

Ästhetik und Alltagserfahrung: Kurt Schwitters' Merz-Perspektive

1919 entsteht eine Collage, die Schwitters das „**Merzbild**“ nennt. Von dieser Collage, leitet Schwitters den Namen seines Kunstentwurfs ab, über den ich heute sprechen möchte: MERZ

1927 schreibt er rückblickend in auffallend unpräntiösem Tonfall über die Entdeckung von Merz.

Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ. Das ist die 2te Silbe von Kommerz. Es entstand beim Merzbilde, einem Bilde, bei dem unter abstrakten Formen das Wort MERZ, aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der KOMMERZ UND PRIVATBANK, zu lesen war.» (Schw5, 252f., 1927, Hervorh. i. Orig.)¹

Diese Erklärung von Merz birgt den Kern eines Kunstentwurfs, der maßgeblich an den radikalen Entwicklungen der modernen Kunst beteiligt war – und noch immer ist.

Als neuer «Gattungsname» (wie Schwitters Merz auch bezeichnet) steht der Begriff für eine Kunst, die die traditionellen Gattungen hinter sich lassen will. Zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Künstler und Rezipient, praktischer und poetischer Sprache, zwischen den künstlerischen Gattungen - zwischen Wort und Bild, Architektur und Musik, dem Text und den anderen Künsten - sollten die Grenzen fließend und schließlich unsichtbar werden.

Im Sinne des Themas dieses Kongresses ist mir jedoch heute besonders wichtig, inwiefern und unter welchen ästhetischen Vorzeichen bei Merz künstlerisches und „nicht-künstlerisches“ Material - also die Gegenstände und Überreste des täglichen Lebens – zusammenfinden. Zudem soll aufgezeigt werden, inwiefern der Begriff Merz die Ästhetisierung von Alltagserfahrung schlechthin bezeichnet und also unabhängig von einer Konkretisation im Kunstwerk gedacht werden muss.

Der Begriff „Merz“ ist, so „unsinnig“ er sich zunächst anhört, ein Synonym für die Auffassung, dass alles, was in unserer Welt existiert, und damit auch das Alltägliche und bis dahin kunst-unwürdige, zum Material für die Kunst werden kann.

¹ Alle aus dem literarischen Werk stammenden Schwitterszitate sind mit der Sigle „Schw“ und einer Nummer versehen, die sich auf den jeweiligen Band des literarischen Werkes bezieht: Kurt Schwitters: Das literarische Werk: Gesamtausgabe. Hg. von Friedhelm Lach. Köln 1998, Nachdruck der gebundenen Ausgabe. Bd. 1: Lyrik (1973), Bd. 2: Prosa 1918-1930 (1974), Bd. 3: Prosa 1931-1948 (1975), Bd. 4: Schauspiele und literarische Szenen (1977), Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa (1981). Danach stehen die jeweilige Seitenzahl und die Jahreszahl, soweit diese vom Herausgeber vermerkt wurde.

Schwitters' Materialkonzeption aus dem Jahr 1919 lautet wie folgt: „Man nehme kurz alles vom Haarnetz der vornehmen Dame bis zur Schraube des Imperators“. (Schw5, 43, 1919)

Wird jedoch das Alltägliche, beispielsweise die „Schraube des Imperators“, in das Kunstwerk eingefügt, so soll sie dabei ihre Bedeutung – ihr „Eigengift“ (Schw5, 134, 1923), wie es Schwitters nennt, verlieren. Mit anderen Worten: Das Alltägliche soll einen Ästhetisierungsprozess durchlaufen, bei dem es seine Bedeutung verliert und zu reiner Form wird.

Diesen Transformationprozess belegt Schwitters mit einer eigenen Begrifflichkeit. In den ästhetischen Merzschriften spricht er in immer wieder neuen Variationen von „vermerzen“, „formen“, „umwerten“, vor allem aber von „entformeln“, „werten“ und „entmaterialisieren“. Diese Begriffe beinhalten die wesentlichen Implikationen seines Kunstentwurfs und werden sämtlich zu Synonymen des ihn kennzeichnenden konstruktivistischen Aspektes, mit dem sich Schwitters auch von der ideologischen oder politischen Instrumentalisierung von Kunst, wie er sie Dada vorwirft, zu distanzieren sucht.

Wie definiert nun Schwitters diese Begriffe, ohne die Merz undenkbar ist? Und warum entwirft er überhaupt eine solche Begrifflichkeit, die doch der postulierten Programmlosigkeit von Merz deutlich widerspricht? Schließlich hatte Schwitters erklärt, Merz habe „kein Programm mit vorherbestimmtem Ziel, aus Prinzip“.²

Anscheinend müssen wir die Erklärungs“wut“ - denn diesen Eindruck hinterlassen die ästhetischen Merzschriften - als einen Versuch verstehen, Merz nach außen als etwas zu präsentieren, das es nicht ist: eine stringent durchdachte, logisch aufgebaute und widerspruchslöse Künstler-Ästhetik.

Schwitters betont immer wieder, dass für ihn die Synthetisierung des Widersprüchlichen und Heterogenen im Zentrum seines Schaffens stehe: „Während der Dadaismus Gegensätze nur zeigt, gleicht Merz Gegensätze durch Wertung innerhalb eines Kunstwerks aus.“ (Schw5, 148, 1923).

Merz gleicht Gegensätze aus? Wie das ?

Schwitters nimmt sich vor, aus dem noch so heterogenen Material, denn wie gesagt, kommt gleichsam alles als Material für die Merzkunst in Frage, ein homogenes Ganzes erstehen zu lassen, bei dem die einzelnen Fragmente nur noch

² Brief an Herwarth Walden vom 1.12.1915 [1920]. In: Schwitters, Kurt: Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Gesammelt, ausgewählt und kommentiert von Ernst Nündel. Frankfurt a. M. 1974, S. 42.

Formelemente sind. Dabei soll - Sie haben es schon gehört - das einzelne Fragment sein Eigengift verlieren und seine Semantik in der Gesamtform aufgehen.

Betrachten wir eine Merz-Collage einmal näher: Im „Merzbild Rossfett“ ist ein Hufeisen enthalten: Ist dieses Hufeisen noch ein Hufeisen, das uns an Pferde und an das Hannover des 19. Jahrhunderts erinnert, ist es, wie Beat Wyss konstatiert, ein „Symbol [...], aufgeladen mit den Bedeutungen seines kulturellen Gebrauchs“?³ Diese Frage lasse ich bewusst einmal offen.

Sicher ist eines: Wenn es nach Schwitters ginge, so ist das Hufeisen nur noch eine **Form** im Bildganzen. Er schreibt:

So habe ich zunächst Bilder aus dem Material konstruiert, das ich gerade bequem zur Hand hatte, wie Straßenbahnfahrtscheine, Garderobemarken, Holzstückchen, Draht, Bindfaden, verbogene Räder, Seidenpapier, Blechdosen, Glassplitter usw. Diese Gegenstände werden, wie sie sind, oder auch verändert in das Bild eingefügt, je nachdem es das Bild verlangt. Sie verlieren durch Wertung gegeneinander ihren individuellen Charakter, ihr Eigengift, werden entmaterialisiert und sind Material für das Bild. (Schw5, 134, 1923)

Der Vorgang, den Schwitters als „Wertung“ bezeichnet, ist der Versuch einer Ästhetisierung des Alltäglichen. Die Semantik der Dinge soll durch die spezifische Anordnung im Kunstwerk, in der Synthese der unterschiedlichen Zeichensysteme, verschwinden, unsichtbar werden. So soll ein Kunstwerk entstehen, das keine Hierarchien zwischen seinen Elementen, die verschiedenen Zeichensystemen entstammen, mehr kennt und das keine Bedeutung hat. Ein Kunstwerk, das nur noch Form ist, so wie seine einzelnen Elemente nur noch Form sind.

Schauen wir uns das „Merzbild Rossfett“ noch einmal an: Natürlich sind noch einzelne Gegenstände zu erkennen: Im linken oberen Bildrand das erwähnte verrostete Hufeisen. Ebenfalls links oben ein ausgeschnittenes Stück Papier mit dem Aufdruck „Rossfett“, der Namensgeber des Bildes, daneben ein Teil einer Spielkarte, die Herz 7. Außerdem eine runde Pappe, die einmal ein Bierdeckel gewesen sein könnte, ein Stück Spitze, ein Stück Papier mit dem Aufdruck „Haarwasser“ und „Zahnpulver“ und den dazugehörenden Preisen dieser Produkte. Natürlich sehen wir das Hufeisen und die Herz 7. Vielleicht erst auf den zweiten Blick erkennen wir die Werbeanzeige und das Stück Spitze, aber wir erkennen sie und wir denken darüber nach, woher sie kommen könnten, wo und wann sie zuvor

³ Beat Wyss „Der unzeitgemässe [sic] Schwitters“. (http://www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/pdf/ks2007_wyss_der_unzeitgem_esse_schwitters.pdf, S. 1-11, hier S. 8 (25.12.2008)).

verwendet wurden, wem sie einmal gehört haben. Sind sie also tatsächlich nur noch Form?

Doch kommen wir noch einmal auf Schwitters' Begrifflichkeit zurück. Warum will er die Dinge gegeneinander „werten“? Warum will er sie „entformeln“? Damit daraus ein ästhetisches Gebilde entsteht, das als Ganzes von jeder Bedeutung befreit sein soll: „Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien.“ (Schw5, 37, 1919).

Für Schwitters ergibt sich der künstlerische Wert der Dinge erst aus ihrer Neuordnung nach formalen Kriterien. Erst wenn die formalen Eigenschaften des Materials ihre zeichenhaften überlagern, entsteht für ihn ein Kunstwerk. Wie wichtig ihm dies ist, davon zeugen die immer wieder neuen Erklärungsvarianten in den ästhetischen Merzschriften, *dass* und *wie* er die Materialfragmente zu synthetisieren und ihre Heterogenität unter optischen Gesichtspunkten zu beseitigen gedenkt.

Doch wie realistisch ist das Vorhaben, das das semantisch aufgeladene Material „vom Bedeutungsträger in der objektiv realen Welt zum wertfreien Gestaltungselement“⁴ zu entformeln?

Die Frage, ob „entformeln“, die vollständige Befreiung des Materials von seiner Inhaltsseite, jemals vollständig gelingen könne,⁵ ist eine der meistgestellten Fragen im Schwitters-Diskurs.

Die Antwort hat Lambert Wiesing gegeben: Die Merzkunstwerke können zwar auf ihre Zeichenhaftigkeit hin untersucht werden, sind jedoch „bewußt dafür gemacht, nicht als Zeichen verwendet zu werden.“⁶

⁴ Andrea El-Danasouri: Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters. München 1992, S. 171.

⁵ Noch die neuere Forschung geht davon aus, Schwitters habe eine völlige Referenzlosigkeit der „entformelten“ Materialfragmente angenommen (vgl. Christina Rosine Hunter: Romantic fragments. Kurt Schwitters' collages. Columbia University 2003. [Diss.], S. 36). Dieser Standpunkt durchzieht die Schwitters-Forschung symptomatisch (vgl. z.B. Christoph Bode: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988, S. 77). Auch Enno Stahl geht davon aus, dass Schwitters seine Collagen und Dichtungen für vollkommen abstrakt halte. So kommt er zu der Schlussfolgerung, Schwitters unterliege der „Illusion [...] einer völligen Neutralisierung des Montage-Materials“ (vgl. ders. (1997), S.361f.). Ralph Homayr (vgl. ders.: Montage als Kunstform. Zum literarischen Werk von Kurt Schwitters. Opladen 1991, S. 202) und John Elderfield teilen diese Ansicht (vgl. ders.: On a Merz-Gesamtwerk. In: Art International 21 (1977), S. 19-24, hier S. 19). Eine Ausnahme ist Lambert Wiesing, der bei Schwitters das Bewusstsein einer „Verwirklichungsgrenze“ des „Entformelns“ voraussetzt, denn man erkenne „natürlich einen verarbeiteten Brief weiterhin noch als Brief und nicht nur noch als Farbe“ (vgl. Lambert Wiesing: Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen. München 1991. [Diss.]. S. 111).

⁶ Lambert Wiesing: Phänomene im Bild. Hg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle. München 2000, S. 133.

Diese Problematik gleichsam antizipierend gibt Schwitters für seine Kunstwerke folgende Rezeptionsanweisung:

Darum sehen Sie sich nicht das Material an, denn das ist unwesentlich. Suchen Sie nicht versteckt irgendeine Imitation von Natur, fragen Sie nicht nach Seelenstimmungen, sondern suchen Sie trotz des ungewöhnlichen Materials, den Rhythmus in Form und Farbe zu erkennen. (Schw5, 245, 1926)

Die Dinge haben für Schwitters keinen ursprünglich gegebenen Wert. Dieser ergibt sich erst aus ihrer Beziehung zueinander. Aus dieser Überlegung zieht er die Konsequenz, dass alle Zusammenhänge nur noch als Verhältnisse von Werten untereinander zu beschreiben sind. Nun können auch der Kitsch, die Banalität und der Abfall zum Gegenstand der Kunst werden. Auch kann es dann keinen absoluten Schönheitsbegriff mehr geben, was sich bei Schwitters in dem Satz „[d]er Abfall der Welt wird meine Kunst“⁷ niederschlägt. Schwitters weist ausdrücklich darauf hin, dass das Ästhetische für Merz, wie alle anderen „Werte“ auch, willkürlich und subjektiv gesetzt ist.⁸

Was sich im Kunstwerk in der Gleichberechtigung aller Materialien ausdrücken soll, erweist sich auf höherer Ebene als symptomatisch für die Merz-Kunst: Die gleiche Gültigkeit von Leben und Kunst, Sinn und Unsinn, Ernst und Ironie bahnt sich dort stets neue Wege. Das Vorhaben der konstruktiven Verbindung des Fragmentarischen zur Herstellung werkimmanenter Bezüge bestimmt den Merzgedanken, seit Schwitters ihn 1920 zur „Weltanschauung“ erhoben hat. 1920/21 schreibt er: „Warum sollen wir uns einschränken, wenn die ganze Welt, wie wir sie mit unseren Sinnen erfahren, uns zur Verfügung steht.“⁹ (Schw5, 85, 1920/21).

In Schwitters' Vorhaben, die Unterschiede des Materials durch einen „Ausgleich der Gegensätze“ (Schw5, 134, 1923) aufzuheben, drückt sich seine grundsätzliche Auffassung einer Gleichwertigkeit aller Dinge aus: „The happiest moment in my life was when I discovered that everything is really indifferent.“¹⁰ (Schw5, 322, 1929).

⁷ Kate T. Steinitz: Kurt Schwitters in Amerika. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 6./7. März 1971, S. 25, zitiert nach: Ernst Nündel (1992³), S. 9.

⁸ Mit dieser Überlegung schließt er an den durch die französischen Symbolisten Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé aufgeweichten Schönheitsbegriff an. Sie hatten das Antiästhetische zum Sujet der Dichtung erhoben und die Relativität des ästhetisch Schönen betont.

⁹ Auf den ersten Blick scheint dies in Widerspruch dazu zu stehen, dass Schwitters Willkür und Zufall für das künstlerische Schaffen ablehnt. Gemeint ist hier jedoch, dass alles zum Material der Kunst werden könne, und nicht, dass der künstlerische Schaffensprozess dem Zufall überlassen werde.

¹⁰ Lambert Wiesing sieht in diesem Satz ein „frühes Zeugnis postmodernen Denkens [...], wenn man bereit ist, den hier ausgedrückten Einstellungswechsel als das Kriterium für einen Epochenwechsel anzusehen“ (ders.: Extreme ästhetischen Denkens. Kurt Schwitters, Ludwig Wittgenstein

Indem sie alles als gleichwertig betrachtet, macht die Merz-Ästhetik damit einen Lösungsvorschlag für den Umgang mit dem seit der Jahrhundertwende immer stärker empfundenen Werteverlust.

Unabhängig von der Frage, ob es Schwitters gelingen ist, in seiner Kunst alle Dinge gleichwertig erscheinen zu lassen, ist es viel wichtiger, nach der Bedeutung dieses Vorhabens für die Merz-Idee zu fragen, die auch außerhalb der Kunstwerke existiert: Da „Gegensätze“ überhaupt erst aus sich widerstreitenden Normen heraus existieren, Merz aber keine Normen anerkennt, existieren sie für Merz überhaupt nicht. Nun werden Gedankenexperimente möglich, wie sie Schwitters in weit größeren Kategorien als allein auf der Ebene des Kunstwerks vollzieht:

Wenn wir aber je einmal die ganze Welt als Kunstwerk gestalten wollen, so müssen wir damit rechnen, daß gewaltige Komplexe in der Welt bestehen, die uns unbekannt sind, oder die wir nicht beherrschen, weil sie nicht im Bereich unserer Kraft liegen. Vom Standpunkt MERZ aus ist das aber gleichgültig. Es ist im Kunstwerk nur wichtig, daß sich alle Teile aufeinander beziehen, gegeneinander gewertet sind. Und werten lassen sich auch unbekannte Größen. (Zitatende) (Schw5, 133, 1923, Hervorh. i. Orig.)

Wenn das stimmt, dann ist nichts mehr zu groß oder zu bedeutsam, um – nach dem Prinzip der gleichen Gültigkeit aller Dinge – als Material der Kunst zu dienen: „Merz rechnet sogar mit Materialien und Komplexen im Kunstwerk, die es selbst nicht übersehen und beurteilen kann.“ (Schw5, 133, 1923).

Das macht es unausweichlich, zumindest am Rande den Merzbau zu erwähnen, jene monumentale begehbare Raumplastik, die Schwitters in seiner eigenen Wohnung in Hannover über mehr als ein Jahrzehnt hinweg baute.

Der Merzbau geht aus einer im Atelier stehenden Säule hervor, an die Schwitters Bilder, Andenken, Plakate und Fundstücke jeglicher Art anheftet:

Schwitters erläutert in diesem Zusammenhang nochmals seine Materialästhetik, die offensichtlich auch für die „große Säule“ (Schw5, 343, 1931) wie er den Merzbau zunächst nennt, gilt:

Auch in der Malerei verwende ich für die Komposition gern die Brocken des täglichen Abfalls [...]. So entstanden meine Merzbilder, und so entstand besonders meine große Säule. [...] Sie wächst etwa nach dem Prinzip der Großstadt. Irgendwo soll wieder ein Haus gebaut werden, und das Bauamt muß zusehen, daß das Haus nicht das ganze Stadtbild verpatzt. (Schw5, 343, 1931, Hervorh. i. Orig.)

Im Zuge der ständigen Erweiterung des Merzbaus wurden die „Brocken des täglichen Abfalls“ zunehmend überdeckt, verkleistert und vernagelt. „Das Ganze ist übergossen mit einem System von Kuben strengster geometrischer Form“ (Schw5, 344), schreibt Schwitters 1931. Bereits im Jahr 1933 trägt der Merzbau deutliche die Züge des Konstruktivismus, der Kurt Schwitters seit 1922 zunehmend beeinflusst.

Der Merzbau kann als „Vorstudie“ des Projektes einer Vermerzung der Lebenswelt, wie sie Schwitters am Beispiel Berlins beschrieben hat, aufgefasst werden. Den offensichtlich utopischen Charakter dieses Vorhabens bestätigt Schwitters wie folgt: „Vielleicht werden wir das Vermerzen von ganz Berlin nicht mehr erleben, aber das Vermerzen von Teilen wäre doch stellenweise ein künstlerisches Erfordernis“ (Schw5, 96, 1922). Dass er um die Unerfüllbarkeit seiner Idee weiß, lässt sich darüber hinaus von folgender Aussage ableiten: „Nicht als ob ich die Gestaltung jeden Materials erreicht hätte, sondern das kann man nicht, es ist schlechterdings unmöglich und endlich auch unwichtig. Wichtig ist nur das Prinzip“ (Schw5, 243, 1926).

Damit scheint auch die Frage, warum sich Schwitters mit dem ersehnten „Ausgleich der Gegensätze“ (Schw5, 134, 1923) in der Kunst etwas vornimmt, das aufgrund seiner eigenen Definition von Welt unmöglich sein muss, da für ihn keine Gegensätze existieren, beantwortet: Gegensätze existieren nur, solange den Dingen bestimmte Werte zugesprochen werden. Diese Tatsache macht die Schwierigkeit deutlich, die für Schwitters darin bestanden haben muss, etwas verständlich zu machen, das von vollkommen anderen Voraussetzungen ausgeht: die Konstitution einer rein formalästhetischen und damit selbstbestimmten Merz-Kunst-Welt, in der nichts etwas darstellen oder abbilden soll. In ihr soll nichts als Zeichen für etwas außerhalb seiner selbst zu verstehen sein und nichts aus sich heraus einen Wert haben. Alles in ihr gehorcht nur noch formalen Gesetzen. Für die Kunstwerke bedeutet dies: Das Material soll „entformelt“ werden, um einer neuen, rein künstlerischen Wirklichkeit Platz zu machen. Dies führt mich zu der Annahme, dass Schwitters mit „entformeln“ und „werten“ letztlich viel Wesentlicheres als die Vorgänge des künstlerischen Schaffensprozesses beschreibt, und dass er in weit größeren Dimensionen als in denen seines künstlerischen Materials gedacht haben muss.

Schwitters wehrt sich mit Merz gegen die Annahme, dass Kunst, so Gotthard Wunberg, „zwar aus Wirklichem gemacht, selbst aber nicht Wirklichkeit“¹¹ sein könne. Erst das, was sie nicht mehr mit der Wirklichkeit teilt, macht die Kunst für ihn zur Kunst: dies ist die *Form*. Kunst ist keine Erscheinungsform von Wirklichkeit, sie ist Wirklichkeit, wenn sie deren Versatzstücke in eine von ihr unabhängige Form zu bringen vermag. Folglich muss Kunst für Schwitters autonom sein. Ist Kunst aber autonom, so ist sie vom Leben getrennt.

Wie ist es nun möglich, autonome Kunst zu schaffen, die zugleich fähig ist, in das Leben überzugehen? Dazu muss das Leben unabhängig von der Wirklichkeit geführt werden, muss das künstlerische Subjekt mit der von ihm geschaffenen Kunstwelt identisch, ja, selbst Form-Teil dieser Welt werden. Dies ist der Moment, in dem sich Schwitters mit Merz gleichsetzt und die „Identität von Leben und Kunst“¹² unter dem Namen „Merz“ zusammenfasst: „Jetzt nenne ich mich selbst MERZ“, erklärt er 1927. (Schw5, 253, 1927, Hervorh. i. Orig.).

Gleichgültigkeit gegenüber den Inhalten und ein absolutes Primat der Form stehen für Schwitters an erster Stelle um eine eigene, unabhängige Kunst-Realität zu konstituieren – ein Widerspruch in sich. Vor diesem Hintergrund soll nun gefragt werden, welchen Weg er einschlägt, um diese angestrebte Ästhetisierung der Lebenswelt umzusetzen.

Sich einer „prinzipiell wiederholbaren Version von Wirklichkeit“¹³ versagend entwirft Schwitters mit Merz seine „alternativen Versionen“¹⁴ derselben. Wenn dies so ist, dann ist „Entformeln“ ein Begriff, der den Versuch beschreibt, eine ästhetische und von der Alltagswelt getrennte, autonome Kunstwelt zu schaffen.

In dieser dinglich-formalen, sinnfreien ästhetischen Kunst-Welt gibt es keine Werte mehr, deren Verlust den Menschen unglücklich machen kann. Im „Manifest Proletkunst“ heißt es: „Die Kunst ist eine geistige Funktion des Menschen mit dem Zwecke, ihn aus dem Chaos des Lebens (Tragik) zu erlösen“ (Schw5, 143, 1923). Solange den Dingen ein Sinn zugesprochen wird, besteht die Gefahr, dass dieser

¹¹ Gotthart Wunberg: *Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*. Tübingen 1983, S. 23. Für Wunberg hat Kunst „ein dialektisches Verhältnis zur Wirklichkeit: sie besteht aus Wirklichkeit, insofern sie aus ihr gemacht ist; ihr dadurch erreichter besonderer Modus unterscheidet sich aber gerade von Wirklichkeit“ (ebd., S. 27).

¹² Joachim Büchner: *Kurt Schwitters und MERZ*. In: Kurt Schwitters. *Ausstellung zum 99. Geburtstag*. 4. Februar - 20. April 1986. Hg. vom Sprengel Museum Hannover. Hannover 1986, S. 10-20, hier S. 20.

¹³ Samson Dietrich Sauerbier: *Wörter, Bilder und Sachen. Grundlegung einer Bildersprache*. Heidelberg 1985, S. 173.

¹⁴ Ebd.

verloren geht. Die Hoffnung auf Befreiung durch die Kunst kann demnach nur durch eine vollständig von der empirischen Wirklichkeit unabhängige Kunstwirklichkeit eingelöst werden, in der alle Dinge nur als „Form“ aufgefasst werden, denn nur eine durch „Entformelung“ von Inhaltlichkeit befreite Welt ist frei von Enttäuschung, falschen Hoffnungen und frei von der Suche nach Sinn.

Aber sollte die Kunst nicht gerade die Befreiung aus dem praktischen Leben bedeuten? Ich nehme an, dass die Menschheit als Ganzes sich auf die Dauer die Verarbeitung in der Wurstmaschine des Alltags einfach nicht mehr gefallen lassen wird. Dann wird man nach Kunst schreien.¹⁵

Damit schreibt Schwitters der Kunst gleichsam eine schopenhauersche Erlösungsfunktion zu: „Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen.“¹⁶

So wie für Schopenhauer die schönen Künste in der Lage sind, den Menschen von der Bestimmung durch den Willen zu lösen, da der Wille nicht in das Ästhetische hineintreten darf,¹⁷ schließt bei Schwitters der Gedanke der „Entformelung“ auch immer den Bereich des Lebens mit ein. Was in seine Merz-Kunst-Welt, seine autonome Version von Welt eindringen will, wird „entformelt“, seines ursprünglichen Wertes beraubt, und so außerstande gesetzt, Leiden zu verursachen.

Kommen wir nun noch einmal zurück zu Schwitters' mit Merz erstrebten Aufbrechen der Gattungsgrenzen. Die Hoffnung auf ein solches Aufbrechen machte es gleichsam notwendig, den ursprünglich als Kunstbegriff entworfenen Begriff „Merz“ um die Dimension der Lebensprozesse zu erweitern.

Merz steht für den Versuch, das, was auf der Basis des Lebens als unvereinbar gilt, auf künstlerischer Ebene zusammenzuführen, und es so wieder in das Leben einzubringen. Wie die Kunst muss es „abstrakt“ werden und in einer rein künstlerischen Formenwelt angesiedelt sein.

Erst wenn das Leben nicht mehr von äußeren Umständen dominiert wird, bleibt seine Harmonie unberührt. Damit wird Merz für Schwitters zur Erlösungsformel, die das Überleben des „Ich“ in der von Verlust gekennzeichneten Lebenswelt des frühen 20. Jahrhunderts sichert.

¹⁵ Brief an Katherine S. Dreier vom 16.9.1926. In: Briefe (1974), S. 108.

¹⁶ Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Darmstadt 1961. Die Welt als Wille und Vorstellung = Bd. 1 und Bd. 2 der Gesamtausgabe. Im Folgenden werden die Bände mit WaW I bzw. WaW II abgekürzt, hier WaW I, S. 521.

¹⁷ Vgl. Khaled Saleh Pascha: „Gefrorene Musik“. Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie. Berlin 2004. [Diss.], S. 151.

Doch stellen wir richtig: Es geht Schwitters nicht darum, den um die Jahrhundertwende allgemein beklagten Verlust der Einheit von „Ich“ und Welt wieder herzustellen. Diese Einheit schien auch ihm unwiederbringlich verloren. Die Erkenntnis, dass es „keine Werte [gibt], die zu verteidigen es sich lohnte“ (Schw5, 142, 1923), birgt für ihn jedoch die Möglichkeit eines Neuanfangs. Ein anderer Weg scheint ihm deshalb geeigneter zu sein, das eigene „Ich“ neu zu beheimaten und es so vor einem Zustand zu bewahren, den Georg Lukács als das Gefühl der „transzendentalen Obdachlosigkeit“¹⁸ beschrieben hat. Dieser Weg heißt Merz. Merz ist Schwitters' Antwort auf den Verlust des intakten Weltbildes und auf das Zerschneiden der Totalität, wie Hofmannsthal es 1901 im fiktiven „Brief des Lord Chandos“ beklagt hatte: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“¹⁹

Der Verlust der Totalität des Lebens betrifft auch Schwitters, der ihm zunächst mit der Hoffnung auf ein „Merzgesamtkunstwerk“ begegnet war. Das Fragment wird bei ihm jedoch nicht zum Ausdruck eines Leidens am Verlust, sondern zum positivierten Material eines Wiederaufbaus nach eigenen Gesetzen und in einer unabhängigen Form, die sich nicht mehr auf das Verlorengegangene beziehen soll.

Dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts heimatlos gewordenen Subjekt bietet Schwitters damit eine neue Beheimatung an – eine neue, rein ästhetische Heimat, die ausschließlich eigenen Gesetzen gehorcht. Sie soll den Menschen in einer Weise einschließen, wie sie Hofmannsthal als den ursprünglichen, nun aber verloren gegangenen Zustand geschildert hatte. „Mir erschien [...] das ganze Dasein als eine große Einheit.“ [...] [Ü]berall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr.²⁰

Fassen wir zusammen: Schwitters setzt die empirische Wirklichkeit als Bezugsgröße für seinen Merz-Entwurf außer Kraft. Sein auf den Boden gerichteter Blick bei der Suche nach Material für seine Collagen auf den Straßen Hannovers, am Strand eines Fjordes in Norwegen oder in den Kellern der Druckereien stehen im

¹⁸ Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt, Neuwied 1979, S. 32.

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke. Frankfurt a. M. 1991, S. 47.

²⁰ Ebd., S. 49.

übertragenen Sinn für einen Perspektivenwechsel, für einen - so nennt es Gottfried Willems – „Wandel des Sehens“²¹. Die Bruchstücke der empirischen Realität werden zu Bausteinen für eine neue, von ihr unabhängige Kunstwirklichkeit. Doch weniger diese Bausteine, die ja noch einem künstlerischen Vorgang - dem „Entformeln“ - unterzogen werden müssen, sondern vor allem Schwitters' „i“-Kunstwerke können verdeutlichen, was mit der Merz-Perspektive auf das Alltägliche gemeint ist. Schwitters definiert die „i“-Kunstwerke wie folgt:

In Merz 2 habe ich von einer Specialform von Merz: ‚i‘, gesprochen: es ist das Auffinden eines künstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt und das Schaffen eines Kunstwerkes aus diesem Komplex durch Begrenzung, sonst nichts.²²

Damit ein „i“-Kunstwerk entsteht, muss nach Schwitters das Ästhetische im Alltäglichen *aufgefunden* werden. Hier liegt jedoch der bedeutende Unterschied zur Ihnen nur bereits bekannten Materialästhetik von *Merz*. Während normalerweise „das Material für die Kunst [...] beliebig“ ist und „nur geformt werden [muss], damit ein Kunstwerk daraus entsteht“,²³ so ist „[d]as Material für i [...] aber sehr wenig beliebig, da sich nicht jede Natur im Ausschnitt zum Kunstwerk eignet.“²⁴

In der „i“-Kunst kann das Alltägliche bereits Kunst sein, deshalb kann nun auch der Fehldruck eines Verlagshauses unverändert zur „i“-Zeichnung erklärt werden.

Die Grenzen zwischen Kunst und empirischer Realität – oder Kunst und Nicht-Kunst, wenn Sie so wollen - zwischen ästhetischer Kunstwelt und empirischer Realität, sind aus der Merz-Perspektive fließend. Sie sind für Schwitters von der individuellen Betrachtungsweise abhängig. Aus diesem Grund ist es für ihn auch kein Widerspruch, sich des Alltäglichen für seine Kunst zu bedienen, um daraus Kunstwerke zu schaffen, die ihrem ursprünglichen Kontext vollkommen enthoben sein sollen, ein bei Schwitters typisches Paradoxon.

Das *Auffinden* des Künstlerischen im Unkünstlerischen und dessen *Begrenzung*, die bei „i“ ausreichen sollen, um ein Kunstwerk entstehen zu lassen, stellen die Kontingenz der den Dingen zugesprochenen Werte bloß. Auch die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst ist dann nur noch eine Frage der Konvention: „Die

²¹ Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989, S. 163.

²² Ebd., S. 148 (1923).

²³ Ebd., S. 120 (1922).

²⁴ Ebd.

Bedeutung ist nur eindeutig, wenn z.B. der bedeutete Gegenstand dabei ist. Sonst ist sie abhängig vom Vorstellungsvermögen des Betrachters.“ (Schw5, 191, 1924)

Anders als in der Collage wird bei den „i“-Kunstwerken auf die „Abstraktion in der Komposition“²⁵ verzichtet. Von den Ready-mades Duchamps²⁶ unterscheiden sie sich insofern, als das Fragment bei „i“ nicht erst durch Herauslösen aus dem Kontext zur Kunst wird, sondern für Schwitters bereits in seinem ursprünglichen Umfeld ästhetisch ist. Wenn er davon spricht, dass sich nicht „jede Natur im Ausschnitt zum Kunstwerk eignet“, nach welchen Kriterien geht er dann vor, um das „i“-Kunstwerk als ästhetische Einheit aus seinem nicht-ästhetischen Umfeld herauszulösen? Wie erkennt er das „i“-Kunstwerk?

Das kann nur nach vollkommen subjektiven Kriterien geschehen. Die „i“-Kunst scheint demnach besonders geeignet zu sein, um aufzuzeigen, dass die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, die Grenze zwischen Ästhetischem und Alltäglichem für Schwitters nicht festgelegt ist. Aus der Merz-Perspektive mag der Fehldruck ein Kunstwerk sein, aus einer anderen nicht. So wird klar, dass die Merz-Ästhetik für Schwitters auch eine Methode ist, um die Ästhetik *einerseits* für die Lebenswelt und den Alltag zu öffnen, ohne aber *andererseits* diese Dinge unreflektiert als Kunstgegenstände zu deklarieren. Deshalb betont er immer wieder, dass das Material für i „wenig beliebig“ sei, während er, wie gesagt, für die restliche Merzkunst schlichtweg alles zum potentiellen Material deklariert.

²⁵ Judith Winkelmann: Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters. Frankfurt a. M. 1995, S. 203.

²⁶ Schwitters muss sich für Duchamps Überlegungen interessiert haben, denn aus einem Brief an Katherine S. Dreier vom 27.6.1927 geht hervor, dass er vorhatte, Duchamp in Paris aufzusuchen (vgl. Briefe (1974), S. 119). Duchamp hatte sich 1913 die Frage gestellt, ob man Kunstwerke schaffen könne, die keine Kunstwerke sind (vgl. Gunda Luyken: Zur Strategie des dadaistischen Spiels. In: Nike Bantzler und Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (Hg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux! 10. Juni - 23. Oktober 2005. [Ausstellungskat.]. Ostfildern-Ruit 2004, S. 55-63, hier S. 58). Doch während Duchamp darunter Werke verstand, denen die Intention des Künstlers fehlte (vgl. ebd., S. 58f.), stellt sich Schwitters ebendiese Frage unter anderen Voraussetzungen, denn künstlerisches Schaffen geht für ihn immer mit einer Künstlerintention einher.

ppppppppp

pornographisches i-Gedicht

Die Zie
Diese Meck ist
Lieb und friedlich
Und sie wird sich
Mit den Hörnern

Der Strich zeigt, wo ich das harmlose Gedichtchen aus einem Kinderbilderbuch durchgeschnitten habe, der Länge nach. Aus der Ziege ist so die Zie geworden.

Und sie wird sich nicht erboßen,
Mit den Hörnern Euch zu stoßen.

„Formen“, „Werten“ oder „Entformeln“ in der Collage, das Setzen eines Rahmens um einen Fehldruck oder der Schnitt durch die Mitte – wie beim i-Gedicht, das sie hier sehen - sind sämtlich künstlerische Schaffensprozesse, die von der Einsicht in die subjektive Erkenntnisfähigkeit des Individuums und die Freiheit des ästhetischen Urteils zeugen. Damit gibt Schwitters der modernen Auffassung Raum, dass - ich zitiere Wolfgang Welsch - „die Grundlagen dessen, was wir Wirklichkeit nennen, fiktionaler Natur sind“²⁷ und dass Wirklichkeit deshalb auch vom Subjekt selbst gesetzt werden kann. Die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit sind fließend geworden. Schwitters schreibt sich damit in den Kontext der modernen Kunst ein, die das Alltägliche und das Künstlerische in einem ursprünglichen Zusammenhang sieht. So erweist sich Merz als Möglichkeit, die Verfasstheit der Lebenswelt auf ihren ästhetischen Charakter hin zu überprüfen und zu hinterfragen, ein Ansatz, der zukunftsweisend für die moderne Kunst werden sollte und der sich besonders eignet, um sich mit der ästhetischen Erfahrung des Alltäglichen auseinander zu setzen.

©Sigrid Franz, 2008

²⁷ Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1998⁵, S. 7.