

Beat Wyss

Der unzeitgemässe Schwitters

Wie viel Moderne bleibt danach?

Es war frivol von mir, Ihnen einen Vortrag anzukündigen, der von der „Unzeitgemässheit“ des Kurt Schwitters handeln soll. Es hätte mir von vornherein klar sein müssen, dass ich an Nietzsche nicht vorbeikomme, der den Begriff in seinen 1876 abgeschlossenen „Unzeitgemässen Betrachtungen“ geprägt und damit auch den Massstab gesetzt hat, mit dem Wort umzugehen. Unzeitgemäss ist eine Betrachtung, die sich herrschender Mentalität in den Weg stellt und geltende Gemeinplätze einer Kritik unterzieht, wie etwa jener der „historischen Bildung“. In seiner zweiten unzeitgemässen Betrachtung geisselt Nietzsche den eitlen Bildungsanspruch des eben gegründeten Deutschen Kaiserreichs, mit dessen preussischen Glanz und Gloria er so herzlich wenig am Hut hatte. Gegen den selbstgefälligen Historismus seiner Zeit predigte der Anti-Altphilologe „die Kraft vergessen zu können“¹ Unzeitgemäss ist ein Gedanke, der in der Gegenwart verkannt bleibt, bevor er die Zukunft bestimmen würde. In der Tat prophetisch war Nietzsche in seinem dritten Stück über das Unzeitgemässe, wo er „Schopenhauer als Erzieher“ empfahl, mithin jenen Philosophen, der jahrzehntelang im Klima eines wissenschaftlichen Positivismus unbeachtet blieb. Der Verfasser der „Welt als Wille und Vorstellung“ erlebte die wahrhaft stürmische Anhängerschaft nicht mehr, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts seinen Gedanken verschreiben sollte. Es waren dieselben Leser, die Nietzsches Schriften entdeckten, während ihr Autor in dionysischer Umnachtung den Rummel kaum noch wahrnahm, den seine Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche um ihn organisierte.

#Paul Cézanne: Die moderne Olympia

In Literatur und Philosophie gibt es offenbar Texte, die zunächst auf spröden Boden fallen, bevor sie nach einer Inkubationszeit erst im Bewusstsein einer neuen Öffentlichkeit aufgehen. Es gibt antizyklisches Denken. Aber gibt es auch antizyklische Kunst? Gibt es ein Unzeitgemässes im bildnerischen Gestalten? Hier muss man aufpassen und unterscheiden, denn es geht hier um nichts Geringeres als um die Frage nach dem „verkannten Genie“ in der Kunst. Das verkannte Genie gehört zu den hartnäckigsten Legenden, welche die Mythologie des bildenden Künstlers bestimmen, wogegen keine nüchterne Karrierestatistik ankämpfen kann. Es gibt zwar Philosophen und Schriftsteller, die mit sechzig erst ins Gespräch kommen, ein bildender Künstler hingegen muss Ende dreissig seinen Erfolg gelandet haben. Der viel beschworene Vincent Van Gogh war kein verkanntes Genie, er war nur zu ungeduldig, als er sich mit siebenunddreissig eine Kugel in die Brust schoss. Stärker als im Reich der Texte, herrscht im Reich der Bilder der unmittelbare Druck, dass am Werk dessen Erfolg *evident* werde. Es ist die Gnade der Langsamkeit, die das Lesen langlebiger und vieldeutiger macht. Im Gegenzug ist mit dem Schreiben ja auch nicht so viel Geld im Spiel. In der bildenden Kunst dagegen muss das Werk seine Zeitgenossen auf einen Blick überzeugen. Denn es müssen sich Käufer finden, die den Potlatsch risikieren. Gelingt es nicht, so wandert das Werk in die Magazine des Vergessens. Manuskripte können nach hundert Jahren wieder entdeckt und neu gelesen werden. Einem Ölgemälde, dem der Erfolg versagt blieb, wird man nach 100 Jahren nur noch ansehen, dass es das Dokument eines hundertjährigen Zeitgeschmacks verkörpert.

Die Ausnahmen in der Kunstgeschichte der Moderne lassen sich an einer Hand abzählen. Da ist zu allererst Paul Cézanne zu nennen, dessen linkischen Versuche, seinem Vorbild

¹Friedrich Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen, in: Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München 1966, Bd. I, 281

Delacroix nachzueifern, in späten Jahren doch noch von Erfolg gekrönt war. Der Künstler aus reichem Hause konnte sich den Ausfall an materiellem Erfolg so lange leisten, bis er vom Galeristen Vollard, sechsfundfünfzigjährig, entdeckt wurde und zwei nachfolgende Künstlergenerationen etwas an ihm erkannten, das er in seinem romantischen Selbstmissverständnis zunächst gar nicht angestrebt hatte: Er verfehlte eine Reform des Salongeschmacks, wurde dagegen von den Spätimpressionisten, über die Fauves zu den Kubisten zum Totentier gekürt.

#Piet Mondrian: Femme, 1912

Der zweite ist Piet Mondrian, der zunächst nicht besonders erfolgreich der allgemeinen *gaucherie à la Cézanne* huldigte, bis er in den frühen Zwanziger Jahren zu dem wurde, als den wir ihn kennen. Da war der Künstler schon um die fünfzig. Er blieb ein Geheimtipp unter Künstlern, während der Kunstmarkt noch lange abwarten sollte. Erst in den fünfziger Jahren wurde Mondrian für eine neue Generation von Konkreten, die den braunen Mief der Nazizeit im Geist der Grundfarben: Blau, Gelb, Rot auskehrte, zur Offenbarung. Der alte Meister im New Yorker Exil hatte nicht einmal das Ende des Kriegs erleben dürfen.

#Marcel Duchamp: Heuhaufen

Der dritte und zugleich der grösste des zwanzigsten Jahrhunderts ist Marcel Duchamp. Er hat im Lauf seines Lebens eine zweite Karriere hingelegt, die ihm bisher niemand nachgemacht hat. Duchamps Karriere hat schon fast den Zug eines mythischen Helden, von denen die Sage geht, dass er zu seinen Taten eigentlich gar nicht aufbrechen wollte, für die er nachträglich gefeiert wurde. Um nur die zwei Grössten aus dem Gedächtniskreis Homers zu nennen: Achilles, der sich, als Mädchen verkleidet, unter die Mägde in der Küche mischte; Odysseus, der sich verrückt stellte, indem er vor seinen Pflug ein Pferd und einen Ochsen schirrte. Beide wollten sie die Werber des Agamemnon täuschen, um als kriegsuntauglich ja nicht nach Troja einberufen zu werden. Sie haben sich doch verraten und damit dem Epos den Stoff zum rühmenden Gesang gegeben.

So ging es auch mit Duchamp. Was tat er nicht alles, um kein Held zu werden, für kunstuntauglich zu gelten, indem er der Institution Kunst ein lustiges Ende bereiten wollte. Als alter Mann fand er das Kunstsystem erneuert und gestärkt in der postmodernen Robustheit, wie wir das Kunstsystem heute kennen. Er selbst wird als Held gefeiert, dessen Werk das Wunder vollbracht hat, die Banalität des Lebens in Kunst zu verwandeln.

#Henri Rousseau, Kampf zwischen Tiger und Büffel, 1908, The Cleveland Museum of Art
Die fünf Finger der Hand sind noch nicht ausgezählt, und schon wollen mir die Namen der Ausnahmekünstler ausgehen. Wir müssen da schon in die zweite Reihe zurückgreifen. Henri Rousseau wäre noch zu nennen, ein seltener, schräger Vogel, der erst mit Vierzig anfang zu malen und sich in aller Schläue naiv stellte unter dem Applaus der versammelten Ecole de Paris. Er wurde Maskottchen von Apollinaire, Picasso und Brancusi, die den Primitivismus für sich entdeckt hatten.

Gehört Kurt Schwitters in diese Ecke? Ich bin mir nicht so ganz sicher. Warum nur habe ich mich mit der angekündigten „Unzeitgemässheit“ jetzt so selbstverschuldet in Schwierigkeiten gebracht!

#Kurt Schwitters: Verschneiter Bootssteg, 1937/39, Hannover, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung

Schwitters war schon bald ein international angesehener Künstler. 1927 wurde die retrospektive „Grosse Merz-Ausstellung“ in mehreren deutschen Städten gezeigt. Da war er gerade mal vierzig, mithin durchaus im goldenen Rahmen einer Künstlerkarriere. Schwitters hatte Kontakte zur Sammlerin Katherine Dreier in New York, die in ihrer „Société Anonyme“

einen Überblick über sein Werk bot. 1930 nahm er teil an der Pariser Ausstellung „cercle et carré“, die für die Entwicklung abstrakter Kunst über die dreissiger Jahre hinaus Massstäbe setzen sollte. Nur in Hannover wurde es inzwischen eng; Rechtsradikale begannen das kulturelle Leben sieben Jahre vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler störend zu beherrschen. Dann kam die Schand-Ausstellung in München 1937, wo auch Schwitters mit mehreren Werken vertreten war. Der Künstler befand sich da bereits zusammen mit seinem Sohn Ernst in Lysaker bei Oslo und entging so einer möglichen Verhaftung.

War es ein Fehler gewesen, in die ländliche Provinz abzutauchen? Nun, auch Willi Brandt und Bert Brecht hatten zeitweise in Skandinavien Zuflucht gesucht, verfügten dort aber über ein Netz von politischen Freundschaften und Beziehungen, sodass sie in dieser trügerischen Idylle nicht ganz isoliert waren. Denn gemütlich war es in Norwegen nicht gerade für einen Deutschen ohne Aufenthaltsbewilligung; mehrfach wurden die beiden Schwitters aufgefordert, das Land zu verlassen, es gab Verdächtigungen, sie betrieben Spionage. Schwitters' Namen als einem wichtigen Vertreter der Avantgarde geriet hier allmählich in Vergessenheit. Es rächte sich jetzt der Hang zur Behäbigkeit, die den Merz-Künstler stets gehindert hatte, sich längere Zeit in Berlin oder Paris niederzulassen.

Im April 1940, beim Einmarsch der Wehrmacht in Norwegen, ging es Hals über Kopf mit einem Fischerboot nach Tomsø, dann am 8. Juni mit einem Eisbrecher nach Edingburgh, wo die Schwitters verhaftet wurden. Sechzehn Monate verbrachte der Künstler in britischen Gefangenenlagern in durchaus interessanter Umgebung mit deutschen Emigranten aus Wissenschaft, Kunst und Politik. Ihnen war Schwitters ein überlebender Spassmacher aus längst verblicheneren, heiteren Dada-Tagen. Auf viele Zeitgenossen wirkte die ungesättigte Mischung von clownesker, biederemännischer und tief romantischer Natur verstörend. Als Schwitters im Oktober 1941 freikam, fand er sich in einer spröden kulturellen Umgebung wieder. Das damalige London war keine Metropole bildender Kunst. Und wieder zog es den Stadtmuffel hinaus in die Provinz. Die letzten drei Jahre verlebte er zusammen mit seiner Gefährtin Edith „Wantee“ Thomas in Ambleside, Lake District. Hier verkaufte der alte Sonderling naturalistische Porträts und Landschaften an Einheimische und Touristen.

Die Brücken zur Heimatstadt Hannover waren abgebrochen. Ein Luftangriff im Oktober 1943 hatte sein Wohnhaus getroffen, wobei die darin eingelagerten Werke und Dokumente zerstört wurden. Seine Frau Helma, zurückgeblieben in Hannover zur Verwaltung der Liegenschaften der Familie, hatte das Kriegende nicht mehr erlebt. Kurt Schwitters beantragte die britische Staatsbürgerschaft; die ihm am 7. Januar 1948, einen Tag vor seinem Tod, ausgestellt wurde. Englisch sprach und schrieb er so gut es eben ging, nur das Deutsche, das wollte der von Deutschland so Enttäuschte nicht mehr gebrauchen - er der sich in seiner Muttersprache mit so viel Witz und Hintersinn auszudrücken verstand. Unsterblich bleibt sein Gedicht „An Anna Blume“, mit dem er 1919 auf einen Schlag berühmt geworden war, noch bevor seine bildnerischen Werke sich in der Öffentlichkeit durchgesetzt hatten.

Sein Lebenswerk in Trümmer und Vergessenheit fallen zu sehen, ist ein Schicksal, das Schwitters mit vielen deutschen Künstlern seiner Generation teilt. Da er kaum drei Jahre nach Kriegsende mit erst einundsechzig Jahren stirbt, kann er seine Rehabilitierung nicht mehr erleben.

#Kandinsky: Dame in Moskau, 1912, München, Lenbachhaus

Der Prozess der Wiedergutmachung gegenüber der Avantgarde erfolgte nicht symmetrisch. Den verschiedenen Unterströmungen waren ganz unterschiedlich verlaufende Nachleben beschieden. Allen gemeinsam aber war das Wegbrechen der esoterischen Dimension, welche die Kunst der Jahrhundertwende kennzeichnen. Beckmanns Auseinandersetzung mit der Philosophie Schopenhauers, Kandinskys Interesse für die Theosophin Helena Blawatzky,

Malewitschs Versuch, die sowjetische Revolution mit der Spiritualität eines Uspensky zu verbinden, kurz: „das Geistige in der Kunst“ hatte nach dem zweiten Weltkrieg keinen Platz mehr. Der Künstler als Messias geriet in das Umerziehungslager einer Nachkriegs-Rezeption, welche die Verstricktheiten auszublenden trachtete, die der Künstler als Prophet der Moderne mit einer Mentalität politischer Propaganda, einem Denken in Apokalypsen und Endlösungen unfreiwillig, aber in der Regel auch unschuldig, teilte. Was Paul Celan in „Sprachgitter“ seiner Geliebten zuflüstert, gilt auch für die Künstler, über welche die totalitäre Moderne als Sturm hereinbrauste. Standen sie nicht „unter einem Passat?“ Aber sie blieben Fremde. (GW I, 167)

#Documenta 1955, Fridericianum, Rotunde mit Lehmbrock und Schlemmer (Kimpel S.15)

Es ist kein Zufall, dass der Formalismus, mit dem man jetzt, in den fünfziger Jahren, die Kunst betrachtete, von den Vereinigten Staaten gelenkt wurde. Man kann Clement Greenbergs Neudefinition der Gegenwartskunst als Fortschritt formaler und materialer Selbstreferenz durchaus als Teil eines Feldzugs sehen, zusammen mit der *Pax Americana* den deutschen Idealismus in der Kunst auszumerzen. „Das Geistige in der Kunst“ war diskreditiert. Die europäischen Vertreter der Abstraktion wurden im Museum einbalsamiert und fanden im Grunde keine Nachfolge nach 1945. Dies gilt für die Vertreter des Blauen Reiter: Kandinsky, Macke und Marc. Posters von Kandinsky finden sich heute in den Wartezimmern von Zahnärzten. Marcs *Der Turm der Blauen Pferde* fand seinen endgültigen Platz in den Schlafzimmern empfindsamer Backfische der sechziger Jahre. Dem frühen, esoterisch angehauchten Bauhaus mit Itten und Klee ging es nicht besser. Ihnen wurde der lange Marsch durch die Institution im Zeichenunterricht angetan, wo bauhäuslerisches Formvokabular von Kunsterziehern ausgeschlachtet wurde.

#Documenta 1959, Pollock-Saal (Kimpel S.32)

An den ersten documenta-Ausstellungen widerfuhr den Künstlern, die 1937 geschmäht worden waren, eine Wiedergutmachung als Märtyrer der Moderne. Werner Haftmann kündete von der Weltsprache Abstraktion, doch was als aktuelle Gegenwartskunst dann wirklich produziert wurde, hatte mit Kandinsky, Klee und Marc nichts mehr zu tun. Es fing schon mit dem Format an. Diese intimen Andachtsbildchen moderner Ästhetik verschwanden hinter den Riesenschinken, die aus den Vereinigten Staaten jetzt die Abstraktion in die Ausmasse eines Bühnenbildes übertrugen. Die documenta-Belegschaft um Arnold Bode wusste nicht, wohin mit der Lieferung, die das New Yorker Museum of Modern Art, für die zweite Schau, 1959, zwar frei Haus, aber auch ohne kuratorische Absprache, zugeschickt hatte. Da die jungen Europäer kurzfristig in den Dachboden des Fridericianums ausgelagert werden mussten, bescherte dieser Kunstrosinenbomber aus New York den Einheimischen nicht nur Freude. So abstrakt auch immer, das war das nicht mehr dieselbe Sprache. Die Weltsprache Abstraktion kam jetzt in einem Amerikanisch daher, wie es Greenberg vorschrieb.

#Jörg Immendorf: Café Deutschland, 1978

Das komplizierteste Nachleben hat der deutsche Expressionismus, was nicht zuletzt der Tatsache geschuldet ist, dass diese Richtung in den frühen dreissiger Jahren im deutschen Reich durchaus als staatskonform angedacht war. Kein geringerer als der Reichspropagandaminister Goebbels hatte 1929 mit *Michael, ein deutsches Schicksal* einen expressionistischen Roman geschrieben. Reichsmarschall Göring schätzte mindestens den Marktwert entarteter Kunst, womit er die Ankäufe für seine Sammlung auf dem Anwesen Carinhall in Brandenburg finanzierte. Doch die knallharten Banausen in den eigenen Reihen liessen keinen Verhandlungsspielraum aufkommen. Nach der Olympiade in Berlin 1936, als Weltläufigkeit zu mimen kurzfristig nützlich war, wurden die Schotten dicht gemacht. Umsonst beteuerten Maler wie Emil Nolde, sie seien doch linientreue Mitglieder der NSdAP ; unerbittlich gab die offizielle Kulturpolitik die Marschrichtung Kitsch vor.

Nach dem Zweiten Weltkrieg geriet der Deutsche Expressionismus als figurative Richtung und Konkursmasse der alten Welt an den Sowjetblock, wo er sich mit dem sozialistischen Realismus ins Benehmen zu setzen hatte. Im Westen gab es einen Revival erst in den späten siebziger Jahren, als mit der RAF im Deutschen Herbst 1977 eine neue Runde der Vergangenheitsbewältigung eingeläutet wurde. Die spektakulärste Wiedergutmachung figurativer Malerei wurde jedoch erst möglich nach dem Zusammenbruch der politischen Systemgrenzen. Der ästhetische und der ökonomische Triumph der Leipziger Schule gehört zu den wenigen Erfolgsgeschichten, die, im Sinne ausgleichender Gerechtigkeit, aus dem Bildkapital der DDR-Vergangenheit eine blühende Landschaft des Imaginären entwickeln konnte.

#Alexander Rodtschenko

Kurz und gut: Es gibt gar nicht so viele europäische Positionen der klassischen Moderne, die in der Nachkriegszeit fortgesetzt wurden, geschweige denn, dass sie noch in die Gegenwart reichten. Schon aus diesem Grunde ist die Rede von der „Zweiten Moderne“ problematisch. Sehen wir einmal ab vom Versuch der amerikanischen Minimalisten der sechziger Jahre, die Greenberg überbietend, gleich die gesamte europäische Tradition für obsolet erklärten. Am Immigration Desk des Kunstdiskurses liess man allenfalls noch zwei Namen durchgehen: Henri Matisse als Maler der befreiten Farbe und Alexander Rodtschenko als minimalistischen Konstrukteur. In den europafeindlichen Aussagen von Donald Judd und Frank Stella steckt zwar Lobbyismus, entsprechend dem amerikanischen Protektionismus in der Weltwirtschaft. Aber Tatsache ist, dass es nur bei einer Hand voll europäischer Künstler bleibt, deren Verfahren nach 1945 neue Belebung erfuhr.

Diese Hand voll umfasst beinahe dieselben Namen, die wir schon einmal genannt haben im Zusammenhang mit der Frage, ob eine unzeitgemässe Kunst im Sinne Nietzsches möglich sei. Lassen wir Cézanne weg, den wir als Leitfigur auf dem alten Kontinent der Moderne zurücklassen müssen. So bleibt uns Mondrian, der Vordenker einer puristischen Konstruktivität, die nicht nur in der Kunst, sondern auch in Architektur und Design immer wieder Konjunktur hat. Ferner bleibt uns Fernand Lévy als Totemtier einer versponnenen Erzählfreude, deren scheinbare Naivität eine durchaus abgründige Zweideutigkeit überspielt, dessen Namen aber nur als Strohmännchen für grössere Künstler wie René Magritte und Giorgio De Chirico gilt. Denn, wie gesagt: das Erbe der Figuration ist viel verschlungener, weil es auf einem Bildverständnis aufruht, das älter ist als die Moderne.

#Duchamp: Schokoladenreibe

Und schliesslich bleibt uns als grösster Unzeitgemässer Marcel Duchamp, dessen biografische und ästhetische Wurzeln ins 19. Jahrhundert zurückreichen, dessen Strahlkraft jedoch die gesamte zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute umfasst. Er ist wirklich ein Unzeitgemässer, der zugleich zu spät kam, als die symbolistische Esoterik verbraucht und der Kubismus schon besetzt waren. Zu früh kam er mit seiner Idee des Ready Made, die erst im Popzeitalter nach 1960 richtig Fuss fasste. Duchamps Position markiert eine historische Zäsur, die erst im zweiten Anlauf, zwei Künstlergenerationen später, Fuss fasst.

Für unzeitgemäss kann nur eine Kunst gelten, die nicht einfach museal überliefert ist, sondern über fruchtbare Missverständnisse eine neue Praxis einleitet. Kurt Schwitters, behaupte ich jetzt, ist so ein Ausnahmekünstler. Gewiss hat er nicht - 120. Geburtstag hin oder her - das diskursgründende Format von Duchamp. Doch wir können Schwitters epochal nicht besser einordnen, als wenn wir seinen Einfluss auf die Nachgeborenen mit jenem von Duchamp vergleichen.

Nachmoderner Revisionismus

#Schwitters: Man soll nicht asen mit phrasen, 1930/31, Collage auf Papier, Zürich, Privatbesitz (Schwitters Tinguely S.73)

Das Nachleben des Kurt Schwitters nach 1945 erfolgt zunächst im Prozess der Wiedergutmachung an den Modernen: Zwei Wochen nach seinem Tod, Ende Januar 1948, wurde eine Ausstellung in der Pinacotheca Gallery New York eröffnet. Es folgten 1956 die Ausstellungen in der Kestner-Gesellschaft Hannover, 1962 im Pasadena Art Museum bei Los Angeles, und 1963 bei Marlborough Fine Art in London. Gegenwärtig war sein Werk an den ersten drei documenta-Ausstellungen 1955, 1959 und 1964. Der Fahrplan folgt somit im Takt mit der Dada-Renaissance. Dadaismus ist kein Stil, sondern eine Haltung der Anti-Ästhetik, die sich in der bildenden Kunst auf Dauer schwertut. Eine Bewegung, die ihr Nachleben weniger der Qualität ihrer Werke verdankt, als der nachrühmenden Rede von Kunstskandalen, findet in Literatur, Musik und in ephemeren Aktionen den angemessenen Ausdruck. Es ist also kein Zufall, dass sich der Dada-Revival, sei es am Black Mountain College um John Cage, sei es am Wuppertaler Fluxus-Festival in Musik, Happening und konkreter Poesie Ausdruck gab. Kurt Schwitters war in diesen Kreisen vor allem als Dada-Literat in Erinnerung geblieben: ausgerechnet er, dessen Antrag zur Aufnahme in den Kreis der Berliner Dadaisten abgelehnt worden war.

Zu seiner Zeit entsprach Schwitters nicht dem Bild des grosstädtischen Bohémien. Der dreissigjährige Künstler wohnte, gutbürgerlich verheiratet, mit Kind, an der Waldhausenstrasse 5, dem Haus seiner Eltern, die hier, in Hannover, ein Damenkonfektionsgeschäft betrieben. Zeitlebens blieb Kurt Schwitters sparsam und auch klug, hatte er doch vor seinem Künstlerberuf Maschinenbauzeichner gelernt – für alle Fälle. Dass er wie ein Philister Briefmarken sammelte, machte sein Image in einschlägigen Berliner Kreisen nicht besser.

#Schwitters: naturalistisches Porträt

Schwitters blieb ein Grenzgänger zwischen bürgerlicher Normalität und Avantgarde. Zeit seines Lebens malte er nebenher, auf naturalistische Weise, Landschaften und Porträts. Nicht dass uns ein künstlerisches Doppelleben bei anderen Modernisten unbekannt wäre – auch der puristische Mondrian malte bis weit in die zwanziger Jahre seine Blumenbilder - doch so beharrlich wie Schwitters hat keiner neben dem Experiment auch die Sonntagsmalerei gepflegt. Zeit seines Lebens zog es ihn mit der Staffelei hinaus in die Landschaft, um „vor dem Motiv“ zu malen. Der Übung unterzog er sich mit romantischer Andacht, bedeutete ihm doch die künstlerisch vollzogene Erfahrung der Natur ein Weg, die Phantasie zu stärken. Er verteidigt seine konventionelle Malerei: „Denn ich gebe nie eine Periode auf, in der ich mit Energie gearbeitet habe. Ich bin noch Impressionist, während ich MERZ bin (...) Ich schäme mich nicht fähig zu sein, gute Porträts zu machen, und – ich tue es noch.“² Ob diese Werke tatsächlich so gut sind, darüber tut sich die Kunstgeschichte bis heute schwer.³

#Schwitters: Frühwerk à la Marc

Nach dem Abitur hatte Schwitters 1908-1909 die Hannoveraner Kunstgewerbeschule besucht, bevor er für die sechs folgenden Jahre an die Königlich Sächsische Akademie der Künste in Dresden wechselte. Sein Malstil als Student ist frei von avantgardistischen Einflüssen, die Brücke-Maler scheinen ihn nicht erreicht zu haben. Erst nach dem Studium, um 1917, begann

² Zit. nach Kurt Schwitters, *Wir spielen, bis uns der Tod abholt, Briefe aus fünf Jahrzehnten*, hg.v. Ernst Nündel, Frankfurt 1975, S. 254

³ Werner Schmalenbach, ein Doyen des Modernismus, schrieb die naiv-konventionellen Malereien, „die das normale Naturbild des Bürgers mit seiner Neigung zu Romantik, Idyllik und Sentimentalität nicht übersteigen“, der Isolation des Künstlers im Exil zu, als die „gewohnten Anregungen geistiger Art ausblieben“. Siehe Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Köln: DuMont, 1967, S. 158. Auch John Elderfield bleibt diese „Sonntagsmalerei nach einer Woche im Merz-Büro“ problematisch, auch wenn er eingesteht, dass jene vielleicht „eines Tages dieselbe Anerkennung finden werden, die dem Spätwerk von de Chirico oder Picabia zuteil wurde.“ Siehe Elderfield S.238

sich Schwitters mit dem Expressionismus auseinanderzusetzen. In jenem Jahr besuchte er wohl auch das erste Mal die Berliner „Sturm“-Galerie. Wie aus dem Gästebuch von Herwarth Walden hervorgeht, schloss er sich am 27. Juni 1918 dem „Sturm“-Kreis an. Die Bewegung hatte im achten Jahr ihrer Aktivität den Zenith überschritten; eine jüngere Generation, die politisch motivierten Dadaisten, identifizierten „Sturm“ mit einem verbürgerlichten Expressionismus. Wenn Schwitters also um diese Zeit mit Waldens Galerie Kontakt aufnahm, so benahm er sich strategisch naiv und kam als Einsteiger mit der Mode von Gestern ins Geschäft. Er, der Maschinenbauzeichner mit Kunst im Nebenberuf, aus dem behäbigen Hannover, wagte sich aufs Glatteis der Berliner Künstlerszene, und es gab welche, die ihm das auch zu spüren gaben. Sein Intimfeind wurde Richard Huelsenbeck, der Chefideologe der Dadaisten. Schwitters war Huelsenbeck zu künstlerisch, zu wenig gesellschaftskritisch. „Er (...) lebte wie ein viktorianischer Kleinbürger (...) Er war (...) ein Genie im Bratenrock. Wir nannten ihn den abstrakten Spitzweg, den Kaspar David Friedrich der dadaistischen Revolution.“⁴ Der Antrag zur Aufnahme in den Berliner Club Dada wurde abgelehnt. Man muss die späteren Abgrenzungsversuche Schwitters' auch vor diesem Hintergrund sehen. Er nannte sich einen Merz-Künstler, weil es ihm nicht gestattet war, das Dada-Label zu nutzen.

#Schwitters: Merzbild Rossfett

„Man kann auch mit Müllabfällen schreien (...) und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und –nagelte.“⁵ Dieses Credo liest sich als expressionistisch-dadaistischer Kompromiss, den Schwitters in seinen Werken anstrebte. „Dem Dadaismus in veredelter Form stellte ich Merz gegenüber und kam zu dem Resultat: Während Dadaismus Gegensätze nur zeigt, gleicht Merz Gegensätze durch Wertung innerhalb eines Kunstwerks aus. Der reine Merz ist Kunst, der reine Dadaismus ist Nichtkunst; beides mit Bewusstsein.“⁶ Mit solchen Äusserungen geriet Kurt Schwitters mit avantgardistischer Dogmatik in Konflikt. In den Augen seiner kritischen Dada-Kollegen schlug hier der Einzelgänger einen Dritten Weg ein, wenn er sich eklektisch mehrerer Strömungen bediente. Schwitters fabriziert nicht nur Assemblagen aus Material, sondern auch Assemblagen des Stils. Der Merz-Künstler schuf einen *cross over* von zeitgenössischen Richtungen, die im Grunde unverträglich nebeneinander standen. Der Hauptvorwurf aber war der, dass Schwitters Dada als Antikunst verriet, indem er dessen Verfahren ästhetisierte. Im Grunde machte er aus einer *art engagée* eine *art pour l'art*, was bei den hoch politisierten Kunstreisen der zwanziger Jahre ein Kapitalverbrechen darstellte.

Schwitters' Verfahren der Ästhetisierung von Antikunst sei semiotisch analysiert anhand von „Merzbild Rossfett“ von 1919, wie ich dies für die Ausstellung im Basler Tinguely-Museum vorgeführt habe. Methodisch beziehe ich mich dabei auf den amerikanischen Logiker Charles Peirce (1839 – 1914). Im Bildakt setzt der Künstler Zeichen, die mit Peirce nach drei Klassen unterscheidbar sind: dem Ikon, dem Index und dem Symbol⁷. Betrachten wir Schwitters Hufeisen in der Assemblage:

- ➔ Als Ikon verkörpert es einen zu Dreivierteln geschlossenen Bogen. Um das Ikonische des Hufeisens zu erfassen, muss ich die Augen etwas zukneifen, damit jenseits von Rostspuren eine Kreisform hervortritt, wie sie etwa Alexander Rodtschenko für seine konstruktivistischen Kompositionen einsetzt. Der Dreiviertelkreis ist eine geometrische Idee. Das Ikon, sagt Peirce, bezieht sich auf die erfahrbare Umwelt im Modus der Ähnlichkeit.
- ➔ Direkt abhängig von der Umwelt ist hingegen das Hufeisen als Index. Jetzt kommen der Rost und die Nägel in Betracht. Das Hufeisen in der Assemblage von Schwitters ist ein Indiz

⁴ Zit.nach Schmalenbach S. 13

⁵ Zit nach Heinz und Bodo Rasch: Gefesselter Blick, 25 kurze Monographien und Beiträge über neue Werbegestaltung, Stuttgart 1930, S. 88f

⁶ Merz 4, Banalitäten, Hannover, Juli 1923, S. 40

⁷ Semiotische Schriften, hg. Und übers. V. Christian Koesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 193 = MS 404, 1893

dafür, dass zur Zeit der Entstehung von „Rossfett“ noch Pferde durch Hannovers Strassen trabten. In diesem Sinne ist der Index abhängig von der Umwelt im Modus von Ursache und Wirkung.

→ Das Hufeisen als Symbol ist aufgeladen mit den Bedeutungen seines kulturellen Gebrauchs. Obwohl in unseren Tagen Kartoffeln, Bier und Milch nicht mehr mit Pferdewagen geliefert werden, Hochzeitskutschen nur noch selten im Stadtbild auftauchen, ist das Hufeisen bekannt als Glücksbringer. Es ziert den Kühlergrill des Mercedes so gut wie die Eingangstür des Reihenhauses, in dem gestern die Neuvermählten eingezogen sind. Das Hufeisen als Symbol ist abhängig von gesellschaftlichen Übereinkünften.

Betrachten wir die Ebenen nun im Einzelnen und achten dabei vor allem auf den Anstoss, den sie bei linientreuen Dadaisten erregen konnten:

#Viktorianische Haarbrosche #Schwitters: Merzbild Rossfett

Beginnen wir mit dem Symbol, um zu verstehen, warum Merzkunst als abstrakte Spitzwegerei, als Fortsetzung des Biedermeier mit avantgardistischen Mitteln verunglimpft werden konnte. Schon Meyer Schapiro sieht die Collage in der Tradition des Stillebens, jener Gattung, die für die Bürgerstube gemalt ist. Verderbliche Früchte, glitzernde Gläser, ein Totenkopf sind im Gemälde arrangiert als Sinnbild der kleinen, verfügbaren Welt zwischen Schaulust, Erinnerung und Triebverzicht.⁸ Die Tradition kann freilich noch weiter verlängert und erweitert werden um die religiösen Motivgaben und Reliquienschreine, „Assemblagen“ gläubiger Zuwendung. Das collagierende Zusammenfügen reicht zurück in die magischen Zonen des Bemächtigen und des Besprechens. Zur bürgerlichen Form des Reliquienkults gehört der Andenkenkasten des Biedermeier, wo die Urkunden von Taufe, Kommunion und Firmung neben dem abgeschnittenen Zopf, dem Brautkranz und dem Schattenriss des Bräutigams liegen.⁹ Im viktorianischen England wurden Memory-Broschen getragen. Sie waren aus Gold, darin eingewirkt Haarsträhnen von geliebten Personen. Die private Gedenkkultur findet in der Epoche der technischen Reproduktion einen ungeahnten Aufschwung in Gestalt des Fotoalbums als Bilderschrein von Familienfesten, Ausflügen und Porträts von Verwandten. Schwitters Assemblagen und Collagen, ja selbst die Merzbauten, stehen symbolisch in der Tradition des Aufbewahrens von Erinnerung. So überraschend und neu die ersten Merzbilder den Besuchern der Berliner Sturm-Galerie im Juli 1919 vorkommen mochten, sie verstanden die Werke, weil ihr schlummerndes Gedächtnis darin etwas Altbekanntes wiedersah.

Für einen echten Dadaisten war Merzkunst modernistisch getarnter Gedächtniskitsch, Herrgottswinkel für halbherzige Zeitgenossen des Neuen.

#El Lissitzky: Proun #Schwitters: Merzbild Rossfett

Betrachten wir jetzt, zweitens, den Aspekt des Ikon: den Bildcharakter des Werks. In seinen Kompositionsweisen reflektiert Schwitters die herrschenden Stilrhetoriken seiner Zeit: Kubismus, Konstruktivismus und De Stijl. Oft ist es den Fundstücken schwer anzusehen, was sie wirklich einmal gewesen sind, wie jenes verrostete Objekt, das aussieht wie ein Hufeisen. Schwitters nennt es: den Dingen ihr „Eigengift“ entziehen. „Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente (...) Wesentlich ist das Formen.“¹⁰ Das Werk muss in sich selber zum Ausgleich kommen. Als Schwitters diesen Grundsatz im Januar 1923 publizierte, stand er mit den Konstruktivisten El Lissitzky und Theo van Doesburg in Kontakt. Schon im Juli 1921 war er Mitarbeiter bei de Stijl geworden. Ein Jahr darauf folgte die

⁸ Meyer Schapiro: The Apples of Cézanne, An Essay on the Meaning of Still-Life, in: ders.: Modern Art, 19th and 20th Centuries, Selected Papers, New York 1978

⁹ Dazu siehe Herta Wescher: Die Geschichte der Collage, Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln: DuMont 1974, S. 7ff.

¹⁰ Zit. nach Merz 20, Katalog, Hannover 1927, S. 99

Teilnahme am Dadaistisch-Konstruktivistischen Kongress in Weimar, worauf Schwitters zusammen mit van Doesburg eine aktionistische Tournee durch Holland veranstaltete. Das Weimarer Treffen war im Grunde eine Stabübergabe von Dada an den Geist der Neuen Sachlichkeit gewesen. Die Impulse kamen neben Holland aus der Sowjetunion. Das Merzbild „Rossfett“ um 1919 nimmt die konstruktivistische Begegnung vorweg. Es herrscht hier eine ungewöhnliche Harmonie von indexikalischer Fundsache und ikonischer Bildwelt: Die Dinge vollführen eine kunstvolle Mimikry an die Malerei. Die Fett-Tube etwa tut so, als wäre sie je schon ein Kreis gewesen, der nur darauf wartete, konstruktivistisch diagonal in eine Bildfläche gesetzt zu werden.

Im Koalitionswechsel von Dada zu de Stijl kommt der *rappel à l'ordre* zur Geltung, der in den zwanziger Jahren die Avantgarde international erfasste. Die Zeit der Experimente galt für abgeschlossen, die Künstler sollten sich jetzt in den Dienst der Gesellschaft stellen. Das liest sich zwar klar und deutlich, aber um die einzuschlagenden Wege entbrannte zwischen rechts und links ein heisser Kampf, der schliesslich von politischen Tyrannen kaltgestellt wurde. Politik war nicht Schwitters Stärke: „Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Es bezieht sich nicht nach aussen hin.“¹¹ In der aufgeputzten Situation der Zwanziger Jahre setzte sich aber apolitischer Ästhetizismus zwischen alle Stühle. Schwitters Kompromiss von Antikunst und De Stijl versucht zwei unverträgliche Bewegungen aufeinander zu beziehen: Ein politikünstlerischer Anarchismus und ein Konstruktivismus, der auf strengem, ästhetischem Regelwerk aufgebaut war.

#Josef Beuys: Das Kapital Raum #Schwitters: Merzbild Rossfett

Halten wir fest: Schwitters, der brave Akademiestudent, kommt von der Malerei zur Collage, seine Kompositionsweise folgt piktoralen Werten. Das montierte Material wird in kunstvoller Ordnung stillgelegt. Das Ding im ästhetischen Schutzraum der Abstraktion wirkt so als Kippfigur zwischen dem, was es wirklich ist: dieses mutmassliche Hufeisen da, und dem, was es darstellt: einen Dreiviertelkreis in der Bilddiagonale. In diesem Doppelspiel kommt dem Material die Rolle zu, die Spuren zur Welt aufzudecken, von der es herkommt. Damit kommen wir zur dritten Klasse der Zeichen, dem Index, der in der Spätmoderne eine so herausragende Rolle spielt. Unter diesem Zeichen steht der Kult des „Authentischen“. Geschichten und Erinnerungen werden damit entfesselt, deren Bandbreite vom Kalauer zur Mystik reicht. Schwitters Eigenart, hochernst und zugleich völlig spinnert zu sein, nimmt eine Stimmung vorweg, die in der Nachkriegskunst etwa Yves Klein oder Joseph Beuys programmatisch fortsetzen.

Die Zähmung der Dinge zur Kunstform ist zugleich ein Akt von deren Befreiung aus dem Kreislauf von Verschleiss und Verzehr. Die Collage als archäologische Notgrabung sichert das schutzlos Alltägliche vor der übermächtigen Mühle der Zeit, die alle Dinge, die nur zum Verbraucht Werden da sind, gedankenlos zermalmt. Schwitters' Assemblage bietet den Dingen ästhetisches Asyl. Das zweckfreie Bastelwerk bemächtigt sich dem Nutzlos Gewordenen Dinge, um es zu bewahren. Vergleichbar im Verfahren ist Walter Benjamins „Passagen-Werk“: eine unübersehbare Textcollage aus dem Alltagsleben im Paris des 19. Jahrhunderts. Benjamin begründet sein Aufsammeln obsoleter Zeugnisse damit, „ins Herz der abgeschafften Dinge vorzustossen, um die Konturen des Banalen als Vexierbild zu entziffern“.¹² Die Montage vollführt einen „Tigersprung ins Vergangene“ zum Zweck, das Kontinuum der Geschichte als Katastrophengeschichte zu unterbrechen. Gewiss hat Schwitters sich nicht in die Höhen von Benjamins negativen Messianismus verstiegen, dennoch versteht sich sein Montageprinzip als Rettung der Dinge vor dem Siegeszug einer technokratischen Vernutzung der Welt.

¹¹ Merz 1, Holland Dada, Hannover, Januar 1923, S. 10

¹² Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, hg. Von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften V.1, Frankfurt 1982, S. 281

Modern sein im Sinne Schwitters' und im Sinne Benjamins heisst, an die Ursprünge der Rationalität zurückzukehren, in der die Bemächtigung der Welt sich noch ausdrückte im hegenden Besprechen der Dinge. Die Abfälle der Zivilisation werden zum Sprechen gebracht, indem sie der Künstler als Schamane nach ästhetisch rationalen Prinzipien zusammenstellt. Kunst schafft so den Ausgleich von Ordnung und Eigenleben des Materials im Sinne einer modernen Utopie, wonach Rationalität und magisches Denken, einander noch unentfremdet, die Waage halten würden.

Schwitters Merzkunst denunziert die Visionen der Moderne und wird damit zum Propheten einer Technikkritik, wie sie in den späten fünfziger und sechziger Jahren ausbrechen wird. Und das nicht nur in der Kunst, sondern auch in Philosophie und Kulturkritik im Sinne der Frankfurter Schule, für welche die Schriften Walter Benjamins nachträglich Gründungscharakter annehmen. In diesem zivilisations- und technikkritischen Klima erfährt Schwitters' Kunst einen zweiten Aktualitätsschub im Rahmen des Neo-Dadaismus. Sein unbestrittener Hauptvertreter in Deutschland wurde Joseph Beuys, der von Schwitters lernen konnte, wie man Abfall liebevoll in Kunst verwandelt.

#Daniel Spörris Protokolle von Tischgelagen

Das Werk von Schwitters wurde vom nachmodernen Zeitgeist abgeholt. Dessen Merz-Dadaismus hatte sich schon immer als Kunst verstanden. Was für Huelsenbeck Vorwurf gewesen war, wurde jetzt Vorbild. Die unmittelbaren Nachfolger sind die Künstlerinnen und Künstler des *Nouveau Réalisme*. Daniel Spörris Protokolle von Tischgelagen,

#Jean Tinguely: Méta-Matic

Jean Tinguelys absurde Maschinen verballhornen den Zeitgeist des Wirtschaftswunders, den die Frankfurter Schule zur gleichen Zeit als „instrumentelle Vernunft“ einer Kritik unterzieht. Mit Ausnahme von Tinguely, dessen *Meta-Matics* etwa den sowjetischen Konstruktivismus mimetisch verhöhnen,

Arman: Accumulation de brocs, 1961, Museum Ludwig, Köln

richteten sich Arman, César und Christo nicht mehr, wie Schwitters, nach kubistischem oder konstruktivistischem Modell. Sie ironisieren die malerische Rhetorik ihrer eigenen Zeit und machen Abstract Expressionism aus Abfall.

Viele Anhänger von Neo Dada hatten sich zwar die bilderstürmerischen Ziele ihrer historischen Vorbilder auf die Fahnen geschrieben. Das utopische Projekt, wonach mit antikünstlerischen Mitteln eine gesellschaftliche Revolution herbeizuführen wäre, ist, wie in den zwanziger, so auch in den sechziger Jahren gescheitert. Diesmal war keiner Weltwirtschaftskrise, keiner politischen Diktatur, keinem Krieg die Schuld zuzuschreiben; es war das Paradox einer Kunst selber, gegen Kunst als Institution zu revoltieren, um diese damit glanzvoll zu bestätigen. Das Resultat von Antikunst war Kunst, heisse sie nun *Nouveau Réalisme* oder *Pop Art*.

#Arman: Accumulation de brocs, 1961 #Andy Warhol: Coca Cola, 1962

Genau das hat Peter Bürger in seiner vielzitierten „Theorie der Avantgarde“ gründlich missverstanden. Wie alle Literaturwissenschaftler ist ihm das Treiben in der bildenden Kunst im Grunde suspekt. Zwar hat er recht, wenn er von der sogenannten „Neo-Avantgarde“ den „Eindruck des Kunstgewerblichen“¹³ gewinnt. Schon der alte Duchamp hatte seinen jungen Nachahmern vorgeworfen, die Idee des Ready Made verkäme mit Pop Art zu Lifestyle-Ikonen à la Coca Cola. Allerdings konnte auch der Altmeister nicht widerstehen und hat, Opfer seines Erfolgs, seine längst verschollenen Kreationen in Form von Replikas und

¹³ Siehe Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974.

Reproduktionen dem Kunstmarkt zugeführt. Der alte Duchamp war so wenig konsequent wie seine vielen Jünger. Kunst ist eben ein sehr einträgliches Gewerbe. Nur ein Literaturwissenschaftler mag sich wünschen, dass diese lästige Konkurrenzveranstaltung endlich aufhöre.

#Schwitters: Merzbild 46a. Das Kegelbild, 1921, Hannover, Sprengel #Duchamp, Underwood
Die Wegscheide zwischen Duchamp und Schwitters ist Pop Art in ihrer amerikanischen Ausprägung. Schwitters ist zu verspielt, zu poetisch, zu wenig cool, um als Ahnherr von Pop in die Kunstgeschichte eingehen zu können. Duchamps Konzept des Ready Made lässt sich besser von den Nachgeborenen aufgreifen: als subversive Bejahung der Konsumwelt. Allerdings musste auch Duchamps Botschaft erst mit einem Schuss Formalismus gesäubert werden, bevor sie für die amerikanische Rezeption geländetauglich war. Das Kaleidoskop des unersättlichen Erotomanen wurde ausgeblendet, gleichsam kunstpolitisch korrekt und kinderfreundlich gemacht. Die vielen Zettelchen mit Notizen unverständlichen, unanständigen oder auch offen unzüchtigen Inhalts kamen unter Verschluss. Als „Green Box“ wurden sie zum Spezialgebiet für Philologen des Surrealismus, die des Französischen mächtig waren. Für das Ready Made Konzept im bildnerischen Sinne hatten Duchamps Kommentare zu „La mariée, mise au nu par ces célibataires, même“ keinen Einfluss mehr. Das Werk hiess jetzt, der Einfachheit halber, „The Large Glass“.

#Ai Wei Wei: Duchamp, 1987

Schwitters und Duchamp haben die Trash-Ästhetik und inszenierte Alltagsbanalität der Gegenwartskunst vorweggenommen - mit poetischer Verspieltheit der eine, mit lakonischem Witz der Andere. Von heute aus betrachtet könnte man Schwitters die Worte von zwei grossen Modernen ins Stammbuch schreiben: erstens Liebermanns Rat: „Die Kunst besteht im Weglassen“ und zweitens Mies van der Rohes Maxime: „Less is More“. Dieser Losung ist Duchamp mit grösserer Treffsicherheit nachgekommen. Sein Beispiel lässt sich globalisieren. Der momentan berühmteste Duchamp-Schüler ist der Chinese Ai Wei Wei. Seine Interventionen an der heurigen Documenta haben das Format, Diskursgeschichte zu machen. Ein Multiple von Ai Wei Wei heisst „Duchamp“ und besteht aus einem Profilporträt seines verehrten französischen Meisters. Es ist hergestellt aus einem verbogenen Drahtbügel, wie wir ihn massenhaft von der chemischen Reinigung geliefert bekommen. Duchamp-Philologen würden es als ein *rectified ready made* einordnen. Den Rahmen, den Ai Wei Wei darum anfertigen liess, ist jedoch Kurt Schwitters geschuldet, dem ketzerischen Postdadaisten, dem ersten Künstler, der Nichtkunst ganz entschieden und ohne Vorbehalte in Kunst verwandelt hat.