

Unzeitgemässe Avantgarde : der Fall Schwitters

Autor(en): **Wyss, Beat**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **9 (2015)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872125>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Beat Wyss

Unzeitgemässe Avantgarde

Der Fall Schwitters

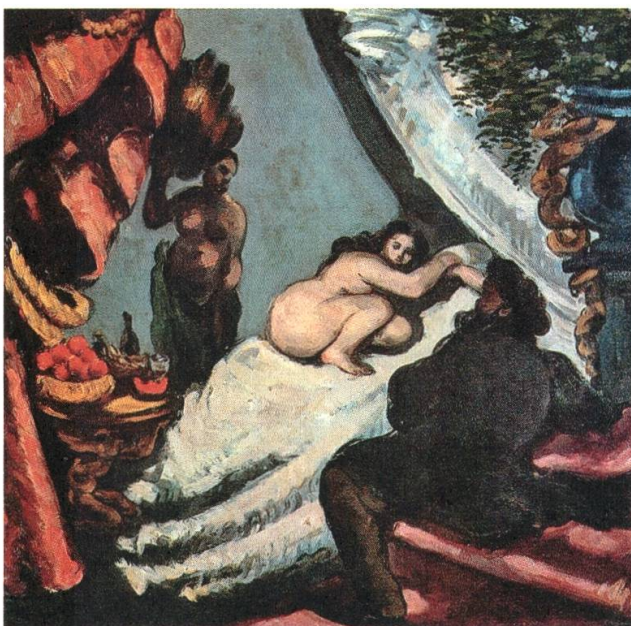
Wer mit dem «Unzeitgemässen» hantiert, kommt an Friedrich Nietzsche nicht vorbei. Seine 1876 abgeschlossenen «Unzeitgemässen Betrachtungen» haben den Massstab gesetzt, wie mit dem Wort umzugehen sei. Unzeitgemäss ist eine Behauptung, die sich herrschender Mentalität in den Weg stellt und geltende Gemeinplätze einer Kritik unterzieht, wie etwa jenen der «historischen Bildung». In seiner zweiten unzeitgemässen Betrachtung geisselt Nietzsche den eitlen Bildungsanspruch des eben gegründeten deutschen Kaiserreichs, mit dessen Glanz und Gloria – preussisch durch und durch – 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 wird. In der Tat prophetisch war Nietzsche in seinem dritten Stück über das Unzeitgemässe, wo er «Schopenhauer als Erzieher» empfahl, mithin jenen Philosophen, der im Klima eines wissenschaftlichen Positivismus jahrzehntelang 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.

In Literatur und Philosophie gibt es offenbar Texte, die zunächst auf kargen 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 das Unzeitgemässe 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 und

denen keine nüchterne Karrierestatistik abhelfen 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. Dafür ist mit dem Schreiben in der Regel ja auch nicht so viel Geld im Spiel. In der bildenden Kunst hingegen soll das Werk seine Zeitgenossen auf einen Blick überzeugen. Denn es müssen sich Käufer finden, die den Potlatsch wagen. Gelingt das 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 hundert Jahren nur noch ansehen, dass es das Dokument eines hundertjährigen Zeitgeschmacks darstellt.

Die Nischen späten Erfolgs

Die Ausnahmen in der Kunstgeschichte der Moderne lassen sich an einer Hand abzählen. Da ist zuallererst Paul Cézanne (1839–1906) zu nennen, dessen linkische Versuche, seinem Vorbild Eugène Delacroix nachzueifern, in späten Jahren doch noch von Erfolg gekrönt waren (Abb. 1). Der

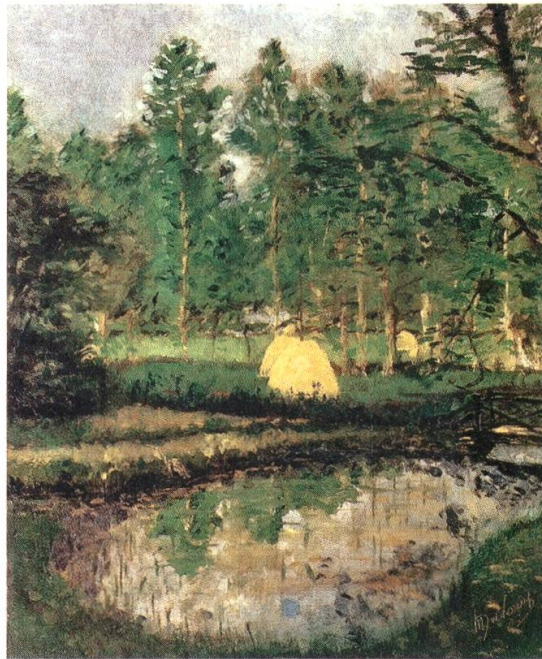


1 Paul Cézanne, *Une moderne Olympia*, 1870, Öl auf Leinwand, 81,8 × 85,5 cm, Privatbesitz

Künstler aus reichem Hause konnte sich den Ausfall an materiellem Erfolg so lange leisten, bis er, sechs- undfünfzigjährig, vom Galeristen Vollard 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 bis zu den Kubisten zum Ahnherrn gekürt.

Der zweite ist Piet Mondrian (1872–1944), der zunächst nicht besonders erfolgreich der allgemeinen «gaucherie à la Cézanne» huldigte, bis er in den frühen Zwanzigerjahren zu dem wurde, als den wir ihn kennen. Da war Mondrian schon um die fünfzig. Er blieb ein Geheimtipp unter Künstlern, während der Kunstmarkt noch lange abwarten sollte. Erst in den Fünfzigerjahren wurde Mondrian für die 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.

Der dritte und zugleich der grösste des 20. Jahrhunderts ist Marcel Duchamp (1887–1968, Abb. 2). Er hat im Lauf seines Lebens eine zweite Karriere hingelegt, die ihm bisher niemand nachgemacht hat. Duchamps Laufbahn trägt schon fast mythische Züge, sie gemahnt an den Helden, von dem 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



2 Marcel Duchamp, *Paysage à Blainville*, 1902, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rom

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 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 es heute kennen. Er selbst wird als Held gefeiert, dessen Werk das Wunder vollbracht habe, die Banalität des Lebens in Kunst zu verwandeln.

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 (1844–1910) wäre noch zu nennen, ein seltener, schräger Vogel, der erst mit vierzig anfang zu malen und in aller Schläue den Naiven mimte, unter dem Applaus der versammelten École de Paris. Er wurde Maskottchen von Apollinaire, Picasso und Brancusi, die den Primitivismus für sich entdeckt hatten.

Gehört Kurt Schwitters (1887–1948) in diese Nische? Der in Hannover Geborene war schon bald ein international angesehener Künstler. 1927 wurde die retrospektive «Grosse Merzausstellung» in mehreren deutschen Städten gezeigt. Da war er gerade mal vierzig, mithin durchaus in den goldenen Jahren einer Künstlerkarriere. Schwitters hatte Kontakte zur Sammlerin Katherine Dreier in New York, ihre «Société Anonyme» bot einen Überblick über sein Werk. 1930 nahm Schwitters teil an der Pariser Ausstellung «Cercle et carré», die für die Entwicklung abstrakter Kunst über die Dreissigerjahre hinaus Massstäbe setzen sollte. Nur in Hannover wurde es inzwischen eng; sieben Jahre vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler begannen Rechtsradikale das kulturelle Leben störend zu beherrschen. Dann kam die Ausstellung «Entartete Kunst» 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 Willy Brandt und Bert Brecht hatten zeitweise in Skandinavien Zuflucht gesucht, verfügten dort aber über ein Netz von politischen Freundschaften und Beziehungen, so dass sie in dieser trügerischen Idylle nicht ganz isoliert waren. Denn gemütlich war es in Norwegen nicht gerade für einen Deutschen ohne Aufenthaltsbewilligung; mehrfach wur-

den die beiden Schwitters aufgefordert, das Land zu verlassen, es gab Verdächtigungen, sie würden Spionage betreiben. Schwitters' Name als bedeutender 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 Tromsø, dann am 8. Juni mit einem Eisbrecher nach Edinburgh, 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, biederländischer 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 abermals zog es den Stadtmuffel hinaus in die Provinz. Die letzten drei Jahre verlebte er zusammen mit seiner Gefährtin Edith «Wantee» Thomas in Amble-side, 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. 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 starb, konnte er seine Rehabilitierung nicht mehr erleben.

Formalismus statt Esoterik: Zur Ideologie der Nachkriegszeit

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 kennzeichnet. Beckmanns Auseinandersetzung mit der Philosophie Schopenhauers, Kandinskys Interesse für die Theosophin Helena Blavatzky, Malewitschs Versuch, die sowjetische Revolution mit der Spiritualität eines Ouspensky 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.²

Es ist kein Zufall, dass der Formalismus, mit dem man jetzt, in den Fünfzigerjahren, 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 der Künstlervereinigung «Der Blaue Reiter»: Kandinsky, Macke und Marc. Posters von Kandinsky verschönern heute die Wartezimmer von Zahnärzten. Marcs *Der Turm der Blauen Pferde* fand seinen endgültigen Platz in den Schlafzimmern empfindsamer Backfische der Sechzigerjahre. 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.

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, geschickt hatte. Da die jungen Europäer umgehend in den Dachboden des Fridericianums ausgelagert werden mussten, bescherte der 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, dessen theoretischer Akzent von Greenberg gesetzt wurde.

Das komplizierteste Nachleben hat der deutsche Expressionismus, was nicht zuletzt der Tatsache geschuldet ist, dass diese Richtung in den frühen Dreissigerjahren im deutschen Reich durchaus als staatskonform gedacht war. Kein Geringerer als der Reichspropagandaminister Goebbels hatte 1929 mit «Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern» einen expressionistischen Roman geschrieben. Reichsmarschall Göring schätzte nicht nur den internationalen Marktwert entarteter Kunst, sondern sammelte expressionistische Kunst für seine Sammlung auf dem Anwesen Carinhall in Brandenburg. Es waren die knallharten Banausen in den eigenen Reihen, die keinen Verhandlungsspielraum aufkommen liessen. Nach der Olympiade in Berlin 1936, als Weltläufigkeit zu mimen kurzfristig von Nutzen war, wurden die Schotten dicht gemacht. Umsonst beteuerten Maler wie Emil Nolde ihre Linientreue als 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 ein Revival erst in den späten Siebzigerjahren, 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 und konnte, im Sinne ausgleichender Gerechtigkeit, aus dem Bildkapital der DDR-Vergangenheit eine blühende Landschaft des Imaginären entwickeln.

Nachmoderner Revisionismus

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 Sechzigerjahre, die, Greenberg überbietend, gleich die gesamte europäische Tradition für obsolet erklärten. Am «immigration desk» des Kunstdiskurses passierten allenfalls noch zwei Namen: Henri Matisse als Maler der befreiten Farbe und Alexander Rodtschenko als minimalistischer Konstrukteur. In den europafeindlichen Aussagen von Donald Judd und Frank Stella steckt zwar Lobbyismus parallel zum amerikanischen Protektionismus in der Weltwirtschaft. Aber Tatsache ist, dass es nur bei einer Handvoll europäischer Künstler bleibt, deren Verfahren nach 1945 neue Belebung erfuhr.

Diese Handvoll umfasst fast dieselben Namen, die wir schon 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 Henri Rousseau als Totemtier einer verponnenen Erzählfreude, deren scheinbare Naivität eine durchaus abgründige Zweideutigkeit überspielt, dessen Person aber nur als Strohmann für grössere Künstler wie René Magritte und Giorgio De Chirico dient. Wie schon erwähnt, verläuft das Erbe der Figuration verschlungener, weil es auf einem Bildverständnis ruht, das älter ist als die Moderne.

Als grösster Unzeitgemässer bleibt Marcel Duchamp, dessen biografische und ästhetische Herkunft ins 19. Jahrhundert zurückreichen; seine Strahlkraft jedoch umfasst die gesamte zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute. Er ist wirklich ein Unzeitgemässer, der einerseits zu spät kam, als die symbolistische Esoterik schon verbraucht, der Kubismus schon besetzt waren. Zugleich kam er zu früh mit seiner Idee des Ready-

made, die erst im Pop-Zeitalter 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 überholt ist, sondern über fruchtbare Missverständnisse eine neue Praxis einleitet. Schwitters, behaupte ich jetzt, ist auch so ein Ausnahmekünstler. Gewiss hat er nicht 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.

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 dem Takt 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 das 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 grossstädtischen Bohémien. Der dreissigjährige Künstler wohnte, gutbürgerlich verheiratet und mit Kind, an der Waldhausenstrasse 5, im 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 blieb ein Grenzgänger zwischen bürgerlicher Normalität und Avantgarde. Zeit seines Lebens malte er nebenher, auf naturalistische



Weise, Landschaften (Abb. 3) und Porträts (Abb. 4). Nicht dass uns ein künstlerisches Doppelleben bei anderen Modernisten unbekannt wäre – auch der puristische Mondrian malte bis weit in die Zwanzigerjahre seine Blumenbilder –, doch so beharrlich wie Schwitters hat keiner neben dem Experiment auch die Sonntagsmalerei gepflegt. Sein ganzes Leben lang zog es ihn mit der Staffelei hinaus in die Landschaft, wo er «sur le motif» zu malen pflegte (Abb. 5). Der Übung unterzog er sich mit romantischer Andacht, bedeutete ihm doch die künstlerisch vollzogene Erfahrung der Natur einen Weg, die Phantasie zu stärken. Er verteidigte 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 Portraits zu machen, und – tue es noch.»³ Wie gut diese Werke tatsächlich sind, damit tut sich die Kunstgeschichte bis heute schwer.⁴

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 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 hervor-

- 3 Kurt Schwitters, *Landschaft mit Schneefeld, Opplusegga*, 1936, Öl auf Holz, 72,2 × 60,5 cm, Sprengel Museum Hannover, Leihgabe aus Privatbesitz
- 4 Kurt Schwitters, *Porträt Maria Oehlmann*, um 1922, Öl auf Karton (?), 38,5 × 29 cm, Privatbesitz
- 5 Kurt Schwitters, *Landschaft 1. Hochsommer*, 1914/1916, Öl auf Leinwand, 45 × 60,4 cm, Privatbesitz



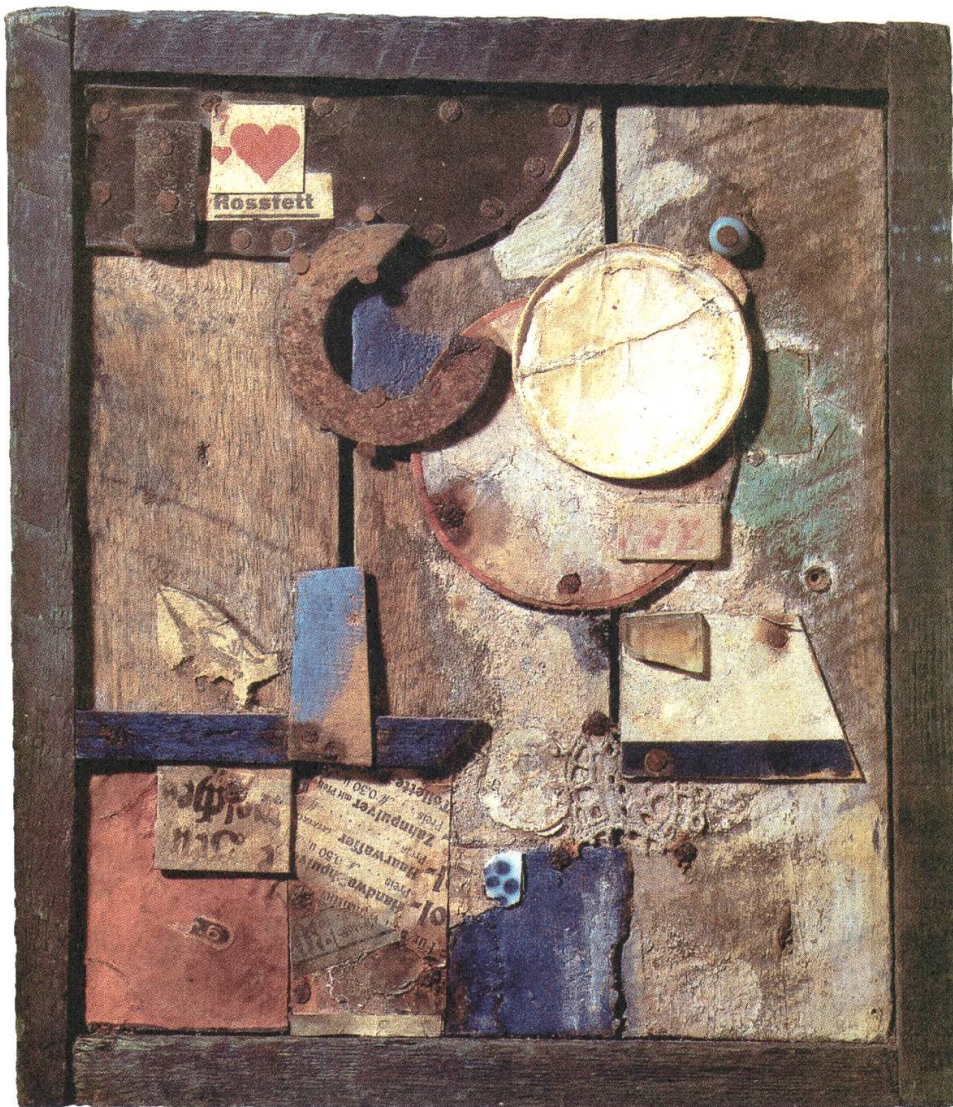
geht, schloss er sich am 27. Juni 1918 dem «Sturm»-Kreis an. Die Bewegung hatte im achten Jahr ihrer Aktivität den Zenith überschritten; eine jüngere Generation, die politisch motivierten Dadaisten, identifizierten «Sturm» mit einem verbürgerlichten Expressionismus. Wenn Schwitters also um diese Zeit 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. Nach Huelsenbeck war Schwitters 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.»⁵ Sein 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.

Merz, semiotisch

«Man kann auch mit Müllabfällen schreien [...] und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und -nagelte.»⁶ Dieses Credo liest sich als expressio-

nistisch-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.»⁷ 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 ein 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 engagé» eine «art pour l'art», was bei den hoch politisierten Kunstkreisen der Zwanzigerjahre ein Kapitalverbrechen darstellte.

Schwitters' Verfahren der Ästhetisierung von Antikunst sei semiotisch analysiert anhand von dem um 1920 entstandenen *Merzbild Rossfett* (Abb. 6). Methodisch beziehe ich mich dabei auf den amerikanischen Logiker Charles Sanders Peirce (1839–1914). Im Bildakt setzt der Künstler Zeichen, die mit Peirce nach drei Klassen unterscheidbar sind: dem Ikon, dem Index und dem Symbol.⁸ Betrachten wir Schwitters' Hufeisen in der Assemblage: Als *Ikon* verkörpert es einen zu drei Vierteln 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 einsetzte. 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 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* schliesslich ist aufgeladen mit den Bedeutungen seines kulturellen Gebrauchs. Obwohl in unseren Tagen Kartoffeln, Bier oder Milch nicht mehr mit Pferdewagen geliefert werden und Hochzeitskutschen nur noch selten im Stadtbild auftauchen, ist das Huf-



6 Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, um 1920, Assemblage, Öl, Papier, Karton, Spitze, Holz und Glas auf Holz, genagelt, 20,4 x 17,4 cm (Bild), 23,3 x 20 cm (mit Originalrahmen), Staatsgalerie, Stuttgart

eisen bekannt als Glücksbringer. Es ziert den Kühlergrill des Mercedes so gut wie die Eingangstür des Reihenhauses, in das 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: Wir beginnen mit dem *Symbol*, um zu verstehen, warum Merzkunst als abstrakte Spitzwegerei, als Fortsetzung des Biedermeier mit avantgardistischen Mitteln verunglimpft werden konnte. Schon Meyer Schapiro sah



7 Viktorianische
Memory-Broschen in
Gold und Glas, mit
Haararbeit

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 unverfügbaren Welt zwischen Schaulust, Erinnerung und Triebverzicht.⁹ Die Tradition kann freilich noch weiter verlängert werden, um die religiösen Votivgaben 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.¹⁰ Im viktorianischen England wurden Memory-Broschen getragen (Abb. 7). 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 in der Berliner «Sturm»-Galerie im Juli 1919 auch wirken mochten, sie weckten im kollektiven Gedächtnis etwas schlummernd Altbekanntes. Für einen echten Dadaisten war Merzkunst modernistisch getarnter Gedächtniskitsch, Herrgottswinkel für halbherzige Zeitgenossen des Neuen.

Betrachten wir jetzt 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, etwa jenem verrosteten 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.»¹¹ 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 hatte er Texte in der Zeitschrift «De Stijl» veröffentlicht. Ein Jahr später folgte die Teilnahme am Internationalen Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten 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* nimmt um 1920 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 Fettbüchse etwa tut so, als wäre sie schon seit je 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 Zwanzigerjahren 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.»¹² In der aufgeputzten Situation der Zwanzigerjahre setzte sich aber apolitischer Ästhetizismus zwischen alle Stühle. Schwitters' Kompromiss von Antikunst und De Stijl versucht zwei unverträgliche Bewegungen aufeinander zu beziehen: einen politikünstlerischen Anarchismus und einen Konstruktivismus, der auf strengem, ästhetischem Regelwerk aufgebaut war.

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, todernst und zugleich ganz närrisch 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 Verbrauchwerden da sind, blindlings zermalmt. Schwitters' Assemblage bietet den Dingen ästhetisches Asyl. Das zweckfreie Bastelwerk bemächtigt sich des nutzlos gewordenen Dinges, um es zu bewahren. Vergleichbar im Verfahren ist Walter Benjamins «Passagen-Werk», eine unübersehbare Textcollage aus dem Alltagsleben im Paris des 19. Jahrhunderts. Benjamin begründete sein Aufsammeln obsoleter Zeugnisse damit, «ins Herz der abgeschafften Dinge vorzustossen, um die Konturen des Banalen als Vexierbild zu entziffern».¹³ Die Montage vollführt einen «Tigersprung ins Vergangene»¹⁴ zum Zweck, das Kontinuum der Geschichte als Katastrophengeschichte zu unterbrechen. Gewiss hat Schwitters sich nicht in die Höhen von Benjamins negativem Messianismus verstiegen, dennoch versteht sich sein Montageprinzip als Rettung der Dinge vor dem Siegeszug einer technokratischen Vernutzung der Welt.

Modern sein im Sinne von 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 zusammensetzt. Kunst schafft so den Ausgleich von Ordnung und Eigenleben des Materials im Sinne einer modernen Utopie, wonach sich Rationalität und magisches Denken, einander noch unentfremdet, die Waage halten würden.

Schwitters' Merzkunst misstraut den Visionen der Moderne und wird damit zum Vorläufer einer Kultur- und Technikkritik, die sich seit den spä-



8 Arman (eigtl. Armand Pierre Fernandez), *Accumulation de brocs*, 1961, 30 Emaillkannen in Plexiglaskasten, 83 × 142 × 42 cm, Museum Ludwig, Köln

ten Fünfzigerjahren unaufhaltsam verbreitet. So wie Benjamin von der Frankfurter Schule nachträglich zum Totemtier erhoben wurde, erfuhr Schwitters' Werk einen zweiten Aktualitätsschub im Rahmen des Neo-Dadaismus. Als dessen unbestrittener Hauptvertreter in Deutschland tat sich Joseph Beuys hervor, der von Schwitters lernen konnte, wie man Abfall liebevoll in Kunst verwandelt.

Merz, neorealistisch

Schwitters wurde vom nachmodernen Zeitgeist abgeholt. Sein 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 Spoerri Protokolle von Tischgelagen, 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-mechanische» Reliefs etwa den sowjetischen Konstruktivismus mimetisch verhöhnern, richteten sich Arman (1928–2005), César und Christo nicht mehr, wie Schwitters,

nach kubistischem oder konstruktivistischem Modell. Sie ironisieren die malerische Rhetorik ihrer eigenen Zeit und machen Abstract Expressionismus aus Abfall (Abb. 8).

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 Revolte herbeizuführen wäre, ist, wie in den Zwanziger-, so auch in den Sechzigerjahren gescheitert. Diesmal war keiner Weltwirtschaftskrise, keiner politischen Diktatur, keinem Krieg die Schuld zuzuschreiben. Gescheitert ist der Aufstand der Kunst gegen sich selber an der schlichten Unmöglichkeit, jene Institution abzuschaffen, welche die Bühne zu diesem Akt bildet. Das systemische Paradox der Selbstaufhebung endete in der ebenso nüchternen wie glanzvollen Einsicht, dass auch Antikunst Kunst ist, heisse sie nun Nouveau Réalisme oder Pop Art.

Genau das hat Peter Bürger in seiner vielzitierten «Theorie der Avantgarde» gründlich missverstanden. Wie allen Literaturwissenschaftlern ist ihm das Treiben in der bildenden Kunst im Grunde suspekt. Recht hat er mit der Kritik, die Werke der «Neo-Avantgarde» erweckten den «Eindruck des Kunstgewerblichen».¹⁵ Schon der alte Duchamp hatte seinen jungen amerikanischen Nachahmern vorgeworfen, das Ready-made verkomme mit Pop Art zu Fetischen luxuriöser «commodity». Allerdings konnte auch der Altmeister nicht widerstehen und hat, Opfer seines Erfolgs, seine längst verschollenen Kreationen in Form von Replikas und Reproduktionen dem Kunstmarkt zugeführt. Der alte Duchamp war so wenig konsequent wie seine vielen Jünger. Kunst ist eben ein sehr einträgliches Gewerbe.

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 von den Nachgeborenen einfacher übersetzen: als subversive Bejahung der Konsumwelt. Allerdings musste auch Duchamps Botschaft erst mit einem Schuss Formalismus gesäubert werden, bevor sie für die amerikanische Rezeption geniessbar wurde. 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

- 9 Ai Weiwei, *Hanging Man in Porcelain (Silver)*, 2009, Porzellan, gerahmt in Huang-Huali-Holz, 50 × 43,5 × 3,5 cm, Edition von 100 Exemplaren, Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne



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 ses célibataires, même* keinen Einfluss mehr. Das Werk hiess jetzt, der Einfachheit halber, *The Large Glass*.

Schwitters und Duchamp haben die Trash-Ästhetik, die inszenierte Alltagsbanalität der Gegenwartskunst vorweggenommen – mit poetischer Verspieltheit der eine, mit lakonischem Witz der andere. Aus strategischer Sicht wären Schwitters die Worte von zwei grossen Modernen ins Stammbuch zu schreiben: Liebermanns Rat, die Kunst bestehe im Weglassen und Mies van der Rohes Maxime «less is more». Duchamp hat diese Haltung treffsicher umgesetzt, sein Beispiel lässt sich besser globalisieren. Der momentan berühmteste Duchamp-Schüler ist der Chinese Ai Weiwei (* 1957). Ein frühes Multiple von 1985 heisst *Hanging Man* und besteht aus einem Profilporträt seines verehrten französischen Meisters, 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 Weiwei 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 (Abb. 9).

- 1 Friedrich Nietzsche, «Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben», in: ders., *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, München: Hanser, 1966, Bd. I, S. 209–285, hier S. 281.
- 2 Paul Celan, «Sprachgitter», in: ders., *Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden* (edition suhrkamp, 262), Nachwort von Beda Allemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968, S. 60.
- 3 Zit. nach Kurt Schwitters, *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*, hrsg. von Ernst Nündel, Frankfurt a. M.: Ullstein, 1975, S. 254.
- 4 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 Schauberg, 1967, S. 158. John Elderfield bleibt diese «Sonntagmalerei nach einer Woche im Merz-Büro» ebenfalls problematisch, auch wenn er eingesteht, dass jene vielleicht «eines Tages dieselbe Anerkennung finden [wird], die dem Spätwerk von De Chirico oder Picabia zuteil wurde.» Siehe John Elderfield, *Kurt Schwitters*, New York: Thames & Hudson, 1985, S. 238.
- 5 Zit. nach Schmalenbach 1967 (wie Anm. 4), S. 13.
- 6 Zit. nach Heinz und Bodo Rasch, *Gefesselter Blick. 25 kurze Monographien und Beiträge über neue Werbegestaltung*, Stuttgart: Zaugg, 1930, S. 88–89.
- 7 Merz, Nr. 4, Juli 1923, *Banalitäten*, S. 40.
- 8 Charles Sanders Peirce, *Semiotische Schriften*, hrsg. und übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 193 = MS 404, 1893. Siehe dazu Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln: Walther König, 2006, Bd. 1, S. 40–86.
- 9 Meyer Schapiro, «The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Still-Life», in: ders., *Modern Art, 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, 2, New York: Braziller, 1978.
- 10 Dazu siehe Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln: DuMont Schauberg, 1974, S. 7–10.
- 11 Zit. nach Merz, Nr. 20, 1927, *Kurt Schwitters, Katalog*, S. 99.
- 12 Merz, Nr. 1, Januar 1923, *Holland Dada*, S. 10.
- 13 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, V, 2 Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, S. 281.
- 14 Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: ders., *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 691–704, hier S. 701.
- 15 Siehe Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 71.