

›In den Jagdründen des Inventars‹

Kurt Schwitters – Aspekte zu Merz und Dada

›Kurt Schwitters dem reinsten Künstler meiner Zeit‹, schrieb Herwarth Walden Kurt Schwitters als Widmung in seine 1924 neu aufgelegte Publikation ›Einblick in Kunst‹.¹ Mit dieser Einschätzung erfaßte Walden Schwitters' tiefstes und einziges Anliegen, Ästhet in »gestalterischer Konsequenz« zu sein, ein Ästhet, dem noch die Künste zu spezialisiert waren und der nicht nur alle Kunstarten, sondern auch alle zeitgenössischen Materialien und Medien seiner Ästhetik einverleibte, wobei das ›Schöne‹ – in Umkehrung der klassischen Kategorien – gerade das Kunstlose, das Banale, das Triviale, das Weggeworfene, das Flüchtige und Oberflächliche darstellte. Schwitters ging es nicht mehr um einen umfassenden, erschöpfenden Sinnzusammenhang, sondern um die Wahrheit, die sich in der ebenso erhellenden wie trügerischen Oberfläche und dem inflationären Schein der Dinge ablagerte. Bildete die Ästhetisierung des Lebens den einen Pfeiler für eine Fusion von Kunst und Leben zum Gesamtkunstwerk, so die Vitalisierung der Kunst den anderen. Im *Merzbau*,² dem Lebenswerk von Schwitters, das er 1920–23 begann, vermischen sich diese beiden Tendenzen zu einer ästhetisch-solipsistischen Struktur, denn »in Wirklichkeit war ER das Gesamtkunstwerk«,³ bemerkte Hans Richter. Die einzigen Spuren dieses umfangreichen, über Jahrzehnte hin angelegten Lebenswerkes, das Schwitters 1937 aus politischen Gründen in Hannover abbrechen mußte und 1940 im norwegischen Exil in Lysaker weiterführte, sind noch in England erhalten,⁴ wo er in Elterwater 1947/48 kurz vor seinem Tode einen neuen *Merzbau* begann.

Schwitters' Ästhetik wurde beeinflusst von

Abb. 1 Kurt Schwitters vor seiner Merzplastik *Die heilige Kümmernis*, um 1920



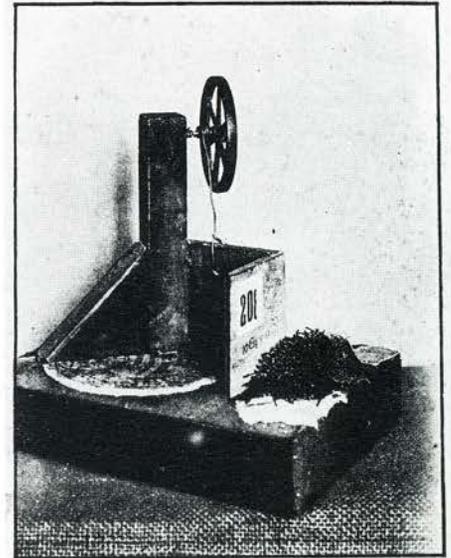
der oppositionellen internationalen Dada-Bewegung. Mit einigen von deren Mitstreitern ging Schwitters eine lebenslange Freundschaft ein, mit Raoul Hausmann und Hannah Höch, mit Hans Arp, Theo und Nelly van Doesburg, Tristan Tzara, später auch mit Marcel Duchamp, und vor allem mit Katherine Dreier, der Mitbegründerin der ›Société Anonyme‹, dank deren avantgardistischem Verständnis Schwitters eine so bedeutende Rezeption in Amerika erfuhr.⁵ Auch Konstruktivistinnen waren in den zwanziger Jahren bedeutend für Schwitters, unter ihnen Lissitzky, Moholy-Nagy, Domela, Vordemberge-Gildewart, Mondrian, Malewitsch, Gropius und Mies van der Rohe. Viele von ihnen sollten in den Freundschaftsgrotten des Merzbaus mit einem für sie typischen Gegenstand ›verewigt‹ werden. Eine Zusammenarbeit mit einigen von ihnen hinterließ in Schwitters' Merzkunst entzifferbare Spuren.

Schwitters' Assemblage *Die heilige (Be)-Kümmernis*, (1920, Abb. 1), zu deren Ehren er auch Feste gab, allegorisiert die dadaistischen Einflüsse vielschichtig. Sie steht im Zusammenhang mit weiteren Assemblagen von Schwitters, mit *Lustgalgen* (Abb. 2) und *Kultpumpe* – und nicht zuletzt mit dem Konzept seiner *Kathedrale des erotischen Elends*, dem Merzbau.

Die vom Anfang des 15. Jahrhunderts stammende Legende der heiligen Kümmernis,⁶ auch Wilgeforte (von Virgo fortis abgeleitet) genannt, die im europäischen Raum (vor allem aber in Bayern) bekannt war, erzählt von der Tochter eines heidnischen Königs, die, zum christlichen Glauben bekehrt, dem Wunsch des Vaters nicht nachgab, einen heidnischen König zu heiraten. Sie wünschte sich von Christus, derartig entstellt zu werden, daß sie keinem Mann mehr gefiele; eine andere Version berichtet, daß sie wünschte, nur noch Christus ähnlich zu sein. Daraufhin erhielt sie das Antlitz eines reich bebarteten Mannes. Die heilige Kümmernis wurde in England auch als ›Liberata‹ bekannt, die durch ihre Fürbitte andere Frauen von ihrer unglücklichen Bindung an ihre Männer befreit haben soll.

In dieser Legende klingt ein Aspekt des zeitgenössischen »erotischen Elends« an, dem sich die Dadaisten kategorisch verweigerten – dem patriarchalischen Autoritätsprinzip, das von der Kleinfamilie bis zur Organisation des Militärs, der Politik, des öffentlichen Lebens bis in die Poren der wilhelminischen Gesellschaft drang und sich mit dem Ersten Weltkrieg seine eigene apokalyptische Falle gebaut hatte. In der *Grotte der Liebe* im *Merzbau* verzerrte und verstümmelte Schwitters die ›Keimzelle‹ der Gesellschaft grotesk.

›Er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone. Der verbogene Kopf des Kindes mit syphilitischen Augen über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen.«⁷ Diese gro-



Kurt Schwitters. Merzplastik. Der Lustgalgen.

Abb. 2 Kurt Schwitters: *Der Lustgalgen*, Merzplastik um 1920

teske Erscheinung, die den Männlichkeitswahn mit kriegerischen Potenzlüssen koppelte und vom Todesbazillus Syphilis geimpft war, stellt eine dadaistisch gefärbte Absage an eine Gesellschaft dar, die den Keim der Apokalypse in die patriarchalische Kleinfamilie legte. Die Nachkriegszeit, die kulturell im Zeichen der Passion und der Erlösung stand, auf Verdammung und Wiederauferstehung ausgerichtet war, wurde in *Die heilige Kümmernis* ironisch gebrochen reflektiert. Das Martyrium, mit dem sich viele der expressionistischen Künstler identifizierten, schien Schwitters als eine Art *Lustgalgen*-Prinzip oder *Kultpumpen*-System zu entmystifizieren.

Vor allem sah er das ›Kultpumpen‹-System als Produkt einer tief verunsicherten Gesellschaft, die sich abergläubisch an Fetischen festhielt. *Die heilige Kümmernis* als glühbirnenköpfige Schneiderpuppe war gleich einer Reliquie mit Devotionalien ausgestattet, beispielsweise mit dem Schriftstück ›Oberschlesien‹, dem damaligen Fetisch des deutschen nationalen Bürgertums. Oberschlesien, das durch eine Volksabstimmung 1921 an Polen verlorenzugehen drohte, wäre für das wirtschaftsinteressierte Bürgertum ein schmerzlicher Verlust gewesen, weil es, neben dem Ruhrgebiet, das zweitgrößte Industriegebiet des Reiches war. Eine Christbaumkugel, die brennende Kerze, das Schriftstück Oberschlesien, das sich im ausgehöhlten Leierkasten eingenistet hatte, die Inschrift ›Fröhliche Weihnacht‹, außerdem der der Puppe um den Hals gehängte Zettel ›Gebt und Spendet für Oberschlesien‹ setzen ein Zeitporträt zusammen, das christlich verbrämte Pathetik, nationale Interessen, Familienidylle an-

Abb. 3 Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.*, 1919

klingen läßt, die Schwitters schlicht mit »Wahnsinn« – ebenfalls einem Zitat an der Puppe – verband.

Im *Merzbau* wies er auf weitere Fetische des Bürgertums hin, die er als verschlissene Kulturgüter und -mythen wie Spolien des Gedenkens darin vermauerte. Die Grotten von Goethe, Luther, Kyffhäuser, Nibelungen, weiterhin jene vom Großherzogtum Braunschweig-Lüneburg, vom Ruhrgebiet, vom zehnpromzentigen Kriegsbeschädigten, von der Kleinfamilie, vom Lustmord⁸ lenkten den Blick nicht in Prachtsäle heroisch-kultureller Erinnerung – wie sie d'Annunzio zur selben Zeit 1923 im »Vittoriale degli Italiani«⁹ dem italienischen Volk präsentierte –, vielmehr scheinen im *Merzbau* die Vitrinen des Biedermeiers, in denen die Andenken fetischhaft verehrt wurden, in ein Grottenpanoptikum von Kulturparodien und -schocks verwandelt. In der »Goethegrotte«, von Hannah Höch gestaltet, trifft man anstelle der Büste auf das »Bein Goethes« gemäß dem dadaistischen Prinzip, daß jedes beliebige Objekt zu einem kulturwürdigen avancieren kann. Nicht zuletzt ist diese Beinreliquie auch ein zynischer Verweis auf die »Prothesenwirtschaft« nach dem Krieg. In diesen Grotten schwingt die apokalyptische Dimension eines desolaten Kulturverfalls mit. Eine in Fetischen erstarrte Kultur wird hier vorgeführt als ein ironischer Verweis darauf, daß dieses einstmals aufgeklärte Bürgertum längst die kulturelle Substanz einbüßte und in seinen Fetischen nur noch abergläubisch seine Unfähigkeit mumifizierte, die Kultur als lebendige Auseinandersetzung gelten zu lassen.

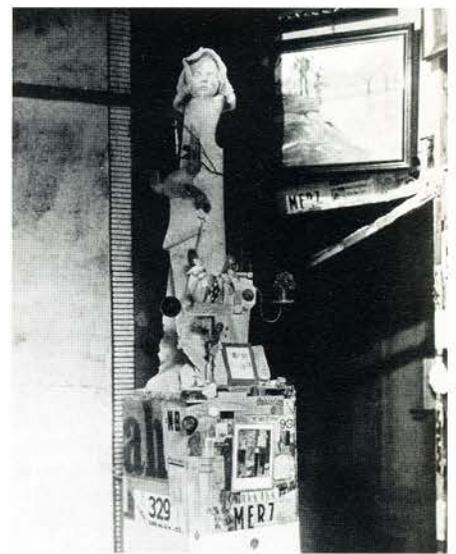
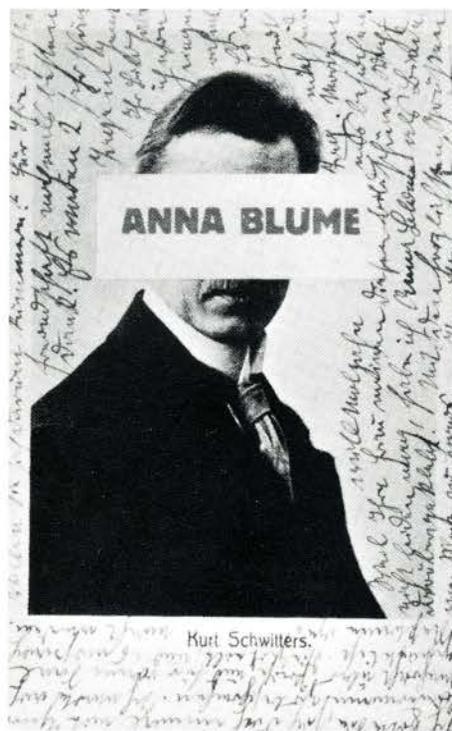
Wie der *Merzbau* mit diesen Grotten nur einen Teil seines Konzeptes durchscheinen läßt, so weist ebenfalls schon die *Heilige Kümmeris* auf andere Bedeutungsgehalte, die auch die *Kathedrale des erotischen Elends* substantiell betreffen. Die polymorphe Erotik, die in der Legende der Heiligen zum Mittel ihrer Verweigerung wurde, durchzieht vielschichtig die

dadaistische Ästhetik. Verbirgt sich nicht hinter der bärtigen Heiligen die schnurrbärtige Mona Lisa *L.H.O.O.Q.* (Abb. 3), die Duchamp im März 1920 in Picabias Zeitschrift »391«¹⁰ veröffentlichte? Duchamp selbst spielte doppelbödig mit den Geschlechtern in seiner Erscheinung als *Rose Selavy*, als Affront gegen die gesellschaftlich determinierte Eindimensionalität. Raoul Hausmann griff die androgyne Erscheinung ebenfalls in der *Monna Hausmann*, seiner Freundschaftsgrotte im Merzbau, wieder auf, indem er sein Photoporträt auf das Antlitz der Mona Lisa klebte. Schwitters wiederum versah sein Porträt verschiedentlich mit den Schriftstücken »Anna Blume« (Abb. 4). Und können wir nicht in der *Merzsäule*, mit der Schwitters seinen *Merzbau* begann, eine pauperistische Figuration des »göttlichen« androgynen Eros, zur Herme erstarrt, wiederfinden, der, bekrönt mit einem Kinderpuppenkopf, als Bedeutungsschatten des hermaphroditischen Urkinde auftritt (Abb. 5)? Diese Säule ist verwandt mit den trauernden Museen de Chiricos.

Der Weg zur Offenbarung und Erlösung, auf den die »Kathedrale« symbolisch ausgerichtet ist, schien für Schwitters über die androgyne Natur zu führen; die Fetischgrotten waren ein blasser fragmentarischer Abglanz der Libido. Merz ist dem Sockel der hermaphroditischen Statue mehrfach beschwörend aufgeklebt. Die Konzeption der Merzkunst, die Metamorphose des Fixierten, das noch nicht Definierte, der im Lautgedicht sich zersetzende Logos der Sprache, das Verwischen der Eindeutigkeiten, die im Merzbau durch die Vielschichtigkeit der Subjektivität ausgelöst wurden, waren an erotisch-ästhetische Triebkräfte gebunden, die zutiefst androgyner Natur waren.

Deutlich wird, daß Schwitters in vieler Hinsicht die Konzeption für seine Merzkunst aus den dadaistischen Strategien entwickelte. Auf eigenwillige Art und Weise repräsentierte er das

Abb. 4 Überklebtes Porträtphoto von Schwitters auf einer Werbepostkarte

Abb. 5 Kurt Schwitters: *Merzsäule* im *Merzbau* Hannover

Selbstverständnis Dadas, »Buffonade und Totenmesse zugleich«¹¹ zu sein, das Hugo Ball geprägt hatte. Wenn wir Huelsenbeck glauben dürfen, dann war es nicht »Verwegenheit, Abenteuerlust, Vorwärtsdrängen, Schärfe, persönliche Schlagkraft, Überzeugungswillen«,¹² die Schwitters charakterisierten, diese für Dada Berlin so bedeutenden Eigenschaften, die auch teilweise den Pamphletcharakter der Montagen und sozialsatirischen Werke bestimmten. Schwitters war allerdings auch nicht »das Genie im Bratenrock«,¹³ wie er von den Berliner Dadaisten, besonders von Huelsenbeck, verkannt wurde. In vieler Hinsicht war der schwarze Anzug, mit dem Schwitters aufzutreten pflegte und in dem er auch viele Postkartenporträts anfertigen ließ, ein »würdiger« Aufzug, die »Totenmesse« zu zelebrieren und sich der Gesellschaft als Artefakt mit der Distanz des dandyistischen Humors zu integrieren. Die Berliner Dadaisten verkannten, daß der schwarze Anzug für Schwitters eine dandyistische Tarnung war, vor allem im provinziellen Hannover. Schwitters griff mit dieser Kostümierung der »schwarzen Gleichheit« auf eine Taktik zurück, wie sie bereits Baudelaire anwandte. Darüber hinaus deutete dieser den schwarzen Anzug als »poetischen« Ausdruck der öffentlichen Geistesverfassung – als »Symbol einer ewigen Traurigkeit ... dargestellt in einer unabhärbaren Prozession von Leichenbittern, politischen Leichenbittern, erotischen Leichenbittern, privaten Leichenbittern. Irrendeine Beisetzung feiern wir alle ...«¹⁴ Dieser Hinweis auf die Melancholie offenbarte einen Grundzug in Schwitters' Inszenierung seiner Kunst; ein weiterer bedeutender war sein schwarzer Humor.

Der Gesellschaft als todgeweihtem Stückwerk entlockte er beispielsweise in scheinbar stoischer Ataraxie das kleine, unbedeutende Wörtchen »und«, das zu einem dominierenden Signal innerhalb des *Und-Bildes* wurde. Was zunächst als grotesk, ja unsinnig erschien und durchaus auf diese Wirkung abzielte, vereinbarte jedoch eine Vielschichtigkeit, die den kulturkritischen Zusammenhang sehr wohl reflektierte: »Es scheint das »Und« zwischen den Dingen ist rebellisch geworden«, schrieb Franz Werfel schon 1914, »wir sind alle hineingestellt

in eine fürchterliche Unübersehbarkeit. Der Reichtum der Einsichten und Organismen trug Verzweigung in uns hinein, wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Einheit macht ... alles liegt unverbindlich auf dem Haufen und eine entsetzliche Einsamkeit macht das Leben stumm.«¹⁵ Birgt die *Und*-Collage diese melancholische Einsicht, so ist dennoch auch die Distanz, ja Ironie dem Wörtchen »und« anzumerken, das auch »na und?!« assoziiert.

Das Prinzip Collage ermöglichte es Schwitters, aus der Werfel melancholisch festgestellten Wurzellosigkeit sein ästhetisches Konzept zu entwickeln, ja diese durch eine alles umfassende Beziehungsfähigkeit zu bannen: »Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.«¹⁶ Die gestörte Beziehung, die die Dinge zur Welt hatten und die für Dada Berlins Montagearbeit vor allem zur Ausgangsbasis wurde, sollte in der Merzkunst von der Beziehung, die sich zwischen den Dingen ergab, abgelöst werden. Das Material, die Form, »die Wahl, Verteilung, Entformung« der Materialien, »das Zerteilen, Verbiegen, Überdecken oder Übermalen«, wurde zum Inhalt erhoben.¹⁷ Schwitters bezog sich nur mittelbar auf Wirklichkeit – im Aufbewahren ihres Andenkens, im obsessionellen Sammeln wie ein »Jäger in den Jagdgründen des Inventars« (Walter Benjamin). Beim Sammeln, das Lebensspuren sichern und ein dauerhaftes Gegengewicht gegen die Vergänglichkeit bilden sollte, stand Schwitters als Narziß paradoxerweise auch seiner obsessionell angehäuften Verdinglichung gegenüber – dem Produkt der »unheimlichen Gabe der Selbstverdoppelung« (Hugo von Hofmannsthal). So durchdrangen sich im Sammeln Lebens- und Todesspuren, verwischten sich Subjekt- und Objektbeziehungen.

»Daß nichts verloren geht, selbst wenn es einmal falsch und träge war«¹⁸ – diese Einstellung, die Schwitters auch zu seiner akademischen Ausbildung hatte und zu seinen Naturstudien, unterschied ihn wesentlich von den dynamisch handelnden Dadaisten seiner Zeit. »... denn ich halte es für unbedingt wichtig«, stellte er heraus, »daß zum Schluß das ganze Leben mit allem Willen ganz dasteht ... Ich habe nichts zu ver-

Abb. 6 Kurt Schwitters: *Das Und-Bild*, 1919



bergen ...«¹⁹ Das Modell dieses behutsamen Umgangs mit der eigenen Zeit war sein *Merzbau*, in den er daher auch neben Collagen und Assemblagen vereinzelt Naturstudien, wie z. B. *Überschwemmte Wiesen* (1914) (im Hintergrund der *Merzsäule*), integrierte.

Schwitters versuchte nicht nur einige Werke mit dem *Merzbau* verwachsen zu lassen, sondern er wollte vor allem dem übervollen Gedächtnis seiner Zeit Rechnung tragen – einer Zeit, die vorwärtstürend sich inflationär reproduzierte, was sich besonders in den papierenen Dimensionen bemerkbar machte, um sich ebenso schnell wieder auszulöschen, und um von neuem zu dokumentieren, daß sie sich noch schneller und noch massenhafter vervielfältigen konnte. Die Stadt als ein sich entgrenzender, zerstückelnder, ständig neu sich reproduzierender Körper lagerte sich mit ihren Splintern in der Merzkunst ab. Schwitters nahm zum größten Teil die alltäglichen Dokumente des städtischen Betriebes in seinen Werken auf, in denen sich die Stadt ihres hektischen Funktionierens vergewisserte – Billets, Eintrittskarten, Fahrkarten, Zeitschriften- und Illustrationsauschnitte usw. In diesen Dokumenten spiegelte sich der Städter als der »rastlose Sklave seines Apparates« (Kurt Tucholsky) – als Fahrgast, Gast in Restaurants, als Zeitungsleser, als Omnibusbenutzer, als Konsument in Vergnügungs- und Kinopalästen – »als Mensch weniger«, bemerkte Tucholsky zur derartigen Funktionalisierung des Städters. Die Großstadt, die derart ihre Haut zu Markte trug, wurde nicht in ihren Verführungskünsten allegorisiert, wie etwa in *Suleika, das tätowierte Wunder* (1920, Abb. 7) von Dix, sondern im *Merzbau*, in den Collagen, finden sich pauperistische Bedeutungsschatten vom »erotischen Elend« einer Traumindustrie, die besonders in der Inflation einen Rausch ohne Sättigung entfachte. In der Collage *Mz 94 Grünfleck* (1920, Abb. 8)²⁰ vergegenwärtigte Schwitters mit dem Signal »Für«, das erweitert »geld bezahlt für« heißt, sowie den Fragmenten der Reklame von den zur Zeit der Inflation unerschwinglichen Luxusgütern Schokolade, Kaffee, Zigaretten beispielhaft die Macht des Commerzes, von dem sich ja auch »Merz« ableitet, denn gerade in Zeiten großer Entbehrungen »geht das Herz vom Zucker zum Kaffee«.

Vielleicht ist der Bezug der *Kathedrale des erotischen Elends* in ihrer abkürzenden Benennung »KdeE« nicht unabsichtlich in Bezug zum »KaDeWe«, dem großen Kaufhaus des Westens von Berlin, gesetzt.²¹ Verkörperten schon die Warenhäuser für Baudelaire die »vresse religieuse des grandes villes«²² und sah er in ihnen »die diesem Rausch geweihten Tempel«,²³ so verfremdete der *Merzbau* in der kultischen Inszenierung der Dinge auch die libidinöse Aufbereitung der Waren dieser neuen Konsumkathedralen.

Wie »an die Stelle der längst erschöpften Psychologie des Menschen« nun »die lyrische Besessenheit der Materie« trat,²⁴ stellte Schwitters humorvoll distanziert am besten in den *Freundschaftsgrotten* dar, in denen wir den dicken Bleistift von Mies van der Rohe, den Schlüssel und das Rezept von Dr. Steinitz, den Socken von Moholy-Nagy, den abgeschnittenen Schlips von van Doesburg, das Haarbüschel von Hans Richter, den Büstenhalter von Sophie Täuber-

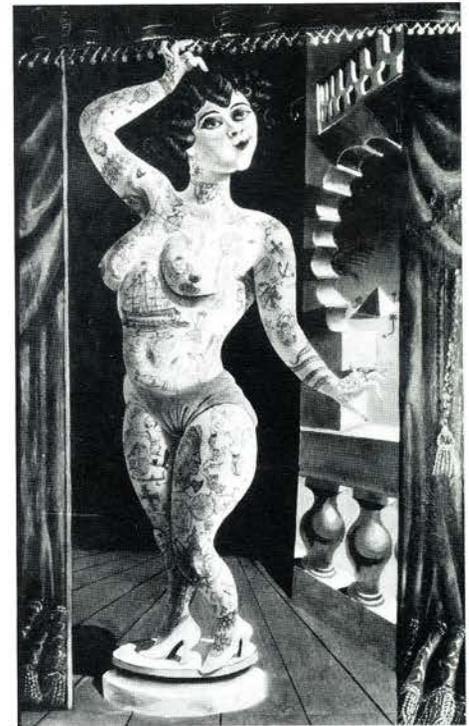


Abb. 7 Otto Dix: *Suleika, das tätowierte Wunder*, 1920

Abb. 8 Kurt Schwitters: *Mz 94 Grünfleck*, 1920



Arp finden. Sicherte Schwitters auf der einen Seite Spuren der Freunde und gab er den Dingen dadurch erst Leben, so reflektierte ihre Aufbereitung andererseits grotesk die objekthafte Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen. In den humorvoll gewählten Fetischen wird eine fragmentierte Wahrnehmung des Menschen deutlich, die sich in Teilen verfängt und diese für das Ganze nimmt.

Im *Merzbau* (Abb. 9) und in seinen Merzcollagen filterte Schwitters Zusammenhänge von Zeit, Leben, Zusammenleben, Realität, Spiel, Imagination, die gleich einem simultanen Bewußtseinsstrom Spuren von Eindrücken und Erinnerungen übereinanderschichteten und ineinanderfließen ließen und einen organischen

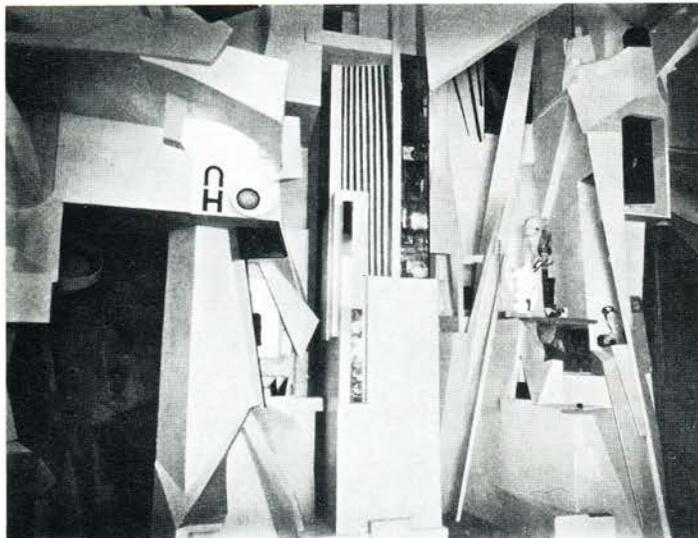


Abb. 9
Merzbau Hannover
mit späterem Stadium
der Merzsäule rechts

Prozeß des Wachsens im *Merzbau* auslösten, der auch über die »Leiche des Gegenstandes« hinwegging.²⁵ Im *Merzbau* schien die »innere Form der Zeit die räumliche Ausdehnung zurückzugewinnen«,²⁶ die man ihr durch die Funktionalisierung genommen hatte. Im *Merzbau* fand daher das metamorphotische Subjekt seinen idealen Raumkörper. »Wo Erfahrung im strikten Sinne obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individualistischen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion.«²⁷ Der *Merzbau* als Raumkörper des Gedächtnisses stellte eine Verbindung zwischen subjektiver und kollektiver Erfahrung her und vermochte so die Bedeutung zu übernehmen, die ursprünglich »Kathedralen« und vor allem den Kulturen mit ihrem Zeremonial zukam, in denen Gegenwart, Erinnerung und Erwartung zu einer Offenbarung verschmolzen und im Erlebnis eine Einheit des Diskontinuierlichen bildeten.

Dieses mythische Erleben verband Schwitters auch mit den Collagen von Hans Christian An-

Abb. 10 Hans Christian Andersen: Seite aus dem Klebebilderbuch der Agnete Lind, in der an Andersens Dichtergenossen Holberg, Ingemann und Kingo und an Webers »Freischütz« erinnert wird



dersen,²⁸ die den seinen auf ungewöhnliche Weise ähneln. Die Dinge, die vom Zeitgeist angefüllt waren, spann Andersen in den Rebus der privaten Hieroglyphik seiner Collagen, z. B. in die hier abgebildete Collage aus dem *Kinderbuch der Agnete Lind* von etwa 1854 (Abb. 10), von dem es noch vier weitere Exemplare gibt. Andersen verband nicht nur die spielerische Methode seiner Collagen mit Schwitters, sondern auch seine Sammelleidenschaft, mit der er eine Fülle von Scherenschnitten, Glanzbildern, Porträts, Etiketten, lustigen Bilderfolgen, Lotterielosen, Eintrittskarten usw. für die Collagen zusammentrug. In seinen Collagen erhält sich eine offene allegorische Form des Gedächtnisses, das viel von einem »sonderbaren Traum«²⁹ annimmt und im Märchen in einer Geschichte wieder geschlossen wird. Wie die Surrealisten in Lewis Carroll ihr poetisches Vorbild im 19. Jahrhundert, eine Art Gegengedächtnis, entdeckten, so bildet Hans Christian Andersen die mythische Schattenfigur, deren Erbe Schwitters unbewußt antrat. Andersen und Carroll, die in der Zeit der großen Weltausstellungen lebten, unterlegten dem Fetischcharakter der Dinge das poetische Konstruktionsprinzip des Traums, des Unbewußten, vor allem des Spiels, wohl in der Einsicht, »daß in diesem trockensten Jahrhundert die gesamte Traumenergie der Gesellschaft sich ins lautlose und durchdringliche Nebelreich der Mode geflüchtet hat, in das der Verstand ihr nicht folgen kann.«³⁰ In seinem poetischen Selbstverständnis war Andersen ein Narr, ein Außenseiter der Gesellschaft, der sich mit Zeichnen, Malen, Ausschneiden, Lyrik, Dramatik, Schauspielerei, Ballett, Memoiren schreiben, Märchenerzählen und -schreiben beschäftigte. Bisher ist die Art der Groteske und des Humors, der Poesie, aber auch die melancholische Seite dieses »Pierrots« des Nordens noch nicht in Bezug zu Schwitters' Kunst gesetzt worden. Ebenso verborgen ist jener zu Wilhelm Busch, dessen Fromme Helene Schwitters' Anna Blume voranging und im *Merzbau* zitiert wird. Diese Schriftsteller zeigten schon die subversiven Untergründe ihrer »gemütlich« sich gebenden Zeit. Die Splitter eines teuflischen, verzerrenden Spiegels waren bereits über die Erde gestreut und verkehrten die Wahrnehmung der Menschen, folgen wir dem Märchen »Die Schneekönigin« von Andersen.

Anmerkungen

- 1 Herwarth Walden, zit. nach Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters*, München 1984, S. 43
- 2 Vgl. Dietmar Elgers: *Der Merzbau, Eine Werkmonographie*, Köln 1984
- 3 Hans Richter: *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln 1964, S. 156
- 4 Reste des Merzbau von Elterwater befinden sich in New Castle University, England
- 5 Vgl. Schmalenbach, a. a. O., S. 61, 70
- 6 Vgl. *Vollständiges Heiligenlexikon*, hrsg. v. Johann Evangelist Stadler und Franz Joseph Heim, fortgesetzt v. J. M. Ginal, Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1858, 5 Bde., S. 642 ff.
- 7 Schwitters, zit. nach Schmalenbach, a. a. O., S. 137
- 8 Nach Schwitters, zit. in Schmalenbach, a. a. O., S. 134 ff., und Elgers, a. a. O.
- 9 Vgl. Monika Steinhauser: »Noch über dem Vaterland steht die Kunst. Gabriele d'Annunzios Vittoriale degli Italiani am Gardasee«, in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, hrsg. v. Werner Hager und Norbert Knopp, München 1977, S. 163-192 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 38)
- 10 Marcel Duchamp: *LHOQQ, 1919, Readymade*, in: 391, hrsg. v. Francis Picabia, Paris, März 1920
- 11 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit* (1927), Luzern 1946, S. 78. Vgl. Hanne Bergius: »Dada als Buffonade und Totenmesse zugleich«, in: *Unter der Maske des Narren*, hrsg. v. Stefanie Poley, Stuttgart 1981, S. 208 ff.
- 12 Richard Huelsenbeck, zit. nach Heinz E. Hirscher: *Der Merzkünstler Schwitters und sein Materialbild*, 1978, S. 44
- 13 Huelsenbeck, zit. nach Schmalenbach, a. a. O., S. 13
- 14 Charles Baudelaire, zit. nach Walter Benjamin: *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann, darin: »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. III: Die Moderne«, Frankfurt a. M. 1969, S. 76
- 15 Franz Werfel: »Aphorismus zu diesem Jahr«, in: *Die Aktion*, hrsg. v. Franz Pfemfert, Jg. 3, H. 4, Berlin 1914, Sp. 903
- 16 Kurt Schwitters: »Merz (1924)«, in: *Der Sturm*, hrsg. v. Herwarth Walden, Jg. XVII, Nr. 3, Berlin 1927, S. 43
- 17 Schwitters, zit. nach Schmalenbach, a. a. O., S. 98
- 18 Schwitters, zit. nach Schmalenbach, a. a. O., S. 78
- 19 Ebenda
- 20 Vgl. Annegreth Nill: »Rethinking Kurt Schwitters, Part Two: An Interpretation of Grünlecker«, in: *Arts Magazine*, Jg. 55, H. 5, New York 1981, S. 118 ff.
- 21 Die gleiche Assoziation hatte Carola Giedion-Welcker: »Einheit in Vielfalt«, in: *Kurt Schwitters, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1971*, S. 11 ff.
- 22 Charles Baudelaire, zit. nach Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, S. 109
- 23 Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, a. a. O., S. 55
- 24 F. T. Marinetti: »Technisches Manifest der futuristischen Literatur«, in: Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966, S. 168
- 25 Schwitters, zit. nach Schmalenbach, a. a. O., S. 137
- 26 Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983, S. 313
- 27 Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: W. B., *Das Passagenwerk*, a. a. O., S. 107
- 28 Vgl. Kjeld Heltoft: *Hans Christian Andersen als bildender Künstler*, Kopenhagen 1969
- 29 Heltoft, a. a. O., S. 106
- 30 Walter Benjamin, zit. nach Elisabeth Lenk: »Der Traum als Konstruktionsprinzip bei Lautréamont und Carroll«, in: Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse): *Die Gesänge des Maldoror*, München 1976, S. 303