

St. Matthew suggests itself. Chagall might have painted it in the sixties or seventies as a direct preparatory study for the Tudeley windows. Other studies or *maquettes* are preserved, and many use similar materials – watercolour, purple ink, gouache, and pastels, for example, on paper (S. Forestier, *Marc Chagall: Vitraux et sculptures*, Exh. Cat. *Marc Chagall*, Nice 1984, p. 70; E. Pacoud-Reme, *Marc Chagall: maquettes de vitraux*, Paris and Nice, 2000). Furthermore, the subject of the memorial would have had enormous personal resonance to Chagall. In a compilation of reminiscences titled *Sarah: By Her Friends and For Them*, published by the family in 1965, Sarah d'Avigdor-Goldsmid's father wrote that "her short life had something in common with the early days of some of those mediaeval saints who abandoned the life of fashion to which they were born [and] followed the call to more vital things" (Foster, p. 29). Chagall may have been given a copy of this book in order to get a feeling for the subject, and was perhaps moved by the memory of a similarly premature death of a saint-like lady in his own life.

The other, more likely, possibility is that the painting had been executed in the late 1940s, as suggested above. The condition of the painting suggests that it was "hanging around" in his studio for some time and needed resuscitation. A horizontal cut, 5.5 cm from the base, passing across most of the sheet has been repaired by a pasted strip of paper at

the rear. Strips of paper have been pasted along the right and lower margins. Some of the paint was clearly added after the repair and additions. Evident damage, repairs and some re-touching indicate that the artist went to some trouble to rescue it from neglect. The top corners are marked by several pairs of pin-holes. An already-executed *St. Matthew* may have sprung to mind when the Tudeley project, a commission to commemorate a young woman, was presented to him. Perhaps Chagall at one time had plans to replace the existing Evangelists in the chancel, but later rejected the idea. That he gave the painting to someone in 1974 seems fairly certain. At the bottom left is a rubbed but partially legible inscription, which appears to read 'BCHiia 1974.' It was in this year that the nave windows were unveiled in Tudeley, in the neighborhood of the Pollitzer home.

Given the evidence presented here, there is strong reason to believe that the painting discovered in Kent is a telling addition to Marc Chagall's *œuvre*. It is in many ways typical of Chagall's style, but it is, at the same time, not characteristic of his more highly imitated modes. The physical signs that this painting experienced a checkered history in the artist's studio, its vivid handling, its complex relationship to visual sources admired by Chagall, and its deeply personal iconography provide compelling testimony to its status.

Daniel Koch and Martin Kemp

Kurt Schwitters und die Avantgarde

Internationales Symposium, Hannover, Sprengel Museum Hannover, 29. Juni – 1. Juli 2007

Das gelungene Symposium, das dem wissenschaftlichen Nachwuchs und dem interessierten Publikum gastlich offenstand, vollzog sich wie ein dreitägiges angeregtes Gespräch und fand als Gelegenheit zum Austausch von Ansichten und Forschungsergebnissen großen

Anklang bei Referenten wie hörenden Teilnehmern (deren Zahl zwischen 65 und 35 schwankte). Als Gründe für die Kohärenz und die produktive Atmosphäre der Tagung, auf der Biographie und Œuvre von Kurt Schwitters (1887-1948) in vieler Hinsicht thematisch

wurden, sind die Gestaltung des Programms und die Moderation durch Götz-Lothar Darso, Karin Orchard und Isabel Schulz hervorzuheben. Indessen gab es dafür auch einen starken Grund in der Sache: Das Publikum der Tagung war Schwitters' Publikum oder ließ sich doch stets bereitwillig für Momente in diese Position versetzen. Kaum jemand beschäftigt sich eingehend wissenschaftlich mit Schwitters ohne persönliche Vorliebe; kaum ein Vortrag daher, der nicht durch eine besondere Zusammenstellung reproduzierter Werke und Schwitters-Zitate diese Vorliebe zum Ausdruck brachte. Man schätzt offenbar heute Schwitters' künstlerisches Werk ebenso sehr wie die Persönlichkeit für ihren Witz und die reflektierte Naivität, mit der sie sich in ihrer krisenreichen Epoche bewegte.

Gerade dieser Künstler stellt also den Forscher vor die Aufgabe, das Faszinosum zu begründen. Entsprechend führten die Beiträge am weitesten, die einerseits von der ästhetischen Erfahrung der Werke ausgingen (anstatt Schwitters als einen etablierten Forschungsgegenstand zu übernehmen oder eine vorab formulierte Fragestellung äußerlich auf sein Werk zu applizieren), andererseits die eigene Begeisterung für das Phänomen auf Distanz zu bringen vermochten – um letztlich rekonstruieren zu können, welche Auffassung der Moderne sie impliziert. Quasi am Rande dieser Problematik waren jene Tagungsbeiträge angesiedelt, die sich ausdrücklich als historische Referate verstanden.

In der Sektion »Avantgarde – Begriff und Phänomen« widersprach *Hubert van den Berg* (Leiderdorp/Niederlande) der Auffassung, die »historische Avantgarde« verbinde sich mit bestimmten Inhalten; da unter diesem Sammelbegriff vielmehr zu jedem Programm auch eine avantgardistische Antithese zu finden sei, entscheide letztlich nur der »kritische Impuls«, sofern er sich in einem Manifest mit explizitem Selbstverständnis geäußert habe, über die Zugehörigkeit zur Avantgarde. Deshalb könne auch keine Rede sein von einer Einheit der

diversen Bewegungen, die ihr historisch zugeordnet werden (Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Dadaismus).

Daß deren Bestand jeweils wesentlich von Beziehungen des wechselseitigen Verweizens und von Freundschaften abhängig war, exemplifizierte van den Berg anhand von »Tableaus« auf der Rückseite von Magazinen, die in der Auflistung der Namen anderer Magazine bestanden, und für den Dadaismus durch den in Briefen dokumentierten Tatbestand, daß jeder, der sich Dadaist nannte, persönliche Kontakte zu Tristan Tzara (1896-1963) hatte. Letzteres galt auch für Schwitters, von dem freilich bekannt ist, daß er sich als Künstler gerade durch die Abgrenzung vom Dadaismus profiliert und sich explizit gegen dessen antikünstlerischen Impuls (bzw. dessen Bestreben, die »Institution« der autonomen Kunst aufzuheben und Kunst in Lebenspraxis zu »überführen«) ausgesprochen hat.

Die »Speerspitze der damaligen Avantgarde« (mit Tzara, Schwitters, Hans Arp, László Moholy-Nagy u. a.) hatte sich laut *Gerda Wendermanns* (Weimar) ausführlicher Chronologie des »Internationalen Kongresses für Dadaisten und Konstruktivisten« auf Initiative und Einladung Theo van Doesburgs (1883-1931) im September 1922 in Weimar eingefunden. Die kunsthistorische Bedeutung dieses Kongresses wurde in einem Diskussionsbeitrag als »Schlußpunkt für den Dadaismus« bestimmt, während die legendäre »Dada-Holland-Tournee« (von Schwitters, van Doesburg u. a.) im Frühjahr 1923 eine »Korrektur des Dadaismus« genannt wurde.

Isabel Schulz (Hannover) beschrieb in ihrem Vortrag über »Künstlerinnen im Umfeld von Kurt Schwitters« ausführlich dessen Zusammenarbeit mit Käthe Steinitz (1889-1975), seine persönlichen Kontakte zu der Bildhauerin Else Fraenkel (1892-1975) und porträtierte die Architektin Lucy Hillebrand (1906-97), die 1927 das jüngste Mitglied des Deutschen Werkbundes war (und der Schwitters einmal »Sinn für Unsymmetrie« attestiert haben soll). Schwitters habe, was unter Avantgardekünstlern nicht die Regel gewesen sei, diese Künstlerinnen als Kolleginnen angesehen und einen »gleichberechtigten Austausch« mit ihnen gepflegt. – In einem Diskussionsbeitrag wurde das in der Privatsphäre angesiedelte

autobiographische Gestalten, das in Schwitters' Schaffen stets bedeutsam gewesen sei, als »ein Tätigkeitsbereich der Frauen« bezeichnet. Zur Verlagerung des Fokus vom *Weiblichen*, das Schulz zufolge keine geeignete Heuristik abgibt, auf den für Schwitters' Leben und Œuvre bestimmenden Aspekt des *Häuslichen* trug Ian Hunter bei, der den »Merzbau« als Transformation der Architektur *from the inside, from a domestic perspective* charakterisierte (Schwitters' Verfahren dabei zunächst gegen dasjenige van Doesburgs abgrenzend, das er als *reinventing from the outside* bezeichnet hatte).

Beat Wyss (Karlsruhe) thematisierte das Überdauern der »klassischen« europäischen Moderne und berührte damit die Problematik eines Begriffs der künstlerischen Moderne, der weder bloß historisch noch (wie Clement Greenbergs »Fortschritt formaler und materieller Selbstreferenz«) letztlich formalistisch bleiben soll. Er reihte »den unzeitgemäßen Kurt Schwitters« einerseits ein unter die europäischen Künstler, deren »Verfahren« erst nach 1945 eine Wiederaufnahme erfuhr – Matisse, Rodchenko, Rousseau («das Totemtier einer versponnenen Erzählperiode»), Magritte, de Chirico («zwei Vertreter des verschlungenen Erbes der Figuration»), Duchamp – und stellte ihn andererseits in eine Reihe biographischer »Spätzünder« neben Mondrian und Cézanne. Heute seien Linien sichtbar von Schwitters als einem »Propheten der Technikkritik« zu Beuys, Tinguely, Arman, César und Christo; einst sei der »strategisch naive Maschinenbauzeichner auf dem Glatteis der Berliner Kunstszene« gescheitert, als er DADA als Antikunst verraten und mit MERZ ein idiosynkratisches *crossover* präsentiert habe, mit dem – gemessen an den objektiven Möglichkeiten einer Karriere als Avantgarded Künstler – nicht konsequent zu reüssieren gewesen sei. Mit einer Kurzversion seiner bereits publizierten Analyse des Bildes »Ohne Titel (Merzbild Rossfett)« (um 1920) bot Wyss (vgl. ders.: »Merzbild Rossfett. Kunst im

Zeitalter der technischen Reproduktion«, im Ausstellungskatalog *Kurt Schwitters. Merz – Ein Gesamtweltbild*, Museum Tinguely, Basel 2004) eine Gelegenheit zur bildtheoretischen Diskussion, indem er die drei Aspekte des Zeichenbegriffs nach C. S. Peirce, deren Beziehung zu den Sinnebenen der Bildinterpretation nach E. Panofsky er andeutete, exemplarisch auf ein Element des Bildes anwandte: Dieses mutmaßliche »Hufeisen« (das mit einem Durchmesser von knapp 5 cm gewiß kein solches ist) sei als *icon* ein Dreiviertelkreis, eine »geometrische Idee«, die Schwitters gemäß einer »Rhetorik des Konstruktivismus« im Bild verwende, als *index* Repräsentant eines Praxiszusammenhangs (seines zweckmäßigen Gebrauchs) und als *symbol* (im Kontext bürgerlicher Gedenkkultur) ein Glücksbringer. Schwitters habe sich somit zwischen alle Stühle gesetzt, als er in der ikonischen Harmonie einer konstruktivistischen Bildmatrix indexikalische Fundsachen zu einer Art »avantgardistischem Familienalbum« verbunden habe.

Hier zeichnete sich eines der Desiderate der Schwitters-Forschung ab: Nach wie vor scheint ein Konzept zu fehlen zur Rekonstruktion des genuin bildhaften *Zusammenhangs* der Elemente; »ästhetisch rationale Prinzipien« etwa vermögen als solche allenfalls einen Stil oder Bildtypus, nicht eine konkrete visuelle Struktur zu konstituieren, und das Bindemittel einer »konstruktivistischen Rhetorik« allein würde nicht »Dinge zum Sprechen bringen«, wie dies, worüber man sich einig ist, bei Schwitters geschieht.

Die Sektion »Das Alte im Neuen«, deren Überschrift auch als Formel für das Collageverfahren überhaupt lesbar ist, richtete den Blick auf Motive literarischer und kultureller Traditionen in Schwitters' Œuvre. Bei aller Fülle der Quellen blieb hier z. T. fraglich, was durch die Benennung von »Einflüssen«, auch wenn diese als solche nicht zu leugnen sind, eigentlich erschlossen wird; das Identifizieren und Belegen des Alten bereitet jedenfalls offenbar weitaus geringere methodische Schwierigkeiten als eine sachliche (nicht chronologische) Bestimmung des Neuen und des Modus der Transformation des Alten im Neuen. – Curt Germundson (Minnesota/USA)

behandelte das für Schwitters' frühe Zeichnungen und für den »Merzbau« wichtige Motiv der Kathedrale, das er ideengeschichtlich auf die Gotikrezeption der 2. Hälfte des 19. und des frühen 20. Jh.s bezog. Auf den Einwand, bei Schwitters werde der Blick gar nicht im Sinne der überlieferten Funktion der Kathedrale nach oben gelenkt und entsprechend nicht die Idee der Erlösung kommuniziert, erwiderte er, es gebe bei Schwitters in der Tat »keinen Himmel« und keine religiöse, jedoch eine »transaktionselle Transzendenz«, sowie in den »Merzbildern« eine Umsetzung der religiösen Idee der Reliquie. Zur »romantischen Ironie« als seinem zweiten Thema führte Germundson aus (unter Rekurs auf Beatrix Nobis' *Kurt Schwitters und die romantische Ironie*, Alfter 1993, C. R. Hunters Dissertation *Romantic Fragments*, 2003 und eine Korrespondenz zwischen Schwitters und Carola Giedion-Welcker), diese impliziere einen »offenen Kunstbegriff« und gewährleiste Einheit in der Vielheit auf zweierlei Weise: quasi als *Haltung* eine stilgeschichtlich eigentlich unmögliche Einheit der diversen Avantgarde-Stömungen, quasi als *Stilmittel* die Verbindung der Fragmente zur Komposition der Collage. Mit der Feststellung, das »Eigengift« der Fundstücke werde nie ganz durch »Entformeln« in der Collage aufgehoben, widersprach Germundson einer viel zitierten Selbstdeutung Schwitters'.

Nach Götz-Lothar Darsow (Hannover), der die Einflüsse der um die Zeit des Ersten Weltkriegs in Deutschland auflebenden Mystik-Rezeption auf Schwitters' Œuvre untersuchte, findet sich das Mystische darin im dreifachen Sinne: als das Rätselhafte überhaupt, als überliefertes mystisches (bzw. kabbalistisches) Gedankengut und als »kulturkritische Antwort auf die moderne Welt« von spezifischem Witz. So kehre ein typischer Gedanke der Mystik: auch das Geringste sei als Gleichnis Gottes zu achten, in der »rettenden Dimension« der »Merzkunst« wieder; Darsow wies darauf hin, daß das vergessene Wort »Merzler«

Lumpensammler bedeutet. Im »Huthbild« von 1919 zeigte er einige mögliche Indizien für einen Dialog über Mystik zwischen Schwitters und dem »Sturm«-Künstler Lothar Schreyer (1868-1966) auf, der ein Kenner der Schriften des Mystikers Jakob Böhme war. Im Rekurs auf Böhme deutete Darsow auch jene Passage der »Ursonate«, in der die Silben *Grimm glimm gnimm bimbim* mehrfach wiederholt werden, als »phonetische Apokalypse« (in der mit *Bumm bimbim banum bimbim* sogar eine Totenglocke zu hören sei); das viermal (und davon dreimal unvollständig) rückwärts vorgetragene Alphabet am Ende des vierten Teils der »Ursonate« mache diesen »im kabbalistischen Sinn zu einer Metapher der Zerstörung«.

Karin Orchard (Hannover) versammelte historische und literarische Motive zu einem assoziativen Kontext, um nachzuvollziehen, weshalb Schwitters eine seiner abstrakten Plastiken (zwischen 1940 und 1944) »Cicero« genannt hat. Aus einer Fülle von »Fährten, Spuren und kryptischen Hinweisen« – u. a. dem Gangsterroman des Londoner Galeristen Jack Bilbo und einer Gästebuchnotiz von Schwitters' Hand – ergab sich die Hypothese, Schwitters habe sich unter »Cicero« eine Mischung aus Staatsmann, Redner und Gangster vorgestellt und diese Figur mit Zügen von Marcus Porcius Cato, Marcus Tullius Cicero und Adolf Hitler ausgestattet. In der anschließenden Diskussion wurde die Frage aufgeworfen, ob die Gestalt des Kunstwerks der Idee einer solchen traumbildhaften Überblendung historischer Personen entspricht: Anhand eines neuen Fotos der in einer Privatsammlung (und in schlechtem Zustand) befindlichen Plastik wurde deren »Flügelsegment« als »Armgeste eines Rhetorikers« beschrieben und die Kugel am Fuße der Figur mit der Weltkugel als Spielball verglichen, wie sie in Chaplins »Der große Diktator« auftaucht. Mit der Formulierung, das Werk sei »ganz sicherlich abstrakt, aber dennoch von expressivem Ausdruck« löste man sich lang-

sam vom gängigen, die Interpretation einschränkenden Verständnis des Attributs »abstrakt« und näherte sich einer Auffassung der »sprechenden Figur«, deren »expressiv« geschwungene Form durch die Homologie zur Körpergeste, die *per definitionem* expressiv ist, eine Form bedeutungshafter, gleichwohl nicht abbildlicher Darstellung konstituiert.

Hanne Bergius (Halle) sprach in der Sektion »Der Merzbau von Kurt Schwitters« über Einflüsse von Schwitters und Johannes Baader (1875-1955) auf die Entwicklung gewisser avantgardistischer Architekturkonzeptionen – genannt wurden die Architektengruppe »Gläserne Kette« und das Konzept des »tanzenden Raums« von Golyscheff –, die »überkommene Vorstellungen von Raum, Ort und Zeit überwand«.

Baaders »Das große Plasto-Dio-Dada-Drama« (1919) deutete sie als »Abarbeiten« an der Pyramidenform des ungeliebten Völkerschlachtdenkmals, die Integration einer »Kyffhäusergrotte« in Schwitters' »Merzbau« als Anspielung auf die zeitgenössische politische Phantasie, Hindenburg werde als »Ersatzkaiser« den schlafenden Barbarossa beerben, und charakterisierte die genannten Werke als »labyrinthische Anti-Architektur«.

Dagegen ist einzuwenden, daß das Präfix die Phänomene, anstatt sie zu bestimmen, auf den Impuls zur Negation des Bekannten reduziert (der sich als solcher schon in dem Moment transformiert, da er sich in irgendeiner Form manifestiert), und daß im Rahmen eines zwischen überkommenen Vorstellungen und progressiven Konzeptionen polarisierenden Begriffsgerüsts neuartige Erfahrungen räumlicher Verhältnisse, wie sie z. B. der »Merzbau« evozieren kann, nicht zu thematisieren sind. Zweifellos reproduziert jeder Betrachter auch heute gewisse Vorstellungen von Oben und Unten, wenn er etwa die Merzbau-Rekonstruktion im Sprengel-Museum betritt, um sich darin der realen Krise einer unvorhergesehenen Transformation des architektonischen Raumes ausgesetzt zu sehen.

Gwendolen Webster (Aachen) präsentierte den Stand ihrer Forschungen zum »Merzbau«, der als Einheit von Kunstwerk, Galerie, Bühne, Atelier und Wohnung mehrere Räume im (1943 durch eine Bombe zerstörten) Haus der Familie Schwitters in Hannover einnahm, und zu dessen früher Rezeption. Wie das Pri-

vatleben selbst war der »Merzbau« weder ein Geheimnis noch öffentlich zugänglich; die Betrachter dieses *Kunstwerks des Hauses* waren als dessen unmittelbare Öffentlichkeit stets zugleich persönlich eingeladene Gäste. Besondere Bedeutung maß Webster einem *conceptual change* um 1930/31 bei: Die Umwandlung und Ausweitung der Plastik zum begehbaren, mit plastischen Konstruktionen angefüllten »Bau« sei durch siebenjährige Arbeit faktisch schon vollzogen gewesen, als Schwitters (der zunächst noch *pars pro toto* von einer »Säule« sprach, die er allerdings schon seit längerem mit dem Namen »Kathedrale« versehen hatte), sie im Zuge der ersten Veröffentlichung dieses Projektes in einem Rückblick fast schlagartig begrifflich realisierte (vgl. »Ich und meine Ziele« aus *Merz 21 erstes Veilchenheft*, 1931, in: F. Lach [Hg.], *Kurt Schwitters, Das literarische Werk*, Köln 1998, Band 5, S. 34off.). Ob es sich beim »Merzbau« um Skulptur oder Architektur handelt, ist demnach keine Frage der Klassifikation, da die Entstehungsgeschichte dieses singulären Kunstwerks den Übergang zwischen beidem darstellt: die Übertragung eines Gestaltungsprinzips der Skulptur auf den sie umgebenden Raum. – Als für Schwitters um 1931 prägende Ereignisse nannte Webster, die bereits in ihrer Schwitters-Biographie die Frage nach den Umständen eines bedeutsamen Übergangs gestellt hat (vgl. dies., *Kurt Merz Schwitters. A Biographical Study*, Cardiff 1997, S. 39: »Exactly why, where and when Schwitters turned to collage is impossible to determine«), den Tod des Freundes Theo van Doesburg und den Tod des Vaters; danach habe Schwitters erst über die Freiheit sowie die finanziellen Mittel verfügt, den »Merzbau« zu veröffentlichen.

In die Zeit, da Schwitters qua Erbe erst zum Hausherrn wurde, fällt übrigens auch die Adoleszenz seines Sohnes Ernst, d. h. bereits der Beginn der Auflösung der eigenen Familie. Während der wenig später einsetzenden bedrohlichen Veränderung der politischen Verhältnisse hat Schwitters dann in Briefen vermehrt die Absicht kundgetan, den »Merzbau«, den er plötzlich für bedeutsamer hielt als seine Bilder, zu vollenden und

zu konservieren, und damit seiner früheren Äußerung widersprochen, die »Säule« sei »aus Prinzip unfertig«. Mit der Formulierung eines Diskussionsteilnehmers »Schwitters performed the house as a work of art« wurde abermals angedeutet, daß die Häuslichkeit in Schwitters' Werk nicht allein zum Gegenstand, sondern auch – zumal in Krisenzeiten – zur Ressource eines eigenen Modus künstlerischer Arbeit werden konnte.

Dorothea Dietrich (Washington) versuchte, den Übergang von den Genre- und Porträtgemälden um 1915 zu den ersten Collagen und Assemblagen anhand der Kategorien *absorption* und *embodiment* zu rekonstruieren. Die Neigung zu den Themen Verlust, Tod, Melancholie und Häuslichkeit weiche 1919 einer Selbstreflexion der Position des Künstlers als »gedoppeltes Ich« in dem Werk »Merzbild 9b Das große Ichbild«, das darstelle, wie Schwitters zum »absorbierten« Subjekt der eigenen Kunst wird.

Ihre Anmerkungen zur Collage »Ohne Titel (Töpfelei)« (1921/22) – Schwitters vollziehe hier mit der Verarbeitung der Namen »Stuttgart« und »Halle« *dislocation*, bewerte und vermese Frauen (»Schwitters is mapping women«) und impliziere durch das rote Dreieck, das aggressiv auf die versteckte Vagina der abgebildeten Frau deute, »Anna Blume's violent deflowering« – integrierte Dietrich nicht einer Bildinterpretation, da sie ihre Methode ausdrücklich auf *deciphering the parts* beschränkte. – Während die Kategorie *absorption* in der Behauptung, beim Vortrag der »Ursonate« (die Dietrich als *presemantic language* bezeichnete) erscheine Schwitters »absorbed in MERZ«, zur Tautologie zu werden drohte – da ein Künstler immer im eigenen Werk bzw. in seinem Schaffen aufzugehen hat –, erschien die Charakterisierung des »Merzbaus« als *the place of absorption* treffend und wurde in der anschließenden Diskussion zu einer »somatischen« Deutung des »Merzbaus als Wunde« entwickelt: Ist mit der Wunde die Stelle einer Disruption bezeichnet, so impliziert Heilung (durch Absorption) nicht allein Wiederherstellung, sondern mit der Bewältigung eines Traumas die Bildung einer neuen, integrierten Gestalt.

Laut *Julia Schmidts* (Hamburg) Beitrag »Merzmovies« zur Sektion »Schwitters-Rezeption« hat Schwitters' Werk durch das Montageverfahren und die Betonung der Bedeutung des Materials Anstoß zu »kinematographischen Praktiken« wie den *found footage*-Collagen der 50er Jahre und dem »Materialfilm« der 60er Jahre gegeben.

Marcel Broodthaers' »La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)« (1957), worin Schwitters' Werke in extremen Nahsichten »atomisiert« erscheinen, realisiert Schmidt zufolge ein »surreales, amouröses Verhältnis« zu Schwitters und versetzt dessen Bilder aus dem »Schutzraum« des Museums in den »Filmraum« (der seinerseits im »Schutzraum« des Kinosaals erscheint und daher weniger »ikonoklastisch« ist, als Schmidt meint); Robert Breer habe mit »Hochfrequenzmontagen heterotroper Materialien« in Einzelkadern in »Recreation« (1956/57) und mit der gesprochenen »Litanei einer Nonsense-Poesie« in »Jamestown Balloos« (1957) als Künstler direkt an Schwitters angeknüpft und eine spezifische »ästhetische Aggression« – Schwitters wurde zitiert mit dem Ausspruch, er wolle mit seinen Bildern »Druck auf den Rahmen ausüben« – mit den Mitteln des Films realisiert. Schmidts Darstellung einer »Medienkonkurrenz zwischen Malleinwand und Filmlleinwand« sah in der Malerei keine Entsprechung zu den am künstlerischen Film hervorgehobenen »Phasen der Desorientierung«, unterschlug aber zugleich, daß auch deren Wahrnehmung grundsätzlich eine kontemplative Haltung voraussetzt.

Isabelle Ewig (Paris) rekapitulierte die Rezeption in Frankreich, wo Schwitters erst über den »Umweg DADA« für ein größeres Publikum eingeführt worden sei, während er in den 20er und noch in den 30er Jahren als Mitglied der Gruppe *Cercle et Carré* durch die Kategorisierungen des Kunstdiskurses – Paris war damals Ewig zufolge »geteilt zwischen Abstraktion und Surrealismus« – hindurchgefallen sei. Die Jahre zwischen 1945 und 1960 stellten in Frankreich wie auch anderswo eine »Trockenzeit« der Schwitters-Rezeption dar. Anlässlich der Einzelausstellung in der Galerie Berggruen sei 1954 der erste Schwitters-Artikel in der französischsprachigen Kunstpresse der Nachkriegszeit erschienen; später hätten sich Carola Giedion-Welcker und Michel Seuphor mit Schwitters befaßt und betont, er gebrauche die Abfallstoffe »wegen ihrer plastischen Qualitäten, um ein abstraktes Werk zu bilden«.

Das »Schwitters-Phänomen« wurde Ewig zufolge in Frankreich einmal als »klassisch«, einmal als »revolutionär« gewürdigt, und dementsprechend wurde entweder die »plastische«, formale Qualität der Kompositionen oder aber der »moralische« Aspekt der »Erlösung der Abfallstoffe« hervorgehoben, durch den auch der *Nouveau Réalisme* sich beeinflussen ließ. Als von

Schwitters' Poesie direkt beeinflusste Werke nannte sie *K, Revue de la Poésie* (1949), *Poésie de mots inconnus* (1949; 1951 als Buch mit Holzschnitten von Raoul Hausmann erschienen) von Iliaszd, *La Dictature Lettriste* (1946) von Isidore Isou (laut Ewig ein mittelmaßiger Nachahmer und Apologet der eigenen Werke) und *Hépérile* (1950) von Camille Bryen und zitierte François Dufrènes Ausspruch vom *Festival d'Art avant-garde* 1960, die »Ursonate« sei der Gipfel der phonetischen Poesie. – Originell und instruktiv war Ewigs Gegenüberstellung zweier einander widersprechender Formen der Ablehnung: von einer Begegnung zwischen Schwitters und A. Breton werde berichtet, daß dieser sich geradezu abgestoßen gezeigt und Schwitters offenbar als unsublimiert empfunden habe; die US-amerikanische Kunsttheoretikerin Rosalind Kraus hingegen habe Schwitters einen »langweiligen konstruktivistischen Collagisten« und sein Werk »zu hübsch, harmlos und sentimental« genannt.

Adrian Sudhalter (New York) schilderte die Geschichte der Sammlung der (heute rund 40) Schwitters-Werke im Museum of Modern Art. Nachdem dort 1934 erstmals eine Collage von Schwitters ausgestellt worden war (»Mz 199«, 1921, als Leihgabe von Katherine S. Dreier), hatte der Direktor des Museums, Alfred H. Barr, in Paris und Berlin drei Collagen erstanden und 1936 in die Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* eingebracht.

Schwitters' in einem Brief vom November 1936 formuliertes Angebot, einen neuen »Merzbau« oder eine »Säule« zu errichten als Werk, das Barrs Verständnis der abstrakten Kunst, wie es in dessen Buch *Cubism and Abstract Art* dargestellt war, exemplifizieren sollte, hatte dieser 1937 abgelehnt. 1947 erhielt Schwitters dann ein Stipendium des MoMA zur Wiederherstellung oder Fortführung des »Merzbaus« und begann daraufhin mit der Gestaltung der »Merz Barn« in Elterwater (Lake District, England), die bei seinem Tod im Januar 1948 unvollendet blieb (und um deren Erhalt sich neuerdings die *Save the Merz barn Campaign* bemüht).

Sudhalters Präsentation von Untersuchungen über *color shifts* (Farbverschiebungen) bei dem Bild »Ohne Titel (Mz ELIKAN ELIKAN ELIKAN)« (um 1925), dessen ursprünglich hellblaue Papiere sich im Laufe der Zeit grau oder braun verfärbt haben, gab Anlaß zu einer Diskussion über das Verhältnis von Erhaltung und Verfall in Schwitters' Werken: Farbveränderungen seien, so wurde behauptet, von

Schwitters möglicherweise gar intendiert, sicherlich aber akzeptiert gewesen, da er persönlich sich hinsichtlich Veränderungen, ja sogar Beschädigungen seiner Werke stets sehr gelassen gezeigt habe; die Farbigkeit sei bei Schwitters dennoch, so wurde entgegnet, von solcher Bedeutung für die Bilder, daß sie bei technisch nachweisbarer Veränderung heute nicht mehr als das anzusehen sei, was der »colorist in collage« (C. Greenberg) ursprünglich intendiert habe, der zudem nicht (wie etwa Beuys) explizit Verfall und Alterung zum Moment seiner Werke gemacht habe. – Das durch Sudhalter im Namen des MoMA unterbreitete Angebot weiterer Zusammenarbeit zu diesem Thema wurde vom Direktor des Sprengel Museums begeistert angenommen.

In der Schlußdiskussion begrüßte Isabel Schulz eine deutliche Tendenz in der Schwitters-Forschung zum Rekurs auf primäre Quellen, vor allem Briefe, die der Kritik hartnäckiger Mythen der Rezeption dienlich sei. Laut Karin Orchard ist das Spätwerk, insbesondere das »naturalistische«, noch weitgehend unerforscht; hier fehle es im Gegensatz zur Fülle an Arbeiten über Schwitters zur Zeit des Dadaismus an Werkanalysen und Quellenstudien. Die Veranstalter der Tagung kündigten die Einrichtung eines Internetforums zur Fortführung der Diskussionen an (unter www.sprengel-museum.de).

Gegenwärtig sind (mindestens) drei Dissertationen über Schwitters in Arbeit: Rachel Churner (New York) interpretiert kritisch den Begriff »Merz-Gesamtweltbild«, Megan Luke (Cambridge, Mass.) untersucht die Rolle des Lichts in den späten Skulpturen und Photographien, Bertram Ritter (Frankfurt/M.) analysiert anhand dreier Werke von 1918 den Übergang zur Collage. Ein neu aufflammendes Interesse an Schwitters, zweifellos katalysiert durch den seit 2006 vollständig vorliegenden *Catalogue raisonné*, ist gewiß auch Indikator eines aktuellen Interesses an einer sachhaltigen Rekonstruktion der Moderne.

Bertram Ritter