktion Nr. II (die Gewalten)“ (1917)¹⁹⁴¹ gegenüber, in denen Formen klar konturiert erkennbar sind. Für alle vorgestellten „Abstraktionen“ gilt, dass Helldunkelkontraste sowie Plastizität mit dem Räumlichen zusammenhängen. Dies deutet auf die Bedeutung des Lichteinfalls hin, der in den „Abstraktionen“ naturgegebenen Regeln folgt. So können sich die abstrahierten Formen nicht vollständig von den Gesetzmäßigkeiten naturgetreuer Darstellungen lösen.

Ergänzend ist auf drei Formanalogien in Schwitters' Frühwerk hinzuweisen, die auf eine Entwicklung unterschiedlicher Darstellungsformen bei abstrahierten Motiven

¹⁹³² Kurt Schwitters, Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips), 1918, Öl auf Pappe, 73,5 x 56,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 239, Diskus obj 06837090, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Paris/Valencia/Grenoble 1994/1995, S. 31.)

¹⁹³³ Kurt Schwitters, Abstraktion No 16 (Schlafender Kristall), 1918, Öl auf Leinwand, 73,5 x 51,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 246, Diskus obj 06837091, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 246, S. 178.)

¹⁹³⁴ Elderfield 1987, S. 23.

¹⁹³⁵ Fichter 2014, S. 20f.

¹⁹³⁶ „Kunst ist für mich ein Ding, das aus seinen Gegebenheiten so selbstverständlich wächst, wie ein Baum, das Tier, der Kristall. Kunst ist nie Nachahmung der Natur, sondern Kunst ist selbst Natur.“ (Schwitters, *Der Rhythmus im Kunstwerk*, 1926, S. 245; vgl. Wiesing 1991, S. 39.)

¹⁹³⁷ Kurt Schwitters, Abstraktion 26 Zarte Sinfonie, 1918, Öl auf Leinwand, 74 x 51 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 255, Diskus obj 06837093, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 255, S. 179.)

¹⁹³⁸ Kurt Schwitters, Abstraktion Nr. II (die Gewalten), 1917, Öl auf Pappe, 96,8 x 49,5 cm (Bild), 82,1 x 62,3 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 177, Diskus obj 06835066, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 177, S. 179.)

¹⁹³⁹ Kurt Schwitters, Abstraktion 26 Zarte Sinfonie, 1918, Öl auf Leinwand, 74 x 51 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 255, Diskus obj 06837093, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 255, S. 179.)

¹⁹⁴⁰ Kurt Schwitters, Abstraktion No 16 (Schlafender Kristall), 1918, Öl auf Leinwand, 73,5 x 51,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 246, Diskus obj 06837091, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 246, S. 178.)

¹⁹⁴¹ Kurt Schwitters, Abstraktion Nr. II (die Gewalten), 1917, Öl auf Pappe, 96,8 x 49,5 cm (Bild), 82,1 x 62,3 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 177, Diskus obj 06835066, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 177, S. 179.)

hindeuten.¹⁹⁴² Nachvollziehbar wird das am oben besprochenen Aquarell „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) (Abb. 26)¹⁹⁴³ (siehe Kapitel 4.5.1), in dem einige Formen als Weiterentwicklung der Kohlezeichnung „A 151“ (1918) (Abb. 45) verstanden werden können. Die in Bögen geschwungenen Linien, die in beiden Bildern als zentrale Bildelemente dominieren, münden in rundliche Kreisformen, die wie „Köpfe“ wirken. In „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) (Abb. 26) ist dies vor allem in der gelben Form in der oberen Bildhälfte gegeben; in „A 151“ (1918) (Abb. 45) ist ein solcher „Kopf“ in der linken unteren Ecke zu finden. Angedeutet ist ein weiterer „Kopf“ in der oberen Bildhälfte, in der sich eine unausgefüllte Linie nach unten schlängelt – der angedeutete „Kopf“ verschwindet hinter einem Kreis, der in der Bildmitte zu sehen ist. Ob es sich tatsächlich um die Weiterentwicklung eines abstrahierten Motivs oder einer abstrakten Formidee handelt, lässt sich anhand von Quellen nicht nachweisen. Die Gemeinsamkeit der Formen sowie die Auflösung des Geometrischen in dem später entstandenen Aquarell „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) (Abb. 26) sprechen dennoch dafür, dass Schwitters in beiden Bildern eine ähnliche, gleiche oder dieselbe Idee im Abstrakten umsetzte und weiterentwickelte.

Metzger versteht „die Zeichnungen, die Schwitters unter dem Titel Abstraktion zusammenfasst“ als „[g]länzlich ungegenständlich“.¹⁹⁴⁴ Die Betonung des Abstrakten ist in „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) (Abb. 26) gegeben, doch eine solche Schlussfolgerung könnte vorschnell sein. Im entsprechenden Katalog sind die Abbildungen „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) (Abb. 26) und „Abstraktion 150“ (1918)¹⁹⁴⁵ nebeneinander abgedruckt – die Formanalogie ist auffällig.¹⁹⁴⁶ Die eben beschriebene gelb eingefärbte Form mit „Kopf“ in „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) (Abb. 26) taucht nicht nur in „A 151“ (1918) (Abb. 45), sondern auch in „Abstraktion 150“ (1918)¹⁹⁴⁷ erneut auf. Diese auffallenden Formanalogien lassen vermuten, dass Schwitters in diesen Arbeiten eine bestimmte Idee in verschiedenen Varianten experimentell und abstrahierend visualisierte. Es ist denkbar, dass es sich um eine gegenständliche Vorlage handelte, die Schwitters durch Abstrahierungen verschiedentlich überarbei-

¹⁹⁴² Metzger schreibt ebenfalls: „An den beiden Blättern Z 38 Vorstadtgarten (3) und Z82 Hütten [...] lässt sich im Vergleich mit dem Aquarell Aq. 52 der Abstraktionsprozess mitverfolgen.“ (Metzger 2011/2012, S. 10.)

¹⁹⁴³ Metzger erkennt in „Aq. 12. Abstraktion.“ (1919) den Bezug zu „Kandinskys Improvisationen“ und schlussfolgert, dass Schwitters in diesem Aquarell „die autonome Setzung von Farben und Formen erprobt“, wohingegen „die Kohlezeichnungen [...] von Versuchen mit einer ornamentalen Formensprache“ zeugen würden. (Metzger 2011/2012, S. 11.)

¹⁹⁴⁴ Metzger 2011/2012, S. 11. Dazu: „Im Unterschied zur ‚Z‘-Serie gehen diese Blätter nicht von einem konkreten Objekt aus, sondern sind von einer freien Führung des Pinsels oder Kreidestift bestimmt.“ (Metzger 2011/2012, S. 11.)

¹⁹⁴⁵ Kurt Schwitters, Abstraktion 150, 1918, Kreide auf Papier, 16,6 cm (Bild), 27,1 x 15,9 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 412, Diskus obj 06831315, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 24.)

¹⁹⁴⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 24f.

¹⁹⁴⁷ Kurt Schwitters, Abstraktion 150, 1918, Kreide auf Papier, 16,6 cm (Bild), 27,1 x 15,9 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 412, Diskus obj 06831315, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 24.)

tete. Deutlich erkennbar ist der steigende Grad an Abstraktion, den Schwitters in dieser Zeit erreichte.¹⁹⁴⁸

Das Motiv eines Gebirges bietet in Schwitters' Frühwerk ähnliche Möglichkeiten, die Entwicklung zur Abstraktion nachzuvollziehen. In den Werken „Z 39 Mittelgebirge (1.)“ (1918) (Abb. 20) sowie in „Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion)“ (1919)¹⁹⁴⁹ (siehe Kapitel 4.5.1) und „G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge“ (1918)¹⁹⁵⁰ taucht das Gebirge bereits im Titel auf. Zwei stark abstrahierende Zeichnungen zeigen erneut dieses Motiv („Z 100 Hochgebirge“¹⁹⁵¹, „Z 101 Hochgebirge“ (beide 1918) (Abb. 46). Im Gegensatz zu „Z 39 Mittelgebirge (1.)“ (1918) ist das Bildthema hier nicht mehr die Kraft der Sonne (siehe Kapitel 4.5.1). Ähnlich wie in den Gemälden „Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion)“ (1919) und „G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge“ (1918) ist die Sonne in den Zeichnungen („Z 100 Hochgebirge“¹⁹⁵², „Z 101 Hochgebirge“ [beide 1918]) allerdings ebenfalls als Kreis „hinter“ dem Gebirge in der oberen Bildhälfte zu sehen. Schwitters löst die Formen der Bergspitzen, die perspektivischen Verzerrungen sowie angedeuteten Himmelsformationen aus den Gemälden in den Zeichnungen immer weiter in rein geometrische Formen auf.

Eine weitere Kreidezeichnung trägt den Titel „Z 105 Tore der Häuser“ (1918) (Abb. 47). Obwohl es sich hierbei um eine abstrahierte Darstellung von Häusertoren handelt, ähnelt die Zeichnung sowohl im Bildaufbau als auch in der Wiedergabe der Formen stark den „Hochgebirgs“-Zeichnungen. In den aufgestellten Dreiecksformen, deren untere Begrenzung fehlt, sind die Giebeldächer von Häusern noch erkennbar. Die umgedrehten „U“-Formen, die Schwitters in den „Hochgebirgs“-Zeichnungen ebenfalls verwendete, lassen sich hier als „Tore“ deuten. Zwei Kreisformen in der oberen Bildhälfte bilden die formale Gemeinsamkeit zu den Sonnendarstellungen in den „Hochgebirgs“-Zeichnungen. In der Kreidezeichnung „Z 119

¹⁹⁴⁸ Dazu Metzger: „Die Zeichnungsserie von 1918 markiert [...] eine wichtige Etappe. Während die ersten Blätter noch der Legitimation durch die Natur oder der Expression bedurften, äußert sich in den Abstraktionen die neue Auffassung des Künstlers: Die Kunst dient nicht länger der Naturwiedergabe noch soll sie nur nach Ausdruck streben, sondern ganz und gar frei und ohne Zweck sein. (Metzger 2011/2012, S. 11.)

¹⁹⁴⁹ Kurt Schwitters, Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion), 1919, Öl auf Pappe, 91,5 x 72,6 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 482, Diskus obj 06837104, Solomon R. Guggenheim Museum. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 482, S. 181.)

¹⁹⁵⁰ Kurt Schwitters, G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge, 1918, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 228, Diskus obj 06837099, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 228, S. 122.)

¹⁹⁵¹ Kurt Schwitters, Z 100 Hochgebirge, 1918, Kreide auf Papier, 19,4 x 14 cm (Bild), 31,5 x 24,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 342, Diskus obj 06830150, Alain und Aude Jathiere. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 342, S. 156.)

¹⁹⁵² Kurt Schwitters, Z 100 Hochgebirge, 1918, Kreide auf Papier, 19,4 x 14 cm (Bild), 31,5 x 24,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 342, Diskus obj 06830150, Alain und Aude Jathiere. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 342, S. 156.)

Eisgebirge“ (1918)¹⁹⁵³ bilden die abstrahierten steilen Bergspitzen beinahe ein leicht schematisch wirkendes Rautenmuster, das durch sich wiederholende Wellenlinien durchkreuzt wird. So wird deutlich, dass Schwitters zu diesem Zeitpunkt verschiedene Motive in einen einheitlichen geometrischen Formenkatalog überführte.

Eine solche Entwicklung zur sich steigernden Abstraktion von Formen lässt sich in Schwitters' Frühwerk an mehreren Beispielen darlegen. An dieser Stelle sei auf ein weiteres hingewiesen. Als Weiterentwicklung der Kohlezeichnung „Z 4 Schleierhäuser“ (1918)¹⁹⁵⁴ (siehe Kapitel 4.5.1) ist sowohl in formaler Hinsicht als auch in Bezug auf den Titel die Zeichnung „Z 95 Schleierhäuser 2“ (1918)¹⁹⁵⁵ zu nennen, in der die „Schleierhäuser“ noch dynamischer, mit leicht gebogenen „Wänden“, stärker abstrahiert und in schlankeren Formen dargestellt sind.¹⁹⁵⁶

5.2 Linear II: Nach der „Merz“-Erfindung

In der Einleitung wurden die Fünf-Jahres-Etappen der Entwicklung in Schwitters' Frühwerk seit 1918 erörtert, die Friedhelm Lach beschreibt (siehe Kapitel 1). Anknüpfend an die Erörterung einer linearen Entwicklung in Schwitters' Frühwerk vom Naturalismus zur Abstraktion soll die Entwicklung der ersten Werke nach der Erfindung von „Merz“ dargelegt werden.

5.2.1 Zeichnungen und Aquarelle

Die ersten Grafiken seit der Erfindung von „Merz“ teilt Elderfield in zwei Gruppen: die „dadaistischen“ Zeichnungen (auch „Aquarelle“ genannt) und die „Stempelzeichnungen“.¹⁹⁵⁷ Das Aquarell „N Aquarell 1. (Das Herz geht vom Zucker zum

¹⁹⁵³ Kurt Schwitters, Z 119 Eisgebirge, 1918, Kreide auf Papier, 19,7 x 12,1 cm (Bild), 32,6 x 24 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 352, Diskus obj 06830159, Marlborough International Fine Art, Vaduz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 352, S. 160.)

¹⁹⁵⁴ Kurt Schwitters, Z 4 Schleierhäuser, 1918, Kohle auf Papier, 16,1 x 10,9 cm (Bild), 33,1 x 23,1 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 290, Diskus obj 06830105, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 290, S. 138.)

¹⁹⁵⁵ Kurt Schwitters, Z 95 Schleierhäuser 2, 1918, Kohle auf Papier, 19,6 x 13,8 cm (Bild), 32,4 x 24,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 340, Diskus obj 06830148, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 340, S. 156.)

¹⁹⁵⁶ Im Ausstellungskatalog sind die Formanalogien von „Z 95 Schleierhäuser 2“ (1918) und „Z 4 Schleierhäuser“ (1918) einander ebenfalls gegenübergestellt. (Vgl. Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 20f.) Zu den Werken: Kurt Schwitters, Z 95 Schleierhäuser 2, 1918, Kohle auf Papier, 19,6 x 13,8 cm (Bild), 32,4 x 24,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 340, Diskus obj 06830148, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 340, S. 156); Kurt Schwitters, Z 4 Schleierhäuser, 1918, Kohle auf Papier, 16,1 x 10,9 cm (Bild), 33,1 x 23,1 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 290, Diskus obj 06830105, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 290, S. 138.)

¹⁹⁵⁷ Elderfield 1987, S. 46f.

Kaffee.)“ (1919)¹⁹⁵⁸ stellt in der erstgenannten Gruppe die eigene Logik dar, die Schwitters in „Merz“ als Gegenentwurf zur herkömmlichen Logik umsetzte. Entsprechend der Identifikation mit der „Merz“-Welt ist Schwitters selbst in der unteren linken Ecke als Karikatur zu sehen.¹⁹⁵⁹ Das Prinzip der Schwittersschen Parallelogik beruht auf Umkehrungen, einer rückwärts weisenden Lese- oder Bewegungsrichtung sowie auf der Betonung des Palindroms.¹⁹⁶⁰ Es wurde darauf hingewiesen, dass diese Verwendung des Palindroms in „Aq. 14. (Lokomotive rückwärts.)“ (1919)¹⁹⁶¹ verbildlicht wurde (siehe Kapitel 3.1.5). Elderfield bemerkt, dass Schwitters in diesen Zeichnungen die abgebildeten Gegenstände, die als Motive fungieren, entkontextualisiert.¹⁹⁶² In der Umsetzung des Unsinnns sieht Elderfield den Einfluss durch den Dadaismus.¹⁹⁶³

Die zweite Gruppe der Stempelzeichnungen unterteilt Elderfield in drei Gruppen: Die erste Gruppe beinhaltet die frühesten meist 1919 entstandenen Stempelzeichnungen, die in der Motivwahl und Darstellungsweise den dadaistischen Zeichnungen nahe stehen. Die zweite Gruppe beinhaltet die fünfzehn Zeichnungen aus dem „Sturm-Bilderbuch IV“, die zwar teilweise der ersten Gruppe ähneln würden, bei denen allerdings der humoristische Anteil zugunsten einer Betonung des Typografischen geringer ausfällt – obwohl dieser erhalten bleibt. In dieser Gruppe befinden sich Briefmarken, Preiszettel oder andere Papierfetzen gemeinsam mit den Stempelabdrücken auf den Zeichnungen. Die dritte Gruppe besteht aus den späteren, etwa ab 1923 entstandenen Stempelzeichnungen, die keine zeichnerischen Elemente mehr aufweisen und sich durch eine formale Reduktion auszeichnen.¹⁹⁶⁴ Trotz seiner Bemühungen, drei Gruppen der Stempelzeichnungen zu definieren, betont Elderfield, es werde „rapide schwieriger, zwischen den verschiedenen Aspekten von Schwitters’ Kunst zu unterscheiden.“¹⁹⁶⁵ In den Stempelzeichnungen erkennt Elderfield einen Wandel in Schwitters’ Frühwerk, der zum einen den

¹⁹⁵⁸ Kurt Schwitters, N Aquarell 1. (Das Herz geht vom Zucker zum Kaffee.), 1919, Aquarell und Bleistift auf Papier, 30,1 x 22 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 525, Diskus obj 06830051, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 525, S. 248.)

¹⁹⁵⁹ Elderfield 1987, S. 47.

¹⁹⁶⁰ Dazu: „Das bedeutet weiter nichts, als daß in der Welt, in der Anna Blume lebt, in der Menschen auf dem Kopfe gehen, Windmühlen sich drehen und Lokomotiven rückwärts fahren, auch dada existiert. [...] Das bedeutet nicht, daß ich gegen den Dadaismus wäre, sondern daß es in dieser Welt auch eine gegen den Dadaismus gerichtete Strömung gibt. Lokomotiven fahren von hinten und von vorne. Warum soll eine Lokomotive nicht einmal rückwärts fahren?“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 78f)

¹⁹⁶¹ Kurt Schwitters, Aq.14. (Lokomotive rückwärts.), 1919, Aquarell, Bleistift und Kreide auf Papier, 17,3 x 14,1 cm (OriginalpassepartoutAusschnitt), 31 x 22,5 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 536, Diskus obj 068830061, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 536, S. 308.)

¹⁹⁶² Elderfield 1987, S. 47.

¹⁹⁶³ Elderfield 1987, S. 48.

¹⁹⁶⁴ Elderfield 1987, S. 49.

¹⁹⁶⁵ Elderfield 1987, S. 50.

humoristischen Ansatz betrifft und zum anderen Schwitters' Position zum Expressionismus, die sich durch seine „Beschäftigung mit visuell-poetischen Experimenten“ verändert habe.¹⁹⁶⁶

Oben wurde das Drehmoment einer Stempelzeichnung erörtert („Belegexemplar“ [1919] [Abb. 13]) (siehe Kapitel 3.1.4). Zum Aquarell „Aq. 14. (Lokomotive rückwärts.)“ (1919)¹⁹⁶⁷ ist an die Bedeutung der Eisenbahn zu erinnern, die oben erörtert wurde (siehe Kapitel 3.1.5). Das Motiv der Lokomotive ist an die Errungenschaft der Dampfmaschine gebunden: „Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war die Erfindung der Eisenbahn das einschneidendste und wichtigste technische Ereignis mit unmittelbaren Auswirkungen auf das militärische Denken.“¹⁹⁶⁸ So war symbolisch dem „Dampfroß von Anfang an ein utopischer Charakter“¹⁹⁶⁹ eigen. Dass die Fahrtrichtung der Lokomotive bei Schwitters rückwärtsgewandt ist, entspricht zum einen dem Stilmittel des Widerspruchs in Schwitters' „Merz“-Kunst. Zum anderen zeigt sich hier der Widerspruch zwischen dem Glauben und der Realität von Technik: Nach dem Verständnis der Zeit sollte die Technik dem Fortschritt dienen, im Ersten Weltkrieg erwies sich der „technisierte“¹⁹⁷⁰ Krieg als nutzlos¹⁹⁷¹, ja katastrophal.

In der „Stempelzeichnung“ „Ohne Titel (Mit Kaffeemühle)“ (1919) (Abb. 16) kann die auf dem Kopf stehende Kirche mit einer Zeile aus „An Anna Blume“ in Beziehung gesetzt werden. So ist hier gewissermaßen die bildliche Entsprechung zu Schwitters' Ratschlag „Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht“¹⁹⁷² gegeben. Außerdem besteht in mehreren Werken eine Analogie in der Art der Verwendung der Zahl „4“, die an synästhetische Theorien aus einem Notizbuch von Schwitters aus dem Jahr 1910 erinnern.¹⁹⁷³ Hier schreibt Schwitters: „Durch die mehr oder weniger große Geschwindigkeit, mit welcher die Moleküle der Körper schwingen, werden verschiedene Farben erzeugt. Das violette Licht hat die größte, das rote die kleinste Vibrationsgeschwindigkeit./violett 8000000000000000 (am stärksten brechbar)/rot 4500000000000000 (am schwächsten brechbar)“.¹⁹⁷⁴ Diese in den Zahlen Vier und Fünf beschriebene „Vibrationsgeschwindigkeit“ kann

¹⁹⁶⁶ Elderfield 1987, S. 50.

¹⁹⁶⁷ Kurt Schwitters, Aq.14. (Lokomotive rückwärts.), 1919, Aquarell, Bleistift und Kreide auf Papier, 17,3 x 14,1 cm (Originalpassepartout/Ausschnitt), 31 x 22,5 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 536, Diskus obj 068830061, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 536, S. 308.)

¹⁹⁶⁸ Salewski 1992, S. 76.

¹⁹⁶⁹ Salewski 1992, S. 76.

¹⁹⁷⁰ Salewski 1992, S. 88.

¹⁹⁷¹ Der Erste Weltkrieg wurde „am Ende aber nicht durch die Technik, sondern durch jene Mittel und Methoden entschieden [...], die seit Jahrtausenden bekannt waren: mehr Menschen, mehr Rohstoffe, eine günstigere geographische Lage.“ (Salewski 1992, S. 88.)

¹⁹⁷² Schwitters, An Anna Blume, um 1919, S. 58.

¹⁹⁷³ Vgl. Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, Aufzeichnungen zur Farbenlehre-Musik, hier erst dat. „Willingshausen 13.6.1910“, in: que 06842056,T, S. 24–27.

¹⁹⁷⁴ Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, in: que 06842056,T, S. 24f.

visuell in den gezackten Linien und der Zahlenfolge „4444445“ erkannt werden, die in mehreren Arbeiten enthalten ist – nachvollziehbar in „Ohne Titel (Mit Kaffeemühle)“ (1919) (Abb. 16). Die Betonung oder Wiederholung der Zahl Vier taucht zudem in den Stempelzeichnungen „Ohne Titel (Mit roter Kaffeemühle)“ (1919)¹⁹⁷⁵ und „Ohne Titel (Wisch)“ (1919)¹⁹⁷⁶ auf. In der Stempelzeichnung „Ohne Titel (Mit roter 4)“ (1919)¹⁹⁷⁷ ist es eine einzelne Vier, die durch die Farbe Rot sowie durch die Größe und Position in der Komposition auffällt. Ob es sich bei der Wiederholung der Zahl Vier in den Werken von Schwitters um eine Verbindung zu seinen frühen synästhetischen Überlegungen handelt, ist nicht belegbar. Auffallend ist die Nähe zu dieser frühen theoretischen Auseinandersetzung mit synästhetischen Vorstellungen in den Stempelzeichnungen.

Als abschließendes Fazit kann festgehalten werden, dass in den frühen Stempelzeichnungen und Aquarellen die fiktive Welt der „Anna Blume“ visuell umgesetzt wurde.

5.2.2 Collagen und Assemblagen

Im Folgenden sollen die frühen „Merz“-Collagen zur Sprache kommen: die „diffusen“ und „klaren“ „Merz“-Collagen.¹⁹⁷⁸ Dabei ist die Verfasserin sich über die Anwendung eines dualistischen Prinzips bewusst.¹⁹⁷⁹ Den bisherigen Darlegungen

¹⁹⁷⁵ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Mit roter Kaffeemühle), 1919, Stempelzeichnung, Collage, Bleistift, Farbstift, Stempelfarbe und Papier auf Papier, 18,7 x 16 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 512, Diskus obj 06830096, IVAM Dentre Julio González, Valencia. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 512, S. 242.)

¹⁹⁷⁶ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Wisch), 1919, Stempelzeichnung, Collage, Farbstift, Bleistift, Kopierstift, Stempelfarbe und Papier auf Papier, 19,8 x 17 cm (gezeichneter Bildrahmen), 32,7 x 24,2 cm (Blatt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 618, Diskus obj 06830084, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 618, S. 245.)

¹⁹⁷⁷ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Mit roter 4), 1919, Stempelzeichnung, Collage, Bleistift, Farbstift, Stempelfarbe und Papier auf Papier, 17,6 x 15,2 cm (Bild), 22,6 x 19,4 cm (Unterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 507, Diskus obj 06830076, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 507, S. 307.)

¹⁹⁷⁸ Elderfield bemerkt „malerische“ Aspekte in Schwitters' Collagen und Assemblagen und sieht eine Tendenz zum Gleichgewicht zwischen „Struktur“ und „Malerischem“: „Aber bei diesen Werken scheint Schwitters fast mit seinen Materialien zu malen; im Gegensatz dazu spielen die sauber beschnittenen Kanten auf der überwiegenden Mehrzahl der Collagen für ihren formalen Zusammenhalt und den Eindruck des von Menschenhand Geschaffenen, Urbanen eine wichtige Rolle. [...] Schwitters unterdrückt den ‚strukturellen‘ Aspekt und betont gleichzeitig den ‚malerischen‘. Oft sucht er nach einem Gleichgewicht zwischen diesen beiden Polen. Die malerische Betonung hier [in der Collage „(Ebing)“, (1920), A. L. v. C.] erinnert uns daran, daß Collagen wie Assemblagen von einem Künstler ausgeführt wurden, der zuvor überwiegend mit Ölfarben gemalt hatte und neben Collagen auch weiterhin Gemälde schuf.“ (Elderfield 1987, S. 78f.) Zu „(Ebing)“: Kurt Schwitters, (Ebing), 1920, Collage, 15 x 12 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 723, Diskus obj 06830322, Privatbesitz. (Abgebildet in: Elderfield 1978, Abb. 77.)

¹⁹⁷⁹ Die Begriffe „diffus“ und „klar“ wurden gewählt, um eine mögliche Auslegung nationaler Tendenz zu verhindern, in der beispielsweise „konstruktivistisch“ als Entsprechung zu „russisch“ oder

entsprechend soll dies jedoch einem besseren Überblick über die frühen Collagen dienen.

Zu Schwitters' Position zum Kubismus sei auf Rudi Fuchs verwiesen. Fuchs bemerkt in kubistischen Bildern ein „Gleichgewicht zwischen impliziter Bewegung und der Nervosität der Bildkonstruktion einerseits und einer kontrollierten Ordnung andererseits.“¹⁹⁸⁰ Schwitters sei in diesem Verhältnis stärker „durch die Bewegung im Kubismus inspiriert“.¹⁹⁸¹ Zum Vergleich mit Schwitters nennt Fuchs die Arbeiten von Mondrian, die sich als abstrakte Werke durch Ausgewogenheit auszeichnen würden und somit eine „immaterielle Projektion einer inneren Vision“ darstellen würden. Schwitters hingegen sei „sehr materiell; in diesem Sinne machte er die Kunst wieder zu einer körperlichen Übung.“¹⁹⁸² Es wird deutlich, dass Fuchs ebenfalls mit dem formalen Dualismus zwischen kubistisch und konstruktivistisch (hier im Sinne von „De Stijl“) operiert. Schwitters' Leistung sieht Fuchs darin, dass Schwitters „kubistische“ Aspekte in den Expressionismus eingeführt habe.¹⁹⁸³

In der Gegenüberstellung „kristalliner“ und „typografischer“ Arbeiten ist der Aspekt der Sauberkeit bedeutsam, der in der vorliegenden Arbeit schon mehrfach auftaucht (siehe Kapitel 4.5.2, 3.5.1). Fuchs stellt im Vergleich zu Mondrian fest, was oben im Vergleich zu Max Ernst erörtert wurde: „Kurt Schwitters war, [...], niemals fanatisch, was Reinheit betraf. Er war ein sehr ‚unreiner‘ Künstler, [...]“.¹⁹⁸⁴ Andere Künstler dieser Zeit zeichneten ihre Werke dadurch aus, dass diese in „höchster Klarheit, körperlicher Eleganz, Gleichgewicht, Intelligenz und Perfektion“ erscheinen.¹⁹⁸⁵

Zu den „klaren“ Collagen gehört die „Zeichnung A 2. Hansi“ (1918)¹⁹⁸⁶, die ein Jahr vor der Erfindung von „Merz“ entstand. Abgesehen von dem Bezug zu Hans Arp¹⁹⁸⁷ folgt die Collage gestalterisch – in Bezug auf die formale Reduktion und Strenge – dem Prinzip der Konstruktivisten und enthält keine „zufälligen“ Elemente. In dieser Hinsicht besteht eine Verwandtschaft mit der „Zeichnung A 6“ (1918)¹⁹⁸⁸,

„kubistisch“ als „französisch“ verstanden werden könnte. Stattdessen wurden Begriffe gewählt, die den formalen Aspekten direkter zuzuordnen und in kunsthistorischen Kategorien neutraler sind: Es erfolgt eine Gegenüberstellung von Werken, die überwiegend „diffus“ oder überwiegend „klar“ wirken.

¹⁹⁸⁰ Fuchs 2000, S. 13.

¹⁹⁸¹ Fuchs 2000, S. 13.

¹⁹⁸² Fuchs 2000, S. 13.

¹⁹⁸³ Fuchs 2000, S. 13.

¹⁹⁸⁴ Fuchs 2000, S. 14.

¹⁹⁸⁵ Fuchs 2000, S. 14.

¹⁹⁸⁶ Kurt Schwitters, Zeichnung A 2. Hansi, 1918, Collage, Papier und Transparentpapier auf Papier, 17,9 x 14,5 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 285, Diskus obj 06830229, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Fichter 2014, Abb. 35, S. 107.)

¹⁹⁸⁷ Nill 1990 (2), S. 27.

¹⁹⁸⁸ Kurt Schwitters, Zeichnung A 6, 1918, Collage, Stoff und Papier auf Papier, 17,8 x 14 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), ca. 21 x 17 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover

die ebenfalls durch Hans Arp inspiriert ist.¹⁹⁸⁹ In „Zeichnung A 6“ (1918) setzte Schwitters ähnliche Prinzipien wie in der „Zeichnung A 2. Hansi“ (1918) um: Die Linien zwischen den einzelnen Bildelementen verlaufen überwiegend gerade. Aufsteigende und absteigende Diagonalen vermitteln in der Komposition keinen „chaotischen“ Eindruck. Die Nicht-Farben Schwarz und Weiß sind so angeordnet, dass sie sich jeweils an der gegenüberliegenden Seite wiederholen (beispielsweise spiegelt sich das Schwarz am rechten Bildrand links wider). Andere Farben sind so verteilt, dass sie entweder im Zentrum erscheinen oder – wie das durchscheinende Rot am unteren Bildrand – einen Kontrast zur zentralen kalten Farbigkeit bieten. Die Komposition wirkt insgesamt „klar“, auch wenn sie nicht mit der „Sauberkeit“, der Perfektion, der Geradlinigkeit und der Bildauffassung von Mondrian oder ähnlichen Vertretern des konstruktivistischen Stils vergleichbar ist.

Eine dritte Collage aus dieser Reihe („Zeichnung A ...“) verbindet gewissermaßen die „diffuse“ und die „klare“ Gesamtwirkung. Gemeint ist die „Zeichnung A 3“ (1918) (Abb. 48). In dieser Collage sind einerseits geradlinige Elemente gegeben, die durch eine gewisse Flächigkeit und deutliche Konturen den Eindruck von „Klarheit“ hervorbringen. Das zentrale dunkle Viereck, das dunkle Band in der oberen Bildhälfte sowie die helleren Partien am linken Bildrand dienen als Orientierungspunkte in der Komposition und schaffen auf diese Weise eine gewisse „Klarheit“. Dieser Eindruck wird durch die „diffus“ wirkende Unterlage gebrochen. Diese zeichnet sich durch Unregelmäßigkeit, Fleckigkeit und Unsauberkeit aus. Der helle Kreis, auf dem sich das große dunkle Viereck befindet, verbindet die „diffusen“ und die „klaren“ Elemente miteinander. Als Übergang dient die undefinierbare etwas dunklere Form, die sich auf dem Kreis und unter dem hellen dreieckigen Abschnitt befindet. Diese dunklere Form ist kaum fassbar, da ihr gebogener „Zipfel“ im unteren Bereich wiederum in die darüberliegende helle und spitze Dreiecksform ragt. Diese zentrale Konstruktion – bestehend aus dem Kreis, der undefinierbaren Form darauf, der Dreiecksform und dem daran anknüpfenden dunklen Viereck – „verklammert“ die Elemente des „Diffusen“ und des „Klaren“ in der Komposition miteinander.

Zu den „diffusen“ Collagen kann das „Merzbild K 6 Das Huthbild“ (1919) (Abb. 11) gezählt werden. In diesen Collagen ist eine stärker ästhetisch motivierte Verwendung der Zeitungsstücke zu erkennen als in den „klarer“ wirkenden Collagen, in denen die Textfragmente zu bestimmteren Assoziationen führen und dadurch betont wirken. In der Komposition erscheint nicht nur „Merzbild K 6 Das Huthbild“ (1919) eher „diffus“ als „klar“, sondern auch die Collagen „Strahlen Welt

2000: Nr. 287, Diskus obj 06830231, Familie Jedlicka, Schweiz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 287, S. 184.)

¹⁹⁸⁹ Nill 1990 (2), S. 27.

Merzbild 31 B“ (1920)¹⁹⁹⁰, „Merzbild 1 B Bild mit rotem Kreuz“¹⁹⁹¹ (1919) oder auch die „Merzzeichnung 54. fallende Werte“ (1920) (Abb. 49). Allen diesen „diffuser“ wirkenden Collagen ist die Verbindung von Collage und Malerei gemein: So werden in den genannten Collagen einzelne Bildelemente durch malerische Ergänzungen zu einer harmonischen Gesamtwirkung vereint. Diese Vorgehensweise wurde im vorausgehenden Kapitel im Vergleich zu Ernsts Collagetypen beschrieben.

Die „Merzzeichnung 54. fallende Werte“ (1920) (Abb. 49) stellt in diesem Zusammenhang eine Ausnahme dar: Hier werden die einzelnen Bildelemente ebenfalls vereinheitlicht, allerdings nicht durch malerische Ergänzungen. Die Harmonisierung geschieht hier dadurch, dass Schwitters weitere Bildelemente einfügte, die aufgrund fehlender eigener „Klarheit“ der Vereinheitlichung dienen. So sind aufgeraute Oberflächen, durchscheinende Materialien, fleckige und brüchige Flächeneindrücke auf eine bestimmte Weise arrangiert, sodass einzelne „klarer“ wirkende Elemente (wie beispielsweise das rosafarbene Papierstück oben links und die gedruckten Zahlen „747“) sich nicht mit deutlichen Grenzen gegenüberstehen. Stattdessen scheint die Collage gewissermaßen wie durch eine vereinheitlichende „Maske“ von Unregelmäßigkeiten in den Oberflächen in eine harmonische Gesamtkomposition überführt.

Erneut ist darauf hinzuweisen, dass die Kategorisierung in „diffus“ und „klar“ wirkende Collagen einer Annäherung an die stilistische Form in Schwitters' Werk dient. Viele Collagen und Assemblagen in Schwitters' Frühwerk weisen beide Wirkungen – „diffus“ und „klar“ – auf. Insbesondere die „Merzzeichnungen“ wirken sowohl „diffus“ als auch „klar“.¹⁹⁹² Dies wird in der Gegenüberstellung mit den

¹⁹⁹⁰ Kurt Schwitters, Strahlen Welt Merzbild 31 B, 1920, Merzbild, Collage, Öl und Papier auf Pappe, 95,2 x 67,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 602, Diskus obj 06831389, The Phillips Collection, Katrin S. Dreier Bequest, Washington. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 602, S. 314.)

¹⁹⁹¹ „Das titelgebende rote Kreuz war ursprünglich oben in der Mitte angebracht und ist nicht mehr erhalten (vgl. Abb. in: Spengemann 1919).“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 426, S. 213.) Kurt Schwitters, Merzbild 1 B Bild mit rotem Kreuz, 1919, Merzbild, Collage, Öl, Gouache, Papier Karton und Leinwand auf Pappe, 64,5 x 54,2 cm (Bild), 78 x 68,5 cm (Unterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 426, Diskus obj 06837211, Deutsche Bank, Frankfurt a. M. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 426, S. 186.)

¹⁹⁹² Vgl. dazu auch: Elderfield bemerkt „malerische“ Aspekte in Schwitters' Collagen und Assemblagen und sieht eine Tendenz zum Gleichgewicht zwischen „Struktur“ und „Malerischem“: „Aber bei diesen Werken scheint Schwitters fast mit seinen Materialien zu malen; im Gegensatz dazu spielen die sauber beschnittenen Kanten auf der überwiegenden Mehrzahl der Collagen für ihren formalen Zusammenhalt und den Eindruck des von Menschenhand Geschaffenen, Urbanen eine wichtige Rolle. [...] Schwitters unterdrückt den ‚strukturellen‘ Aspekt und betont gleichzeitig den ‚malerischen‘. Oft sucht er nach einem Gleichgewicht zwischen diesen beiden Polen. Die malerische Betonung hier [in der Collage „(Ebing)“, (1920)] erinnert uns daran, daß Collagen wie Assemblagen von einem Künstler ausgeführt wurden, der zuvor überwiegend mit Ölfarben gemalt hatte und neben Collagen auch weiterhin Gemälde schuf.“ (Elderfield 1987, S. 78f.) Zu „(Ebing)“: Kurt Schwitters, (Ebing), 1920, Collage, 15 x 12 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 723, Diskus obj 06830322, Privatbesitz. (Abgebildet in: Elderfield 1978, Abb. 77.)

„Merz“-Collagen deutlich, in denen malerische Ergänzungen überwiegend das „Diffuse“ in der Gesamtbetrachtung hervorrufen (beispielsweise in „Das Frühlingbild Merzbild 20 B“ [1920]¹⁹⁹³).

Die „Merzzeichnung“ „Mz 168. Vierecke im Raum“ (1920) (Abb. 50) zeichnet sich durch eine Betonung warmer Farbigkeit aus, durch die einzelne Bildelemente vereinheitlicht werden. Grenzen zwischen den einzelnen Farbfeldern sind aufgrund der farblichen Ähnlichkeit in der Gesamtbetrachtung weniger deutlich und erzeugen somit eine gewisse „diffuse“ Wirkung. Demgegenüber sind drei graue Papierstücke in der Komposition arrangiert, die aufgrund des farblichen Kontrastes zu ihrer Umgebung sowie ihrer geradlinigen Konturen eine gewisse „Klarheit“ vermitteln. In dieser „Merzzeichnung“ schuf Schwitters eine Kombination aus Vereinheitlichung und „Klarheit“.

Es zeigt sich, dass die dualistischen Gegenüberstellungen („kubistisch“ – „konstruktivistisch“, „diffus“ – „klar“ oder „synthetisch“ – „analytisch“¹⁹⁹⁴) einer Annäherung an technische und formale Gegebenheiten dienlich sind – eine absolute Anwendung und Kategorisierung würde hingegen reinen Selbstzweck haben.

In der Annäherung an die Werke über dualistische Kategorien bestätigt sich dennoch, dass entsprechende Tendenzen der Kunstwissenschaft grundsätzlich den Sehgewohnheiten entsprechen, die bereits Wölfflin in seinen fünf Gegensatzpaaren darlegte.¹⁹⁹⁵ Die Gegenüberstellung „diffus“ und „klar“ entspricht sinngemäß den Wölfflinischen Gegensatzpaaren „Das Lineare und das Malerische“; „Vielheit und Einheit“; „Klarheit und Unklarheit“¹⁹⁹⁶ (siehe Kapitel 1). Im Hinblick auf Schwitters' Werk kann die Frage nach Ursprung und Wirkung gestellt werden, die nie endgültig zu beantworten ist: Welches bildkünstlerische Mittel führte in Schwitters' Frühwerk zur Abstraktion? War das „Lineare“, das „Zeichnerische“, das „Klare“ nötig, um zur Abstraktion zu gelangen? Oder bot das „Malerische“ gerade aufgrund der möglichen „diffusen“ Wirkung die Möglichkeit, Bildelemente abstrakt aufzufassen und als vornehmlich ästhetische Aspekte einzusetzen? Es wurde gezeigt, dass die „diffusen“ und „klaren“ Wirkungen in Schwitters' Collagen nicht strikt voneinander zu trennen, sodass deutlich wird, dass sich „malerische“ und „lineare“ Bildelemente in „Merz“ ergänzen.

In den „Merz“-Assemblagen wird ein weiteres Wölfflinisches Gegensatzpaar bedeutsam. Es handelt sich dabei um die Wahrnehmung von „Fläche und Tiefe“¹⁹⁹⁷,

¹⁹⁹³ Kurt Schwitters, Das Frühlingbild Merzbild 20 B, 1920, Merzbild, Collage, Wasserfarbe und Papier auf Papier und Pappe, 118 x 83,8 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 596, Diskus obj 06831388, Kunstmuseum Basel. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 596, S. 312.)

¹⁹⁹⁴ Spies 1974, S. 127f.

¹⁹⁹⁵ Michalski deutet ebenfalls an, dass Wölfflins Gegensatzpaare bis heute prägend bleiben. (Vgl. Michalski 2015, S. 49.)

¹⁹⁹⁶ Kapitelüberschriften, in: Wölfflin 1915.

¹⁹⁹⁷ Kapitelüberschriften, in: Wölfflin 1915.

wobei Wölfflin sich nicht auf die reliefhafte Tiefe bezieht, sondern eine perspektivische Tiefe in der Malerei meint.¹⁹⁹⁸

Walter Mehring veröffentlichte 1919 eine Besprechung zu den „Merz“-Assemblagen, die Schwitters im Juli 1919 in der „Sturm“-Galerie ausstellte.¹⁹⁹⁹ Darin weist er auf die Dunkeltonigkeit hin, die bereits in Schwitters' kubistischen „Abstraktionen“ vorhanden war und später in den „Merzbildern“ auftaucht.²⁰⁰⁰ Die Hinwendung zum Material in Schwitters' „Merzbildern“ beschreibt Mehring im Hinblick auf die Nähe zum Expressionismus: „Schwitters [...] führt diese Gerümpelromantik erneut zur letzten Konsequenz und erreicht durch Verwendung der Gegenstände selbst das ungegenständliche Bildganze, eine Art expressionistischer Genrekunst.“²⁰⁰¹ Beispielhaft nennt Mehring die „Assemblage“ „L Merzbild L 2 (Das Kindermärchen)“ (1919).²⁰⁰² In seiner Beschreibung sowie in der Aufzählung der Materialien wird der Übergang von der Fläche zur Tiefe in dieser frühen Assemblage deutlich:

„Im „Kindermärchen“ z.B. bastelt er auf gelb und grüner Untermalung aus rostigen Spiralen, Radteilen ein Relief. Ein Drahtnetz spannt über Holzplatten. Dazwischen springt plötzlich Druckschrift hervor. Die Dinghaftigkeit des Rahmens wird natürlich mit verarbeitet, bietet willkommensten Anlaß zur Gestaltung.“²⁰⁰³

Neben der deutlichen Hinwendung zu dreidimensionalen Materialien ist in dieser Assemblage die Schwitterssche Technik des „Nagelns“²⁰⁰⁴ sowie die „Merz“-typische Verwendung von Draht zu sehen.²⁰⁰⁵ Mehring versteht Schwitters' Arbeit als „Mittel [...] zwischen Stuckenberg, dem führenden Künstler des deutschen Kubismus und den Arbeiten der Dadaisten, vor allem R. Hausmann.“²⁰⁰⁶

Schwitters' Assemblagen wirken jeweils bildimmanent einheitlich und male-
risch, da die Gestaltung insgesamt stets in einer Ebene verbleibt. Zu sehen ist das im „Merzbild 25 A Das Sternenbild“ (1920) (Abb. 10), in dem Schwitters die Vorgehensweise bei den „diffus“ wirkenden Collagen anwandte und so eine ästhetische Einheit schuf. Die hervortretenden Bildelemente wie die dünne Holzlinie in der

¹⁹⁹⁸ Vgl. Wölfflin 1915, S. 80.

¹⁹⁹⁹ Elderfield 1987, S. 52.

²⁰⁰⁰ Mehring 1919, S. 462.

²⁰⁰¹ Mehring 1919, S. 462.

²⁰⁰² Mehring 1919, S. 462. Kurt Schwitters, L Merzbild L 2 (Das Kindermärchen), 1919, Merzbild, Assemblage, Öl, Papier, Pappe, Holz, Draht, Watte oder Wolle (unversponnen), Metallrad, Drahtfeder, Vorhängeschloss und Spielkarte auf Pappe?, genagelt, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 435, Diskus obj 06831376, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 435, S. 219.)

²⁰⁰³ Mehring 1919, S. 462.

²⁰⁰⁴ Schwitters stellte sich vor mit dem Satz: „Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder.“ (Hausmann 1972, S. 63.)

²⁰⁰⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 435, S. 219.

²⁰⁰⁶ Mehring 1919, S. 462.

rechten Bildhälfte und die gespannte Schnur sind in das insgesamt malerisch wirkende Gesamtensemble eingefügt. Diese Reliefstrukturen bilden einerseits blickleitende Aspekte im „Merzbild“, lösen sich andererseits aber nicht stark von den flacheren Elementen der Komposition ab, sodass insgesamt vergleichsweise der Eindruck von Flachheit entsteht.

In „Ausgerenkte Kräfte“ (1920) (Abb. 51) hingegen ist der Beginn einer Auflösung der ebenen Komposition in den Reliefs zu bemerken. Während die Metallfeder, die vom rechten Bildrand in einer aufsteigenden Diagonale in das Bild ragt, noch in einer Ebene mit der Gesamtläche liegt, scheint sich der Holzring unten rechts allmählich abzuheben. Schwitters stellte in dieser Assemblage die Entwicklung von der Fläche zur Tiefe explizit dar: In der linken oberen Ecke bildet eine relativ flache Scheibe den Ausgangspunkt dieser Entwicklung. Diese Scheibe ist festgenagelt – der Nagel bildet das Zentrum, in dem sich die Kreisform wiederholt. In einer absteigenden schrägen Linie setzt sich der Weg zur Tiefe fort: Das nächste Element bildet die rundliche Scheibenform mit einem Loch in der Mitte – an dieser Stelle „erhebt“ sich das scheibenförmige Element bereits weiter aus der Bildfläche. In Verlängerung dieser beiden ersten scheibenförmigen Materialien befindet sich der höchste Punkt innerhalb des Gesamtreliefs – der Holzring unten rechts.

Diese Steigerung der Tiefe findet innerhalb eines gerahmten Bildraumes statt. Oben wurde auf die Rahmungen der „Merz“-Assemblagen hingewiesen (beispielsweise in „Merzbild 3c Kuba Knopf/Merzbild 36 Kuba Knopf“ [1919–1920]²⁰⁰⁷, „Merzbild 1. Das Dudelbild“ [1920]²⁰⁰⁸, „Ohne Titel (Merzbild Rossfett)“ [um 1920]²⁰⁰⁹), die – im Gegensatz zur Assemblage „Fruit d'une longue expérience“ (1919)²⁰¹⁰ von Max Ernst – das Bild begrenzen.²⁰¹¹ Dies ist in „Ausgerenkte Kräfte“ (1920) (Abb. 51) erneut gegeben.

²⁰⁰⁷ Kurt Schwitters, Merzbild 3c Kuba Knopf/Merzbild 36 Kuba Knopf, 1919–1920, Merzbild, Assemblage, Farbe, Papier, Pappe, Netz und Knopf auf Pappe, 16,5 x 13,1 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 450, Diskus obj 06831385, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 450, S. 226.)

²⁰⁰⁸ Kurt Schwitters, Merzbild 1. Das Dudelbild, 1920, Merzbild, Assemblage, Öl, Eisen, Blech, Leder, Siegellack, Stoff und Papier auf Holz und Pappe auf Holzrahmen, genagelt, 13 x 10,7 cm (Bild), 15,7 x 13,7 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 594, Diskus obj 06831365, Yokohama Museum of Art, Yokohama. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 594, S. 272.)

²⁰⁰⁹ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Merzbild Rossfett), um 1920, Merzbild, Assemblage, Öl, Papier, Pappe, Spitze, Holz und Glas auf Nagel, genagelt, 20,4 x 17,4 cm (Bild), 23,3 x 20 cm (Originalrahmen), seit 1985, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 610, Diskus obj. 06831380, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 610, S. 280.)

²⁰¹⁰ Max Ernst, Fruit d'une longue expérience, 1919, Relief mit Holz und Metalldraht, bemalt, 45,7 x 38 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 297, Privatsammlung, Genf. (Abgebildet in: Spies 1974, Kat.-Nr. 61.)

²⁰¹¹ „Dieses Ausgehen vom traditionellen ‚Rahmen‘ der Gemälde ist für Schwitters' frühe Assemblagen wichtig und unterscheidet sie zum Beispiel von den kubistischen Konstruktionen Picassos, die er höchstwahrscheinlich – wenn auch nur als Reproduktionen – kannte.“ Elderfield erwähnt in diesem Zusammenhang ebenfalls Max Ernsts „Fruit d'une longue expérience“. (Elderfield 1987, S. 58.)

In den „Merz“-Assemblagen setzt Schwitters die Theorie um, die er in dem Text „Die Merzmalerei“²⁰¹² formulierte. Schwitters nennt in dem Text mehrere Aspekte der „Merzmalerei“, die wie folgt zusammengefasst werden können: Erstens die „Merzmalerei“ ist abstrakt.²⁰¹³ Zweitens in „Merz“ werden „alle erdenklichen Materialien“ vereinigt.²⁰¹⁴ Drittens technisch werden alle Materialien gleichwertig behandelt.²⁰¹⁵ Viertens die Verwendung „aller erforderlichen Werkzeuge“ wird umgesetzt.²⁰¹⁶ Fünftens „Der Künstler schafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien.“²⁰¹⁷ Sechstens zum Prozess des „Entformeln[s]“ zählen die „Verteilung“, das „Zerteilen, Verbiegen, Überdecken oder Übermalen.“²⁰¹⁸ Siebtens die Materialien werden ihrer Beschaffenheit nach in Elemente der „Fläche“, „Linie“, „Lasur“ und „Weichheit“ eingeteilt.²⁰¹⁹

Die Erörterung der Collagen und Assemblagen bestätigt insbesondere den siebten Aspekt der „Merzmalerei“, da sich in der Aufteilung zwischen „diffus“ und „klar“ wirkenden Collagen sowie in der Betrachtung der Assemblagen Schwitters' Vorgehensweise zeigte, einzelne Bildmittel wie in der akademischen Malerei einzusetzen. So führen Linien mit deutlicher Kontur zu einer „klaren“ Wirkung; Flächen tauchen häufig als zentrale oder den Blick leitende Elemente auf und malerische beziehungsweise „diffus“ wirkende Ergänzungen oder Effekte wirken ähnlich vereinheitlichend wie eine „Lasur“ auf Ölgemälden. In „MERZ 1“²⁰²⁰ beschreibt Schwitters die „Entformung der Materialien“²⁰²¹: „Diese Gegenstände werden, wie sie sind, oder auch verändert in das Bild eingefügt, je nachdem es das Bild verlangt. Sie verlieren durch Wertung gegeneinander ihren individuellen Charakter, ihr Eigengift, werden entmaterialisiert und sind Material für das Bild.“²⁰²²

Den Weg von der Fläche in die Tiefe vollzog Schwitters bereits seit der Entstehung von „Merz“ im Jahr 1919 in der „Merzplastik“ und der „Merzarchitektur“. Beispiele für frühe „Merzplastiken“ sind „Die Kultpumpe“ (um 1919)²⁰²³ und „Der

²⁰¹² Vgl. Elderfield 1987, S. 53.

²⁰¹³ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰¹⁴ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰¹⁵ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰¹⁶ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰¹⁷ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰¹⁸ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰¹⁹ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰²⁰ Vgl. Elderfield 1987, S. 55.

²⁰²¹ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁰²² Schwitters, Dada Complet, 1923, S. 10, S. 19.

²⁰²³ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

Lustgalgen“ (um 1919)²⁰²⁴. Das „Haus Merz“ (1920)²⁰²⁵ wird im „Catalogue raisonné“ als „Merzarchitektur“ und „Architekturmodell“ bezeichnet.²⁰²⁶ Der „Merzbau“ beziehungsweise die „Kathedrale des erotischen Elends“²⁰²⁷ stellt den Höhepunkt dieser Entwicklung dar.²⁰²⁸ Die Entwicklung des „Merz“-Konzeptes zur „Merzarchitektur“ ist nicht losgelöst von Schwitters' Architekturstudium an der Königlichen Technischen Hochschule in Hannover seit dem Wintersemester 1917/1918²⁰²⁹ zu betrachten, das er 1919²⁰³⁰ beendete.

5.3 Querverbindung I: Gegenständliche Malerei in der Umbruchphase 1919

Elderfield stellt fest, dass Schwitters bis Ende 1918 an der Ölmalerei orientiert blieb. Seine Assemblagen seien deshalb stark „von den Staffeleibildern“ geprägt.²⁰³¹ In „Merz“ erkennt Elderfield „etwas von der frühen Romantisierung und dem Gefühl der Sehnsucht nach der natürlichen Welt“ aus Schwitters' Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“.²⁰³² Schwitter schreibt:

„[...] daß ich neben den abstrakten Kompositionen immer noch die Natur studiert habe, jährlich eine kleine Zeit lang. Es ist dieses vielleicht auch ein privates Vergnügen, jedenfalls möchte ich den Zusammenhang mit meinen früheren Entwicklungsstadien nicht verlieren. Denn ich halte es für unbedingt wichtig, daß zum Schluß das ganze Leben mit allem Wollen ganz dasteht, daß nichts verloren geht, selbst wenn es einmal falsch oder träge war.“²⁰³³

²⁰²⁴ Kurt Schwitters, Der Lustgalgen, um 1919, Merzplastik, Skulptur, Holz, Metallrad, Draht, Pappe, Papier und Rupfen, Höhe ca. 51 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 582, Diskus obj 06837384, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 582, S. 192.)

²⁰²⁵ Kurt Schwitters, Haus Merz, 1920, Merzarchitektur, Architekturmodell, Öl auf Holz und Metall, genagelt, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 773, Diskus obj 0683785, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 773, S. 192.)

²⁰²⁶ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 773, S. 373.

²⁰²⁷ Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 115, S. 383.

²⁰²⁸ Abbildungen der Rekonstruktion des „Merzbaus“ befinden sich u.a. in: Elger ²1987 (2), S. 250–251 und Szeemann ²1987, S. 258.

²⁰²⁹ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

²⁰³⁰ Nündel 1981, S. 143.

²⁰³¹ Elderfield 1987, S. 53.

²⁰³² „Denn wie wir sehen werden, scheint auch der Schritt von ländlichen zu urbanen Themen, der mit der Erfindung von Merz einhergeht, etwas von der frühen Romantisierung und dem Gefühl der Sehnsucht nach der natürlichen Welt, die er hinter sich gelassen hat, in die Industriewelt seiner Kunst hineinzutragen.“ (Elderfield 1987, S. 20.)

²⁰³³ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 253.

Dass Schwitters im Jahr 1927 schreibt, seine naturalistische Malerei sei zu bestimmten Zeitpunkten „einmal falsch oder träge“²⁰³⁴ gewesen, bestätigt sich in der Auffassung des „Feldzug[s] für den Dadaismus“, den Schwitters mit Theo und Nelly van Doesburg und Vilmos Huszár durchführte und in dem es ihnen darum ging, „den rembrandtischen, van goghischen Bodensatz und die Groc-Käse-Romantik ein für allemal zu vernichten.“²⁰³⁵

Im nächsten Abschnitt soll die naturnachahmende, gegenständliche Malerei aus der Zeit der Umbruchphase zu „Merz“ im Jahr 1919 anhand ausgewählter Beispiele erörtert werden.

5.3.1 Landschaften und „Merz“

Ein Beispiel für diese Malerei ist das Landschaftsgemälde „Brücke“ (1911/1919)²⁰³⁶, das Schwitters 1911 anfertigte und 1919 erneut aufgriff, einzelne Stellen übermalte und als Geschenk an Christof Spengemann versendete.²⁰³⁷

„Auf der Rückseite des Bildes ist als Begleitschreiben für die Zusendung des Bildes ein Brief von KS an Christof Spengemann geklebt: ‚Lieber Krischan! Da Du und überhaupt und so, sende ich Dir durch Walter eine gemalte Brücke aus Geismar. Geh immer über diese Brücke. Sie führt von bis, ohne jeden Unterschied. Dies wünscht Dir Dein Kurt. Merz. Kurt Schwitters.‘“²⁰³⁸

Es fällt auf, dass Schwitters es nicht ablehnte, dieses frühe Landschaftsgemälde in einer Zeit an seinen Freund und Unterstützer Christof Spengemann zu schicken, in der er – so könnte angenommen werden – die gegenständliche Malerei hinter sich gelassen hatte. Indem Schwitters das gegenständliche Gemälde „Brücke“ (1911/1919)²⁰³⁹ als eine Art Postkarte verwendete und auf der Rückseite mit „Merz“ unterschrieb, überführte er diese frühe Landschaft in den Kontext von „Merz“. „Merz“ und die gegenständliche Malerei aus Schwitters’ Frühwerk werden so miteinander verschränkt.

²⁰³⁴ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 253.

²⁰³⁵ N. N., zitiert nach: Meyer 1994, S. 63f.

²⁰³⁶ Kurt Schwitters, Brücke, 1911/1919, Öl auf Holz, 39 x 30,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 32, Diskus obj 06835058, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

²⁰³⁷ „Die letzte Ziffer der Datierung des Briefes ist nicht klar dechiffrierbar und wurde lange als 1917 gelesen. Da mit ‚Merz‘ unterschrieben ist, handelt es sich eher um 1919. Deutliche Übermalungen im Bereich des Himmels und unterhalb der Brücke lassen auf eine Überarbeitung durch KS schließen, die möglicherweise erst kurz vor dem Verschenken des Bildes stattfand.“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

²⁰³⁸ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50. „Walter ist der 1904 geborene Sohn von KS‘ Hannoveraner Freunden Christof und Luise Spengemann, die er 1917 kennengelernt hatte.“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

²⁰³⁹ Kurt Schwitters, Brücke, 1911/1919, Öl auf Holz, 39 x 30,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 32, Diskus obj 06835058, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

Die abgebildete Brücke wird durch Schwitters' Notiz an Spengemann gewissermaßen zu einem Symbol für einen Weg ohne Ziel. Schwitters verbindet die Alltäglichkeit seines Weges über die Brücke in Geismar mit einem Aspekt der Sinnlosigkeit, denn die Brücke „führt von bis, ohne jeden Unterschied.“²⁰⁴⁰ Dieser Aspekt des Alltags wird in der Notiz zu einem Wunsch, der positiv gedeutet werden soll – angesichts der Tatsache, dass Schwitters seinem Freund wohl keine negativen Wünsche senden würde. Die „Brücke“ (1911/1919)²⁰⁴¹ steht symbolisch für zwei Aspekte des Alltags: Zum einen kann sie als „Brücke“ – als Verbindungsstück – zwischen zwei Menschen verstanden werden, da Schwitters auf der Rückseite eine Nachricht an seinen Freund formuliert. Zum anderen dient die „Brücke“ in Zusammenhang mit Schwitters' Nachricht symbolisch als Möglichkeit, im Alltäglichen zum Unsinn zu gelangen, der hier positiv gewertet wird.

Eine ähnliche Verschränkung zwischen „Merz“ und Naturalismus ist in „Ohne Titel (Bauernhof und Weg bei Vrestorf) (1919) (Abb. 52) gegeben. Auf der Rückseite dieses Bildes ist in mehreren Absätzen und teilweise auf dem Kopf stehend Folgendes zu sehen und zu lesen: „ANNA Du Deiner Dich Dir. ANNA/Fräulein MARIE Wilcke/Frau Lieckfeld [...] zu ihrer/Hochzeit/30. X/1919/von Kurt [gezeichnetes Rad]/Schwitters. [gezeichnetes Rad] Nehmen Sie – dieses-Bild-als-/Tele-gramm- [...] DADA MERZ“ – in der Mitte der Rückseite klebt zudem ein Aufkleber mit dem Namen „Anna Blume“.²⁰⁴² Schwitters verschenkte dieses Gemälde als Hochzeitsgeschenk an Marie Lieckfeld.²⁰⁴³ Marie Lieckfeld war die Schwester von Margarethe beziehungsweise „Grete“ Wilke, die wiederum „eine Jugendfreundin von KS und sehr kunstinteressiert“ war.²⁰⁴⁴ Die Schwestern besaßen „mehrere Bilder von KS.“²⁰⁴⁵ Schwitters porträtierte Margarethe und deren Tochter Marie²⁰⁴⁶ und malte 1913 das „Haus der Familie Wilke in Ricklingen“ – er „hielt sich in den zehner Jahren häufig bei der Familie von Heinrich Wilke in Ohlendorf auf.“²⁰⁴⁷ In den 1920er Jahren standen die Familien Schwitters und Wilke immer

²⁰⁴⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.

²⁰⁴¹ Kurt Schwitters, Brücke, 1911/1919, Öl auf Holz, 39 x 30,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 32, Diskus obj 06835058, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

²⁰⁴² Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 485, S. 233.

²⁰⁴³ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 485, S. 233.

²⁰⁴⁴ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 943, S. 438.

²⁰⁴⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 943, S. 438.

²⁰⁴⁶ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Margarethe Wilke, verheiratete Oehlmann, um 1922, Öl auf Leinwand, 43 x 34 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 943, Diskus obj 06831740, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 943, S. 438.); Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Maria Oehlmann), um 1922, Öl auf Papp?, Ovalbild, 38,5 x 29 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 944, Diskus obj 06835256, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 944, S. 438.)

²⁰⁴⁷ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 77, S. 65. Schwitters malte: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Haus der Familie Wilke in Ricklingen), um 1913, Öl auf Leinwand, 65 x 85 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 77, Diskus obj 06831739, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 77, S. 65.)

noch „in engem Kontakt.“²⁰⁴⁸ Das Hochzeitsgeschenk an Marie Lieckfeld beinhaltet aufgrund der perspektivischen Gegebenheiten abstrahierende wie gegenständliche Darstellungsformen (Abb. 52): Die Konturen des Weges, der in einer geraden Linie vom Vordergrund in den Hintergrund führt, werden zunehmend weicher. Am rechten Bildrand lassen dunkle Pinselstriche einen Baum oder Sträucher erahnen, während der Baum links im Bild noch deutlicher als solcher erkennbar ist. Die verwischten Pinselstriche erzeugen Dynamik in dem kleinformatigen Landschaftsbild.

Schwitters verbindet die im Jahr 1919 stattfindende Hochzeit mit seinem Erfolgsgedicht „An Anna Blume“ und stellt somit eine Konnotation mit dem Romantischen her. Auf der Rückseite des Gemäldes wird aus „ANNA“/„Fräulein MARIE Wilcke“ und daraus wird „Frau Lieckfeld“²⁰⁴⁹ Die Namen „ANNA“ und „MARIE“ schreibt Schwitters vermutlich absichtlich in Großbuchstaben: Erstens erreicht er dadurch eine typografische Einheitlichkeit. Zweitens werden zwei weibliche Namen betont, die hier im Kontext der Liebe zu sehen sind. Drittens wird eine biblische Assoziation der beiden Namen geweckt (die heilige Anna als Mutter Mariens und Marie in Analogie zu der heiligen Maria). Indem Schwitters zusätzlich mit den Worten „DADA“ und „MERZ“ unterschrieb und einen Aufkleber mit der Aufschrift „Anna Blume“ hinzufügte,²⁰⁵⁰ wird deutlich, dass er zu diesem Zeitpunkt bestrebt war, sein Image als „Merz“-Künstler nicht nur im beruflichen Umfeld, sondern auch privat zu festigen. Die beiden gezeichneten Räder²⁰⁵¹ vervollständigen den Eindruck seiner neu gewonnen Künstleridentität im Jahr 1919.

Ähnlich wie bei der Schenkung des Gemäldes „Brücke“ (1911/1919)²⁰⁵² an Spengemann kann der Weg in „Ohne Titel (Bauernhof und Weg bei Vrestorf) (1919) (Abb. 52) als Symbol für die Verbindung zwischen Schwitters und dem jeweils beschenktem Empfänger gedeutet werden. Schwitters verschränkt hier erneut „Merz“ mit der gegenständlichen Landschaftsmalerei – „Merz“ und das Gegenständliche stehen sich damit nicht als Gegensätze gegenüber, sondern bilden eine Einheit. Gewissermaßen verbindet Schwitters auf diese Weise nicht nur „Merz“ und Landschaftsmalerei oder Gegenständlichkeit und Abstraktion miteinander, sondern auch sich selbst und seine Mitmenschen. „Merz“ wird kein trennender künstlicher Faktor in Schwitters' Leben, sondern bildet vielmehr ein Fundament für Begegnungen, die nicht nur künstlerisch im Sinne des Collage-Prinzips umgesetzt werden, sondern auch im zwischenmenschlichen Bereich und in Gestaltungsebenen (wie zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit oder zwischen „Merz“ und klassischer Landschaftsmalerei).

²⁰⁴⁸ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 943, S. 438.

²⁰⁴⁹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 485, S. 233.

²⁰⁵⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 485, S. 233.

²⁰⁵¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 485, S. 233.

²⁰⁵² Kurt Schwitters, Brücke, 1911/1919, Öl auf Holz, 39 x 30,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 32, Diskus obj 06835058, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

Eine formale Verbindung zwischen Schwitters' frühesten gegenständlichen Arbeiten und „Merz“ beschreibt der Künstler 1926 in dem Text „Merzbuch 2“. Hier erwähnt er die autodidaktische Phase in seiner Schulzeit und nennt „Aquarelle wie Abbildung 1, Harzburg. Bitte beachten Sie den gleichen Rhythmus, das gleiche Gefühl in diesem Aquarell und meinen letzten Merzarbeiten.“²⁰⁵³ Eines dieser frühen Bilder zeigt „Krodotal bei Harzburg“²⁰⁵⁴ (1905). In dem Aquarell sind Häuser mit Giebeldächern zu sehen, die im Hintergrund in dem angrenzenden Wald zu versinken scheinen. Die Häuser sind relativ unregelmäßig verteilt – im Bildaufbau lässt sich der „Rhythmus“²⁰⁵⁵, von dem Schwitters schreibt, auf den ersten Blick schwerlich wiederfinden. Einen Rhythmus bilden jedoch die Parallelismen der Diagonalen bei den Giebeln. Auch gibt es bei den Giebeln hinsichtlich der Verteilung im Bildfeld eine gewisse Symmetrie. Zudem könnte er in der Farbigkeit „das gleiche Gefühl“²⁰⁵⁶ wie in den „Merz“-Werken gesehen haben, denn das frühe Aquarell ist dunkel, beziehungsweise brauntonig gehalten. Die Farben wirken „schmutzig“ und scheinen kaum voneinander abgrenzbar. Diese Eigenart der Farbigkeit wurde weiter oben für die „Merz“-Werke beschrieben (siehe Kapitel 4.5.2).

Der Rhythmus stellt einen maßgeblichen Faktor in Schwitters' Gedanken über Kunst dar. In seiner Abhandlung „Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch)“ bemerkt er 1910: „Der Rhythmus ist Symmetrie. Aber die Malerei gebraucht nicht soviel Symmetrie, wie die Musik Rhythmus. In der Natur kommt Symmetrie bei der Spiegelung vor.“²⁰⁵⁷ 1926 schreibt er: „Was Kunst ist, wissen Sie ebensogut wie ich, es ist nichts weiter als Rhythmus.“²⁰⁵⁸ Weiter plädiert er dafür, von Deutungen jeglicher Art in seinen „Merz“-Werken abzusehen und stattdessen „trotz des ungewöhnlichen Materials, den Rhythmus in Form und Farbe zu erkennen.“²⁰⁵⁹ In „Der Rhythmus im Kunstwerk“ (1926) verbindet Schwitters den Rhythmus in der Kunst mit der Thematik der Nachahmung:

„Kunst ist für mich ein Ding, das aus seinen Gegebenheiten so selbstverständlich wächst, wie der Baum, das Tier, der Kristall. Kunst ist nie Nachahmung der Natur, sondern Kunst ist selbst Natur. [...] Damit ist nicht gesagt, daß ein Kunstwerk prinzipiell nichts darstellen dürfte. Wenn die Erfordernisse des künstlerischen Rhythmus gewahrt sind, so ist eine Darstellung, die

²⁰⁵³ Schwitters, Merzbuch 2, 1926, S. 249.

²⁰⁵⁴ Diesen Titel trägt die Arbeit im „Catalogue raisonné“. (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1, S. 40.) Für die Bilddaten wurde in der vorliegenden Arbeit auf die aktualisierten Angaben zurückgegriffen (Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 104): Kurt Schwitters, Aq. 52 Harzburg., 1905, Bleistift und Wasserfarbe auf Karton, 17,7 x 14,3 cm (Bild), 41 x 30,5 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1, Diskus obj 06835255, Sammlung Dr. Gerd Eidam. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 13.)

²⁰⁵⁵ Schwitters, Merzbuch 2, 1926, S. 249.

²⁰⁵⁶ Schwitters, Merzbuch 2, 1926, S. 249.

²⁰⁵⁷ Schwitters, Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch), 1910, S. 30.

²⁰⁵⁸ Schwitters, [Was Kunst ist, wissen Sie...], 1926, S. 244.

²⁰⁵⁹ Schwitters, [Was Kunst ist, wissen Sie...], 1926, S. 245.

etwa dem Verständnis für die Formgebung den Weg weist, wohl erlaubt. Das Wichtige beim Bilde ist der Rhythmus, in Linien, Flächen, Hell und Dunkel, und Farben; kurz, der Rhythmus der Teile des Kunstwerks, des Materials. Am klarsten wird der Rhythmus im abstrakten Kunstwerk.²⁰⁶⁰

So kann festgehalten werden, dass der Rhythmus in Schwitters' gesamten Œuvre als fundamentales Element gilt. Sowohl in der gegenständlichen als auch in der abstrakten Malerei oder in „Merz“ erkennt Schwitters im Rhythmus den eigentlichen künstlerischen Faktor. Auf diese Weise können „Merz“, Abstraktion und Gegenständlichkeit in seinem Werk verbunden werden, ohne dass einer dieser Bereiche an künstlerischem Wert verliert.

Neben den erörterten Landschaftsgemälden „Brücke“ (1911/1919)²⁰⁶¹ und „Ohne Titel (Bauernhof und Weg bei Vrestorf) (1919) (Abb. 52) sind beispielhaft weitere Werke aus der Umbruchphase zu „Merz“ 1919 zu nennen: Zwei Ölbilder zeigen die „Logaer Fähre“.²⁰⁶² Auf der Rückseite von „Gartenhaus Ohlendorf.“ ist erneut ein „Anna Blume“-Aufkleber zu sehen.²⁰⁶³ Aus Ohlendorf stammt ein weiteres Gemälde: „Ohne Titel (Das Waagehaus in Ohlendorf)“.²⁰⁶⁴

Zwischen den Landschaften und „Merz“ wird eine Parallele erkennbar, die in der Kategorie des „Malerischen“ besteht. Im vorausgehenden Unterkapitel wurden die „Merz“-Collagen in den Kategorien des „Diffusen“ und „Klaren“ erörtert. Dabei wurde die Analogie dieser Aufteilung zu dem Gegensatzpaar „Das Lineare und das Malerische“²⁰⁶⁵ bei Wölfflin bemerkt. Es wurde gezeigt, dass sowohl in den vorrangig „diffus“ als auch in den vorrangig „klar“ wirkenden „Merz“-Collagen malerische Ergänzungen eine einheitliche Wirkung ermöglichen (siehe Kapitel 5.2.2). Diese Eigenschaft der malerischen Ergänzungen in „Merz“ wurde bereits im Vergleich mit Max Ernst entdeckt (siehe Kapitel 4.5.2). Die Qualität von malerischen Gestaltungsmitteln im Hinblick auf die Gesamtwirkung – insbesondere in der Landschaftsmalerei – ist bekannt. Max J. Friedländer beispielsweise erklärt, dass die Wirkung der Landschaftsmalerei eher darauf beruhe, dass die einzelnen Bildelemente

²⁰⁶⁰ Schwitters, *Der Rhythmus im Kunstwerk*, 1926, S. 245.

²⁰⁶¹ Kurt Schwitters, *Brücke*, 1911/1919, Öl auf Holz, 39 x 30,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 32, Diskus obj 06835058, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

²⁰⁶² Zu den Werken: „Logaer Fähre“, 1919, Öl auf Pappe, 50 x 69 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 483, Diskus obj 06837536, Nachlass Kurt Schwitters.; „Ohne Titel (Logaer Fähre)“, 1919, Öl auf Pappe, 14 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 484, Diskus obj 06837538, Achim Kann, München. (Beige abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 483 und 484, S. 233.)

²⁰⁶³ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 489, S. 235. Angaben: 1919/20, Öl auf Pappe, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 489, Diskus obj 06831700, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 489, S. 235.)

²⁰⁶⁴ Angaben: 1919/1920, Öl auf Pappe, 24 x 29 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 490, Diskus obj 06837705, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 440, S. 235.)

²⁰⁶⁵ Kapitelüberschriften, in: Wölfflin 1915.

in Relation zueinander stehen, als dass ihre Eigenart betont wird.²⁰⁶⁶ Friedländers Bemerkungen zur Landschaftsmalerei wecken Assoziationen mit Schwitters' „Merz“-Werken, in denen ebenfalls – dem Collage-Prinzip entsprechend – die Elemente vorrangig durch ihr Verhältnis zueinander wirken. Wie im vorausgehenden Unterkapitel gezeigt wurde, zeichnen sich dabei einige „Merz“-Werke – vornehmlich die in dieser Arbeit als „diffus“ benannten – stärker durch fließende Übergänge zwischen den Elementen aus als andere.

Friedländer konstatiert: „[...] die Zeichnung gliedert, spaltet und teilt, die Malerei verbindet, löst das Feste verwischt die Grenzen.“²⁰⁶⁷ Durch das Collage-Prinzip liegt allen Gattungen in „Merz“ ein verbindender Aspekt zugrunde. Die Tendenz, die Friedländer hier für die Landschaftsmalerei beschreibt, lässt sich in den malerischen Effekten und Elementen in „Merz“ wiederfinden. Die Landschaftsmalerei stellt in Schwitters' Œuvre – insbesondere im Frühwerk vor „Merz“, aber auch während „Merz“ – einen wesentlichen Faktor dar. 1910 bemerkt er:

„Leiten muß immer die Natur, nicht die Grübelei. Da ich besonders von Landschaften umgeben bin, lasse ich landschaftliche Reize auf mich einwirken, behalte das Wesentliche und schaffe daraus ein abstraktes Gemälde. [...] Jedenfalls verwerfe ich jetzt ganz und gar die experimentelle Art.“²⁰⁶⁸

In diesem Zitat wird die Bedeutung der Natur und Landschaftsmalerei in Schwitters' Frühwerk deutlich. Obwohl Schwitters dies bereits 1910 schrieb, lässt sich diese Bedeutung der Natur und Landschaft für ihn noch nach 1919 anhand der vorgestellten Beispiele belegen.

5.3.2 Porträt: Melancholie

Neben den gegenständlichen Landschaftsbildern, die in der Umbruchphase parallel zu den „Merz“-Werken entstanden, taucht die Gattung des Porträts in Schwitters' gesamten Œuvre immer wieder auf. In der vorliegenden Arbeit werden diese Porträts über ihre Funktion als reine „Brotkunst“²⁰⁶⁹ hinaus als gegenständliche Werke betrachtet, die parallel zu „Merz“ existieren. Vom Frühwerk bis in das Spätwerk hinein entstanden viele Porträts, die hier im Einzelnen nicht aufgezählt werden können. Stattdessen soll ein ausgewähltes Porträt erörtert werden, in dem sich einerseits die Verbindung zu den Impressionisten und den Expressionisten in Schwitters' Werk zeigt, die noch nach der Erfindung von „Merz“ bedeutsam bleibt, und ande-

²⁰⁶⁶ „Die Landschaft, [...], besteht ihrerseits aus Teilen, aus Bergen, Bäumen, Wegen. [...] So wird die Landschaft zu einer Schule, in der die Relativität geehrt wird, da hier die Glieder weniger durch ihre Gestalt und ihr eigenes Wesen als durch ihr Verhältnis zueinander und zum Gesamt über die Wirkung entscheiden und weniger beieinander sind, als ineinander fließen.“ (Friedländer 1947, S. 20.)

²⁰⁶⁷ Friedländer 1947, S. 20.

²⁰⁶⁸ Schwitters, Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch), 1910, S. 31.

²⁰⁶⁹ Frehner 2011, S. 52.

rerseits erneut die Visualisierung der Melancholie nach der Erfindung von „Merz“ auftaucht: Es handelt sich um das „Porträt der Tochter Cassirer“ (1919) (Abb. 53).

Es stellt sich zunächst die Frage, welche Tochter wessen Cassirers Schwitters hier porträtierte. Anne Appelbaum (1908–1998) – Tochter des Philosophen Ernst Cassirer (1874–1945)²⁰⁷⁰ – kann an dieser Stelle ausgeschlossen werden, da eine Verbindung zwischen Schwitters und den Vettern des Philosophen – Bruno oder Paul Cassirer²⁰⁷¹ – aufgrund der Nähe zur Kunstszene dieser Zeit plausibler erscheint. Eine Bekanntschaft zwischen Schwitters und Ernst Cassirer oder Anne Appelbaum ist zwar derzeit nicht nachweisbar – kann aber dennoch nicht ausgeschlossen werden.

Paul Cassirer (1871–1926) bekam in seiner ersten Ehe eine Tochter namens Suse Cassirer (1896–1963). Bruno Cassirer (1872–1941) hatte zwei Töchter: Sophie Cassirer (1903–1979) und Agnes Cassirer (1906–1957).²⁰⁷² Zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts war Suse Cassirer 23 Jahre alt, Sophie Cassirer 16 und Agnes 13 Jahre alt. Aufgrund der abstrahierenden Darstellungsweise in Schwitters’ „Porträt der Tochter Cassirer“ ist eine Bestimmung des Alters der Dargestellten problematisch. Die ausgeprägte und markante Physiognomie scheint einer 13-Jährigen nicht zu entsprechen, sodass eine Identifizierung als Suse oder Sophie Cassirer näher liegt.

Bruno und Paul Cassirer gründeten 1898 einen Berliner Kunstverlag, der in der Folge bestimmend für die Kunstszene wurde.²⁰⁷³ Paul Cassirer vermittelte Kunst „aus ganz Europa und vor allem aus Frankreich in Berlin“: „Paul Cassirer steht deswegen im Brennpunkt eines Geschehens, das als Kulturtransfer zwischen Frankreich und Deutschland über die staatenpolitischen Gegensätze jener Zeit hinweg die bildenden Künste zu einem grenzüberschreitenden Medium macht, [...]“²⁰⁷⁴ Der Kontakt zwischen Schwitters und Paul oder Bruno Cassirer kann über die Berliner Kunstszene entstanden sein. Oben wurde auf Aspekte in Schwitters’ Werk aufmerksam gemacht, die auf Ludwig Meidner verweisen (siehe Kapitel 4.5.1). Dabei wurden Äußerungen zitiert, die Schwitters von Meidner übernahm,²⁰⁷⁵ sowie der Hinweis bei Elderfield auf eine Prägung von Schwitters durch Meidner²⁰⁷⁶ erwähnt. Ludwig Meidner zählt zu den vielen Künstlern, die von Paul Cassirer gefördert wurden – eine große Sonderausstellung im Februar 1918 bei Cassirer erregte beispielsweise Aufsehen in Berlin.²⁰⁷⁷ Otto Gleichmann war ein gemeinsamer Bekannter von Schwitters und Cassirer. Spätestens im Juni 1919 kannten sich Schwitters und Otto

²⁰⁷⁰ Pressearchiv des Herder-Instituts Marburg o. J., URL: <https://kalliope-verbund.info/de/eac?eac.id=11169-1708519522> (16.11.2020).

²⁰⁷¹ Kuhn 1957, S. 168f.

²⁰⁷² Stammbaum, in: Feilchenfeldt, Raff 2006, S. 393

²⁰⁷³ Schuster 2006, S. 9.

²⁰⁷⁴ Schuster 2006, S. 9.

²⁰⁷⁵ Vgl. Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 519, Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 502.

²⁰⁷⁶ Elderfield 1987, S. 24.

²⁰⁷⁷ Assmann 2006, S. 241.

Gleichmann.²⁰⁷⁸ 1922 stellten die beiden Künstler gemeinsam mit Wilhelm Gross in der Galerie von Garvens-Garvensburg in Hannover aus.²⁰⁷⁹ Noch im Jahr 1947 schrieb Schwitters aus England an das Ehepaar Gleichmann, die versuchten, Schwitters im Exil zu unterstützen.²⁰⁸⁰ Die intensive Bekanntschaft oder Freundschaft zwischen Schwitters und Gleichmann könnte ein Grund für einen Kontakt zwischen Schwitters und Paul Cassirer gewesen sein, denn dieser verlegte 1919 „zwei Bände mit je zehn Lithographien von Otto Gleichmann zum 2. Buch der Makkabäer“²⁰⁸¹.

Da sich Bruno und Paul Cassirer „1901 in Feindschaft trennten“,²⁰⁸² kann nicht davon ausgegangen werden, dass Schwitters beide Cassirers gleichermaßen kennenlernte. Es gab nur wenige Künstler, die sich mit beiden Cassirer-Brüdern gleichzeitig verstanden – Liebermann und Slevogt zählten „zu den wenigen Künstlern, die mit beiden weiterhin freundschaftlich verkehren und zusammenarbeiten konnten, ohne daß es deswegen zu größeren Konflikten gekommen wäre.“²⁰⁸³ Der Einfluss von Paul und Bruno Cassirer auf die Kunstszene seit der Wende zum 20. Jahrhundert in Deutschland war enorm. Zunächst ist der Einfluss auf die Rezeption der deutschen Impressionisten zu nennen, der auch für Schwitters prägend war. Am 1. November 1898 eröffneten Bruno und Paul Cassirer ihre Galerie mit einer Ausstellung, in der Max Liebermann gemeinsam mit Edgar Degas und Constantin Meunier zu sehen war.²⁰⁸⁴ Max Slevogt und Lovis Corinth schlossen sich in den folgenden Jahren dem Kreis um Paul Cassirer an.²⁰⁸⁵ Die Aufgeschlossenheit gegenüber der französischen Kunst war die Grundlage der Zusammenarbeit.²⁰⁸⁶ Bruno und Paul Cassirer widmeten sich „vor allem Liebermann, Slevogt und Corinth, die ihrer Auffassung nach die eigentliche Avantgarde unter den deutschen Malern bildeten.“²⁰⁸⁷ Die Liebermannsche Prägung, die Schwitters in Hannover über Tramm oder während seiner Ausbildung über Kuehl erfuhr, wurde oben beschrieben (siehe Kapitel 5.1.1). Die Verbindung zu den Cassirer-Brüdern – wenn diese auch marginal gewesen sein mag – verstärkte damit den Einfluss der deutschen Kunst, und insbesondere von Liebermann und anderen deutschen Impressionisten wie Max Slevogt oder Lovis Corinth, auf Schwitters.

²⁰⁷⁸ In einem Brief erwähnt Schwitters, dass er „bei Gleichmanns“ zu Besuch gewesen ist. (Kurt Schwitters an Walter Dexel, 14.6.1919, in: Briefe 1974, S. 21.)

²⁰⁷⁹ Nündel 1974 (3), S. 299f. Otto Gleichmann (1887–1963) war „Maler und Kunstpädagoge in Hannover. Er gehörte der Hannoverschen Sezession an.“ (Briefe 1974, S. 327.)

²⁰⁸⁰ Vgl. Schwitters an Otto Gleichmann, 4 Millans Park, Ambleside, Westmoreland, England. 2.2.47, in: Briefe 1974, S. 262f.

²⁰⁸¹ Wesenberg 2006, S. 161f.

²⁰⁸² Achenbach 2006, S. 60.

²⁰⁸³ Achenbach 2006, S. 60.

²⁰⁸⁴ Achenbach 2006, S. 59.

²⁰⁸⁵ Achenbach 2006, S. 59.

²⁰⁸⁶ Achenbach 2006, S. 59f.

²⁰⁸⁷ Achenbach 2006, S. 60.

Neben der Verbindung zum deutschen Impressionismus kann in Schwitters' „Porträt der Tochter Cassirer“ (1919) (Abb. 53) erneut der Hang zur Melancholie in der Kunst dieser Zeit mit Bezug auf die Expressionisten erkannt werden. Dieser Zusammenhang besteht durch die Rezeption Van Goghs, die den Künstlergeniekult lange prägte. Paul Cassirer veranstaltete zehn Van Gogh-Ausstellungen in seiner Galerie in Berlin zwischen 1901 und 1914²⁰⁸⁸ und „organisierte auch die Wanderausstellung von Van Goghs Gemälden von 1905 bis 1906, die den jungen Künstlern der Brücke in Dresden und den österreichischen Expressionisten in Wien die erste Gelegenheit bot, eine Auswahl von Originalwerken zu sehen.“²⁰⁸⁹ Beispielhaft für die Identifikation expressionistischer Künstler mit Van Goghs tragischer Lebensgeschichte kann ein Selbstporträt von Paul Klee (1909/32) erwähnt werden.²⁰⁹⁰ In diesem Porträt wird die Prägung anderer Künstler durch Van Gogh deutlich. Klees Selbstporträt ist inspiriert von Van Goghs „Portrait von Dr. Gachet“ (1890),²⁰⁹¹ das vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland bereits bekannt war.²⁰⁹² Paul Klee war von der Tragik des Lebens von Van Gogh fasziniert und verstand Van Gogh als Genie.²⁰⁹³ Insbesondere die Möglichkeiten des Ausdrucks in Van Goghs Malweise inspirierte ihn. Letztlich sah Klee seine eigene künstlerische Selbstfindung und die Entwicklung eines eigenen Stils als Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Van Gogh.²⁰⁹⁴

Schwitters' „Porträt der Tochter Cassirer“ (1919) (Abb. 53) zeigt, wie die Prägung der Expressionisten durch Van Gogh in weiteren Abstufungen oder „Filtervorgängen“ noch bei Künstlern erkennbar wird, die sich gar nicht mehr unmittelbar auf Van Gogh bezogen. Die direkt durch Van Goghs „Portrait von Dr. Gachet“ (1890)²⁰⁹⁵ inspirierten Werke wie das Selbstporträt von Paul Klee zeichnen sich nicht nur durch eine entsprechende Malweise aus, sondern vor allem durch die Haltung des Kopfes, der in die Hand gestützt ist. Dieser Melancholie-Gestus, der in Schwitters' Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“ auftaucht, wurde bereits

²⁰⁸⁸ Lloyd 2007, S. 12.

²⁰⁸⁹ „[...] he also organized the traveling exhibition of Van Gogh's paintings from 1905 to 1906 that provided the young artists of Die Brücke in Dresden and the Austrian Expressionists in Vienna with their first opportunity to see a selection of original works.“ (Übersetzt von A. L. v. C., Lloyd 2007, S. 12.)

²⁰⁹⁰ Paul Klee, Self-Portrait full face, resting head in hand, 1909/32, watercolor on paper mounted on cardboard, 16,7 x 13,7 cm, private collection, Courtesy Neue Galerie, New York. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. New York 2007, Tafel 58, S. 143.)

²⁰⁹¹ Vincent van Gogh, Portrait von Dr. Gachet, 1890, Radierung auf Papier, 18 x 14,7cm, Van Gogh Museum, Amsterdam. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. New York 2007, Kat.-Nr. 59, S. 144.)

²⁰⁹² „Paul Klee's Self-Portrait Full Face, Resting Head in Hand (plate 58) is one of the intense psychological self-portraits that shows how deeply the Expressionists identified with the existential battle between inner and outer reality that Van Gogh fought in his paintings. Indeed, Klee's drawing is directly inspired by Van Gogh's etching of Dr. Gachet, also known as L'Homme à la pipe (plate 59), which was widely circulated in Germany before World War I.“ (Lloyd 2007, S. 12.)

²⁰⁹³ Lloyd 2007, S. 12.

²⁰⁹⁴ Lloyd 2007, S. 13.

²⁰⁹⁵ Vincent van Gogh, Portrait von Dr. Gachet, 1890, Radierung auf Papier, 18 x 14,7cm, Van Gogh Museum, Amsterdam. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. New York 2007, Kat.-Nr. 59, S. 144.)

erörtert (siehe Kapitel 5.1.1). Die Frau in Schwitters' „Porträt der Tochter Cassirer“ (1919) (Abb. 53) ist als Schulterstück im Viertelprofil nach rechts zu sehen. Schwitters fokussierte die Darstellung auf das Gesicht, die Mimik und den Blick – der Melancholie-Gestus taucht nicht auf. Dies ist aufgrund der Ernsthaftigkeit des Blickes, in dem zugleich eine gewisse geistige Abwesenheit der Porträtierten manifestiert ist, nicht mehr nötig. Der sichtbar breite Pinselstrich suggeriert eine Flüchtigkeit des Momentes, in dem eine melancholische Nachdenklichkeit festgehalten ist.

Ähnlich wie in den frühen Porträts von Helma Schwitters, in denen die Trauer über den verlorenen gemeinsamen Sohn visualisiert ist (siehe Kapitel 5.1.2), könnte in diesem Porträt ebenfalls eine Darstellung von Trauer gegeben sein. Dieser Eindruck lässt sich durch ein biografisches Ereignis stützen, das die Familie von Paul Cassirer betraf. Im Jahr der Entstehung des „Porträts der Tochter Cassirer“ (1919) (Abb. 53) ereignete sich eine Tragödie in der Familie Paul Cassirers: Sein Sohn Peter suizidierte sich²⁰⁹⁶ im Alter von etwa 18 Jahren²⁰⁹⁷. Es lässt sich nicht nachweisen, ob Schwitters' Porträt vor oder nach diesem Suizid entstand – der melancholische Ausdruck der jungen Frau könnte ein Indiz dafür sein, dass es sich um eine Darstellung der hinterbliebenen Schwester handelt. Die Kinder von Paul Cassirer und seiner ersten Ehefrau Lucie Oberwarth – Suse und Peter – lebten nach der Trennung der Eltern im Jahr 1904 meist getrennt voneinander.²⁰⁹⁸ Dies schließt jedoch nicht aus, dass auch Suse im Jahr 1919 durch den Suizid ihres Bruders Peter stark betroffen war.

5.4 Querverbindung II: Freilichtmalerei und „Merzen“

Zwischen der Erfindung der Freilichtmalerei und Schwitters' Erfindung des „Merzens“ lassen sich Parallelen feststellen: Beide Erfindungen ermöglichten eine Darstellung der momenthaften Wahrnehmung. Das „Merzen“ erlaubte es Schwitters – insbesondere erkennbar in den Collagen und Assemblagen –, das momentan Gesehene in einem größeren Kontext zu zeigen. Die Freilichtmalerei, die seit 1841 durch verschließbare Farbentuben ermöglicht und etabliert wurde, prägte die Arbeitsweise der Impressionisten,²⁰⁹⁹ für die das Momenthafte ausschlaggebend war.

Die „Landschaft aus Opherdicke/Gutshof Opherdicke“ (1917) (Abb. 6) erlaubt eine Querverbindung zu „Merz“ bezüglich der Arbeitsweise, die auf die Impressionisten zurückgeht. Dies betrifft die Mobilität und Flexibilität einer impressionistisch geprägten Freilichtmalerei und der Arbeit an „Merz“ an jedem Ort und zu jeder Zeit. Oben wurde darauf hingewiesen, dass die „Landschaft aus Opherdicke/

²⁰⁹⁶ Paul Cassirer – Lebensdaten, in: Feilchenfeldt, Raff ²2006, S. 395–398, hier: S. 397.

²⁰⁹⁷ Peter Cassirer wurde am 19. November 1901 geboren. (Paul Cassirer – Lebensdaten, in: Feilchenfeldt, Raff ²2006, S. 395–398, hier: S. 395.)

²⁰⁹⁸ „Die Tochter lebt bis ca. 1910 weitgehend beim Vater, der Sohn zieht mit seiner Mutter nach München.“ (Paul Cassirer – Lebensdaten, in: Feilchenfeldt, Raff ²2006, S. 395–398, hier: S. 395.)

²⁰⁹⁹ Grimme 2018, S. 31.

Gutshof Opherdicke“ (1917) (Abb. 6) wahrscheinlich im Sinne einer mobilen Arbeitsweise entstanden sein muss, da sowohl Bildausschnitt als auch Perspektive vermuten lassen, dass Schwitters während der Vorzeichnung oder des Malvorgangs auf der Mauer gesessen haben muss, die am unteren Bildrand angeschnitten ist. Nicht nur die Perspektive und der Bildausschnitt deuten darauf hin, dass mindestens die Vorzeichnung im Freien entstanden sein muss, sondern auch der dynamische Eindruck durch Pinselduktus und Farbgebung. Als Beispiele für solch eine mobile und flexible Arbeitsweise von Schwitters an „Merz“-Werken können Äußerungen von Zeitgenossen herangezogen werden: Zum einen der Bericht von Georg Muche, nach dem Schwitters und Muche – auf Schwitters’ Anregung hin – in einem Café spontan begannen zu „merzen“ (siehe Kapitel 3.1.2).²¹⁰⁰ Zum anderen die Erzählung von Raoul Hausmann, nach der Schwitters abends an einem Bahnhof spontan ein Kunstwerk fertig stellte, indem er Bildelemente mit Kleber ergänzte.²¹⁰¹

Diese Parallele zwischen dem „Merzen“ und der Freilichtmalerei kann noch bekräftigt werden. Dabei ist zwischen Aspekten der Farbigkeit in „Merz“ und der Freilichtmalerei und Aspekten der Momenthaftigkeit und Ortsbezogenheit in „Merz“ und der Freilichtmalerei unterschieden. Zum einen zeigt die Farbigkeit in „Merz“ und im Impressionismus eine Gegensätzlichkeit, die allerdings auf einer Parallele in der Auffassung der sichtbaren Wirklichkeit beruht. Zum anderen spiegelt „Merz“ die Wahrnehmung einer spezifischen Umgebung in einem spezifischen Moment wider, die in der Freilichtmalerei ebenfalls gegeben ist.

5.4.1 Farbigkeit und Licht

Zum erstgenannten Aspekt ist der fundamentale formale Gegensatz zwischen „Merz“ und impressionistischer Malerei zu bemerken: Während „Merz“ sich durch Dunkeltonigkeit auszeichnet, kennzeichnet den Impressionismus eine spezifische bunte und helle Farbigkeit. Von der Diskussion um die „Pleinairmalerei“ seit den 1860er Jahren²¹⁰² bis zur impressionistischen Bildauffassung entwickelte sich eine spezifische Darstellungsweise des Lichtes.²¹⁰³ Das Licht in den impressionistischen Bildern „nimmt den Gegenständen die materielle Konsistenz, im gleißenden Licht, auch in dunklen Silhouetten lösen sich die dingliche Materialität und ein perspektivisch konstruierter Bildraum auf.“²¹⁰⁴ Die Freilichtmalerei führte im Impressionismus letztendlich zu der Erkenntnis, dass „„Sonnenlicht‘, Tageslicht‘, [...] nur durch Farben darstellbar“ sei.²¹⁰⁵ Diese Erkenntnis der Lichtdarstellung durch Farbe löste

²¹⁰⁰ Muche um 1955, S. 137f.

²¹⁰¹ Hausmann 1972, S. 66.

²¹⁰² Güse 2001, S. 18.

²¹⁰³ Güse 2001, S. 19.

²¹⁰⁴ Güse 2001, S. 19.

²¹⁰⁵ Dittmann 2001, S. 57.

die Helldunkelkontraste im Impressionismus ab und führte zur Etablierung der „reinen Farbigkeit“.²¹⁰⁶

Die Beziehung zwischen Licht und Räumlichkeit zeigt sich in den „Merz“-Arbeiten, in denen aufgrund ihrer abstrakten Bildräume durch Farbigkeit kein Licht dargestellt wird. Wie Schwitters schreibt, befasste er sich in einer Phase seines Frühwerks „mit der intensiven Erfassung der Beleuchtungserscheinungen durch skizzenhafte Malerei (Impressionismus).“²¹⁰⁷ In dieser Phase zeichnet sich „Ohne Titel (Bauer auf einem Weizenfeld)“ (1912) (Abb. 42) durch die Aufhellung der Farbpalette und einen impressionistisch aufgefassten Umgang mit Farbe aus. Solche Beispiele für eine impressionistisch aufgefasste Lichtdarstellung sind in Schwitters' Frühwerk selten. Auf die impressionistische Phase im Frühwerk folgt vergleichsweise schnell die expressionistische Phase, die weitaus intensiver ausfällt. Hier verzichtet Schwitters auf die Ablösung von Helldunkelkontrasten durch Farbe und wendet sich wieder stärker der Dunkeltonigkeit zu (siehe Kapitel 5.1.2). Besonders fällt dies in den „Abstraktionen“ auf, in denen Schwitters – ähnlich wie in den frühen Stilleben, die an der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts orientiert waren (siehe Kapitel 5.1.1) – wieder zu dieser Auffassung der Helldunkelkontraste zurück gefunden zu haben scheint²¹⁰⁸.

Mehring stellt die Verwandtschaft der Dunkeltonigkeit in den Genrebildern und den „Abstraktionen“ zu derjenigen in den „Merz“-Assemblagen fest.²¹⁰⁹ Zur Modellierung der abstrakten Körper in einem abstrakten Bildraum verwendet Schwitters Helldunkelkontraste durch Licht- und Schattenpartien, um Plastizität zu schaffen. Auf diese Weise lässt sich die tradierte Malweise der akademischen Malerei in den „Abstraktionen“ wiederfinden.

Zu den frühen Vertretern der Freilichtmalerei, die vor der endgültigen Überwindung des Helldunkels im Impressionismus arbeiteten, zählt neben William Turner (1775–1851)²¹¹⁰ auch John Constable (1776–1837)²¹¹¹. Für Constable war die Darstellung des Himmels entscheidend. Er wehrte sich dagegen, dem Himmel nur geringe Bedeutung beizumessen, da er für die Wahrnehmung und die Beleuchtung

²¹⁰⁶ Dittmann 2001, S. 57.

²¹⁰⁷ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 76.

²¹⁰⁸ Vgl. Kurt Schwitters, Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips), 1918, Öl auf Pappe, 73,5 x 56,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 239, Diskus obj 06837090, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Paris/Valencia/Grenoble 1994/1995, S. 31.) Kurt Schwitters, Abstraktion No 16 (Schlafender Kristall), 1918, Öl auf Leinwand, 73,5 x 51,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 246, Diskus obj 06837091, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 246, S. 178.)

Kurt Schwitters, Abstraktion 26 Zarte Sinfonie, 1918, Öl auf Leinwand, 74 x 51 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 255, Diskus obj 06837093, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 255, S. 179.)

²¹⁰⁹ Mehring 1919, S. 462.

²¹¹⁰ Dittmann 2001, S. 58.

²¹¹¹ Dittmann 2001, S. 59.

aller Gegenstände entscheidend sei.²¹¹² Constables Helldunkelmalerei ist in symbiotischer Beziehung zur Himmelsdarstellung in seinen Bildern zu begreifen. Dabei „finden sich zwei Definitionen des Helldunkels“:²¹¹³ einerseits der „Weg zu einer emotional differenzierenden Interpretation des Helldunkels“.²¹¹⁴ Andererseits fungiert das Helldunkel als Raum schaffende Instanz, die wiederum mit der Wahrnehmung der Gegenstände im Raum verbunden ist.²¹¹⁵

Insbesondere in Schwitters' frühen Landschaftsbildern aus der Zeit vor seinem Studium haben die Himmelsdarstellungen kompositorisch häufig eine große Bedeutung (Abb. 34, Abb. 35, Abb. 36, Abb. 5) (siehe Kapitel 5.1.1). Noch während seines Studiums zeigt sich diese Tendenz in den Landschaftsbildern, die nicht zuletzt durch die Landschaftsbilder von Carl Bantzer geprägt sein könnten. Früh zeigt sich jedoch, dass Schwitters der Himmelsdarstellung nicht im Detail nachkommt. John Constable bemühte sich beispielsweise um „meteorologisch richtige Himmelsdarstellungen“.²¹¹⁶ Das ist in Schwitters' Frühwerk nicht zu finden. Auch eine Auffassung der Himmelsdarstellung wie bei Bantzer, in der einzelne Wolken durch Schattierungen differenziert sichtbar werden²¹¹⁷, zeigt sich in Schwitters' Frühwerk nicht. Stattdessen stellt Schwitters den Himmel summarisch als undifferenzierte Farbfläche dar – sogar in seiner kurzen impressionistischen Frühphase bleibt dieser Eindruck bestehen (Abb. 42). In dem frühen Landschaftsbild aus Willingshausen²¹¹⁸, bei dem anzunehmen ist, dass es sich um eine Freilichtstudie handelt, zeigt sich eine – im Verhältnis zu Schwitters' anderen Landschaftsbildern – beinahe differenzierte Himmelsdarstellung. Es erscheinen hier zumindest einige helle Farbpartien, die als Wolken gedeutet werden können. Insgesamt aber bleibt der Eindruck bestehen, dass Schwitters in seinem Frühwerk nicht auf eine differenzierte Himmelsdarstellung ausging.

Schwitters' geringe Aufmerksamkeit gegenüber dem Himmel bei den Landschaften in seinem Frühwerk hat eine Entsprechung in der Vernachlässigung des Hintergrundes in einigen Genrebildern, in denen er den Fokus auf die dargestellte Szene legte und der Hintergrund oder das Interieur nur als summarisch angelegte Farbfläche mit einzelnen nuancierten Farbpartien erscheint – detailliertere Darstel-

²¹¹² Dittmann 2001, S. 59f. Dittmann bezieht sich in seiner Darlegung auf einen „Brief Constables vom Jahre 1822“ (Dittmann 2001, S. 59.), aus dem er nach Kurt Badt: *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960, S. 62, S. 69 zitiert. (Dittmann 2001, S. 60, Fußnote 6.)

²¹¹³ Dittmann 2001, S. 60.

²¹¹⁴ Dittmann 2001, S. 60.

²¹¹⁵ Dittmann 2001, S. 60f.

²¹¹⁶ Dittmann 2001, S. 60.

²¹¹⁷ Vgl. beispielsweise: Carl Bantzer, *Sächsische Landschaft bei Hertigswalde* (Studie), 1899, Öl auf Pappe, 27 x 39 cm, Bantzer ²¹⁹⁹⁸: Nr. 1.127, Privatbesitz. (Abgebildet in: Havemann, Wittstock 2002/2003, Kat.-Nr. 22, S. 124.)

²¹¹⁸ Kurt Schwitters, *Bei Willingshausen* (Hessen.), 1909, Öl auf Pappe, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

lungen bleiben dabei aus. In „Strickende Alte“ (1915)²¹¹⁹ sind die für die Erschließung der Szene relevanten Elemente detailliert dargestellt (der Stuhl, der Korb, die Strickutensilien und der kleine Beistelltisch) – die Wände, der Boden sowie der Vorhang im Hintergrund erscheinen dagegen als undifferenzierte Farbflächen. Dies gilt auch für andere Genrebilder²¹²⁰.

In den „Expressionen“ markiert der abstrahierte Himmel immer wieder die nötige Freifläche zur Herstellung einer ausdrucksstarken Komposition.²¹²¹ In den „Abstraktionen“ sind freie Flächen an die Idee der Gesamtkomposition gebunden: Das kubistisch-kristalline Gebilde in „Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips)“ (1918)²¹²² füllt den gesamten Bildraum. Das abstrakte Gebilde in „Abstraktion No 16 (Schlafender Kristall)“²¹²³ (1918) füllt zwar ebenfalls den Bildraum, doch Teile davon verschwinden in schattenartigen dunkleren Partien, sodass freie Flächen als Schattenpartien auftauchen. „Abstraktion 26 Zarte Sinfonie“ (1918)²¹²⁴ zeigt eine Auffassung des Bildraumes, in der Schwitters sich von der Darstellung von Schatten und Helligkeit löste und einen wirklich abstrakten Bildraum schuf. Hierbei fungieren freie dunkle Flächen als kompositorische Gegengewichte zu den zentralen helleren und bunteren Bildelementen. Diese Herangehensweise wird in den meisten der „Merz“-Werke wiederholt, in denen Schwitters – einer abstrakten Bildauffassung entsprechend – freie Flächen als kompositorische Mittel einsetzt. Hier können folgende Collagen genannt werden: „Zeichnung A 2. Hansi“ (1918)²¹²⁵, „Zeichnung A 3“ (1918) (Abb. 48), „Merzbild 1 B Bild mit

²¹¹⁹ Kurt Schwitters, Strickende Alte, 1915, Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 120, Diskus obj 06837018, Ute Thio, Mannheim. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 120, S. 169.)

²¹²⁰ Kurt Schwitters, C Genre 4 2 Alte Leute am Tisch., 1913, Öl auf Leinwand, 88 x 116 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 62, Diskus obj 06835462, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 62, S. 59.); Kurt Schwitters, Ohne Titel (Alte Frau, einen Messingtopf putzend), 1912, Öl auf Pappe, 42 x 33,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 33, Diskus obj 06838103, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 33, S. 50.)

²¹²¹ Vgl. beispielsweise: Kurt Schwitters, G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge, 1918, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 228, Diskus obj 06837099, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 228, S. 122); Kurt Schwitters, G Expression 3 Die Liebe, 1918, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 229, Diskus obj 06837100, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 229, S. 122.)

²¹²² Kurt Schwitters, Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips), 1918, Öl auf Pappe, 73,5 x 56,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 239, Diskus obj 06837090, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Paris/Valencia/Grenoble 1994/1995, S. 31.)

²¹²³ Kurt Schwitters, Abstraktion No 16 (Schlafender Kristall), 1918, Öl auf Leinwand, 73,5 x 51,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 246, Diskus obj 06837091, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 246, S. 178.)

²¹²⁴ Kurt Schwitters, Abstraktion 26 Zarte Sinfonie, 1918, Öl auf Leinwand, 74 x 51 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 255, Diskus obj 06837093, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 255, S. 179.)

²¹²⁵ Kurt Schwitters, Zeichnung A 2. Hansi, 1918, Collage, Papier und Transparentpapier auf Papier, 17,9 x 14,5 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 285,

rotem Kreuz“ (1919)²¹²⁶. Einige andere „Merz“-Collagen hingegen zeichnen sich durch fehlende Freiflächen aus und entsprechen in dieser Bildauffassung den „Abstraktionen“, in denen die abstrakten Gebilde den gesamten Bildraum füllen.²¹²⁷ In diesen Werken ist die klassische Bildaufteilung (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) im abstrakten Bildinhalt aufgelöst.

Hier besteht ein Unterschied zwischen „Merz“-Assemblage und „Merz“-Collage: Die Entwicklung von der Fläche zur Tiefe – die Entdeckung der Dreidimensionalität in „Merz“ – führt zu einer Wiederbelebung der klassischen Bildgründe. So erscheinen in den „Merz“-Assemblagen die angebrachten Gegenstände stets als Bildelemente im Vordergrund vor einem summarisch undifferenziert, aber malerisch dargestellten Hintergrund. Dies zeigt sich explizit in der Arbeit „Das Kreisen [ehemals: Weltenkreise]“ (1919) (Abb. 15), in der die plastischen Bildelemente auf einem bläulich und gelblich akzentuierten gemalten Untergrund erscheinen. Nicht zuletzt die farbliche Gestaltung in unreinen Blau- und Gelbtönen wecken Assoziationen mit Himmeldarstellungen. Hinzu tritt die „fleckige“ Malweise, die Assoziationen mit Wolkenformationen ermöglicht. Vor diesem assoziativ beinahe als gegenständlich aufzufassenden Hintergrund spielt sich das abstrakte Bildgeschehen in der Dreidimensionalität im Vordergrund ab. Ein ähnlicher Eindruck wird in dem „Merzbild 25 A Das Sternbild“ (1920) (Abb. 10) evoziert, in dem die Assoziation mit dem Himmel bereits durch den Titel gegeben ist. Hier erscheinen die Bildgründe differenzierter als in „Das Kreisen [ehemals: Weltenkreise]“ (1919): Neben einem Vorder- und einem Hintergrund taucht ein Mittelgrund auf, der durch die aufgeklebten Papierstücke markiert wird. Im Vordergrund sind die dreidimensionalen Bildelemente angebracht, die in ihrer Erhebung einer Darstellung von Gegenständen im Licht entsprechen. Sie stellen die Verbindungslinien in dem titelgebenden abstrahierten „Sternbild“ dar: Insbesondere die Schnur sowie die schmale Holzplanke rechts oben evozieren diese Deutung. Das Bildgeschehen spielt sich erneut vor einem Hintergrund ab, der – der Situation der Nacht entsprechend – dunkel gestaltet ist. So besteht auch in dieser „Merz“-Assemblage eine Darstellung von freien und malerisch summarisch umgesetzten Flächen, die als abstrahierte Himmeldarstellung erscheinen können. Somit zeigt sich, dass Schwitters' Tendenz in seinem gegenständlichen Frühwerk, Himmeldarstellungen als summarisch gestaltete Flächen in seinen Kompositionen einzusetzen, in einigen „Merz“-Assemblagen

Diskus obj 06830229, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Fichter 2014, Abb. 35, S. 107.)

²¹²⁶ Kurt Schwitters, Merzbild 1 B Bild mit rotem Kreuz, 1919, Merzbild, Collage, Öl, Gouache, Papier Karton und Leinwand auf Pappe, 64,5 x 54,2 cm (Bild), 78 x 68,5 cm (Unterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 426, Diskus obj 06837211, Deutsche Bank, Frankfurt a. M. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 426, S. 186.)

²¹²⁷ Vgl. Kurt Schwitters, Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips), 1918, Öl auf Pappe, 73,5 x 56,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 239, Diskus obj 06837090, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Paris/Valencia/Grenoble 1994/1995, S. 31.)

ein Analogon findet. Dies steht in Zusammenhang mit der Entwicklung von der Fläche zur Tiefe, die eine klassische Aufteilung der Bildgründe prägt.

Im Vergleich zwischen dem deutschen und französischen Impressionismus stellt Andreas Blühm fest, dass beide Bewegungen zunächst als objektiv verstanden wurden und in der Folge eine starke Subjektivität begünstigten.²¹²⁸ Es entsteht der Eindruck, als bestehe ein Zusammenhang in der älteren Kunstgeschichte zwischen dem Willen zur Objektivität und einer matten, dunkeltonigen und vereinheitlichen Tendenz in der Farbigkeit, die sich mit zunehmender Subjektivität in eine hellere buntere Farbigkeit wandelt. Die Beziehung zwischen Dunkeltonigkeit und einer vermeintlichen Objektivität könnte eine beinahe plakative Deutung hervorrufen, nach der die Monotonie der Farbe alles „Beschönigende“ und „Verfremdende“ verhindern würde und auf diese Weise eine „Realität“ darstellen könne. Eine pauschale Deutung der Dunkeltonigkeit in der „Merz“-Welt als Visualisierung einer negativen Haltung im Kontext der Zeit zwischen zwei Weltkriegen würde die Vielschichtigkeit der menschlichen Empfindungen und Wahrnehmungsstrukturen übersehen, die für „Merz“ bedeutsam scheinen. Was Blühm für den Impressionismus formuliert, gilt ebenso für die „Merz“-Welt: Entsprechend „einer neuen Subjektivität“²¹²⁹ im deutschen Impressionismus ist die Transformation der realen Welt in die „Merz“-Welt durch Schwitters' subjektive Deutung und Wahrnehmungsmuster geprägt.

Die Farbe wird in „Merz“ den collagierten Materialien untergeordnet und prägt gleichzeitig eine charakteristische „Merz“-Optik. So kann die zurückgenommene Farbigkeit zwei Faktoren vereinen: die Repräsentation der realen Welt und deren Transformation in die „Merz“-Welt. Im Vergleich zwischen Max Ernst und Schwitters wurde auf das Charakteristikum „vom perfekten Verbrechen“²¹³⁰ in Ernsts *Ceuvre* hingewiesen (siehe Kapitel 4.5.2). Dieser Aspekt fehlt in Schwitters' „Merz“-Welt. Stattdessen wird die Herstellung der Collagen und Assemblagen transparent gestaltet, wobei der Farbe die Funktion einer formalen Vereinheitlichung zukommt. Diese Vereinheitlichung durch Farbigkeit und Farbauftrag gilt nicht nur für die einzelnen „Merz“-Werke, sondern schafft auch eine übergreifende „Merz“-Ästhetik, durch die die einzelnen Werke der „Merz“-Welt zugeordnet werden können.

Die Farbigkeit im Impressionismus war nicht nur durch die Beschäftigung der Künstler mit dem Licht und der Farbe geprägt. Darüber hinaus war auch die „wachsende Farbigkeit der modernen Lebenswelt“ ausschlaggebend, die mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert korrelierte.²¹³¹ Nicht nur im Künstlerbedarf, sondern auch in Alltag, namentlich in der Kommerzialisierung von Mode, wurden buntere Farben erschwinglicher und präsenter.²¹³² Die zurückgenommene Buntfarbigkeit in

²¹²⁸ „Beide Lösungen, die zunächst im Streben nach größerer Wahrheit in der Wiedergabe des Gesehenen als eine höhere Stufe der Objektivität interpretiert werden konnten, ebneten einer neuen Subjektivität die Bahn.“ (Blühm 2016, S. 443.)

²¹²⁹ Blühm 2016, S. 443.

²¹³⁰ Spies 1979, S. 13.

²¹³¹ Grimme 2018, S. 31.

²¹³² Grimme 2018, S. 31.

„Merz“ kann als Antithese zu dieser Entwicklung der Moderne verstanden werden: Während die aufkommende bunte Lebenswelt im Impressionismus visualisiert wurde, stellt die „Merz“-Welt eine Gegenposition zu der real existierenden Welt dar, die durch Kommerzialisierung in ihrer Farbigkeit verstärkt wurde.

In Bezug auf die Farbigkeit stehen sich „Merz“ und die Freilichtmalerei in ihrer impressionistischen Prägung diametral gegenüber – was sie eint, ist die Funktion der Farbigkeit als Indikator der jeweils unterschiedlichen Wahrnehmungsgrundlagen in der freien Natur (die im Impressionismus zu Helligkeit führt) oder in den „Müll“-Ansammlungen einer Stadt (die in „Merz“ zu Dunkeltonigkeit führen).

5.4.2 Moment und Ort

Wie in der Freilichtmalerei wird in „Merz“ das Momenthafte in einer bestimmten Situation oder Konstellation vermittelt. Durch die Darstellung des Momentes definiert sich der Impressionismus, in dem „der unmittelbare, lebendige Eindruck eines Augenblicks, eben eine Impression, oft in einem wie zufällig wirkenden Ausschnitt des Geschehens wiedergegeben wird.“²¹³³ Der Schein der Zufälligkeit bewirkt in „Merz“ ebenfalls den Eindruck des Momenthaften.

Ähnlich wie das Licht und die Farbigkeit im Impressionismus „das Alltägliche-Diesseitige“ umwandelt in „Bilder des erfüllten Augenblicks, eine durch Licht verwandelte Gegenwart, in der eine utopische Perspektive anklingt“²¹³⁴, deutet sich in Schwitters' Ansatz, „Merz“ über die Kunst hinaus allumfassend umzusetzen, eine utopische Vorstellung von „Merz“ als neuer Realität an (siehe Kapitel 3.1.4). Die Ausgangssituationen und die Endergebnisse scheinen gegensätzlich, doch das jeweils Momenthafte, das einer utopisch geprägten Vorstellung nähersteht als dem real Existierenden und eine Wirkung der Zufälligkeit beinhaltet, ähnelt sich im Impressionismus und in „Merz“.

Die Visualisierung der sichtbaren Wirklichkeit ist dabei ebenso entscheidend, wie die des Momentes. In der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert wurden die Folgen der Großstadt offenbart (beispielsweise die Landflucht), die später noch die Expressionisten und Schwitters beschäftigten: „Unruhe, Bewegung und Veränderlichkeit, all das, was die Erfahrung der Großstadt als Ausdruck einer Lebensform der Industriegesellschaft mit sich brachte, wurde zuallererst in der Naturdarstellung, im Landschaftsbild verhandelt.“²¹³⁵

Die Impressionisten betonten die Darstellungswürdigkeit der Alltagswirklichkeit ihrer Zeit, sodass „Arbeiter und Prostituierte, Menschen auf der Straße oder im Café“ gemalt werden konnten und sich allmählich als Motive in der Kunst etablierten.²¹³⁶ Es sei darauf hingewiesen, dass diese Entwicklung nicht erst im Impressionismus, sondern bereits in der Genremalerei der Niederlande im 16. und 17. Jahr-

²¹³³ Grimme 2018, S. 28.

²¹³⁴ Güse 2001, S. 19.

²¹³⁵ Wagner 2001, S. 21.

²¹³⁶ Grimme 2018, S. 28.

hundert verstärkt vorangetrieben wurde.²¹³⁷ In der Moderne führte indes die Etablierung der typischen impressionistischen Sujets zu einer neuen Form der Darstellung des Alltäglichen.²¹³⁸ Die Hinwendung zu alltäglichen Motiven ist demnach das Ergebnis einer langen kunsthistorischen Tradition, deren Anfänge sogar schon vor dem 16. und 17. Jahrhundert in der Landschafts- und Genremalerei erkennbar sind. Im Impressionismus wurde die Darstellung der Alltäglichkeit fortgeführt. Die Erfindung der Collage oder Duchamps „Ready-made“ stellen weitere Stationen in dieser Entwicklung der Darstellung von Alltäglichkeit dar, in die auch Schwitters' Werk einzuordnen ist. Schwitters folgte dieser Entwicklung in seinem Frühwerk auf verschiedene Weisen.

Die Spontanität und Momenthaftigkeit im Impressionismus und in „Merz“ offenbaren sich in den malerischen Ergänzungen, die Schwitters in den Collagen und Assemblagen vornahm. Der Eindruck des Unfertigen und Skizzenhaften zeichnet die Malerei des Impressionismus aus. „Die schnellen Pinselstriche und der Verzicht auf malerische Vollendung stehen intentional für die Flüchtigkeit des Augenblicks und die Geschwindigkeit des modernen Alltags.“²¹³⁹ Durch die Sichtbarkeit des Pinselstrichs im Impressionismus wird „die Spontanität [...] Kennzeichen des malerischen Prozesses.“²¹⁴⁰ In Schwitters' Collagen und Assemblagen ist der Eindruck der Spontanität und Momenthaftigkeit ebenfalls häufig durch die gestalterischen Mittel gegeben. Die Pinselstriche in den collagierten Werken sind eindeutig als Pinselstriche identifizierbar. Selten tauchen gedeckt und „vollendet“ wirkende Farbfelder auf. Häufiger handelt es sich um skizzenhafte malerische Verbindungselemente zwischen den arrangierten Bildteilen – beispielhaft können die sichtbaren Pinselstriche in „Das Frühlingsbild Merzbild 20 B“ (1920)²¹⁴¹ und „Strahlen Welt Merzbild 31 B“ (1920)²¹⁴² genannt werden. Hinzu tritt in der „Merz“-Kunst der Aspekt der neuen Sehgewohnheiten seit der Erfindung der Collage. Für die Rezipienten dieser Zeit war es kaum ersichtlich, wann eine Collage als „vollendet“ gelten könnte. Die Collage barg zu dieser Zeit demnach in sich bereits die Grundanlage zur Spontanität und Skizzenhaftigkeit.

²¹³⁷ Grimme 2018, S. 30. Vgl. dazu auch: Braine, Alik: Das Goldene Zeitalter der Niederlande, in: Kunst. Die ganze Geschichte 52016, S. 222–225, hier: S. 223f.

²¹³⁸ Grimme 2018, S. 30.

²¹³⁹ Grimme 2018, S. 30.

²¹⁴⁰ Grimme 2018, S. 30.

²¹⁴¹ Kurt Schwitters, Das Frühlingsbild Merzbild 20 B, 1920, Merzbild, Collage, Wasserfarbe und Papier auf Papier und Pappe, 118 x 83,8 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 596, Diskus obj 06831388, Kunstmuseum Basel. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 596, S. 312.)

²¹⁴² Kurt Schwitters, Strahlen Welt Merzbild 31 B, 1920, Merzbild, Collage, Öl und Papier auf Pappe, 95,2 x 67,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 602, Diskus obj 06831389, The Phillips Collection, Katrin S. Dreier Bequest, Washington. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 602, S. 314.)

Ein Künstler, der die Motive des modernen, industriellen Zeitalters in impressionistischer Manier wiedergab, war Hermann Pleuer (1863–1911)²¹⁴³. Insbesondere die Arbeitswelt und die Eisenbahn wurden bestimmende Sujets in seinem Werk, wodurch „sich Hermann Pleuer eine einzigartige Position innerhalb der deutschen Malerei, vielleicht sogar der europäischen, erarbeitete.“²¹⁴⁴ Pleuer stellte 1900 bei der Pariser Weltausstellung aus,²¹⁴⁵ die Schwitters mit seinem Vater besuchte.²¹⁴⁶ Das Werk, das von Pleuer gezeigt wurde, trug dort den Titel „Feierabend“ und wird heute unter dem Titel „Zahltag“ (1899)²¹⁴⁷ geführt.²¹⁴⁸ Bei der Weltausstellung stellte Pleuers „Zahltag“ das einzige deutsche Industriebild dar. Kiesewetter deutet an, dass sich hierin der Wille der Weltausstellung zeige, den Fortschritt in Frankreich gegenüber anderen Nationen besonders hervorzuheben.²¹⁴⁹ In Frankreich war Claude Monet ein Vertreter der impressionistischen Eisenbahn- und Industriebilder.²¹⁵⁰ Es kann nicht nachgewiesen werden, ob Schwitters Pleuers Werke kannte – unwahrscheinlich ist dies allerdings nicht: Zum einen stellen Pleuers Darstellungen der Eisenbahn und Industriearbeit in Berlin um die Jahrhundertwende ein Alleinstellungsmerkmal dar.²¹⁵¹ Zum anderen war Pleuer in einer Gruppenausstellung der Galerie Cassirer 1902 mit 12 Werken „und in den nachfolgenden Jahren immer wieder mit seinen Bildern an den Ausstellungen der Berliner Sezession beteiligt.“²¹⁵² Seine Bekanntheit wurde zudem durch positive Kritiken in der Presse gesteigert,²¹⁵³ sodass Pleuer in der damaligen Zeit kein unbekannter Maler war.

Das Momenthafte in der gegenständlichen Malerei steht in Verbindung mit der Darstellung der Lichtverhältnisse, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort herrschen. Pleuers „Zahltag“ (1899)²¹⁵⁴ ist als „Verknüpfung von Industrielandschaft, Eisenbahnbild und sozialer Frage“ zu verstehen, in der den Lichtverhältnissen besondere Aufmerksamkeit gilt.²¹⁵⁵ Die Darstellung des Lichtes in der modernen Lebenswelt wurde für weitere Werke von Pleuer bestimmend,

²¹⁴³ Kiesewetter 2019, S. 35.

²¹⁴⁴ Kiesewetter 2019, S. 31.

²¹⁴⁵ Kiesewetter 2019, S. 31.

²¹⁴⁶ Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwittersstiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020), S. 1.

²¹⁴⁷ Hermann Pleuer, Zahltag, 1899, Öl auf Leinwand, 68 x 99 cm, Kiesewetter 2000: Nr. 1899,21, Inv.-Nr. 103, Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, Abb. 17, S. 32.)

²¹⁴⁸ Kiesewetter 2019, S. 31.

²¹⁴⁹ Kiesewetter 2019, S. 31.

²¹⁵⁰ Kiesewetter 2019, S. 32.

²¹⁵¹ Kiesewetter 2019, S. 34f.

²¹⁵² Kiesewetter 2019, S. 35.

²¹⁵³ Kiesewetter 2019, S. 35.

²¹⁵⁴ Hermann Pleuer, Zahltag, 1899, Öl auf Leinwand, 68 x 99 cm, Kiesewetter 2000: Nr. 1899,21, Inv.-Nr. 103, Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, Abb. 17, S. 32.)

²¹⁵⁵ Kiesewetter 2019, S. 31.

beispielsweise in „Einfahrt in den Stuttgarter Bahnhof bei Dämmerlicht“ (1896)^{2156, 2157} In „Abschied am Bahngleis“ (1897)²¹⁵⁸ „verbinden sich Paarmotiv im Mondschein und Eisenbahn in geradezu romantisierender Weise“.²¹⁵⁹ Die Verknüpfung eines romantisierenden Ausdrucks und einer spezifischen Lichtdarstellung mit einem Motiv des industriellen Zeitalters ist in den „Expressionen“ und „Abstraktionen“ in Schwitters’ Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“ ebenso zu finden wie in den „Merz“-Collagen und Assemblagen. Die Dunkeltonigkeit in Schwitters’ Frühwerk wurde im vorausgehenden Unterkapitel behandelt (siehe Kapitel 5.4.1). Es sei an dieser Stelle auf den Bezug zur romantisierenden Farbigkeit und Malweise in „Merz“ erinnert, die Ludwig Mehring 1919 als „Gerümpelromantik“²¹⁶⁰ beschrieb.

Pleuer fertigte seine Eisenbahnbilder als Freilichtmalerei an.²¹⁶¹ So beschäftigte er sich mit den Arbeiterszenen und Eisenbahnmotiven, die einem alltäglichen Bereich der Lebens- und Arbeitswelt um die Jahrhundertwende angehörten. In diesem Sinne besteht eine Parallele zwischen Schwitters’ Sammleraktivität in „Merz“ und Pleuers Freilichtmalerei: Beide Künstler widmeten sich einem in der Kunst üblicherweise eher wenig beachteten Lebensbereich. Pleuer „sammelte“ Eindrücke aus der Welt der Eisenbahnen und Industriearbeit – so wie Schwitters materialisierte „Eindrücke“ aus der Gesellschaft – den „Müll“ – sammelte.

Die Darstellung einer Kurve wurde für Pleuer ab 1902 eine Visualisierungsmöglichkeit von Geschwindigkeit.²¹⁶² In einem späteren Gemälde („Abend – Stuttgarter Hauptbahnhof mit Blick auf die Einfahrtshalle“ [1908]²¹⁶³) ist dies in einer kleinen Kurve der Schienen in der rechten Bildhälfte noch angedeutet. Das Moment der Geschwindigkeit ist in Schwitters’ Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“ in einer teilweise skizzenhaften Malweise enthalten, die den Eindruck eines schnellen Malprozesses vermittelt. Beispiele dafür sind impressionistisch geprägte Bilder wie

²¹⁵⁶ Hermann Pleuer, Einfahrt in den Stuttgarter Bahnhof bei Dämmerlicht, 1896, Öl auf Pappe, 26,5 x 34,5 cm, Kiesewetter 2000: Nr. 1896,19, Inv.-Nr. 140, Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, Kat.-Nr. 57, S. 100.)

²¹⁵⁷ Kiesewetter 2019, S. 32.

²¹⁵⁸ Hermann Pleuer, Abschied am Bahngleis, 1897, Öl auf Leinwand, 41,5 x 51,5 cm, Kiesewetter 2000: Nr. 1897,39, Inv.-Nr. 380, Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, Kat.-Nr. 54, S. 96.)

²¹⁵⁹ Kiesewetter 2019, S. 32.

²¹⁶⁰ Mehring 1919, S. 462.

²¹⁶¹ Vgl. Kiesewetter 2019, S. 32f.

²¹⁶² Kiesewetter 2019, S. 33. Dazu: „Pleuer hat das Wesen der eisernen Bahn in der Landschaft nun auf einen malerischen Begriff gebracht – die Schönheit der Bewegung, die Schönheit der fahrenden Bahn.“ (Kiesewetter 2019, S. 33.)

²¹⁶³ Hermann Pleuer, Abend – Stuttgarter Hauptbahnhof mit Blick auf die Einfahrtshalle, 1908, Öl auf Leinwand, 104 x 138,5 cm, Kiesewetter 2000: Nr. 1908,40, Inv.-Nr. 389, Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, Kat.-Nr. 62, S. 105.)

beispielsweise „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909)²¹⁶⁴ (siehe Kapitel 5.1.2). Ein Jahr vor der Erfindung von „Merz“ scheint die Darstellung von Geschwindigkeit Schwitters im Bereich des Abstrakten inspiriert zu haben: Drei kleinformatige Zeichnungen wurden im „Catalogue raisonné“ in Anlehnung an Schwitters' eigene Beschriftung²¹⁶⁵ als „Aphorismen“ gekennzeichnet²¹⁶⁶ (Abb. 54). Sie zeigen minimalistische Darstellungen von Linien, Kreisen oder abstrakten Konstruktionen. Die geschwungenen Formen sowie die auslaufenden in Tusche gezeichneten Linien vermitteln ein Gefühl von Geschwindigkeit. Insbesondere in „Ohne Titel (Begegnung)“ (1918) (Abb. 54) zeigt sich dies: Die beiden unterschiedlichen Linien, die sich im Zentrum des Bildraumes kreuzen, lassen den schnellen Schwung erahnen, mit dem sie entstanden zu sein scheinen. Der Bruch in der vertikalen Linie intensiviert den Eindruck der Geschwindigkeit dadurch, dass nur noch kurze Striche sichtbar sind. Verstärkt wird dies dadurch, dass die vertikale Linie an den Bildrändern oben und unten nicht endet. Vermutlich erprobte Schwitters in diesen „Aphorismen“ die Visualisierung von Flüchtigkeit und Schnelligkeit im abstrakten Bildgeschehen. Nach der Erfindung von „Merz“ ist eine Visualisierung von Dynamik und Geschwindigkeit in den Drehmomenten der „Merz“-Werke enthalten, wie dargestellt wurde (siehe Kapitel 3.1.4). Diese Effekte können insbesondere in „Merz“-Aquarellen und Stempelzeichnungen erkannt werden: Das Zerfallen der Motive und ihrer logischen Anordnung – beispielsweise in „N Aquarell 1. (Das Herz geht vom Zucker zum Kaffee.)“ (1919)²¹⁶⁷ – vermittelt nicht nur Dynamik, sondern auch Geschwindigkeit.

Das Sujet der Industrie- und Eisenbahnarbeiter studiert Hermann Pleuer – ähnlich wie die Eisenbahnanlagen in der Freilichtmalerei – ebenfalls nach der Natur: Er erhält Eindrücke davon, indem er in den Lokomotivremisen die Arbeiter beobachtet.²¹⁶⁸ In der Nachfolge von Adolph Menzels „Eisenwalzwerk“ (1872–1875)²¹⁶⁹ widmeten sich weitere Künstler dieser Thematik und stellten die Industrie-

²¹⁶⁴ Kurt Schwitters, Bei Willingshausen (Hessen.), 1909, Öl auf Papp, 14,1 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 10, Diskus obj 06835056, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Orchard, Schulz 1998: Kat.-Nr. 2, S. 68.)

²¹⁶⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 402, S. 206.

²¹⁶⁶ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Bild mit Kreis), 1918, Aphorismus, Bleistift und Tusche auf Papier, 3,7 x 2,9 cm (Bild), 7,6 x 5,2 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 402, Diskus obj 06830194, Collection Calmarini, Mailand. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 402, S. 206); Kurt Schwitters, Ohne Titel (Konstruktion), 1918, Aphorismus, Tusche auf Papier, 4,8 x 3,8 cm (Bild), 7,5 x 5,3 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 404, Diskus obj 06830201, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 404, S. 206.)

²¹⁶⁷ Kurt Schwitters, N Aquarell 1. (Das Herz geht vom Zucker zum Kaffee.), 1919, Aquarell und Bleistift auf Papier, 30,1 x 22 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 525, Diskus obj 06830051, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 525, S. 248.)

²¹⁶⁸ Kiesewetter 2019, S. 33.

²¹⁶⁹ Adolph Menzel, Eisenwalzwerk (1872–1875), Öl auf Leinwand, 158 x 254 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin. (Abgebildet in: Kunst. Die ganze Geschichte ³2016, Abb. 5, S. 303.)

arbeit meist in heroisierender Form dar.²¹⁷⁰ Der impressionistische Ansatz der Pleuerschen Arbeiterbilder steht im Gegensatz dazu: Pleuer stellte „ganz ohne Pathos“ die Lichtverhältnisse während der Arbeitsvorgänge dar.²¹⁷¹ In diesem Zusammenhang ist eine Parallele zu Schwitters' Collage-Prinzip zu erkennen. „Pleuer ist der genaue Beobachter, der die Bewegungsabläufe zerlegt und jenen Moment zu erfassen weiß, in dem die Motorik aus der Trägheit in die Kraftanspannung übergeht.“²¹⁷² Dies zeigt sich in dem Gemälde „Kohlenträger“ (1903)²¹⁷³, in dem die einzelnen Stationen der Arbeit in einer „Abfolge von Bewegungsphasen“ zu sehen sind: „vom sich bücken, aufsammeln und wegtragen der schweren Last der Kohlebrocken“.²¹⁷⁴ Dies erinnert an Duchamps „Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2“ (1912)²¹⁷⁵. Die Zerlegung der Bewegungsphasen bei Pleuer und Duchamp stellt eine Parallele zum Collage-Prinzip dar. Mit der Zusammenfügung „zerlegter“ Materialien zeigt sich im Collage-Prinzip eine Momenthaftigkeit, die sowohl in der Freilichtmalerei als auch in „Merz“ dargestellt wird. Durch die Verwendung gealterter, abgenutzter und verworfener Materialien in „Merz“ wird eine weitere Ebene des Momenthaften deutlich: spröde Oberflächen, der Verlust des Glanzes von Metallen, die fleckigen Papierstücke oder verbogene Drähte. In den erörterten Aspekten ähneln sich „Merz“ und die Freilichtmalerei.

5.5 Querverbindung III: Material und Alltäglichkeit

Im vorhergehenden Unterkapitel wurden die Parallelen zwischen der Genremalerei seit dem 17. Jahrhundert, den Impressionisten und „Merz“ beschrieben, die in der Visualisierung des Alltäglichen bestehen (siehe Kapitel 5.4). Im zweiten Teil wurde auf die bäuerliche Lebenswelt hingewiesen, die Schwitters aus den Vororten Hannovers kannte und sowohl in Landschaftsdarstellungen als auch in den Genremälden visualisierte (siehe Kapitel 3.1.3). Dieser Themenbereich in Schwitters' Frühwerk lässt sich wie folgt zusammenfassen: Schwitters malte die bäuerliche Lebenswelt (vorrangig in den früheren Genrebildern), stellte auf subtile Weise die Verdrängung dieser Welt im Zuge der Industrialisierung dar und fand in „Merz“ zu der Verwendung von entwerteten Materialien²¹⁷⁶ (siehe Kapitel 3.1.2), die bei der Industrialisierung bedeutsam waren.

²¹⁷⁰ Kiesewetter 2019, S. 33f.

²¹⁷¹ Kiesewetter 2019, S. 34.

²¹⁷² Kiesewetter 2019, S. 34.

²¹⁷³ Hermann Pleuer, Kohlenträger, 1903, Öl auf Leinwand, 175 x 132 cm, Kiesewetter 2000: Nr. 1903,21, Inv.-Nr. 92, Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, Abb. 22, S. 35.)

²¹⁷⁴ Kiesewetter 2019, S. 34.

²¹⁷⁵ Marcel Duchamp, Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2, 1912, Öl auf Leinwand, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art. (Abgebildet in: Kunst. Die ganze Geschichte 2016, Abb. 6, S. 391.)

²¹⁷⁶ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 58f.

Die Materialität von „Merz“ wurde wiederholt erörtert. An dieser Stelle seien die Beziehungen der Genremalerei zu „Merz“ zusammengefasst. Annegret Jürgens-Kirchhoff legt die Zusammenhänge der niederländischen Genre- und Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts mit der Montage bei Schwitters dar.²¹⁷⁷ Dabei stellt sie die Ästhetik der Collagen in der Moderne, die sich in Reaktion auf den Warencharakter der Dinge im Kapitalismus wandelte, der Tradition der Stillebenmalerei gegenüber und schlussfolgert, dass „die Montage das traditionelle Stilleben [sic!]“ fortführe.²¹⁷⁸ Schwitters sei ein „erster ‚Meister‘“ der neuen Ästhetik dieser Montagen.²¹⁷⁹ Die traditionellen Stilleben des 17. Jahrhunderts und die avantgardistischen Montagen der Moderne stellen gestalterische Positionen zur Haptik und zur Repräsentation einer Gesellschaft dar. Die Haptik in den Stilleben besticht durch täuschend authentische Materialimitationen – die Haptik der Montagen durch Authentizität der Materialien.²¹⁸⁰ Das traditionelle Stilleben zelebriert die bürgerliche Gesellschaft der nördlichen Niederlande mit ihrem Wohlstand und ihrer Wirtschaftskraft – die Montage der Avantgarde repräsentiert den „Müll“ der modernen Gesellschaft.²¹⁸¹ Bezüglich der Materialität in „Merz“ sei an die Parallele von Schwitters’ „Merz“-Werken zu Trompe-l’Œil-Motiven erinnert, die oben diskutiert wurde (siehe Kapitel 4.5.7). In der Darstellung der Materialität besteht der Zusammenhang zwischen der Alltäglichkeit in der Genre- und Stillebenmalerei und in „Merz“ – die Darstellungsweisen des Materials stehen sich dabei in inhaltlicher wie formaler Ebene diametral gegenüber.

Schwitters stellte in den Genregemälden seines Frühwerks immer wieder Szenen dar, in denen Textilien entstehen oder verarbeitet beziehungsweise bestickt werden²¹⁸². Tabea Schindler erklärt über die Kunst des 17. Jahrhunderts in Holland: „In Rückbesinnung auf biblische Vorbilder entwickelte sich die textile Handarbeit und insbesondere das Spinnen zum Inbegriff weiblichen Fleißes und häuslicher Tugendhaftigkeit.“²¹⁸³ Diese Tradition spiegelt sich beispielsweise in Schwitters’ „Die

²¹⁷⁷ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 55–60.

²¹⁷⁸ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 58.

²¹⁷⁹ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 59.

²¹⁸⁰ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 61.

²¹⁸¹ Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 61f.

²¹⁸² Kurt Schwitters, Strickerin, 1910/1913, Öl auf Pappe, 60 x 50 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 20, Diskus obj 06831667, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Kulturstiftung der Länger (Hg.) 2002, S. 13, Abb. 4); Kurt Schwitters, Strickende Alte, 1915, Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 120, Diskus obj 06837018, Ute Thio, Mannheim. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 120, S. 169.); Kurt Schwitters, C Genre 2 (Feierabend.), 1913, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 60, Diskus obj 06831681, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 60, S. 59.); Kurt Schwitters, C Genre 7 Alte Frau am Fenster, um 1916, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 157, Diskus obj 06835464, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 157, S. 92.)

²¹⁸³ Schindler 2014, S. 52.

Plätterin“ (1917)²¹⁸⁴ wider (siehe Kapitel 5.1.2). Die „Wertschätzung der tugendhaften und pflichtbewussten Hausfrau“ wurde in der „holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts [...] besonders häufig durch die Darstellung von Damen bei der Hausarbeit vermittelt.“²¹⁸⁵ – In Schwitters’ Frühwerk vor der Erfindung von „Merz“ ist dies häufig wiedergegeben (siehe Kapitel 5.1.1).

In der chronologischen Ordnung der Werke im Werkverzeichnis von Schwitters sind nach der Erfindung von „Merz“ keine weiteren Genrebilder in Schwitters’ Frühwerk mehr nachgewiesen.²¹⁸⁶ So scheint es, als habe Schwitters in „Merz“ die Genremalerei des Frühwerks aufgenommen, so dass weitere Darstellungen dieser Art unnötig wurden. „Merz“ kann als Folge einer Tradition von Darstellungen der Alltagswelt betrachtet werden, die in der Genremalerei und in Genremotiven im Rahmen von Historien- und Landschaftsdarstellungen schon zuvor ihren Anfang nahm.

„Zu gute kam dem Genre, dass das Irdische an Bedeutung gewann, dass der Mensch sich nicht mehr scheute, seine Freude am Leben zu bekennen, dass er mit Befriedigung sein Spiegelbild erblickte, zu gute kam ihm aber auch, dass das Objekt an sich gar nicht mehr so wertvoll und belangreich zu sein brauchte, da das Abbild an sich, unabhängig von der geistigen Aussage als eine Aufgabe anerkannt und dankbar begrüßt wurde. Die Teilnahme verlagerte sich vom Bildgedanken zur Bildform.“²¹⁸⁷

In diesem Zitat sind mehrere Aspekte enthalten, die auch auf „Merz“ zutreffen: Erstens die Hinwendung zum Alltäglichen, die in „Merz“ nicht in der reinen Betonung des Kritischen (vorrangig im negativen Sinne) begründet war. Zweitens die kunsthistorische Tradition einer gewissen Selbstwahrnehmung der Menschen im Allgemeinen; drittens die Anerkennung des alltäglichen Objektes; viertens der Übergang „vom Bildgedanken zur Bildform“²¹⁸⁸, der in „Merz“ in der Abstraktion besteht.

²¹⁸⁴ Kurt Schwitters, Die Plätterin, 1917, Öl auf Pappe, 68,7 x 49,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 185, Diskus obj 06837062, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 185, S. 172.)

²¹⁸⁵ Schindler 2014, S. 136.

²¹⁸⁶ Dies betrifft die Bilder, die im ersten Band des „Catalogue raisonné“ verzeichnet sind. (Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000.)

²¹⁸⁷ Friedländer 1947, S. 208.

²¹⁸⁸ Friedländer 1947, S. 208.

5.6 Querverbindungen IV: Postkarten

Oben wurde deutlich, dass Schwitters gegenständlich malte und diese Malerei mit „Merz“ kombinierte. So verschickte Schwitters ab 1919 gegenständliche Bilder, auf deren Rückseiten er zugleich Briefe oder Glückwünsche an Freunde und Bekannte verfasste, die sich durch Elemente aus der „Merz“-Welt auszeichnen (siehe Kapitel 5.3.1). In Schwitters' Œuvre finden sich immer wieder Postkarten, in denen er Aspekte aus „Merz“ in gestalterischer oder sprachlicher Hinsicht umsetzte. Dies kann sowohl als Vermarktungsstrategie gelten als auch in Hinblick auf eine kommunikative Ebene in „Merz“ verstanden werden. Im Folgenden sollen collagierte Postkarten in Hinblick auf Aspekte erörtert werden, die als Querverbindungen zu fassen sind. Dabei wird formal zwischen Postkarten mit rein gegenständlichen Bildelementen, rein abstrakten Bildelementen und einer Kombination von Bildelementen abstrakter und gegenständlicher Art unterschieden.

Im Vergleich mit Max Ernst wurde auf die Verwendung figürlicher Darstellungen in den collagierten Postkarten von Schwitters hingewiesen (siehe Kapitel 4.5.2). Genannt wurden dabei: „Unschuld mit Hut (Collagierte Bildpostkarte Stilleben [sic!] mit Abendmahlskelch an Oskar Schlemmer, 22.3.1922)“ (1922) (Abb. 30) und „Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das große Ichbild an Walter Dexel, 23.3.1922)“ (1922)²¹⁸⁹. Die erstgenannte Postkarte stellt dabei eine Collage rein gegenständlicher Elemente dar, während in der zweiten gegenständliche und abstrakte Elemente miteinander verbunden wurden. Es sollen weitere Postkarten erörtert werden, die der zuletzt genannten Gruppe zuzuzählen sind.

1921 wurde eine an Hannah Höch „adressierte, jedoch unfrankierte“ collagierte Postkarte hergestellt.²¹⁹⁰ Auf der Rückseite der Postkarte unterschrieben „RHausmann/Hanna Höch/Arthur Segal/Kuwitter Helma Schwitters“. In einer anderen Handschrift – eventuell von Hannah Höch selbst – wurde auf der Rückseite zudem festgehalten: „(Vor der Pragueise)“.²¹⁹¹ Auf der Karte ist ein Passfoto zu sehen. Die Postkarte „entstand wohl zur Erinnerung an die Anti-Dada-Merz-Reise nach Prag im September 1921. Das Passfoto zeigt Raoul Hausmann, den damaligen Lebensgefährten von Hannah Höch.“²¹⁹² Die Postkarte an Hannah Höch wurde offenbar in Gesellschaft oder in Mitarbeit derjenigen angefertigt, die die Postkarte unterschrieben. So stellt die Karte ein Ergebnis der Zusammenarbeit mehrerer Künstler

²¹⁸⁹ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das große Ichbild an Walter Dexel, 23.3.1922), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1054, Diskus obj 06835287, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1054, S. 509.)

²¹⁹⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 913, S. 427. Kurt Schwitters u.a., Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Die Kultpumpe an Hannah Höch), 1921, Merzzeichnung, Collage, Bleistift, Papier und Fotografie auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 913, Diskus obj 06838032, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 913, S. 427.)

²¹⁹¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 913, S. 427.

²¹⁹² Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 913, S. 427.

dar, die mit den Mitteln von „Merz“ arbeiteten. Eine solche gemeinsame Arbeit unter dem Begriff „Merz“ ist beispielsweise auch in einer Anekdote von Muche belegt: Georg Muche berichtet davon, wie Schwitters ihn dazu animierte, gemeinsam zu „merzen“ (siehe Kapitel 3.1.2).²¹⁹³

Die Grundlage für die unfrankierte Postkarte an Hannah Höch bildet eine Abbildung von Schwitters' „Merzplastik. Die Kultpumpe.“ Von der zentralen Konstruktion der „Kultpumpe“²¹⁹⁴ ist nur noch wenig erkennbar: Das Fundament und ein Block links im Bild zeugen noch von der „Merz“-Plastik. Stattdessen ergänzte Schwitters reduzierte Zahnräder und Gerüstkonstruktionen mit Bleistift. Die Kultpumpe ist von einem zerschnittenen „! Anna Blume?“-Aufkleber, einer schwarz gedruckten Aufschrift „Anna Blume“ auf einem geradlinig ausgeschnittenen weißen Papierstück und dem Passfoto von Raoul Hausmann²¹⁹⁵ überklebt. Wie ein Tortenstück geschnitten, zeigt ein Teil des ehemals runden „! Anna Blume?“-Aufklebers auf das linke Auge von Raoul Hausmann. Sein Gesicht wird zu seiner Rechten passgenau von dem zweiten „Anna Blume“-Papierstück angeschnitten. Insgesamt sind es fünf collagierte Bildelemente, die auf der Karte, dem Bildträger, angebracht sind. Dies entspricht der Anzahl der Personen, die auf der Rückseite unterschrieben. Es ist denkbar, dass diese Postkarte in gemeinsamer Arbeit entstand und jeder Künstler ein Element auf der Postkarte anbrachte – ähnlich wie im „cadavre exquis“-Spiel der Surrealisten (siehe Kapitel 4.5.3). Im Unterschied zum „cadavre exquis“ wäre dabei anzunehmen, dass diese Postkarte kein Ergebnis einer Zusammenarbeit ist, bei der der Künstler die Arbeit desjenigen, der vor ihm tätig gewesen ist, nicht sehen konnte. Zum einen sind keine Knickspuren zu erkennen, die eine verdeckte Ansicht im Sinne des „cadavre exquis“-Spieles ermöglicht hätten. Zum anderen widerspricht das sorgfältig austarierte Arrangement der Bildelemente einer solchen Praxis.

Auffällig ist, dass die Abbildung eines Kunstwerkes von Schwitters – die „Kultpumpe“ – als Grundlage für die Postkarte gewählt wurde. Diesem Prinzip folgte Schwitters in weiteren collagierten Postkarten, in denen er Abbildungen eigener Kunstwerke als Grundlage verwendete („Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das Kreisen an Walter Dixel, 15.4.1922)“ [1922]²¹⁹⁶ [54] und „Ohne Titel (Collagierte

²¹⁹³ Muche um 1955, S. 137f.

²¹⁹⁴ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

²¹⁹⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 913, S. 427.

²¹⁹⁶ Auf der Rückseite schreibt Schwitters mit Tinte: „Herrn Dr. W. Dixel/Jena/Fuchsturmweg 15/(1388) Liebe Dexels! 15.4.22./Fröhliche Ostern! Im Mai stelle ich im Sturm aus. Vielleicht fahren wir dann nach Berlin. Und vielleicht ließe sich dann ein Besuch in Jena anschließen, das würde dann Anfang oder Mitte Juni sein. Ich würde es gern tun, wenn es Ihnen dann paßt. Den Vorschlag, daß ich mit Ihnen und später mit Gleichmann ausstellen will, kann ich Garvens nicht machen, das sähe unver- Rund um die Collage, mit Tinte, links und rechts quer und unten auf dem Kopf stehend: schämt aus. Können Sie mir nicht eine/Ausstellung in Weimar vermitteln?./Bims/die Hände mit

Bildpostkarte Das große Ichbild an Walter Dexel, 23.3.1922)²¹⁹⁷. Auf der zuerst genannten Postkarte brachte Schwitters den Ausschnitt einer traditionellen Landschaftsdarstellung an. Rechts und oben ist diese durch einen gemalten Rundbogenrahmen begrenzt – vermutlich handelt es sich um den Ausschnitt aus einem Gemälde, in dem ein Innenraum und der Ausblick durch ein Fenster zu sehen ist. Dieser landschaftliche Ausschnitt ist auf der Konstruktion von Schwitters' „Das Kreisen [ehemals: Weltenkreise]“ (1919) (Abb. 15) im Zentrum angebracht. Beide Werke – sowohl das gegenständliche Landschaftsbild als auch die abstrakte „Merz“-Assemblage – sind nur begrenzt sichtbar. Die Erfassung des Bildganzen wird verhindert. In der Postkarte „Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das große Ichbild an Walter Dexel, 23.3.1922)“ (1922)²¹⁹⁸ bildet die obere Hälfte von „Merzbild 9 b das grosse Ichbild/Merzbild K 7 [?]“ (1919)²¹⁹⁹ die Grundlage. Darunter brachte Schwitters gedruckte Papierstücke an, die vermutlich aus Reklame in Zeitungen oder Illustrierten stammen.

Die drei vorgestellten Postkarten, in denen gegenständliche und abstrakte Bildelemente in einem gemeinsamen Bild auftauchen, stimmen in der Herkunft der Grundlagenbilder sowie in der Beziehung, die Schwitters zu den adressierten Personen pflegte, überein: Zum einen handelt es sich um eigene „Merz“-Werke von Schwitters, die die abstrakte Grundlage der Postkarten bilden. Zum anderen zählen Walter Dexel (1890–1973)²²⁰⁰ (siehe Kapitel 4.3) und Hannah Höch (1889–1978)²²⁰¹

Abrador./Preisfrage: Welcher Offizier trägt einen/Dienstraum? Merzlichst, auch an Gretefrau. Ku. Witt. Err.“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1055, S. 509.)

²¹⁹⁷ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das große Ichbild an Walter Dexel, 23.3.1922), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1054, Diskus obj 06835287, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1054, S. 509.)

²¹⁹⁸ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das große Ichbild an Walter Dexel, 23.3.1922), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1054, Diskus obj 06835287, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1054, S. 509.)

²¹⁹⁹ „Rückseite, mit Tinte: Lieber Dr. W. Die Bedingungen in Hildesheim sind so: Man trägt alle eigenen Kosten incl. Raummiete. Das Museum haftet für nichts, auch nicht Diebstahl. Man erhält sämtliche Eintrittsgelder. Also in unserem Fall lägen die Verhältnisse so: Sie tragen Fracht ab Barren nach Hildesheim für nächste Ausstellung und ev. Versicherung allein. Sie bezahlen als Miete für Ihren Raum 80 M. Sie beteiligen sich an ev. Annoncen mit mir Rund um die Collage und M., mit Tinte, zum Teil quer: je zur Hälfte. Das Eintrittsgeld (a Person/3 M) teilen wir uns zu gleichen Teilen/von dem Tage der Eröffnung Ihrer Ausstellung bis Schluss. Es kann ein finan-/zielles Defizit geben. Sie wissen, der Besuch des Museums/ist allgemein sehr gering. Also: Bitte geben/Sie mir Nachricht. Herzlichst, auch an Frau Grete/Ihr Ku-/Wit-/ter“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1054, S. 509.) Zu „Merzbild 9 b das grosse Ichbild/Merzbild K 7 [?]“: Kurt Schwitters, Merzbild 9 b das grosse Ichbild/Merzbild K 7 [?], 1919, Merzbild, Collage, Öl, Gouache, Papier und Karton auf Karton, 96,8 x 70 cm (Bild), 106 x 78,5 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 430, Diskus obj 06837215, Museum Ludwig, Sammlung Ludwig, Köln. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1054, S. 509.)

²²⁰⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 761, S. 366.

²²⁰¹ „Sie lernte KS vermutlich 1919 in Berlin kennen [...] und pflegte seit 1921 eine persönliche Freundschaft mit ihm.“ (Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019, S. 876.)

zum Freundeskreis von Schwitters. Inhaltlich gehören die Nachrichten auf den Postkarten in den Kontext einer künstlerischen und organisatorischen Zusammenarbeit.

In einer Reihe von collagierten Bildpostkarten verwendete Schwitters ein Porträtfoto und verdeckte dabei die Augenpartie, die Mundpartie oder das gesamte Gesicht (Abb. 55)²²⁰². Durch die Anonymisierung des Porträtfotos von Kurt Schwitters ist ein Moment von Abstraktion gegeben. Die Anonymisierung wird zu einem bewusst gewählten Markenzeichen dieser Postkarten. Den Empfängern war Schwitters' Antlitz vermutlich bekannt, sodass die Anonymisierung sinnlos erscheint. Durch diese Korrelation von „Merz“-Elementen und Schwitters' Porträt wird seine Identifikation mit „Merz“ deutlich. Zudem wird eine Vorstellung von „Merz“ vermittelt, nach der Schwitters der einzige „Merz“-Künstler oder eine Art „Oberhaupt“ von „Merz“ ist. „Merz“ und Schwitters sind auf diese Weise untrennbar miteinander verbunden.

In einer dieser Postkarten an Walter Dexel vom 27.5.1921 klebte Schwitters ein bedrucktes weißes Papierstück, auf dem in fettgedruckten Großbuchstaben „ANNA BLUME“ zu lesen ist, quer über die Augen und die Nase.²²⁰³ Dies erklärt er in der Nachricht auf der Postkarte an Dexel: „Weil Ihre Frau meinen diesen bildschönen Kopf/nicht leiden mag, habe ich Anna Blume als Binde/darübergeklebt!“²²⁰⁴ Da Schwitters nicht nur mit Walter Dexel, sondern auch mit dessen Ehefrau Grete befreundet war,²²⁰⁵ ist diese Erklärung ironisch zu deuten. In dem Rest der Nachricht vermittelt Schwitters organisatorische Informationen, die die

²²⁰² Weitere Postkarten dieser Art sind: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Walter Dexel, 27.5.1921), 1921, Merzzzeichnung, Collage, Tinte und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 914, Diskus obj 06835278, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters für Hannah Höch, 10.9.1921), Merzzzeichnung, Collage, Farbstift und Papier auf Karton, 13,9 x 8,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 915, Diskus obj 06835282, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters von Helma Schwitters an Raoul Hausmann, 14.1.1922), 1922, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1050, Diskus obj 06837854, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1050, S. 507);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Oskar Schlemmer), 1922, Merzzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 13,9 x 8,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1056, Diskus obj 06835285, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1056, S. 509.)

²²⁰³ Vgl. Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Walter Dexel, 27.5.1921), 1921, Merzzzeichnung, Collage, Tinte und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 914, Diskus obj 06835278, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.)

²²⁰⁴ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²⁰⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 761, S. 366.

gegenseitige Unterstützung im künstlerischen Bereich betreffen.²²⁰⁶ In einer weiteren „Porträtpostkarte“²²⁰⁷ an Hannah Höch verdeckte Schwitters das Abbild seines gesamten Kopfes mit einem runden „! Anna Blume?“-Aufkleber.²²⁰⁸ Die Rückseite der Karte ist nicht beschrieben.²²⁰⁹ Am rechten Bildrand ist in Handschrift das Wort „Čiřlówenskã“²²¹⁰ zu lesen. – „Aufgrund der Aufschrift ist zu vermuten, daß er sie ihr [die Postkarte an Hannah Höch, A. L. v. C.] im Zusammenhang der gemeinsamen Anti-Dada-Merz-Reise nach Prag im September 1921 gab.“²²¹¹ Die verdeckte Augenpartie taucht in einer weiteren Postkarte an die Dexels vom 4.11.1921 auf (Abb. 55). Darin überklebte Schwitters die Augenpartie mit dem gedruckten Wort „Damenkonfektion“. Über Schwitters' Kopf ist „Schürzen/WienerDamen-Re/Blusen ANNA“ zu lesen. Das Porträt ist nur noch als Kopfstück zu sehen. Der gesamte Oberkörper ist mit einem Text überklebt worden. In der Nachricht, die auf der Vorder- und Rückseite zu lesen ist, berichtet Schwitters davon, dass „Herr von Garvens“ krank sei.²²¹² Zudem antwortet er nummeriert auf Fragen, die ihm von den Dexels wohl zuvor gestellt worden waren und schließt ab mit „Also liebe bos-/hafte Freunden, ich bin nicht mehr Gehirner-/schüttet. Herzlichst Dein Kuwiter.“²²¹³ Die Andeutung einer Gehirnerschütterung könnte der Schwittersschen Selbstironie entsprechen. Allerdings ist zu vermuten, dass er sich auf eine tatsächliche Erkrankung bezog, da Schwitters weiter oben schreibt: „1.)/Gsund. war krank.“²²¹⁴ Während in dieser Postkarte der Oberkörper überklebt ist, wurden in einer Postkarte „von Helma Schwitters an Raoul Hausmann“ (1922) der ganze Kopf und der Hals überklebt.²²¹⁵ Auf der Postkarte schreibt Helma Schwitters: „Lieber Hausmann. Kurt hat die Grippe und kann nicht sehen, darum schreibe ich.“²²¹⁶ Darauf folgen erneut organisatorische Informationen, die den Verkauf

²²⁰⁶ Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²⁰⁷ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²⁰⁸ Vgl. Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters für Hannah Höch, 10.9.1921), Merzzzeichnung, Collage, Farbstift und Papier auf Karton, 13,9 x 8,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 915, Diskus obj 06835282, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428.)

²²⁰⁹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428.

²²¹⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428.

²²¹¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428.

²²¹² Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 917, S. 429.

²²¹³ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 917, S. 429.

²²¹⁴ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 917, S. 429.

²²¹⁵ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters von Helma Schwitters an Raoul Hausmann, 14.1.1922), 1922, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1050, Diskus obj 06837854, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1050, S. 507.)

²²¹⁶ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1050, S. 507.

einer Zeichnung von Hausmann an „Frau Dr. Steinitz“ betreffen.²²¹⁷ Es ist denkbar, dass Helma Schwitters die Postkarte nicht nur beschrieb, sondern auch collagierte, da Kurt Schwitters krank war und „nicht sehen“²²¹⁸ konnte. Dies erscheint allerdings unwahrscheinlich. Anzunehmen ist vielmehr, dass Schwitters solche Postkarten auf Vorrat produzierte, situativ auswählte und beschrieb.

An Oskar Schlemmer verschickte Schwitters eine Postkarte mit seinem Porträt, in der statt Augen und Nase Stirn, Mundpartie und Hals bedeckt sind.²²¹⁹ Auf der Stirn ist das gedruckte Wort „Akten“ zu lesen. Die Mundpartie wird von einem auf dem Kopf stehenden „ANNA BLUME“-Aufkleber bedeckt. Darunter befindet sich ein Papierstück, auf dem in übergroßen Buchstaben das Wort „Uhr“ zu lesen ist. In der Nachricht schreibt Schwitters Willkommensgrüße für einen anstehenden Besuch von Oskar Schlemmer. Dazwischen fügt er ein: „Syndetikohn klebt, leimt, kittet alles.“²²²⁰ Dabei handelt es sich um einen Werbespruch, auf den sich Schwitters ebenso bezog wie Raoul Hausmann. Hausmann nannte sich „Algernon Syndetikon“ nach einer Klebstoffmarke mit dem Namen „Syndetikon“, die er verwendete.²²²¹ Die Marke warb mit dem Slogan „Otto Ring’s Syndetikon klebt leimt kittet alles“.²²²² Indem Schwitters diesen Werbespruch zitierte, wandte er zeitgenössische Werbemaßnahmen gezielt an. Dies entspricht dem Eindruck, den die „Porträtpostkarte[n]“²²²³ vermitteln: Schwitters verschickte diese vor allem an seine Freunde und Bekannte aus dem künstlerischen Umfeld und setzte die Postkarten ein, um organisatorische Belange zu klären und/oder – wie bei der Postkarte für Hannah Höch²²²⁴ – sein Markenzeichen, sein Image als „Merz“-Künstler in Verbindung mit Anna Blume zu etablieren. In diesem Sinne wird Schwitters’ Porträt durch die Anonymisierungen beziehungsweise Überklebungen zu einer Art ironisierenden Konterfei für „Merz“. Der selbstironische Aspekt darin wird noch deutlicher in

²²¹⁷ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1050, S. 507.

²²¹⁸ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1050, S. 507.

²²¹⁹ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Porträtpostkarte Kurt Schwitters an Oskar Schlemmer), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 13,9 x 8,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1056, Diskus obj 06835285, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1056, S. 509.)

²²²⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1056, S. 509.

²²²¹ Hausmann ¹1972, S. 45.

²²²² Vgl. Ferdinand Schultz Wettel, Wilhelm Hoffmann, „Otto Ring's syndetikon, klebt, leimt, kittet alles“, 1900, Lithographie, 73 x 38 cm, Inv. 14.6.562/1500, Museum Vleeshuis, Antwerpen, in: Belgian Art Links and Tools o. J.: URL: <http://balat.kikirpa.be/object/139589> (25.11.2020).

²²²³ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²²⁴ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters für Hannah Höch, 10.9.1921), Merzzeichnung, Collage, Farbstift und Papier auf Karton, 13,9 x 8,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 915, Diskus obj 06835282, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin.

(Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428.)

Schwitters' Bemerkung darüber, dass Grete Dexel seinen „bildschönen Kopf/nicht leiden mag“²²²⁵.

Eine andere Postkarte, in der Schwitters rein gegenständliche Bildelemente verwendete, trägt den Titel „Unschuld mit Hut (Collagierte Bildpostkarte Stilleben [sic!] mit Abendmahlskelch an Oskar Schlemmer, 22.3.1922)“ (1922) (Abb. 30). Schwitters brachte hier einen ausgeschnittenen Frauenkopf mit Hut auf seinem eigenen Gemälde „Stilleben mit Abendmahlskelch“ (1909)²²²⁶ an. Die bauchige Flasche im Hintergrund wird von dem Frauenkopf überdeckt. In das gemalte aufgeschlagene Buch schrieb Schwitters „mit Tinte: Ich/liebe/Dir./ANNA“.²²²⁷ Indem Schwitters den Liebesschwur aus „An Anna Blume“ in dieses frühe Werk einfügte, wird der romantisierende Aspekt von „An Anna Blume“ deutlich und durch die Visualisierung eines Frauenkopfes gestützt. Schwitters war zum Zeitpunkt, in dem er die Postkarte schrieb, erneut krank.²²²⁸ Weitere Nachrichten betreffen erneut organisatorische Belange und Schwitters' Dankbarkeit für ein Paket, das Oskar Schlemmer geschickt hatte.²²²⁹ In dieser Postkarte wird erneut Schwitters' Vorgehen deutlich, seine frühen Werke wiederzuverwenden und in den Kontext von „Merz“ zu stellen (siehe Kapitel 5.3.1). Das frühe Stilleben, das die Grundlage dieser collagierten Postkarte bildet, vermittelt beinahe den Eindruck einer Andachtsszene, in der Anna Blume – assoziierbar durch den Frauenkopf und den Schriftzug im aufgeschlagenen Buch – auf einer Art Altar neben einem „Abendmahlskelch“ angebetet werden soll. Es wird die Assoziation einer unerfüllbaren Sehnsucht und Liebe geweckt, die durch die Romantisierung und Überhöhung von Anna Blume potenziert erscheint.

Hans Richter berichtet von einer weiteren Postkarte aus dem Jahr 1923, in der Schwitters „ein Bild, das er 1909 als Schüler bei Professor Bantzer auf der Akademie in Dresden gemalt hatte, im Jahre 1923 in verbesserter Form ‚Ich liebe dir, Anna‘ als Ansichtskarte in poetischer Verwandlung herumschickte“.²²³⁰ Hierbei muss es sich um eine andere Postkarte handeln, denn Richter schreibt: „Unter anderem schreibt er [Schwitters, A. L. v. C.] da: ‚Baumeister, Moholy waren hier. Jetzt ist Blümner in Hannover. Merzlichen Gruß Kurt Schwitters...‘“²²³¹ – Diese Zeilen

²²²⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²²⁶ Kurt Schwitters, Stilleben mit Abendmahlskelch, 1909, Öl, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 11, Diskus obj 06835254, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 11, S. 43.)

²²²⁷ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1053, S. 508.

²²²⁸ „Ich liege noch viel im Bett, werden Sie nie krank!“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1053, S. 508.)

²²²⁹ Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1053, S. 508.

²²³⁰ „Dabei verschmähte er nicht, seine alten Bildwerke mit neuer Autorschaft zu versehen, indem er ein Bild, das er 1909 als Schüler bei Professor Bantzer auf der Akademie in Dresden gemalt hatte, im Jahre 1923 in verbesserter Form ‚Ich liebe dir, Anna‘ als Ansichtskarte in poetischer Verwandlung herumschickte. Unter anderem schreibt er da: ‚Baumeister, Moholy waren hier. Jetzt ist Blümner in Hannover. Merzlichen Gruß Kurt Schwitters...‘“ (Richter 1964, S. 154.)

²²³¹ Richter 1964, S. 154.

tauchen auf der Postkarte „Unschuld mit Hut (Collagierte Bildpostkarte Stilleben [sic!] mit Abendmahlskelch an Oskar Schlemmer, 22.3.1922)“ (1922) (Abb. 30) nicht auf. Dies bekräftigt die Annahme, dass Schwitters diese Postkarten in Serien produzierte und sie für Nachrichten in organisatorischen Belangen einsetzte. Die Postkarten dienten nicht nur der Repräsentation von Schwitters' künstlerischem Image (wie in den „Porträtpostkarte[n]“²²³²), sondern auch als Kommunikationsmittel, um Schwitters' Werk vorzustellen und greifbar werden zu lassen. Die Tatsache, dass er dabei auf Werke aus seinem frühesten Frühwerk zurückgriff, verweist auf die Bedeutung von den Entwicklungsschritten zu „Merz“ hin²²³³ (siehe Kapitel 5.3).

In einer Postkarte an Christof Spengemann verwendete Schwitters ein eigenes Kunstwerk und beließ es bei rein abstrakten Bildelementen als Ergänzung.²²³⁴ Eine Abbildung von der „Merzplastik“ „Der Lustgalgen“ (um 1919)²²³⁵ bildet die Grundlage für diese collagierte Postkarte. Schwitters ließ die Plastik im Ganzen sichtbar und klebte innerhalb der Abbildung des „Lustgalgens“ am rechten oberen Bildrand die gedruckten Zahlen und Worte „Nur 1 Tag!“, „4,00“ und „Anna Blume“, in der rechten unteren Ecke „Englisch“ und „Zweikampf“ auf. Erneut handelt es sich bei der Nachricht um organisatorische Informationen bezüglich einer Ausstellung und der entsprechenden Berichterstattung.²²³⁶

Schwitters' „Lustgalgen“ erscheint in einer weiteren Postkarte²²³⁷ als Grundlage, die an Ilse und Johannes Molzahn gerichtet wurde. Diese wurde nicht von Kurt Schwitters allein, sondern gemeinsam mit Herbert von Garvens-Garvensburg, Walter und Grete Dixel und Helma Schwitters unterschrieben und aus Hildesheim

²²³² So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²³³ Schwitters schreibt selbst von der Bedeutung seiner frühen Werke: „[...] daß ich neben den abstrakten Kompositionen immer noch die Natur studiert habe, jährlich eine kleine Zeit lang. Es ist dieses vielleicht auch ein privates Vergnügen, jedenfalls möchte ich den Zusammenhang mit meinen früheren Entwicklungsstadien nicht verlieren. Denn ich halte es für unbedingt wichtig, daß zum Schluß das ganze Leben mit allem Wollen ganz dasteht, daß nichts verloren geht, selbst wenn es einmal falsch oder träge war.“ (Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 253.)

²²³⁴ Vgl. Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Der Lustgalgen an Christof Spengemann, 17.8.1920), 1920, Merzzeichnung, Collage, Tinte und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 731, Diskus obj 06835275, Schwitters-Archiv, Stadtbibliothek Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 731, S. 355.)

²²³⁵ Kurt Schwitters, Der Lustgalgen, um 1919, Merzplastik, Skulptur, Holz, Metallrad, Draht, Pappe, Papier und Rupfen, Höhe ca. 51 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 582, Diskus obj 06837384, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 582, S. 192.)

²²³⁶ Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 731, S. 355.

²²³⁷ Kurt Schwitters u.a., Hildesheim, Galgen vom Galgenberg (Collagierte Bildpostkarte Der Lustgalgen an Molzahns, 14.10.1921), 1921, Merzzeichnung, Collage, Kopierstift und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 916, Diskus obj 06835276, Johannes-Molzahn-Centrum für Documentation und Publication, Kassel. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.)

verschickt.²²³⁸ Der „Lustgalgen“ ist erneut im Ganzen erkennbar. Eine kleine Kreuzigungsszene wurde auf die Abbildung vom „Lustgalgen“ aufgeklebt. Vom Rad des Lustgalgens hängt ein Strichmännchen – ein „Galgenmännchen“ – als Bleistiftzeichnung, der mithilfe eines Pfeiles als „Kritiker“²²³⁹ identifizierbar ist. In einem unbestimmten Hintergrund befindet sich eine Zeichnung von Türmen, die mit dem Wort „Dom“²²⁴⁰ gekennzeichnet ist. Auf der gegenüberliegenden linken Seite ist eine Zeichnung zu sehen, die mit „Michaeliskirche“²²⁴¹, als der Kirche in Hildesheim, beschriftet ist. Unter dem Bild wurde der Untertitel „Merzplastik. Der Lustgalgen.“ durchgestrichen und durch „Hildesheim, Galgen vom Galgenberg“²²⁴² ergänzt. Auf der Rückseite liest man „auf dem Kopf stehend: Herzlichst MERZ“.²²⁴³ In einem Wortwitz wird aus Herbert von Garvens-Garvensburgs Namen die Bezeichnung „Galgen vom Galgenberg“²²⁴⁴ als Fantasieort in „Hildesheim“. Die Bezeichnungen „Michaeliskirche“²²⁴⁵ und „Dom“²²⁴⁶ stellen deutliche Bezüge zu Hildesheim her. Die Zeichnung des „Kritiker[s]“²²⁴⁷ als „Galgenmännchen“ sowie die kleine Abbildung einer Kreuzigungsszene verdeutlichen die wehrhafte Haltung und das Gemeinschaftsgefühl der unterzeichnenden und adressierten Personen gegenüber verständnisloser Kunstkritik.

Neben dem „Lustgalgen“ taucht „Die Kultpumpe“²²⁴⁸ als Grundlage in einer weiteren abstrakten Postkarte auf.²²⁴⁹ Die „Kultpumpe“ ist darauf im Ganzen zu sehen und mit Kopierstift zeichnerisch ergänzt. In der Mitte sind die geschriebenen Worte „MERZ/IN/Erz“ zu lesen.²²⁵⁰ In der Postkarte richten Helma und Kurt Schwitters „1000000 merzliche Grüße“ an Marie Heckter²²⁵¹ (1898–1956)²²⁵². Es

²²³⁸ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²³⁹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴² Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴³ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴⁴ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴⁵ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴⁶ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴⁷ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

²²⁴⁸ Kurt Schwitters, Die Kultpumpe, um 1919, Skulptur, Holz, Draht, Kork, Pappe und Türschloss?, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 581, Diskus obj 06837383, zerstört. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 581, S. 268.)

²²⁴⁹ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Zeichnung über Bildpostkarte Die Kultpumpe an Marie Heckter, 14.12.1922), 1922, Kopierstift auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1081, Diskus obj 06837711, Schwitters-Archiv, Stadtbibliothek Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1081, S. 518.)

²²⁵⁰ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1081, S. 518.

²²⁵¹ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1081, S. 518.

²²⁵² Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 666, S. 300.

handelt sich erneut um eine Bekanntschaft aus dem künstlerischen Umfeld, da Marie die Tochter des Malers Wilhelm Heckter war.²²⁵³

Zu bemerken ist, dass Schwitters in allen collagierten Postkarten, in denen er eigene Kunstwerke als Grundlage verwendete, stets auf veröffentlichte Abbildungen seiner Werke zurückgriff, denen ein Untertitel mit der Autorschaft, dem Titel sowie dem Entstehungsjahr des jeweiligen Werkes beigefügt ist (Abb. 30 u. Abb. 56)²²⁵⁴. Ebenso sind die „Porträtpostkarte[n]“²²⁵⁵ mit dem Untertitel „Kurt Schwitters“ versehen, sodass der Porträtierte trotz Anonymisierung und Überdeckungen identifizierbar bleibt²²⁵⁶. – Eine Ausnahme ist die „Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Familie Dexel, 4.11.1921“ (Abb. 55), in der der gesamte untere Teil des Porträts und damit auch der Untertitel „Kurt Schwitters“ überdeckt ist. Es bestätigt sich – nachdrücklich durch die Anwesenheit der Untertitel in den meisten Postkarten –, dass Schwitters die Postkarten als Verbreitungsmedium seines Werkes und seines Images verwendete.

²²⁵³ „Marie Heckter (1898–1956), Tochter des Künstlers Wilhelm Heckter, lernte KS vermutlich durch gleichzeitige Sommeraufenthalte in Oegenbostel kennen [...]“ (Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 666, S. 300.)

²²⁵⁴ Zu nennen sind hier auch: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das große Ich-bild an Walter Dexel, 23.3.1922), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1054, Diskus obj 06835287, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1054, S. 509);

Kurt Schwitters u.a., Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Die Kultpumpe an Hannah Höch), 1921, Merzzeichnung, Collage, Bleistift, Papier und Fotografie auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 913, Diskus obj 06838032, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 913, S. 427);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Der Lustgalgen an Christof Spengemann, 17.8.1920), 1920, Merzzeichnung, Collage, Tinte und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 731, Diskus obj 06835275, Schwitters-Archiv, Stadtbibliothek Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 731, S. 355.)

²²⁵⁵ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²⁵⁶ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Walter Dexel, 27.5.1921), 1921, Merzzeichnung, Collage, Tinte und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 914, Diskus obj 06835278, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters für Hannah Höch, 10.9.1921), 1921, Merzzeichnung, Collage, Farbstift und Papier auf Karton, 13,9 x 8,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 915, Diskus obj 06835282, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters von Helma Schwitters an Raoul Hausmann, 14.1.1922), 1922, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1050, Diskus obj 06837854, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1050, S. 507.)

5.7 Resümee IV: Entwicklung als Netz aus Querverbindungen

Hier wurden Querverbindungen zwischen einzelnen Phasen des Frühwerks und „Merz“ herausgearbeitet. So kann die formale Entwicklung zur „Merz“-Kunst nicht nur linear, sondern vor allem in Form von parallel nebeneinander existierenden und miteinander verbundenen Aspekten erfasst werden. Fundamental für die Querverbindungen ist der enge Zusammenhang von Abstraktion und Gegenständlichkeit – zwei sonst als dualistische Prinzipien aufgefasste Gestaltungsformen. In den ersten abstrahierenden Versuchen von Schwitters sind die Vorlagen der Natur deutlich erkennbar; in „Merz“ wird die Vereinigung von Gegenständlichkeit und Abstraktion deutlich, da klar erkennbare Gegenständlichkeit und Abstraktion entweder gleichzeitig in einem Bild begegnen oder gestalterische Tendenzen aus Schwitters' gegenständlichem Frühwerk noch in „Merz“ nachweisbar sind. Im Folgenden sollen die erörterten Parameter der Querverbindungen in Schwitters' Frühwerk zusammengefasst werden: erstens das Sammeln (betrifft das Alltägliche, das Momenthafte und das Material), zweitens die Reduktion und das Malerische, drittens die Melancholie, viertens die Beziehungen, fünftens die Kommunikation, sechstens die Vermarktung.

Beim Sammeln sind mehrere Aspekte in Schwitters' Frühwerk miteinander verknüpft: Sowohl in der frühen Landschafts- und Genremalerei, den Stilleben oder den Porträts und porträtähnlichen Darstellungen als auch in „Merz“ sammelte Schwitters Eindrücke und gab diese nach seiner Wahrnehmung und in seiner Gestaltung wieder. Hierin besteht eine Beziehung zwischen der Freilichtmalerei, dem Impressionismus, der Genre- oder der Landschaftsmalerei und „Merz“: Alltag, Moment und Ort sind die entscheidenden Aspekte. In „Merz“, in der parallel zu „Merz“ entstandenen gegenständlichen Malerei sowie im Frühwerk finden sich Kompositionen, die teilweise durch die Einfachheit und Reduktion der Komposition und teilweise durch die malerische Form eines skizzenhaften Pinselduktus oder einer vereinheitlichten Farbigkeit ihre Wirkung entfalten. Die Melancholie stellt ein Verbindungsstück zwischen der gestalterischen und inhaltlichen Ebene dar: Einerseits ist in den Kompositionen in „Merz“ und in der Landschaftsmalerei im Ausdruck eine Tendenz zur Melancholie enthalten. Andererseits ist die Melancholie in einigen Porträts durch einen tradierten Gestus oder gestalterische Mittel visualisiert und teilweise durch äußere Faktoren wahrscheinlich zu machen. Es zeigte sich eine kommunikative Ebene, in der Kunst und „Merz“ (in Postkarten oder auf gegenständlichen Landschaftsbildern) als Grundlage für Beziehungen im Zwischenmenschlichen dienen. Die kommunikative Ebene nutzte Schwitters auch zur Vermarktung.

Um der besseren Übersichtlichkeit willen sollen zwei wesentliche Gesichtspunkte zusammen resümiert werden, die wie die Parameter der Querverbindungen nicht getrennt zu verstehen sind. Auf der einen Seite handelt es sich um die gestalterischen Aspekte in Schwitters' Frühwerk, die vorrangig in der Entwicklung der

Landschaftsmalerei, der Abstraktion und „Merz“ zu erkennen sind. Auf der anderen Seite geht es um inhaltliche Aspekte, die vor allem bei der Entwicklung der Porträts, Genregemälde und Stilleben sowie in „Merz“ darzulegen sind. Zu betonen ist, dass gestalterische Aspekte in den Porträts, Genrebildern und Stilleben ebenso bedeutsam sind, wie inhaltliche Deutungsaspekte in den Landschaftsdarstellungen und der Entwicklung der Abstraktion. Die Aufteilung nach gestalterischen und inhaltlichen Aspekten ist an den Ergebnissen orientiert, in denen das Gestalterische bei Landschaft und Abstraktion und das Inhaltliche bei Porträts, Genrebildern und Stilleben herausgestellt wurden. Die gestalterischen Aspekte in Schwitters' Frühwerk beziehen sich vornehmlich auf die Komposition, die Wiedergabe des Lichts, die Formgebung, die Farbe sowie die Darstellung von Plastizität.

1907 schuf Schwitters einige Landschaften (Abb. 3, Abb. 4, Abb. 5, Abb. 9, Abb. 34, Abb. 35, Abb. 36), in denen ein einfacher Bildaufbau mit betonter Horizontale vorherrscht. Zentrale Motive sind häufig etwa im Goldenen Schnitt platziert, und Plastizität ist durch das Helldunkel erreicht. Zwischen 1909 und 1912 sind Tendenzen einer impressionistischen Prägung in Schwitters' Landschaftsmalerei zu bemerken. In einigen wenigen Werken ist eine „impressionistischere“ Auffassung der Malerei nicht nur anhand der Pinselführung, sondern auch an einer Aufhellung der Farbpalette erkennbar (Abb. 42). Daneben tritt eine kurze Phase der Hinwendung zu impressionistischen Motiven wie dem Weizenfeld oder Getriedehaufen²²⁵⁷. Diese Prägungen bleiben in Schwitters' Frühwerk Ausnahmen. Die Landschaftsgemälde dieser Zeit zeichnen sich nach wie vor durch eine vergleichsweise einfache Komposition aus (Motive etwa im Goldenen Schnitt und betonte Horizontale). Festzuhalten ist, dass impressionistische Malerei in Schwitters' Frühwerk vergleichsweise selten auftaucht. Zwischen 1916 und 1917 fand ein Wandel in Schwitters' Werk statt.²²⁵⁸ Die Landschaften dieser Zeit sind gestalterisch sowie in der Auffassung in einem Spannungsfeld zwischen Impressionismus und Expressionismus zu verorten. Als Weiterentwicklung ist die Reihe der mit „G Expression ...“ betitelten Werke zu nennen, in der direkte formale Bezüge zu expressionistischen Vorbildern wie Kandinsky und Marc zu erkennen sind.²²⁵⁹ Die Entwicklung zur Abstraktion manifestiert sich in Schwitters' Frühwerk in den „Abstraktionen“ (1917–1918) (siehe Kapitel 5.1.2). Elderfield schreibt, dass die „Abstraktionen“ die

²²⁵⁷ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Landschaft mit Kornpuppen), 1913, Rückseite, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 70.2 (verso), Diskus obj 06831682,T,001, Verbleib unbekannt. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 70.2 (verso), S. 63.)

²²⁵⁸ Elderfield 1987, S. 14.

²²⁵⁹ Elderfield 1987, S. 18f. Kurt Schwitters, G Expression 1 (Der Wald.), 1918, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 227, Diskus obj 06837098, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 227, S. 122); Kurt Schwitters, G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge, 1918, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 228, Diskus obj 06837099, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 228, S. 122); Kurt Schwitters, G Expression 3 Die Liebe, 1918, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 229, Diskus obj 06837100, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 229, S. 122.)

naturalistische Malerei in Schwitters' Werk abgelöst hätten.²²⁶⁰ Diese Annahme konnte hier widerlegt werden (siehe Kapitel 5.3). Gestalterische Aspekte wie Licht, Helldunkel, Formgebung und Plastizität in den „Abstraktionen“ stehen in Beziehung zu einer naturalistischen Darstellung. Anhand mehrerer Beispiele wurden die Abstrahierungsprozesse dargelegt, sodass die Vorstellung der „reinen“ Abstraktion nicht absolut gelten kann. Zudem wurde darauf hingewiesen, dass Schwitters abstrahierte Formen in verschiedenen Bildkontexten unterschiedlich verwandte (siehe Kapitel 5.1.2). Hierin könnte eine frühe Entwicklung der Idee des „Entformeln[s]“²²⁶¹ in „Merz“ enthalten sein, denn dabei werden Materialien, ihrer Form und Beschaffenheit entsprechend, in neuen Kontexten zu einem Bildganzen zusammengefügt. Zudem wurde auf eine frühe theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst in einem Notizbuch aus dem Jahr 1910 hingewiesen. Es handelt sich um synästhetische Vorstellungen von Vibrationen, die in den Zahlen „4444445“ in „Ohne Titel (Mit Kaffeemühle)“ (1919) (Abb. 16) wiedererkannt werden können (siehe Kapitel 5.2.1). Zudem skizzierte Schwitters in dem Notizbuch Mittel zur Erzeugung von Komplementärfarben (Abb. 43).²²⁶² Es geht um gestalterische Aspekte, die für Schwitters' spätere Entwicklung in „Merz“ zumindest teilweise von Bedeutung gewesen sein könnten (mindestens in der Zahlenfolge „4444445“).

Zwischen der Landschaftsmalerei in Schwitters' Frühwerk und dem „Merz“-Werk wurden Zusammenhänge bemerkt (siehe Kapitel 5.3.1). Schwitters griff 1919 für ein Geschenk auf ein eigenes Landschaftsgemälde aus dem Jahr 1911 zurück („Brücke“ [1911/1919]²²⁶³). Eine weitere gegenständliche Landschaft versah er 1919 mit Verweisen auf „Merz“, „Dada“ und „Anna Blume“ (Abb. 52) (siehe Kapitel 5.3.1). Hier steht die Deutung im Zusammenhang mit den Beschenkten. Zu beiden Landschaften in der Umbruchphase 1919 ist festzuhalten, dass in ihnen die gegenständliche Landschaftsmalerei mit „Merz“ verbunden wird und dass sie der Verbreitung des neuen Images von Schwitters als „Merz“-Künstler dienten. Durch diese Landschaften wird „Merz“ zu einem Fundament der Begegnung und Beziehungen. Dieses besteht nicht nur im Collage-Prinzip, sondern auch im zwischenmenschlichen Bereich sowie in der Koppelung gegenständlicher Malerei mit „Merz“. Die Parallele zwischen der Landschaftsmalerei und „Merz“ besteht auf einer gestalterischen Ebene im Malerischen. Die als „diffus“ bezeichneten malerischen Mittel zur Vereinheitlichung in den „Merz“-Collagen und Assemblagen verweisen erneut auf den Aspekt des Verbindens in „Merz“, der nicht zuletzt im Collage-Prinzip begründet liegt (siehe Kapitel 5.3.1, siehe Kapitel 5.2.2).

²²⁶⁰ Elderfield 1987, S. 20.

²²⁶¹ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²²⁶² Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, Um Komplementärfarben zu erzielen: [Skizze], in: que 06842056,T, S. 31.

²²⁶³ Kurt Schwitters, Brücke, 1911/1919, Öl auf Holz, 39 x 30,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 32, Diskus obj 06835058, Sprengel Museum Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 32, S. 50.)

Die „Merz“-Werke wurden in verschiedenen Ausprägungen erörtert. Zunächst wurden die „Aquarelle“ und Stempelzeichnungen vorgestellt, in denen die fiktive Welt von „Merz“ oder „Anna Blume“ visualisiert ist (siehe Kapitel 5.2.1). Die Collagen ab 1918 wurden nach den Kategorien von „diffus“ und „klar“ wirkenden gestalterischen Mitteln erörtert, wobei die Unterscheidung dieser Arbeitsbegriffe einer Annäherung an die Gestaltung dienen sollte und nicht absolut gilt (siehe Kapitel 5.2.2). 1918 entstanden erste Collagen, die sich vornehmlich durch „klar“ wirkende Mittel auszeichnen²²⁶⁴: Eine gewisse Strenge in Form und Farbigkeit korreliert mit den konstruktiven Elementen der Kompositionen. In einer weiteren frühen Collage (Abb. 48) wurden „diffus“ und „klar“ wirkende Mittel miteinander verknüpft. Hierbei kann der Bildträger in seinen Unregelmäßigkeiten als „diffus“ beschrieben werden, während die collagierten Bildelemente „klar“ erscheinen. Die Collagen aus den Jahren 1919 und 1920 sind vornehmlich einer „diffusen“ Gesamtwirkung zuzuordnen. Diese beruht zum einen auf den nach Kriterien der Harmonie ausgewählter Materialien und zum anderen auf den malerischen Ergänzungen (Abb. 11, Abb. 49)²²⁶⁵ (siehe Kapitel 5.2.2). Als Ausnahme wurde die „Merzzeichnung 54. fallende Werte“ (1920) (Abb. 49) beschrieben, in der Unregelmäßigkeiten von aufgerauten Oberflächen, durchscheinenden Materialien und fleckigen Flächeneindrücken genutzt wurden, um Bildelemente als Einheit darzustellen (siehe Kapitel 5.2.2). Die Unterscheidung zwischen „diffus“ und „klar“ wirkenden Gestaltungsmitteln erinnert an die Wölfflinischen Gegensatzpaare²²⁶⁶, wobei in der Analyse der „diffus“ wirkenden Collagen die Unregelmäßigkeit von Flächen als Fundament der Vereinheitlichung herausgearbeitet werden konnte und betont wurde, dass die „diffusen“ und „klaren“ Elemente in den „Merz“-Werken häufig in Kombination auftauchen (siehe Kapitel 5.2.2). Die „Merz“-Assemblagen wurden im Hinblick auf die Entwicklung von der Fläche zur Tiefe untersucht – hierin besteht eine Beziehung zu

²²⁶⁴ Exemplarisch können hier folgende Collagen genannt werden: Kurt Schwitters, Zeichnung A 2. Hansi, 1918, Collage, Papier und Transparentpapier auf Papier, 17,9 x 14,5 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 285, Diskus obj 06830229, The Museum of Modern Art, New York. (Abgebildet in: Fichter 2014, Abb. 35, S. 107.); Kurt Schwitters, Zeichnung A 6, 1918, Collage, Stoff und Papier auf Papier, 17,8 x 14 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), ca. 21 x 17 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 287, Diskus obj 06830231, Familie Jedlicka, Schweiz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 287, S. 184.)

²²⁶⁵ Weiter können folgende Werke genannt werden: Kurt Schwitters, Merzbild 1 B Bild mit rotem Kreuz, 1919, Merzbild, Collage, Öl, Gouache, Papier Karton und Leinwand auf Pappe, 64,5 x 54,2 cm (Bild), 78 x 68,5 cm (Unterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 426, Diskus obj 06837211, Deutsche Bank, Frankfurt a. M. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 426, S. 186); Kurt Schwitters, Strahlen Welt Merzbild 31 B, 1920, Merzbild, Collage, Öl und Papier auf Pappe, 95,2 x 67,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 602, Diskus obj 06831389, The Phillips Collection, Katrin S. Dreier Bequest, Washington. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 602, S. 314.)

²²⁶⁶ Kapitelüberschriften „Das Lineare und das Malerische“; „Vielheit und Einheit“; „Klarheit und Unklarheit“, in: Wölfflin 1915.

Wölfflins Gegensatzpaar der „Fläche und Tiefe“²²⁶⁷. In den Assemblagen verwendete Schwitters Nägel und Drähte als technische Neuerungen in seinem Frühwerk (siehe Kapitel 5.2.2). Damit eröffnete er einen Umgang mit Material, der dem Relief, dem „Strukturellen“ oder „Haptischen“, nähersteht als dem Malen oder Zeichnen auf einer ebenen Fläche. Das bedeutet eine Entwicklung im technischen Bereich, die auf eine Entwicklung von der Fläche zur Tiefe verweist. Dies deutete sich bereits in den Ritzungen des frühen Landschaftsgemäldes „Bei Willingshausen (Hessen.)“ (1909) an. Teilweise sind die „Merz“-Assemblagen im Frühwerk noch vergleichsweise flach angelegt (Abb. 10). Im Gegensatz dazu sind die Bildelemente der Assemblage „Ausgerenkte Kräfte“ (1920) (Abb. 51) in einer Linie so angeordnet, dass der Verlauf von der Fläche in die Tiefe deutlich zu erkennen ist. In dem Text „Die Merzmalerei“ konnten mehrere Aspekte benannt werden, die Schwitters in den „Merz“-Werken umsetzte. Neben der Abstraktion, der Ausweitung der Materialien, Techniken und „Werkzeuge“²²⁶⁸, dem Schaffensprozess durch „Verteilung und Entformung der Materialien“²²⁶⁹, dem „Entformeln“ (durch „Verteilung“, „Zerteilen, Verbiegen, Überdecken oder Übermalen“²²⁷⁰) zeigte sich insbesondere der letzte Aspekt des Sortierens, in dem Material-Beschaffenheiten nach „Fläche“, „Linie“, „Lasur“ und „Weichheit“²²⁷¹ unterschieden werden. Die „diffusen“ und „klaren“ Bildelemente können als Entsprechungen dieser Kategorien der Beschaffenheit verstanden werden. In der Entwicklung von der Fläche zur Tiefe bilden „Merzplastiken“ und „Merzarchitektur“ weitere Stationen (siehe Kapitel 5.2.2).

In der Entwicklung von „Merz“ steht der verbindende Aspekt in Zusammenhang mit der Entwicklung einer eigenen Marketingstrategie von Schwitters. Diese zeigt sich in den Postkarten (siehe Kapitel 5.6): Erstens kombinierte Schwitters hier gegenständliche und abstrakte Bildelemente. Zweitens entstanden einige der Postkarten in Gemeinschaftsarbeit. Drittens verwendete Schwitters für die Postkarten Abbildungen von eigenen frühen Werken und aus „Merz“ als Grundlagen, wodurch die Bedeutung seines Frühwerks für Schwitters deutlich wird, die er auch selbst betonte²²⁷². Insbesondere die „Porträtpostkarte[n]“²²⁷³, in denen Schwitters' Antlitz selbstironisch als Konterfei zu sehen ist, stellen eine Vermarktungsstrategie dar, in der Schwitters als Oberhaupt von „Merz“ erscheint. Es wurde dargelegt, dass er die collagierten Postkarten vermutlich in Serie und auf Vorrat produzierte, um sie bei Gelegenheit verschicken zu können. Hierin wird der Marketing-Aspekt der Postkarten noch deutlicher. Bei den Mitteilungen auf den collagierten Postkarten geht es meist um organisatorische Belange sowie um den Gesundheitszustand von

²²⁶⁷ Kapitelüberschriften, in: Wölfflin 1915.

²²⁶⁸ Schwitters, *Die Merzmalerei*, 1919, S. 37.

²²⁶⁹ Schwitters, *Die Merzmalerei*, 1919, S. 37.

²²⁷⁰ Schwitters, *Die Merzmalerei*, 1919, S. 37.

²²⁷¹ Schwitters, *Die Merzmalerei*, 1919, S. 37.

²²⁷² Schwitters, *Kurt Schwitters*, 1927, S. 253.

²²⁷³ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

Schwitters. Verschickt wurden die Postkarten an bekannte und befreundete Künstler (siehe Kapitel 5.6). Insgesamt wird bei den Postkarten der verbindende Aspekt zwischen Schwitters' gegenständlichem Frühwerk und „Merz“, zwischen Sender und Empfänger sowie zwischen Schwitters und „Merz“ (in den „Porträtpostkarte[n]“²²⁷⁴) deutlich.

Neben den gestalterischen weisen inhaltliche Aspekte in Schwitters' Frühwerk Querverbindungen zwischen „Merz“ und den Werken vor „Merz“ auf. Insbesondere zu den Porträts, porträtähnlichen Darstellungen und den Genregemälden in Schwitters' Frühwerk bestehen inhaltliche Parallelen. In diesen Gattungen thematisierte Schwitters Alter, Arbeit und Religion und stellte darüber hinaus Melancholie und Trauer als menschliche Empfindungen dar. Insbesondere das wiederkehrende Sujet sitzender arbeitender Frauen in Schwitters' Frühwerk weist inhaltlich eine tendenziell erklärende Vorstellung von Arbeit – teilweise auch von Armut und Alter – auf, in der das Arbeiten gewissermaßen als vorbildlich aufgefasst wird. Die inhaltliche Ebene blieb auch nach 1916 bestehen, während die formale sich wandelte (siehe Kapitel 5.1.1). In den frühen Porträts besteht eine Orientierung an gestalterischen Prinzipien der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Vornehmlich wird dies durch den Bildaufbau und die Helldunkelkontraste deutlich.

Die Porträts und porträtähnlichen Werke dieser Phase lassen sich dreifach untergliedern: Eine Gruppe von Porträts mit der trauernden Helma, die Darstellung eines Mädchens am Fenster (1916/17)²²⁷⁵, die das Fenstermotiv der Romantik aufgreift, und das Brustbild „Vision“ (1916–17)²²⁷⁶ (siehe Kapitel 5.1.2). Die Porträts der trauernden Helma dürften in Beziehung zu einem biografischen Ereignis – dem Tod des Sohnes Gerd im September 2016 – stehen.²²⁷⁷ Hier vereinen sich Trauer und Melancholie. Der Blick aus dem Fenster in der Darstellung eines Mädchens (1916/17)²²⁷⁸, bei dem es sich mutmaßlich auch um Helma handelt, steht als Motiv der Romantik für eine unbestimmte Sehnsucht. In dem gegenüber den Porträts expressiver dargestellten Gemälde einer jungen Frau in „Vision“ geht es offenkundig um eine religiöse Erfahrung.

In den Darstellungen von Männern, die als Ausdrucksstudien zu verstehen sind, zeigt sich ein Unterschied im Verständnis der Rollenverteilungen zwischen Mann und Frau in Schwitters' Frühwerk. Während der Fokus bei der Darstellung der

²²⁷⁴ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²²⁷⁵ Kurt Schwitters, Mädchen am Fenster, 1916/17, Öl auf Pappe, 83,5 x 68 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 159, Diskus obj 06837043, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 159, S. 93.)

²²⁷⁶ Kurt Schwitters, Vision, 1916–17, Öl auf Pappe, 42,5 x 34,7 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 165, Diskus obj 06837040, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 165, S. 177.)

²²⁷⁷ Sprengel Museum Hannover 2000, S. 530.

²²⁷⁸ Kurt Schwitters, Mädchen am Fenster, 1916/17, Öl auf Pappe, 83,5 x 68 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 159, Diskus obj 06837043, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 159, S. 93.)

Frauen auf einer inhaltlich tendenziell verklärenden Vorstellung von Arbeit und Fleiß (im Sinne eines Vorbildcharakters) liegt, ist in den vergleichsweise wenigen Darstellungen von Männern die Stellung in der Gesellschaft wichtiger (siehe Kapitel 5.1.2).

In der Umbruchphase zu „Merz“ im Jahr 1919 entstand das „Porträt der Tochter Cassirer“ (1919) (Abb. 53), das hier über die Einstufung als „Brotkunst“²²⁷⁹ hinaus, als eigenständige Arbeit behandelt wurde (siehe Kapitel 5.3.2). Es konnte nicht abschließend belegt werden, um welche Tochter wessen Cassirers es sich handelt, doch spricht einiges dafür, dass es sich um Suse Cassirer – Tochter von Paul Cassirer – handelt, da diese zum einen die älteste der Cassirer-Töchter war und zum anderen die Schwester von Paul Cassirer war, der sich im Entstehungsjahr des Porträts suizidierte²²⁸⁰. Der ernste und starre Blick, der starke expressionistische Ausdruck von Melancholie, der auch Trauer meinen kann, lassen dies plausibel erscheinen (siehe Kapitel 5.3.2). Die Melancholie wird – ohne dass die tradierte und über Van Gogh im Expressionismus aufgegriffene Haltung des in die Hand gestützten Kopfes²²⁸¹ auftaucht – allein durch die Mimik vermittelt.

Im Hinblick auf die Rezeption der niederländischen Malerei und der Freilichtmalerei konnten Querverbindungen in Schwitters' Frühwerk vor und nach der Erfindung von „Merz“ dargelegt werden (siehe Kapitel 5.5, 5.4). Eine Entsprechung in der Darstellung von Frauen im Kontext der Textilarbeit in Schwitters' Genremälden und der Genremalerei des 17. Jahrhunderts zeigte sich (siehe Kapitel 5.5). Es konnte konstatiert werden, dass „Merz“ die Genremalerei in Schwitters' Frühwerk ablöst und als konsequente Fortsetzung einer Darstellung des Alltäglichen und Materiellen zu verstehen ist. Die kunsthistorische Entwicklung der Darstellungswürdigkeit des Alltäglichen verweist auf eine weitere Querverbindung: die Freilichtmalerei (siehe Kapitel 5.5).

Die momenthafte Auffassung der sichtbaren Wirklichkeit sowie der Sammlungsaspekt verbinden „Merz“ und die Freilichtmalerei auf einer gedanklich-abstrakten Ebene miteinander (siehe Kapitel 5.4). In der impressionistischen Herangehensweise an die Freilichtmalerei löste die Aufhellung der Farbpalette die Helldunkelmalerei ab.²²⁸² Eine Aufhellung der Farbe ist lediglich in der kurzen impressionistisch anmutenden Phase in Schwitters' Frühwerk zu bemerken (siehe Kapitel 5.1.2). Im restlichen Frühwerk und in „Merz“ tritt die Dunkeltonigkeit als Merkmal deutlich hervor. Schwitters legte zu keiner Zeit in seinem Frühwerk besonderen Wert auf differenzierte Darstellungen des Himmels. Himmelspartien in Schwitters' frühen Landschaftsdarstellungen wurden als wesentlicher Teil der Flächenordnung ähnlich wie freie Flächen in abstrakten Bildräumen behandelt. Der Hintergrund in Schwitters' gegenständlichem Frühwerk ist eher summarisch angelegt. Die

²²⁷⁹ Frehner 2011, S. 52.

²²⁸⁰ Paul Cassirer – Lebensdaten, in: Feilchenfeldt, Raff ²2006, S. 395–398, hier: S. 397.

²²⁸¹ Vgl. Lloyd 2007, S. 12.

²²⁸² Dittmann 2001, S. 57.

entsprechenden „Freiflächen“ betonen die zentralen Motive beziehungsweise dienen dem Ausdruck der „expressiven“ Gemälde. Dies lässt sich in ähnlicher Weise in den „Merz“-Assemblagen wiederfinden. Während in den „Merz“-Collagen die Bildgründe (und damit auch summarische Untergründe) seltener sichtbar sind, da die Collagen in einer ebenen Fläche einen abstrakten Bildraum aufweisen, tauchen die Bildgründe in den „Merz“-Assemblagen wieder auf. Dort bilden Untergründe jeweils den Hintergrund für die unterschiedlich stark hervortretenden Bildelemente. Die Untergründe zeichnen sich häufig durch malerische Unregelmäßigkeiten aus. Dabei entstehen Assoziationen mit Himmelsdarstellungen aufgrund der Farbigkeit, der Titel sowie der „fleckigen“ Malweise (siehe Kapitel 5.4.1).

Die Dunkeltonigkeit bei Schwitters wurde bereits 1919 von Mehring beschrieben.²²⁸³ Sie vereinheitlicht nicht nur das einzelne Werk, sondern verbindet Werke untereinander. Zum Verhältnis zwischen impressionistischer Freilichtmalerei und „Merz“ ist festzuhalten, dass sie in der Farbigkeit und in den Tonwerten einander entgegengesetzt sind, sich aber in Bezug auf die Funktion der Farbe ähneln. So zielt die Auseinandersetzung mit dem Licht im Impressionismus auf eine objektive Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit (die in der Aufhellung der Farbpalette dennoch die subjektive Wahrnehmung der Künstler zeigt). Die Auseinandersetzung mit dem verschmutzten (und deshalb vornehmlich dunkeltonigen) „Müll“ in „Merz“ kann in ähnlicher Weise als objektive Darstellung der Wirklichkeit verstanden werden (die ebenfalls eine subjektive Auffassung beinhaltet) (siehe Kapitel 5.4.1). Daneben stellen das Momenthafte sowie die Lokalität eine Querverbindung zur Freilichtmalerei dar (siehe Kapitel 5.4.2). Sowohl in „Merz“ als auch im Impressionismus ist die Darstellung eines zufällig wirkenden Moments enthalten. In der impressionistischen skizzenhaften Malweise wird die Flüchtigkeit des Moments visualisiert – in den malerischen Ergänzungen in „Merz“ bewirken sichtbare und dynamische Pinselstriche ebenfalls den Eindruck einer skizzenhaften Malweise. Zudem entspricht die Erfindung der Collage einer Ebene des Spontanen und Flüchtigen, da die Sehgewohnheiten nicht erkennen lassen, ob beziehungsweise wann eine Collage vollendet ist (siehe Kapitel 5.4.2). Für einen motivisch von der Industrialisierung stärker geprägten Zweig der impressionistischen Freilichtmalerei wurde exemplarisch Hermann Pleuer herangezogen (siehe Kapitel 5.4.2). Sowohl Pleuer als auch Schwitters „sammelten“ in gewissem Sinne Eindrücke des Momenthaften. Pleuer stellte Geschwindigkeit durch eine impressionistische Malweise sowie durch das Motiv der Kurve dar;²²⁸⁴ Schwitters visualisierte Geschwindigkeit und Dynamik in „Merz“ durch malerische Ergänzungen und durch Drehmomente. Pleuer stellte die Bewegungsabläufe von Arbeitern durch verschiedene Handlungsmomente in einem Bild

²²⁸³ Mehring 1919, S. 462.

²²⁸⁴ Kiesewetter 2019, S. 33.

dar, die den Vorgang gleichsam zerlegen;²²⁸⁵ in Schwitters' „Merz“-Werk besteht der Aspekt des Zerlegens im Collage-Prinzip.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Verbindung zwischen der Freilichtmalerei und „Merz“ auf einer gedanklichen Ebene in der Darstellung des Momenthaften gegeben ist. In „Merz“ beinhaltet der Aspekt des Zerfalls der Materialien (neben den malerischen Ergänzungen, die durch ihre Skizzenhaftigkeit flüchtig wirken) eine Ebene des Prozessualen, in der wiederum die Darstellung des Momentes enthalten ist. Abschließend sei an eine Äußerung von Schwitters erinnert, der eine Deutung seines Werkes als radikale Abkehr von der Tradition ablehnt.²²⁸⁶ In der Erörterung der Querverbindungen konnte bestätigt werden, dass Schwitters bei aller Modernität und trotz aller avantgardistischen Ansätze in einigen grundlegenden Aspekten traditionsgebunden blieb.

²²⁸⁵ Kiesewetter 2019, S. 34. Siehe: Hermann Pleuer, Kohlenträger, 1903, Öl auf Leinwand, 175 x 132 cm, Kiesewetter 2000: Nr. 1903,21, Inv.-Nr. 92, Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, Abb. 22, S. 35.)

²²⁸⁶ „Denn hier hält man mich für einen radikalen Neuerer ohne Tradition, und nichts ist falscher.“ (Kurt Schwitters an Katherine S. Dreier, 15.8.25, in: Briefe 1974, S. 96f.)

6 Philosophische Aspekte: Dualistische Strukturen und Erkenntnis

Schwitters betont, dass „Merz“ Kunst und „Weltanschauung“ sei.²²⁸⁷ Die Grundlage der in diesem Kapitel formulierten These, dass in „Merz“ eine Philosophie enthalten ist, bieten jene Aussagen von Schwitters, in denen er „Merz“ als „Weltanschauung“²²⁸⁸ und als „Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde“²²⁸⁹ beschreibt. Daran zeigt sich, dass „Merz“ über die künstlerische Dimension hinaus eine philosophische Bedeutung erhält. Da der Begriff der „Philosophie“ nicht verbindlich definiert ist,²²⁹⁰ soll er im Folgenden so verstanden werden, wie er für „Merz“ relevant ist. Grundlage des Begriffes ist die griechische Bedeutung einer „Liebe zur Weisheit“, in der ein „Streben nach jeder Form von Erkenntnis“ enthalten ist.²²⁹¹ Ein „Anstoß zum Philosophieren“ können im menschlichen Bewusstsein folgende Aspekte sein: das Hinterfragen von scheinbar selbstverständlichen Gegebenheiten, der „Zweifel“, das Bewusstsein der Allgegenwart

²²⁸⁷ „Für mich ist Merz eine Weltanschauung geworden, ich kann meinen Standpunkt nicht mehr wechseln, mein Standpunkt ist Merz. Dieses wurde so während der Arbeit eines Jahrzehnts.“ (Schwitters, Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926, S. 248.)

²²⁸⁸ Schwitters, Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926, S. 248.

²²⁸⁹ Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 84.

²²⁹⁰ dtv-Atlas Philosophie 172017, S. 11.

²²⁹¹ dtv-Atlas Philosophie 172017, S. 11.

von „Leiden und Tod“, „die Frage nach der Sinnerfüllung“ sowie die „Reflexion“ des eigenen „Seins“. ²²⁹² Es wird sich zeigen, inwiefern diese Aspekte bei Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst ausschlaggebend waren. Angesichts der Tatsache, dass das Philosophieren allgemein als „ursprüngl. Tätigkeit“ angelegt ist, ²²⁹³ ist die These, dass in „Merz“ – dem lebensbegleitenden Kunstbegriff von Schwitters – eine Philosophie enthalten ist, naheliegend. Das Erkenntnisstreben in „Merz“ kann unter anderem im Hinblick auf philosophische Themen, Welterkundungen im empiristischen Sinne und die Melancholie erörtert werden. ²²⁹⁴

6.1 Bemerkung: Dualismus-Problematik „Außen“/„Innen“

Das Erkenntnisstreben in „Merz“ lässt sich insbesondere auf der Grundlage des Dualismus zwischen dem Äußeren und dem Inneren im Sinne von Kandinskys „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ erörtern. ²²⁹⁵ Es wurde mehrfach auf die Problematik eines dualistischen Narrativs der Moderne und Avantgarde hingewiesen (siehe Kapitel 4.4.3). Zunächst ist in der Annäherung an die Problematik des Dualismus zwischen Innen und Außen auf die historische Herkunft dieses Denkmusters hinzuweisen. ²²⁹⁶ Der „Innerlichkeit“ im europäischen Denken liegt eine Tradition zugrunde, deren „Gründerväter [...] Sokrates und Platon, Plotin und Augustin, Eckhart und Goethe“ waren. ²²⁹⁷ Für den Bezug zu Schwitters ist ein historischer Aspekt entscheidend, der die Wertennormen, die Schwitters in „Merz“ umkehrte (siehe Kapitel 3.1.2), grundlegend prägte: Das Außen wurde durch das „lutheranische Berufsethos und die calvinistische Wirtschaftsethik [...] aufgewertet“, worauf eine „Innenflucht“ folgte. ²²⁹⁸ Schwitters wandte sich in „Merz“ gegen gesellschaftliche Normen, die auf einer solchen Prägung beruhen. Ein Beispiel dafür ist die Umkehrung in „Franz Müllers Drahtfrühling“ von Aspekten wie Produktivität, Wirtschaftlichkeit und streng eingehaltene Moralvorstellungen, die auf calvinistische Prägungen zurückgeführt werden können. So ist das scheinbar harmlose Dastehen des fremden Mannes in der Erzählung um die Figur Franz Müller der Auslöser für eine Revolte, denn das bloße Dastehen ohne erkennbaren Grund wider-

²²⁹² dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017, S. 11.

²²⁹³ dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017, S. 11.

²²⁹⁴ Dieses Kapitel knüpft an die Beschreibung philosophische Aspekte der Masterarbeit an (Von Campe 2018).

²²⁹⁵ Kandinsky ¹⁰1973, S. 64.

²²⁹⁶ „Es gibt nicht das identische Problem Innen-Außen; es gibt nur geschichtlich-intellektuelle Prozesse, die wir nachträglich zur Einheit eines ‚Problems‘ verknöten.“ (Flasch 2005, S. 234.)

²²⁹⁷ Flasch 2005, S. 236.

²²⁹⁸ Flasch 2005, S. 234.

spricht den calvinistisch geprägten Vorstellungen einer „Wirtschaftsethik“²²⁹⁹ und kann als „Innenflucht“²³⁰⁰ gedeutet werden (siehe Kapitel 2.4.1).

Für die Problematik im dualistischen Denken des Äußeren und Inneren zur Zeit des Expressionismus, des Dadaismus und „Merz“ ist zudem das historische Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland entscheidend. Aus heutiger Sicht ist die Unterscheidung zwischen Innen und Außen in der Kunst der Moderne im Hinblick auf die historische Bedeutung einer Unterscheidung zwischen deutscher und französischer Kunst zu betrachten. Während in der französischen Rezeption der deutsche Expressionismus lange „ideologisch gefärbt“ als „instinktiv, grüblerisch und überladen mit spekulativer Metaphysik“, als „typisch deutsch“ begriffen wurde,²³⁰¹ wurde die französische Avantgarde im deutschen Verständnis als formalistisch verstanden und somit der Vorstellung vom Äußeren zugeordnet. Ein national geprägtes Verständnis wird von Roland Dorschka formuliert:

„Die formalen Errungenschaften der Franzosen, das heißt Kubismus, Fauvismus und Neoimpressionismus, wurden durch die deutschen Expressionisten mit ideologischen Inhalten und metaphysischen Spekulationen beladen, oder [...] die sensualistische französische Oberflächenkunst erhielt durch die Adaption und Anverwandlung deutscher Künstler erst eine existentielle Tiefe und Transzendenz: Kunst wurde zur Wesensschau.“²³⁰²

Roland Dorschka ist keine wertende Abgrenzung zwischen deutscher und französischer Kunst der Moderne zu unterstellen, obwohl seine Formulierung dies auf den ersten Blick vermuten lassen könnte. Dorschka geht es vielmehr darum, die Verbindungen zwischen deutscher und französischer Moderne darzulegen.²³⁰³ Dennoch kann das Zitat der Veranschaulichung einer tief verankerten Vorstellung der Unterscheidbarkeit des Inneren dienen, das dem deutschen Expressionismus entspricht, und dem Äußeren, das der französischen Avantgarde zugeordnet wird. Diese Einteilung verwundert nicht, beruht sie doch auf den Äußerungen deutscher Expressionisten und dem Begriff der „Innerlichkeit“ nach Kandinsky (siehe Kapitel 4.2 und 0). Dorschka unterscheidet die „Naturmystik eines Franz Marc“ oder die „Innenschau eines Wassily Kandinsky“ und die Anschauungen von „realitätsnähere[n]“ Expressionisten wie Paul Klee und August Macke.²³⁰⁴ Die Reisen Klees und Mackes nach Paris ab 1912 (bei denen sie u.a. Guillaume Apollinaire kennenlernten und Zugang zu Picassos, Braques und Vlaminck Werken bekamen²³⁰⁵) stellen ein verbind-

²²⁹⁹ Flasch 2005, S. 234.

²³⁰⁰ Flasch 2005, S. 234.

²³⁰¹ Dorschka 2005, S. 7.

²³⁰² Dorschka 2005, S. 9.

²³⁰³ So betont Dorschka beispielsweise, „dass die Maler des deutschen Expressionismus ihre entscheidenden Impulse aus der Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde erhielten.“ (Dorschka 2005, S. 9.)

²³⁰⁴ Dorschka 2005, S. 11.

²³⁰⁵ Dorschka 2005, S. 11.

dendes Element zwischen den „realitätsnähere[n]“²³⁰⁶ expressionistischen Künstlern und Max Ernst dar. Ernst reiste im August 1913 nach Paris²³⁰⁷ und erlebte in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg „bei Macke, die Begegnung mit Apollinaire und Delaunay“.²³⁰⁸ Festzuhalten ist, dass auch innerhalb der deutschen Avantgarde ein Kreis von Künstlern bestand, die zwar expressionistische Werke schufen, aber nicht die metaphysischen Anschauungen teilten, die Kandinsky vertrat.

Ein Bezug zum „Inneren“ ist bei Schwitters deutlich zu fassen. In seinem frühem Notizbuch sind synästhetische Theorien enthalten, die eine Prägung durch Kandinskys Theorien und somit eine Nähe zum Konzept der „Innerlichkeit“ bezeugen²³⁰⁹ (siehe Kapitel 5.2.1). Die Betrachtung von Schwitters' Werk offenbart sowohl Elemente, die mehr dem Innerlichen als auch solche, die mehr dem Äußerlichen zuzuordnen sind. So ist einerseits auf den Materialismus der Materialverwendung in „Merz“ hinzuweisen, der als Gegensatz zur Geistigkeit bei Kandinsky verstanden werden kann. Andererseits können Bezüge zur Romantik, religiöse und geistige Themen sowie die formal expressionistischen Werke, die in der Zeit des Ersten Weltkrieges entstanden (siehe Kapitel 5.1.2), als Ausdruck für eine Art von „Weltflucht“ bei Schwitters gedeutet und somit in Parallele zu Kandinskys Forderung nach „Innerlichkeit“ aufgefasst werden.

Schwitters schreibt noch 1923: „Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Es bezieht sich nicht nach außen hin. Nie kann sich ein konsequentes Kunstwerk außer sich beziehen, ohne seine Beziehung zur Kunst zu verlieren.“²³¹⁰ Einige Jahre später stellt Schwitters ein Zitat von Adolf Behne an den Anfang einer seiner theoretischen Texte, in dem Behne von der „inneren Notwendigkeit“ in Schwitters' Werk berichtet.²³¹¹ Obwohl Schwitters in einigen Aspekten eine gewisse Ebene des Äußerlichen in „Merz“ visualisierte (durch die betonte Materialität oder den Bezug der sprachlichen Materialien zu aktuellen Ereignissen in einigen collagierten Elementen), bleibt in Schwitters' theoretischen Bezügen demnach ein Hang zur Innerlichkeit bestehen. Es zeigt sich, dass ein Dualismus zum Verständnis von Schwitters' Frühwerk, indem es entweder der Innerlichkeit oder der Äußerlichkeit zugeordnet wird, kaum greift.

Das dualistische Denkprinzip ist in der historischen Entwicklung der Philosophie fest verankert. Bereits Augustinus „rechtfertigt den Gang der Geschichte durch die Konstruktion zweier Reiche: der Gemeinschaft der Menschen, die nach

²³⁰⁶ Doschka 2005, S. 11.

²³⁰⁷ Bischoff 1979 (3), S. 210.

²³⁰⁸ Ernst 1962/63/70/75 (1979), S. 131. Doschka bezeichnet Macke „als den ‚französischsten‘ aller deutschen Expressionisten“. (Doschka 2005, S. 11.)

²³⁰⁹ In dem Notizbuch „C. Das Problem der abstrakten Kunst. 1. Erster Versuch“ (Juni bis August 1910) schreibt Schwitters: „Farbe und der Ton in der Musik beruhen auf Schwingungen. [...] Ich behaupte also, daß Farbe und Ton miteinander verwandt sind [...]“. (Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: Transkription, in: que 06842056,T, S. 12f.)

²³¹⁰ Schwitters, Dada Complet, 1923, S. 10, S. 19.

²³¹¹ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 250.

dem Fleische[,] und der Gemeinschaft der Menschen, die nach dem Geiste leben.“²³¹² Hierin deutet sich der Dualismus zwischen Körper und Geist sowie der dadurch bestimmten Vorstellung vom Innen und Außen an. Die Aufteilung der Reiche nach Augustinus ist in der Auseinandersetzung zwischen den „heidnischen Auffassungen“ und dem Christentum begründet, denn „griechische theoria als Erkenntnis des Sichtbaren und christlicher Glaube als unbedingtes Vertrauen in Gottes Autorität stehen einander gegenüber“.²³¹³ Die protestantische Ausrichtung des Dualismus zwischen Körper und Geist wurde durch Luther „verfestigt“:²³¹⁴ „Es gibt einen innerlichen (geistlichen) und einen äußerlichen (leiblichen) Menschen. Und worauf es ankommt, ist die innere Freiheit des innerlichen Menschen, der ja um so vieles wertvoller ist als der leibliche.“²³¹⁵ Dass sich der Dualismus zwischen Innen und Außen in der Kunst des 20. Jahrhunderts manifestiert und von der Kunstgeschichte reproduziert wurde, ist darin begründet, dass die dualistische Aufteilung zwischen Innen und Außen in Luthers Folge „für unsere Kultur [...] bestimmend“²³¹⁶ wurde und somit scheinbar unmerklich in die Denkmuster von Künstlern, Kunsttheoretikern und Kunsthistorikern ebenso eindrang wie in andere Denkstrukturen – seien sie kultureller, biologischer, gesellschaftswissenschaftlicher oder philosophischer Art.

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle der Hinweis auf die Problematik einer Zuordnung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit sowie die Position der vorliegenden Studie innerhalb dieser kaum lösbaren historisch gewachsenen Verstrickungen: Eine Behandlung der Kunst der Moderne, die zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit unterscheidet, kann aufgrund der historischen Zuordnungen – wie oben dargelegt – eine nationalistisch geprägte Unterscheidung zwischen französischer und deutscher Avantgarde implizit enthalten. Insbesondere im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg ist diese Gegenüberstellung kaum überraschend. In dieser Arbeit beziehen sich Dualismen, die zwischen innerer und äußerer Ebene unterscheiden, lediglich auf philosophische beziehungsweise formale Elemente, nicht aber auf nationale Unterscheidungen.

²³¹² Helfferich 2005, S. 84.

²³¹³ Helfferich 2005, S. 84.

²³¹⁴ Helfferich 2005, S. 125.

²³¹⁵ Helfferich 2005, S. 125.

²³¹⁶ Helfferich 2005, S. 125.

6.2 Aspekt I: Ursprung der „Merz“-Philosophie: Innerlichkeit, Künstlerimage, Angst

Es soll einer Art von „Innerlichkeit“ bei Kurt Schwitters erörtert werden, die als Hinwendung zum Geistigen, Religiösen oder Philosophischen, als Ergebnis von Krankheitserfahrungen und/oder als geschickte Verbreitung eines Künstlerimages verstanden werden konnte. Es wird sich zeigen, dass diese Deutungsebenen miteinander verbunden sind, sodass sich keine abschließende Auflösung geben lässt.

Krieger nennt drei Charakteristika, die die modernen Künstler-Stereotypen kennzeichnen: „1. das Schöpfen aus dem Inneren, 2. das gesellschaftliche Außenseitertum des Künstlers und 3. das Leiden des Künstlers.“²³¹⁷ Der zweite Aspekt wurde in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf Schwitters' Werk erörtert (siehe Kapitel 2, 4.5.4). Der dritte Aspekt wurde ebenfalls behandelt (siehe Kapitel 4.5.4). Der erste Aspekt und dessen Bedeutung soll nun dargelegt werden, da er auf ein geistig-philosophisches Konzept in „Merz“ aufmerksam machen kann.

Der Begriff der „Innerlichkeit“ stammt aus der „deutschen Mystik“ und meint:

„die Tendenz der menschl. Seele, die Dinge der Umwelt sich durch Beseelung anzugleichen, sie durch Sinnverleihung in das Weltreich einzubeziehen, sie durch Aufdeckung ihres Wesens ansprechend und ansprechbar zu machen. Es handelt sich um eine bes. Form der Aneignung, die sich vom geistigen Ergreifen oder Erfassen dadurch unterscheidet, daß sie den Dingen gerecht zu werden sucht, sie als gleichrangig mit dem Menschen betrachtet, und sie vor dem Akt der Aneignung nicht (irgendwelchen Zwecken oder Zielen zuliebe) umgestaltet, stilisiert, rationalisiert, in ihrem Wesen vergewaltigt.“²³¹⁸

Diese Beschreibung bezieht sich auf Ulrich Christoffels „Deutsche Innerlichkeit“ aus dem Jahr 1940.²³¹⁹ Bereits der Titel und das Erscheinungsjahr deuten auf eine national aufgefasste Bestimmung des Begriffes „Innerlichkeit“ bei Christoffel hin. Die Zuschreibung der Innerlichkeit an die „Deutschen“ ist bei Christoffel bedeutsam. In einem Kapitel verhandelt Christoffel „Fremdes in Eigenem“ und konstatiert, dass „die deutsche Empfindung [...] sich keiner Anregung verschlossen“ und davon profitiert habe.²³²⁰ Allerdings schreibt er über Werke wie „Parzival, Iphigenie, [...] die Apostel von Dürer, die Münster von Straßburg und Marburg [...]“ auch: „[...] das Fremde hat darin etwas Ursprüngliches, Reines, Innerliches erweckt, das nur dem Deutschen angehört.“²³²¹ Hierin wird deutlich, dass das „Fremde“ bei Christoffel lediglich ein Faktor zur Sichtbarmachung der „deutschen Innerlichkeit“ sein kann und selbst kaum „Innerliches“ bereit halte.

²³¹⁷ Krieger 2007, S. 44.

²³¹⁸ Innerlichkeit, in: Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978, S. 306.

²³¹⁹ Innerlichkeit, in: Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978, S. 306.

²³²⁰ Christoffel 1940, S. 89.

²³²¹ Christoffel 1940, S. 89.

In einem Zitat wird deutlich, dass mit der Vorstellung von der „deutschen Innerlichkeit“ weitere Begriffe verbunden sind, die in der vorliegenden Studie angesprochen wurden:

„Alles kommt aus unserm eigenen Grunde und Wesen mit vollkommener Spontaneität, lehrt Leibniz, und Hegel nannte diese „absolute Innerlichkeit“ den wahren Inhalt des Romantischen und aus dem Romantischen als „einem Erfassen der geistigen Subjektivität in ihrer Selbstständigkeit und Freiheit“ ist die deutsche Empfindung hervorgeströmt.“²³²²

Erstens wird mit dem Begriff der „deutschen Innerlichkeit“ das „Romantische [...]“²³²³ beziehungsweise die Romantik verbunden. Eine gewisse Nähe zur Romantik wurde im Frühwerk von Schwitters an verschiedenen Stellen angemerkt (siehe Kapitel 4.7, 5.7). Zweitens sei in der „absolute[n] Innerlichkeit“ die „geistige[...] Subjektivität“²³²⁴ enthalten. Die Subjektivität wurde in den Erörterungen bezüglich der Nähe zur Freilichtmalerei in Schwitters' Frühwerk benannt (siehe Kapitel 5.7). Drittens wird der Begriff der „Freiheit“²³²⁵ verwendet, der hier im Hinblick auf konturlose Begriffe zur Beschreibung der Moderne als philosophisch problematischer Begriff erörtert wurde (siehe Kapitel 4.5.4). Alle drei Begriffe – die „Romantik“, die „Subjektivität“ und die „Freiheit“ – werden von Christoffel als Grundlagen für „die deutsche Empfindung“²³²⁶ genannt, sodass die Tendenz einer nationalen Auffassung der Moderne in diesen Begriffen ebenso enthalten ist wie in dem Dualismus zwischen dem Äußeren und Inneren (siehe Kapitel 6.1). Es zeigt sich, dass die Behandlung der Moderne in Bezug auf Begriffe kaum ohne nationale Ursprungsideen auskommt.

Neben den genannten Begriffen sind die „Seele“ und die „deutsche Empfindung“²³²⁷ im Themenkomplex der „deutschen Innerlichkeit“ ausschlaggebend.²³²⁸ Die „Seele“ ist „in der Alltagssprache“ einerseits als „Gegensatz zum Leib und zur Materie“ zu verstehen.²³²⁹ Andererseits bezeichnet die „Seele“ im wissenschaftlichen Verständnis den „Inbegriff der mit dem Organismus eng verbundenen Erlebnisse, [...] im Unterschied zum personalen Geist“ zu verstehen.²³³⁰ Bei Kandinsky werden die Begriffe „Geist“, „Seele“ und das „Innere“ zu einer Einheit.²³³¹ Zu

²³²² Christoffel 1940, S. 111.

²³²³ Christoffel 1940, S. 111.

²³²⁴ Christoffel 1940, S. 111.

²³²⁵ Christoffel 1940, S. 111.

²³²⁶ Christoffel 1940, S. 111.

²³²⁷ Christoffel 1940, S. 11.

²³²⁸ Dazu: „Die Seele vergegenwärtigt sich die Empfindung, die sie von den Dingen empfängt, durch Bilder und durch diese Bilder erweckt sie neue Empfindungen.“ (Christoffel 1940, S. 17.)

²³²⁹ Seele: Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978, S. 606–608, hier: S. 606.

²³³⁰ Seele: Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978, S. 606–608, hier: S. 606.

²³³¹ Dazu: „Zur bestimmten Zeit werden die Notwendigkeiten reif. D.h. der schaffende Geist (welchen man als den abstrakten Geist bezeichnen kann) findet einen Zugang zur Seele, später zu den Seelen und verursacht eine Sehnsucht, einen innerlichen Drang.“ (Kandinsky 1912, S. 132.)

bemerken ist, dass die Visualisierung und Idee der „Seele“ im 20. Jahrhundert kulturhistorisch einen Wandel erfuhren. Insbesondere in der Kunst sei dies daran erkennbar, „dass [...] Raum-Metaphern als Mittel der Erforschung und Reflektion seelischer Prozesse zunehmend abgelöst wurden durch Vergewisserung des individuellen Subjekts in zeitlichen Strukturen.“ Die Herausforderungen des 20. Jahrhunderts bewirkten eine Veränderung der „Verbildlichung des Seelischen von Orientierungsfragen im (Innen-)Räumlichen zu Überlebensfragen im Zeitlichen.“²³³² Diese sich verändernde Auffassung der „Seele“ im 20. Jahrhundert zeigt sich auch bei Schwitters.

In Schwitters' Texten zu „Merz“ taucht der Seelenbegriff wenig auf. Weder die „Seele“ noch der „Geist“ haben in theoretischen Texten von Schwitters den Stellenwert, den diese Begriffe bei Kandinsky haben. Oben wurde auf einen Text aus dem Jahr 1924 hingewiesen, in dem Schwitters seine Position zum Dadaismus darlegt und dabei auf den „Seelen“-Begriff verweist (siehe Kapitel 4.2). Die „Seele“ scheint hier für Schwitters unbedeutend und nicht real zu sein – was nicht zuletzt mit der Situation des „Sturm“-Kreises zu dieser Zeit zusammenhängt. Die „Seele“ als Grundbegriff des „Sturm“-Expressionismus wird von Schwitters in dieser Zeit ebenso abgelehnt wie von den Dadaisten.²³³³ In einem der „Tran“-Texte, die Schwitters gegen Kritiker richtet, schreibt er: „Die Form des Werkes wendet sich an die Sinne, der Inhalt an die Seele. [...] Aber was die Seele ist, kann man nicht mit Bestimmtheit sagen.“²³³⁴ Anders als in dem 1924 verfassten Text, in dem Schwitters die „Seele“ als „Luft“ bezeichnete,²³³⁵ wird in dem „Tran“-Text die Verbindung zwischen der inhaltlichen Ebene eines Kunstwerkes zur „Seele“²³³⁶ angesprochen. Es wäre zwar möglich, dass Schwitters in dem zuletzt genannten Text die „Seele“ als ironische Beigabe nennt, doch dies kann nicht belegt werden. So zeigen die Quellen Schwitters' unentschiedene Haltung hinsichtlich der „Seele“.

Den Beginn der „inneren Notwendigkeit“ als treibender Faktor beim modernen Geniebegriff verortet Krieger in der Zeit um 1800.²³³⁷ Dabei spiele das „Inspirationsmotiv“ „des späten 18. Jahrhunderts“ eine entscheidende Rolle.²³³⁸ Krieger nennt beispielhaft das „Bildnis Johann Joachim Winckelmann“ von Angelika

²³³² Bilstein, Winzen 2004, S. 11.

²³³³ „Wenn Dadá und die Seele zusammentreffen, wittert die Seele sofort den Todfeind und eröffnet den Kampf. [...] Die Seele, die bisher auf den Abwegen des Transzendentalismus umherirrte, empört sich, sobald sie ihr Spiegelbild im Dadá, natürlich umgekehrt sieht. Es begegnen sich dann plötzlich eine falsche Scheinheiligkeit und ein unaufrichtiges Pathos mit einem aufrichtigen Sarkasmus. Die Folge [...]: Die Luft – ich wollte sagen: Die Seele entflieht.“ (Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924, S. 194.)

²³³⁴ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 98.

²³³⁵ „Die Luft – ich wollte sagen: Die Seele entflieht.“ (Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924, S. 194.)

²³³⁶ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 98.

²³³⁷ Krieger 2007, S. 45.

²³³⁸ Krieger 2007, S. 45.

Kauffmann (1764)²³³⁹, in dem der Porträtierte „als sensibler, geistvoller Denker“ mit nach innen gerichtetem Blick dargestellt ist: „Er wirkt inspiriert, aber seine Geisteskraft ist nicht Folge äußerer Eingebug, sondern eine Qualität seiner eigenen Subjektivität.“²³⁴⁰ In der Romantik wurde die Innerlichkeit ausschlaggebend – eine Entwicklung, die sich im 20. Jahrhundert beispielsweise bei Paul Klee fortsetzte.²³⁴¹ Als Beispiel für die Darstellung des nach Innen gerichteten Schaffensprozesses erörtert Krieger Georg Friedrich Kerstings Gemälde von „Caspar David Friedrich in seinem Atelier (Version II)“ (1812)²³⁴². Eine Abgeschlossenheit des Innenraums, durch die der Blick nach Außen verhindert wird, sowie eine Leere des Raumes, die eine Ablenkung des Künstlers verhindert, verdeutlichen hier den nach Innen gerichteten Blick des Künstlers. Der Rückzug ins Innere wurde von den Künstlern der Romantik auch in Selbstporträts zum Ausdruck gebracht.²³⁴³

Die „Porträtpostkarte[n]“²³⁴⁴ (siehe Kapitel 5.6) können als Visualisierung des Rückzugs bei Schwitters gedeutet werden (Abb. 55)²³⁴⁵. Die abgedeckten Partien der Porträtfotografie verhindern nicht nur die Erfassung des Bildganzen – sie verhindern auch die Verbindung des Porträtierten mit der Außenwelt. Insbesondere die überklebte Augenpartie kann als bewusste Entscheidung von Schwitters

²³³⁹ Angelika Kauffmann, Bildnis Johann Joachim Winckelmann, 1764, Öl auf Leinwand, 92,7 x 71 cm, Zürich Kunsthaus. (Abgebildet in: Krieger 2007, Abb. 28, S. 45.)

²³⁴⁰ Krieger 2007, S. 45.

²³⁴¹ Krieger 2007, S. 45.

²³⁴² Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich in seinem Atelier (Version II), 1812, Öl auf Leinwand, 53,4 x 40,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. (Abgebildet in: Krieger 2007, Abb. 29, S. 46.)

²³⁴³ Krieger 2007, S. 46. Als Beispiel für ein solches Selbstporträt nennt Krieger: Philipp Otto Runge, Selbstbildnis in blauem Rock, 1805, Öl auf Holz, 40,3 x 28,9 cm, Hamburg, Kunsthalle. (Abgebildet in: Krieger 2007, Abb. 30, S. 47.)

²³⁴⁴ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²³⁴⁵ Weitere Postkarten dieser Art sind: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Walter Dexel, 27.5.1921), 1921, Merzzeichnung, Collage, Tinte und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 914, Diskus obj 06835278, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters für Hannah Höch, 10.9.1921), Merzzeichnung, Collage, Farbstift und Papier auf Karton, 13,9 x 8,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 915, Diskus obj 06835282, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 915, S. 428);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters von Helma Schwitters an Raoul Hausmann, 14.1.1922), 1922, Collage, Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1050, Diskus obj 06837854, Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1050, S. 507);

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Oskar Schlemmer), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier auf Karton, 13,9 x 8,9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1056, Diskus obj 06835285, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1056, S. 509.)

gedeutet werden, die Außenwelt nicht mehr sehen zu wollen und von ihr nicht mehr gesehen zu werden. Auf diese Weise werden die Abgeschiedenheit des „Merz“-Künstlers sowie sein Rückzug ins Innere dargestellt und in den Postkarten als Medium der Verbreitung und Kommunikation vermarktet. Dabei ist der ironische Zug der Überklebungen nicht zu übersehen, durch die der Rückzug wiederum in eine weitere Perspektive gerückt wird. So bleibt offen, ob Schwitters sich tatsächlich nach Innen wendet, ob er von der Außenwelt nach Innen gedrängt wird oder ob er den Vorwurf der Innerlichkeit gegenüber seinem Werk in selbstironischer Abwehrhaltung parodiert. Indem Huelsenbeck Schwitters als „den abstrakten Spitzweg, den Kaspar David Friedrich“²³⁴⁶ bezeichnete, war der Vorwurf der Innerlichkeit impliziert.

In der Darbietung des Inneren als „schöpferische“ Ebene des Künstlerischen seit der Romantik fällt auf, dass das Innere häufig in einer Innenraum-Darstellung versinnbildlicht wird.²³⁴⁷ Zudem kann in Bezug auf die Anfeindung von Huelsenbeck, der Schwitters nicht nur als „Kaspar David Friedrich“²³⁴⁸, sondern auch als „abstrakten Spitzweg“²³⁴⁹ bezeichnete, an die Innenraum-Darstellungen des Biedermeier erinnert werden, in denen ein Rückzug ebenfalls angedeutet ist. Beispielhaft kann Spitzwegs bekanntes Gemälde „Der arme Poet“ (1839) genannt werden, in dem der Rückzug ins Innere – im Gegensatz zu den Romantikern – stärker mit der Darstellung einer gewissen „Gemütlichkeit“ verknüpft ist.²³⁵⁰ Der Humor und die Gemütlichkeit, die in Spitzwegs „armen Poeten“ vorherrschen, bewirken einen Eindruck von Einsamkeit, die „keine Tragik, nur mitleidige Komik“ enthält.²³⁵¹ Die Einsamkeit ist „ein grosses Leitthema“ in Spitzwegs Œuvre und wird durch Humor gemildert.²³⁵² Darüber hinaus ist die Einsamkeit bei Spitzweg mit einem Ideal der Bildung verbunden, das wiederum die Einsamkeit in einer gebildeten Gesellschaftsschicht „zu einem ‚gemeinsamen‘ Erlebnis werden läßt.“²³⁵³ In diesem Zusammenhang wird der Begriff der „Freiheit“ für Spitzweg bedeutsam: „Seine ‚Freiheit‘ dokumentiert dann nicht das Verzweiflungshandeln eines sozial oder politisch

²³⁴⁶ Huelsenbeck ³1965, S. 51.

²³⁴⁷ Krieger verdeutlicht dies am Beispiel von Kerstings Gemälde von „Caspar David Friedrich in seinem Atelier (Version II)“ (1812), in dem ein karger Innenraum die Konzentration des Künstlers auf das Innere unterstreicht. (Krieger 2007, S. 46.) Zum Gemälde: Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich in seinem Atelier (Version II), 1812, Öl auf Leinwand, 53,4 x 40,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. (Abgebildet in: Krieger 2007, Abb. 29. S. 46.)

²³⁴⁸ Huelsenbeck ³1965, S. 51.

²³⁴⁹ Huelsenbeck ³1965, S. 51.

²³⁵⁰ Vgl. Jensen 1975, S. 22. Carl Spitzweg, Der arme Poet, 1839, Öl auf Holz, 35 x 44 cm, Berlin, Nationalgalerie, Preußischer Kulturbesitz (Inv.-Nr. 1118) (Abgebildet in: Jensen 1975, Abb. 13, S. 23.)

²³⁵¹ Boos o. J., Tafel 1. Dazu: „Denn Weltflucht und Verlassenheit allein machen noch keinen Dichter.“ (Boos o. J., Tafel 1.)

²³⁵² Boos o. J., Tafel 1.

²³⁵³ Feuerhelm 1989, S. 117.

vereinzelt und stigmatisierten Individuums, sondern die „Freiheit“ zur ‚Gemeinsamkeit‘ der Gebildeten.“²³⁵⁴

In Schwitters' Frühwerk tauchen Interieurs selten als eigene Gattung auf. In „Ohne Titel (Interieur)“ (um 1910)²³⁵⁵ ist eine Form der „Gemütlichkeit“ dargestellt, die in Bezug auf die sogenannte „Bildungsbürgerschicht“ dem Spitzweg'schen Bild der „Gemütlichkeit“ ähnelt: Nicht nur das Design der Möbel, die Farbigkeit der Innenraumgestaltung und die Hängung der Bilder an den Wänden erinnern an den Geschmack des „Bildungsbürgertums“, sondern vor allem ein Schreibtisch mit aufgeschlagenem Buch und Schreibfeder, der am rechten Bildrand angeschnitten zu sehen ist. Allerdings fehlen im Vergleich zu Spitzweg's „armen Poeten“ der Faktor des Humors sowie die eindeutige Darstellung der Einsamkeit, wobei der dargestellte verlassene Raum eine Deutung in Bezug auf Einsamkeit zulassen würde. Der Humor, den Schwitters später in „Merz“ – vor allem in den „Aquarellen“ und „Stempelzeichnungen“ (siehe Kapitel 5.2.1) – entwickelte, zeugt von einer anderen Thematik: der Unlogik. Dabei wird nicht die Einsamkeit parodiert, sondern die Weltordnung. Das Thema der Einsamkeit hingegen wird in einer Reihe von Schwitters' Zeichnungen in Anlehnung an eine expressionistische Vorstellung vom Außenseitertum der Künstlerfigur ernsthaft behandelt (siehe Kapitel 4.5.1). Im restlichen Frühwerk tauchen Innenraumszenen vorrangig in der Genremalerei auf (siehe Kapitel 5.1.1). Hierin kann die Darstellung einer Form des Rückzugs ins Innere in Verbindung mit dem Arbeitsethos erkannt werden.

Die Interpretation der „Freiheit“ bei Spitzweg, die „nicht das Verzweiflungshandeln eines [...] vereinzelt und stigmatisierten Individuums, sondern die „Freiheit“ zur ‚Gemeinsamkeit‘ der Gebildeten“²³⁵⁶ beinhaltet, ist in „Merz“ beispielsweise anhand der Postkarten erkennbar. Die erwähnte Postkarte, die auf der Bildgrundlage des „Lustgalgens“ an Ilse und Johannes Molzahn gerichtet wurde²³⁵⁷, zeugt von einem Gemeinschaftsgefühl der involvierten Personen (Herbert von Garvens-Garvensburg, Walter und Grete Dixel, Helma und Kurt Schwitters)²³⁵⁸ gegenüber Kunstkritikern zwischen den involvierten Personen (siehe Kapitel 5.6). Auf diese Weise ist in der Postkarte ein Rückzug des Künstlerkreises erkennbar, in dem sich die Bekannten gegen das Unverständnis der Außenwelt verbünden.

²³⁵⁴ Feuerhelm 1989, S. 117.

²³⁵⁵ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Interieur), um 1910, Öl auf Leinwand, 62,5 x 86,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 17, Diskus obj 06837005, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 17, S. 162.)

²³⁵⁶ Feuerhelm 1989, S. 117.

²³⁵⁷ Kurt Schwitters u.a., Hildesheim, Galgen vom Galgenberg (Collagierte Bildpostkarte Der Lustgalgen an Molzahns, 14.10.1921), 1921, Merzzeichnung, Collage, Kopierstift und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 916, Diskus obj 06835276, Johannes-Molzahn-Centrum für Documentation und Publication, Kassel. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.)

²³⁵⁸ Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.

In schriftlichen Äußerungen von Schwitters lässt sich ein gewisser Hang zur Innerlichkeit ablesen. Es seien zwei Beispiele erwähnt: In „Meine Unzufriedenheit mit der Kunst der Ölmalerei“ (1920/21) schreibt Schwitters: „Die wirkliche Einschränkung sollte von dem Wollen des Künstlers abhängig sein, der seiner inneren Kraft folgt.“²³⁵⁹ Hier wird eine Überzeugung im Sinne Kandinskys deutlich, wonach der Künstler durch ein „inneres Wollen“ tätig wird und sich nicht durch äußere Einflüsse bestimmen beziehungsweise einschränken lässt. Einige Jahre später zitiert Schwitters Adolf Behne, der in Schwitters' Werk die „Gesetze seiner [Schwitters', A.L.v.C] inneren Notwendigkeit“ erkennt.²³⁶⁰ Schwitters verschließt sich demnach nicht vor dem Konzept einer „inneren Notwendigkeit“ und lässt Assoziationen mit einer Innerlichkeit bei seinem Werk zu.

Es kann festgehalten werden, dass Schwitters' Frühwerk durch die Nähe zur Romantik (siehe Kapitel 5.7) bereits eine gewisse Form der Innerlichkeit beinhaltet. Die Auseinandersetzung mit geistigen/religiösen/inneren Inhalten, die Assoziationen mit dem Religiösen in einigen expressionistischen Bildern, wie dem Historienbild mit „Josua“ (1916–17)²³⁶¹ oder der „Vision“ (1916–17)²³⁶² sowie eine gewisse „Weltflucht“,²³⁶³ die beispielsweise in der Darstellung einer untergehenden bäuerlichen Lebenswelt enthalten ist, zeigen sich im Frühwerk von Schwitters.

Spätestens 1910 wird das „Geistige“ in der Kunst für Schwitters bedeutsam. Zwei Äußerungen zur abstrakten Kunst zeugen davon: Zum einen nennt Schwitters neben „Erinnerungen, die das Bild erweckt“, und dem „Interesse an dem Gegenstand“ den „geistige[n] Gehalt“ als dritten Aspekt, der zum „Wohlgefallen an einem Bild“ beitrage.²³⁶⁴ Zum anderen schreibt er in einem zweiten Text „Zur abstrakten Kunst“: „Kunst ist eine geistige Tätigkeit, die durch verschiedene Mittel eine angenehme Wirkung auf den Geist hervorbringt.“²³⁶⁵

Vorrangig in den theoretischen Schriften zu „Merz“ spaltet sich diese Nähe zur Innerlichkeit: Die Seele wird von Schwitters (wie oben dargelegt) spätestens 1924 als unbedeutend beschrieben,²³⁶⁶ doch das Umfeld von Schwitters erkennt das Innerliche in „Merz“. Spengemann schreibt über Schwitters, dass dieser „Äußeres“

²³⁵⁹ Schwitters, *Meine Unzufriedenheit mit der Kunst der Ölmalerei*, 1920/21, S. 85.

²³⁶⁰ Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 250.

²³⁶¹ Kurt Schwitters, *Josua gebietet der Sonne*, 1916–17, Öl auf Pappe, 49 x 34 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 160, Diskus obj 06825071, Günter Lege, Hannover. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 160, S. 173.)

²³⁶² Kurt Schwitters, *Vision*, 1916–17, Öl auf Pappe, 42,5 x 34,7 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 165, Diskus obj 06837040, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 165, S. 177.)

²³⁶³ Von Campe 2018, S. 83.

²³⁶⁴ Schwitters, *Materialien zu meinem Werk über das Problem der reinen Malerei (dritter Versuch)*, 1910, S. 34.

²³⁶⁵ Schwitters, *Zur abstrakten Kunst*, 1910, S. 36.

²³⁶⁶ Schwitters, *Der Dadaismus*, 1924, S. 194.

aufbrechen und die „Kunstseele“ als „das Absolute“ erkennen würde.²³⁶⁷ Über eine „Merz“-Collage, die Schwitters in ihr Gästebuch klebt, schreibt Steinitz, es handle sich dabei um „eine ganze Seite mit einem wahren Bekenntnis seines Seelenlebens in einer bunten Collage.“²³⁶⁸ Obwohl Schwitters das Seelische in „Merz“ im Jahr 1924 eher ablehnt, wird deutlich, dass seine Zeitgenossen eine Visualisierung des Seelischen und Innerlichen in Schwitters’ „Merz“-Werken ebenso erkannten wie in seinem gegenständlicherem Frühwerk, in dem er formal expressionistisch arbeitete.²³⁶⁹ Hier zeigt sich ein Zwiespalt in Schwitters’ Frühwerk in Bezug auf den Stellenwert der Innerlichkeit.

Die Innerlichkeit in Schwitters’ Werk sowie die Unklarheit darüber, ob seine Kunst dem Inneren zugewandt ist oder nicht, kann sowohl als Vermarktungsstrategie als auch als philosophischer Aspekt betrachtet werden. Einerseits ist Schwitters dem „Sturm“-Kreis und insbesondere Herwarth Walden tief verbunden, da ohne diese Bekanntschaft seine künstlerische Karriere in dieser Art nicht möglich gewesen wäre (siehe Kapitel 4.2). Mit dieser Dankbarkeit ist auch eine gewisse Nähe zur expressionistisch geprägten Theorie von der „Innerlichkeit“ verknüpft. Andererseits schlug Schwitters mit „Merz“ einen Weg ein, auf dem ein Bezug zur Innerlichkeit durch die Auseinandersetzungen zwischen dem Dadaismus und der „Sturm“-Galerie erschwert wurde (siehe Kapitel 4.2). In seiner Auseinandersetzung mit dem Dadaismus war es für Schwitters entscheidend, dem impliziten Vorwurf der Innerlichkeit von Huelsenbeck zu begegnen. Aus diesem Grund ist seine Abkehr von einer betonten Innerlichkeit nicht nur als philosophische Überzeugung, sondern auch als Strategie für die Zusammenarbeit mit einigen Dadaisten zu deuten.

Oben wurde der Aspekt der Pathologisierung im Künstlerkult der Moderne bei Schwitters und Max Ernst dargelegt (siehe Kapitel 4.5.5). Dabei wurde auf die autobiografische Pathologisierung von Schwitters hingewiesen, der in Anlehnung an seinen Vater und seinen Großvater eigene Nervenerkrankungen beziehungsweise eine Epilepsie andeutet.²³⁷⁰ Auch bei den erörterten Postkarten fiel die häufige Erwähnung von Krankheit auf (siehe Kapitel 5.6). Schwitters’ autobiografische Pathologisierung steht exemplarisch für das Künstlerbild in seiner Zeit. So bemerkt Gockel „Anzeichen für eine einschneidende Umwertung des Künstlers während und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg.“²³⁷¹ Insbesondere die Epilepsie erfuhr in dieser Zeit als Projektion auf Künstler einen Wandel. Nach 1900 begann die

²³⁶⁷ „Er sieht die Logik in der Natur, die Anatomie, die Beziehungen. Äußeres, zufälliges stürzt. Die Landschaft, der Mensch sind nicht mehr selbständige Melodie: nur Töne im großen Akkord der Schöpfung. Der junge Maler taucht in die Tiefen, erhebt sich zu den Sternen, breitet die Arme zu Gott: fühlend die große Linie im Sinn unseres Seins. Und im Erkennen der Kunstseele ahnt er das Absolute.“ (Spengemann 1920, S. 13.)

²³⁶⁸ Steinitz 1963, S. 119.

²³⁶⁹ An dieser Stelle sei erneut an Mehring erinnert, der 1919 die Nähe zum Expressionismus beschreibt, der wiederum eine Betonung des „Inneren“ beinhaltet. (Mehring 1919, S. 462.)

²³⁷⁰ Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 83. Vgl. Nündel 1981, S. 11.

²³⁷¹ Gockel 2004, S. 84.

Epilepsie als Zuweisung für Künstlergenies zu schwinden, „um ab Ende der 1910er Jahre bis in die 1920er Jahre der Schizophrenie als paradigmatischer Künstlerkrankheit zu weichen.“²³⁷² Schwitters' Selbstdarstellung in Verbindung mit einer Nervenkrankheit, die als Epilepsie gedeutet werden kann, war demnach in seiner Zeit bald nicht mehr aktuell.

Schwitters' Andeutung, er habe unter einer Nervenkrankheit gelitten, wurde in der Schwitters-Forschung wenig behandelt. Allerdings weist Elderfield darauf hin, dass Krankheiten oft in Künstlerbiografien auftauchen. Als Beispiel dafür nennt er Henri Matisse.²³⁷³ Dass Schwitters' autobiografische Pathologisierung in der Schwitters-Forschung keine umfassende Beachtung fand, verwundert nicht, da eine posthume Diagnose wissenschaftlich problematisch ist. Aufschlussreicher als die Frage danach, ob Schwitters tatsächlich Epileptiker war, ist die Frage nach seiner Selbstdarstellung als Künstler, für die die Krankheit bedeutsam ist.

Die traditionelle Vorstellung einer Verknüpfung zwischen Krankheit und Genie lässt sich weit zurückverfolgen. Zu Schwitters' Zeit bestand diese darin, „vornehmlich Paranoia, Schizophrenie und Hysterie mit dem G. [Genie, A. L. v. C.] von Künstlern wie [...] H. Bosch, Grünewald, [...] Van Gogh in Zusammenhang“ zu bringen.²³⁷⁴ Gockel bemerkt, „dass es bisher keine kulturgeschichtliche Analyse einer Entwicklungsgeschichte von Künstler-Pathographien seit dem 19. Jahrhundert gibt.“²³⁷⁵ Es ist anzunehmen, dass dies mit dem Verkaufswert und den Verkaufsargumenten zusammenhängt, die insbesondere für Künstler der Moderne bis heute tragfähig sind. Nicht nur auf dem Kunstmarkt, sondern auch für die Museumsarbeit ist das Bild von dem psychisch und physisch labilen und deshalb als besonders wahrnehmungsfähig verstandenen Künstler der Moderne nach wie vor prägend. Es verwundert kaum, dass diese Vorstellung bis heute auch in kunsthistorischen Diskursen reproduziert wird. Eine positive Sicht auf „kranke“ Künstler stellt deren Sensibilität und damit vermeintliche Erkenntnisfähigkeit in den Vordergrund, während eine negative Pathologisierung darauf zielt, die Künstler der Moderne zu diffamieren. Die Annahme, Schwitters sei „krank“ oder auf andere Weise „andersartig“ gewesen – sei sie mit positiver oder negativer Konnotation – reproduziert das Narrativ vom „kranken“ Künstler der Moderne, die sowohl Diffamierung als auch Überhöhung bedeuten kann.

Die Beschäftigung mit der autobiografischen Krankheitsbeschreibung bei Schwitters führt zu einem Themenkomplex, in dem mehrere Aspekte, die in der

²³⁷² Gockel 2004, S. 84. Gockel bezieht sich u.a. auf folgenden Forschungsbeitrag: Lange-Eichbaum 1928. Dazu: „Nach 1900 und besonders in den 1920er Jahren taucht das Bild des irren Künstlers zunehmend in Form der schizophrenen Persönlichkeiten auf.“ (Gockel 2004, S. 79f.) Dem Begriff der Schizophrenie wurden „zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Zusammenhängen unterschiedliche Bedeutungen“ zugewiesen. (Gockel 2004, S. 80.)

²³⁷³ Elderfield 1987, S. 20f.

²³⁷⁴ Löhr, Wolf-Dietrich: Genie, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft ²2011/2019, S. 144–150, hier: S. 149.

²³⁷⁵ Gockel 2004, S. 81.

vorliegenden Arbeit erörtert wurden, zusammengeführt werden. Gockels Ausführungen über die Pathologisierung moderner Künstler um 1920 lassen sich auch auf Schwitters beziehen:

„Diese Krankheit [die Schizophrenie, A. L. v. C.] scheint sich insofern in die künstlerische und politische Hypostasierung des Geistigen um 1918/19 einzuordnen, als sie gerade wegen ihrer bis heute bestehenden Ungreifbarkeit und Rätselhaftigkeit sowie ihrer gleichzeitigen Funktion als Synonym für Wahnsinn schlechthin zur Projektionsfläche einer abhanden gekommen geglaubten authentischen, auch wissenschaftlich nutzbaren Erkenntnisfähigkeit werden konnte.“²³⁷⁶

Was Gockel hier über die Schizophrenie erklärt, kann auf die Epilepsie übertragen werden. Die Krankheit wurde zum Erklärungsmodell moderner Kunst – nicht nur in den 1920er Jahren, sondern auch für die wissenschaftliche Rezeption bis heute. Oben wurde dargelegt, dass Max Ernst im Gegensatz zu Schwitters auf eine autobiografische Pathologisierung, die den Eindruck einer diagnostischen Authentizität vermittelt, verzichtete (siehe Kapitel 4.5.4). Dennoch enthalten autobiografische Schriften wie die „Loplop“-Erzählung zumindest Andeutungen einer psychischen Sensibilität, die von Ernst als bedeutsam für die Kunst dargestellt wird. Zudem wird auf diese Weise der Autobiografie sowie der Kunst von Ernst eine gewisse „Rätselhaftigkeit“ verliehen. So wie die „Ungreifbarkeit und Rätselhaftigkeit“²³⁷⁷ der Schizophrenie als Zugang zur Kunst wirkte, kann die „Mythologisierung“ und „Rätselhaftigkeit“ in autobiografischen Texten von Ernst als Zugangsmöglichkeit gelten. Der Rätselhaftigkeit von „Merz“ entspricht die „Ungreifbarkeit“²³⁷⁸ der autobiografischen Pathologisierung, die Schwitters einbringt.

In einer medizinischen Dissertation aus dem Jahr 1940 „Über die Wandlung in der Behandlung der Epilepsie in den letzten 50 Jahren“ wird die Rätselhaftigkeit der Epilepsie im ersten Satz beschrieben.²³⁷⁹ Vom Altertum über das Mittelalter bis zur Neuzeit veränderten sich die Erklärungen für die Erkrankung, doch im Jahr 1940 war die „Ursache der Krankheit [...] so unbekannt wie früher!“²³⁸⁰ Zu Schwitters' Lebzeiten war die Ursache der Epilepsie demnach noch immer rätselhaft.

Die Bedeutung der Epilepsie in der kunsthistorischen Forschung zeigt sich insbesondere in der Monographie über „Dürers ‚Melencolia I‘“ von Erwin Panofsky und Fritz Saxl. Hier wird „Das Melancholieproblem des Aristoteles“ besprochen²³⁸¹ und dabei die Frage nach der Verbindung zwischen dem „Genie“ und dem

²³⁷⁶ Gockel 2004, S. 84.

²³⁷⁷ Gockel 2004, S. 84.

²³⁷⁸ Gockel 2004, S. 84.

²³⁷⁹ „Das Geheimnisvolle und Schreckhafte erweckte in dem naiven Beobachter alter Zeiten den Eindruck von etwas Übernatürlichem; [...]“ (Kremp 1940, S. 3.)

²³⁸⁰ Kremp 1940, S. 3.

²³⁸¹ Panofsky, Saxl 1923, S. 93.

„Melancholiker“ beziehungsweise der Epilepsie gestellt.²³⁸² Auch Schwitters wird – insbesondere in Bezug auf den Geniekult – von der historisch gewachsenen Verbindung zwischen Krankheit und Melancholie gewusst haben. Zudem weisen Panofsky und Saxl in Bezug auf Aby Warburg darauf hin, „daß Dürer [...] die edle Melancholie des ‚denkenden Arbeitsmenschen‘²³⁸³“ darstellt.²³⁸⁴ Panofsky und Saxl bemerken unter anderem den Aspekt „weltabgeschiedener Einsamkeit“ in Dürers Melancholie-Darstellung.²³⁸⁵ Eine ähnliches Verständnis von Einsamkeit wurde für Schwitters’ Werk weiter oben diskutiert (siehe Kapitel 6.2).

Die Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen Genialität und Epilepsie ist auch heute noch aktuell. Beispielhaft sei auf eine Internetseite der „Epilepsie-Selbsthilfegruppe Bonn/Rhein-Sieg“ hingewiesen, auf der unter „Menschen mit einer Epilepsie“ bekannte Persönlichkeiten wie Leonardo da Vinci, Michelangelo, Vincent van Gogh, Aristoteles, Dostojewski oder Julius Cäsar aufgezählt werden. Die Betreiber der Internetseite bemerken dabei ausdrücklich, dass die Aufzählung Fehler beinhalten könne.²³⁸⁶ Daran wird deutlich, dass hier keine wissenschaftliche Darstellung geboten wird.²³⁸⁷ Deutlich wird jedoch die feste, kulturhistorisch verankerte Verknüpfung von Genie und Epilepsie, die auch in Schwitters’ autobiografischer Pathologisierung spürbar ist.

Es seien weitere Quellen erwähnt, in denen eine gewisse Pathologisierung von Kurt Schwitters durch den Künstler selbst oder seine Zeitgenossen deutlich wird. So ist eine Beschreibung von Hans Richter zu nennen, die deshalb ausgewählt wurde, weil es sich hierbei nicht um eine Anfeindung seitens der Kunstkritik, sondern um einen Künstlerkollegen und Bekannten von Schwitters handelt, dem dieser im „Merzbau“ die „Richter-Höhle“²³⁸⁸ widmete. Hans Richter beschreibt

²³⁸² „Aus welchem Grund sind alle hervorragenden Männer, sei es, daß sie sich in der Philosophie, der Politik, der Poesie oder den bildenden Künsten ausgezeichnet haben, offenbar Melancholiker; [...]? Es scheint nämlich, daß Herakles jene Naturanlage gehabt habe, aus welchem Grunde die Alten auch die Epilepsie nach ihm die „heilige Krankheit“ nannten.“ (Panofsky, Saxl 1923, S. 93.)

²³⁸³ „Aus dem kinderfressenden, finsternen Planetendämon, von dessen Kampf im Kosmos mit einem anderen Planetenregenten das Schicksal der beschienenen Kreatur abhängt, wird bei Dürer durch humanisierende Metamorphose die plastische Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen.“ (Warburg 1920, S. 61.)

²³⁸⁴ Panofsky, Saxl 1923, S. 50.

²³⁸⁵ Panofsky, Saxl 1923, S. 50.

²³⁸⁶ Epilepsie-Selbsthilfegruppe Bonn/Rhein-Sieg o. J., URL: <https://www.epilepsie-shg-bonn.de/epilepsie/menschen-mit-epilepsie/> (09.12.2020).

²³⁸⁷ In eine ähnliche Richtung wirkt eine Aufzählung auf der Internetseite der „Epilepsie Selbsthilfegruppe Hamburg“. Dort werden „Berühmte Persönlichkeiten mit Epilepsie“ unter einem Banner aufgezählt, auf dem die Schlagworte „Intelligenz? Leistungsfähigkeit? Selbstbewusstsein? Selbstwertgefühl?“ zu lesen sind. Aus dem künstlerischen Bereich werden unter anderem die Künstler Leonardo da Vinci, Michelangelo und Vincent van Gogh aufgezählt, die häufig als „Künstlergenies“ verstanden werden. Erneut handelt es sich hier in erster Linie nicht um eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. (Vgl. Epilepsie Selbsthilfegruppe Hamburg o. J., URL: https://www.epilepsie-selbsthilfegruppe-hamburg.de/menschen_g.htm [09.12.2020].)

²³⁸⁸ Nündel 1981, S. 59.

Schwitters' Persönlichkeit als unruhig und produktiv. Dabei wählt er Formulierungen, die eine gewisse Nähe zum Wahnsinn oder auch zu einer krankhaften Produktivität²³⁸⁹ andeuten. Richter schreibt: „Dabei schien er mir, mit seinem magischen Gebaren, das doch immer produktiv blieb, stets dabei, aus der Bahn der Vernunft auszubrechen. Diese immer tätige Unrast war beunruhigend, aber nur für die anderen, ihn selbst erschöpfte sie nie [...]“²³⁹⁰ Schwitters betont die Pathologisierung, die er von der Außenwelt erfuhr, anhand eines drastischen Beispiels: „Hat man doch zum Beispiel meiner Mutter, als ich drei Jahre alt war, prophezeit, ich würde bald sterben, noch als Kind. Jetzt bin ich 39 Jahre und lebe noch.“²³⁹¹ Lach beschreibt Schwitters als „Hypochonder und Melancholiker“, für den „Merz“ eine Überwindung seiner „innere[n] Furcht“ bedeutet habe.²³⁹² Schwitters schreibt: „So lernte ich gleich die Bosheit der Welt am eigenen Leibe fühlen; Grundzug meines Wesens Melancholie. [...] Vor Aufregung bekam ich einen Veitstanz. Zwei Jahre krank, völlig arbeitsunfähig. Durch die Krankheit wechselten meine Interessen. Ich bemerkte meine Liebe zur Kunst.“²³⁹³ In der Wortwahl „Veitstanz“ ist sowohl die Krankheit der Epilepsie angedeutet, die sein Großvater gehabt haben soll, als auch eine Nervenkrankung, die seinen Vater begleitete.²³⁹⁴ Laut Nündel habe Schwitters „stets Medikamente gegen wirkliche und eingebildete Krankheiten mit sich“ geführt.²³⁹⁵ Nündel stellt fest, dass Schwitters auf „zuweilen fast hypochondrische Weise psychische Erkrankungen befürchtete“, „sich zeitlebens durch Krankheiten gefährdet gefühlt“ habe und durch die Idee geängstigt gewesen sei, „in eine psychiatrische Anstalt zu geraten.“²³⁹⁶ Ein frühes Gedicht von Schwitters zeugt von seiner Angst und seinem Bewusstsein des Todes. Der Titel „Ich schreite hinaus“ in Verbindung mit dem sich am Ende jeder Strophe steigernden Vers „Und hinter mir schreitet der Tod./[...] Und hinter mir lauert der Tod./[...] Und hinter mir wartet der Tod.“²³⁹⁷ lässt die Vermutung zu, dass Schwitters das „Hinausschreiten“ „in die lachende Welt“²³⁹⁸ als Bedrohung empfand. Drei Jahre zuvor schrieb Schwitters ein Gedicht mit dem Titel „Herbst“, in dem der personifizierte Herbst den Sommer verliert. Auch in diesem Gedicht wird das Abschiednehmen zu einer Auseinandersetzung

²³⁸⁹ Schwitters' Produktivität wird von Richter mehrmals betont: „Schwitters war so oft auf Tourneen, Vortrags- und Verkaufsreisen, daß man nicht versteht, wie er in Hannover soviel produzieren konnte.“ (Richter 1964, S. 147.) „Trotz seiner ununterbrochenen Aktivität wußte er doch genau, was er tat.“ (Richter 1964, S. 148.)

²³⁹⁰ Richter 1964, S. 145.

²³⁹¹ Schwitters, Daten aus meinem Leben, 1926, S. 240.

²³⁹² „Für Schwitters bedeutet Merz auch den Sieg über die innere Furcht. Der Hypochonder und Melancholiker überwand seine Ängste. Sein Bewußtsein hellte sich auf.“ (Lach 1971, S. 25.)

²³⁹³ Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 83.

²³⁹⁴ Nündel 1981, S. 11.

²³⁹⁵ Nündel 1981, S. 11.

²³⁹⁶ Nündel 1981, S. 11.

²³⁹⁷ Schwitters, Ich schreite hinaus, 1912, S. 33.

²³⁹⁸ Schwitters, Ich schreite hinaus, 1912, S. 33.

mit dem Tod.²³⁹⁹ Es kann vermutet werden, dass eine gewisse Innerlichkeit nicht zuletzt mit einer Angst vor Krankheit und Tod in Verbindung stand. Ein frühes Interieur („Ohne Titel [Interieur]“ [um 1910]²⁴⁰⁰) entstand etwa zwei Jahre vor dem Gedicht, in dem der Ich-Erzähler vom Tod verfolgt wird, und kann als Vorankündigung eines Rückzugs ins Innere gedeutet werden (siehe Kapitel 6.2).

Wie erwähnt ist nicht die Frage nach der Authentizität einer Erkrankung bei Schwitters Gegenstand der vorliegenden Studie, sondern vielmehr die nach dem Zweck, den Schwitters mit diesem autobiografischen Text verfolgt haben könnte. Es wurde dargelegt, dass die Epilepsie sowie die Melancholie einer kunsthistorischen Vorstellung des Genies entsprechen. 1928 veröffentlichte Wilhelm Lange-Eichbaum die Arbeit „Genies – Irrsinn und Ruhm“, in der er einen Bezug zwischen „Wahnsinn“ und „Genie“ darlegt.²⁴⁰¹ Zwar schreibt Lange-Eichbaum, dass auch „gesunde Talente“²⁴⁰² zu Ruhm gelangen könnten, doch im darauffolgenden Satz heißt es: „Aber je subjektiver ein Feld, desto eher dringen auf ihm durch und behaupten sich die rätselvollen Bionegativen: in Dichtung, Musik und Religion.“²⁴⁰³ Zur Epilepsie schreibt er, dass diese Krankheit keinesfalls „eine irgendwie nennenswerte Rolle in der ganzen Geniefrage“ spiele.²⁴⁰⁴ Stattdessen sei „namentlich in Kunst und Denkartum, [...] die Psychopathie, mit ihren Abzweigungen Neurose, ‚Hysterie‘ und Vergiftung“, ausschlaggebend für die „Erlangung von Genieruhm“.²⁴⁰⁵ Wenn er auch in den Tiefen seiner Auseinandersetzung die Wirkung der Epilepsie als Ursprung des „Genialen“ ablehnt, so ist Lange-Eichbaum im Jahr 1928 doch von einem grundlegenden Zusammenhang zwischen Krankheit und „Genie“ überzeugt.

Die Schwitterssche autobiografische Pathologisierung sowie seine Angst vor Krankheit und Tod lassen sowohl auf eine Vermarktungsstrategie als auch auf eine tatsächliche Angst oder Erkrankung schließen, die von der Vorstellung von einer Korrelation zwischen Genie und Krankheit in den 1920er Jahren geprägt ist. Zum einen vermarktet Schwitters seine eigene Persönlichkeit mit dem Hinweis auf Erkrankungen entsprechend dem Image der Rätselhaftigkeit einer Künstlerfigur. Zum anderen scheint er Angst vor Erkrankungen tatsächlich empfunden und in Folge dessen vermutlich die Vorstellung des kranken Genies auf sich bezogen zu haben.

²³⁹⁹ „[...] / Der Sommer wird scheiden. / Noch hält er zärtlich ihn im Arm / Und quälet sich mit Schmerzen. / Du klagtest, Liebchen, wenn ich schied, / Ruht ich noch dir am Herzen.“ (Schwitters, Herbst, 1909, S. 32.)

²⁴⁰⁰ Kurt Schwitters, Ohne Titel (Interieur), um 1910, Öl auf Leinwand, 62,5 x 86,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 17, Diskus obj 06837005, Privatbesitz. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 17, S. 162.)

²⁴⁰¹ Lange-Eichbaum konstatiert darin: „Nicht: das Genie ist ‚irrsinnig‘ – sondern: der ‚Irrsinn‘ wird eher zum Genie als die Gesundheit.“ (Lange-Eichbaum 1928, S. 334.)

²⁴⁰² Lange-Eichbaum 1928, S. 334f.

²⁴⁰³ Lange-Eichbaum 1928, S. 335.

²⁴⁰⁴ Lange-Eichbaum 1928, S. 335.

²⁴⁰⁵ Lange-Eichbaum 1928, S. 335.

Mit dem Tod beziehungsweise dem Bewusstsein der Endlichkeit des Seins kommt ein weiterer zentraler Aspekt der „Merz“-Philosophie (nach den Aspekten der Innerlichkeit und der Krankheitszuschreibung) in den Blick. Die Reflexion des Todes gilt unter anderem als „Ursprung der Philosophie“.²⁴⁰⁶ Bei Schwitters sind damit philosophische Fragen in seinem Frühwerk reflektiert. Darüber hinaus lässt sich eine Verbindung zwischen der Auseinandersetzung mit Tod und Krankheit und dem Erkenntnisstreben in „Merz“ (siehe Kapitel 6.4) aufzeigen: Epikur verbindet die „Wahrnehmung“ und die „Erkenntnis“ der Dinge mit der Erlösung vor der „Todesfurcht“ und der Akzeptanz der Endlichkeit.²⁴⁰⁷ In diesem Sinne dient das Erkenntnisstreben dem Menschen zur Bewältigung einer Allgegenwart des Todes. Diese fundamentale Bedeutung der Erkenntnisuche lässt sich auf das Frühwerk von Schwitters übertragen. In diesem Zusammenhang kann an die Formulierung von Lach erinnert werden, der „Merz“ als „Heilmittel“ gegen die Erkrankungen der Zeit²⁴⁰⁸ deutet (siehe Kapitel 1). In Epikurs Verständnis wird die Philosophie zum „Mittel zur Heilung der kranken Seele“.²⁴⁰⁹

6.3 Aspekt II: Logik – Dualismus nach Wiesing

Hier soll eine Disziplin der Philosophie – die Logik²⁴¹⁰ – im Hinblick auf Schwitters erörtert werden. Lambert Wiesing behandelt zwei grundlegende Aspekte der Entwicklung in Schwitters’ Frühwerk: „Die Anfänge von Merz“ und „Die Destruktion des Werkbegriffs: Der Weg zur Merzweltanschauung“.²⁴¹¹ In dem zuletzt genannten Kapitel erörtert Wiesing die Entwicklung der „Merz“-Kunst. Dabei nennt er das „Prozesshafte“ und die Vielfalt der Gattungen ausschlaggebend in der Kunst und

²⁴⁰⁶ dtv-Atlas Philosophie 172017, S. 11.

²⁴⁰⁷ „Wenn wir aber die Natur aller Dinge kennen gelernt haben, werden wir von Aberglauben entlastet, von Todesfurcht befreit und durch die Unkenntnis der Dinge nicht mehr verwirrt, aus der oft schauerliche Schreckbilder hervorgehen.“ (Epikur 32011, S. 109.) „Gewöhne dich daran zu glauben, dass der Tod keine Bedeutung für uns hat. Denn alles, was gut, und alles, was schlecht ist, ist Sache der Wahrnehmung. Der Verlust der Wahrnehmung aber ist der Tod. Daher macht die richtige Erkenntnis, dass der Tod keine Bedeutung für uns hat, die Vergänglichkeit des Lebens zu einer Quelle der Lust, indem sie uns keine unbegrenzte Zeit in Aussicht stellt, sondern das Verlangen nach Unsterblichkeit aufhebt.“ (Epikur 32011, S. 225.)

²⁴⁰⁸ Lach 1971, S. 12.

²⁴⁰⁹ „Auch in den Maßgebenden Sätzen versteht Epikur die Philosophie als ein Mittel zur Heilung der kranken Seele von den Affekten und Leidenschaften.“ (Nickel, Rainer: Anmerkungen, in: Epikur 32011, S. 281–335, hier: S. 330f.) „Leer ist die Rede jenes Philosophen, von der nicht irgendeine Leidenschaft des Menschen geheilt wird. Wie nämlich eine Medizin nichts nützt, wenn sie nicht die Krankheiten aus dem Körper vertreibt, so ist auch eine Philosophie nutzlos, wenn sie nicht die Leidenschaften aus der Seele vertreibt.“ (Epikur 32011, S. 69.)

²⁴¹⁰ dtv-Atlas Philosophie 172017, S. 13. Die Logik bezeichnet die „Lehre vom folgerichtigen und geordneten Denken.“ (dtv-Atlas Philosophie 172017, S. 13.)

²⁴¹¹ Wiesing 1991, Inhalt.

im Begriff „Merz“.²⁴¹² In der zweiten Phase dieser Entwicklung erkennt Wiesing, dass „Merz“ und Gesamtkunstwerk „synonym“ werden.²⁴¹³ Dies geschehe durch die Grundannahmen von „Merz“, die der Vorstellung von einem Gesamtkunstwerk entsprechen.²⁴¹⁴ In der Entwicklung des „Merz“-Begriffes erkennt Wiesing eine „fundamentale Dichotomie“ zwischen „Kunst versus Wissenschaft.“²⁴¹⁵ In diesem Zusammenhang sei „Merz“ als Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff zu verstehen, da Schwitters der Frage nach den Möglichkeiten für eine „autonome Kunst“ nachgehen würde.²⁴¹⁶

Wiesing führt die „fundamentale Dichotomie“²⁴¹⁷ auf die Kategorien Außen und Innen zurück.²⁴¹⁸ Er macht jedoch keine Quellenangabe hinsichtlich der Kategorien bei Schwitters, die dieser als „äußere Logik“ beziehungsweise „innere Logik“²⁴¹⁹ benannt haben soll. Stattdessen erklärt Wiesing die Begriffe in der üblichen Gegenüberstellung des Äußeren und Inneren. So würde die „äußere Logik“ die Bereiche „Wissenschaft“, das „Alltagsleben mit seinen Konventionen und Verhaltensnormen“ sowie „jegliche Form von Zwang durch die Außenwelt“ beinhalten.²⁴²⁰ Wiesing bezieht sich auf einen Satz von Schwitters aus dem Jahr 1910²⁴²¹ und die Schlussfolgerung, die dieser später als Essenz der gegenständlichen Malerei formulierte: „Das alles kann man lernen.“²⁴²² Mit diesen Äußerungen habe Schwitters „das Wesensmerkmal der äußeren Logik“ benannt: „die Lehr- und Lernbarkeit.“²⁴²³

²⁴¹² „Der prozessuale Charakter der Merzkunst wird im Merzbegriff aufgenommen, genauso wie die Gattungslosigkeit.“ (Wiesing 1991, S. 31.)

²⁴¹³ Wiesing 1991, S. 32. „Merz wird selbst zu einem kunstontologischen Begriff. Er soll das bezeichnen, was Kunst zu Kunst macht.“ (Wiesing 1991, S. 32.)

²⁴¹⁴ „Ein Gesamtkunstwerk besteht nicht in einer Addition verschiedener Gattungen, weil dann diese Gattungen ja immer noch als Komponenten existieren würden. Vielmehr ist der Werkbegriff hier so verstanden, daß die Gattungen selbst nicht einmal mehr als Kategorien existieren, welche es zu überwinden gilt. Dies entspricht den Forderungen, die sich aus dem Merzstil ergeben.“ (Wiesing 1991, S. 32.)

²⁴¹⁵ Wiesing 1991, S. 36. Dazu: „Schwitters’ theoretische Überlegungen gehen seit seiner Studienzeit in Dresden von einem unüberbrückbaren Gegensatzpaar aus: Kunst versus Wissenschaft.“ (Wiesing 1991, S. 36.)

²⁴¹⁶ Wiesing 1991, S. 36. Dazu: „Hierfür hält er die Destruktion des Werkbegriffs für nötig. [...] Selbst als Avantgardist bleibt Schwitters der traditionellen Auffassung von der Autonomie der Kunst treu.“ (Wiesing 1991, S. 36.)

²⁴¹⁷ Wiesing 1991, S. 36.

²⁴¹⁸ „Die Regelmäßigkeit der Wissenschaft nennt er [Schwitters, A. L. v. C.] „äußere Logik“, die Gesetze der Kunst „innere Logik.“ (Wiesing 1991, S. 37.)

²⁴¹⁹ Wiesing 1991, S. 37.

²⁴²⁰ Wiesing 1991, S. 37.

²⁴²¹ „Das ist Handwerk und keine Kunst.“ (Schwitters, Das Problem der abstrakten Kunst, 1910, zitiert nach: Wiesing 1991, S. 37.)

²⁴²² Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, zitiert nach: Wiesing 1991, S. 37.

²⁴²³ Wiesing 1991, S. 37.

Neben der „äußeren Logik“²⁴²⁴, die der Überprüfbarkeit der Wissenschaft entspreche, sei im Schwittersschen Verständnis die „innere Logik“²⁴²⁵ entscheidend. Wiesing bezieht sich auf folgende Bemerkung: „Der künstlerischen Logik ist die verständliche fremd und feindlich.“²⁴²⁶ Der Gegensatz zwischen der „innere[n]“ und „äußere[n]“ Logik nach Wiesing²⁴²⁷ oder der „künstlerischen“ und „verständliche[n]“ nach Schwitters²⁴²⁸ bestehe im „wissenschaftliche[n] Überprüfungsrecht“, das in der Kunst fehle.²⁴²⁹ Auf diese Weise zeigt Wiesing zum einen den Dualismus zwischen Kunst und Wissenschaft auf, der in Schwitters’ Werk in einer Umwandlung der Logik deutlich wird. Zum anderen zeigt sich erneut das dualistische Narrativ der Moderne.

6.4 Aspekt III: Erkenntnisstreben in „Merz“

Noch ein weiterer philosophischer Aspekt soll erörtert werden, der mit „Merz“ verbunden werden kann: die Suche nach Erkenntnis. Das Erkenntnisstreben in „Merz“ entspricht nicht einer wissenschaftlichen, sondern vielmehr einer individuellen Erkenntnissuche von Schwitters.²⁴³⁰

Oben wurde die Orientierung am Expressionismus in den Motiven der modernen Großstadt, der Außenseiterfigur und des „Einsamen“ bei Schwitters erörtert. Dabei wurden in einem Zitat auch „erkenntnistheoretische [...] Probleme“²⁴³¹ in der Darstellung dieser expressionistisch geprägten Außenseiterfiguren erwähnt (siehe Kapitel 4.5.1). Der Bezug der expressionistisch geprägten Außenseiterfigur

²⁴²⁴ Wiesing 1991, S. 37.

²⁴²⁵ Wiesing 1991, S. 38.

²⁴²⁶ Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.

Vgl. Wiesing 1991, S. 38.

²⁴²⁷ Wiesing 1991, S. 37.

²⁴²⁸ Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 98.

²⁴²⁹ Wiesing 1991, S. 39. Für diesen Schluss bezieht sich Wiesing auf folgende Zitate: Schwitters schreibt, „dass [...] Vernunft nicht das Organ zum Erkennen von Kunst ist.“ (Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 97. Schwitters, Rolan, Aus der Welt: „Merz“, 1923, S. 156.) Außerdem: „Kunst läßt sich nicht erklären!“ (Schwitters, Rolan, Aus der Welt: „Merz“, 1923, S. 154. Vgl. Wiesing 1991, S. 39.); „Kunst läßt sich nicht beweisen.“ (Schwitters, Rolan, Aus der Welt: „Merz“, 1923, S. 156. Vgl. Wiesing 1991, S. 39.) Wiesing formuliert für Schwitters: „Dadurch, daß der Kunst eine eigene Form von Rationalität zugesprochen wird, kann sie auch selbst als eine Welt angesehen werden. Der Kunst-Wissenschafts-Dualismus ist ein Dualismus zweier Welten.“ (Wiesing 1991, S. 39.)

²⁴³⁰ Wiesing bemerkt ebenfalls die Subjektivität der Weltanschauung in „Merz“: „Er [Schwitters, A. L. v. C.] versucht, eine Weltanschauung zu finden, die [...] von der Unmöglichkeit, eine ‚wahre‘ diskursive Weltanschauung zu finden, überzeugt ist, und deshalb erst gar nicht versucht, wissenschaftliche Objektivität zu erlangen.“ (Wiesing 1991, S. 86.) Wiesing bezieht sich auf folgendes Zitat: „weil ich die Belanglosigkeit aller Dinge kenne.“ (Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931, S. 115, S. 380. Vgl. Wiesing 1991, S. 86.)

²⁴³¹ Oehm, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, München 1993, S. 190, zitiert nach: Peters 1995, S. 114.

zu Problemen der „Erkenntnis“ zeigt sich im Frühwerk von Schwitters in den autobiografischen Pathologisierungen ebenso wie in der Darstellung der Melancholie. Während die autobiografischen Pathologisierungen vermuten lassen, dass Schwitters hierin eine persönliche Sensibilisierung als Mittel zur Erkenntnisgewinnung ahnte (siehe Kapitel 6.2), ist die Melancholie per se traditionell mit einer Erkenntnissuche²⁴³² verbunden.

Vorangestellt sei der Hinweis allgemein auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Erkenntnis und Kunst. Hier kann die Publikation „Erkenntnis durch Kunst“ von Ursula Brandstätter genannt werden, in der sowohl eine historische als auch eine gattungs- und medienspezifische Dimension des „Erkenntnischarakter[s] von Kunst“ verhandelt werden.²⁴³³ In unserem Zusammenhang soll die These einer Erkenntnissuche in „Merz“ genauer erörtert werden. Die „Grenzen der Erkenntnis“²⁴³⁴ in „Merz“ bleiben dabei offen, da ohnehin die künstlerische Dimension von Erkenntnis vorrangig ist.

6.4.1 Grundlagen: „Erkenntnis“, „Erfahrung“, Material, Alltag

Das „Geheimnis der ästhetischen Erkenntnis“ liegt nach Brandstätter „im Phänomen der Ähnlichkeit begründet“.²⁴³⁵ Dies zeigt sich bei Schwitters, wie stets in der bildenden Kunst, durch die bildnerischen Mittel von Form und Farbe, die dem Ähnlichkeitsprinzip folgen, auch wenn von einer naturalistischen Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit mehr oder weniger abgerückt wird. So werden beispielsweise Aspekte der Himmelsdarstellung eingesetzt, um Flächen im abstrakten Bildraum zu erzeugen, die eine bestimmte Wirkung haben (siehe Kapitel 5.4.1). Neben dem Ähnlichkeitsprinzip ist der Prozess der „Übertragung“ oder „Transformation“ grundlegend für das Verhältnis zwischen Erkenntnis und Kunst.²⁴³⁶ Für Schwitters ist die Übertragung im Bereich der Materialität entscheidend. Brandstätter nennt für diesen Bereich beispielhaft „die Nachahmung von Obst durch Porzellan“.²⁴³⁷ Dieses Beispiel verweist auf den weiter oben erörterten Aspekt des Trompe-l'Œil-Effektes bei Schwitters (siehe Kapitel 4.5.7). Des Weiteren nennt Brandstätter die Bedeutung von gattungsübergreifenden „Hybridformen“ der Kunst, wie dem

²⁴³² „Schwermütige Schwärmereien und melancholische Gemütszustände erscheinen der Aufklärung und ihren Verfechtern als Skandalon, da im Siegeszeichen des Lichtes Enklaven der Dunkelheit nicht geduldet werden können. Die Dialektik von Licht und Schatten läßt sich indes nicht auflösen: Während die Melancholie von den Repräsentanten der Aufklärung als grundlose, krankhafte und weltabgewandte Traurigkeit denunziert wird, gilt sie den Anhängern der Empfindsamkeit als Ausweis eines höheren und inspirierten Lebens inmitten einer profanen Umwelt.“ (Valk 2004, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_valk.pdf [07.02.2022], S. 1).

²⁴³³ Vgl. Brandstätter 2013, S. 9f. In der vorliegenden Arbeit wird auf eine Darstellung der historischen Entwicklung von Philosophien und Theorien zur Erkenntnis in der Kunst verzichtet. Hierzu sei auf das zweite Kapitel in Brandstätters Publikation verwiesen. Vgl. Brandstätter 2013, S. 53–60.

²⁴³⁴ dtv-Atlas Philosophie 17/2017, S. 13.

²⁴³⁵ Brandstätter 2013, S. 11.

²⁴³⁶ Brandstätter 2013, S. 11.

²⁴³⁷ Brandstätter 2013, S. 12.

„Gesamtkunstwerk“, im Bereich der „Übertragung“ im Kunst-Erkenntnis-Verhältnis.²⁴³⁸ Die Bedeutung des Gesamtkunstwerkes als Aspekt der „Erkenntnis“ in „Merz“ wird in der vorliegenden Studie anhand des Bezugs zum Empirismus erörtert (siehe Kapitel 6.4.2).

Brandstätter postuliert eine „Theorie der ästhetischen Transformation“, in der die „Möglichkeiten von Erkenntnis“ in der Kunst nachweisbar werden.²⁴³⁹ Dabei stellt sie mehrere Thesen zur „Transformation“ beziehungsweise „Übertragung“ auf, in denen „grundlegende Mechanismen und Wirkweisen“ der Erkenntnisgewinnung in der Kunst dargelegt werden.²⁴⁴⁰ In den folgenden Erörterungen sollen einzelne Thesen von Brandstätter aufgegriffen und auf die entsprechenden Aspekte bei Schwitters bezogen werden. Vorangestellt sei eine zusammenfassende These:

„Ästhetische Transformationsprozesse brechen mit eingespielten und gewohnten Mustern des Wahrnehmens, Denkens, Verhaltens und Erkennens. Sie greifen in etablierte Wahrnehmungs- und Denk-Zusammenhänge ein, verändern Kontexte, abstrahieren, fügen Elemente neu zusammen und führen das transformative Spiel oft auch selbstreflektierend vor.“²⁴⁴¹

In diesem Zitat zeigt sich, dass die zur Erkenntnisgewinnung erforderlichen „Transformationsprozesse“ grundlegend dem Collage-Prinzip entsprechen. Dort werden Zusammenhänge der herkömmlichen Wahrnehmung getrennt und die Einzelelemente in neuen Kontexten zu Kunstzusammenhängen zusammengefügt. Das Collage-Prinzip in „Merz“ kann somit als Erkenntnisprozess verstanden werden. Insbesondere in „Merz“ wird dieser Prozess in der „Merzbühne“ dadurch gesteigert, dass auch Menschen als Material verwendet werden können.²⁴⁴² Außerdem ist in „Merz“ die von Brandstätter angesprochene „selbstreflektierend[e]“²⁴⁴³ Ebene in den Aspekten der Identitätsbildung von Schwitters gegeben. Schwitters übertrug beispielsweise die gewohnte Wahrnehmung seines eigenen Porträts in das Collage-Prinzip, indem er sein Antlitz in den „Porträtpostkarte[n]“²⁴⁴⁴ zerstückelt wiedergab (siehe Kapitel 5.6). So kann die zerstückelte Wiedergabe seines Porträts als Weg einer veränderten Wahrnehmung zur Erkenntnis von und durch Schwitters selbst verstanden werden.

Es werden zunächst die für die „Erkenntnis“ zentralen Begriffe des „Erkennens“ und der „Erfahrung“ behandelt, sodass danach die Materialität in „Merz“ als

²⁴³⁸ Brandstätter 2013, S. 12.

²⁴³⁹ Brandstätter 2013, S. 12. Dazu: „Ästhetische Transformationen veranschaulichen auf exemplarische Weise die spezifischen, sich in ästhetischen Medien vollziehenden Möglichkeiten von Erkenntnis.“ (Brandstätter 2013, S. 12.)

²⁴⁴⁰ Brandstätter 2013, S. 12.

²⁴⁴¹ Brandstätter 2013, S. 127.

²⁴⁴² „Menschen selbst können auch verwendet werden.“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 81.)

²⁴⁴³ Brandstätter 2013, S. 127.

²⁴⁴⁴ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

Grundlage der hier formulierten Vorstellung einer „Erkenntnissuche“ in „Merz“ erörtert werden kann. Daran schließen sich exemplarisch durchgeführte Werkanalysen hinsichtlich der „Erkenntnissuche“ in „Merz“ an.

Der Begriff der „Erkenntnis“ im philosophischen Sinne ist an eine Vorstellung von „Wissen“ gebunden.²⁴⁴⁵ Allerdings haben die „Ausdrücke „Erkennen“ und „Kunst“ mehr mit „Urteilen“, denn mit etwas wie „sicher“ gegeneinander abgrenzbaren Positionen von „Rationalität“ [...] zu tun“.²⁴⁴⁶ Das Urteil darüber, ob etwas als Kunst oder Erkenntnis gilt, erfolgt auf einer diskursiven Ebene.²⁴⁴⁷ Hier liegt ein entscheidender Aspekt für die Erörterung einer Erkenntnissuche in „Merz“: das Subjekt, das in diesem Zusammenhang explizit die Person Kurt Schwitters meint.

Brandstätter formuliert die Bezugnahme auf das eigene Ich im Prozess der Erkenntnisgenerierung als These: „Ästhetische Transformation vollzieht sich im Spannungsfeld von Sich-ähnlich-Machen und Sich-verschieden-Machen“.²⁴⁴⁸ Dieses „Spannungsfeld“ ist im Hinblick auf Schwitters' Verhältnis zum Dadaismus ebenso entscheidend wie im Hinblick auf seine Identifizierung mit „Merz“. Indem „Merz“ einerseits in Abgrenzung zum Dadaismus und zur herkömmlichen Weltordnung entwickelt wurde und andererseits eine avantgardistisch geprägte Entsprechung von „Merz“ und „Dada“ behauptet wird (siehe Kapitel 4.6), wird das „Spannungsfeld von Sich-ähnlich-Machen und Sich-verschieden-Machen“²⁴⁴⁹ bei Schwitters deutlich.

Darüber hinaus ist die Erkenntnis an die „Objektwelt“ sowie an das „Subjekt“ gebunden. Dass „Subjekt“ kann über die „Gegenstände [...] bestimmte Daten“ erlangen.²⁴⁵⁰ Damit sind zwei Parameter benannt, die für das Erkenntnistreben in „Merz“ ausschlaggebend sind: Erstens das „Subjekt“²⁴⁵¹ (Kurt Schwitters, seine Identifikation mit „Merz“ sowie die damit verbundene Subjektivierung [siehe Kapitel 5.7]) und zweitens die „Gegenstände“²⁴⁵² (das Material oder die Welt im Allgemeinen, über die Schwitters aus seiner subjektiven Perspektive in „Merz“ Erkenntnis erarbeitet).

Des Weiteren wirkt das „Erkennen [...] häufig als Erstellen einer richtigen Ordnung dieser Daten“.²⁴⁵³ Hier besteht eine weitere Parallele zum Ordnungssystem

²⁴⁴⁵ „Erkennen“ wird in der Regel als Erwerb von Wissen aufgefaßt.“ (Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134.)

²⁴⁴⁶ Dornhauser 2001, S. 222f.

²⁴⁴⁷ Dornhauser 2001, S. 222.

²⁴⁴⁸ Brandstätter 2013, S. 121. Dazu: „Neben der Tendenz, sich der Welt ähnlich zu machen, um sie zu erfassen und um sie sich anzueignen, ist auch die gegenläufige Tendenz der Abgrenzung zu beobachten. Um mich selbst gegenüber der Welt zu behaupten, bedarf es der Grenzziehung zwischen mir und meinem Gegenüber [...]. Beides jedoch – das Sich-ähnlich-Machen ebenso wie das Sich-verschieden-Machen – ist nur im Zusammenhang zu verstehen.“ (Brandstätter 2013, S. 122.)

²⁴⁴⁹ Brandstätter 2013, S. 121.

²⁴⁵⁰ Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134.

²⁴⁵¹ Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134.

²⁴⁵² Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134.

²⁴⁵³ Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134.

von „Merz“ (siehe Kapitel 3.1.2). Der Ordnungsprozess im Erkennen „wird durch zwei elementare Erkenntnisfähigkeiten ermöglicht.“²⁴⁵⁴ Zum einen handelt es sich dabei um die „sinnliche“ Ebene, auf der das Objekt von anderen unterschieden und „aus dem Kontinuum von Daten, in dem es in Erscheinung tritt, separiert und in neue Zusammenhänge (z.B. erlernte Schemata von Gestalten) eingeordnet“ werden kann.²⁴⁵⁵ Dieser Prozess ist in den Schritten des „Merzens“ enthalten: im Sammeln, im Sortieren, im „Entformeln“²⁴⁵⁶ (siehe Kapitel 3.1.4). Zum anderen handelt es sich um eine Klassifizierung der „sinnlichen Daten [...] Einzelne Daten werden dabei [...] als unter eine die Klasse konstituierende Eigenschaft fallend erkannt.“²⁴⁵⁷ Dies entspricht dem Kategorisierungsvorgang nach gestalterischen Aspekten in „Merz“, der im Sortieren der Materialien erfolgt.²⁴⁵⁸

Der Vorgang des Erkennens entspricht nicht nur dem „Merz“-Prozess, sondern auch dem Collage-Prinzip, denn es gilt: „Erkennen ist als ein Separieren und ein darauf folgendes Synthetisieren, als ein Zerstören einer natürlichen und als gleichzeitiges Errichten einer z.B. semantischen Ordnung zu charakterisieren.“²⁴⁵⁹ Brandstätter nennt die „Kontextverschiebung“ als Aspekt der „Übertragung“ beziehungsweise „Transformation“ in der Kunst-Erkenntnis-Beziehung.²⁴⁶⁰ Ein „Erkenntnisinteresse“, das sich „auf ein Objekt richtet“, sei stets mit der „Umgebung“ beziehungsweise dem Kontext des Objektes verbunden.²⁴⁶¹ Der Vorgang des „Entformeln[s]“²⁴⁶² in „Merz“ beinhaltet eine Entkontextualisierung des jeweiligen Materials, sodass hierin eine Suche nach Erkenntnis im Objekt enthalten ist. Zudem ist in der „Kontextveränderung [...] das Phänomen der Bedeutungsänderung“²⁴⁶³ entscheidend. Indem Schwitters dem „Müll“-Material im neuen Kontext von „Merz“ eine Bedeutung als Kunst zuwies, veränderte er die Bedeutung des Erkenntnis-Objektes. Ein weiterer Aspekt der „Übertragung“ im Kunst-Erkenntnis-Verhältnis ist die „Abstraktion“.²⁴⁶⁴ Hierbei handelt es sich um „einen Vorgang der Analyse, bei dem einzelne Merkmale herausgefiltert werden“.²⁴⁶⁵ Die Abstrahierung von bestimmten Merkmalen, die in der Kunst als Aspekt zur Erkenntnisgewinnung

²⁴⁵⁴ Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134.

²⁴⁵⁵ Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134.

²⁴⁵⁶ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁴⁵⁷ Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 134f.

²⁴⁵⁸ „Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“ (Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.)

²⁴⁵⁹ Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 135.

²⁴⁶⁰ Brandstätter 2013, S. 122.

²⁴⁶¹ Brandstätter 2013, S. 122.

²⁴⁶² Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁴⁶³ Brandstätter 2013, S. 123.

²⁴⁶⁴ Brandstätter 2013, S. 123.

²⁴⁶⁵ Brandstätter 2013, S. 123f.

begreifbar sei, ist in „Merz“ fundamental enthalten, da es sich laut Schwitters um „abstrakte Kunstwerke“²⁴⁶⁶ handelt.

Der Begriff der „Erkenntnis“ taucht in dem „Merz“-Artikel für den „Ararat“ auf, in dem Schwitters zunächst darlegt, dass gegenständliche Kunst „Geduldsarbeit“ sei, „gelernt werden kann, wesentlich auf Kontrollieren und Abstimmen beruht und die künstlerische Arbeit des Schaffens verkümmern läßt.“²⁴⁶⁷ Weiter schreibt Schwitters:

„Für mich war es wesentlich, das Abstimmen zu lernen, und ich erkannte allmählich, daß Abstimmen der Bildelemente untereinander Zweck der Kunst ist, nicht Mittel zum Zwecke etwa des Kontrollierens. Der Weg war nicht kurz. Man muß arbeiten, wenn man erkennen will. Und man erkennt nur eine Strecke weit, bis Nebel den Horizont verhüllt. Erst von dort hinten aus kann man wieder weiter erkennen. Und ich glaube, ein Ende gibt es nicht. Die Akademie kann da nicht mehr helfen. Es gibt keine Kontrolle der Erkenntnisse.“²⁴⁶⁸

In diesem Abschnitt wird die Art der Erkenntnissuche in „Merz“ deutlich, die sich von anderen Erkenntniswegen – beispielsweise in philosophischen Erkenntnistheorien – durch den spezifischen Weg der Erkenntnissuche unterscheidet. Schwitters schreibt erstens, dass Erkenntnis nur durch Arbeit zu erlangen sei; zweitens, dass Erkenntnis stets begrenzt sei; drittens, dass eine akademische Herangehensweise ebenfalls ihre Grenzen habe; viertens, dass die Erkenntnisse nicht kontrolliert werden könnten. Er bezieht sich zunächst auf das Erkennen im visuellen Sinne für den künstlerischen Schaffensprozess. Auf einer tieferen Ebene wird das Wesen der Erkenntnis in dieser Äußerung zudem auf eine allgemeingültige beinahe philosophische Basis gestellt. In der Kunst sieht Schwitters die Möglichkeit zur sinnlich erfahrbaren Erkenntnis vermittelt eines Kunstwerkes.²⁴⁶⁹ Das Erkennen der Dinge umfasst in dieser Ebene von „Merz“ die sinnliche Wahrnehmung „aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien“²⁴⁷⁰.

Oben wurde Wiesings Auseinandersetzung mit der „äußere[n] Logik“ und der „innere[n] Logik“²⁴⁷¹ bei Schwitters dargelegt (siehe Kapitel 6). Wiesing bezog sich dabei auf Schwitters, der zwischen einer verstandesbasierten Logik und einer „künstlerische[n]“ Logik unterschied.²⁴⁷² In der Gegenüberstellung, die Schwitters hierzu formuliert, ist erneut eine Ebene des Erkennens ausschlaggebend: „Das

²⁴⁶⁶ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁴⁶⁷ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 75.

²⁴⁶⁸ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 75f.

²⁴⁶⁹ „Die sinnlich erkennbare Form des Kunstwerkes muss künstlerisch sein.“ (Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.)

²⁴⁷⁰ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁴⁷¹ Wiesing 1991, S. 37.

²⁴⁷² Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.

Vgl. Wiesing 1991, S. 38.

Fehlen der verständlichen Logik im Kunstwerk bemerkt aber nur der, der die künstlerische nicht sieht. Dem, der die künstlerische Logik erkennt, ist die verständliche gleichgültig.²⁴⁷³ Schwitters erklärt hier, dass das Erkennen der „künstlerische[n] Logik“ von der Loslösung von der „verständlichen Logik im Kunstwerk“²⁴⁷⁴ abhängig sei und umgekehrt. So schließen sich Erkenntnismomente der „verständlichen“ und der „künstlerische[n]“²⁴⁷⁵ Logik wechselseitig aus. Beide Logikformen können nicht gleichzeitig erkannt werden. Die Ebene des Erkennens ist für die Annahme einer „künstlerische[n] Logik“²⁴⁷⁶ fundamental.

Die künstlerisch geprägte Logik wird für Schwitters der entscheidende Faktor bei der Psychologisierung der Kunst. Er schreibt einerseits, „dass die Arbeiten Geisteskranker im Wesentlichen keine künstlerische Logik haben“²⁴⁷⁷ Andererseits gebe es aber „natürlich unter Geisteskranken relativ ebenso viele Künstler, wie unter normalen Menschen, vielleicht sogar mehr, da die Beziehungen des Geisteskranken zur Kunst nicht durch normale menschliche Logik, [...], gestört werden.“²⁴⁷⁸ An dieser Stelle distanziert sich die Verfasserin von dem Begriff des „Geisteskranken“ bei Schwitters. Es zeigt sich erneut die Problematik der Pathologisierung der Kunst im 20. Jahrhundert, zu der sich Schwitters selbst kaum eindeutig positionierte (siehe Kapitel 6.2).

Als Fundament für die Erkenntnis gilt die Erfahrung. Dieser Zusammenhang ist beispielsweise im Empirismus entscheidend²⁴⁷⁹ (siehe Kapitel 6.4.2). John Dewey beschreibt die Erfahrung als ausschlaggebenden Aspekt in der Entstehung von Ästhetik. So sei beispielsweise der „Parthenon“ erst dann ästhetisch bedeutsam, „sobald er in einem Menschen eine Erfahrung bewirkt.“²⁴⁸⁰ Dewey konstatiert, dass „der Ursprung der Kunst in der menschlichen Erfahrung liegt“²⁴⁸¹ Insbesondere für die Schwitterssche „Müll“-Verwendung ist die Ebene der Erfahrung für das ästhetische Urteil entscheidend, da die gesellschaftlich bedingten Wertungen eine „Trennung zwischen der gewöhnlichen und ästhetischen Erfahrung“²⁴⁸² zur Folge haben. In „Merz“ werden die Materialien, die einer alltäglichen Erfahrung entsprechen, in eine explizit ästhetische Erfahrung überführt. Nicht nur die Erfahrung mit dem Material, sondern auch die Erfahrung durch die „Merz“-Kunst selbst ist für das Verhältnis zwischen Erkenntnis und „Merz“ wichtig. So sind in „Merz“ zwei aufeinanderfolgende Ebenen der Erfahrung auszumachen: zum einen die Erfahrung, die Schwitters im künstlerischen Zusammentreffen der ausgewählten und

²⁴⁷³ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.

²⁴⁷⁴ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.

²⁴⁷⁵ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.

²⁴⁷⁶ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.

²⁴⁷⁷ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 100.

²⁴⁷⁸ Schwitters, *Tragödie Tran No. 22*, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 100.

²⁴⁷⁹ Hinzen, Wolfram: *Empirismus*, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 122.

²⁴⁸⁰ Dewey 1980, S. 10.

²⁴⁸¹ Dewey 1980, S. 10.

²⁴⁸² Dewey 1980, S. 17.

entkontextualisierten Materialien selbst macht, und zum anderen die Erfahrung, die in der Rezeption der „Merz“-Werke das Kunstpublikum macht. Dieses Verhältnis des Erfahrungswertes in „Merz“ entspricht dem allgemeinen Verhältnis von Kunst und Erkenntnis, in dem „immer zwei Formen der Erkenntnis voneinander unterschieden werden: die Erkenntnis von Kunst und die Erkenntnis durch Kunst.“²⁴⁸³

Im Sammlungsaspekt von „Merz“ ist eine Parallele zum Wunderkammer-Prinzip zu bemerken.²⁴⁸⁴ Schwitters wird in seiner alltäglichen Sammlungstätigkeit gewissermaßen zum „Forscher“. In dieser Sammlungsaktivität kann eine Suche vermutet werden, die sich nach einer Wertigkeit und Erkenntnis in den Dingen richtet. Die Bedeutung der Natur in Schwitters' Œuvre wurde insbesondere in Bezug auf die Idee der „Gerümpelromantik“²⁴⁸⁵ von „Merz“ in der Rezeptionsgeschichte des Schwittersschen Werkes früh deutlich. Die Annäherung an die Kunst über die Natur – insbesondere über die Landschaftsmalerei (siehe Kapitel 5.3.1) – offenbart eine grundlegende Tendenz im Frühwerk von Schwitters, sich seiner unmittelbaren Umgebung zuzuwenden. Dies geschah in „Merz“ auf einer materiellen Ebene, indem er eine möglichst intensive Nähe oder physischen und haptischen Kontakt zu den Dingen herstellte, die ihn umgaben und diese materiellen Dinge im Kontext der Kunst erfasste (siehe Kapitel 3).

Im Gegensatz zu einer vorrangig kritisch geprägten Auseinandersetzung mit der Umwelt (wie im Dadaismus) war die Schwitterssche Vorgehensweise vielmehr geprägt von einer künstlerischen Suche nach der Eigenart von Materialien. Deren Sortierung nach Kategorien der Gestaltung²⁴⁸⁶ zeigt dies. Ausschlaggebend wurde im Prozess des „Merzens“ die Kategorie des Erkennens der gestalterischen und haptischen Eigenart von Materialien. In der Auseinandersetzung mit den Materialien in „Merz“ oder mit der Landschaft in der Malerei ist die Ebene des Erkennens enthalten. Die Alltagsgegenstände wurden in der neuen Zusammensetzung in „Merz“ zu Kunstelementen, die zum „Merz“-spezifischen Erkennen der Dinge beitragen konnten. Das Alltägliche, das nicht nur in der gegenständlichen Malerei im Frühwerk von Schwitters, sondern auch in „Merz“ greifbar wird (siehe Kapitel 5.5), bietet die Grundlage für ein Erkenntnisstreben in „Merz“. Im wahrsten Sinne des Wortes wird das Erkennen der Materialien ausschlaggebend für die Gestaltung. Die „vermerzten“ Materialien sind im Zusammenhang des Kunstwerkes als eigenständige Bildelemente „greifbar“. Indem Schwitters ihnen künstlerische Gestaltungs-

²⁴⁸³ Brandstätter 2013, S. 11.

²⁴⁸⁴ Schmalenbach erkennt den „Merzbau“ in diesem Sinne. (Schmalenbach ²1984, S. 141.)

²⁴⁸⁵ Mehring 1919, S. 462.

²⁴⁸⁶ „Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“ (Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.)

ebenen zuordnet²⁴⁸⁷, gibt er sein Verständnis beziehungsweise seine Erkenntnis der Materialien wieder.

Indem Schwitters den „Müll“ seiner Zeit als Material seiner Kunst verwendete, zeigt sich nicht nur die kontextbedingte Sparsamkeit, sondern auch ein Bewusstsein für den Umgang mit Ressourcen seiner Umgebung (siehe Kapitel 3.1.2, 3.1.3). Dieser bewusste Umgang mit Materialien ist Ausdruck der „künstlerische[n]“ Logik²⁴⁸⁸ nach Schwitters. In dieser Logik wird das Erkennen des Eigenwertes von Materialien ausschlaggebend für eine neue Erkenntnis einer „Merz“-Welt. Die Auswahl der „Merz“-Materialien kann als Ergebnisse einer Erkenntnis der Welt verstanden werden. Diese Erkenntnis wird im Prozess des „Merzens“ umgewertet. Der neu entstandene „Merz“-Wert der Materialien steht der „realen“ Welt gegenüber und wird in der „Merz“-Welt wiedergegeben. „Ästhetische Transformation verändert die Wahrnehmung“²⁴⁸⁹ – diese These von Brandstätter entspricht der hier erörterten Erkenntnissuche im Material von „Merz“: Zum einen ist die „Wahrnehmung“ von „sinnlichem Material“ in der „Transformation“²⁴⁹⁰ bedeutsam für eine Erkenntnis durch Kunst. Zum anderen ist in dieser „Transformation“ von Material der Wille enthalten, „gewohnte Wahrnehmungsmuster auf[zu]brechen“.²⁴⁹¹ Indem Schwitters das Material dem Werte- und Wahrnehmungsfeld entnimmt und diesem in einem Prozess der „Transformation“ eine andere Wahrnehmung als Kunstelement zuweist, wird die These Brandstätters am Beispiel von Schwitters belegt. Das Material bildet hierbei die Grundlage zur „Übertragung“ einer Erkenntnis durch Wahrnehmungsmöglichkeiten und somit die Grundlage für eine philosophische Bedeutung der Erkenntnis in „Merz“.

6.4.2 Erkenntnis-Bezug I: Empirismus

Die Schwitterssche Erkenntnissuche kann in der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Empirismus und Rationalismus dem erstgenannten zugeordnet werden. Der Empirismus geht von der Erkenntnismöglichkeit aus der „Sinneserfahrung“ aus, während der Rationalismus die Herkunft von Erkenntnis „aus dem Verstand“ annimmt.²⁴⁹² In der Gegenüberstellung der „künstlerischen“ und „verständliche[n]“ Logik nach Schwitters²⁴⁹³ wird deutlich, dass Schwitters „Merz“ und die Kunst im Allgemeinen als Gegensatz zur verstandesbasierten Logik verstand. Die Kunst-Logik ist der Sinnes- beziehungsweise Wahrnehmungsebene, also dem Empirismus, zuzuordnen, während die verstandesbasierte Logik dem Rationalismus zuzuordnen

²⁴⁸⁷ „Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“ (Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.)

²⁴⁸⁸ Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 99.

²⁴⁸⁹ Brandstätter 2013, S. 124.

²⁴⁹⁰ Brandstätter 2013, S. 124.

²⁴⁹¹ Brandstätter 2013, S. 125.

²⁴⁹² Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 135.

²⁴⁹³ Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 98.

ist.²⁴⁹⁴ Die Problematik des philosophischen Empirismus muss an dieser Stelle nicht erörtert werden.²⁴⁹⁵ Statt einer philosophischen Diskussion über Empirismus und Rationalismus soll die Anwendung des Begriffs „Empirismus“ auf Schwitters' Kunst der genaueren Kennzeichnung des Erkenntnisstrebens in „Merz“ dienen.

Zwischen Schwitters und John Locke – einem wichtigen Vertreter des philosophischen Empirismus²⁴⁹⁶ – kann eine Parallele festgestellt werden, da die allumfassende Wahrnehmung durch den Geist nach Locke zur Erkenntnis führt.²⁴⁹⁷ Schwitters schreibt inhaltlich ähnlich: „Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.“²⁴⁹⁸ Der Empirismus basiert auf der Vorstellung von der Erfahrung als Grundlage zur Wissensgenerierung.²⁴⁹⁹ Locke sieht die Erfahrung als Ursprung der Erkenntnis an.²⁵⁰⁰ Fundamental dafür ist „die Idee, daß das Erkenntnissubjekt dem Objekt passiv gegenübersteht.“²⁵⁰¹ Die Erfassung der Materialien in „Merz“ lässt sich mit den Thesen von Locke vergleichen, bei dem die Wahrnehmung der Dinge sich teilt in „die äußere Sinneswahrnehmung (sensation) und die innere Sinneswahrnehmung (reflection)“.²⁵⁰² Die erstgenannte „äußere[...] Erfahrung“ bezieht sich auf Sinneseindrücke, die zweitgenannte „innere[...] Erfahrung“ bezeichnet einen Prozess der Reflexion der erstgenannten Eindrücke.²⁵⁰³ Daher sind die Sinneseindrücke Voraussetzung für die Reflexionen, sodass die „Inhalte der Erfahrung [...] allein aus der sinnlichen Wahrnehmung“ generiert werden.²⁵⁰⁴ Dafür ist in „Merz“ neben der ersten Sinneswahrnehmung auch der zweite Schritt der Herstellung von „Beziehungen [...] zwischen allen Dingen der Welt“²⁵⁰⁵ bedeutsam, da hier die endgültige künstlerische Reflexion – die Erkenntnis – manifestiert wird.

Für die Übertragung der Erkenntnisgenerierung im Empirismus auf das „Merz“-Konzept ist die Ebene des Subjektiven im Empirismus wichtig, da in dem

²⁴⁹⁴ Zu bemerken ist, dass der Empirismus und der Rationalismus in der Philosophie „in ihrer ‚Reinform‘ [...] kaum noch vertreten“ werden. (Gesang, Bernward: Erkenntnis, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 134–135, hier: S. 135.) In den folgenden Ausführungen wird keine Trennung von Empirismus und Rationalismus in der Anwendung auf „Merz“ verfolgt.

²⁴⁹⁵ Zu Problemen des Empirismus Vgl. Coreth 1972, S. 106–107.

²⁴⁹⁶ dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017, S. 119. Zur Historie des Empirismus sei zitiert: „Der englische Empirismus, dessen klassische Gestalt in das 17. und 18. Jahrhundert fällt, hatte vor allem zwei Wegbereiter in Francis Bacon und Thomas Hobbes, die aber beide noch nicht im vollen Sinn dem Empirismus angehören. Seine Hauptvertreter werden sodann John Locke, George Berkeley und besonders David Hume, der dem empiristischen Denken seine schärfste Ausprägung gibt.“ (Coreth 1972, S. 108.)

²⁴⁹⁷ dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017, S. 119.

²⁴⁹⁸ Schwitters, Merz, 1924, S. 187.

²⁴⁹⁹ Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 122.

²⁵⁰⁰ Coreth 1972, S. 115.

²⁵⁰¹ Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 122.

²⁵⁰² dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017, S. 119.

²⁵⁰³ Coreth 1972, S. 115.

²⁵⁰⁴ Coreth 1972, S. 115.

²⁵⁰⁵ Schwitters, Merz, 1924, S. 187.

„Begriff ‚Erfahrung‘ das konkrete sinnliche Empfinden eines Einzelsubjekts“²⁵⁰⁶ entscheidend ist. So wird eine Tendenz des Subjektiven im Empirismus deutlich, die in „Merz“ durch die Identitätsbindung von Schwitters an „Merz“ ebenfalls gegeben ist.

Im Empirismus nach Locke ist außerdem eine Unterscheidung zwischen visuellen Kategorien zur Erkenntnis von Objekten gegeben: „Locke unterschied [...] sog. primäre Qualitäten wie Bewegung und Gestalt von sog. sekundären wie Farbe: letztere können einem Objekt auch abgehen, ohne daß sich damit das Objekt selbst aufhobe, erstere nicht.“²⁵⁰⁷ Zu den „primären Qualitäten“²⁵⁰⁸ zählen nach Locke neben „Bewegung und Gestalt“²⁵⁰⁹ auch „Ausdehnung [...], Undurchdringlichkeit, [...], Ruhe und Zahl“.²⁵¹⁰ Zu den „sekundären“²⁵¹¹ zählen neben der „Farbe“²⁵¹² auch „Ton, Geschmack, Geruch und Wärme“.²⁵¹³ Ausschlaggebend für diese Abgrenzungen bei Locke ist die Unterscheidung der Wahrnehmungsebenen von Eigenschaften der Objekte. So seien die „primären Qualitäten“ „reale Eigenschaften“, während die „sekundären Qualitäten [...] nicht Eigenschaften der Dinge selbst [sind], sondern nur durch die Dinge in unseren Sinnesorganen hervorgerufen“ würden.²⁵¹⁴ In der Herangehensweise an das Material in „Merz“ zeigt sich oftmals eine ähnliche Hierarchie und Unterscheidung in den gestalterischen Aspekten. So ist die Auswahl der Materialien für ein „Merz“-Werk in erster Linie von der Form und Beschaffenheit abhängig. In zweiter Linie tritt der Aspekt der Farbe als Auswahlkriterium hinzu. Entscheidend ist dabei, dass eine harmonische Farbgebung durch malerische Ergänzungen nach der Erstellung der Gesamtkomposition hergestellt wird. Nachvollziehbar wird dies durch die Assemblage „Das Kreisen [ehemals: Weltenkreise]“ (1919) (Abb. 15), in der die Form und Beschaffenheit der Materialien gegenüber der Farbigkeit der Materialien entscheidend hervortreten. Die Farbigkeit der Gesamtkomposition wurde im Nachhinein durch malerische Ergänzungen gezielt erzeugt (siehe Kapitel 4.5.7). Ähnlich wie bei Locke können Bildelemente bei Schwitters in „primäre“ und „sekundäre“ Kriterien unterschieden werden. Neben der Farbe wären weitere „sekundäre“ Kriterien wie „Ton, Geschmack, Geruch und Wärme“²⁵¹⁵ in den Mitteln der „Merzbühne“ hinzugetreten, wenn Schwitters dieses hätte umsetzen können.²⁵¹⁶ Von der Vereinigung dieser Wahrnehmungsebenen

²⁵⁰⁶ Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 122.

²⁵⁰⁷ Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 123.

²⁵⁰⁸ Coreth 1972, S. 116.

²⁵⁰⁹ Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 123.

²⁵¹⁰ Coreth 1972, S. 116.

²⁵¹¹ Coreth 1972, S. 116.

²⁵¹² Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 123.

²⁵¹³ Coreth 1972, S. 116.

²⁵¹⁴ Coreth 1972, S. 116.

²⁵¹⁵ Coreth 1972, S. 116.

²⁵¹⁶ „Das Merzgesamtkunstwerk aber ist die Merzbühne, die ich bislang nur theoretisch durcharbeiten konnte.“ (Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 79.)

zeugen die Beschreibungen, die Schwitters in den Forderungen zur „Merzbühne“ formuliert:

„Flammende Linien, schleichende Linien, flächende Linien überquert. [...] In Wellen wirbelnden Sturmes rausche vorbei eine Linie, greifbar aus Draht. Man kugele Kugeln wirbelnd Luft berühren sich. [...] Man lasse Schleier wehen, weiche Falten fallen, man lasse Watte tropfen und Wasser sprühen. Luft bäume man weich und weiß durch tausendkerzige Bogenlampen. Dann nehme man Räder und Achsen, bäume sie auf und lasse sie singen [...]. [...] Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer, [...]. Man nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. [...] Dampfkessel bringe man zur Explosion zur Erzeugung von Eisenbahnqualm. [...] Und nun beginnt die Glut musikalischer Durchtränkung. Orgeln hinter der Bühne singen und sagen: ‚Fütt, Fütt.‘ [...] Dem Mann auf der Bühne läuft ein Strahl eiskaltes Wasser über den Rücken in einen Topf.“²⁵¹⁷

In dieser Beschreibung werden die nach Locke „sekundären Qualitäten“ wie „Ton, Geschmack, Geruch und Wärme“²⁵¹⁸ evoziert. Meist handelt es sich in den Beschreibungen um Sinneswahrnehmungen, die die Verknüpfung der Akustik, der Temperatur, des Geruchs oder Geschmacks beinhalten.²⁵¹⁹ Den Beschreibungen zur „Merzbühne“ ist das Streben nach einer synästhetischen Wirkung gemein, die auf die Erfahrung des Rezipienten Bezug nimmt. In diesem Sinne zeigt sich eine empiristische und erfahrungsbasierte Vorgehensweise in „Merz“ nicht nur in der durch Sinneswahrnehmungen gelenkten Materialwahl von Schwitters selbst, sondern auch in der Wirkung, die auf dem Erfahrungshorizont des Kunstpublikums basiert. Ausschlaggebend ist in „Merz“ – ebenso wie im Empirismus – der Begriff der Erfahrung, durch den vorhandene Wahrnehmungsmuster angesprochen, zerstört oder konterkariert und dadurch hinterfragt werden.

In der Verarbeitung des Materials wird in „Merz“ eine Problematik des Empirismus greifbar. Im Empirismus entsteht die Schwierigkeit, dass „eine klare Trennung zwischen den Daten unmittelbarer Erfahrung auf der einen Seite und denjenigen begrifflich vermittelter auf der anderen Seite festzuschreiben“, kaum möglich ist.²⁵²⁰ In „Merz“ wird diese Problematik dadurch greifbar, dass die Auswahl des Materials in beträchtlichem Maße durch eine Benennung als „Müll“ erfolgt. Nur

²⁵¹⁷ Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 80f.

²⁵¹⁸ Coreth 1972, S. 116.

²⁵¹⁹ Beispielhaft seien einige Sinneswahrnehmung in der Beschreibung dargelegt: In den „Flammende[n] Linien“, der „Explosion zur Erzeugung von Eisenbahnqualm“, der „Glut musikalischer Durchtränkung“ und in dem „Strahl eiskaltes Wasser“ wird das Temperaturempfinden angesprochen. In „musikalischer Durchtränkung. Orgeln hinter der Bühne singen und sagen“, in „Sturmes rausche vorbei eine Linie“ wird die Akustik evoziert. In der „Erzeugung von Eisenbahnqualm“ und der „Fleischhackmaschine“ können Empfindungen von Geruch und Geschmack erzeugt werden. Die entsprechenden Stellen aus dem Zitat stammen aus: Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, S. 80f.

²⁵²⁰ Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 122.

solche Materialien, die im Vorfeld bereits begrifflich zugeordnet wurden, werden von Schwitters ausgewählt. Schwitters kehrt diese Zuschreibung zwar um, indem er den „Abfall“ als Kunstelement verwendet, doch die begriffliche Erkenntnis des Materials als „Müll“ bleibt vorgeprägt. Die sinnliche und haptische Erkenntnis der gestalterischen Eigenschaften des Materials entsteht erst im Prozess des „Merzens“, nicht im Prozess der Materialwahl. Eine Trennung zwischen begrifflicher Zuschreibung (als „Müll“) und erfahrungsbasierter Erkenntnis (der gestalterischen Aspekte) kann allerdings in beiden Momenten des „Merz“-Prozesses nicht erfolgen, da auch die Erkenntnis der gestalterischen Aspekte von den Erfahrungen mit der Beschaffenheit von „Müll“ korreliert. Beispielsweise wird durch die poröse Oberfläche oder die krumme, gebogene Form eines Drahtes die erfahrungsbasierte Assoziation mit „Müll“ geweckt. So kann die Zuschreibung des Materials als „Müll“ nicht aufgelöst werden. Die Herkunft des Materials bleibt für das Kunstpublikum erkennbar.

6.4.3 Erkenntnis-Bezug II: Alltag und „Idea“

Im Vergleich zwischen Max Ernst und Kurt Schwitters wurde auf die Kennzeichnung der Collagen als „Zeichnungen“ hingewiesen (siehe Kapitel 4.5.2). Zum einen ist dadurch eine implizite Anknüpfung an kunsthistorische Traditionen gegeben. Zum anderen entsteht in Schwitters' „Merzzeichnungen“ ein Widerspruch zwischen Erwartung und Wirklichkeit, da statt einer Handzeichnung eine Collage zu sehen ist.

Der Erkenntnisgehalt in der „Merz“-Technik bezieht sich nicht auf das Zeichnen mit der Hand, sondern auf das Erfassen von Alltagsmaterialien. Agnes Bube legt in ihrer Dissertation die „[a]lltagsgegenständliche Kunst und ihr Erkenntnis- und Wirkungspotenzial“ dar. Dabei greift sie auf die „kunstwissenschaftliche Theorie der Ästhetischen Erfahrung“ zurück.²⁵²¹ Im Zuge der Verwendung von Alltagsgegenständen als Material in der Kunst des 20. Jahrhunderts stellt sie auch Kurt Schwitters und sein „Merz“-Konzept vor. Bube fokussiert sich allerdings auf den übergeordneten Rahmen der Erkenntnissuche in den Alltagsgegenständen, sodass eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Frage danach ausbleiben muss, inwiefern Schwitters in „Merz“ einen Erkenntnisweg verfolgt.²⁵²² Bube stellt fest, dass der Umgang mit alltäglichen Dingen ein Teil der Erkenntnis des Selbst sei.²⁵²³ Bereits in Schwitters' Entscheidung dafür, das Alltägliche als Material für „Merz“ auszuwählen, ist eine Reflexion über die Dinge seiner Umwelt sowie seiner Position zu diesen Dingen enthalten. So ist es kaum verwunderlich, dass der Weg zu „Merz“ nicht allein ein Weg zu einer Kunstform bleibt, sondern gleichzeitig der Weg einer Selbstdarstellung und Selbstreflexion wird, da mit dem Material gleichzeitig das Verhältnis von Schwitters zu diesem Material von ihm „erkannt“ wird.

²⁵²¹ Bube 2017, S. 17.

²⁵²² Vgl. Bube 2017, S. 72–77.

²⁵²³ „Um unserem Verhältnis zur Wirklichkeit näher zu kommen, ist es entsprechend weiterführend, unser Verhältnis zu den Dingen des Alltagslebens zu reflektieren.“ (Bube 2017, S. 28.)

Darüber hinaus ist die Loslösung vom Zweck der Materialien bedeutsam. Prinzipiell ist die Erkenntnis von Alltagsgegenständen an deren Funktion gebunden.²⁵²⁴ Für Schwitters „ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgend welchen [sic!] Zweck geformt waren oder nicht.“²⁵²⁵ Auf diese Weise löst er sich von der funktionsbedingten Erkenntnis der Dinge und überführt diese in eine Erkenntnis von der haptischen Beschaffenheit von Materialien, wobei ihre vorherige Zweckgebundenheit nicht mehr beachtet wird.

Im Umgang mit alltäglichen Dingen ist der Versuch ausschlaggebend, „die Wirklichkeit dingfest zu machen“, eine „Aneignung der Wirklichkeit“ zu manifestieren und dadurch eine „Weltbewältigung“ zu erreichen.²⁵²⁶ In diesem Sinne ist der Erkenntnisweg in „Merz“ als Umgang mit der real existierenden Welt durch Schwitters deutbar. In der Umkehrung und Übertragung von Materialien in die „Merz“-Welt (siehe Kapitel 3.1.2) ist eine Erkenntnis enthalten, die sich den als gegeben aufgestellten Normen der Gesellschaft entzieht.

Abschließend sei zur Deutung des Erkenntnis-Bezugs in „Merz“ der Hinweis auf den kunsthistorischen Begriff der „Idea“ gegeben. Seit der Antike entwickelte sich dieses Konzept, bei dem stets das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt entscheidend für die Bestimmung und Ausrichtung der Kunst war und ist. Davon wird bereits in der Zeuxislegende berichtet.²⁵²⁷ Die „Idea“ ist durch ihre Beziehung zum Geistigen/Subjektiven beziehungsweise zum Mimetischen/Objektiven gleichsam mit dem jeweiligen Konzept der Schönheit verbunden.²⁵²⁸ An dieser Stelle sei Panofsky zitiert:

„Der kunsttheoretische Gegensatz zwischen ‚Ideenlehre‘ und ‚Nachahmungstheorie‘ gleicht in gewisser Weise dem erkenntnistheoretischen

²⁵²⁴ „Unsere Beziehung zu den Dingen des Alltags ist bestimmt durch Funktion und Funktionalisierung. Das Verhältnis, das wir zu ihnen haben ist immer ein zweckbestimmtes.“ (Bube 2017, S. 28.)

²⁵²⁵ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁵²⁶ Bube 2017, S. 31. Dazu: „Analog zu unserer festgelegten Haltung den alltäglichen Dingen gegenüber, versuchen wir auch die Wirklichkeit dingfest zu machen. Im Verhältnis der Aneignung der alltäglichen Dinge, zeigt sich auch unser weitgreifender Anspruch der Aneignung der Wirklichkeit – auf Weltbewältigung. Unsere Verhaltensmuster im Umgang mit den Dingen der Wirklichkeit spiegeln auch unser Verhältnis zur Wirklichkeit allgemein. Der Mensch bestätigt, systematisiert und versichert sich und die Welt in der alltäglich vergegenständlichten Lebensrealität des Alltagsgegenstandes.“ (Bube 2017, S. 31.)

²⁵²⁷ „In der von Cicero (De inventione, 2, 1) und Plinius d. Ä. (Naturalis historia, 35, 64) nach hellenistischen Quellen geschilderten sog. Zeuxislegende wird berichtet, der antike Maler habe, geheißt, ein Bild der Helena bzw. Hera für den Heratempel in Kroton bzw. Agriente auszuführen, fünf der schönsten Jungfrauen der Stadt versammelt, die jeweils durch einen besonderen körperlichen Vorzug auffielen, wiewohl keine für sich eine vollkommene Schönheit reklamieren konnte. Deshalb habe Zeuxis, gleichsam in einer Synthese, nach deren aller Modell ein Idealbild geschaffen. Es handelt sich um eine veritable Gründungslegende der Kunst, in der von Nachahmung und Erfindung, objektiver Bildtreue und subjektiver Wahrnehmung, selektivem Zugriff auf die Wirklichkeit und geistiger Vorstellung gehandelt wird.“ (Beyer, Andreas: Idea, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2011/2019, S. 189–192, hier: S. 189.)

²⁵²⁸ Vgl. Panofsky 1960, S. 30f.

Gegensatz zwischen ‚Abbildtheorie‘ und ‚Konzeptualismus‘ (im weitesten Sinne): hier wie dort wird das Verhalten des Subjekts zum Objekt bald im Sinne eines rein reproduktiven Abbildens, [...], bald im Sinne einer aus dem Gegebenen wählenden und das Gewählte zusammenfassenden Abstraktion gedeutet; und hier wie dort erklärt sich das dauernde Schwanken zwischen diesen verschiedenen Möglichkeiten und die unauflöbliche Schwierigkeit, ohne Berufung auf eine transzendente [sic!] Instanz die notwendige Übereinstimmung zwischen dem Gegebenen und der Erkenntnis zu erweisen, [...].“²⁵²⁹

In diesem Sinne ist prinzipiell auch die hier vorgebrachte Deutung des Weges zur „Merz“-Kunst als Erkenntnisweg zu verstehen. Die erörterten Beziehungen zum Künstlergenie²⁵³⁰, zum Konzept der Innerlichkeit sowie das dualistische Prinzip von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt sind im Allgemeinen letztlich auch in der Abhandlung Panofskys zur „Idea“ von der Antike bis hin zu Dürer enthalten. Panofsky schließt diese mit der Feststellung, dass „uns der Gegensatz zwischen ‚Idealismus‘ und ‚Naturalismus‘, wie er bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts die Kunstphilosophie beherrschte und sich unter mannigfachen Verkleidungen (Expressionismus, und Impressionismus, Abstraktion und Einfühlung) bis in das 20. Jahrhundert hinübergerettet hat, im letzten Grunde als eine ‚dialektische Antinomie‘ erscheinen“ müsse.²⁵³¹ Zu betonen ist, dass das hier gedeutete Erkenntnisinteresse in „Merz“ – mit Panofsky formuliert – ebenso wenig „auf die Goldwage erkenntnistheoretischer Kritik zu legen“ ist wie die Ausführungen Raffaels zum „Verhältnis zwischen ‚Idee‘ und ‚Erfahrung“.“²⁵³² Die Unbestimmtheit, die Panofsky in Raffaels Begriff der „certa idea“ erkennt, ist für das Erkenntnisstreben in „Merz“ ebenfalls zu bemerken. Erneut kann hierzu Panofsky zitiert werden, der treffend schreibt, dass sich in Raffaels „certa idea“ „irgendwie die Summe sinnlicher Erfahrung zu einem inneren geistigen Bilde umgeformt habe“.²⁵³³ Diese allgemein gehaltene Formulierung ließe sich auf den in dieser Arbeit beschriebenen Erkenntnisweg in „Merz“ übertragen.

²⁵²⁹ Panofsky ²1960, S. 71.

²⁵³⁰ Zum Künstlergenie schreibt Panofsky mit Bezug auf Dürer: „Die Lehre von den ‚Ideen‘, [...], tritt in den Dienst jener romantischen Genieauffassung, die nicht in Richtigkeit und Schönheit, sondern in einer unendlichen, stets Einzigartiges [...] schaffenden Fülle das Kennzeichen des wahren Künstlertums erblickt.“ (Panofsky ²1960, S. 70.)

²⁵³¹ Panofsky ²1960, S. 72.

²⁵³² Panofsky ²1960, S. 32.

²⁵³³ Panofsky ²1960, S. 32.

6.5 „Dada“-Philosophie

Entsprechend dem hier verfolgten Ansatz, soll eine knappe Darstellung der Philosophie von „Dada“ angeschlossen werden, sodass eine Annäherung an die Philosophie von „Merz“ auch im Vergleich mit der Philosophie von „Dada“ erfolgen kann. Zugunsten einer strukturierten Darlegung wird die Philosophie von „Dada“ vorrangig anhand einer Schrift von Huelsenbeck erörtert, da dieser als Repräsentant des von Schwitters und „Merz“ abgewandten Teiles von „Dada“ gelten kann (siehe Kapitel 4.1).

Huelsenbeck veröffentlichte 1958 einen Aufsatz mit dem Titel „Dada und Existenzialismus“.²⁵³⁴ Darin finden sich einige Aspekte der Schwitters-Forschung, die in der vorliegenden Arbeit hinterfragt wurden: der Bezug zur „bürgerlichen“ und „provinziellen“ Stadt Hannover (siehe Kapitel 2), das „Prinzip des Zufalls“ (siehe Kapitel 4.5.6) sowie der Gegensatz zwischen „Dada“ und „Merz“ (siehe Kapitel 4).²⁵³⁵ Huelsenbeck dient sowohl die „menschliche Existenz“ als auch die Psychologie zur Erklärung der dadaistischen Revolution.²⁵³⁶ Im historischen Kontext der Berliner Dadaisten – einer Zeit des Verlustes – sei, so Huelsenbeck, zugleich „die Möglichkeit eines freien Entschlusses“ enthalten gewesen.²⁵³⁷ In Berlin hätten die Dadaisten den Glauben an die „absolute“ Kunst verloren. Huelsenbeck beschreibt die Kunst als eine Art Ersatz für den Bedeutungsverlust von Christentum und Kirche.²⁵³⁸ Dass die Dadaisten diesen neuen Idealen entsagten und sich bewusst dagegen stellten, habe die Empörung der Kritiker provoziert.²⁵³⁹ In der Abkehr vom Ideal der „absoluten“ Kunst ist ein entscheidender Unterschied zur Haltung von Schwitters erkennbar, der „absolut und uneingeschränkt und 24 Stunden am Tag FÜR Kunst“²⁵⁴⁰ (siehe Kapitel 3.1.2) eintrat.

Übereinstimmung in den Theorien des Dadaismus und „Merz“ besteht in der Vereinigung von Gegensätzen. Im Dadaismus ist laut Huelsenbeck die „innere Gegensätzlichkeit“ entscheidend.²⁵⁴¹ Darin liegt eine Gemeinsamkeit mit „Merz“, nämlich der Orientierung am „Leben“, in dem sich tiefgründige Widersprüchlichkeit zeigen kann. Beispielfhaft sei hierfür auf die gegensätzlichen Folgen der

²⁵³⁴ Huelsenbeck ³1965.

²⁵³⁵ Huelsenbeck ³1965, S. 50.

²⁵³⁶ Huelsenbeck ³1965, S. 52.

²⁵³⁷ Huelsenbeck ³1965, S. 47.

²⁵³⁸ „Seitdem die Deutschen erkannt hatten, dass auch die ‚feste Burg‘ des Herrn Martin Luther nicht viel mehr war als ein Geburtstagsgesang zu Ehren einer geldmachenden Durchschnittsgesellschaft, legten sie viel Wert auf die idealistische Bedeutung der Kunst, die sie mit Liebe zur Schönheit identifizierten.“ (Huelsenbeck ³1965, S. 48.)

²⁵³⁹ Huelsenbeck ³1965, S. 48.

²⁵⁴⁰ Richter 1964, S.142.

²⁵⁴¹ „Es war jene vom Leben abgelesene doppelseitige und vielleicht doppelzüngige Form der Existenz, die das Ideal verachtet. Es war der Dadaismus in seiner existentiellen Haltung.“ (Huelsenbeck ³1965, S. 50.)

technischen Entwicklungen erinnert, die Schwitters in „Merz“ thematisierte (siehe Kapitel 5.7).

Als Grund für den „Streit mit Kurt Schwitters“ verweist Huelsenbeck auf den Existenzialismus in „Dada“.²⁵⁴² Huelsenbeck bezieht sich auf Jean-Paul Sartre, der sich als Nachfahre von „Dada“ bezeichnet habe.²⁵⁴³ Er beschreibt die Erschaffung eines neuen Menschen als ultimatives Ziel von „Dada“. In diesem Ziel würden der Existenzialismus nach Sartre und „Dada“ einander entsprechen, denn in beiden Philosophien sei der Mensch „nicht mehr das Produkt einer konventionellen Moral“, sondern erkenne sich selbst.²⁵⁴⁴ Als Verkörperung des Existenzialismus versteht Huelsenbeck Marcel Duchamp. Die Idee des „ready-made“ sei ein Symbol für den „Begriff des Fertigen“ im maschinellen Perfektionismus.²⁵⁴⁵ Als Gemeinsamkeit des Berliner Dadaismus mit Duchamp und den Existenzialisten nennt Huelsenbeck: „die Unfertigkeit [...], das schöpferisch Dilettantische allen menschlichen Bemühens.“²⁵⁴⁶

Hier besteht eine Parallele zwischen „Merz“ und „Dada“, da beide Kunstrichtungen eine Visualisierung des Unfertigen beinhalten. Das Streben nach der Erschaffung eines neuen Menschen, das Huelsenbeck als Ziel von „Dada“ und dem Existenzialismus beschreibt, scheint im Frühwerk von Schwitters allerdings kaum präsent zu sein. Weder in den Äußerungen von Schwitters noch in seiner Kunst begegnet ein solcher Gedanke.

Die Hinwendung zum Politischen sowie die Vorstellung eines neuen Menschen in Huelsenbecks Radikalität entsprechen einer Vorstellung vom „Künstler als Heilsbringer“²⁵⁴⁷ nach der beispielsweise „Künstler als Revolutionäre“²⁵⁴⁸ in das politische und gesellschaftliche Leben eingreifen. Huelsenbeck scheint Schwitters eher als den Typus eines „Künstler[s] als spirituelle[m] Führer“²⁵⁴⁹ wahrgenommen zu haben. Eine solche Auffassung ist der expressionistischen Kunst zuzuordnen. Die Expressionisten, die in eine spirituelle/religiöse Richtung tendierten,²⁵⁵⁰ repräsentieren einen als Teil der Entwicklung der Kunst in Europa um 1900, die sich vielfach zum Religiösen/Spirituellen/Esoterischen hin orientierte.²⁵⁵¹

²⁵⁴² Huelsenbeck ³1965, S. 50.

²⁵⁴³ Huelsenbeck ³1965, S. 45.

²⁵⁴⁴ Huelsenbeck ³1965, S. 52.

²⁵⁴⁵ Huelsenbeck ³1965, S. 56. Dazu: „Was hier symbolisiert und verurteilt wird, ist die minderwertige Situation, die dem Menschen von einer Gesellschaft aufgedrängt wird, die erst lernen muss, was Freiheit wirklich bedeutet.“ (Huelsenbeck ³1965, S. 56.)

²⁵⁴⁶ Huelsenbeck ³1965, S. 56.

²⁵⁴⁷ Krieger 2007, S. 57.

²⁵⁴⁸ Krieger 2007, S. 71. Krieger erörtert dies für die „russischen Konstruktivisten“ (Krieger 2007, S. 72–78.) und die „Pariser Surrealistengruppe“ (Krieger 2007, S. 78–82.).

²⁵⁴⁹ Krieger 2007, S. 82.

²⁵⁵⁰ Exemplarisch ist hier Wassily Kandinsky zu nennen, der zwar „nicht auf traditionelle Weise religiös“ war, aber „zeitweise mit esoterischem Gedankengut“ verbunden war. (Krieger 2007, S. 83.)

²⁵⁵¹ „Nach dem Siegeszug der modernen Wissenschaften und des Positivismus hatten sich vor allem Künstler und Literaten auf die Suche nach alternativen Quellen der Erkenntnis und Sinnggebung begeben.“ (Krieger 2007, S. 82.)

Bei Hausmann wird das „eigene Erleben“ zum Schlüsselbegriff für „Dada“.²⁵⁵² Auch dies verbindet „Merz“ und „Dada“, wenn das Sammeln und Aufarbeiten der Materialien bei Schwitters als ein „Erleben“ der Dinge verstanden wird. Hausmann erläutert das Ziel, das er im Dadaismus sah:

„[...] wir werden nicht scharfsinnige Begriffe spalten oder vor dem reinen Erkennen uns beugen – wir sehen nur Mittel hier, unser Spiel vom Bewußtwerden, ins Bewußtseinreten der Welt zu spielen, getrieben von unserem Instinkt; [...], wir wollen nicht Wert und Sinn, die dem Bourgeois schmeicheln – wir wollen Unwert und Unsinn! Wir empören uns gegen die Verbindlichkeiten des Potsdam-Weimar, sie sind nicht für uns geschaffen. Wir wollen alles selbst schaffen – unsere neue Welt!“²⁵⁵³

In diesen Worten sind zwei Aspekte enthalten, die in „Merz“ ebenfalls auftauchen: Zum einen beschreibt Hausmann eine instinktive und spielerische Berührung mit der real existierenden Welt und zum anderen die Umwertung der alten Welt sowie die Neuerschaffung einer eigenen Welt durch „Dada“.

Es kann festgehalten werden, dass in der Beschreibung einer philosophischen Zielsetzung von „Dada“ zwischen Huelsenbeck und Hausmann feine Unterschiede bestehen. Während Huelsenbeck sich auf den Existenzialismus bezieht und die Erschaffung eines neuen Menschen fordert, benennt Hausmann die Erschaffung einer neuen Welt, die als Weiterführung der bloßen Erkenntnis von der real existierenden Welt folgen soll. Grundsätzlich ist bei Hausmann und Huelsenbeck in der Philosophie von „Dada“ die Ebene der Erkenntnis und der Wille zur Erschaffung einer neuen Dimension enthalten.

6.6 Exkurs: Metaphorische Bezüge zwischen Goethe und „Merz“ – ein Versuch

Hier soll ein metaphorischer Bezug des Erkenntnisweges in „Merz“ zur Literatur aufgezeigt werden, um dessen Charakter abschließend zu verdeutlichen. Als Ausgangspunkt kann der große Eingangsmonolog von Goethes „Faust“ dienen:²⁵⁵⁴

„Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen,/Bilde mir nicht ein was rechts zu wissen,/Bilde mir nicht ein ich könnte was lehren/Die Menschen zu bessern und zu bekehren./Auch hab' ich weder Gut noch Geld,/Noch Ehr' und

²⁵⁵² „Der Dadaist ist gegen den Humanismus, gegen die historische Bildung! Er ist: Für das eigene Erleben!!!“ (Hausmann 1918, S. 35.) Dem entgegen steht bei Hausmann der Klassizismus: „Dieser Klassizismus ist eine Uniform, die metrische Entkleidungsfähigkeit für Dinge, die nicht das Erleben streifen.“ (Hausmann 1918, S. 34.)

²⁵⁵³ Hausmann 1918, S. 34f.

²⁵⁵⁴ Dies geschieht in Anlehnung an die Masterarbeit, in der Goethes „Faust“ als Beispiel für die Erkenntnissuche in „Merz“ dargelegt wurde. (Von Campe 2018, S. 89–91 u. S. 94–99.)

Herrlichkeit der Welt,/Es möchte kein Hund so länger leben!/Drum hab' ich mich der Magie ergeben,/Ob mir, durch Geistes Kraft und Mund,/Nicht manch Geheimnis würde kund;/Daß ich nicht mehr, mit sauerm Schweiß,/Zu sagen brauche was ich nicht weiß;/Daß ich erkenne was die Welt/Im Innersten zusammenhält, [...].²⁵⁵⁵

In diesem Zitat sind mehrere Aspekte enthalten, die im metaphorischen Sinne der hier vorgestellten Deutung von Schwitters' Werk zugrunde gelegt werden können. Es handelt sich dabei um Aspekte, die in der vorliegenden Studie behandelt wurden und an dieser Stelle zusammengetragen werden sollen. Diese Aspekte werden anhand entsprechender Zitatstellen aufgelistet:

1. „Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen [...].“²⁵⁵⁶ – Hierin ist der Aspekt der Melancholie enthalten, der sowohl bei Goethe als auch bei Schwitters auftaucht (siehe Kapitel 6.2).
2. „Bilde mir nicht ein was rechts zu wissen,/Bilde mir nicht ein ich könnte was lehren/Die Menschen zu bessern und zu bekehren.“²⁵⁵⁷ – Hierin ist der Aspekt des Bewusstseins darüber enthalten, dass eine Belehrung der Menschheit nicht im Ermessen der einzelnen künstlerisch tätigen Person liegt. Dies zeigt sich in Schwitters' Werk darin, dass er – anders als beispielsweise Huelsenbeck – kaum oder höchstens auf subtile Weise versuchte, gesellschaftliche und politische Strukturen der Welt aktiv zu verändern. Dies ist nicht mit der Definition des Politischen zu verwechseln, das in Schwitters' Werk dennoch enthalten ist (siehe Kapitel 4.4.1). Der Unterschied zwischen dem Dadaismus nach Huelsenbeck und Schwitters' „Merz“-Konzept besteht diesbezüglich in der Radikalität des gewollten Eingriffs in gesellschaftliche Belange durch die Kunst.
3. „Auch hab' ich weder Gut noch Geld,/Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt [...].“²⁵⁵⁸ – Hierin ist der Aspekt einer Form von Selbstdarstellung als Außenseiter enthalten, die in Schwitters' Werk deutlich wird. Dabei ist zu betonen, dass es sich nicht um eine real existierende Außenseiterposition von Schwitters handelt, sondern dass eine entsprechende Selbstdarstellung im Vordergrund steht (siehe Kapitel 4.3, 4.5.1).
4. „Drum hab' ich mich der Magie ergeben,/Ob mir, durch Geistes Kraft und Mund,/Nicht manch Geheimnis würde kund [...].“²⁵⁵⁹ – Hierin ist ein Aspekt der Innerlichkeit, der Rätselhaftigkeit und Vergeistigung enthalten. Für Schwitters' Werk lässt sich ein solcher Aspekt diskutieren, da bei ihm eine

²⁵⁵⁵ Goethe 1999, S. 33f.

²⁵⁵⁶ Goethe 1999, S. 33f.

²⁵⁵⁷ Goethe 1999, S. 33f.

²⁵⁵⁸ Goethe 1999, S. 33f.

²⁵⁵⁹ Goethe 1999, S. 33f.

eindeutige Äußerung zum Verständnis von Innerlichkeit oder der Seele fehlt (siehe Kapitel 6.2).

5. „Daß ich nicht mehr, mit sauerm Schweiß,/Zu sagen brauche was ich nicht weiß;/Daß ich erkenne was die Welt/Im Innersten zusammenhält [...]“²⁵⁶⁰
– Hierin ist der Aspekt der Erkenntnissuche enthalten, der oben diskutiert wurde.

Spengemann beschreibt eine Erkenntnissuche im Frühwerk von Schwitters vor der Erfindung von „Merz“: „Aus zahllosen Zellen baut sich so die Erkenntnis innerster Zusammenhänge: Das Schauen des Kosmos.“²⁵⁶¹ Spengemann bezieht sich hierbei auf formal expressionistisch wirkende Arbeiten wie „G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge“ (1918)²⁵⁶² sowie auf formal kubistisch wirkende Werke wie „Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips)“ (1918)²⁵⁶³. In den Werken vor der Erfindung von „Merz“ sieht Spengemann eine Form der Erkenntnissuche, die von ihm als „Schauen des Kosmos“²⁵⁶⁴ beschrieben wird. Folgt man Spengemann, so wird deutlich, dass bereits in diesem Stadium die Erkenntnissuche über die Erkundung einzelner Fragmente – die „zahllosen Zellen“²⁵⁶⁵ – stattfindet. Wie oben dargelegt, entspricht die Erkenntnissuche in den von Brandstätter formulierten „Transformationsprozesse[n]“²⁵⁶⁶ der Kunst dem Collage-Prinzip, in dem Zusammenhänge getrennt und zusammengefügt werden (siehe Kapitel 6.4). In Spengemanns Beschreibung deutet sich dieser Prozess für die Kunst vor der Erfindung von „Merz“ an. Zudem weist die Formulierung von „Erkenntnis innerster Zusammenhänge“²⁵⁶⁷ eine Nähe zu Goethes „Faust“ auf („Daß ich erkenne, was die Welt/Im Innersten zusammenhält“²⁵⁶⁸). So kann festgestellt werden, dass Spengemann in einer literarischen Tradition über die Erkenntnissuche schreibt. Des Weiteren sind zwei wesentliche Aspekte in diesen Formulierungen auffällig: zum einen die Bedeutung des Inneren, das als „Kern“ des zu erkennenden Objektes gedeutet werden kann; zum anderen die Bedeutung des „Zusammenhaltens“, „Zusammenhängens“ oder „Zusammenfügens“, das im Prozess des Collagierens prinzipiell und somit auch in der Tätigkeit des „Merzens“ enthalten ist.

²⁵⁶⁰ Goethe 1999, S. 33f.

²⁵⁶¹ Spengemann 1919, S. 574.

²⁵⁶² Vgl. Spengemann 1919, S. 573. Kurt Schwitters, G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge, 1918, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 228, Diskus obj 06837099, verschollen. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 228, S. 122.)

²⁵⁶³ Vgl. Spengemann 1919, S. 574. Kurt Schwitters, Abstraktion No 9 (Bindeschlips.)/H Abstraktion 3 (Bindeschlips), 1918, Öl auf Pappe, 73,5 x 56,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 239, Diskus obj 06837090, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Ausst.-Kat. Paris/Valencia/Grenoble 1994/1995, S. 31.)

²⁵⁶⁴ Spengemann 1919, S. 574.

²⁵⁶⁵ Spengemann 1919, S. 574.

²⁵⁶⁶ Brandstätter 2013, S. 127.

²⁵⁶⁷ Spengemann 1919, S. 574.

²⁵⁶⁸ Goethe 1999, S. 33f.

6.7 Resümee V: Die Philosophie von „Merz“

Zunächst ist zu bemerken, dass die herausgearbeiteten philosophischen Aspekte im Frühwerk von Schwitters als Deutungsvorschläge zu verstehen sind. Ein Beleg für die aufgestellten Thesen kann auf kunsthistorischer Basis allein kaum erbracht werden.²⁵⁶⁹

„Merz“ kann auf der Basis von Schwitters' Äußerungen als Philosophie gedeutet werden.²⁵⁷⁰ Es zeigte sich, dass die Grundlagen der Philosophie in einigen Aspekten dem Weg zur „Merz“-Kunst entsprechen. Diese betreffen: das Hinterfragen von scheinbar selbstverständlichen Gegebenheiten, den „Zweifel“, das Bewusstsein von der Allgegenwart von „Leiden und Tod“, „die Frage nach der Sinnerfüllung“, die „Reflexion“ des eigenen „Seins“.²⁵⁷¹ Der Themenkomplex der Innerlichkeit, der Melancholie, der Krankheit sowie der Angst vor dem Tod wurde entsprechend eher als philosophischer Aspekt denn als biografischer Bezug gefasst. Dabei wurde die Frage nach der Selbstdarstellung von Schwitters im Hinblick auf den Typus des Künstlers – und somit auch als Teil der Selbstreflexion – ebenfalls einbezogen (siehe Kapitel 6.2). Zudem wurde in Rückgriff auf Ausführungen von Wiesing die philosophische Disziplin der Logik in „Merz“ beschrieben (siehe Kapitel 6.3). Das Erkenntnisstreben in „Merz“ wurde anhand verschiedener Aspekte erörtert, wobei gewissermaßen erkenntnistheoretische Fragen in „Merz“ – insbesondere „das Verhältnis von Erkenntnis-Subjekt, -Objekt und -Inhalt“²⁵⁷² – berührt wurden (siehe Kapitel 6.4).²⁵⁷³

Nachdrücklich wurde auf die Bedeutung des Dualismus zwischen Innen und Außen hingewiesen. Es wurde dargelegt, dass diese Vorstellung des Dualismus zwischen Körper und Geist beziehungsweise Innen und Außen historisch bedingt ist. Insbesondere in der Zeit des Weges zur „Merz“-Kunst birgt dieses dualistische Denksystem im Hinblick auf die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Deutschland das Potenzial, als Untermauerung nationalistischer Tendenzen zu dienen (siehe Kapitel 6.1). Darüber hinaus wurde die zwiespältige Position von Schwitters im Dualismus zwischen Innen und Außen thematisiert, da Schwitters einerseits (beispielsweise in den Romantik- und Expressionismus-Bezügen seines Frühwerks) eine gewisse Nähe zur Innerlichkeit zeigte und andererseits durch die Betonung der Materialität in „Merz“ einen Bezug zum Äußeren herstellte

²⁵⁶⁹ Dies könnte Aufgabe einer interdisziplinären Untersuchung – beispielsweise durch eine Verknüpfung philosophischer, neurowissenschaftlicher, kunsthistorischer und bildwissenschaftlicher Methoden – sein.

²⁵⁷⁰ Er bezeichnet „Merz“ als „Weltanschauung“ und als „Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde“ (Schwitters, Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926, S. 248; Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, S. 84.)

²⁵⁷¹ Die genannten Aspekte werden im „dtv-Atlas Philosophie“ als Grundlagen der Philosophie genannt. (dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017, S. 11.)

²⁵⁷² dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017, S. 13.

²⁵⁷³ Dies geschah in Anlehnung an Ausführungen aus der Masterarbeit, wobei verschiedene Aspekte vertieft und ergänzt wurden (Von Campe 2018).

(siehe Kapitel 6.1). Als erster Aspekt der Philosophie von „Merz“ wurde die Innerlichkeit, das Verhältnis zu Krankheiten sowie das künstlerische Image von Schwitters untersucht (siehe Kapitel 6.2). Diese Themen sind im Typus des Künstlers nicht nur zu Schwitters' Zeit, sondern auch in einer langen kunsthistorischen Tradition miteinander verknüpft. Insbesondere die Melancholie stellt spätestens seit Dürer in der Vorstellung vom Künstler einen Knotenpunkt zwischen Genie und Krankheit dar.²⁵⁷⁴ Genannt wurden drei Aspekte, die den Künstlertypus der Moderne bestimmen: „1. das Schöpfen aus dem Inneren, 2. das gesellschaftliche Außenseitertum des Künstlers und 3. das Leiden des Künstlers.“²⁵⁷⁵ Es konnte gezeigt werden, dass diese drei Aspekte im Weg zur „Merz“-Kunst bei Schwitters ebenfalls zu finden sind. Zum ersten Punkt wurde beschrieben, dass der Begriff der Innerlichkeit spätestens seit der Romantik mit den national geprägten Vorstellungen des „Deutschen“ verbunden war (siehe Kapitel 6.2).²⁵⁷⁶ Die Vorstellung von der „inneren Notwendigkeit“ beruht ebenfalls auf den Errungenschaften der Romantik, in der die Inspiration des Künstlers nicht mehr als Wirkung von Außen, sondern von Innen verstanden wurde. Bestimmend dafür wurde die Visualisierung des Subjektiven.²⁵⁷⁷ Anhand des in den Selbstporträts der Romantik dargestellten Rückzugs ins Innere²⁵⁷⁸ wurde beschrieben, dass die „Porträtpostkarte[n]“²⁵⁷⁹ von Schwitters in einem ähnlichen Sinne begriffen werden können (siehe Kapitel 6.2). Ob Schwitters einen Rückzug ins Innere lebte oder ob er sich durch seine uneindeutige Position zum Innerlichen parodistisch auf diesen Vorwurf²⁵⁸⁰ bezog, bleibt offen.

In diesem Zusammenhang wurden Darstellungen der Romantik²⁵⁸¹ und Biedermeier-Zeit²⁵⁸² exemplarisch erwähnt, um die Visualisierung des Rückzugs ins Innere zu erörtern. Schwitters und Spitzweg verarbeiteten das Sujet der Einsamkeit, wobei in der Auffassung Unterschiede bestehen. Spitzweg verband die Einsamkeit mit „Gemütlichkeit“ und Humor²⁵⁸³. Außerdem wird sie bei ihm in Verbindung mit

²⁵⁷⁴ Vgl. Zitat weiter oben aus: Panofsky, Saxl 1923, S. 93.

²⁵⁷⁵ Krieger 2007, S. 44.

²⁵⁷⁶ Christoffel nennt die Romantik, die Subjektivität sowie die „Freiheit“ als Grundlagen für „die deutsche Empfindung“. (Christoffel 1940, S. 111.)

²⁵⁷⁷ Vgl. Krieger 2007, S. 45.

²⁵⁷⁸ Vgl. Krieger 2007, S. 46. Als Beispiel für ein solches Selbstporträt nennt Krieger: Philipp Otto Runge, Selbstbildnis in blauem Rock, 1805, Öl auf Holz, 40,3 x 28,9 cm, Hamburg, Kunsthalle. (Abgebildet in: Krieger 2007, Abb. 30, S. 47.)

²⁵⁷⁹ So wird dieser Typus im „Catalogue raisonné“ genannt. Vgl. Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 914, S. 428.

²⁵⁸⁰ Huelsenbeck bezeichnet Schwitters als „den abstrakten Spitzweg, den Kaspar David Friedrich“ und impliziert damit den Vorwurf des Rückzugs und der Weltabgewandtheit. (Huelsenbeck ³1965, S. 51.)

²⁵⁸¹ Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich in seinem Atelier (Version II), 1812, Öl auf Leinwand, 53,4 x 40,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. (Abgebildet in: Krieger 2007, Abb. 29, S. 46.)

²⁵⁸² Carl Spitzweg, Der arme Poet, 1839, Öl auf Holz, 35 x 44 cm, Berlin, Nationalgalerie, Preußischer Kulturbesitz (Inv.-Nr. 1118) (Abgebildet in: Jensen 1975, Abb. 13, S. 23.)

²⁵⁸³ Boos o. J., Tafel 1.

dem Bildungsideal zu einer gemeinschaftlichen Dimension.²⁵⁸⁴ Das einzige überlieferte Interieur im Frühwerk von Schwitters weckt aufgrund der Darstellung des Schreibtisches Assoziationen mit der „bildungsbürgerlichen Gemütlichkeit“ bei Spitzweg. Aber weder die Einsamkeit noch der Humor der Spitzwegschen Motive werden hier erkennbar, sodass die eindeutige Darstellung von Einsamkeit auf die expressionistisch geprägten Darstellungen des „Einsamen“ bei Schwitters beschränkt bleibt (siehe Kapitel 4.5.1). Interieur-Darstellungen im Frühwerk von Schwitters tauchen sonst in den Genregemälden auf, wo der Rückzug ins Innere mit einem Arbeitsethos verbunden werden kann (siehe Kapitel 5.1.1). Anhand einer Postkarte²⁵⁸⁵ im Frühwerk von Schwitters wird deutlich, dass diese sich als von der Kunstkritik ausgegrenzte Gemeinschaft verstanden und im Rückzug gegen die Außenwelt arbeiteten.

Im Anschluss an die Erörterung der Werke wurden Belege für einen Rückzug ins Innere in den schriftlichen Quellen untersucht (siehe Kapitel 6.2). Über den Begriff der „Innerlichkeit“ hinaus kam der Begriff der „Seele“ zur Sprache. Angesichts von Schwitters' Schriften²⁵⁸⁶ sowie Äußerungen aus seinem Umfeld²⁵⁸⁷ wurde die uneindeutige Position zum Konzept der Innerlichkeit bei Schwitters deutlich: Einerseits beschreibt er die Notwendigkeit der künstlerischen Inspiration aus dem Inneren²⁵⁸⁸ und versteht das Geistige als essenziellen Bestandteil von Kunst.²⁵⁸⁹ Andererseits parodiert er das Konzept der Seele.²⁵⁹⁰ Spengemann, Steinitz und Adolf Behne beschreiben demgegenüber das Innerliche sowie das Seelische in der Kunst von Schwitters,²⁵⁹¹ wobei die Deutungen im Hinblick auf den historischen Kontext und das damit verbundene Kunstverständnis ebenso kritisch betrachtet werden müssen wie die Äußerungen von Schwitters selbst. Insgesamt lässt sich festhalten, dass in der Nähe zur Romantik,²⁵⁹² in der Auseinandersetzung mit geistigen und philosophischen Inhalten sowie in der expressiven Darstellung des Religiösen

²⁵⁸⁴ Feuerhelm 1989, S. 117.

²⁵⁸⁵ Kurt Schwitters u.a., Hildesheim, Galgen vom Galgenberg (Collagierte Bildpostkarte Der Lustgalgen an Molzahns, 14.10.1921), 1921, Merzzeichnung, Collage, Kopierstift und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 916, Diskus obj 06835276, Johannes-Molzahn-Centrum für Documentation und Publication, Kassel. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 916, S. 429.)

²⁵⁸⁶ Schwitters, Meine Unzufriedenheit mit der Kunst der Ölmalerei, 1920/21, S. 85; Schwitters, Materialien zu meinem Werk über das Problem der reinen Malerei (dritter Versuch), 1910, S. 34; Schwitters, Zur abstrakten Kunst, 1910, S. 36; Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 194.

²⁵⁸⁷ Spengemann 1920, S. 13; Steinitz 1963, S. 119; Mehring 1919, S. 462; Schwitters zitiert Adolf Behne in: Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 250.

²⁵⁸⁸ Schwitters, Meine Unzufriedenheit mit der Kunst der Ölmalerei, 1920/21, S. 85.

²⁵⁸⁹ Schwitters, Materialien zu meinem Werk über das Problem der reinen Malerei (dritter Versuch), 1910, S. 34; Schwitters, Zur abstrakten Kunst, 1910, S. 36.

²⁵⁹⁰ Schwitters, Der Dadaismus, 1924, S. 194.

²⁵⁹¹ Spengemann 1920, S. 13; Steinitz 1963, S. 119; Schwitters zitiert Adolf Behne in: Schwitters, Kurt Schwitters, 1927, S. 250.

²⁵⁹² Siehe Kapitel 5.7.

(„Vision“ [1916–17]²⁵⁹³)²⁵⁹⁴ und in der Hinwendung zu bäuerlichen, ländlichen Motiven im Frühwerk²⁵⁹⁵ eine gewisse „Weltflucht“²⁵⁹⁶ zu sehen ist. Durch die Beziehungen mit dem „Sturm“-Kreis und den Dadaisten erklärt sich Schwitters' Uneindeutigkeit bei den Konzepten der Innerlichkeit. Der Zwiespalt ist sowohl als philosophischer Aspekt als auch als Vermarktungsstrategie zu deuten, da Schwitters sich zwischen den Konzepten der Dadaisten und „Sturm“-Künstler behaupten wollte.

Der zweite Aspekt im Themenkomplex der Innerlichkeit beinhaltet die Krankheitszuschreibungen, die zugleich mit der Melancholie und dem Typus des Künstlergenies der Zeit in Verbindung stehen (siehe Kapitel 6.2). Die Pathologisierung nimmt einen bedeutenden Stellenwert im Künstlerkult der Moderne ein. Schwitters deutet eine Nervenerkrankung an, die als Epilepsie aufgefasst werden kann.²⁵⁹⁷ Es wurde die Vorstellung von der Epilepsie dargelegt, die bis heute mit dem Genie in Verbindung gebracht wird. Festzuhalten ist, dass weder in der Schwitters-Forschung noch in der kunsthistorischen Forschung zur Moderne allgemein²⁵⁹⁸ die Bedeutung von Pathologisierungen der Künstler genauer behandelt wurde. Dies hängt zum einen vermutlich mit dem Image des Künstlers zusammen, das sich in der Kunstgeschichte erfolgreich durchgesetzt hat. Zum anderen ist eine posthume Pathologisierung und Diagnostik problematisch, sodass die Frage, ob Schwitters tatsächlich krank war, aufgrund diesbezüglich fehlender Quellen aussichtslos ist. Hier liegt der Fokus auf der Selbstdarstellung im Sinne des Künstlergenies der Zeit durch die autobiografische Pathologisierung von Schwitters (siehe Kapitel 6.2).

Es fielen mehrere Aspekte auf, die in der Arbeit an anderer Stelle thematisiert wurden und über die Krankheitszuschreibungen miteinander verbunden sind: Die Rätselhaftigkeit (siehe Kapitel 4.5.4), die Melancholie, der Rückzug ins Innere beziehungsweise die Weltabgewandtheit und das Erkenntnisstreben. Zudem wurde auf die Bedeutung der Melancholie in der Kunstgeschichte sowie auf deren Zusammenhang mit der Epilepsie und Einsamkeit in der Forschung von Panofsky und Saxl hingewiesen.²⁵⁹⁹ Die Darstellungen von Lach und Nündel, nach denen Schwitters als „Hypochonder und Melancholiker“²⁶⁰⁰ in ständiger Angst vor einer Erkran-

²⁵⁹³ Kurt Schwitters, *Vision*, 1916–17, Öl auf Pappe, 42,5 x 34,7 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 165, Diskus obj 06837040, Nachlass Kurt Schwitters. (Abgebildet in: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 165, S. 177.)

²⁵⁹⁴ Siehe Kapitel 5.1.2.

²⁵⁹⁵ Siehe Kapitel 5.5.

²⁵⁹⁶ Von Campe 2018, S. 83.

²⁵⁹⁷ Schwitters, *Herkunft, Werden und Entfaltung*, 1920/21, S. 83; Nündel 1981, S. 11.

²⁵⁹⁸ Gockel 2004, S. 81.

²⁵⁹⁹ Panofsky, Saxl 1923, S. 93. Zur Einsamkeit in der Melancholie-Darstellung von Dürer siehe Panofsky, Saxl 1923, S. 50.

²⁶⁰⁰ „Für Schwitters bedeutet Merz auch den Sieg über die innere Furcht. Der Hypochonder und Melancholiker überwand seine Ängste. Sein Bewußtsein hellte sich auf.“ (Lach 1971, S. 25.)

kung gelebt habe,²⁶⁰¹ konnten durch zwei frühe Gedichte bestätigt werden.²⁶⁰² Die Angst kann mit einem gewissen Rückzug ins Innere in Verbindung gebracht werden. Darüber hinaus deutet sich der Aspekt des Erkenntnisstrebens bei Schwitters an, da in der Zuordnung der Krankheiten zum Image des Künstlers ein Bezug zur „Erkenntnisfähigkeit“²⁶⁰³ hergestellt wurde. Festzuhalten ist, dass die autobiografische Pathologisierung von Schwitters nicht unabhängig vom Typus des Künstlers der Moderne betrachtet werden kann und dementsprechend mindestens teilweise als Imagebildung verstanden werden muss. Es wird deutlich, dass Schwitters sich mit dem Typus des Künstlers identifizierte, in dem Aspekte der Melancholie, Einsamkeit und Innerlichkeit auf der Grundlage von Krankheitszuschreibungen vereint sind. Als abschließende Erläuterung der Innerlichkeit und Krankheitszuschreibung wurde der Zusammenhang zwischen der Angst vor Tod und Krankheit und der These einer Philosophie von „Merz“ dargelegt. Da die Angst vor dem Tod als „Ursprung der Philosophie“²⁶⁰⁴ im Allgemeinen gilt, kann die Beschäftigung von Schwitters mit diesen Themen als Ursprung philosophischer Auseinandersetzungen in seinem Werk verstanden werden (siehe Kapitel 6.2).

Lambert Wiesing stellt die „Dichotomie“ von „Kunst versus Wissenschaft“ im Frühwerk von Schwitters fest, die in der Gegenüberstellung von „äußere[r] Logik“ (als Entsprechung der Wissenschaft) und „innere[r] Logik“ (als Entsprechung der Kunst) bestehe (siehe Kapitel 6.3).²⁶⁰⁵ Die Unterscheidung basiert auf derjenigen von Schwitters zwischen der „künstlerischen“ und „verständliche[n]“ Logik.²⁶⁰⁶ Dies belegt nicht nur, dass Schwitters sich mit einer zentralen Disziplin der Philosophie – der Logik – beschäftigte, sondern auch erneut, dass das dualistische Narrativ der Moderne als Fundament eines Denksystems fungiert, wobei wieder die Unterscheidung zwischen Innen und Außen hervortritt.

Als dritter philosophischer Aspekt wurde das Erkenntnisstreben in „Merz“ erörtert (siehe Kapitel 6.4). Dieses Streben entspricht keiner wissenschaftlichen Vorgehensweise, sondern basiert auf der Subjektivität des Künstlers. Es wurden drei Grundlagen erörtert: erstens die im Verhältnis zwischen Kunst und Erkenntnis ausschlaggebenden Aspekte der Ähnlichkeit, Nachahmung und Wahrnehmung, zweitens die Begriffe der „Erkenntnis“ und der „Erfahrung“, drittens die Materialität und Alltäglichkeit (siehe Kapitel 6.4.1). Die zuerst genannte Grundlage kann wie folgt zusammengefasst werden: Nach Brandstätter gilt, dass der „Erkenntnis-

²⁶⁰¹ Nündel 1981, S. 11.

²⁶⁰² Im Gedicht „Ich schreite hinaus“ zeigt sich Schwitters’ Angst vor dem Tod, die zugleich eine Weltabgewandtheit folgen lässt. (Schwitters, Ich schreite hinaus, 1912, S. 33.) Eine weitere Auseinandersetzung mit dem Verlust durch Tod ist in dem Gedicht „Herbst“ zu erkennen: „[...] / Der Sommer wird scheiden. // Noch hält er zärtlich ihn im Arm / Und quälet sich mit Schmerzen. / Du klagtest, Liebchen, wenn ich schied, / Ruht ich noch dir am Herzen.“ (Schwitters, Herbst, 1909, S. 32.)

²⁶⁰³ Gockel 2004, S. 84.

²⁶⁰⁴ dtv-Atlas Philosophie 172017, S. 11.

²⁶⁰⁵ Wiesing 1991, S. 36f.

²⁶⁰⁶ Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, S. 98.

charakter von Kunst²⁶⁰⁷ an das „Phänomen der Ähnlichkeit“²⁶⁰⁸ gebunden ist. In der Analyse stilistischer und formaler Aspekte in den frühen Werken von „Merz“ zeigte sich, dass Schwitters nicht nur im gegenständlichen, sondern auch im abstrakten Bildraum Form und Farbe wesentlich nach dem Prinzip der Ähnlichkeit verwandte (siehe Kapitel 5.4.1). Zudem wurde eine These von Brandstätter herangezogen, nach der das Aufbrechen normativer Systeme und Wahrnehmungen ausschlaggebend für die Erkenntnis durch Kunst ist.²⁶⁰⁹ Dies entspricht dem Collage-Prinzip und ist folglich auch in „Merz“ enthalten (siehe Kapitel 6.4.1). Bei der zweiten Grundlage zum Verständnis von „Merz“ als einem Erkenntnisstreben handelt es sich um die Begriffe des „Erkennens“ und „Erfahrens“. Dabei erwiesen sich folgende Aspekte in „Merz“ und im „Erkennen“ als ausschlaggebend: die Subjektivität, die Identitätsbildung und Abgrenzung, das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, die Erschaffung eines Ordnungssystems, die Separierung und Kategorisierung als Prozesse des „Erkennens“ und „Merzens“ und die Abstraktion. Die dritte Grundlage zum Verständnis eines Erkenntnisstrebens in „Merz“ betrifft die Materialität und Alltäglichkeit (siehe Kapitel 6.4.1). Indem Schwitters das Material sammelte, ist die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Alltagswirklichkeit gegeben. Im Prozess des „Merzens“ filterte er gestalterische Eigenarten des gesammelten Materials heraus, wodurch wiederum die dargelegten Aspekte des „Erkennens“ gegeben sind. Darüber hinaus ist hier die Wahrnehmung im Umgang mit den alltäglichen Materialien von Bedeutung.

Zur exemplarischen Erläuterung des Erkenntnisstrebens in „Merz“ wurden zwei Bezüge hergestellt (siehe Kapitel 6.4.2, 6.4.3). Zunächst wurde derjenige zum Empirismus dargelegt, wobei die Erkenntnis durch sinnliche Wahrnehmungen entscheidend ist (siehe Kapitel 6.4.2). Dabei wurden die Theorien von John Locke herangezogen. Hier ist erneut der Dualismus zwischen Innen und Außen zu finden, da Locke „äußere“ Wahrnehmungen (durch die Sinne)²⁶¹⁰ und „innere“ Wahrnehmungen (durch die Reflexion des Wahrgenommenen)²⁶¹¹ voneinander trennt.²⁶¹² Formelhaft ließe sich die Gegenüberstellung wie folgt darstellen:

²⁶⁰⁷ Vgl. Brandstätter 2013, S. 9f.

²⁶⁰⁸ Brandstätter 2013, S. 11.

²⁶⁰⁹ Vgl. Brandstätter 2013, S. 127.

²⁶¹⁰ Coreth 1972, S. 115.

²⁶¹¹ Coreth 1972, S. 115.

²⁶¹² Vgl. dtv-Atlas Philosophie¹⁷2017, S. 119.

<i>Erkenntnisprozess im Empirismus nach Locke:</i>	<i>Erkenntnisprozess beim „Merzen“:</i>
„äußere“ Wahrnehmung (Sinneswahrnehmung)	Sammeln und Sortieren (Wahrnehmung von Materialien und deren Eigenschaften)
„innere“ Wahrnehmung (Reflexion dessen)	„Entformeln“ ²⁶¹³ und Zusammenfügen (Reflexion und Verarbeitung dessen)

Zwei wesentliche Aspekte für das Erkenntnisstreben in „Merz“ zeigen sich erneut im Bezug zum Empirismus (siehe Kapitel 6.4.2): zum einen die Bedeutung des Subjektiven im Erkenntnisprozess, zum anderen das dualistische Denksystem. Der Bezug zur Erfahrung leitet zu einer Problematik, die im Empirismus enthalten ist: Eine Trennung zwischen der begrifflichen Zuschreibung und der Erfahrung ist kaum möglich.²⁶¹⁴ Dies zeigt sich in „Merz“, da das Material im ersten Prozess mit der Zuschreibung „Müll“ verbunden ist. Im zweiten Prozess des Erfahrens durch das Kunstpublikum bleibt das Material als „Müll“ erkennbar. Die begriffliche Zuschreibung ist mit den Erfahrungen von Schwitters und dem Kunstpublikum verbunden (siehe Kapitel 6.4.2).

Neben dem Bezug zum Empirismus wurden Bezüge zur Alltäglichkeit und zur „Idea“²⁶¹⁵ zum Ausgangspunkt weiterer Aspekte des Erkenntnisstrebens von „Merz“ gewählt (siehe Kapitel 6.4.3). Die Alltäglichkeit kann als Konstante im Erkenntnisweg von „Merz“ verstanden werden. Grundsätzlich handelt es sich beim „Merz“-Material um Alltagsmaterialien. Die Bedeutung des Alltäglichen für die Erkenntnis durch Kunst wurde von Agnes Bube untersucht.²⁶¹⁶ Dabei stellt sie fest, dass das „Verhältnis zu den Dingen des Alltagslebens“²⁶¹⁷ mit dem Selbst verbunden ist und somit eine Reflexion der Umwelt und der eigenen Position zu dieser beinhaltet. Dies ist in „Merz“ in der Auswahl des „Müll“-Materials sowie im Umgang mit der Umwelt gegeben (siehe Kapitel 3.1.2, 3.1.3). Zudem ist laut Bube die Erkenntnis von Alltagsgegenständen mit deren Funktion verknüpft.²⁶¹⁸ Schwitters hingegen löste sich bewusst von der Funktion der Materialien,²⁶¹⁹ sodass für ihn nicht mehr die Erkenntnis der Funktion, sondern die Erkenntnis der haptischen Beschaffenheit ausschlaggebend war. Zusätzlich bezog er aber auch die Funktion der Alltagsgegenstände in die „Merz“-Welt ein. Ein Beispiel dafür ist die Übertragung der Funktion von Pumpen aus der Realität in die „Merz“ (siehe Kapitel 3.8). Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Erkenntnisweg in „Merz“ über die

²⁶¹³ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

²⁶¹⁴ Hinzen, Wolfram: Empirismus, in: Metzler Philosophie Lexikon 1996, S. 122–123, hier: S. 122.

²⁶¹⁵ Vgl. Panofksy 21960, S. 60f.

²⁶¹⁶ Vgl. Bube 2017.

²⁶¹⁷ Bube 2017, S. 28.

²⁶¹⁸ Vgl. Bube 2017, S. 28.

²⁶¹⁹ Schwitters, Die Merzmalerei, 1919, S. 37.

Auseinandersetzung mit dem Alltag verläuft. Zudem wurde darauf hingewiesen, dass die Deutung des Erkenntnisweges in „Merz“ im Allgemeinen und thematisch letztlich der Abhandlung Panofskys zur „Idea“ entspricht. Dementsprechend wurde betont, dass im Verhältnis zwischen Kunst und Erkenntnis stets ein wesentlicher Grad der Unbestimmtheit bestehen bleibt, den Panofsky nicht zuletzt in Raffaels Begriff der „certa idea“ erkannte²⁶²⁰ (siehe Kapitel 6.4.3).

Der philosophische Erkenntnisbezug in „Merz“ kann mit einem Zitat aus Goethes „Faust“ metaphorisch gedeutet werden (siehe Kapitel 6.5). Aspekte aus diesem Zitat betrafen folgende Ebenen: die Melancholie (siehe Kapitel 6.2), das Bewusstsein über die Unmöglichkeit einer „Belehrung“ der Menschheit (die in „Merz“ einen Unterschied zu „Dada“ markiert, aber das Politische nicht ausschließt) (siehe Kapitel 4.4.1), die Selbstdarstellung als „Außenseiter“ (siehe Kapitel 4.3, 4.5.1), die Innerlichkeit und Rätselhaftigkeit (siehe Kapitel 6.2) sowie die Erkenntnissuche (siehe Kapitel 6.4). In einer Formulierung von Spengemann, die als Beschreibung von Erkenntnis in der Tradition Goethes lesbar ist, wird der Zusammenhang zwischen einer Erkenntnis der Welt und der Erkundung einzelner Fragmente deutlich, die für das Collage-Prinzip bedeutsam ist.²⁶²¹ Dadurch schließt sich der Kreis zur eingangs formulierten These im Anschluss an Brandstätter, nach der die Erkenntnis durch Kunst in der „Transformation“ einzelner Teile zu einem Gesamtkonstrukt erlangt werden kann (siehe Kapitel 6.4). Festzuhalten sind zwei wesentliche Aspekte, die in Goethes Zitat deutlich werden und in der Philosophie von „Merz“ mehrfach auftauchen: Zum einen die Bedeutung des Inneren; zum anderen die Bedeutung des Zusammenhaltens.²⁶²²

Entscheidend ist die Bedeutung des Subjektiven in der Philosophie und im Erkenntnisstreben von „Merz“. Einerseits wird dies in einem gewissen Rückzug ins Innere im Frühwerk deutlich, wobei die schwankende Position von Schwitters zum Innerlichen wichtig ist. Andererseits besteht das Subjektive im Zugang zur Erkenntnis durch Sinneswahrnehmungen. Es wurde anhand mehrerer Beispiele und Bezüge dargelegt, dass der Erkenntnisweg durch „Merz“ Parallelen zu anderen Erkenntnistheorien aufweist. Zu bemerken ist außerdem, dass der Dualismus zwischen Innen und Außen für die Erörterung der Philosophie von „Merz“ aufschlussreich ist, da das Verhältnis zwischen Innen und Außen in den Denksystemen der Erkenntnistheorie entscheidend ist (beispielsweise bei Locke).

Dem wiederholten Vergleich zwischen „Merz“ und „Dada“ entsprechend wurde die Philosophie des Dadaismus anhand der Schriften von Huelsenbeck und Hausmann dargelegt (siehe Kapitel 6.5). Huelsenbeck fasst die Philosophie der Berliner Dadaisten als Abkehr von einer „absoluten“ Kunst auf.²⁶²³ Schwitters kann – einer vielzitierten Beschreibung von Richter zufolge – als Anhänger des Ideals einer

²⁶²⁰ Panofsky ²1960, S. 32.

²⁶²¹ Spengemann 1919, S. 574.

²⁶²² „Daß ich erkenne was die Welt/Im Innersten zusammenhält“. (Goethe 1999, S. 33f.)

²⁶²³ Vgl. Huelsenbeck ³1965, S. 48.

„absoluten“ Kunst gelten.²⁶²⁴ Eine wesentliche Gemeinsamkeit in der philosophischen Auffassung von „Merz“ und „Dada“ ist die vom Leben abgeleitete Allgegenwart des Gegensätzlichen. Im Visuellen zeigt sich eine Gemeinsamkeit zwischen „Merz“ und „Dada“ in der Darstellung des Unfertigen. Im Philosophischen zeigt sich der Unterschied zwischen „Merz“ und „Dada“ vorrangig in den Zielen. Kennzeichnend für die „Dada“-Philosophie nach Hausmann ist das „eigene Erleben“.²⁶²⁵ Die Beziehungen zwischen „Dada“- und „Merz“-Philosophie lassen sich wie folgt darstellen:

Huelsenbeck

Ziel: neuer Mensch

Grundlage: Existenzialismus

Hausmann und „Merz“

Ziel: neue Welt

Grundlage: Erkenntnis der Welt

²⁶²⁴ Vgl. Richter 1964, S.142.

²⁶²⁵ Hausmann 1918, S. 35.

7 Fazit: Kurt Schwitters' Weg zur „Merz“-Kunst. Eine Revision

Angesichts der Resümees wird im Fazit auf eine weitere Zusammenfassung verzichtet. Stattdessen werden die Ergebnisse direkt auf die eingangs gestellten Forschungsfragen und Thesen bezogen, wobei auch der Beitrag zur Forschung deutlich wird.

7.1 Forschungsfragen und Thesen: Ergebnisse und Einordnung

Die drei grundsätzlichen Forschungsfragen lauteten: Ist die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus auf der Grundlage eines expliziten Vergleiches belegbar oder widerlegbar? Inwiefern lassen sich im Frühwerk²⁶²⁶ von Schwitters Querverbindungen aufzeigen, die die Parallelität von Gegenständlichkeit und Abstraktion als Gegenentwurf zu einer rein linearen Entwicklung der Kunstgeschichte aufzeigen? Inwiefern lässt sich auf der Grundlage der Erörterung des Frühwerks eine Philosophie in „Merz“ darlegen? Diesen und weiteren Fragen wurden die folgenden im

²⁶²⁶ Anmerkungen zum Begriff des „Frühwerks“ sowie die zeitliche Eingrenzung, die in dieser Dissertation mit der Bezeichnung gemeint ist, wurden in der Einleitung erörtert.

Sinne einer Reflexion der frühen²⁶²⁷ Schwitters-Forschung zugrunde gelegt: Woher stammen bestimmte Ergebnisse? Welchen Einfluss hatten die Quellen sowie die Quellenkritik darauf? Inwiefern lassen sich Annahmen der frühen Schwitters-Forschung aus heutiger Sicht anders bewerten?

Die Fragen nach der Herkunft bestimmter Annahmen der frühen Schwitters-Forschung seit den 1960er Jahren sowie die Frage, wie diese sich etablieren konnten, wurden vor allem in Bezug auf folgende Themen diskutiert:

1. das „Bürgerliche“ und das „Politische“ bei Schwitters (siehe Kapitel 2, 4.4.1);
2. kunsthistorische und kunsttheoretische Narrative zur Avantgarde (siehe Kapitel 4.5.4);
3. die Problematik des kulturhistorisch bedingten dualistischen Denksystems, das sich in der Forschung zur Moderne in Erklärungsmodellen und Narrativen zeigt. In der vorliegenden Studie wurden hierzu die Problematik des Dualismus zwischen dem „Inneren“ und dem „Äußeren“ in Bezug auf historische Gegebenheiten (siehe Kapitel 6.1), die abgrenzende Funktion durch Dualismen (siehe Kapitel 4.4.3, 0) sowie die Gegenüberstellung von Abstraktion und Gegenständlichkeit erörtert (siehe Kapitel 5.7).

Die Beantwortung erfolgt in Verknüpfung mit den in der Einleitung formulierten Thesen. Dabei wird zunächst die jeweilige These wiederholt und anschließend erörtert:

1. These: Die Zuschreibung des „Bürgerlichen“ im Hinblick auf Kurt Schwitters diente lange als Erklärungsmodell und Zugang zu seinem Werk. Dies ist aufgrund definitorischer und historischer Aspekte des Begriffes sowie der Typisierung des „Hannoveraners“ aus Sicht heutiger wissenschaftlicher Praxis nicht mehr überzeugend.

Bei der Erörterung des „Bürgerlichen“ wurde gezeigt, dass die Vorstellung von Schwitters' „Bürgerlichkeit“ maßgeblich aus der Übernahme des Begriffes in zeitgenössischen Äußerungen durch die Schwitters-Forschung resultiert. Dabei besteht nur eine geringe Distanz zwischen Erforschtem (Schwitters beziehungsweise seinen Zeitgenossen) und Forschenden (der frühen Schwitters-Forschung), das heißt zwischen einem Dadaisten wie Huelsenbeck Ende der 1950er Jahre (dessen Beiträge auch die Schwitters-Forschung prägten), und den ersten Ansätzen der Schwitters-Forschung in den 1960er Jahren. Hauptsächlich anekdotische Berichte von Zeitgenossen, die Anfeindungen von Huelsenbeck sowie die Typisierung des „Hannoveraners“ seit dem 19. Jahrhundert bildeten die Grundlage für die Vorstellung vom „bürgerlichen“ Schwitters. Diese ist aufgrund einer fehlenden Definition und eines

²⁶²⁷ In der Einleitung wurde beschrieben, welcher zeitliche Rahmen und welche grundlegenden Forschungsbeiträge in der vorliegenden Arbeit mit der Beschreibung der „frühen“ Schwitters-Forschung gemeint sind.

historischen Wandels des Begriffes der „Bürgerlichkeit“ ebenso wenig überzeugend wie die Typisierung des „Hannoveraners“ und die Interpretation der Wohnlage von Schwitters.

2. *These:* „Merz“ wurde nicht als Gegenentwurf zur „realen“ Welt erschaffen, sondern im „Merz“-Werk manifestiert sich deren umfassende Übertragung auf die künstlerische „Merz“-Welt. Nicht nur das Materielle, Haptische und Alltägliche, sondern auch historische Phänomene und Ereignisse, gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, die Widersprüchlichkeit der Zeit sowie allgemein menschliche Aspekte wurden von der „realen“ in die „Merz“-Welt überführt. Erkennbar sind auch umwelthistorische Aspekte im Frühwerk, die sich durch die Verwendung von „Abfall“ in „Merz“ zeigen. Im gegenständlichen Frühwerk stellte Schwitters die veränderte Lebenswelt durch die Industrialisierung dar.

Die Übertragung der „realen“ Welt in die „Merz“-Welt war vor allem im Hinblick auf den lokal- und alltagshistorischen Kontext des Frühwerks zu erörtern. Als entscheidendes Ergebnis ist festzuhalten, dass die Übertragung sich nicht nur auf eine materielle Ebene beschränkte, sondern alle Dimensionen der Welt betraf. So ist die Übertragung historischer Phänomene und Ereignisse, gesellschaftlicher Mechanismen, der Widersprüchlichkeiten der Zeit sowie kultureller und wirtschaftlicher Entwicklungen ebenso entscheidend wie diejenige von menschlichen Empfindungen. Grundsätzlich sind die Übertragungen durch ihre Bezüge zur Alltagswirklichkeit erkennbar. Die theoretischen Überlegungen zur Materialität und Motivik stellten im zweiten Teil der Arbeit einen Bezug zu Fragen der kunsthistorischen Forschung her. So wurde gezeigt, dass Grenzen zwischen „Material“ und „Motiv“ im Frühwerk und in „Merz“ kaum zu ziehen sind.

Die Übertragung umwelthistorischer Aspekte konnte im zweiten Teil bestätigt werden (siehe Kapitel 3.1.3). Im Kontext der umwelthistorischen Entwicklung durch die fortschreitende Industrialisierung und der entsprechenden Verhältnisse in Hannover konnte gezeigt werden, dass die Verwendung von „Müll“ in „Merz“ nicht nur mit kriegsbedingter Sparsamkeit, sondern auch mit einem Bewusstsein für die Entsorgungsproblematik (beispielsweise in Döhren und Wülfel) erklärt werden kann. In den verschiedenen Phasen im gegenständlichen Frühwerk stellte Schwitters überdies die vorindustrielle, landwirtschaftliche und handwerkliche Lebenswelt dar, deren Verschwinden auch in Hannover zu beobachten war.

3. *These:* „Merz“ kann auf der Grundlage eines detaillierten Vergleiches nicht mehr in den Dadaismus eingeordnet oder auf eine Position zwischen der „Sturm“-Galerie und dem Dadaismus reduziert werden, da die teilweise Nähe zu diesen Bewegungen die eigene Kunstform „Merz“ nicht in Gänze beschreibt. Es lassen sich drei Lösungsversuche der frühen Forschung für die Einordnung von Schwitters' Werk fassen: Schwitters wurde als „unpolitischer“ Dadaist angesehen; darauf aufbauend wurde seine Kunst zwischen der „Sturm“-Galerie und dem Dadaismus angesiedelt; die Einordnung in den Dadaismus folgte derjenigen in der Avantgarde und wurde

von der Forschung übernommen. Alle drei Lösungsversuche werden Schwitters und seinem Werk nicht gerecht.

Im dritten Teil (siehe Kapitel 4) wurden die drei grundsätzlichen Fragen (siehe oben) ebenso beantwortet wie die Frage nach der Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus. Es wurde dargelegt, dass das „Politische“ in den Lösungsansätzen der frühen Forschung als Kriterium der Einordnung von „Merz“ diene. So wurde auf der Grundlage der Vorstellung vom „unpolitischen“ Schwitters die Einordnung von „Merz“ in den Dadaismus dadurch möglich, dass „Merz“ gewissermaßen als „unpolitischer“ Teil von „Dada“ betrachtet wurde und gleichzeitig als Position zwischen dem als „unpolitisch“ geltenden „Sturm“-Expressionismus und dem als „politisch“ geltenden Dadaismus festgeschrieben wurde. Es konnte hier dargelegt werden, dass diese Auffassung den Sachverhalt nicht trifft: Erstens ist das „Politische“ ähnlich undefinierbar wie das „Bürgerliche“ und unterliegt einem historischen Wandel, (sodass die Übernahme von Quellen, in denen Schwitters als „unpolitisch“ beschrieben wird, nicht aussagekräftig ist). Zweitens wurde in einem detaillierten Vergleich zu einem anderen als „unpolitisch“ geltenden Künstler im Dadaismus (Max Ernst im als „unpolitisch“ beschriebenen Kölner Dadaismus) gezeigt, dass das Werk auch dieser beiden Künstler trotz einiger Gemeinsamkeiten fundamentale Unterschiede aufweist, die deren Subsumierung unter einen Begriff nicht erlaubt. Drittens wurde in diesem Zusammenhang deutlich, dass im Frühwerk von Schwitters und in „Merz“ zwar Berührungspunkte mit dem „Sturm“-Expressionismus und dem Dadaismus bestehen, dass damit „Merz“ aber nicht hinreichend beschrieben ist. Betont wurde die Bedeutung einer dualistischen Betrachtungsweise, die bei Vergleichen auch in dieser Studie nicht umgangen werden konnte. Zugleich aber wurde zum einen vorgeschlagen, dualistische Narrative und Denksysteme in der Kunstgeschichte bewusster wahrzunehmen und im wissenschaftlichen Bereich deutlicher zu reflektieren; zum anderen wurde vorgeschlagen, „Merz“ als eigene Kunstform anzuerkennen. Mögliche Einwände dagegen (etwa die Frage, ob eine Kunstbewegung nur dann als solche gelten kann, wenn sich mehrere Künstler zu ihr bekannten) wurden zudem angesprochen.

Gegen den ersten der drei analysierten Lösungsversuche ist einzuwenden, dass der Begriff des „Unpolitischen“ zur Kennzeichnung von Schwitters nicht aus den Quellen übernommen werden kann. Dem zweiten Lösungsansatz steht entgegen, dass „Merz“ zum einen durch eine Einordnung zwischen „Sturm“ und „Dada“ in seiner Eigenart nicht hinreichend beschrieben werden kann und dass zum anderen Schwitters' Verhältnis zu seiner Zeit sich fundamental von dem im „Sturm“-Kreis unterscheidet. Der dritte Lösungsversuch der frühen Schwitters-Forschung greift eine in der künstlerischen Avantgarde geprägte Formel auf („Dada“ = „Merz“, weil „Dada“ und „Merz“ zugleich „Anti-Dada“ sind), die einer wissenschaftlichen Analyse von Schwitters' Werk nicht standhält.

4. *These:* Die Problematik einer Einordnung von Schwitters' Werk beruht auf der Tatsache, dass sein Werk sich nicht in den Dualismus von Gegenständlichkeit und Abstraktion, naturnachahmender und amimetischer Kunst einfügen lässt.

Dies wurde im Zusammenhang mit der Einordnungsproblematik von „Merz“ deutlich. Betont wurde ein ethischer Konflikt, der sich in der Übernahme eines Dualismus zwischen „Innen“ und „Außen“ dadurch ergibt, dass dieser in Zusammenhang mit historischen Auseinandersetzungen zwischen Deutschland und Frankreich steht. Der Dualismus zwischen „Innen“ und „Außen“ ist im kunsthistorischen Zusammenhang in Verbindung mit dem Dualismus zwischen „Abstraktion“ (als „innerlich“ verstanden) und „Gegenständlichkeit“ (als „äußerlich“ verstanden) zu sehen. Dieser Dualismus wiederum ist mit historischen Sichtweisen verknüpft, in denen zwischen „deutscher“ (als besonders „innerlich“ und „abstrakt“ verstandener) und „französischer“ (als besonders „äußerlich“ und „gegenständlich“ verstandener) Kunst unterschieden wird. Der Zusammenhang dieser Auffassung mit historischen Ereignissen lässt deren Problematik deutlich werden, die nicht nur für die Rezeption von Schwitters, sondern für das Verständnis der Moderne grundsätzlich bedeutsam war und ist.

5. *These:* Der Weg zur „Merz“-Kunst lässt sich nicht allein durch eine lineare Entwicklung vom Naturalismus hin zur Abstraktion beschreiben, sondern weist vielfältige Querverbindungen zu unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten auf, die zeitlich nebeneinander bestehen. Grundsätzlich sind diese Querverbindungen in der Vereinigung und Parallelität von Gegenständlichkeit und Abstraktion erkennbar.

Im vierten Teil konnte diese These auf der Grundlage von Werkanalysen sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht belegt werden (siehe Kapitel 5). Fundamental für die Feststellung von Querverbindungen war die Parallelität von Gegenständlichkeit und Abstraktion im Werk von Schwitters, womit beispielhaft ein Weg zur Auflösung des beschriebenen Dualismus beschritten wurde, auch wenn auf die Gegenüberstellung von Gestaltungsprinzipien (beispielsweise in der Erörterung „diffuser“ und „klarer“ Wirkungen in den „Merz“-Werken) nicht verzichtet werden konnte. Deshalb war die Reflexion dieser dualistischen Vorstellungen wichtig. Die Querverbindungen zwischen Phasen des gegenständlichen Frühwerks und „Merz“ wurden im Hinblick auf die Tradition etwa der Freilichtmalerei, der Genremalerei oder des Porträts erörtert. Gezeigt wurde, wo sowohl im gegenständlichen Frühwerk als auch in „Merz“ solche Traditionen nachwirken. Auf diese Weise wurde ein Netz aus Querverbindungen im Frühwerk von Schwitters und der ersten „Merz“-Phase aufgezeigt, das gegenüber einer einfachen linearen Entwicklung vom Naturalismus zur Abstraktion Schwitters' spezifischen Weg zur „Merz“-Kunst verdeutlicht.

6. *These:* Das Frühwerk von Schwitters und die frühen „Merz“-Werke sind durch Vergleiche mit Aspekten der Erkenntnistheorie in der Philosophie und der Kunsttheorie als Ausdruck eines Erkenntnisstrebens begreifbar.

In Kapitel 6.4 wurde diese These belegt. Die Bedeutung der Rätselhaftigkeit, der Melancholie, der Innerlichkeit, der Logik und des Künstlerkultes im Frühwerk von Schwitters weist auf philosophische Aspekte hin. Dahinter scheint bei Schwitters – wie auch in der Entwicklung der Philosophie selbst – wesentlich ein Moment der Angst zu stehen, die in der Endlichkeit des menschlichen Seins begründet ist.

Eine deutlich formulierte Stellung zu Annahmen in der Schwitters-Forschung seit den 1960er Jahren ist an entsprechenden Stellen erfolgt. Dabei standen wissenschaftshistorische Reflexionen im Vordergrund, da diese die Lösungsansätze der frühen Forschung zu erklären und möglicherweise zu aktualisieren vermögen. Neben den Thesen, die einen Beitrag zu verschiedenen Fragen der Forschung darstellen, möchte die vorliegende Arbeit überdies dazu beitragen, dass das Erklärungsmodell der „Brotkunst“²⁶²⁸ für Schwitters' gegenständliches Werk aufgegeben wird. Während solche Ansätze für das Spätwerk in der Forschung bereits erkennbar sind, kann hier die Lücke für das Frühwerk geschlossen werden. Insgesamt ist dessen Analyse als Aufarbeitung eines Forschungsstandes zu verstehen, wie sie seit Elderfield²⁶²⁹ in dieser Tiefe nicht mehr erfolgt ist. Außerdem wird hier die Fortführung einer kunsthistorischen Diskussion über die Parallelität zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit im Fach anhand einer exemplarischen Analyse geboten. Dies stellt eine wenig beachtete Frage in der Kunstgeschichtsforschung dar. Insbesondere in der Romantik werden aufgrund ihrer theoretischen, politischen und gesellschaftlichen Dimension nach wie vor Bezugspunkte für die Kunst der Moderne gesehen. Die „romantische Vorstellung vom Künstler als einem gequälten Genie, der mit dem Erhabenen kommuniziert“²⁶³⁰, lebte und lebt bis in das 20. und 21. Jahrhundert fort (siehe Kapitel 4.5.5). Robert Rosenblum erörterte 1975 die Nähe von avantgardistischen Künstlern wie Paul Klee zur Romantik.²⁶³¹ Seine Untersuchung legt einen Zusammenhang zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit offen, der nicht der herkömmlichen Entwicklungsgeschichte der Avantgarde entspricht, in der die Abstraktion gegenüber der Gegenständlichkeit als absoluter Fortschritt gilt. Dem Ansatz von Rosenblum kann die vorliegende Arbeit zugeordnet werden. Hier sei auch Alfred Barrs Forschungsbreitrag Avantgarde genannt. Bereits zwölf Jahre vor Schwitters' Tod entwickelte Barr ein Modell, das einer rein linearen Kunstgeschichtsschreibung überzeitliche Querverbindungen zwischen modernen Kunstphänomenen gegenüber stellt.²⁶³² Barrs Darstellung der Avantgarde entstand anlässlich zweier Ausstellungen in den Jahren 1936 und 1937. Die bekannte Grafik, die er dazu entwickelte, zeigt den „internationalen Stil“ (hier gemeint: eine internationale

²⁶²⁸ Frehner 2011, S. 52.

²⁶²⁹ Elderfield 1987.

²⁶³⁰ Kay, Ann, Hawksley, Lucinda: Romantik, in: Kunst. Die ganze Geschichte ⁵2016, S. 266–269, hier: S. 266.

²⁶³¹ Rosenblum 1975, S. 149f.

²⁶³² Ausst.-Kat. New York 1936, Buchumschlag.

Stilgeschichte).²⁶³³ Die Ausstellung „Cubism and Abstract Art[...]“ war dazu gedacht, die Entfernung von der Naturnachahmung als die Quintessenz eines modernen Weltstils nachzuweisen.²⁶³⁴ Diese Perspektive betont das dualistische Narrativ der Gegenüberstellung von Naturnachahmung und amimetischer Kunst in der Moderne. In dieser Arbeit wurde demgegenüber eine Sichtweise auf Schwitters' Werk eröffnet, in der die Abstraktion die Gegenständlichkeit nicht ablöst, sondern auf vielfältige Weise mit ihr in Beziehung steht.

7.2 Ausblick

Als Ausblick lässt sich unter anderem interdisziplinäre Forschung formulieren, die den Ansatz der Wissenschaftsreflexion vervollständigen würde. In einer interdisziplinären Untersuchung psychologischer, philosophischer, kunstpädagogischer und neurologischer Studien könnte beispielsweise das Erkenntnispotenzial in der physischen Tätigkeit des „Merzens“ beziehungsweise des Collagierens untersucht werden.

Darüber hinaus könnten, anknüpfend an die vorliegende Untersuchung Fragen zum dualistischen Narrativ in der Kunstgeschichte der Moderne erörtert werden. Zu prüfen wären die Auswirkungen, die dies auf die Kunstrezeption bis zur Gegenwart mit sich gebracht hat ebenso wie die damit verbundenen ethischen und gesellschaftspolitischen Aspekte.²⁶³⁵ Zu bedenken bleibt, ob dieses Narrativ ohne eingehende Reflexion des historischen Kontextes seiner Entstehung in wissenschaftsethischer Hinsicht vertretbar ist. Aber es ist darin auch die Frage eingeschlossen, ob überhaupt ein anderes Erklärungsmodell in der Kunstgeschichte durchgesetzt werden kann. Formalistisch scheint die Gegenüberstellung von Naturnachahmung und amimetischer Kunst nach wie vor plausibel und unumgänglich. Ob ein grundlegender Diskurswandel in der Forschung möglich ist, wird sich in der Zukunft zeigen.

Weiter vertieft werden könnte die Frage nach „Merz“ als einer „Ein-Mann-Bewegung“²⁶³⁶. Elger bemerkt, dass „Merz“ nicht als „Alleingang“ von Schwitters zu beschreiben sei und widerspricht sich beinahe selbst, wenn er schreibt: „Auch wenn der Dadaismus in Hannover eine Ein-Mann-Bewegung blieb, so fielen Kurt Schwitters 1924 in einem Beitrag für die polnische Zeitschrift ‚Blok‘ doch noch zwei weitere Namen ein: der Kunstjournalist und Verleger Christof Spengemann und Hans

²⁶³³ Locher 2001, S. 432. Angesichts aktueller Debatten um rassistische Begriffe und deren Gebrauch in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Historie distanziert sich die Verfasserin von der Verwendung des Begriffes „Negro Sculpture“, der in der Grafik auftaucht. Zur Grafik: Buchcover von: The Museum of Modern Art (Hg.). (Abgebildet: Cubism and abstract art (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 2. März–19. April 1936), New York 1936, URL: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748> [23.01.2020].)

²⁶³⁴ Locher 2001, S. 432.

²⁶³⁵ Zur Wissenschaftsphilosophie zählen die „Wissenschaftsethik und zudem Fragen aus dem Bereich ‚Wissenschaft und Gesellschaft““. (Jungert, Frewer, Mayr 2020, S. 4.)

²⁶³⁶ Kleinschmidt 2012, S. 118.

Arp, den seine häufigen Besuche in der Stadt zu legitimieren schienen.“²⁶³⁷ Dass sich die Schwitters-Forschung im Allgemeinen, wenn auch einzelne Beiträge durchaus den Unterschied gegenüber „Dada“ betonten, nicht explizit dafür aussprach, „Merz“ nicht mehr unter „Dada“ zu subsumieren, mag mit der Sorge zusammenhängen, das daraus eine geringere Aufmerksamkeit für das Werk von Schwitters resultieren könnte. Indem Schwitters als Teil von „Dada“ in kunsthistorischen Überblickswerken sowie in der „Dada“-Forschung erwähnt wird, ist seinem Werk eine gewisse Aufmerksamkeit gewissermaßen garantiert, denn die „Dada“-Bewegung ist bekannt und einflussreich genug, um in verschiedensten Kulturbereichen aufzutauchen. Mit der Kennzeichnung von „Merz“ als „Ein-Mann-Bewegung“ haftet Schwitters zudem der „Stempel“ des „Einzelgängers“ an, der einerseits den „großen“ Künstler auszeichnen kann, andererseits aber auch als Ausweis von Bedeutungslosigkeit erscheinen mag. Es könnte der Eindruck entstehen, als sei Schwitters ein Künstler im „Alleingang“ gewesen, dem zu Lebzeiten und posthum weniger Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde als anderen, namentlich „dadaistischen“ Künstlern. Hier wurde gezeigt, dass das Frühwerk von Schwitters und dessen frühe „Merz“-Werke unabhängig vom Dadaismus einen Stellenwert in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts besitzen. Dies kann eine Möglichkeit bieten, Schwitters aus dem Zusammenhang mit dem Dadaismus zu lösen und als eine eigenständige Position in der Avantgarde zu verstehen.

²⁶³⁷ Elger 1994, S. 59.

8 Quellen- und Literaturverzeichnis

8.1 Quellen

8.1.1 Schriften von Schwitters

8.1.1.1 *Archivalische Quellen*

Hannover, Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv: que 06842056,T.

8.1.1.2 *Quelleneditionen*

Briefe 1974: Schwitters, Kurt: Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten, hg. v. Ernst Nündel, Frankfurt a. M., Berlin 1974.

Schwitters, An alle Bühnen der Welt, 1919: Schwitters, Kurt: An alle Bühnen der Welt, 1919, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 39–41.

Schwitters, An Anna Blume, um 1919: Schwitters, Kurt: An Anna Blume, um 1919, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 58–59.

Schwitters, An Johannes Molzahn, Gedicht 37, 1919: Schwitters, Kurt: An Johannes Molzahn, Gedicht 37, in: Anna Blume. Dichtungen (Die Silbergäule, Bd. 39/40), Hannover 1919, S. 10, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00026AF800000000> (25.03.2020).

- Schwitters, Anna Blume. Dichtungen, 1919: Schwitters, Kurt: Anna Blume. Dichtungen (Die Silbergäule, Bd. 39/40), Hannover 1919, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00026AF800000000> (25.03.2020).
- Schwitters, Arbeiterlied, 1920: Schwitters, Kurt: Arbeiterlied, 1920, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 80.
- Schwitters, Berliner BörsenKukukunst, 1920: Schwitters, Kurt: Berliner BörsenKukukunst, 1920, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 50–51.
- Schwitters, Dada Complet, 1923: Schwitters, Kurt: Dada Complet, in: MERZ 1 (1923), S. 4–11, S. 12–20.
- Schwitters, Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch), 1910: Schwitters, Kurt: Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch), 1910, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 26–33.
- Schwitters, Daten aus meinem Leben, 1926: Schwitters, Kurt: Daten aus meinem Leben, 1926, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 240–242.
- Schwitters, Der Dadaismus, 1924: Schwitters, Kurt: Der Dadaismus, 1924, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 193–196.
- Schwitters, Der Rhythmus im Kunstwerk, 1926: Schwitters, Kurt: Der Rhythmus im Kunstwerk, 1926, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 245–246.
- Schwitters, Die Merzmalerei, 1919: Schwitters, Kurt: Die Merzmalerei, 1919, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 37.
- Schwitters, Die Raddadistenmaschine, 1921: Schwitters, Kurt: Die Raddadistenmaschine, 1921, in: Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004), S. 48.
- Schwitters, Die Reihe Merz, 1923–1932: Schwitters, Kurt: Die Reihe Merz, 1923–1932, hg. v. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Kurt Schwitters. Alle Texte. Bd. 4, Die Reihe Merz, 1923–1932, Berlin/Boston 2019, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/510528> (17.01.2020).
- Schwitters, Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919: Schwitters, Kurt: Die Zwiebel, Merzgedicht 8, 1919, in: Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004), S. 22–27.
- Schwitters, Ein Dementi, 1920: Schwitters, Kurt: Ein Dementi, 1920, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 69.
- Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922: Schwitters, Kurt: Franz Müllers Drahtfrühling, Erstes Kapitel, wahrscheinlich 1919/1920, spätestens 1922, in: Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004), S. 29–38.
- Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922: Schwitters, Kurt: Franz Müllers Drahtfrühling, Drittes Kapitel, wahrscheinlich 1919/1920, spätestens 1922, in: Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004), S. 43–45.

- Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1920: Schwitters, Kurt: Franz Müllers Drahtfrühling, in: Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004), S. 46.
- Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1922: Schwitters, Kurt: Franz Müllers Drahtfrühling, in: Der Sturm 13, Heft 11 (November 1922), S. 158–166, URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabg&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (23.03.2020).
- Schwitters, Herbst, 1909: Schwitters, Kurt: Herbst, 1909, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 32.
- Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21: Schwitters, Kurt: Herkunft, Werden und Entfaltung, 1920/21, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 82–84.
- Schwitters, Himbeerbonbon, um 1920: Schwitters, Kurt: Himbeerbonbon, um 1920, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 82.
- Schwitters, Ich schreite hinaus, 1912: Schwitters, Kurt: Ich schreite hinaus, 1912, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 33.
- Schwitters, Ich und meine Ziele, 1931: Schwitters, Kurt: Ich und meine Ziele, in: MERZ 21 (1931), S. 113–117, S. 380–387.
- Schwitters, i (Ein Manifest), 1922: Schwitters, Kurt: i (Ein Manifest), in: Der Sturm 13, Heft 5 (Mai 1922), S. 80, URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabg&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (30.09.2020).
- Schwitters, Keuchender Hunger, um 1919: Schwitters, Kurt: Keuchender Hunger, um 1919, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 55.
- Schwitters, Krieg, 1923: Schwitters, Kurt: Krieg, 1923, in: MERZ 2 (1923), S. 22, S. 44f.
- Schwitters, Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930: Schwitters, Kurt: Kurt Schwitters. Hannover, Waldhausenstr. 5., 1930, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 335–336.
- Schwitters, Kurt Schwitters, 1927: Schwitters, Kurt: Kurt Schwitters, 1927, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 250–254.
- Schwitters, Manifest Proletkunst, 1923: Schwitters, Kurt: Manifest Proletkunst, in: MERZ 2 (1923), S. 24f., S. 46–48.
- Schwitters, Materialien zu meinem Werk über das Problem der reinen Malerei (dritter Versuch), 1910: Schwitters, Kurt: Materialien zu meinem Werk über das Problem der reinen Malerei (dritter Versuch), 1910, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 34.

- Schwitters, Meine Merz und meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm, 1926: Schwitters, Kurt: Meine Merz und meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm, in: Der Sturm 17, Heft 7 (Oktober 1926), S. 106–107, URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg192610-01.2.16&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (07.10.2020).
- Schwitters, Meine Unzufriedenheit mit der Kunst der Ölmalerei, 1920/21: Schwitters, Kurt: Meine Unzufriedenheit mit der Kunst der Ölmalerei, 1920/21, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 84–85.
- Schwitters, Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926: Schwitters, Kurt: Merzbuch 1. Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst, 1926, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 247–248.
- Schwitters, Merzbuch 2, 1926: Schwitters, Kurt: Merzbuch 2, 1926, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 248–249.
- Schwitters, Merzdichtung, 1927: Schwitters, Kurt: Merzdichtung, in: MERZ 20 (1927), S. 103, S. 349.
- Schwitters, Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920: Schwitters, Kurt: Merz (Für den ‚Ararat‘ geschrieben 19. Dezember 1920), 1920, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 74–82.
- Schwitters, Merz, 1924: Schwitters, Kurt: Merz, 1924, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 187.
- Schwitters, MPD, 1923: Schwitters, Kurt: MPD, in: MERZ 4 (1923), S. 37, S. 88.
- Schwitters, Nennen Sie es Ausschachtung, um 1919: Schwitters, Kurt: Nennen Sie es Ausschachtung, um 1919, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 64.
- Schwitters, Rede Alves Bäsensstiels (aus Franz Müllers Drahtfrühling), wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922: Schwitters, Kurt: Rede Alves Bäsensstiels (aus Franz Müllers Drahtfrühling), wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922, in: Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004), S. 39.
- Schwitters, Rolan, Aus der Welt: „Merz“, 1923: Schwitters, Kurt, Rolan, Franz: Aus der Welt: „Merz“. Kurt Schwitters und Franz Rolan. Ein Dialog mit Einwürfen aus dem Publikum, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 153–166.
- Schwitters, Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922: Schwitters, Kurt: Tragödie Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. er med. Weygandt, 1922, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 97–104.
- Schwitters, Unter Blütenbäumen, 1913: Schwitters, Kurt: Unter Blütenbäumen, 1913, in: Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 43.
- Schwitters, [Was Kunst ist, wissen Sie...], 1926: Schwitters, Kurt: [Was Kunst ist, wissen Sie...], 1926, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 244–245.

- Schwitters, Zur abstrakten Kunst, 1910: Schwitters, Kurt: Zur abstrakten Kunst, 1910, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 36–37.
- Schwitters, 1 Die Merzbühne, 1919: Schwitters, Kurt: 1 Die Merzbühne, 1919, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 42.
- Schwitters 1923: Schwitters, Kurt: 1923, in: Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004), S. 167–170.
- MERZ 1 (1923): Kurt Schwitters. Alle Texte. Bd. 4, Die Reihe Merz, 1923–1932, hg. v. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Berlin/Boston 2019, S. 9–30, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/510528> (17.01.2020).
- MERZ 2 (1923): Kurt Schwitters. Alle Texte. Bd. 4, Die Reihe Merz, 1923–1932, hg. v. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Berlin/Boston 2019, S. 31–62, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/510528> (17.01.2020).
- MERZ 4 (1923): Kurt Schwitters. Alle Texte. Bd. 4, Die Reihe Merz, 1923–1932, hg. v. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Berlin/Boston 2019, S. 73–106, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/510528> (17.01.2020).
- MERZ 20 (1927): Kurt Schwitters. Alle Texte. Bd. 4, Die Reihe Merz, 1923–1932, hg. v. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Berlin/Boston 2019, S. 337–354, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/510528> (17.01.2020).
- MERZ 21 (1931): Kurt Schwitters. Alle Texte. Bd. 4, Die Reihe Merz, 1923–1932, hg. v. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Berlin/Boston 2019, S. 355–388, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/510528> (17.01.2020).

8.1.2 Sonstige Quellen

- Anlauf 1919: Anlauf, Karl: Die Revolution in Niedersachsen. Geschichtliche Darstellung und Erlebnisse von Karl Anlauf, Hannover 1919.
- Anonym 1808: Anonym, Abhandlungen, in: Allgemeine Geographische Ephemeriden, XXVI. Bds., Viertes Stück, o. O. 1808, S. 394–423. URL: <http://opac-plus.bsb-muenchen.de/title/6872300/ft/bsb10806829?page=147> (05.03.2020).
- Arp 1956: Arp, Hans: Franz Müllers Drahtfrühling. Erinnerungen an Kurt Schwitters, 1956, in: Ausst.-Kat. Leipzig/Amsterdam 2000, S. 139–141.
- Ausst.-Kat. Berlin 1913: Erster Deutscher Herbstsalon (Ausst.-Kat. Berlin, Erster Deutscher Herbstsalon, 1913), Berlin 1913, URL: [urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000002743](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000002743) (28.07.2020).

- Ausst.-Kat. Paris 1921: Exposition Dada Max Ernst (Ausst.-Kat. Paris, Au Sans Pareil, 3. Mai–3. Juni 1921) Paris 1921, URL: http://sdrclib.uiowa.edu/dada/expo_dada_ernst/index.htm (18.08.2020).
- Ball 1916: Ball, Hugo: Eroffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend, Zürich 14. Juli 1916, in: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder, hg. v. Karl Riha, Jörgen Schäfer, Stuttgart 1994, S. 34.
- Ball 1927: Ball, Hugo: Aus: „Die Flucht aus der Zeit“, in: Dada. Eine literarische Dokumentation, hg. v. Richard Huelsenbeck, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 140–159.
- Bolliger, Verkauf ³1965: Bolliger, Hans, Verkauf, Willy: DADA Lexikon, in: Dada. Monographie einer Bewegung, hg. v. Willy Verkauf, Marcel Janco, Hans Bolliger, Teufen AR ³1965, S. 96–116.
- Däubler 1916: Däubler, Theodor: Simultanität, in: Die weissen Blätter 3, Heft I (Januar/März 1916) S. 108–121, URL: <https://archive.org/details/DieWeienBltter3.Jg1916/page/n1/mode/2up> (25.02.2020).
- Der Vorstand 1921: Der Vorstand, Hamburg Mai 1921, in: Einundfünfzigster Jahresbericht der Commerz- und Privat-Bank. Aktiengesellschaft Hamburg-Berlin für das Geschäftsjahr 1920, S. 5–18, URL: https://www.commerzbank.de/de/hauptnavigation/konzern/geschichte/geschaeftsberichte_1870_1944/historische_quellen.html (26.02.2020).
- Deutscher Bundestag (Hg.) 2018: Deutscher Bundestag (Hg.): Ausarbeitung. Die Republikproklamation am 9. November 1918 durch Philipp Scheidemann, o.O. 2018, URL: <https://www.bundestag.de/resource/blob/575240/c32108ddfaa77a08b0cbea8a6b14a788/wd-1-034-18-pdf-data.pdf> (05.05.2020).
- Die Aussteller 1913: Die Aussteller: Vorwort, in: Ausst.-Kat. Berlin 1913, S. 9.
- Dubbel 1914: Dubbel, H.: Taschenbuch für den Maschinenbau, Bd. 1, Berlin 1914, URL: <https://books.google.de/books?id=nNfxBgAAQBAJ&pg=PA628&dq=hill+kupplung&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEWjk7cCrSLPpAhXB8qYKHUR7DfIQ6AEIJzAA#v=onepage&q=hill%20kupplung&cf=false> (14.05.2020).
- Eisenwerk Wülfel (Hg.) 1932: Eisenwerk Wülfel (Hg.): Fünfzig Jahre Eisenwerk Wülfel, Hannover-Wülfel 1932.
- Ernst 1962/63/70/75 (1979): Ernst, Max: Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe) (zusammengetragen und übersetzt von Werner Spies), in: Ausst.-Kat. München 1979, S. 121–204.
- Fremden-Verkehrs-Verein (Hg.) 1924: Fremden-Verkehrs-Verein (Hg.): Hannover. Die Grosstadt im Grünen, Hannover 1924.

- Friedländer 2013: Friedländer, Hugo: Interessante Kriminalprozesse von kulturhistorischer Bedeutung, Bd. 1, hg. v. Günter Bäcker, Köln 2013 (Originaltext Berlin 1910), URL: <https://www.true-crime-story.de/hugo-friedlaender/interessante-kriminal-prozesse-band-1/> (26.03.2020).
- Hausmann 1918: Hausmann, Raoul: Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung, in: Dada. Eine literarische Dokumentation, hg. v. Richard Huelsenbeck, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 33–35.
- Hausmann 1919: Hausmann, Raoul: Der deutsche Spießler ärgert sich, in: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder, hg. v. Karl Riha, Jürgen Schäfer, Stuttgart 1994, S. 109–112.
- Hausmann 1972: Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada, hg. v. Karl Riha, Günter Kämpf, Gießen 1972.
- Hoerle, Ernst 1919: Hoerle, Heinrich, Ernst, Max: Setz ihm den Zylinder auf, in: Bulletin D 1, Nr. 1 (15. Mai 1919), S. 2, URL: <https://db.saur.de.v3tery160aba.han.sub.uni-goettingen.de/LEX/documentView.jsfpimageZoom=0.7> (08.10.2019).
- Huelsenbeck 1918: Huelsenbeck, Richard: Erste Dadarede in Deutschland, Februar 1918, in: Poetische Aktion. Dada-Almanach, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung hg. v. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920 (Nachdruck Hamburg 1980), S. 104–108.
- Huelsenbeck 1920 (1): Huelsenbeck, Richard: Einleitung, in: Poetische Aktion. Dada-Almanach, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920 (Nachdruck Hamburg 1980), S. 3–9.
- Huelsenbeck 1920 (2): Huelsenbeck, Richard: Aus: „En avant Dada“, 1920, in: Dada. Eine literarische Dokumentation, hg. v. Richard Huelsenbeck, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 111–116.
- Huelsenbeck 1920 (3): Huelsenbeck, Richard: Poetische Aktion. Dada-Almanach, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung hg. v. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920 (Nachdruck Hamburg 1980).
- Huelsenbeck 1964: Huelsenbeck, Richard: Dada. Eine literarische Dokumentation, hg. v. Richard Huelsenbeck, Hamburg 1964.
- Huelsenbeck 1965: Huelsenbeck, Richard: DADA und der Existenzialismus, in: Dada. Monographie einer Bewegung, hg. v. Willy Verkauf, Marcel Janco, Hans Bolliger, Teufen AR 1965, S. 45–56.
- Jahns o. J.: Jahns, Rudolf: Merz-Abend, in: Ausst.-Kat. Leipzig/Amsterdam 2000, S. 145–146.
- Jahns o. J. (2): Jahns, Rudolf: Aufzeichnungen über seine erste Begegnung mit dem Merzbau, in: Ausst.-Kat. Leipzig/Amsterdam 2000, S. 142–144.
- Kandinsky 1912: Kandinsky, Wassily: Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, hg. v. Wassily Kandinsky, Franz Marc, München 1912 (Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965), S. 132–188.

- Kandinsky ¹⁰1973: Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern ¹⁰1973.
- Klee BG 1922–1930: Klee, Paul: Bildnerische Gestaltungslehre, Vorlesungsmanuskripte 1922–1930, URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> (07.04.2020).
- Klee BF 1921–1922: Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesungsmanuskripte 1921–1922, URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> (07.04.2020).
- Kremp 1940: Kremp, Franz: Über die Wandlung in der Behandlung der Epilepsie in den letzten 50 Jahren (Diss. Med. Berlin 1940), Kaiserslautern 1940.
- Lange-Eichbaum 1928: Lange-Eichbaum, Wilhelm: Genie. Irrsinn und Ruhm, München 1928.
- Lessing 1925: Lessing, Theodor: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs, Hannover 1925, URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&ccd=4&ved=2ahUKewjN5Pap6_HoAhXS-qQKHcILB8YQFjADegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Ffreeditorial.com%2Fes%2Fbooks%2Fhaarmann-die-geschichte-eines-werwolfs%2Fdownloadbookepub%2Fpdf&usg=AOvVaw1gW1N4gLccqf06PTJEd--C (18.04.2020).
- Lissitzky-Küppers um 1965: Lissitzky-Küppers, Sophie: Handschriftlicher Text, um 1965, Mappe „Aufzeichnungen vom Lissitzky-Buch“, Lissitzky-Küppers-Konvolut, Sprengel Museum Hannover, in: El Lissitzky. Sophie Lissitzky-Küppers. Von Hannover nach Moskau, hg. v. Ulrich Krempel, Göttingen 2015, S. 34.
- Lissitzky-Küppers 1966: Lissitzky-Küppers, Sophie: Die ersten Jahre, in: Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, hg. v. Wieland Schmied, Hannover 1966, S. 11–26.
- Magistrat der Hauptstadt Hannover 1931: Magistrat der Hauptstadt Hannover (Hg.): 7. Abschnitt. Schlachthaus. Schlachtvieh- und Fleischbeschau. Beseitigung von Tierkadavern, in: Handbuch der Hauptstadt Hannover, Hannover 1931, S. 481–507.
- Mehring 1919: Mehring, Walter: Kurt Schwitters im „Sturm“, in: Der Cicerone 14 (1919), S. 462, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1919/0486> (12.11.2020).
- Meidner 1913: Meidner, Ludwig: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern, in: Das neue Programm, in: Kunst und Künstler 12 (1914), S. 312–314, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1914/0352> (17.08.2020).
- Muche um 1955: Muche, Georg: Ich habe mit Schwitters gemerzt, um 1955, in: Ausst.-Kat. Leipzig/Amsterdam 2000, S. 137–138.

- Niggli ³1965: Niggli, Arthur: Seit dem Jahre 1957 ..., in: Dada. Monographie einer Bewegung, hg. v. Willy Verkauf, Marcel Janco, Hans Bolliger, Teufen AR ³1965, S. 6.
- Panofsky, Saxl 1923: Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz: Dürers ‚Melencolia P. Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig/Berlin 1923.
- Partens 1920: Partens, Alexander: Dada-Kunst, in: Poetische Aktion. Dada-Almanach, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920 (Nachdruck Hamburg ¹1980), S. 84–90.
- Reuleaux (Hg.) ⁸1885: Reuleaux, Franz (Hg.): Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit, Bd. 2, Die Kräfte der Natur und ihre Benutzung, Leipzig/Berlin ⁸1885.
- Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 4): Reuleaux, Franz (Hg.): Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit, Bd. 4, Die chemische Behandlung der Rohstoffe, Leipzig/Berlin ⁸1886.
- Reuleaux (Hg.) ⁸1886 (Bd. 5): Reuleaux, Franz (Hg.): Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit, Bd. 5, Die Chemie des täglichen Lebens, Leipzig/Berlin ⁸1886.
- Reuleaux (Hg.) ⁸1887: Reuleaux, Franz (Hg.): Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit, Bd. 6, Die mechanische Verarbeitung der Rohstoffe, Leipzig/Berlin ⁸1887.
- Richter 1964: Richter, Hans: Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1964.
- Rittich 1933: Rittich, Werner: Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im ‚Sturm‘ (Diss. Phil. Greifswald 1933), Greifswald 1933.
- Rittich 1943: Deutsche Kunst der Gegenwart, Bd. 2, Malerei und Graphik, Breslau 1943.
- Roh 1927: Roh, Franz: Max Ernst und die Stückungsgraphik, in: Das Kunstblatt (November) (1927), S. 397–400, URL: <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1927-11-01/edition/11-11/page/1?query=> (19.08.2020).
- Schwitters ²1987: Schwitters, Ernst: Kurt Schwitters – Vater von Merz – Mein Vater, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, S. 24–28.
- Spengemann 1919: Spengemann, Christof: Kurt Schwitters, in: Der Cicerone 18 (1919), S. 573–581, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1919/0599> (17.01.2020).
- Spengemann 1920: Spengemann, Christof: Die Wahrheit über Anna Blume, Hannover 1920, (Nachdruck Hannover 1985).
- Spengemann 1991: Spengemann, Christof: Ypsilon. Ein grotesker Roman, hg. v. Karl Riha, Franz-Josef Weber, Hannover 1991.

- Steegemann 1920: Steegemann, Paul: Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume, in: *Der Marstall 1* (1920), H. 1/2, S. 11–31, URL: [http://db-1saur-1de-12w4584sv6e22.han.sub.uni-goettingen.de/LEX/saveUrl.jsf?restoreStateId=84dd\(28.02.2020\)](http://db-1saur-1de-12w4584sv6e22.han.sub.uni-goettingen.de/LEX/saveUrl.jsf?restoreStateId=84dd(28.02.2020)).
- Steinitz 1963: Steinitz, Käte T.: Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918–30, Zürich 1963.
- Tzara, Jung, Grosz u.a. o. J.: Tzara, Tristan, Grosz, George, Jung, Franz u.a.: Was wollte der Expressionismus?, in: *Poetische Aktion. Dada-Almanach*, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, hg. v. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920, S. 35–41.
- Van de Velde 1907: van de Velde, Henry: *Vom neuen Stil*, Leipzig 1907, URL: [https://archive.org/details/vomneuenstil00veldgoog/mode/2up\(24.04.2020\)](https://archive.org/details/vomneuenstil00veldgoog/mode/2up(24.04.2020)).
- Voltmer 1931: Voltmer, Gustav: *Das Bankwesen in der Stadt Hannover, seine Entwicklung und Lage* (Diss. Jur. Göttingen 1931), Göttingen 1931.
- Walden 1913: Walden, Herwarth: Vorrede, in: *Ausst.-Kat. Berlin 1913*, S. 5–8.
- Walden 1963: Walden, Nell: *Herwarth Walden. Ein Lebensbild*, Mainz 1963.
- Warburg 1920: Warburg, Aby Moritz: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1919, 26. Abhandlung), Heidelberg 1920, URL: [http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2011/docId/5582\(04.01.2021\)](http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2011/docId/5582(04.01.2021)).
- Werbeanzeige „Pumpen jeder Gattung“ der „Commanidit-Gesellschaft f. Pumpen- & Maschinenfabrikation W. Garvens. Hannover.“, in: *Anzeiger in Centralblatt der Bauverwaltung. Nachrichten d. Reichs- u. Staatsbehörden*, hg. v. Preußisches Finanzministerium, 2 (1882, Nr. 20), S. 7. URL: [https://digital.zlb.de/viewer/image/14688302_1882/353/\(26.02.2020\)](https://digital.zlb.de/viewer/image/14688302_1882/353/(26.02.2020)).
- Zentralamt des Dadaismus 1919: *Zentralamt des Dadaismus: Legen Sie Ihr Geld in dada an!* (1919), in: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, hg. v. Karl Riha, Jörgen Schäfer, Stuttgart 1994, S. 106–107.

8.2 Literatur

- Achenbach 2006: Achenbach, Sigrid: Die Rolle Max Liebermanns und Max Slevogts in den Verlagen Bruno und Paul Cassirer, in: *Feilchenfeldt, Raff 2006*, S. 59–75.
- Arendt-Handbuch 2011: *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Wolfgang Heuer, Bernd Heiter, Stefanie Rosenmüller, Stuttgart/Weimar 2011.

- Arendt 1965: Arendt, Hannah: Über die Revolution, München/Berlin 1965, (Nachdruck E-Book von Piper 2017), URL: <https://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=9nYyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=arendt+revolution+und+Freiheit&ots=t3fYSFJNuZ&sig=ROGNTrAYTjQRWrtLkw9cKy4dH5g#v=onepage&q=Da%C3%9F%20Befreiung%20und%20Freiheit%20&f=false> (15.07.2020).
- Assmann 2006: Assmann, Michael: Apokalyptische Seelenlandschaften. Ludwig Meidners Prosadichtung Septemberschrei, in: Feilchenfeldt, Raff 2006, S. 241–252.
- Auffarth, Masuch 1978: Auffarth, Sid, Masuch, Anna: Stadtentwicklung in Demokratie und Diktatur, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S. 85–107.
- Auffarth 1983: Auffarth, Sid: Die Industrialisierung Döhrens. Annäherung an Döhren, in: 1000 Jahre Döhren. 983–1983. Aus der Vergangenheit in die Gegenwart, hg. v. Günter Porsiel, Hannover 1983, S. 55–62.
- Bachtin 1987: Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt/Main 1987.
- Bandmann 1969: Bandmann, Günter: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials (Städel-Jahrbuch, Bd. 2), 1969, S. 75–101.
- Bantzer 1998: Bantzer, Andreas (Hg.): Carl Bantzer – Ein Leben in Briefen. Briefe – Berichte – Werkverzeichnis, Willingshausen 1998.
- Baumgart 1973: Baumgart, Fritz: DuMont's Kleine Kunstgeschichte, Köln 1973.
- Bezzola 2016: Bezzola, Tobia: Museum Achtung! Dada ist kein Still, in: Ausst.-Kat. Remagen 2016, S. 136–141.
- Bieber 1992: Bieber, Hans-Joachim: Bürgertum in der Revolution. Bürgerräte und Bürgerstreiks in Deutschland 1918–1920, Hamburg 1992.
- Bignens 2004: Bignens, Christoph: Räderwerk, in: Ausst.-Kat. Bern/Basel 2004, S. 108–119.
- Bill 1973: Bill, Max: Einführung, in: Kandinsky 1973, S. 5–18.
- Bilstein, Winzen 2004: Bilstein, Johannes, Winzen, Matthias: Vorwort, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden 2004, S. 9–27.
- Bischoff 1979: Bischoff, Ulrich: Katalogtext 3. „Eisenbahnunterführung an der Comesstraße“, in: Ausst.-Kat. München 1979, S. 206.
- Bischoff 1979 (2): Bischoff, Ulrich: Katalogtext 5. „Häusergruppe“, in: Ausst.-Kat. München 1979, S. 207.
- Bischoff 1979 (3): Bischoff, Ulrich: Katalogtext 13. „Pariser Boulevard“, in: Ausst.-Kat. München 1979, S. 210.
- Blühm 2016: Blühm, Andreas: „Im Lichte der Freiheit“. Der Impressionismus in Deutschland, in: Malerei des Impressionismus. 1890–1920, hg. v. Ingo F. Walther, Köln 2016, S. 436–475.
- Boos o. J.: Boos, Manfred: Carl Spitzweg. Die Welt seiner Bilder, Stuttgart o. J.

- Brandstätter 2013: Brandstätter, Ursula: Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation, Wien/Köln/Weimar 2013.
- Bredenkamp 2004: Bredenkamp, Horst: Der entartete Künstler. Zur Karriere eines Krankheitsbildes im 19. Jahrhundert, in: Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaft. 1880–1930, hg. v. Bettina Gockel, Michael Hagner, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 279, o.O. 2004, S. 5–12.
- Bredius ³1969: Bredius, Bya: Rembrandt. The complete edition of the Paintings, London ³1969.
- Brieden 1992: Brieden, Hubert: „...Fortschritt und Leistung“. Kautschuk für Hannover Gummiindustrie (1871–1914), Hannover 1992.
- Brix 1951: Brix Ewald: Vom Markt zur Metropole. Werden und Wandlung in 7 Jahrhunderten der Wirtschaftsentwicklung, Hannover 1951.
- Brockhaus 2000: Der Brockhaus von A-Z. In drei Bänden, GP-PHINOM, hg. v. Rudi Baumann, Gabi Gumbel, Rainer Jacob Peter Kratzmaier u.a., Augsburg 2000.
- Broelmann 1992: Broelmann, Jobst: Die Entstehung des Kreiselkompasses als Navigationshilfe für militärische und zivile Nutzung, in: Militär und Technik. Wechselbeziehungen zu Staat, Gesellschaft und Industrie im 19. und 20. Jahrhundert, hg. v. Roland G. Foerster und Heinrich Walle (Vorträge zur Militärgeschichte, Bd. 14), Bonn 1992, S. 219–243.
- Brosius 1994: Brosius, Dieter: Die Industriestadt. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des I. Weltkriegs, in: Geschichte der Stadt Hannover, Bd. 2. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, hg. v. Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hannover 1994, S. 273–404, URL: https://books.google.de/books?id=sgHEj-1XlxUC&pg=PA794&dq=Geschichte+der+Stadt+Hannover+Bd.+2&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjo9pC7yo_pAhUE6qQKHQ8CCN8Q6AEILzAB#v=onepage&q=Geschichte%20der%20Stadt%20Hannover%20Bd.%202&f=false (29.04.2020).
- Brosius 1997: Brosius, Dieter: Münchhausen, Gerlach Adolf Freiherr von, in: Neue Deutsche Biographie 18 (1997), S. 523–524, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118735020.html#ndbcontent> (09.06.2020).
- Brunner ²1974: Brunner, Otto: Zum Begriff des Bürgertums, in: Untersuchungen zur gesellschaftlichen Struktur der mittelalterlichen Städte in Europa. Vorträge und Forschungen, Bd. 11, hg. v. Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, S. 13–24, URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-vuf-157074> (30.03.2020).
- Bube 2017: Bube, Agnes: Alltagsgegenständliche Kunst und ihr Erkenntnis- und Wirkungspotenzial. Reflexionsprozesse und konkrete Erfahrung (Diss. Phil. Hannover 2017) (LiteraturFilm – Beiträge zur Medienästhetik, Bd. 11), Frankfurt a. M. 2017.

- Burmeister 2004: Burmeister, Ralf: „Durch Gegensätzlichkeit verwandt“. Mentalitätsunterschiede von Dada und Merz, in: Ausst.-Kat. Bern/Basel 2004, S. 140–149.
- Büchner ²1987: Büchner, Joachim: Kurt Schwitters und MERZ, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, S. 10–20.
- Cepl-Kaufmann 2019: Cepl-Kaufmann, Gertrude: 1919 – Zeit der Utopien. Zur Topographie eines deutschen Jahrhundertjahres, Bielefeld 2019.
- Christoffel 1940: Christoffel, Ulrich: Deutsche Innerlichkeit, München 1940.
- Coreth 1972: Coreth, Emerich: Einführung in die Philosophie der Neuzeit, 1. Bd. Rationalismus, Empirismus, Aufklärung, Freiburg 1972.
- DaCosta Kaufmann 1998: DaCosta Kaufmann, Thomas, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800, Köln 1998.
- Delabar, Kocher, Schulz, Nübel 2011: Delabar, Walter, Kocher, Ursula, Schulz, Isabel, Nübel, Birgit: CFP Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters (Tagung am 4.–6. März 2011 im Sprengel Museum Hannover), o. O. 2011, URL: http://delabar.net/storage/532b5e41Schwitters_CallforPaper_final.PDF (17.01.2020).
- Delabar, Kocher, Schulz 2016: Delabar, Walter, Kocher, Ursula, Schulz, Isabel: Zur Einleitung, in: Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters, hg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz, Bielefeld 2016, URL: https://www.google.com/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKewiu-ZXp4YrnAhVEy6QKHZsGDEQQFjABegQIBRAB&url=http%3A%2F%2Fwww.aisthesis.de%2FWebRoot%2FStore20%2FShops%2F63645342%2FMediaGallery%2Fleseproben%2F1p-9783849811204.pdf&usq=AOvVaw1T_aPIP-XzpymwD9g0pNwi (17.01.2020).
- Detering ³2019: Detering, Heinrich: Was heißt hier „wir“? Zur Rhetorik der parlamentarischen Rechten, Stuttgart ³2019.
- Dewey 1980: Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Frankfurt a. M. 1980.
- Dietrich 1993: Dietrich, Dorothea: The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation, Cambridge 1993.
- Dietrich 2000: Dietrich, Dorothea: Absenzen/Präsenzen. Kurt Schwitters' späte Collagen, in: Ausst.-Kat. Leipzig/Amsterdam 2000, S. 57–88.
- Dietrich 2005/2006: Dietrich, Dorothea: Hannover, in: Ausst.-Kat. Paris/Washington/New York 2005/2006, S. 154–178.
- Dittmann 2001: Dittmann, Lorenz: Die Entdeckung des Freilichts und die Farben der Bilder, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 2001, S. 57–76.
- Dornhauser 2001: Dornhauser, Gerhard: Kunst – Erkenntnis – Deutung. Eine philosophische Annäherung (Diss. Phil. Wien 2001), Wien 2001.

- Doschka 2005: Doschka, Roland: The French Connection. Der deutsche Expressionismus und die französische Avantgarde, in: Ausst.-Kat. Balingen 2005, S. 7–15.
- dtv-Atlas Philosophie ¹⁷2017: dtv-Atlas Philosophie, hg. v. Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, München ¹⁷2017.
- Duden. Das Herkunftswörterbuch 2001: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Die Geschichte der deutschen Wörter bis zur Gegenwart, Bd. 7, Mannheim 2001.
- Eberle 1996: Eberle, Matthias: Max Liebermann. 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. 2, 1900–1935, München 1996.
- Eggelhöfer 2012: Eggelhöfer, Fabienne: Paul Klees Lehre vom Schöpferischen (Diss. Phil. Bern 2011), Bern 2012, URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/2067> (07.04.2020).
- Elderfield 1987: Elderfield, John: Kurt Schwitters, Düsseldorf 1987.
- Elger 1984: Elger, Dietmar: Der Merzbau. Eine Werkmonographie, Köln 1984.
- Elger ²1987: Elger, Dietmar: Ich bin ein Veilchen, das verborgen blüht. Zum Stand der Schwitters-Forschung, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, S. 50–59.
- Elger ²1987 (2): Elger, Dietmar: Der MERZbau, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, S. 248–255.
- Elger 1994: Elger, Dietmar: Hannover, in: Dada global, hg. v. Raimund Meyer, Judith Hossli, Guido Magnaguagno, Juri Steiner, Hans Bolliger, Zürich 1994, S. 58–60.
- Epikur ³2011: Epikur: Wege zum Glück, hg. v. Rainer Nickel, Mannheim ³2011, URL: https://www-1degruyter-1com-1cp93hbwc7146.han.sub.uni-goettingen.de/view/title/310734?tab_body=toc (20.01.2021).
- Eppinger 2017: Eppinger, Silvan: Grundwasserrecht in Trockengebieten, Tübingen 2017, URL: <https://books.google.de/books?id=la78z632AOoC&pg=PA145&dq=pumpen+anfang+20.+jahrhundert&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEWiXmOi344jqAhXa8qYKHV6IBRAQ6AEIJzAA#v=onepage&q=pumpen%20anfang%2020.%20jahrhundert&f=false> (17.06.2020).
- Erlhoff ²1987: Erlhoff, Michael: Revon zu Füßen, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, S. 29–32.
- Faré, Chevé 1998: Faré, Fabrice, Chevé, Dominique: Die Trompe-l'Œil-Gemälde oder der Genuß der Illusion. 18. Jahrhundert, in: Trompe-l'Œil. Das getäuschte Auge, hg. v. Patrick Mauriès, Köln 1998.
- Feilchenfeldt, Raff ²2006: Feilchenfeldt, Rahel E., Raff, Thomas (Hg.): Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger, München ²2006.
- Feser 2015: Feser, Sabine: Vom Künstlerhelden zum Actionhero – Vasaris „Leonardo“ und die Folgen, in: Helm, Hubert, Posselt-Kuhli, Schreurs-Morét (Hg.) 2015, S. 51–86.

- Feuerhelm 1989: Feuerhelm, Hermann: Carl Spitzweg und die ‚Popularität der Gemütlichkeit‘. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte regressiver Identitätskonstitutionen am Beispiel der Spitzweginterpretation von Hermann Uhde-Bernays (Diss. Phil. Bochum 1989), Bochum 1989.
- Fichter 2014: Fichter, Aurelio: Schrift und Bild bei Schwitters. Zum Problem der reinen Form (Diss. Phil. Frankfurt 2012), Frankfurt a. M. 2014.
- Fischer 2001: Fischer, Katrin: Kurt Schwitters. Selbsterfindung und Kunstleben, in: *Selbstpoetik 1800–2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, hg. v. Ralph Köhnen, Frankfurt a. M. (u. a.) 2001, S. 201–214.
- Fischer 2004: Fischer, Hartwig: Gegenliebe. Schwitters und Arp, in: *Ausst.-Kat. Basel 2004*, S. 47–68.
- Flasch 2005: Flasch, Kurt: Wert der Innerlichkeit, in: *Die kulturellen Werte Europas*, hg. v. Hans Joas, Klaus Wiegandt, Frankfurt a. M. 2005, S. 219–236.
- Frehner 2011: Frehner, Matthias: Stilleben der 1940er-Jahre, in: *Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012*, S. 52–61.
- Freiboth 2014: Freiboth, Julia: Max Ernst als Ausstellungsbesucher in Köln und Bonn, in: *Ausst.-Kat. Brühl 2014*, S. 40–53.
- Friedländer 1947: Friedländer, Max J.: Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag 1947.
- Fuchs 2000: Fuchs, Rudi: Konflikte mit dem Modernismus oder die Abwesenheit von Kurt Schwitters, in: *Ausst.-Kat. Leipzig/Amsterdam 2000*, S. 7–18.
- Gaethgens 1979: Gaethgens, Thomas W.: Das „Märchen vom Schöpferum des Künstlers“. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop, in: *Ausst.-Kat. München 1979*, S. 43–78.
- Garstenauer 2012: Garstenauer, Stefanie: Das Stadtmotiv in der Lyrik des Realismus im Vergleich mit der Darstellung im Expressionismus in Gedichten Storms, Liliencrons und Heyms, München 2012, URL: <https://books.google.de/books?id=UO3kjexfzWEC&printsec=frontcover&dq=georg+heyms+die+stadt+literatur&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiHmJDwyvLqAhXEzaQKH5zBsQQ6AEwA3oECAUQA#v=onepage&q=georg%20heyms%20die%20stadt%20literatur&f=false> (30.07.2020).
- Gäßler 2008: Gäßler, Ewald: Stadt und Großstadt in der Kunst des Expressionismus. Eine Einführung, in: *Ausst.-Kat. Oldenburg 2008*, S. 8–47.
- Genz 2011: Genz, Julia: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch, Paderborn 2011.
- Germundson 2001: Germundson, Curt Robert: Kurt Schwitters in Hanover. Investigation of a Cultural Environment (Diss. Iowa 2001) Iowa 2001.

- Germundson 2006: Germundson, Curt: Montage and Totality: Kurt Schwitters's relationship to „tradition“ and „avant-garde“, in: Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde, hg. v. Dafydd Jones, New York/Amsterdam 2006, S. 156–183.
- Gleichmann-Kingeling 2001: Gleichmann-Kingeling, Gunda-Anna: Otto Gleichmann und seine Zeit, Hannover 2001.
- Gockel 2004: Gockel, Bettina: Das wahnsinnige Künstlergenie als Leitfigur der Wissenschaft. Mit einer Einleitung zur Forschungsgeschichte, in: Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaft. 1880–1930, hg. v. Bettina Gockel, Michael Hagner, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 279, o.O. 2004, S. 77–100.
- Gockel, Hagner (Hg.) 2004: Gockel, Bettina, Hagner, Michael (Hg.): Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaft. 1880–1930, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 279, o.O. 2004.
- Goethe 1999: Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Texte, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1999.
- Grimme 2018: Grimme, Karin H: Impressionismus, in: Moderne Kunst, hg. v. Hans Werner Holzwarth, Laszlo Taschen, Köln 2018, S. 14–73.
- Grundmann 2001: Grundmann, Ekkehard: Gerdard Domagk – der erste Sieger über die Infektionskrankheiten, Münster 2001.
- Gschetzer 1991: Gschetzer, Beat: Die Geburt der Collage aus dem Geist des Tanzes, in: Kurt Schwitters Almanach, No 10, hg. v. Michael Erlhoff, Klaus Stadtmüller und Gerhard Steidl, Hannover 1991, S. 67–71.
- Güse 2001: Güse, Ernst-Gerhard: Einführung, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 2001, S. 9–20.
- Hamilton 2014: Hamilton, Allen Lee: CRASH AT CRUSH, Handbook of Texas Online (veröffentlicht: 1976), URL: <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/lle01> (01.05.2020).
- Hannoversches Biographisches Lexikon 2002: Hannoversches Biographisches Lexikon. Von den Anfängen bis in die Gegenwart, hg. v. Dirk Böttcher, Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hugo Thielen, Hannover 2002, URL: https://books.google.de/books?redir_esc=y&hl=de&id=ShneE5mxmEUC&q=garvens#v=onepage&q=garvens&f=false (17.06.2020).
- Haslinde 1958: Haslinde, Carl: Vorwort, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1958, o. S.
- Havemann, Wittstock 2002/2003: Havemann, Tanja, Wittstock, Jürgen: Verzeichnis der ausgestellten Werke, in: Ausst.-Kat. Marburg/Dresden/Oldenburg 2002/2003, S. 101–183.
- Heiderich 1997: Heiderich, Ursula: August Macke. Aquarelle. Werkverzeichnis, hg. v. Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Ostfildern-Ruit 1997.

- Heißenbüttel ²1987: Heißenbüttel, Helmut: Auguste Bolte und Anna Blume oder die Welt der Sprache, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, S. 42–45.
- Helferich ⁶2005: Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken, München ⁶2005.
- Helm, Hubert, Posselt-Kuhli, Schreurs-Morét (Hg.) 2015: Helm, Katharina, Hubert, Hans W., Posselt-Kuhli, Christina, Schreurs-Morét, Anna (Hg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015.
- Henning 2015: Henning, Andreas: „...der schönste Genius der modernen Kunst“. Die Idealisierung Raffaels als Sonderform der Künstlerheroisierung“, in: Helm, Hubert, Posselt-Kuhli, Schreurs-Morét (Hg.) 2015, S. 109–131.
- Herding 1998: Herding, Klaus: Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart (Themen, Bd. 68), München 1998.
- Hermant 2010: Hermant, Jost: Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil, Köln/Weimar/Wien 2010.
- Herwig 2012: Herwig, Malte: „Picasso war wie ein Taliban“, in: Süddeutsche Zeitung 29 (2012), URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/picasso-war-wie-ein-taliban-79086> (22.06.2020).
- Hettling 2014: Hettling, Manfred: Der Begriff des „Bürgers“. Historisch, analytisch, politisch (Formenwandel der Bürgergesellschaft, Bd. 15), Halle (Saale) 2014, URL: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/pe/urn/urn:nbn:de:gbv:3:2-27974> (04.06.2020).
- Hirschberger ¹¹1980: Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Altertum und Mittelalter. Neuzeit und Gegenwart, Köln ¹¹1980.
- Hirschhorn 2004: Hirschhorn, Thomas: „dada ist wichtig für mich“, in: Ausst.-Kat. Bern/Basel 2004, S. 152.
- Hofmann 1970: Hofmann, Werner: Max Ernst und die Tradition, in: Ausst.-Kat. Hannover 1970, S. 7–20.
- Hofmaier 1990: Hofmaier, James: Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints, 2 Bde., Bern 1990.
- Hubert 2015: Hubert, Hans W.: Michelangelo – Vom Ausnahmekünstler zum ‚Denkmal‘, in: Helm, Hubert, Posselt-Kuhli, Schreurs-Morét (Hg.) 2015, S. 132–178.
- Hucker 1999: Hucker, Bernd Ulrich: Otto das Kind, in: Neue Deutsche Biographie 19 (1999), S. 678–679, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118738739.html#ndbcontent> (09.06.2020).
- Hugnet ³1947: Hugnet, Georges: Dada, in: Ausst.-Kat. New York ³1947, S. 15–52.
- Janecke 2004: Janecke, Christian: Zufall bei Schwitters, in: Ausst.-Kat. Bern/Basel 2004, S. 168–199.

- Jensen 1975: Jensen, Jens Christian: Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik, Köln 1975.
- Jochheim 2019: Jochheim, Tobias: Inszenierte Zug-Unfälle. Ein tödliches Vergnügen (veröffentlicht: 19. Oktober 2019), URL: https://rp-online.de/panorama/ausland/crash-at-crash-1896-in-texas-tote-bei-inszenierten-zug-unfaelen_aid-46610969 (01.05.2020).
- Jung 1992: Jung, Martina: Licht, Lärm und Gestank. Ein Projekt zu ökologie-, technik- u. kulturgeschichtlichen Aspekten d. Stadt am Beispiel Hannovers im frühen 20. Jh., in: WerkstattGeschichte 3 (1992), Bielefeld 1992, S. 57–61.
- Jungert, Frewer, Mayr 2020: Jungert, Michael, Frewer, Andreas, Mayr, Erasmus: Was ist und zu welchem Zweck betreibt man Wissenschaftsreflexion?, in: Wissenschaftsreflexion. Interdisziplinäre Perspektiven zwischen Philosophie und Praxis, hg. v. Michael Jungert, Andreas Frewer, Erasmus Mayr, Leiden u.a. 2020.
- Jürgens-Kirchhoff 1978: Jürgens-Kirchhoff 1978, Annegret: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Lahn-Gießen 1978.
- Kalden 2014: Kalden, Angelina: Großstadt im Expressionismus. Eine Untersuchung der Gedichte „Städter“, „Der Gott der Stadt“, „Die Stadt“ und „Punkt“, Hamburg 2014, URL: https://books.google.de/books?id=SyewBQAAQBAJ&pg=PA3&dq=expressionismus&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwja_YXhh_LqAhXR-KQKHYYQcDBU4FBD0ATABegQIBhAC#v=onepage&q=expressionismus&f=false (29.07.2020).
- Kalthoff 1964: Kalthoff, Edgar: Georg III., in: Neue Deutsche Biographie 6 (1964), S. 212 f., URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118716913.html#ndbcontent> (09.06.2020).
- Kalthoff 1964 (2): Kalthoff, Edgar: Georg IV., in: Neue Deutsche Biographie 6 (1964), S. 213 f., URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118690450.html#ndbcontent> (09.06.2020).
- Katenhusen 1998: Katenhusen, Ines: Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik (Hannoversche Studien, Bd. 5), Hannover 1998.
- Kemp 1975: Kemp, Wolfgang: Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft, in: Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel 9 (1975), S. 25–34.
- Kiesewetter 2000: Werkverzeichnis 1881–1910, in: Kiesewetter, Gabriele: Hermann Pleuer. 1863–1911. Leben und Werk. Die Entdeckung der Geschwindigkeit, hg. v. Stiftung Schloß Fachsenfeld, Stuttgart 2000, S. 207–282.
- Kiesewetter 2019: Kiesewetter, Gabriele: Auf dem Weg in eine neue Zeit: Hermann Pleuers Bilder zu Eisenbahn und industrieller Arbeit, in: Ausst.-Kat. Warendorf 2019, S. 31–36.

- Kleinschmidt 2012: Kleinschmidt, Christoph: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld 2012, URL: https://books.google.de/books?id=FurWBQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Intermaterialit%C3%A4t&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjF9ui6h_7oAhWT8aYKHbCWC9cQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Intermaterialit%C3%A4t&f=false (23.04.2020).
- Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2014: Kocher, Ursula, Schulz, Isabel, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.): *Kurt Schwitters. Alle Texte*, Bd. 3, *Die Sammelkladden 1919–1923*, Bad Landensalza 2014.
- Kocher, Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.) 2019: Kocher, Ursula, Schulz, Isabel, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (Hg.): *Kurt Schwitters. Alle Texte*, Bd. 4, *Die Reihe Merz 1923–1932*, Berlin/Boston 2019, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/510528> (17.01.2020).
- Kocka 1987: Kocka, Jürgen: *Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert*, in: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Kocka, Göttingen 1987, S. 21–63, URL: <http://hdl.handle.net/10419/112311> (08.05.2020).
- König 2019: König, Wolfgang: *Geschichte der Wegwerfgesellschaft. Die Kehrseite des Konsums*, Stuttgart 2019.
- Krempel (Hg.) 2015: *El Lissitzky. Sophie Lissitzky-Küppers. Von Hannover nach Moskau*, hg. v. Ulrich Krempel, Göttingen 2015.
- Krempel 2015: Krempel, Ulrich: *Vorwort. Nach Hannover*, in *Hannover, von Hannover aus*, in: *El Lissitzky. Sophie Lissitzky-Küppers. Von Hannover nach Moskau*, hg. v. Ulrich Krempel, Göttingen 2015, S. 7–11.
- Krieger 2007: Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007.
- Kris, Kurz 2018: Kris, Ernst, Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 2018.
- Krutzinna 2019: Krutzinna, Leonie: *Der norwegische Schwitters. Die Merz-Kunst im Exil*, Göttingen 2019.
- Kuhn 1957: Kuhn, Helmut: *Cassirer, Ernst*, in: *Neue Deutsche Biographie* 3 (1957), S. 168–169, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118519522.html#ndbcontent> (16.11.2020).
- Kunst. *Die ganze Geschichte* 2016: *Kunst. Die ganze Geschichte*, hg. v. Stephen Farthing, Köln 2016.
- Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Kulturstiftung der Länger (Hg.) 2002: *Der Nachlass von Kurt und Ernst Schwitters*, Hannover 2002.
- Lach 1971: Lach, Friedhelm: *Der Merz Künstler Kurt Schwitters*, Köln 1971.
- Lach 1973 (Vorwort): Lach, Friedhelm: *Vorwort*, in: *Lach 1973*, Bd. 1, (Neuausgabe 2004), S. 7–27.

- Lach 1973, Bd. 1, (Neuausgabe 2004): Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 1 Lyrik, Köln 1973 (Neuausgabe Köln 2004).
- Lach 1974, Bd. 2, (Neuausgabe 2004): Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 2 Prosa 1918–1930, Köln 1974 (Neuausgabe Köln 2004).
- Lach 1975, Bd. 3, (Neuausgabe 2004): Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 3 Prosa 1931–1948, Köln 1975 (Neuausgabe Köln 2004).
- Lach 1977, Bd. 4, (Neuausgabe 2004): Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 4 Schauspiele und Szenen, Köln 1977 (Neuausgabe Köln 2004).
- Lach 1981, Bd. 5, (Neuausgabe 2004): Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd. 5 Manifeste und kritische Prosa, Köln 1981 (Neuausgabe Köln 2004).
- Laufer, Steinsiek 2012: Laufer, Johannes, Steinsiek, Peter-Michael: Quellen zur Umweltgeschichte in Niedersachsen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Ein thematischer Wegweiser durch die Bestände des Niedersächsischen Landesarchivs, Göttingen 2012, URL: <https://books.google.de/books?id=H30iiDWGqWEC&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false> (30.04.2020).
- Lauffer 1934: Lauffer, Otto: Land und Leute in Niederdeutschland, Berlin/Leipzig 1934.
- Lefèvre 1970: Lefèvre, Albert: Der Beitrag der hannoverschen Industrie zum technischen Fortschritt (Hannoversche Geschichtsblätter, Bd. 24), Hannover 1970.
- Lemoine 1986: Lemoine, Serge: DADA, Genf 1986.
- Lenz 2011: Lenz, Thomas: Konsum und Modernisierung. Die Debatte um das Warenhaus als Diskurs um die Moderne, Bielefeld 2011, URL: https://books.google.de/books?id=YXbJBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=konsum+und+modernisierung&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi9zpT5h_7oAhWhwMQBHdCdDrMQ6AEIJzAA#v=onepage&q=konsum%20und%20modernisierung&f=false (17.04.2020).
- Lexikon der Politikwissenschaft ³2005: Lexikon der Politikwissenschaft. Theorien, Methoden, Begriffe, Bd. 2, hg. v. Dieter Nohlen, Rainer-Olaf Schultze, München ³2005, URL: <https://books.google.de/books?id=EVU1SWQJOZ oC&pg=PA698&dq=Die+drei+Wurzeln+der+Politik.&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjB7cvozr3qAhVrtIsKHeoC8oQ6AEwAHoECAIQAg#v=onepage&q=Die%20drei%20Wurzeln%20der%20Politik.&f=false> (08.07.2020).

- Lexikon des künstlerischen Materials ²2010: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübél, Sebastian Hackenschmidt, München ²2010.
- Lloyd 2007: Lloyd, Jill: Vincent van Gogh and Expressionism, in: Ausst.-Kat. New York 2007, S. 11–28.
- Locher 2001: Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001.
- Löther 1994: Löther, Andrea: Bürger-, Stadt- und Verfassungsbegriff in frühneuzeitlichen Kommentaren der Aristotelischen Politik, in: Bürgerschaft. Rezeption und Innovation der Begrifflichkeit vom Hohen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, hg. v. Reinhart Koselleck, Klaus Schreiner, Stuttgart 1994, S. 90–128.
- Metzger 2011/2012: Metzger, Claudine: Frühe Studien. Der Weg zur Abstraktion, in: Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 10–11.
- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft ²2011/2019: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. v. Ulrich Pfisterer, Berlin ²2011/2019.
- Metzler Philosophie Lexikon 1996: Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen, hg. v. Peter Precht, Franz-Peter Burkard, Stuttgart/Weimar 1996.
- Meyer 1994: Meyer, Raimund: „Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou“. Kleine Dada-Kosmologie, in: Dada global, hg. von Raimund Meyer, Judith Hossli, Guido Magnaguagno, Juri Steiner, Hans Bolliger, Zürich 1994, S. 11–40.
- Michalski 2015: Michalski, Sergiusz: Einführung in die Kunstgeschichte, Darmstadt 2015.
- Mlynek, Röhrbein 1991: Mlynek, Klaus, Röhrbein, Waldemar R. (Hg.): Hannover Chronik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zahlen, Daten, Fakten, Hannover 1991.
- Mlynek 1994: Mlynek, Klaus: Hannover in der Weimarer Republik und unter dem Nationalsozialismus. 1918–1945, in: Geschichte der Stadt Hannover, Bd. 2, Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, hg. v. Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hannover 1994, S. 404–578, URL: https://books.google.de/books?id=sgHEj-1XlxUC&pg=PA794&dq=Geschichte+der+Stadt+Hannover+Bd.+2&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjo9pC7yo_pAhUE6qQKHQ8CCN8Q6AEILzAB#v=onepage&q=Geschichte%20der%20Stadt%20Hannover%20Bd.%202&f=false (29.04.2020).
- Moeller ²1987: Moeller, Magdalena M.: Die moderne Maschinenwelt, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, Katalogteil. Schwitters' Welten, S. 122–125.
- Moeller ²1987 (2): Moeller, Magdalena M.: Mit Fundstücken aus der Stadt, in: Ausst.-Kat. Hannover ²1987, Katalogteil. Schwitters' Welten, S. 136.
- Möller 1992: Möller, Hans-Herbert: Stadt und Landkreis Hannover, München 1992.

- Müller 1992: Müller, Siegfried: Die Bürgerstadt, in: Geschichte der Stadt Hannover, Bd. 1, Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, hg. v. Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hannover 1992, S. 67–136, URL: https://books.google.de/books?id=i5ZH71S0ciwC&pg=PA10&dq=Geschichte+der+Stadt+Hannover:&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiWqdSt_vHpAhXPY6YKHRm8A1MQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=false (08.06.2020).
- Nagel 2007: Nagel, Joachim: Wie erkenne ich? Die Kunst des Surrealismus, Stuttgart 2007.
- Nantke 2017: Ordnungsmuster im Werk von Kurt Schwitters. Zwischen Transgression und Regelmäßigkeit, Berlin/Boston 2017.
- Nationalgalerie Berlin (Hg.) 21987: Nationalgalerie Berlin (Hg.): Galerie der Romantik, Berlin 21987.
- Neidhardt 1993: Neidhardt, Uta: Annotationen im Bildteil, in: Ausst.-Kat. Dresden/Lübeck 1993, S. 95–108 u. S. 110–164.
- Neuhaus 2011: Neuhaus, Katharina: Untergangsvision und Hoffnung in der Großstadtyrik Georg Heyms am Beispiel von „Die Dämonen der Städte“ und weiteren Gedichten, Norderstedt 2011, URL: <https://books.google.de/books?id=5YJQdcfb3zUC&printsec=frontcover&dq=georg+heym+die+stadt+literatur&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiHmJDwyvLqAhXEzaQKH a5zBsQQ6AEwAHoECAIQAg#v=onepage&q=georg%20heym%20dic%20stadt%20literatur&f=false> (30.07.2020).
- Nill 21987: Nill, Annegreth: Die Handlung spielt in Dresden, in: Ausst.-Kat. Hannover 21987, S. 36–41.
- Nill 1990: Decoding Merz. An Interpretive Study of Kurt Schwitters' Early Work, 1918–1922, Ann Arbor 1990.
- Nill 1990 (2): Decoding Merz. An Interpretive Study of Kurt Schwitters' Early Work, 1918–1922, (Diss. Phil. Austin 1990), Austin 1990.
- Nündel 1974: Einleitung, in: Briefe 1974, S. 9–15.
- Nündel 1974 (2): Kommentar, in: Briefe 1974, S. 303–339.
- Nündel 1974 (3): Bibliographische Hinweise, in: Briefe 1974, S. 298–302.
- Nündel 1981: Nündel, Ernst: Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1981.
- Orchard, Schulz 1998: Orchard, Karin, Schulz, Isabel: Kurt Schwitters. Werke und Dokumente. Verzeichnis der Bestände im Sprengel Museum Hannover, Hannover 1998.
- Orchard 2006: Orchard, Karin: Der „intellektuelle Gott“ und der Wegweiser durch den Abfall. Zur Wirkungsgeschichte von Marcel Duchamp und Kurt Schwitters, in: I.K.U.D. Zeitschrift für Kunst und Designwissenschaft 1 (2006) S. 104–117.

- Panofsky ²1960: Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin ²1960.
- Panofsky 1964: Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 99–167.
- Paulinsky 2014: Paulinsky, Britta: *„Die Stadt“ in der Lyrik des Expressionismus*. Heyms und Lichtensteins Stadtansichten, Hamburg 2014, URL: <https://books.google.de/books?id=JqDGAwAAQBAJ&pg=PA3&dq=expressionismus&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjL38SfhfLqAhXOKewKHR1ZCh04ChDoATAGegQICRAC#v=onepage&q=expressionismus&f=false> (29.07.2020).
- Pirsich 1985: Pirsich, Volker: *„Der Sturm“*. Eine Monographie, Herzberg 1985.
- Pech 2013: Pech, Jürgen: *Texte*, in: *Max Ernst. Skulpturen, Arbeiten auf Papier, Radierungen und Lithographien*, hg. v. Galerie Boisseree, Bonn 2013, S. 4–81, URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjB38jpkYzsAhWHEMAKHU2qDWU4ChAWMAJ6BAGDEAE&url=http%3A%2F%2Fwww.galerie-boisseree.com%2Fimages%2Fartists%2FERNST%2FERNST_2013.pdf&usg=AOvVaw1NnO4HMETT7FmFOAptxCDG (28.09.2020).
- Peters 1995: Peters, Jelko: *Das „Prinzip der Stadt“ in Max Herrmann-Neisses expressionistischer Reflexionsprosa Cajethan Schaltermann*, in: *„Die Großstadt rauscht gespenstisch fern und nah“*. Literarischer Expressionismus zwischen Neisse und Berlin, hg. v. Detlef Haberland (Tagungsreihe der Stiftung Haus Oberschlesien, Bd. 6), Berlin 1995, S. 113–126.
- Philosophisches Wörterbuch ²⁰1978: Schmidt, Heinrich: *Philosophisches Wörterbuch*, neu bearbeitet von Georgi Schischkoff, Stuttgart ²⁰1978.
- Philosophisches Wörterbuch 2010: *Philosophisches Wörterbuch*, hg. v. Walter Brugger, Harald Schöndorf, Freiburg i. Br./München 2010, URL: https://books.google.de/books?id=Q-anDAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Philosophisches+W%C3%B6rterbuch&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwim9Yrj_MLsAhVODuwKHSXXCOMQ6AEwAHoECAYQAg#v=onepage&q&f=false (15.07.2020).
- Plath 1992: Plath, Helmut: *Die Frühgeschichte*, in: *Geschichte der Stadt Hannover*, Bd. 1, *Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hannover 1992, S. 11–66, URL: https://books.google.de/books?id=i5ZH71S0ciwC&pg=PA10&dq=Geschichte+der+Stadt+Hannover:&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiWqdSt_vHpAhXPY6YKHRm8A1MQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=false (08.06.2020).
- Ploetz. *Geschichtskompaß 1997*: Ploetz. *Geschichtskompaß. 4000 Daten der Weltgeschichte*, bearbeitet von Detlev Zimpel, Freiburg (Breisgau) 1997.

- Püschel 1977: Püschel, Bernhard: Historische Eisenbahn-Katastrophen. Eine Unfallchronik von 1840 bis 1926, Freiburg (Breisgau) 1977.
- Raabe 1981: Raabe, Paul: Nachwort, in: Hirsch, Karl Jakob: Kaiserwetter, Frankfurt a. M. 1981.
- Radlović 2014: Radlović, Ljiljana: Max Ernst und die Moderne, in: Ausst.-Kat. Brühl 2014, S. 22–39.
- Rauschenberg 1991: Rauschenberg, Bernd: Dorothee Buntrock war brünett, in: Kurt Schwitters Almanach, No 10, hg. v. Michael Erlhoff, Klaus Stadtmüller und Gerhard Steidl, Hannover 1991, S. 21–28.
- Rebentisch 2013: Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.
- Reclams Künstlerlexikon ³2002: Reclams Künstlerlexikon, hg. von Robert Darmstaedter, Ulrike von Hase-Schmundt, Stuttgart ³2002.
- Retterath 2016: Retterath, Jörn: „Was ist das Volk?“ Volks- und Gemeinschaftskonzepte der politischen Mitte in Deutschland 1917–1924 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 110), Berlin 2016.
- Richter, Siebold, Weeber 2016: Richter, Susan, Siebold, Angela, Urte, Weeber: Was ist Freiheit? Eine historische Perspektive, Frankfurt a.M./New York 2016.
- Riese ³2009: Riese, Brigitte: Seemanns Lexikon der Kunst, Leipzig ³2009.
- Riha 1985: Riha, Karl: Nachwort zum Reprint, in: Christof Spengemann: Die Wahrheit über Anna Blume, Hannover 1920, (Nachdruck Hannover 1985).
- Riha 1991: Riha, Karl: Nachwort. Im Geiste ‚Anna Blumes‘. Zu Christof Spengemanns ‚Ypsilon‘-Roman, in: Christof Spengemann. Ypsilon. Ein grotesker Roman, hg. v. Karl Riha und Franz-Josef Weber, Hannover 1991, S. 97–109.
- Riha, Weber (Hg.) 1991: Riha, Karl, Weber, Franz-Josef (Hg.): Christof Spengemann. Ypsilon. Ein grotesker Roman, Hannover 1991.
- Riha, Schäfer 1994: Riha, Karl, Schäfer, Jörgen: Nachwort: Dada total, in: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder, hg. v. Karl Riha, Jörgen Schäfer, Stuttgart 1994, S. 345–384.
- Riotte 2005: Riotte, Torsten: Hannover in der britischen Politik (1792–1815). Dynastische Verbindung als Element außenpolitischer Entscheidungsprozesse (Diss. Phil. Cambridge 2003), Münster 2005, URL: <https://books.google.de/books?id=brgcjRBqXh0C&printsec=frontcover&dq=hannover+in+der+britischen+politik&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi-vIHb8fTpAhWk1aYKHdZrAsMQ6AEIJzAA#v=onepage&q=hannover%20in%20der%20britischen%20politik&f=false> (09.06.2020).

- Ritter 2008: Ritter, Martina: Die Dynamik von Privatheit und Öffentlichkeit in modernen Gesellschaften, Wiesbaden 2008, URL: https://books.google.de/books/about/Die_Dynamik_von_Privatheit_und_%C3%96ffentli.html?id=uu036Q250IYC&redir_esc=y (20.10.2020).
- Ritter 2010 (Revision 2018): Ritter, Bertram: Kurt Schwitters 1918: Übergang zur Collage. Eine kunstsoziologische Fallstudie zum Zusammenhang von Werkgestalt und Biographie auf der Basis immanenter Bildanalysen (Diss. Phil. Frankfurt a. M. 2010) (Revision 2018), URL: urn:nbn:de:hebis:30:3-467323 (14.01.2019).
- Ritzau 1979: Ritzau, Hans Joachim: Eisenbahnkatastrophen in Deutschland. Splitter deutsche Geschichte, Bd. 1, Landsberg-Pürgen 1979.
- Rosenblum 1975: Rosenblum, Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, London 1975.
- Roters 1979: Roters, Eberhard: Collage und Montage, in: Ausst.-Kat. Hannover 1979, S.10–17.
- Roters 1994: Roters, Eberhard: Von jedem Affen gebissen, in: art 4 (1994), S. 30–39.
- Runge 1998: Runge, Karsten: Entwicklungstendenzen der Landschaftsplanung. Vom frühen Naturschutz bis zur ökologisch nachhaltigen Flächennutzung, Berlin/Heidelberg 1998, URL: https://books.google.de/books?id=brKkBgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Entwicklungstendenzen+der+Landschaftsplanung.&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwia__PmiZDpAhULkMMKHbeOAJMQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Entwicklungstendenzen%20der%20Landschaftsplanung.&f=false (30.04.2020).
- Russell 1966: Russell, John: max ernst. Leben und Werk, Köln 1966.
- Rübel 2010: Rübel, Dietmar: Abfall, in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt, München 2010, S. 13–17.
- Rübel 2010 (2): Rübel, Dietmar: Nahrung, in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt, München 2010, S. 182–186.
- Röhrbein 1978: Röhrbein, Waldemar R.: Revolution, Demokratie und Inflation in Hannover. Aus den Jahren 1918 bis 1925, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S.68–84.
- Röhrbein 1978 (2): Röhrbein, Waldemar R.: Vom Aufbau zum Untergang. Aus den Jahren 1925 bis 1925, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S. 116–150.
- Röhrbein 2012: Röhrbein, Waldemar R.: Kleine Stadtgeschichte Hannovers, Regensburg 2012.

- Salewski 1992: Salewski, Michael: Geist und Technik in Utopie und Wirklichkeit militärischen Denkens im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Militär und Technik. Wechselbeziehungen zu Staat, Gesellschaft und Industrie im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Roland G. Foerster und Heinrich Walle (Vorträge zur Militärgeschichte, Bd. 14), Bonn 1992, S. 73–97.
- Schamoni 1991: Schamoni, Peter: Max Ernst – Mein Vagabundieren, meine Unruhe. Dokumentarfilm über Max Ernst, 100 Minuten, 1991.
- Scherf 2013: Scherf, Annedore: Franz Wilhelm Seiwert und die rheinische Tradition. Seiwerts Bildsprache zwischen Tradition und Moderne, Books on Demand 2013, URL: <https://books.google.de/books?id=Ay0dAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Franz+Wilhelm+Seiwert+und+die+rheinische+Traditio&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwj3o8bkl7qAhXvoosKHKVgBtYQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=Franz%20Wilhelm%20Seiwert%20und%20die%20rheinische%20Traditio&f=false> (02.07.2020).
- Schindelbeck u.a. (Hg.) 2014: Schindelbeck, Dirk, u.a. (Hg.): *Zigaretten-Fronten. Die politischen Kulturen des Rauchens in der Zeit des Ersten Weltkrieges (PolitCIGs – Die Kulturen der Zigarette und die Kulturen des Politischen: Zur Sprache der Produkte im 20. und 21. Jahrhundert, Bd. 1)*, Marburg 2014.
- Schindler 2014: Schindler, Tabea: *Arachnes Kunst. Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Diss. Phil. Zürich 2011), Emsdetten/Berlin 2014.
- Schleper 2014: Schleper, Thomas: Aus der Vogelperspektive. Mutmaßungen über einen freieren Mythos, in: *Ausst.-Kat. Brühl 2014*, S. 12–21.
- Schmalenbach 1967: Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, Köln 1967.
- Schmalenbach ²1984: Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, München ²1984.
- Schmid 1996: Schmid, Hans-Dieter: „Kirchenkampf“ in Vahrenwald? Eine städtische Kirchengemeinde in der Zwischenkriegszeit, in: *Bewahren ohne Bekennen. Die Hannoversche Landeskirche im Nationalsozialismus*, hg. v. Heinrich W. Grosse, Hans Otte, Joachim Perels, Hannover 1996, S. 271–290, URL: <https://books.google.de/books?id=2YYWxYjP0PAC&printsec=frontcover&dq=Bewahren+ohne+Bekennen?:+die+hannoversche+Landeskirche+im+Nationalsozialismus&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwj3o8bkl7qAhXvoosKHKVgBtYQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=Bewahren%20ohne%20Bekennen%3F%3A%20die%20hannoversche%20Landeskirche%20im%20Nationalsozialismus&f=false> (30.04.2020).
- Schmidt 2018: Schmidt, Jana V.: *Arendt und die Folgen*, Stuttgart 2018, URL: <https://link-1springer-1com-1y94dc2s52063.han.sub.uni-goettingen.de/book/10.1007%2F978-3-476-04561-4> (15.07.2020).
- Schnath 1959: Schnath, Georg: Ernst August, in: *Neue Deutsche Biographie 4* (1959), S. 608–609, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd101052677.html#ndbcontent> (09.06.2020).

- Schnath 1964: Schnath, Georg: Georg, in: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 207–208, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119137356.html#ndbcontent> (09.06.2020).
- Schnath 1964 (2): Schnath, Georg: Georg Ludwig, in: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 210–211, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118538535.html#ndbcontent> (09.06.2020).
- Schneede ⁴1984: Schneede, Uwe M.: *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*, Köln ⁴1984.
- Schulz 2002: Schulz, Isabel: *Der Nachlass von Kurt und Ernst Schwitters*, in: *Der Nachlass von Kurt und Ernst Schwitters*, hg. v. Kurt und Ernst Schwitters Stiftung und Kulturstiftung der Länder (*Patrimonia*, Bd. 222) Hannover 2002, S. 39–98.
- Schulz 2004: Schulz, Isabel: „Die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden“. Kurt Schwitters und die Politik, in: *Ausst.-Kat. Basel* 2004, S. 197–220.
- Schulz 2006/2007: Max Ernst, in: *Ausst.-Kat. Hannover 2006/2007*, S. 225.
- Schulz 2007: Schulz, Isabel: „Eine Art von Arbeit..., die der Mann nicht leisten kann.“ Künstlerinnen im Umfeld von Kurt Schwitters. Beitrag zum Symposium Kurt Schwitters und die Avantgarde. Sprengel Museum Hannover 2007, URL: https://www.sprengel-museum.com/the_kurt_schwitters_archive/symposium_2007/index.php (22.02.2020).
- Schulz 2011: Schulz, Isabel: *Dadaistische Experimente*, in: *Ausst.-Kat. Hannover/Bern* 2011/2012, S. 26–35.
- Schuster ²2006: Schuster, Peter-Klaus: Geleitwort, in: *Feilchenfeldt, Raff ²2006*, S. 9–10.
- Schwabe 2019: Schwabe, Klaus: *Versailles. Das Wagnis eines demokratischen Friedens 1919–1923*, Leiden/Boston MA/Paderborn 2019.
- Schwandner 2008: Schwandner, Gerd: *Expressionismus – Auftakt der Moderne in der Großstadt*, in: *Ausst.-Kat. Oldenburg* 2008, S. 7.
- Schäfer 1993: Schäfer, Jörgen: *Dada Köln. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Teodor Baargeld und ihre literarischen Zeitschriften*, Wiesbaden 1993, URL: <https://books.google.de/books?id=eiyfBgAAQBAJ&pg=PA33&dq=Dada+k%C3%B6ln&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjau4PDjK7qAhVuxKYKHZTUByEQ6AEwAHoECAQQAg#v=onepage&q=Dada%20k%C3%B6ln&f=false> (02.07.2020).
- Sokolova 2005: Sokolova, Irina: Katalogeintrag 132: *Ferdinand Bol. Sinnender Greis neben einem Tisch mit Globus (Der greise Gelehrte)*, um 1650, in: *Ausst.-Kat. Paris/Berlin* 2005/2006, S. 252.
- Spies 1974: Spies, Werner: *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln 1974.

- Spies, Metken 1975: Spies, Werner (Hg.), Metken, Sigrid und Günter: Max Ernst. Werke 1906–1925, Texas/Köln 1975.
- Spies, Metken 1976: Spies, Werner (Hg.), Metken, Sigrid und Günter: Max Ernst. Werke 1925–1929, Texas/Köln 1976.
- Spies 1979: Spies, Werner: „Aggressivität und Erhebung“, in: Ausst.-Kat. München 1979, S. 9–30.
- Spies 1979 (2): Spies, Werner: Autobiographie, in: Ausst.-Kat. München 1979, S. 122.
- Spies, Metken 1979, 4: Spies, Werner (Hg.), Metken, Sigrid und Günter: Max Ernst. (Euvre-Katalog, Bd. 4, Werke 1929–1938, Köln 1979.
- Spies 1986: Spies, Werner: Max Ernst. Frottagen, Stuttgart 1986.
- Spies 1988: Spies, Werner: Collage – Verwendung des generellen Begriffs, in: Ausst.-Kat. Tübingen/Bern/Düsseldorf 1988, S. 11–28.
- Spies 1988 (2): Spies, Werner: Max Ernst und Dada in Köln, in: Ausst.-Kat. Tübingen/Bern/Düsseldorf 1988, S. 37–78.
- Spies 1998: Spies, Werner: Max Ernst. Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers, Köln 1998.
- Sprengel Museum Hannover 2000: Sprengel Museum Hannover (Hg.): Catalogue raisonné, Bd. 1, 1905–1922, Ostfildern-Ruit 2003.
- Sprengel Museum Hannover 2003: Sprengel Museum Hannover (Hg.): Catalogue raisonné, Bd. 2, 1923–1936, Ostfildern-Ruit 2003.
- Sprute, Weber 1984: Sprute, Bernhard, Weber, Peter (Hg.): Experiment Kunst. Die Dada-Bewegung und ihre Auswirkungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Materialien für den Sekundarbereich II. Arbeitstexte für den Kunstunterricht, o.B.), Hannover 1984.
- Stadtlexikon Hannover 2009: Stadtlexikon Hannover. Von den Anfängen bis in die Gegenwart, hg. v. Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hannover 2009.
- Staeck 2004: Staeck, Klaus: „Es gibt für mich keine unpolitische Kunst“, in: Ausst.-Kat. Bern/Basel 2004, S. 150–151.
- Steingräber 1979: Steingräber, Erich: Einleitung. Das politische und kulturelle Spektrum der zwanziger und dreißiger Jahre in Deutschland, in: Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, hg. v. Erich Steingräber, München 1979, S. 7–12.
- Steinmetz 1994: Steinmetz, Willibald: Gemeineuropäische Tradition und nationale Besonderheiten im Begriff der ‚Mittelklasse‘. Ein Vergleich zwischen Deutschland, Frankreich und England, in: Bürgerschaft. Rezeption und Innovation der Begrifflichkeit vom Hohen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, hg. v. Reinhart Koselleck, Klaus Schreiner, Stuttgart 1994, S. 161–238.
- Szeemann 1987: Szeemann, Harald: Die Geschichte der Rekonstruktion des MERZbaus (1980–1983), in: Ausst.-Kat. Hannover 1987, S. 256–258.

- Thielemann 2015: Thielemann, Andreas: AB OLYMPO – Die Selbst- und Fremdheroisierung Andrea Mantegnas, in: Helm, Hubert, Posselt-Kuhli, Schreurs-Morét (Hg.) 2015, S. 19–50.
- Tochtermann ⁵1930: Tochtermann, W.: Maschinenelemente. Leitfaden zur Berechnung und Konstruktion für Maschinenbauschulen und für die Praxis mittlerer Techniker, Berlin ⁵1930, URL: <https://books.google.de/books?id=V72mBgAAQBAJ&pg=PA118&dq=hill+kupplung&chl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjM5qztrrPpAhUc6KYKHUMwDq8Q6AEIMDAB#v=onepage&q=hill%20kupplung&f=false> (14.05.2020).
- Von Campe 2018: Von Campe, Anna Luise: Kurt Schwitters und der Weg zur „Merz-Kunst“. Masterarbeit, vorgelegt an der Georg-August-Universität Göttingen, unveröffentlicht, 2018.
- Von Goethe 1823: Von Goethe, Johann Wolfgang: Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort (aus der ‚Morphologie‘, 1823), in: Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe, Bd. 1, Autobiographische Schriften, Erster Teil, Stuttgart 1952, S. 1371–1375, URL: https://books.google.de/books/about/Goethe_Autobiographische_Schriften_2_Abt.html?id=yGvfAAAA_MAAJ&redir_esc=y (06.10.2020).
- Von Wilpert 2013: Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 2013.
- Voss 2020: Voss, Julia: Hilma af Klint. „Die Menschheit in Erstaunen versetzen“. Biografie, Frankfurt a. M. 2020.
- Wagner 2001: Wagner, Monika: Die unruhige Natur – John Constable und die französische Landschaftsmalerei, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 2001, S. 21–28.
- Waldman o. J.: Waldman, Diane: max ernst, in: Ausst.-Kat. New York o. J., S. 15–61, URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj57ayqgP_rAhWznVwKHdu8CBkQFjAPegQIBhAB&url=https%3A%2F%2Fwww.guggenheim.org%2Fwp-content%2Fuploads%2F2016%2F08%2Fguggenheim-pub-max-ernst-retrospective-1975.pdf&usq=AOvVaw2Eu4Yw66BGhORH6aqxBn6I (32.09.2020).
- Walther, Metzger 1989: Walther, Ingo F, Metzger, Rainer: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Bd. 2, Arles, Februar 1888 – Auvers-sur-Oise, Juli 1890, Köln 1989.
- Weber-Kellermann 1976: Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Familie. Geschichte. Geschichten und Bilder, Frankfurt am Main 1976.
- Weber 2003: Weber, Wolfhard: Reuleaux, Franz, in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 453–454, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118599933.html#ndbcontent> (24.08.2020).
- Webster 1997: Webster, Gwendolen: Kurt Merz Schwitters. A Biographical Study, Köln 1997.

- Weidner 2007: Weidner, Tobias: „Gesundheitspolitik – möglichst unpolitisch“: Die ‚Politik‘ der Mediziner von 1848 bis zur Bundesrepublik, in: „Politik“. Situationen eines Wortgebrauchs im Europa der Neuzeit, hg. v. Willibald Steinmetz, Frankfurt a.M./New York 2007, S. 362–394, URL: <https://books.google.de/books?id=CfDlAgAAQBAJ&pg=PA424&dq=politikbegriff+nach+dem+zweiten+weltkrieg&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjGj7bH2b3qAhUQzqQKHQJAxAAQ6AEwAHoECAAQAg#v=snippet&q=weltkrieg&f=false> (14.07.2020).
- Weissert 2009: Weissert, Caecilie: Einleitung, in: Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung, hg. v. Caecilie Weissert, Darmstadt 2019.
- Wesenberg 2006: Wesenberg, Angelika: „Prachtvolle Erzählungen findet man im Alten Testament.“ Judith, Simson, Delila, um 1900, in: Feilchenfeldt, Raff 2006, S. 151–164.
- Wick 1982: Wick, Rainer: Bauhaus-Pädagogik, Köln 1982.
- Wiesing 1991: Wiesing, Lambert: Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen, München 1991.
- Wix 2009: Wix, Gabriele: Max Ernst. Maler. Dichter. Schriftsteller (Diss. Phil. Bonn 2009), München 2009.
- Wißmann 2011: Wißmann, Torsten: Raum zur Identitätskonstruktion des Eigenen (Erdkundliches Wissen, Bd. 148), Stuttgart 2011.
- Wölfflin 1915: Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woelfflin1915> (03.11.2020).
- Wörterbuch der Symbolik 1983: Lurker, Manfred: Frühling, in: Wörterbuch der Symbolik, hg. v. Manfred Lurker, Stuttgart 1983, S. 208–209.
- Wünsch 2002: Wünsch, Christel: 5. Carl Bantzer in Dresden, in: Ausst.-Kat. Marburg/Dresden/Oldenburg 2002/2003, S. 65–89.
- Wyss 2004: Wyss, Beat: Merzbild Rossfett. Kunst im Zeitalter der technischen Reproduktion, in: Ausst.-Kat. Basel 2004, S. 72–85.
- Zankl 1978 (1): Zankl, Franz Rudolf: Hannovers Gebietsentwicklung bis zum Ersten Weltkrieg, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S. 35–37.
- Zankl 1978 (2): Zankl, Franz Rudolf: Ausbau und Gestaltung Hannovers unter Stadtdirektor Heinrich Tramm, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S. 38–51.
- Zankl 1978 (3): Zankl, Franz Rudolf: Kulturinstitute und kulturelle Einrichtungen, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S. 52–61.
- Zankl 1978 (4): Zankl, Franz Rudolf: Anmerkungen zur wirtschaftlichen Entwicklung Hannovers vor dem Ersten Weltkrieg, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S. 61–67.

Zankl 1978 (5): Zankl, Franz Rudolf: Namen, Gruppen und Richtungen der bildenden Kunst in den zwanziger Jahren, in: Ausst.-Kat. Hannover 1978, S. 108–115.

8.3 Ausstellungskataloge

Ausst.-Kat. Baden-Baden 2004: Seele – Konstruktion des Innerlichen in der Kunst (Ausst.-Kat. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 14. Februar–18. April 2004), Nürnberg 2004.

Ausst.-Kat. Balingen 2005: Roland Doschka (Hg.): Deutscher Expressionismus. Karl Schmidt-Rottluff. Meisterwerke aus den Kunstsammlungen Chemnitz (Ausst.-Kat. Balingen, Stadthalle, 18. Juni–25. September 2005), München u.a. 2005.

Ausst.-Kat. Basel 2004: Hartwig Fischer (Hg.): Schwitters Arp (Ausst.-Kat. Basel, Kunstmuseum, 1. Mai–22. August 2004), Ostfildern-Ruit 2004.

Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen 2002/2003: Magdalena M. Moeller (Hg.): August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Werke aus dem Kunstmuseum Bonn und anderen Sammlungen (Ausst.-Kat. Berlin, Brücke-Museum, 28. September 2002–5. Januar 2003, Tübingen, Kunsthalle, 18. Januar–6. April 2003), München 2002.

Ausst.-Kat. Bern/Basel 2004: Kurt Schwitters. Merz – ein Gesamtweltbild (Ausst.-Kat. Basel, Museum Tinguely, 1. Mai–22. August 2004), Bern/Basel 2004.

Ausst.-Kat. Brühl 2014: Max Ernst Museum Brühl des LVR (Hg.): Seine Augen trinken alles. Max Ernst und die Zeit um den Ersten Weltkrieg (Ausst.-Kat. Brühl, Max Ernst Museum des LVR, 23. Februar–29. Juni 2014), Brühl 2014.

Ausst.-Kat. Dresden/Lübeck 1993: Gerhard Gerkens, Horst Zimmermann (Hg.): Gotthardt Kuehl. 1850–1915 (Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, 28. März–9. Juni 1993, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck Behnhaus, 20. Juni–22. August 1993), Dresden/Lübeck/Leipzig 1993.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1958: DADA. Dokumente einer Bewegung (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 5. September–19. Oktober 1958), Düsseldorf 1958.

Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012: Anna Blume und ich. Zeichnungen von Kurt Schwitters (Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum, 15. Mai–4. September 2011, Bern, Kunstmuseum, 23. September–8. Januar 2012), Hannover/Bern 2011.

Ausst.-Kat. Hannover 1970: Kestner-Gesellschaft Hannover (Hg.), Max Ernst (Ausst.-Kat. 3. Juli–30. August 1970, Kestner-Gesellschaft, Hannover), Hannover/Hamburg 1970.

- Ausst.-Kat. Hannover 1978: Hannover im 20. Jahrhundert. Aspekte der neueren Stadtgeschichte. Eine Ausstellung aus Anlaß des 75 jährigen Bestehens des Historischen Museums am Hohen Ufer (Ausst.-Kat. Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer, ohne Angaben zur Ausstellungsdauer), Hannover 1978.
- Ausst.-Kat. Hannover 1979: Dada Photographie und Photocollage (Ausst.-Kat. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 6. Juni–5. August 1979) Hannover 1979.
- Ausst.-Kat. Hannover ²1987: Kurt Schwitters 1887–1948. Dem Erfinder von MERZ zu Ehren und zur Erinnerung. Zur Retrospektive 1986. Zum 100. Geburtstag 1987 (Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum Hannover 1986), Hannover ²1987.
- Ausst.-Kat. Hannover 2006/2007: Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde (Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum, 8. Oktober 2006–4. Februar 2007, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 24. Februar–13. Mai 2007), Köln 2006.
- Ausst.-Kat. Karlsruhe 2005: Max Beckmann. Druckgraphik 1914–1924 (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 19. Februar–22. Mai 2005), Karlsruhe 2005.
- Ausst.-Kat. Leipzig/Amsterdam 2000: Siegfried Gohr, Gunda Luyken (Hg.): Kurt Schwitters. Ich ist Stil. Retrospektive des Werkes (Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 3. Februar–26. März 2000, Amsterdam, Stedelijk Museum, 16. April–16. Juli 2000), Rotterdam 2000.
- Ausst.-Kat. Marburg/Dresden/Oldenburg 2002/2003: Bernd Küster, Jürgen Wittstock (Hg.): Carl Bantzer (1857–1941). Aufbruch und Tradition (Ausst.-Kat. Marburg, Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 28. April–14. Juli 2002, Dresden, Stadtmuseum, 3. August–13. Oktober 2002, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 17. November 2002–9. Februar 2003), Bremen 2002.
- Ausst.-Kat. München 1979: Werner Spies (Hg.): Max Ernst. Retrospektive 1979 (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz o.Z.), München 1979.
- Ausst.-Kat. New York 1936: The Museum of Modern Art (Hg.): Cubism and abstract art (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 2. März–19. April 1936), New York 1936, URL: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748> (23.01.2020).
- Ausst.-Kat. New York ³1947: Alfred H. JR Barr (Hg.): Fantastic Art, Dada, Surrealism (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, Dezember 1936–Januar 1937), New York ³1947.
- Ausst.-Kat. New York 2007: Jill Lloyd, Peppiatt Michael (Hg.): Van Gogh and Expressionism (Ausst.-Kat. New York, Neue Galerie, 23. März–2. Juli 2007), Ostfildern 2007.

- Ausst.-Kat. Oldenburg 2008: Expressionismus. Auftakt zur Moderne in der Großstadt (Ausst.-Kat. Oldenburg, 31. August–16. November 2008), Oldenburg 2008.
- Ausst.-Kat. Paris/Valencia/Grenoble 1994/1995: Kurt Schwitters (Ausst.-Kat. Paris, Centre Pompidou (Grand Galerie) 24. November–20. Februar 1995, Grenoble, Musée de Grenoble, 6. April–18. Juni 1995, Valence (Espagne), Instituto Valenciano de Arte Moderno, 6. April–18. Juni 1995), Paris 1994.
- Ausst.-Kat. Paris/Washington/New York 2005/2006: Leah Dickerman (Hg.): DADA (Ausst.-Kat. Paris, Centre Pompidou. Musée national d'art moderne, 5. Oktober 2005–9. Januar 2006, Washington, National Gallery of Art, 19. Februar–14. Mai 2006, New York, The Museum of Modern Art, 18. Juni–11. September 2006), Paris/Washington/New York 2005/2006.
- Ausst.-Kat. Remagen 2016: Genese Dada. 100 Jahre Dada Zürich (Ausst.-Kat. Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 14. Februar–10. Juli 2016), Zürich 2016.
- Ausst.-Kat. Saarbrücken 2001: Die Entdeckung des Lichts. Landschaftsmalerei in Frankreich von 1830 bis 1886 (Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland Museum, 8. April–1. Juli 2001), Saarbrücken 2001.
- Ausst.-Kat. Tübingen/Bern/Düsseldorf 1988: Werner Spies (Hg.): Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch (Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, 17. September–27. November 1988, Bern, Kunstmuseum, 7. Dezember 1988–12. Februar 1989, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 19. Februar–23. April 1989), Köln 1988.
- Ausst.-Kat. Warendorf 2019: Inspiration Licht. Impressionisten aus dem Süden zu Gast bei Max Liebermann (Ausst.-Kat. Warendorf, Museum Abtei Liesborn des Kreises Warendorf, 19. Juli–13. Oktober 2019), Bielefeld 2019.

8.4 Internetquellen

- Blum 2013/2014: Blum, Matthias: Bildmaterial, in: Ursachen und Folgen der Hungersnot im Ersten Weltkrieg Mangel im Ersten Weltkrieg verschärfte die soziale Ungleichheit, München 2013/2014, URL zum Text (2013): <https://www.tum.de/nc/die-tum/aktuelles/pressemittelungen/details/31518/>, URL zum Bildmaterial (2014): <http://mediatum.ub.tum.de/1214507> und <http://mediatum.ub.tum.de/1214506> (16.04.2020).
- Centre Pompidou o. J.: Chronologie, URL: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-surrealisme/ens-surrealisme.htm> (18.08.2020).

- Deutsche Digitale Bibliothek, Berlinische Galerie – Museum für Moderne Kunst 2020: Postkarte von Karl Jakob Hirsch an Hannah Höch, Berlin 30.03.1926, mit Briefkopf: „CONRAD UHL'S HOTEL BRISTOL/BERLIN U. D. LINDEN 5. U. 6.“, Inv.-Nr.: BG-HHC K 196/79, URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6ZNVLTOPSVXIC2NBVXNVPZC3HCZISG2G?query=Karl+Jakob+Hirsch&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=LZPQUV265JLIJ4LQSIAM5EZEQCK3BNCS&lastHit=lasthit&hitNumber=7> (23.06.2020).
- Deutsche Fotothek, URL: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/87118531> (14.05.2020).
- Duden, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/lassen> (01.05.2020).
- Epilepsie-Selbsthilfegruppe Bonn/Rhein-Sieg o. J.: Epilepsie? Menschen mit Epilepsie, URL: <https://www.epilepsie-shg-bonn.de/epilepsie/menschen-mit-epilepsie/> (09.12.2020).
- Epilepsie Selbsthilfegruppe Hamburg o. J.: Berühmte Persönlichkeiten mit Epilepsie. Hätten Sie's gewusst!, URL: https://www.epilepsie-selbsthilfegruppe-hamburg.de/menschen_g.htm (09.12.2020).
- Belgian Art Links and Tools o. J.: Ferdinand Schultz Wettel, Wilhelm Hoffmann, „Otto Ring's syndetikon, klebt, leimt, kittet alles“, 1900, Lithographie, 73 x 38 cm, Inv. 14.6.562/1500, Museum Vleeshuis, Antwerpen, URL: <http://balat.kikirpa.be/object/139589> (25.11.2020).
- Gliński, Wróblewska 2010: Gliński, Mikołaj, Wróblewska, Magdalena: Blok Group, 2010, URL: <https://culture.pl/en/artist/blok-group> (10.01.2020).
- Krutzinna, Röther 2019: Krutzinna, Leonie, Röther, Christian: Religion im Werk von Kurt Schwitters. „Der Kirchturm türmt“, in: Deutschlandfunk, 02.01.2019, URL: https://www.deutschlandfunk.de/religion-im-werk-von-kurt-schwitters-der-kirchturm-tuermt.2540.de.html?dram:article_id=433021 (22.06.2020).
- Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Biografie Kurt Schwitters o. J., URL: <http://www.schwitters-stiftung.de/bio-ks.html> (25.02.2020).
- Künstlerdatenbank und Nachlassarchiv Niedersachsen o. J.: János Nádas, Denkmal für Kurt Schwitters und Karl Jakob Hirsch, 1980-1990, Metall, Holz, Kunststoff, 400 x 70 x 70 cm, URL: https://www.kuenstlerdatenbank.niedersachsen.de/piresolver?id=record_kuniweb_1295683 (23.06.2020).
- Ludwig-Maximilians-Universität München, Universitätsbibliothek 2010: Karl Jakob Hirsch: Caféhaus. Café Kröpcke in Hannover, 1912, URL: <https://web.archive.org/web/20140818115734/http://epub.ub.uni-muenchen.de/11556/> (23.06.2020).
- Max Ernst Museum Brühl des LVL, Biografie Max Ernst o. J., URL: https://maxernstmuseum.lvr.de/de/max_ernst/biografie/biografie_1.html (18.08.2020).

- Metzler Lexikon Philosophie 2008: Metzler Lexikon Philosophie, hg. v. Peter Prechtel, Franz-Peter Burkard, 2008, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/> (08.07.2020).
- Offizielle Homepage der Jeanne Bucher Jaeger Galerie o. J.: The Galerie Jeanne Bucher with Jeanne Bucher (1925–1946), URL: <https://jeannebucherjaeger.com/about/jeanne-bucher/> (19.08.2020).
- Offizielle Homepage von Konstantin Wecker o. J.: Anna Blume, URL: https://wecker.de/de/musik/search_type/title/search_string/Anna+Blume/item/10-Anna-Blume.html (18.08.2021).
- Pressearchiv des Herder-Instituts Marburg o. J.: Pressearchiv des Herder-Instituts Marburg: Cassirer, Ernst, URL: <https://kalliope-verbund.info/de/eac?eac.id=118519522> (16.11.2020).
- Röther 2019: Röther, Christian: 100 Jahre „An Anna Blume“. „Du tropfes Tier, ich liebe Dir!“, in: Deutschlandfunk, 21.01.2019, URL: https://www.deutschlandfunk.de/100-jahre-an-anna-blume-du-tropfes-tier-ich-liebe-dir.807.de.html?dram:article_id=438930 (10.01.2020).
- Valk 2004: Valk, Thorsten: Poetische Pathographie. Goethes Werther im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/werther_valk.pdf (27.05.2018).

9 Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Abb. 1: Kurt Schwitters, Merzzzeichnung 141 Lumpenwurf, 1920, Collage, Gouache, Linoleum, Stoff, Blech (gestanzt), Gaze und Papier auf Papier, 9,8 x 7,4 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 14 x 11,6 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 686, Diskus obj 06830295, Nachlass Kurt Schwitters.....457

Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 686, S. 326.

Abb. 2: Kurt Schwitters, Merzz. 22, 1920, Collage, Papier und Seidenpapier auf Papier, 16,9 x 13,6 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 621, Diskus obj 06830253, The Museum of Modern Art, New York, Vermächtnis Katherine S. Dreier.....458

Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 621, S. 318.

Abb. 3: Kurt Schwitters, Aus Klein-Burgwedel, 1907, Bleistift, Wasserfarbe, Gouache auf Karton, 10 x 20,2 cm, 32,8 x 25,2 cm (Unterlage), Werkverzeichnis Nr.: 0002c, Inv.-Nr.: keine, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.459

Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/Herling/Werner.

- Abb. 4: Kurt Schwitters, Schwüle Luft, 1907, Bleistift, Wasserfarbe auf Karton, 13,5 x 20 cm (Bild), 32 x 25,2 cm (Originalunterlage), Werkverzeichnis Nr.: 0002g, Inv.-Nr.: keine, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.....459
Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/Herling/Werner.
- Abb. 5: Kurt Schwitters, Sumpf, 1907, Wasserfarbe, Gouache, Öl auf Karton, 13,5 x 20,1 cm (Bild), 33,2 x 24,2 cm (Unterlage), Werkverzeichnis Nr.: 0002b, Inv.-Nr.: keine, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.....460
Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/Herling/Werner.
- Abb. 6: Kurt Schwitters, Landschaft aus Opherdicke/Gutshof Opherdicke, 1917, Öl auf Papp, 55,6 x 50,2 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 190, Diskus obj 06837074, Nachlass Kurt Schwitters.460
Nachweis: Ausst.-Kat. Paris/Valencia/Grenoble 1994, S. 23.
- Abb. 7: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Das Leinewehr bei der Wollwäscherei Döhren/Hannover), 1911, Öl auf Leinwand, 59 x 79,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 29, Diskus obj 06835055, Sprengel Museum Hannover.....461
Nachweis: Ausst.-Kat. Hannover²1987, S. 99, Abb. 3.
- Abb. 8: Kurt Schwitters, Z 29 Eisenbahnbrücke, 1918, Kohle auf Papier, 13,3 x 20,5 cm (Bild), 23,5 x 33 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 303, Diskus obj 06830117, Nachlass Kurt Schwitters.....461
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 303, S. 143.
- Abb. 9: Kurt Schwitters, Der erste Schnee, 1907, Wasserfarbe, Gouache auf Karton, 13 x 20,2 cm (Bild), 32,3 x 24,9 cm (Unterlage), Werkverzeichnis Nr.: 0002f, Inventarnummer: keine in M+, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.462
Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/Herling/Werner.

- Abb. 10: Kurt Schwitters, Merzbild 25 A Das Sternenbild, 1920, Merzbild, Assemblage, Öl, Schnur, Holz, Blech, Gitter und Papier auf Papp, genagelt, 104,5 x 79 cm (Bild), 112 x 87 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 598, Diskus obj 06837223, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.463
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 598, S. 310.
- Abb. 11: Kurt Schwitters, Merzbild K 6 Das Huthbild, 1919, Collage, Öl, Papier, Seidenpapier, Karton und Holz auf Papp und Holz, 87 x 74 cm (Bild), 102 x 88,8 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 438, Diskus obj 06837216, Privatbesitz.....464
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 438, S. 189.
- Abb. 12: Kurt Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1919, Assemblage, Öl, Papier, Draht, Blech?, Münze?, Knopf? auf Papp oder Holz, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 446, Diskus obj 06831378, verschollen.....465
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 446, S. 224.
- Abb. 13: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Belegexemplar), 1919, Stempelzeichnung, Farbstift und Stempelfarbe auf Papier, 21 x 17,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 516, Diskus obj 06830088, Verbleib unbekannt.....465
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 516, S. 244.
- Abb. 14: Kurt Schwitters, L Merzbild L 3 (Das Merzbild.), 1919, Assemblage, Öl, Papier, Drahtgitter, Stacheldraht?, Metall und Schnur auf Holz?, genagelt, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 436, Diskus obj 06837213, Propagandaministerium, Berlin, 1935–1942 (Beschlagnahmung), verschollen.466
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 436, S. 188.
- Abb. 15: Kurt Schwitters, Das Kreisen [ehemals: Weltenkreise], 1919, Assemblage, Öl, Holz, Metall, Schnur, Papp, Wolle (unversponnen), Draht und Leder auf Leinwand, genagelt, 122,7 x 88,7 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 444, Diskus obj 06837217, The Museum of Modern Art, Advisory Committee Fund, New York.467
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 444, S. 190.

- Abb. 16: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Mit Kaffeemühle), 1919,
Stempelzeichnung, Collage, Farbstift, Bleistift, Stempelfarbe und
Papier auf Papier, 21,9 x 18,7 cm (gezeichneter Bildrahmen),
32,5 x 24,3 cm (Blatt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 515,
Diskus obj 06830081, Nachlass Kurt Schwitters.....468
Nachweis: Ausst.-Kat. Hannover/Bern 2011/2012, S. 29.
- Abb. 17: Max Ernst, Häusergruppe, ca. 1913, Rohrfeder und Aquarell auf
Papier, 19,8 x 11,3 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 118, Loni und
Lothar Pretzell, Berlin.469
*Nachweis: Ausst.-Kat. München 1979, Kat.-Nr. 5, S. 207. © VG Bild-Kunst,
Bonn 2022.*
- Abb. 18: Max Ernst, Straße in Paris, 1912, Aquarell auf Papier, 34 x 44,2 cm,
Spies, Metken 1975: Nr. 245, Städtisches Kunstmuseum, Bonn.469
*Nachweis: Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen 2002/2003, Kat.-Nr. 95, S. 178. © VG
Bild-Kunst, Bonn 2022.*
- Abb. 19: Max Ernst, La ville (Die Stadt), 1912, Öl auf Leinwand, 38 x 55 cm,
Spies, Metken 1975: Nr. 246, E.ON SE, Düsseldorf.....470
Nachweis: Ausst.-Kat. Brihl 2014, S. 147. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.
- Abb. 20: Kurt Schwitters, Z 39 Mittelgebirge (1.), 1918, Kohle auf Papier,
11,2 x 16,3 cm (Bild), 23,5 x 33 cm (Originalunterlage), Sprengel
Museum Hannover 2000: Nr. 309, Diskus obj 06831309, Nachlass
Kurt Schwitters.....470
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 309, S. 145.
- Abb. 21: Kurt Schwitters, Z 2 Die blöde Laterne, 1918, Bleistift auf Papier,
16,2 x 10,7 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 289,
Diskus obj 06830104, Verbleib unbekannt.....471
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 289, S. 138.
- Abb. 22: Kurt Schwitters, Z 98 Vorstadtklingen, 1918, Kreide auf Papier,
20,6 x 13,1 cm (Bild), 32,3 x 23,5 cm (Originalunterlage), Sprengel
Museum Hannover 2000: Nr. 324, Diskus obj 06830134, Verbleib
unbekannt.....471
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 324, S. 150.

- Abb. 23: Kurt Schwitters, Z 33 Vorstadtgärten (1), 1918, Kohle auf Papier, 13,4 x 20,7 cm (Bild), 23,5 x 33,4 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 306, Diskus obj 06831308, Nachlass Kurt Schwitters.....472
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 306, S. 144.
- Abb. 24: Kurt Schwitters, Z 38 Vorstadtgarten (3), 1918, Bleistift und Kohle auf Papier, 13,5 x 20,3 cm (Bild), 24,4 x 33,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 308, Diskus obj 06830121, Nachlass Kurt Schwitters.....472
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 308, S. 144.
- Abb. 25: Max Ernst, Der Sturm, 1912, Öl auf Karton, 51,3 x 39,5 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 64, Sammlung Kasimir Hagen, Museum Ludwig, Köln.....473
Nachweis: Ausst.-Kat. Brühl 2014, S. 227. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.
- Abb. 26: Kurt Schwitters, Aq. 12. Abstraktion., 1919, Aquarell auf Papier, 28,8 x 21,5 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 30,5 x 29,3 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 534, Diskus obj 06830059, Nachlass Kurt Schwitters.....474
Nachweis: Ausst.-Kat. Hannover 2006/2007, Kat.-Nr. 135, S. 19.
- Abb. 27: Kurt Schwitters, Z 6 Der Einsame. (1), 1918, Kohle auf Papier, 16,2 x 10,5 cm (Bild), 32,5 x 24 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 291, Diskus obj 06830107, Nachlass Kurt Schwitters.....475
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 291, S. 139.
- Abb. 28: Kurt Schwitters, Z 41 Der Einsame (2), 1918, Kohle und Bleistift auf Papier, 15,6 x 11 cm (Bild), 32,5 x 24 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 311, Diskus obj 06830123, Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum.....475
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 311, S. 145.

Abb. 29: Max Ernst, „Son sourire, le feu, tombera sous forme de gelée noire et de rouille blanche sur les flancs de la montagne („ihr lächeln am feuer wird als schwarzer reif und weißer rost auf die flanken der berge niederfallen, Tafel 74“), Illustrationsvorlage zu „La femme 100 têtes“ (Paris, 1929), Kap. 4, (74), Collage, 19,5 x 14,7 cm, Spies, Metken 1976: Nr. 1491, Natalie de Noailles, Fontainebleau.....476

Nachweis: Spies, Metken 1976, Nr. 1491, S. 357. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 30: Kurt Schwitters, Unschuld mit Hut (Collagierte Bildpostkarte Stilleben [sic!] mit Abendmahlskelch an Oskar Schlemmer, 22.3.1922), 1922, Merzzeichnung, Collage, Tinte, Papier auf Karton, 9 x 14 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1053, Diskus obj 06835283, Verbleib unbekannt.....477

Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1053, S. 508.

Abb. 31: Max Ernst, winterlandschaft: vergasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme, 1921, Gouache, Tusche und Bleistift, Übermalung eines Druckes, 15,5 x 20,5 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 410, verschollen.477

Nachweis: Spies 1974, Kat.-Nr. 111. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 32: Max Ernst, Die Leimbereitung aus Knochen – la préparation de la colle d'os, 1921, Collage, 7 x 11 cm, Spies, Metken 1975: Nr. 435, Galerie André François Petit, Paris.....478

Nachweis: Spies 1974, Kat.-Nr. 117. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 33: Max Ernst, Loplop présente Loplop, 1931, Collage, Bleistift und Tusche, Maße unbekannt, Spies, Metken 1979, 4: Nr. 1790, Privatsammlung, New York.478

Nachweis: Spies, Metken 1979, 4, Nr. 1790, S. 116. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 34: Kurt Schwitters, Sumpf aus der Masch, 1907, Gouache auf Pappe, 10,5 x 13,5 cm, 32,5 x 24,9 cm (Unterlage), Werkverzeichnis Nr.: 0002h, Inv.-Nr.: keine, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.479

Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/Herling/Werner.

- Abb. 35: Kurt Schwitters, Ruhe. Aus der Masch., 1907, Wasserfarbe auf Karton, 13,5 x 20,2 cm (Bild), 32,2 x 24,5 cm (Unterlage), Werkverzeichnis Nr.: 0002e, Inv.-Nr.: keine, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.479
Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/Herling/Werner.
- Abb. 36: Kurt Schwitters, Birke bei Burgwedel, 1907, Aquarell auf Papier, 21 x 26,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 2, Diskus obj 06835054, Sprengel Museum Hannover.....480
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 2, S. 161.
- Abb. 37: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Pflaumen), 1904, Aquarell, Gouache auf Karton, 7,2 x 10 cm (Bild), 31,8 x 23,8 cm (Unterlage), Werkverzeichnis Nr.: 0001 vor 1, Inv.-Nr.: keine, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.480
Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/Herling/Werner.
- Abb. 38: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Stilleben mit Teeeschirr), 1910/1912, Öl auf Pappe, 47 x 69,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 19, Diskus obj 06831664, Museum für Kindheits- und Jugendwerke bedeutender Künstler, Halle (Nordrhein-Westfalen).....481
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 19, S. 46.
- Abb. 39: Kurt Schwitters, D Portrait 2 (L. Körting.)/Direktor L. Körting, 1912, Ölbild, Maße unbekannt, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 38, Diskus obj 06837049, verschollen.....481
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 38, S. 52.
- Abb. 40: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Portrait ›Oma Eili‹), 1912, Kohle auf Papier, 41,5 x 34 cm (Bild), 60,3 x 48,3 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 50, Diskus obj 06830214, Nachlass Kurt Schwitters.....482
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 50, S. 56.

- Abb. 41: Carl Bantzer, Bildnis einer hessischen Bäuerin (Die alte Sieberten),
1902, Öl auf Leinwand, 112 x 82 cm, Bantzer 21998: Nr. 1.144,
Inv.-Nr. 2330, Staatliche Museen Dresden, Galerie Neue Meister.....483
*Nachweis: Ausst.-Kat. Marburg/Dresden/Oldenburg 2002/2003, Kat.-Nr. 65,
S. 177.*
- Abb. 42: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Bauer auf einem Weizenfeld), 1912, Öl
auf Papp, 23,5 x 33 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 35,
Diskus obj 06837643, Privatbesitz, Berlin.484
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 35, S. 164.
- Abb. 43: Kurt Schwitters, Um Komplementärfarben zu erzielen: [Skizze], in:
„C. Das Problem der abstrakten Kunst. 1. Erster Versuch“, SAH N
128,7 (bzw. N 135), (Juni–August 1910), que 06842056,T_von hinten,
S. 31–32, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.484
Nachweis: Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover, Foto: Brigitte Borrmann.
- Abb. 44: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters) (Notenheft
„Acht kleine Stimmungsbilder für Clavier von Felix Weingartner“),
1916, Kohle, Bleistift auf Papier, 34 x 27 cm, Werkv.-Nr.: 0170a,
Inv.-Nr: obj 06825211,T,001, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung,
Sprengel Museum Hannover.....485
*Nachweis: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover, Foto Herling/
Herling/Werner.*
- Abb. 45: Kurt Schwitters, A 151, 1918, Kohle auf Papier, 19,3 x 12,1 cm
(Bild), 27,4 x 17,7 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum
Hannover 2000: Nr. 413, Diskus obj 06830187, Nachlass
Kurt Schwitters.....486
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 413, S. 209.
- Abb. 46: Kurt Schwitters, Z 101 Hochgebirge, 1918, Kohle und Bleistift auf
Papier, 19,3 x 13,8 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 343,
Diskus obj 06830151, Privatbesitz.486
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 343, S. 157.

- Abb. 47: Kurt Schwitters, Z 105 Tore des Häuser, 1918, Kreide auf Papier, 19,3 x 14 cm (Bild), 33 x 24,2 cm (Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 345, Diskus obj 06830153, Tate Modern, London (Leihgabe).....487
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 345, S. 157.
- Abb. 48: Kurt Schwitters, Zeichnung A 3, 1918, Collage, Papier auf Papier, 13,3 x 10,8 cm (Bild), 15,7 x 12,6 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 286, Diskus obj 06830230, Nachlass Kurt Schwitters.....487
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 286, S. 137.
- Abb. 49: Kurt Schwitters, Merzzeichnung 54. fallende Werte, 1920, Merzzeichnung, Collage, Stoff und Papier auf Papier, 15 x 12,3 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt), 30 x 22,5 cm (Originalpassepartout), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 635, Diskus obj 06830267, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.488
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 635, S. 320.
- Abb. 50: Kurt Schwitters, Mz 168. Vierecke im Raum, 1920, Merzzeichnung, Collage, Stoff, Netz und Papier auf Papier, 17,8 x 14,3 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 703, Diskus obj 06830310, Privatbesitz.....489
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 703, S. 324.
- Abb. 51: Kurt Schwitters, Ausgerenkte Kräfte, 1920, Merzbild, Assemblage, Öl, Papier, Pappe, Wellpappe, Metallfeder, Stoff, Netz und Holz auf Pappe, genagelt, 93,5 x 74 cm (Bild), 105,5 x 86,7 cm (Originalrahmen), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 605, Diskus obj 06831392, Kunstmuseum Bonn, Sammlung Prof. Dr. Max Huggler.....490
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 605, S. 315.
- Abb. 52: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Bauernhof und Weg bei Vrestorf), 1919, Öl auf Pappe, 14 x 23,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 485, Diskus obj 06837539, Klaus Lieckfeld.....491
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 485, S. 233.

- Abb. 53: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Porträt der Tochter Cassirer), 1919,
Öl auf Pappe, 39,5 x 29,5 cm, Sprengel Museum Hannover 2000:
Nr. 487, Diskus obj 06837540, Lore Bendgens Kunsthandel
Antiquitäten, Düsseldorf.....491
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 487, S. 234.
- Abb. 54: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Begegnung), 1918, Aphorismus, Kohle
und Tusche auf Papier, 6,4 x 5,5 cm (Bild), 9,5 x 7,3 cm
(Originalunterlage), Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 403,
Diskus obj 06830200, Verbleib unbekannt.....492
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 403, S. 206.
- Abb. 55: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt
Schwitters an Familie Dixel, 4.11.1921), 1921, Merzzeichnung,
Collage, Tinte und Papier auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum
Hannover 2000: Nr. 917, Diskus obj 06835277, Privatbesitz.....492
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 917, S. 429.
- Abb. 56: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das Kreisen
an Walter Dixel, 15.4.1922), 1922, Merzzeichnung, Collage, Papier
auf Karton, 14 x 9 cm, Sprengel Museum Hannover 2000: Nr. 1055,
Diskus obj 06835286, Privatbesitz.493
Nachweis: Sprengel Museum Hannover 2000, Nr. 1055, S. 468.

10 Abbildungen

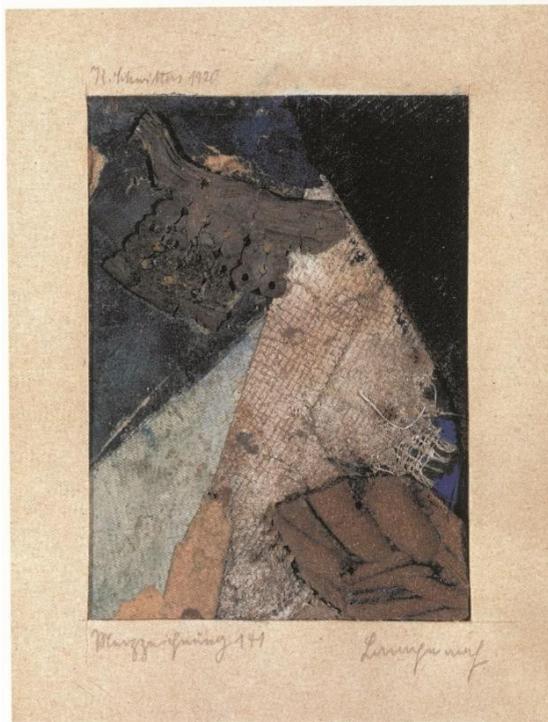


Abb. 1: Kurt Schwitters, Merszeichnung 141 Lumpenwurf, 1920, Collage, Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 2: Kurt Schwitters, Merzz. 22, 1920, Collage, The Museum of Modern Art, New York, Vermächtnis Katherine S. Dreier.



Abb. 3: Kurt Schwitters, *Aus Klein-Burgwedel*, 1907, Bleistift, Wasserfarbe, Gouache auf Karton, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 4: Kurt Schwitters, *Schwüle Luft*, 1907, Bleistift, Wasserfarbe auf Karton, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 5: Kurt Schwitters, Sumpf, 1907, Wasserfarbe, Gouache, Öl auf Karton, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.

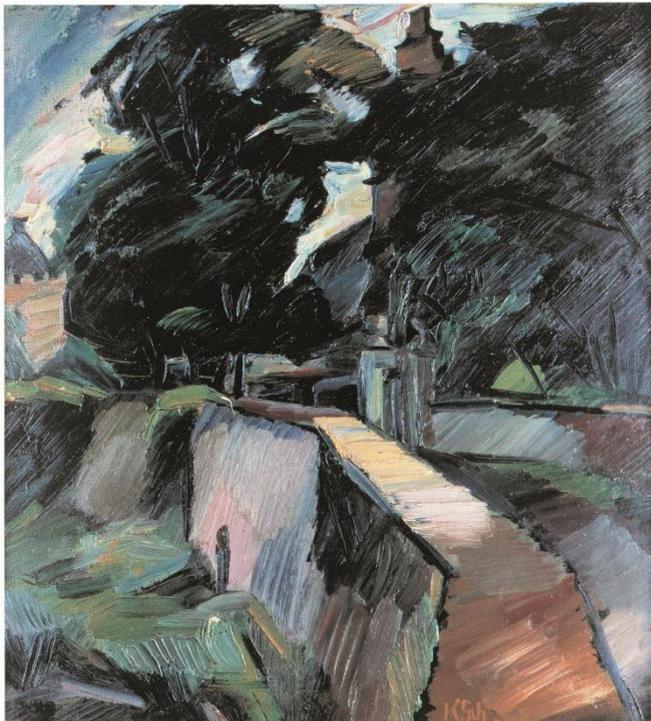


Abb. 6: Kurt Schwitters, Landschaft aus Opherdicke / Gutshof Opherdicke, 1917, Öl auf Pappe. Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 7: Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Das Leinewehr bei der Wollwäscherei Döbren/Hannover)*, 1911, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum Hannover.

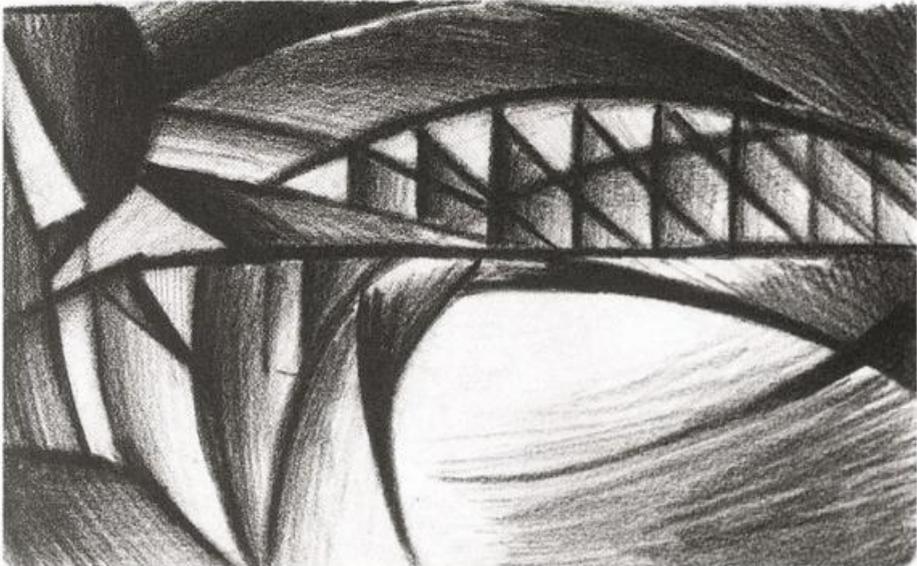


Abb. 8: Kurt Schwitters, *Z 29 Eisenbahnbrücke*, 1918, Koble auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 9: Kurt Schwitters, *Der erste Schnee*, 1907, Wasserfarbe, Gouache auf Karton, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 10: Kurt Schwitters, Merzbild 25 A Das Sternenbild, 1920, Merzbild, Assemblage, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

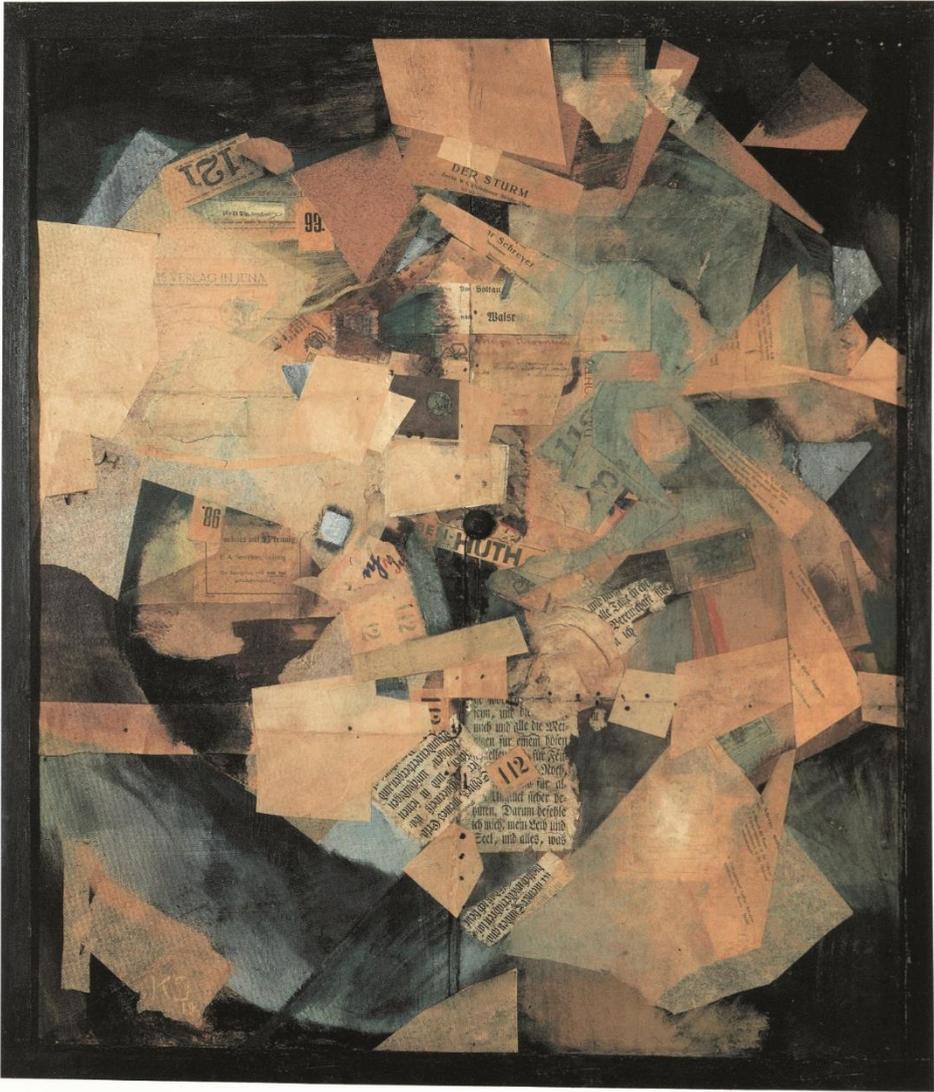


Abb. 11: Kurt Schwitters, Merzbild K 6 Das Hutbild, 1919, Collage, Privatbesitz.

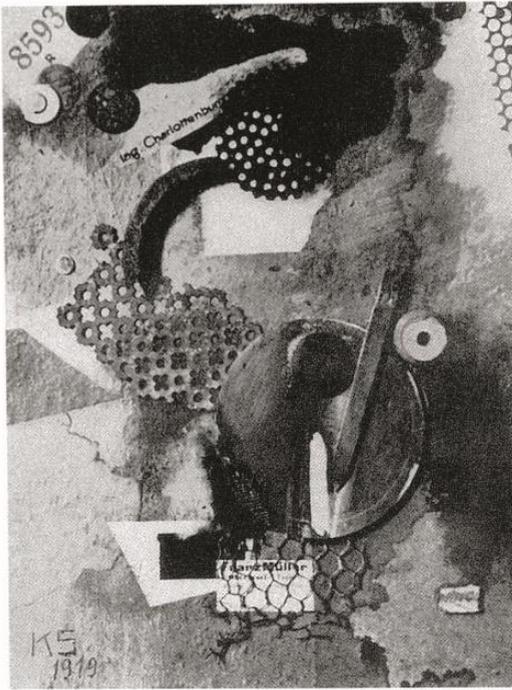


Abb. 12: Kurt Schwitters, Franz Müllers Drahtfrühling, 1919, Assemblage, verschollen.

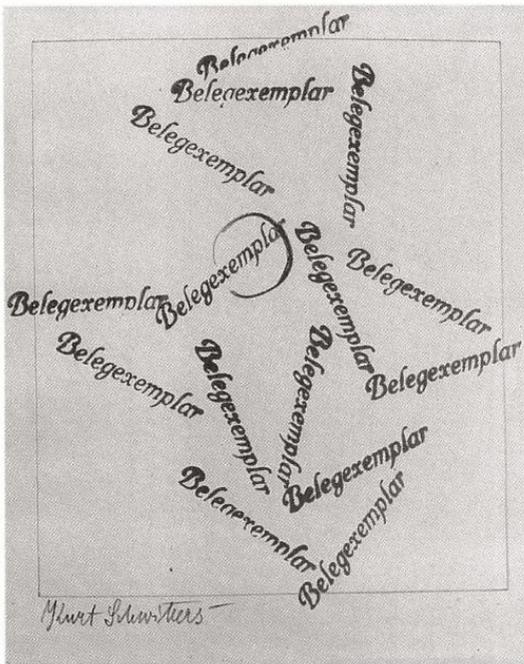


Abb. 13: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Belegexemplar), 1919, Stempelzeichnung, Verbleib unbekannt.



Abb. 14: Kurt Schwitters, L Merzbild L 3 (Das Merzbild.), 1919, Assemblage, verschollen.

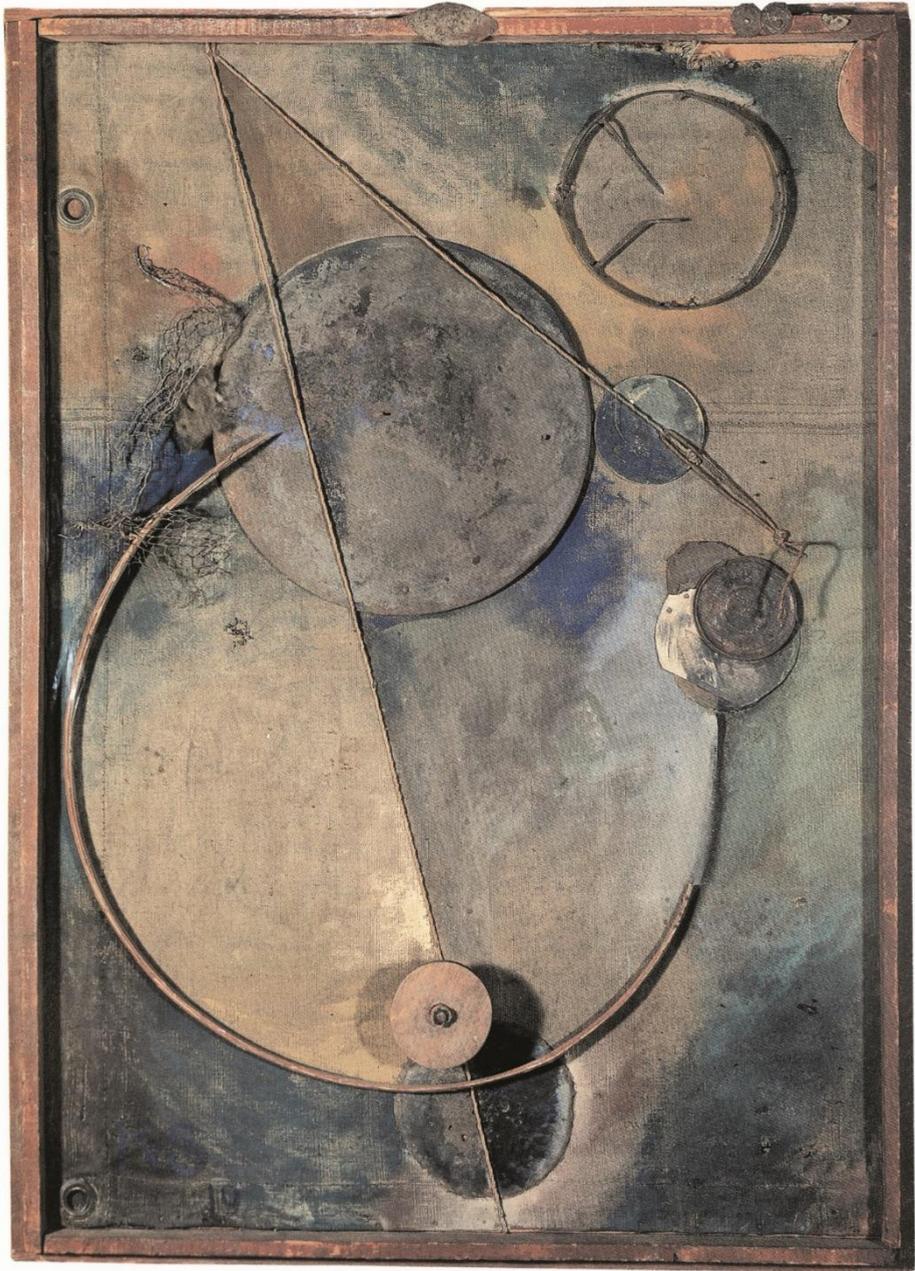


Abb. 15: Kurt Schwitters, *Das Kreisen* [ehemals: *Weltenkreise*], 1919, Assemblage, The Museum of Modern Art, Advisory Committee Fund, New York.

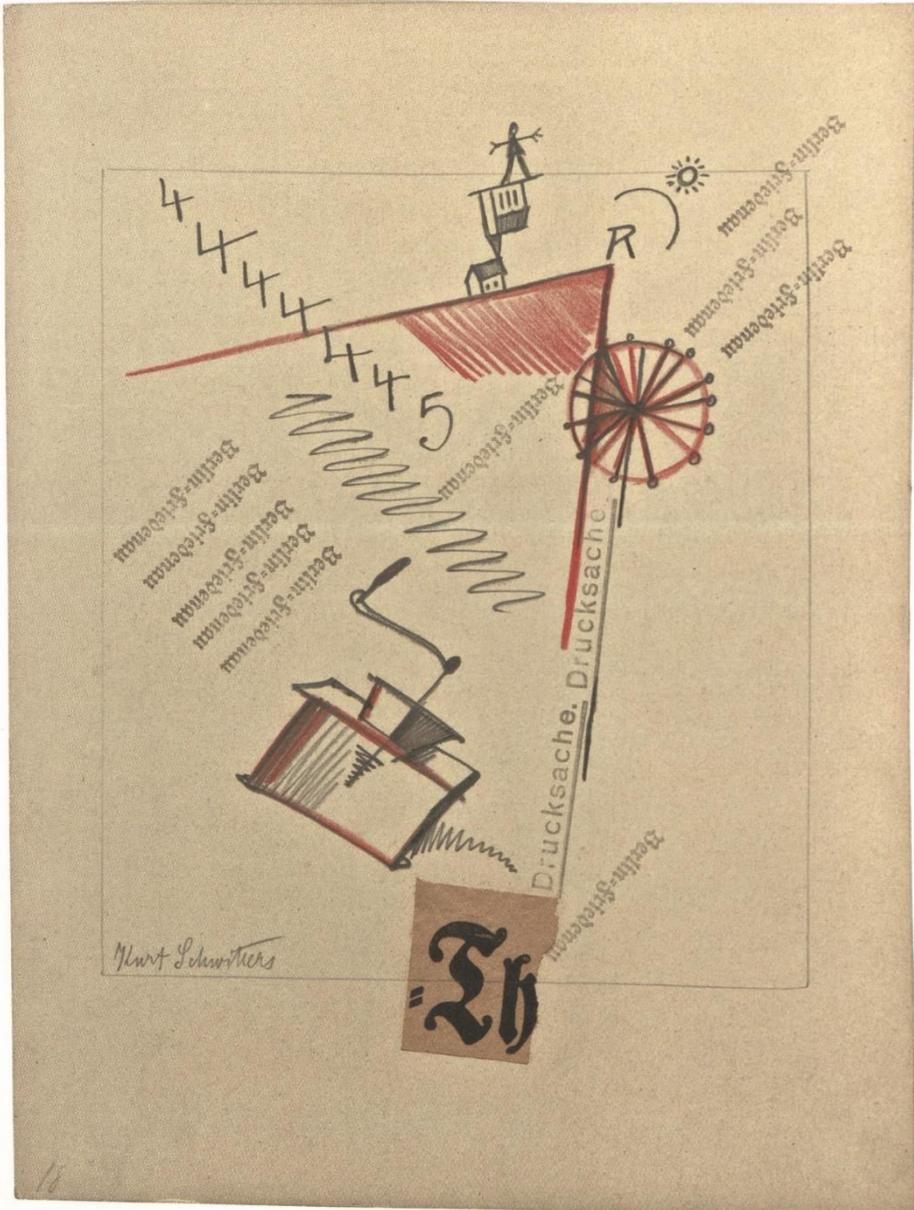


Abb. 16: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Mit Kaffeemühle), 1919, Stempelzeichnung, Collage, Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 17: Max Ernst, Häusergruppe, ca. 1913, Rohrfeder und Aquarell auf Papier, Loni und Lothar Pretzell, Berlin.



Abb. 18: Max Ernst, Straße in Paris, 1912, Aquarell auf Papier, Städtisches Kunstmuseum Bonn.



Abb. 19: Max Ernst, *La ville (Die Stadt)*, 1912, Öl auf Leinwand, E.ON SE, Düsseldorf.



Abb. 20: Kurt Schwitters, *Z 39 Mittelgebirge (1.)*, 1918, Kohle auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.

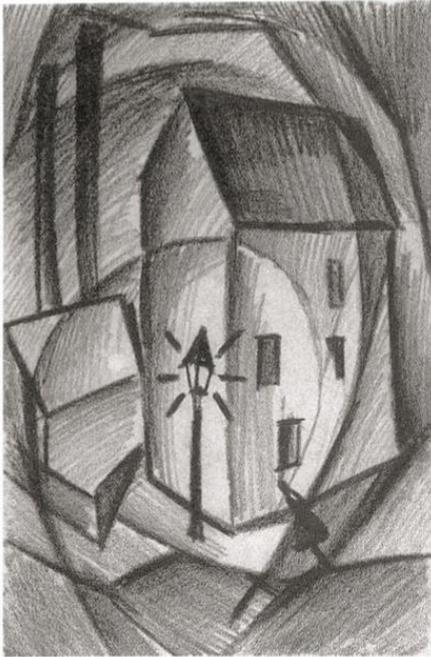


Abb. 21: Kurt Schwitters, Z 2 Die blöde Laterne, 1918, Bleistift auf Papier, Verbleib unbekannt.



Abb. 22: Kurt Schwitters, Z 98 Vorstadtlingen, 1918, Kreide auf Papier, Verbleib unbekannt.

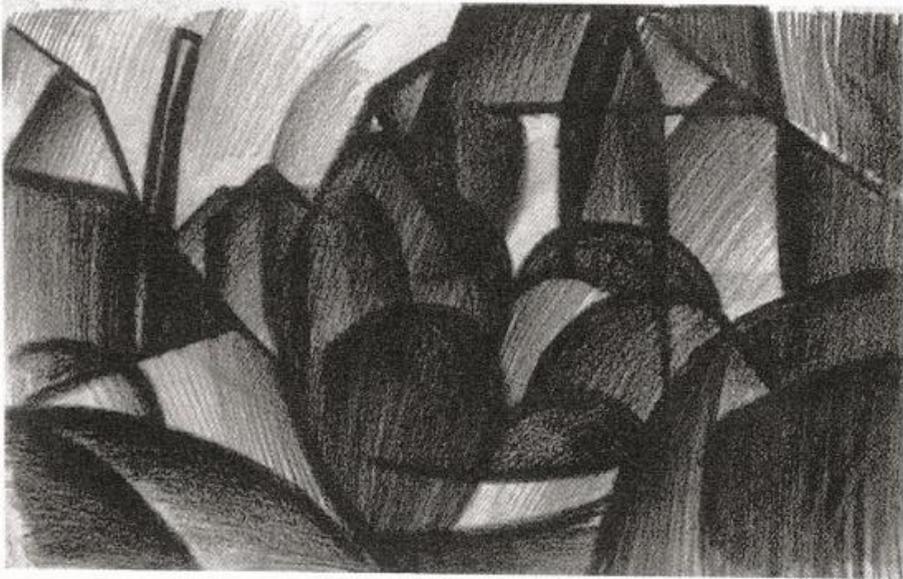


Abb. 23: Kurt Schwitters, Z 33 Vorstadtgärten (1), 1918, Kohle auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.

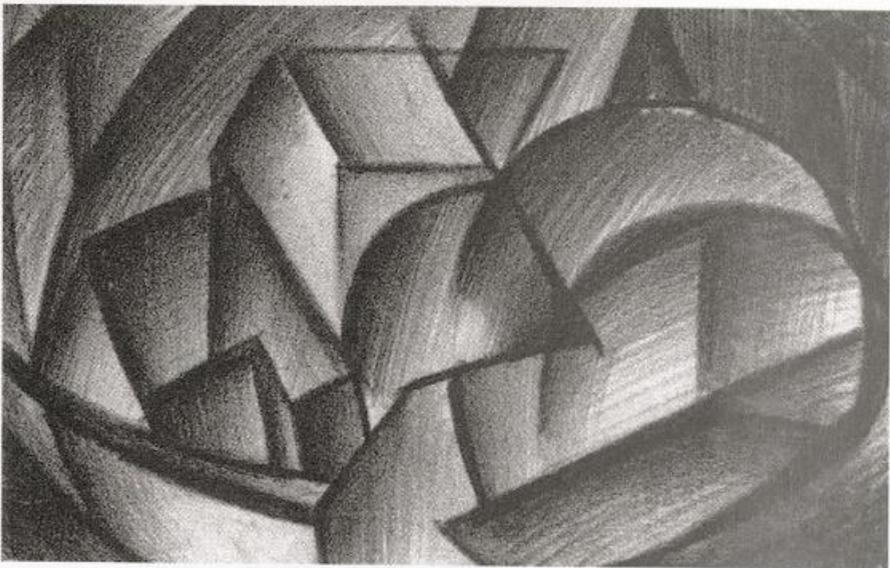


Abb. 24: Kurt Schwitters, Z 38 Vorstadtgarten (3), 1918, Bleistift und Kohle auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.

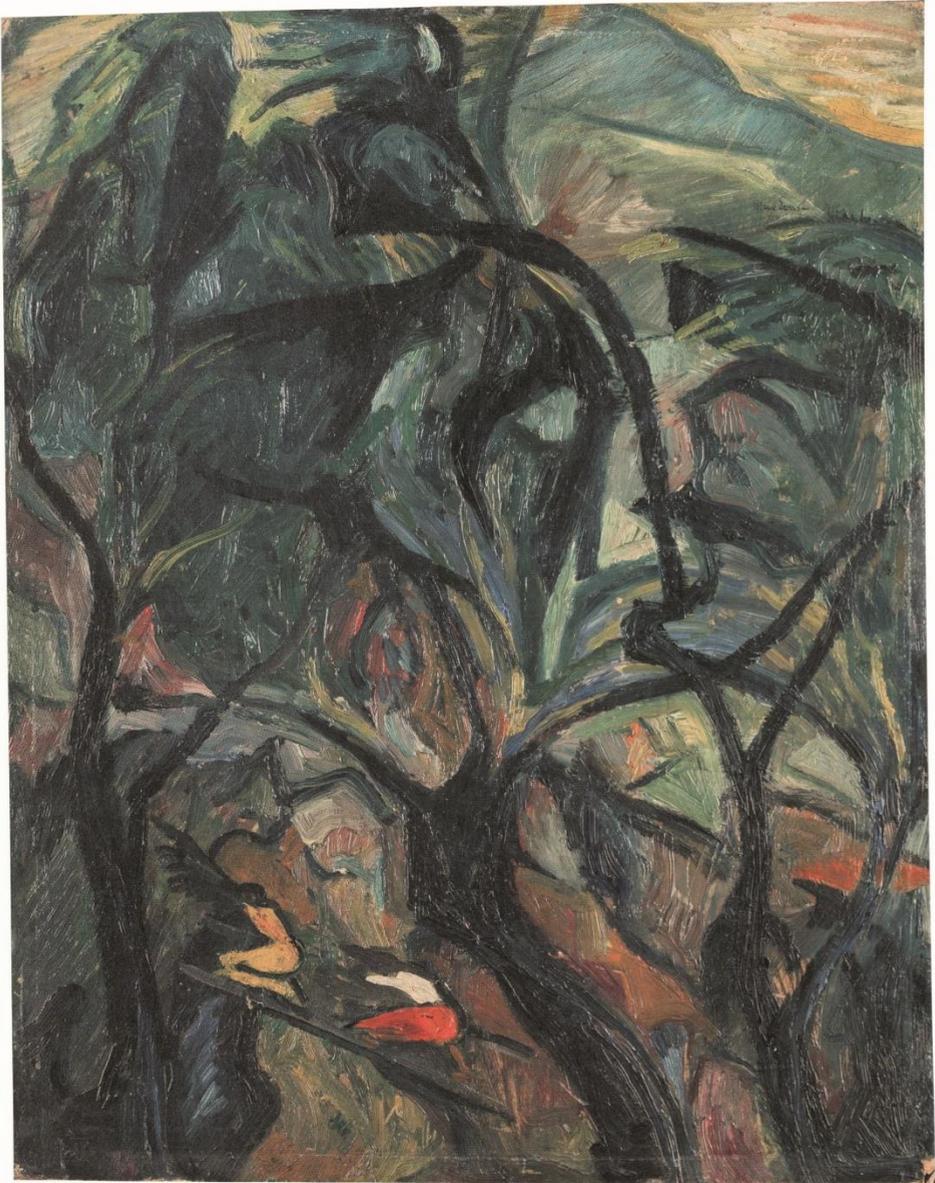


Abb. 25: Max Ernst, Der Sturm, 1912, Öl auf Karton, Sammlung Kasimir Hagen, Museum Ludwig, Köln.



Abb. 26: Kurt Schwitters, *Aq. 12. Abstraktion.*, 1919, *Aquarell auf Papier*, Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 27: Kurt Schwitters, Z 6 Der Einsame (1), 1918, Kohle auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 28: Kurt Schwitters, Z 41 Der Einsame (2), 1918, Kohle und Bleistift auf Papier, Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum.



Abb. 29: Max Ernst, Illustrationsvorlage zu „La femme 100 têtes“ (Paris, 1929), Kap. 4, (74), Collage, Natalie de Noailles, Fontainebleau.



Abb. 30: Kurt Schwitters, *Unschuld mit Hut* (Collagierte Bildpostkarte *Stilleben* [sic!] mit Abendmahlskelch an Oskar Schlemmer, 22.3.1922), 1922, Mergzeichnung, Collage, Verbleib unbekannt.



Abb. 31: Max Ernst, *winterlandschaft: vergasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme*, 1921, Gouache, Tusche und Bleistift, Übermalung eines Druckes, verschollen.

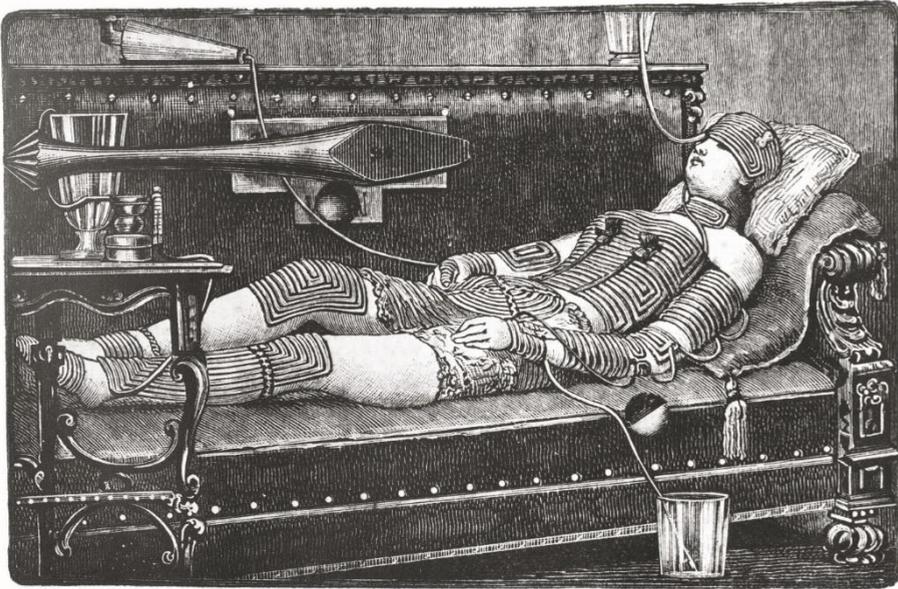


Abb. 32: Max Ernst, *Die Leimbereitung aus Knochen – la préparation de la colle d'os*, 1921, Collage, Galerie André François Petit, Paris.



Abb. 33: Max Ernst, *Loplop présente Loplop*, 1931, Collage, Privatsammlung, New York.



Abb. 34: Kurt Schwitters, *Sumpf aus der Masch*, 1907, Gouache auf Pappe, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 35: Kurt Schwitters, *Ruhe. Aus der Masch.*, 1907, Wasserfarbe auf Karton, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 36: Kurt Schwitters, *Birke bei Burgwedel*, 1907, Aquarell auf Papier, Sprengel Museum Hannover.

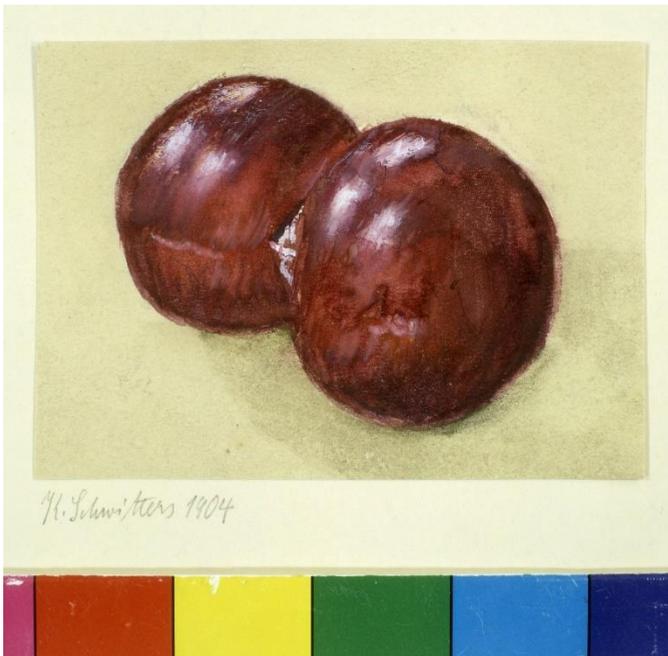


Abb. 37: Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Pflaumen)*, 1904, Aquarell, Gouache auf Karton, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 38: Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Stilleben mit Teegeschirr)*, 1910/1912, Öl auf Pappe, Museum für Kindheits- und Jugendwerke bedeutender Künstler, Halle (Nordrhein-Westfalen).

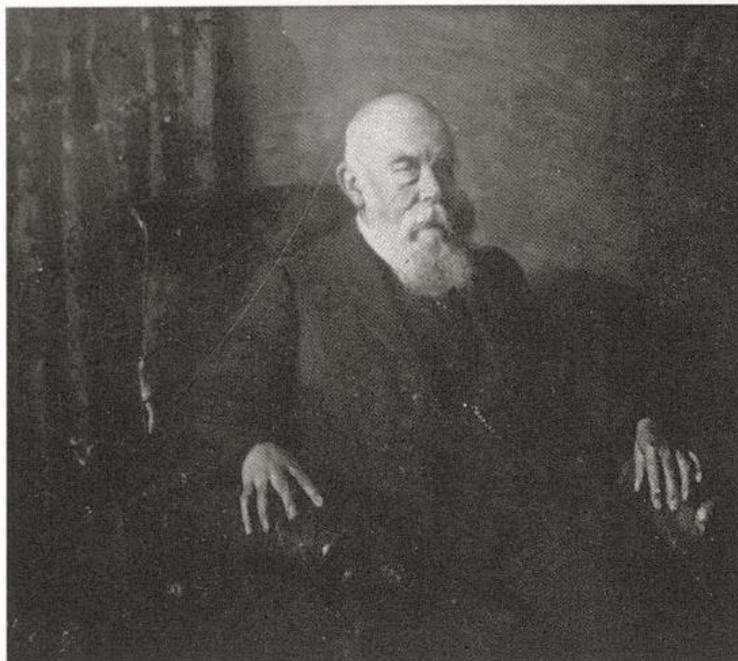


Abb. 39: Kurt Schwitters, *Portrait 2 (L. Körting)/Direktor L. Körting*, 1912, Ölbild, verschollen.



Abb. 40: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Portrait ›Oma Eili‹), 1912, Kohle auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 41: Carl Bantzer, Bildnis einer hessischen Bäuerin (Die alte Sieberten), 1902, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen Dresden, Galerie Neue Meister.



Abb. 42: Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Bauer auf einem Weizenfeld)*, 1912, Öl auf Pappe, Privatbesitz, Berlin.

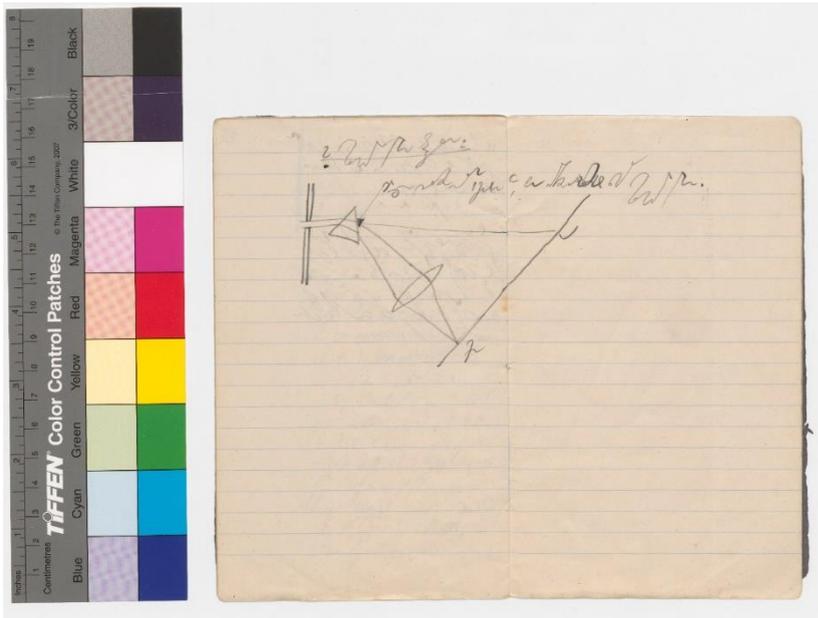


Abb. 43: Kurt Schwitters, *Um Komplementärfarben zu erzielen: [Skizze]*, in: „C. Das Problem der abstrakten Kunst. 1. Erster Versuch“, SAH N 128,7 (bzw. N 135), (Juni–August 1910), que 06842056, T_von hinten, S. 31–32, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.



Abb. 44: Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Porträt Helma Schwitters)* (Notenheft „Acht kleine Stimmungsbilder für Clavier von Felix Weingartner“), 1916, Kohle, Bleistift auf Papier, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Sprengel Museum Hannover.

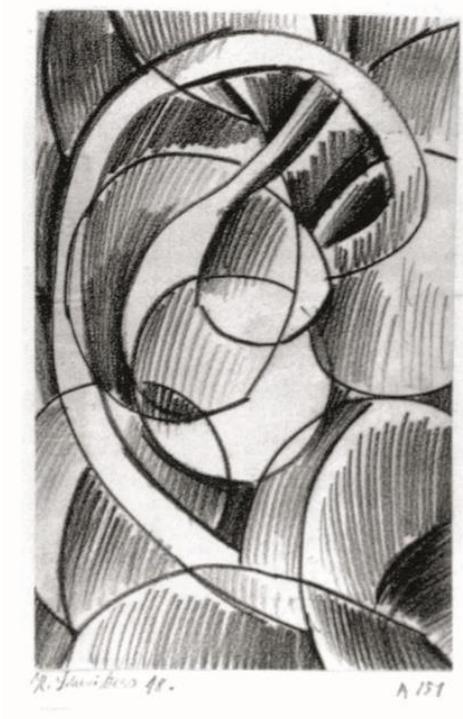


Abb. 45: Kurt Schwitters, A 151, 1918, Kohle auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.



Abb. 46: Kurt Schwitters, Z 101 Hochgebirge, 1918, Kohle und Bleistift auf Papier, Privatbesitz.



Abb. 47: Kurt Schwitters, Z 105 Tore des Häuser, 1918, Kreide auf Papier, Tate Modern, London (Leihgabe).

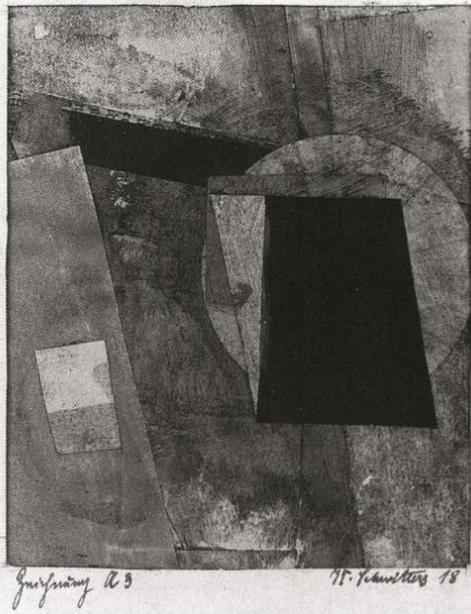


Abb. 48: Kurt Schwitters, Zeichnung A 3, 1918, Collage, Papier auf Papier, Nachlass Kurt Schwitters.

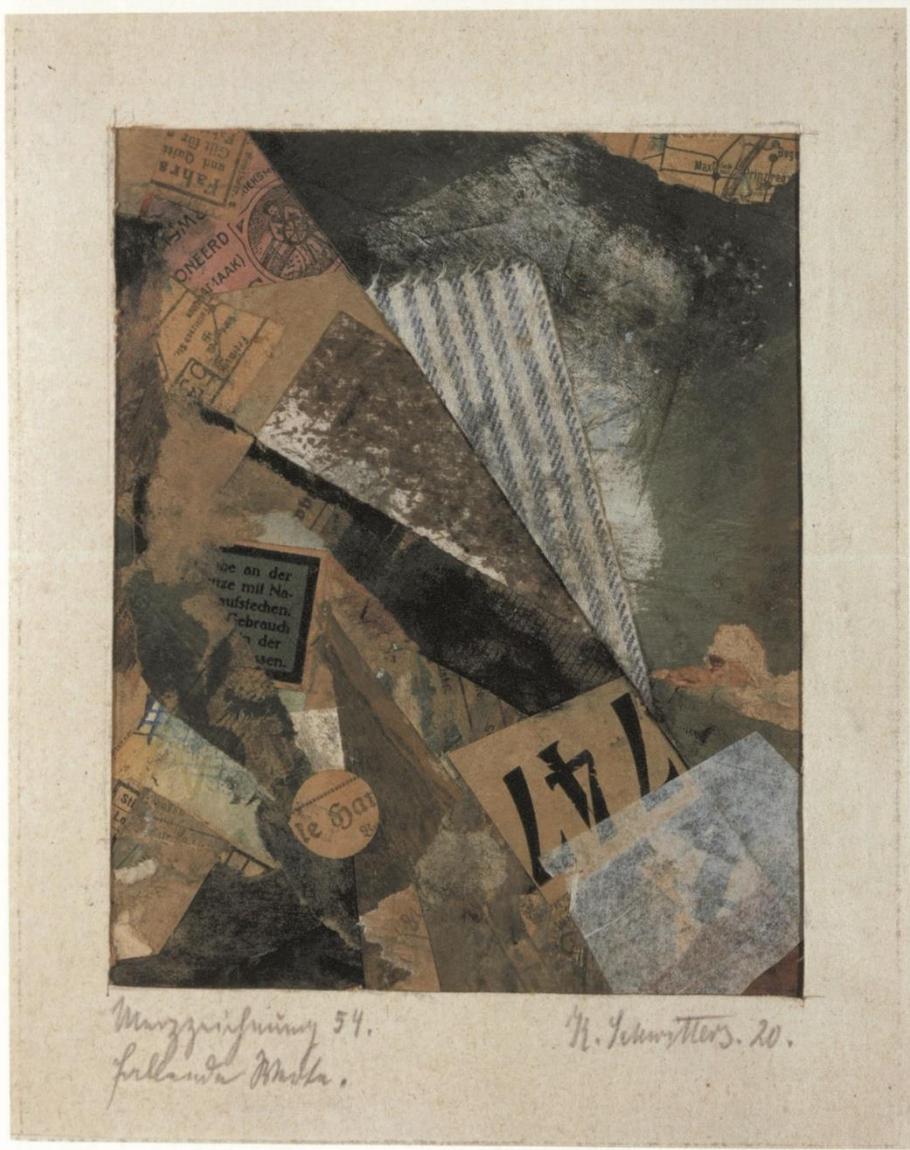


Abb. 49: Kurt Schwitters, Merzzeichnung 54. fallende Werte, 1920, Merzzeichnung, Collage, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.



Abb. 50: Kurt Schwitters, Nr 168. Vierecke im Raum, 1920, Merzzeichnung, Collage, Privatbesitz.



Abb. 51: Kurt Schwitters, Ausgerenkte Kräfte, 1920, Merzbild, Assemblage, Kunstmuseum Bonn, Sammlung Prof. Dr. Max Huggler.



Abb. 52: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Bauernhof und Weg bei Vrestorf), 1919, Öl auf Pappe, Klaus Lieckfeld.



Abb. 53: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Portrait der Tochter Cassirer), 1919, Öl auf Pappe, Lore Bendgens Kunsthandel Antiquitäten, Düsseldorf.



Abb. 54: Kurt Schwitters, *Obne Titel (Begegnung)*, 1918, *Aphorismus, Verbleib unbekannt*.



Abb. 55: Kurt Schwitters, *Obne Titel (Collagierte Portraitpostkarte Kurt Schwitters an Familie Dixel, 4.11.1921)*, 1921, *Merzzeichnung, Collage, Privatbesitz*.

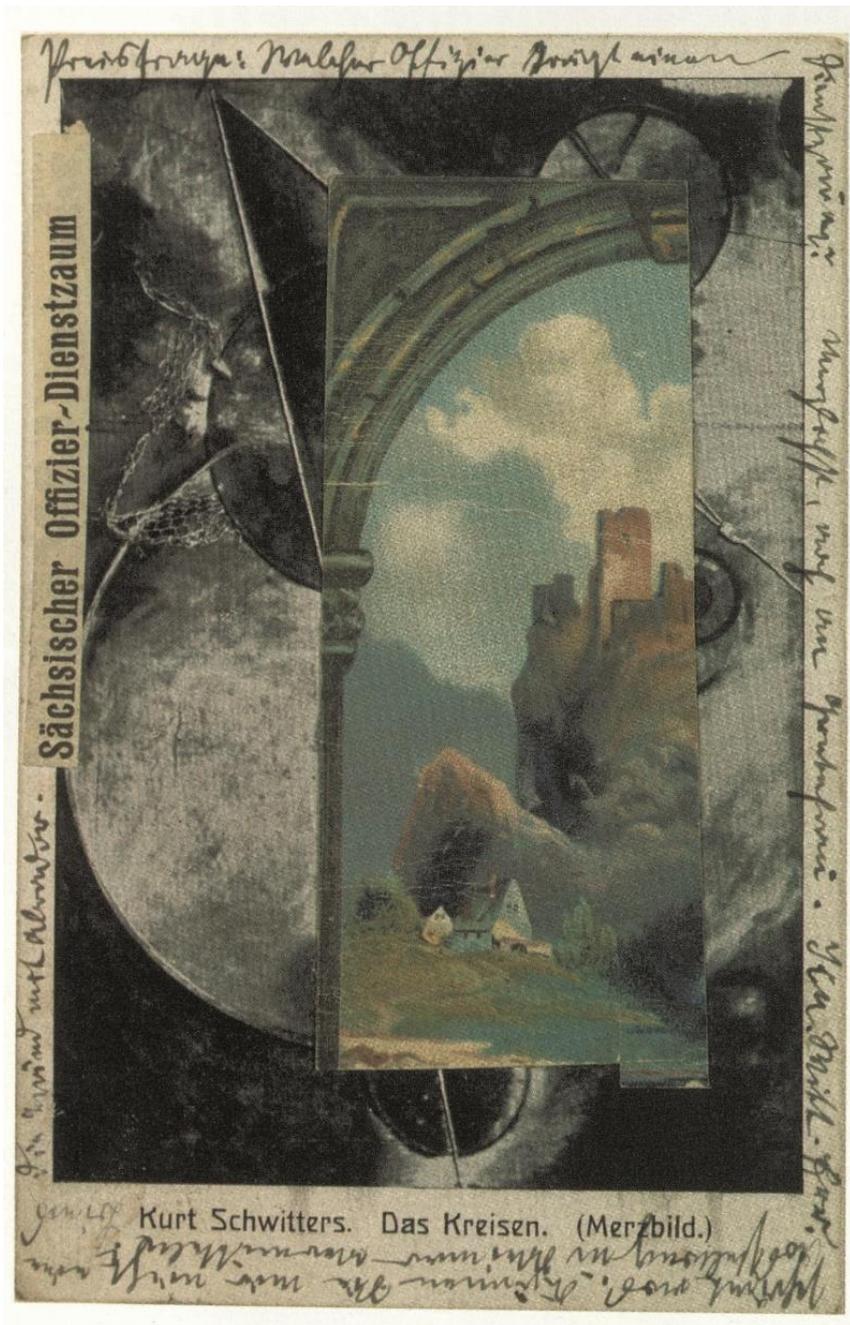


Abb. 56: Kurt Schwitters, Ohne Titel (Collagierte Bildpostkarte Das Kreisen an Walter Dixel, 15.4.1922), 1922, Merzzzeichnung, Collage, Privatbesitz.

Kurt Schwitters (1887–1948) wurde mit seiner „Merz“-Kunst als Vertreter der Dada-Bewegung bekannt – eine Einordnung, deren Prüfung Teil dieser Revision ist. „Merz“ umfasst das Prinzip Collage in Bild- und Schriftkunst sowie in performativen Ansätzen. Schwitters' Entwicklung von frühen Arbeiten bis zur „Merz“-Kunst wird neu untersucht. Neben Werkanalysen und Quellenkritik bieten lokal-, alltags- und kulturhistorische Kontextualisierungen sowie wissenschaftstheoretische Reflexionen Aufschluss über Forschungsfragen. Zur Befragung von Begriffen und Zuschreibungen wie der ‚Bürgerlichkeit‘ oder dem ‚Politischen‘ treten Auseinandersetzungen mit dualistischen Narrativen wie gegenständlich/abstrakt, Impressionismus/Expressionismus, Innen/Außen – wie wirken sich solche Gegenüberstellungen auf das Verständnis von Schwitters' Werk aus? Ein breiter Blick auf Schwitters' Lebenswelt ermöglicht den Zugang zu seinen Materialien, aber auch zu umwelthistorischen Aspekten sowie der Bedeutung des Utopischen und der Notsituationen nach dem Ersten Weltkrieg. Abschließend wird die Möglichkeit erörtert, „Merz“ als philosophische Erkenntnissuche zu begreifen. Die mit „Merz“ verwobene Imagebildung von Schwitters verweist auf eine Reflexion des ‚Künstlergenies‘.