

Thomas Hensel  
**Merz und Politik**

Rezension von: Kurt Schwitters. Catalogue raisonné, Bd. 1. 1905-1922. Deutsch/Englisch. Bearb. von Karin Orchard und Isabel Schulz. Hrsg. vom Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover im Auftrag der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, der Norddeutschen Landesbank und der Stadtparkasse Hannover. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 636 S., 997 Abb., davon 104 farbig, ISBN 3-7757-0926-6, DM 420.

Im vergangenen Jahr wurde wie kaum ein anderer Künstler Kurt Schwitters gewürdigt. Vor allem die in seiner Geburtsstadt Hannover angesiedelte Weltausstellung bot dem Schöpfer des »Merz-Gesamtweltbildes« eine Bühne, die mit reicher Ausstattung bespielt werden konnte. Zwei Ausstellungen mit jeweils mehreren Stationen im In- und Ausland feierten mit Schwitters eine der vielleicht eigentümlichsten und sicherlich vielseitigsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts: die von Siegfried Gohr kuratierte und einem Katalogbuch begleitete Retrospektive »Ich ist Stil« im Museum der bildenden Künste Leipzig<sup>1</sup> und die im Sprengel Museum Hannover inszenierte Ausstellung »Aller Anfang ist MERZ – Von Kurt Schwitters bis heute«. Die vom Internationalen Kunstkritikerverband (AICA) zu einer der zwei besten Ausstellungen des Jahres gekürte Schau in Hannover war wegweisend. Karin Orchard, Leiterin des Kurt Schwitters Archivs im Sprengel Museum Hannover, und Susanne Meyer-Büser durchzogen eine umfangreiche Retrospektive, in der sie auch bis dato unbekannte Werke Schwitters' präsentierten, mit einem wirkungshistorischen Parcours, auf dem die Besucher der Bedeutung und Aktualität von Merz für die Kunst des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein nachspüren konnten; der begleitende Katalog kann diesbezüglich als ein Standardwerk gelten.<sup>2</sup>

Daß einiges dafür spricht, Schwitters hinsichtlich seiner Wirkmächtigkeit in einem Atemzug mit Marcel Duchamp zu nennen, war ein Ergebnis eines internationalen Schwitters-Symposiums, das unter dem Titel »Grenzüberschreitungen. Zwischen allen Künsten« gemeinsam vom Kurt Schwitters Archiv und Götz-Lothar Darsow, Deutsche Gesellschaft für Ästhetik, veranstaltet wurde. Hier nahm man erneut ein Œuvre in den Blick, in dessen Zentrum der Merzbau steht. Diesem wohl bedeutendsten, immer wieder in Angriff genommenen Lebenswerk Schwitters' wurde im vergangenen Jahr eine Monographie gewidmet,<sup>3</sup> die diejenige Dietmar Elgers ergänzt, welche, lange vergriffen, ein Jahr zuvor wieder aufgelegt worden war.<sup>4</sup>

Den Höhepunkt der Würdigung von Kurt Schwitters stellt zweifelsohne das von Karin Orchard und Isabel Schulz bearbeitete Werkverzeichnis dar, dessen erster Band ebenfalls im Jahr 2000 erschienen ist.<sup>5</sup> Als ein Verzeichnis der bildnerischen Werke<sup>6</sup> umgreift es neben den bekannten Gattungen und Techniken Collage, Assemblage, Relief, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Aquarell, Druckgrafik und Fotogramm auch jene Werkgruppen, die genuin auf Schwitters zurückgehen: Stempel- und i-Zeichnungen, Merzarchitektur, das Modell für die Normalbühne Merz und Formen von »angewandtem Merz« wie collagierte Bucheinbände oder nach eigenen Entwürfen gefertigte Intarsienkästen. Auch Gästebucheintragungen und bearbeitete Bildpostkarten haben Eingang in den Katalog gefunden, soweit sie als eigenständige künstlerische Werke gelten können.

Der vorliegende erste Band umfaßt das Frühwerk der Schüler- und Akademiezeit ab 1905, die stilistischen Experimente bis zum Jahr 1919 – dem Jahr, in dem Schwitters sich als Merzkünstler entwarf – sowie die darauf folgenden Werke der »klassischen« Phase bis 1922. Um das Gesamtwerk in seinem prozeßhaften Zusammenhang fassen zu können, ist der Catalogue raisonné chronologisch gegliedert; auf eine übergreifende Trennung nach Gattungen wurde bewußt verzichtet.<sup>7</sup> Dadurch ist eine erstaunliche Besonderheit von Schwitters' Œuvre ins Bewußtsein gehoben: die kontinuierliche, lebenslang währende Gleichzeitigkeit von abstrakter Merzkunst und gegenständlicher Landschafts- und Porträtmalerei. Dieser, durch die Anlage des Werkverzeichnisses absichtsvoll herauspräparierte Befund ist umso bemerkenswerter, als die gegenständlichen Bilder von der Forschung bislang marginalisiert wurden<sup>8</sup> und nun nach einer neuen Gewichtung und Interpretation innerhalb des Gesamtwerkes verlangen.

Auch der Vorläufer des Werkverzeichnisses, die von Kurt Schwitters' Sohn Ernst zusammengestellte Werkkartei, ignoriert das gegenständliche Werk. Konzipiert nicht nur für die Verwaltung des Nachlasses und die gutachterliche Tätigkeit Ernst Schwitters', sondern auch als Grundlage für die Publikation eines Werkverzeichnisses gedacht, umfaßte dieses bis dahin umfangreichste Archiv des künstlerischen Œuvre bei seiner Übergabe 1993 an das Sprengel Museum Hannover etwa 2.000 Karteikarten mit circa 1.700 Fotografien. Notiert sind die technischen Daten wie Titel, Schwitters' eigene Werkkategorien (»Merzbild«, »Merzzeichnung«, »i-Zeichnung« usw.), Datierungen, Maße, eigenhändige Beschriftungen sowie, lückenhaft, die Provenienz und die Ausstellungs- und Publikationsgeschichte der Werke, in vielen Fällen ergänzt durch Erläuterungen und Kommentare von Ernst Schwitters. Seit der Übergabe des Archivs hat sich die Zahl der bekannten Werke nahezu verdoppelt, so daß bei Redaktionsschluß des ersten Bandes gut 3.600 Werke im Kurt Schwitters Archiv des Sprengel Museum Hannover dokumentiert waren. Damit ist das Archiv prädestiniert, als eine international wirkende Forschungsstätte mit entsprechendem Rechercheinstrumentarium in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem mit 1.126 Originalen weltweit bedeutendsten Werkbestand im Sprengel Museum Hannover überkommene Klischees einer Revision zu unterziehen.

Tatsächlich gibt das Werkverzeichnis Anlaß, die gleichsam petrifizierte Lehrmeinung, Schwitters' Werk sei bedeutungsneutral im allgemeinen und unpolitisch im besonderen, versuchsweise in Frage zu stellen. Die Infragestellung drängt sich umso mehr auf, als an dieser Überzeugung bis in die Gegenwart hinein ungebrochen festgehalten wird: »Die verarbeiteten Bilder werden offensichtlich nicht wie Bedeutungsträger behandelt, sondern wie bedrucktes farbiges Material; jedes Material ist in der Collage bloß ein gleichwertiger Farben- und Formenlieferant – und nicht mehr: Man sucht vergebens nach einem sinnvollen, logischen Prinzip, welches verständlich werden läßt, warum die Teile so zusammengefügt sind, wie sie zusammengeklebt sind. Man scheidet bei der Suche nach einem definitiven Sinn oder einer angebaren Bedeutung des ganzen Gebildes.«<sup>9</sup>

Man mag ein »Scheitern« und »Offensichtlichkeit« feststellen können, betrachtet man sich große Teile von Schwitters' Œuvre. Doch bergen nicht wenige Werke mehr als lediglich eingesprengte politische Implikationen: Als zwei der bekanntesten Beispiele seien das »Merzbild 25 A Das Sternbild« von 1920 genannt, auf dem Wortfragmente wie »[R]eichsk[anzler]«, »blutigen«, »Hungersn[ot]«, »Ge-



1 Kurt Schwitters, Hitler Gang, um 1944



2 Kurt Schwitters, This was before H. R. H. The Late DUKE OF CLARENCE & AVONDALE. Now it is a Merz picture. Sorry!, 1947

gen die Stilleung« und »Die Korrupt[ion]« zu lesen sind, und die sprechende Collage »Hitler Gang« aus der Mitte der vierziger Jahre (Abb. 1).<sup>10</sup> Belege für eine politische Aufladung erbringt indes nicht nur das bildkünstlerische, sondern auch das kunsttheoretische Werk, das eng mit ersterem verzahnt ist. Zwar hat sich Schwitters in seinen Schriften wiederholt gegen eine Befrachtung seiner Kunst mit Bedeutung, insbesondere politischer Stellungnahme, ausgesprochen, allzuoft jedoch wird der Kontext der herangezogenen theoretischen Äußerungen ausgeblendet. Wenn Schwitters sich etwa in »Ich und meine Ziele.« im Jahr 1931 einer politischen Vereinnahmung verweigerte, dann nicht unbedingt, weil er seine Kunst als eine genuin unpolitische propagierte hätte, sondern weil er vielmehr die Art und Weise der Vereinnahmung, eine anmaßende, keine Alternative duldende Instrumentalisierung, nicht tolerieren mochte: »Ja warum wollen Sie nicht gleichzeitig wirken?« fragt mich die Partei, und denkt dabei an eine großzügige Propaganda, die ich für ihre Ideen entwickeln soll, um ihr dadurch meine Berechtigung als Künstler nachzuweisen; aber ich weiß, daß man nur ein Ziel bei einer Arbeit haben kann, und *die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden*; lieber stehe ich persönlich dem politischen Zeitgeschehen fern.«<sup>11</sup>

Abgesehen davon, daß man diese Absage an eine zeitgenössisch allgegenwärtige ideologische Indienstnahme ästhetischer Formen als politisches Engagement bewerten kann, propagierte Schwitters selbst an nicht wenigen Stellen die Aussage-

absicht seiner Kunst als Grundlage für seine ästhetische Praxis. David A. Steel hat in jüngerer Zeit die Werbung als ein ästhetisches Rückgrat der künstlerischen Arbeiten Schwitters' erkannt.<sup>12</sup> Der Merzkünstler implantierte diese gleichermaßen auffällig in seine bildlichen wie literarischen Collagen. In ihr gestaltete sich die Verschränkung von Text und Bild am komplexesten, und ihr gestand Schwitters Absicht und Bedeutung zu. So konstatierte er in seinem Manifest zur Werbung »Thesen über Typographie« (1925): »Die typographische Gestaltung ist Ausdruck von Druck- und Zugspannungen des textlichen Inhaltes (Lissitzky).«<sup>13</sup> Da Schwitters jede Merz-Arbeit als dem ästhetischen Ideal verpflichtet sah, das seiner Auffassung nach insbesondere die Werbung realisierte, gibt die Werbung damit nicht nur für die Ästhetik der Collage ein Muster ab, sondern auch für die Möglichkeit ihrer semantischen Aufladung.

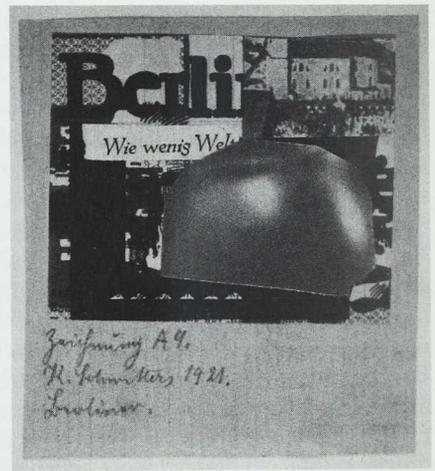
Eine strukturelle Korrespondenz zwischen formaler Gestaltung und inhaltlicher Aussage reklamierte Schwitters bereits 1921. In der Merzzeichnung »Mz 180 Figurine« ist das Kleid einer weiblichen Figur durch ein ausgeschnittenes Stück Zeitungspapiers ersetzt. Der von Schwitters unter das Werk geschriebene kurze Text »Papier ist die große Mode. [...]« bringt das Motiv des papiernen Kleids mit der Technik des Collagierens selbst in Verbindung.<sup>14</sup> Noch in seinen letzten, ein Vierteljahrhundert später entstandenen Collagen hält Kurt Schwitters an der Analogie zwischen Form und Inhalt fest.

Die 1947 entstandene Merzzeichnung mit dem Titel »This was before H. R. H. The Late DUKE OF CLARENCE & AVONDALE. Now it is a Merz picture. Sorry!« basiert auf einer offiziellen Portraitfotografie des englischen Herzogs von Clarence und Avondale (Abb. 2). Schwitters komponierte diese Collage auf anspielungsreiche Weise.<sup>15</sup> Nicht nur alludieren die schwarzen Lederlappen eine Henkersmütze und die am unteren Bildrand lagernde Form einen Richtblock. Die hinzugefügte Umverpackung von Rasierklingen der Marke »Wardonia« verstärkt das Gefühl der Bedrohung noch: Wie ein Verbindungsstück verklammert des Herzogs Hand Säbel und papiernes Klingenfutteral. Schwitters duplizierte nicht nur die Idee der Klinge, sondern montierte beide Elemente in der Zusammenschau zu einem Gegenstand. Die Klingerverpackung, die im Englischen das Wort »Krieg« anklingen läßt, steht wie das Blatt eines Beils auf dem schwarzen Quader, und der Thronfolger umfaßt nicht mehr nur den Griff des Säbels, sondern den Stiel dieses Beils. Damit rief Schwitters, der in seinen literarischen Texten wiederholt eine Mesalliance von Monarchie und Mordlust thematisiert hat, eine kritische Herrscher-Ikonographie auf, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weit verbreitet war und den Potentaten als Schlächter vorstellte (Abb. 3). Bei Schwitters manifestiert sich die ange deutete Gewalt nicht nur inhaltlich im verdreifachten Motiv der Klinge und ihrer Verwendung, sondern materialisiert sich auch formal im künstlerischen Verfahren der Collage. Das Zerteilen des Bildnisses durch scharfkantige Formen scheint selbst mit gewalttätiger Energie aufgeladen. Die aufgeklebten kruden Materialien verrohen die aufgenähten Schmuckapplikationen des herzoglichen Uniformrocks, und die Fetzen armen Stoffes brutalisieren den Maßschnitt des edlen. Somit fügen sich die aufgeklebten Gegenstände zu Attributen eines zweiten, dem aristokratischen die Ehre abschneidenden Habitus' des Herzogs. So wie die Folgen des Ersten Weltkriegs die Monarchie zu Fall gebracht hatten, fällt die »Wardonia«-Verpackung das autoritäre Posieren des Thronfolgers.

Daß es sich bei den mit politischer Bedeutung aufgeladenen Bildern nicht um einen Werkkomplex handelt, der »als Ausnahme dasteht«<sup>16</sup>, untermauern Werke von Kurt Schwitters, die nun im ersten Band des Catalogue raisonné erschlossen sind. In diesem Sinne läßt sich etwa die »Zeichnung A 9. Berliner.« interpretieren (Abb. 4).<sup>17</sup> Die Merzzeichnung aus dem Jahr 1921 dominiert ein riesig anmutender, durch die Schere des Collagisten verstümmelter Gegenstand, der durch die wiedergegebenen Glanzlichter auf augenscheinlich metallener Oberfläche an einen Stahlhelm gemahnt. Die scharf halbrund zugeschnittene Fläche wird neben ungegenständlichen Mustern gerahmt und hinterlegt von der fotografischen Reproduktion eines massiv wirkenden Gebäudekomplexes und den Schriftzügen »Berli[n]« und »Wie wenig Wel[t]«. In Anbetracht des Entstehungsjahres der Collage und der Betonung und Kombination dieser Motive ist es nicht abwegig, für die Deutung einen zeitgenössischen politischen Kontext heranzuziehen, der als eine Reaktion auf den Versailler Vertrag von 1919 virulent war.<sup>18</sup> Bekanntlich führten die Friedensbedingungen des Vertrages – Deutschland hatte unter anderem auf Grenzgebiete von ungefähr 70.000 Quadratkilometer Fläche, besiedelt von 6,5 Millionen deutschstämmigen Einwohnern, und auf sämtliche Kolonien zu verzichten – zu einem erstarkenden Nationalgefühl im Deutschen Reich. Die in großen Teilen der Bevölkerung als Schmach empfundenen Vertragsauflagen heizten nicht nur in den nationalistisch gesinnten Parteien eine revanchistische Stimmung an, die die Hoffnung auf eine einende Führerpersönlichkeit keimen ließ. Schwitters könnte in diesem Zusammenhang mit der zentralen Andeutung eines Stahlhelms den Wunsch nach einer starken Führerpersönlichkeit entlarvend verdinglicht haben – einen Wunsch, der seitens der Reichshaupt-



3 Französische Karikatur Wilhelms II., 1914



4 Kurt Schwitters, Zeichnung A 9. Berliner., 1921

stadt Berlin mit Blick auf das zerschlagene Reichsgebiet von dem Stoßseufzer »Wie wenig Welt ...« begleitet gewesen sein mag.

Es bleibt ein Desiderat zukünftiger Forschung, Kurt Schwitters als einen politischen Künstler ernster zu nehmen als dies bisher der Fall war, angefangen bei der entsprechenden Würdigung seines ästhetischen Prinzips Collage als einer ideoästhetischen Destruktionsstrategie bis hin zu einer zeitgeschichtlich versierten Lektüre vermeintlich bedeutungsverkümmerter Wortfragmente.<sup>19</sup> Im Studium des ersten und in Erwartung der folgenden Bände des Werkverzeichnisses verheißt ein sensibilisierter Blick in die Archivbestände des Sprengel Museum Hannover schon heute einen reichen Ertrag.

## Anmerkungen

- 1 Siegfried Gohr und Gunda Luyken (Hrsg.): Kurt Schwitters. Ich ist Stil. Rotterdam 2000.
- 2 Susanne Meyer-Büser und Karin Orchard (Hrsg.): Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis heute. Ostfildern-Ruit 2000.
- 3 Elizabeth Burns Gamard: Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery. New York 2000.
- 4 Dietmar Elger: Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie. 2. Aufl. Köln 1999 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 12).
- 5 Band 2 und 3 sollen im Abstand von jeweils zwei Jahren publiziert werden, so daß 2004 mit dem dritten Band das Œuvre von Kurt Schwitters in Buchform vollständig vorliegt.
- 6 Für das literarische sowie typographische Werk liegen die Gesamtausgabe und das Werkverzeichnis bereits vor: Kurt Schwitters: Das literarische Werk (hrsg. von Friedhelm Lach), Köln 1973-1981. Nachdruck. Köln 1998, Bd. 1-5, und Ausst.-Kat.: »Typographie kann unter Umständen Kunst sein.«, Bd. 1: Kurt Schwitters. Typographie und Werbegestaltung. Landesmuseum Wiesbaden. Wiesbaden 1990.
- 7 Nach Kunstgattungen und Werktypen ist jeweils das Werk eines Jahres unterteilt.
- 8 So von Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters. München 1984 (Originalausgabe Köln 1967).
- 9 Lambert Wiesing: Phänomene im Bild. München 2000, S. 130.
- 10 Zu den politischen Implikationen von »Merzbild 25 A Das Sternenbild« (Werkverzeichnis-Nr. 598) und »Hitler Gang« siehe beispielsweise Dorothea Dietrich: The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation. Cambridge 1995 (Originalausgabe Cambridge 1993), S. 112-114, und John Elderfield: Kurt Schwitters. Düsseldorf 1987 (engl. Originalausgabe London/New York 1985), S. 67 f. und 231. Kuriosisch seien einige der prominentesten, das politische Zeitgeschehen reflektierende Werke aufgezählt: »Das Arbeiterbild.« (1919) (Werkverzeichnis-Nr. 443), »Das Bäumerbild« (1920) (Werkverzeichnis-Nr. 606), »Ohne Titel (fec.)« (1920) (Werkverzeichnis-Nr. 728) oder »Ohne Titel (Mai 191)« (um 1920) (Werkverzeichnis-Nr. 732). Die Umkehrung der politischen Machtverhältnisse im Deutschen Reich, den Sturz der Monarchie, pointieren die Merzgedichte »Die Zwiebel« (1919) und »Franz Müllers Drahtfrühling« (wahrscheinlich 1919/20, spätestens 1922). In: Kurt Schwitters: Das literarische Werk (hrsg. von Friedhelm Lach), Köln 1973. Nachdruck. Köln 1998, Bd. 2: Prosa, S. 22-27 und 29-45. Eine politische Deutung des Merzbaus unternimmt Elger (wie Anm. 4), S. 120-134.
- 11 Kurt Schwitters: Ich und meine Ziele. (1931). In: ders.: Das literarische Werk (wie Anm. 6), Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, S. 340-348, hier: S. 340.
- 12 David A. Steel: DADA – ADAD. Kurt

- Schwitters, poetry, collage, typography and the advert. In: *Word & Image* 6 (1990), H. 2 (April-Juni), S. 198-209.
- 13 Kurt Schwitters: Thesen über Typographie (1925). In: ders.: *Das literarische Werk* (wie Anm. 6), Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, S. 192.
- 14 Werkverzeichnis-Nr. 803. Vgl. Elderfield (wie Anm. 10), S. 84.
- 15 Siehe zum folgenden Thomas Hensel: *Collage und Gewalt oder Der Thronfolger als Serienmörder. Kurt Schwitters, H. R. H. The Late Duke of Clarence & Avondale und Jack the Ripper*. In: Andreas Köstler und Ernst Seidl (Hrsg.): *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln/Weimar/Wien 1998, S. 262-284.
- Vgl. auch Isabel Schulz: *Verzeichnis der Werke*. In: Karin Orchard und Isabel Schulz (Hrsg.): *Kurt Schwitters: Werke und Dokumente. Verzeichnis der Bestände im Sprengel Museum Hannover*. Hannover 1998, S. 67-243, hier: S. 238 f., Kat.-Nr. 106.
- 16 Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters – Kunst und Politik*. In: *Ausst.-Kat.: »Kurt Schwitters«*. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1971, S. 5-8, hier: S. 7.
- 17 Werkverzeichnis-Nr. 908.
- 18 Auf den Versailler Vertrag bezieht sich Schwitters bereits in der berühmten Merzzeichnung »Mz 170. Leere im Raum.« (1920) (Werkverzeichnis-Nr. 705).
- 19 Dem wird sich ausführlich ein Aufsatz widmen, den der Verf. vorbereitet.

### Bildnachweise

Abb. 1, 2 und 4 Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover.

Abb. 3 Bildindex zur politischen Ikonographie, Warburg-Haus Hamburg.