

## SCHRIFTBILDER

### ZUR FUNKTION DER SPRACHE IN DEN MERZ-COLLAGEN VON KURT SCHWITTERS

„So ist der buchstäbliche Text der Schrift  
der Fundus, in dem einzig und allein sich  
das Vexierbild formen kann.“

Walter Benjamin

#### Verlust und Errettung der Realität.

„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.“<sup>1</sup> Von welcher Zeit spricht hier Kurt Schwitters, der Klassiker der deutschen Moderne, der „internationalste Kleinbürger der Welt“<sup>2</sup> und bourgeoise Sonderling aus Hannover, der dilettierende Dadaist und „komplizierte Trottel“<sup>3</sup>, jener melancholische Spaßmacher, der immer ganz anders war, weil er nicht konventionell sein konnte, jener Multiplexcharakter<sup>4</sup>, von dem der bolschewistische Dadaist Richard Huelsenbeck rückblickend sagen konnte: „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“<sup>5</sup>? In welcher Zeit steht ein Künstler, dessen „abstrakte“, collagierte MERZ-Kunst (die zwischen 1919 und 1922 ihren größten Erfolg besitzt) wesentlich in der Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke bestand, ohne daß dabei ihr vergegenständlichter Erfahrungsgehalt, ihre geschichtliche Bestimmtheit oder ihr gesellschaftlicher Wert eine besondere Bedeutung besitzen sollten, weil es allein darauf ankommen sollte, frei von jeder Fessel „wertloses“ und „beliebiges“ Material zum Kunstwerk zusammenzusetzen?

Schwitters selbst sah seinen Ein-Mann-Dadaismus, dem er das private Markenzeichen MERZ<sup>6</sup> verlieh, als ein „Abbild der Revolution“<sup>7</sup> nach dem verlorenen Krieg, als einen Schrei mit Müllabfällen. Es ist eine imaginäre Zeit, in der Schwitters steht, eine Zeit „zwischen“ der Geschichte. Das bürgerlich Alte hat seine traditionalistische Macht verloren, das proletarisch Neue aber ist nur eine Verheißung. Denn während sich die Geschichte auch nach dem 10. November 1918 sofort als bürgerlicher Republikanismus unter sozialdemokratischer Verantwortung ereignet, weil nach der kurzen Zertrümmerung der bürgerlichen Rechtsparteien und dem Rückzug der bürgerlichen Mitte allein die Sozialdemokratie als überraschte Herrin der Situation übriggeblieben ist, war das Bürgertum selbst nicht mehr selbstbewußt handlungsfähig und hatte seinen Anspruch auf ideologische und gesellschaftliche Vorherrschaft verloren. In dieser Zwischen-Zeit kann der Kleinbürger Schwitters avantgardistisch sein, der

Provinzkünstler internationalistisch, der Romantiker modernistisch provokativ. Verkümmern einer kollektiv tradierten *Erfahrung*, Unsicherheit über die Agonie einer *Realität*, die nicht länger fester Grund gesellschaftlicher Gewißheit sein konnte, und Absage an alle Bemühungen um *geschichtliche* Erkenntnis sind Ausdruck einer „*Modernität*“, in der sich der Verlust bürgerlichen Selbstbewußtseins kulturell reflektierte. Die Niederlage der imperialistischen Politik beendete endgültig eine geschichtliche Zeit, die in „modernen“ Formen von Philosophie, Psychologie, Literatur, Musik, bildender Kunst oder Sprachtheorie bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Verbindlichkeit und orientierende Kraft verloren hatte. Modernität als Absage an alle Formen bürgerlich klassischer Überlieferung ist das Zeichen der Zeit, in der Schwitters steht. Es ist die Zeit eines Verlustes (von Erfahrung, Realität und Geschichte), der durch die „Fabrikation von Fiktionen“<sup>8</sup> supplementiert werden mußte: das Denken in geschichtlichen Zusammenhängen galt als historistischer Traditionalismus, als Rückfall ins „schlechte“ 19. Jahrhundert; der Immanenzpositivismus von Mach und Avenarius ließ philosophisch die Realität der Außenwelt verschwinden und konzentrierte sich auf reine Empfindungen von Farben, Tönen oder Gerüchen; die Lebensphilosophie favorisierte ein privates Erleben im Gegensatz zu einer Erfahrung, welche sich im genormten Dasein vergesellschafteter Massen niederschlägt; für Wittgenstein ist das sinnvoll Sagbare der Wirklichkeit nur noch insofern interessant, als es das Unsagbare zu bedeuten vermag; die Psychoanalyse entdeckt das Unbewußte und verdrängt das aktuelle Bewußtseinsfeld in eine absolute Zweitrangigkeit; die Werke der literarischen Moderne werden von metaphorischen Imaginationen beherrscht, hinter denen geschichtliche Fakten, kollektive Motive und allgemeine Realitätserfahrung verschwinden; ihre „asozialen“ Bildzeichen ziehen ihren Reiz aus dem Abstand zur intersubjektiv bekannten Wirklichkeit; in der bildenden Kunst zerstob das Gegenständliche in Figurationen, die sich durch ihren Verzicht auf Mimesis und Abbildung inszenierten; das ästhetische Werk definiert sich geradezu durch die Unterdrückung gegenständlicher Widerstände und allgemein begreifbarer Dingzeichen; zwölftontechnisch wird das musikalische Material von traditionellen harmonisch-funktionalen Beziehungen befreit; die synchrone Linguistik schließlich schafft sich ihr Objekt „Sprache“ durch die Kritik einer historisierenden Sprachwissenschaft und mittels eines Zeichenbegriffs, dessen arbiträre Struktur die Abbildlichkeit der Sprache zu verdrängen sucht. Überall hatte der Verlust von Erfahrung und Realität ein Vakuum zur Folge, das man durch Abstraktionen und formale Imaginationen aufzufüllen versuchte.

Und doch konnte auch die Generation, die besonders nach dem verlorenen Krieg und der ausgebliebenen Revolution vor aller Wirklichkeit erschreckt zurückwich, ihren *Wunsch nach Realität* nicht verleugnen. Trotz aller moderner Fiktionen nämlich konstituierte das Reale weiterhin einen Bereich, den es zu erretten galt. Die moderne Verwerfung der wirklichen, gesellschaftlich-geschichtlich bestimmten Außenwelt und Erfahrung führte zu einem um so stärkeren Hang, fast einer Obsession, das Reale in seiner unmittelbaren, seiner nackten Gestalt festzuhalten. Komplementär

zur Abstraktion taucht es in seiner *Präsenz* selbst auf, ohne abgebildet, symbolisiert oder bedeutet zu werden: der Positivismus huldigt bald physikalistisch einem „unmittelbar Gegebenen“, einem factum brutum aus Realitätspartikeln; die Psychoanalyse zeigt, wie die Verwerfung bestimmter Erfahrungen und Vorstellungen dazu führt, daß ihre Signifikanten mitten im Realen erscheinen, „daß das innerlich Aufgehobene von außen wiederkehrt“<sup>9</sup> und auf das Subjekt einstürzt; sprachliche Realitätsfragmente – z.B. Wörter, Sätze oder Texte aus Zeitungen – werden in modernen literarischen Werken in ihrer kontingenten Materialität zitiert, als außerliterarische Schrift in die literarische Fiktion eingelassen; brutistisch wird das Geräusch, vom Pistolenschuß bis zur Straßenbahnbremse, in die musikalische Komposition einbezogen, um als ein direkter auditiver Hinweis auf die lebendige Aktion zu wirken; auch in der bildenden Kunst werden jetzt reale Dinge und Dingfragmente ins abstrakte Werk eingesetzt, nicht mehr gegenständlich abgebildet, sondern als Realitätspartikel integriert, nicht symbolisiert, sondern präsentiert. Der moderne Verlust geschichtlicher Erfahrung und gesellschaftlicher Wirklichkeit läßt einen horror vacui entstehen und evokiert eine Sehnsucht nach Realität, die sich am „neuen Material“ innerhalb der abstrakten Kunst unmittelbar zu erfüllen versucht. Die „Integration von Realität im Kunstwerk“<sup>10</sup> ist gleichsam die sehnsüchtige Repulsion gegen den leeren Raum der modernen Fiktionen. In den dadaistischen Collagen tauchen nun gegenständliche Realitätsteile auf, um den endgültigen Bruch mit dem Leben aufzuhalten und auch dem abstraktesten Kunstwerk noch den Wert einer direkten Wirklichkeit zu verleihen. Fast kleptomatisch besessen ist man von den „Abfallprodukten des Alltags“<sup>11</sup>, die präsentiert werden als „ein Hinweis auf das unbedingt Selbstverständliche, das im Bereich unserer Hände ist, auf das Natürliche und Naive, auf die Aktion.“<sup>12</sup> Der Verkümmern von tradierter Erfahrung wird durch unmittelbare Teilhabe am Leben selbst zu entgegnen versucht. Auch die Sprache kann nun als Materialität ins Kunstwerk integriert werden. Als kontingentes Faktum des Lebens, befreit vom Joch symbolischer Repräsentation, liegt sie „im Bereich unserer Hände“ und wird als Schrift im Bild re-zitiert. „Aber sicher ist das bewußte Ergreifen und Zuspitzen dieser Möglichkeit etwas durchaus Modernes, das mit einer Sprachkrise zusammenhängen mag, die ihrerseits nur den akuten Zustand einer chronischen Problematik darstellt, die man mit dem großen und verbrauchten Begriff ‚Geschichtlichkeit‘ in Zusammenhang bringen kann. Geschichte als bedrängende Erfahrung ist ein neuzeitliches Phänomen, und mit ihr hängt zusammen, daß die Sprache indirekt – nämlich über die ihr sich stellenden semantischen Ansprüche – selbst als kontingentes Faktum erfahren wird.“<sup>13</sup>

### **Schwitters, der Sammler und Kleber.**

Nachdem er erstaunlich lang akademisch gelernt hat, gegenständlich naturalistisch zu malen – Landschaften, Stilleben, Bildnisse –, vollzieht Schwitters in seinen 1918 entstandenen Arbeiten einen raschen Wechsel: er malt und zeichnet nun „*Abstraktionen*“, Bilder in einer braunen oder grau-lila Tonigkeit, die auf die Wiedergabe von

Gegenständlichem verzichten.<sup>14</sup> In der Wirkung der primären Form der Farben, Linien und Lichter wird ein nur Empfindbares zu gestalten versucht, ohne daß das Material auf die gegenständliche Bedeutungshaftigkeit der erfahrenen Welt hin organisiert wird. Seine Bilder sollen „ausdrücken“, ihr Zweck ist „Ausdruck“, Abstimmung von farblichen Bildelementen zur Evokation bestimmter Gefühle. Bald aber hält Schwitters auch das Streben nach Ausdruck für kunstfremd. „Kunst ist ein Urbegriff, erhaben wie die Gottheit, unerklärlich wie das Leben, undefinierbar und zwecklos. Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente.“<sup>15</sup> Was bleibt nach dieser Absage an Gegenständlichkeit, Begrifflichkeit<sup>16</sup> und Ausdruck noch übrig? Schwitters fügt Abspengsel der Dingwelt in seine „Abstraktionen“ ein, Fundstücke, die er von ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und ihrem emotionalen Ausdrucksgehalt „entwerten“ will. Sie füllen zunehmend den Bildraum aus, der durch den Verzicht auf gegenständliche Abbildung frei geworden ist. Schließlich verdrängen sie die Malerei selbst, das „neue Material“ tritt an die Stelle der Ölfarbe: „Bilder“ entstehen allein durch Kleben, Nageln und Schrauben „kunstfremder“ Materialien, die „zufällig“ gefunden werden. Die Entdeckung der *Collage* um die Jahreswende 1918/19 muß ihn wie ein Blitz getroffen haben. In den Erinnerungen und Anekdoten seiner Freunde ist die Besessenheit festgehalten, mit der Schwitters nun die Abfallprodukte des Alltags sammelt, um sie in Hunderten von Collagen – seinen großformatigen MERZ-Bildern, seinen kleinen, zwischen 10 und 20 cm hohen MERZ-Zeichnungen und den winzigen „aphoristischen“ Klebereien – zu verarbeiten. „Wo immer er sich bewegte, sammelte er Fahrscheine und Eintrittskarten, verbrauchte Papierfetzen, Drähte, alte Nägel und rostende Konservendbüchsen: in Papierkörben und Mülleimern, in Rumpelkammern und auf Schutthalden, in der Straßenbahn und auf der Straße.“<sup>17</sup> Schwitters sammelt, was er gebrauchen kann. „Der Zu-Fall fiel ihm zu, auf der Straße, im Restaurant, bei Freunden, auf der Reise. Die Welt war voll davon.“<sup>18</sup> Bei seinen Spaziergängen bleiben die Augen am Boden haften. Wie ein Spurenleser sucht er Material für seine Klebebilder, aus denen er das „große Bilderbuch seines Lebens“<sup>19</sup> macht. Sein suchender Blick ist nicht auf die Stadt-Landschaft gerichtet, um sich ihr Bild für die malerische Darstellung einzuprägen; er ist nach unten gerichtet, um den weggeworfenen oder verlorenen Abfall zu finden, den es künstlerisch als Bildelement zu „retten“ gilt. Er sucht die Spuren eines Lebens, ohne dabei jemanden zu verfolgen. Denn er liebt die Dinge, die er findet, fast wie ein Fetischist<sup>20</sup>, der sich an einzelne Partialobjekte klammert, um über den drohenden Verlust von Realität triumphieren zu können.<sup>21</sup> Seine Taschen sind stets vollgestopft mit einem Durcheinander von schmutzigen Papieren und Schachtelresten. Manchmal fängt er bereits auf der Straße an, mit Schere und einer Tube Klebstoff auf einem Stück Karton zu hantieren, um ein Klebebild herzustellen.<sup>22</sup> Besonders *bedrucktes Papier* jeglicher Herkunft und Art dient ihm als Material: Fahrscheine, Zeitungsausschnitte, Visitenkarten, Zigarettenpackungen, Eintrittskarten ins Kino oder Variete, Geldscheine und Lebensmittelkarten, Rechnungen und Kalenderblätter, Garderobenummern oder adressierte Briefumschläge. Drucke-

reien, vor allem die Druckerei Molling in Hannover, sind seine Paradiese: „Mollings hatten nämlich einen Abfallkeller. Alles verdruckte Papier wurde zu einer Falltür gefegt und fiel ein- bis zweimal am Tage in den besagten Keller. Der Keller war eine Fundgrube für Kurt Schwitters. Wenn er zum Nachhausefahren nicht da war, konnte man ihn sicher in dem Abfallkeller finden.“<sup>23</sup> Ganz oder zerrissen, geglättet oder zerknittert, zugeschnitten oder zerfasert werden die papierenen Fundstücke fürs Bild verwendet. Dabei soll er die Zufälligkeit der gefundenen Materialien äußerst schnell, fast „instinktiv“, verwertet haben. Der Blick des Sammlers, gleichsam profan erleuchtet und materialistisch inspiriert<sup>24</sup> vom Papierabfall des städtischen Lebens, ist orientiert durch einen Kunstsinn, der die Reibung zwischen Sammeln und Kleben, Finden und Gestalten minimal werden läßt. „Alles war sofort in seinem Kopf geordnet, eingeordnet, vorgesehen für einen bestimmten Platz in einem bestimmten Klebebild“<sup>25</sup>, sagt bewundernd Raoul Hausmann und Schwitters selbst fordert von seiner Kunst: „Die Merzmalerei erstrebt unmittelbaren Ausdruck durch die Verkürzung des Weges von der Intuition bis zur Sichtbarmachung des Kunstwerkes.“<sup>26</sup>

#### Kleiner Exkurs zur Geschichte der Collage.

Andere vor ihm hatten das Mittel der Collage für die Kunst entdeckt, auch wenn keiner wie er über jenen leidenschaftlichen Sammeleifer und jene fast schon kultische Verehrung des Kleisters verfügte. Bereits in den bildkünstlerischen Collagen des „synthetischen“ Kubismus, besonders in den Werken von Pablo Picasso, Georges Braque, dann auch bei Juan Gris, als es nicht mehr um die „analytische“ Zerlegung, Schichtung und Überschneidung der gegenstandsbezogenen Bildsegmente, sondern um einen formalen Neuaufbau des Bildes aus größeren, flächenhaften Elementen ging, wurden Papierstücke als Bildelemente verwendet.<sup>27</sup> (Schon 1910 finden sich gemalte Druckbuchstaben oder Ziffern in der abstrakten kubistischen Bilderwelt, bald darauf auch zerstückelte Wortmalereien von Zeitungsartikeln oder Plakaten.) Zugeschnittene Zeitungsausschnitte, farbige Tapetenstücke, Streichholzschachteln oder Kinobillets werden seit 1912 bevorzugt als Bestandteile von „Stilleben“ ins Bild eingeklebt. Braques „Stilleben mit Fruchtschale und Glas“ vom September 1912 gilt allgemein als Erstlingswerk der „*papiers collés*“. Die Sujets sind häufig Musikinstrumente: Violinen, Gitarren und Mandolinen – oder Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens: Siphon, Fruchtschale, Gläser, Karaffen und Vasen, deren großflächige Ausbreitung in der vorderen Bildebene durch die eingeklebten Papiere gestaltet wird. Im formalen Aufbau der kubistischen Stilleben wirken sie wie Garanten des „Lebens“, das den Kunstwerken die *ambivalente* „Qualifikation eines Realen verliehen“<sup>28</sup>, weil sie die kubistische Deformation zugunsten einer wirklichkeitsorientierten Bildauffassung zurücknehmen, ohne dabei allerdings ihren formalen Anspruch aufzugeben. Die *papiers collés* behaupten und verleugnen zugleich ihre Funktion als symbolische Repräsentanten von Realität. Als eingeklebte Elemente eines Bildes werden die Schriftzeichen weitgehend entsemantisiert und können doch ihre sprachlich-verweisende Zeichenhaftigkeit nicht verleugnen. Besonders an Picas-



Abbildung 1: Pablo Picasso, „Purgativo“ oder „Stilleben mit Lacerba“, 1914, Collage mit Gouache und Kohle, 35 x 29 cm, Paris, Galerie Jeanne Bucher

Das Stilleben mit „Lacerba“, der futuristischen Programmzeitschrift, läßt sich diese vexierbildhafte Doppeldeutigkeit der kubistischen Schrift/Bilder sehen. Während die mannigfaltig beschrifteten Papiere in den kubistischen Collagen in der Regel jedoch nur dazu dienen, die Wirklichkeit, wie sie in den gedruckten In-



formationen der Journale und Zeitungen fixiert ist, in der abstrakt gewordenen Bildwelt „anklingen“ zu lassen, ohne daß deren semantischer Gehalt eine besondere Rolle spielte, kommt ihnen innerhalb der *futuristischen* Collage eine stärker politische, agitatorische Bedeutung zu (Abb. 1 / Abb. 2). (Picassos „Stilleben mit Lacerba“ kann deshalb zugleich als eine Art ironischer Reflexion auf das futuristische Programm gelesen werden, indem der futuristische Text mit einem stillen Leben von Teller, Gabel und Messer collagiert wird.) Denn die futuristische Bewunderung von Technik, Geschwindigkeit, Bewegung und großer Industrie, die mit einer patriotischen Kriegsverherrlichung zusammengehen konnte, betrifft programmatisch auch die Textinschriften der Klebebilder. „Die Wirklichkeit der aktuellen Stunde, das von den Futuristen verherrlichte moderne Leben, brach dank des Schlagzeilen- und Schlagwort-Charakters der aufgeklebten und gewissermaßen plakatierten Textfragmente in die Welt der Bilder ein.“<sup>29</sup> Die eingefügten Schriftfragmente gehen neuartige thematische Verbindungen ein und werden dabei auch in den Bewegungsrausch der futuristischen Bilder selbst einbezogen. Sie werden in ihrer Ausdrucksgestalt zu „dynamisieren“ versucht. Dafür ist Carlo Carras' patriotische Collage „Manifest für die Intervention“, von der Zeitschrift „Lacerba“ am 1. August 1914 publiziert (Deutschland erklärt gerade Rußland den Krieg), kennzeichnend, in der eingeklebte Zeitungsteile und Plakatreste in radialen Kreisen konzentrisch um einen Mittelpunkt angelegt sind, um in dieser formal explosiven Dynamik ihre zentrale Parole „EVVIVAAA L'ESERCITO“ (Es lebe die Armee) bildhaft rotierend zur Geltung zu bringen.

Begeistert nahm die *dadaistische* Bewegung, Februar 1916 mit der Eröffnung des „Cabaret Voltaire“ in Zürich etabliert, die kubistischen und futuristischen Impulse auf. Bereits für den ersten öffentlichen Dada-Abend steht Hans Arp mit „Erläuterungen eigener Werke“ (bei denen es sich um „Papierbilder“ handelt) auf dem Programm. Die Verbindung zu den Futuristen, besonders zu Marinetti, ist eng, auch wenn man deren Kriegsbegeisterung und Fortschrittsglauben nicht akzeptieren kann. Die Erfahrung des Weltkrieges hat die Inkohärenz und völlige Zerbrochenheit der bürgerlichen Welt vor Augen geführt. Dada begreift sich als Protest gegen eine vor-geschichtliche Welt, in der Verdun möglich ist, in der Stahlgewitter, Dum-Dum-Geschosse und Gas den Menschen zerstören.<sup>39</sup> Die dynamische Ästhetik der futuristischen Wirklichkeit kann nicht mehr begeistern. Die dadaistische „Flucht aus der Zeit“<sup>31</sup> verbindet sich dabei mit einem anarchischen Überlebenswitz, der die heterogenen Materialien der Wirklichkeit spielerisch zu erretten versucht. „Die neue Kunst ist sympathisch, weil sie in einer Welt der totalen Zerrissenheit den Willen zum Bilde bewahrt hat; weil sie das Bild zu erzwingen geneigt ist, wie sehr die Mittel und Teile einander bekämpfen mögen.“<sup>32</sup> – Unter diesen Bedingungen konnten besonders die kubistischen „neuen Materialien“ Picassos Einfluß ausüben, von denen Huelsenbeck sagt: „Der aufgeklebte Sand, die Holzstücke, die Haare geben ihm (dem Bild) denselben Rang der Wirklichkeit, die ein Götzenbild des Moloch hat, in dessen glühende Arme man das Kindesopfer legt. Das neue Material ist der Weg von der Sehn-

sucht zur Realität der kleinen Dinge, wobei der Weg abstrakter Natur ist.“<sup>33</sup> Verlorengegangen aber ist in den dadaistischen Collagen die ruhige Schönheit der kubistischen Stilleben und die Beschaulichkeit ihrer Sujets. Die „Realität der kleinen Dinge“ dient nicht mehr zur Lösung eines formalen Problems, das durch die kubistische Entgegenständlichung der Bildzeichen aufgetaucht war, sondern ist Ausdruck des Erlebnisses eines kulturellen und gesellschaftlichen Zerfalls, der die Wirklichkeit nur noch als gleichsam archäologische Fundstätte zufälliger Überreste wahrnehmen ließ.

### Die MERZ-Gebrauchsanweisung.

Kurt MERZ Schwitters teilt weder die futuristische Fortschrittsbegeisterung noch die kubistische Orientierung auf bestimmte Sujets, auch nicht die provokative, negative Haltung der Hülsen-Dadaisten<sup>34</sup> gegenüber allen Formen einer „bürgerlichen“ Kunst und Lebenshaltung. Er ist frei vom Telos gegenständlicher Abbildung, vom Wunsch nach expressivem Ausdruck und von der Intention nach politischem Sinn. Er sammelt, nagelt und klebt. Er unterstellt sich dabei ganz seinen eigenen ästhetischen Maßstäben von Werkkohärenz und ist „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 der ‚A-Kunst‘ oder ‚Anti-Kunst‘ war bei ihm nichts zu hören.“<sup>35</sup> Eines Abends stellt er sich im Berliner „Cafe des Westens“ Raoul Hausmann mit den Worten vor: „Mein Name ist Schwitters. Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder.“<sup>36</sup> Kein Wunder, daß der politische Huelsenbeck abgelehnt hat, den Sammler und Kleber in den Club DADA aufzunehmen. Seine „reine“ Kunst, an deren „ästhetischer“ Autonomie er gegen jeden politischen Anspruch festhält, hat keinen Platz innerhalb eines „bolschewistischen“ Dadaismus, in dessen von Hausmann und Huelsenbeck 1920 formuliertem Aktionsprogramm es unter anderem heißt: „Der Dadaismus fordert 1. die internationale revolutionäre Vereinigung aller schöpferischen und geistigen Menschen der ganzen Welt auf dem Boden des radikalen Kommunismus.“<sup>37</sup>

Nach seiner Abfuhr durch den Weltdada Huelsenbeck hat Schwitters mit MERZ seinen eigenen individuellen Code begründet. Es ist ein Code, der neu ist, der dem Werk nicht vorausgeht, in dem allein er sich mitteilt. Diese *Vermischung von Code und Mitteilung*, die traditionalistische Orientierung verbietet, ordnet seine Arbeiten der *Avantgarde* zu. Die MERZ-Collagen begründen ihre eigenen Regeln, auf die sie sich zugleich stützen. Ihre künstlerische Autonomie kann sich folglich nur dem mitteilen, der diese Regeln schon kennt oder fähig wäre, sie am Werk selbst zu erkennen. Das erklärt die zahlreichen *Erläuterungen*, die Schwitters seinem Werk beigelegt hat. Die MERZ-„Theorie“ liefert die zusätzliche sprachliche Gebrauchsanweisung, um die Collagen „lesen“ zu können. Ohne kommentierende Hilfe, das heißt ohne ausdrückliche Poetik, die *sagt*, was das Bild *zeigt*, ließe sich der MERZ-Code

kaum identifizieren, die Mitteilung der Collagen bliebe unverständlich. Das MERZ-Programm kristallisiert sich im Begriff des „Wertens“. Er ist Schwitters zentrale Kategorie. Seine Bedeutung ist sowohl negativ als auch positiv konnotiert. Denn zum einen geht Schwitters von einer *Ent-Wertung* der Realitatsteile aus, die er in seine Collagen einbaut: „Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente . . . Das Material ist so unwesentlich wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt.“<sup>38</sup> Wesentlich ist nicht der gesellschaftliche Gebrauchs- oder Tauschwert seiner Materialien. Zu entwerten versucht wird sowohl die Geschichte als auch der gesellschaftliche Charakter des Materials. Schwitters Fundstücke sollen nicht als Vergegenstandlichungen gesellschaftlicher Arbeit wahrgenommen werden; ihre Gegenstandsbedeutung<sup>39</sup> soll ästhetisch entwertet werden; sie sollen gleichsam in ihrer unmittelbaren Nacktheit, frei von tradierten Bedeutungen gesehen werden. Provokativ wird die Loslösung der sinnlichen Erkenntnis von jenen figural-qualitativen Eigenarten ihrer Objekte gefordert, die sie als bedeutsame Resultate menschlicher Arbeit wahrnehmen lassen. Der Künstler sammelt seine Objekte, die ihm der Zufall als Mithelfer zuspield, ohne sich um ihren auerkunstlerischen Wert kümmern zu wollen. Seine suchende Wahrnehmungstatigkeit steht im Dienst einer Orientierungsaufgabe, der Lösung eines „perzeptiven Problems“, das sich allein aus der Ästhetik des Kunstwerks ergibt. Die Nachkriegswelt wird als Müllhalde und Scherbenhaufen erlebt, die „beliebiges“ Material und alle möglichen Materialfragmente finden läßt. (Abb. 3) „Kaputt war sowieso alles, und es galt, aus den Scherben Neues zu bauen.“<sup>40</sup> Das Abwerten nivelliert die objets trouves, die ihr gesellschaftliches Schicksal hinter sich haben, und macht somit „alle erdenklichen Materialien“<sup>41</sup> für den künstlerischen Zweck verwendbar. „Dabei ist unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgendwelchen Zweck geformt waren oder nicht.“<sup>42</sup> Das Abwerten kann deshalb auch als ein „Entformen“ des Materials begriffen werden. – Aber dieses radikale Entwerten legitimiert sich zum anderen nur durch den „positiven“, konstruktiven Wunsch nach neuer „Wertung“. Die verschiedenartigen Materialien werden bildlich gegeneinander abgestimmt, sie werden „gewertet“. „Was das verwendete Material bedeutet hat, ist gleichgültig, wenn es nur im Kunstwerk seine künstlerische Bedeutung durch Wertung empfangen hat.“<sup>43</sup> Daß sich alle Teile der Collage aufeinander beziehen, „gegeneinander gewertet“ sind, ist der einzige Maßstab ihres möglichen Gelingens. „Kunst ist ausschließlich Gleichgewicht durch Wertung der Teile.“<sup>44</sup> Durch ästhetische Werte werden die entwerteten Werte des Kunstwerks in Beziehung gesetzt: Werten von Form gegen Form, Farbe gegen Farbe, Material gegen Material. Die *Differenz* der Bildelemente zueinander soll die alleinige Quelle ihres ästhetischen Werts sein, dessen Schöpfer der Künstler selbst zu sein beansprucht.



Abbildung 3: Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Mai 1911)*, um 1921, Collage, 21,5 x 17,2 cm, Privatbesitz

## Die Wirklichkeit der Zeichen.

Stellt die Entwertung der Gegenstandsbedeutung durch die differentielle Verwertung ästhetisierbarer Fundstücke bereits eine Herausforderung dar, der auch heute noch mit dem Vorwurf begegnet wird, es könne sich hier nur um die fetischisierende Mystifikation von Materialien handeln, die – aus ihrem gesellschaftlichen Kontext gerissen – rätselhaft, unverständlich und „sinnlos“ bleiben müssen und aus ihrer ästhetischen Verfremdung nicht mehr zum Konkreten zurückfinden können<sup>45</sup>, so führt Schwitters Verwendung *bedruckten* Papiers zu einer Verwirrung zweiten Grades: denn jetzt wird nicht nur unsere sinnliche Erkenntnis irritiert, sofern sie alltäglich durch die gegenständliche Bedeutungshaftigkeit ihrer Objekte orientiert wird; es wird unsere Erfahrung, unser Wissen und unsere Erkenntnis berührt, die sich in den *Symbolbedeutungen* sprachlicher Zeichen fixiert haben. Dient die Sprache allgemein dazu, gesellschaftliche Erfahrungen tradierbar zu fixieren und so als „gewußtes Wissen“ gesellschaftlich und individuell verwertbar und reflektierbar zu machen, so wird sie von Schwitters als *Außenstruktur* des Werkes verarbeitet.<sup>46</sup> Sprachliche Zeichen erscheinen als graphemisches und typographisches Material, das einen bestimmten Raum des ästhetischen Objekts ausfüllt, ohne daß seine Bedeutung jene privilegierte Rolle spielt, die ihr allgemein zugeschrieben wird. Spielerisch destruiert der Sammler und Kleber die symbolische Funktion der Sprache: er konzentriert sich auf den Körper der gedruckten Spur und begreift sie nicht mehr als sekundäre Repräsentation eines intelligiblen Sinns oder einer gegenständlichen Bedeutung. Er sucht und findet Sprache als gedruckte Realität und verwertet sie als differentielles Material des Bildes.

„Zahlen und Buchstaben bleiben rein bildhaft. Ihre Begrifflichkeit ist künstlerisch belanglos. An sich ist Schrift graphische Spur eines Wortes. Im Merzbild wird Schrift wortloser Klang reiner Linien. Begriffliches wird ausgemerzt“, schreibt Otto Nagel einleitend erläuternd zu Schwitters „Sturm-Bilderbuch“. <sup>47</sup> Und doch dient auch diese Materialisierung der Sprache zum gewerteten Bildelement einer Beschwörung und Errettung von bedeutsamer Realität – nur daß es weniger die erfahrene Wirklichkeit selbst ist, die in den Schriftzeichen ihre semantische Spur hinterlassen hat, als vielmehr die Wirklichkeit, sofern sie allein in den Zeichen noch präsent ist. Schwitters Schriftbilder signalisieren einen Zustand, in dem es nicht mehr um die signifikante *Repräsentation* des Realen, der Erfahrung und des Wissens *in* Zeichen geht, sondern um ihre *Substituierung durch* Zeichen. Es sind Simulakra der Realität, mit denen Schwitters hantiert, Vexierbilder einer Wirklichkeit, die es nur noch als Schrift gibt. Die schriftliche Spur als Bildelement verweist nicht mehr referentiell auf eine gewußte Wirklichkeit, sondern tritt an deren Stelle. Sie zeigt damit, daß die Welt, in der sie gefunden und verarbeitet werden kann, selbst eine *Welt aus Zeichen* ist, daß die *Erfahrung von Wirklichkeit* durch das *semiologische Erlebnis* verdrängt worden ist. Nicht *wie* die Welt ist, wird sprachlich beschrieben oder begrifflich symbolisiert, sondern *daß* sie in Gestalt verschiedener Zeichen und Zeichensysteme erscheint, die ein viel geschmeidigeres Material abgeben als der „Sinn“ oder die „Bedeutung“, auf



Abbildung 4: Kurt Schwitters, Merzzeichnung 83, Zeichnung F, 1920, Collage 14 x 11,5 cm, New York, Museum of Modern Art

die Sprache in ihrer traditionellen Funktion als Repräsentation eingeschworen war: Schwitters beschreibt nicht, wie das Cabaret war, das er besucht hat, welchen Film er gesehen hat, wie die Landschaft aussah, durch die er gefahren ist, wie die Orte beschaffen waren, an denen er gelebt hat. Stattdessen sammelt und klebt er die *Eintrittskarten* und *Fahrscheine*, er signalisiert, daß es die Welt des Kinos und Cabarets, der Eisenbahnen und Straßenbahnen gibt. Er bildet nicht seine Erfahrungen und sein Wissen von Krieg, Zerstörung und mißglückter Revolution aus, sondern klebt Fetzen aus *Zeitungsartikeln* in seine Bilder ein (Abb. 4); die Zeitung erscheint als Simulakrum einer Realität, über deren Sensationen sie informiert, ohne daß diese Information in die „Tradition“ und die Erfahrung des Lesers wirklich eingeht; die Präsenz von Zeitungspapier spiegelt die Verkümmern einer geschichtlichen Realitätserfahrung wider, die sich nun mit den sensationell aufgemachten Zeichen der Presse zufriedengeben muß. Auch die Gegenstände der Warenwelt werden nun nicht mehr bildlich repräsentiert, ihr Gebrauchswert, ihre figural-qualitativen Eigenschaften, selbst ihre warenästhetische Aufmachung bleiben unsichtbar; sie tauchen nur noch im Druckbild der *Reklame* auf, die für sie gemacht wird; nicht wie die Warenwelt ist, wird gezeigt, sondern daß sie ist. Die *Visitenkarte* tritt an die Stelle der Person, die *Quittung* an die Stelle des Quittierten, die *Gebrauchsanweisung* an die Stelle des Objekts, die *Unterschrift* an die Stelle ihres Autors. Es ist eine paradoxe Bewegung, die sich in den Schriftbildern des MERZ-Künstlers vollzieht: das ästhetische Werk, das traditionell als Abbild und Zeichen des Gezeigten verstanden wurde, inszeniert sich nun als Materialität gegeneinander gewerteter Schriftspuren, um gerade damit die Zeichen der Welt aufzubewahren und die Welt als Zeichen zu demonstrieren. Die semiologische Entleerung der Schrift zum Bild und zur graphischen Marke, ihr Festkleben als bloßes Diesda, das unmittelbar optisch aufgenommen wird, ohne zur besonderen Lektüre zu verführen (man liest die Texte und Textfragmente der Collagen in der Regel nicht, sondern beschränkt sich auf die Wahrnehmung ihrer Textsorte), ist zugleich ihre materialistische Errettung als Zeichen, die nicht mehr wie Referentiale einer außersprachlichen Realität entsprechen, sondern wie Spuren in der Wüste des Realen selbst gelesen werden können. In einer Welt, die sich weniger durch den „Sinn“ als durch das Auge vermittelt, taucht die *Schrift* (auf Einlaßkarten und Annoncen, Etiketten und Reklametafeln, Fahrscheinen und Journalen) *als Bild* auf, um als solches künstlerisch „gewertet“ zu werden. (Abb. 5)

### Zur Semiologie des Schriftbilds.

Schwitters ausgeprägte Fähigkeit, *Sprache* als Schrift *sehen* zu können, eine Fähigkeit, die ihn für seinen Beruf als Werbeberater und Typographiker prädestiniert hat, diese ungebrochene Lust am Text-Bild befähigte ihn dazu, sich aus jener machtvollen Tradition zu befreien, die seit Plato das okzidentale Denken von Bild, Schrift und Sprache beherrscht: noch der moderne Zeichenbegriff Ferdinand de Saussures, mit dessen Favorisierung von „Wert“, „Differenz“ und „Form“ zur Begründung der Semiologie auch der Merzkünstler konform geht, basiert ja auf jener scheinbar evi-

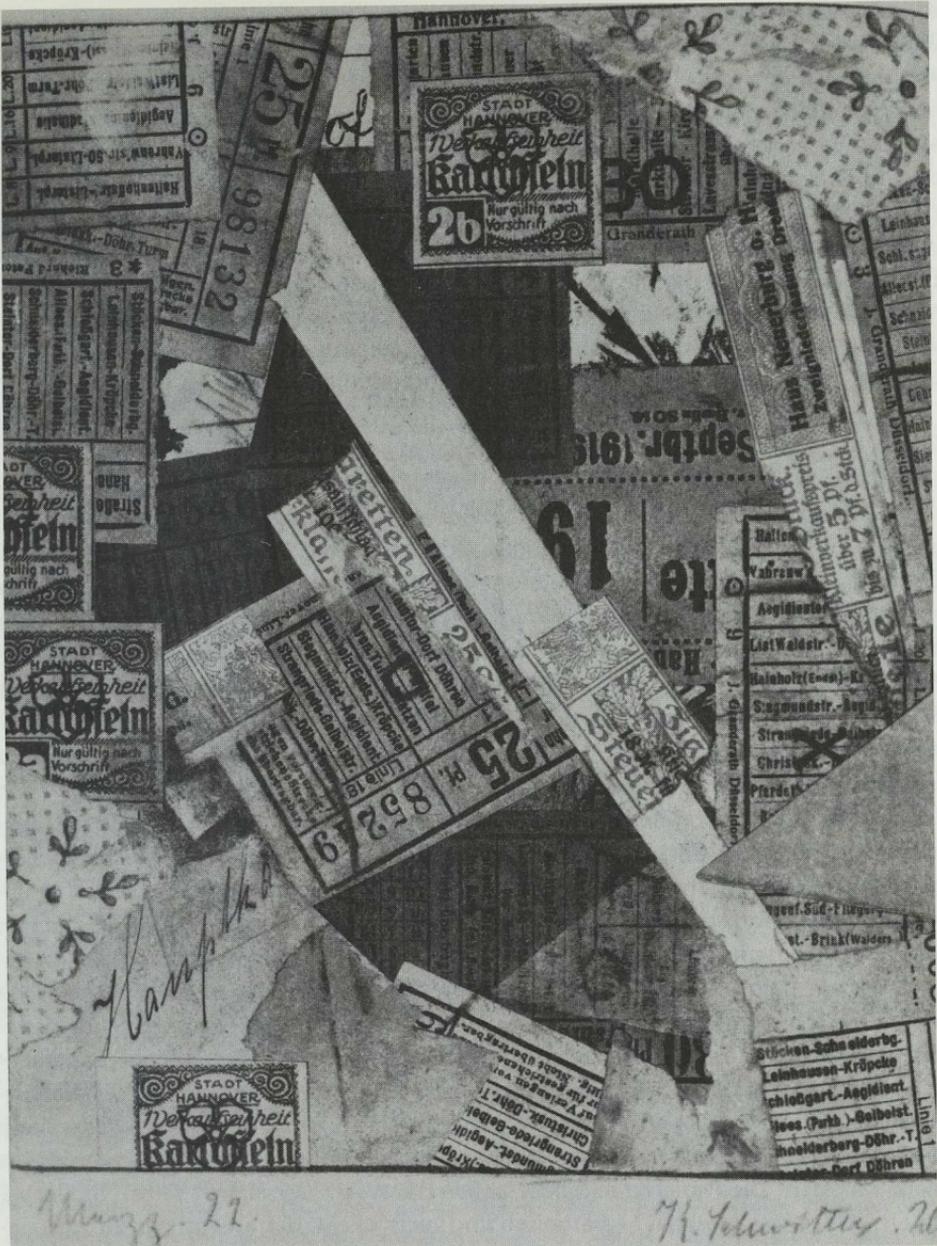


Abbildung 5: Kurt Schwitters, Merzzeichen 22, 1920,  
Collage, 16,8 x 13,7 cm, New York, Museum of Modern Art

dentem Voraussetzung, daß Schrift und Bild nur die abhängigen, zweitrangigen und äußerlichen Diener einer vorausgesetzten, präsenten und inneren Intelligibilität sind, für die der Logos als altehrwürdige philosophische Idee einsteht. Das Sprachdenken des Abendlandes konzentriert sich primär auf die Seele, die sich im Sprechen selbst-affektiv vernehmen kann, auf den Begriff und die Bedeutung, auf die Inwendigkeit der Intelligenz, auf alle jene logosartigen Größen, denen gegenüber weder die irreduzible Äußerlichkeit der Schrift noch die ikonische Materialität des Bildes eine wirkliche Chance haben, aus ihrer servilen Position herauszukommen. Auch de Saussures Begriff des Zeichens, der die moderne Semiologie begründet, basiert auf dieser Trennung von Innen und Außen, Begrifflichkeit und Sinnlichkeit, Signifikat und Signifikant. Auch bei ihm findet sich jene logosartige Unterdrückung, die organisiert wurde, um den „Körper der geschriebenen Spur auszuschließen oder zu erniedrigen“. <sup>48</sup>

Gegen diesen übermächtigen *Logozentrismus* opponiert der MERZ-Künstler Schwitters. Denn an die Stelle der sprachlichen und bildlichen Repräsentation eines vorgeetzten und präsenten Sinns, Geistes, Willens oder Gedankens setzt MERZ den collagierten und zerstückelten Körper eines Schrift-Bildes, das von keinem präsenten Zentrum, keiner privilegierten Referenz und keinem vorstellbaren Signifikat mehr abhängen will. *Die MERZ-Collage muß allein die Welt hervorbringen, die sie nicht mehr als intelligibles Sein voraussetzen und ausdrücken will.* Wenn der Logozentrismus dasselbe ist wie die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat, insofern sie diesem das Innerlich- und Frühersein unterstellt, dann ist das Merzbild eine Befreiung der Schrift und des Bildes aus der traditionsmächtigen Vorherrschaft präsender Intelligibilität. (Es ist eine Befreiung, die zugleich die gelehrten Methodologen von Ikonographie und Ikonologie verzweifeln lassen kann, da ihre Suche nach sprachlich artikulierbarem Bildsinn gewissermaßen ins Leere stößt.) Die bildlich-typographische Verräumlichung der schriftlichen Zeichen, die Schwitters als „Werte“ in seine Bilder einklebt, sperrt sich gegen die metaphysische Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem, Innen und Außen, Sinn und Ausdruck. Sie ordnet das Schriftbild keinem Signifikat mehr unter, sondern läßt Sprache sehen als graphemische Materialität, als sprachlich-bildliche Präsenz, als Marke eines souveränen bildkünstlerischen Spiels: als Teil der Collage demonstriert sie, wie Schrift von ihrer „ursprünglichen“ Bedeutung und ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Kontexten „abgeschnitten“ werden kann, wie sie mit jedem Kontext brechen kann, um immer wieder neue Bildkontexte zu erzeugen, die über kein bedeutetes, sinnhaftes Verankerungszentrum mehr verfügen. Die Papierfetzenbilder *zeigen das Wesen der Schrift* selbst, indem sie sie als „beliebiges Material“ verarbeiten und zerstückeln, befreit von der Einzigartigkeit eines sprechenden, denkenden Subjekts, von der Bestimmtheit eines besonderen Kontextes und der Präsenz eines subjektiven oder objektiven Signifikats. <sup>49</sup> Die Collage demonstriert die Verräumlichung, die das differentielle Schriftzeichen als solches konstituiert. Sie führt als wohl einzige Kunstform jenen Aspekt vor Augen, in dem sich Bild und Wort ähneln: die differentielle Struktur der Signifikanten selbst,

ihre Verräumlichung als eine Spur, welche in ihrer Äußerlichkeit die offene spielerische Möglichkeit künstlerischen „Wertens“ eröffnet.<sup>50</sup> Als Schriftbild meldet die MERZ-Collage sich an der Nahtstelle von Ikonischem und Symbolischem, sofern beide, ikonisches Abbild wie sprachliches Zeichen, an die differentielle Form der Spur als ihrem Fundus gebunden sind.

## Anmerkungen

- 1 Kurt Schwitters, in: Merz 21, Erstes Veilchenheft 1931.
- 2 Kate T. Steinitz, Kurt Schwitters, Zürich 1963, S. 28.
- 3 Paul Steegemann, Brief an Frau Emma Klemm, zit. in: Werner Schmalenbach, Kurt Schwitters, Köln 1967, S. 13.
- 4 Raoul Hausmann, Am Anfang war Dada, Steinbach/Gießen 1972, S. 71.
- 5 Richard Huelsenbeck, Dada und Expressionismus, in: Willy Verkauf u.a. (Hrsg.), Dada. Monographie einer Bewegung, Teufen 1958, S. 35.
- 6 Vgl. zur Information über „Merz“: Friedhelm Lach, Der MERZ-Künstler Kurt Schwitters, Köln 1971; Manfred Geier, Die Ausschächtung der Anna Blume, in: Germanistische Linguistik (1980).
- 7 Kurt Schwitters, Gefesselter Blick, in: Heinz und Bodo Rasch (Hrsg.), 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung, Stuttgart 1930.
- 8 Carl Einstein, Die Fabrikation der Fiktionen, Reinbek bei Hamburg 1973.
- 9 Sigmund Freud, Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia, in GW VIII, S. 308.
- 10 Jürgen Wissmann, Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion, München 1966, S. 327-360.
- 11 W. Schmalenbach, Kurt Schwitters, S. 92.
- 12 Richard Huelsenbeck, En avant dada, (Edition Nautilus) 2. Auflage 1978, S. 31.
- 13 Hans Blumenberg, Sprachsituation und immanente Poetik, in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion, S. 151.
- 14 Vgl. W. Schmalenbach, Kurt Schwitters, S. 75ff.
- 15 Kurt Schwitters, Anna Blume und Ich, hrsg. von Ernst Schwitters, Zürich 1965, S. 14.
- 16 Vgl. Arnold Gehlen, Zeit-Bilder, Frankfurt 1965, 2. Aufl., S. 53; Friedrich Tomberg, Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied und Berlin 1968, S. 69.
- 17 W. Schmalenbach, Kurt Schwitters, S. 92.
- 18 Hans Richter, Dada. Kunst und Antikunst, Köln 1964, S. 154.
- 19 Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, Köln 1980, S. 184.
- 20 Vgl. zum Vorwurf des Fetischismus: Annegret Jürgens-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage, Lahn-Gießen 1978, S. 76ff.
- 21 Vgl. S. Freud, Fetischismus, in: GW XIV, S. 311-317.
- 22 R. Hausmann, Am Anfang war Dada, S. 65.
- 23 Kate T. Steinitz, Kurt Schwitters, S. 30.
- 24 Vgl. Walter Benjamin, Der Surrealismus, in: W.B., Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 202.
- 25 Raoul Hausmann, Am Anfang war Dada, S. 64.
- 26 Kurt Schwitters, in: Der Zweemann, Heft 1, November 1919.
- 27 Vgl. Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, S. 17 ff.; Jürgen Wissmann, Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, S. 328 ff.; Daniel-Henry Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, Teufen 1957, Neuaufgabe.
- 28 J. Wissmann, Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, S. 327.
- 28 Werner Schmalenbach, Kurt Schwitters, S. 94; zum Futurismus vgl. Umberto Boccioni, Pittura, Scultura Futurista, Mailand 1914; Joshua C. Taylor, Futurism, New York 1961.
- 30 Vgl. Hans Heinz Holz, Dadas absolute Revolution, in: H.H. Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied und Berlin 1972, S. 87-102.

- 31 Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, München 1927.
- 32 Hugo Ball, *Dada-Tagebuch*, S. 37, zit: Peter Schifferli (Hrsg.), *Das war Dada*, München 1963.
- 33 Richard Huelsenbeck, *En avant Dada*, S. 32; vgl. Richard Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*, Wiesbaden 1957.
- 34 Schwitters unterscheidet ironisch zwischen Kern- und Hülsendadaisten, vgl. K. Schwitters, *Anna Blume und Ich*, S. 20.
- 35 Hans Richter, *Dada*, S. 142.
- 36 Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, S. 63.
- 37 R. Huelsenbeck, *En avant dada*, S. 37.
- 38 K. Schwitters, *Anna Blume und Ich*, S. 14.
- 39 Vgl. Klaus Holzkamp, *Sinnliche Erkenntnis*, Frankfurt 1973.
- 40 Schwitters, zit: W. Schmalenbach, K. Schwitters, S. 99.
- 41 ebd., S. 98.
- 42 ebd.
- 43 ebd.
- 44 ebd., S. 100.
- 45 Vgl. Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage*, S. 19, bes. S. 80-83.
- 46 Vgl. Hans-Burkhard Schlichting, *Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur*, in: Martin Lüdke (Hrsg.), *„Theorie der Avantgarde“*, Frankfurt 1976, S. 223ff.; Helgard Bruhns, *Zur Funktion des Realitätsfragments in der Dichtung Kurt Schwitters*, in: Kurt Schwitters (*Text und Kritik* 35/36), 1972, S. 33ff.
- 47 zit.: W. Schmalenbach, Kurt Schwitters, S. 112.
- 48 Jacques Derrida, *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt 1972, S. 303.  
Vgl. zur Kritik des Logozenismus auch: Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt 1974; Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, in: J. Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt u.a. 1976, S. 124-155.
- 49 Vgl. J. Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S. 135ff.
- 50 Vgl. Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt 1978, S. 444-471.