

Kurt Schwitters 1918: Übergang zur Collage.

**Eine kunstsoziologische Fallstudie zum Zusammenhang von
Werkgestalt und Biographie auf der Basis immanenter Bildanalysen**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften

der Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Bertram Ritter

aus Mainz

2010

(Revision: 2018)

1. Gutachter: PD Dr. phil. Ferdinand Zehentreiter

2. Gutachter: PD Dr. phil. Reimut Reiche

Inhalt

1. Einleitung

Kurt Schwitters' Übergang zur Collage als Wandel der Erfahrungsweise S. 2

2. Werkanalysen

2.1 *Zeichnung A 2 Haus. [Hansi]* (1918) S. 10

2.2 *Zeichnung A 3* (1918) S. 52

2.3 *Zeichnung A 6* (1918) S. 66

3. Soziologisch-biographische Studie S. 89

3.1 Kurt Schwitters' Herkunftsfamilie und -milieu S. 95

3.2 Kurt Schwitters' Biographie 1887-1918 S. 104

Anhang zu Kapitel 3: Protokolle, Quellen zur Biographie, Genogramm S. 112

4. Die Analyse des Übergangs zur Collage als Beitrag zur „Werkbiographie“ S. 115

5. Zur kunstsoziologischen Position: Das Kunstwerk als Praxisform S. 140

Kataloge / Quellen / Literatur S. 170

Danksagung S. 179

Erklärung S. 180

Anhang: Farbreproduktionen

1. Einleitung

Kurt Schwitters' Übergang zur Collage als Wandel der Erfahrungsweise

Der 1887 in Hannover geborene, 1948 in Kendal im Norden Englands gestorbene Kurt Schwitters war Maler, Graphiker, Bildhauer, Dichter, Typograph und Werbegestalter. Mit Recht wird er als einer der wichtigsten Collage-Künstler überhaupt bezeichnet, ohne dass er den entsprechenden Kunstrichtungen seiner Zeit (Kubismus, Dadaismus, Surrealismus) zuzuordnen wäre. Wenn er heutzutage von Zeit zu Zeit durch Ausstellungen einer größeren Öffentlichkeit in Erinnerung gerufen und neuerlich diskutiert wird, werden als sein Werk wie auch seine Persönlichkeit deutlich prägende Züge stets untrüglich bestimmte Qualitäten bemerkt: ein subtiler, unerschütterlicher Humor, zugleich ein besonderer „romantischer“ Ernst sowie die noch immer frappierende zukunftsweisende Modernität seines künstlerischen Ansatzes. Und obschon sein Oeuvre und Leben seit vielen Jahrzehnten in einem internationalen kunsthistorischen Diskurs thematisch sind und er heute gemeinhin als wichtiger Repräsentant der Moderne und bedeutender deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts gilt, scheint es doch auch zu den Invarianten seiner Rezeption zu gehören, dass er eine Art Geheimtipp, gewissermaßen ein *artist's artist* bleibt (freilich mit einer großen Anzahl von Fans). Dass es sich mit der Schwitters-Rezeption so verhält, ist als Teil der „Wirkungsgeschichte“¹ und somit Ausdruck eines Aspektes der Künstlergestalt selbst anzusehen: Dem, was gemessen am möglichen Ausmaß von Popularität eines modernen bildenden Künstlers als eine Art Bann der Obskürität bei Kurt Schwitters bis heute fortbesteht, korrespondiert eine die Person selbst und das Oeuvre prägende starke Betonung des Privaten, des Häuslichen. Damit meine ich nicht den Umstand, dass er als Künstler nicht den Typus des Kosmopoliten verkörperte (und ein Leben führte, das von manchen Zeitgenossen als kleinbürgerlich bezeichnet wurde), noch soll damit gesagt sein, sein künstlerisches Oeuvre wäre im Kern „privatistisch“, als eine Art ästhetisierte Autobiographie anzusehen. Es geht vielmehr um eine *Erfahrungsweise*, die sich im Verfahrensmodus seines künstlerischen *Handelns* ebenso wie in Ausdruckscharakter und Bedeutungsgehalt der veröffentlichten *Werke* manifestiert. Für die Manifestation dieser Erfahrungsweise in der Kunst spielt das Autobiographische sehr wohl eine dynamische Rolle, nicht aber die einfache Rolle des Inhalts; wäre dies der Fall, bliebe das Werk in der Tat eine anekdotische, rein persönliche Angelegenheit.

Dass das, was sich als Erfahrungsweise in Schwitters' Werk manifestiert, durchaus als Ausdruck einer historischen Generation, gar als nationalspezifischer Ausdruck eines Epochencharakters betrachtet werden kann, ist, wie in dieser Studie gezeigt werden soll, auch und gerade anhand von eigenartigen, experimentellen Bildern zu rekonstruieren, bei denen ein Bezug zu „gesellschaftlichen“ Themen zuerst kaum erkennbar ist. Anhand der Analyse und Interpretation seiner frühesten Collagen lege ich dar, dass Kurt Schwitters in der Zeit des Ersten Weltkrieges, während er zunächst persönlich einen *Rückzug ins Private* vollzieht, zugleich eine spezifische künstlerische *Deutung des Privaten* entwickelt, die sich gegen Ende 1918 dann in eben jenen ersten Collagen manifestiert, mit denen er sich technisch und stilistisch von der Malerei, seinem Metier bis dato, absetzt. In den drei hier untersuchten Werken artikuliert sich in Gehalt und Darstellungsmodus eine Problematik von allgemeiner Relevanz, die allerdings unmittelbar auf wenig öffentliche Resonanz stieß und stoßen konnte, weil sie in keiner Weise „repräsentativ“ wirkte, keine Themen oder Formen von gesell-

¹ vgl. GADAMER 1990, S. 305ff

schaftlichem Interesse auf Antrieb sichtbar berührte. Die von Schwitters in dieser Übergangsbewegung künstlerisch erschlossene Problematik konnte offenbar auch nicht mit den Mitteln der – im Kern an einem Modell der Repräsentation und Legitimation vorherrschender Kultur ausgerichteten – deutschen akademischen Malerei, über die er zunächst verfügte, ausgedrückt werden, sondern er musste dafür die Ausdrucksmittel der Collage auf tun. Dies gelang ihm zum Ende des Ersten Weltkrieges innerhalb dieser kurzen Folge von kleinen, formal recht unscheinbaren Werken. Das, was Schwitters im Zuge dieses seines Übergangs zur Collage künstlerisch zu artikulieren imstande war, betrifft kurz gesagt die Möglichkeit, in einer gesteigert sensibilisierten Erfahrung des Privaten die aus der Erfahrung des Krieges herrührende Entwertung des Privaten wieder wirksam aufzuheben. Mit seinen neuartigen Collagebildern liegen in Deutschland Ende 1918 plötzlich exemplarische ästhetische Modelle vor für die Möglichkeit der Neugewinnung von Perspektiven auf der Basis der Vergegenwärtigung bedeutender Verluste; Modelle allerdings, deren explorative und zugleich lakonische Erscheinungsform über die nationale und vielleicht epochale Tragweite der errungenen Lösungen täuschen konnte (und kann).

Die Entwicklung (nicht die Erfindung) des Verfahrens der Collage zur Erzeugung von Kunstwerken – Bildern, Skulpturen und Rauminstallationen, Gedichten, dramatischen Texten und Prosa – aus gefundenen und gesammelten Materialien aller Art gilt gemeinhin als Schwitters' bedeutendste künstlerische Leistung.² Seit der Zeit gegen Ende des Ersten Weltkrieges entwickelte er diese künstlerische Technik bzw. Verfahrensweise der Moderne, die durch Picasso, Braque, Arp und andere um 1912-1915 bereits erprobt und publik gemacht worden war, in schneller und fleißiger Produktion zu einer eigenen *Bildform* – und das heißt: zu einer eigenen Form von *Gegenständlichkeit*, die zusammen mit dem neuen Darstellungsmodus hervortritt. Schwitters, der als Kunstmaler akademisch ausgebildet war und dessen Oeuvre zu diesem Zeitpunkt in einem überschaubaren Spektrum mehr oder weniger konventioneller Stile Porträts, Stilleben, Landschaften und einige sogenannte „Abstraktionen“ in Öl, Zeichnungen, sowie wenige Büsten umfasste, fertigte Ende 1918 erstmals eine Reihe von (nicht mehr als sechs) kleinen, aus Papier- und (in einem Falle) Stoffteilen geklebten Bildern an.³ Mit diesen wenigen Werken, von denen heute noch genau drei existieren, war sein *Übergang zur Collage* vollzogen, der in mehrfacher Hinsicht als Emergenz eines unvorhergesehenen Neuen erscheint: biographisch (bezogen auf Schwitters' Leben und Werdegang und die Entfaltung seiner Persönlichkeit), werkgeschichtlich (als Findung seines eigenen Stils bzw. Gestaltungsmodus), kunsthistorisch (als die künstlerische Moderne nachhaltig bestimmende Innovation; s. Anm. 2) und gesellschaftlich (als zeitgenössische künstlerische Reflexion der Situation Deutschlands zum Ende des Ersten Weltkrieges).

Gwendolen Webster merkt in ihrer hervorragenden Schwitters-Biographie ungeachtet der Fülle an Fakten und Einsichten, die sie uns zur Kenntnis bringt, an einer Stelle kritisch an: „Exactly why, where and when Schwitters turned to collage is impossible to determine.“⁴

² So heißt es in der Einleitung des maßgeblichen *Catalogue raisonné* (CR 1, S. 13): „Sein bildkünstlerisches Hauptverdienst liegt im konsequenten und kontinuierlichen Verfolgen des „Prinzips Collage“, in der Transformation von Abfall und Fundstücken in Kunstwerke. Während sich Künstler wie Picasso oder Hans Arp nur vorübergehend mit der Collage beschäftigten, bildete sie für Kurt Schwitters die lebenslange künstlerische Basis seines Schaffens. Das „Prinzip Collage“ ist auch durch sein Wirken einer der einflussreichsten und bestimmendsten Faktoren der Kunst des 20. Jahrhunderts geworden.“ Die kunstgeschichtliche Diskussion um Schwitters' Vorläufer, Mitstreiter und Nachfolger auf dem Gebiet der Collage soll hier nicht wiedergegeben werden; vgl. zum Einstieg etwa GOHR 2002.

³ vgl. CR 1, S. 40-136

⁴ WEBSTER 1997, S. 39

Tatsächlich findet man auf den herkömmlichen Wegen der Auswertung zeitgenössischer Dokumente („objektiver“ Lebens-Kontexte) oder protokollierter Äußerungen des Künstlers („subjektiver“ Selbstdarstellungs-Kontexte) zu keiner für das Verständnis entscheidenden Annäherung an den ursprünglichen Impuls des besagten Überganges (und übrigens auch nicht an das einzelne, rätselhafte Collage-Bild). Immer noch offen steht aber der Weg, *werk-immanent* zu forschen nach Gründen für Schwitters' Affinität zu dem neuen Verfahren, nach *latenten Bildgegenständen* als ästhetisch-objektiv repräsentierten Anlässen seines Impulses zur Collage – was bedeutet: die Verwirklichung des Impulses in dem ästhetischen Ausdrucksmedium, das dieser selbst erst generierte, als dessen prägnanteste Spur aufzunehmen. Ich möchte daher im Hinblick auf Gwendolen Websters dreifache Fragestellung – wobei das „Warum“ zweifellos die größte Relevanz besitzt und auch die größten Probleme mit sich bringt – einen neuen Bestimmungsversuch unternehmen, indem ich die Aufmerksamkeit zunächst von den dokumentierten Hintergründen abziehe und auf das bislang noch nicht angesprochene „Wie“ richte: auf den künstlerisch-ästhetischen Vollzug jener Hinwendung, der sich als solcher primär *in den Werken protokolliert* und dessen Rekonstruktion also über eine genaue Bestimmung dessen, was man *in den Bildern sehen* kann, möglich sein muss. Durch die hiermit vorgelegten bildimmanenten Analysen der heute erhaltenen drei Collagen von 1918 (die ich in zwei Fällen vor dem Original durchführen konnte) kann jener exemplarisch bedeutsame Übergang im Medium des Ästhetischen selbst rekonstruiert und, im Anschluss daran, auch in seiner historischen Relevanz neu bewertet werden.

Gegenstand meiner Analysen sind die Werke, in und mit denen sich Kurt Schwitters' epochale Hinwendung zur Collage als Übergang vollzieht; Leitfrage ist dabei die Frage nach den Kriterien des künstlerischen Gelingens und nach den latenten Gegenständen dieser Werke. Betrachtet man sie in Muße, wozu sie auch heute (nach 100 Jahren) noch Anlass und Anreiz bieten, so erscheinen sie spontan als autonome Bilder. Deren Analyse und Interpretation erfordert eine bildgemäße Methode bzw. *Bildhermeneutik*. Eine solche wende ich in Kapitel 2 dieser Arbeit auf drei Bilder an; in Kapitel 5 erörtere ich ihre methodologischen Prämissen.⁵

Die einschlägigen kunstwissenschaftlichen Analysen von Schwitters' Collagen leiden in methodischer Hinsicht oftmals an einem gewissen Hin-und-Her, das wohl einen Grund in der Struktur der Werke selbst hat, dessen Übergreifen auf die Darstellung ihrer Interpretation aber einen Mangel an methodischer Kontrolle darstellt, der das Explikationsniveau drückt. Zwar sind die Elemente in Schwitters' Collagen zu Recht als spezifisch „oszillierend“ beschrieben worden (im Bestreben, das methodische Problem elementar anzugehen): „Wenn die Eigenart der Collage bei Schwitters genauer erfaßt werden soll, dann ist bei seiner Verwendung des Materials einzusetzen. Es läßt sich beobachten, daß die Fragmente der Wirklichkeit einen janusköpfigen Status besitzen. Sie werden einerseits in formal definierte Zeichen verwandelt und behalten andererseits ihren Dokumentcharakter. Dorothea Dietrich hat diesen Charakter der Collagen von Schwitters als „Oszillation“ bezeichnet, (...) was sie wiederum von dem Montage-Begriff anderer Avantgardenkünstler unterscheidet“ (GOHR 2002, S. 79f; vgl. DIETRICH 2000). Die Werkanalyse tritt jedoch auf der Stelle und bleibt letztlich beschränkt auf die Wiedergabe eines (freilich bedeutungsvollen) Wirkungsaspekts,

⁵ Dass künstlerisches Gelingen als solches wissenschaftlich nachweisbar sei, behaupte ich hier nicht. Durch ein methodisches Erschließen latenter Bildgegenstände ist aber die Angemessenheit und Fundiertheit ästhetisch-praktischer Urteile aufzuzeigen, in denen konkrete Bildwerke als künstlerisch gelungen (respektive als „autonom“) bestimmt werden. Der Weg dahin geht über die geduldige Explikation der zunächst impliziten Kriterien dieser Urteile selbst und setzt die Annahme einer entsprechenden (naturwüchsig-spontanen, aber gebildeten) Urteilskompetenz stets schon voraus. In diesem Sinne ist mein Vorgehen objektiv-hermeneutisch.

wenn sie im Nachvollziehen jener Oszillation quasi mitpendelt zwischen den dokumentarisch-anekdotalen Aspekten der Collage-Elemente einerseits (durch die sich Interpreteten oft auf die Fährte eines Biographismus lenken lassen, als stelle die Collage primär eine Art graphisch verschlüsselter Tagebuchseite dar) und den angeblich nicht weiter deutbaren formalen Aspekten der Komposition (durch die sich Kunsthistoriker allenfalls veranlasst sehen, im jeweiligen Werk Tendenzen historischer Stile festzumachen, z. B. des „Konstruktivismus“ bei Schwitters). Man kommt weiter, wenn man in der Bildanalyse die Frage stellt, was jene Oszillation eigentlich bedeutet, und zwar nicht allein als Frage nach dem Sinn eines Stilmittels, sondern je konkret als Frage nach der kompositionellen Funktion und dem Ausdrucksgehalt eines die Aufmerksamkeit beanspruchenden Werksaspekts. In den hier in Kapitel 2 vorgelegten Werkanalysen werden die einzelnen Elemente der drei Collagen daher nicht allein als semiotisch oszillierende beschrieben, sondern als in ihren jeweiligen Positionen und Konstellationen bedeutungshafte Figuren interpretiert. Nur auf diesem Weg ist der visuell-bedeutungshafte Sinnzusammenhang, ist schließlich die je eigene Form der *Gegenständlichkeit* des betrachteten Bildes zu rekonstruieren.⁶ Dabei bleibt das methodische Grundprinzip der Fallibilität jeder einzelnen Deutung und Hypothese selbstverständlich immer in Kraft.

Die kleinen Collagen, die Schwitters selbst ab 1919 „Merzzeichnungen“ nannte, machen wohl die wichtigste Gruppe seines gesamten Oeuvres aus.⁷ Sie sind meist hochformatig, selten höher als 20 cm und bestehen aus einem das ganze Bildformat ausfüllenden Arrangement verschiedenfarbiger, z. T. bedruckter, gelegentlich auch bemalter Papierstücke, welche zu einzelnen, oft schiefen geometrischen Formen geschnitten oder gerissen und dann aneinandergrenzend oder einander überlappend aufgeklebt worden sind. Bei den meisten der so aufgeklebten Elemente handelt es sich, alltagspraktisch beurteilt, um Reste. Neben Fragmenten aus Papier von Zeitungen, Briefumschlägen, Produktverpackungen, Bandrollen, Fahrscheinen, Plakaten usw. kommen auch Stücke von Leinwand und anderen Textilien sowie gelegentlich Fäden, Vogelfedern und dergleichen vor. Der Gesamteindruck einer solchen Collage beruht zum einen auf einer besonderen Farbigkeit oder Farbatmosphäre, häufig einer gewissen fahlen, schmutzigen Buntheit, zum anderen auf dem komplexen Gefüge der geometrischen Komposition, quasi einem sorgfältigen Durcheinander, worin tendenziell die Kanten der größeren Elemente als oft schief im Bild liegende Linien oder Achsen, die kleineren Elemente als in sich geschlossene, selbständige Figuren erscheinen. Die einzelnen Elemente haben dabei jeweils – wie es der oben zitierte Begriff der „Oszillation“

⁶ Mit dem oben zitierten Verständnis von „Oszillation“ wurde eine für die deutende Betrachtung von Schwitters' Collagen durchaus aufschlussreiche Kategorie erarbeitet. Aber in der Bildanalyse schließen daran, wie ich zeigen werde, weitaus schwierigere Fragen an: Was *bedeuten* die „formal definierten Zeichen“ im visuellen Zusammenhang eines Bildes? Wie vermag ein „formales“ (d. h. formal-ästhetisches, mithin bildimmanentes) „Definieren“ von „Fragmenten der Wirklichkeit“ eine *Form bildlicher Darstellung* zu konstituieren? – In meinem Ansatz geht es vorrangig um die empirische bild-hermeneutische Bearbeitung dieser Fragen und ich entwickle auch meine systematischen Beiträge zur Bildtheorie (s. Kapitel 5) von diesem Zugang her.

⁷ „Merzzeichnungen nenne ich kleine, geklebte und manchmal übermalte Kompositionen. Eigentlich ist der Ausdruck Zeichnungen nicht gut, denn es handelt sich um dem Wesen nach gemalte, das heißt, farbig-flächig gestaltete kleine Arbeiten. Aber durch irgend ein Versehen hat sich schon früh der Ausdrucksfehler eingeschlichen, und nun ist die Bezeichnung nicht gut mehr zu ändern. Aber bitte betrachten Sie die kleinen Merzzeichnungen nur als Gemälde“ (zitiert nach LACH BD. 5, S. 254 aus einem Katalog des Jahres 1927). Ich gebrauche den Ausdruck „Merzzeichnung“ hier nur zu Zwecken der Referenz. Zu Schwitters' bekanntesten Werken auf anderen künstlerischen Gebieten zählen der beispiellose „Merzbau“ (eine mehrere Räume füllende Skulptur-Installation im Wohnhaus der Familie Schwitters in Hannover, die Schwitters 1931 publik machte), das Gedicht „An Anna Blume“ (das er 1919 auf Litfaßsäulen in Hannover anschlagen ließ) und seine Lautdichtung „Sonate in Urlauten“.

beschreiben soll – neben ihren ästhetischen Qualitäten (Farbe, Form sowie „haptische“ Qualität der Oberfläche und Textur des Materials), aus denen die Collage als Bild visuell komponiert ist, ihre Vorgeschichte und Eigenbedeutung als erkennbare Dinge oder Dingfragmente. Überdies sind von Druckerzeugnissen oder Briefen herrührende Textstücke oft noch entzifferbar, wobei nicht selten Buchstaben auf dem Kopf stehen oder Textzeilen schräg im Bild liegen.

Mit seinen ersten derartigen Collagen betrat der vor dem Krieg zuerst kurz in Hannover und dann länger in Dresden als Kunstmaler ausgebildete Kurt Schwitters Ende 1918 künstlerisches Neuland und konnte darin schon nach wenigen Schritten enorme Gestaltungsmöglichkeiten wahrnehmen.⁸ Seine drei noch heute erhaltenen Collagen dieses Jahres hat er mit Passepartouts sorgfältig gerahmt, signiert und mit Jahreszahl, der systematischen Bezeichnung „Zeichnung A“ und einer Nummer versehen.⁹ Geht man von einer fortlaufenden Nummerierung aus, so ist anzunehmen, dass Schwitters 1918 mindestens sechs Collagen geschaffen hat und dass die heute erhaltene Werkfolge – (1) *Zeichnung A2 Haus*. [*Hansi*], (2) *Zeichnung A3*, (3) *Zeichnung A6* – insofern lückenhaft ist.¹⁰

Schwitters reflektierte seine Hinwendung zur Collage alsbald in einem Programm, das der Sache nach die Frage nach der Berechtigung bzw. Notwendigkeit einer derartigen künstlerischen Entwicklung, mittelbar auch die Frage nach der Zukunft der Malerei berührte, und begann, dieses schriftlich zu verbreiten und sich damit gegenüber der Kunstkritik zu verteidigen. Der Konzeptualisierung seines neuen künstlerischen Verfahrens, die Schwitters erstmals 1919 in dem Manifest „Die Merzmalerei“ öffentlich darlegte, gingen die Erfah-

⁸ Eine auf Monat oder Tag genaue Datierung der ersten Collagen ist, wie Webster festgehalten hat, anhand der Werke selbst und ihrer Beschriftung nicht vorzunehmen. Der maßgeblichen Literatur zufolge sind sie im Herbst bzw. Spätjahr 1918 entstanden; zu den wichtigsten dies belegenden Daten zählen der Zeitpunkt der Begegnung zwischen Kurt Schwitters und Hans Arp (der bereits um 1915 einige „abstrakte Kompositionen“ aus Stoff- und Papierfragmenten geklebt hatte und Schwitters damit später inspiriert haben soll) in Berlin sowie die Tatsache, dass sich unter den 19 Werken von Schwitters, die die Galerie „Der Sturm“ (ebenfalls in Berlin) im Juni 1918 ausstellte, noch keine Collagen befanden (vgl. CR 1, S. 532). Webster schreibt über den fraglichen Zeitraum: „Given the lack of personal documents covering the period from June 1918 to June 1919, it is only possible to construct a tentative chronology of this critical phase in Schwitters’s life. In the summer of 1918 he seemed at a loss for inspiration: (...) At some time between now and Christmas he found the style that was to dominate his life to its very end“ (WEBSTER 1997, S. 39). „At the end of 1918 he started to experiment with any materials he could find, and both the technique and the results delighted him beyond all expectation. It was, as he came to realize, the greatest milestone of his life“ (ebd., S. 44). „Towards the end of the war Hans Arp and Sophie Täuber (later to become Arp’s wife) had created *Duo-collages* by pasting rectangles of coloured paper on to card. *Hansi*, Kurt’s first collage, dates from 1918, and its geometrical construction is obviously influenced by the *Duo-collage* technique“ (ebd., S. 46).

⁹ vgl. CR 1, S. 136f. (Kat.-Nr. 285, 286 und 287)

¹⁰ Abgesehen von einem hypothetischen Werk *Zeichnung A 1*, das Schwitters’ erste Collage gewesen wäre, fehlten demnach heute die (ebenso hypothetischen) Werke *Zeichnung A 4* und *Zeichnung A 5*. Gleichwohl ist anhand der erhaltenen drei Collagen von 1918, wenn man das Experiment unternimmt, sie als *Sequenz* zu betrachten, etwas wie ein Entwicklungsverlauf, quasi ein Binnenfortschritt erkennbar, anhand dessen Schwitters’ Übergang zur Collage gleichsam in seiner Mikrodynamik kenntlich gemacht und so nachträglich noch weiter erhellt werden kann. Dies versuche ich in Kapitel 4 dieser Arbeit. – Zwei „Ausreißer“ müssen hier noch erwähnt werden: Bei der Collage *Zeichnung A 9. Berliner*. (1921) kehrt die systematische Bezeichnung der Collagen von 1918 ein einziges Mal unvermittelt wieder, nachdem zwischen 1919 und 1921 hunderte Collagen auf Papier entstanden sind, die die Bezeichnung „Merzzeichnung“ („Mz“) und eine Nummer tragen, sowie etliche ohne Titel. Es könnte sich daher bei *Zeichnung A 9* um ein Werk aus der Reihe der ersten Collagen handeln (die demnach mindestens neun umfasst hätte), das Schwitters 1921 neu datiert und eventuell überarbeitet hätte. Auf diese Möglichkeit scheinen die Autorinnen des CR auch hindeuten zu wollen, indem sie es (ohne Kommentar) zusätzlich bei den Collagen des Jahres 1918 anführen (CR 1, S. 137 u. 426; Kat.-Nr. 908). Stilistisch passt es allerdings viel besser in das Jahr 1921 als in die frühe Reihe. Bei der untypischen Collage *Für Bendien* (1913?) hingegen überwiegen die Argumente, die für einen Fehler in der Datierung oder anderen Artefakt sprechen (CR 1, S. 69; Kat.-Nr. 87).

rungen bei der Gestaltung der Collagen von 1918 voraus. Er war so umsichtig (oder strategisch geschickt), seine ersten Collagen erst zu veröffentlichen, nachdem er das Prinzip ihrer Gestaltung expliziert und mit dem „Markennamen“ (WEBSTER 1997, S. 52) *MERZ* versehen hatte. Dieses Wort steht bei Schwitters, grob gesagt, für ein Prinzip des künstlerischen Integrierens und Verbindens aller möglichen im Alltag vorfindlichen Materialien in einem Bild-Werk, fungiert aber ebenso als Gattungsbegriff, unter den de facto nur Schwitters' eigenes Oeuvre fällt, sowie schließlich als Beiname seiner selbst („Kurt Merz Schwitters“).¹¹ Da Schwitters die hier von mir betrachteten „vor-*MERZ*-Collagen“ von 1918 nicht unmittelbar öffentlich zeigte, könnte man versucht sein, anzunehmen, dass er selbst hinsichtlich der Beurteilung ihres künstlerischen Ranges im Zweifel war.¹² Eine solche hypothetische Selbsteinschätzung änderte indes nichts an der objektiven Bedeutung dieser Werke für die Entwicklung seines Oeuvres.¹³ Dass Schwitters selbst sich, als seine ersten Collagen vorlegte, um eine Erklärung der neuen Kunstform bemühte, die er dann in einer Form vorlegte, die sich auch zur Werbung und Vermarktung eignete, belegt zunächst, dass er es nicht bei einem vorübergehenden Experimentieren belassen wollte. Insofern ist die Hinwendung zur Collage als ein Paradigmenwechsel innerhalb des Oeuvres, der sich als Paradigmenwechsel innerhalb der modernen bildenden Kunst überhaupt artikuliert, durchaus an die intellektuelle künstlerische Selbstreflexion und ihre explizite Schriftform gekoppelt. Hinsichtlich des Überganges im Medium des bildkünstlerischen Schaffens jedoch ist das *MERZ*-Programm wie gesagt als eine Konzeptualisierung ex post zu betrachten.¹⁴ In dem nicht datierbaren

¹¹ Der häufig zitierte Text „Die Merzmalerei“ erschien erstmals im Juli 1919 in Herwarth Waldens Zeitschrift „Der Sturm“ (s. LACH BD. 5, S. 37ff u. 400), wohl zur 76. Ausstellung in dessen gleichnamiger Galerie, wo zeitgleich unter insgesamt 42 Werken und neben zahlreichen „Merzbildern“ (großen Collagen und Assemblagen auf Leinwand) die 1919 entstandene Papiercollage *M Merzzeichnung 1* als erste ihrer Art öffentlich gezeigt wurde (vgl. CR 1, S. 236, Kat.-Nr. 492 u. S. 596 und SUDHALTER 2008). – Einige Worte zum Verhältnis von *MERZ* und *Dada*: Schwitters fasste den Dadaismus als ein Mittel zur Erzeugung von Krisenbewusstsein, nicht als eigene Kunstrichtung auf. „Nämlich das wahre Wesen des Dadaismus existiert überhaupt nicht und hat nie existiert, weil seine Vorkämpfer nicht fähig, nicht mutig und nicht dadaistisch genug waren. Das Wesen des Dadaismus ist das absolute Gegenteil von Kunst. Wer Kunst kennt, dazu Fähigkeiten, Mut, Veranlassung und Gelegenheit hat, Kunst in ihr Gegenteil umzukehren, ist Dadaist“ (aus dem 1924 in der Zeitschrift „Der Sturm“ in Berlin erschienenen Artikel „Dada ist eine Hypothese“; zitiert nach LACH BD. 5, S. 175). Ungeachtet dessen tat er sich bei einigen dadaistischen Auftritten offenbar als famoser Sprecher und Darsteller hervor, und seine „Ursonate“ kann man als den singulären Versuch ansehen, „dadaistisches“ Sprach-Material in eine eigene künstlerische Form zu bringen.

¹² *Zeichnung A 3* und *Zeichnung A 6* wurden zu Lebzeiten des Künstlers gar nicht ausgestellt. *Zeichnung A 2* wurde erstmals 1926 in Berlin gezeigt, allerdings nicht in der Galerie „Der Sturm“, wo Schwitters von Juni 1918 bis November 1926 regelmäßig an Ausstellungen beteiligt gewesen war, sondern (als eines von fünf seiner Werke) in der „Großen Berliner Kunstausstellung 1926“ des „Kartells der Vereinigten Verbände bildender Künstler Berlins“ (vgl. CR 1, S. 136, S. 597). Nachdem Alfred Barr *Zeichnung A 2* für das Museum of Modern Art in New York erstanden hatte, wurde das Werk 1936 dort gezeigt; in Deutschland ist es seither nur ein einziges Mal zu sehen gewesen (1986 für zweieinhalb Monate in Hannover), in Europa zuletzt 1995 (vgl. CR 1, S. 136f, S. 602, S. 607, S. 609 und SUDHALTER 2007). *Zeichnung A 6* befindet sich heute in der Schweiz in Privatbesitz, erscheint aber von Zeit zu Zeit in größeren Ausstellungen. Letzteres gilt auch für das Werk *Zeichnung A 3*, das zum „Nachlass Kurt Schwitters“ gehört, den das Sprengel Museum Hannover bewahrt. Die drei hier analysierten Werke wurden übrigens noch nie zusammen in einer Ausstellung gezeigt!

¹³ Die drei frühen Collagen gingen auch den 1919 entstandenen ersten „Merzbildern“ voraus (die im CR als Assemblagen angeführt werden). Schwitters' Hinwendung zur Collage nahm also künstlerisch *nicht* den Weg über eine etwa „kubistisch“ inspirierte Übergangsform, bei der auf der Bildfläche angebrachte Objekte vereinzelt die Position von mit Pinsel und Farbe gemalten dargestellten Gegenständen einnehmen, wie dies prominent bei seinem Bild *Merzbild 1 A* (Der Irrenarzt) von 1919 der Fall ist (vgl. Elderfield 1987, S. 53f.; CR 1, S. 213; Kat.-Nr. 425).

¹⁴ Aus diesem Grund verzichte ich im Rahmen dieser Studie auf eine Interpretation des Textes „Die Merzmalerei“ (s. Anm. 11), dessen gründliche Analyse allerdings schon lange aussteht. Nimmt man die darin vorgebrachten Äußerungen nämlich ernst, so ergeben sich (in der Literatur bislang nicht diskutierte) Widersprüche

Moment der Gestaltung seiner ersten Collage konnte Schwitters nur eine Grundidee der Autonomie des Werkes voraussetzen und praktisch den Versuch unternehmen, diese Idee im Bild mit neuen Mitteln zu realisieren. Dass er sich bei der Wahl dieser Mittel inspirieren ließ (u. a. wohl auch von seinem Kollegen Hans Arp), ist durchaus wahrscheinlich, erklärt aber nicht seine besondere Affinität zu eben diesen Mitteln (ganz abgesehen davon, dass er sowohl hinsichtlich des Materials als auch der Kompositionsweise sogleich zu völlig anderen Techniken griff als jener). Erst angesichts des ersten Resultates oder der ersten Reihe von Resultaten manifestierte sich dann für Schwitters die Problematik einer Zerstörung der Konformität mit der überlieferten Bildgattung der Malerei, als Kehrseite der erschlossenen Innovation, worauf er wiederum reagierte mit einer geradezu fieberhaften künstlerischen Produktion sowie, parallel dazu, der Formulierung seines Programms.¹⁵

Im dritten Kapitel dieser Arbeit lege ich eine skizzenhafte Rekonstruktion von Kurt Schwitters' Biographie unter sozialisationstheoretischen, familien- und generationssoziologischen Gesichtspunkten vor, auf der Grundlage von Websters Darstellung sowie einiger authentischer Dokumente zur Familiengeschichte, wobei ich mich ausdrücklich auf die ersten 31 Jahre seines Lebens beschränke. Dabei werden die „Ebenen“ des Individuums und der Gesellschaft – wenn man so sprechen kann – von vornherein als miteinander verschränkt betrachtet, wie z. B. in der zentralen Frage, wie Schwitters von der die Deutschen als Volk im Ganzen betreffenden Traumatisierung des Ersten Weltkrieges erfasst wurde und in welcher Situation er sich Ende 1918 als Individuum, Bürger und Künstler befand. Als zentrale die Ebenen vermittelnde theoretische Kategorie fungiert dabei die der *historischen Generation*. Der 1887 in Hannover geborene Künstler Schwitters repräsentiert eine Generation von Deutschen, die die ihnen gesellschaftlich zugeordnete Position eines Bürgers des Kaiserreichs biographisch nicht mehr einnehmen konnten.¹⁶ Dazu führe ich im

zur ästhetischen Struktur der Werke, auf die dieser Text sich beziehen soll – wie es häufig der Fall ist im Verhältnis von Werk (Schaffen) und Programmatik (Selbstbewusstsein) eines Künstlers – sowie textimmanente Widersprüche, die des Kommentars bedürfen. Kurz gesagt: In Schwitters' eigenen Schriften und Äußerungen zu seiner Kunst artikuliert sich mehr von dem (durchaus epochen-spezifischen) Selbstverständnis des Künstlers als von der Struktur seiner Werke. Letztere gilt es primär visuell zu erfassen – womit lediglich der Focus der Methodik definiert, nicht etwa die Historizität der Bilder geleugnet werden soll.

¹⁵ Dass der an sich kaum erklärungsbedürftige Wunsch, etwas Neues zu machen, sich bei Schwitters 1918 nicht in einer neuen Form der Malerei (mit Farbe und Pinsel) Bahn brach, mag daran gelegen haben, dass das Medium in seinen Augen erschöpft war oder er zu dieser Zeit selbst latent bezweifelte, es ausreichend zu beherrschen, bzw. an einer Kombination beider Motive. Er hielt der Malerei allerdings die Treue, geriet nie aus der Übung und griff im Laufe seines Lebens verschiedentlich äußerst flexibel auf sie zurück. So gewannen später (vor allem während seiner Aufenthalte in Norwegen und während seiner Internierung in England 1940/41) Landschafts- und Porträtmalerei besondere, ja überlebenswichtige Bedeutung für ihn.

¹⁶ Aus dieser Generation „verhinderter Wilhelminer“, wie man sie nennen könnte, rekrutierte sich in der Weimarer Republik zum einen eine Kohorte von Nationalsozialisten, deren Angehörige etwa so alt waren wie Hitler und die eher die Charismatiker als das Gefolge stellten; genannt sei hier exemplarisch der SA-Chef Ernst Röhm. (Ob für den 1889 in Österreich geborenen Adolf Hitler ein anderes Generationsprofil gilt, will ich hier nicht abhandeln.) Signifikant ist aber auch zum anderen der Beitrag dieser Generation zu einem besonderen Typus von Kulturschaffenden, der charakterisiert ist durch ein *Interesse an der systematischen Rekonstruktion der Bedingungen und Kriterien ästhetischer Erfahrung* (mit einem Akzent auf dem *Visuellen*). Ich denke hierbei sowohl an Dozenten des Bauhaus wie Josef Albers und Oskar Schlemmer als auch an die wissenschaftlichen Vertreter der Gestaltpsychologie Victor von Weizsäcker, Kurt Koffka und Wolfgang Köhler. Ein mit diesem vielleicht genuin generationell-spezifischen Interesse latent zusammenhängender Trend macht sich übrigens auch geltend in damals neuartigen, mehr oder weniger manipulativen Formen der In-Regie-Nahme des Ästhetischen: im *Film* und in der *Werbung*. (Das *Aufkommen der Montage* verbindet ja als Gestaltungsprinzip wiederum die Collage im Sinne Schwitters' mit dem *Film* und mit der Werbegestaltung.) Eine für diese Generation von Deutschen ebenfalls typische, teils schon vor 1933 einsetzende Verlagerung des kulturellen Wirkens nach Amerika, die sich bei Schwitters während des Zweiten Weltkrieges ebenfalls stark angebahnt hatte,

dritten Kapitel dieser Arbeit etwas aus auf der Basis der Interpretation von Daten zur Familiengeschichte.¹⁷ Im Zuge dessen wird zum ersten Mal überhaupt Kurt Schwitters' Vater Eduard Hermann Schwitters (1857-1931) eine längere Darstellung gewidmet.

Es erscheint nahezu trivial, dass zwischen der Entwicklung des künstlerischen Oeuvres, der biographischen Situation des Künstlers und der Lage (bzw. der Krise) der politischen Vergemeinschaftung, der er angehört, ein Zusammenhang besteht. Weniger trivial ist die Frage, wie dieser Zusammenhang als Phänomen sozial- und kulturwissenschaftlich genau darzustellen und wie er theoretisch zu fassen ist. Das vierte Kapitel dieser Arbeit widmet sich dieser komplexen Frage unter dem Begriff „Werkbiographie“.¹⁸ In diesem Kapitel versuche ich ferner, vor dem in Kapitel drei skizzierten biographischen Hintergrund, die Werke in ihrer chronologischen Folge als entwickelnde Schritte einer (heute freilich leider lückenhaften) Ausdrucks-Sequenz zu rekonstruieren und dabei auch einige latente Übergänge „zwischen den Bildern“ formal wie semantisch näher zu bestimmen.

Durch meine Arbeit soll auf dem Wege neuer empirischer Analysen von „altem Material“ (Kunstwerken als ästhetischen Gebilden einerseits, historischen Dokumenten andererseits) für Kurt Schwitters' Werk eine dynamische Betrachtungs- und Deutungsweise etabliert werden, die herkömmliche kunstwissenschaftliche Dichotomien (Werkautonomie vs. Biographie; Formanalyse vs. Inhaltsästhetik) überwindet. Eine solche Deutungsweise eröffnet auch die Möglichkeit einer Rekonstruktion des gesamten Oeuvres als der „Geschichte eines Themas“, die sich als eine „Geschichte von Darstellungsweisen“ künstlerisch-autonom vollzieht und zugleich Ausdruck und Vollzug der Biographie des Künstlers ist. Diese Möglichkeit will ich im vierten Kapitel aufzeigen, indem ich dort einige Pfade verfolge, die aus den immanenten Bildanalysen quasi „zurück ins Autobiographische“ führen.

Eine nicht-reduktionistische Bestimmung des Kunstwerks als Praxisform im Sinne eines dynamischen Verhältnisses zwischen Werkautonomie, Ausdruckshandeln und Künstlerbiographie erscheint gegenwärtig als Desiderat nicht nur in der Schwitters-Forschung, sondern auch und gerade in der Soziologie der Kunst sowie bei Versuchen der Formulierung einer allgemeinen Theorie des Bildes. Auch solche Ansätze, die vom Konzept her „performativistisch“ bemüht sind, *das Bild als Akt* zu begreifen, weisen es im konkreten Fall allzu oft nur als eine Form der visuellen Umsetzung von andersartigen performativen Akten aus (respektive von zu solchen Akten gehörenden Intentionen). Im Effekt sieht man dadurch im Kunstwerk tautologisch nur „den Künstler am Werk“, jedenfalls solange eine soziologisch und ästhetiktheoretisch gleichermaßen stichhaltige Konzeption des Kunstwerks als Praxisform nicht zur Verfügung gestellt wird. Eine solche Konzeption versuche ich im fünften Kapitel dieser Arbeit, das methodologische mit theoretischen Fragestellungen verknüpft, zu umreißen und zu begründen.

jedoch in seinem Leben nicht mehr realisiert wurde, verkörpert etwa der Filmregisseur F. W. Murnau (geb. 1888 unter dem Namen Plumpe in Bielefeld).

¹⁷ Zur hier befolgten Forschungsmethode und Terminologie vgl. OEVERMANN 1988 (s. u., Kapitel 3).

¹⁸ Bedenkt man, dass Ausdruckshandeln generell (nicht allein das im engeren Sinne künstlerische) eine „Einheit von Darstellung und Vollzug“ konstituiert (nach Ulrich Oevermann; s. u., Kapitel 5), dann ist es nicht überraschend, dass man Motive und Muster einer Künstlerbiographie, die man durch Quellen und Rekonstruktionen kennt, in Bildern wiederentdecken kann. (Dies zu bestätigen scheint der routinemäßige didaktische Plan jeder Kunstaussstellungsführung zu sein.) Überraschend ist aber die umgekehrte Erfahrungsmöglichkeit, für mich *die* Erfahrung der vorliegenden Untersuchung: in bildimmanenten Analysen prägnante Sinn-Muster explizieren zu können, die sich nachträglich *auch* als neue, potente Schlüssel zur Explikation und zum Verständnis latenter biographischer Muster einsetzen lassen – wobei „biographische Muster“ hier, um das stets klar zu halten, die „Muster“ einer Generation, einer Nation, einer Epoche mit einschließen können.

2. Werkanalysen

„Wenn die Gestaltpsychologie lehrt, daß eine Figur auf einem Untergrund das Einfachste ist, was uns sinnlich gegeben zu sein vermag, so konstatiert sie nicht lediglich einen kontingenten Charakter faktischen Wahrnehmens, der es etwa noch zuließe, gleichwohl in die „Wesens“-Beschreibung der Wahrnehmung den Begriff der Impression aufzunehmen. Vielmehr definiert sie das Wahrnehmungsphänomen als solches; sie bestimmt die notwendige Bedingung, unter der überhaupt ein Phänomen als Wahrnehmung angesprochen zu werden vermag. Stets liegt das „Etwas“ der Wahrnehmung im Umkreis von Anderem, stets ist es ein Teil eines „Feldes“.“¹

2.1 Analyse und Interpretation: Kurt Schwitters, *Zeichnung A 2 Hans. [Hansi]* (1918)²

Das Werk, das hier besprochen werden soll, erscheint dem Betrachter als ein braun grundiertes rechteckiges Feld von ungefähr der Größe einer Buchseite, das etwa ein halbes Dutzend verschieden farbiger, viereckiger Figuren beherbergt. Die regelmäßige äußere Form gewährleistet die Einfachheit und Einheit des Ganzen und stellt als eine die Aufmerksamkeit beanspruchende geometrische Figur per se einen Akt der Präsentation dar.³ Die im Rahmen dieses Rechtecks präsentierte Figurenkonstellation vermag als auffällige und sinnfällige Gestaltung spontanes Interesse zu erwecken, konstituiert aber keine auf Antrieb fassliche „gegenständliche“ Darstellung (im üblichen Sinne dieses Ausdrucks, d. h. im Sinne einer Abbildung sichtbarer Dinge durch Wiedergabe ihrer dem Auge geläufigen Erscheinungsformen); eher wäre sie als emblematisch zu bezeichnen aufgrund einer gewissen Signalwirkung der Farben (Hellrot auf Schwarz, Gelb auf Schwarz), einer starken Akzentuierung der vertikalen Mittelachse der Grundfläche und der Andeutung einer Kreuz-

¹ MERLEAU-PONTY 1974, S. 22

² vgl. CR 1, S. 136 (Kat.-Nr. 285); Farbproduktionen finden sich z. B. in AUSST. BASEL 2004A und ELDERFIELD 1987 (sowie im Anhang dieser Arbeit). Die Entzifferung des Bildtitels ist umstritten (s. u., S. 16f); ich plädiere für die Lesart „Hans.“, nenne das Werk hier aber der Einfachheit halber *Zeichnung A 2*. – Der Kontakt zu Frau Adrian Sudhalter und Herrn Scott Gerson vom Museum of Modern Art in New York ist für meine Arbeit von unschätzbarem Wert. Ihnen danke ich für Gespräche und die freundliche Bereitstellung von Reproduktionen und eines konservatorischen Untersuchungsberichtes. Da *Zeichnung A 2* als Schwitters' früheste erhaltene Collage für meine Fragestellung von besonderer Bedeutung ist, es mir zur Zeit des Verfassens dieser Studie aber leider nicht möglich war, nach New York zu reisen, musste ich die Werkanalyse anhand von Farbproduktionen durchführen. Diese ungünstige Voraussetzung würde kein großes Problem darstellen, wenn es allein um eine ikonographische Betrachtung oder primär darum ginge, im Werk Spuren einer anderweitig bereits bestimmten sozialen Realität aufzuzeigen. Bei einer Bildinterpretation ist es jedoch methodisch geboten, die Deutungen, die anhand der einzelnen visuellen „Daten“ zu entwickeln sind, mit dem Eindruck zu konfrontieren, den das Bild als Ganzes spontan zu erzeugen vermag und auch für einen mit der Sache bereits vertrauten Betrachter immer wieder aufs Neue erzeugt. Daher birgt eine allein anhand einer Farbproduktion durchgeführte Bildanalyse zum einen das Risiko von Fehlurteilen vor allem bezüglich des Charakters der Farben und der plastischen Qualitäten der Materialien und Oberflächen, also derjenigen ästhetischen Dimensionen, die durch die Reproduktion starken Verzerrungen unterworfen sind (so dass alle diesbezüglich im Laufe der Bildanalyse formulierten Urteile noch des Abgleichs mit dem Original harren). Zum anderen erschwert sie die Auslegung des Kunstwerks als Praxisform *sui generis*, da eine Reproduktion den Interpreten dazu verleiten kann, sich zum Kunstwerk wie zu einem Quellentext zu verhalten, statt sich als stellvertretend deutender Forscher in ein methodisch reflektiertes Betrachten zu begeben, worin das Werk als individualisiertes ausdruckshaftes Gegenüber anerkannt wird (s. dazu die Überlegungen im letzten Kapitel dieser Arbeit: „Zur kunstsoziologischen Position: Das Kunstwerk als Praxisform“).

³ vgl. meinen „Exkurs zum Rechteck“ in RITTER 2003A, S. 300f.

form durch die roten Formen.⁴ Die Figuren, bei denen es sich mehrheitlich um unregelmäßige Vierecke handelt, erscheinen als diskrete Einzelne, da deutlich sichtbar ist, dass jede für sich aus farbigem oder gefärbtem Papier ausgeschnitten und aufgeklebt wurde. Ihre stark den Anschein des Handgemachten erweckenden und zudem meist schief im Bild liegenden Kanten versetzen die angedeutete Symmetrie der Komposition ins Wanken, in eine gewisse Vibration, und bilden mit dieser Wirkung einen spezifischen Kontrast zur Regelmäßigkeit des rahmenden Rechtecks. Für diesen Kontrast ist die für das äußere Format und die im Inneren erscheinenden Figuren gleichermaßen geltende Prämisse der Viereckigkeit eine konstitutive Voraussetzung: Im regelmäßigen Grundformat erscheint eine dynamisierte Szenerie von Figuren mit Kanten in einer Vielzahl verschiedener „Schrägheitsgrade“, die in verschiedenartigen Spannungsverhältnissen zu den geraden Bildkanten liegen.⁵ Der Gesamteindruck ist schließlich stark geprägt durch die Beschränkung des Farbspektrums auf warme Töne (Rot, Orange, Gelb sowie Braun; Blau- und Grüntöne fehlen völlig), die teilweise durch ihre unmittelbare Nachbarschaft zu tiefem Schwarz regelrecht leuchten. – Insofern das abgegrenzte Gebilde *Zeichnung A 2* eine individuierte Form visuellen Ausdrucks konstituiert, deren Sinn sich in einer mühevollen Betrachtung zu erschließen verspricht, ist es als ein *Bild* anzusehen. Für die Bildanalyse und Interpretation sollen folgende Fragen leitend sein: *Wie* konstituiert die vorliegende Konstellation einiger weniger geometrischer Figuren in einem kleinen Format eine Form der *Darstellung*, und *was* ist darin dargestellt, bzw. *wovon* ist *Zeichnung A 2* das Bild?

Zeichnung A 2 enthält auch lesbare Fragmente von gedrucktem Text, von denen noch die Rede sein wird, ist aber deshalb nicht als Ganzes wie ein Text zu lesen. Der Bildcharakter gründet sich zunächst darauf, dass in einer Rahmung, die selbst auf der ästhetischen „Funktion“ einer geometrischen Figur beruht, eine eigenartige Konstellation farbiger Figuren erscheint, die etwas Bestimmtes auszudrücken scheint.⁶ In der bis dato aufwendigsten Analyse von *Zeichnung A 2* betrachtet Annegreth Nill das Werk gar nicht als Bild, sondern als einen ikonographisch codierten Komplex von im Grunde lesbaren Verweisen auf Bedeutungsbruchstücke aus Zeitgeschichte und Biographie (NILL 1986, NILL 1990). In Abgren-

⁴ Diese hat die Aufmerksamkeit der Interpreten stets gefesselt. John Elderfield schlägt für sie eine stil- bzw. werksgeschichtliche Herleitung vor, die als Kontextuierungsmöglichkeit interessant ist, sich bei ihm jedoch mit einer fragwürdigen Charakterisierung verbindet: „Das einzige, was in *Hansi* aus dem Expressionismus herrühren könnte, ist das kurzarmige ‚Kreuz‘-Motiv in der Mitte, das sich mit den Kreuzen auf Schwitters’ etwa gleichzeitigen Gemälden vergleichen läßt. (...) Aber es wird auf ruhige, distanzierte und anti-expressionistische Weise eingesetzt.“ (ELDERFIELD 1987, S. 75f.) Gwendolen Webster bemerkt: „*Hansi*, Kurt’s first collage, dates from 1918, and its geometrical construction is obviously influenced by the *Duo-collage* technique. [s. o., S. 6, Anm. 8; B.R.] It is not entirely abstract but is based on the concrete image of a cross.“ (WEBSTER 1997, S. 46) In *Zeichnung A 2* erscheint jedoch kein Bild eines Kreuzes, sondern (unter anderem) eine Konstellation geometrischer Figuren, die an die visuelle Struktur eines Kreuzes erinnern mag, zugleich aber auf signifikante Weise davon abweicht. („Konkret“ ist das Kreuz als *image* allenfalls hinsichtlich der konkreten Bestimmtheit seiner symbolischen Bedeutung; aber insofern diese Bedeutung eben eine Idee ist, ist das Kreuz als Symbol ebenso „abstrakt“. Das Festhalten an der Entgegensetzung von „abstrakt“ und „konkret“ stiftet hier letztlich nur Verwirrung.) Allein schon aufgrund der auffälligen Abweichungen der vermeintlichen Querbalken vom Schema eines christlichen Kreuzes verbietet sich jedenfalls eine rein ikonographische Decodierung, wie A. Nill sie durchführt: „Die Veränderung der Kunst und Staatsform repräsentiert Schwitters mit einem abstrakten roten Kreuz, Sinnbild für Tod und Auferstehung“ (NILL 1986, S. 36). – In Kapitel 4 zeige ich eine Möglichkeit auf, Nills Ansatz zur Deutung des „Kreuzes“ zu integrieren; s. u., S. 123.

⁵ Elderfield schreibt: „*Zeichnung A 2. Hansi* (...) ist eine sehr stabile, einfach aufgebaute Arbeit“ und betont die „ruhige Komposition“ (ELDERFIELD 1987, a. a. O.); seine Auffassung erscheint insofern einseitig, als sie die Aspekte des Vibrierenden und Verzerrten ganz ausblendet.

⁶ Für die Betrachtung und Interpretation ist übrigens die Frage, ob es sich bei *Zeichnung A 2* um ein „abstraktes“ Bild handelt, ganz unerheblich.

zung dazu versuche ich hier zu bestimmen, was das Werk *Zeichnung A 2* zum Bild macht und inwiefern es als solches einem Betrachter, der nicht über Dokumente zu Kurt Schwitters' Biographie verfügt und auch gar nicht ein explizites Interesse an der Person mitbringt, visuell etwas zu bedeuten vermag. Es sei allerdings vorweggenommen, dass sich *Zeichnung A 2* in einem spezifischen Sinne als autobiographisch erweisen wird, der das, was man sich bislang darunter vorgestellt hat, noch weit übertrifft.⁷

Das Bild misst 17,9 x 14,5 cm⁸ und ist damit insgesamt kaum größer als eine Fläche, die man mit zwei flachen Händen bedecken kann. (Die Proportionen lassen sich, wenn man etwas großzügig sein will, mit dem Verhältnis 5:4 wiedergeben.) Ein Format dieser Größe ist bei Betrachtung aus der Nähe, zu der die Details des Bildes Anreiz geben, noch in Gänze zu überblicken, vermag aber auch aus einer Distanz von mehreren Metern als kompaktes Feld den Blick auf sich zu ziehen, jedenfalls vor einem neutralen Hintergrund, und zum Nähertreten zu verleiten. Das Format wird durch ein Passepartout definiert, welches unterhalb des rechteckig ausgeschnittenen Bildfeldes die Inschriften „Zeichnung A 2“ und „Hans.“ (in Sütterlin-Schreibschrift) und „K. Schwitters 1918“ (in gewöhnlicher Schreibschrift) trägt.⁹ Das hochformatige Bildrechteck, selbst als Figur Aufmerksamkeit beanspruchend, ist auf auffällige Weise gegliedert. Ins Auge fällt zunächst eine Gruppe in der Bildmitte, zu der eine große rote vertikale Figur sowie einige an diese andockende, deutlich kleinere viereckige Figuren gehören, darunter eine auffällige längliche gelbe und eine weißlich-transparente, welche die große rote in der Mitte berühren, eine gleichfalls rote kurze, die oben rechts hinter der großen schräg hervorragt, und eine rot-orange schimmernde links oben. Die große rote Figur ist gleich einer Säule an der senkrechten Mittelachse der Grundfläche ausgerichtet und dominiert die ganze Komposition. Zusammen mit den beiden kleinen in ihrem oberen Drittel angesiedelten Elementen bildet sie eine Konstellation, die in der Literatur als „kurzarmiges rotes Kreuz“ bezeichnet worden ist (s. o. S. 11, Anm. 4); zusammen mit dem gelben und dem transparenten Element und einer Ecke des rötlich schimmernden hebt sie sich leuchtend ab vor einem großen, tiefschwarzen und asymmetrischen Viereck, das seinerseits quer im Zentrum der Bildfläche liegt. Schließlich werden das schwarze Viereck und die farbigen Figuren gleichermaßen durch einfarbig braun bedrucktes Papier hinterfangen, auf dem an einzelnen Stellen weiße und schwarze Schriftzüge zu lesen sind, die es als äußere Umhüllung einer Schokoladentafel identifizieren; dieses gibt den kohärenten Hinter- bzw. Untergrund des Bildes ab.

Das Bild *Zeichnung A 2* weist mithin folgende immanente Gliederung auf: Eine auffällige, aus einer großen und vier kleinen geometrischen Figuren bestehende Gruppe in hellen warmen Farbtönen erscheint in der Bildmitte quasi schwebend vor einem Hintergrund, der in sich wiederum differenziert ist in ein zentrales schwarzes Feld und eine braune Peripherie, welche zugleich als Grundierung des ganzen rechteckigen Bildfeldes erscheint. Der Eindruck, dass das Bild selbst, wenn es mit einigem Abstand vom Boden an der Wand hängt und seine Kanten parallel zu den Kanten der Wand ausgerichtet sind, ruhig vor den Augen des Betrachters zu schweben scheint, ist vielleicht kaum erwähnenswert, da man Bilder gemeinhin eben so aufzuhängen pflegt. Dass die Position des zentralen roten Balkens ein Schweben suggeriert, ist hingegen als bedeutsam festzuhalten; ich komme darauf

⁷ Nills Deutungen werde ich im vierten Kapitel wieder aufgreifen und integrieren, wo es dann ausdrücklich um die biographische Einbettung der drei in dieser Studie untersuchten Bilder und um ihren Bezug zum „Krisenjahr“ 1918, ihrem Entstehungsjahr, gehen wird.

⁸ CR 1, a. a. O. (s. o., S. 10, Anm. 2)

⁹ Damit verfügt das Bild über eine formal-ästhetische und eine sprachlich-pragmatische Form der Rahmung als Werk; s. S. 14ff.

noch zu sprechen. Wenn das Bild auf normale Weise präsentiert wird, sind seine Ränder und Symmetrieachsen im Einklang mit der umgebenden Architektur und somit, anthropologisch gesprochen, mit den vertikalen und horizontalen Richtungsachsen der ihm begegnenden menschlichen Praxis. Man spiegelt sich dann als Betrachter insofern in *Zeichnung A 2*, als dort eine einzelne, aufrechte, längliche Figur in der Mitte erscheint; bzw. diese erscheint schon allein durch ihre Position, Ausrichtung und geometrische Form unmittelbar als Darstellung einer menschlichen Gestalt.

Ferner herrscht in *Zeichnung A 2* ein gewisses System von Gestaltungsprinzipien: (I) *Die erscheinenden Figuren sind in sich geschlossen*. Jede sichtbare Linie ist eine Seite einer integralen geometrischen Figur, wobei einige Teil-Überdeckungen sowie Anschnitte von Figuren vorkommen. (II) *Die erscheinenden Farben sind diskret*. Jeder Farbton füllt ganz die Fläche einer Figur bzw. ist mit der Fläche einer Figur identisch, wobei Farben an mehreren Figuren auftreten und Flächen auch schimmern oder farblich „vibrieren“ können.¹⁰ (III) *Alle sichtbaren Figuren sind de facto ausgeschnittene Elemente aus Papier*. Dies bedingt, dass die ganze bildliche Komposition durch Übereinanderlegen erzeugt wird, wobei in zwei Fällen das Phänomen der Überdeckung durch andere Elemente Fragen nach der Kontinuität der überdeckten Figur im Unsichtbaren aufwirft.¹¹ An zwei besonderen Stellen, wo jeweils derselbe Farbton an zwei unmittelbar benachbarten Elementen vorkommt, ergibt sich eine spezifische Spannung zwischen Satz I („geschlossene Figuren“) und Satz II („diskrete Farben“), die je nach Gewichtung des Satzes III („Figuren aus Papier“) bei der Betrachtung des Bildes verschieden aufzufassen ist: Denn durch die Identität der Farbe vermögen an diesen Stellen jeweils benachbarte Figuren miteinander visuell zu größeren Einheiten zu verschmelzen, obschon sichtbar bleibt, dass sie als Farbe tragende Papierelemente diskret sind. Ein weiteres charakteristisches Prinzip der Gestaltung wurde schon angedeutet, aber dieses gilt nur, wenn man (wiederum in zwei Fällen) teilweise überdeckte oder angeschnittene Figuren „vervollständigt“ sieht: (IV) *Alle Figuren sind viereckig*. Auch die nicht komplett als Vierecke sichtbaren Figuren erzeugen (auf je verschiedene Weise) prima vista deutlich genug einen viereckigen Eindruck. Satz IV bezieht sich auch auf das Bildformat, bzw. umgekehrt: er gewährleistet eine visuell sofort erfassbare Beziehung der einzelnen Figuren zum Bildganzen als äußerer Figur. Unter der Voraussetzung dieser Verwandtschaft von Format und Figuren genießen die einzelnen innerhalb des Bildes einige Freiheiten: Ihre Seiten sind in der überwiegenden Mehrheit nicht parallel zu den Bildkanten – wobei in einigen Fällen doch der Anschein erweckt bzw. durch ein nur leichtes „Kippen“ auf die Möglichkeit der Parallelität angespielt wird –, und unter den Winkeln gibt es nur wenige rechte.

Als von den genannten Prinzipien der Gestaltung per se ausgenommene Phänomene und gleichsam ornamentale Elemente erscheinen die auf dem grundierenden braunen Papier gedruckten Buchstaben (die als schwarze oder weiße „Charaktere“ eigentlich die einzigen durch „Zeichnung“ gebildeten Figuren des Bildes abgeben) sowie Fragmente kreisförmiger und mit Text bedruckter Marken oder Aufkleber (am linken Bildrand) und schließlich eini-

¹⁰ ELDERFIELD 1987 (a. a. O.): „Die Papierfragmente fungieren bereits als frontale Oberflächen und bieten sich offen als Farbareale dar.“

¹¹ Die Sätze I und II, die rein visuelle Phänomene meinen, sind in gewissem Sinne Konsequenzen des Satzes III, der eine „technische“ Eigenschaft des Bildes ausdrückt (die freilich ihrerseits nur mit dem Auge zu erfassen ist). So besehen ist *Zeichnung A 2* der Grenzfall einer Zeichnung, denn die Linie ist hier nicht modulierendes Element, das unterschiedliche (z. B. offene und geschlossene) Figuren bilden könnte, sondern je fertige, in sich geschlossene Figuren bringen ihre Umrisslinien ins Bild. Die einzelne Linie ist hier nicht Spur einer zeichnenden Bewegung, eines Ziehens (vgl. das englische *to draw*) über eine Fläche, sondern als Kontur das Resultat eines Schnittes mit der Schere in ein flächiges Medium (Papier). Der Charakter des *Zuschnitts* der Figuren entspricht daher im Falle des vorliegenden Bildes dem charakteristischen *Strich* einer Feder- oder Stiftzeichnung.

ge dünne helle Linien, die offenbaren, wie das flächig ausgebreitete braune Papier einmal gefaltet war. Diese Elemente liegen allesamt in der Peripherie des Bildes und erscheinen nicht in demselben Sinne als Figuren wie die aus Papier ausgeschnittenen Formen, die das zentrale Geschehen ausmachen. Ich möchte hier deshalb – nach einigen kurzen Bemerkungen zur *Rahmung* des Bildes – mit der Betrachtung der Konstellation der viereckigen Figuren beginnen und erst dann den fragmentierten „Text“ des Schokoladenpapiers behandeln, welcher lautet (ohne Rücksicht auf Stellung und Reihenfolge): „[a]de“, „Hansi-Schokolade“, „H[a]nsi-Schokola“, „[Ausstellung] Dresden“, „200.11.20“, „[WITZGRUND]“ (dieses Wort liegt kaum sichtbar am unteren Ende des großen roten Balkens).¹²

Exkurs: Passepartout und Bildunterschrift als Formen der Rahmung

Bei *Zeichnung A 2* liegt eine Kombination verschiedener Formen der Rahmung vor. Das Passepartout, das als ästhetisch-formale Rahmung das Format des Bildes bestimmt, trägt eine Bildunterschrift aus mehreren Bestandteilen: einer Signatur mit Jahreszahl rechts unter dem Bild, die als rechtlich-formale Rahmung das Werk zum Dokument macht, einer Typenbezeichnung mit Nummer links unter dem Bild, die es einem Oeuvre (d. h. einer bewusst dokumentierten Werkreihe) eingliedert, und einem Namen bzw. Titel, der potentiell (wenngleich auf indirekte, verschlüsselte Weise) einen Bildgegenstand benennt.

Durch das rechteckige Format präsentiert sich das Bild als ganze, einfache Gestalt und bildet zugleich unmittelbar eine Plattform für die komplexe Komposition seiner Figuren, wie eingangs bemerkt. Das Format wird nun nicht durch den Zuschnitt des Bildträgers bestimmt, sondern durch das Originalpassepartout, einen Karton in neutralem Farbton, der größer ist als das Bild selbst und in dessen Mitte als Fenster ein Rechteck ausgeschnitten ist. Die inneren Kanten des Passepartouts sind die äußeren Kanten des Bildes; jenes gibt also nicht bloß den Blick auf dieses frei, sondern ist dessen eigene Instanz zur Feststellung seines Umfangs, fungiert mithin als bild-konstitutive Begrenzung, nicht als zusätzliche Rahmung eines in sich abgeschlossenen Gebildes.¹³ Obgleich das Einfügen der kleineren

¹² Bruno Haas schreibt: „Das Überraschende an Schwitters' Collagekunst ist, (...) dass es ihm auf den ersten Antrieb gelingt, der Malerei und dem Bild das ihnen scheinbar so heterogene Moment der Schrift völlig zu integrieren. Es ist, als beginne das Bild von sich aus zu schreiben und trete damit aus seinem angestammten Feld hinaus. (...) Diese Wendung zum Wort und zum Buchstaben ist eine spezifische Notwendigkeit des Schwitters'schen Bildwerks, das von sich aus dem Buchstaben seine Stelle weist“ (HAAS 2004, S. 133). „An diesem Ort zeigt sich das dem Bild als Bild Heterogene, der Buchstabe, zuerst. (...) Er insistiert, fordert zur Lektüre auf, vielmehr hat man ihn schon gelesen, indem man ihn nur sieht. Der Buchstabe zwingt in die lesende Konzentration beziehungsweise als das schon Gelesene drängt er sich im Bild nach vorne, in den Vordergrund“ (ebd., S. 134). Das von Haas anhand anderer Werke von Schwitters behandelte Phänomen der Erzeugung bedeutsamer Stellen für Schrift im Bild liegt auch in *Zeichnung A 2* vor; der „Ort“ der Schrift ist hier allerdings durchweg der Untergrund und die Peripherie.

¹³ Weitere Passepartouts sowie aus Holz und Glas oder anderen Materialien angefertigte Rahmen, mit denen das Bild z. B. im Kontext einer Ausstellung zusätzlich versehen werden kann, sind als es sekundär rahmende, schützende Objekte austauschbar, während das *Format* die *bildeigene Rahmung* verkörpert. Man kann nicht nur die wechselnden Schutzrahmen, sondern überhaupt die Ausstellung des Bildes, seine Reproduktion in einem Katalog, ja sogar seine Erwähnung in einem gedruckten Text oder Vortrag etc. als weitere, kumulative *externe Rahmungen* betrachten, die als dem Werk angemessene Formen öffentlicher Präsentation und Vergegenwärtigung (ohne die es ungesehen und unbekannt bliebe) zu den Bedingungen der Möglichkeit seiner Betrachtung zählen und als solche auch in der Werkanalyse zu reflektieren sind. Dabei muss betont werden, dass die Rahmung eines Werkes durch seine Präsentation oder Vergegenwärtigung – in einer Schau, in einem Diskurs usw.; jedenfalls durch eine andere Praxisform als die des Werkes selbst – nicht das Kriterium ist, das es zu einem Kunstwerk macht; es sei denn, sie wäre eine für dieses konkrete Werk ästhetisch konstitutive Rahmung und insofern wiederum ein Aspekt von dessen Format. In diesem Fall wäre das Werk aber zugleich als wesentlicher Ausdruck der rahmenden Praxis selbst anzusehen – was nur sinnvoll ist, wenn man darunter ver-

Figuren in der Bildmitte technisch auch nach der Fixierung des Passepartouts hätte erfolgen können, erscheint das Passepartout strukturell als das abschließende Element. Indem es das Format endgültig festlegt, deckt es z. B. auch die über den Bildausschnitt hinausragenden Collageelemente ab (auf eine Weise, die im Unterschied zu den im Inneren des Bildes auftretenden Überdeckungen keine Konturen reliefartig mehr durchscheinen lässt). Interessanterweise erwecken die dadurch betroffenen Figuren gerade nicht den Eindruck, durch diesen Rahmen eingeschränkt zu werden, sondern im Gegenteil den einer auf das Format bezogenen eigenen Aktivität und Bewegungstendenz (die ich noch ausführlich behandeln werde): Ein schmaler brauner Streifen scheint von rechts außen ins Bild zu kommen, wie um sich spontan daran zu beteiligen; das schwarze Viereck und der vertikale rote Balken scheinen aus dem Bild hinaus zu streben (nach rechts unten respektive gerade nach oben). Einzig die beiden bedruckten Kreise am linken Bildrand wirken durch das Passepartout sowie innen durch die schwarze Figur beschnitten.

Durch diese Rolle des Passepartouts erscheint es motiviert, dass der Künstler auf diesem signiert hat und nicht, was ebenso möglich gewesen wäre, in der Bildfläche. Wenn die persönliche Signatur mit handschriftlichem Datum rechts unter dem Bild *Zeichnung A 2* die Urheberschaft K. Schwitters' dokumentiert und das Werk als eine Äußerung (sowie auch, sofern nicht weitere Dokumente Anderes bekunden, als ein Eigentum) der Person dieses Namens rahmt, so beruht dieser Vorgang zunächst auf der konventionellen Bedeutung der Signatur, von der der Künstler als Rechtssubjekt Gebrauch machen konnte. Grundsätzlich bedeutet eine Unterschrift mit bürgerlichem Namen den Vollzug der Selbstbindung der Person an eine bestimmte Sache, deren Inhalt in dem signierten Dokument spezifiziert ist. Das Signierte gilt kraft der Signatur als beschlossen, und die signierende Person ist in einer bestimmten Weise dafür verantwortlich. Die prinzipielle Geltung und Bedeutung der mit der Unterschrift vollzogenen Bindung (bzw. des durch sie erhobenen Anspruchs auf die Sache) ist aber nicht durch die signierende Person selbst, sondern durch die Tradition einer Rechtsgemeinschaft zu gewährleisten, in der die Signatur gelesen und anerkannt wird.¹⁴

Als Ausdruck der Person des Künstlers, der *nicht* wie das Bild selbst ein künstlerischer Ausdruck ist, ist die Signatur mithin eine externe Rahmung des ästhetischen Geschehens; sie bleibt dem Bild äußerlich, da sie in ihrer pragmatischen bzw. juristischen Bedeutung als beschließende Protokollhandlung zwar die Authentizität der Urheberschaft verbürgen, nicht aber – wie manchmal unterstellt wird – etwas zur ästhetischen Geschlossenheit bzw. zum Gelingen des Werks beitragen kann. Durch die Signatur ist *Zeichnung A 2* als Dokument im Zusammenhang der Äußerungen und Handlungen einer konkreten Lebenspraxis eingebettet – wir lesen: K. Schwitters schuf es im Jahre 1918 –, aber es ist nicht dieser Zusammenhang, der *Zeichnung A 2* zum Bild, geschweige denn zum Kunstwerk macht.

Die Bezeichnung „Zeichnung A“ dient offenbar der Eingliederung des Bildes in den Zusammenhang einer Werkreihe. Sie trägt weniger zur Artikulation seines individuierten Bedeutungs- bzw. Ausdrucksgehaltes bei, der grundsätzlich visuell vermittelt ist, als zur Mani-

steht, dass auf einer höheren „Aggregierungsebene“ Künstler, Werk, Betrachter und kunstwissenschaftlicher Diskurs alle Teil derselben „Kultur“ sind. (Innerhalb derselben ist aber das Sich-Abgrenzen eines Kunstwerks dann in jedem Fall wieder ein irreduzibler, „phänomenaler“ ästhetischer Vorgang; vgl. hierzu Kapitel 5: „Zur kunstsoziologischen Position“.)

¹⁴ Im Prinzip gilt für das Bild in der Sphäre des Ästhetischen Analoges – denn nicht der Künstler alleine vermag zu bestimmen, ob sein Werk bedeutsam ist, obgleich er mit der Signatur objektiv einen *Anspruch* auf Bedeutsamkeit (d. h. auf Charismatisierung) erhebt –, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Werkbetrachtung nicht institutionell geregelt ist. Die Rezeption kann allenfalls durch „kulturelle Institutionen“ wie z. B. Museen ermöglicht werden, wird dessen ungeachtet aber von Subjekten selbstbestimmt praktisch vollzogen; vgl. hierzu etwa LOER 1996.

festation der Intentionen und des Standes der Selbstreflexion des Künstlers, denn angesichts der leicht feststellbaren Tatsache, dass *Zeichnung A 2* nach herkömmlichen technischen und ästhetischen Kriterien eigentlich keine Zeichnung ist (s. o., S. 13, Anm. 11), erhält die Bildunterschrift strategischen, programmatischen oder didaktischen Charakter. Weder „Zeichnung 2“ noch „Zeichnung A“ noch einfach „A 2“ würden (als hypothetische Varianten) ausdrücken, was „Zeichnung A 2“ objektiv als Anspruch und Selbstverständnis des Künstlers artikuliert. Die vorliegende Bezeichnung kombiniert einen schon bekannten Bildtyp („Zeichnung“), der durch das Bild de facto nicht realisiert wird – was man als Provokation auffassen kann, aber nicht muss –, mit einem inhaltlich nicht näher zu spezifizierenden Index („A“), der als Markierung jener Differenz zwischen dem vorliegenden Bild und dem zur Bezeichnung gewählten Bildtyp, d.h. als ganz allgemeiner Indikator der beanspruchten künstlerischen Neuerung zu interpretieren ist, und einer Ziffer („2“), die am einfachsten als laufende Nummer lesbar ist. Demnach geht es hier um den Beginn eines neuen Abschnitts in einem künstlerischen Oeuvre, der eine Reihe von Werken enthalten soll, deren Prototyp, exemplifiziert durch das hypothetisch zu ergänzende Werk „Zeichnung A 1“, nicht eine herkömmliche Zeichnung, sondern ein neuer Bildtypus ist, für den gleichwohl in diesem Moment eine schon etablierte Bildform in Anspruch genommen wird bzw. werden muss, damit ihm überhaupt in der ihm adäquaten Weise Beachtung geschenkt werden kann.¹⁵

Grundsätzlich kommt dem handschriftlich Festgehaltenen gegenüber dem Bild eine rahmende Funktion zu, aber nach Kriterien der semantischen und strukturellen Angemessenheit dieser sprachlichen Rahmung ist eben deshalb, weil sich das Gerahmte an sich *nicht* sprachförmig vollzieht, primär im Bild selbst zu suchen. Deshalb wäre auch dann, wenn der Titel oberhalb des Bildes zu lesen stünde, dessen Analyse für die Bildanalyse zweitrangig. Eine signifikante Bedeutungsstruktur des Bildtitels, sofern rekonstruierbar anhand von dessen sprachlicher Gestalt, wäre als Auslegung des Bildes durch den Künstler selbst nur nachträglich in Beziehung zu setzen zu dem in der Analyse bestimmten Bedeutungsgehalt des Bildes (sowie auch zur biographischen Situation des Künstlers zum Zeitpunkt seiner Entstehung). Im Folgenden möchte ich eine Interpretation des Bildtitels nur andeuten. Für die links angebrachte Inschrift in Sütterlinschrift war lange die offensichtlich falsche Lesart „Zeichnung A 2 Hansi“ verbreitet, wohl weil im Bild selbst nahe des unteren Randes gut lesbar der Name „Hansi“ erscheint. Im Unterschied zu den Autorinnen des CR, die die (meines Wissens erstmals in NILL 1990 vorgebrachte) Lesart „Zeichnung A 2 Haus.“ aufgreifen, halte ich es mit der Lesart „Zeichnung A 2 Hans.“, die Nill in ihrer früheren Veröffentlichung vorgeschlagen hat, in der sie den Bildtitel als eine Widmung an Hans Arp interpretiert.¹⁶ Ich lese „Hans“ anstatt „Haus“, weil der geschwungene horizontale Strich, der

¹⁵ Innerhalb des kompletten „Textes“ der Bildunterschrift – aber eben nicht im Bild selbst – wird ein möglicher Anlass für den Neuanfang einer Werkreihe markiert durch die mit der Jahreszahl objektiv gegebene Anspielung auf eine historisch (und damit auch biographisch) bedeutsame Zäsur, nämlich das Ende des Ersten Weltkrieges. Die durch die Jahreszahl 1918, die deutsche Sprache und die Verwendung von zweierlei Schreibschriften gegebene Möglichkeit einer historisch-biographischen Einbettung der Bildinterpretation, für die es mit der Verwendung einer authentischen Produktverpackung in *Zeichnung A 2* auch einen bildimmanenten Ansatzpunkt gibt, der einen Bezug herstellt zwischen „Deutschland im Jahre 1918“ als einer durch die Bildunterschrift markierten krisenhaften Gegenwart im Umbruch und einer im Bild möglicherweise vergegenwärtigten oder rekonstruierten Vergangenheit, soll im Kapitel 4 zur biographisch-historischen Einbettung der Werke weiter verfolgt werden.

¹⁶ NILL 1986, S. 40, Anm. 5 und NILL 1990; vgl. auch ELDERFIELD 1987, S. 392, Anm. 7. Die Auffassung des Titels als Widmung bleibt ungeachtet der biographischen Datenlage problematisch, da eine Widmung als schriftlich oder mündlich zu vollziehender Sprechakt (ebenso wie ein Dank, ein Gruß etc.) *explizit* sein muss, um als wirklich vollzogen gelten zu können. (In unserem Fall müßte es also z. B. „Für Hans.“ heißen.) Nill

das kleine *n* in der hier von Schwitters verwendeten Schreibweise vom kleinen *n* unterscheidet und in dem Wort „Zeichnung“ deutlich zu erkennen ist, fehlt.¹⁷ Der im deutschen Sprachraum sehr geläufige Vorname Hans – mit dem tendenziell der Charakter des Einfachen, Gewöhnlichen, aber auch, wie das Auftauchen dieses Namens in Märchen und Liedern zeigt, des Arglosen, Unbedarften, Unschuldigen verknüpft wird – lässt, als Bildtitel aufgefasst, zunächst das Porträt einer männlichen deutschsprachigen „gewöhnlichen“ Person erwarten. Die Weglassung eines Familiennamens *und* einer Berufs- oder Tätigkeitsbezeichnung ist bei einem Bildtitel überraschend: Als Dargestellter wird durch diese lakonische Gestaltung des Titels weder eine im Prinzip identifizierbare Privatperson noch unmittelbar ein Typus (wie z. B. „Der Soldat“, „Schustermeister“ usw.) präsentiert, sondern jemand, zu dem seitens des Künstlers eine persönliche, ja vertraute Beziehung bestanden haben muss, der aber, weil das Wesen dieser Beziehung wiederum verschwiegen wird, für den Betrachter ein anonymes Gegenüber bleibt. Diese Struktur exemplifiziert m. E. eine grundsätzliche „Funktion“ des Autobiographischen in Schwitters' Werk: Als unbefangene Betrachter des Bildes wissen wir nicht nur nicht, wer *dieser* Hans ist, sondern wir wissen, dass wir ihn gar nicht kennen *können*; daher schickt uns der Bildtitel, wenn wir ihn als poetische Äußerung ernst nehmen, gerade nicht auf eine biographische Spurensuche, sondern illuminiert die *exemplarische* Bedeutsamkeit des im Bild Gestalteten: Wie jedermann mit einem Hans befreundet sein kann, kann jeder auch im Prinzip verstehen, um was es in dem nach einem Hans benannten Bild gehen könnte. Das jedenfalls, worum es geht, wird durch den Titel als etwas gerahmt, dass sich einem *privaten* Blick (einer persönlichen Begegnung mit „Hans“) erschließt. – Der merkwürdige, nach einem Bildtitel ungebrauchliche Punkt bedeutet pragmatisch zunächst einen regelten, erfüllten Abschluss und eine Bekräftigung des Vorangehenden. Als Interpunktionszeichen impliziert er, „Hans“ sei ein vollständiger Satz, somit einen latenten Dialog, worin der Bildtitel die elliptische Antwort auf eine damit zu beschließende vorausgegangene Frage oder Fraglichkeit darstellt. Zieht man dafür als Meta-Fraglichkeit die Frage nach dem Bildgegenstand in Betracht, so erweist sich der schriftlich fixierte Bildtitel als Protokoll einer gedanklichen Auseinandersetzung des Künstlers Schwitters mit den Implikationen seines neuen Bildes, die er mit einer entschlossenen Feststellung beendet hat. Semantisch erschließt sich der Punkt aber erst durch den Kontrast zwischen „Hans“ und der im Bild lesbaren Diminutiv- bzw. Koseform „Hansi“, den Namen der Schokoladenmarke, durch den die genannten „Charaktereigenschaften“ des Namens Hans mit einem Bezug auf Kindheit kombiniert werden. Was der Punkt hinter dem Namen Hans somit bekräftigt, ist der Umstand, dass Hans eben *nicht* Hansi ist (bzw. nicht mehr), dass nun „Schluss ist“ mit dem kleinen Hansi, d.h.: mit der Kindheit, bzw. mit

behauptet sogar, Schwitters habe den Grund seiner Widmung kenntlich gemacht, was nicht stimmt: „(...) Überdies widmete er das Werk durch den Titel und die gewählte Form dem Freund Hans Arp *für seine entscheidende Rolle bei Schwitters' Wandlung* von einem akademischen in einen Avantgarde-Künstler, der es versteht, sich abstrakt auszudrücken [Hervorhebung B.R.]“ (NILL 1986, S. 36). Die Unterstellung der „versteckten Widmung“ ist symptomatisch für eine wiederkehrende Strategie in Nills Interpretationen, die sich auch bei anderen Autoren findet: Verborgene und nur extern verifizierbare biographische Motive werden als Inhalte des künstlerischen Handelns besprochen und treten in der Interpretation an die Stelle der an jene Motive anknüpfenden und sie transformierenden Bildprozesse, die für uns doch direkt sichtbar sind und primär die Bedeutung des Kunstwerks ausmachen.

¹⁷ Andererseits könnte man auch in dem horizontalen Ansatz zum kleinen Schluss-*s* ein Indiz dafür sehen, dass der vorletzte Buchstabe doch ein *n* ist. – Da man angesichts der Bildunterschrift zu dem Schluss kommen kann, ihre eindeutige Entzifferung müsse daran scheitern, dass sie objektiv undeutlich geschrieben ist, liegt schließlich auch der Schluss nahe, das undeutliche Schreiben stelle eine Art Fehlleistung des Künstlers dar, der aus bestimmten Gründen zwischen „Hans“ und „Haus“ schwanken musste; dazu s. u. Kapitel 4 zur Werkbiographie.

dem, wofür die Verpackung der „Hansi-Schokolade“ in diesem Bild steht (s. u., S. 23f). Insofern bezieht der Bildtitel als Text zur Frage des Bedeutungsgehaltes des Bildgeschehens – den wir noch gar nicht expliziert haben – Position: er führt die Lesart des Erwachsenwerdens des kleinen Hansi ein. Es wird in der Bildinterpretation zu sehen sein, mit welchem Recht. (Der ehemals kursierende, auf Missverständnissen oder Ungenauigkeiten beruhende Bildtitel „Hansi“ hingegen ergriffe Partei für das Ausgangsmaterial des Bildes, das Ganze durch die Heraushebung und Wiederholung des im Bild lesbaren Namens vielmehr als Porträt eines Kindes bzw. Darstellung einer Kindheitsszene deutend.) (Ende des Exkurses)

Das unregelmäßige schwarze Viereck im braunen Bildfeld

Zeichnung A 2 enthält sieben aus Papier ausgeschnittene und aufgeklebte, farblich und geometrisch mehr oder weniger individuierte Figuren, deren beziehungsreiche Konstellation deutungsbedürftig und -fähig ist. Nicht alle sind gleichermaßen profiliert oder selbständig; manche haben „Priorität“, andere erscheinen unter- oder beigeordnet. Das Sich-Abheben einer jeden Figur geschieht – da es sich, was der oben als Gestaltungsprinzip III angeführte Satz ausdrückt, bei *Zeichnung A 2* um eine Collage handelt – auf zweifache Weise: Die Figur-Grund-Beziehung realisiert sich jeweils visuell durch die Einheit von Farbe und geometrischer Form der einzelnen Figur im Kontrast zu ihrer Umgebung, besteht aber außerdem als stoffliches Phänomen, da die Figuren einander als ausgeschnittene Elemente aus Papier tatsächlich überlagern, was sich dem Auge durch vereinzelte Schattenwürfe und einen gewissen Reliefcharakter mitteilt.¹⁸ Daher stellt sich hier auch die Frage nach der Kontinuität bzw. Integrität überdeckter oder unterbrochener Figuren grundsätzlich auf zweierlei Weise. Anhand der schwarzen Form in der Bildmitte lässt sich dies exemplifizieren – bzw. in *Zeichnung A 2* exemplifiziert faktisch diese Figur einen Zusammenhang der beiden Aspekte des Kontinuitätsproblems, insofern sie (und nur sie) von den beiden möglichen Weisen der Verdeckung betroffen ist: (1) Die Überdeckung der Mitte der schwarzen Form durch den roten Balken führt nicht zur Wahrnehmung zweier separater schwarzer Formen rechts und links von diesem, da das Auge (wie man sagt) das Verdeckte zu einer kontinuierlichen schwarzen Figur hinter bzw. unter dem roten Balken ergänzt. Zur Realisation dieses Phänomens ist es *nicht* erforderlich, sich zu vergewissern, dass die durchgehenden Kanten des schwarzen Papierelementes sich reliefartig unter dem roten Papierstreifen abzeichnen. Es stellt sich vielmehr unweigerlich auch bei Betrachtung des Bildes aus der Distanz ein, weshalb man spontan wie selbstverständlich von *einer* schwarzen Figur spricht, wenn man es beschreibt.¹⁹ Das schwarze Viereck setzt sich in diesem Sinne als Untergrund des roten Balkens und der anderen es teilweise bedeckenden Figuren kontinuierlich fort, während es sich seinerseits als Figur vor dem Braun abhebt, das wiederum als homogen sich fortsetzender Untergrund hinter allem gesehen wird; schließlich ist der braune Grund selbst als Figur (Rechteck) abgehoben vom unbestimmten (d. h. variablen) Umfeld, in dem wir das Bild vorfinden. *Dass* sich die Konturen des schwarzen Elements unter dem roten Balken

¹⁸ Dies wäre so nicht der Fall bei einem Gemälde oder einem Aquarell, d. h. wenn die farbigen Figuren alle in demselben mehr oder weniger kontinuierlichen, „flüssigen“ Medium der Farbe (faktisch einer Emulsion) angelegt wären.

¹⁹ „Zu den Phänomenen, die der Empirismus verdeckt, gehört insbesondere dieses, in dem das ganze Problem der *Gegenwart* eines Gegenstandes überhaupt beschlossen liegt: daß unter einer Figur der Untergrund sich fortsetzt, daß er unter ihr, die ihn doch bedeckt, gleichwohl *gesehen* ist. Der Empirismus behandelt diesen bedeckten Untergrund auf Grund einer physiologischen Definition des Sehens als unsichtbar und führt ihn auf eine bloß sinnliche Qualität zurück, die er durch ein Bild, d. h. eine abgeschwächte Empfindung, gegeben glaubt.“ (MERLEAU-PONTY 1974, S. 45)

durchgehend abzeichnen, wie (je nach Licht) bei größerer Nähe zum Bild ersichtlich wird, nimmt sich nun beim Betrachten der Collage als eine geradezu konkretistische Bestätigung der Gestalthypothesen des Sehens aus: Innerhalb der Collage wird es an dieser exemplarischen Stelle tatsächlich möglich, sich beim Übergehen von der Distanz- zur Nahsicht durch ein prüfendes Nach-Sehen davon zu überzeugen, dass das spontan gesehene Überdeckte tatsächlich *richtig* als ein Fortgesetztes gesehen wurde, dass also der im Sehen vervollständigten Figur auch tatsächlich „Material“ entspricht.²⁰ (2) Das eben Gesagte könnte als Trivialität erscheinen bzw. schlicht als Konsequenz der pragmatischen Unterstellung, die Collage sei auf die technisch einfachste Weise durch Schichtung möglichst weniger Elemente gebildet worden, wenn nicht dasselbe Phänomen an der rechten Kante des schwarzen Vierecks mit umgekehrtem Resultat vorläge: Dort wird die schwarze Form von einem zusätzlichen Element des gleichen braunen Papiers bedeckt, aus dem der Bildgrund besteht. Der schräg von rechts ins Bild hineinragende Streifen fällt zunächst, da er keine *eigene* Farbe trägt, als Figur nicht auf. Durch ihn wird ein kleiner Teil der Bildfläche für den braunen Grund zurückerobert; das Braun schlägt sozusagen zurück und verpasst dem großen schwarzen Viereck einen engeren Rahmen, rückt dieses aber zugleich besser ins Bild, denn der Kontakt der schwarzen Form zur rechten Bildkante wird stark minimiert (wenngleich nicht vollständig aufgehoben). An dieser Stelle liefern die in der Betrachtung aus der Nähe sichtbaren Konturen des Verdeckten also eine Information, die sich, anders als bei dem unter (1) besprochenen Phänomen, *nicht* mit der ursprünglichen Auffassung der schwarzen Figur deckt: Das schwarze Papierelement ist offenbar noch größer als der sichtbare Teil seiner Fläche und geht unter dem schmalen braunen Streifen noch etwa einen Fingerbreit weiter. Wie jedoch aufgrund der Homogenität des braunen Farbtons der schmale rechte Papierstreifen für das Auge stets wieder mit dem restlichen Bildgrund verschmilzt, so präsentiert sich entsprechend die schwarze Figur in ihren auf Anhieb sichtbaren Konturen. Anders gesagt: Das Verdecken der schwarzen Form am rechten Bildrand ist ein besonderes Phänomen, da der braune Streifen, weil er „optisch“ zum Grund gehört, hier weniger als Figur eine andere Figur überlagert sondern vielmehr der schwarzen Figur, deren Kontur ansonsten durch ihren Zuschnitt „selbstbestimmt“ ist, ihre schräge vierte Kante verleiht. Das zentrale schwarze Element ist also einerseits „in Wirklichkeit“ – aber das meint hier zugleich: im Verborgenen – noch etwas größer, als man auf Anhieb sieht; andererseits ist die *wirkliche* Figur eben das sichtbare Schwarze, das ungeachtet jenes verdeckten Überschusses durch den begrenzenden braunen Streifen am rechten Rand erst vollständig definiert wird.²¹ – Was folgt aus diesen Beobachtungen für die Interpretation

²⁰ So reflektiert die Collage als künstlerisches Medium, wie Schwitters sie hier realisiert, mit einfachen Mitteln einen allgemeinen Aspekt des Problems der Identität in der visuellen Gegenstandswahrnehmung. Die Andeutung der Möglichkeit einer verifizierenden Vervollständigung der unterbrochenen Figur anhand des Reliefs ihrer Kontur gemahnt dabei – anders als etwa der multiperspektivisch „facettierende“ Ansatz des Kubismus, wenn dieser denn als solcher richtig verstanden wurde – an die Bedeutung einer Komplettierung des Visuellen durch die *haptische* Gegenstandserfahrung, entsprechend dem bei der Collage im Prozess der Bilderzeugung (im Vergleich zur Malerei) gesteigerten „haptisch-manipulativen“ Moment. – Aber noch ist es ja eine offene Frage, ob in der Bildwelt dieser Collage die farbigen Figuren, die als manipulierte Papierelemente teils mit, teils ohne erkennbare Vorgeschichte doch einen rein visuellen Zusammenhang bilden, überhaupt in einem bestimmbareren Sinne als Gegenstände erscheinen. Diese Frage ist sicherlich nur exemplarisch, in der konkreten Bildinterpretation zu beantworten, nicht durch kunsthistorische oder grundsätzliche Überlegungen zum „Prinzip Collage“.

²¹ So handelt es sich bei dem schmalen braunen Streifen quasi um eine Übermalung. Die Homogenität des braunen Grundes, die beim Betrachten der rechten oberen Bildecke durch die eigene Geometrie des braunen Streifens und durch das sichtbare Relief des verdeckten schwarzen Papiers aufgebrochen wird, stellt sich wie gesagt für das Auge schnell wieder her und lässt wie durch einen Camouflage-Effekt den schmalen Streifen mit dem restlichen Braun verschmelzen, sobald man den Blick über das Bild wandern lässt.

des Bildes? Zunächst ist zu konstatieren, dass bild-immanent durch etwas, das man zunächst für eine Besonderheit der Machart halten könnte, eine ambivalente Sachlage erzeugt wird, die die Frage nach den wirklichen Dimensionen einer einzelnen Figur aufwirft, auf die zwei Antworten gegeben werden können. Die beiden Betrachtungsweisen lassen sich mit zwei verschiedenen Positionen des Betrachters in Relation zum Bild in Verbindung bringen: Die Kontur als Funktion des Farbkontrastes entspricht eher der Betrachtung aus einigen Schritten Abstand und einem spontanen Figurensehen, die Kontur als Funktion von Schnittkante und Relief entspricht eher der Betrachtung aus der Nähe, die tendenziell schon in ein akribisches Untersuchen von Details übergeht. Beide Betrachtungsweisen sind dem Bild angemessen, beiden zeigt das Bild etwas Bestimmtes, aber die Interpretation kann nicht bei diesem Wechselspiel der Hinsichten stehenbleiben, das sich beim müßigen Betrachten schier endlos fortsetzen lässt, denn es gibt genau eine Figur, deren Status und Bedeutung auf der Spannung zwischen ihnen beruht.

Eine Bedeutung des schwarzen Vierecks kann nun erstmals rekonstruiert werden anhand seiner Beziehungen zu dem braunen Papier und zum rechteckigen Bildformat. Der Vorgang am rechten Bildrand ist dabei insofern als bedeutsam anzusehen, als die sichtbare Gestalt des schwarzen Elementes auch direkt durch das Zuschneiden desselben hätte erzielt werden können. So trägt er den Charakter einer Korrektur, aber auch eines Kräfte-spiels zwischen dem braunen und dem schwarzen Papier. Beide zusammengenommen bilden eindeutig den Hintergrund für die zentrale farbige Figurengruppe, wobei bildimmanent zugleich das Braun als Rahmen der schwarzen Figur fungiert. Diese erscheint nun einerseits wie eine schwebende Tafel vor dem braunen Grund, somit – im Sinne einer Staffelung, d.h. einer (nicht illusionistischen) Tiefenperspektive – im Mittelgrund des Bildes angesiedelt; andererseits erweckt sie durch ihre vollkommene Dunkelheit auch den Eindruck einer Öffnung in eine schwarze Tiefe, einer abgrundartigen Leere inmitten des braunen Rahmens. Dieser Eindruck wird noch verstärkt bzw. mit hervorgerufen durch den Umstand, dass der zentrale rote Balken die schwarze Figur nicht nur überdeckt, sondern regelrecht überbrückt. Gestört wird er freilich durch die Materialität des aufgeklebten schwarzen Papiers selbst (sowie durch die auf diesem sichtbaren Kleisterspuren), aber da er auf dessen eigener Farb-Wirkung beruht, bzw. auf der Wirkung der völligen Abwesenheit von Farbe und Licht im Schwarz, stellt er sich immer wieder ein. Ich halte die Frage, ob es sich bei der schwarzen Figur „phänomenologisch“ um eine gerahmte Öffnung in die Tiefe oder doch um ein schwarzes Objekt handelt, für nicht endgültig entscheidbar, versuche aber im Folgenden darzulegen, dass diese Ambivalenz zur Artikulation ihrer spezifischen „Problematik“ beiträgt und nicht etwa ein grundsätzliches Vermeiden von Bestimmtheit bedeutet. Betrachten wir die schwarze Figur an sich, so beziehen wir in ihre Gestalt unweigerlich die durch die roten und gelben Figuren überdeckten Anteile mit ein, sie im Sehen vervollständigend und ihre Fläche und Konturen zu Geschlossenheit und Einfachheit bringend, nicht aber den rechts durch den braunen Streifen abgedeckten Teil.²² So gesehen nimmt sie etwas weniger als die Hälfte der gesamten Bildfläche ein. (Die Höhe der Abschnitte des braunen Grundes, die oben und unten von ihr frei gelassen werden, beträgt jeweils ungefähr ein Viertel der Bildhöhe.) Sie liegt quer im Bild, erscheint also gegenüber der Ausrichtung des Bildes selbst um 90° gedreht und stellt so zunächst als massiver Querriegel eine Antithese

²² Da dieser eben am Rand der Figur liegt, kann er von ihr abgezogen werden, ohne dass ihre Geschlossenheit dadurch tangiert wäre. Um ihn ihr wieder zuzurechnen, bedarf es einer Überbrückung der Differenz von Farbe und Kontur, einer Vergegenwärtigung des aus der Verdeckung als Umriss Hervorscheinenden, also eher einer kognitiven Operation der Verknüpfung verschiedenartiger visueller Informationen denn einer Vervollständigung der teilweise überdeckten Gestalt durch das wahrnehmende Sehen in dem von M. Merleau-Ponty behandelten Sinne.

zum Hochformat dar (weshalb die nachträglichen Einschränkungen, die sie vor allem durch vertikale Streifen erfährt, auch als Impulse zur Restitution der hochformatigen Grundfläche erscheinen). Als geometrisches Gebilde ist die schwarze Figur in keinem geläufigen Sinne regelmäßig: Es gibt in ihr keine Symmetrie, keine parallelen Seiten, keine gleich langen Seiten, keine gleich großen Winkel, keine rechten Winkel. Angesichts ihrer konsequenten Unregelmäßigkeit fällt aber auf, dass ihr links oben liegender Winkel beinahe ein rechter Winkel sein könnte, dass ihre obere Kante, die nicht exakt gerade, sondern in sich leicht verworfen ist, nahezu parallel zur oberen Bildkante ist und dass auch ihre linke Kante den Status, parallel zur benachbarten Bildkante zu liegen, nur recht knapp verfehlt. Als ein raffiniertes, rätselhaftes Detail fällt außerdem die fehlende, durch den rechten Bildrand abgeschnittene rechte untere Ecke auf: Das fehlende Stückchen ist so klein, dass es schon an Haarspalterei grenzte, die schwarze Figur *nicht* als Viereck zu bezeichnen (sondern als Fünfeck; s. o. die Bemerkungen zum Gestaltungsprinzip IV), aber doch groß genug, um an der Berührungsstelle zwischen schwarzer Figur und Bildrand eine Öffnung zu erzeugen, quasi einen Austritt der Figur aus dem Bild auf kleinstem Raum, eine winzige, aber bedeutungsvolle Grenzüberschreitung. (Wenn man das unsichtbare, außerhalb der Bildfläche liegende Eckchen durch Verlängerung der Kanten ergänzt, schließt sich der untere rechte Winkel der schwarzen Figur wenige Millimeter jenseits der Bildkante.)²³ Man kann erkennen, dass ohne den kaschierenden braunen Streifen die schwarze Figur den rechten Bildrand auf einem Abschnitt von knapp drei Vierteln ihrer Höhe berühren würde, und es ist zu erahnen, dass sich mit dieser Lösung weniger der Effekt eines Hinausstrebens der Figur aus dem Bild eingestellt hätte als der einer bereits weit geöffneten, die Abgrenzung durch das Format quasi intern in Zweifel ziehenden Stelle am Bildrand. Es ist also eine die Integrität des Bildes (zer)störende Tendenz der schwarzen Figur, die durch den hinzutretenden braunen Streifen korrigiert und eingedämmt wird.

Ich komme in der Betrachtung der schwarzen Figur zu folgenden Schlüssen: Die flächenmäßig größte Figur im Bild spielt an auf den Bildgrund als Figur. Die einfachste Deutung ihrer unregelmäßigen geometrischen Gestalt ergibt sich aus dem Kontrast zur Regelmäßigkeit der rechteckigen Bildfläche, auf die sie sich links und oben bezieht, indem sie sie knapp verfehlt. Im Verhältnis zum braun bedruckten Papier in den Grenzen des durch das Passepartout bestimmten wohlproportionierten Formats erscheint die schwarze Figur als ein der Verzerrung unterworfenen, schief gewordenen Rechteck. Ihre Kanten und Winkel sind dynamische Stellungnahmen zu den statischen Kanten und Ecken des Bildes – so dass man sagen kann, sie wolle mit ihrer linken oberen Ecke dem Bildrechteck sich möglichst angleichen, mit ihrer rechten unteren Ecke aber aus diesem heraustreten –, woraus sich für sie als ganze wohl eine eigentümliche Kontur, aber kein innerer geometrischer Zusammenhang ergibt. Ohne Bezugnahme auf das äußere Rechteck kann man die Figur kaum beschreiben; das bizarr Schiefe bliebe – anders als die auffällige Eigenschaft, komplett schwarz zu sein – als bloße Eigenart unprägnant, wäre ihre obere Kante nicht offensichtlich um Parallelität

²³ Generell kann man zum Vorkommen spitzer Winkel in diesem Bild das Folgende festhalten: Weil es darin aus Prinzip keine Dreiecke gibt (und auch, wie man hinzusetzen muss, keine nicht-konvexen Vierecke, die das Aussehen von Pfeilspitzen haben und „physiognomisch“ eher an Dreiecke erinnern) und bei gewöhnlichen (konvexen) Vierecken auf jeden spitzen ein stumpfer Winkel kommt, halten sich spitze und stumpfe zahlenmäßig die Waage. Es kommen jedoch in *Zeichnung A 2* nur wenige spitze Winkel vor, die klein genug sind, um auf Antrieb den Eindruck einer Spitze zu erwecken, und diese deuten ausnahmslos nach außen, d. h. in Richtung der Ränder. Angesichts dieser Sachlage ist das Verhalten der schwarzen Figur am rechten Bildrand signifikant: Sie setzt das Zeigen in die Tat um und tritt wirklich aus dem Bild. (Die an den kleineren Figuren auftretenden spitzen Winkel „kommentieren“ entsprechend aus Positionen im Bildinneren fern der Ränder den aus dem Bild herausgestreckten Winkel der schwarzen Figur.)

zur oberen Bildkante bemüht, wodurch der „expressive“ Charakter des Sichverzerrens in ihrer rechten unteren Ecke erst hervortritt. Zugleich manifestiert sich doch eine prinzipielle Verbundenheit mit dem Bildrechteck in der mittigen Placierung, in einer entfernten Ähnlichkeit der Proportionen, in der geteilten Eigenschaft der Viereckigkeit, im großen Flächeninhalt und in einem, wie man sagen könnte, negativen Bezug auf das Problem der Farbgebung. Das grundierende Braun ist als Farbe eigentlich unschön, unansehnlicher als z. B. Grau, da nicht neutral, sondern von dumpfer Wärme und ohne eigenes Licht, und die schwarze Figur agiert gegen den in seiner Konzentration für das Bild problematischen Ton durch großflächige Tilgung von Farbe und Licht überhaupt. Im braunen Bildrechteck erscheint die schwarze Figur als Inhalt und leere Mitte zugleich, gleichsam dessen gestaltgewordene, durch Drehung um 90° (d.h. Verlagerung der Hauptachse von der Vertikalen in die Horizontale, also ein „Hinlegen“), Verkleinerung, Verzerrung und totale Verdunkelung erzeugte Antithese – ein negativer innerer Bild-Gegenstand. Ihre geometrische Gestalt drückt ein Nicht-mit-sich-identisch-Sein aus, am handgreiflichsten durch den Widerspruch zwischen den Tendenzen der linken oberen und der rechten unteren Ecke, der zugleich als Scheitern einer Identifikation mit dem Rechteck erscheint, ein Nicht-ganz-hinein-Gehören, dessen Wirkung jedoch (in quasi kalkulierter Paradoxie) auf dem grundsätzlich etablierten Verhältnis von Rahmen (Format) und Figur beruht. Die eigenwillige Kontur, durch die sich die Figur überhaupt profiliert, artikuliert ein Ringen der beiden widersprüchlichen Tendenzen, sich einzufügen, anzuähneln, und abzuweichen, herauszutreten, während formale Grundzüge die prinzipielle Zugehörigkeit zum Bildfeld bekräftigen. Dabei ist es wichtig, dass der bildimmanent sich bestimmende Charakter des schwarzen Vierecks durch den schmalen braunen Balken am rechten Bildrand noch (im wahrsten Sinne des Wortes) herausgestrichen wird, insofern dieser, wie gesagt, weniger als eigenständige Figur erscheint denn als ein Ausdruck des Mitwirkens des braunen Grundes an der endgültigen Gestalt und Position der schwarzen Figur. (Schließlich ergibt sich auch die besprochene Wahrnehmung des Schwarz als Tiefe am stärksten dort, wo es durch die braune Kante wie durch ein Sims abgedeckt wird.) *Was* die schwarze Figur darstellt: weniger ein *Etwas* als vielmehr eine Form der Negation, wird freilich nur dadurch deutlich, *dass* sie als durch das braune Papier gerahmte Figur in der Mitte des Bildrechtecks liegt. Wäre sie nun rechts komplett durch das Braun eingerahmt und würde sie nicht den Bildrand tangieren, so würde sie allzu gut im Bild sitzen: ihr Schiefsein erschiene dann tendenziell als dekorative, manieristische Abweichung von der Symmetrie des Bildrechtecks, nicht mehr als Ausdruck eines ernstzunehmenden Problems der Inkommensurabilität von Bild und Figur. Mithin vergegenwärtigt das Bild *Zeichnung A 2* – allzeit auf der Ebene des Verhältnisses zwischen dem braunen Grund und der schwarzen Figur, das ja, wie eingangs gesagt, nur den Hintergrund der farbigen Figurenkonstellation bildet, die sich als das eigentliche Geschehen präsentiert, dem wir uns sogleich zuwenden müssen –, indem es als zentrales „Objekt“ ein verzerrtes zweites, inneres Viereck präsentiert, das *sich als Gegenstand entzieht* (der bündigen Rahmung und sogar der Sichtbarkeit), zunächst die *Erfahrung einer bleibenden Negation*. Diese kann nun, je nach konkreter „Sachlage“, die bildimmanent noch näher zu bestimmen ist, bedeuten: ein Fehlen, einen Verlust, einen Verzicht etc. (bzw. die Drohung dessen oder die Angst davor als davon abgeleitete Bedeutungsnuancen).

Zwar eignet der schwarzen Figur auch eine gewisse Eigenständigkeit – aufgrund besagter Verbindung des Aufgreifens der Regelmäßigkeit des rahmenden Formates, die für sich alleine auf eine Tautologie hinausläufe, mit der Originalität des Sich-Verzerrens und Heraus-treten-Wollens, die wiederum für sich alleine bloß idiosynkratisch erschiene, sowie aufgrund der Radikalität des Schwarz, das als Negation von Farbe und Licht eine Antwort auf

das mit dem Braun faktisch vorliegende Problem einer verweigerten oder jedenfalls problematischen Farbgestaltung darstellt. Doch ist dies eben die Eigenständigkeit einer dynamischen Begleitfigur auf zweiter Ebene im Hintergrund, die aus sich selbst heraus nicht zu einem Hauptmotiv des fertigen Bildes entwickelt werden könnte. In der Tat wird aber gerade durch die Art und Weise, wie die prominenten farbigen Figuren im Vordergrund – insbesondere ins Auge springend der große rote und der kleine gelbe Balken – sich auf es als „Figur im Hintergrund“ beziehen, eine weitere wichtige, sogar „positive“ Bedeutung des schwarzen Vierecks entwickelt; diese diskutiere ich weiter unten, S. 34ff.

Meine Deutung der schwarzen Figur setzt grundsätzlich voraus, dass das braune Papier im Rahmen des rechteckigen Bildformates seinerseits als Figur erscheint, sozusagen als die Grund-Figur des Bild-Ganzen. Setzt man an deren Stelle nun den Gegenstand der Schokoladenverpackung mit seinen leicht greifbaren pragmatischen und psychologischen Implikationen – genauer: interpretiert man die hier vorliegende *Verwendung* der Schokoladenverpackung als eine Form der *Darstellung* sowohl der Schokolade selbst als auch eines bestimmten Bezugs zu ihr, wie ich es im folgenden Exkurs versuche –, so ergibt sich ein neuer, komplexer und konkreter Sinn der schwarzen Figur. Die durch sie als „Schicht“ und „negativen Gegenstand“ ausgedrückte krisenhafte Erfahrung im Bedeutungsfeld von Verlust, Verzicht, Mangel usw. und ebenso der durch sie als wesentlich verdeckende Figur umgesetzte Impuls der Verdrängung sind beide auch auf die „Hansi-Schokolade“ als Objekt zu beziehen – bzw. auf eine imaginäre, durch die Präsentation und Rahmung der Schokoladenverpackung vergegenwärtigte und bestimmte „Situation“.

Exkurs: Zur Verwendung der Schokoladenverpackung als Darstellungsmittel

Das in der Mitte kaschierte, an den Rändern aber deutlich sichtbare Basis-Element der Collage, auf das alle weiteren Elemente schichtend aufgeklebt wurden und das in den Grenzen des Bildrechtecks als braune Grundfläche erscheint, die maschinell hergestellte Verpackung einer Tafel Schokolade, diente ursprünglich zwei Zwecken, dem Schutz des verpackten Produktes und der Kennzeichnung desselben. Die in *Zeichnung A 2* an zwei Stellen (am oberen Bildrand kopfüber und teilweise verdeckt, am unteren in normaler Ausrichtung und vollständig) lesbare Wortverbindung „Hansi-Schokolade“, gedruckt in dezenter aber dekorativer Type, lässt sich aufgrund der Kombination der Bezeichnung der Ware mit einer gebräuchlichen Koseform (Diminutiv) eines ebenfalls gebräuchlichen deutschen Vornamens (im Kontrast etwa zu einem Eigennamen, der als Familien- oder Ortsname primär der Identifikation des Herstellers diene) unschwer als *Markenname* erkennen. Markenprodukte, d.h. industriell hergestellte Produkte im Kontext einer nationalen Vermarktung, bedürfen per se der Werbung; bzw. jede Kennzeichnung auf Packungen, Banderolen etc. ist bei ihnen zugleich Werbung, die als solche stets einer gewissen ästhetischen Gestaltung bedarf, welche möglichst verheißungsvoll sein soll, mindestens aber in der Präsentation des Markennamens selbst und in der Wahl von Farbe und Typographie besteht.

Das vollständige Auffalten und flächige Ausbreiten einer leeren Schokoladenverpackung auf dem Tisch bedeutet nun als zweckfreie Handlung zunächst die Vergegenwärtigung der Merkmale jener Werbegestaltung als solcher, „perspektivisch“ verfremdet durch deren Über- bzw. Rückführung in eine Fläche, die sie bereits potentiell als bildhaft erscheinen lässt, und indiziert eine durch das Visuelle geleitete imaginäre, vielleicht tagträumerische Beschäftigung mit dem Inhalt der Verpackung, der aller Wahrscheinlichkeit nach zuvor vollständig verzehrt wurde, bzw. mit der Marke selbst als der zur Institution gewordenen

Einheit von Werbung, Produkt und Produzent. – Es muss betont werden, dass wir uns an dieser Stelle in der Analyse (noch) nicht für die autobiographischen Aspekte des hypothetischen ersten Schrittes Schwitters' bei der Erzeugung der vorliegenden Collage interessieren, sondern für den Umstand, dass die mit dem Akt des Aufhebens und Ausbreitens eines Schokoladenpapiers *generell* sich verbindenden Motive objektiv eine Bedeutungsschicht des Kunstwerks *Zeichnung A 2* bilden, und zwar spezifisch dadurch, dass jenes Element im abgeschlossenen Bild deutlich als das tragende Grundelement sichtbar bleibt (und nicht etwa als ein Element unter vielen anderen erscheint).²⁴ – Der Verwendung von Schokoladenpapier als Bildgrund und -träger geht das Aufheben dieses Papiers voraus, das wiederum direkt mit dem Schokoladekonsum selbst in Verbindung zu bringen ist. Der Impuls, überhaupt solch ein Papier aufzuheben, das sich nach dem Verzehr ja eigentlich erübrigt hat, drückt eine sublimierte Form des Wunsches aus, die genossene Schokolade wiederzugewinnen. Dieser Impuls ist eine Voraussetzung respektive ein *Thema* der vorliegenden Collage, bzw. diese erscheint als Konsequenz des Aufhebens der leeren Verpackung, eines an sich alltäglichen Aktes, der der Maxime folgt: „Nur nichts verkommen lassen!“²⁵ Je interes-

²⁴ Auf der Mitte der Verpackung der „Hansi-Schokolade“ prangte als Markenzeichen ein Wanderbüschchen, das seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland als „Rüger Hansi“ gut bekannt war und das, wie Nill zuerst hervorgehoben hat (vgl. NILL 1986), im Falle der vorliegenden Collage komplett überklebt wurde. Das Tilgen dieser Figur, die als Repräsentant eines Komplexes von Werbung, Konsum und Kindheit im Kaiserreich anzusehen ist, durch ein ominöses schwarzes Viereck stellte für Schwitters selbst (der 1918 31 Jahre alt war) und seine Zeitgenossen (*Zeichnung A 2* wurde erstmals 1926 in Berlin ausgestellt), denen diese Schokoladenmarke seit der Kindheit geläufig gewesen sein muss, zweifellos einen signifikanten Vorgang dar, auf den auch durch den Titel des Bildes angespielt wird. (Der allerdings nicht, wie Nill es möchte, als „Kritik der Tradition“ zu deuten ist, denn es handelt sich bei der zugedeckten Figur um ein stilisiertes Markenzeichen, das nicht für eine künstlerische Tradition steht, sondern für ein Industrieprodukt und Genussmittel.) Ich komme auf diesen Vorgang im Kontext des Kapitels 4, das sich der (auto)biographischen Bedeutung der frühen Collagen widmet, wieder zu sprechen (s. u., S. 120). Hier versuche ich zunächst weiterhin, den latenten Bedeutungsgehalt des Bildes in seinen Grundzügen in immanenter Interpretation des visuell Gegebenen zu rekonstruieren, was auch zu bewerkstelligen sein sollte, selbst wenn man den „Rüger Hansi“ nie gesehen hat und somit auch nicht wissen kann, dass er hier in der Collage „begraben“ liegt (sogar mit „Kreuz“). Zweifellos mobilisiert Schwitters mit der Verwendung der Hülle einer Tafel „Hansi-Schokolade“ (der Firma Otto Rüger aus Lockwitzgrund bei Dresden) zeitgeschichtliche und autobiographische Motive; einige davon werden von Nill erörtert (NILL 1986, NILL 1990). Aus methodischen Gründen sollten diese Motive jedoch erst dann durch kontextuierende Dokumente unterstrichen werden, wenn eine immanente Interpretation weit genug gediehen ist, um ihnen spezifische Positionen im Sinnzusammenhang des Bildes zuweisen zu können. Dass sich Sinn und Witz der Verwendung eines Schokoladenpapiers als Bildgrund auch ohne Kenntnis der Biographie erschließen, ist ein Aspekt des Gelingens von *Zeichnung A 2* als Kunstwerk, der nicht mehr wahrzunehmen ist, wenn man im Zuge der Bildinterpretation allenthalben biographische Fakten und Erzählungen implementiert. Ein besonderer Grund für die von Nill vertretene Position, die angebrachte Form der Betrachtung des Werks sei eine Lektüre vor der Folie biographischer Informationen, *weil* der „Inhalt“ primär autobiographischen Ursprungs sei, ist jedenfalls aus dem Bilde selbst nicht zu ersehen.

²⁵ Es gibt drei gängige Gründe, die Verpackung eines Lebens- oder Genussmittels, die ihren Dienst getan hat, nicht fortzuwerfen respektive sie (wieder) aufzuheben: die Verwertung des Rohstoffes, die Wiederverwendung als Verpackung oder Behältnis und schließlich die Aufbewahrung als (dekoratives) Erinnerungs- bzw. Ansichtsstück (Souvenir). Beim erstgenannten Beweggrund interessieren nur gewisse Eigenschaften des Materials des aufgehobenen Dinges (es selbst kann zerstört werden), beim zweiten zusätzlich solche der Form (das Ding bleibt intakt und im Gebrauch), und zwar sowohl praktische als auch ästhetische. Beim Aufheben zum Zwecke der Erinnerung schließlich interessiert primär die ästhetische Gestaltung des aufgehobenen (die freilich als solche immer auch praktischen Gedanken Rechnung trägt); entsprechend wird das Aufheben hier bereits Selbstzweck: Erinnern und Aufheben sind in gewissem Sinne eins. Ein Kunstwerk liegt damit aber noch nicht vor. – Man kann die Diskussion um die Bedeutung dieses Vorganges hier selbstverständlich nicht durch den Verweis auf Kurt Schwitters' legendären Sammeltrieb abkürzen, da es erstens um deren früheste Manifestationen geht und eben nicht zu unterstellen ist, er habe vor 1918 bereits gewohnheitsmäßig Material für Collagen gesammelt, und da zweitens in der Bildanalyse nach dem spezifischen Sinn des Festhaltens und Verwendens genau *dieses* Objektes gefragt werden muss, insofern er sich im Bild offenbart.

santer oder schöner eine Produktverpackung gestaltet ist, desto eher bietet sie sich als solche auch der ästhetischen oder sentimental Wertschätzung an. Für das Aufheben qualifiziert sie sich durch irgendein Motiv (im weitesten Sinne), das als Zeichen der Erinnerung an den Genuss des Inhaltes oder auch nur an die Verheißung eines Genusses fungieren kann. (Werbung, zu deren Gelingen, oder besser: Funktionieren es mindestens eines einprägsamen Namens bedarf, erzeugt ja stets einen „Verheißungsüberschuss“, so dass sich der Wunsch, als dessen Ausdruck wir das Aufheben und Betrachten der leeren Verpackung deuten können, nicht nur auf das einst verpackte Produkt selbst, sondern zusätzlich oder sogar primär – man könnte hier vom „Fetischcharakter der Marke“ sprechen – auf die Verheißung als solche beziehen kann.²⁶)

Essbare Schokolade, der Inbegriff eines Genussmittels, ist an sich ein Industrieprodukt. Kakao, ihr wichtigster Grundstoff, muss importiert werden, weshalb der massenhafte Konsum in Europa einen weit ausgebauten Überseehandel voraussetzt und weshalb Schokolade teurer ist als einfachere Süßigkeiten auf der Basis von Zucker und aromatischen Zusätzen.²⁷ Ihre wichtigsten ästhetischen Eigenschaften sind die Verbindung von Süße mit herbem oder bitterem Aroma (in verschiedenen Verhältnissen, je nach Zucker- bzw. Kakaoanteil), die braune Farbe und die Konsistenz der bei Zimmertemperatur spröden Masse, die bei Körpertemperatur schmilzt. Ihre Beliebtheit erklärt sich nicht allein durch den Wohlgeschmack und den reichlich enthaltenen Zucker, sondern scheint auf ihrem Potential der Befriedigung latenter Regressionstendenzen zu beruhen, auf das Kinder und Erwachsene (wenngleich in unterschiedlicher Weise) ansprechen. Schokolade in der auf den privaten Konsumenten zugeschnittenen üblichen Verkaufseinheit der Tafel steckt (heute wie damals) in einer Verpackung aus einem gefalteten und mit einer Klebekante fixierten Stück Papier, das auf die Dimensionen der Tafel zugeschnitten und dergestalt bedruckt sein muss, dass auf der Oberseite der eingepackten Tafel der Schriftzug der Marke erscheint, auf der Rückseite Informationen über das Produkt zu stehen kommen (Produktionsstätte, Bezugsquellen, Inhaltsstoffe) und schließlich auf den vier kleinen Seitenflächen lesbar ist, um welche Marke und Sorte es sich handelt; letzteres ist dadurch begründet, dass die Tafeln massenhaft gehandelt werden und daher gestapelt werden müssen. Aufgrund dieser pragmatischen Aspekte einer adäquaten Vermarktung erscheint gedruckte Schrift auf dem Papier der Verpackung, wenn man es flächig ausbreitet, in (bis zu vier) verschiedenen Ausrichtungen und wiederholen sich bestimmte Wörter in allen „Himmelsrichtungen“.²⁸

Das Werbedesign der in *Zeichnung A 2* aufgehobenen Schokoladenverpackung weist nun zwei Besonderheiten auf, die vor dem Hintergrund der genannten allgemeinen Aspekte als

²⁶ Man darf zwar als latenten Fluchtpunkt solcher „Produktfixierung“ eine konkrete biographische Konstellation vermuten und auch hypothetisch konstruieren, jedoch nicht unterschlagen, dass der *Bezug* darauf in einem Kunstwerk stets dynamisch-exemplarisch ist und die Funktion einer *Darstellung* (bestimmter Gegenstände, Charaktere, Zusammenhänge, Probleme etc.) erfüllt, deren *Inhalt* keineswegs a priori auf die Künstlerbiographie zu beschränken ist, sondern ebenso wesentlich, um nur ein Stichwort zu nennen, die „Biographie“ einer politischen Vergemeinschaftung in einer bestimmten Epoche betreffen kann. (So offenbart z. B. die US-amerikanische Pop Art, die gelegentlich kunsthistorisch mit Schwitters in Verbindung gebracht wird, dass der in der Massenkultur herrschenden Tendenz, anstelle der Ware die Marke selbst zu konsumieren, ein Wunsch zugrunde liegt, die Größe der eigenen Nation wahrzunehmen.)

²⁷ Für die Herstellung und Vermarktung des Endproduktes gibt es seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. in den westeuropäischen Ländern je eigene Industrien und entsprechend je nationalspezifische Marken. Im Kaiserreich war Sachsen eine der Hochburgen der Produktion.

²⁸ Der Abstand der beiden identisch gesetzten Schriftzüge am oberen und unteren Bildrand von *Zeichnung A 2* zeigt, dass eine Tafel dieser Sorte ähnliche Maße hatte wie eine heute erhältliche konventionelle rechteckige Tafel Schokolade, also ungefähr 8 x 15 cm bei ca. 7 mm Stärke; die Tafel „Hansi-Schokolade“ war, wie die abgeriebenen Stellen im Bild unten rechts zeigen, allerdings wohl ein wenig dicker als heute übliche Tafeln von vergleichbarem Format.

bedeutsam erscheinen und im Bild thematisch werden: Den Markennamen, der nicht allein auf ein deutsches Produkt, sondern genauer auf eine Sorte speziell für Kinder schließen lässt – der Umstand, dass sowohl Erwachsene als auch Kinder gerne Schokolade konsumieren, macht im Vermarktungszusammenhang grundsätzlich die Erfindung von Sorten für Kinder und für Erwachsene (und sogar speziell für „Herren“) möglich bzw. erforderlich –, und die einheitlich braune Farbe, die zum Zwecke der Werbung offenbar weniger eine Strategie der Dekoration verfolgt, zumal weiters keinerlei Muster oder Ornamente auftauchen, als vielmehr die einer geradezu konkretistischen Darstellung: Ihr Ton gleicht tatsächlich dem von Milkschokolade. Da die Produktverpackung also an sich in einem primitiven Sinne abbildend ist, eignet sie sich besonders zur visuellen Vergegenwärtigung des Verpackungsinhalts und kann in Schwitters' Bild – wie in einem Traum – wieder zur rechteckigen Tafel, d. h. zur Darstellung der Schokolade selbst werden. In der ersten Schicht des rechteckigen „Tafel-Bildes“ *Zeichnung A 2* wird die wiederhergestellte Einheit der verzehrten Schokoladentafel imaginiert, indem das leere, ausgebreitete Papier durch die Präsentation in einem neuen rechteckigen Format als ganze, große, einheitlich braune Figur erscheint. Diese Möglichkeit beruht auf der Verknüpfung von Farbe und Schrift: Eine Verpackung in anderer Farbe (von einer anderen Marke) hätte mit dem gleichen lesbaren Aufdruck zwar das Thema benannt, nicht aber so plakativ die Schokolade als Substanz vergegenwärtigt; umgekehrt hätte das Braun des Papiers alleine, ohne die lesbaren Schriftzüge, Schokolade als Gegenstand nicht zwingend zu etablieren vermocht (die Assoziation „braun = Schokolade“ wäre der Willkür überlassen geblieben). Die Schrift auf der Verpackung erscheint in dem abgeschlossenen Bild wie eine Beschriftung der Schokoladenmasse selbst und der Bildgrund dadurch als ein ganzes „Feld“ aus Schokolade. Dieser Effekt, der an der unbearbeiteten Verpackung wohl latent wahrzunehmen ist und durch deren flächiges Ausbreiten an Prägnanz gewinnt, erinnert tatsächlich an eine „Logik des Traumes“ durch die Form der Evokation eines Bedeutungselements vermöge der Verknüpfung einer visuellen Qualität (Farbe) mit einem (gelesenen oder gedachten) Wort. Die Verwirklichung des Darstellungspotentials der Verpackung ergibt sich in der abgeschlossenen Collage durch die kombinierte Wirkung des flächigen Ausbreitens, der Rahmung durch das rechteckige Format und der Bedeckung der Mitte (wodurch die Textelemente isoliert und an die Ränder des Bildes verlagert werden, was den Eindruck einer zugrundeliegenden homogenen „Masse“ begünstigt).

Für die Werkanalyse ist zusammenzufassen: Die Schokoladenverpackung ruft nicht allein durch Referenz das Thema „Schokolade“ auf, sondern etabliert zugleich, indem sie vermöge gewisser Aspekte der Werbegestaltung, die durch Ausbreitung und Rahmung besonders zur Geltung gebracht werden, konkret als Darstellung der Schokolade fungiert, als „dynamischen“ Bildgegenstand den Vorgang der sentimental Vergegenwärtigung selbst. Der Erinnerungsbezug zu einem ganz bestimmten Produkt, das einen vergangenen Genuss repräsentiert, trägt objektiv autobiographischen Charakter, was durch die Wahl einer Marke für Kinder bzw. „aus der Kindheit“ besonders akzentuiert wird, erschließt sich aber als solcher bildimmanent (d. h. auch ohne Kontextinformationen zur Person des Künstlers und zur Marke „Hansi-Schokolade“) und erscheint insofern bereits generalisiert als Moment der bildlichen Darstellung.²⁹

²⁹ Dass die „Handlung“ des Bildes in Dresden (der Stadt von Schwitters' Kunststudium) spielt, wie Nill zeigen möchte, ergibt sich nur durch die Fixierung einer relativ dünnen Sinnschicht an der sprachlich manifestierten autobiographischen Oberfläche des Bildes. Nicht nur, dass die erscheinende Figurenkonstellation, zu der wir uns visuell verhalten müssen, eine ganz eigene „Bildhandlung“ entwickelt, die noch auszulegen ist; auch eine biographische Interpretation der Verwendung der Schokoladenverpackung hätte sich zunächst damit zu beschäftigen, dass das in diesem Bild Vergegenwärtigte mit *Kindheit* zu tun hat; s. u.. Kapitel 4.

Die aktuelle Verfügbarkeit einer Marke, die noch aus der Kaiserzeit stammt, und der Stand der durch eine gewaltig angewachsene Druckfarben- und Papierindustrie getragenen Entwicklung der Werbegestaltung erscheinen mithin als kulturgeschichtliche Voraussetzungen für den Schwitters'schen Übergang zur Collage im Spätjahr 1918, die in der von ihm verwendeten Produktverpackung mit einer spezifischen autobiographischen Bedeutung amalgamiert sind. Das Schokoladenpapier in *Zeichnung A 2* ist *nicht* „irgendein Material“. Als einzeln ausgewähltes sentimentales Motiv und latent bildhaftes Fragment spielt es für Schwitters' neue Bildform gewiss eine wichtigere Rolle als das Vorbild der ihm bekannten Kunstcollagen von Arp und Täuber-Arp oder Picasso, Braque etc. Das flächige Ausbreiten dieses Druckerzeugnisses, eine zweckfreie, möglicherweise gedankenverlorene, aber durchaus alltägliche Handlung, aktualisiert das darin latent Bildhafte, dessen Sinn dann – auf noch heute überraschende Weise – gehoben und entfaltet wird in einem durch Überdeckung mit neuen Figuren initiierten und durchgeführten Bildprozess. (Ende des Exkurses)

Zum im Bild lesbaren Text

In *Zeichnung A 2* erscheinen mehrere Schriftzüge, die allesamt von dem bedruckten Schokoladenpapier herrühren. Der im Bild lesbare Text gehört, ungeachtet der prinzipiellen Differenz von (rein visuellen) Bild- und (sprachlichen) Textelementen, dem Bereich des Hintergrunds an, anders als die farbigen Figuren, die gegenüber dem Schokoladenpapier ein fremdes, neues Material darstellen und sich formal und semantisch davon abheben. Allerdings ist die „Bearbeitung“ der zugrundeliegenden Schriftelemente durch teilweises Überdecken ein charakteristischer Aspekt der Technik der vorliegenden Collage, der eine Zwischenebene erzeugt: Es ist für das Bild bedeutsam, dass das Verschwinden und das Übrigbleiben von Schrift Aspekte des Prozesses der Überlagerung des „fertig“ bedruckten Bildgrundes durch die applizierten Figuren sind. (Andere Techniken der Textcollage, die Schwitters hier hätte anwenden können und für die sich in seinen späteren Werken viele Beispiele finden, wären das Wegschneiden lesbaren Textes und vor allem das Einkleben zusätzlicher Schriftelemente.) In diesem Sinne erscheint die in *Zeichnung A 2* lesbare, durch Drehung der Leserichtung „offen versteckte“ Botschaft als Ausdruck einer Modifikation der Bedeutung der „Hansi-Schokolade“ durch die hinzutretenden Elemente; genauer: durch ein bestimmtes Element, denn diesem Zusammenhang ist es abermals das schwarze Viereck, das von allen aufgeklebten Elementen am deutlichsten eine Interaktion mit dem braunen Schokoladenpapier pflegt. Das in der Nähe der rechten unteren Ecke des Bildes in dekorativer weißer Type, die an Schreibschrift erinnert, erscheinende Wortfragment in Kleinbuchstaben (von denen der erste, ein kleines *a*, ein wenig angeschnitten ist, was die ganze Text-Operation weniger intentional erscheinen lässt) entsteht durch die weitgehende Überdeckung des Wortes „Schokolade“ durch das schwarz eingefärbte Papier. Dieses generiert also durch Reduktion des Vorhandenen en passant ein Wortfragment, „ade“, das spontan als Abschiedsgruß gelesen werden kann. Wir können hier feststellen, dass in der Struktur dieses Sprach-Spiels eine Entsprechung vorliegt zu dem, was wir als latente Bedeutung des Verhältnisses von schwarzem Viereck und braunem Bildgrund bereits expliziert haben. Zu ihrer Rolle als „Negation“, die wir unter Berücksichtigung des im Exkurs (2) Dargelegten auch auf die Schokolade als Objekt beziehen können, erzeugt die schwarze Figur durch das Herauspräparieren des Abschiedsgrüßes „ade“ aus dem Wort „Schokolade“ ihren eigenen bildimmanenten Kommentar: Auf einer Textebene generiert sie durch ihre Lage auf dem Schokoladenpapier einen Sprechakt des Abschieds, während sie auf der Bildebene, wie dargelegt wurde, das Fehlen als solches ausdrückt. Indem deutlich wird, dass

sich das Erscheinen des Wörtchens „ade“ einer „Dekonstruktion“ des Wortes „Schokolade“ verdankt, ergibt sich ein spezifischer Witz, der weniger wirksam oder gar nicht vorhanden wäre, wenn die drei Buchstaben von einem weiteren Druckerzeugnis stammten. Wenn das Wort „Schokolade“ nicht an anderer Stelle komplett lesbar im Bild erschiene, wäre wiederum nicht ersichtlich, dass das weiße Textfragment „ade“ von dem Wort „Schokolade“ herrührt und daher semantisch darauf zu beziehen ist. So passt es zur Bedeutung des Wortes „ade“ als Abschied, dass es die *letzten* drei Buchstaben des Wortes Schokolade sind, aus denen es hier gebildet wird. („Ade“ betont man allerdings auf der letzten Silbe. Da die für die Bedeutungsverschiebung in der gesprochenen Sprache erforderliche Markierung einer Akzentverschiebung schriftlich nicht repräsentiert werden kann und außerdem keine Großschreibung erfolgt, bleibt noch eine gewisse Ambiguität zwischen einer bloßen Wortfragmentierung und dem Sprechakt mit eigener Bedeutung bestehen.) Der Umstand, dass das Wort „ade“ am rechten Bildrand steht und nach unten läuft, verleiht in diesem Zusammenhang kompositorisch der rechten unteren Ecke, unter der auch die Signatur „K. Schwitters 1918“ steht, den Charakter eines *Schlusses* des Bildes. Dieser Zusammenhang wird noch verdichtet durch den Umstand, dass dort auch die schwarze Figur aus dem Bild tritt. – Schwitters’ Wortspiel mit „[Schokol]ade“ evoziert den imaginären Abschiedsgruß: „Schokolade ade“.³⁰ In seiner ausgeschriebenen oder ausgesprochenen Form würde dieser mit Pathos eine Umstellung der Ernährungsgewohnheiten markieren, welche entweder erzwungen wäre durch äußere Umstände wie plötzliche Verarmung, Zusammenbruch des Marktes etc., die es mit sich bringen, dass Schokolade nicht mehr verfügbar ist, oder die aus gesundheitlichen Gründen (als Diät) erfolgen soll, obgleich Schokolade grundsätzlich weiterhin verfügbar wäre. „Schokolade ade!“ könnte aber ebenso verstanden werden als ein Ausdruck der Klage über das Verschwinden des Genussmittels, das mit dem Genuss unmittelbar zusammenfällt: Wie den sprichwörtlichen Kuchen kann man die Schokolade nicht essen und sie behalten; daher bedeutet ihr Genuss an sich zugleich Verlust und Abschied. Mit „Schokolade ade!“ würde noch beim Verzehr des letzten Stückchens die Vergänglichkeit des Genossenen und die Flüchtigkeit des Genusses selbst kommentiert. Das hier vorliegende Wortspiel bereichert also die bereits auf der „figurativen“ Ebene mit dem Verhältnis von Schokoladenpapier und schwarzem Viereck vorliegende Behandlung einer Verlustproblematik um die wie in einer Fußnote hinzugesetzte Reflexion, dass dem Genussmittel selbst ein latenter Bezug zu Verlust und Verzicht immer schon innewohnt.

Die beiden identisch gesetzten Schriftzüge am unteren und (auf dem Kopf stehend) am oberen Bildrand erfüllen als Klammer eine kompositorische Funktion. Sie markieren im Bild die Enden der Schokolade selbst als eines einst vorhandenen dreidimensionalen Objektes und zeigen damit an, dass das Passepartout, das den Bildausschnitt bestimmt, seiner-

³⁰ Ich beziehe den Abschiedsgruß „ade“ auf seinen verborgenen Sprach-Stamm und setze „Schokolade“ als primäres Objekt bzw. als Adressat ein, da das m. E. der „Witztechnik“ der Wortfragmentierung am genauesten entspricht. Nill setzt den Abschiedsgruß unmittelbar mit dem ebenfalls in der Collage zu lesenden Wort „Dresden“ in Verbindung, was durch die Übereinstimmung der Leserichtung und der Farbe der Wörter zu rechtfertigen ist, und folgert (unter anderem), Schwitters nehme mit dieser Collage Abschied von Dresden (vgl. NILL 1986). (Der komplette weiße Text des Bildes, um 90° nach rechts gedreht, lautet: „ade (Ausstellung) Dresden“. Die Worte „Ausstellung Dresden“ stehen auf dem Fragment einer kleinen aufgedruckten kreisförmigen „Medaille“ auf dem schmalen braunen Grat zwischen dem schwarzem Feld und dem linken Bildrand, wobei „Ausstellung“ nur aus Fragmenten von Buchstaben zu erschließen ist.) Zwar weist sich der Ausdruck „ade Dresden“ als Abschied von einer konkreten Stadt per se als autobiographisches Motiv aus, das sich isolieren und als Spur in der dokumentierten Biographie des Künstlers weiterverfolgen lässt, doch stellt sich in der Bildinterpretation zuerst die Frage, was er mit dem Rest des Bildes, vor allem mit den geometrischen Figuren, überhaupt zu tun hat. Schließlich ist es selbst für eine explizit biographische Forschungsperspektive auf das Bild nicht angezeigt, sich auf die sprachlich explizit vorliegenden Inhalte allein zu verlassen.

seits Rücksicht auf die Dimensionen des Ausgangsmotivs nimmt. Die Grenzen des Bildes sind genau so gelegt, dass sich der Schriftzug „Hansi-Schokolade“ im Bild einmal wiederholen kann; dadurch wird auf einfache Weise ausgedrückt, dass es bei dem Bildgrund in der Tat nicht nur um die braune Farbe, sondern um das Erfassen und Darstellen der Schokolade als Objekt geht. Unabhängig von dieser Bedeutung der Verklammerung des Bildes durch die beiden Schriftzüge erscheint der untere, der auf Anhieb entzifferbar und als einziger vollständig lesbar ist, überdies als eine erläuternde Beschriftung der braunen Bildfläche, d.h. als eine von den externen Bildunterschriften ganz unabhängige Selbstreflexion des Bildgegenstandes. – Die nur bei genauem Hinsehen erkennbaren übrigen Fragmente gedruckten Textes tragen als Nuancen zur Verdichtung der Bedeutungsstruktur des Bildes bei, prägen ihr aber keine neuen Züge auf. Die Ziffernfolge „200.11.20“ in winzig kleiner Schrift auf dem von rechts schräg ins Bild ragenden braunen Streifen verdeutlicht, dass es sich bei ihm um einen Teil bzw. einen Rest desselben Druckerzeugnisses handelt, das auch den Bildgrund bildet, ohne diesen Streifen dabei mit einer eigenen sprachlich vermittelten Semantik auszustatten. Das durch den großen roten Balken (an dessen unterem Ende) überklebte goldene Wort „WITZGRUND“ schließlich, seinerseits Resultat einer Fragmentierung des Ortsnamens „LOCKWITZGRUND“, der jedoch im Bild nicht sichtbar wird, kann bildimmanent als selbstreferentielle Anspielung am Rande auf den *Witz*, d.h. die geistreiche innovative Idee der Verwendung des Schokoladenpapiers als *Bild-Grund* gelesen werden.

Zum Zusammenhang der Bildebenen

Fragt man nach einem spezifischen Bild-Text-Zusammenhang, so ist festzustellen, dass das Sprachliche, also der sichtbar übrigbleibende modifizierte „Text“ der Schokoladenverpackung, der in *Zeichnung A 2* als spontanes Spiel und als potentiell autobiographisch bedeutsame Spur das Interesse erregt, in Form von Fußnoten zum Bildlichen erscheint. Wie wir schon festgehalten haben, tritt die „Hansi-Schokolade“ als Motiv dadurch zurück, dass mehrere Figuren im Vordergrund, hervorgehoben (im wörtlichen Sinne) durch das schwarze Viereck, die Aufmerksamkeit beanspruchen. Für das Komponieren wie für das Betrachten des Bildes war und ist mithin der Vollzug bzw. Nachvollzug eines Prozesses maßgeblich, durch den ein offenbar autobiographisch bedeutsames (und gewiss überdeterminiertes) Motiv in den Hintergrund eines aktuellen „figurativen“ Geschehens tritt, wobei das erste weder komplett verschwinden noch den Gehalt des Bildes ganz determinieren kann.³¹ Da das braun bedruckte Papier als Grund hinter einem Ensemble von Figuren erscheint, ergibt sich für seine „dynamische“ Funktion der Vergegenwärtigung eines gleichsam doppelt Vergangenen – eines Genussmittels, das aufgezehrt ist, und einer Marke, die Kindheit repräsentiert – eine paradoxe Doppelrolle bei der Konstitution des Bildgegenstandes: Einerseits basiert das ganze Bild *Zeichnung A 2* buchstäblich auf diesem Akt des vergegenwärtigenden Aufhebens, denn da alle weiteren erscheinenden Figuren von dem braunen Papier

³¹ Die autobiographischen Bezüge zu Dresden als der Stadt seines Kunststudiums hat Nill herausgestellt; eine Bezugnahme auf die eigene Kindheit im Kaiserreich durften wir Schwitters in *Zeichnung A 2* außerdem aufgrund der Verwendung der Marke „Hansi“ unterstellen. Für das Bild ist es nun weniger entscheidend, worin die sich andeutenden Bezüge zur Biographie des Künstlers exakt bestehen und ob sie sich durch externe Quellen verifizieren lassen, als dass ein Potential, dynamisch damit umzugehen, objektiv ästhetisch realisiert wird. Als Konsequenz der Bildbetrachtung ergibt sich hier daher ein Standpunkt, auf dem die immanente Interpretation nicht mehr eine Opposition zur biographischen Interpretation darstellt, sondern ein reflektierter „Biographismus“, für den das Bild weniger als Illustration der Biographie denn als Vollzugsform und Form der Verarbeitung und Lösung erscheint.

getragen werden, erscheint das durch dieses zugrunde gelegte Thema als ihr Kontext, innerhalb dessen sie jeweils etwas Bestimmtes ausdrücken. Andererseits wird gerade durch das Auftreten der vordergründigen, „aktuellen“ Figuren das Schokoladepapier vom Motiv zum Hintergrund herabgesetzt. Das, was sich im Vordergrund abspielt, erscheint zugleich als durch jenes fundiert wie auch als es überspielend; jenes bleibt stets tragender Initialaspekt, dessen tendenziell ein Wunschdenken ausdrückender, konkretistischer Modus von Gegenständlichkeit jedoch durch das figurativ entwickelte Geschehen, dass sich auf seiner Grundlage abspielt, aber mit ihm strukturell weiter nichts teilt, überwunden wird. Ohne die eigenständigen farbigen Figuren im Vordergrund wäre *Zeichnung A 2* schließlich kein interessantes Bild.

Damit ist nun nicht allein ein Aspekt der kompositorischen Struktur des Bildes beschrieben, sondern eine Formel zur Bestimmung seines (komplexen) Gegenstandes gegeben: Es geht um die spannungsreiche, weder ganz stabile noch ganz instabile Situation einer akut krisenhaften Überwindung – in gewisser Weise: Verdrängung – eines Grundthemas mit Bezügen zu Kindheit, Genuss und Regression, das in den Hintergrund treten muss und doch stets tragend gegenwärtig bleibt, ja sogar selbst als Rahmung jener Situation erscheint, in der einige Figuren sich zu profilieren trachten. So besehen erschiene nicht nur unser verzerrtes schwarzes Viereck, das als *Figur im Hintergrund* eine dem „Schokoladekomplex“ innewohnende Verzicht- oder Verlustproblematik artikuliert und zugleich (damit einhergehend) dessen Verdrängung initiiert, sondern das ganze Bild *Zeichnung A 2* im Grunde als tragisch – wenn sich nicht als entscheidende Prämisse geltend machen würde, dass das Grundmotiv selbst bereits in einem reflektierten, ja witzigen Vergegenwärtigungsmodus gegeben ist, nämlich als gerahmtes Fragment, *Ausschnitt einer Werbung*, wodurch eine Tendenz zur Fetischisierung des Produkts in einem Zuge zugleich reproduziert (d.h. vollzogen) und als Vorgang objektiv gezeigt wird. Inwiefern *Zeichnung A 2* witzig ist, ist naturgemäß schwer zu begründen, aber es kann deutlicher werden, wenn man sich vor Augen führt, dass das Bild ja faktisch Werbung *macht*, indem es eine Originalverpackung präsentiert und sich damit als Träger der unbremssbaren Logik der Selbst-Empfehlung des Markennamens hergibt.³² So zeigt *Zeichnung A 2* auch dies: Werbung macht als konstruierte Verselbständigung des Verheißungsvollen aus dem Produkt unweigerlich einen Fetisch, weshalb im Prinzip immer für die Marke geworben wird anstatt für das Produkt, generiert dabei aber ästhetische Zeichen und Charaktere, deren konkrete Auslegung (die bei Schwitters' Collage in einem sehr wörtlichen Sinne stattfindet) Zugänge z. B. zu latenten Krisenlagen oder auch zu Motiven einer Kindheit ermöglicht.

³² Die Pop-Art, von der schon in einer Anmerkung die Rede war, greift diesen spezifisch modernen Witz wieder auf, indem sie Schriftzüge und Etiketten „direkt“ wiedergibt, nicht etwa Szenen bildlich darstellt, in denen (z. B. aus „Realismus“) Produktnamen vorkommen. Wenn die Marken bereits historisch, d. h. nicht mehr aktuell sind, kann man leicht übersehen, dass die Selbstinszenierung der Marke durch den Namen und die Werbegestaltung im Kunstwerk immer noch „im Gange“ ist; genau wie umgekehrt das Auftauchen einer aktuellen Marke in einem zeitgenössischen Kunstwerk – ganz besonders beim Spielfilm – leicht den Verdacht des strategischen *product placement* hervorruft, d. h. einer kommerziell wirksamen Werbung im Deckmantel der künstlerischen Gestaltung. – Das Oeuvre von Kurt Schwitters enthält von dieser Thematik (um hier kurz abzuschweifen und uns einen kleinen Ausblick zu gestatten) interessante Phänomene. Während ausgeschlossen werden kann, dass er mit der Firma Otto Rügen („Hansi-Schokolade“) oder irgend einer anderen Marke, deren Verpackung in einer seiner Collagen erscheint, dafür Werbeverträge abgeschlossen hatte, übte er selbst seit den Zwanziger Jahren die bezahlte Tätigkeit eines Werbegraphikers aus (z. B. für den Hersteller von Farben und Bürobedarf Pelikan), und einigen Fällen verwendete er in seinen künstlerischen Collagen tatsächlich Elemente der von ihm selbst im Auftrag gestalteten Werbegraphik; s. hierzu AUSST. HANNOVER 1998, S. 176. Aber diese Collagen wurden dann natürlich *nicht* wieder als Werbung von denselben Firmen eingesetzt, wie es die einigermaßen verträumte Formulierung, Schwitters habe „kommerziell gebundene und freie schöpferische Tätigkeit (...) völlig gleichrangig behandelt“ (ebd.), glauben machen möchte.

Wenn man nicht versucht, einen bildimmanenten bedeutungshaften Zusammenhang zwischen dem Druckerzeugnis als sichtbarem Bildgrund und den aufgeklebten Figuren aus farbigem bzw. koloriertem Papier zu rekonstruieren, dann reduziert sich die Interpretation von *Zeichnung A 2* zwangsläufig auf anekdotische Deutungen des Schokoladenpapiers einerseits und davon getrennte sinnbildliche Deutungen der Figurengruppe (die in diesem Sinne in der Literatur meist, grob vereinfachend, als Kreuz betrachtet wird; s. o., S. 11, Anm. 4) andererseits. Es liegt zwar bildimmanent tatsächlich eine Trennung der Ebenen vor, aber zwischen ihnen herrschen, um das Wichtigste zu wiederholen, zugleich dynamische, „expressive“ Verhältnisse, wie insbesondere anhand der Phänomene der Überlagerung deutlich wird, die die schwarze Figur betreffen. Deren Ausdruck einer Negation des Grund-Motivs – „figürlicher“ Ausdruck, wenn man so will, des Fehlens oder *Verlustes der Schokolade*, an deren Statt das schwarze Viereck in der Bildmitte, d. h. im *imaginären* Inneren des Verpackungspapiers liegt, aber gleichzeitig auch einer Verdrängung oder Abwehr dessen, wofür die vergegenwärtigte „Hansi-Schokolade“ stehen sollte, im Sinne eines unvollständigen Ablösungsversuches – wird als Inhalt des Vergegenwärtigten selbst gezeigt. Nicht nur, dass das „negative Viereck“ als Figur im Zentrum liegt; es wird noch durch die Intervention eines Rests des Schokoladenpapiers – der bezeichnenderweise keine Sprache trägt, jedenfalls keine Buchstaben, sondern nur Zahlzeichen – festgehalten, gerahmt und durch ein neuerliches Kaschieren mitgeformt. Man kann also angesichts der Verpackung der „Hansi-Schokolade“ in *Zeichnung A 2* nicht einfach nur an Schokolade denken bzw. an das, was „Hansi-Schokolade“ historisch und biographisch konnotieren mag, sondern wird durch das Bild angehalten, zu rekonstruieren, wie das erinnernde Aufrufen dieses Motivs eine sich in Überlagerungen darstellende Beschäftigung mit dessen notwendigem Verlust (allgemeiner: dessen Negation) nach sich zieht, als deren „Zwischenergebnis“ eine Figur als objektivierte Darstellung der Verlusterfahrung selbst (allgemeiner: der krisenhaften Erfahrung einer Negation vor dem Hintergrund und im Zentrum des Grundmotivs) erscheint. – Für die Interpretation des bildlichen Geschehens wird nunmehr die Frage leitend, welcher konkrete Zusammenhang zwischen den verschiedenen Ebenen des Bildes sowie zwischen den Figuren innerhalb der Gruppe im Vordergrund besteht. Sie kann kritisch formuliert werden: Ist der Mangel der bis dato publizierten Interpretationen von *Zeichnung A 2* hinsichtlich der Rekonstruktion eines wirklichen Bildzusammenhanges Ausdruck eines Strukturproblems des Werkes selbst, seines Mangels an Kohärenz? Schwebt hier eine symbolträchtige Figurenkonstellation beziehungslos vor einem anekdotischen Motivfragment, so dass Vorder- und Hintergrund als „Motivsphären“ des Bildes letztlich auseinanderklaffen und eine Einheit der Darstellung weder formal-kompositorisch noch inhaltlich, hinsichtlich eines bestimmbar Bildgegenstandes, zustandekommt?

Zwischen dem im Bild „Aktuellen“ – den durch ihre Farbigkeit *präsenten* Figuren im Vordergrund – und dem „Vergangenen“ – dem als Produktverpackung historischen und zudem Kindheit konnotierenden Grundfeld – vermittelt das schwarze Viereck, das jene Figuren zum Leuchten, d.h. im Vergleich zum braunen Papier besser zur Geltung bringt. Bislang konnte rekonstruiert werden, dass das Schwarze als Objektivation einer Verlusterfahrung und Manifestation des Fehlens eines „Inhaltes“ des Braunen erscheint und dass es das latent Krisenhafte des vergangenen Genusses (somit auch der exemplarisch damit vergegenwärtigten Kindheit als solcher) offenbart, indem es das „Schokoladenfeld“ zugleich zerstört und füllt. Sein Verhältnis als *Figur im Hintergrund* zum gerahmten Schokoladenpapier als *Grundmotiv* ist, wie gesagt, von einem Verdrängungsimpuls, aber eben auch von einem latenten Wechselspiel geprägt. Dass die schwarze Figur darüber hinaus noch andere Bedeu-

tungen realisiert, wird deutlich, wenn man ihre Beziehungen zu den farbigen Figuren im Einzelnen betrachtet. Angesichts der internen Sequentialität des Aufbaus der Collage kann man in diesem Zusammenhang davon sprechen, dass die zuoberst liegenden farbigen Figuren ihrerseits das schwarze Viereck durch ihr „Verhalten“ auf bestimmte Weise „interpretieren“. Man kann *Zeichnung A 2* entsprechend der sichtbaren Überlagerungen, die zu einer gleichsam archäologischen Entzifferung reizen, rekonstruktiv „von hinten nach vorne“ betrachten, als Schichtungsprozess vom Schokoladenpapier bis zum Transparentpapier. Die Gegenrichtung ist allerdings beim spontanen Betrachten des Bildes, dem die methodische Analyse immer auch Rechnung tragen sollte, ursprünglich ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger; eingangs wurde erwähnt, dass primär die farbigen Figuren des Vordergrundes ins Auge fallen. Als das zentrale Ereignis der bildlichen Darstellung erscheint die Berührung zwischen zweien von ihnen in den leuchtenden warmen Farben rot und gelb, zusätzlich hervorgehoben (gerahmt und zugleich verschleiert) durch eine Figur aus transparentem Papier. Aus der Rekonstruktion des Hintergrundes dieser auffällig zusammengestellten Figuren ergibt sich wiederum die Betrachtung der immanenten „Geschichte“ der Collage: Wenn man erst alle Elemente „von vorne nach hinten“ bis zum Schokoladenpapier durchgegangen ist, kommt man nicht umhin, festzustellen, dass manche Figuren in diesem Bild tatsächlich eine Geschichte haben, namentlich die schwarze, die ihre sichtbare Kontur einem Wechselspiel mit dem braunen Papier verdankt, und die rote, deren Material und Farbton es in einem hypothetischen Frühstadium des Bildes, welches aufgrund der Überlagerungsvorgänge stets rekonstruierbar bleibt, schon einmal „in klein“ gab.³³ Die gelbe und die orange schimmernde Figur sind dagegen „jünger“, gehören quasi einer neuen Generation an und nehmen Plätze ein, die sich inmitten der anderen erst für sie ergeben haben; jedoch wird die gelbe durch die rahmende Wirkung der transparenten Figur ihrerseits einem „historisierenden“ Überlagerungsprozess unterworfen.

Die zentrale Figurengruppe

Die zentrale rote Figur beherrscht das Bild durch ihre Größe, ihre Farbe und insbesondere ihre Lage auf der vertikalen Bildachse.³⁴ (Wobei ihre Mittelachse nicht genau mit der des Bildes koinzidiert, sondern gegen diese ca. 5 mm nach links verschoben ist: Dieses knappe Verfehlen der exakten Bildmitte durch eine Figur, die doch deutlich die Mitte markiert, trägt zum Eindruck der Bewegtheit, des Vibrierens der ganzen Komposition bei und verstärkt zugleich den Effekt einer räumlichen Staffelung der Figuren.) Zwei Aspekte der Figur, Farbe und mittige Position, werden in ihrer Wirkung gesteigert durch die sie tragende

³³ Durch die Lage des schmalen braunen Streifens, der als Element im Vordergrund liegt, jedoch farblich zum Hintergrund gehört, und die des kurzen, schrägen roten „Astes“, der visuell dem großen roten Balken zugehört, während er hinter dem schwarzen Viereck verschwindet, entsteht eine ins Dreidimensionale verlagerte bildimmanente Rahmung oder Verklammerung des zentralen schwarzen Elementes. Auch dieser Konstruktionsaspekt zeigt, dass im Zusammenhang zwischen den Elementen des Vordergrundes und denen des Hintergrundes die Lage des schwarzen Vierecks einer Vermittler-Position entspricht. Die beiden länglichen vertikalen Elemente im Vordergrund, das rote profiliert als Figur, das braune als Rest des „Grundstoffes“, schränken die schwarze Figur ein (in einem sehr wörtlichen Sinne) und verbinden sich dabei mit den zugrundeliegenden, durch sie überdeckten Elementen.

³⁴ Die plakative Mittigkeit der roten Figur, die als Balken oder Säule erscheint, prägt sich der Struktur der ganzen Komposition derart auf, dass man *Zeichnung A 2* als „phallisches“ oder „phallogozentrisches“ Bild bezeichnen könnte. Die Anstrengung einer mit diesem Begriff sich verbindenden Kritik des Bildes, betreffend die Frage nach seinem ästhetischen Gelingen sowie, damit einhergehend, nach dem Autonomiepotential der dargestellten „sittlichen“ Konstellation, setzt eine eingehende Interpretation der zwischen den Figuren des Bildes herrschenden Beziehungen voraus, denn trotz der dominanten Rolle des quasi symbolischen roten Balkens erschöpft sich der Darstellungsmodus keineswegs in Symbolisierung.

schwarze Form: Das blasse Rot, das in brauner Umgebung am oberen und unteren Bildrand neutralisiert und stumpf erscheint, erreicht erst vor dem Schwarz ein gewisses Leuchten, während das seinerseits quer in der Bildmitte liegende schwarze Feld durch den vertikalen Balken mittig überbrückt und in zwei Bereiche geteilt wird. Der rote Balken verjüngt sich geringfügig nach oben, ein längliches symmetrisches Trapez bildend, dessen Winkel an der unteren Kante 89° , an der oberen Kante 91° betragen; seine untere Kante misst 4 cm, die gegenüberliegende am oberen Bildrand 3,2 cm, die Höhe 15,8 cm. Verlängert man die einander zugeneigten Seiten über die obere Grenze des Bildes hinaus, treffen sie sich erst ungefähr einen Meter über dem Bild. Da das so zu konstruierende sehr lange und spitze Dreieck die Dimensionen des Bildes um ein Vielfaches überschreitet, spielt die Möglichkeit einer imaginären Komplettierung der roten Figur jenseits der Bildgrenzen durch Extrapolation ihrer Seiten keine Rolle in der Bildbetrachtung, anders als bei der schwarzen Figur mit ihrem aus dem Bild verschwindenden Eckchen. Somit wird zwar prägnant die Vorstellung eines Strebens der roten Figur nach oben evoziert, aber keinesfalls der Eindruck, sie könnte größer sein als ihre im Bild sichtbare Fläche. Während die obere Schmalseite bündig mit der oberen Bildkante zusammentrifft, wodurch im Einklang mit der Verjüngung die Suggestion des Nach-oben-Strebens entsteht, kann die Lage der unteren Schmalseite mitten im braunen Feld, ohne Kontakt zu anderen Figuren oder Kanten, auf zweierlei Weise „räumlich“ gesehen werden: als frei vor dem Hintergrund hängend – diese Perspektive passt zum Eindruck der Levitation der ganzen Figur – oder aber als stabil stehend; diese Ansichtsweise ergänzt sich mit der Verjüngung zum Eindruck einer hoch aufragenden Säule. In jedem Fall erscheint angesichts der am unteren Bildrand verdeutlichten Prämisse eines kontinuierlichen braunen Grundes das Erreichen des oberen Randes als Errungenschaft einer aktiven Figur: Während sie unten vom Braun umschlossen bzw. in diesem aufgestellt bleibt, indiziert sie durch das Berühren des oberen Bildrandes das Potential eines Neuen, einer Befreiung aus der braunen Grundfläche.³⁵ Man kann sich leicht vergegenwärtigen, dass die große rote Figur viel harmloser und das ganze Bild viel weniger interessant wäre, wenn sie vor Erreichen des Bildrandes enden und nicht den oberen Bildrand berühren würde. (Es fehlte dann an der Bildkanten das Unterbrechen des fast allgegenwärtigen Braun.) Berührte sie hingegen zusätzlich den unteren Bildrand, so wäre der Bildzusammenhang durch eine Spaltung zerstört, und sie selbst erschiene nicht mehr dynamisch, sondern als ornamentaler Streifen. Ein bildinternes Maß für die Größe des roten Balkens liegt mit dem Abstand zwischen den beiden „Hansi-Schokolade“-Schriftzügen vor: Die Beobachtung, dass er der Länge nach dort unterzubringen wäre, wenn man ihn nach rechts und ein Stück nach unten versetzen könnte, trägt ihrerseits bei zu dem Eindruck, dass diese Figur auftritt, um die Möglichkeit eines Heraustretens aus dem „Schokoladenfeld“ zu verkörpern. Innerhalb des Bildes begegnen der roten Figur, anders als dem schwarzen Viereck, das vom braunen Grund am rechten Rand wieder „eingeholt“ wird, keine Widerstände. Zwei kleinere Figuren, die sie mit ihren Winkeln an den Rändern touchieren, erwecken eher den Eindruck, als

³⁵ Wenn man an den Zusammenhang der Stufen der psychosexuellen Entwicklung nach Freud denkt, wird man angesichts dieser Darstellung an den Übergang von der analen zur phallischen Phase gemahnt. Wofern man im flächigen Ausbreiten der braunen Schokoladenverpackung, überhaupt in der intensiven Beschäftigung mit Schokolade ein „anales“ Motiv sehen will, so ist zu ergänzen, dass das „Orale“ dabei durch die Wahl des Genussmittels immer mitgeführt bzw. vorausgesetzt wird. Das „Phallische“ dagegen erscheint in *Zeichnung A 2* als Eigenschaft neuer, farblich abgehobener Figuren mit Richtungsimpulsen. Ihre mannigfachen „Stellungen“ – nur die größte von ihnen kann sich im Bild orientieren und behaupten, während die beiden kleineren, jeweils Anschluss an diese suchend, sich in den sie je hinterlegenden Feldern taumelnd zu verlieren scheinen – entwerfen zusammen im Kontext der sequentiellen Überlagerungen gleichsam eine „Schicksalsgeschichte des Phallischen“.

hätten sie sich aufgrund der überragenden Stärke der roten Figur bei dieser angesiedelt, und das einzige Element, das eine größere Stelle bedeckt und dabei die Mitte der Figur erreicht, ist wiederum transparent, d. h. nicht geeignet, sie visuell zu schmälern.

Gegenüber dem kleinen „Ast“ von gleicher Farbe, der hinter der großen Figur schräg hervorragt und aufgrund der relativen Lage und des Größenunterschiedes als eine wenig entwickelte Extremität derselben erscheint, wirkt das kleine gold-orange schimmernde Viereck oben links als sich von der großen roten ablösende Figur. Die von diesen dreien gebildete Konstellation ist in Auflösung begriffen; als „Körper“ bleiben nur die beiden hellroten Elemente stehen (weshalb ein Kreuz hier nicht vorliegt, da die beiden kleinen Teile sich allzu unterschiedlich verhalten und sich eben nicht zu einem Querbalken verbinden). Davon unabhängig wird in der Beziehung zwischen dem roten Balken und dem kleinen gelben Rechteck an seiner Seite ein Verhältnis prekärer Statik impliziert, das unmittelbar ein „soziales“ Verhältnis auszudrücken scheint, welches durch den Größenunterschied und durch die Abhängigkeit des angelehnten oder abgestützten kleinen Gelben gekennzeichnet ist. Das trapezförmige Transparentpapier schließlich scheint jene Beziehung des Anlehns als besonders bedeutsam hervorzuheben, zu „beleuchten“.

Meine Interpretation der Figurenkonstellation umkreist im Folgenden das bildimmanent als höchst bedeutsam markierte Verhältnis zwischen dem großen roten Balken und dem kleinen gelben Rechteck. Ich entwickle nacheinander drei mir sinnvoll erscheinende heuristische Zugänge zu der Figurenkonstellation – weitere „Semantisierungen“ sind immer denkbar, müssten aber mit den hier vorgebrachten zusammengeführt und verglichen werden –, um dann in einer abschließenden Zusammenfassung anhand der Übereinstimmungen und Widersprüche sowie auch der Übergänge zwischen den verschiedenen Deutungsansätzen einen „dynamischen“ Sinn der spezifischen Überdeterminiertheit der einzelnen Figuren und der ganzen Komposition zu bestimmen.

(a) Roter Balken, schwarzes Viereck und gelbes Rechteck als „ödpale Triade“

Das Berühren des oberen Bildrandes und das Überbrücken der schwarzen Figur erwecken den Eindruck besonderer Leistungen und verleihen der roten Figur in Verbindung mit der senkrechten Ausrichtung, die im Bild singulär ist, den Charakter des Kraftvollen und Kompromisslosen. Dabei erscheint die Artikulation einer Tendenz zum Herausstreben aus dem Bilde als Begleiterscheinung einer überbordenden Betonung der Vertikalen, mit der eine Integrität des Bildganzen behauptet wird, die durch die quer liegende schwarze Figur offenbar in Frage gestellt ist. Man könnte auch sagen: Die Artikulation einer Verlustproblematik durch das schwarze Viereck im braunen Feld überspielt der rote Balken in einer demonstrativen Geste, wobei er im Bemühen, den „Krisenbezug“, den die schwarze Figur ins Bild bringt, zu bannen, wie durch Überkompensation selbst an die Grenze des Bildes gerät. (Zum Ausdruck des Kraftvollen gesellt sich bei ihm der Zug einer neuerlichen Problematik der nicht ganz erfolgreichen Verdrängung, ein „kontraphobischer“ Aspekt, denn der rote Balken bleibt dem schwarzen Viereck ja hinsichtlich der okkupierten Fläche unterlegen, während er durch das vehemente Überbrücken einem Impuls zur Restitution der durch die quer liegende schwarze Figur ursprünglich verdrängten „regressiven“ Grundierung im Hochformat Ausdruck verleiht.) In einer „dynamischen“ Betrachtungsweise erscheint das Phänomen der Randberührung grundsätzlich als Ausdruck eines den Charakter der Figur prägenden, auf die Bildachsen bezogenen „Vektors“ mit Richtung nach außen, aus dem Bild heraus. Dadurch, dass dieses Phänomen den beiden größten Figuren des Bil-

des vorbehalten bleibt, die zudem auf je eigene Weise die Mitte beanspruchen und daher sogar als „zu groß für das Bild“ erscheinen können, drückt sich deren grundsätzliche Verbundenheit aus; wobei sich das Phänomen bei den beiden sehr unterschiedlich darstellt, wie ausgeführt wurde: einmal als Ausdruck tragischen Sich-Verzerrens, einmal als Ausdruck ungebremster Virilität. Zwischen ihnen herrscht insgeheim ein dialogisches Verhältnis, in dem die rote Figur zunächst „gestisch“ den Ton anzugeben scheint: Sie stellt sich vor die Schwarze, negiert und überbrückt sie; zugleich, dies macht ihr Verhältnis ambivalent, ist sie auf diese als Hintergrund angewiesen, denn es kommt bei der großen vertikalen Figur zu keiner Steigerung der Farbe gegenüber dem bereits verwendeten Hellrot des schrägen schmalen Streifens, somit auch zu keinem verbesserten optischen Abheben vom braunen Grund.

Die rechte Seite des roten Balkens und die obere Seite des schwarzen Vierecks bilden den einzigen rechten Winkel zwischen zwei Figuren im Bild. Dies ist insofern bemerkenswert, als beide Linien nicht exakt bildparallel und die Figuren in sich nicht rechtwinklig sind. In ihrer jeweiligen minimalen Abweichung von einer Bildparallele, die jeweils für den Charakter und die Erscheinung der einzelnen Figur bedeutsam ist, nehmen sie aufeinander Bezug, bzw. der rote Balken etabliert an dieser Stelle eine bestimmte Beziehung zu der durch ihn überbrückten Figur. Ich habe wiederholt die verbreitete Auffassung eines Kreuzes in *Zeichnung A 2* in Frage gestellt; dem ist nun hinzuzusetzen: Es gibt schon ein Kreuz, jedoch kein kurzarmiges rotes, sondern ein Linienkreuz, dass durch je eine Konturlinie der schwarzen und der roten großen Figur gebildet wird (bzw. auch durch die obere Kante der schwarzen und die Mittelachse der roten Figur). Dem vertikalen roten Stamm korrespondiert kein Querbalken, der durch die kleinen Nachbarfiguren gebildet würde, sondern die obere horizontale Konturlinie der schwarzen Figur.

Betrachtet man die Figuren, deren Kanten den rechten Winkel bilden, im Zusammenhang, bietet sich eine spekulative Charakterisierung der beiden als „männlich“ und „weiblich“ an, wobei die hinter der roten quer liegende schwarze Figur sich erst angesichts der Wirkung der roten, die sie hinterfängt und zu deren „Kraftakt“ ihr Modus der Verdrängung durch flächiges Bedecken kontrastiert, als „weiblich“ erweist. Die dadurch implizierte Deutung des Verhältnisses der beiden großen, mittigen und im Bild „historisch“ eingebetteten Figuren als Paarbeziehung, in der der „weibliche“ Part allerdings eben nicht als selbständiges Gegenüber, sondern eher als Grundierung des „männlichen“ erscheint, bedarf einer bildimmanenten Bestätigung. Eine solche ergibt sich, wenn man die bedeutungsträchtige Konstellation von großer roter und kleiner gelber Figur als Chiffre einer Konstellation zweier sozialen Positionen betrachtet. Die Stellung der beiden zueinander bzw. die konstruierte und suggestive Positionierung der gelben in Relation zur roten entwirft unverhohlen ein „soziales“ Verhältnis zwischen einer starken, fest stehenden großen und einer sich auf diese stützenden kleinen Gestalt. Ihre Berührung wird als wichtigstes Ereignis durch die Wirkung zweier anderer Elemente doppelt hervorgehoben: durch die schwarze Tafel als „negative Leinwand“, welche die Farben Rot und Gelb leuchten lässt, und durch den „Lichtschein“ des weißlich schimmernden Transparentpapiers.³⁶ Deutet man den Größenunterschied als generationelle Differenz, so erscheinen die starke, große, aufrechte Figur in der Mitte und die kleine, seitlich an die große angelehnte als „Vater mit Kind“. Deren im Vordergrund „inszenierte“ Beziehung erscheint als in sich abgeschlossen, dyadisch, und lässt mithin zunächst eine „Mutterfigur“ vermissen. Die Triade wird nun komplettiert

³⁶ Diese beiden Effekte steigern einander jedoch nicht, sondern die trübende Wirkung des Transparentpapiers lässt sowohl das Schwarz als auch die Farben verblassen, den Leuchteffekt reduzierend. Das bedeckende weißliche Element mildert ab, was das grundierende schwarze an Kontrast ermöglicht.

durch die die beiden farbigen grundierende schwarze Figur, zu der die große rote die besondere Beziehung des rechten Winkels unterhält, wobei als auffällig festzuhalten ist, dass die Beziehung zwischen „Vater“ und „Kind“ im Vordergrund viel offensichtlicher ist als die zwischen dem „Vater“ und der „hintergründigen Mutter“. Die Deutung der schwarzen Figur wird dadurch komplex: Wir sehen, dass auf die Figur, die sich uns zugleich als objektivierte Verlusterfahrung und Agentin einer „Urverdrängung“ darstellte, obendrein das Prädikat des Weiblichen bzw. Mütterlichen passt, vermittelt durch das Auftreten einer „männlichen“ Figur, die sich auf bestimmte Weise über jene hinwegsetzt und sie dadurch quasi prädiziert – was nicht nur vermittels der Artikulation des Gegensatzes von *vertikal* und *horizontal* der mittigen Figuren sowie des Kontrastes zwischen vektorialer *Gerichtheit* und flächiger *Ausdehnung* geschieht, sondern auch durch den Umstand, dass der rote Balken auf die schwarze Figur angewiesen ist, um (farblich) zur Geltung zu kommen. Innerhalb der „familialen“ Triade der Figuren (schwarz, rot, gelb) herrscht nun allerdings im Verhältnis zwischen den „Eltern“ (schwarz und rot) immer noch der „mütterliche“ Charakter der schwarzen Figur vor: Diese erscheint nicht primär als „Partnerin“ des roten Balkens, sondern nur vermittelt über die Rekonstruktion einer Triade (im Ausgang von den beiden farbigen Figuren im Vordergrund), und stellt im Prinzip sowohl für die rote Figur des „Vaters“ als auch für die gelbe Figur des „Kindes“ einen „Abgrund des Mütterlichen“ dar, zu dem sich die beiden farbigen freilich auf unterschiedliche Weise verhalten. Die Darstellung einer Paarbeziehung zwischen der roten und der schwarzen Figur erfolgt in dieser Triade nur indirekt; anstelle einer Darstellung der Eltern als Paar steht vielmehr – als würde die komplette familiale Triade tatsächlich aus einer „ödipalen“ Perspektive wiedergegeben – die „Leistung“ der Figur des imposanten „Vaters“ im Zentrum, anders als die Figur des „Kindes“ erfolgreich den „Abgrund des Mütterlichen“ überbrückt zu haben.³⁷

Generell finden die kleineren farbigen Figuren im Kontext der Konstellation der beiden großen (der schwarzen und der roten) Möglichkeiten, sich an bedeutsamen Stellen anzusiedeln. Auch die Figuren, die man als kurze Kreuzarme bezeichnet hat, wären daher hier im Sinne von „Kind-Positionen“ zu interpretieren: Am oberen Rand der schwarzen Figur, wo der rote Balken diese verlässt und mit ihr sichtbar das Achsenkreuz bildet, treten rechts und links kleine Formen als die durch die Kreuzung gebildeten Winkel füllende diagonale „Abkömmlinge“ hervor, die auf je eigene Weise annäherungsweise eine Winkelhalbierende konstituieren und zusammen ein Ausstrahlen, fast schon einen Strahlenkranz andeuten. Die am oberen Rand der schwarzen Figur in zwei Richtungen fortstrebenden kleinen Figuren befinden sich aber – ungeachtet des markanten Unterschieds zwischen ihnen, der darin liegt, dass eine sich ganz im Hintergrund befindet – strukturell einer ganz anderen Lage als die in ihrer „Symbioseposition“ im Inneren des schwarzen Vierecks balancierende gelbe Figur. Diese ist das einzige komplett sichtbare Rechteck im Bild, ist also (abgesehen von ihrem Farbton) individualisiert durch die Regelmäßigkeit ihrer geometrischen Konstruktion und nicht bloß individualisiert durch eine singuläre Kontur; schon deswegen erscheint sie als ein Protagonist bzw. besonders herausgehobenes „Subjekt“ des Bildes. Das gelbe Rechteck

³⁷ Ich möchte hier die weitere spekulative These anführen, dass der rechte Winkel zwischen der großen roten und der schwarzen Figur (bzw. zwischen den ihnen zugehörigen Seiten) die spezifische Bedeutung einer sexuellen Beziehung hat. Ob dies generell (für alle im weitesten Sinne „konstruktivistisch“ verfahrenende bildende Kunst) oder speziell für Schwitters' Oeuvre oder vielleicht nur für dieses Bild gilt, soll ein andermal abgehandelt werden. Eine grundsätzliche Interpretation des rechten Winkels als Symbol, Ausdruck und Vollzug des *Generativen* scheint mir jedenfalls nicht abwegig zu sein. So wäre das rechteckige Bildfeld als Ganzes ein konkreter „Möglichkeitsraum“, der durch die Verwendung der Generativität des rechten Winkels zur Konstitution eines abgeschlossenen und spezifisch proportionierten Innen entsteht; die rechtwinkligen Vierecke hingegen, die darin als geschlossene Figuren auftreten, stellten wohlgeformte „Produkte“ dieser Generativität dar.

greift die Rechtwinkligkeit des halb verborgenen schrägen roten Balkens auf, ist aber im Unterschied zu diesem vollständig zu sehen; auch liegt es nicht ganz so schräg im Bild wie dieser, da es von der Vertikalität des großen roten Balkens profitiert und sich an diesem aus- oder aufrichtet. Sein Feld ist nicht das braune Schokoladenpapier, sondern das schwarze Viereck, in das (oder vor das) es vom braunen Grund aus zu treten scheint. Seine Lage ist als prekär oder labil zu charakterisieren: Am unteren Bildrand, wo die „Hansi-Schokolade“-Grundierung uneingeschränkt vorherrscht, entsteht der Eindruck, das Braun bilde einen Boden, auf dem die große rote Figur stabil steht, während die kleine gelbe, der durch die rote angegebenen Richtung nach oben folgend, balancierend auf die schiefe Kante des Schwarz geraten ist, weshalb sie bei der roten Halt suchen muss. Seine Schräglage übernimmt das gelbe Rechteck echoartig von der schiefen rechten, durch den braunen Streifen modifizierten Kante des schwarzen Vierecks.³⁸ In dem Schwarz, wo seine Farbe zur Geltung kommt, scheint das gelbe Rechteck ohne Stütze nicht stehen zu können. Einerseits wird eine imaginäre Gefahr des Verlorengehens des gelben Rechtecks im schwarzen Feld impliziert, vor der es aber geschützt wird (durch den stützenden roten Balken sowie die schützende „Geste“ des Transparentpapiers); andererseits scheint es in der Konstellation des Anlehns und Abstützens gerade darum zu gehen, dem nicht selbständigen Gelben die Möglichkeit zu gewähren, leuchtend vor dem Schwarzen zu erscheinen, also das Braun in Richtung der Bildmitte zu verlassen. Das kleine Gelbe ist – so die „szenische“ Implikation der Figurenkonstellation – ausgehend vom braunen Grund und diesen eben verlassend (bzw. mit seinem unteren Ende noch auf der Schwelle verbleibend) ins große Schwarze vorgedrungen, aber sein oberes Ende soll oder darf nicht als mitten im Schwarzen liegend erscheinen, wo es sich verlieren würde (gleich einer kleinen Laterne in einem Dunkel, das nicht erhellt werden kann), weshalb Vorkehrungen getroffen werden müssen. Das Gelbe kann ins Schwarze ragen, sofern sein vordringendes oberes Ende sich erstens bei dem Roten abstützt und zweitens durch einen weißen Schleier bedeckt wird, des es zugleich beschützt (oder sanktioniert) und „zensiert“. Es ist signifikant, dass der große rote Balken, der der kleinen gelben Figur als Stütze dient und deren Lage im schwarzen Feld erst zu ermöglichen scheint, seinerseits nicht in demselben Modus in dieses eindringt, sondern es überquert, ohne es mit einem seiner Enden zu betreten.

Mit der Deutung der Figurenkonstellation als Familienkonstellation – großer roter Balken, großes schwarzes Viereck und kleines gelbes Rechteck als Vater-, Mutter- und Kind-Figur – ergibt sich somit eine spezifische *ödipale Situation*; bzw. die eben vorgetragene Beschreibung der im Bild herrschenden Verhältnisse legt eine Deutung der genannten Figuren als Repräsentanten der Positionen einer *ödipalen Triade* in einer spezifischen Konstellation nahe. Fragt man nun, ob die hier dargestellten Familienverhältnisse eine veritable ödipale Verstrickung ausdrücken oder bloß die situative Problematik einer bestimmten Phase des Sozialisationsprozesses charakterisieren, so spricht die höchst dramatische Farbgebung, insbesondere aber die Tatsache, dass der „Mutter“ das Schwarz zufällt, für die erste Alternative. Die ganze Darstellung drückt schließlich insofern ein *Verstricktsein* aus, als – wie gezeigt wurde – die Figuren, die in dieser Triade die Eltern repräsentieren, nicht objektiv als Paar erscheinen.

³⁸ Einen Bezug zwischen dem teils verborgenen schrägen roten (vermeintlichen) Rechteck und dem komplett sichtbaren, nur leicht schräg gestellten gelben, die in derselben Größenordnung angesiedelt sind, stellt wie durch einen unterschwelligen Kommentar der gleichfalls schräge und schmale braune Streifen am rechten Bildrand her (der ja aufgrund seiner Farbe grundsätzlich, wie schon gesagt, nicht „thematische“ Figur, sondern „Begleitfigur“ ist), indem er in seinem stumpfen Winkel annäherungsweise ihre beiden gegenläufigen Richtungen annimmt.

(b) Farbige Figuren und brauner Grund als Elemente der „seelischen Persönlichkeit“

Lässt sich die Deutung der drei Figuren als „Vater“, „Mutter“ und „Kind“ ergänzen um eine Interpretation unter Rekurs auf die von Freud explizierten Strukturverhältnisse der „seelischen Persönlichkeit“³⁹ mit ihren Instanzen Ich, Es und Über-Ich? Versucht man dies, im Sinne einer ganz experimentellen Heuristik, ergeben sich sowohl klare Zuordnungen als auch Ambiguitäten: Der imponierende rote Balken erscheint als großer „Ich“-Entwurf mit der relationalen Eigenschaft, „Über-Ich“ des kleinen gelben Rechtecks zu sein; dieses als zugleich „männlich“ und „kindlich“ konnotierte kleine „Ich“-Figur in unselbständiger Position. Die durch die Über-Ich-Figur eingeschränkte amorphe (da geometrisch irreguläre) schwarze Figur könnte man versuchsweise als Repräsentantin des „Es“ interpretieren, vor deren abgründiger Tiefe das Gelbe sich nur abgestützt halten kann; plausibler erscheint mir aber die Auffassung der schwarzen Figur als Vollzugsinstanz einer Urverdrängung, die erst eine Basis für die Beziehung zwischen „Über-Ich“ und „Ich“ abgibt, wobei dann das braune Schokoladenpapier, als das Verdrängte, ein „Es-Feld“ verkörpern würde (in dem „Über-Ich“ und „Ich“ ihrerseits auf je spezifische Weise fundiert erscheinen).

Beide Interpretationsansätze – „Positionen der ödipalen Triade“ und „Strukturverhältnisse der seelischen Persönlichkeit“ – können hier wohlgerne nur deshalb implementiert werden, weil das Verhältnis zwischen der großen roten und der kleinen gelben Balkenfigur vor dem farblich unentwickelten Hintergrund wegen der darin vorliegenden spezifischen Koppelung der Eigenschaftsgegensätze stabil/institut und groß/klein unmittelbar als ein „soziales“ respektive „dynamisches“ Verhältnis, also als ein Verhältnis zwischen Positionen oder Instanzen erscheint, das nach näherer Bestimmung verlangt. Die beiden Konzepte lassen sich auch ineinander überführen, wenn man bereit ist, einerseits „Ich“ und „Kind“, andererseits „Über-Ich“ und „Vater“ zu identifizieren, wobei allerdings nicht zu übersehen ist, dass auch die große rote Figur als Bildsubjekt, d.h. als „Ich“-Entwurf erscheinen kann: Eingangs habe ich schon erwähnt, dass der Betrachter in der zentralen aufrechten Figur unmittelbar eine menschliche Gestalt und darin auch sich selbst wahrnehmen kann. Die Identifikation mit dem Gegenüber in Gestalt der aufrechten roten Figur umfasst als ein „Sinnangebot“ seitens des Bildes, wie wir jetzt bestimmter sagen können, die Identifikation mit einer „Vaterfigur“. Die schwarze Figur, die in dem einen Deutungskonzept die „Mutter“ repräsentiert, ist im zweiten entweder eine Es-Repräsentanz oder aber die gewissermaßen personalisierte Krise einer ursprünglichen Verdrängung. Dies fügt sich folgendermaßen zu ihrer oben bestimmten Bedeutung einer vergegenständlichten Verlusterfahrung: Die „Mutter“ als sich entziehender Gegenstand und unsichtbarer Inhalt der (durch die zugleich regressive und reflexive Fixierung der „Schokolade“) spezifisch vergegenwärtigten Kindheit wäre zugleich *verlorenes Objekt* und *tragisches Subjekt* im „historischen Feld“ dieser Kindheit, sowie drittens die relativ mächtige Vollzugsinstanz einer flächendeckenden (jedoch unvollständigen) *Verdrängung* derselben, die das leuchtende Auftreten farbiger Figuren erst ermöglicht. Die vor ihr erscheinenden aufrechten Figuren verkörpern, um es nochmals zu wiederholen, ein durch Stärke und Orientiertheit ausgezeichnetes Über-Ich mit Fundament im Regressions- oder Es-Feld und ein dessen Solidität und Solidarität (und ebenso das Dunkel der schwarzen Figur) nutzendes, leuchtendes kleines Kind-Ich. Außerdem begräbt die schwarze Figur eine weitere halb unter sich, die als früher, rein phallischer Persönlichkeits-

³⁹ FREUD 1932, S. 85. – In der XXXI. Vorlesung der „Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“ (ebd.) stellt Freud die von ihm begrifflich explizierten Verhältnisse übrigens auch zeichnerisch in einem Diagramm dar.

entwurf im Es-Feld noch nicht bestehen konnte, der jedoch interessanterweise ex post die Ehre einer Stellung als „Extremität des Über-Ich“ widerfährt. Die bildimmanent rekonstruierbare „Geschichte“ des kleinen roten „Astes“, der gemäß der „Triadenhypothese“ zu den Figuren in Kind-Position zählt, müssen wir eigens würdigen: Im Verhältnis der beiden hellroten Elemente halten sich Kontinuität (gestiftet durch die Farbe) und Diskontinuität (gesetzt durch die deutlich sichtbare Kontur der überlagernden großen) die Waage. Der kleine schräge Balken erscheint in einem doppelten Sinne als *Ansatz* des großen senkrechten: Einerseits als dessen *Extremität*, die jedoch nicht weit führt (und im deutlichen Unterschied zur „Stammform“ den Bildrand nicht erreicht, sondern vor dem Wort „Schokolade“ haltmacht), andererseits als frühe *Vorform*, der noch nicht gelingen konnte, was dem großen Balken durch das Besetzen der Bildmitte, die senkrechte Ausrichtung und die schiere Größe gelingt, nämlich sich in diesem Bild zu behaupten. Durch die sichtbaren Phänomene seiner nachträglichen Überlagerung – die erwähnte exzentrische Lage des großen roten Balkens geht einher mit der Offenlegung des signifikanten Details, das zeigt, dass die kleine rote Figur *hinter* der schwarzen liegt – wird eine Art bildimmanente Schicksalsgeschichte der kleinen roten Figur rekonstruierbar, mit der die Entwicklung des Bildgeschehens von *Zeichnung A 2* überhaupt verknüpft ist: Ursprünglich, so unsere hypothetische Rekonstruktion, liegt ein kleines hellrotes Rechteck orientierungslos (weil schräg) im umgebenden braunen Feld, farblich und geometrisch zwar profiliert, doch in Ton und Helligkeit dem Braun zu nahe, um sich davon wirksam abzuheben.⁴⁰ Seine Schräglage und seine Farbe zeigen den Wunsch nach Individuation an, aber die gewählte „Strategie“ der Profilierung erweist sich in beiden Gestaltungsdimensionen als unvollkommen. Allein die geometrische Regelmäßigkeit (wir vervollständigen das sichtbare Fragment der Figur zum Rechteck) vermag mit dem inneren Konstruktionsgesetz der Figur einen Identitätsentwurf zu realisieren und ist insofern eigentlich die Bedingung dafür, dass uns überhaupt die *Problematik* dieser Figur interessiert bzw. auffällt. Die erste aufgeklebte Figur kann oder darf dem im Entstehen begriffenen Bild noch nicht viel aufprägen. Zunächst repräsentiert sie auf dem Schokoladenpapier nur ein Fremdes, bzw. drückt „Befremden“ aus, insofern sie sich nirgendwo einpassen und das erwünschte Neue, auf das sie wohl hinauslaufen soll, nur markieren, nicht gestalthaft entwerfen kann. Alleine im Braun verloren, durch die schwarze Figur dann noch übergangen, wird sie erst später durch den großen roten Balken integrierend aufgegriffen als ein kleiner schräger Ableger und unvollkommenes, frühes *alter ego*. Die endgültige Stellung als zu kurz geratene Extremität des großen roten Balkens passt zur Rolle des in seiner Geltung eingeschränkten Initiators des Collageprozesses: Es ist ein erster Ansatz, aus dem nichts Rechtes geworden ist, der aber eben als Ansatz stehenbleiben durfte, um den hernach mächtig auftretenden roten Balken (als einen Torso) zu vervollständigen und gleichzeitig – darin besteht die Schlüsselrolle der kurzen roten Figur – eine immanente „historische“ bzw. sequentielle Dimension des Bildes kenntlich zu machen, die die

⁴⁰ Herrn Scott Gerson vom Museum of Modern Art möchte ich an dieser Stelle für die Übersendung seines unveröffentlichten *Examination Report* nochmals herzlich danken, worin die Reihenfolge der Applikation der Collageelemente nach technischen Gesichtspunkten rekonstruiert wird. Durch meine Deutungen zur Semantik der sichtbaren Figuren des Bildes wird es möglich, aus der technischen Betrachtung des Kunstwerks als Protokoll eines künstlerischen Handelns eine Darstellung des sukzessiven Komponierens als Sequenz expressiver Akte zu entwickeln, worin jedes Aufkleben einer zuvor ausgeschnittenen und ggf. kolorierten Figur eine irreversible Entscheidung für eine bestimmte Tendenz des latenten „Bildsinns“ bedeutet (s. Kapitel 4, S. 119ff).

Möglichkeit eines Scheiterns der Komposition, repräsentiert durch das Scheitern einer ihrer Figuren, mit umfasst.⁴¹

Die heuristisch-psychoanalytische Kommentierung des Bildgeschehens, die sich noch weiterführen ließe, sei an dieser Stelle beendet. Eine grundsätzliche Ambivalenz der bildlichen Darstellung kann und soll durch sie nicht getilgt werden: Die Figuren können stets gleichermaßen als „Stadien“ eines Subjekts, als Instanzen einer „seelischen Persönlichkeit“ und als Positionen einer sozialen Konstellation aufgefasst werden. (Von einer simplen Illustration z. B. des Freud'schen Modells war hier ja keine Rede.)

Das Bild stellt beides dar: Einen roten Hans, an den ein gelber Hansi sich anlehnt (um einmal Namen zu vergeben), als Über-Ich und Ich, damit im Ganzen eine Persönlichkeitsstruktur, wie auch als Vater und Kind (mit einer Mutter im Hintergrund), damit im Ganzen eine Familienkonstellation; und schließlich kann jede der profilierten Figuren zumindest momenthaft einmal als Ich bzw. Subjekt betrachtet werden: der große rote Balken als „erwachsenes Ich“ („Ich als Vater“), der kleine rote Ast als (frühes phallisches) „Proto-Ich“, die gelbe Figur, wie gesagt, als „Ich als Kind“. Insbesondere verdienen auch die Implikationen der Auffassung des braunen Schokoladenpapiers als „Es-Feld“ – in das Schwitters, quasi das Diktum „Wo Es war, soll Ich werden“ (FREUD 1932, S. 86) vorschnell umsetzend, mit der ersten geometrischen Figur einen noch nicht durch eine beziehungsreiche Figurenkonstellation dynamisch gerahmten schmalen Streifen als verlorenen Ich-Entwurf buchstäblich hineinwirft – noch vertiefende Diskussion: Für das Es stünde hier ein zur Regression einladendes Objekt in der Position der tragenden Basis, mit einem Farbton, der geeignet ist, das „Amorphe“ auszudrücken, das aber gleich (anders als das Es nach Freud, jedenfalls im herkömmlichen Verständnis) in der reflektierten Gestalt eines aufgehobenen *historischen* Motivs (aus einer Kindheit) vorliegt und das überdies unhintergebar *vorstrukturiert* ist durch die Rechteckigkeit des Bildfeldes – d.h. im Prinzip durch „sozial“ strukturierte bzw. regelstrukturierte Generativität, auf die sich schließlich alle Figuren beziehen müssen, die sich hier abheben wollen oder sollen.

(c) Die „Vermählung“ von roter und gelber Figur durch die transparente

Ein leicht schief liegendes rechtwinkliges Trapez mit z. T. gewellten Seiten bedeckt die Stelle, an der die gelbe Figur die rote berührt, ohne die beiden unsichtbar zu machen. Durch die Qualität der Semi-Transparenz wird das bildkonstitutive kompositorische Problem der Kontinuität verdeckter Figuren aufgegriffen und variiert, das wir schon anhand der überdeckten Konturen des schwarzen Vierecks besprochen haben. Angesichts dieses Phänomens, das im Prinzip die *tatsächliche* visuelle Präsenz des Grundes einer Figur bedeutet (denn eine vollständig transparente Figur ist einfach unsichtbar), bestätigt sich auf neue Weise exemplarisch die Gestalthypothese, die auch für jede durch nicht-transparente Figuren überdeckte Figur gelten muss, nämlich: dass die bedeckten unterhalb der bedeckenden sich auf einfache Weise fortsetzen und also, obschon nicht vollständig sichtbar, vollständig „da sind“ (s. o., Anm. 19). Genau deswegen aber erscheint kehrseitig das transparente Objekt seinerseits als tendenziell „nicht ganz da“, als „unwirklich“. Seine eigene Farbigkeit

⁴¹ Das Spezifikum der Collage, die Schichtung der Figuren mit ihrer Implikation von „frühen“ und „späten“ Figuren, prägt sich dem Bild als Bedeutungsaspekt auf, der auch dann zu beachten ist, wenn man für das künstlerische Handeln die Möglichkeit unterstellt, dass Schwitters zuerst mit noch nicht fixierten Papierfiguren einige Konstellationen ausprobiert haben könnte, bevor er die bestehende Konstellation in ihrer sequentiellen Schichtung mit Leim fixiert hat. Denn einmal, beim Fixieren der Papiere, musste er die Reihenfolge ihrer Applikation, die sich für uns in ihrer sichtbaren Überlagerung offenbart (und auf deren Grundlage ich z. B. den kleinen schrägen roten Balken als „frühe“ Figur bezeichne), so und nicht anders durchlaufen.

wird nur sichtbar als *Modifikation* (in unserem Fall: Verblässen) der Farben der hinter ihm liegenden Figuren. Eine komplett von einer transparenten Figur bedeckte Figur erscheint deshalb wie in einer Blase eingeschlossen, gehindert am Zeigen ihrer „wirklichen Farbe“. Für das Auftreten des transparenten Elementes in *Zeichnung A 2* ist es daher wichtig, dass die durch es bedeckten und dadurch verblassenden Werte (Gelb, Rot und Schwarz) jeweils auch unbedeckt im Bild zu sehen sind: Dadurch wird ganz deutlich, dass das, was durch es verschleiert und so gerade als bedeutsam markiert wird, spezifisch die Stelle der unmittelbaren *Berührung von Rot und Gelb* ist, die es ja im Bild nur einmal gibt. (Das ganze Bild erhielte einen radikal anderen Charakter, wenn dieses Element nicht durchsichtig wäre: die Berührung der farbigen Figuren erschiene dann tatsächlich als zensuriert, bzw. es würde ein heikles Geheimnis daraus gemacht, ob sich die beiden hinter ihrem Vorhang denn wirklich berühren!) Der Verschleierungsvorgang erhält durch die Verbindung der Wirkung des Heraushebens mit der des Abdämpfens die besondere „expressive“ Qualität einer sanft konservierenden Umrahmungsgeste, eines behutsamen Besiegeln, vergleichbar einer „Segnung“. Indem es die Stelle der Berührung der beiden ungleichen, durch ihre Länglichkeit aber verwandten farbigen Figuren ziert und bedeckt – und sogar den visuellen Effekt einer Verschmelzung der beiden Farbtöne an der Berührungsstelle hervorruft –, scheint die transparente Figur zu bezeugen, dass das Gelbe mit dem Roten gut verbunden ist, dass also etwa sein Kippen oder Stürzen nicht zu befürchten ist. Seine obere Kante ist zur oberen Kante des schmalen gelben Rechtecks parallel, wodurch der Eindruck entsteht, dieses trüge das Transparentpapier wie einen Schleier. Das wäre, wenn man den Eindruck denn „gegenständlich“ nehmen wollte, ein Brautschleier – die kleine gelbe Figur wäre also hochgradig überdeterminiert und in einer weiteren „Lesart“ des Bildes als „Braut“ des großen roten Balkens aufzufassen. Da eine derartig ausbuchstabierte und wörtlich genommene Assoziation zum Ausdruckscharakter einer einzelnen Figur natürlich die Interpretation erheblich verkompliziert, ist zu prüfen, ob und wie sie zum bereits existierenden Korpus der Deutungen passt. Die Auffassung des transparenten Elementes als Zeichen einer „Vermählung“ ist zum bislang Entwickelten natürlich insofern inkompatibel, als sie weder die implizierte generationelle Differenz noch den geteilten phallischen Charakter der sich berührenden Figuren berücksichtigt. Es lässt sich allerdings auch nicht leugnen, dass in der farbigen Dyade im Vordergrund die schmale kleine angelehnte Figur selbst gewisse Strukturmerkmale einer „weiblichen“ Position exemplifiziert – ganz unabhängig davon, dass die zarte „Geste“ der transparenten Figur aus der Berührung der beiden farbigen eine Verschmelzung und eine geradezu heilige Angelegenheit macht. Gerade die leuchtende Exklusivität der „Vater-Kind-Beziehung“ im Vordergrunde – getragen von einer (tragischen) Mutter-Figur im Hinter- bzw. Mittelgrund, deren Beziehung zur Vaterfigur kaum mehr „aktuell“ ist, sondern schon „historischen“ Status hat – kann schließlich zur Phantasie einer „Vermählung“ der beiden beitragen, wie die transparente Figur sie zum Ausdruck zu bringen scheint. Diese macht die vorliegende Berührung der beiden in jedem Fall zu etwas *Anderem*, indem sie sie zugleich rahmt und verbirgt und eine regelrecht symbiotische Vereinigung suggeriert. Die Möglichkeit einer Deutung der farbigen Dyade als Symbiose zweier phallischer Figuren hinter einer transparenten „Blase“, mit der Implikation einer „mütterlichen Position des Vaters“, sei hier als Variante der „Vermählungshypothese“ nur angedeutet.⁴²

⁴² Angesichts der Vorgänge einer bildimmanenten Umdeutung der gelben „Kind-Figur“ zur „Braut-Figur“ bzw. der Etablierung einer „Vater-Kind-Symbiose“ durch das transparente Element ist es kaum noch möglich, *nicht* an eine Funktion des Bildes als Ausdruck einer „Psychodynamik“ des Künstlers zu denken; vgl. Kapitel 4.

Das zur Etablierung der „Vermählungshypothese“ respektive der Idee einer „Vater-Kind-Symbiose“ im Bild erforderliche Ausblenden der bereits vorliegenden schwarz-rot-gelben Triade, d.h. ein Verdrängen der positionellen Bedeutung der schwarzen Figur in diesem Zusammenhang, wird durch deren ursprüngliche „Hintergründigkeit“ selbst, die innerhalb der ersten Triade einen zentralen Aspekt der „ödpalen Problematik“ darstellt, sehr begünstigt, geradezu herausgefordert. Das Herausheben der farbigen Dyade durch die illuminierende transparente Figur erscheint insofern als Konsequenz aus der bloß grundierenden Rolle der schwarzen Figur oder als eine Antwort darauf. In diesem Zusammenhang sind einige Aspekte einer „antithetischen Identifikation“ von weißlich-transparentem und schwarzem Element hervorzuheben: Die beiden sind latent verbunden durch den Aspekt der Farblosigkeit⁴³, durch die daran gekoppelte antithetische Korrelation zwischen dem Durchlassen und dem Verschlucken von Licht, durch die kompositionelle Funktion des Bedeckens sowie auch durch bestimmte Eigenschaften der geometrischen Gestalt. Letztere werden deutlich, wenn man das Transparentpapier imaginär um 90° im Uhrzeigersinn dreht: Es wirkt wie eine stabilisierte, d.h. zu größerer Regelmäßigkeit hin entwickelte kleine Version des schwarzen Vierecks, da es wie dieses über einen spitzen Winkel und eine „scharfe“ schräge Kante verfügt, aber darüber hinaus eben auch über zwei parallele Seiten und zwei rechte Winkel. Im ganzen suggerieren diese Aspekte, dass es sich bei der kleinen durchsichtigen Figur um ein geisterhaftes inneres Echo der großen schwarzen handelt. Aber anders als das schwarze ist das transparente Viereck nicht vergeblich um Orientierung am Bildfeld bemüht, sondern scheint locker schräg darüberzufliegen, während es dessen geometrische Regelmäßigkeit teilweise bereits absorbiert zu haben scheint. Allerdings wird die Regelmäßigkeit der transparenten Figur durch seine „flatternden Kanten“ zugleich unterlaufen; ihre beiden unten liegenden Winkel *wären* rechte, wenn ihre linke und untere Kante nicht gewellt wären. – Insgesamt bildet die „segnende“, leichte und flüchtige „Gestik“ der transparenten Figur die komplettierende Antithese zum „Krisenbezug“ und zur ursprünglichen Verdrängungsproblematik der schwarzen. (Ihr spitzer Winkel, der ungefähr in Richtung der rechten oberen Bildecke und zugleich direkt auf die rechte obere Ecke der schwarzen Figur zeigt, konstituiert einen deutlichen Gegenimpuls zu deren Ziehen nach rechts unten.) Die „Rückkehr zur Farblosigkeit“ konstituiert komplementär zur Neugrundierung durch das schwarze Viereck eine Art Abschluss des Bildes: Angesichts der prinzipiell gegebenen Möglichkeit des Hinzufügens immer neuer überlagernder Elemente markiert die Transparenz der Figur ein Ende der Kette der Überlagerungen, da sie das Bestehende, das unter ihr Liegende zugleich sichtbar lässt. (Nicht zuletzt darin besteht ihr „tröstlicher“ Aspekt. Ein Bedecken dieser Figur durch eine weitere, nicht transparente erschiene daher geradezu blasphemisch.) Die Thematik des *Verlassens des Bildes*, die einige Figuren durch die Implikation nach außenweisender Richtungsvektoren in der Fläche artikulieren, erfährt durch sie die Variation einer Ablösung durch „Verflüchtigung“ und durch das Brechen gewisser kompositioneller Prämissen der Collage, die für alle übrigen Figuren gelten. Leistet sie einerseits geometrisch eine Vermittlung von Symmetrie und Asymmetrie, insofern sie eine Synthese von Rechteck und angezerrtem Viereck darstellt, so verlässt sie andererseits mit ihren deutlich gewellten Kanten die im Bild herrschende „Prämisse der Geo-

⁴³ In den beiden polaren Extremen der Farblosigkeit, d. h. in Schwarz und Weiß, erscheinen auch die gedruckten Buchstaben auf der Schokoladenverpackung. Wir können feststellen, dass in ihrer horizontalen respektive vertikalen Ausrichtung die beiden farblosen Figuren den in der rechten unteren Bildecke unmittelbar gegenübergestellten Schriftleserichtungen korrespondieren. Ordnet man die schwarze und die weiße Figur semantisch jeweils dem schwarzen und dem weißen „Text“ zu, fungiert das Transparentpapier als Äquivalent zum „ade“ (als Abschied bzw. pragmatisch vollzogener Abschluss), das schwarze als Äquivalent zur „Hansi-Schokolade“ (als Ausgangsmotiv, dem das Abschieds- oder Verlustmotiv latent innewohnt).

metrie“ überhaupt. (In diesem Zusammenhang erscheint auch bedeutsam, dass die transparente Figur als einzige keinerlei Kontakt zu dem Schokoladenpapier hat. An ihrer Stelle im Bildzentrum und im Inneren der schwarzen Figur, ist die „erdige“ Präsenz des braunen Bildgrundes, in dem ja die beiden sich berührenden farbigen Figuren jeweils ihren Ursprung haben, wie in Schwerelosigkeit aufgehoben.) Die weißlich-transparente Figur artikuliert, so möchte ich schlussfolgern, einen *Synthesewunsch*, indem sie als antithetisches inneres Echo der schwarzen Figur, deren problematische Stellung in einer Triade von Figuren sie quasi vergessen machen möchte, die einander berührenden farbigen Figuren im Vordergrund zur symbiotischen Verschmelzung befördern möchte. *Nur ein Wunsch* (oder: nur eine flüchtige, wenngleich schöne *Erscheinung*) ist es, weil durch die Transparenz mit der Verklärung der bereits vorliegenden Figuren zugleich der Aspekt des „Unwirklichen“ ausgedrückt und gerade deutlich wird, dass die Konstellation, an der das symbiotische Moment festgemacht werden soll, sich *im Grunde* nicht verändert. (Der „Inhalt“ des Wunsches erscheint vor dem Hintergrund der „ödipalen“ Deutung der Figurenkonstellation natürlich als problematisch; s. u. den Abschnitt „Rekapitulation und Schluss“, S. 47ff.)

Die sich ablösende Figur

Das oben links neben dem großen roten Balken liegende etwa briefmarkengroße, rötlich-goldenen schimmernde Viereck haben wir bislang vernachlässigt. Die „Modellbildung“ für die Rekonstruktion eines latenten Sinngehalts erfolgte, in bewusster Orientierung an der durch das Bild selbst gesetzten Bedeutsamkeitshierarchie, anhand der Konstellation der farbigen Figuren in der Mitte. Um so interessanter stellt sich die Integration der ausgeklammerten Figur in die zuvor explizierten Zusammenhänge dar: Bezieht man es ein in das unter (b) vorgetragene Deutungskonzept, so kann man es als alternativen Ich-Entwurf interpretieren, angesiedelt auf der anderen Seite der in sich symmetrischen Über-Ich-Figur und ausgestattet mit deutlich höherem Autonomiepotential als die gelbe Figur. Dieses alternative „zweite Ich“ ist zwar seinerseits in einem bestimmten Sinne abhängig von der Über-Ich-Figur, aber gleichzeitig auch bestrebt, sich von ihr zu lösen, und es schlägt eine eigene Richtung ein. Im Zusammenhang der Deutung aus Abschnitt (a) wäre die schimmernde Figur ein Geschwister der gelben Figur, das vor derselben Paarkonstellatation der großen Figuren, d.h. „bei denselben Eltern“, einen anderen, weniger „ödipal verstrickt“ erscheinenden Platz gefunden hat. Dass die große rote und die schwarze Figur prima vista gar nicht als Paar erscheinen, sondern dass die schwarze hinter der roten und für diese tendenziell immer noch ein „Mütterliches“ repräsentiert – als sei die Paarbeziehung der Eltern, die hier hätte dargestellt werden sollen, eben aus einer ödipal beschränkten Binnenposition heraus reflektiert worden –, fällt im Binnenbereich der linken oberen Bildecke, wo die rötlich-goldenen schimmernde Figur gleichsam als *Produkt* der beiden Hauptrichtungsimpulse, des „väterlich“ vertikalen und des „mütterlich“ horizontalen, den Winkel zwischen beiden Figuren füllt und kaschiert, tatsächlich weniger stark ins Gewicht. – Aufgrund ihrer dynamischen Eigenschaften, zu denen ich auch ihre Lage zähle, kann diese Figur somit in den beiden Deutungsmodellen (a) und (b) einen *Autonomieentwurf* repräsentieren. Die unter (c) vorgetragene Vermählungs- bzw. Symbiosehypothese erlaubt nun erstaunlicherweise im Prinzip dieselbe Charakterisierung dieser Figur, gerade weil ihr angesichts der „erträumten“ Verschmelzung der dyadisch herausgehobenen Figuren eine neue Rolle zukommt – denn sie erscheint in diesem Zusammenhang gerade nicht als ein konkurrierender und autonomer Dyadepartner für die große rote Figur (da z. B. eine „Verschmelzungserscheinung“

fehlt und da statt eines Anlehns viel eher ein Fortstreben vorliegt), sondern als das reale Produkt der imaginierten Synthese der beiden anderen Figuren.

Aber betrachten wir die hier in Rede stehende kleine Figur zunächst für sich: Geometrisch handelt es sich um ein Tangentenviereck, d. h. die Summen der Längen je gegenüberliegender Seiten sind gleich, und alle vier Seiten sind Tangenten desselben Kreises, des sog. Inkreises dieses Vierecks. Damit birgt es trotz vier verschieden langer Seiten (im Uhrzeigersinn, beginnend mit der oberen Seite: 3,1, 2,1, 2,4 und 3,4 cm) und vier verschieden großer Winkel eine verborgene, „unkonventionelle“ Form geometrischer Regelmäßigkeit, eine latente Affinität zum Quadrat, die nicht sofort zu erkennen ist aber die Figur unmittelbar interessant macht. So wird das Problem der Vermittlung von geometrischer Regelmäßigkeit und „expressiver“ Irregularität bzw. Idiosynkrasie der Kontur auf originelle Weise abermals variiert; bzw. die Figur erweist sich als innovative Überwinderin der Regelmäßigkeits-Problematik. (Wie bei einer Drachenform bilden ihre Diagonalen einen rechten Winkel, aber anders als bei einer „regulären“ Drachenform teilt die längere Diagonale nicht die kürzere in zwei gleich lange Strecken.) Man hat diese Figur, wie schon erwähnt, gelegentlich als kurzen Kreuzarm aufgefasst, doch weder verbindet sie sich visuell mit dem ihm gegenüberliegenden roten „Ast“ zu einem kontinuierlichen Querbalken, da dieser eben schräg ist, noch suggeriert ihre eigene geometrische Gestalt überhaupt einen Arm oder Balken, und schließlich hebt sie sich auch farblich deutlich von der großen roten Figur ab. Das kleine Tangentenviereck überdeckt jeweils einen geringen Teil des roten Balkens und der schwarzen Figur. Seine obere Seite bildet zum roten „Stamm“ einen Winkel von 96° und ist nicht ganz parallel zur oberen Bildkante. Die Figur ist gleichsam am roten Balken aufgehängt, erscheint aber nicht dort fixiert, sondern löst sich von diesem ab: Ihre stumpfen Winkel liegen mit der kürzesten Seite der Figur beim Stamm, die daran anschließenden längeren Seiten streben mit den stumpfen Winkeln von diesem fast strahlenartig fort (allerdings strebt die obere nicht nach oben), und zwischen den Enden der fortstrebenden Seiten liegt die längste Seite, dem Stamm am fernsten. Der kleinere ihrer spitzen Winkel deutet weg von der Bildmitte, zeigt jedoch nicht in die linke obere Ecke des Bildes, sondern auf den linken Bildrand, da die Oberkante der Figur leicht „fällt“. (Ihre Spitze, die somit nicht nach oben strebt, zeigt einen vollkommen anders gearteten „Ausweg“ aus dem Bild als die beiden anderen mit spitzen Winkeln ausgestatteten Figuren, die „sich herausstreckende“ schwarze und die im direkten Gegensatz dazu „fliegende“ transparente Figur.) Es wäre leicht möglich gewesen, mit der kleinen Figur einen anderen, fester gefügten kompositorischen Zusammenhang herzustellen: Ihre Oberkante hätte auch parallel zur Bildkante, parallel zur darunter liegenden Oberkante der schwarzen Form oder lotrecht zu der linken Kante des roten Balkens liegen können. Läge, um eine weitere alternative Lage zu konstruieren, die kürzeste ihrer Seiten bündig am roten Stamm an und die untere Ecke genau auf der Oberkante der schwarzen Figur, so zeigte die Spitze der schimmernden Figur direkt in die linke obere Bildecke. Im Vergleich zu solch einer Position, in der die Figur an die bereits vorliegenden stärker andocken und sich dem Winkel zwischen dem schwarzen Viereck und dem roten Balken genau einfügen würde, wirkt die tatsächlich vorliegende Position lockerer, spontaner, unabhängiger. – Es ergibt sich der Eindruck einer emanzipierten oder doch emanzipationsfähigen kleinen Figur im Moment der Ablösung von ihrer Stammform bzw. des Verlassens des Winkels zwischen roter und schwarzer Figur. Der Verzicht auf rechte Winkel und Symmetrieachsen scheint sie unabhängig zu machen, und die durchaus den Gedanken der Verzerrung aufgreifende Kontur führt in ihrem Fall aufgrund der erwähnten Form „latenter“ Regelmäßigkeit eben nicht zum Charakter des Tragischen: Der einzuzeichnende Inkreis des Tangentenvierecks offenbart den geometrischen Grund des Mit-

sich-identisch-Seins der schimmernden Figur. Vor allem im Vergleich zu ihren beiden Widerparts auf der anderen Seite des roten Balkens, dem schrägen Ast, der dort ebenfalls wegstrebt, aber an seinem oberen Ende gekappt ist und zudem wegen der Identität des Materials immer dem Stamm verbunden bleibt, und der schönen regelmäßigen gelben Figur, die ganz auf die rote Figur angewiesen ist, wirkt sie autonom. Unter den im Bild versammelten Möglichkeiten, sich als kleine Figur auf die dominante rote bzw. auf die Konstellation von roter und schwarzer zu beziehen, realisiert die hier betrachtete die größte Freiheit und Originalität. Sie scheint sich tatsächlich von dem durch die übrigen Figuren gebildeten Zusammenhang lösen zu können: Ihre virtuelle Bewegung führt nicht, wie die der gelben, unter Annäherung an die große rote in die schwarze hinein, sondern – beim durchaus gegenwärtigen Risiko eines „Abstürzens ins Schwarze“ – fort von der roten, in eine Richtung nach links, die prägnant als *neutral* zwischen Fallen und Steigen und daher als wirklich *offen* gekennzeichnet ist. Der Eindruck eines Strebens der kleinen Figur nach oben wird klar vermieden; dieser bleibt den Figuren in der rechten Bildhälfte vorbehalten, den länglichen Balkenfiguren und der nach rechts oben fliegenden transparenten Figur.

Sehen wir die *Farbe* dieser Figur als eine Mischung, als die Mitte von Rot und Gelb an, so können wir feststellen, dass sie aus den herrschenden Verhältnissen ihren eigenen Schluss zieht, „sparsam“ im Rahmen der durch die anderen Farbtöne abgesteckten warmen Palette verbleibend. Genau dadurch wird nun die imaginierte Verschmelzung der roten und der gelben Figur hinter dem transparenten Schleier als wirkliche, „lebendige“ Farbsynthese umgesetzt. (Anhand der Farbproduktion ist hierüber leider nur zu mutmaßen, aber in der Färbung der Figur scheinen tatsächlich die Töne Rot und Gelb einander flackernd zu durchdringen.) Da ihre Farbigkeit als Fusion der Farben der beiden dyadisch verbundenen Figuren erscheint, verifiziert das kleine Viereck als deren Farb-Produkt bildimmanent die „Vermählungshypothese“ und komplettiert die farbige Dyade – die vor unseren Augen durch die Umdeutung der gelben „Kind-Figur“ zur „Braut-Figur“ und die damit einhergehende Ausblendung der triadischen Binnenposition des schwarzen Vierecks durch das transparente Element entstanden war – zur *neuen Triade*. Deren Bedeutsamkeit wird zwar in der geometrischen Komposition des Bildes camouflagiert versteckt durch die Vielzahl der auf Antrieb sichtbaren Figuren und Konturlinien – so lenken das transparente Element und der schräge rote Ast als vierte und fünfte Figur von ihr ab –, aber sie fällt zugleich auf als die eine reale Synthese einschließende *Farbtriade* von Rot, Gelb und Orange. Für diese Triade stellt das schwarze Viereck im Hintergrund einen Innenbereich dar, quasi ein in zwei verschiedene Räume geteiltes dunkles „Haus“, innerhalb dessen die „Vermählung“ der roten und der gelben sich vollziehen kann (im rechten Bereich, unter dem Deckmantel und Segen eines Schleiers), nachdem diese beiden es vom braunen Feld her betreten haben, das aber von der roten und der rotschimmernden nach oben verlassen wird, wobei sich an der Stelle des Austritts die Wege der beiden trennen. (Die von mir verworfene Lesart des Bildtitels „Haus“ erhält nun durch die bildimmanente Analyse überraschenderweise eine Plausibilität!)

Ein durch die Collage entworfener „Familienmythos“ lässt sich anhand der Implikationen der triadischen Figurenkonstellation „Rot-Gelb-Orange“ weiter ausführen: Die hellgelbe kleine Frau ist in das absolut dunkle innere Feld („Haus“ und „Abgrund“ zugleich) eingetreten und sucht darin den Kontakt zu dem Mann, der es nicht eigentlich betritt, sondern vielmehr in zwei Bereiche zerteilt. Der Kontakt, dessentwegen sie sich ihm zuneigt, findet im Inneren statt und wird quasi geheiligt, nämlich verborgen und beleuchtet zugleich, durch eine „Segensfigur“, die dem (stärker verzerrten) rechten Bereich zugeordnet ist, in dem die Frau sich aufhält. Eine anhand seiner Farbe als Produkt dieses Kontaktes identifi-

zierbares kleines Viereck, also ein Kind, verlässt das Haus mit dem Mann, seinem Vater, der es durch die Teilung des Hauses in zwei Bereiche, die eigentlich insgeheim zusammenhängen, von der Figur der Frau schon a priori separiert. Diese kleine Figur tendiert aber nicht in die „männliche Richtung“, nach oben, sondern fort nach links. (Zum Mann gehört schließlich noch eine Extremität, die bezeichnenderweise außer- und unterhalb des schwarzen Innenbereiches ausgestellt wird und deren Bedeutung im Kontext dieser „Familienaufstellung“ unklar bleibt: Phallus, *alter ego* aus einer anderen Zeit oder uneheliches Kind? Darüber soll hier nicht weiter spekuliert werden.)

Zur Interpretation der Farbgestaltung von *Zeichnung A 2* sei angemerkt, dass die erscheinenden Töne zusammen weniger eine Palette als vielmehr einen einzigen chromatischen Farbakkord bilden, da es (außer den Helligkeitswerten Schwarz und Weiß sowie in sehr geringer Menge Grau) eben insgesamt nur vier Töne gibt (das Braun mitgezählt), von denen drei unmittelbar benachbart sind und an einem Ende des Spektrums (oder in einem engen Bereich der „Farbkugel“ nach ITTEN 1970) liegen. Die Idee einer durch die unmittelbare Nachbarschaft der wenigen Farbtöne klar ausgedrückten *Verwandtschaftszugehörigkeit* der einzelnen Figuren rangiert in diesem Bild eindeutig höher als das malerische Prinzip der Entfaltung einer harmonischen, Gegensätze integrierenden Farbwelt. Man kann sagen, dass durch den „schrillen Einklang“ der warmen und zarten Farbtöne, obwohl es drei verschiedene sind, jegliche Herausforderung des grundierenden Braun vermieden wird. Die vollkommene Abwesenheit kalter Töne bedingt für das Ganze ein unangenehm einseitiges, anstrengendes, aufgrund der Vorherrschaft des Braun tendenziell dumpfes und stickiges Klima. Als atmosphärischer „Farbraum“ erzeugt das Bild daher nicht nur den Eindruck von Wärme oder sogar Hitze (Hellrot und Gelb vor Schwarz gemahnen an eine Glut), sondern wegen des Fehlens jeglicher Warm-Kalt-Kontrastierung primär den einer gewollten Beschränktheit, einer Enge von geradezu inzestuösem Charakter. Damit liegt in diesem Bild eine Entsprechung vor zwischen dem „Farbklima“ der Palette und dem latenten Sinn der Figurenkonstellation, die wir als Ausdruck einer „ödipalen Verstrickung“ deuten konnten.⁴⁴

Der Charakter der zuletzt besprochenen Figur führt uns zur Betrachtung eines weiteren kompositorischen Zusammenhanges, durch den die vielfältigen Bezüge, die innerhalb des Bildes zwischen den Figuren herrschen und die meist auf Gruppierungen von Richtungsimpulsen beruhen, „formal“ wie „semantisch“ geordnet erscheinen, nämlich den Kontrast zwischen linker und rechter Bildhälfte. Die Auffassung, dass die orangerot schimmernde Figur bildimmanent das reale Produkt der durch die Geste des Transparentpapiers ausgedrückten Synthesephantasie darstellt, ist zu ergänzen durch die elementare Beobachtung, dass ohne diese kleine Figur die linke Bildhälfte fast leer geblieben wäre. Sie muss als einzelne kompositorisch das Gegengewicht zur Vielzahl von Figuren in der rechten Bildhälfte abgeben, mit ein wenig Unterstützung durch die leichte Versetzung der mittigen großen ro-

⁴⁴ Zur Charakterisierung der direkten Nachbarschaft der in *Zeichnung A 2* erscheinenden Farben sei aus dem Abschnitt „Die expressive Farbenlehre“ des Buchs von Johannes Itten zitiert, der sie in einer *Reihe* sieht: „Je tiefer dieses gelb gewordene Licht in die Dichte des undurchsichtigen Materiellen eindringt, um so mehr wird es zu Gelborange, Orange und Rotorange. Rot ist der Grenzpunkt des Gelben und wird von ihm nicht sichtbar berührt. In der Mitte der Reihe Gelb-Rot steht Orange als die stärkste und mächtigste Durchdringung von Licht und Stoff.“ (ITTEN 1970, S. 85) Dort finden sich auch einige Formulierungen zur Wirkung des Gelb, die auf die Farbzusammenhänge in *Zeichnung A 2* bezogen werden können, um die Charakterisierung der Figuren und ihrer Wechselbeziehungen noch zu differenzieren: „Gelb auf Rot ergibt einen mächtigen, lauten Akkord, wie Posaunen am Ostermorgen. Glanzvoll strahlt es wie machtvolles Wissen und Sein.“ (ebd., S. 86) „Gelb auf Schwarz zeigt seine hellste und aggressivste Leuchtkraft. Es ist heftig und scharf, kompromißlos und abstrakt.“ (ebd.)

ten Figur nach links. Dies gelingt m. E. genau deshalb, weil die Figur aufgrund ihrer dynamisch-kompositorischen Eigenschaften auch „semantisch“ das Geschehen in der rechten Bildhälfte aufzuwiegen vermag, indem sie nämlich zugleich dessen Konsequenz, Gegenentwurf und Überwindung verkörpert; dabei scheint sie zunächst mit dem „Getümmel“ auf der rechten Seite gar nicht zu tun zu haben. Die rechte, in der nicht nur die gelbe und die zu ihr gehörige transparente Figur angesiedelt sind, sondern in die auch der kleine rote Ast und der braune Streifen sich neigen, ist die bei Weitem ereignisreichere Bildhälfte. Die Collage entspricht mit dieser Gewichtung der ursprünglichen Bedruckung der Schokoladenverpackung, deren Rückseite der an Figuren armen linken Bildhälfte zugrunde liegt. Einige der Figuren in der rechten Bildhälfte streben in die rechte obere Bildecke, wo auf dem Kopf stehend „Hansi-Schokolade“ zu lesen ist; die Spitze des noch eigens von rechts außen ins Bild hineinragenden braunen Streifens scheint sogar eigens auf diesen Schriftzug hinzuweisen, der das Bild abschließt wie eine Bordüre. In der rechten Hälfte spielt sich alles zwischen den beiden identisch gesetzten Schriftzügen, also innerhalb der „Schokoladen-Thematik“ ab (man könnte sagen: zwischen den Enden einer Tafel Schokolade). Im deutlichen Unterschied dazu erscheint der braune Bildgrund in der etwas schmaleren linken Bildhälfte als leer, frei, offen, und es findet sich keine Beschränkung des Richtungsimpulses des kleinen Vierecks (und auch kein sprachlicher Hinweis auf die Schokolade). Betrachtet man die linke Bildhälfte aufmerksam, bemerkt man die dünnen Falzlinien oben und unten im Bild, die ihrerseits in eine Ferne links jenseits des Bildes weisen. Das Wort „Dresden“ auf einem der grauen Kreisfragmente, die wie Puffer oder Abstandhalter zwischen dem linken Bildrand und der schwarzen Figur liegen, die sich an dieser Stelle ja an das Bildformat anpasst und gerade nicht die Tendenz zeigt, herauszustreben, kann in diesem Zusammenhang als Hinweis auf einen Ort jenseits des Bildes und jenseits der Verstrickungen im rechten Bildteil aufgefasst werden, zu dem das kleine Viereck – wie „Hänschen klein“ in dem gleichnamigen Lied – strebt.⁴⁵

Rekapitulation und Schluss

Es ist zugleich kompositorische Methode und Inhalt des Bildes *Zeichnung A 2*, dass ein „anekdotisches“ Grundmotiv mit historischen, psychologischen und autobiographischen Implikationen durch überlagernde Figuren verdrängt, d.h. in den Hintergrund gedrängt bzw. als Hintergrund genutzt wird, ohne jedoch ganz bedeckt und in seiner initiierten Funktion getilgt zu werden. Druckerzeugnis und Passepartout bilden zusammen in ihrer verklammerten Präsentation – das eine als flächig ausgebreitete Bild-Grundlage, das andere als deren Rahmung und Format – eine präokkupierte Bildfläche als Motiv und etablieren so

⁴⁵ Während die weiß gedruckten Wörter, wenn man das Bild um 90° dreht und „liest“, *einen* sprachlichen Ausdruck bilden, wird durch die Bildkomposition auch eine Trennung zwischen „ade“ und „Dresden“ ausgedrückt. Wir können also Nills Deutung der Collage durch einen Einspruch ergänzen: In der Collage heißt es nicht eindeutig „ade Dresden“, sondern ebenso „ade“ zum Geschehen in der rechten Bildhälfte, während links ein offener „Weg nach Dresden“ angedeutet wird, den die kleine sich ablösende Figur einschlagen könnte. Das „ade“ als Verabschiedung der (auf der Verpackungsvorderseite, d. h. in der rechten Bildhälfte sprachlich repräsentierten) Schokolade kann sich schließlich auch auf die „Mutter“ beziehen, deren Figur am rechten Bildrand unten aus dem Bild tritt, am linken Bildrand aber deutlich zeigt, dass sie im Bild verbleiben muss (d. h. nicht „nach Dresden geht“). Dreht man übrigens das Bild tatsächlich um 90° gegen den Uhrzeigersinn, wie es der Leserichtung der weißen Buchstaben entspricht, ergibt sich deutlich der Eindruck von Füßchen oder Rädern unter dem schwarzen Viereck: Dieses erscheint dann als ein „wandelndes“ oder „rollendes Haus“ (durchaus vergleichbar mit einer infantilen Darstellung eines Wagens), das „ade“ spricht und das offenbar *entweder* Dresden zum Ziel hat *oder* aus Dresden kommt und demnach sich von dieser Stadt soeben verabschiedet hat.

als Grund-Thema die Vergegenwärtigung eines doppelt Vergangenen, nämlich eines der Kindheit zugehörigen Genusses. Der spezifische Humor, der *Zeichnung A 2* ungeachtet eines gewissen dramatischen Anscheins des Bildgeschehens prägt, verdankt sich vor allem der prominenten Rolle des Schokoladenpapiers, in dem sich in einem Atemzug historisch eine Epoche und psychologisch eine Regressionstendenz reflektiert. Abgesehen von dem im Bild punktuell aus dem bedruckten Papier herauspräparierten Sprach-Witz, der den Status eines Subtextes zum visuellen Geschehen nicht überschreitet, erscheint die konkretistische Präsentation der werbenden Verpackung eines industriell hergestellten Genussmittels wesentlich als Reflexion der Bedeutung einer „psychologischen Basis“, nämlich eines bestimmten urszenenartig zu vergegenwärtigenden Regressionsimpulses, für eine sich in national-, kultur- und epochenspezifischem „Konsumverhalten“ konkretisierende Gesellschaft.⁴⁶

Das Verdecken eines großen Teils der Grundfläche in der Bildmitte durch eine aufgeklebte, das Format in der Dimension der Horizontalen fast komplett ausfüllende asymmetrische schwarze Figur erscheint als Impuls zur Verdrängung der zugrundegelegten Thematik, zugleich aber auch als die Offenbarung einer Verlustproblematik, die dieser selbst bereits latent innewohnen muss. Als „leerer Inhalt“ und sich entziehender Gegenstand ist die schwarze Figur mit dem braunen Bildgrund in eine Dynamik verschränkt, die einen spannungsvollen „Hintergrund zweiter Ordnung“ konstituiert. Beide Materialien scheinen am rechten Bildrand um Fläche zu ringen, wobei die „Retourkutsche“ des braunen Papiers, die eine Kante aus einem Bereich jenseits des sichtbaren Bildfeldes ins Spiel bringt, der schwarzen Figur noch zu Kontur und Position verhilft. Die schwarze Figur markiert einen Neuanfang, eine (allerdings unvollständige) „Urverdrängung“, von der einige im Vordergrund erscheinende farbige Figuren profitieren, tritt dabei aber in Relation zum Bildformat selbst nicht einfach als rechteckige Tafel, sondern als tragisch verzerrte Figur im Hintergrund auf. – Nicht alle durch Farbe und geometrischen Zuschnitt profilierten Figuren des Bildes profitieren von der schwarzen Binnengrundierung: Ein Teil einer hellroten Figur, deren Schicksal anhand der im Bild sichtbaren Überlagerungen zu rekonstruieren ist, fällt der Verdrängung zum Opfer. Innerhalb des Schokoladenfeldes sollte diese Figur sich offenbar ursprünglich als dessen erstes rechteckiges „Subjekt“ abheben, ging aber aufgrund ihrer Schräglage und aufgrund des mangelnden Farbkontrastes zum braunen Grund tendenziell darin verloren.

Die große rote Balkenform in der Bildmitte „übertrumpft“ die schwarze Figur und dominiert kompositorisch das ganze Bild, indem sie die vertikale Symmetrieachse der Bildfläche kräftig betont. Ihr Richtungsakzent dient sowohl einer geradezu aggressiven, „phallischen“ Kompensation des „tragischen“ Charakters des schwarzen Vierecks als auch der Andeutung ihrer eigenen Tendenz, aus dem Bildfeld nach oben fortzustreben. Wie magnetisch durch deren Stärke angezogen umlagern mehrere kleine Vierecke die große rote Figur, darunter das erwähnte überdeckte rote Rechteck, das als deren Extremität rehabilitiert und integriert erscheint. Generell nehmen die kleineren Figuren in diesem Bild bedeutsame, zum Teil „innovative“ Plätze in der Konstellation der beiden großen ein, welche latent eine sehr unausgewogene Paarbeziehung ausdrückt. Während die farbigen Figuren in der Bildmitte

⁴⁶ An diesem „Witz“ ist theoretisch vor allem der implizite Gedanke eines „historischen Es“ interessant. Dieses wird im Hintergrund von *Zeichnung A 2* nicht als per se unstrukturierte Triebbasis, sondern als etwas sinnstrukturiertes, bereits thematisch gebundenes konkret vergegenwärtigt: Zu der braunen – und das heißt eben: zwar farbigen, und insofern „lebendigen“, aber zugleich fern der Möglichkeit einer ästhetischen Artikulation „sittlicher“ Gehalte angesiedelten – Grundierung, die wie eine Masse das ganze Bildfeld ausfüllt, gehört mit den Worten „Hansi Schokolade“, die einen elliptischen Sprechakt konstituieren könnten (z. B. die Bitte eines kleinen Hansi um Schokolade), unmittelbar eine „Urszene“.

vor dem schwarzen Viereck zum Leuchten kommen, erscheint dieses hinter ihnen zugleich als unheimliches Dunkel (und das Braun im Kontrast dazu, zumindest am unteren Bildrand, tatsächlich als sicherer Grund und Boden). Eine mehrfache Überdeterminiertheit der schwarzen Figur offenbart sich: Einerseits leistet sie als funktionale Zwischenschicht die (unvollständige) Verdrängung des Grundmotivs, andererseits offenbart sie als dessen „leerer Inhalt“ dessen eigene latente Krisenhaftigkeit, drittens gewinnt sie in diesem Prozess das „expressive“ Profil einer trauernden Figur, und schließlich erhält sie als hintergründige in Relation zu den sie überlagernden farbigen Figuren eine Bedeutung, die es erlaubt, ihr eine latent „mütterliche“ Positionalität zuzuschreiben.

Die Konstellation der farbigen Figuren in der Mitte erlaubt mehrere „psychodynamische“ oder „soziodynamische“ Deutungen, die einander teilweise widersprechen, teilweise ergänzen, teilweise ineinander übergehen. Das Ganze erscheint als ein enorm expressives „Diagramm des Unbewussten“, in dem die geometrischen Figuren sich in ihrer je bestimmten bedeutungsträchtigen Lage zugleich zur Identifikation als *Subjekte* anbieten sowie charakteristische *Strukturpositionen* in einem „Familienzusammenhang“ respektive einer „psychischen Struktur“ verkörpern, bzw. gar jeweils mehrere Positionen gleichzeitig in je verschiedenen konstruierbaren sozialen oder psychischen Zusammenhängen, die zu der Gesamtkonstellation passen. Anhand der spezifischen Mehrdeutigkeit (das heißt nicht: Beliebigkeit) lässt sich, wie ich in detaillierten Ableitungen zu zeigen versucht habe, aus der Struktur der Komposition die Struktur eines Dargestellten rekonstruieren. Durch die Konstellation weniger, zumeist irregulär anmutender geometrischer Figuren im Rahmen des kompakten rechteckigen Hochformats, die bei Andeutung einer in groben Zügen symmetrischen Grundordnung in sich zu vibrieren scheint aufgrund einer Vielzahl schiefer Kanten und Winkel, welche Bewegungsimpulse ausdrücken, wird eine sowohl fertig aufgebaute als auch sich zerlegende, zugleich stabile und instabile und daher tendenziell beunruhigende *Situation* dargestellt, in der es um die sowohl historisch als auch biographisch vergangene „Epoche der Kindheit“, um Verlusterfahrung, Trauer, ödipale Verstrickung, Regressionstendenzen, Verdrängungsstrategien, Symbiosewünsche und um eine Ablösungsproblematik geht. Es handelt sich gleichzeitig um eine Familienkonstellation mit Überdetermination der einzelnen Strukturpositionen und um einen dramatisch eingefrorenen krisenhaften Übergang. Die Vorgänge, die das Bild entwirft, umkreisen gleichsam die „Psychologie eines Autonomieproblems“: Ein früher Ich-Entwurf wird mitsamt seinem Feld (der „Urszene“) verdrängt (zumindest teilweise) durch das „leere Objekt der Kindheit“, das einen Verlust zugleich ausdrückt und erzeugt, was schmerzhaft („negativ“) ist, aber einen Neuanfang ermöglicht (mit einem Wort: Trauer), der angesichts der regressiven Aspekte des Grundmotivs unbedingt nötig erscheint. Das Neue wird durch eine stark phallisch auftretende rote Figur eingeleitet, die als die reife Version des ersten roten Ansatzes bestehen kann und als dominante, zentrale Bildfigur dauerhaft zur Identifikation einlädt. Das daran sich anlehende kleine gelbe „Ich“ erscheint in sich regelmäßig gebildet, aber positionell labil und zudem als Kind-Figur „ödipal verstrickt“, weil der „Über-Ich“-Entwurf als solcher forciert ist und weil infolgedessen die tragische Verdrängungs- bzw. Verlustfigur als eine große „hintergründige Mutter“ identifiziert werden kann (die hinter der Figur des Vaters jedoch nicht als dessen Gattin erscheint). Neben der „synthetischen Phantasie“ einer Vater-Kind-Symbiose bzw. der Umdeutung der Vater-Kind-Beziehung (respektive des Ich-Über-Ich-Verhältnisses) zur tendenziell symbiotischen, aber stark asymmetrischen Dyade, die ein schöner Abschluss sein könnte, aber letztlich eine Scheinlösung ist – ausgedrückt und vollzogen durch den segnenden „Brautschleier“ über der „ödipalen“ gelben Figur, der keine Berührung mehr zu dem ursprünglichen braunen Grund hat, also auch „utopisch“ ist – er

scheint schließlich ein die Synthese in den Dimensionen der *Farbe* (Rot und Gelb zugleich) und der *Geometrie* (verborgene Regelmäßigkeit in der unregelmäßigen Kontur) sowie in einem eigenen *Richtungsimpuls* (Vermittlung von Steigen und Fallen) real vollziehendes kleines, aber potentiell autonomes „Ich“, das als Sich-Lösendes (im strukturellen Kontrast zum gelben Sich-Anlehenden) dem übrigen Geschehen den Rücken kehrt und als einzige Figur die implizite Ablösungsproblematik bewältigt.

Angesichts der Mehrdeutigkeit der Figurenkonstellation ist die Möglichkeit einer nicht durch *Identifikation* zu lösenden Ambivalenz als Aspekt einer spezifischen Darstellungsproblematik in Betracht zu ziehen. Das soll heißen: Die Problematik einer uneindeutigen Identifikation des Sinnes der einzelnen Figuren konstituiert einen Aspekt des Dargestellten selbst, in dem sich Mehreres ineinanderschiebt und die Positionalitäten innerhalb der Triade ins „Rotieren“⁴⁷ kommen. An der phallischen, männlichen und väterlichen Konnotation des roten Balkens kann indes in allen hier erprobten Deutungsansätzen ebenso festgehalten werden wie an dem autonomen Charakter der kleinen Figur links oben: Diese löst sich ab von jenem und repräsentiert einen Autonomieentwurf der „aktuellen Generation“. Die Bedeutung des Schokoladenpapiers als Kindheit repräsentierendes Feld hält sich ebenfalls durch, wobei es in dem einen Deutungskonzept spezifischer als eine regressionssträchtige, „triebnahe“ Grundlage erscheint, als ein zu verdrängendes „Es-Feld“, in dem anderen eher als umgebendes „historisches Feld“ eines inneren schwarzen „Hauses“ der „Familie der Figuren“. Je nach Deutung des in jedem Fall höchst bedeutsamen Verhältnisses zwischen der großen roten und der kleinen gelben Figur erscheint letztere in verschiedenen Positionen; ihre Identität ist nicht zu klären, sondern sie oszilliert zwischen einem (männlichen) kleinen Kind und einem schwachen (weiblichen) Partner des roten Balkens. Entsprechend erscheint dieser neben ihr einmal als Vater, einmal als übertrieben starker Gatte, einmal als Über-Ich; bzw. beide Figuren erscheinen jeweils als Mehreres zugleich, und genau das bedingt, dass sie als „Subjektentwürfe“ nicht funktionieren. Man kann versuchen, in dem roten Balken ein „starkes Ich“ zu sehen – und sich sogar, wie eingangs erwähnt, als Betrachter darin wiedererkennen –, aber tatsächlich stellt *Zeichnung A 2* eher den starken Wunsch einer Identifikation mit dem Vater dar denn ein wirkliches Subjekt in der Position des Vaters. „Ich als Vater“ bzw. „Ich als Über-Ich“ sind „archaische Lesarten“ des Bildes respektive seiner dominanten Figur. Während die gelbe und die orange schimmernde Figur als die eigentlich „plastischen“ Subjekt-Entwürfe in diesem Bild jeweils eine dreifaltige Grundlage haben – das braune Feld, das schwarze Viereck *und* den roten Balken –, was ihre Positionen als prozessual fundierte kennzeichnet (und die Figuren selbst, wie man angesichts dessen sagen könnte, als *sozialisierte*), wird das „Über-Ich“ lediglich komplettiert durch die Extremität eines gescheiterten „Unter-Ich“ oder „Proto-Ich“ in Gestalt des kleinen schrägen roten Astes. Der starke Identifikationswunsch, den das Bild insgesamt ausdrückt durch die kompositorische Dominanz der zentralen roten Figur, wird bildimmanent wiederum am deutlichsten verkörpert durch die gelbe Figur als unselbständiges Subjekt, das sich zugleich an den roten Balken anlehnen, seiner Richtung folgen, und punktuell mit ihm verschmelzen möchte. Das ominöse schwarze Viereck schließlich bleibt eine durch *Grundieren* agierende, hintergründige und tendenziell tragische „Mutterfigur“, ob es nun als in der inaktiven Binnenposition einer „ödipalen Triade“ der Figuren stehend angesehen wird oder als Instanz der Erzeugung eines „häuslichen“, aber zugleich bedrohlich abgründigen (und daher *unheimlichen*) Innen. Als ein mehrdeutiges *Inneres der Kindheit* kann es gleichzeitig das Elternhaus, den Mutterleib, die Mutter (als „Inhalt der Kindheit“ bzw. als Objekt) verkörpern;

⁴⁷ vgl. „Die Rotation der Triade“, in: „Dreiecksgeschichten. Eine klinische Theorie psychoanalytischer Familientherapie“ (BUCHHOLZ 1993, S. 111ff.)

diese Deutungen ergeben auch jeweils einen spezifischen Sinn im Lichte der eingangs entwickelten Interpretation der Figur als Objektivation einer Verlustproblematik.⁴⁸

Die Collage *Zeichnung A 2* offenbart dem Betrachter ihren sukzessiven Aufbau und damit innerhalb des synchron erscheinenden Bildgeschehens zugleich eine „historische“ Dimension, die, weit davon entfernt, nur die Technik der Bildherstellung zu betreffen, einen wesentlichen Aspekt des Ausdrucks konstituiert, insofern sie eine Sequenz von Individuationsansätzen im Zusammenhang eines kumulativen Überlagerungsprozesses erkennen lässt. Am Ende dieses Prozesses stellt sich mit einer hinreichend autonomen kleinen Figur, die keine weitere Überlagerung mehr erforderlich macht bzw. duldet und das Ablösungsproblem für das Bild beantwortet, zugleich ein gewisser Grad der Sättigung des Bildes mit Figuren ein (der in *Zeichnung A 2* aufgrund der Menge an noch sichtbarem Braun relativ niedrig erscheint). Die Collage als Bildtechnik sukzessiver Figurüberlagerungen erscheint speziell dazu geeignet, innerhalb einer abgeschlossenen Konstellation eine *Geschichte unvollständiger Verdrängungen* darzustellen, in der einzelne Figuren in jeweils sich ergebenden bedeutsamen Position ihr „Subjektpotential“ verwirklichen können und die grundsätzlich eine Entsprechung zu den Schichtungen der Psyche bzw. zur biographischen Schichtung signifikanter Lebensalter darstellt. Als phänomenologisches Grundprinzip zeigt die Collage *Zeichnung A 2* außerdem auf, dass Figuren elementar sind, ohne deshalb wie Atome standardisiert erscheinen zu müssen, und dass sie jeweils an sich über ein auf Regelmäßigkeit individuell Bezug nehmendes Profil verfügen, dessen objektiver Ausdruckscharakter innerhalb des Zusammenhangs ihrer Konstellation im einheitlichen, sich gleichfalls durch Regelmäßigkeit profilierenden umgrenzenden Feld jeweils als eine bestimmte Bewegungs- und Positionierungstendenz sichtbar wird und dadurch konkret sinnhaft erscheint.

⁴⁸ In der Werkanalyse erwies es sich anhand der immanent rekonstruierbaren, objektiv autobiographischen Ausdrucksbewegung des Bildes als zentrale Aufgabe jenseits einer Opposition von immanenter und biographisch kontextuierender Analyse, den *Modus* zu bestimmen, in dem sich eine autobiographische „Funktion“ des Werkes als Darstellungsakt überhaupt erst vollziehen kann; mit anderen Worten: *Was* „autobiographisch“ hier konkret bedeuten kann, konnte erst durch eine immanente Werkanalyse deutlich werden. (Das Autobiographische ist, mit nochmals anderen Worten, gar nicht primär als Aspekt des *Inhalts* der Darstellung anzusehen.) Im Zuge der Rekonstruktion der Biographie Kurt Schwitters' wird zu sehen sein (Kapitel 3 und 4), welche Anhaltspunkte für eine reale „Psychodynamik“ existieren, die der hier rekonstruierten bildimmanenten ästhetischen Struktur entspricht.

2.2 Analyse und Interpretation: Kurt Schwitters, *Zeichnung A 3* (1918)⁴⁹

Zeichnung A 3 zeigt uns eine eigentümlich „windschiefe“, spannungsvolle Konstellation geometrischer Figuren, in der jede offensichtliche Symmetrie vermieden ist, in einem kleinen rechteckigen Feld. Die Grenzen des nur etwa postkartengroßen Bildes werden durch ein Passepartout bestimmt, das unterhalb der unteren Bildkante links die Inschrift „Zeichnung A 3“ in Sütterlin-Schreibschrift und rechts die Signatur „K. Schwitters 18“ in gewöhnlicher Schreibschrift trägt.⁵⁰ Der Ausschnitt des Originalpassepartouts bildet hier (wie auch bei den beiden anderen untersuchten Collagen) nicht die nachträgliche Rahmung eines fertigen Bildes, sondern ist als Bestimmung des Formats, in dem die erscheinenden Figuren bestimmte Positionen einnehmen, ein konstitutives Moment des Bildes selbst.⁵¹ Während die bizarre Figurenkonstellation als solche das Interesse dauerhaft zu fesseln vermag, wenn man sich dem Bild einmal widmet, ist es als Ganzes wegen des besonders kleinen Formats von 13,3 x 10,8 cm und wegen der Vorherrschaft eines düsteren, schmutzig-braunen Tons unscheinbar, beinahe unansehnlich. Bei der Betrachtung aus einem gewissen Abstand fallen nur die dunklen geometrischen Figuren überhaupt als Elemente der Gestaltung auf; das sehr stark leuchtende dunkle Blau einer weitgehend überdeckten geometrischen Figur in der Nähe der Bildmitte erregt allerdings als singuläres Farbeignis inmitten der bräunlichen Bildfläche die Aufmerksamkeit, sobald man das Bild aus der Nähe betrachtet. Wegen deutlicher Pinselspuren in den Farbfeldern und Wischspuren in die Bildfläche an vielen Stellen bedeckenden Kleister kann man *Zeichnung A 3* zunächst für ein Aquarell bzw. für eine lasierte Zeichnung halten, aber bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass die meisten der jeweils durch ihre Farbe, ihre geometrische Gestalt und ihre Position innerhalb der rechteckigen Bildfläche definierten Figuren einzeln aus dünnem Papier oder Karton ausgeschnitten, bemalt und auf dem Bildträger mit Leim fixiert worden sind. Eigentlich liegt mit *Zeichnung A 3* eine Mischtechnik von Collage und Malerei vor, zumal der Pinsel nicht nur zum Kolorieren der zugeschnittenen Papiere, sondern auch für einige blaue Farbmarkierungen (in der Nähe der Bildmitte) verwendet wurde.⁵² Die Differenz zwischen Collage und Aquarell schlägt sich im Bild nieder als Differenz zwischen Kontur und Farbe: Die Kanten der aus Papier ausgeschnittenen Figuren sind gerade und hart, manche werfen sogar Schatten, während der Farbauftrag generell eher „wolkig“ ist. Der Pinsel wurde hauptsächlich gebraucht zum flächigen Einfärben der einzelnen Papiere sowie, wie gesagt, an wenigen Stellen zum Zeichnen kleinerer, spurenartiger Markierungen; die Schere wurde gebraucht zum Definieren der Konturen der einander überlagernden Figuren. Der Prozess des Ausschneidens und Einfärbens von Figuren aus Papier bedingt bestimmte Verhältnisse zwischen den Gestaltungsparametern: Farbe und geometrische Gestalt sind als Parameter

⁴⁹ vgl. CR 1, S. 137 (Kat.-Nr. 286); eine Farbabb. findet sich z. B. in AUSST. BASEL 2004A, S. 31. Ich konnte das Bild im Sommer 2004 in Basel und im Frühjahr 2007 in Hannover jeweils in einer Ausstellung sehen.

⁵⁰ Die Bezeichnung „Zeichnung A“ habe ich in der Analyse des Bildes *Zeichnung A 2* interpretiert (s. o., S. 15f). Zur Deutung der abgekürzten Schreibweise der Jahreszahl, die im Vergleich mit den beiden anderen Collagen als Abweichung auffällt, s. Kapitel 4, S. 128.

⁵¹ Zum Format von *Zeichnung A 3* finden sich in CR 1 (a. a. O.) verwirrende Angaben: „13,3 x 10,8 cm (Bild), 15,7 x 12,6 cm (Originalpassepartout-Ausschnitt)“. Die Maße der größeren der beiden beschriebenen Flächen sind vielleicht auf das äußere Format des Originalpassepartouts zu beziehen, nicht aber, wie es hier heißt, auf den Originalpassepartout-Ausschnitt, da dieser ja, wie in den Erläuterungen des Katalogs deutlich gemacht wird, als „eigentliches Bildmaß“ (ebd., S. 28f) fungiert und somit per definitionem nicht größer sein kann als das Bild selbst. Der Fehler wurde in AUSST. BASEL 2004A (S. 249) übernommen, wo für *Zeichnung A 3* nur die Maße 15,7 x 12,6 cm angegeben werden, ohne dass zwischen Passepartout-Ausschnitt bzw. Bild und Passepartout differenziert wird, wodurch das Bild für größer erklärt wird, als es ist.

⁵² Zu der von Schwitters in diesem Bild verwendeten Malfarbe finden sich in CR 1 (a. a. O.) keine Angaben.

in den einzelnen Figuren festgelegt, bevor im Gestaltungsprozess die Figuren ihre Positionen im Bildfeld erhalten und eine Konstellation bilden. Durch die konstitutiven Restriktionen des gewählten künstlerischen Verfahrens teilt sich der Konstellation der Figuren eine bestimmte „Binnendynamik“ mit, die sich am prominentesten in den Phänomenen der Überlagerung einzelner Figuren durch andere manifestiert, sowie auch in einem gewissen Reliefcharakter.

Der sichtbare Bildgrund von *Zeichnung A 3* (im Unterschied zum von der Vorderseite gar nicht sichtbaren Bildträger) besteht nicht aus einem einzigen Bogen, sondern ist zusammengefügt aus einer Reihe von größeren und kleineren Elementen, deren z. T. schief im Bild liegende Kanten sich reliefartig unter den darüberliegenden Formen aus Papier abzeichnen. Diese Elemente sind verschieden koloriert, manche davon recht unregelmäßig, mit Pinselspuren, „Wolken“ aus Leimresten, Farbwechsellern und Übergängen zwischen helleren und dunkleren Passagen. Alle bräunlichen Elemente bilden zusammengenommen ein kohärentes, aber nicht homogenes Feld. In der vorliegenden Werkanalyse behandle ich die Elemente des Bildgrundes nicht einzeln im Hinblick auf ihre jeweilige motivische und kompositionelle Bedeutung, sondern nur summarisch als Eigenschaften des in sich differenzierten, gleichsam „zusammengewachsenen“ und „lebendigen“ braunen Grundes, und konzentriere mich auf die sich durch Farbe und Kontur deutlich abhebenden Figuren, deren beziehungsreiche Konstellation m. E. vorrangig den Darstellungsprozess von *Zeichnung A 3* ausmacht. Eine differenzierte, z. T. auch sogar „gegenständliche“ Deutung der Details des Bildgrundes erscheint mir aber im Prinzip durchaus möglich; so könnte man etwa den Bereich des Bildes oberhalb des schiefen „Horizonts“ mit den gedruckten Buchstaben als „Himmel“ interpretieren (der rechts des schrägen roten „Mastes“ eine violette Färbung und links subtile Schattierungen und vielleicht gar ein kleines weißes Gestirn aufweist).

Von meiner mit einem Intervall von drei Jahren wiederholten Betrachtung des Originals möchte ich, da der Leser seine Eindrücke nur von Farb reproduktionen empfangen kann, vor Beginn der Analyse der Figurenkonstellation eine spezifische Erfahrung zu Protokoll geben, die nicht leichtfertig in ein Urteil zum Bild umzuwandeln ist. Man kommt als Betrachter kaum umhin, die Farbigeit und Oberflächengestaltung von *Zeichnung A 3* als problematisch zu empfinden. Der von dem recht grob und reichlich aufgetragenen Leim her rührende braune Schleier verleiht dem ganzen Bild eine schmutzige, trübe Erscheinung und erweckt den Anschein aufgegebener Kontrolle der bildnerischen Mittel, vor allem hinsichtlich der Farbwirkungen. Da die massiven Leimspuren technisch auf einen wenig planvollen Gestaltungsprozess mit zahlreichen Korrekturen durch Verschieben der einzelnen Papierformen hinweisen, entsteht der Eindruck, dass in diesem Bild die Wirkung eines subtileren Farbzusammenhanges dem expressiven Potential der geometrischen Konstruktion geopfert wurde.⁵³ Aufgrund der auffälligen Vorherrschaft des Braun wirkt das Bild düster, verschmutzt und matt, als hätte es sich aus dem Stadium einer etwas dunkel geratenen Unter-

⁵³ Die Rahmung durch das beschriftete Passepartout erfüllt angesichts der Spuren des Verreibens und Verschiebens, die *Zeichnung A 3* zu einem Protokoll spontaner, improvisatorischer Gestaltung machen, auch die Funktion, den Charakter des Unsorgfältigen als intendiertes Moment des Werks zu exponieren. Denn anstatt sich damit zu beschäftigen, die Arbeit ein weiteres Mal sorgfältig Schritt für Schritt auszuführen, was technisch kein Problem dargestellt hätte (da diese Collage gar keine „okkasionellen“ Fragmente aufweist, von deren Verfügbarkeit die Möglichkeit einer Reproduktion der Gestaltung abhängig gewesen wäre!), hat Schwitters mit Bedacht den Bildausschnitt auf die vorliegende Komposition mitsamt ihren Kleisterspuren abgestimmt: Die Buchstaben „K“ und „S“ der Signatur sind oben leicht angeschnitten, der Ausschnitt des Originalpassepartouts (das seinerseits nicht gerade in penibler Feinarbeit hergestellt wurde) wurde also noch nachträglich vergrößert.

malung nicht fortentwickelt. Die sichtbaren Ansätze zu einer Differenzierung der Palette (mit verschiedenen Rot- und Brauntönen, Violett und Blaugrau) gehen tendenziell unter im das Bildfeld beherrschenden Gesamt-Braun, aus dem sich als optisch eigenständig nur die dunklen monochromen Figuren hervorheben können: Zwei komplett schwarze Formen, eine massive und eine schmale, behaupten sich sozusagen mit Gewalt in der braunen Umgebung, indem sie zu ihr einen Kontrast durch maximale Dunkelheit und Negation von Farbigkeit überhaupt bilden. Das dunkle Blau einer weitgehend verdeckten Figur in der Bildmitte, die offenbar nachträglich koloriert wurde, leuchtet hingegen zwar energetisch aus seiner Umgebung hervor, aber selbst dieser Effekt wirkt gehemmt durch die Übermacht des Braun (und ist im Übrigen auch nur aus großer Nähe zum Bild erfahrbar). Die blaue Figur erscheint wie ein einsamer, zurückgedrängter und an der Entfaltung seines Einflusses gehinderter Repräsentant einer ganz anderen Farbwelt. Gerade wegen der Nuancen, die innerhalb der vorherrschenden generellen Tönung immer noch unterscheidbar sind und durchaus ein Potential differenzierter Farbgestaltung erahnen lassen, entsteht der Eindruck eines farblich gescheiterten bzw. ruinierten Bildes.⁵⁴ – Da eine Einschätzung bezüglich des Gelingens oder Scheiterns des Bildes als Werk jedoch erst im Anschluss an den Versuch seiner Interpretation begründet erfolgen kann, ist für die Interpretation aus methodischen Gründen das festgestellte ästhetische Problem des Untergehens von Nuancen in einer alles bedeckenden trüben Schicht zunächst als konstitutiv für die Darstellung dessen zu betrachten, worum es in dem Bild gehen soll – also z. B., um für die Situation des verstellten Blau ad hoc eine Deutung zu entwerfen, als der „romantische“ Ausdruck einer krisenhaften Situation, die die Verheißung, aber auch die Blockade einer Möglichkeit erhebender sinnlicher Erfahrung inmitten einer tendenziell belastenden, öden Umwelt beinhaltet.

Der Hauptkomplex um das schwarze Trapez

Ein Grundprinzip der Gestaltung, das in *Zeichnung A 3* umgesetzt wird, ist das der Erzeugung von Spannungen durch die dezidiert Symmetrie und regelhafte Ordnung vermeidende Placierung verschiedener irregulärer geometrischer Figuren in einem rechteckigen, d.h. seinerseits geometrisch regelmäßigen Bildfeld. Die Figuren in *Zeichnung A 3* erscheinen zwar keineswegs zufällig über das Bildfeld verstreut, sondern gruppiert und aufeinander bezogen, aber ihre Gruppierung selbst stiftet keine auf Anhub sinnfällige Gliederung des Bild-

⁵⁴ Wahrscheinlich ist der Leim, der die Oberfläche der Collage an vielen Stellen bedeckt, im Laufe der Zeit nachgedunkelt; insofern stellt sich sogar die Frage, ob das Bild nicht eigentlich als verfallen anzusehen ist. Dennoch muss man in der Interpretation von der gegenwärtig sichtbaren Farbigkeit als der primär relevanten Ausdrucksdimension ausgehen, ungeachtet der konservatorischen Frage nach dem Erhaltungszustand des Werkes, weil möglicherweise gerade auf diesem „phänomenologischen“ Wege Argumente zu entwickeln sind, die zur Klärung dieser Frage etwas beitragen könnten. Bruno Haas notiert zu dieser Problematik: „Die Wirkung vieler Werke von Schwitters ist heute durch den Erhaltungszustand beeinträchtigt; das säurehaltige Zeitungspapier und die meist minderwertigen, aus dem Abfall aufgelesenen Materialien sind vergilbt. Allerdings stellen diese Veränderungen für die Werkanalyse in der Regel nicht diejenigen Probleme, welche der Laie erwarten könnte. Die Kohärenz eines Kunstwerkes hängt wesentlich weniger von den absoluten Werten (zum Beispiel vom exakten Wert einer gegebenen Farbe) als vielmehr von den Relationen unter den Werten, von ihren *Funktionen* ab, und dies umso mehr, je mehr das Werk sich aus der Arbeit des so genannten arbiträren Zeichens speist.“ (HAAS 2004, S. 140, Anm. 2) Anhand des nur leicht vergilbten Kartons des Originalpasspartouts und der sparsam verwendeten leuchtendblauen Farbe im Bild wird jedenfalls ersichtlich, dass bei anderer Behandlung des Leims und der Bemalung eine insgesamt weniger trübe Farbgestaltung grundsätzlich möglich gewesen wäre und sich auch in gewissen Grenzen bis heute erhalten hätte. Schließlich bilden Schwitters' zahlreiche sehr sorgfältig gearbeitete Collagen aus den frühen Zwanziger Jahren, die heute ebenfalls teils blasser, teils dunkler und teils gelblicher sein dürften als zur Zeit ihrer Entstehung, jedoch immer noch eine z. T. äußerst differenzierte Palette aufweisen, in dieser Hinsicht einen deutlichen Kontrast zu *Zeichnung A 3*.

feldes und lässt als Muster allenfalls das Prinzip der Aufhäufung erkennen. Für eine immanente Interpretation des Bildes, die sich mit den Fragen beschäftigen muss, wie sich der Ausdruckscharakter der einzelnen Figuren näher bestimmen lässt und welcher Sinn durch ihre eigentümliche Konstellation ausgedrückt wird, ist es daher von Relevanz, dass es wenige markante Figuren gibt, die vor allen anderen ins Auge fallen.

Eine der auf Antrieb auffälligsten Figuren ist das rechtwinklige schwarze Trapez (**A**)⁵⁵ ungefähr in der Mitte der rechten Bildhälfte. Betrachtet man das Bild aus einigem Abstand, so beansprucht sie dauerhaft die Aufmerksamkeit als ein schwerer und zugleich schwebender schwarzer Block. Die Solidität, Dichte und Gewicht suggerierende Erscheinung dieser Figur steht im Widerspruch oder jedenfalls in einem Spannungsverhältnis zu ihrer schwebenden Position im Bildfeld. Diese Spannung trägt wesentlich zum Eindruck einer in einem heiklen Moment der Übergänglichkeit eingefrorenen Konstellation aus beweglichen Elementen bei, der die ganze Bildkomposition prägt. Fast alle übrigen Figuren des Bildes spielen im Verhältnis zur Figur (**A**) eine rahmende, ergänzende oder stützende Rolle oder umgeben sie, wie Attribute. Eine weitere Art der visuellen Spannung wird dadurch erzeugt, dass die Figur (**A**) mit ihrem homogenen Schwarz prominent vor einem relativ hellen, in sich differenzierten braunen Hintergrund liegt. Das schwarze Trapez (**A**) ist, als eine der wenigen Figuren des Bildes, die nicht von irgend einer anderen Figur überlagert werden oder an einem der Bildränder enden, ganz im Bild, d.h. als integrale, vordergründige Figur sichtbar, erscheint aber zugleich bloß als ein Schatten, der farblich nichts ausdrückt außer der bloßen Negation seiner Umgebung, bzw. der Negation von Farbe und Licht überhaupt. Die Figur verfügt an ihrer linken Seite über zwei rechte Winkel und ist insgesamt gegenüber den Bildachsen nur sehr leicht (um weniger als 2°) im Uhrzeigersinn gedreht, so dass ihre linke, obere und untere Seite für einen flüchtigen Blick als parallel zu den Bildkanten liegend erscheinen. Könnte man die obere Seite, die kürzeste der Figur, um einen Zentimeter nach rechts verlängern, so ergäbe sich ein Rechteck mit den Seitenlängen 5,4 und 4,2 cm, d. h. von etwas schlankeren Proportionen als denen des Bildrechtecks. Da die Figur sich nach oben verjüngt und höher ist, als sie breit ist, verfügt sie „optisch“ über ein Gewicht, das nach unten zu ziehen scheint. Zu diesem Anschein trägt auch der Umstand bei, dass die untere Kante der Figur fast parallel zur unteren Bildkante ist (respektive zur horizontalen Bildachse), so dass mit der implizierten Möglichkeit eines stabilen Stehens der Figur ein grundsätzlicher visueller Bezug zur Schwerkraft gegeben ist. – Was die schwarze, geometrisch als Trapez zu definierende Figur (**A**) als solche *darstellt*, ist schwer zu bestimmen. Festzuhalten ist, dass sie nicht bloß optisch auffällt, sondern auch „Charakter“ besitzt, d.h. den unvergesslichen Eindruck eines ganz bestimmten bedeutsamen Typus hinterlässt. Grundsätzlich verkörpert sie im Rahmen des bräunlichen rechteckigen Bildfeldes ein zwar unbekanntes und unbenanntes, aber keineswegs vollkommen unbestimmtes *Objekt* – das sich strukturell freilich auch als *Subjekt*, d. h. als Darstellung einer handelnden Instanz erweisen kann, wenn es denn in der Interpretation gelingen sollte, seine Relationen zu den übrigen Figuren und zur Bildfläche als „dynamischen“ Ausdruck bestimmter Impulse oder Tendenzen zu rekonstruieren, die als Chiffren eines Handelns deutbar wären. Die Gestalt der Figur (**A**) evoziert (gerade weil sie komplett schwarz ist, wodurch sie als Schattenriss eines realen Objektes erscheinen kann) die gegenständliche Vorstellung eines Sockels oder Podestes, eines portablen Gewichtes, oder auch eines bloßen Rumpfes von Etwas; sie drückt also Schwere, Solidität, Passivität und „Gesetztheit“ aus. (Ihre Kontur lässt, für sich betrachtet, wegen der Verbreiterung nach unten auch an die schematische Darstellung ei-

⁵⁵ Zur Verbesserung der Lesbarkeit des Textes verwende ich fette Großbuchstaben in Klammern zur Kennzeichnung der einzelnen Figuren.

nes Rockes denken; allein diese Assoziation scheint nicht in die Richtung einer kohärenten Deutung der Figur zu führen.) Die vier wichtigsten Eigenschaften, die zum einprägsamen Charakter der Figur (**A**) beitragen, seien nochmals rekapituliert: (1) *Farbe*. Dass die Figur komplett schwarz, also farblos und dunkel ist, bedeutet für ihr Erscheinen im Bild ein kompromissloses Ausreizen des Kontrasts zum in sich ungleichmäßigen braun getönten Grund sowie zu den hellbraunen oder andersfarbigen geometrischen Figuren in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Die Figur negiert ihre Umgebung, insofern diese eben farbig getönt ist, und macht sich damit einerseits vollkommen unabhängig von der Farbgestaltung des Bildes (und damit auch von der inhärenten Problematik derselben; s. o., S. 76f). Andererseits etabliert sie mit dem Schwarz gerade einen entscheidenden Bestandteil der Palette des Bildes. Weil die Integration der auffälligen Figur (**A**) in das Bildganze nicht vermittels eines Farbzusammenhanges erfolgt, erscheint schließlich sogar die Verwendung des Begriffs „Zeichnung“ in der Bildunterschrift durch die Figur motiviert. (2) *Form*. Die Figur ist kein Rechteck, sondern ein Trapez. Gerade weil das Trapez mit seinen zwei rechten Winkeln dem Rechteck recht nahe kommt, kann man für die Figur (**A**) den besonderen Charakter einer *Abweichung vom Rechteck* konstatieren. Dass für (**A**) das Rechteck die „Referenzform“ darstellt, wird durch die nahezu perfekte Ausrichtung derjenigen Seiten, die die beiden rechten Winkel einschließen, an den Bildkanten deutlich. Hinsichtlich der Proportionen (d. h. des Verhältnisses von Höhe und Breite) käme die Figur (**A**), wenn sie sich nicht nach oben verjüngen würde, denen des Bildfeldes sehr nahe. (3) *Lage*. Die Figur liegt weder in der Mitte noch am Rand des Bildfeldes und ist auch nicht einer der vier Ecken zugeordnet, sondern erscheint quasi schwebend in der Mitte der rechten Hälfte des Bildes. Insbesondere durch ihre linke Kante, die wenige Millimeter rechts von der vertikalen Bildmittelachse liegt und an ein helles Feld angrenzt, wird diese durchaus erklärungsbedürftige Position der Figur (**A**) im Bild deutlich artikuliert. (4) *Integrität*. Die Figur wird von keiner anderen Figur überdeckt und auch nicht durch die Ränder des Bildes angeschnitten; letzteres ist eine Konsequenz der unter Ziffer (3) genannten Eigenschaft.

Betrachten wir die übrigen Figuren, die besonders ins Auge fallen. Der etwas weniger als fingerbreite schwarze Balken (**B**), der das Schwarz von (**A**) aufgreift, aber dessen Dichte nicht ganz erreicht, sondern etwas lichter und bräunlicher ist, wirkt wie ein Ableger der Figur (**A**), obwohl er diese nicht berührt.⁵⁶ Er strebt von (**A**) in einem flachen Winkel von ca. 10° nach links oben fort, etwa wie ein erhobener Arm. Die naheliegende Art und Weise, mit den schwarzen Figuren (**A**) und (**B**) einen Zusammenhang von „Torso“ und „Extremität“ zu bilden, die durch deren fast identische Tönung bereits im engeren Rahmen der objektiven Gestaltungsoptionen des Bildes liegt, wird hier allerdings nicht umgesetzt, da die Elemente eben einander nicht unmittelbar berühren und sich daher nicht optisch zu einem Körper verbinden; doch allein die Implikation dieses Zusammenhanges der Figuren ist für das ganze Bild bestimmend. In der Position eines Verbindungsglieds zwischen den Figuren (**A**) und (**B**) erscheint die sehr schmale, leuchtend dunkelblaue Winkelfigur (**C**) – faktisch ein weitgehend überklebtes blaues Rechteck –, die wie ein Vordach an (**A**) anschließt. Diese Figur verklammert von oben und links das Trapez (**A**) und das unmittelbar links neben diesem liegende rechtwinklige helle Dreieck (**D**), dessen kleinster Winkel nach unten weist. Bei näherem Hinsehen erkennt man, dass das schwarze Trapez (**A**) und das helle Dreieck (**D**) zwei Flächensegmente eines zusammenhängenden Stückes Papier sind, das in der Form eines Parallelogramms (**A+D**) ausgeschnitten und eben nur zum Teil schwarz einge-

⁵⁶ Selbst angesichts des Originals konnte ich nicht entscheiden, ob die Figur (**B**) auf das bräunliche Papier mit schwarzer Farbe gemalt oder ob sie aus sehr dünnem Papier ausgeschnitten und aufgeklebt wurde.

färbt wurde. Hier liegt also eine Kombination zweier Techniken zur Erzeugung visueller Figuren vor: Ein aus Papier ausgeschnittenes Parallelogramm wird durch Bemalung in ein kleines bräunliches (vielleicht ehemals weißes) Dreieck und ein großes schwarzes Trapez unterteilt. Im Verhältnis zu der blauen Figur (C) ergibt sich der prägnante Eindruck, das Parallelogramm (A+D) habe sich vor diese geschoben, um sie nicht nur weitgehend zu verdecken, sondern sogar zu zerstören, nämlich ihre geometrische Gestalt mit einem spitzen Winkel aufzuspalten. Würde man die Doppelfigur (A+D) nur um einen Millimeter weiter nach links verschieben, so zerfiel die blaue Figur (C) endgültig in zwei getrennte Stücke. In seiner vorliegenden „Anwendung“ läuft das für die Collage typische Prinzip der Überlagerung, das tendenziell die Verdrängung der „frühen“ Figuren durch die „aktuellen“ bedeutet, regelrecht auf die Unterdrückung einer Figur hinaus. Dass das Blau in der Komposition aufgrund der Überdeckung der Figur sowie des Übergewichts der Brauntöne nicht recht zum Tragen kommt, verleiht dem Auftritt der Figur (C) einen tragischen Zug, dem Bild überhaupt einen dramatischen Charakter. Das schöne, bemerkenswert leuchtstarke Dunkelblau einer fast ganz verborgenen und zwischen anderen Elementen geradezu eingekleiteten Figur kann inmitten des Braun der restlichen Bildfläche allerdings auch als Ausdruck eines nicht ganz zu zerstörenden Hoffnungsschimmers aufgefasst werden. Schließlich kann man noch einen ganz anderen, zum „verstellten Hoffnungsschimmer“ gegensinnigen Eindruck von dem Vorgang erhalten: Das Verbergen des Blau durch die sich vor die Figur (C) schiebenden Figuren macht die Farbe überhaupt erträglich und bedeutet ein Bannen der „Sinnlichkeit“ und ungeheuren „Leuchttiefe“ dieses Tons (der etwa an die krisenhafte ästhetische Erfahrung erinnert, die sich einstellen kann, wenn man den Blick in einen wolkenlosen Himmel allzu sehr vertieft). Die drei dunklen Formen (A), (B), (C) bilden zusammen eine Konstellation, deren bizarres Profil, insbesondere bei der Betrachtung des Bildes aus einigem Abstand, bei dem das Leuchten des Blau sich rasch verliert, an eine Art Kran erinnert, mit einem nach links ausgelagerten Arm, einem winkligen Verbindungsstück und einem massiven Rumpf, Gehäuse oder Gewicht auf der rechten Seite.

Die Figur (A+D) weist ferner zwei kleine, sehr verhaltene Markierungen mit blauer Farbe auf, die ich als „Pfeil“ und „Grenze“ bezeichnen werde. Die Grenze zwischen (A) und (D) ist mit einem flüchtigen, „pulsierenden“ schmalen Pinselstrich versehen, und etwa in der Mitte der Hypothense des Dreiecks (D) und zugleich im Mittelpunkt des ganzen Bildes befindet sich eine kleine in derselben Farbe gehaltene Markierung, die sich entweder als ein Pfeil, der von der von der Bildmitte aus nach rechts auf das schwarze Trapez deutet, oder auch als eine Ziffer 7 (mit Mittelstrich) beschreiben lässt. Diese kleine Farbspur deutet, da sie am unteren Ende der blauen Winkelform ansetzt und nach rechts weist, eine Bewegung des Blau zurück in Richtung des Schwarz an und scheint dadurch den bedeutsamen Vorgang der Verdrängung und Überdeckung eines blauen Vierecks durch das Parallelogramm (A+D), der nur mehr einen schmalen blauen Winkel übriglässt, gestisch zu kommentieren, spezifischer: zu kompensieren. Die dem Blau der Figur (C) ähnliche, aber weniger leuchtende Farbe löst sich in der Form des Pfeils ab von der weitgehend überdeckten geometrischen Figur (C) und hält Einzug in die überdeckende Figur (A+D), wo sie in der Form einer diffusen Spur genau die Grenze zwischen hell (D) und dunkel (A) markiert. Da die beiden farbigen Pinselspuren aus dem Zusammenhang der übrigen Figuren vollkommen herausfallen, insofern sie einer ganz anderen Formensprache angehören als jene, ist ihr Erscheinen im Bild irritierend; der kleine Pfeil, der exakt in der Mitte der Bildfläche sitzt, wirkt im Gesamteindruck zunächst sogar wie ein störender Fleck.

Ein heller bräunlicher Kreis (E) mit einem Radius von ca. 3,2 cm, der dem Dreieck (D) farblich gleicht, erscheint als helle Aura hinter (A) und (C). Durch den Einsatz dieser Figur,

die zusammen mit der Fläche von (D) eine helle Peripherie um die komplett dunklen Figur (A) erzeugt, kommt diese vor dem braunen Bildgrund noch besser zur Geltung. In Bezug auf den Kreis (E) ist das Trapez (A) symmetrisch positioniert: Der Kreismittelpunkt liegt auf der Verbindungslinie zwischen den Mittelpunkten der oberen und unteren Seite von (A). Der Kreis hebt die vor ihm liegende schwarze Figur (A) nicht nur durch Aufhellung des Untergrundes hervor, sondern isoliert sie auch tendenziell und schirmt das Trapez ab wie eine Blase. Die Figur des Kreises, von dessen Umrisslinie nur Segmente sichtbar sind, besteht aus einem einzigen Stück Papier, bei dem es sich vermutlich – zahlreiche Knicke, die radiale Achsen bilden, deuten darauf hin – um eine Pralinen- oder Bonbonverpackung handelt; jedenfalls macht der Kreisbogen den Eindruck, nicht von Hand, sondern maschinell zugeschnitten zu sein. Dadurch, dass der Kreis (E) am rechten Bildrand leicht angeschnitten ist, wird die Problematik seiner erklärungsbedürftigen exzentrischen Position als ein Nicht-ins-Bild-Passen eigens akzentuiert. Man wird durch das minimale Schneiden des Kreises durch den rechten Rand des Bildes zur Reflexion der Frage genötigt, warum der Kreis und mit ihm der ganze Hauptkomplex der Figuren in diesem Bild überhaupt so weit rechts angesiedelt sein muss.

Das Drama der Überlagerungen im Hauptkomplex

Wir sehen also in der rechten Bildhälfte das durch eine kreisrunde Aura hinterlegte und dadurch als bedeutsam hervorgehobene „dramatische“ Geschehen der Überlagerung einer quer liegenden blauen (und mutmaßlich viereckigen) Form durch ein größeres Parallelogramm, innerhalb dessen sich wiederum als auffällige Teilfläche ein massives schwarzes Trapez abhebt; insgesamt also eine ereignisreiche Häufung von Figuren. Diese Zusammenballung ist besser als *Komplex* denn als *Konstellation* zu bezeichnen, da die einzelnen Figuren hier nicht einander gegenüberstehen oder einander „begegnen“. Die Figuren (E), (C) und (A+D) bilden quasi als Stapel den in sich abgeschlossenen, exzentrischen Hauptkomplex des Bildes. Die Abgeschlossenheit dieses Stapels beruht ebenso wie das Prinzip der Stapelung selbst wesentlich auf der geometrisch isolierenden Wirkung des Kreises, der dem Komplex wie ein Präsentierteller zugrundeliegt. Es wurde bereits gesagt, dass die meisten der übrigen Figuren in *Zeichnung A 3* kompositorisch Bezug nehmen auf die Figur (A). Da diese, wenn man die immanente Sequentialität der Schichtung der Collage beachtet, ganz oben liegt, d. h. als letzte dazukam, ist sie auch wieder umgekehrt unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, dass sie eine bedeutsame Position einnimmt, die zuvor freigelassen bzw. durch die anderen Figuren erst vorbereitet wurde. Dadurch, dass sie sich an der Mitte des Kreises (E) orientiert, wodurch der Kreismittelpunkt als Binnenzentrum des in der rechten Bildhälfte angesiedelten Figurenkomplexes etabliert wird, nutzt die Figur (A) die Möglichkeit einer effektiven Inszenierung. Grundsätzlich ist ein Kreis als „egozentrische“ geometrische Figur schwer in eine Komposition mit anderen geometrischen Figuren zu integrieren (vgl. hierzu RITTER 2003A, S. 301). Im Kontext des vorliegenden Bildes wird die Notwendigkeit für die anderen geometrischen Figuren, sich auf die Kreisform einzulassen, die durch deren bloßes Erscheinen gegeben ist, durch einige prominente Figuren gewissermaßen zum Anlass genommen, sich direkt auf (bzw. vor) der Kreisfläche anzusiedeln, wodurch, da es sich bei ihnen um Figuren mit geraden Seiten (Polygone) handelt, ein Prozess der Vermittlung zwischen der willkürlichen Positionierung des Kreises und dem rechteckigen Bildformat in Gang gebracht wird. Auf die Problematik der exzentrischen Position des Kreises, durch dessen Mittelpunkt ein konkurrierendes zweites Zentrum im Bild generiert wird (konkurrierend zur geometrischen Mitte der rechteckigen Bildfläche, d.h. zum

Schnittpunkt der Symmetrieachsen des Bildfeldes als latentem Bezugspunkt a priori der kompositorischen Gliederung), reagiert die blaue Figur (C) – im deutlichen Unterschied zu (A) – mit der Tendenz, die Bildmitte wiederzugewinnen, wobei das widersprüchliche Verhalten ihrer beiden links liegenden Ecken deutlich macht, dass sie des Kreises als Ausgangsbasis gleichwohl bedarf, dass sie selbst dem Kreis entstammt bzw. zugehört: Die Figur (C) durchbricht eigensinnig mit ihrer linken oberen Ecke den Kreisbogen, während ihre linke untere Ecke gerade nur die Kreislinie berührt, d. h. im Inneren verbleibt. Im Unterschied zu der subtil gedrehten Figur (A) richtet sich die blaue Figur (C) außerdem mit ihrer linken und ihrer oberen Kante tatsächlich exakt parallel zu den Bildkanten aus; auch darin manifestiert sich ihre gegen den sie umgebenden Kreis durchgesetzte Tendenz, das Bildrechteck selbst zur Bezugsfigur zu machen. Angesichts der Parallelität ihrer oberen und linken Seite zu den jeweils entsprechenden Bildkanten fällt der unten links liegende stumpfe Winkel der Figur (C) desto deutlicher auf als Indiz eines „Fallens“ ihrer weitgehend verdeckten unteren Seite. Dort, wo diese Seite der Figur durch die Hypotenuse des Dreiecks (D) unterbrochen wird, wird dieses Fallen oder Absinken durch den bereits erwähnten kleinen blauen Pfeil wie mit einem leichten Schwung nach oben umgelenkt. Dieser Pfeil, der exakt im Mittelpunkt der Bildfläche liegt und nicht nur auf die blaue Linie auf der Grenze zwischen (A) und (D), sondern auch genau auf den Mittelpunkt des Kreises (E) zeigt, wird somit zum Zeichen für das „Bezugsproblem“ der blauen Figur: Die (ursprünglich offenbar viereckige) blaue Figur wird von der im Bildfeld merkwürdig deplazierten Kreisfläche getragen, durchdringt aber die Kreislinie, als gelte es, eine bessere, eine *eigene* Position zu erreichen im rahmenden Bildrechteck, an dessen Kanten bzw. Achsen zwei ihrer Seiten ausgerichtet sind. Die obere linke, spitze Ecke des Parallelogramms (A+D) verfolgt nun gewissermaßen die den Kreisbogen von innen überschreitende Ecke des blauen Elements. Die aggressive Verdeckung der Figur (C) erscheint daher auch als eine Sanktion für ihr Übertreten des Kreises. Aggressiv wirkt der spitze obere Winkel von (A+D) gerade deshalb, weil links neben ihm noch ein Millimeter der blauen Figur bestehen bleibt. Durch das dadurch erzeugte „Flimmern“ der benachbarten Konturlinien ist das Vordringen der Spitze des Parallelogramms in die kleine, breite blaue Fläche gewissermaßen noch als akuter Vorgang erfahrbar. Zugleich wird aber die Übertretung des Kreisbogens von innen, also die quasi emanzipatorische Geste der Figur (C), durch die drängende Ecke des Parallelogramms (A+D) in zugespitzter, penetrant zeigender Weise wiederholt (während die blaue Figur das Parallelogramm an dieser Stelle vor direktem Kontakt mit der Linie des Kreisbogens abschirmt). Die Figur (A+D) liegt ihrerseits nicht, wie (C), ursprünglich im Inneren des Kreises (E), sondern hat mit ihrer zum unteren Bildrand nahezu parallelen Unterkante ihre eigene „schwebende Basis“ mitten in der Bildfläche und schiebt sich quasi in ihre Position vor dem Kreis. *Innerhalb* des Parallelogramms (A+D) schließlich manifestiert sich die stabil wirkende Figur (A) als Teilfläche, die sowohl die virtuelle Grenze der Bildmittelachse als auch den Kreisbogen respektiert, das Überschreiten der Kreislinie widerruft und sich im wahrsten Sinne des Wortes beschränkt (durch ihre linke, zur Bildmittelachse fast parallele Seite) und dadurch Stabilität gewinnt. Dass ihre nahezu senkrechte linke Seite, die einen „Rückzug“ innerhalb des Parallelogramms (A+D) auf ein „phänomenologisch“ stabileres Gestaltkonzept (nämlich das des rechtwinkligen Trapezes mit breiter Basis) markiert, auch die Geste einer Rückgabe von Fläche an die arg deformierte und reduzierte und auch nicht in ihrer Integrität als Viereck wiederherzustellende blaue Figur suggeriert, scheint der versöhnliche blaue „Schimmer“ auf eben der linken Seite der Figur (A) eigens herauszustreichen. Das Verhältnis der Teilfigur (A) zur Doppelfigur (A+D) ließe sich zwar auch im umgekehrten Sinne deuten, also nicht als Rückzug der schwarzen Kernfigur innerhalb der be-

reits etablierten Konturen des Parallelogramms auf einen Bereich klar diesseits der Bildmittelachse in der rechten Bildhälfte, durch den zugleich die links liegenden Winkel als rechte Winkel „neu gesetzt“ werden, sondern als ein zusätzliches Ausklappen oder Hervortreten des hellen Dreiecks (**D**) aus dem Trapez (**A**), das entweder eine Art Bewegungsvektor der schwarzen Figur veranschaulicht oder ihr nicht genutztes, aber dennoch konkret definiertes Potential, noch zu expandieren. Aber auch in diesem Fall ist das zentrale „Thema“ der internen Aufteilung des Parallelogramms (**A+D**) die *Beschränkung* der schwarzen Figur auf eine Kontur, die Abstand nimmt von der Zuspitzung des gegen die verdeckte blaue Figur (**C**) gerichteten Impulses, vom Erreichen der Bildmitte und vom Übertreten der Kreislinie. – Wir können also feststellen, dass beide mit blauer Farbe aufgetragenen Zeichen („Pfeil“ und „Grenze“) die dynamischen Vorgänge des Verdrängens, Einnehmens von Fläche usw., die sich in den Beziehungen zwischen den geometrischen Figuren ergeben, eigens markieren und hervorheben. Kritisch ausgedrückt: Diese beiden zeichenhaften blauen Elemente erwecken mit ihrem erklärenden, illustrierenden Gestus den Verdacht der Redundanz sowie auch des Dilettantischen; als hätte der Künstler der Ausdruckskraft seiner geometrischen Figuren, ihrem Potential, in ihrer fixierten Konstellation Dynamisches auszudrücken, nicht ganz vertraut.⁵⁷ Der mit den „witzigen“ blauen Zeichen vollzogene unvermittelte und willkürlich anmutende Sprung in eine andere Formensprache erzeugt jedenfalls den Anschein einer gewissen Verlegenheit. Zugleich artikulieren die Zeichen, da sie eben blau sind, den – allerdings eben nur zaghaften – Wunsch, die Überlagerung des Blau rückgängig zu machen. Hierdurch deutet sich innerhalb der Komposition selbst die Spur eines Ringens mit einer noch im Gange befindlichen Krise an, die, anstatt als Prozess dargestellt zu werden, sich des Darstellungsprozesses bemächtigt (wodurch das künstlerische Handeln und damit das Werk selbst an die Schwelle eines Scheiterns gerät). Dies möchte ich wie folgt zu einem spekulativen Interpretationsansatz zusammenfassen: Das, was durch die wunderbar leuchtende dunkelblaue Figur (**C**), ihre Positionierung relativ zum „deplazierten“ Kreis (**E**) und relativ zur Bildfläche und insbesondere durch ihre Überlagerung durch (**A+D**) objektiv ausgedrückt wird – nennen wir es vorläufig: die Bedrohung einer Idee ernsthafter individuierter Sinnlichkeit – ist so beunruhigend, dass die durch das „autoritative“ Auftreten des stabilen und die rechte Bildhälfte als Ort neu besetzenden schwebenden schwarzen Objektes (**A**) erzeugte *Lösung* – eines Problems der Individuation, der gleichzeitigen Findung einer eigenen Form und eines guten Platzes – noch nicht als gelungen anerkannt werden kann *ohne* nachträglich applizierte Hieroglyphen, die das Schicksal des Blau kommentieren müssen und vielleicht gar noch wenden sollen.

Zu den vier Balken im Hintergrund

Das ganze „Drama“ von Kreis, blauer Figur, Parallelogramm und schwarzem Trapez wird durch drei rote bis rötlich-braune Steifen oder Balken links, unten und oben, die zusammengenommen ein schiefes Kreuz andeuten, dessen Mittelpunkt etwa mit dem Kreismittelpunkt zusammenfällt, im Bildfeld verankert oder aufgespannt. Von diesen drei stützenden und gliedernden Elementen verbinden sich die beiden tendenziell vertikalen, ein rotbraunes längliches Papierelement unterhalb von (**A**), das sich nach oben verjüngt (und unter dem Papier von (**A**), wie man nur angesichts des Originals erkennen kann, ganz spitz zuläuft), und ein hellrot bemalter Papierstreifen oberhalb des Kreises (**E**), optisch zu einer in Relation zum Bildrechteck leicht nach links geneigten Achse oder Stange, die ungefähr

⁵⁷ Oder sogar als hätte er markieren wollen, welche Veränderungen in der Lage und der Ausdehnung der blauen Figur noch gewollt, aber nicht mehr machbar waren; dies lässt *Zeichnung A 3* als Vorstudie erscheinen.

mittig hinter dem schwarzen Trapez verläuft und auf der dieses (mitsamt dem Kreis, bzw. trotz der Abschirmung durch den Kreis) gleichsam aufgezogen ist oder „nach oben fährt“. Interessanterweise ist es dem Eindruck der Kontinuität einer verdeckten Stange hinter dem Hauptkomplex der Figuren nicht abträglich, dass die beiden oben und unten sichtbaren „Stangenabschnitte“ nicht die gleiche Farbe haben und dass ihre Konturlinien, wenn man sie jeweils in Richtung des Bildinneren verlängert, gar nicht bruchlos ineinander übergehen. Der Richtungsimpuls nach oben, den sie artikulieren, wirkt so stark, dass sie sich verbinden *müssen*. Da sich das im Vordergrund vor allen anderen Figuren liegende schwarze Trapez (A) als „schwebendes Gewicht“ interpretieren lässt, kann man angesichts der schiefen und dünnen roten Stange im Hintergrund noch eine weitere Implikation zur Statik der Bildkonstruktion entwickeln und die Frage aufwerfen, ob denn die dünne Stange stabil genug sein kann, den schweren schwarzen Klotz zu tragen. (Solche Fragen und die damit implementierten physikalischen Metaphern sind natürlich primär *heuristisch* zu verstehen, als Ausdrucksform eines noch nicht vollends expliziten Urteils, das sich auf die Gründe des spezifischen Ausdrucks einer vorliegenden Konstellation von Figuren bezieht.) Wir gelangen vermittels dieser Frage zu der Feststellung, dass die Figur (A) deshalb zu schweben scheint, *weil* die hinter ihr angedeutete Achse, deren Neigung der Neigung der rechten Seite von (A) annähernd korrespondiert, eine starke Bewegungstendenz nach oben artikuliert und gleichzeitig unten so dünn ist, dass die Funktion einer Abstützung des schwarzen Trapezes nicht in Frage kommt.

Die drei Balkenelemente, die zusammen ein schiefes Kreuz andeuten, heben sich auf je unterschiedliche Weise im Bild hervor – der hellrote Streifen oben am stärksten, die beiden anderen jeweils farblich nur schwach –, sind aber als schmale Elemente, die quasi im Kollektiv Flächen zwischen Figuren und Bildrändern oder zwischen verschiedenen Figuren überbrücken, nicht im selben Maße profiliert wie die durch je eigensinnige Konturen definierten Hauptfiguren des Bildes. Der schiefe rote Querbalken ist außerdem nicht wie die anderen farbigen Elemente aufgeklebt, sondern auf den bräunlichen Grund gemalt, und zwar nicht deckend, sondern transparent. Das durch seinen Bezug zu der beschriebenen „Stange“ implizierte Kreuz bleibt insgesamt unvollständig aufgrund der exzentrischen Lage des Hauptkomplexes der Figuren: Da der Kreis (E) den rechten Bildrand berührt, kann rechts keine Verlängerung bzw. kein Gegenstück des links oberhalb der Bildmitte liegenden transparenten roten Querbalkens mehr erscheinen. Der unsichtbare Schnittpunkt der Kreuzachsen markiert indes genau die Stelle für den Mittelpunkt des Kreises (E); die Position des Kreises, die ich als im Rahmen des Bildfeldes willkürlich gesetzt bezeichnet habe, ist somit zwar durch die Konstruktion der hinter ihm liegenden Balkensegmente wie durch ein Gerüst vorbestimmt, aber auch dadurch erscheint sie nicht weniger willkürlich.

Der schräge schwarze Balken (B), über dem die Spuren eines nicht mehr lesbaren, in Fraktur gesetzten Textes sichtbar werden, hebt sich, im deutlichen Unterschied zu dem genau parallel unter ihm liegenden roten Streifen, durch seine Dunkelheit als Figur sehr deutlich vom braunen Grund ab.⁵⁸ Als Figur mit einer starken Richtungstendenz, die sich vom Hauptkomplex der Figuren ablöst und nach links oben weist, markiert der Balken (B), obwohl er keine Tangente zum Kreis (E) verkörpert, eine Bahn des tangentialen „Wegschleuderns“ im Anschluss an die Bewegung einer gewissen „verkeilten Rotation“, die im Hauptkomplex der Figuren durch das Zusammenspiel von großem Kreisbogen, blauer Winkelform und kleinem blauem Pfeil suggeriert wird. Im Zusammenhang der Komposition mar-

⁵⁸ Bei dem mit Text bedruckten Streifen kann es sich sowohl um Zeitungspapier als auch um das Fragment einer Buchseite handeln. Einzelne auf ihrer rechten Seite liegende Buchstaben in Fraktursatz sind erkennbar, aber kein einziges Wort ist zu entziffern.

kiert der schräge schwarze Balken (**B**) gleichsam einen „Übergang ins Nichts“, ein Ausgreifen des auf der rechten Bildhälfte zusammengeballten Figurenkomplexes nach links oben.⁵⁹ Von der Erscheinung eines Kran-artigen Gebildes wurde eingangs bereits gesprochen; diese ergibt sich, wie gesagt, dadurch, dass, sobald man nur einige Schritte Abstand vom Bild nimmt, alle dunklen Figuren wie in einer Schattenrisszeichnung zu einem bizarren Körper optisch zusammenwachsen, in dem (**A**) einen massiven Rumpf, (**B**) eine Extremität darstellt. Diesen Zusammenhang heben die Balken des unvollständigen schiefen Kreuzes noch eigens hervor, indem der rote Querbalken parallel zum schwarzen Balken (**B**) liegt, während der aus zwei verschiedenen Elementen gebildete „Stamm“ des Kreuzes auf Lage und Gestalt des Trapezes (**A**) anspielt. Die drei roten bzw. rötlich-braunen Achsenelemente artikulieren also die Hauptrichtungstendenzen der beiden schwarzen Figuren, bzw. sie bereiten sie vor, wenn man sie, der bildimmanenten Logik der Überlagerungen folgend, als ursprünglich zugrundeliegende Bildelemente betrachtet, übernehmen also quasi eine Gerüstfunktion für die Figurenkonstellation.

Außer einem Kranarm kann man in (**B**), wenn man nach weiteren gegenständlichen „Lesarten“ sucht, auch einen Hebel oder ein Kanonenrohr erblicken. All diese Assoziationen konvergieren in der Idee einer physikalisch-technischen Motivation für die vorliegende Konstellation von stabilem „Rumpf“ und ausgefahrener, leicht angehobener „Extremität“. Die dadurch nahegelegte Auffassung des ganzen Bildes als einer Art Maschinenzeichnung ergäbe auch ein Motiv für die oben behandelte Problematik der blauen Pfeile: Anstatt dass den geometrischen Figuren zugetraut würde, rein „phänomenologisch“ Massen und auch Richtungsimpulse zu repräsentieren, die in der Totalität der Komposition bestimmte Bedeutungsnuancen konstituieren, sollen durch die Zeichen gleichsam gedachte Funktions- und Bewegungspotentiale der Elemente „im Inneren der Maschine“ dargestellt werden.

Die Parallelführung von schwarzem und rotem Streifen, zwischen denen ein Streifen des braunen Grundes von ähnlicher Breite liegt, lässt außerdem an eine Flagge denken. Im kompositionellen Zusammenhang repräsentieren die drei parallelen Streifen zunächst nur drei funktional verschiedene Bildelemente: In Schwarz erscheint eine selbständige, deckende und optisch massive Figur, in Braun die im Prinzip ausdruckslose Grundfläche, und in transparentem Rot eine „Figur in Latenz“, die tendenziell dem Grund verhaftet bleibt und eher als Instanz der konstruktiven Gliederung der Bildfläche (d.h. als Achse) denn als selbständiges Motiv erscheint. Sieht man nun aber das Braun an dieser Stelle als ein „schmutziges Weiß“ an, so ist in drei parallelen Streifen die Farbkonstellation der Fahne des Deutschen Reiches gegeben.⁶⁰ Durch das Entstehungsjahr der Collage 1918 sowie durch die Sütterlin-Schreibschrift wird mit der Bildunterschrift auf dem Passepartout ein Kontext indiziert, der die Reichsflaggen-Lesart für die drei parallelen Streifen im Bild als motiviert erscheinen lässt. Als weitere, bild-immanente Anhaltspunkte für die Relevanz dieser Deutungsmöglichkeit lassen sich die Fragmente von Buchstaben in Frakturschrift oberhalb des schwarzen Streifens – die, wenn man sie als Fragmente eines Zeitungsausschnitts auffasst,

⁵⁹ Dass der schwarze Balken ins Nichts oder ins Offene führt, formuliere ich mit Hinblick auf ein diffuses braunes „Wölkchen“ aus abgeriebenem Papier, welches sein Ende verbirgt. Gleichzeitig weist der Balken (**B**) auch aus dem Bild überhaupt hinaus, in einen Bereich jenseits des linken Bildrandes, wobei er den Bildrand selbst nicht erreicht, sondern in dem „Wölkchen“ endet. Aber mit der grauen Fläche am linken Bildrand (s. u., S. 86) schließt bildimmanent doch auch Etwas an das Ende dieses Balkens an, allerdings auf einer neuen Ebene ganz im Vordergrund.

⁶⁰ Das fast verdrängte Blau hingegen wäre die Farbe, mit der die französische Trikolore komplettiert werden könnte. Allerdings erscheint das Blau hier nicht als Streifen, um sich mit anderen Streifen zu einer Trikolore zu verbinden, sondern als Rechteck; also wenn man so will: als eine (fiktive) monochrom blaue „Fahne“, die weitgehend verstellt und verborgen wurde.

was naheliegt, auf die politische Öffentlichkeit referieren – sowie die hinter dem Haupt-Figuren-Komplex verlaufende Stange anführen, an der als einer Fahnenstange die vermeintliche Reichsflagge aufgezogen wäre. Wenn man der Fahnen-Interpretation Plausibilität einräumt, so erhält das dramatische figurative Geschehen im Vordergrund rechts, bei dem es um die paradoxe Problematik der Erzeugung von günstigen Positionen für Figuren in der Schwebelage ohne erkennbaren Zweck geht, ganz offensichtlich einen „politischen Hintergrund“ – was sowohl bedeuten kann, dass das Politische durch dieses Geschehen eben in den Hintergrund (der Aufmerksamkeit) gedrängt wird, als auch umgekehrt, dass es gerade dasjenige ist, worum es inhaltlich bei jener Problematik gehen soll. In jedem Fall widerspricht die stramm wehende Reichsfahne (als Symbol) der politischen Realität des Spätjahrs 1918, würde also ein Wunschdenken oder die Vergegenwärtigung einer bereits vergangenen politischen Realität ausdrücken. Allerdings wäre die Position der Fahne relativ zu der teilweise verborgenen Fahnenstange streng genommen als „Halbmast“ zu interpretieren, was Staatstrauer implizierte, oder aber als festgehaltener Moment *entweder* des Hochziehens *oder* des Einholens der Fahne (was entweder das Herstellen oder aber das Aufgeben des Herrschaftsanspruches bedeuten würde).

Das scheinbar indifferente graue Feld

Am linken Bildrand ragt ein großes blaugrau eingefärbtes Element aus Papier (**F**) mit einem rechten Winkel schief ins Bild. Es beherbergt eine kleine, braune, farblich zweigeteilte und etwas verschnittene Rechteckform (**G**).⁶¹ Die graue Fläche ist oben durch den schwarzen Balken (**B**), den sie mit ihrer oberen Ecke wie von ungefähr berührt, wie durch eine hintergründige Brücke mit dem Hauptkomplex auf der rechten Seite verbunden; ansonsten scheint sie mit dem Hauptkomplex und somit mit dem Rest des Bildes gar nichts zu tun zu haben. Die *Indifferenz* des Elementes, das den größten zusammenhängenden Teil der Bildfläche einnimmt, manifestiert sich zunächst in seiner Neutralität ausdrückenden Färbung, ferner darin, dass es abseits des dramatischen Geschehens liegt, sowie schließlich darin, dass seine Kanten als Richtungsimpulse zu dem durch Kreis und Kreuz fokussierten exzentrischen Komplex auf der rechten Seite auch aus der Ferne keine erkennbare Beziehung aufnehmen. Allerdings besteht ein gleichsam verborgener Bezug zwischen (**F**) und (**A+D**): Die rechte Kante der grauen Fläche (**F**) ist parallel zu den schräg im Bild liegenden Seiten des Parallelogramms (**A+D**) und die Unterkante von (**F**), also der von der grauen Fläche besetzte Abschnitt der unteren Bildkante, ist nur einen Millimeter kürzer als die untere Kante der schwarzen Figur (**A**). Würde man die graue Fläche (**F**) genau oberhalb der Figur (**G**) mit einem horizontalen Schnitt unterbrechen, ergäbe sich genau in der linken unteren Bildecke eine um Weniges verkleinerte graue Version der Figur (**A**). Es existiert mithin eine sehr latente Beziehung zwischen (**F**) und (**A**), die darauf aufbaut, dass die linke untere Ecke der Figur (**A**) eine Entsprechung zur linken unteren Bildecke darstellt. Da der Ton des Grau ins Bläuliche tendiert, spielt (**F**) außerdem auf (**C**) an, allerdings geschieht auch dies auf eine sehr latente, verhaltene Weise. Der Grundeindruck, (**F**) liege den Figuren des Hauptkomplexes indifferent und beziehungslos gegenüber, bleibt immer noch bestehen, während man nach und nach die vorliegenden subtilen Bezüge realisiert. Das Feld (**F**), das als Figur den größten zusammenhängenden Teil der Bildfläche einnimmt, bildet auch auf einer expressiven Ebene einen deutlichen Kontrast zum Drama der Figuren im rechten

⁶¹ Rings um die Figur (**G**) erscheint eine zarte Ellipse, die sich über die graue Fläche und auch noch über den angrenzenden braunen Grund erstreckt. Sie wirkt wie ein schwaches Echo des Effekts der runden Aura, den der Kreis (**E**) um die Figur (**A**) bildet.

Bildbereich; es scheint etwa auszudrücken: „Es geht es um gar nichts Besonderes; auf dieser Seite ist alles in Ordnung; hier wird nichts verdeckt.“ Da ihre im Bild liegende Ecke einen rechten Winkel darstellt, der gegenüber dem Bildfeld (um 15° gegen den Uhrzeigersinn) gedreht ist, vervollständigt man die graue Fläche unwillkürlich zu einem recht großen, schief liegenden Rechteck von unbestimmten Proportionen, das aus einem Bereich jenseits der Bildgrenzen in das Sichtfeld ragt und für uns nicht in seiner Gänze sichtbar wird. Durch die Suggestion eines dem Betrachter räumlich sehr nahen großen Flächenelements wirkt das graue Feld wie ein Papierbogen oder eine Leinwand und erscheint also auch als Abschnitt eines konkurrierenden Bildgrundes, eine weitere Version der neutralen geometrisch definierten Grundfläche, auf der Etwas als Figur erscheinen könnte. Durch das Grau gibt (**F**) sogar eine homogenere, neutralere, nüchternere Fläche ab als die „natürliche“ aus vielen Elementen gleichsam zusammengewachsenen bräunliche Grundfläche von *Zeichnung A 3*. – Für diese Deutung der Figur (**F**) kann die Beschriftung des Originalpassepartouts als Bestätigung angesehen werden, wenn man sie tatsächlich – in einem vom Künstler ganz gewiss *nicht* bewusst intendierten Sinn – als *Bildunterschrift* interpretiert: Der Ausdruck „Zeichnung A 3“ würde sich dann auf das graue Feld links beziehen, unter dem er steht, also besagen, dass es sich bei dem grauen Feld ganz links im Vordergrund des Bildgeschehens um die Darstellung einer (allerdings ziemlich minimalistischen) Zeichnung handelt. (In dem „Bild im Bild“ (**F**) erscheint nur eine einzige kleine und bescheidene Figur, ein schief ausgeschnittenes, farblich zweigeteiltes Rechteck aus Papier, das man als „Schalter“ oder auch als „Dominostein“ bezeichnen könnte und das seinerseits mit dem Rest des Bildes *Zeichnung A 3* in keinem ersichtlichen Zusammenhang steht.) Der Name mit Jahreszahl „K. Schwitters 18“ würde dagegen die Figur (**A**) auf der rechten Seite, bzw. die ganze dramatische Situation mit Kreis, blauer Figur, Parallelogramm und Trapez bezeichnen, als Darstellung der die Person „K. Schwitters“ zum Zeitpunkt „18“ betreffenden krisenhaften Situation. Für die Person des Künstlers wäre das ganze intern verkeilte „Überlagerungs-drama“ des Stapels der Formen demnach von autobiographischer Bedeutung. Das Verhältnis der unverwandten Gegenüberstellung zwischen dem Hauptkomplex rechts und der grauen Fläche links erhält durch diese Deutung zudem den Sinn einer im Gange befindlichen Bearbeitung. Beide sind nicht Teil derselben Welt; das Element, das die vom Hauptkomplex freigelassene und vom ausgelagerten Arm (**B**) nur überspannte linke Seite der Bildfläche belegt, bleibt gegenüber den bestehenden visuellen Zusammenhängen auf der rechten Seite „neutral“. Es entsteht sowohl der Eindruck, dass die graue Fläche den linken unteren Bereich ausfüllen muss, weil dieser ansonsten leer bzw. nur vom Braun gefüllt geblieben wäre, nachdem der Hauptkomplex nun einmal in der rechten Bildhälfte angesiedelt ist, als auch der konträre Eindruck, der Hauptkomplex der Figuren läge eben deshalb rechts im Bild, weil das Blickfeld links durch das obtrusive graue Feld im Vordergrund gestört ist. Betrachtet man den Zusammenhang zwischen dem grauem Feld und den restlichen Figuren schließlich unter der Prämisse der Gleichzeitigkeit, so ergeben sich drei widersprüchliche Deutungsmöglichkeiten, die wiederum mit einer „maschinellen“ Heuristik gut auszudrücken sind: Die graue Fläche (**F**) links fungiert *entweder* als Gegengewicht zum schweren schwarzen Trapez rechts (mit dem verbindenden Element (**B**) quasi als Waagbalken); *oder* sie wird vom schwarzen Balken wie von einem Kran (als dessen Eigengewicht die schwarze Form (**A**) an den roten Gerüststangen fungiert) getragen bzw. ins Bildfeld hineingehoben; *oder* aber sie drängt tatsächlich selbständig von unten ins Bild drückt selbst von unten gegen den schwarzen Balken wie gegen einen Hebel, um einen Einfluß auf den entfernt liegenden Hauptkomplex auszuüben.

Schlussbemerkung

Das Bild *Zeichnung A 3* wirkt als Ganzes zuweilen verwirrend, unprägnant, überfrachtet mit zu vielen Details der Gestaltung, die zudem teilweise willkürlich oder sogar dilettantisch erscheinen; es ist aber andererseits fesselnd und interessant, vor allem wegen des im Braun „versteckten“ wunderbaren Blautons und wegen der spannungsreichen und originellen Figurenkonstellation. Ob es eine Schwäche des Bildes selbst oder eine Schwäche meiner Analyse indiziert, dass die im Zuge der vorliegenden Untersuchung abgeleiteten mannigfachen Deutungsansätze offenbar nicht ohne einen enormen zusätzlichen explikativen Aufwand (mit fraglichem Ertrag) zu einer Synthese zu bringen sind, vermag ich nicht zu beurteilen. Abschließend seien daher noch einmal die zentralen der durch das Bild motivierten Gedanken zu seinem mutmaßlichen Gegenstand in anderen Worten vorgetragen, um einen „latenten Bildgedanken“ von *Zeichnung A 3*, der sich letztlich auch als zu komplex für die in der Collage anvisierte Darstellungsweise erweisen könnte, erneut sprachlich zu umkreisen. (Zur Möglichkeit einer kohärenteren Deutung dieses Bildes gelange ich im Zusammenhang der biographisch kontextuierenden Interpretation der drei Collagen; s. u. Kapitel 4, S. 124ff.)

(1) Zu den auffälligeren der durch die Figurenkonstellationen des Bildes *Zeichnung A 3* realisierten ausdruckshaften Bildvorgänge inmitten eines heterogenen, schmutzig braunen Grundes gehört das geradezu schmerzhaft Verstellen und Blockieren des in intensivstem Blau leuchtenden Vierecks durch überlagernde Figuren, wodurch vom Blau nur noch eine spröde wirkende Winkelform übrigbleibt, was die noch sichtbare Farbe indes nicht am Leuchten hindert. Die Überlagerung und Verdrängung, deren Agenten das graubraune Dreieck (als Spitze) und das schwarze Trapez (als Masse) sind, die im Verbund ein aggressiv in das Blau eindringendes bzw. sich wuchtig vor dieses schiebendes Parallelogramm bilden, richtet sich anscheinend direkt gegen die sinnliche Qualität der Farbe selbst. Die Farbe (allerdings in einer weniger leuchtenden Variante) „tropft“ daraufhin nach links in die Verbindungsstelle der sie drangsalierenden, im Prinzip farblosen geometrischen Figuren zurück und hinterlässt dort eine schmale Spur. (2) Der Kreisbogen, das zweigeteilte Parallelogramm, die blaue Winkelform und der kleine blaue Pfeil konstituieren einen Formenstapel, der zugleich eine Rotationsbewegung (gegen den Uhrzeigersinn) suggeriert, die sich gleichsam in sich selbst verkeilt. Der an diesen Komplex andockende schräge schwarze Arm vervollständigt das Bild eines bizarren Maschinenkrans, in dem die eingebaute blaue Form quasi als im Inneren gefangene Energiequelle fungieren könnte. Der ganze Komplex könnte als eine Art Chiffre für den Körper verstanden werden, wobei die stabil wirkende schwarze Trapezform zugleich Masse und aufrechte Haltung gewährleistet. (3) Mit der latenten Unterstützung eines schiefen Gerüsts oder Achsenkreuzes aus roten bis rötlich-braunen Balkenelementen, die unauffällig im braunen Hintergrund liegen, kann sich der beschriebene körperhafte Figurenkomplex quasi schwebend in der rechten Bildhälfte halten und nach links vermittle des Armes ausgreifen zu der oberen Ecke einer großen grauen Flächenfigur, die als etwas Neues, noch Unbestimmtes von außen zu kommen scheint und die von besagtem Arm entweder gehalten oder gehoben wird oder aber selbst von unten gegen diesen drückt. (4) Im Hintergrund des ganzen „motorischen“ Geschehens scheint an einer Fahnenstange, die zum erwähnten Gerüst gehört, auf halber Höhe die Flagge des Deutschen Reiches zu wehen, über deren oberem Steifen (als welcher der schwarze Arm des Krans fungiert) wie über einem Horizont ein schmaler Streifen Zeitungspapier mit Buchstaben in Fraktur aufscheint. Die schräge rote Stange im Hintergrund scheint so zweierlei zu tragen, die „Fahne“ und das Gewicht des schwarzen „Klotzes“.

„(...) So weiß man z.B. seit langem, daß Kinder während der ersten neun Lebensmonate nur Farbigen überhaupt und Farbloses unterscheiden; später artikulieren sich Farbflächen in „warme“ und „kalte“ Tönungen, und endlich ergeben sich erst die besonderen Farben. (...) Die Psychologie war außerstande, sich eine Welt unbestimmter Farben und Farben ohne genaue Qualitätsbestimmungen vorzustellen. Eine Kritik dieser Vorurteile erfordert aber die Erfassung der Farbenwelt als ein sekundäres Gebilde, das in einer Reihe vorgängiger, „physiognomischer“ Unterscheidungen fundiert ist: zwischen „warmen“ und „kalten“ Tönen, zwischen „Farbigem“ überhaupt und „Farblosem“. Auf keine Weise sind diese beim Kind die Farben vertretenden Phänomene irgendeiner bestimmten Qualität zu vergleichen, so wenig wie die „sonderbaren“ Farben Kranker mit irgendeiner Spektralfarbe zu identifizieren sind (...).“⁶²

2.3 Analyse und Interpretation: Kurt Schwitters, *Zeichnung A 6* (1918)⁶³

Das hier betrachtete Werk zeigt eine Konstellation von offenbar mit freier Hand aus Papier- und Stoffresten ausgeschnittenen und übereinandergelegten geometrischen Figuren in einem rechteckigen Feld, dem ein rahmendes Passepartout aus dünnem, hellgrauem Karton die Kantenlängen 17,8 cm und 14 cm verleiht. Der im Rahmen dieses Feldes durch die fixierten Elemente gebildete visuelle Zusammenhang erweckt den Anschein, etwas Bestimmtes auszudrücken oder darzustellen, und aufgrund dieses Anscheins, mit dem sich eine eigene Form gleichsam latenter Gegenständlichkeit etabliert, können wir *Zeichnung A 6* als ein *Bild* ansehen. *Wovon* es ein Bild ist, lässt sich freilich nicht auf Anhieb angeben, und angesichts der Probleme, die diese Frage aufwirft, kann man zunächst versucht sein, einer Interpretation auszuweichen und *Zeichnung A 6* gar nicht als eine Form der Darstellung, sondern als ein rein „formal-ästhetisches“ (d. h. letztlich bloß dekoratives) Spiel mit Formen und Materialien zu betrachten.⁶⁴ Das Interpretationsproblem macht sich aber früher oder später doch geltend, da man sich fragen muss, ob für dieses formale Spiel bestimmte immanente Regeln oder Prinzipien konstitutiv sind. Ein sehr grundlegendes und nicht zu übersehendes „Formprinzip“ von *Zeichnung A 6* wird dadurch etabliert, dass das ganze Gebilde aus verschiedenen mit Leim fixierten Papier- und Stoffelementen besteht, dass es sich bei ihm also im technischen Sinne um eine Collage (von frz. *papier collé*) handelt. Seine Elemente erscheinen zugleich „stofflich“ als versammelte Fragmente verschiedener alltäglicher

⁶² MERLEAU-PONTY 1974, S. 51

⁶³ vgl. CR 1, S. 137 (Kat.-Nr. 287) – Im Sommer 2004 konnte ich das Bild, das sich in der Schweiz in Privatbesitz befindet, in einer großen Schwitters-Ausstellung des Museum Tinguely in Basel sehen. Die Abbildung im dazugehörigen Katalog (AUSST. BASEL 2004B, S. 96) zeigt es wesentlich stärker vergilbt als die Abbildung in CR 1 (S. 184) und bildet seinen heutigen Zustand in dieser Hinsicht getreuer ab. Wie aus den Fotonachweisen der beiden Kataloge ersichtlich ist und auch anhand von Unterschieden im Schattenwurf deutlich wird, wurde nicht dieselbe Fotografie als Vorlage für die beiden Reproduktionen verwendet; die Abbildung in CR 1 beruht also entweder auf einer Fotografie aus einer Zeit, zu der das Bild noch nicht so stark vergilbt war, oder sie gleicht gezielt den Gelbstich aus, der im Original heute faktisch vorliegt, um zu zeigen, wie das Bild früher ausgesehen haben mag.

⁶⁴ Der Begriff des Bildes impliziert eine Form der Darstellung, und Darstellung impliziert Gegenständlichkeit, weshalb es „ungegenständliche Bilder“ in einem grundsätzlichen Sinne nicht gibt. Allerdings gibt es verschiedene Formen der Gegenständlichkeit und entsprechend verschiedene Modi bildlicher Darstellung. Um die exemplarische Rekonstruktion eines spezifischen Darstellungsmodus und des ihm entsprechenden Bildgegenstandes geht es in dieser Werkanalyse; zur theoretischen Diskussion s. Kapitel 5.

cher, industriell hergestellter Gebrauchsmaterialien und „phänomenologisch“ als farbige geometrische Figuren in besonderer Anordnung. Ließen sich als Grund einer Zusammenstellung verschiedener Materialien auch externe Motive hypothetisch konstruieren – es könnte z. B. um einen Katalog von Materialproben gehen (mit allerdings unklarem Verwendungszweck), und als hinter der Tätigkeit des Festklebens vereinzelter Stücke liegend kann grundsätzlich auch der Wunsch vermutet werden, diese als Andenken aufzuheben –, so können solche Motive doch eine individuierte Konstellation wie die vorliegende nicht erklären, in der die einzelnen Elemente einander häufig überlagern und jedes einzelne eine spezifische, nur durch die Gesamtkonstellation im rechteckigen Feld überhaupt generierte Position innehat. Es ergibt sich also für den Betrachter die Aufgabe, nachzuvollziehen, ob eine bestimmte Struktur in der Anordnung des Ganzen durch die Art erzeugt wird, wie sich die Elemente im einzelnen zueinander (und gegeneinander) verhalten, oder ob ihre Positionierung erkennbar einem übergeordneten Schema folgt, oder ob beides zutrifft. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, führt der methodisch kontrollierte Versuch der Beantwortung dieser Fragen zu einer Rekonstruktion dessen, was die uns mit *Zeichnung A 6* vorliegende Figurenkonstellation als solche bedeutet, d. h., was das Bild darstellt.⁶⁵

Da dem Leser nur eine Farbproduktion zur Anschauung dient, möchte ich zu Beginn wieder einige Eindrücke vom Original zu Protokoll geben; dabei ist zu bedenken, dass das über 90 Jahre alte und wegen der verwendeten Materialien lichtempfindliche Bild, wenn es

⁶⁵ Der Doppelcharakter in der Erscheinungsweise der Collageelemente ist in der Literatur zu Schwitters' Oeuvre oft behandelt worden (s. o., Einleitung, S. 4). Beat Wyss formulierte ihn unlängst neu unter Verwendung semiotischer Kategorien (WYSS 2004, S. 80; kursive Hervorhebungen von mir, B. R.): „Halten wir fest: Schwitters, der brave Akademiestudent, kommt von der Malerei zur Collage, seine Kompositionsweise folgt piktoralen Werten. Dadurch gewinnen seine Assemblagen ein formales Gleichgewicht zwischen dem *Spurhaften* und dem *Bildhaften*. Das montierte *Material* wird ins Werk gesetzt und zugleich in kunstvoller *Ordnung* stillgelegt. Das Ding im ästhetischen Schutzraum wirkt so als *Kippfigur* zwischen dem, was es wirklich ist: dieses mutmaßliche Hufeisen da, und dem, was es darstellt: einen exakten Dreiviertelkreis in der Bilddiagonale. In diesem Doppelspiel kommt dem *Material* als *Index* die Rolle zu, die Spuren zur Welt aufzudecken, von der es herkommt. Dabei fällt ihm der eher feierliche Tonfall ab, mit dem das Ding sich in *ikonischer Gestalt* verschleiert.“ Es ist ungemein schwierig, in der Auffassung der Bildelemente über das „Kippen“ hinauszugelangen und eine Betrachtungsweise zu artikulieren, für die das Verhältnis zwischen dem Spurhaften und dem Bildhaften nicht bloß als „formales Gleichgewicht“ erscheint, sondern als konkreter Sinnzusammenhang; das Ikonische nicht bloß als feierlicher Kunst-Schleier, sondern als Ausdrucksdimension. Wyss' Darstellung des Doppelspiels der Collageelemente führt zunächst zu der Frage, worin der „ästhetische Schutzraum“ eigentlich besteht: als solcher ist m. E. primär der visuell bedeutungshafte Zusammenhang des Bildes selbst anzusehen, also das, was Wyss „kunstvolle Ordnung“ nennt (und nicht etwa eine „akademisch“ oder „gesellschaftlich“ etablierte Kunst-Sphäre). Dessen Konstitution ist indes nur zu rekonstruieren, wenn man auch fragt, was – um beim Beispiel des in dem zitierten Text ausführlich behandelten Bildes *Ohne Titel (Merzbild Rossfett)* von 1920 zu bleiben – ein Dreiviertelkreis in der Bilddiagonale als *Figur* (wenn man so will: als „piktoraler Wert“) bedeutet. Wyss schränkt den Darstellungsbegriff zu sehr ein, wenn er es bei der Feststellung belässt, dass das metallene Ding in jenem Bild (das übrigens für ein echtes Hufeisen viel zu klein ist) einen Dreiviertelkreis „darstellt“, ohne weiter zu fragen, was denn ein Dreiviertelkreis darstellen kann. Wir stehen vor der Aufgabe, das Indexikalische und das Ikonische als konvergierende Momente *eines* Darstellungsprozesses zu sehen und diesen wesentlich als den Prozess des Bildes, nicht als den Zeichenprozess seiner einzelnen Elemente zu rekonstruieren. Durch die an Charles S. Peirce orientierte Zuordnung der Momente des Zeichenprozesses zu den Aspekten des Collage-Elements (Gestalt als Ikon, Material als Index) wird das spezifische Problem des Bildes als *ikonische Totalität* – d. h. als Komposition im emphatischen Sinne, nicht als Matrix oder „formale Ordnung“ – tendenziell ausgeblendet. Das *Ikonische* haben wir für die Bildanalyse nicht nur (mit Peirce) als Moment des *Zeichens*, sondern mit (Max Imdahl) als Dimension des Bildes aufzufassen. (Und zwar als dessen konstituierende Dimension, denn eine „indexikalische Totalität“ wäre eben ein reiner Zeichenzusammenhang, gar nicht notwendigerweise ein Bild oder überhaupt etwas visuell Erfahrbares.) Nicht umsonst erscheint auch bei Wyss als Gegenbegriff zu „Material“ einmal „Ordnung“, womit ein Zugang zur Totalität des Bildes zumindest gesucht, wenngleich durch das Adjektiv „kunstvoll“ wieder unterlaufen wird (denn was das Kunstvolle am Kunstwerk ist, soll die Bildanalyse ja gerade aufzeigen), und einmal „Gestalt“, womit das Ikonische der einzelnen Figur anvisiert wird.

ausgestellt wird, nicht sehr kräftig beleuchtet werden kann. Die Farben sind teils blass, teils duster und in keiner Weise leuchtend, aber es entsteht durch die vergilbten Papierelemente neben dem sehr dichten Schwarz der Stoffe der Eindruck eines warmen goldenen Schimmers im Halbdunkel. Das Bild wirkt insgesamt alt, geheimnisvoll und würdevoll; die Proportionen vermitteln eine gewisse Ruhe, Würde, Stabilität, und das kleine Format motiviert zur Betrachtung aus der Nähe, bei der die sichtbaren „haptischen“ Eigenschaften der Stoffe, der Reliefcharakter, die Einzelteile als unabhängige Dinge deutlicher hervortreten. Bei zunehmendem Abstand zum Bild „verblässen“ diese Qualitäten ebenso wie die Farben. Betrachtet man das Bild aus einiger Entfernung, erscheinen als markanteste Züge die Umklammerung der Bildmitte durch zwei schwarze Bereiche, das helle kleine Quadrat unmittelbar oberhalb des Bildmittelpunkts, die blasse rechteckige Fläche in der Mitte und die „Randbebauung“ durch Binnenformen im Vordergrund in der Peripherie des Bildes, die von den Ecken her anrücken und sich in einer Staffelung fortsetzen bis zur Mitte, ohne diese aber zu erreichen und ganz zuzubauen. Als Individuen unter den Figuren fallen nur die beiden in der Bildmitte positionierten Elemente auf, das violette Rechteck aus Stoff und das gelbe Quadrat aus Papier; alle anderen bleiben zunächst ganz unscheinbar. Der recht feine Stoff des Rechtecks in der Mitte ist sehr fahl, fast farblos, aber sein Stich ins Violette gewinnt an Prägnanz, wenn man das Bild länger und aus kürzerer Distanz betrachtet. Obwohl der Ton nicht sehr bläulich und nicht sehr tief ist, erscheint das violette Rechteck spontan wie eine Öffnung im dunklen Hintergrund, da es sich durch die kalte Tönung dem Kontext der übrigen Elemente entzieht, auch wenn aus der Nähe deutlich zu erkennen ist, daß der helle Stoff die schwarzen Elemente de facto überlagert.

Zeichnung A 6 besteht aus verschiedenfarbigen Elementen unterschiedlichen Materials, und man erfasst schnell, dass es die *Konstellation* ist, die die ästhetischen Eigenschaften der Bildelemente zu bedeutungsrelevanten Parametern macht. Insgesamt zählt man elf flächig ausgebreitete und aufgeklebte Elemente, darunter fünf aus gewebtem Stoff und sechs aus Papier, sowie drei ausgesparte (d. h. nicht überklebte), offenbar bemalte Stellen; letztere legen den Schluss nahe, dass es sich bei dem Ganzen um eine weitgehend überklebte kleine Gemäldestudie handelt.⁶⁶ Alle Elemente sind als geometrische Figuren zugeschnitten, wobei bestimmte Typen von Figuren sich wiederholen, aber keine zwei Elemente identisch proportioniert sind. Die Mehrzahl ihrer Kanten verläuft parallel zu den Bildkanten und die meisten ihrer Winkel sind rechte Winkel; einige wenige Stellen, an denen schräge Kanten und, damit verbunden, spitze und stumpfe Winkel auftreten, sind allerdings auf Anheb deutlich sichtbar. Die prinzipielle Vorherrschaft der Rechtwinkligkeit stiftet eine gewisse Ordnung für das ganze Bild, die als Lösung des Strukturierungsproblems gesehen werden kann, welches bei einer Vielheit von Figuren in der Einheit eines rechteckigen Formates objektiv gegeben ist. Die geometrischen Figuren passen als solche gut ins Bildfeld und jede ist zudem mit mindestens einer ihrer Kanten an einer Bildkante ausgerichtet; bei keiner der wenigen Figuren, die schräg im Bild liegende Kanten aufweisen, sind diese in der Überzahl, und gerade dadurch, dass manche von ihnen die Möglichkeit einzelner schräger Kanten realisieren, wird deutlich, dass sich die Figuren „in der Regel“ an den Kanten bzw. Symmetrieachsen der geometrischen Grundgestalt des Bildfeldes orientieren. Der Zuschnitt der

⁶⁶ Läge *Zeichnung A 6* auf einem Tisch, könnte man sich als Betrachter fragen, ob die Stoff- und Papierteile tatsächlich festgeklebt oder ob sie nur lose über dem farbig bemalten Grund ausgelegt seien. Indem das Ganze aber an der Wand hängt, wird unmittelbar deutlich, dass sie fixiert sind, denn nur weil sie es sind, kann das Ganze ja zum Betrachten hingehängt werden. In diesem einfachen Sinne beruht die Bildhaftigkeit der Collage auf der Tatsache, dass ihre Elemente überhaupt fixiert sind.

aufgeklebten Figuren ist allerdings stellenweise krumm und unregelmäßig (so dass der Rückschluss auf einen relativ zügigen Gestaltungsprozess mit freier Hand und Schere nahe liegt), jedoch bei denjenigen Figuren, deren Kanten frei liegen, stets klar genug, um die geometrische Form zu definieren, und nimmt sich insgesamt als eine besondere Form der „Zeichnung“ aus, als ein das ganze Bild prägender Zug des Informellen oder Organischen. Das Vermeiden exakt gerader Schnitte bei den Konturen der Figuren macht sich als eine für den Ausdruck des Ganzen relevante Einrichtung insbesondere durch den Kontrast zu den recht gerade geschnittenen inneren Kanten des Passepartouts bemerkbar (wobei relativ gerade Kanten an den Figuren vereinzelt auch im Bild vorkommen, und wobei auch die Kanten des Passepartouts nicht hundertprozentig gerade sind). Die meisten Figuren berühren mindestens eine der Bildkanten und haben daher sowohl „schwingende“ als auch verhältnismäßig exakte Seiten. Als ein visuell auf Antrieb zu erfassendes Stilprinzip mildert der informelle Zuschnitt die Strenge der durch der Ausrichtung der Figuren an den Bildkanten etablierten Ordnung deutlich ab, ohne sie aufzuheben. Obwohl es bei ihrer Placierung teilweise auf Millimeter ankommt, müssen die Figuren doch nicht im strengen Sinne geometrisch exakt sein, um geometrische wahrgenommen zu werden. Man kann sagen: Das Prinzip der Bildkantenparallelität erscheint dadurch, dass die es erfüllenden Figuren in sich ein wenig vibrieren oder atmen können, nicht als strenges Gesetz, sondern als „aus freien Stücken“ akzeptierte Prämisse, die eine zwanglose Einheit der vielen heterogenen Elemente ermöglicht. Die Kontingenz der ungeraden Kanten passt auch zur Kontingenz der Materialreste selbst, die insgesamt den Eindruck erwecken, als seien sie im Alltag angefallen oder en passant aufgesammelt worden. Dank des sichtbaren Aspektes des Handgemachten erscheint ihr Zuschnitt als Ergebnis einer Formfindung, nicht als Formzwang.

Als weitere wichtige Prinzipien der Strukturierung der Vielheit der Figuren sind zu nennen: Die Bildung von Figurenpaaren und Figurengruppen, assoziiert nach Materialien, Farbwerten oder geometrischen Formtypen; die Betonung der Differenz zwischen Mitte und Ecken des Bildfeldes, die keineswegs durch das rechteckige Format als solches erzwungen ist, sondern eine eigenwillige Bezugnahme auf die grundsätzliche Abgrenzungsfunktion des Bildrechtecks darstellt; und die Staffelung, die sich durch die sequentielle Schichtung der Elemente der Collage ergibt. Letztere macht als Phänomen nicht allein einen Aspekt des formalen Aufbaus (mit Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund), sondern geradezu ein Thema des Bildes aus. Zwei „phänomenologisch“ (bzw. auch „technisch“, im künstlerischen Sinne) zu unterscheidende Prinzipien wirken dabei ineinander: Zur faktischen Überlagerung einzelner Elemente durch andere tritt eine „Farbperspektive“ hinzu, die sich aus der unterschiedlichen Tiefenwirkung der Farbtöne benachbarter Figuren ergibt. Die Farbgestaltung von *Zeichnung A 6* folgt im übrigen einem auffälligen „reduktionistischen“ Prinzip: Während an den residualen Stellen, an denen die farbige „Untermalung“ durchscheint oder freiliegt, in bunten Spuren ein ganzes Spektrum sichtbar wird (sehr dunkles Blau, Rot, Rotbraun, dunkles Ocker, mehrere Gelbtöne, Türkisgrün), wird das Bildganze deutlich beherrscht durch den Kontrast zwischen einigen gelblich-grau bis ocker-gelb getönten (vergilbten) Papierelementen und einem einzigen großen blassvioletten Stoffelement, wobei der Ton des letzteren durch die unmittelbare Nachbarschaft zu tiefschwarzem Stoff besonders zart erscheint. Es geht hier also offensichtlich nicht um einen differenzierten Zusammenhang und Zusammenklang mehrerer in Beziehung gesetzter und abgestufter Farbtöne – wobei das Bild ein Potential dazu im wahrsten Sinne „durchblicken“ lässt –, sondern um die Möglichkeiten polarer Kontrastierung: warm/kalt, Farbe/Nicht-Farbe, hell/dunkel. Mit Maurice Merleau-Ponty (Zitat s. o., S. 66) können wir eine derartige Zuspitzung der Farbwahrnehmung auf „physiognomische Unterscheidungen“ – die in *Zeichnung A 6* wohlge-

merkt vor dem Hintergrunde ausdifferenzierten Farbsehens sich vollzieht, und zwar als Überlagerung und Verdrängung einer bunten Bemalung durch „haptische“ und teilweise farblose Elemente, also quasi doppelt archaisierend –, als Rekonstruktion eines ontogenetisch frühen Sehens verstehen.⁶⁷ Zwar stellt z. B. die violette Farbe des zentralen Bildelements durchaus eine bestimmte Qualität dar, die natürlich nicht vollkommen untergehen kann in der „physiognomischen“ Auffassung ihres Kalt-Seins, aber angesichts der generell vorherrschenden Blässe der farbigen Bildelemente kann man wohl festhalten, dass für *Zeichnung A 6* der Gegensatz der „die Farben vertretenden Phänomene“ Warm und Kalt wichtiger ist als einzelne Farbqualitäten oder gar eine differenzierte Palette.⁶⁸

Die Bildelemente weisen schließlich außer ihrer geometrischen Gestalt und ihrem Farbton jeweils auch eine bestimmte optische „Dichte“ auf: die Stoffe ein mehr oder weniger feines Gewebe, die Papiere verschiedene Grade der Transparenz. Das Plastische der Stoffelemente wird dadurch betont, dass sie durch die Überlappungen stellenweise ein zwar flaches, aber deutlich sichtbares Relief bilden, dass also die überdeckten sich unter den überdeckenden Elementen abzeichnen, und zwar desto deutlicher, je feiner die Überdeckenden sind. Die mehr oder weniger dicken Stoffe und die mehr oder weniger transparenten Papiere lassen also auf je eigene Weise potentiell das durch sie Verdeckte durchscheinen.⁶⁹ Da das Bild unter anderem auch lebt von dem sichtbaren Kontrast zwischen verschiedenen

⁶⁷ Möglicherweise stimmt jener vor 1945 formulierte Gedanke Merleau-Pontys nicht mit der aktuellsten Wahrnehmungsforschung überein. Aber allein schon der übliche Sprachgebrauch, in dem die Ausdrücke „warm“ und „kalt“, die Temperaturempfindungen indizieren, deren Gegensätzlichkeit ja zum Frühesten in der Ontogenese der Wahrnehmung gehören dürfte, für eine elementare Differenzierung innerhalb des Spektrums aller möglichen sichtbaren Farben stehen, zeugt für einen derartigen Zusammenhang. In *Zeichnung A 6* wird nun, wie ich an dieser Stelle vorwegnehmen möchte, auf der Basis der genannten „physiognomischen Unterscheidungen“ im Visuellen das elementare pragmatische bzw. soziale Verhältnis von *Innen und Außen* in einem bestimmten Bedeutungszusammenhang vergegenständlicht bzw. bildlich dargestellt.

⁶⁸ Der Komplementärkontrast zwischen den gelblichen Tönen der Papiere und dem Violett wird durch die generelle Blässe der Farben in seiner Wirkung stark gemildert. Die im Laufe der Jahre gewiss erheblich vergilbten Papierelemente mögen ursprünglich noch blasser und eher grau als gelblich gewesen sein, aber auch die insgesamt farblich kalte und sehr fahle Abbildung in CR 1 (vgl. Anm. 2) gibt deren Grauwerte mit einer deutlich im warmen Bereich liegenden Tönung wieder. Zur Problematik alterungsbedingter Farbverschiebungen in Schwitters' Collagen vgl. SUDHALTER 2007.

⁶⁹ Diesen differenzierten Umgang mit einer spezifischen Durchsichtigkeit beider Materialtypen, die ja grundsätzlich auch in komplett deckenden, schweren Qualitäten zu haben sind, könnte man spekulativ auffassen als bildliche Umsetzung ihrer praktischen Funktionen des Verpackens, Umhüllens und Verbergens von Körpern, die als raumgreifende stets sichtbar bleiben. Stoff und Papier teilen als Materialien die Eigenschaft sehr geringer Dicke im Verhältnis zur flächenmäßigen Ausdehnung sowie die der Verformbarkeit, was sie beide zu Materialien des Umhüllens und Verpackens macht. Papier (aus Pflanzenfasern, im Unterschied etwa zu Pergament) spielt außerdem in allen modernen Kulturen die Rolle des Trägers von Schrift; gewebter Stoff hingegen (aus welcher Faser auch immer, pflanzlichen oder tierischen Ursprungs) ist universell als Material für Kleidung sowie bestimmte Gebrauchsgegenstände des Haushalts etabliert. Papier, das dünnere und leichtere Material von beiden, ist glatt und spröde, lässt sich leicht zerreißen, und jegliche Verformung durch Knicken oder Knittern protokolliert sich irreversibel in dem Material als Falz oder Furche. Beim Zerschneiden können sehr gerade, scharfe Kanten entstehen, die wie die Falze von beachtlicher Stabilität sind. Textiles Gewebe ist im Vergleich dazu schwerer, weicher und „wärmer“ und je nach Faser unterschiedlich reißfest. Es schmiegt sich Körperformen an und ist auch wieder zu glätten; es kann Feuchtigkeit aufnehmen und wieder abgeben; beim Reißen oder Schneiden können Fransen entstehen, die die generelle Tendenz des Gewebes anzeigen, sich an seinen Rändern und beschädigten Stellen in seine Einzelteile, in Fäden aufzulösen. (Hinsichtlich dieses zuletzt genannten Phänomens kann Papier wegen seiner Homogenität sogar als das stabilere Material von beiden erscheinen.) Papier eignet sich daher eher zum einmaligen Verpacken, Stoff zum wiederholten Umkleiden von Gegenständen bzw. Körpern. – In der Kunst (genauer: bei der Herstellung von Bildern) sind beide Materialtypen (als Leinwand und Karton) unverzichtbar und seit Jahrhunderten gebräuchlich als Farbe aufnehmender und dauerhaft tragender Grund. Als Materialien für Collagen sind sie grundsätzlich gut geeignet, da sie sich erstens flächig ausbreiten und der zweidimensionalen Bildfläche integrieren lassen, zweitens leicht zu schneiden und so zu Figuren zu formen sind.

Oberflächen, d. h. zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit von Textur bei benachbarten Stoff- respektive Papierelementen, ist für die Interpretation auch die Frage von Interesse, was durch die Entgegensetzung von Stoff und Papier ausgedrückt werden kann, mit der zu den malerischen Dimensionen eine weitere Dimension möglicher Kontrastierung hinzutritt.

Welche Ansätze zur Interpretation des Bildes lassen sich formulieren, wenn man versucht, den Zusammenhang der bislang beschriebenen strukturellen bzw. kompositorischen Prinzipien auszulegen? Denn unser erster analytischer Überblick über *Zeichnung A 6* sollte ja nicht der Katalogisierung von Merkmalen des Stils und der Technik, sondern einer Bildhermeneutik dienen. Zunächst ist festzustellen, dass mit den beobachteten Kompositionsprinzipien für eine ganze Reihe von visuellen Gestaltungsdimensionen *Polaritäten* etabliert sind, so dass jedes einzelne Bildelement sich quasi entscheiden muss für warm oder kalt, Farbe oder Nicht-Farbe, gruppiertes oder isoliertes Auftreten, Stoff oder Papier, Position mit oder ohne Randberührung, geometrische Form mit oder ohne Schräge etc. Es fällt nun auf, dass im Bild keineswegs alle Parameter frei kombiniert werden, sondern dass wie durch einige elementare Weichenstellungen bestimmte Gegensatzpaare und die damit verbundenen visuellen Kontrastwirkungen fest verkoppelt sind: Einen kalten Farbton gibt es nur einmal und nur in der Mitte, warme Töne nur an der Peripherie; Dunkelheit gibt es nur am Rand, nicht im Inneren der Bildfläche; Papier gibt es nur in warmer gelblich-grauer Tönung, Stoff nur in kühlem Farbton oder farblos; schräge Kanten gibt es nur bei Figuren, die die Bildränder berühren; es gibt keine Textilelemente, die nicht von anderen Elementen teilweise überlagert werden; die Figuren, die im Vordergrund liegen, müssen den Bildrand berühren usw. Die daraus resultierende Meta-Ordnung von verkoppelten polaren Gestaltungsprinzipien, die mit dem Auge schnell zu erfassen ist, bewirkt, dass die einander umlagernden und überlagernden Figuren des Bildes sich *systematisch* voneinander abheben (in Gruppen, in Paaren oder als Einzelne), dass sie in einem quasi-funktionellen Zusammenhang reflektierter „Stellungen“ je distinkte Bedeutungshorizonte erhalten und somit in ihrer Konstellation tatsächlich so erscheinen, als repräsentierten sie bestimmte Gegenstände.

Schichtung und Gruppierung als verschränkte Kompositionsprinzipien

Wenn man den Charakter der Figuren des Bildes näher zu bestimmen versucht, stellt man fest, dass die wenigsten als Einzelne einen besonderen Eindruck machen. Nur die beiden zentralen, das violette Rechteck und das kleine hellgelbe Quadrat, fallen überhaupt als Individuen auf. Beide verbinden die objektiv herausgehobene Mittelposition mit einer individuierenden geometrischen Gestalt und Farbgebung; alle übrigen erscheinen tendenziell als kooperierende Funktionsträger zur Erzeugung eines einbettenden Zusammenhanges. (Quasi als Begleitfiguren wie in der Musik, die „Rhythmus“ und „Grundtöne“ in einem in sich differenzierten, dynamisch abgestuften Kontext generieren.) Im Gefüge der Figuren verschränken sich zwei verschiedene formale Prinzipien der Herstellung von Beziehungen: das „diachrone“ Prinzip der Schichtung der Bildelemente und das „synchrone“ Prinzip der Gruppierung der Figuren. Die Verschränkung der beiden Prinzipien besteht darin, dass die relative Lage bestimmter Figuren in der Sequenz der Schichten, aus denen sich der diachrone Aufbau der Collage ergibt, diese als Angehörige einer „funktionellen Gruppe“ erscheinen lässt, also z. B. der Gruppe der grundierenden Elemente, deren Bedeutung durch andere Parameter, die als Gruppenmerkmale analytisch unabhängig sind von der „Schicht-

lage“ der Figuren – also z. B. Farbe, Material oder auch Symmetrie der Anordnung – akzentuiert bzw. erst sichtbar gemacht wird.

Die anhand der im abgeschlossenen Bild auf Anhieb sichtbaren Überlagerungen rekonstruierbare Sequenz seines Aufbaus stellt nicht nur einen Aspekt der Technik oder Machart dar, sondern eine eigene Dimension seiner visuellen Struktur.⁷⁰ Weil die jeweilige Position in der Folge der Schichten, aus denen die Collage besteht, zur Rolle und Bedeutung der einzelnen Figur beiträgt, kann die Rekonstruktion der Reihenfolge ihrer Applikation ein Beitrag zur immanenten Interpretation des Bildes sein, ein Zugang zu seiner immanenten „historischen“ Dimension – mit der spezifischen Implikation, dass das, was hinten bzw. unten liegt, etwas „Frühes“ repräsentiert.⁷¹ Eine besondere Bedeutung dieses Frühen offenbart die Collage nun gerade an den Stellen, wo sie in einem streng technischen Sinne keine Collage ist: Wir sehen in *Zeichnung A 6* nicht nur aufgeklebte Elemente, sondern an einigen Stellen zwischen ihnen sowie unter den transparenten Papieren Spuren von mit dem Pinsel aufgetragener Farbe, d. h. von Malerei. Auf der Trägerfläche, einem rechteckigen Stück Papier oder Karton, befand sich also ursprünglich, so scheint es jedenfalls, ein kleines Gemälde oder eine mit dem Pinsel ausgeführte Farbstudie. Im Bild *Zeichnung A 6* wird systematisch von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, diese Malerei durchscheinen zu lassen, ohne dass sie doch dadurch in irgendeiner Weise als Bildkomposition *sui generis* für uns rekonstruierbar würde. Es ist also von Bedeutung für die Collage, dass ihr Untergrund nicht ein unbeschriebenes Blatt ist. Die Figuren, die den eigentlichen Bildzusammenhang ausmachen, erscheinen dadurch einerseits grundsätzlich als verbergende, verdrängende Instanzen, die sich störend vor eine bereits entwickelte Gestaltung schieben – wobei ihr Gefüge eben locker genug bleibt, um das Verdrängte noch in Spuren durchblicken zu lassen; andererseits stellt die untergegangene Malerei eine „gute Grundlage“ dar, denn dank ihrer diffusen Buntheit erscheinen die Zwischenräume der Collage nicht als Leere hinter einer „fadenscheinigen“ Anordnung, sondern jeweils als interessante, unwägbar, rätselhafte Stellen.⁷²

Eine weitergehende Deutung der Bemalung als Ausgangsbasis der Collage wurde bereits angedeutet mit dem Ausdruck „doppelte Archaisierung“ für das Überlagern einer in vielen Farbtönen angelegten Gestaltung durch Materialfragmente in wenigen, nur elementar kon-

⁷⁰ Die Möglichkeit einer solchen Struktur unterscheidet die Collage als Bildform grundsätzlich von der Zeichnung und vom Gemälde. Es gibt natürlich Collagen (und solche sind auch in Schwitters' Oeuvre zahlreich), deren Aufbau keine kontinuierliche Geschichte der Überlagerungen offenbart, sondern vielmehr den Eindruck erzeugt, dass ihre Elemente überall auf der Bildfläche simultan auftauchen (wobei es nie ganz *ohne* wechselseitige Überlagerungen abgeht). Und natürlich kennt man in der Malerei Phänomene, die den diachronen Aspekt des Malens, die Applikation der Farbe in Schichten über Schichten, nicht nur als Aspekt der Technik sichtbar werden lassen, sondern als einen Aspekt der Bedeutung des Dargestellten integrieren (z. B. wenn eine Übermalung den Charakter einer Verschleierung erhält). Dessen ungeachtet scheint mir die durch das Potential der Homogenität des Farbauftrages aus der Diachronizität des Aktes des Malens entwickelte Synchronizität der Erscheinung des Gemäldes einer der wesentlichen Aspekte der Malerei zu sein.

⁷¹ Fasst man dieselbe Sequenz als ursprünglich offenen, aber gerichteten und unumkehrbaren Gestaltungsprozess auf, stellt sie eine hypothetische Rekonstruktion des künstlerischen Handelns in actu dar: Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Kurt Schwitters, eine Kette von Entscheidungen durchlaufend, die Elemente seines Bildes eines nach dem anderen zugeschnitten, placiert und mit Leim fixiert. Der Zusammenhang zwischen der kompositorischen Sequentialität und dem Prozess der Herstellung des Bildes ist bei einer Collage aufgrund der Überlagerungsphänomene ganz anders ausgeprägt als bei einem Gemälde (vgl. Anm. 12), und nicht zuletzt aufgrund dieser Differenz wurde für Kurt Schwitters der Übergang zur Collage mit dem hier betrachteten Werk „akut“ (was uns in Kapitel 4 beschäftigen wird).

⁷² In dieser Hinsicht unterscheidet sich Schwitters' Arbeit signifikant von den frühen Collagen Hans Arps (von 1914/15; vgl. etwa AUSST. BASEL 2004A, Abb. S. 24 und S. 38). Diese weisen einen schlichten Grund aus neutral getöntem Papier auf, der farblich und als Material die Collage trägt, aber keine über diese Funktionen hinausgehende motivische und kompositorische Relevanz erhält.

trastierenden Werten. Ein „archaisierendes“ Moment liegt demzufolge sowohl in der Ersetzung einer Pluralität von Farbtönen durch Farbwerte, die eher „vorgängige physiognomische Unterscheidungen“ (Merleau-Ponty) manifestieren, als auch in dem Aufgeben der in der Malerei etablierten Beschränkung auf das Visuelle, das mit dem Aufkommen der „haptischen“ Elemente einhergeht. Selbstverständlich handelt es sich bei diesen Vorgängen um ganz künstliche ästhetische Verfremdungseffekte, durch die im Bild etwas „Frühes“ dargestellt werden kann, und selbstverständlich erschließen sich die Implikation eines Rekurses auf haptische Erfahrungsmodi und der archaisierende Ausdruck der Farbgebung nur einem entwickelten Sehen, das Texturen und Farben zu differenzieren vermag.

Innerhalb der durch die Überlagerungen manifestierten Folge der aufgeklebten Figuren sind nun zwei Transformationsbewegungen auszumachen: ein Verlauf des Bedeckens des Bildgrundes mit flächigen Elementen „von außen nach innen und wieder nach außen“ mit einem finalen „Schlusspunkt“ in der Mitte (in Gestalt des gelben Quadrates), sowie innerhalb dieses Verlaufs die Materialfolge: „Erst die Stoffe, dann die Papiere“.

Die Elemente der Stoffabteilung

Fünf textile Elemente bilden die unteren drei Schichten des Bildes und stellen gewissermaßen seine historische Frühphase dar: zwei farblose Paare und das singuläre violette Rechteck, das im Zusammenhang des Ganzen die interessante Position eines im Hintergrund eingebetteten Protagonisten innehat. Zwei schwarze Stoffstücke liegen hinter ihm und damit hinter allen anderen Figuren des Bildes, bilden also eine Grundierung; zwei graue (bzw. schwarz-weiße) liegen vor ihm und spielen wie Vorhänge oder Gardinen die Rolle von Vermittlern auf der Schwelle zwischen Hintergrund und Vordergrund, bzw. zwischen „Innen“ und „Außen“. Durch die Anordnung wird deutlich, dass innerhalb der Gruppe der Stoffe die beiden Paare die Funktion erfüllen, das singuläre Rechteck in der Bildmitte zu rahmen. Dies geschieht auf recht differenzierte Weise, indem mehrfach symmetrische Verhältnisse in der Bildfläche hergestellt werden, aber allzu offensichtliche Symmetrie vermieden wird.⁷³ Da die schwarzen Elemente hinter, die grauen vor dem violetten Rechteck liegen, ist jenes sogar in dritten Dimension gerahmt bzw. eingefasst; schließlich wird dadurch, dass beide Figurenpaare, das grundierende und das verhängende, farblos sind, eine Einrahmfunktion auch in der Dimension der Farbe etabliert.

Die beiden zuerst aufgeklebten Elemente, die dadurch zu identifizieren sind, dass alle anderen Elemente sie bedecken (sei es unmittelbar oder mittelbar durch dazwischen liegende), berühren den linken, rechten und oberen Bildrand und die entsprechenden Ränder des violetten Rechtecks; der Mitte der Bildfläche nähern sie sich an, aber sie erreichen diese nicht und berühren auch einander nicht, wie man aus ihren unter dem violetten Stoff sich abzeichnenden Konturen erschließen kann. Es handelt sich um zwei recht krude zugeschnittene, archaisch anmutende Flicker aus tiefschwarzem Stoff, der das Licht regelrecht

⁷³ Die Figuren eines Paares berühren jeweils verschiedene Seiten des zentralen violetten Rechtecks; jeweils eine Figur jedes Paares ist links, eine rechts der Mitte angesiedelt; jeweils eine füllt den Raum zwischen der oberen Bildkante und der oberen Kante des violetten Rechtecks aus, so dass sich in der Mitte über jenem das linke graue und das rechte schwarze Stoffelement treffen. Die beiden Stoffelemente links der Mitte sind trapezförmig, die beiden rechts liegenden rechteckig; beide Figurenpaare sind demnach aus je einem Trapez und einem Rechteck gebildet (wobei es sich bei dem rechts liegenden grauen Element, das als einziges der vier farblosen nicht den Bildrand berührt, um einen sehr schmalen Streifen handelt, den wir als Borte beschreiben können). Die jeweils ein Paar konstituierenden Figuren berühren einander nicht, aber sie berühren sich auf beiden Seiten des violetten Rechtecks das graue und das schwarze Element. Dadurch wird „topologisch“ ein enger Zusammenhang zwischen den Farbwerten Schwarz, Grau und Violett gestiftet, da es an drei Stellen sozusagen ein „Dreiländereck“ gibt.

schluckt, wobei die Struktur des Gewebes, wie bei näherer Betrachtung zu erkennen ist, bei beiden nicht dieselbe ist. Sie scheinen zunächst nichts *darzustellen*, sondern nur auf bestimmte Weise im Bild zu *wirken*. Zusammengenommen bilden sie einen sehr dunklen, weichen Untergrund sowie einen bildimmanenten Rahmen, da sie aus zwei Richtungen in die Fläche rücken, die zugrundeliegende Farbstudie (über deren ursprüngliche Gestaltung hier nicht spekuliert werden soll) in großen Teilen auslöschend. Die in den schwarzen Stoffen gut erkennbaren parallelen Linien des Gewebes liegen bei beiden im Verhältnis zu den horizontalen Kanten des Bildes um ca. 30° schräg, und zwar beim linken etwas steiler, beim rechten etwas flacher. Dadurch erhält die Gewebestruktur die Rolle einer diagonalen Schraffur, die einerseits das Bild durchquert wie eine unabhängige Strömung und, sich virtuell hinter den überlagernden Figuren fortsetzend, eine Zusammengehörigkeit der beiden schwarzen Elemente suggeriert, andererseits durch die subtilen, aber gleichwohl gut wahrnehmbaren Unterschiede der Stärke und des Winkels der Ausrichtung deutlich macht, dass es sich doch um zwei separate Stücke handelt und nicht um einen kontinuierlichen Grund, der nur an zwei Stellen sichtbar würde. Das in der Textur gröbere, annähernd rechteckige Stück rechts oben endet etwa einen Zentimeter oberhalb der horizontalen Mittelachse des Bildes, während seine linke Kante der vertikalen Mittelachse recht nahe kommt. Es weist einige Löcher auf, durch die dunkelblaue Farbe zu sehen ist.⁷⁴ Das trotz seiner ins Amorphe tendierenden Konturen annähernd trapezförmige Stück am linken Bildrand, dessen Gewebe das weniger grobe der beiden ist, aber an den Kanten stark ausfranst, scheint sich von links in das Bild zu schieben (bzw. geschoben zu haben); zu diesem Eindruck tragen seine abgeschrägten Kanten bei, die von außen zur Bildmitte weisen, sowie die Tatsache, dass es keine Ecke des Bildes berührt. Die Mittelachse dieser Figur liegt etwa einen Zentimeter unter der horizontalen Bildmittelachse. Beide schwarzen Elemente orientieren sich somit latent an den Mittelachsen des Bildfeldes.

Die beiden schwarzen Elemente beanspruchen also einerseits prima vista gar nicht den Status von Figuren, sondern kleiden eher den visuellen und atmosphärischen „Raum“ für die übrigen, hellen und konturierten Figuren aus, indem sie sich (für den Betrachter, der etwas Abstand zum Bild nimmt) zu einem kohärenten tiefschwarzen Grund verbinden; sie haben andererseits, wenn man ihre Materialität vor dem nicht vollständig verdeckten bemalten Untergrund beachtet, den paradoxen Charakter von „intrusiven Flickern“, die die ursprünglich bunt bemalte Bildfläche gleichzeitig zu stören und zu reparieren scheinen; und sie erweisen sich schließlich, wenn man sie genau betrachtet, als getrennte Einzelne aus verschiedenem Rohmaterial, die sich auf je eigene Weise im Format positionieren, somit als verborgenes Paar – nicht nur, weil es zwei sind, sondern weil es zwei in der Verbundenheit Verschiedene sind. Spekuliert man über ihre „indexikalische“ Bedeutung, so ist es bei derartig schwarzem Stoff naheliegend, an Trauerkleidung zu denken (bzw. an Reste von Stoff, aus dem Trauerkleidung angefertigt worden ist). Dies ist nun interessant im Lichte der Tatsache, dass es genau zwei schwarze Stücke (nicht drei, nicht eines) in zwei verschiedenen Stoffqualitäten (einer gröberen, einer feineren) gibt: Auch ohne die Möglichkeit der eindeutigen Zuordnung eines männlichen und eines weiblichen Parts kann man sie als *trauerndes Paar* ansehen. Diese Deutung lässt sich unter Rekurs auf ihre kompositorische Funktion

⁷⁴ Dunkelblaue Farbe, die teilweise von Spuren schwarzer Farbe noch weiter verdunkelt wird, erscheint auch in einem Bereich am rechten Bildrand als Fortsetzung der Dunkelheit des schwarzen Stoffes nach unten. Diese dunkle Stelle ist eine der drei Stellen des Bildes, an denen die freibleibende zugrundeliegende Bemalung eine kompositorische Funktion erhält; in diesem Falle: die Funktion der Begrenzung des Bildes am rechten Rand durch einen schmalen, dunklen, zum Rand parallelen Streifen (von gleicher Stärke wie die graue Borte des violetten Rechtecks). Es entsteht an dieser Stelle außerdem der Eindruck einer Übergänglichkeit zwischen Farbe und Stoff quasi unter dem Deckmantel der Dunkelheit.

noch weiter entwickeln: Es wurde schon gesagt, dass die schwarzen Elemente das Bild grundieren, indem sie seine ursprüngliche farbige Bemalung abdecken. Es ist also einerseits eine vielfarbige Grundierung bereits vorhanden, auf der sie sich als radikal farblose und zudem plastische Figuren im doppelten Sinne abheben; andererseits grundieren sie das Bild neu für noch kommende Figuren, indem sie das vorhandene Gemalte vernichten und einen neuartigen Bildaufbau „vom Dunklen zum Hellen“ ermöglichen. Als *Gegenstand der Trauer* des schwarzen Figurenpaares wäre demnach das ursprünglich vorliegende gemalte Bild selbst anzusehen, bzw. – dies ist auf dieser Interpretationsebene nicht zu trennen – das, was darauf dargestellt war oder hätte dargestellt werden sollen (worüber wir aber nichts wissen können). Wenn man nun nicht explizit von der Vorstellung ausgehen will, dass hier ein „lebendiges“, d. h. gelungenes, interessantes Gemälde mutwillig unter schwarzem Stoff begraben wurde, so erweist sich die zwiespältige, nämlich zugleich destruktive (löschende, dauerhaft bedeckende) und konstruktive (neugrundierende) Funktion der schwarzen Elemente in diesem Bild als homolog zur Situation von Trauernden; eigentlich zum Begräbnis überhaupt: Das farbige Bild – wenn nicht die Malerei überhaupt – muss bereits als gescheitert, als „gestorben“ gelten, wenn diese Trauerfiguren darauf ihre Plätze einnehmen, um es durch irreversibles Zudecken erst wirksam einer Zerstörung zu überantworten und seine immer noch eine ursprüngliche Lebendigkeit indizierende Farbigkeit endgültig zu negieren, damit etwas Neues entstehen kann.⁷⁵ Dieses Neue muss sich als eine lichte Farbe einstellen, um die schwarze Grundierung als Neubeginn wirklich zu nutzen.

Im Unterschied zu den schwarzen Stoffelementen berührt das violette nicht die Bildränder, sondern bedeckt das von ihnen verschonte Zentrum der Bildfläche, wobei es auch je einen Teil der schwarzen überlagert, die Dunkelheit in der Bildfläche reduzierend und selbstbewusst seinen Farbton ausbreitend. Die Proportionen des violetten Elements entsprechen ungefähr denen des ganzen Bildes, in dem es etwa zwei Fünftel der Fläche einnimmt. Die Wirkung einer schematischen Reproduktion des Formats im Inneren des Bildes wird aber vermieden durch eine leicht exzentrische Position des Rechtecks, die sich kompositorisch dadurch ergibt, dass es zum oberen und zum linken Bildrand den gleichen Abstand von 3,5 cm einhält und so beiden schwarzen Stoffelementen links und oben die gleiche Stärke zuweist. Sein Gewebe ist im deutlichen Unterschied zu dem der schwarzen Elemente an den Bildkanten ausgerichtet und außerdem so fein, dass jene sich unter ihm reliefartig abzeichnen können, wodurch sichtbar bleibt, wie weit sie in das Bild hineinragen und wo ihre Grenzen liegen (und vor allem, dass es zwei sind). Zugleich wird durch das Kaschieren der Lücke in der Mitte zwischen den beiden schwarzen Elementen die Wahrnehmung eines kontinuierlichen schwarzen Grundes hinter der violetten Figur erst ermöglicht, die desto

⁷⁵ Wir können nun einen Grund dafür angeben, warum eine Übermalung für die partielle dunkle Neugrundierung in *Zeichnung A 6* nicht in Frage kam: diese wäre noch als ein Teil desjenigen Bildes erschienen, das hier im wahrsten Sinne des Wortes zugrunde gegangen ist. (Wobei die hier besprochenen Vorgänge natürlich nur deshalb für das Bild von Bedeutung sind, weil das Gemalte darin nicht restlos verschwunden ist, sondern noch Spuren von seiner einstigen „Lebendigkeit“ zeugen.) – Schwarz bedeutet natürlich nicht exklusiv „Trauer“ bzw. „Tod“; die Abkehr vom Lebendigen überhaupt, die aufgrund der vollständigen Negation von Farbe und Licht als objektiver Ausdruck des visuellen Wertes Schwarz gelten kann, wird ebenso mit Askese, Konzentration, Versenkung, Ruhe, Stille, „Abstraktheit“ usw. assoziiert (z. B. durch schwarze Kleidung in anderen Zusammenhängen als denen der Trauer). Aber die Bestimmung des Charakters der schwarzen Bildelemente erfolgt hier eben auch nicht allein aus der Implementierung ihres am nächsten liegenden „indexikalischen“ Sinnes. Die auf die Bildfläche geklebten schwarzen Stoffstücke haben „phänomenologisch“ zugleich etwas Destruktives und etwas Tröstliches, wobei das Tröstliche mit dem Destruktiven unmittelbar verknüpft ist und von der Weichheit und Dunkelheit herrührt, nicht etwa daher, dass eine neue Perspektive eröffnet würde. Das Paar der schwarzen Flecken in *Zeichnung A 6* erfüllt also als eine grundierende, löschende und dämpfende Zwischenschicht eine Ausdrucksfunktion, die *strukturell* mit dem Sinn von Trauerkleidung in Verbindung zu bringen ist.

prägnanter wird, je weiter der Betrachter sich vom Bild entfernt – dann allerdings auch umschlagen kann in die Wahrnehmung einer violetten Fensteröffnung im Schwarz. Es ist für *Zeichnung A 6* wichtig, dass man sehen kann, wie die tendenziell amorphen schwarzen Elemente durch das violette Rechteck überlagert werden. Mit ihm als drittem Element in der Mitte formiert sich im Hintergrund des Bildes eine sukzessive Bewegung des Überlagerns von außen nach innen, die primär Vervollständigung, Integration und Konzentration bedeutet, mit der aber – wegen des flächig ausgebreiteten, blassen und bläulichen Farbtons, dessen „flüchtiger“ Charakter gerade aufgrund der Textur seines textilen Trägers besonders zur Geltung kommt⁷⁶ – zugleich eine spezifische „Distanzierung“ einhergeht. Mit dieser Figur erscheint das Neue zugleich als Vervollständigung, als ein integrativer Repräsentant der Einheit des Bildes. Im Sinne der zuvor entwickelten Deutung ersetzt das violette Rechteck aus Stoff das, worum die schwarzen Elemente „trauern“, also das gescheiterte Bild bzw. dessen nicht erfolgreich vergegenwärtigten Gegenstand. Mit den schwarzen Stoffelementen teilt das violette den Ausdruck des Tröstlichen (was man wohl nur anhand des Originals nachvollziehen kann), aber dieser rührt bei ihm nicht von der Weichheit, Dunkelheit und von der „Geste“ des Zudeckens her, sondern von einem mit Zuversicht umgesetzten Impuls zur Erneuerung. Dabei scheint der einfache, dünne violette Stoff „indexikalisch“ auf etwas Schlichtes, Alltägliches zu verweisen, das allerdings aufgrund seiner feinen Struktur sowie seiner hübschen Farbe, die z. B. an Blüten denken lässt, leicht zum Objekt einer ästhetischen Wertschätzung zu werden vermag – eine Tischdecke, ein Taschentuch, auch eine einfache Bluse aus diesem Stoff ist vorstellbar.⁷⁷

Bei den grauen Stoffelementen, die faktisch zu je 50% aus schwarzen und trüb-weißen bzw. hellgrauen Fäden bestehen und die wie die schwarzen nicht beide vom gleichen Material sind, scheint es sich um Fragmente von Küchenhandtüchern, Putzklappen oder vergleichbaren Gebrauchstextilien des Haushalts zu handeln. (Stilistisch dazu passend erscheint die bescheidene Dekoration durch eine Bordüre von einigen blassroten Fäden an der Kante des schmalen rechten Elements.) Das Gewebe ist bei beiden nach den Bildkanten ausgerichtet, und beide sind, auf verschiedene Weise, zwischen Bildrand und Mitte positioniert – das heißt, sie integrieren sich vermittelnd dem bestehenden Bildzusammenhang. Der schmale Streifen sitzt als applizierte Borte bündig auf dem rechten Rand des mittigen Rechtecks, also buchstäblich „am Rand der Mitte“; die größere, trapezförmige Figur, die

⁷⁶ Vgl. hierzu auch MERLEAU-PONTY 1974, S. 23: „Dieser rote Fleck dort auf dem Teppich dankt sein eigen tümliches Rot dem Schatten, der über ihn hingleitet, seine Qualität in ihrem Erscheinen steht im Bezug zum Spiel des Lichts, ist Moment einer bestimmten räumlichen Konfiguration. Überhaupt ist die Farbe nur bestimmbar, sofern sie eine gewisse Fläche bedeckt, in zu geringer Ausdehnung bliebe sie unqualifizierbar. Und dieses Rot wäre buchstäblich nicht dasselbe, wäre es nicht das „wollige Rot“ eines Teppichs. [J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*, S. 241.] Stets entdeckt die Analyse von Qualitäten ihnen innewohnende Bedeutungen.“

⁷⁷ Bestünde das violette Element nicht aus dünnem Stoff, sondern z. B. aus gefärbtem Papier, würde es den durch die schwarzen Elemente initiierten Prozess der Überdeckung nicht integrativ fortführen, sondern bereits kompensatorisch in diesen eingreifen. Anhand unserer Analyse von *Zeichnung A 6* ist die verbreitete Auffassung der Schwittersschen Collagen als „Bilder aus bildfremdem Material“ nun zu differenzieren, denn wir haben es hier mit einer bildimmanenten Abstufung verschiedener Grade von „Bildfremdheit“ zu tun. Die dicken schwarzen Stoffelemente sind in höherem Maße bildfremd als das violette: Nicht nur negieren sie die Farbe und sogar das Licht (ja die Vorherrschaft des Gesichtssinnes überhaupt, insofern sie zum Berühren reizen), sondern ihr Gewebe sträubt sich gewissermaßen gegen die Placierung im Bild und fügt sich nicht der Ausrichtung an den horizontalen und vertikalen Bildachsen, der die übrigen Stoffteile unterworfen sind. Dass diese „regressiven“ und sogar „ikonoklastischen“ schwarzen Elemente letztlich als Grundierende der Fortführung des durch sie in die manifeste Krise geführten Bildprozesses in einem neuen Medium dienen, wird erst durch die anderen Bildelemente klar, zunächst durch das violette Rechteck: Dieses erscheint nun bereits kaum noch bildfremd, sondern eben integrativ, da es in dem als Collage neu entstehenden Bild Einheit, Perspektive und Inhalt stiftet.

wie ein mit Fransen versehener Vorhang in der linken Hälfte von oben ins Bild zu hängen scheint und deren schräge Kante ungefähr in Richtung der linken oberen Bildecke weist, überbrückt sowohl den Abstand vom Inneren der violetten Figur bis zum oberen Bildrand als auch den Abstand zwischen den beiden schwarzen Stücken. Auch geometrisch stellt diese Figur eine Vermittlung zwischen den beiden schwarzen Stücken dar, da sie an jeder Seite der jeweils benachbarten schwarzen Form angeglichen erscheint; so treffen sich oben in der Bildmitte zwei vertikale Kanten, und so streben links zwei schräg im Bild sitzende Kanten in einem spitzen Winkel auseinander.⁷⁸

Durch die Wiederholung der Struktur eines schon einmal Vorgegangenen in einem höheren Stadium – nunmehr inmitten der Bildfläche und auf der Basis einer bereits erfolgten Integration – entsteht etwas wie *Geschichte* in der Hintergrundebene des Bildes: Dem violetten Rechteck widerfährt, indem es durch ein Paar farbloser Stoffelemente teilweise überdeckt und „unvorteilhaft“ dekoriert wird, ein ähnliches Schicksal wie der (hypothetischen) ursprünglich farbigen Bildfläche, doch da die intervenierenden grauen Elemente wie das violette aus Stoff bestehen und da kein Drittes die Mitte des violetten zwischen den beiden grauen füllt, kann jenes in seiner integrativen Position bestehen. (Und diese Position wird, wie wir noch besprechen werden, auch von den Papierelementen respektiert.) Da die das Violette kaschierenden Flicker grau sind, kehrt mit ihnen das Prinzip der Negation von Farbe wieder, nicht aber die Tilgung des Lichts. Allerdings liegt mit den dünnen schwarzen Fransen, die regelrecht als Schatten oder auch „Trauerränder“ der grauen Stoffe erscheinen, ein Rekurs auf das Schwarz im Inneren des Violett vor. Der dramatische Effekt der Rahmung und Überdeckung durch die beiden schmutzig-grauen Tuchfragmente, die die Vollständigkeit der violetten Figur stören und ihre Fläche und damit die Wirkung der Farbe reduzieren, ist als Einschränkung, Neutralisierung, Veralltäglichsung, Ernüchterung zu beschreiben. Jene erscheinen als *Elemente der Realität* nicht nur im geläufigen semiotischen Sinne (wegen der Bedeutung der „Indexikalität“ für das „Prinzip Collage“), sondern konkret im Sinne der Darstellung: Mit dem Grau (des Alltags) wird das zarte Violett des zentralen Rechtecks nicht nur beschwert, belastet, verhängt (linke Seite), sondern auch stabilisiert, bestätigt und vom Schwarz (der Trauer), das eine manifeste (Bild-)Krise kenntlich macht, also außeralltäglich ist, abgesetzt (rechte Seite). (Wobei die Fransen der grauen Elemente zum Ausdruck bringen, dass Trauer auch zum Alltag gehört.) Dadurch erst erscheint das Neue, die verheißungsvolle zentrale violette Figur, als in Alltäglichskeit eingebettet, als *realistisch*. Die durch die fünf Stoffelemente in der Ebene des Hintergrundes von *Zeichnung A 6* etablierte „Geschichte“ – die sich freilich nicht in zeitlicher Abfolge vor unseren Augen entfaltet, sondern in den im Bild simultan dargebotenen Überlagerungen beschlossen liegt

⁷⁸ An dieser Stelle ballen sich mehrere der im Bild selten schrägen Linien zusammen, Aufmerksamkeit erregend für ein Spektrum bunter Farben auf kleinster Fläche, in der Reihenfolge (von außen nach innen): Gelb, helles Braun bzw. dunkles Ocker, Rotbraun oder Dunkelrot, helles Türkisgrün. Die grüne Spitze vertritt einen Farbbereich, der sonst in *Zeichnung A 6* nicht vorkommt, und zeigt wie ein Pfeil in das Innere des Bildes, d. h. zur Mitte der violetten Fläche, die sie jedoch nicht berührt. Dadurch, dass das graue das geometrische Verhalten des schwarzen Elements aufgreift bzw. widerspiegelt, anstatt einfach den vom schwarzen Stoff freigelassenen Teil der Grundfläche zu überdecken, entsteht am linken Bildrand ein offener Winkel der Farben. Die Stoffelemente, die an dieser Stelle sensibel auf einander zu reagieren scheinen, erhalten durch ihr Auseinanderstreben und das Freigeben des Farbwinkels dynamischen Charakter; sie geben den Blick frei auf das, was unter ihnen liegt und vor ihnen da war, und erscheinen selbst als farblose Vorhänge vor einer recht lebendigen Farbwelt. Weil dadurch tatsächlich die Frage aufgeworfen wird, warum die gemalten Farben überhaupt verborgen werden mussten, gerät an dieser flimmernden Stelle die Collage regelrecht in eine Krise. Daher ist das Hinweisen der grünen Spitze auf die das Bild prägende zarte monochrome Farbige bedeutsam; es impliziert: Etwas muss bleiben von der durch die Collage überlagerten Malerei, quasi eine „Injektion“ der einstmal malerisch vergegenwärtigen, nun aber vergangenen bzw. fremden Welt, um für die neu gefundene Bedeutung der Farbige im neuen Bild zu sensibilisieren.

– stellt also einen Prozess der Verarbeitung, der sukzessiven Bewältigung eines Scheiterns, der integrativen Überführung einer Krise in Alltäglichkeit dar. Kernmotiv dieses Prozesses ist eine Figur, ausgeschnitten aus profanem Material mit gleichwohl feiner Textur, die eine stabile, verlässliche, vertrauenswürdige geometrische Gestalt mit einem zarten, kühlen, Verflüchtigung suggerierenden Farbton verbindet und insofern weniger als Darstellung eines Dinges denn als „materialisierte Projektion“ einer (utopischen) Einheit von Präsenz und Ferne erscheint.

Die Gruppe der Papierelemente

Die übrigen sechs Elemente der Collage bestehen aus dünnem, aber festem, gelblich-grauem (und wahrscheinlich stark vergilbtem) Papier in verschiedenen Stärken und Graden der Transparenz. Da keines durch ein Bildelement aus Stoff überlagert wird, bilden die einander farblich sehr ähnlichen Papierelemente zusammengenommen den visuellen Vordergrund des Bildes, wobei innerhalb der Papiergruppe auch Überlagerungen auftreten. Während die Helligkeit der Papiere mit der der grauen Stoffelemente nicht kontrastiert, wodurch ein optischer Übergang zwischen den Materialgruppen gewährleistet wird, treten mit der warmen Tönung und der Homogenität der texturlosen (wenngleich teilweise zerknitterten) Oberfläche der Papiere in der obersten Bildebene bislang nicht erschienene Materialqualitäten auf. Ein strukturell Neues realisieren die Elemente der Papiergruppe, insofern durch den Kontrast der Materialien im Kontext der Hierarchie der Überlagerungen deutlich wird, dass die Geschichte der Stoffelemente abgeschlossen ist und dem Hintergrund angehört. (Hätte Schwitters statt dessen Papier- und Stoffelemente im stetigen Wechsel appliziert, wäre, wie man wohl kaum zu erwähnen braucht, ein vollkommen anderes Bild entstanden.) Die Verknüpfung des Überganges von einem Materialtyp zum anderen mit dem Übergang vom Hintergrund zum Vordergrund des Bildes markiert also bildimmanent den Abschluss einer Phase, nämlich der Frühphase oder der immanenten Vorgeschichte des Bildes, während die damit einhergehende Verlagerung der Figurpositionen – mit einer Ausnahme – in Richtung der Ecken bedingt, dass nichts von dem, was im Vordergrund erscheint, als Gegenstand oder als Objekt im Fokus ist, dass mithin das zentrale violette Rechteck der Hauptgegenstand der Betrachtung bleibt – bzw. nun erst recht dazu wird, während man über die Figuren des Vordergrundes gleichsam hinwegsehen muss. (Es sei noch einmal betont, dass ich hier nicht unterstelle, dass man die Figuren der Collage in einer bestimmten zeitlichen Folge nacheinander zu betrachten hätte.) Die Ausnahme unter den Papierelementen bildet allerdings die kleinste Figur des Bildes, die als herausgehobenes Individuum auf der vertikalen Mittelachse des Bildes etwas oberhalb des geometrischen Mittelpunkts sitzt und ihrerseits wiederum als Kernmotiv und Inhalt des violetten Feldes erscheint (s. u., S. 86ff). Wie in der Stoffgruppe finden sich auch unter den Papierelementen zwei Figurenpaare, durch die jeweils die zentrale Position des violetten Rechtecks gerahmt und umspielt wird. Da innerhalb der Papiergruppe die einzelnen Elemente sich hinsichtlich Farbton, Material und Transparenz nur graduell unterscheiden, erfolgt die paarweise Gruppierung hier über die Verdoppelung geometrischer Typen: Zwei verschieden große, hochformatige Rechtecke aus verschiedenen Papiersorten besetzen die beiden unteren Ecken des violetten Rechtecks und beziehen sich als asymmetrisches Paar auf die vertikale Mittelachse des Bildes, und damit auch, eine Triade der Vierecke bildend, auf das kleine Quadrat oberhalb der Bildmitte; zwei rechtwinklige Trapeze mit spitzen Winkeln deuten (das größere von oben, das kleinere von unten) aus den linken Bildecken ins Innere. Singular, d. h. ohne Partner oder korrespondierenden „Doppelgänger“, sind unter den Elementen

ten aus Papier das erwähnte kleine Quadrat in der Mitte, das aber, wie gesagt, mit den beiden Rechtecken eine Triade bildet, und das große semitransparente Dreieck in der rechten unteren Ecke (dem strenggenommen links am unteren Bildrand eine Spitze fehlt, das aber nichtsdestotrotz im Kompositionszusammenhang als rechtwinkliges Dreieck erscheint). Alle vier Elemente am unteren Bildrand – spitzes Trapez, transparentes Rechteck, Dreieck und kleines graues Rechteck – bilden zudem eine zusammenhängende Gruppe bzw. Reihe im Vordergrund, vergleichbar einer Kulisse oder auch einer Skyline. Insgesamt konstituieren die Papierelemente, aufgrund des sehr deutlichen Kontrastes von Stoff und Papier und weil sie ausnahmslos vorne liegen, nicht nur eine abgesetzte neue Phase innerhalb der „Schichtungsgeschichte“ des Bildes, sondern, wenn man sie als potentiell Dinge darstellende Figuren betrachtet, einen ganz eigenen Objektbereich: Indem sich von den Textilelementen grundsätzlich qualitativ abheben, erscheinen sie im Zusammenhang der Darstellung, obgleich sie natürlich de facto allesamt aufgeklebt sind, als potentiell „bewegliche“ Elemente, also quasi als „Möbel“ eines Interieurs, im Kontrast zu jenen Elementen, die den „Raum“ des Bildes „auskleiden“. (Bezogen auf diesen Kontrast erscheinen abermals die grauen als diejenigen Stoffelemente, die tendenziell die Eigenschaften der Papierelemente vorwegnehmen.)

Durch die beiden rechteckigen Papierelemente von unterschiedlicher Größe und Lage wird die Wirkung einer räumlichen Staffelung suggeriert. Eines der beiden, das große mit den gedrunghenen, fast quadratischen Proportionen im linken unteren Sektor des Bildes, ist halbtransparent und überdies zum Teil bedruckt. Es handelt sich bei ihm offenbar um das Fragment einer Verpackung oder des Etiketts einer Verpackung für Tee oder Kaffee, denn am unteren Bildrand sind (von unten nach oben) zusammenhängend die gedruckten Kleinbuchstaben *ee* zu lesen, und das Fragment einer aufgedruckten dekorativen Werbegraphik in der linken oberen Ecke zeigt architektonische Phantasieelemente aus Teilen exotischer Pflanzen (Rattan- oder Schilfgewebe, gerahmt durch Stangen aus Bambus), die einen Kontext der Vermarktung von Kolonialwaren assoziieren lassen. Vier der stilisiert dargestellten Bambusstäbe, die übrigens auch entfernt an Knochen erinnern, bilden untereinander treppenartig rechte Winkel und liegen parallel zu den Kanten des rechteckigen Papierelements und zu den Bildkanten; andere liegen dazu schräg und grenzen Bereiche unterschiedlicher Gewebestrukturen voneinander ab. Man kann feststellen, dass in dieser winzigen Graphik modellhaft einige Aspekte der Gestaltung von *Zeichnung A 6* versammelt sind, so z. B. die Idee des „Wegnehmens einer Ecke“ oder die Möglichkeit der Kontrastierung diverser Gewebearten. Rechts endet die Illustration genau über der ausfransenden Kante des violetten Stoffelementes, und das zeichnerisch dargestellte Gewebe liegt genau über dem durch das transparente Papier überlagerten Segment des schwarzen Stoffes, als solle, während farblich eine Verbindung zwischen dem schwarzen Stoff im Hintergrund und dem Papier im Vordergrund hergestellt wird, der Anschein erweckt werden, das Transparentpapier mache durch die bläulich-schwarze Graphik die Struktur des überdeckten schwarzen Gewebes sogar erst richtig sichtbar wie durch ein Röntgenbild. Wird durch das Phänomen der Transparenz von Figuren gewissermaßen ein Phänomen des Sehens selbst visualisiert, nämlich das latente Sehen der Kontinuität des Untergrundes bzw. der verdeckten Figuren für das Sehen selbst manifest gemacht, so wird diese Funktion in *Zeichnung A 6* durch die Integration des graphischen Fragments noch einmal aufgegriffen und reflektiert, ja sogar gesteigert, da hier die Idee umgesetzt wird, man könne dank der Überlagerung sogar *mehr* Struktur im Überlagerten sehen! Mit dem Illustrationsfragment in der Rolle einer miniaturisierten zeichnerischen Analyse von Gestaltungsaspekten der Collage liegt ein weiterer raffinierter bildimmanenter Metakommentar zur Collage als Bildtyp vor: Während es bei dem bunten

Farbkeil zwischen den schrägen Kanten, wie angedeutet wurde, um das Verhältnis der Collage zur Malerei geht, geht es an der hier betrachteten Stelle um das Verhältnis der Collage zur Zeichnung; dort ist Farbe das „Thema“, hier Struktur bzw. Textur und Konstruktion. Die geometrische Gestalt der beiden Figuren in den linken Bildecken, ein Typus von Trapez mit zwei rechten und je einem spitzen und stumpfen Winkel, ergibt sich am einfachsten, wenn ein Teil eines schmalen Rechtecks mit einem schrägen Schnitt oder ein Teil eines rechtwinkligen Dreiecks mit einem parallelen Schnitt abgetrennt wird.⁷⁹ Bei der Figur in der oberen linken Ecke erscheint der schräge Anschnitt motiviert durch den farbigen Winkel zwischen den Stoffelementen, der verschwinden würde, wenn jene Figur ein volles Rechteck wäre. Das Papierelement hebt die „Kooperation“ der Stoffelemente noch hervor bzw. schließt sich ihr an, wodurch seine ins Bild gerichtete Spitze entsteht, die ihrerseits das Zeigen der Farbspitze echoartig wiederholt. Betrachtet man die spitzen trapezförmigen Figuren als Paar, so scheinen sie von links in die Bildfläche einzudringen und sie in die Zange zu nehmen mit einem aggressiven Effekt, der an Zähne, Klingen oder Scherben erinnert. Zusammen mit dem Dreieck unten rechts können sie tatsächlich als verbliebene Scherben einer zerstörten Fensterscheibe erscheinen. Diese Auffassung führt zu der Vorstellung einer das ganze „Bildfenster“ bedeckenden blinden Schicht, die durchbrochen wurde und deren Reste noch in drei der vier Ecken des Rahmens sitzen. Das räumliche Abstehen der beiden spitzen Trapeze, in der Farbproduktion anhand von Schattenwürfen erkennbar, unterstützt diesen Eindruck noch. Mit den Papieren in den Ecken manifestiert sich also auch eine Beeinträchtigung des Sehens, eine alle Farben nivellierende „Blindheit“ – als komplementäres Phänomen zur totalen Finsternis der schwarzen Stoffe am anderen Ende des „Raumes“ –, die nur in den Ecken geblieben ist oder, je nach Auffassung, von den Ecken her das Bild störend in Beschlag nimmt. Aber die Figuren können ebenso auch als Blenden aufgefasst werden, die dem Bild in den Ecken günstige Abschlüsse verpassen, also als architektonische Elemente. (Der graue „Vorhang“ ist links unter der trapezförmigen Papierfigur ganz unregelmäßig, d. h. das geometrisch scharf zugeschnittene Papier überdeckt hier tatsächlich wie eine Sichtblende eine amorphe Kontur.) Trotz des Zeigens ins Bildinnere bleiben die beiden spitzen Trapeze in gewisser Weise außen vor, was an ihren senkrechten Kanten liegt, die besonders auffallen, weil sie bei beiden den jeweils durch die schräge Kante artikulierten eigenen Bewegungsimpuls der Figur beenden wie im Sinne des Diktums „Bis hierher und nicht weiter.“ Für das Element oben links scheint in diesem Sinne die linke Kante der violetten Figur eine bildimmanente Schwelle darzustellen (obwohl das Papier den violetten Stoff nicht direkt berührt und obgleich es über diese Schwelle noch einige Millimeter hinaustritt), während das Element unten links seine Grenze an dem bedruckten Transparentpapier hat. Dies würde darauf hindeuten, dass das, worum es in dem Bild „inhaltlich“ geht, erst rechts dieser Blend-Formen liegt. Da die beiden, wie ausgeführt wurde, wesentlich Sicht-Nehmende sind, kann man sie auch als von oben und unten kommende Andeutungen vertikaler Kanten auffassen, die das Sichtfeld links in zwei Etappen gerahmt und begrenzt hätten genau wie ein Türrahmen und das Blatt einer offenstehenden Türe, wenn nicht durch die schrägen Schnitte große Teile von ihnen wieder weggenommen worden wären, um das durch sie Verborgene dem Blick freizugeben, etwa wie in einem Funktionsdiagramm, das das Innere einer verschalteten Apparatur zeigen soll, oder vielleicht auch wie in einer kubistischen Zeichnung. Diese Idee des quasi chirurgischen Wegnehmens von Teilen einer deckenden Schicht, die nur durch die eigenwillige geometri-

⁷⁹ Die Überdeckung eines Teils des grauen Rechtecks aus Papier durch das halb transparente große Dreieck in der rechten unteren Bildecke demonstriert genau das Zustandekommen einer solchen Trapezform mit spitzem Winkel durch einen schrägen Schnitt durch ein Rechteck.

sche Gestalt der Eckfiguren überhaupt evoziert wird, kommt einer weiteren, „konstruktiven“ Variation des Topos der Transparenz gleich: Alles am linken Bildrand wäre eigentlich verdeckt, wenn die vertikalen Kanten der schräg abgeschnittenen Formen, die sogar Schatten werfen, da ihre Spitzen nicht (oder nicht mehr) auf der Bildfläche kleben, konsequent bis zum jeweils gegenüberliegenden Bildrand durchlaufen würden.

Während faktisch das Passepartout das Bild begrenzt und das Format konstituiert, wird mit der Besetzung der Ecken eine bildimmanente Begrenzung durch einzelne Figuren etabliert: Die Ecken links oben, links unten und rechts unten werden durch Elemente aus Papier mit schrägen Kanten eingenommen, und jedes davon überlagert ein weiteres Element, das die entsprechende Ecke des inneren violetten Rechtecks bedeckt. Die rechte untere Ecke wird durch das papierene Dreieck tendenziell vom Rest des rechteckigen Bildfeldes abgetrennt, und wäre dieses Dreieck nicht geringfügig transparent, erschiene das Bildformat dort tatsächlich als beschnitten. Dieses Dreieck ist die einzige Figur ohne eine bildparallele Kante, und es ist eines der drei Bildelemente, die keiner „Partnerfigur“ zugeordnet werden können. Es erscheint jedoch – im Unterschied zu den beiden Figuren der Bildmitte – nicht als hervorgehobenes und fokussiertes Individuum, sondern vielmehr als das der Position des Betrachters nächste und gerade deswegen am wenigsten bestimmbare Objekt, als eine Verkörperung der Grenzen der Sichtbarkeit im vordersten Vordergrund bzw. an der Peripherie des Gesichtsfeldes, über dessen Grenzen hinaus es sich in unbestimmbarer Größe (und für uns tatsächlich unsichtbar) fortzusetzen scheint.⁸⁰

Das violette Rechteck als Fenster

Das blasse violette Rechteck aus dünnem Stoff (wahrscheinlich Baumwolle) wird kompositionell besonders herausgehoben: Es nimmt als einzelne Figur in der Bildmitte die größte zusammenhängende Teilfläche ein; sein Gewebe ist schlicht, recht fein, ohne Glanz und ohne besondere haptische Qualitäten, die mit dem Auge zu erfassen wären, und die Textur ist nach den Bildkanten ausgerichtet. Die Bedeutung dieser Figur scheint wesentlich in dem zarten, kalten Farbton zu liegen, den sie als großes Rechteck, dessen Proportionen in ziemlich guter Annäherung denen des Bildformates entsprechen, wirksam in der Mitte ausbreitet. Die übrigen Collageelemente bilden zusammengenommen eine Umgebung für das violette Rechteck, die sich deutlich zergliedert in den vollkommen dunklen Hintergrund bzw. Untergrund und den warm ocker bis gelb-grau getönten Vordergrund mit mehreren Figuren, sowie eine Zwischenebene, die von den zwei Elementen aus schwarz-weißem Gewebe eingenommen bzw. markiert wird. An mehreren Stellen seiner Peripherie wird das große violette Rechteck von den gelblichen Papierfiguren des Vordergrundes und von den grauen Stoffelementen überdeckt und gestört. (Gemäß einer unwillkürlichen Gestalthypothese des Sehens, die durch die an manchen Stellen durchscheinenden Konturen noch extra bekräftigt wird, erfassen wir die Figur hinter anderen Figuren gleichwohl unmittelbar integral als Rechteck; s. o. meine Ausführungen S. 18f.) Es scheint geradezu das Thema dieser Figur zu sein, dass sie von den sie umgebenden Figuren vielfach überlagert wird, während sie inmitten eines dunklen Hintergrundes ruhig und unbeirrbar ihren blassen Farbton zur Geltung bringt. Während drei ihrer Ecken durch sich recht weit vor sie schiebende Figuren besetzt werden, ist als singuläres Phänomen die bündige Überlagerung durch eine ca. 1,3 cm breite

⁸⁰ Zu diesem Phänomen sei noch einmal die „Phänomenologie der Wahrnehmung“ zitiert: „Die das Gesichtsfeld umgebende Region ist nicht leicht zu beschreiben, doch ist sie sicher weder schwarz noch grau. Sie steht in einer *unbestimmten Sicht*, der Sicht eines *Je ne sais quoi*, und am Ende ist sogar das in meinem Rücken Gelegene nicht gänzlich ohne visuelle Gegenwart.“ (MERLAU-PONTY 1974, S. 24)

graue Borte an der rechten Kante hervorzuheben: Diese Maßnahme zur Reduktion der Fläche des violetten Rechtecks versetzt dieses optisch weiter in die Bildmitte, da seine Mittelachse sich durch das Wegfallen des schmalen Streifens auf der rechten Seite verlagert in Richtung der vertikalen Mittelachse des Bildes, und gleicht zudem sein Format dem Format des Bildganzen noch stärker an. Minimale Spuren des violetten Stoffes rechts der Borte sprechen aber wiederum dafür, dass der verdeckte knapp fingerbreite Streifen zur Fläche des violetten Feldes mit hinzuzurechnen ist. Aus dieser Ambivalenz ergibt sich der Eindruck, dass der überdeckende graue Stoffstreifen seinerseits zur Gesamtfläche der violetten Form dazugehört, dass die beiden Elemente also in einem engeren Zusammenhang stehen als das violette Rechteck und die anderen es überlagernden Figuren: Diese scheinen wegen der Art, wie sie in jenes hineinragen, viel weiter im Vordergrund, also näher beim Betrachter zu liegen. So entsteht durch die Kombination verschiedener Modi der Überlagerung der zentralen Figur der Eindruck einer *räumlichen Staffellung* innerhalb des Bildes. Genau passend zu dieser „visuellen Hypothese“ erscheint die Anordnung der beiden rechteckigen Papierelemente in der unteren Bildhälfte: beide liegen vor der violetten Figur, aber das kleinere scheint tiefer im Raum zu stehen als das größere, welches bis an den unteren Bildrand und damit an die Grenze unseres Gesichtsfeldes heranreicht. (Das kleinere der gelblich-grauen Rechtecke steht im Vergleich zum größeren deshalb virtuell näher am violetten, weil es dessen rechte Kante bündig abdeckt genau wie die graue Borte, im Unterschied zu dieser aber quasi perspektivisch abgesetzt ist durch seine sich vor die violette Figur schiebende Ecke und seine zwischen dieser und der unteren Bildkante liegende untere Kante.)

Je nachdem, wie man das zentrale violette Rechteck visuell auf den dunklen Grund des Bildes bezieht, ist der ganze Bildaufbau in einer von zwei verschiedenen Weisen räumlich wahrzunehmen: Die violette Figur erscheint einerseits wie ein heller Wandschirm, der vor einem dunklen Hintergrund schwebt oder steht und vor der sich, gleichsam in wärmeres Licht getaucht, im Vordergrund die gelblich-grauen Elemente staffeln; dieser Eindruck entspricht auch der Folge, in der die Elemente der Collage einander faktisch überlagern. Die schwarzen Fransen an den Rändern der grauen Stoffelemente kann man in dieser Sichtweise sogar als Darstellungen von Schattenwürfen von räumlich dicht vor der violetten Wand hängenden Vorhängen betrachten. Andererseits erzeugen die eigene virtuelle Tiefe des violetten Tons, der starke Helligkeitskontrast zwischen diesem und dem benachbarten Schwarz und der Warm-Kalt-Kontrast zwischen dem mittigen Stoff und den Papieren an der Peripherie im Verbund den geradezu konträren Eindruck, der den Betrachter immer wieder neu zu überraschen vermag – und der sich insbesondere bei einigen Schritten Abstand zum Bild einstellt, begünstigt durch den Verlust von Details in der Wahrnehmung der Oberflächenstrukturen –, es handele sich bei der violetten Figur um eine fensterartige rechteckige Öffnung in dem dunklen Grund, durch welche eine dahinter, „draußen“ liegende homogene violette Fläche oder Atmosphäre zu sehen ist (während die fahlen gelblichen Elemente immer noch, wie bei der ersten der hier unterschiedenen Betrachtungsweisen, im Vordergrunde angesiedelt sind). Sobald man dem Bild nahe genug ist, um die überdeckten Anteile der dicken schwarzen Stoffstücke und die Struktur des dünnen violetten Stoffes zu erkennen, tritt die Materialität des Gewebes zu jener durch die violette Farbe evozierten Tiefenwirkung in einen Widerspruch, aber dieser Effekt der „Farbperspektive“ wird niemals ganz getilgt und suggeriert, stets quasi kontrafaktisch die anderen Wahrnehmungen begleitend, ein von blassem Licht erfüllte geometrische Öffnung. In diesem Sinne erscheint die zentrale Figur im Bildinneren wie ein gerahmter Durchblick in einen Bereich jenseits des Inneren, den wir gleichsam „durch das Bild hindurch“ erblicken. Wir erblicken es sogar durch die am unteren Bildrand im Vordergrunde angesiedelten gelblichen „Ge-

genstände“ hindurch, und dies in doppeltem Sinne, nämlich insofern diese einerseits selbst teilweise transparent sind und insofern andererseits in ihrer Konstellation in der Mitte eine Lücke besteht. Die rein geometrischen, gewiss nicht irgendeinem gängigen Konzept von Abbildlichkeit entsprechenden Figuren des Vordergrundes können im Bild unter anderem gerade deshalb als Gegenstände erscheinen, weil sie in ihrer Schemenhaftigkeit und Unbestimmtheit genau den Eindruck nahe am Betrachter aufgestellter Objekte erzeugen, an denen der Blick vorbei in die durch das Violett suggerierte Ferne geht. So kann einem unbefangenen Blick auf *Zeichnung A 6*, für den gegenständliche Assoziationen kein Tabu darstellen, das violette Rechteck in der Mitte wie ein Fenster erscheinen, durch das für einen Betrachter in einem recht dunkel grundierten möblierten Innenraum, in dem ein warmes Licht nahe Gegenstände beleuchtet, der Abend- oder Morgenhimmel erscheint. Lässt man dieser Betrachtung des Bildes ein wenig Spiel, so werden vor dem rechteckigen Fenster sogar Teile von Vorhängen und Möbeln sichtbar. Die warme gelblich-graue Tönung der Elemente im Vordergrund erscheint aufgrund ihrer Homogenität als über die Objekte ausgebreiteter Lichtschein, und der Eindruck der Nähe des Betrachters zu diesen Objekten wird eben dadurch erzeugt, dass sie selbst schemenhaft erscheinen, sowie außerdem dadurch, dass das sie virtuell erhellende warme Licht die Rückwand des Raumes nicht erreicht. Eine gewisse Tiefe des Raumes wird also durch den Kontrast zwischen hellem farbigem Vordergrund und sehr dunklem farblosem Hintergrund suggeriert, und die entscheidende zweite räumliche Relation von Nähe und Ferne, mit der ein Verhältnis von Innen und Außen assoziiert ist, tritt hinzu durch den Kontrast zwischen den einheitlich warmen Tönen im Vordergrund und in der Peripherie und dem kalten, zurückweichenden Ton im Hintergrund in der Mitte des Bildes, wobei der Effekt eines gerahmten kühlen äußeren Lichts durch den extremen Helligkeitskontrast von blassem Violett und Schwarz innerhalb des Bildhintergrundes gesteigert wird.

Eine solche „gegenständliche“ Konsequenz des Sehens aus den Phänomenen des Bildes muss, auch wenn man sie nicht für zwingend halten muss, in jedem Fall als Beitrag zu einer immanenten, d. h. vom Visuellen ausgehenden Bildinterpretation beachtet und zunächst ganz unabhängig von stilgeschichtlichen und bildtheoretischen Kontroversen beurteilt werden. Es sei noch einmal betont, dass es für die hier anvisierte Rekonstruktion eines eigenen Modus bildlicher Gegenständlichkeit erforderlich ist, zuallererst die Dichotomie von „abstrakter“ (oder wie es sonst genannt werden mag) und „gegenständlicher“ Kunst aufzugeben. Gegenständlichkeit in Bildern ist nicht eine Funktion von Abbildlichkeit, sondern von visueller Struktur, die, weit davon entfernt, nur Inbegriff aller möglichen formalästhetischen Verhältnisse zu sein, bei einem Bild immer im Dienste einer konkreten Darstellung steht.⁸¹ Es gibt für *Zeichnung A 6* keine visuelle Routine, keinen etablierten Code, der ein gegenständliches Betrachten oder „Lesen“ des Bildes vorschreibe und den man als Darstellungskonvention oder Stil (wie es z. B. – angeblich – der Kubismus ist) kennen müsste, um sich in den Chiffren zurechtfinden und die dargestellten Gegenstände und den Sinn ihrer eigentümlichen Darstellungsweise erkennen zu können, sondern es liegt eine unerwartete, stets sich wieder in die Latenz zurückziehende, aber doch kohärente *neue Gegenständlichkeit* vor. In *Zeichnung A 6* erscheint vermittelt einer originellen Gestaltungsweise (deren Grundprinzipien wir rekonstruiert haben) innerhalb einer Konfiguration von nach Farbigkeit, geometrischer Gestalt und Material differenzierten und auf bestimmte Weise

⁸¹ Dass Abbildlichkeit demnach immer nur ein Moment eines Darstellungsmodus sein kann, erfährt man im übrigen auch dann – womit ich nichts Neues sage –, wenn man sich bemüht, in der immanenten Interpretation von scheinbar eindeutig „gegenständlicher“ Malerei über die schnöde analytische Trennung von Bildgegenständen und Darstellungsmitteln hinauszugelangen.

angeordneten Elementen eine *Räumlichkeit*, ein Interieur mit bestimmten atmosphärischen und situativen Merkmalen. Die sozusagen noch eben mit der Hand greifbaren Elemente der Collage bilden als gestaffelte flächige Figuren einen Zusammenhang, innerhalb dessen zumindest einige unter ihnen als Gegenstände in räumlicher Anordnung erscheinen, wobei die Materialien der Elemente einerseits die evozierte Gegenständlichkeit des Bildes konterkarieren (indem, um mit Beat Wyss zu sprechen, die Elemente stets wieder vom „Ikönischen“ ins „Indexikalische“ kippen können), andererseits sie aber gerade mit erzeugen durch ihre Integration als Qualitäten in einen kompositorischen Zusammenhang, worin die Figuren im Zusammenspiel aller visuell vermittelten ästhetischen Dimensionen ihre Bedeutsamkeit erst erhalten. Das zentrale Motiv, einstweilen bestimmt als ein in einem mit durch warmes Licht beleuchteten Objekten – Möbeln, Vorhängen, d. h. Objekten der Inneneinrichtung, jedoch nicht menschlichen Gestalten – bestückten dunklen Innenraum lokalisiertes Fenster, das in zarter Farbe einen Himmel bei Dämmerung zeigt, soll im Folgenden durch die Interpretation weiterer Binnenverhältnisse und Details der Komposition als Struktur weiter ausgelegt und differenziert werden.⁸²

Bereits notiert wurde eine Ambivalenz in der Wahrnehmung des quasi-räumlichen Verhältnisses zwischen schwarzem Hintergrund und violetterm Rechteck, die durch den Widerspruch zwischen der Reihenfolge der Applikation der Stoffelemente und der Tiefenwirkung des Violett bedingt ist, bzw. durch eine gewisse Kontroverse zweier Tiefenwirkungen: Ist das Schwarz als absolut dunkler Wert mit potentiell bodenloser Tiefe *hinter* dem Violett zu verorten (wie es auch der Anordnung der Stoffstücke entspricht) oder liegt das blasse bläuliche Violett als Ton einer expansiven Ferne virtuell doch noch weit dahinter, aber eben zugleich woanders, nämlich „draußen“? (Während das Schwarz als eine „innere Tiefe“ grundsätzlich eher Bewegungsmodi des Versinkens und der Kontraktion suggeriert.) Nun geht es hier allerdings nicht um reine Farbwirkungen. Ausschlaggebend bei der eben formulierten Fraglichkeit, mit der wir an *Zeichnung A 6* einen Aspekt des Vexierbilds festmachen können, ist, dass die echoartige Wiederholung der Proportionen des Bildformats durch eine Figur in der Mitte geradezu eine zentralperspektivische *Flucht* erzeugt (welche durch die beschriebene quasi-räumliche Staffelung der dazwischentretenden Formen aus Papier noch bekräftigt wird), die der potentiellen Tiefe des Violett „konstruktiv“ zuarbeitet. Sieht man das violette Rechteck als Figur trotzdem *vor* statt *in* dem dunklen Grund, hält aber an der gegenständlichen Auffassung des Bildes als Darstellung eines Zimmers fest, so wäre die Figur nicht als Fenster aufzufassen, sondern wie erwähnt als ein Wandschirm oder vielleicht auch als ein Spiegel. Selbst dann erscheint der zarte kalte Farbton in seiner im Rahmen des Bildes beträchtlichen Ausdehnung und in der zentral positionierten rechtecki-

⁸² Gegenständliche Deutungen einzelner Figuren in Kurt Schwitters' Collagen kommen in der Literatur immer wieder vor, aber anstelle ihrer Einbettung als Motive in den Darstellungszusammenhang des Bildes findet sich meist nur eine Nennung dessen, was sich zu den einzelnen Elementen assoziieren lässt, nebst einer Beschreibung ihrer formalen Relationen. So geht z. B. Werner Schmalenbach, aus dessen subtilen Texten deutlich seine große Verehrung für Schwitters' Werk spricht, den Implikationen seiner „kosmischen“ Interpretation des Bildes *Mz 150 Oskar* (CR 1, Kat.-Nr. 692) leider nicht nach: „(...) In diesen Bildern spricht nicht die Vielzahl der Papierzettel, überhaupt ist die Wirkung des flachen Papiers zurückgedrängt zugunsten plastischer Wirkungen (mittels Stofffetzen, durch Fadennetze verstärkte Papiere u. a.), zugunsten der Raumhaftigkeit und zugunsten der stärkeren, Tonalität und Expressivität bedingenden Übermalung. Ein dunkler, gefühlsbetonter, ‚romantischer‘ Farbklang, aus dem einige wenige Einzelheiten nur um so intensiver hervorleuchten, absorbiert alles Unwesentliche. Zu dieser Gruppe gehört eine der ausdrucksstärksten und ersten Collagen, die wie ein verkleinertes Merzbild anmutet: Oscar von 1920 (...), mit ihrem Kontrast von brauntonigem Unten und dunkelblauem Oben, dem runden Gestirn im weiten Raum und darauf dem Namen ‚Oscar‘. (...)“ (SCHMALENBACH 1984, S. 125) Hier würde man gerne Näheres insbesondere über die Bedeutung der Stellung von „Oscar“ als „Gestirn“ innerhalb der in diesem Bild dargestellten Welt erfahren.

gen Form, vor dem schwarzen Untergrund und hinter dem warm getönten gestaffelten Vordergrund, als Vergegenwärtigung einer entfernten Atmosphäre. Die Interpretation als Fenster ist letztlich die, die zu der durch die spezifischen Verknüpfungen von Farben und geometrischen Formen in diesem gestaffelten Figur-Grund-Zusammenhang erzeugten Erscheinung semantisch am besten passt; durch sie als heuristische Prädikation wird die Bedeutungsstruktur dieser Erscheinung am prägnantesten aufgeschlossen. Von der Auffassung des farbigen Rechtecks als Fenster ist übrigens auch ein Bezug zur Auffassung des Passepartouts als Bild-Fenster, d. h. zur „klassischen“ Auffassung des Bildes als Fenster⁸³ herzustellen, da das Bildfeld und das mittige Farbfeld annähernd die gleichen Proportionen haben. Indem wir durch das rahmende Passepartout wie durch ein Fenster einen Innenraum mit statischen, gestaffelten Figuren erblicken, zeigt sich uns als dessen größte farbige Figur wiederum eine Art monochromes Fenster, wodurch farblich und perspektivisch innerhalb des dargestellten Interieurs ein „Jenseits“ zur Erscheinung gebracht wird. Das Bild stellt interessanterweise *nicht* einen Übergang, z. B. eine Ablösung, ein Sich-Entfernen oder aber ein Ankommen, ein Eintreten dar, sondern eine *Perspektive*, für die sich die Differenz von Innen und Außen, von Nähe und Ferne manifestiert, da sie ihren Sitz im Innenraum hat und auf ein zentrales Objekt gerichtet ist, das eine unbestimmte Ferne verheißt. Man könnte zwar auch geneigt sein, das violette Fenster für eine Tür zu halten, aber ein Fenster ist nur für den Blick, eine Tür für den ganzen Leib zum Durchgehen konstruiert, und der „Durchgang“, der hier als geometrische Figur erscheint, ist ein rein visueller Durchgang zu einer anderen „Farbtemperatur“. Diese bedeutet auf jeden Fall eine Differenz von Innen und Außen, Nähe und Ferne, wobei das warme Innen schemenhaft und räumlich ist, das kühle Außen rein atmosphärisch. Anders wäre das, wenn z. B. innerhalb des violetten Rechtecks weitere quasi-perspektivisch gestaffelte Figuren erscheinen würden.

Man kann *Zeichnung A 6* – um es nochmals zusammenzufassen – als *Bild des Häuslichen* bezeichnen, da hier ein schemenhaftes, gestaffeltes räumliches Innen vermittelt eines perspektivischen Blicks auf ein unbestimmtes fernes Außen vergegenwärtigt wird. Schon allein der assoziative indexikalische Zusammenhang der Collage-Elemente, die als Fragmente alltäglichen, industriell hergestellten Gebrauchsmaterials erkennbar sind – nämlich (mutmaßlich) Pack- oder Butterbrotpapier, das Etikett einer als Markenprodukt verkauften Packung Kaffee oder Tee, Küchen- oder Tischtücher, und schließlich Fragmente von Kleidung – etabliert eigenlogisch „Haushalt“ bzw. „das Häusliche“ als latentes Sujet des Bildes. Dies passt zu dem durch die Staffelung der Elemente kompositorisch erzeugten Eindruck eines Innenraumes und zu der „ikonischen Rolle“ der grauen Elemente als Vorhänge vor einem Fenster. Die durch die schwarzen Stoffe weniger symbolisch als vielmehr dynamisch manifestierte „Trauer“, bzw. einfach die Dunkelheit erscheint als Hintergrund des Innenraumes, also eher als Aspekt der Atmosphäre denn als eigenständiges Motiv. Die vor diesem Hintergrund bzw. inmitten desselben erscheinenden Figuren dämmen den Anteil des Schwarz an der Bildfläche auf etwas weniger als ein Viertel ein und lassen es nach hinten bzw. an die Ränder treten. Die hellen Figuren erscheinen dabei ihrerseits nicht als menschliche Gestalten, sondern eher als sachlich nicht genau bestimmbare Objekte, deren Funktion im Darstellungszusammenhang es ist, den Raum selbst zu artikulieren, innerhalb dessen sie sich

⁸³ Nach einer Stelle aus Leon Battista Albertis „Della Pittura“: „Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll“ (ALBERTI 2002, S. 93). Die Herausgeber des Textes, dem ich das Zitat entnommen habe, übersetzen auch die interessante Variante in der lateinischen Textfassung von Alberti: „(...) Fenster, durch welches der ‚Vorgang‘ betrachtet wird“.

staffeln – wobei festzustellen ist, dass das Potential einer gegenständlichen Bestimmbarkeit der Elemente zunimmt, je weiter sie in der Mitte des Bildes und in der Tiefe des virtuellen Raumes liegen. Wir können uns leicht vorstellen, in den hellen Stoffelementen ein Fenster und Vorhänge zu erkennen; die rechteckigen Formen aus Papier, die uns näher liegen, sind vage Kandidaten für im Raum aufgestellte Möbel, z. B. Stühle mit Lehnen; und die Figuren in den Ecken müssen schließlich ganz unbestimmt bleiben, d. h. sie repräsentieren Dinge, die zu nah sind, um erkannt zu werden, bzw. die schon z. T. jenseits unseres Gesichtsfeldes liegen und dieses somit begrenzen.

Die zweifach besetzte Mitte: Großes violettes Rechteck und kleines gelbes Quadrat

Aus diesem Zusammenhang ist das zentrale Quadrat aus Papier von ca. 1,7 cm Seitenlänge durch seine Farbe, seine prominente Position und seine geometrische Gestalt gleich mehrfach herausgehoben. Es gibt also in *Zeichnung A 6* je ein Individuum in beiden Materialgruppen (Papier/Stoff) bzw. in beiden Ebenen (Vordergrund/Hintergrund). Die beiden Figuren besetzen die Mitte des Bildes auf verschiedene Weise, bzw. sie repräsentieren zwei verschiedenartige „Mitten“: Die violette, hinten liegend und großflächig ausgebreitet, repräsentiert die Mitte als Binnenfläche, als inneres Gebiet; die gelbe, vorne liegend, klein und konzentriert, repräsentiert die Mitte als Punkt und impliziert ein Achsenkreuz. Beide Figuren sind allerdings auch auf je spezifische Weise der exakten geometrischen Mitte der Bildfläche entrückt: Während die vertikale Mittelachse des Quadrates nahezu mit der des Bildes zur Deckung kommt, liegt sein Mittelpunkt 2,5 cm über dem Bildmittelpunkt. Die Lage des Quadrates entspricht also nicht dem geometrischen Mittelpunkt der Bildfläche, sondern einem „physiognomischen“ Mittelpunkt, einer Position, die ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit erreicht. Dadurch, dass es gegenüber dem Schnittpunkt der Bilddiagonalen nach oben versetzt ist, schwebt es sozusagen auf Augenhöhe vor uns; es liegt im Fokus, anstatt den „Nabel“ des Bildes zu repräsentieren. (Die Höhe der horizontalen Mittelachse des kleinen gelben Quadrats, die die vertikale Bildmittelachse nahezu nach den Proportionen des goldenen Schnitts unterteilt, wird durch die Spitze des trapezförmigen Papierelements in der linken oberen Bildecke genau angezeigt.) Seine Lage auf der vertikalen Mittelachse des Bildes indes gibt nicht nur ihm selbst besondere Wichtigkeit, sondern lenkt auch die Aufmerksamkeit auf die exzentrische Lage des violetten Rechtecks. Diese Lage, die im Bildzusammenhang auch durch das Übermaß an Figuren und Ereignissen in der linken Hälfte begründet zu sein scheint, wird durch die schmale graue Borte am rechten Rand der Figur kompensiert, und zwar auf doppelte Weise. Die violette Figur erfährt hier nicht nur eine gewisse konstruktive Abstützung und Stabilisierung – ihre virtuelle Versetzung aus der exakten Bildmitte nach rechts und unten wird sowohl durch die Verstärkung ihres rechten Randes als auch durch das die rechte untere Ecke füllende große Dreieck aufgefangen –, sondern durch die Dezimierung ihrer Fläche am rechten Rand auch eine Verlagerung ihrer vertikalen Mittelachse nach links.⁸⁴ Die beiden grauen Stoffelemente spielen mithin wichti-

⁸⁴ Die Spitzen des kleinen dunkelroten Dreiecks rechts der Bildmittelachse nahe dem unteren Bildrand zeigen nach rechts und nach unten, als gebe diese Figur die Vektoren an für die Versetzung des violetten Rechtecks aus der exakten Bildmitte. Die Hypotenuse dieses kleinen Dreiecks koinzidiert mit einem Abschnitt der Hypotenuse des großen Dreiecks aus Papier. Als residuale Figur repräsentiert es den zwischen den gestaffelten Figuren sichtbar verbleibenden Grund, der ausschließlich an dieser Stelle über ein wenig Licht bzw. eben Farbe verfügt. (Das Rot, das die kräftigste Farbe im Bild wäre, wenn nicht eine Beimischung von Grau, in dessen Dunkelheit es sich verbirgt, es am Leuchten hindern würde, setzt sich unter dem „Kaffeepapier“ fort. Dort schließen sich eine kompakte Fläche mit in groben Zügen aufgetragener schwarzer oder dunkelblauer

ge Rollen bei der Gestaltung des „Auftritts“ der beiden zentralen Figuren. Die Modifikation der violetten Figur durch den grauen Streifen rechts spielt für die Möglichkeit des gelben Quadrats, seine Position zu beziehen, eine eher latente Rolle; das als Vorhang bezeichnete linke graue Element (dessen rechte Kante genau in der Mitte des violetten Rechtecks liegen würde, wenn dieses nicht durch die Borte am rechten Rand modifiziert wäre), spielt dagegen die offenkundige Rolle des Trägers des gelben Quadrats: Das Quadrat benutzt diesen Vorhang, um sich in seine Position zu begeben, in der ihm, wie gesagt, das Höchstmaß an Aufmerksamkeit zuteil wird. Seine Selbständigkeit erscheint also insofern eingeschränkt, als es, um diese Position einnehmen zu können, auf das graue Element angewiesen ist.

Es wurde gesagt, dass gleichsam aus Respekt vor der integrativen Position des violetten Rechtecks die Papierelemente darauf verzichten, die Bildmitte zu bedecken. Die Geschichte oder das „System“ der Stoffe ist mit fünf Elementen abgeschlossen, da sich ein die beiden grauen Elemente verbindendes Drittes in der Mitte des violetten nicht einstellt. Die Position des gelben Papierquadrates, das dem Umgebungszusammenhang der übrigen Papierelemente auf auffällige Weise enthoben ist, kann nun als Beitrag zu diesem System betrachtet werden. Ohne noch mehr von dem Violett zu kaschieren, besetzt es doch die Mitte, aber nicht die Mitte der violetten Figur und auch nicht den Bereich in der Mitte zwischen den beiden grauen Elementen, sondern eine Position auf der Bildmittelachse; und zwar, wie gesagt, nicht den geometrischen Mittelpunkt der Bildfläche, sondern einen Aufmerksamkeit erheischenden „Blickmittelpunkt“. Da das große violette Rechteck das unmittelbar umgebende Feld des kleinen gelben Quadrats wäre, wenn dieses nicht auf der isolierenden Zwischenschicht des grauen Stoffes läge, suggeriert die faktisch vorliegende Figurenkonstellation, dass ein frei im violetten Feld placiertes gelbes Quadrat unmöglich ist, dass der Eindruck des „Schwimmens“ oder „Schwebens“ der kleinen gelben Figur im violetten Feld, d. h. im Bereich des Außen bzw. des Fernen, vermieden werden muss. Dank dem weit vom Rand in die Bildmitte ragenden Vorhangelement liegt das Quadrat eindeutig vorne, d. h. im Inneren des dargestellten Raumes; läge es dagegen hinter dem Vorhangmotiv oder unmittelbar auf dem violetten Stoff, erschiene es als eine Art Gestirn oder Licht im Außen.⁸⁵ Weil es außerdem die kleinste und zugleich farblich kräftigste Figur ist, wäre es gemäß unserer gegenständlichen Deutung des Bildes als Lampe anzusehen, als zentrale Quelle des einheitlich warmen Lichtes auf den Objekten im Vordergrund des Zimmers, die an der Peripherie des Blickfeldes liegen. Auch diese Interpretation ist keinesfalls in einem reduktionistischen, „positivistischen“ Sinne als Bestimmung der gegenständlichen Bedeutung der Figur aufzufassen, sondern vielmehr als Bestimmung einer „Strukturposition“: Die Figur in der „Lampenposition“, auf die die ganze Komposition sich im wahrsten Sinne des Wortes konzentriert, repräsentiert als „Lichtpunkt“ einen individuierten Kern, quasi die objektivierte Seele dieses Innenraumes, eine kleine, verdichtete Manifestation des Praxiszentrums, das in dem in *Zeichnung A 6* dargestellten perspektivischen Blick auf ein verheißungsvolle, aber ungreifbare und auch teilweise verstellte Ferne aus einer Subjektposition vergegenwärtigt wird. Grundsätzlich steht das Quadrat als Figur weniger für ein Ding als vielmehr für ein Individuum, ein Subjekt; allerdings nicht in dem Sinne, dass diese Figur unmittelbar als Darstellung einer menschlichen Gestalt aufzufassen wäre, denn dafür wäre,

Farbe sowie ein Streifen von Gelborange an. Das nahezu *farblose*, lediglich warm getönte, zugeschnittene Transparentpapier überlagert hier ein weitgehend *formloses* Spiel der Farben.)

⁸⁵ Der graue Vorhang, dessen das gelbe Quadrat für seine Erscheinung in der Position des Blickfangs bedarf, trägt in seinem Trauerand genau unterhalb des gelben Quadrats noch eine weitere kleine und sozusagen „unsichtbare“ Figur, die gezeichnet wird durch eine konturierte Lücke in den Fransen. Auf die Möglichkeiten der Auslegung dieses „Geisterquadrats“ im Zusammenhang der hier vorgetragenen Interpretation sei an dieser Stelle nicht näher eingegangen.

sofern man nur geometrischer Figuren in Betracht zieht, ein schmales Rechteck tatsächlich besser geeignet.⁸⁶ Das kleine hellgelbe Quadrat repräsentiert *strukturell* das Zentrum der Praxis, die in dem dargestellten Raum „ansässig“ ist. Zugleich verkörpert es den Fluchtpunkt, d. h. das zentrale zu fokussierende Gegenüber der Position, die vermittels des perspektivischen Blicks in (und durch) den gestaffelten Raum vergegenwärtigt wird. Unser Blick, den das zentrale violette Feld in die Tiefe und Ferne „zieht“, bleibt buchstäblich an dem Vorhangelement hängen, vor dem das kleine Quadrat als etwas Nahes präsentiert wird.

Beachtet man nun insbesondere die erwähnte triadische Konstellation der Vierecke aus Papier, so lässt sich die Interpretation des gelben Quadrats noch weiterentwickeln: Die verschieden großen, verschieden gefärbten und unterschiedlich „tief im Raum“ angesiedelten Rechtecke, die ich als „Möbel“ bezeichnet habe, repräsentieren ihrerseits zwar nicht unmittelbar Personen bzw. menschliche Figuren, aber doch, etwa wie Stühle, die leer bleiben, aber an bestimmten Plätzen stehen, *Positionen für Subjekte*. Da sie innerhalb der triadischen Konstellation der Vierecke aus Papier ein *Paar* bilden – sie sind verschieden, aber einander ähnlich und in ihrer Verschiedenheit dialogisch auf einander bezogen –, dem das gelbe Quadrat als singuläres Drittes zugeordnet werden kann, stellen sie die Positionen der Eltern dar. Das kleine Quadrat erscheint strukturell in der Position des Kindes, nämlich des kleinen herausgehobenen Dritten, das allerdings nicht eine Stelle im Zimmer (zwischen den „Möbeln“) einnimmt, sondern als „Lichtfigur“, als *Erscheinung* oberhalb des Zentrums schwebt. Die objektiv – vermittels der eine *Perspektivität* erzeugenden Gliederung – im Bild dargestellte subjektive Position einer im möblierten Innenraum ansässigen Praxis kann nun auf diese sich abhebende Erscheinung einer kleinen Figur in der strukturellen Position eines Kindes in zweierlei Weise bezogen sein: Man kann sich, indem man als Betrachter des Bildes diese Perspektivität – was in einer biographisch kontextuierenden Interpretation (s. u., Kapitel 4) heißen würde: Kurt Schwitters' Perspektive 1918 – übernimmt, einerseits mit dem gelben Quadrat, dem kleinen Individuum *im* Bildraum, identifizieren, und dementsprechend das Paar der Rechtecke als Platzhalter für die *eigenen Eltern* auffassen; andererseits kann man das gelbe Quadrat, das höchst bedeutsam mitten im Fokus des Blickes schwebt, als die eine Orientierung gewährleistende Erscheinung eines *eigenen Kindes* auffassen (eventuell eines zukünftigen oder auch imaginären, da als „Licht“ dargestellten Kindes) – was auch bedeuten würde, daß eine der durch die beiden Rechtecke markierten Positionen, über die der Blick hinweggeht, zugleich der objektive Platz wäre, den man als ein in diesen „Raum der Familie“ Blickender selbst darin einzunehmen hätte.

⁸⁶ „Das Quadrat als geometrische Figur exponiert sich durch die Identität der Seitenlängen, es ist dadurch *das Individuum* unter den Rechtecken. Gleiche Ausdehnung in Breite und Höhe bedeutet immanente Reflektivität der Proportionen durch die Form selbst.“ (RITTER 2003A, S. 302)

3. Soziologisch-biographische Studie

„(...) Sucht man nach plastischen Beispielen für solche tiefsitzenden Habitusformationen, dann läßt sich als wahrscheinlich grundlegendste jene anführen, die schon mit der Geburt, wenn nur Schwangerschaft und Geburtsvorgang als gedrängte Vorgänge der basalen Krisenbewältigung normal verlaufen sind, ins „Körpergedächtnis“ eingeschrieben wird, und die ich als die Formel eines strukturellen Optimismus beschrieben habe, für den die Devise gilt: „Im Zweifelsfalle wird es gut gehen“. Dieser Formel entspricht ein elementarer Habitus der Positivität des Lebens schlechthin. Das strukturelle Gegenteil dazu: „Im Zweifelsfalle wird es schief gehen“, ist erkenntlich ein Habitus, der die Chancen der Begegnung mit Unbekanntem und Neuem und damit die Chancen des krisenbewältigenden Lernens stark beschränkt und somit zu einem verängstigten, in seiner Qualität stark herabgeminderten Leben verurteilt. – Geht man davon aus, daß Generationen im Sinne von Karl Mannheim sich wesentlich als historischer Typus dadurch formen, daß in der Bewältigung der Adoleszenzkrise die für das weitere Leben maßgeblichen Habitusformationen sich in der Stellungnahme zu den in dieser ontogenetischen Krise herrschenden und stark diskutierten gesellschaftlichen Themen und krisenhaften „Lagen“ festigen und als Basis nachfolgender Handlungen verbleiben, dann haben wir in diesem Phänomen einen weiteren basalen Vorgang der Habitusbildung vor uns.“¹

In diesem Kapitel geht es nicht darum, wiederzuerzählen, was durch die zu Kurt Schwitters' Biographie maßgebliche Literatur bereits bekannt ist. Vielmehr möchte ich auf der Basis der Interpretation weniger objektiver Daten, die ich Gwendolen Websters umfassender und ausführlicher Schwitters-Biographie (WEBSTER 1997) und dem detaillierten chronologischen Lebenslauf im Catalogue raisonné (CR 1, S. 528ff.) sowie einigen weiteren Quellen und Dokumenten² entnehme, Kurt Schwitters als Typus vergegenwärtigen, der eine historische Generation repräsentiert. Dies geschieht zu dem Zweck, für die weitergehende Interpretation seiner ersten Collagen, die ich als Bilder immanent analysiert und kontextfrei interpretiert habe, einen geeigneten Kontext zur Verfügung zu stellen, in dem die Werke als zusammenhängende Protokolle eines auf spezifische Probleme und Krisen bezogenen Handelns, und möglicherweise auch als Krisenlösungen, erscheinen können.³ Diese spezifische kunstsoziologische Problemstellung, an der mich insbesondere interessiert, „inwieweit dadurch das Werk als Form des biographischen Vollzuges im künstlerischen Darstellungsakt erfasst werden kann“⁴, ist von einem herkömmlichen „Biographismus“ der Werkinter-

¹ OEVERMANN 2001D, S. 46

² Ausgewählte Ausschnitte aus Websters Darstellung sowie weitere von mir verwendete Daten, die ich Dokumenten des Kurt-Schwitters-Archivs entnehmen konnte, habe ich im Anhang dieses Kapitels als Texte wiedergegeben (s. u., S. 112f), ferner auf der Grundlage aller verfügbaren Informationen ein Genogramm erstellt (S. 114). Für Gespräche und die Gewährung von Einblicken in das Material des Kurt-Schwitters-Archivs im Sprengel Museum Hannover im März 2003 möchte ich Frau Dr. Karin Orchard und Frau Dr. Isabel Schulz sowie Frau Dorothee Frehrking an dieser Stelle herzlich danken.

³ Auf Leben und Werk nach 1918, dem Entstehungsjahr der hier untersuchten Bilder, komme ich im Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprechen.

⁴ ZEHENTREITER 2004B, S. 114

pretation anhand zweier Argumente deutlich abzugrenzen. Zum Einen ist zu beachten, dass einzelne biographisch und/oder zeitgeschichtlich deutbare Versatzstücke, die gewiss in fast jedem Bild zu entdecken sind, als solche noch keine Interpretation eines Werkes als Totalität ergeben, auch „in der Summe“ nicht; vielmehr bedürfen sie, um als Beiträge zu einem Verständnis der Kunst fungieren zu können, der begründeten Einbettung in einen Darstellungszusammenhang, der der immanenten Struktur des konkreten Werkes Rechnung trägt. Grundlage dafür müssen methodisch eigenständige immanente Werkanalysen sein. Zum Anderen kann eine biographisch kontextuierende Interpretation der Werke an die immanenten Bildanalysen nur dann in aufschlussreicher Weise anknüpfen, wenn zugleich deutlich gemacht werden kann, inwiefern die Biographie *in ihrer Besonderheit typisch* ist; andernfalls vermöchte sie nur Anekdoten beizusteuern, während sie die Kunstwerke unter der Hand zu bloßen Illustrationen von biographischen und/oder historischen Ereignissen macht. Grundsätzlich stellt der objektiv autobiographische Charakter des einzelnen Kunstwerks viel weniger ein „inhaltliches“ denn ein „dynamisches“ Moment dar, im Sinne einer ästhetischen Funktion, die der Hervorbringung einer per se allgemeingültigen Darstellung dient. In diesem Sinne sind alle autonomen Kunstwerke einerseits im Prinzip autobiographisch und lassen sich dementsprechend (mehr oder weniger deutlich) „lesen“, andererseits konstituieren sie selbst als in die Biographie eingebettete Ausdrucksakte jeweils eine neuartige Darstellungsform mit zunächst offener Bedeutung, die sich nicht a priori durch Bezug auf bereits bekannte Kontexte (wie Biographie oder Geschichte, aber auch bestimmte gesellschaftliche Diskurse, kulturelle Praktiken etc.) bestimmen lässt. Gerade in der Literatur zu Schwitters' Oeuvre wird häufig – Webster weist auch darauf hin⁵ – das autobiographische Moment missverständlich als der vorherrschende Auslegungshorizont etabliert. Nicht, dass dieses Missverständnis keinerlei Gründe in der Sache hätte, denn in der Tat präsentieren Schwitters' Bilder, die Collagen zumal, Autobiographisches und Anekdotisches hoch verdichtet (worüber der Künstler allerdings nicht persönlich zu entscheiden hatte, da gar nicht angenommen werden kann, dass er über eine bewusste Kontrolle der Semantik dieser Verdichtungsvorgänge verfügte). Dennoch betritt man mit der sei es bewusst vorgenommenen, sei es aus methodologischer Verlegenheit in Kauf genommenen Weichenstellung zugunsten eines grundsätzlichen Biographismus in der Werkinterpretation eine falsche Fährte: Falsch ist es, die Werke als Zeugnis der Biographie und diese quasi als deren Inhalt zu betrachten, *ohne* gleichzeitig in einer dazu komplementären (und ungleich schwierigeren) Gedankenbewegung zu rekonstruieren und zu explizieren, in welcher Weise das Biographische, und d. h. zugleich: das Gesellschaftliche, sich im originären Modus dieses ästhetischen Zeugnisses selbst transformiert. Eigentlich ist die Frage, was „autobiographisch“ überhaupt bedeutet, für jedes Kunstwerk neu und anders zu beantworten. Eine biographisch-kontextuierende Interpretation der Werke impliziert mithin zugleich umgekehrt eine Re-Interpretation der Biographie anhand der immanenten Sinnzusammenhänge der Werke. Ohne eine Integration von immanenten Werkanalysen bleibt die Künstlerbiographie also im Prinzip selbst lückenhaft.⁶

⁵ „As for his work, it is all too frequently regarded as a kind of miniature biography. Yet more than once, Schwitters emphasized that he did not want his art to be seen in this way.“ (WEBSTER 1997, S. xvii)

⁶ Da gelegentlich in Bezug auf Schwitters, wegen seiner Verwendung von „Materialien des Alltags“, von einer Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben gesprochen wird, will ich betonen, dass ich die gegenteilige Auffassung vertrete: Der Zusammenhang von beidem, den ich hier rekonstruieren und als „Werkbiographie“ (s. Kapitel 4) näher untersuchen möchte, ist selbst wesentlicher Ausdruck ihres Getrenntseins. – F. Zehentritter umreißt die Problemstellung, um die es hier geht, folgendermaßen: „Durch die Rekonstruktion des primärpraktischen Kontextes eröffnet sich die Grundgestalt des Falles, die auch die Ausgangskonstellation für die künstlerische Produktion darstellt, andererseits steht die künstlerische Produktion in dieser „transzenden-

Webster problematisiert in ihrem Buch die Frage nach dem Typischen überhaupt, ihre eigenen Ansätze zu Bestimmung von Kurt Schwitters' *personality* kritisch einschränkend: „If the History of Hanover is, in the end, not much help in determining the roots of Schwitters's personality, it may be more instructive to consider how Hanoverians of his generation liked to see themselves. They described themselves as being trustworthy, shrewd, level-headed and thrifty, as having a native pride and possessing a dry, frank humour. This takes us closer to Schwitters; in general, it was how he wanted to appear to the world. But he is not a convincing testimony to the notion that there is any such thing as a typical German or typical Hanoverian or typical anything. Schwitters was often enough not even typical of himself. He was an elusive and contradictory figure: a happily married womanizer, an *enfant terrible* of the avant-garde who never stopped painting academic pictures, a gregarious and enthusiastic self-publicist who deliberately sought rural anonymity, a fearless proponent of abstract art who ran a successful advertising agency (...).“⁷ Abgesehen von der Frage, ob es sich bei dem hier Angeführten wirklich um Widersprüche in der Person handelt, bedeutet Widersprüchlichkeit keineswegs grundsätzlich Unbestimmtheit oder Unbestimmbarkeit, im Gegenteil: bestimmte Widersprüche können sich als sehr geeignet erweisen, Typen zu charakterisieren. So stellt ein „happily married womanizer“ einen bestimmten *psychologischen* Männer-Typus (oder Charakter) dar, dessen „roots“ familiensoziologisch oder psychoanalytisch zu erfassen wären. Einen *historischen* Typus vermag Schwitters nun möglicherweise gerade als jene „schwer fassbare, widersprüchliche Figur“, als die Webster ihn (mit gewissem Recht) darstellt, zu verkörpern; allerdings ist dieser, darin ist ihr zuzustimmen, in der Tat nicht einfach als „typischer Deutscher“ oder „typischer Hannoveraner“ vorzustellen. Denn obgleich beides einwandfrei auf Kurt Schwitters zutrifft, ist die erste Kategorie historisch bei weitem zu groß, die zweite wiederum zu speziell, d. h. nur ein Modifikator für einen 1887 geborenen Bürger des Kaiserreichs. Es kommt also offenbar auf ein Kriterium für die Feststellung des relevanten Bezugsrahmens an, um die Biographie in ihrer Besonderheit zugleich als typisch erscheinen zu lassen. – Dass der Erste Weltkrieg für Kurt Schwitters und seine Zeitgenossen die bestimmende „krisenhafte Lage“ (U. Oevermann; s. Zitat am Anfang des Kapitels) bzw. die biographische Katastrophe schlechthin darstellt, ist nicht in Zweifel zu ziehen.⁸ Daher erscheint es auch naheliegend, seine Kunst und insbesondere die Entwicklung der Collage ab 1918 als eine Form der Reaktion auf diese Katastrophe oder

talen“ Kontextuierung nicht bloß in einem Illustrationsverhältnis zur Biographie. Auch wo einzelne biographische Szenen und Ereignisse in der künstlerischen Produktion nachwirken, stellt diese nicht nur eine bereits fertige Realität dar. Vielmehr vollzieht sie selbst eine eigene Form der biographischen Entwicklung in der Verarbeitung der „rezenten“ Ereignisse durch die eigenlogische Ausbuchstabierung der biographischen Grundgestalt. Die künstlerische Produktion bildet so eine Einheit von biographischem Vollzug und seiner Darstellung bzw. einen biographischen Vollzug *in* seiner Darstellung.“ (ZEHENTREITER 2004A, S. 283)

⁷ WEBSTER 1997, a. a. O.

⁸ OEVERMANN 2001B, S. 122f (Anm. 26): „(...) In starkem Maße generationenprägend müssen auch die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges gewesen sein, vor allem für die um die Jahrhundertwende Geborenen. Denn für den Ersten Weltkrieg ist wohl die folgende objektive Traumatisierung entscheidend: Dass er überhaupt begann und nicht verhindert wurde, bezeugte schon für jeden normalen Zeitungsleser das eklatante Versagen der Autonomie des Politischen und seiner Rationalitätsverpflichtung. Dass aber, [als der Krieg] nach wenigen Wochen unentschieden in einem Stellungskrieg festgefahren war (...), die technologisch ganz neue, bisher unbekannte Kriegsmaschinerie in der politisch unkontrollierten Hand der Militärführungen sich ungehemmt weiter entfaltet und wie ein Moloch während fast vier weiterer Jahre ungehemmt Millionen von Menschenopfern verschlingt, diese Katastrophe und das in ihr sich bezeugende monströse Versagen der Politik der Nationalstaaten müssen von einem solchen traumatisierenden Ausmaß gewesen sein, dass darunter kollektiv die Psyche einer ganzen Generation zusammengebrochen sein muss.“

als eine „Verarbeitung“ derselben aufzufassen.⁹ Aber obschon leicht zu sehen ist, dass die Collagen einem gewissen Impuls des Aufbauens, Integrierens, Neuzusammenfügens des Fragmentierten Ausdruck verleihen, ist diese Auffassung doch noch viel zu unspezifisch, denn sie berücksichtigt nicht, welcher Generation von Deutschen Kurt Schwitters, der bei Kriegsende 31 Jahre alt war, eigentlich angehörte, mithin auch nicht, welche spezifische Traumatisierung er anlässlich der Katastrophe des Krieges zu bewältigen hatte, und auf welche generations-, milieu- und sozialisationspezifischen Habitusformationen er dabei rekurrieren konnte bzw. musste. Sobald man über eine einfache soziologische Skizze dieser Habitusformationen und seiner biographischen Situation Ende 1918 verfügt, kann man anhand der Werkanalysen darstellen, inwiefern Schwitters' frühe Collagen als Formen einer verarbeitenden Darstellung einer krisenhaften oder sogar traumatisierenden Erfahrung gelungen sind und objektiv Gültigkeit beanspruchen können.¹⁰

Geburtsjahr und Geburtsort zählen zum Kern der „objektiven Daten“ einer Biographie.¹¹ Als Zeit- und Ortsangabe verweisen sie auf den historischen Kontext einer politischen Vergemeinschaftung, der der betrachteten Biographie unweigerlich ein bestimmtes Profil verleiht, insofern er einen Zusammenhang von Ausgangsbedingungen und eine Sequenz von Ereignissen und Impulsen für ihren Verlauf umfasst, die allesamt, sie mögen günstig, störend oder sogar destruktiv sein, vom Subjekt lebenspraktisch beantwortet und in die

⁹ Schwitters selbst hat in einer (in der Literatur zu seinem Oeuvre häufig zitierten) autobiographischen Notiz, die er 1930 veröffentlicht hat, seinen Übergang zur Collage mit den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs in Zusammenhang gebracht (hier zitiert nach LACH BD. 5, S. 335): „(...) Im Kriege da hat es furchtbar gegoren. Was ich von der Akademie mitgebracht habe, konnte ich nicht gebrauchen, das brauchbare Neue war noch im Wachsen, und um mich da tobte ein blöder Kampf um Dinge, die mir gleichgültig sind. – Und plötzlich war die glorreiche Revolution da. Ich halte nicht viel von solchen Revolutionen, denn dazu muß die Menschheit reif sein. Es ist, als ob der Wind die Äpfel unreif abschüttelt, solch ein Schaden. Aber damit war der ganze Schwindel, den die Menschen Krieg nennen, zu Ende. Ich verließ meine Arbeitsstelle ohne jede Kündigung, und nun gings los. Jetzt begann das Gären erst richtig. Ich fühlte mich frei und mußte meinen Jubel hinausschreien in die Welt. Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land. Man kann auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und -nagelte. Ich nannte es Merz, es war aber mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt. Kaputt war sowieso alles, und es galt aus den Scherben Neues zu bauen. Das aber ist Merz. Ich malte, nagelte, klebte, dichtete und erlebte die Welt in Berlin. (...)“ Diese von Schwitters ex post (zwölf Jahre später) verfasste einerseits sehr selbstbewusste, fast glorifizierende, andererseits stark stilisierte, künstliche (und insofern die Erfahrungen von 1918 gewiss nachträglich maskierende) Schilderung seines mittlerweile von einer gewissen Zahl seiner Zeitgenossen als bedeutsam erachteten Übergangs zur Collage, die bislang nicht kritisch Wort für Wort interpretiert worden ist, was die Aufgabe einer umfassenden „Werkbiographie“ wäre, gibt m. E. mehr Aufschluss über Schwitters' Situation und Selbstverständnis zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung als über die Ära, von der sie handelt. (Sie erschien anlässlich einer Ausstellung in Stuttgart und München im Frühjahr 1930 in einem Band mit dem Titel „Gefesselter Blick“, 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung“; vgl. LACH BD. 5 und CR 1, S. 546.) Man kann, wenn man seinen Übergang zur Collage 1918 und dessen biographische und kulturelle Bedeutung genauer untersuchen will, bei aller Sympathie für den Künstler nicht einfach dessen eigene Slogans von 1930 paraphrasieren, mit denen er sich auf der Höhe seines Selbstbewusstseins als moderner Künstler und Werbegraphiker der deutschen Öffentlichkeit präsentieren konnte.

¹⁰ Dies soll im vierten Kapitel dieser Arbeit geschehen. Dort werden im Lichte der Situation, in der sich der Künstler im Jahre 1918 befand, die Ergebnisse der bereits durchgeführten immanenten Werkanalysen erneut betrachtet und die Werke als Protokolle eines künstlerischen Handelns mit unmittelbarem Krisenbezug im Zusammenhang ausgewertet. Es ist diese Möglichkeit der Komplettierung und auch Brechung des im engeren Sinne Biographischen durch methodisch unabhängige Werkanalysen, die speziell die Künstlerbiographie für die Soziologie interessant macht.

¹¹ Diese werden so genannt, weil sie nicht eigens erhoben und protokolliert werden müssen, sondern amtlichen Dokumenten und vergleichbaren „natürlichen“ Protokollen ohne methodische Operationen zu entnehmen sind. Zu den objektiven Daten sind auch solche zu rechnen, die Auskunft geben über Schulbesuch, Ausbildung oder Studium, Beruf, Wohnort, Änderungen des Familienstandes, Kinder etc.

Biographie integriert werden müssen. Der in diesem Integrationsprozess entwickelte, potentiell für eine ganze Generation typische Habitus ist daher rekonstruierbar als Funktion und Ausdruck unvermeidlicher Stellungnahmen zu „herrschenden Lagen“, die quasi einem Zwang zur Autonomie Rechnung tragen, der sich am prägnantesten in der Adoleszenzkrise manifestiert.¹² Der relevante Vergemeinschaftungskontext, auf dessen aktuelle historische Problematik man in der Adoleszenz mit Lebensentwürfen konkret antworten muss, ob man will oder nicht, wird also die Biographie weitgehend bestimmen, ohne jedoch ihren im Auswählen und Ergreifen der objektiv gegebenen Möglichkeiten und Chancen sich realisierenden konkreten Verlauf zu determinieren.¹³ Als eine die für die Herausbildung einer historischen Generation relevante Krisenlage modifizierende und insofern für den konkreten Fall als mittelbar habitusbildend ins Gewicht fallende Größe ist ferner das Herkunftsmilieu (je nach Fokus auch „sozialmoralisches“ oder „subkulturelles“ Milieu genannt) zu beachten, das als mehr oder weniger markante eigene soziale Realität durch die nächsten relevanten objektiven Daten wie Wohnort, Konfession, Beruf der Eltern sowie deren ökonomischen und sozialen „Stand“ bestimmt ist.

Die Paradoxie eines Zwanges zur Autonomie in der Ontogenese wird soziologisch nur verständlich, wenn man den Sozialisationsprozess als eine gerichtete Sequenz von Ablösungen begreift, in der die Bewältigung der Krise, welche den unwiderruflichen Übergang ins Erwachsenenleben markiert, ein wenigstens teilweise, in irgend einer Hinsicht biographisch erfolgreiches Bestehen der vorhergegangenen Ablösungskrisen voraussetzt.¹⁴ Vom Herkunftsmilieu in dem eben umschriebenen Sinne ist daher schließlich auch das „sozialisatorische Milieu“ zu unterscheiden, das sich manifestiert in einer spezifischen Interaktionsdynamik, die für den primär sozialisatorisch relevanten (Familien-)Zusammenhang charakteristisch sein muss.¹⁵ Ob sich eine solche Dynamik anhand von objektiven Daten (also etwa:

¹² Christel Gärtner betont, dass „eine historische Generation als solche erst dann entstehen kann, wenn sich eine Alterskohorte in der Bewältigung ihrer Adoleszenzkrise unter dem Bewährungsgesichtspunkt mit den Themen der gesellschaftlich-historischen Lage der politischen Vergemeinschaftung, der sie angehört, verzahnt. In diesem Prozess entstehen generationenspezifische Habitusformationen und Bewährungsmythen, die eine Alterskohorte als „statistische Gruppe“ in die soziale Bezugsgruppe einer Generation transformieren“ (GÄRTNER 2007, S. 8).

¹³ Oevermann schreibt: „Jeder Mensch wird in eine vorgegebene historisch-gesellschaftliche, klassen- oder standesspezifische, lokal-regionale, familiäre, kulturgeographische und genetisch-hereditäre Konstellation hineingeboren. Sie bestimmt sein künftiges Leben, und insofern hat seine Biographie schon immer vor seiner Geburt begonnen. Aber damit ist nur ein Rahmen von Begünstigungen und Einschränkungen festgelegt, nicht eine vollständige Determination der Lebensgeschichte. Ihm steht das strukturelle Potential einer individuellen Autonomie gegenüber. Dessen Entfaltung ist der Rahmen vorgegeben, aber dieser lässt sich in der Entfaltung verändern. So bildet sich die individuelle Lebensgesetzmäßigkeit, die – in sich eigenständig – ihrerseits je nach ihrer Wirkung den Rahmen der biographischen Ausgangskonstellation zukünftiger Lebensgeschichten formt und verändert. (...) Freilich, *wie* die Möglichkeiten realisiert werden, das ist von den Ausgangsbedingungen selbst schon wesentlich beeinflusst. Ausgangsbedingungen und individuelle Ausgestaltung lassen sich nicht unvermittelt gegenüberstellen, sie beeinflussen sich wechselseitig in einem Verlauf der Lebensgeschichte, der wie eine Strukturtransformation angesehen werden sollte.“ (OEVERMANN 1990, S.19f; hier zitiert nach SCHALLBERGER 2003, S. 21)

¹⁴ vgl. OEVERMANN 2001B, insbesondere S. 105ff.: „Die universellen ontogenetischen Krisen“

¹⁵ Peter Schallberger beantwortet in seinem Buch „Identitätsbildung in Familie und Milieu“ die Frage, wie Habitusformationen im Prozess der Sozialisation tradiert und erworben (und dabei als solche ihrerseits auch transformiert) werden, mit dem Hinweis auf „Beziehungs- und Interaktionsstrukturen“. Er geht davon aus, „(...) dass den lebenspraktischen Entscheidungen einzelner Individuen nach wie vor so etwas wie „strukturierende Prinzipien“ [Schallberger spricht andernorts auch von „habituellen Dispositionen“; B.R.] inhärent sind“, und „(...) dass diese in ihrer Genese nach wie vor auf primärsozialisatorische Erfahrungen und Interaktionen zurückgehen“ (ebd., S. 10). Bei seiner Erörterung des Zusammenhanges von sozialisatorischem Milieu und sozialmoralischem Milieu nimmt Schallberger in der Rede von Familien als „Fusionsprodukten“ m. E. eine ungeklärte Doppeldeutigkeit in Kauf: Er erörtert diesen Ausdruck als „durch die Heirat der beiden El-

Angaben zum Alter der Eltern bei der Heirat bzw. bei Geburt des Kindes, Geschwisterfolge etc.) rekonstruieren bzw. prägnant hypothetisch entwerfen lässt, muss die konkrete Fallstudie zeigen; für die Ausprägung einer historischen Generation sind die basalen Weichenstellungen in puncto Habitusformation, die sich vermittelt durch diese sozialisatorische Dynamik vollziehen, wohl nur peripher bedeutsam.¹⁶ Aber die damit sich verknüpfenden ontogenetisch frühen Erfahrungen dürfen dennoch als potentiell „typenbildend“ in einem soziologischen Sinne (und überdies als ein für die künstlerische Produktion wichtiges Material- bzw. Erfahrungsreservoir) angesehen werden.¹⁷

Bei der Auslegung der objektiven Daten sind für eine Typenbildung also vor allem drei Dimensionen wichtig: Die Krise des Politischen (die als „Lage der Nation“ eine Stellungnahme in der Adoleszenz verlangt), die Bedeutung von Herkunftsmilieu und Milieutransformation (da die in den vorausgehenden Generationen in der Familie ausgeübten Berufe als Bedingungen der materiellen und kulturellen Reproduktion sich auch als mittelbar habitusbildend auswirken) und die potentielle Bedeutung der frühen sozialisatorischen Erfahrungen im Elternhaus (d. h. in der Interaktion der Kernfamilie) für die Biographie.¹⁸ Der theoretisch leitende soziologische Begriff der historischen Generation nach Oevermann et al. ermöglicht den Ansatz zu einer Rekonstruktion der Biographie als Ausdruck der gesellschaftlichen Lage, d. h. eine Darstellung des konkreten Zusammenhanges von Geschichte und Biographie, im Unterschied zu einer Betrachtungsweise, in der das Gesellschaftliche nur als Ensemble beeinflussender Faktoren für die Einzelbiographie erscheint.¹⁹

ternteile zustande gekommene *Fusion zweier Milieus* [Hervorhebung von mir; B.R.]“, d. h. im Sinne einer Kombination von sozialmoralischen Milieus, die er als besonders für die „heutige Familie“ kennzeichnend ansieht (ebd., S. 20). Familien sind aber strukturell immer „Fusionsprodukte“ und das sozialisatorische Milieu ist Ausdruck und Vollzugsform einer, wenn man so will, „sozialen Fusion“ ganz unabhängig davon, ob die Eltern beide dem gleichen sozialmoralischen Milieu entstammen oder ob sie zwei verschiedene Milieus repräsentieren. Eine solche Äquivokation, die bei Schallberger wohl dadurch motiviert ist, dass er zwei Prozesse gleichzeitig rekonstruieren möchte, den individuellen Habituswerb und die historische Transformation der einbettenden sozialmoralischen Milieus selbst, wird z. B. in OEVERMANN 2001B vermieden, wo das sozialisatorische Milieu betrachtet wird als hervorgehend aus einer Rekombination von *Lebenswelten*, nicht *Milieus* (S. 84): „Diese Rekombination von Lebenswelten führt bei allem verbleibenden kulturellen Traditionalismus der Möglichkeit nach zu ganz neuen Lebenswelten, die nun als sozialisatorische Milieus konkret wirken und die Offenheiten der in sich eine systematische Erzeugung des Neuen bedeutenden Ontogenesen jeweils auf neue Weise füllen, so dass sich der Individuierungsprozess als Erneuerungsprozess dadurch potenziert. Schließlich sind die konkreten sozialisatorischen Milieus, die sich durch eheliche bzw. elternschaftliche Partnerschaften konkret bilden, das Erfahrungsmaterial, an dem sich die Ontogenese durch Rekonstruktion als Prozess der Aneignung jeweils vollzieht, und als diese Milieus liegen sie ausgebildet schon vor, lange bevor das neue Leben durch Empfängnis seinen Weg beginnt.“

¹⁶ OEVERMANN 2001B, S. 109f: „Von den der Adoleszenzkrise vorausgehenden Ablösungskrisen ist für die Generationenprägung allenfalls noch die ödipale Krise von Bedeutung, sofern die gesellschaftlichen Krisen massiv und in gewisser Weise auch mit einheitlicher Wirkung in diese Ablösungskrise eingreifen. (...) Diese Einflüsse während der ödipalen Phase bedingen sich jedoch nicht, wie in der Adoleszenzkrise, vermittelt über den öffentlichen Diskurs und eine bewusste Stellungnahme dazu, sondern über die objektive Modulierung der sozialisatorischen Praxis hinsichtlich konstitutiver Strukturbedingungen. Verallgemeinernd können wir vermuten, dass für mögliche generationenprägende gesellschaftliche Einflüsse in der ödipalen Phase und der ödipalen Krise vor allem von Bedeutung sein wird, welche Position die Väter in der ödipalen Triade durchschnittlich einnahmen und welche „peer-group“-artigen Vergemeinschaftungsformen in der Latenzphase gesellschaftlich vermittelt über das Schulsystem und die politischen und religionsgemeinschaftlichen Aktivitäten auf die Erziehung Einfluss nahmen.“

¹⁷ vgl. OEVERMANN 2001A: „Bausteine einer Theorie künstlerischen Handelns aus soziologischer Sicht“

¹⁸ In den „Abständen“ zwischen diesen Dimensionen, die nicht gesellschaftliche Rahmenbedingungen, sondern ihrerseits verschiedene Formen der Individuation des Sozialen bedeuten (Zehentreiter spricht von „Aggregierungsniveaus“), manifestiert sich die Differenzierung von Öffentlichem und Privatem.

¹⁹ ZEHENTREITER 2004B, S. 154: „Die Bestimmung des Herkunftsmilieus als konkretes individuelles Gebilde erlaubt gleichzeitig die soziologische Rekonstruktion einer darin eingelagerten Biographie in ihrer Individuali-

3.1 Kurt Schwitters' Herkunftsfamilie und -milieu²⁰

Wer zum Ende der 1850er Jahre in einem zu Preußen gehörigen deutschen Land geboren wird, erlebt den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und die nachfolgende Reichsgründung, einen dramatischen Übergang zu einer neuen Form der politischen Vergemeinschaftung also, zum Beginn der Krise seiner eigenen Adoleszenz. Eduard Hermann Schwitters (*1857 Wittmund, Ostfriesland; †1931 Hannover) zählt zu einer Generation, deren männliche Angehörige als Jugendliche den Krieg mit Eifer verfolgen und den Sieg Preußens über Frankreich, die Annexion von Elsaß-Lothringen und die Gründung des Kaiserreichs als Triumph erleben. Sie selbst müssen zeitlebens in keinen Krieg ziehen (wohingegen viele von ihnen später im Ersten Weltkrieg ihre Söhne verlieren). Zu jung, um noch in den eigentlichen „Gründerjahren“ politisch oder wirtschaftlich aktiv zu werden, werden sie in einer Phase erwachsen, in der sich die den Aufschwung und den endgültigen Wandel Deutschlands vom Agrar- zum Industriestaat begleitenden wirtschaftlichen Risiken bereits deutlich offenbaren²¹ und die geprägt ist von gesteigertem Nationalismus im Anschluss an

tät, also ohne soziologischen Determinismus. Denn das biographisch sich bildende Subjekt ist soziologisch als ganze Person faßbar in der individuellen Strukturposition, die es innerhalb einer konkreten Milieukonstellation – und zwar schon vor der Geburt – besitzt und die es in konkreter Zukunftsoffenheit zu füllen hat. Die biographische Selbstbestimmung innerhalb eines solchen *individuellen* sozialen Gebildes läßt sich ihrerseits nur, und mag dieses noch so statisch-traditionell sein, (das ändert nichts an seiner Individualität), als *individuelle* vollziehen, zudem sie objektiv eine neue Bewegung innerhalb dieses Gebildes mit bedingt (etwa als konstitutiver Bestandteil einer neuen Generation). Es gilt also eine Dialektik von Determiniertheit und autonomer Individualität: Diese Position ist einerseits ein erster eigenständiger Beitrag zu dem Milieukontext, der ihn immer auch ein Stück weit qualitativ verändert, also ein neues, tendenziell transformatorisches Element darin, andererseits ein unhintergebares, zeitloses Zentrum einer Lebenspraxis – eine objektiv gegebene Individualität, die sukzessive in eine subjektiv gestaltete transformiert werden muß.“

²⁰ Die meinen Analysen zugrundeliegenden Protokolle, auf die ich in den folgenden Abschnitten wiederholt verweise, sind im Anhang zu diesem Kapitel wiedergegeben (S. 112f). Vieles von dem, was anhand der objektiven Daten zu erschließen ist, ist vom Ergebnis her betrachtet bereits bekannt, vor allem durch Gewendolen Websters Darstellung, die eine Verdichtung vielfältiger Quellen leistet. Im Folgenden stelle ich vor allem diejenigen Aspekte dar, die ich für neuartig im Zusammenhang der mir bekannten Schwitters-Literatur oder für besonders signifikant im Zusammenhang der Fragestellung dieser Studie halte. – Meine Darstellungen der historischen Generation und des Herkunftsmilieus von Kurt Schwitters respektive von Eduard Hermann Schwitters, dem Vater des Künstlers, bleiben skizzenhaft. Ausgeführte exemplarische soziologische Porträts historischer Generationen und/oder typischer Herkunftsmilieus finden sich beispielsweise in DOERRY 1986 (die „wilhelminische Generation“ der 1853-1865 Geborenen), GÄRTNER 2007 (Alterskohorten der in Deutschland zwischen 1918/19 und 1935 Geborenen), HERBERT 2003 („Kriegsjugendgeneration“ der zwischen 1900 und 1910 Geborenen), SCHALLBERGER 2003 (Transformationen im Schweizer Uhrmacher- bzw. Bankenmilieu im 20. Jh.), ZEHENTREITER 2004B (Generation und Herkunftsmilieu Arnold Schönbergs).

²¹ Winfried Halder charakterisiert die „Gründerkrise“ wie folgt (HALDER 2003, S. 46f): „Im Anschluss an den siegreich beendeten Krieg gegen Frankreich und die Reichsgründung hatte Deutschland eine Phase der Hochkonjunktur erlebt. Die nach damaligen Maßstäben hohe Kriegsentschädigung (5 Milliarden Goldfrancs), die Frankreich gemäß des Frankfurter Friedensvertrages zu zahlen hatte, trug dazu bei, dass auf dem deutschen Kapitalmarkt plötzlich ungleich mehr Geld zur Verfügung stand als zuvor. Es kam zu zahlreichen Unternehmungsgründungen und zu einer enormen Zunahme hochspekulativer Börsengeschäfte. Seit dem Frühjahr 1873 schon zeigte sich allerdings, dass die Absatz- und Gewinnerwartungen zahlreicher Unternehmen weit überzogen waren, der Zusammenbruch des Höhenflugs der Aktienkurse an der deutschen Börse wurde zudem durch eine internationale Finanz- und Börsenkrise mitbestimmt. Viele deutsche Firmen gerieten in finanzielle Nöte, es kam zu einer erheblichen Zahl von Insolvenzen mit entsprechenden Arbeitsplatzverlusten. Parallel dazu bekamen auch zahlreiche landwirtschaftliche Betriebe Schwierigkeiten, nicht zuletzt die vor allem Getreide produzierenden Großgüter in den preußischen Ostprovinzen. Denn es war ein Weltagrarmarkt im Entstehen begriffen, im durchaus wörtlichen Sinne getragen von Eisenbahn und Dampfschiff. (...) Indessen hat die neuere wirtschaftsgeschichtliche Forschung nachgewiesen, dass die gesamtwirtschaftliche Bedeutung der Gründerkrise nicht überschätzt werden darf. Zwar zeigte sich in der ökonomischen Entwicklung des Reiches seit 1873 für etwa zwei Jahrzehnte eine merkliche Abflachung, allerdings blieb der Wachstumstrend, zumal im industriellen Sektor der deutschen Wirtschaft, insgesamt ungebrochen. Es handelte sich demnach

die Reichsgründung, deutschen Ambitionen auf Kolonien, Kulturkampf und Sozialistengesetz, sowie kulturell von einer „Kapitulation weiter Teile des Bürgertums vor dem Adel“ (Norbert Elias)²². Die Ära der Reichskanzlerschaft Bismarcks, die sie von Anfang an bewusst miterleben und in der sie Adoleszenz, Militärdienst, Existenz- und Familiengründung durchlaufen, endet (1890), als sie sich eben gesellschaftlich etabliert haben. Später gehören sie tendenziell zu den Protagonisten des wilhelminischen Militarismus und aggressiven Nationalismus. Der junge Kaiser Wilhelm II. (*1859) gehört selbst dieser Generation ehrgeiziger junger Deutscher an, von denen die meisten ihren Mangel an eigener militärischer Bewährung tendenziell durch eine Überbietung des Nationalismus ihrer Vorgänger zu kompensieren trachten und sich mit dem Kaiser identifizieren (z. B. angesichts des Konfliktes Wilhelm II. contra Bismarck).²³ Da die beschriebene herrschende generationelle Prägung indes wesentlich auf der Zugehörigkeit respektive Affinität zu Preußen beruht, kann sie stark modifiziert werden durch die besondere Gestaltung dieser Zugehörigkeit²⁴, sowie außerdem durch milieu-, berufs- oder konfessionsspezifische Motive, mit denen sich typischerweise Tendenzen zum Liberalismus, zum „politischen Katholizismus“ oder zur Sozialdemokratie verbinden und die insofern die Vorherrschaft des „Wilhelminischen“ im Habitus brechen.²⁵

nicht um eine echte konjunkturelle Wende. Allerdings müssen die politischen Folgen des Rückgangs des Wirtschaftswachstums anders als die wirtschaftlichen Konsequenzen beurteilt werden. Die Mehrheit der Zeitgenossen erschrak vor der unerwarteten Verschlechterung der wirtschaftlichen Situation und wurde in hohem Maße verunsichert.“

²² ELIAS 1992, S. 22f. „Die Stellung des Kriegs- und Beamtenadels als höchstrangierende und mächtigste Schicht der Gesellschaft wurde durch den Sieg von 1871 nicht nur gewahrt, sondern verstärkt. Nicht das gesamte, aber doch ein guter Teil des Bürgertums paßte sich verhältnismäßig rasch diesen Gegebenheiten an. Sie fügten sich als Vertreter einer zweitrangigen Klasse, als Untertanen, in die Gesellschaftsordnung des Kaiserreichs ein. (...) Eine eigentümliche Spielart des Bürgertums trat so auf die Szene: bürgerliche Menschen, die die Lebenshaltung und die Normen des Militäradels zu den ihren machten. (...) Das Versagen der eigenen Schicht bei dem Bemühen, das Ideal der Einigung Deutschlands zu verwirklichen, und die Erfahrung, daß es unter Leitung des Militäradels verwirklicht worden war, führte zu einem Vorgang, den man vielleicht als Kapitulation weiter Kreise des Bürgertums vor dem Adel bezeichnen kann. (...) Auch das ist ein Zeugnis für die Gebrochenheit der deutschen Entwicklung – eine Habitusveränderung, die sich sehr präzise einer bestimmten Phase der betreffenden Staatsentwicklung zuordnen läßt.“ – Nach Max Webers Urteil zu dieser Thematik (z. B. in „Wahlrecht und Demokratie in Deutschland“ von 1917) war ein Grund dieses Vorgangs bzw. dieses Versagens, dass es in Deutschland zwar Adel gab, jedoch keine Aristokratie.

²³ Der „national gesinnte“ Diederich Heßling, Hauptfigur des Romans „Der Untertan“ von Heinrich Mann (1871-1950), trägt sicherlich wesentliche Züge eines typischen Angehörigen dieser Generation, obgleich er etwas später geboren sein dürfte.

²⁴ HALDER 2003, S. 6: „Zu bedenken ist für die Vergegenwärtigung der inneren Ausgangslage des Reiches neben der Territorial-, Bevölkerungs- und Konfessionsstruktur weiterhin, dass die Staaten, die nun vereint wurden, keine fünf Jahre zuvor Krieg gegeneinander geführt hatten, nämlich den so genannten Deutschen Krieg von 1866. (...) Infolge der militärischen Entscheidung von 1866 hatte sich die siegreiche Macht Preußen erhebliche Gebiete angeeignet. Viele der jetzt [1871; B.R.] zu Reichsbürgern werdenden Deutschen waren also zugleich erst seit wenigen Jahren „Neu-Preußen“ und das keineswegs freiwillig.“

²⁵ Als berühmte Deutsche aus dieser Generation, die allerdings nicht dem Typus „Untertan“ entsprechen, wären zu nennen: der Physiker Max Planck (*1858 in Kiel), die Soziologen Ferdinand Tönnies (*1855 bei Oldendorf, Schleswig) und Georg Simmel (*1858 in Berlin), der mit Sigmund Freud befreundete Arzt Wilhelm Fließ (*1858 in Berlin), der Maler Lovis Corinth (*1858 in Tapiau, Ostpreußen), die politische Aktivistin Clara Zetkin (*1857 in Wiederau, Sachsen) und der letzte Kanzler des Kaiserreichs, Theobald von Bethmann Hollweg (*1856 in Hohenfinow, Preußen). – Martin Doerry grenzt diese Generation, die er die wilhelminische Generation nennt, durch die Jahrgänge 1853 und 1865 ein (DOERRY 1986, S. 173ff). Nimmt man ein Lebensalter von 13 Jahren als Schwelle für den Eintritt in die Adoleszenzkrise an, dann ergeben sich als generationell prägende Krisenthemen für diese Randjahrgänge einerseits der „Deutsche Krieg“ (1866) – also nicht erst die Reichsgründung! –, andererseits das „Sozialistengesetz“ (1878). Die Angehörigen dieser Generation dürfen bei der 4. Reichstagswahl erstmals abstimmen; in der 8. Reichstagswahl (1890), der ersten unter Kaiser Wil-

Da Eduard Hermann Schwitters, als das hannoversche Ostfriesland 1866 preußisch wurde, erst 9½ Jahre alt war, ist nicht anzunehmen, dass dieser Vorgang mehr Eindruck auf ihn gemacht haben sollte als der in hohem Maße vergemeinschaftende 1870/71er Krieg, bei dessen Ausbruch im Juli 1870 er 13 Jahre alt war und mit dessen Ende seine Konfirmation zusammenfiel, und die anschließende Reichsgründung. Ostfriesland gehörte erst seit der Annexion des Königreichs Hannover nach dem „Deutschen Krieg“ wieder zu Preußen. Allerdings war die vorausgegangene hannoversche Herrschaft (1815-1866) in Ostfriesland ihrerseits so unbeliebt gewesen, dass man Preußen und die Annexion 1866 tendenziell begrüßte.²⁶ Die durch die Interessen europäischer Großmächte bestimmte Zugehörigkeit zum Königreich Hannover, das durch den Wiener Kongress neu etabliert worden war, hatte den Ostfriesen u. a. aufgrund der „dirigistischen Politik“ Hannovers (CRAMER 2003, S. 46) nicht behagt.²⁷ Umgekehrt galt die Provinz (bzw. „Landdrostei“) Ostfriesland aus Sicht der hannoverschen Regierung als rückständig, eigenwillig und schwer regierbar.²⁸ Die ostfriesische Vorliebe für Preußen beruhte indes auf Erinnerungen an die für Ostfriesland mit wirtschaftlichem Aufschwung verbundene preußische Herrschaft 1744-1806, in der Preußen „die Landestraktionen in erheblichem Umfange respektiert“ hatte (NEUGEBAUER 2004, S. 75), u. a. durch das Zugeständnis, auf die Durchsetzung der Wehrpflicht zu verzichten, was unter der „neuen“ preußischen Herrschaft und im Kaiserreich dann nicht mehr galt.²⁹

Spricht nun bereits das Datum der Wahl Hannovers als Wohn- und Berufsstandort für eine gewisse Flexibilität und Liberalität und sowohl gegen eine klare Identifikation mit Preußen als auch gegen unpolitischen ostfriesischen Lokalpatriotismus, so belegt der Erfolg, den E. H. Schwitters seit 1881 als kaufmännischer Gehilfe und seit 1886 als selbständiger Kaufmann in Hannover hatte, diese Charakterhypothese (vgl. WEBSTER 1997, S. 3f; Protokolle und Zitat aus Websters biographischer Darstellung s. u., S. 112f). Nicht nur muss er in der Lage gewesen sein, die in der Stadt Hannover als Geschäftsstandort liegenden Chancen zu erkennen, sondern er musste auch sich selbst zutrauen, sich dort adäquat zu bewegen, um diese Chancen wirklich auszunutzen. Die unter den Ostfriesen der vorangegangenen Generation weit verbreitete Ablehnung der hannoverschen Herrschaft kann er nicht „geerbt“ haben, sonst hätte er sich keine positive Vorstellung vom Leben in der Stadt Hannover machen können, deren Bürger zu werden ein wesentliches Element seines Lebensentwurfes darstellte. Die Übersiedlung vom ostfriesischen Wittmund, einem unter 2000 Einwohner zählenden Flecken mit Amtssitz (und Zentrum des ostfriesischen Pferdehandels, dem allerdings wirtschaftliche Außenbeziehungen weitgehend fehlten), nach Hannover – Beam-

helm II., schlagen dann, wenn die von Doerry vorgeschlagene Einteilung korrekt ist, bereits die Stimmen einer neuen Generation zu Buche (s. u., S. 105, Anm. 49).

²⁶ SCHMIDT 1975, S. 432: „Aber Parteinahme für Preußen war in Ostfriesland nicht nur ein Ausdruck bestimmter wirtschaftlicher und politischer Interessen; in ihr fand die Abneigung gegen Hannover einen positiven Gefühlswert. Die Preußensympathie überzog und beherrschte alsbald die politische Oberfläche der Provinz.“

²⁷ CRAMER 2003, S. 41: „Preußen zeigte Interesse an Vorpommern; das mit dem Königreich England in Personalunion stehende Königreich Hannover reflektierte die Übernahme der preußischen Provinz Ostfriesland. In mehreren Schritten vollzog sich ein Ringtausch, die Wiener Schlussakte besiegelte den Gebietsgewinn Hannovers. Mit Ablehnung stand Ostfriesland seiner neuen Obrigkeit gegenüber, die Übernahme empfand seine Bevölkerung geradezu als Unglück.“

²⁸ „Der Staat war [nach 1815; B.R.] gegenwärtiger als zur Preußenzeit [1744-1806; B.R.]. Eine deutlich erhöhte Steuerlast verschärfte die ohnehin beschwerliche wirtschaftliche Situation im Lande. Mit der Zeit besetzten immer mehr hannoversche Beamte die Verwaltung. Von der Bevölkerung als Landfremde misstrauisch angesehen, empfanden sie ihre Versetzung in das „Hannoversche Sibirien“ als degradierend“ (ebd.)

²⁹ „Mit der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht und der Gewerbefreiheit schnitten die Preußen alte ostfriesische Zöpfe ab. Die preußisch gesinnten Ostfriesen hatten Mühe, ihre Enttäuschung zu verbergen und diese Erfahrungen mit ihren Erinnerungen in Einklang zu bringen“ (VAN LENGEN 1978).

tenstadt, Industriestandort, Bahnknotenpunkt – im Jahre 1881 erscheint als der Innovationsschritt schlechthin im Leben von E. H. Schwitters.³⁰ Mit dem Schritt vom Land in die Stadt verknüpft sich bei ihm der Übergang vom Milieu eines Handwerks, das immer an die Konjunktur der Agrarwirtschaft gekoppelt bleibt – sein Vater Hermann Diedrich Schwitters (*1821) war einer von zahlreichen Schustern in Wittmund – in das des Kaufmannes, dessen Kunden die Industriellen und Regierungsbeamten in der wilhelminischen Ära nach der Gründerkrise sind. Während das Übersiedeln vom Land in die Stadt für seine Generation durchaus noch etwas Typisches ist – die größeren Wellen der Landflucht und auch der Auswanderung (vornehmlich nach Amerika) betrafen allerdings bereits die ihm vorausgehenden Generationen –, erscheinen bei ihm der Kontrast zwischen Ausgangs- und Zielmilieu sowie der Erfolg, den er als Kaufmann in Hannover hatte, als bemerkenswert. Als einzige Gemeinsamkeit zwischen dem Beruf des Vaters, der auf dem Land Schuhe anfertigt, und dem des Sohnes, der in der Stadt Damenmode verkauft, ist der mit der Zugehörigkeit zum Bekleidungssektor im weitesten Sinne gegebene persönliche Bezug zum Kunden zu nennen; aber schon die Formen des Umganges, die dabei im Spiel sein müssen, könnten kaum verschiedener sein, und die seinen konnte der in Hannover erfolgreiche E. H. Schwitters nicht in der Schusterwerkstatt seines Vaters in Wittmund erworben haben.³¹ Die Suche nach lukrativer Arbeit und das Verlassen eines rückständigen, perspektivlosen Milieus sind gewiss ausreichende Motive, Ostfriesland zu den Rücken zu kehren; bei der Wahl des Berufes und des Zielorts der Migration hätte es hingegen durchaus Alternativen gegeben. Die Orientierung an der Stadt Hannover und die dort angestrebte kaufmännische Tätigkeit sind nun, wie ich im Folgenden aufzeigen möchte, in E. H. Schwitters' Herkunftsfamilie auf latente Weise angebahnt – allerdings nicht in der väterlichen Linie: Diese war mit dem Schuster Hermann Diedrich Schwitters, Kurt Schwitters' Großvater (Genogramm s. u., S. 114) im Prinzip in eine Sackgasse geraten. Dessen Vater, Johann Hoyer Schwitters, hatte nicht nur die Schlachtereier seines Vaters übernommen, sondern war auch „Landgebräucher“ gewesen, d. h. er hatte in Wittmund oder Umgebung nicht wenig Land zu bewirtschaften gehabt.³² Von seinem Vater hatte nun Hermann Diedrich Schwitters (Kurt Schwitters' Großvater) überhaupt nichts übernommen: Er war weder Schlächter noch

³⁰ Informationen zu Wittmund entnehme ich SANDERS 1969, SCHMIDT 1975 und CRAMER 2003.

³¹ Webster beschreibt sehr schön E. H. Schwitters um 1901: „For invited guests he would adopt his best Hanover manners, but unexpected visitors caught glimpses of another Eduard, shirt-sleeves rolled up, engrossed in a game of cards with his cronies, deaf to all about him“ (WEBSTER 1997, S. 5f). Dass der Sohn eines ostfriesischen Schusters überhaupt über „best Hanover manners“ verfügte, ist m. E. hierbei das interessante Datum, und dass er diese „manners“ im Informellen auch abstreifen mochte, bedeutet keinesfalls, dass er sonst eine Maske getragen hätte. – Welches Handwerk Eduard zuerst erlernt hat, erfahren wir bei Webster nicht, aber sie deutet an, dass es nicht das Schusterhandwerk gewesen ist. Da Kurt Schwitters in einer autobiographischen Notiz (s. u., Quelle 1, S. 112) den Werdegang seines Vaters mit „Lehrling, Kommis [Handlungsgehilfe; B.R.] im Modewarengeschäft“ angibt, hat Eduard den Schritt vom Handwerklichen zum Kaufmännischen möglicherweise bereits in Wittmund getan, wo er laut Webster seine Lehrzeit verbrachte.

³² „Als Landgebräucher wurden Kolonisten bezeichnet, die in der Regel größere Ackerflächen bewirtschaften konnten als Warfsleute.“ (MÜLLER 1999, S. 24, Anm. 3) Johann Hoyer Schwitters hatte dieses Land wahrscheinlich von seinem Vater, dem Schlächter Borchert Schwitters (erwähnt in WEBSTER 1997, S. 2) geerbt. In der zweiten Hälfte des 18. Jh. hatte Ostfriesland einen wirtschaftlichen Aufschwung erfahren, bzw. eine Preiskonjunktur, die zur Differenzierung der Einkommen zwischen kleineren und größeren Agrarbetrieben geführt hatte (nach ACHILLES 1982, S. 131f). Borchert Schwitters hatte es wohl vermocht, sein Land während der turbulenten Zeit der sich zwischen 1806 und 1815 überschlagenden politischen Ereignisse und wechselnden Herrschaften bis in die Zeit der ungeliebten, aber stabilen hannoverschen Herrschaft zusammenzuhalten, so dass sein Sohn Johann Hoyer, der wahrscheinlich um 1795 oder später geboren wurde (denn 1821 kam bereits dessen dritter Sohn zur Welt) als Schlächter und Landgebräucher in Wittmund einen guten Stand hatte (wofür auch die Erwähnung seines Status eines „Bürgers“ in einer Urkunde spricht).

Landgebräucher, sondern Schuster.³³ Eigentlich hätte bereits er allen Grund gehabt, Wittmund zu verlassen; dass er es nicht tat, sondern die in seiner Generation sehr ausgeprägte Landflucht regelrecht verpasste, um nur einer von vielen Schustern in Wittmund zu werden, offenbart eine gehörige persönliche Unbeweglichkeit.³⁴ Auch wechselte er nicht ins Kaufmännische, sondern blieb dem Milieu eines von der agrarischen Produktion abhängigen Handwerks verhaftet, dabei allerdings konsequent und eigenwillig den väterlichen Tätigkeitsfeldern den Rücken kehrend. Hermann Dierich musste sich mit der Enttäuschung über den Verlust des Wohlstandes seines Vaters (respektive über die ihm als drittem Sohn verwehrte Beteiligung daran) abfinden und sich als Schuster „alleine durchklopfen“. Mit 29 Jahren (1850) heiratete er dann die um acht Jahre jüngere (d. h. gerade volljährige) Hiesche Maria Dierken, eine der drei Töchter des in Wittmund bekannten und offenbar gut etablierten Gastwirts Euke Harms Dierken (s. Genogramm, S. 114), mit der er in den folgenden sieben Jahren vier Kinder hatte (von insgesamt 5 oder 6; vgl. Quelle 1, S. 112, wo von „5 Geschwistern“ die Rede ist). Er muss sich also als Schuster in Wittmund durch Zähigkeit eine gewisse Position erarbeitet haben, kann jedenfalls nicht am Rande der Armut gelebt haben. Während diese Tatsache und die dadurch ermöglichte Eheschließung mit der jungen Wirtstochter als seine eigentlichen Errungenschaften gelten können, erscheint die Tatsache, dass er angesichts seiner Ausgangslage überhaupt in Wittmund geblieben ist, objektiv als Verzicht auf Gestaltungsmöglichkeiten; freilich war gerade das Beharren darauf, im eigentlich perspektivlosen Heimatort zu bleiben, die Voraussetzung dafür, durch immer fortgesetzte Beharrlichkeit in dem von ihm gewählten Beruf – eben nicht durch Wagemut, Umtriebigkeit, Ideenreichtum – schließlich eine kleine und respektable Existenz und eine vielköpfige Familie zu gründen. Als Sackkasse der Linie Schwitters in Wittmund stellt sich diese Existenz allerdings dar, weil der Schusterberuf als solcher selbst bei guter Konjunktur kaum Anschluss- und Vergrößerungsmöglichkeiten birgt und H. D. Schwitters (außer der Werkstatt für einen seiner Söhne) seinen zahlreichen Kindern nichts zu bieten hatte, während noch sein eigener Vater über einen Betrieb mit Familientradition und Land verfügt hatte.³⁵

Es ist daher nicht überraschend, dass Kurt Schwitters' Vater Eduard Hermann Schwitters als wiederum dritter Sohn dieses Schusters den Flecken Wittmund als junger Mann verlassen hat. Seine Mutter war bereits früh gestorben; es ist weder bekannt, wie alt Eduard zu diesem Zeitpunkt war, noch, wer seine Stiefmutter war (vgl. Quelle 1, S. 112). Dass der Schuster H. D. Schwitters nach dem Tod seiner Frau für sich und seine (zu diesem Zeitpunkt mindestens vier) Kinder eine neue Gattin respektive Stiefmutter finden konnte (und auch dies wieder, ohne Ostfriesland zu verlassen), ist indes als eine weitere, keineswegs un-

³³ Es ist denkbar, dass Johann H. Schwitters sein Land bei einer Naturkatastrophe oder im Zuge der Rezession während der ersten Jahrzehnte der hannoverschen Herrschaft eingebüßt hat. „Ab 1830 machten sich in Ostfriesland Zeichen der wirtschaftlichen Erholung bemerkbar, die vor allem durch steigende Getreidepreise ausgelöst worden war. Eine verheerende Sturmflut hatte 1825 den Niedergang der Landwirtschaft in den Rezessionsjahren dramatisch verstärkt (...)“; CRAMER 2003, S. 43). Aber davon ganz unabhängig musste der 1821 geborene Hermann wahrscheinlich allein schon aufgrund seiner Position als dritter Sohn leer ausgehen.

³⁴ SANDERS 1969, S.64: „Um 1845 endete der erste Bevölkerungsanstieg. Wie kein anderer der ostfriesischen Kreise wurde der Kreis Wittmund in seiner Entwicklung von der Aus- und Abwanderung zurückgeworfen. Der Aderlaß hat sich für die Bevölkerung in den folgenden 100 Jahren sehr nachteilig ausgewirkt. Der unternehmungslustige und wagemutige Teil der Bevölkerung suchte sein Heil in der Fremde. Handwerker und Seeleute verließen ihre Heimatorte, weil die Städte und Hafenorte des Kreises nicht genügend Existenzmöglichkeiten boten.“

³⁵ Kurt Schwitters nennt als die prominente Charaktereigenschaft seines ostfriesischen Großvaters – ob er diesen selbst gekannt hat oder nur aus Erzählungen, ist allerdings nicht überliefert – nicht Sturheit oder Beharrlichkeit, auch nicht etwa besondere Frömmigkeit (die Konfession war evangelisch-lutherisch), sondern Jähzorn! (s. u., Quelle 1, S. 112)

bedeutende Errungenschaft hervorzuheben. Ein Leben ohne diese gewiss barmherzige Person hätte den Verlust der mühsam erarbeiteten Sesshaftigkeit und Selbständigkeit bedeutet. Da nichts weiter über seine zweite Frau bekannt ist, wissen wir auch nicht, welche Kompromisse Hermann Diedrich für diese Ehe, die er zur Rettung seines Haushalts, der im Prinzip alles war, was er hatte, eingehen musste, in Kauf zu nehmen hatte (und ob sein durch seinen Enkel überlieferter Jähzorn vielleicht dadurch noch mehr provoziert wurde). Was er seinen Kindern also in der Tat bieten konnte, war zumindest eine Abmilderung des Traumas des Verlustes der Mutter und eine Aufrechterhaltung der Familie überhaupt. – Aber bedeutsamer als die Stiefmutter und auch als jeder eventuell hilfreiche Onkel auf der väterlichen Seite wurde für Eduard Hermann eine Verbindung auf der Seite seiner verstorbenen Mutter (Genogramm s. u., S. 114). Deren jüngere Schwester, Johanna Eilerdina Dierken (die als Stiefmutter für ihn ja im Prinzip auch hätte in Frage kommen können), hatte bereits 1860 in Wittmund den in Ostfriesland geborenen, aber in Hannover ansässigen Handlungsreisenden Georg Diedrich Fischer geheiratet. Vieles deutet darauf hin, dass es dieser Onkel war, der die Entscheidung des jungen Schustersohns Eduard, als Handlungsgehilfe nach Hannover zu gehen, wesentlich gefördert hat: Er repräsentierte das Kaufmännische *und* das Hannoversche – beides muss dem Schuster H. D. Schwitters sehr fern gelegen haben –, heiratete aber (mit 30 Jahren) in Wittmund, obwohl er bereits in Hannover wohnte, d. h. er blieb an Ostfriesland gebunden. Womit G. D. Fischer handelte und ob er häufiger geschäftlich zwischen Wittmund und Hannover unterwegs war, ist nicht bekannt. Er selbst war der Sohn eines Steuereintreibers, Johann Diedrich Heinrich Fischer aus Westochtersum (einem kleinen Ort im Verwaltungsbereich des Amtes Wittmund), der mit einer Dierken verheiratet war.³⁶ Der Beamte im Dienste der hannoverschen Regierung J. D. H. Fischer war mit hoher Wahrscheinlichkeit kein Ostfrieser, sondern ein Hannoveraner, mindestens aber leidenschaftlicher Anhänger des Hauses Hannover – denn dass sein 1830 geborener Sohn den prominenten Vornamen der Reihe der englisch-hannoverschen Monarchen trägt, dürfte kein Zufall sein. Dieser Steuerbeamte wollte nun offenbar gerade nicht, dem Klischee entsprechend, um jeden Preis wieder fort aus Ostfriesland, sondern konnte dort heiraten und heimisch werden. Auch sein Sohn, der eine kaufmännische Laufbahn in Hannover einschlug, heiratete später in Ostfriesland eine Dierken. Da diese laut einer Auskunft im CR 1 (S. 56) seine zweite Frau war, kann man vermuten, dass seine erste Frau aus Hannover stammte und früh verstorben war, so dass er mit 30 Jahren (1860) auf eine ostfriesische Kusine – dies ist meine Vermutung – angewiesen war, um den Platz an seiner Seite schnell wieder zu besetzen.³⁷ Für Eduard Hermann Schwitters jedenfalls wurde der mit der jüngeren Schwester seiner früh verstorbenen Mutter verheiratete hannoversche Handlungsreisende Georg Diedrich Fischer in gewisser Weise, so meine Hypothese, zum Vorbild. Als Typus bildete dieser Mann zu Eduards Vater einen Kontrast, der kaum größer sein könnte. Zudem hatte er einen Sohn, der fast genau in Eduards Alter

³⁶ Eine Verwandtschaftsbeziehung von Anna Margarata Dierken zu der Linie Dierken in Wittmund, zu der die Gastwirte gehörten, konnte ich anhand der mir zur Verfügung stehenden Dokumente nicht feststellen, aber falls Anna Margareta eine Schwester von Euke Harms Dierken (dem Jüngeren) aus Wittmund gewesen sein sollte, dann hätte ihr Sohn Georg Diedrich Fischer später in zweiter Ehe mit Johanna Eilerdine Dierken seine eigene Cousine geheiratet (vgl. Genogramm). In jedem Fall ist es auffällig, dass Vater und Sohn (J. D. H. und G. D. Fischer) beide mit einer Dierken verheiratet waren.

³⁷ In der Heiratsurkunde vom 27.1.1860 heißt es allerdings zu seiner Person, er sei „unverheiratet“, nicht etwa verwitwet, wofür ich bislang keine Erklärung finden konnte. Da es in CR 1 (ebd.) lediglich heißt, Johanna Eilerdina Dierken („Oma Eili“, die Kurt Schwitters 1912 auch porträtiert hat; CR 1, ebd., Kat.-Nr. 49 und 50) sei die zweite Frau von Georg Diedrich Fischer gewesen, bleibt außerdem offen, ob sie die leibliche Mutter oder aber die Stiefmutter von dessen Sohn Johann Eduard Fischer war.

war, dessen Cousin Johann Eduard Fischer.³⁸ 1881, mit 24 Jahren, zog Eduard nach Hannover und arbeitete dort zunächst als Dekorateur im Geschäft eines Textilkaufmannes.³⁹ Er brach also nicht von Wittmund auf, um als Schustergeselle irgendwo Arbeit zu suchen, sondern er ging von vornherein dorthin, wo er, instruiert durch das Beispiel seines Onkels, die beste bürgerliche Kundschaft vermuten konnte.⁴⁰ Dass gewisse Industriezweige von der Gründerkrise weniger stark betroffen waren (s. o., S. 95, Anm. 21), konnte er ebenfalls durch seinen Onkel erfahren haben; Eduard versuchte allerdings nicht, selbst zum Industriellen zu werden, sondern er machte sehr gezielt die Industriellen zu seinen Kunden. Vermittelt durch die Person seines Onkels Georg Diedrich Fischer als Modell ergab sich für Eduard Hermann Schwitters, dessen Vater sich auch angesichts des Wegfalls materieller Werte und Möglichkeiten als extrem heimatverbunden und unbeweglich gezeigt und sich einzig durch Beharrlichkeit ausgezeichnet hatte, aus der historischen Zugehörigkeit Ostfrieslands zum Königreich Hannover, mit der die wenigsten ländlichen Ostfriesen jemals positiv etwas anzufangen gewusst hatten, tatsächlich eine biographische Perspektive. Durch den Umzug nach Hannover konnte er sein im Grunde trostloses sowie kulturell und ökonomisch extrem rückständiges Herkunftsmilieu einerseits vollkommen hinter sich lassen und eine neue Welt betreten, andererseits musste er dabei nicht ins völlig Unbekannte aufbrechen. Seine erfolgreiche Arbeit als Dekorateur – in Hannover zog er, während sein Einkommen sich stetig verbesserte, innerhalb von fünf Jahren fünfmal um jeweils in bessere Unterkünfte („changing to better lodgings as his earnings increased“; WEBSTER 1997, S. 3) – impliziert, dass es ihm von Anfang an mehr darum ging, zu lernen, *wie* man in der Stadt Sachen verkauft, als um ein bestimmtes Produkt. Außerdem wird dadurch sein Bestreben deutlich, den eigenen Lebensstil kontinuierlich zu verbessern; das Zielniveau stellten dabei im Prinzip seine eigenen Kunden dar (denn ein Textil- und Modegeschäft, das sich einen gut bezahlten Dekorateur leistet, spricht kaufkräftige Schichten an, die „auf Stil Wert legen“). Eduards Beweglichkeit im Bezug auf die eigene Wohnung und auch die Tatsache, dass er nicht schon früher heiratete, sobald er über ein befriedigendes Einkommen verfügte, machen deutlich, dass er gewillt war, noch weiter aufzusteigen.

³⁸ Dass Kurt Schwitters später (1915) in Hannover Helma Fischer heiratete, die Tochter Johann Eduard Fischers, des Cousins seines Vaters, ist bekannt; ich komme darauf noch zu sprechen. Webster erwähnt überdies die sehr enge freundschaftliche Verbindung zwischen Johann Eduard Fischer und der Familie Schwitters in Hannover (WEBSTER 1997, S. 10).

³⁹ Warum Eduard erst 1881, mit 24 Jahren, nach Hannover gegangen ist, wäre am einfachsten durch den Wehrdienst zu erklären, der damals drei Jahre dauerte. Ob er dienen mußte, ist nicht bekannt; die ostfriesischen Männer wurden zwar zu seiner Zeit schon lange nicht mehr verschont, aber aus Kapazitätsgründen wurde vor der Wehrreform 1893 keineswegs jeder Wehrpflichtige eingezogen (vgl. HALDER 2003, S. 100; NIPPERDEY 1992, S. 227f, 233).

⁴⁰ Das Schusterhandwerk hat wahrscheinlich einer der beiden älteren Brüder Eduards vom Vater übernommen. Hierzu gibt es im malerischen Werk von Kurt Schwitters einen kleinen Anhaltspunkt: Ein Genregemälde von 1913 (*C Genre 3 (Schuster)*, CR 1, Kat.-Nr. 61, S. 59) zeigt einen älteren Mann mit weißem Bart und grober, vielleicht lederner Schürze, in der Nähe eines Ofens, der auf eine ländliche Stube hindeutet. Die Züge dieses Mannes ähneln denen von Eduard Hermann Schwitters (vgl. Fotografie von 1924, CR 1, S. 529). Da im Jahr der Entstehung des Bildes Kurt Schwitters' Großvater schon 92 Jahre alt gewesen wäre, ist eher anzunehmen, dass das Bild einen Onkel von Kurt Schwitters zeigt, nämlich einen der älteren Brüder von Eduard Hermann, der zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes (da der 1857 geborene Eduard Hermann das 4. Kind war) ca. 60 Jahre alt gewesen wäre. Ein zweites Bild aus derselben Zeit zeigt einen Mann und eine Frau mit Kopftuch Hände haltend am Tisch in einer kargen ländlich-bäuerlichen Stube (*C Genre 4 2 Alte Leute am Tisch*, CR 1, Kat.-Nr. 62, S. 59). Der Mann ist diesmal nur von hinten zu sehen, aber seine Haare, gedrungene Statur und Haltung und die Schürze sind ähnlich wie auf dem Bild Kat.-Nr. 61. Im Jahr 1913 war Kurt Schwitters 26 Jahre alt und studierte Malerei in Dresden (vgl. CR 1, S. 59f und S. 530). Möglicherweise ist er in den Ferien nach Wittmund gefahren, vielleicht sogar anlässlich der Beerdigung seines Großvaters, und hat dort seinen (uns namentlich nicht bekannten) Onkel und dessen Frau gemalt.

In Wittmund hatte Eduard Hermann Schwitters sich nicht verlobt und sich dadurch die Möglichkeit, eine Bindung mit einer Hannoveranerin einzugehen, erhalten. Im Jahre 1886 heiratete er die Tochter eines Tischlers, Henriette Beckemeyer, die zu diesem Zeitpunkt selbst bereits leitend in der Nähabteilung des Geschäftes tätig war, in dem er dekorierte. Zu Henriette Beckemeyers Herkunft liegen nur sehr wenige objektive Daten vor (s. Protokolle und Genogramm, S. 112ff). (Ihr generationelles Habitusprofil entspricht grundsätzlich dem oben für Eduard Schwitters entworfenen, da sie nur zweieinhalb Jahre jünger war als er.) Ihre Eltern stammten beide nicht aus Hannover, sondern aus kleineren Städten in der unmittelbaren Nähe: die Mutter aus Hildesheim, und ihr Vater, der Tischler Conrad Heinrich Ernst Beckemeyer, war der Sohn eines Bäckers aus Nienburg an der Weser. In der Linie Beckemeyer war also eine kleinstädtische handwerkliche Tradition etabliert, aber der 1822 geborene Conrad hatte (im Vergleich zu seinem Vater) sowohl den Beruf als auch den Wohnort gewechselt, wobei er mit dem Schritt von Nienburg nach Hannover das Naheliegende getan hatte, um als Tischler mehr von der Konjunktur der aufkommenden Industriezweige profitieren zu können und sich von der Agrarkonjunktur rechtzeitig abzukoppeln. Bei der Geburt seiner Tochter Henriette war er bereits 36 Jahre alt; wann ihre vier Geschwister zur Welt kamen, ist uns nicht bekannt. Kurt Schwitters beschreibt das Elternhaus seiner Mutter als „sehr gut bürgerlich, einfach“ und „sparsam“ (Quelle 1; s. u., S. 112). Da Henriette mit 13 Jahren begann, für ein Modewarengeschäft zu nähen, kann es der Familie des Tischlers Beckemeyer in Hannover unmittelbar nach der Gründung des Deutschen Reichs nicht besonders prächtig gegangen sein: nicht nur war eine höhere Bildung für Henriette nicht zu finanzieren (um etwa ihre Chancen zu erhöhen, später einen Industriellen zu heiraten), sondern sie musste im Gegenteil als junges Mädchen einen Beitrag zum Einkommen der Familie leisten. Weil C. H. E. Beckemeyer Epileptiker war (vgl. ebd.), war er auf die Hilfe und Mitarbeit seiner ganzen Familie wahrscheinlich in besonderem Maße angewiesen, wobei jeder das zu tun hatte, was er am Besten konnte. Aber statt sich nur darauf zu beschränken, ihren Beitrag zum Auskommen der Familie zu erwirtschaften, übernahm Henriette mit 17 Jahren (1876) die Leitung der Nähabteilung des Modegeschäfts, für das sie arbeitete. Durch diesen frühen Aufstieg, der ihre besondere Tüchtigkeit unter Beweis stellte – für ihren Posten muss es in dem gut gehenden Geschäft, für das sie arbeitete, weitere Anwärterinnen gegeben haben – war sie prädestiniert, einen aufstrebenden Kaufmann zu heiraten, um ihre Fähigkeiten im Management und ihre Kenntnisse des Produktsektors zum Vorteil eines eigenen, in Partnerschaft aufgebauten Geschäftes auszumünzen. Genau dies geschah auch, allerdings erst zehn Jahre nach ihrem Aufstieg zur „Direktrice“. Auf ihren zukünftigen Gatten, dessen Profil bzw. Typus im Prinzip schon früh feststand, musste sie also erst noch eine Weile warten. Jeder andere Lebenslauf (bzw. jedes andere Profil ihres Gatten) hätte für sie bedeutet, hinter ihre eigenen bereits früh entfalteten Möglichkeiten zurückzufallen und eine für ihre Geschäftstüchtigkeit habituell nicht akzeptable Position der Inaktivität einzunehmen. So kam etwa der direkte Sprung durch Heirat in das Fabrikantenmilieu, das ihr durch ihre Kundschaft gut bekannt gewesen sein dürfte, für sie nicht in Betracht.

Eduard und Henriette lernten sich in dem Textilgeschäft kennen, für das sie beide in relativ verantwortungsvollen Positionen arbeiteten. Im August 1886, fünf Jahre nach E. H. Schwitters' Umzug nach Hannover, heirateten sie und gründeten im selben Jahr ihr eigenes Damenmodegeschäft in einer sehr guten Lage im Stadtzentrum von Hannover, wobei die Beteiligung eines Cousins Henriettes (vgl. WEBSTER 1997, S. 3) wohl deshalb erforderlich war, weil keiner der beiden Eheleute Kapital mitbrachte. Ihre Heirat kam, wie Webster be-

tont (ebd.), der Bildung eines hervorragenden Teams gleich. Die Hochzeit war auf die Gelegenheit der Geschäftsgründung abgestimmt, wie auch die Partnerwahl für beide zu der durch ihren bisherigen Werdegang präzise umrissenen beruflichen Aufstiegsmöglichkeit passte. Beide wussten bereits, dass der bzw. die andere über für das Geschäft wichtige Fertigkeiten und Kenntnisse verfügte. Während beide nicht aus wohlhabenden Familien und auch nicht aus kaufmännischem Milieu stammten, sondern aus kinderreichen Handwerkerfamilien, gründeten sie die neue Familie von vornherein als partnerschaftliches Unternehmen.⁴¹ Das bedeutet auch, dass keiner der beiden in das Milieu des anderen „hineinheiratete“; beide betraten vielmehr gemeinsam auf einmal ihr neues Milieu. Für ihren Erfolg war es ausschlaggebend, dass ihr eigenes Geschäft im gleichen Sektor angesiedelt war, in dem beide vorher gearbeitet hatten, jedoch zugleich auf einer Spezialisierung (auf Damenmode) beruhte. Wie Webster schreibt (a. a. O.), war das Geschäft so erfolgreich, dass Eduard Schwitters bald sein Geld in andere Projekte investieren konnte: er erwarb zunächst Anteile an einer Ziegelsteinfabrik und baute dann im Laufe der folgenden Jahre fünf Häuser im Süden der Stadt.

Am 20. Juni 1887 – ca. 10 Monate nach der Hochzeit – wurde das erste und einzige Kind von Henriette und Eduard Schwitters geboren, Curt Hermann Eduard Carl Julius Schwitters. Zu diesem Zeitpunkt wohnte die Familie in der Rumannstraße 2, in Bütersworth, dem feinen Teil von Hannovers Oststadt.⁴² Webster schreibt (ebd., S. 4): „Henriette, already twenty-eight years old, showed no inclination to give up her part in the newly acquired business, so for the first years of his life young Kurt was entrusted to the care of nursemaids and relations.“ Die von ihr hier wiedergegebene Haltung Henriettes, ihre Entschlossenheit, für den Erfolg des gemeinsam mit ihrem Mann und Cousin etablierten Geschäfts selbst zu arbeiten, entspricht genau dem, was wir aus ihrem Werdegang vor der Hochzeit mit Eduard bereits haben folgern können, und ist m. E. auch als der hauptsächliche Grund dafür anzusehen, dass Kurt Schwitters, mit dem ein Erbe für das Familienunternehmen existierte, keine Geschwister hatte.⁴³ Zwischen 1889 und 1894 zog die Familie Schwitters innerhalb Hannovers fünfmal um, zunächst mehrfach innerhalb des Stadtgebiets, dann schließlich nach Döhren, südlich von Hannover (heute Teil des Stadtgebietes), wo man dann sesshaft wurde, nicht ohne innerhalb derselben Straße zuvor noch einmal umgezogen

⁴¹ Das Henriette Beckemeyer mit 21 Jahren (1880) bereits ein *eigenes* Geschäft hatte, wie ihr Sohn Kurt Schwitters später protokolliert (während er seinem Vater das „eigene Geschäft“ erst für 1886 zuschreibt), wird durch WEBSTER 1997 nicht bestätigt.

⁴² „Older members of the family might have been working-class, but as property-owners Eduard and Henriette aimed to place themselves among the ranks of the gentry. Their world was neither proletarian nor established middle-class, but wedged somewhere between, in the insecure realm of the nouveau riche.“ (WEBSTER 1997, S. 3)

⁴³ Es ist zudem unwahrscheinlich, dass Eduard und Henriette ihrem Sohn gleich fünf Vornamen gegeben hätten, wenn sie ursprünglich den Gedanken gehegt hätten, zahlreiche Kinder zu bekommen. Die Sequenz der Namen ist übrigens in sich interessant: Der Rufname Curt (ich folge hier der Schreibweise aus der Taufurkunde, die offenbar später, vielleicht schon zu Kurt Schwitters' Schulzeit, „germanisiert“ wurde) ist relativ modern, passt aber in die Reihe der männlichen Vorfahren Henriettes: ihr Vater hieß Conrad, ihr Großvater väterlicherseits Carl. Der Name Carl taucht denn auch als vierter in der Reihe der Taufnamen auf. Die Namen Hermann und Eduard sind die des Vaters (respektive des Großvaters väterlicherseits, dessen Rufname den Vorrang genießt). Der aristokratische und zugleich feminin-melodische Julius fällt stilistisch aus der Reihe; mit diesem Namen wird der Sohn noch einmal extra als Liebling (der Mutter) geadelt, wie es zum Jüngsten in einer Reihe von fünf Brüdern passen würde. Die im Kurt-Schwitters-Archiv in einer Abschrift vorliegende Taufurkunde benennt drei Taufzeugen: Kaufmann Eduard Dittmer (wahrscheinlich der Cousin Henriettes und Geschäftspartner der Eheleute Schwitters, der laut WEBSTER 1997 Dittmer hieß), Tischlermeister Conrad Beckemeyer (Henriettes Vater, zu diesem Zeitpunkt 65 Jahre alt) und Tischlermeister Julius Beckemeyer, Patron des besagten fünften Namens, bei dem es sich um einen Bruder Henriettes handeln dürfte, der das väterliche Handwerk bereits übernommen hatte.

zu sein. Die Tendenz, den eigenen Lebensstil durch ständiges Umziehen stetig verbessern zu wollen, hatte Eduard Hermann Schwitters bereits als Junggeselle gezeigt, und seine Frau war ihm darin offenbar so ähnlich, dass sie bereit war, jeden Umzug mitzumachen. 1901 zog die Familie zum letzten Mal um, in ein selbst gebautes Haus in Döhren, das offenbar endlich ganz ihren Vorstellungen und Möglichkeiten entsprach.⁴⁴

Im Jahre 1898, als Kurt 11 Jahre alt war, verkauften die Eheleute Schwitters ihr Geschäft, womit Eduard sich endgültig zum Rentier wandelte.⁴⁵ Als wesentlicher Zug seines Habitus ist hervorzuheben, dass er immer bestrebt war, die Position zu wechseln, in der er seine Geschäfte machen konnte. Er war keineswegs von der Idee geprägt, geschäftlich immer weiter zu expandieren, sondern konnte sich vom Familienbetrieb schon mit 41 Jahren trennen und sich am Stadtrand zur Ruhe setzen, in relativ eleganten Verhältnissen und in einem Milieu, das er sich gemeinsam mit seiner Frau komplett selbst erschlossen und erarbeitet hatte (und als Dekorateur, Modeverkäufer und schließlich Bauherr sogar in vieler Hinsicht selbst mitgestaltet hatte). Inmitten des Wilhelminismus repräsentierten die Eheleute Schwitters eine sehr liberale bürgerliche Moderne. Dass sie nur ein Kind hatten, während beide selbst aus recht kinderreichen Familien stammten, ist ein prominenter Aspekt der sich in ihrem Leben vollziehenden Modernisierung, der wesentlich mit der tragenden Rolle Henriettes für das gemeinsame Geschäft, ja überhaupt mit der spezifischen Verkopplung von Familiengründung, Geschäftsgründung und Milieutransformation zusammenhängt.

3.2 Kurt Schwitters' Biographie 1887-1918

Hier geht es primär um die spezifische Problematik der biographischen Situation, in der Kurt Schwitters sich im Spätjahr 1918 befand, da diese sowohl als der primäre zeitgeschichtliche Kontext als auch als mögliches latentes „Motiv“ – im Sinne von „Thema“ sowohl als auch im Sinne von „Anstoß“ – seines Überganges zur Collage zu betrachten ist.⁴⁶ Diese Problematik ist, um es knapp vorwegzunehmen, wesentlich eine des *Verhältnisses zum Elternhaus*, das uns hier als Amalgam eines sozialisatorischen und sozialmoralischen Milieus quasi doppelt begegnet: als Ausgangskonstellation und als wiederkehrender Schauplatz einer gleichsam verspäteten oder retardierten Adoleszenzkrisebewältigung.

Die Deutschen, die um 1887 geboren werden, gehören einer Generation an, die man als die Generation der verhinderten Bürger des Kaiserreichs bezeichnen könnte. Boten sich ihren Eltern im neuen Staatsgebilde in der sogenannten Gründerzeit und unmittelbar danach neuartige Chancen zum Erwerb von Wohlstand und zum Überschreiten der Grenzen ihrer Herkunftsmilieus – bei freilich gleichzeitig ansteigendem Risiko der Verarmung –, so werden sie selbst in Familien sozialisiert, in denen sich wohl vor allem das Problem der Stabilität und Fortdauer des neuen und zumindest der Möglichkeit nach höheren Lebensstan-

⁴⁴ „Waldhausenstr. 5, the house that Eduard and Henriette had designed for themselves, was completed in 1901. As with the other properties they owned, its frontage exuded wealth, with its ornate plasterwork, cast-iron balconies and stylish windows. Kurt's parents moved in on the ground floor and let the upper storeys as flats.“ (ebd.)

⁴⁵ „They must have reckoned that they could live comfortably on the income from their various properties, although the house they planned to live in was not yet finished. Kurt later described his father as suffering from *Nervenfieber*, a form of typhus which can have long-lasting and disagreeable after-effects, so ill-health may have played its part in the decision to retire.“ (ebd.)

⁴⁶ Sofern eben zu unterstellen ist, „das Werk als Form des biographischen Vollzuges im künstlerischen Darstellungsakt erfaßt werden kann“ (ZEHENTREITER 2004B, S. 114); s. o., S. 89f.

dards stellt. Das umgebende gesellschaftliche Klima ist durch Wilhelminismus⁴⁷, Nationalismus, Militarismus (forcierte Aufrüstung bei steigender Staatsverschuldung) und Industrialisierung geprägt und erzeugt auf Dauer die bange oder begeisterte Erwartung irgendeiner Eskalation. Am Beginn der Adoleszenz, der ungefähr mit der Jahrhundertwende zusammenfällt, verbindet sich wahrscheinlich eine diffuse Wahrnehmung des Krisenhaften der politischen Situation mit einer den eigenen Lebensentwurf stark prägenden Faszination der Potentiale von Industrie, Wirtschaft und Militär, deren Manifestationen das öffentliche Leben dominieren. Möglichkeiten der Verwirklichung von politischen Ambitionen sind dieser Generation im Grunde fast vollständig verstellt.⁴⁸ Die meisten Angehörigen des Jahrganges 1887 können sich an der 13. und letzten Reichstagswahl im Januar 1912 aufgrund des geltenden preußischen Wahlrechts noch gar nicht beteiligen; sie können sich allenfalls durch Teilnahme an Streiks oder Demonstrationen politisch äußern.⁴⁹ Die Repräsentanten der Gründerzeit besetzen als gesellschaftliche „Autoritäten“, die sich z. B. immer rühmen können, 1870/71 „dabeigewesen“ zu sein, auch in der Wirtschaft die guten Positionen, so dass die Angehörigen von Kurts Generation – anders als ihre eigenen Väter, für die es auch während und nach der Gründerkrise im Prinzip immer noch bergauf gegangen ist – das Wachstum nicht für sich ausschöpfen können und ihre eigene biographische Entfaltung schon vor dem Krieg als gehemmt empfinden. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ereilt sie in dem Moment, da sie ihre Positionen in Familie, Beruf und Politik gerade erst bezogen haben oder beziehen wollen. Der Eindruck, am lange erwarteten Eintritt in das bürgerliche Leben im entscheidenden Moment gehindert worden zu sein, wird jegliche zusätzlich traumatisierende Kriegserfahrung auf eigentümliche Weise grundieren und begleiten und sich nach dem Krieg tendenziell als Habitus des verhinderten Erwachsenseins, der verhinderten Verbürgerlichung niederschlagen. Auch diejenigen, die den Kriegsaus-

⁴⁷ „Der Begriff bezeichnet Zeitgeist und politisches Klima im deutschen Kaiserreich insbesondere seit 1890 [d. h. seit dem Rücktritt Bismarcks zwei Jahre nach dem Regierungsantritt Wilhelms II; B.R.]. Der enorme wirtschaftliche Aufstieg im Zuge der Hochindustrialisierung, die in einem siegreichen Krieg endlich erreichte nationale Einigung und der damit verbundene Aufstieg zu einer europäischen Großmacht waren Grundlage einer Stimmung, deren Kern in der Überzeugung bestand, Deutschland müsse nunmehr auch „Weltgeltung“ beanspruchen. (...) Bereits Bismarck hat 1884 mit dem Erwerb der ersten „Schutzgebiete“ des Reiches auf dem afrikanischen Kontinent dem Stimmungswandel Rechnung getragen, obwohl dies eigentlich im Widerspruch zu seinen außenpolitischen Maximen stand. Die für den Wilhelminismus symptomatische Konzentration auf die nationale Identität und „Größe“ der Deutschen fand nicht zuletzt Ausdruck in einem Kunst- und Literaturverständnis, das die „germanischen“ Ursprünge des Volkes und die vermeintlichen Höhepunkte der deutschen Geschichte glorifizierend übersteigerte. Schlagworte wie Ehre, Treue, Pflicht und Vaterland prägten das politische wie persönliche Selbstverständnis der wilhelminischen Deutschen.“ (HALDER 2003, S. 82)

⁴⁸ Die Aufgabe der Bewältigung der gesellschaftlichen Folgeprobleme des Kapitalismus gelangte in den vorausgegangenen Jahrzehnten im Kaiserreich zwar auf die politische Tagesordnung, wurde aber nur halbherzig angegangen (in der Sozialgesetzgebung) oder mit Repression beantwortet (durch das Sozialistengesetz). Der seit 1878 zu verzeichnende sprunghafte Anstieg der Anhängerschaft der Sozialdemokratie ist laut Halder (ebd., S. 66) direkt auf das Misslingen der Bewältigung jener Aufgabe durch die Regierung unter Bismarck zurückzuführen. Nach der „Ära Bismarck“ reduzierten sich die Möglichkeiten der politischen Gestaltung – bei gleichzeitig zunehmender „Professionalisierung“ der Politik – vollends auf das „Ringeln um Einflussnahme auf die staatliche Wirtschafts- und Sozialpolitik“ (ebd., S. 83). – Thomas Nipperdey attestiert dem Kaiserreich „ein in der Zeit fast beispiellos demokratisches Wahlrecht, ein politisches Teilhaberecht der Massen, und eine relativ beschränkte Kompetenz des so gewählten Parlamentes. (...) [Es] war eine der einschneidenden Einschränkungen der Staatsmacht, daß die „Regierung“, der Kaiser und – via Bundesrat – den Reichstag jederzeit auflösen und, in vorgeschriebenen Fristen, Neuwahlen ansetzen konnten: Das war der Appell an die Wähler, das war die schärfste Waffe der Regierung gegenüber dem Parlament.“ (NIPPERDEY 1992, S. 104f)

⁴⁹ Das preußische Wahlrecht galt (noch bis 1918) nur für Männer über 25, was die „autoritäre Regierungsform“ (Thomas Nipperdey) des Kaiserreiches belegt. Man hatte, *bevor* man wählen konnte, seinen Militärdienst abzuleisten, der somit den paradoxen Status einer Initiation am Ende eines bereits ausgedehnten Adoleszenzmoratoriums erhielt.

bruch 1914 bejubeln, sich falsche Hoffnungen machend über eine durch das vermeintlich sich eröffnende neue Bewährungsfeld ermöglichte Befreiung von der lähmenden Vorherrschaft der „Gründerväter“-Generation, wird später das Gefühl befallen, Opfer einer Art gesellschaftlicher Biographiesabotage geworden zu sein. Nach dem Ersten Weltkrieg wird es ihnen allerdings schwer fallen, ein klares Bewusstsein für diese spezifische Traumatisierung und deren in die Zeit *vor* dem Krieg fallenden Gründe zu entwickeln. Die männlichen Angehörigen dieser Generation, die selbst, wie gesagt, an keiner Reichstagswahl teilnehmen konnten, tragen ein hohes Risiko, als Soldaten im Ersten Weltkrieg – in dem sie zu den älteren Rekruten zählen, ohne doch den jüngeren an militärischer Erfahrung etwas voraus zu haben – verwundet zu werden oder zu fallen (und dabei sehr junge Witwen und Waisen zu hinterlassen). In der Weimarer Republik stehen ihnen im Prinzip drei politische Grundorientierungen zur Auswahl: sie werden entweder Konservative oder Anhänger der Arbeiterbewegung oder Nationalsozialisten. Sie sind nicht etwa als die letzten wilhelminischen Bürger anzusehen, sondern vielmehr als die ersten Deutschen, die nicht mehr zum wilhelminischen Bürgertum gehörten, obschon sie noch unter dessen Prämissen sozialisiert wurden. Das den generationsspezifischen Habitus im Falle Kurt Schwitters modifizierende sozialmoralische Milieu der Herkunftsfamilie ist ein städtisches, kaufmännisches, protestantisches – genauer: lutherisches (diese Konfession gilt als die weniger rigorose, „konservative“, d. h. von politischer Aktivität tendenziell distanzierte unter den protestantischen; vgl. etwa NIPPERDEY 1990, S. 468ff) –, wodurch die skizzierte Problematik seiner Generation insofern potentiell abgemildert wird, als dem jungen Mann mit dem Geschäft des Vaters bzw. der Eltern eine besondere Chance des frühen Einstiegs ins bürgerliche Leben von Anfang an offensteht. Zweifellos wird der Erste Weltkrieg den Lebensentwurf trotzdem in der genannten Weise erschüttern bzw. stören, möglicherweise den Sohn und Erben eines relativ wohlhabenden Kaufmannes sogar doppelt treffen, nämlich zusätzlich zu der beschriebenen generationsspezifischen Form der biographischen Traumatisierung als ein das Geschäft samt seiner Grundlagen ruinierendes Ereignis. Andererseits birgt gerade ein städtisch kaufmännischer Habitus das Potential einer spezifischen Übung im Umgang mit Rückschlägen und Verlust und befähigt möglicherweise zu einer raschen Neuorientierung und -bewertung der Lage, welche Angehörigen anderer Milieus habituell nicht zu Gebote steht (ganz abgesehen von den Möglichkeiten, gar durch den Krieg reich zu werden, die aber wohl für die wenigsten bürgerlichen Kleinunternehmer bestanden). Da sich in jedem Fall dem Kaufmann die Aufgabe stellt, sich zu den relevanten gesellschaftlichen Kräften und Phänomenen in ein für ihn vorteilhaftes Verhältnis zu setzen, sein Erfolg mithin gerade auf der Fähigkeit beruht, deren Macht und Geltung richtig einzuschätzen, wird für den Sohn aus kaufmännischem Milieu die typische generationelle Grundkonstellation ergänzt um das Autonomiepotential, das aus der Notwendigkeit dieses Verhaltens herrührt. Tatsächlich hatten Eduard und Henriette Schwitters insofern von der Industrialisierung zu profitieren vermocht, als in Hannover stets mehr als genug liquide Kundschaft für die von ihnen verkaufte Damenmode zu finden war. Das nach dem Fall Napoleons 1814 unter englischem Einfluss als Königreich wiederhergestellte und später durch Erwerbungen benachbarter Gebiete (u. a. auch Ostfrieslands) zum viertgrößten deutschen Staat (nach Österreich, Preußen und Bayern) angewachsene Hannover war aufgrund der von 1714 bis 1837 bestehenden Personalunion von hannoverscher und englischer Krone lange Zeit in Abwesenheit seines Herrschers von einem „Geheimen Ratskollegium“ regiert worden. Dieser Umstand machte seine von relativ rückständigem Agrarland umgebene Hauptstadt quasi seit jeher zur Residenzstadt ohne Herrscher und ohne höfisches Leben, d. h. zu einer reinen Beamtenstadt. Im Kaiserreich erlangte diese dann – nach dem Schock der Annexion

durch Preußen – schnell erhebliche wirtschaftliche Bedeutung als Eisenbahnknotenpunkt und gründerzeitlicher Industriestandort, dessen wohlhabendere und nicht unbedingt an der Kultur Preußens orientierte Bewohner auch während der Gründerkrise bereit und in der Lage waren, für die Gestaltung ihres eigenen Lebensstils, d. h. für Architektur, Möbel und Kleidung, Geld auszugeben. Mit dem Kauf von Anteilen einer Ziegelfabrik und dem Bau attraktiver Wohnhäuser setzte Eduard Schwitters zwar auf einen anderen Sektor, aber im Prinzip immer noch auf dieselbe Kundschaft wie zuvor mit dem Modegeschäft.

Dass Kurts Eltern allerdings ihr Geschäft bereits 1898 verkauften, erscheint nun als zweischneidige Angelegenheit für den Sohn. Zunächst stellt dieser Vorgang, wie auch Webster feststellt, eine Entlastung für ihn dar: „It meant that he was early released from the burden that so many others of his generation and class took for granted; there was no family business for him to take over“ (WEBSTER 1997, S. 6f). Zugleich bedeutet aber die Aufgabe des Geschäfts durch die Eltern zu einem Zeitpunkt, da Kurt noch nicht Stellung beziehen müssen zu der Frage, ob die Übernahme des Geschäfts ihm denn gelegen hätte oder nicht, für ihn den Wegfall eines wesentlichen „Instruments“, sich zu positionieren, eines Motors seiner Sozialisation, wenn man so will. Die dadurch zunächst ermöglichte Öffnung seiner Zukunft spitzt für ihn also die seine Generation betreffende krisenhafte Frage nach der eigenen Position innerhalb der Gesellschaft noch zu.⁵⁰ Am einfachsten wäre sie für ihn als einziges Kind eines zu mäßigem Wohlstand gelangten Rentiers und Hausbesitzers zu lösen gewesen, wenn er sich durch eine betriebswirtschaftliche Ausbildung auf das Antreten des Erbes und Verwalten des Besitzes vorbereitet hätte. Dies hätte zwar äußerlich den Anschein eines (zum tendenziell verwöhnten Einzelkind gut passenden) Weges des geringsten Widerstandes erweckt, zugleich aber den Versuch bedeutet, das durch seine Eltern als *self-made-people* erst etablierte und wesentlich selbst gestaltete Milieu gerade in einem Moment des gesellschaftlichen Zusammenbruchs zu behaupten und zu tradieren. Eine latente Problematik in der Sozialisation Kurts scheint darin auf, dass seine Eltern gerade durch ihren Fleiß und ihre Mobilität in einem neuen Milieu „angekommen“ waren, in dem er es tendenziell zu gut hatte, um sich in irgendeiner seinen Eltern vergleichbaren Weise in Bewegung setzen zu müssen. Für Eduard und Henriette Schwitters diente der erreichte Wohlstand letztlich dem Zweck der Gestaltung des eigenen Lebens; Eduard offenbarte bzw. akquirierte ganz offensichtlich nicht den Habitus des kapitalistischen Unternehmers. Webster erwähnt Gärtnerei als Hobby des (möglicherweise gesundheitlich angeschlagenen) Vaters Eduard und häufige Reisen der ganzen Familie. Das Haus in der Waldhausenstraße in Döhren am südlichen Rand von Hannover, das sie bezogen, als Kurt, der als sehr kleines Kind häufige Umzüge in der Stadt hatte mitmachen müssen, 14 Jahre alt war, hatten die Schwitters' selbst gebaut und offenbar z. T. entworfen (vgl. ebd., S. 5f). Die Reise von Vater und Sohn nach Paris zur Weltausstellung 1900 (vgl. CR 1, S. 528) belegt, dass der welt-offene und neugierige Eduard, der zwei Jahre zuvor sein Geschäft verkauft hatte, seinem Sohn etwas von der Welt zeigen wollte und konnte, selbst aber nicht primär an Bildung, geschweige denn an den Künsten interessiert war, sondern eher fasziniert vom „Machbaren“ und vom technischen Aspekt moderner Kulturleistungen. (Vom Militärischen und auch vom Preußischen war die Familie Schwitters offenbar ganz unbeeindruckt; man reiste nach Paris und nicht etwa nach Berlin, um den Kaiser zu sehen.) Zu dieser Einstellung passt die Tatsache, dass Kurt Schwitters in Hannover das Realgymnasium 1 besuchte und kein klassisches Gymnasium.

⁵⁰ Es kann sein, dass die „Melancholie“, die Kurt Schwitters selbst später als „Grundzug seines Wesens“ als junger Mann angegeben hat, bereits eine Form war, darauf zu reagieren, dass ihm hinsichtlich der Frage, was er werden sollte, ein wichtiger Anhaltspunkt entzogen wurde, als er elf Jahre alt war.

Dass Kurt erst 1908, mit fast 21 Jahren, sein Abiturrexamen ablegte, ist darauf zurückgeführt worden, dass er, der seit seiner frühesten Kindheit wegen schwacher Gesundheit Anlass zur Sorge gegeben hatte, seit seinem 14. Lebensjahr an Epilepsie litt.⁵¹ In seiner umfangreichsten uns erhaltenen autobiographischen Erzählung (SCHWITTERS 1920/21, S. 82ff.) schildert er u. a. die Szene, die zu seinem ersten Anfall geführt haben soll, und attestiert der Krankheit eine Bedeutung bei der Manifestation seines Interesses für die Künste: „(...) 98 lernte mich das Dorf Isernhagen kennen. Mein erster Landaufenthalt. Ich hatte da einen kleinen Garten. Rosen, Erdbeeren, ein künstlicher Berg, ein gegrabener Teich. Im Herbst 1901 zerstörten mir Dorfjungen meinen Garten vor meinen Augen. Vor Aufregung bekam ich Veitstanz. Zwei Jahre krank, völlig arbeitsunfähig. Durch die Krankheit wechselten meine Interessen. Ich bemerkte meine Liebe zur Kunst. (...)“ Ohne den Anspruch einer detaillierten Interpretation dieses Textes erheben zu wollen, möchte ich auf eine Möglichkeit der Kontextuierung des Geschilderten durch wenige objektive Daten hinweisen: In dem Dorf Isernhagen, das unmittelbar nördlich von Hannover liegt, stand die Ziegelsteinfabrik, an der Eduard Schwitters als Investor beteiligt war. Der Garten mit Haus, den die Familie Schwitters dort besaß, diente Eduard zur Ausübung seines Zeitvertreibs (WEBSTER 1997, S. 5). Kurts protokollierter erster Aufenthalt dort – und vielleicht schon der Beginn seines „Landschaftsbaus“ – fiel nun just in das Jahr, in dem die Eltern ihr Geschäft verkauften.⁵² Der Ausbruch seiner Epilepsie fällt indes nicht nur mit der Zerstörung von Kurts Garten durch Eindringlinge zusammen, sondern mit dem Bezug des fertiggestellten elterlichen Hauses in der Waldhausenstraße, d. h. mit der endgültigen Sesshaftigkeit, dem auffällig frühen Ruhestand und dem Ende der „Optimierungskarriere“ des Lebensstils seiner Eltern.⁵³

⁵¹ „Because of the time lost through his epilepsy, he was nearly twenty-one when he matriculated (...)“ (WEBSTER 1997, S. 8) Dass er nicht bereits 1908 zum Wehrdienst eingezogen wurde, hängt mit Sicherheit ebenfalls mit der Epilepsie zusammen.

⁵² Er imitierte also seinen Vater, der ja ab 1898 viel mehr freie Zeit hatte, mit diesem Hobby. Sogar die Rosen, die Kurt als Bestandteil seines Gartens erwähnt, sind ein Motiv des Vaters bzw. spielen eine Rolle im Eheleben der Eltern, wie Webster erzählt: „Eduard liked to potter among the forest of plants in his *Wintergarten* and indulge in the courtly gesture of presenting his wife with one freshly picked red rose every day“ (ebd., S. 6).

⁵³ Veitstanz meint medizinisch nicht Epilepsie, sondern Chorea Sydenham (Chorea minor), die Folgeerscheinung einer Streptokokkeninfektion, die meist Kinder und Jugendliche betrifft und an der man für gewöhnlich nicht länger als einige Wochen leidet. (Der Ausdruck Veitstanz ist außerdem gebräuchlich für Chorea Huntington, eine seltene erbliche Krankheit, die spätestens 15 Jahre nach ihrem Ausbruch tödlich endet und an der Kurt Schwitters demnach nicht gelitten haben kann.) Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass der ersten Manifestation von Kurt Schwitters' Epilepsie tatsächlich eine Choreaerkrankung vorausging. Zentral für eine Interpretation des autobiographischen Textes ist indes der (bei Chorea so nicht gegebene) psychosomatische Kausalzusammenhang, den Schwitters selbst postuliert: Die „Aufregung“ über die Zerstörung seiner gestalteten Landschaft bewirkt bei dem Vierzehnjährigen unmittelbar den „Veitstanz“ und dieser geht nahtlos in eine zweijährige Erkrankung mit lähmender Wirkung über. Schwitters reklamiert in diesem Text für die stigmatisierende und seine ganze biographische Entwicklung stark einschränkende Erkrankung die Bedeutung einer Charismatisierung, die de facto durch die folgenreiche Hinwendung zur Kunst quasi „auf dem Krankenbett“ ausgefüllt wird, aber bereits unmittelbar beim Ausbruch der Krankheit vorliegen soll, den er als eine Art übernatürlichen Wutanfall inmitten eines impliziten Klassenkampfszenarios erinnert. (Das Dorf „lernte ihn kennen“, d. h. wurde durch seine Anwesenheit während dreier Jahre, die im Veitstanz kulminierte, gehörig erschüttert!) Schwitters verschweigt, was ihn überhaupt nach Isernhagen verschlug, also dass dort die Fabrik stand, an der sein Vater Anteile gekauft hatte, und dass „sein“ Garten dort natürlich auch der Erholung seiner Eltern diente. (Überhaupt endet der Werdegang seiner Eltern in seiner Erzählung im Jahr 1886.) Die Dorfjungen, also die Mitglieder einer *peer group*, die Kurts eigene hätte sein können, wenn er nicht eben durch die Differenzen hinsichtlich der sozialen Schicht und der Sesshaftigkeit in Isernhagen ganz isoliert gewesen wäre (möglicherweise waren es sogar Söhne von Arbeitern der Ziegelsteinfabrik), tobten sich an den Besitzenden aus, zerstörten aber nicht etwa die Beete Eduards, sondern die Miniaturlandschaft Kurts, mit denen dieser die Hobbygärtnerei des Vaters ja sogar noch übertroffen hatte an provozierender Künstlichkeit und Sinnlosigkeit (aus der Sicht des Dorfes bzw. der Arbeiter). – Kurts folgenreiche, krankmachende „Aufregung“ (Wut) dürfte

Kurt ging nach dem Abitur zunächst in Hannover auf die Kunstgewerbeschule, an der er auch schon als Schüler Abendkurse besucht hatte, wechselte dann aber nach zwei Semestern (mit einer Empfehlung seines Lehrers Richard Schlösser) zur Königlich Sächsischen Akademie der Künste nach Dresden, und damit von der angewandten Kunst, mit der er im Prinzip an die einstige Tätigkeit seines Vaters als Dekorateur angeknüpft hatte (die dieser allein durch Talent hatte erfolgreich ausüben können), zur Malerei. Angesichts des Berufswunsches ihres Sohnes bewiesen Eduard und Henriette Schwitters ihre Liberalität und Toleranz und machten ihm im Grunde alles möglich. Kurt studierte von 1909 bis 1915 Malerei in Dresden und beschäftigte sich während dieser Zeit theoretisch mit „abstrakter Kunst“ und Positionen der Avantgarde, ohne jedoch als Maler selbst schon eine zukunftsweisende Tendenz artikulieren zu können (vgl. WEBSTER 1997, S. 12ff). Im Jahre 1911 bewarb er sich in Berlin an der Akademie der Künste, wurde aber nach „vier Probewochen als untalentierte abgewiesen“ (CR 1, S. 530). Er konnte sich allerdings von 1913 an jedes Jahr (bis 1918) an Ausstellungen des konservativen bzw. akademisch orientierten Hannoverschen Kunstvereins beteiligen – mit Gemälden, die Webster als „overly stale and conformist“ und „way behind the times“ bezeichnet. Es gelang ihm also während seines Studiums noch nicht, seine bereits artikulierten avantgardistischen Ambitionen als Künstler in eine eigene Werkproduktion umzusetzen.

Der Erste Weltkrieg erzwang die Rückkehr Kurts nach Hannover ins Haus der Eltern. Worin seine eigenen Zukunftspläne in diesem Moment bestanden hatten und ob er das Studium bald abgeschlossen hätte, ist ungewiss: „Kurt returned to Hanover when the war broke out, safe in the knowledge that his epilepsy would save him from being called to the front. Nevertheless, he was faced with a bleak future as a competent but uninspired artist. He was ambitious and he was diligent, but he was also desperately insecure“ (WEBSTER 1997, S. 23f). Die als generationell typisch bestimmte Problematik eines verhinderten Bürgers des Kaiserreichs bzw. eines verhinderten Erwachsenwerdens liegt bei Kurt Schwitters in starker Ausprägung vor, insofern er zu Beginn des Krieges, mit 27 Jahren, unter das Dach der Eltern zurückkehren musste, ohne sich beruflich etabliert zu haben oder auch nur – trotz des sechsjährigen Studiums in Dresden – ein vielversprechendes ästhetisches Konzept in seiner Arbeit erahnen zu lassen. Allerdings litt er keine Not, war alleiniger Erbe des Vermögens seiner Eltern (das, wie sich erweisen sollte, vom Krieg nicht getilgt wurde) und durch deren Generosität vom Zwang, selbst erwerbstätig zu sein, dauerhaft befreit. Bereits unmittelbar nach dem Abitur (im Sommer 1908) hatte sich Kurt mit der Tochter des Cousins seines Vaters (einer Enkelin des Handlungsreisenden Georg Fischer; s. Genogramm) „inoffiziell“ verlobt und sich durch diesen Rückgriff auf ostfriesische Verwandtschaftsbeziehungen mitten in Hannover als konservativer in der Wahl seiner Partnerin erwiesen, als etwa sein eigener Vater es gewesen war. Helma Fischer, die eine Schule für höhere Töchter besucht hatte, hatte noch bis zur Heirat als Gouvernante gearbeitet (WEBSTER 1997, S. 10). Die „offizielle“ Verlobung war am 13.6.1915, die Hochzeit am 5.10.1915 (CR 1, S. 530).⁵⁴ Kurt und Helma Schwitters bezogen ihre Wohnung im zweiten Stock des

sich jedenfalls latent auch auf seinen Vater bzw. seine Eltern und deren Lebens-Wandel bezogen haben; diese Hypothese wäre zu überprüfen anhand von Sequenzanalysen seiner autobiographischen Zeugnisse (Texte, Bilder) und anhand einer genaueren Rekonstruktion des medizinischen Befundes, was die Möglichkeiten dieser Studie leider übersteigt.

⁵⁴ Die Annahme einer „inoffiziellen Verlobung“ (WEBSTER 1997, S. 11; CR 1, S. 528), die soziologisch unsinnig ist, geht auf SCHWITTERS 1920/21 zurück, wo nur von der Verlobung im Jahr 1908 die Rede ist, aber nicht von der „offiziellen“ Verlobung drei Monate vor der Heirat, die offensichtlich durch Dokumente belegt ist. De facto kann das nur bedeuten, dass Helma und Kurt als Liebespaar einander 1908 Treue gelobt hatten,

Hauses von Kurts Eltern, erhielten eine regelmäßige Zuwendung von Helmas Eltern, und Kurt richtete sein Atelier im Erdgeschoß des Hauses ein, d. h. in einem Raum in der Wohnung der Eltern. Man kann diesen Schritt wie folgt charakterisieren: Um sich von seinen liberalen und verhältnismäßig wohlhabenden Eltern bei der mühsamen Entfaltung seiner künstlerischen Existenz weiter fördern zu lassen, kehrt der einzige Sohn und Erbe des paritätischen, umtriebigen und wirtschaftlich erfolgreichen Unternehmer-Ehepaars in die Sohn-Position zurück – und „legitimiert“ diese Option zu einem kritischen Zeitpunkt (im Krieg) durch seine eigene Familiengründung, die ihm unmittelbar die Familiensolidarität und Unterstützung seiner Eltern und Schwiegereltern sichert. Vorgesorgt für diese Option hat er bereits unmittelbar nach dem Abitur durch die relativ bequeme (und zudem erst noch „halb-verbindliche“) Wahl einer Gattin aus der Verwandtschaft, deren Vater Kurts Vater als Cousin sehr eng verbunden ist und die ihrerseits gar keine eigenen beruflichen Ambitionen hegt und ihren Gatten gerne Künstler und großes Kind sein lässt. – Im September wurde dann das erste Kind von Helma und Kurt Schwitters geboren, ihr Sohn Gerd, der aber schon nach wenigen Wochen starb. Die Familiengründung, die angesichts der skizzierten problematischen biographischen Lage Kurts als sein Versuch erscheint, während des die berufliche Perspektivlosigkeit noch verschlimmernden Krieges im Hinblick auf die Gestaltung des eigenen Lebens mit 27 endlich etwas Innovatives auf die Beine zu stellen und sich gleichzeitig abzusichern, litt also doppelt: sowohl unter dem traumatischen Rückschlag des frühen Todes des ersten Kindes als auch eben unter der Grundsituation der beruflichen Unselbständigkeit und der deshalb unveränderten finanziellen Abhängigkeit von Kurts Eltern und Schwiegereltern. Deren Solidarität, Großzügigkeit und Liberalität erfuhren offensichtlich auch angesichts von Kurts prekärer Berufswahl und trotz Krieg keine Einschränkung, da sie Kurt und Helma zu keinerlei Erwerbstätigkeit verpflichteten.⁵⁵ Verpflichtet wurde Kurt 1916 (wie alle Männer unter 60) hingegen zum Kriegsdienst: Er wurde im März 1917 zunächst für die Schreibstube herangezogen, drei Monate später jedoch als ungeeignet entlassen. (Zu diesem Vorgang, den er provoziert zu haben scheint, hat er später diverse Anekdoten verbreitet.) Statt dessen trat er eine Woche später in einem Eisenwalzwerk zum Hilfsdienst als Maschinenzeichner an (WEBSTER 1997, S. 29f). Im Juni 1916 wurde in Hannover – mitten im Krieg, als bereits die Lebensmittel rationiert worden waren – die Kestnergesellschaft als private Galerie für zeitgenössische Kunst gegründet, die erstmals in der Stadt moderne Tendenzen bildender Kunst präsentierte, was sich für Kurt Schwitters' künstlerische Entwicklung sowohl der Sache nach als auch im Hinblick auf seine Möglichkeiten, öffentlich auszustellen, als enorm anregend erwies (vgl. WEBSTER 1997, S. 27ff). Er entwickelte um 1917 in Ölgemälden, die er „Expressionen“ oder „Abstraktionen“ nannte, einen Stil nicht abbildhafter Malerei, der origineller war als alles, was er bisher gemalt hatte.⁵⁶ 1917 stellte er im konservativen Kunstverein *und* in der Kestnergesellschaft aus, und er war das einzige Mitglied der 1917 gegründeten Hannoverschen Sezession, das gleichzeitig noch im Kunstverein ausstellte. Ein Durchbruch ergab sich für ihn im Frühjahr 1918, als durch gemeinsame Bekannte den Betreiber der namhaften Berliner Avantgarde-Galerie „Der Sturm“, Herwarth Walden (1878-1941) kennenlernte, der 19 seiner Bilder (aus der Serie mit dem Titel „Abstraktionen“) für eine Ausstellung (mit

ohne ihre Verlobung anzuzeigen, und dass Kurt dieses Versprechen während seiner Studentenzeit in Dresden 1909-1915 als Verlobung aufgefasst hat.

⁵⁵ „During the next few years Helma and Kurt received a regular allowance from the Fischers. But the war had stranded Kurt in an artist's no-man's-land“ (ebd., S. 25) „It says much for Eduard and Henriette Schwitters that after Kurt's marriage they permitted him to set up a studio in their ground floor flat, in a room next to their parlour. (After the war he tried to find a studio elsewhere, but with no success.)“ (ebd., S. 39)

⁵⁶ „1917 – Hinwendung zum expressionistischen Stil und Entwicklung zur Abstraktion“ (CR 1, S. 530)

drei anderen Künstlerinnen und Künstlern) im Sommer 1918 in Berlin auswählte.⁵⁷ Im Juni 1918 fuhren Kurt und Helma, die im 4. Monat schwanger war, nach Berlin, wo die 64. Ausstellung der Galerie „Der Sturm“ stattfand.⁵⁸ Am 16. November 1918 (also wenige Tage nach dem Abschluss des Waffenstillstandes) wurde in Hannover ihr Sohn Ernst Schwitters geboren. Knapp zwei Wochen später, am 28.11.1918, kündigte Kurt den Dienst als Maschinenzeichner im Eisenwerk, den er nach Ende des Krieges fortgesetzt hatte, um sich nunmehr intensiver der Malerei widmen zu können – woraufhin seine Schwiegereltern prompt ihre finanzielle Unterstützung einstellten (WEBSTER 1997, S. 41).

⁵⁷ „In 1918 (...) Walden, fighting to maintain his position as one of the most influential figures in the art world, was on the lookout for new names.“ (WEBSTER 1997, S. 38)

⁵⁸ „Kurt and Helma visited Berlin at some personal risk, for in 1918 the capital was a city of the disillusioned, rife with uncertainty and racked with violence“ (WEBSTER 1997, S. 38) – Wichtig für die Rekonstruktion des Überganges zur Collage ist folgende Darstellung Websters von Schwitters' Situation als Künstler 1918: „By the end of June 1918 he had left for Berlin for the opening of his first Sturm exhibition, though it is unlikely he stayed for long, as he was still working at the Wülfel ironworks. His pictures were virtually ignored by the Berlin critics, with the exception of the poet Theodor Däubler [1876-1934; B.R.], who gave Schwitters a glowing review in the *Berliner Börsen-Courier* and commented on his 'melancholy colours'. (...) Nevertheless, the Sturm exhibition gave Kurt new confidence and a new sense of urgency, though he still lacked direction. In the autumn he continued work on a further set of *Abstractions*. But during the next six months there is silence. Retreating into a temporary passivity, he studied art journals to learn as much as possible about contemporary art movements, and kept a close eye on the activities of the Kestner Society“ (ebd., S. 38f).

Anhang zu Kapitel 3: Protokolle, Quellen zur Biographie, Genogramm

Protokoll 1⁵⁹

Curt Hermann Eduard Carl Julius Schwitters wird am 20. Juni 1887 in Hannover geboren. Seine Eltern sind der Kaufmann Eduard Hermann Schwitters und dessen Ehefrau Henriette Dora Marie Luise Schwitters, geb. Beckemeyer, wohnhaft in Hannover, Rumannstraße 2.

Protokoll 2⁶⁰

Eduard Hermann Schwitters wird am 27.2.1857 in Wittmund in Ostfriesland geboren. Seine Eltern (verheiratet am 8.5.1850 in Wittmund) sind der Schustermeister Hermann Diedrich Schwitters, geboren am 22.10.1821 in Wittmund als dritter Sohn des Johann Hoyer Schwitters (Schlächter und Landgebräucher aus Wittmund), und die am 9.1.1829 in Wittmund als Tochter des Gastwirts und Tischlermeisters Eike Harms Dierken geborene Hiesche Marie Schwitters, geb. Dierken.

Quelle 1: Autobiographische Darstellung (SCHWITTERS 1920/21)⁶¹

„Großeltern Beckemeyer, Hannover. Tischlermeister. Sehr gut bürgerlich, einfach. Großvater Epileptiker. Großmutter wußte aus Pfennigen Taler zu machen. Sparsam. Nur fünf Kinder. Meine Mutter Henriette verdiente schon früh Geld mit. Seit ihrem dreizehnten Jahre nähte sie für ein Modewarengeschäft, in dem sie mit 17 Jahren Direktrice wurde. Musikalisch sehr begabt, schlechte Zähne. Mit einundzwanzig Jahren eigenes Modewarengeschäft.“

„Großvater Schwitters in Ostfriesland Schuhmachermeister (...), sehr jähzornig. Großmutter Schwitters früh †. Zweite Frau. Mein Vater hatte also Stiefmutter. Fünf Geschwister. Mein Vater Nervenfieber, Lehrling, Kommis im Modewarengeschäft. Beschäftigte sich besonders mit Dekorieren. 1886 eigenes Geschäft in Hannover, schlechte Zähne.“

Quelle 2: Biographische Darstellung (WEBSTER 1997, S. 3)

„(...) Eduard's mother died young and he was brought up by his stepmother. His skills were not those of the family, and after completing his apprenticeship he moved from Wittmund to Hanover to look for employment. This was in 1881, when Eduard was twenty-four, and during the next five years he moved house five times, changing to better lodgings as his earnings increased. He found work in a

⁵⁹ Als Grundlage für dieses Protokoll diente die Fotokopie eines 1892 erstellten „Auszugs aus dem Verzeichnis der Getauften der Parochie der Dreifaltigkeitskirche zu Hannover“ (Jahrgang 1887, pag. 270) aus dem Kurt-Schwitters-Archiv im Sprengel Museum Hannover.

⁶⁰ Die hier zusammenstellten Daten beruhen auf Auszügen aus dem Trauregister und Auszügen aus dem Geburts- und Taufbuch der ev.-lutherischen Kirchengemeinde Wittmund, die ich im Kurt-Schwitters-Archiv im Sprengel Museum Hannover einsehen konnte.

⁶¹ Diesem wichtigen autobiographischen Text, der häufig zitiert wird, entnehme ich in dieser Studie nur die objektiven Daten und einige kontextuierende Informationen, interpretiere ihn also nicht als eigene autobiographische Ausdrucksgestalt, was zweifellos hochinteressant wäre, da man sich fragen muss, warum er einige signifikante Informationen *nicht* enthält. So wird weder das Jahr der Heirat der Eltern eigens erwähnt noch das gemeinsam betriebene Geschäft; statt dessen bei jedem der beiden ein „eigenes Geschäft“.

draper's shop in Hanover and proved himself a reliable, hard-working employee with a talent for design and window-dressing. As he took over further responsibilities, he found himself increasingly in contact with the manageress of the sewing shop, Henriette Beckemeyer. Two years younger than Eduard, she was as efficient and ambitious as he was, and the two made an admirable team. As both reached their late twenties, marriage beckoned.

Henriette Dora Marie Luise Beckemeyer came from a family of craftsmen. We have only the sketchiest picture of her parents; her father, a carpenter, suffered from epilepsy, while her mother was exceedingly thrifty. Henriette was born in Hanover on 2 July 1859, one of five children. She was quick to learn, and at the age of thirteen she was sent out to work as a seamstress. Four years later, according to her son, she was promoted to shop manageress. (...)

Eduard and Henriette married in August 1886. In the same year they set up a ladies' fashion shop in the exclusive Theaterplatz (now Rathenaustrasse) in the centre of Hanover, in partnership with Henriette's cousin. (...)."

Erläuterungen zum Genogramm (s. folgende Seite)

Das Genogramm erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vertikale Linien bedeuten direkte Nachkommenschaft (mit Verzweigung, wenn mehrere Geschwister namentlich bekannt sind); horizontale Linien (Unterstreichungen) mit dem Symbol der liegenden Acht bedeuten Eheschließungen.

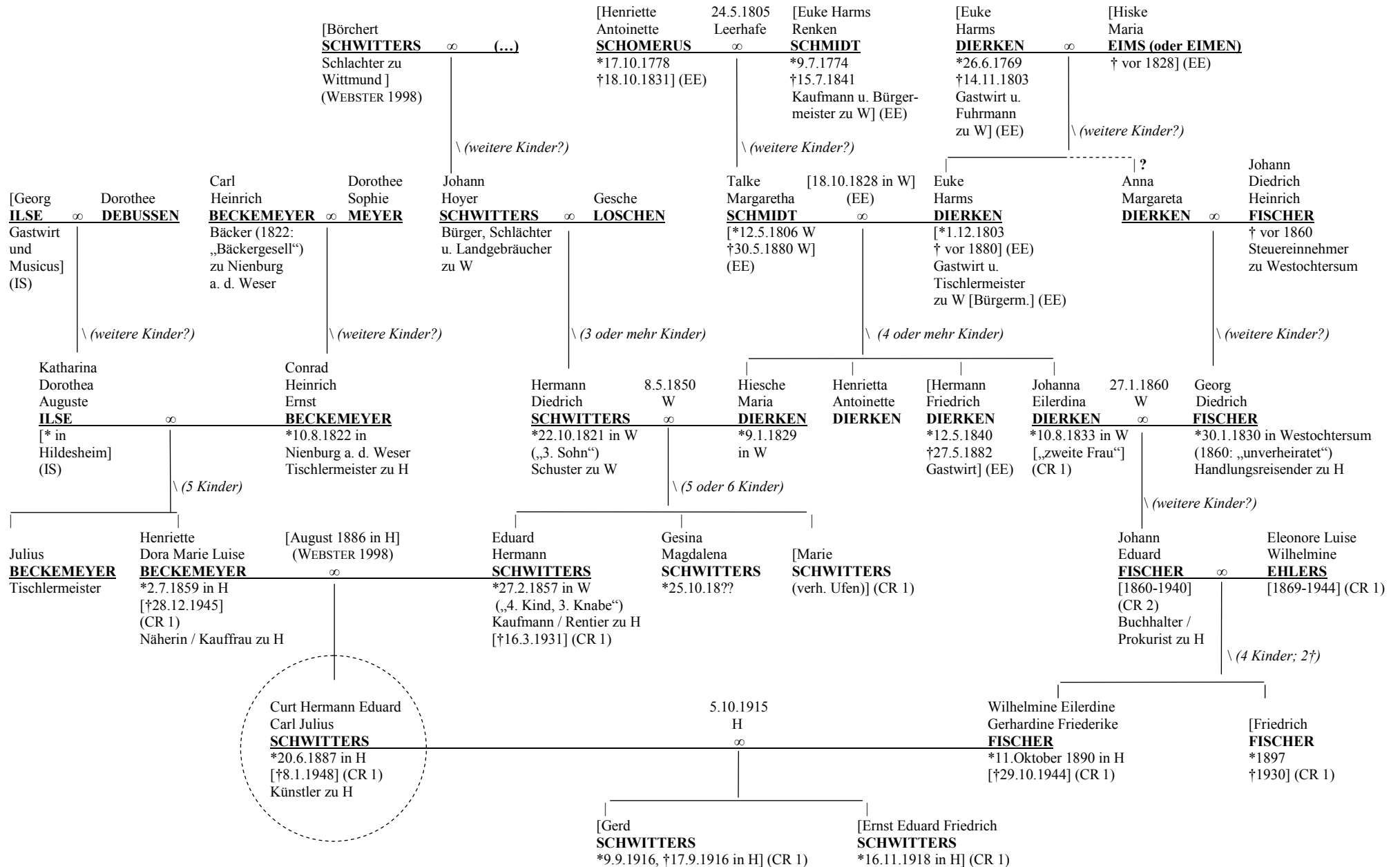
Grundlage des Genogramms sind zehn vom Kurt-Schwitters-Archiv im Sprengel Museum Hannover im März 2003 mir zur Verfügung gestellte Fotokopien von Originaldokumenten, vornehmlich Auszügen bzw. Abschriften aus Trauregistern und Taufbüchern aus Wittmund und Hannover, die die Familie Schwitters selbst hatte anfertigen lassen. Die Zitate in Anführungszeichen im Genogramm stammen auch aus diesen Dokumenten.

Alle Namen, Daten und Informationen, die nicht diesen Primärquellen entstammen, erscheinen in eckigen Klammern unter Angabe der Quelle: (EE) bedeutet persönliche Mitteilung bzw. Bekanntgabe via Internet (über eine Genealogie-Plattform) durch Frau Erika Eder, Vancouver; im Jahr 2004; (IS) bezieht sich auf ein Übersichtsdiagramm aus dem Kurt-Schwitters-Archiv, erstellt von Frau Dr. Isabel Schulz am 5.11.1997, das mir 2003 freundlicherweise durch das Archiv zur Verfügung gestellt wurde.

Für die (im Genogramm kursiv gesetzten) Angaben zu Anzahl und Geschlecht der Nachkommen habe ich alle Informationen aus sämtlichen mir verfügbaren Quellen kombiniert. Im Genogramm steht das Kürzel W für Wittmund (Ostfriesland), H steht für Hannover.

Ob Anna Margareta Dierken tatsächlich eine Schwester des Gastwirts Euke Harms Dierken (des jüngeren) ist, wie ich vermute, ließ sich nicht verifizieren.

Genogramm: Kurt Schwitters und die Linien Schwitters, Beckemeyer, Fischer und Dierken (Erläuterungen s. S. 113)



4. Die Analyse des Übergangs zur Collage als Beitrag zur „Werkbiographie“

Die Aufgabe dieses Kapitels ist die Betrachtung der zuvor (s. Kap. 2) immanent interpretierten Collagen von 1918, *Zeichnung A 2*, *Zeichnung A 3* und *Zeichnung A 6* – in dieser Folge, d. h. in der durch die Nummern indizierten chronologischen Reihenfolge ihres Entstehens – als Schritte einer transformatorischen Ausdrucksbewegung im Kontext der Biographie, insbesondere der biographischen Situation des Künstlers im Spätjahr 1918 (s. Kap. 3).

Damit wird nicht eine Restitution des Primats der Biographie angestrebt, sondern eine Synthese von Werk- und Biographieanalysen. Die Interpretation der drei Werke als eine (in unserem Fall lückenhafte) Sequenz autobiographisch bedeutsamer Ausdrucksakte, also als ein „expressives“ Handeln des Künstlers, wird erst möglich, wenn unabhängig von der biographischen Einbettung gezeigt werden kann, inwiefern dieselben Werke objektiv Ausdrucksprozesse *sui generis* konstituieren.¹ Betrachten wir die drei Bilder als Sequenzstellen einer Entwicklung, indem wir sie in eine chronologisch geordnete Reihe stellen, *nachdem* wir sie als einzelne interpretiert haben (denn sie bilden kein Triptychon, keinen Zyklus etc.), so stellt sich die Frage, *was* sich in dem Prozess, den wir so „konstruieren“, sukzessive entwickelt. Aus *kunsthistorischer* Perspektive kommen als „Subjekt“ dieser Entwicklung grundsätzlich mehrere Dinge in Frage: das Oeuvre als Ganzes (das Kunsthistoriker in frühe, reife und späte Werke einteilen), der individuelle Stil als solcher (d. h. die charakteristischen künstlerischen Mittel oder das sogenannte „Formenvokabular“) oder der übergeordnete Stil der Epoche oder „Richtung“, die durch die Werke repräsentiert wird (in unserem Fall: Schwitters als ein Protagonist der „klassischen Moderne“).² Für eine *biographische* Perspektive hingegen ist es der Künstler selbst, der sich in der rekonstruierten chronologischen Werksequenz „entwickelt“, indem er z. B. mit einem bestimmten Werk ein zentrales biographisches Thema (etwa eine Traumatisierung, eine unliebsame Bindung etc.) „verarbeitet“ etc.³ Aus *historischer* Sicht schließlich kann die in einer solchen Werkreihe nachvollziehbare Entwicklung grundsätzlich als künstlerische Darstellung einer realen gesellschaftlichen Entwicklung erscheinen, etwa als Ausdruck des Aufbaus einer neuen sozialen Ordnung nach dem Kriege. Diese drei Perspektiven sind für eine Analyse der *Entwicklung des Darstel-*

¹ Es ist die ästhetische Gestalt des einzelnen Bildes selbst, die abgegrenzte visuelle Erscheinung, die bestimmt, dass es als solches zuerst isoliert zu betrachten ist. Gewiss können in Bildern allzeit aus anderen Bildern schon bekannte Motive erscheinen und dadurch Bezüge stiften, aber angesichts der Form des Bildes können wir immer wieder erfahren, dass nicht eine „Intertextualität“ das primäre Medium des Darstellungsprozesses ist, sondern die immanente Struktur der je sichtbaren (mit Max Imdahl gesprochen: ikonischen) Totalität. Deren Rekonstruktion bildet daher zwangsläufig den Kern jeder Bildinterpretation, um den dann sukzessive die durch möglichst plausible Kontextuierungen zu gewinnenden Bedeutungshorizonte gezogen werden können. (Umgekehrt sind bereits in einer *immanenten* Interpretation ggf. Kontexte zu berücksichtigen, die gewissen Elementen, die im Werk vorkommen, einen Sinn geben, den das Werk selbst nicht aus sich heraus erzeugt, etwa wenn wie z. B. bei *Zeichnung A 2*, im Bild selbst Eigennamen zu lesen sind.)

² George Kubler schlägt in „The Shape Of Time“ (KUBLER 1962) vor, ästhetisch gestaltete Objekte *prinzipiell* als Schritte in je verschiedenen „Entwicklungsreihen“ (die als Ensemble „Kultur“ ausmachen) zu betrachten. Das geht auch gut für Knöpfe und Stühle und mag auch noch für Kathedralen gelten, sofern man an der Entwicklung der Gestalt eines *Typus* etwas Bestimmtes abgreifen kann (nämlich letztlich *Kulturen* als *Subjekte*, d. h. letztlich: anschauliche empirische Formen des Geistes). Bei der Betrachtung von Kunstwerken ist man jedoch alsbald genötigt, den Fokus genau andersherum einzurichten, da es sich um individuierte Gebilde handelt, die sich von der Reihe, der sie angehören, stets auch wirksam abgrenzen, und für die die Schöpfung neuer Typen und die Wandlung des Stiles der Normalfall, nicht (wie im Modell des Primats der Typen- oder Stilgeschichte) der Grenzfall ist.

³ Zirkulär ist es allerdings, diese Entwicklung selbst wieder als den Kontext zu betrachten, in den eine Interpretation das einzelne Werk zu stellen hätte. Dies geschieht z. B. in NILL 1986, wenn als *Inhalt* des Werkes *Zeichnung A 2* Schwitters' persönlicher Aufstieg zum „Avantgardekünstler“ (bzw. ein Zelebrieren dieses Aufstiegs) ausgemacht wird (s. u., S. 124).

lungsprozesses, wie sie mir hier vorschwebt, von vornherein als vereint zu betrachten. Es geht um die Möglichkeit, die Kunstwerke als eigene Formen eines biographischen Vollzuges und *gleichzeitig* das künstlerische Handeln als Form der stellvertretenden Darstellung und Verarbeitung einer objektiven (z. B. gesellschaftlichen) Krise zu begreifen. Wenn das Kunstwerk Ausdruck der Person und Ausdruck der Epoche in Einem ist, so ist das objektiv Autobiographische am künstlerischen Handeln selbst bereits als ein Aspekt der stellvertretenden Darstellung anzusehen. Die Funktion, Ausdruck der Person Kurt Schwitters und Vollzugsform seiner Biographie zu sein, erfüllen seine Collagen schließlich nicht als bloße Protokolle von Aktionen, Gedanken oder Zuständen ihres Urhebers, sondern nur als ästhetisch autonome Gebilde, die zugleich eine bestimmte historische Geltung beanspruchen.

In den in dieser Arbeit enthaltenen immanenten Werkanalysen wurden die *biographischen* Inhalte, auf die das Werk nur den Betrachter verweist, der die Einzelheiten der Künstlerbiographie bereits vorher kennt, zunächst gezielt unterdrückt, d. h. es wurden, aus methodischen Gründen, die verfügbaren Informationen zur Biographie des Künstlers ausgeblendet. In diesem Kapitel geht es nun nicht allein darum, diese Informationen, die uns z. B. Annegreth Nill durch ihre Arbeiten zur Verfügung stellt, wieder zuzulassen, sondern sie auch in einen Zusammenhang zu stellen mit denjenigen autobiographischen Aspekten der Werke, die *nicht* durch Recherche, sondern einzig durch die werkimmanente Analyse zu bestimmen waren. Das künstlerische Handeln, das diese drei Collagewerke hervorgebracht bzw. sich darin manifestiert hat, hat sich 1918 vollzogen, und zwar höchstwahrscheinlich in Hannover (vielleicht aber auch in Berlin, wo sich Kurt Schwitters laut CR 1, S. 532 im Herbst desselben Jahres noch einmal einfand; jedoch gewiss nicht in Dresden). Somit können wir als Kern des „Krisenbezuges“ der betrachteten Werke unmittelbar die biographische und häusliche Situation des Künstlers zu dieser Zeit annehmen. Aber natürlich können die Dinge, um die es in den Werken inhaltlich und dynamisch geht bzw. die durch sie bearbeitet werden, zeitlich auch weit in der Biographie zurückliegen. Und schließlich kann in den Werken auch noch Zukünftiges imaginiert bzw. entworfen werden. Von daher ist Nills Formel „Die Handlung spielt in Dresden“ zum Bild *Zeichnung A 2* (bzw. zu einer ganzen Reihe von Werken, die sie zusammenfassend „Dresden-Werke“ nennt; NILL 1986) zwar nicht grundsätzlich unzulässig, doch sie unterschlägt, dass eine „Handlung des Bildes“ *zugleich* auch noch in Hannover spielen kann, und sogar gleichzeitig in Hannover im Herbst 1918 und einem Hannover der Kindheit des Künstlers.⁴

Der zentrale *historische* Kontext für Kurt Schwitters' Übergang zur Collage ist, wie es die Jahreszahl auf den Passepartouts unmittelbar anzeigt, der Erste Weltkrieg; das aber bedeutet für Schwitters wegen der historischen Generation, der er angehört, und insbesondere wegen seiner konkreten Lebenssituation, die der Problematik dieser seiner Generation sehr genau entspricht, zugleich etwas näher Bestimmtes: Nicht erwachsen werden zu können, nicht zum Bürger werden zu können. Die ästhetische Darstellung und Lösung dieser Problematik erfolgt bei Schwitters 1918 – um hier mein zentrales Ergebnis vorwegzunehmen – anhand einer *Rekonstruktion des Häuslichen* im Medium der Collage, und zwar in mehreren Schritten.

Dies meint jeweils den Schritt von einem fertigen Werk zum nächsten, aber auch die mikroskopischen Schritte innerhalb der Collagen, für die ja in einer besonders zugespitzten Weise gilt, dass sie schrittweise Gestalt angenommen haben. Da nach Kurt Schwitters'

⁴ Da mein Streit mit der von A. Nill vertretenen Position primär ein Streit um den Fokus in der Bildanalyse ist, kann ich ihre Ergebnisse im Folgenden jedenfalls z. T. wieder aufnehmen und in meine Interpretation integrieren.

Übergang zur Collage gefragt ist, interessiert uns hier mithin auch bis zu einem gewissen Grade sein künstlerisches Vorgehen beim Herstellen des einzelnen Bildes. In diesem Sinne ist eine Rekonstruktion des Gestaltungsprozesses in actu von Interesse. Die einzelnen, sukzessiven Schritte in der hypothetischen Montagesequenz sind als bedeutsame Ausdrucksakte (der Selbstdarstellung, des Agierens, Wünschens, Imaginierens usw.) zu interpretieren, mit denen jeweils quasi in einem Atemzug das konkrete Bild mehr Gestalt annimmt, der Inhalt bzw. Verlauf der latenten Krise anschaulich wird bzw. eine Wendung erfährt (bis hin zum motivierten Abschluss) und die Möglichkeiten der Collage als neuer Bildtechnik explorativ entwickelt werden. Diese (keinesfalls rein technische) Rekonstruktion der Vorgehensweise – im Folgenden exemplarisch demonstriert anhand der ersten Gestaltungsschritte bei *Zeichnung A 2* – soll eine nähere Bestimmung der Collage als einer *bildlichen Ausdrucksform* ermöglichen, die 1918 bei Schwitters ja, wie wir annehmen müssen, mit der Malerei konkurrierte, bzw. sich just mit den hier untersuchten Werken gegen die Malerei durchsetzte – wenngleich nicht endgültig.⁵

Untersuchung eines Überganges: Eine sequentielle Betrachtung der drei Collagen von 1918

(1) *Zeichnung A 2* als dynamischer Ausdruck einer Lebenssituation

Versuchen wir, die ersten Schritte in der (hypothetischen) Sequenz der Applikation der Elemente der Collage, die Kurt Schwitters – der Rekonstruktion von Scott Gerson zufolge (s. o., S. 39, Anm. 40) – ausgehend von der Schokoladenverpackung im Zuge des Komponierens von *Zeichnung A 2* gegangen ist, als *expressive Handlungen* zu betrachten. (Einzelne Aspekte des nachfolgend Dargelegten sind schon in der immanenten Werkanalyse berührt worden.) Für diesen Ausdrucksprozess ist es m. E. entscheidend, dass die Figuren *nacheinander* im Bild „eintreffen“, so dass erstens jede einzelne dem Sinn des Bildes eine neue Wendung geben kann und zweitens jede, die fixiert wird, immer auch die letzte sein kann, weshalb nach jeder einzelnen Figur zwingend die Gesamtkonstellation ästhetisch bewertet werden muss hinsichtlich der Frage, ob sie gelungen ist, ob noch etwas kommen soll und, wenn ja, was.⁶

⁵ Ein Wort zur Bedeutung von Schwitters' verbalisierter Ästhetik: Seine programmatischen Texte sind nicht nur aus methodischen Gründen als Folie für die Interpretation seiner Bilder ungeeignet, sondern es entstehen, wenn man sie denn einmal direkt mit seinen Arbeiten konfrontiert, sofort eklatante Widersprüche. Die Texte sind als Ausdruck einer situativen Selbstdeutung des künstlerischen Handelns in einem bestimmten Sinne tendenziös, wie es die Werke nicht sind, und der visuelle Zugang zu den Collagen führt uns zu Schlüssen, die mit der explizierten Programmatik nicht vereinbar sind. So z. B. bei der Eingangspassage von „Die Merzmalerei“ (von 1919; zitiert nach LACH BD. 5, S. 37): „Die Bilder Merzmalerei sind abstrakte Kunstwerke. Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien. Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgend welchen Zweck geformt waren oder nicht. Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren. Der Künstler schafft durch die Wahl, Verteilung und Entförmung der Materialien.“ Der Satz von der Unwesentlichkeit der Materialien wird sofort widerlegt, wenn man ihn mit Schwitters sehr frühen „Merzbildern“ konfrontiert: Es ist für das dort zum Einsatz kommende „Material“ nämlich gerade *wesentlich*, dass es sich dabei um Gebrauchsobjekte bzw. deren Fragmente handelt.

⁶ Obzwar nicht auszuschließen ist, dass Schwitters zunächst noch ohne Leim gearbeitet hat, um die Formen hin- und herbewegen und weiter zuschneiden zu können und dann zuletzt das ihn befriedigende Arrangement als Ganzes zu fixieren, so muss er doch auch in diesem Falle die Collage schließlich schichtweise von ganz unten aufgebaut, die zuunterst liegenden Elemente vor den darüberliegenden festgeklebt und damit die besagte Sequenz irreversibler Entscheidungen einmal durchlaufen haben. Dabei steht die Frage, ob diese Se-

Da das ausgebreitete Schokoladenpapier als Grundlage dient und die hinzukommenden Elemente sich nicht auf einem neutralen Karton ansiedeln, beginnt die Collage quasi schon mit dem Bildträger, durch den auch die maximale Größe des Bildes definiert wird. Gleichwohl manifestiert sich das Bildpotential des Grundelements erst, wenn im Gestaltungsprozess die erste andersfarbige, konturierte Figur darauf erscheint: In diesem Moment wird das Ausmaß der Überdeckung durch die hinzutretenden Figuren als ein konstitutives kompositorisches Problem kenntlich, das „Form“ und „Inhalt“ des im Entstehen begriffenen Bildes gleichermaßen betrifft.

Dass das zentrale schwarze Viereck im Hintergrund *nicht* das erste Element war, das auf das ausgebreitete Schokoladenpapier aufgeklebt wurde, belegt ein kleines, aber signifikantes Detail: Der hinter dem großen roten Balken rechts hervorragende kleine schräge „Ast“ wird an seinem unteren Ende durch die schwarze Figur überdeckt. Bei diesem hellroten Element handelt es sich um das obere Ende eines Papierstreifens von 2,1 cm Breite, der in Relation zu den Kanten des Schokoladenpapiers schräg liegt. Seine komplette Länge, die nur bei Betrachtung der Rückseite des Bildes zu sehen ist, gibt Scott Gerson mit ca. 11,7 cm („approximately 4-5/8 inches“) an.⁷ Der Streifen, von dem im fertigen Bild nur noch ein kurzer Ansatz zu sehen ist, ragte also ursprünglich bis in die Mitte der Grundfläche hinein.⁸ Gerson zufolge wurde dieses Element mit roter Farbe angemalt; zugeschnitten wurde es offenbar von Hand. Als eine durch geometrische Regelmäßigkeit profilierte Figur – d. h., wie in der Werkanalyse ausgeführt, als Kandidat für die Darstellung eines *Subjekts* – ist das schmale hellrote Rechteck in isolierter Schräglage auf dem braunen Feld der Schokoladenverpackung sogleich in einer problematischen Situation: Seine Vermeidung einer „tautologischen“ Ausrichtung an einer der Kanten des Schokoladenpapiers (deren Ausrichtung mit den Kanten des abgeschlossenen Bildes *Zeichnung A 2* weitgehend übereinstimmt) führt nicht zur Unabhängigkeit, sondern zur Orientierungslosigkeit, zum Verlorensein im braunen Feld, und das Rot, das in anderem Kontext wohl kräftig leuchten könnte, wird als warmer Ton aufgrund des mangelnden Kontrastes zum umgebenden Braun von diesem in seiner Wirkung stark gedämpft. Schwitters initiiert den Collageprozess also durch das Ausschneiden, Anmalen und Anbringen einer schmalen Figur, die den Anschein erweckt, als solle und wolle sie sich in dem braunen Feld besonders kess hervorheben, die zugleich aber isoliert und verloren erscheint, und dies trotz ihrer signalartig leuchtenden Farbe. Es ist interessant, dass wir an dieser frühen Stelle im hypothetischen Gestaltungsprozess zwischen einem ästhetischen Scheitern des bildkompositorischen Entwurfs und einem lebenspraktischen Scheitern als latenter *Inhalt* der Darstellung noch nicht scharf unterscheiden können. Das Bild wäre allerdings gescheitert, bzw. es wäre schlicht kein Bild, und Schwitters

quenz eindeutig und linear ist oder ob sie sich verzweigt, weil es für einige Figuren mehrere mögliche Reihenfolgen gibt (was in *Zeichnung A 2* der Fall ist), auf einem anderen Blatt.

⁷ vgl. Kapitel 2.1, S. 39, Anm. 40

⁸ Die Betrachtung dieses Elements verdeutlicht die Differenz der Fragestellungen von *immanenter Bildanalyse* und *Rekonstruktion des Gestaltungsprozesses*: Die ursprüngliche Länge ist als Größe überhaupt nicht mehr relevant für die Bildkomposition; relevant ist im fertigen Bild nur der Umstand, *dass* der kleine rote Balken nicht als komplette Figur sichtbar ist, sondern schräg hinter anderen hervorragt, so dass man gezwungen ist, ihn imaginär zu einem Rechteck zu vervollständigen. Interessiert man sich hingegen näher für das künstlerische Handeln als Prozess, so ist es lohnend, anhand einer erhaltenen Originalverpackung der „Hansi-Schokolade“ nach Anhaltspunkten für Zuschnitt und Placierung des ursprünglichen roten Streifens (sowie auch der folgenden Figuren) in der nunmehr verborgenen Werbegestaltung zu suchen, wie es A. Nill getan hat (s. o., Kapitel 2.1, S. 24, Anm. 24).

wäre in letzter Konsequenz auch als ein (an dieser Stelle) gescheiterter Künstler anzusehen, wenn er bereits an dieser Stelle aufgehört hätte.⁹

Als zweites Element (sofern man nicht über vollkommen verdeckte Elemente spekulieren möchte, die im Bild verborgen sein könnten) wurde das große schwarze Viereck von unregelmäßigem Zuschnitt angebracht, das Schwitters laut S. Gerson mit Tinte oder Tusche eingefärbt hat. Die schwarze Form bedeckt als massive Figur einen großen Teil der braunen Grundfläche in der Bildmitte und kaschiert nicht nur einen Abschnitt des schmalen roten Streifens, sondern vor allem auch die auf dem Schokoladenpapier ursprünglich in der Mitte prangenden Namen und Markenzeichen, so dass von der gedruckten Schrift nur wenige Reste bleiben. Anders als A. Nill, die als Erste auf die Relevanz des Überklebens der Figur des „Rüger Hansi“ in dieser Collage hingewiesen hat (s. o., Kapitel 2.1, S. 24, Anm. 24; vgl. NILL 1986), begreife ich diesen Vorgang nicht als „Kritik der Tradition“, sondern als expressiven Akt der Umsetzung dessen, was auch im fertigen Bild die schwarze Figur latent bedrohlich wirken lässt, nämlich der Vorstellung, eine kleinere farbige Figur (inhaltlich konkreter bestimmt: ein Kind) könnte in dem Schwarz wie in einem Abgrund verschwinden. Der Künstler kann damit Mehreres zugleich ausdrücken (das meint hier: in der konkreten ästhetischen Gestaltung *imaginieren und protokollieren zugleich*): Er geht auf den „Rüger Hansi“ los und vernichtet ihn, ein Motiv seiner Kindheit abwehrend und verdrängend, macht im selben Zuge den Inhalt einer (ödipalen) Angst wahr, und er reproduziert symbolisch den Verlust seines eigenen ersten Kindes Gerd (geboren am 9.9.1916, gestorben am 17.9.1916 in Hannover).¹⁰ Gerade durch die mit dem Aufkleben des schwarzen Elements vollbrachte Auslöschung des kleinen „Hansi“, also durch das symbolische Vollziehen und Wiederholen dessen, was zu befürchten ist, im künstlerischen Handeln, wird hier kompositorisch der Neuanfang eines Bildes gestiftet. *Gleichzeitig* wird damit – quasi auf einer inhaltlichen Parallelebene des Bildes – die Verdrängung eines Aspektes der eigenen Kindheit, wie gesagt ebenfalls ein Ausdrucksmoment des mit dem Aufkleben der schwarzen Figur umgesetzten Impulses, zur Basis einer neuen Konstellation (die dann, wie wir gesehen haben, eine veritable ödipale Verstricktheit zum Ausdruck bringt.

Angesichts des Schicksals des „Rüger Hansi“, von dem keine Spur bleibt außer der sprachlichen seines Namens, kommt der schräge rote Balken hier gleichsam noch mit dem Schrecken davon: er lugt hervor, so dass sein Schicksal im fertigen Bild *Zeichnung A 2* tatsächlich zum *Gegenstand* gemacht werden kann. Mit seiner Schräglage verfolgte er ursprünglich eine problematische Strategie der Profilierung durch Vermeidung einer Anpassung an das Grundfeld bzw. einer Entscheidung für eine der durch dieses vorgegebenen Grundrichtungen, vertikal oder horizontal. Schon diese initiale „Geste“ des ersten applizierten Collageelements können wir im Lichte der bisherigen Analysen als „expressiv-autobiographisch“ bezeichnen. Im Unterschied zu dem kleinen roten Balken ist nun das schwarze Viereck zumindest annäherungsweise mit zwei seiner Kanten an der Schokoladenverpackung ausgerichtet. So wird durch die zweite applizierte Figur die Idee des Nicht-Passens aufgegriffen, aber mit einem Eingliederungsversuch vermittelt und transformiert; diese Idee schlägt sich nunmehr in der Unregelmäßigkeit der schwarzen Figur selbst nieder, so dass das Problem des geometrisch-kompositorischen Zusammenhanges zwischen Grundfläche und eigenständiger Figur bei dieser zweiten nun als ein figur-immanentes Problem erscheint und

⁹ Ich erwähne die Möglichkeit des Scheiterns aus zwei Gründen: Um zu zeigen, welchem Risiko Schwitters sich in diesem Moment aussetzte (was ein Künstler tun muss), da er nicht wissen konnte, ob ihm das Neue gelingen oder ob der Traum platzen würde, und um zu zeigen, dass ein Bild als Kunstwerk scheitern kann, wenn nicht etwas gestaltmäßig *Schlüssiges* darauf zu sehen ist, sondern nur irgendetwas.

¹⁰ Gewiss wurden Helma und Kurt Schwitters im November 1918 beide von der Befürchtung geplagt, auch ihr zweites Kind könnte früh sterben, was zum Glück nicht geschah.

nicht mehr als ein Problem der Relation zwischen Figur und Feld.¹¹ (Das Setzen dieser Differenz kann als kleiner quasi auto-therapeutischer Fortschritt bei der ästhetischen Durcharbeitung des latenten Bildgedankens beurteilt werden.) Für den Unterschied im „Verhalten“ der beiden zuerst applizierten zugeschnittenen Papierelemente ist maßgeblich, dass es sich bei der ersten um einen schmalen Streifen oder Balken handelt, also um eine in sich regelmäßige Figur mit einem Richtungsakzent, der durch die parallelen langen Seiten gegeben ist, bei der zweiten hingegen aufgrund der deutlich geringeren Differenz von Höhe und Breite um eine flächig ausgedehnte Figur mit z. T. schiefen Kanten (die freilich auch eine Ausrichtung besitzt, indem sie nämlich quer im Bild liegt). Die Wahl der tiefschwarzen Einfärbung kann zudem als eine weitere Dimension der Antwort auf das Profilierungsproblem der ersten roten Figur angesehen werden: Die drastische Negation von Farbe überhaupt unterbricht an früher Stelle den malerischen Prozess (im Sinne der allmählichen Entwicklung einer „Palette“), als nach der Wahl eines Hellrot für die erste Figur deutlich wird, dass der schokoladenbraune Bildgrund eine problematische Ausgangsfarbe darstellt. Auch in diesem Sinne stellt die schwarze Figur, die gar keine Rücksicht auf die erste rote Figur nimmt und insofern deren Scheitern besiegelt, einen Neuanfang dar.

Die Betrachtung des (hypothetischen) künstlerischen Handelns als Vollzug einer Sequenz bedeutsamer Entscheidungen, die jeweils sowohl Konsequenzen für das fertige Bild zeitigen als auch einen unmittelbaren, „Ausdrucksinn“ realisieren, der enger an bestimmte „autobiographische“ Motive gekoppelt sein kann als das fertige Bild auf Antrieb ahnen lässt, ließe sich fortsetzen bis zum letzten Element der Collage. Die nächsten Schritte seien hier nur noch angedeutet:

Es ist signifikant, dass die beiden jetzt folgenden Elemente jeweils eins der bereits verwendeten Materialien wiederholen, nämlich das braun bedruckte und das rot gefärbte Papier, und dass es sich bei beiden um das schwarze Viereck teilweise überdeckende vertikale Streifen handelt. (Das Schwarz greift Schwitters dagegen kein zweites Mal auf; allerdings spielt er später durch das trapezförmige Element aus Transparentpapier auf das schwarze Viereck an; vgl. Kapitel 2.1, S. 40ff.) Die durch das schwarze Viereck vollzogene Verdrängung der Grundmotive war insofern unvollständig, als sowohl Braun als auch Rot sichtbar geblieben sind, und wie um dies auszunutzen oder zu bekräftigen, lässt Schwitters beide Töne wiederkehren als horizontale Streifen, d. h. in Entgegensetzung zum quer liegenden schwarzen Feld, als wolle er spontan gegen dessen Massivität vorgehen. Der braune Streifen drängt das Schwarze am rechten Rand wieder zurück und modifiziert zugleich dessen geometrische Gesamtgestalt. (Diesen Schritt einer wirksamen Korrektur kann Schwitters allerdings auch noch später oder sogar zum Abschluss des Gestaltungsprozesses unmittelbar vor der Applikation des Passepartouts durchgeführt haben.) Die augenscheinlich maschinell abgeschnittene obere Ecke des braunen Streifens am rechten Bildrand legt die Annahme nahe, dass Schwitters dieses Element von einem der nun jenseits der Bildränder verborgen liegenden Enden des Schokoladenpapiers abgetrennt hat; eine eingehende Untersuchung der Rückseite des Bildes könnte dies bestätigen. Der rote Balken hingegen drängt sich mittig vor das schwarze Viereck, wobei er zwar flächenmäßig nicht viel ausrichten, aber „ges-

¹¹ In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass Format, Ausrichtung und Symmetrieachsen des Bildfeldes von *Zeichnung A 2* erst durch die Anbringung des Passepartouts endgültig festgelegt worden sind. Obwohl davon auszugehen ist, dass dies am Ende des Kompositionsprozesses geschah, repräsentiert die ausgebreitete Schokoladenverpackung immer schon „stellvertretend“, wenn auch nur in grober Andeutung, ein potentiell rechteckiges Bildfeld, das letztlich etwas kleiner sein muss als sie selbst. Wir können schlechterdings nicht wissen, ob Schwitters sich bei der Placierung seiner Figuren bereits an dem durch das Passepartout definierten Bildfeld orientiert hat oder ob dieses wirklich erst zuletzt angebracht wurde.

tisch“ die durch die unvollständige „Urverdrängung“ ausgedrückte Verlustproblematik überspielen kann. Er wiederholt Material und Farbton des zuerst applizierten kleinen roten Streifens, ist aber deutlich breiter, und seine Position auf der vertikalen Mittelachse ist das Gegenteil von schräg. Das verdrängende „Urteil“ der schwarzen Figur über die erste unausgereifte Konstellation („schräger hellroter Balken auf schokoladenbraunem Grund“) wird nun regelrecht übertrumpft und der „gescheiterte“ kleine Balken als Ansatz oder auch Fortsatz des großen roten Balkens quasi rehabilitiert, integriert und gerettet. – An dieser Stelle im Gestaltungsprozess war übrigens eine kohärente Gestaltung eines roten „Kreuzes“ (sozusagen als Kreuz auf dem Grab des „Rüger Hansi“) noch prinzipiell möglich, aber Schwitters hat sich dagegen entschieden, etwa die Linien des überdeckten schrägen roten Balkens durch ein äquivalentes rotes Element auf der linken Seite des roten Stammes weiterzuführen, was die Darstellung eines christlichen Kreuzes in perspektivischer Drehung ergeben hätte.¹²

Ich will die Rekonstruktion der Psychodynamik des Gestaltungsprozesses an dieser Stelle verlassen und mich der Frage zuwenden, ob es strukturelle Entsprechungen gibt zwischen den Ergebnissen der immanenten Analyse des fertigen Bildes *Zeichnung A 2* und der vorgelegten biographischen Fallstrukturekonstruktion. Meine Antwort auf diese Frage ist Ja¹³: Das Bild drückt prägnant die große Schwierigkeit der Aufgabe aus, eine Familiensituation adäquat zu „komponieren“ – also zu entwerfen und erfolgreich praktisch umzusetzen –, die sich jemandem stellt, der drei Dinge gleichzeitig will: Sich ablösen, unter das Dach seiner Herkunftsfamilie zurückkehren, und eine eigene Familie gründen.¹⁴ Im Prozess der Darstellung und Bewältigung dieser Aufgabe erscheinen mehrdeutige *Repräsentanzen* in einer fixierten, aber dynamischen und dramatischen Konstellation; diese *müssen* m. E. spezifisch mehrdeutig sein, damit eine gültige Darstellung überhaupt entstehen kann. Es ein Merkmal des *Prozesscharakters* der ästhetischen Lösung der umschriebenen Krise, dass im abgeschlossenen Bild *Identität* – d. h. *Sinn* – aus dem Wechselspiel zwischen *Individualgestalt* (jeder einzelnen Figur) und *Gesamtkonstellation* entsteht.

Für den Betrachter von *Zeichnung A 2* wird – wie wohl seinerzeit ebenso für den Künstler – die zentrale große rote Balkenfigur immerzu in ihrer Bedeutung oszillieren; man fragt sich gewissermaßen implizit: Für wen oder was steht diese dominante (phallische) Figur? Kann ich mich an ihr orientieren? Oder kann diese Figur ich selbst sein? Eines der durch das Bild ausgedrückten Probleme betrifft insofern das „Programm“ einer Identifikation mit dem Vater, die persönlichkeitskonstitutiv und notwendig wäre, aber nicht vollzogen werden kann aufgrund der gleichzeitigen Aktualisierung der „Kindposition“, neben der der Vater

¹² Ich nehme an, dass Schwitters sein Bild zunächst auf einer Tischplatte liegend bearbeitet hat, so dass er vor sich auf der leeren Schokoladenverpackung die Figuren einzeln niederlegen und festkleben konnte, und ich schlage daran anknüpfend die Hypothese vor, dass er das Schokoladenpapier ursprünglich quer vor sich ausgelegt hat, der Leserichtung des prominenten weißen Schriftzuges und der aufrechten Haltung des „Rüger Hansi“ gemäß, und das Ganze dann nach der Applikation der ersten Elemente und vor dem Auftreten der roten „Säule“ gedreht hat, um ein hochformatiges Bild zu erhalten. Mit dieser hypothetischen Drehung im Uhrzeigersinn landet das Textfragment „ade“ rechts unten im Bild, und der weiße Text wird durch das Kippen seiner Leserichtung dem Fokus der Aufmerksamkeit entrückt, also „verborgen“; auch wandelt sich der Charakter der schwarzen Figur, deren verzerrte Ecke nach der Drehung nach rechts unten „zieht“.

¹³ Damit beanspruche ich, einen exemplarischen empirischen Nachweis sowohl für die objektive autobiographische Ausdrucksfunktion des autonomen Kunstwerks als auch für die Gültigkeit des professionalisierungstheoretischen Theorems der „stellvertretenden Krisenbewältigung“ für das künstlerische Handeln erbracht zu haben; s. dazu Kapitel 5.

¹⁴ Und der zudem, was die Schwierigkeit wohl erhöht, Einzelkind ist.

gleichsam „trotz Berührung unerreichbar“ bestehen bleibt.¹⁵ Die „Vermählung“ der beiden Figuren, die zunächst als „Vater-Kind-Paar“ erscheinen, treibt dann einerseits die Verstrickung in diesem „Haus“¹⁶ auf die Spitze, generiert aber andererseits die strukturelle Option der Umdeutung des Figurenpaares zum „neuen Brautpaar im Elternhaus“ (Kurt und Helma) und damit die Möglichkeit einer weiteren, ganz neuen „Kind-Figur“. Dadurch kündigt sich die Möglichkeit einer Klärung der Verhältnisse zumindest für die nächste Generation an, und zwar desto deutlicher, je weiter die Schichtung der Figuren voranschreitet: Die beiden zuletzt applizierten Figuren der obersten Ebene sind „die Vermählung“ und „das sich ablösende Kind“.¹⁷

Dass die kleine rötlich schillernde Figur in einer Position bzw. mit einer Kontur erscheint, die kein ambivalentes Kippen ihrer Bedeutung mehr zulässt, weshalb sie im Endeffekt *gelingende Ablösung* ausdrücken kann, ist das „Positive“ in diesem Bild; die Schokolade hingegen musste ja negiert werden. Wenn Kurt Schwitters selbst sich u. a. auch mit dieser schimmernden kleinen Figur identifizieren konnte, hat er mit diesem Bild u. a. auch die Situation seiner ursprünglich vielversprechenden, aber schwerfälligen Ablösung vom Elternhaus im Jahre 1909, als er nach Dresden ging, dargestellt. A. Nills Interpretation des Bildes *Zeichnung A 2* als *Abschied von Dresden* können wir nun aufgreifen, wenn wir das Autobiographische etwas anders auslegen als sie: Der Ausdruck „ade Dresden“ markiert *einerseits* den *Rückzug* aus der Stadt des Studiums, d. h. von dem einmal erreichten Stadium der Selbständigkeit (das freilich immer noch im Rahmen eines Moratoriums der Ausbildung liegt), ins hannoversche Elternhaus (in das die Familie 1901, d. h. im Jahr des ersten und vielleicht schwersten Krankheitsanfalles von Kurt, eingezogen war, um endlich ganz sesshaft zu werden). *Andererseits* bedeutet der in diesem Bild sprachlich repräsentierte Abschied, wenn wir „ade“ und „Dresden“ separieren (wie es durch die Bildkomposition ja tendenziell geschieht), den mit dem *Gang nach Dresden* einst vollzogenen *Abschied vom Elternhaus* – und zwar viel eher einen Abschied von der Mutter denn einen Abschied vom Vater, denn das Wörtchen *ade* in der Nähe der rechten unteren Bildecke ist eng mit dem schwarzen Viereck (der Figur der „hintergründigen Mutter“) assoziiert, bzw. wird sogar von dieser selbst „ausgestoßen“.¹⁸ Schließlich bedeutet die von uns in der Werkanalyse rekonstruierte Äußerung „Schokolade ade“ (bzw. „ade Hansi-Schokolade“) den *Abschied von der Kindheit*, bzw. alternativ dazu: ei-

¹⁵ Selbstverständlich können auch weibliche Betrachter des Bildes dieses Problem *sehen* (was stets auch meint: sehend *imaginieren*); schließlich betrifft das Problem der Vateridentifikation jedes in einer Triade sozialisierte (also jedes) Individuum.

¹⁶ Ich erinnere an meine eingangs formulierte Hypothese, Schwitters' undeutliches Schreiben des Bildtitels stelle als solches eine Fehlleistung dar, ein traummäßiges Überblenden von „Hans“ und „Haus“.

¹⁷ Was offen bleibt, ist die Option, in den beiden einander gegenüberliegenden kleinen roten Figuren rechts und links des großen Balkens *entweder* die beiden Söhne von Helma und Kurt Schwitters zu erkennen, von denen der erste, Gerd, sehr früh gestorben ist (die linke, glänzende Figur wäre dann Ernst Schwitters, und Kurt selbst wäre der rote Balken, an den Helma sich anlehnt inmitten des abgründigen „mütterlichen Feldes“, d. h. in Kurts „Elternhaus“), *oder* verschiedene „Inkarnationen“ von Kurts Ego, in verschiedenen Lebensaltern bzw. Stadien der Ablösung.

¹⁸ Wie Webster mitteilt, wollte sich Kurt Schwitters für das Wintersemester 1914/15 abermals bei der Königlich Sächsischen Akademie der Künste einschreiben, was ich als Versuch einschätze, jene erzwungene Rückkehr ins Elternhaus doch noch abzuwehren. Webster schreibt treffend: „The Academy had nothing more to offer him and the charm of being a perennial student must have started to pall, for he had turned twenty-seven at the outbreak of war. Circumstances eventually dictated that he could not go back, but neither was he able to go forward, for wartime Hanover limited his horizons even more“ (WEBSTER 1997, S. 25). Erst als der Versuch, Student zu bleiben, fehlgeschlagen war, zog Schwitters eine Konsequenz: Er machte seine Liaison mit Helma Fischer „offiziell“ und heiratete sie dann (im Oktober 1915). Er hat das Elternhaus also eigentlich nie effektiv verlassen, sondern es stattdessen, beginnend mit seiner Rückkehr, sukzessive mit seiner eigenen Familie besetzt (um es dann später, nach dem Tod seines Vaters, auf bemerkenswerte Weise zum „Merzbau“ zu verwandeln; s. u., S. 135f).

nen zur Kindheit gehörigen (und in der Kindheit nicht ganz bewältigten) Abschied oder auch Verlust, der sich mit einem Genuss untrennbar verbindet.

Auf die spürbare *Aktualisierung* einer objektiv ungelösten und situativ durch kein Handeln in geeigneter Weise zu beantwortenden ödipalen Verstrickung, die sich im wirklichen Leben durch die kriegsbedingte (oder jedenfalls durch den Krieg ausgelöste) Verkomplizierung und außerplanmäßige „Zurückdrehung“ der Entwicklung seines Privatlebens vollzieht, *reagiert* Schwitters im Spätjahr 1918 mit einer ästhetischen Form der Aktualisierung eines anderen Motivs der Kindheit: Er breitet sentimental das Papier der Verpackung einer Tafel „Hansi-Schokolade“ aus und vergegenwärtigt sich so (unbewusst, also quasi tagträumend) einen vergangenen Genuss, der ihn sogleich an einen Verlust gemahnt. (Dabei kann es ihm auch nachträglich als eine Form der Verheißung erscheinen, dass auf der Schokoladenmarke, die er seit der Kaiserzeit gekannt haben dürfte, der Name des Ortes seines Kunststudiums geschrieben stand. Dass Kurt Schwitters Schokolade über alles geliebt hat, ist übrigens aus der Literatur bekannt.) Ob dies bereits mit der Absicht geschieht, eine Collage herzustellen, oder nicht, ist nicht zu sagen; wir wissen auch bis heute nicht, ob eine Collage namens *Zeichnung A 1* existiert hat. Aber die (ihm entweder spontan in den Sinn kommende oder durch eine Ausstellung¹⁹ von Werken Adolf Hoelzels in Hannover inspirierte oder auch kurz zuvor in Berlin durch Hans Arp demonstrierte) Idee, durch das Aufkleben von farbigen Papierfragmenten ein Bild zu komponieren, generiert in dieser speziellen Situation die ganz spezifische Option, unmittelbar durch Überdecken von Elementen der ihm bereits als das „Bild“ eines noch latenten Problemzusammenhanges erscheinenden Schokoladenverpackung eine *Verdrängung* gleichzeitig *durchzuführen* und *darzustellen*, d. h. sichtbar zu machen in einer Weise, die immer die Möglichkeit einer Rekonstruktion und auch einer spezifischen Kontinuität des Überdeckten gegenwärtig hält.²⁰

Die Analyse von Kurt Schwitters' Biographie (bis 1918) hat ferner gezeigt, dass die biographische „Grundkonstellation“ (Ferdinand Zehentreiter) seines Problems, die krisenhaft aktualisiert werden konnte durch die mit der Rückkehr in die Position des einzigen Sohnes einhergehenden psychodynamischen Überfrachtung der „häuslichen Situation“, in seiner Jugend bereits vorgelegen haben dürfte, und zwar im Zusammenhang mit dem Ausbruch seiner Krankheit (nach Webster: Epilepsie), die er selbst „Veitstanz“ nannte und durch die er, in der Pubertät, zur Kunst gekommen sein will.²¹ Schließlich ist es auch diese Krankheit, deren erste Manifestation im Jahre 1901 ich „psychosomatisch“ als Ausbruch einer nicht kommunizierbaren Wut auf den Vater gedeutet habe, die Kurt Schwitters 1914 vor einem Fronteinsatz bewahrt und zugleich dazu „verdammte“ hat, wieder zu Hause einzuziehen.

¹⁹ „In October 1918 the society [die Kestnervesellschaft; B.R.] staged an exhibition devoted to the German painter Adolf Hoelzel. Within a week all 112 pictures had been bought for the collection of the Pelikan factory in Hanover. Hoelzel was an early proponent of abstract art and collage, and at least two of the works on show were collages made of scraps of coloured paper and fabric” (WEBSTER 1997, S. 40).

²⁰ Das in der Collage *Zeichnung A 2* der *Grund* selbst als *Motiv* in einem besonderen Sinne integriert erscheint, ist im Jahr 1918 etwas Neues. Schwitters arbeitet bei seinen Collagen – ganz im Unterschied zu seinem Freund Hans Arp, der schon um 1915 Materialcollagen aus z. T. bedruckten, farbigen und besonders zugeschnittenen Papieren und Stoffen geschaffen, aber die Collage letztlich nicht zum autonomen Bild entwickelt hat – von Anfang an mit dem Mittel des Passepartouts, das als fensterartiger Ausschnitt die Wahrnehmung des Bildgrundes als Motiv hervorhebt, und mit den expressiven Möglichkeiten des Anschneidens der am Bildrand liegenden Figuren. Es gibt bei Schwitters bereits 1918 keine freie Fläche mehr, die nicht selbst kompositorische Bedeutung hätte, also z. B. wie hier eben die Bedeutung eines spezifischen Verdrängten oder zu Verdrängenden.

²¹ SCHWITTERS 1920/21, S. 82f. „Im Herbst 1901 zerstörten mir Dorfjungen meinen Garten vor meinen Augen. Vor Aufregung bekam ich Veitstanz. Zwei Jahre krank, völlig arbeitsunfähig. Durch die Krankheit wechselten meine Interessen. Ich bemerkte meine Liebe zur Kunst.“

Annegreth Nill schreibt: „Obgleich Schwitters immer wieder betonte, er mache abstrakte Kunstwerke, bedeutete dies besonders in den frühen Werken nicht, daß sie inhaltlos waren. Die meisten Arbeiten dieser Zeit sind formal und metaphorisch vielschichtig und somit thematisch schwer zu kategorisieren“ (NILL 1986, S.36). Beiden Sätzen ist aus meiner Perspektive zuzustimmen; im zweiten muss man allerdings „metaphorisch“ durch „inhaltlich“ oder „semantisch“ ersetzen (denn sonst legt man das Bild a priori auf die Struktur des Sinnbilds fest). „Der grundsätzliche Inhalt ist autobiographischen Ursprungs. Das benutzte Material erhält seine Bedeutung im Kontext des Kunstwerkes. Dies gilt auch für traditionelle Symbole wie das Kreuz.“ (ebd.) Nill meint offenbar, dass jegliches „benutzte Material“ in Schwitters Bildern grundsätzlich – wie dies *konkret* vonstatten geht, behandelt sie nicht – eine Bedeutung annimmt, die der Artikulation des grundsätzlich der Autobiographie entspringenden Inhalts des Bildes dient. Auf der Basis meiner Analysen komme ich zu einem etwas anderen Schluss: Nicht der Inhalt des Bildes *Zeichnung A 2* ist „autobiographischen Ursprungs“ – das Bild *ist* dynamische Autobiographie, aber: es erfüllt diese Funktion nur als autonomes Bild, und das bedeutet einerseits, dass ein Autobiographisches durch das Bild erst wahrhaft bestimmt wird, und andererseits, dass es zugleich durch die typenbildende Macht der künstlerischen Darstellung per se verallgemeinert erscheint. Diesen Sachverhalt verpasst Nill, da sie Bilder grundsätzlich als Sinnbilder auffasst, deren Gehalt prinzipiell sprachlich oder historisch bestimmt ist, schon bevor er im Bild erscheint.

Nills Deutung des „abstrakten roten Kreuzes“ als „Sinnbild für Tod und Auferstehung“ von „Kunst und Staatsform“ habe ich in der immanenten Werkanalyse kritisiert, da ich für die Elemente des sogenannten Kreuzes als einer sowohl zusammenwachsenden als auch sich auflösenden Figurenkonstellation in der Bildanalyse ganz andere Bedeutungen identifizieren konnte. Aber für ein *auseinanderfallendes* Kreuz – m. E. beschreibt dieses Adjektiv besser als „abstrakt“ das, was wir hier sehen – ist durch die biographische Kontextuierung der Bildinterpretation eine Deutungsmöglichkeit aufgetaucht, mit der die Symbolik von Tod und Auferstehung einen ganz spezifischen autobiographischen Sinn erhalten kann und die ich hier abschließend anführen will. Laut Nill dient das, was das Kreuz „traditionell“ bedeutet, „im Kontext des Kunstwerks“ als autobiographischer Ausdruck – die Verwendung des Kreuzes als „Material“ im Bild soll also Schwitters’ *eigene* Wiedergeburt symbolisieren. So weit, so gut – aber es ist nicht möglich und auch nicht nötig, hier einzusetzen: „Wiedergeburt als Avantgardekünstler“ (weil das, wie gesagt, einfach zirkulär wäre: die Wiedergeburt des Künstlers als Avantgardekünstler als Sujet seines ersten Avantgardewerks). Sehen wir die Figur des aus den Fugen geratenden roten „Kreuzes“ in *Zeichnung A 2* hingegen als menschliche Gestalt an, die die Arme im wahrsten Sinne von sich wirft und sich gleichzeitig total versteift, so entspräche dies der Darstellung eines (epileptischen) Anfalles. Nicht nur ist der Anfall (bzw. der „Veitstanz“) „phänomenologisch“ eine Art von „Darstellung von Tod und Wiedergeburt“; Schwitters selbst deutet ihn als Erweckungsereignis und als eine Form der Charismatisierung.

(2) Die Arbeit der Collage: Von *Zeichnung A 2* zu *Zeichnung A 3*

Im Kontext der drei Bilder wirkt *Zeichnung A 3*, das bereits durch sein deutlich kleineres Format aus der Reihe fällt, eindeutig wie eine Studie zwischen zwei fertig ausgeführten Bildern, und zwar weniger wegen seiner relativ bizarren kompositorischen Gliederung und auch nicht so sehr wegen seiner Größe als wegen der Qualität seiner Farben, Materialien und Oberflächen. Der Kleister bildet nur in diesem Bild einer derart brüchige, verschmierte und trübe Oberfläche, und nur in diesem Bild sind *alle* geometrischen Elemente handkolo-

riert. In den beiden anderen Collagen entwickelt Schwitters dagegen die Differenzen in Textur, Stärke und Oberfläche der Materialien zu relevanten Aspekten der Komposition. (*Zeichnung A 2* enthält zwar mit den roten und schwarzen Elementen auch einige von Hand kolorierte Papiere in prominenten Positionen, aber diese erscheinen eben in einem Zusammenhang mit industriell hergestellten Papierelementen.) Zudem reduziert Schwitters das „Okkasionelle“ hier auf ein Mindestmaß: Nur das Fragment von gedrucktem Text, das man auf Anrieb leicht übersehen kann, und der Kreis, der offenbar industriell zugeschnitten (oder ausgestanzt) wurde, fungieren hier als „Fragmente der Wirklichkeit“, und dies auch nur sehr unauffällig.

Es entsteht der Eindruck, dass Schwitters mit *Zeichnung A 3* eine Collage „üben“ wollte, um zu sehen, ob sich im Modus der *Komposition in Überlagerungen* mit komplett frei gestalteten Elementen ohne indexikalischen Wirklichkeitsbezug etwas darstellen lässt. Dazu passt es, dass *Zeichnung A 3* unmittelbar viel komplexer wirkt als *Zeichnung A 2*. (Angesichts der Problematik der vielen um Aufmerksamkeit konkurrierenden Details von *Zeichnung A 3*, von denen einige letztlich auch willkürlich erscheinen, klingt sogar John Elderfields Charakterisierung von *Zeichnung A 2* als „eine sehr stabile, einfach aufgebaute Arbeit“ nachträglich etwas plausibler; s. o., S. 11, Anm. 5.) Obgleich bei *Zeichnung A 3* eine stärkere Einbettung der Figuren in die Fläche erfolgt, vor allem durch die Schicht des Kleisters, spielt auch hier das Prinzip des Überlagerns die wesentliche Rolle in der Komposition spielt.

Beim direkten Vergleich erscheint *Zeichnung A 3* außerdem als ein Versuch der Bearbeitung und Transformation von Elementen aus *Zeichnung A 2*, die hier erkennbar wiederkehren, aber modifiziert sind und einen ganz anderen Zusammenhang bilden. Eine massive schwarze viereckige Figur mit einer schiefen Seite, wie wir sie in *Zeichnung A 2* im Hintergrund quer liegend sehen, schwebt hier nun im Vordergrund (wie es dort die rote Balkenfigur tat) und erhält so gewissermaßen die Chance, sich als Subjekt zu profilieren. Ganz im Hintergrund dagegen ist in *Zeichnung A 3* eine rote Stange oder Achse angesiedelt, die den Impuls einer nach oben strebenden Bewegung artikuliert. Schon in *Zeichnung A 2* war zu sehen, dass helles kräftiges Rot sich von einem hell- bis mittelbraunen Grund nicht konsequent abzuheben vermag; dieses „Motiv“ kehrt in *Zeichnung A 3* also wieder, aber diesmal erscheinen die roten Streifen im braunen Grund nicht als sich profilierende Figuren, sondern als vermittelnde Gerüstelemente in der Komposition. Eine rote Figur im Vordergrund gibt es nicht mehr, dagegen einen zusätzlichen schwarzen Balken im Hintergrund.

Die massive, schwebende schwarze Figur in *Zeichnung A 3* erscheint deutlich als Variation der Figur, die in *Zeichnung A 2* quer im Hintergrund liegt – dafür liegen mit der Schwärze, den gedrunghenen Proportionen, den charakteristischen schiefen Kanten und dem Effekt der quasi schwebenden Lagerung vor einem braunen Grund mehr als genug Gemeinsamkeiten vor. Aber das Hintergründige der Figur, in *Zeichnung A 2* ein so bestimmender Zug, ist in *Zeichnung A 3* aufgehoben. Wenn wir angesichts der schwarzen Figuren in beiden Bildern als latenten „inter-ikonischen“ Zusammenhang eine Variationsbewegung konstruieren, dann wurde die schwarze Figur im Bild *Zeichnung A 3* in den Vordergrund gehoben, aufgerichtet, verkleinert und teilweise begradigt und somit als Subjektentwurf etabliert. Wenn wir, daran anknüpfend, die Bilder als Sukzession von Bearbeitungen derselben Grundproblematik der Persönlichkeit des Künstlers betrachten, ist angesichts dieses Vorganges die „psychodynamische“ Annahme eines Übergangs zum Versuch einer „Identifikation mit der Mutter“ die Konsequenz.

Diese zugleich „formalen“ und „inhaltlichen“ Motivbewegungen geben Anlass zu weiteren Untersuchungen, die ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht leisten kann. Eine wei-

tere auffällige Gemeinsamkeit der Bilder *Zeichnung A 2* und *Zeichnung A 3* sei hier jedoch noch angesprochen: der braune Bildgrund. Die Ausführung desselben in beiden Bildern könnte kaum verschiedener sein: Im einen Fall liegt eine industriell hergestellte homogene Fläche aus Druckfarbe vor, im anderen Fall ein vielfach schattiertes, durch Farbe und Kleister getrübtes, in Nuancen variierendes heterogenes Feld aus vielen Papierelementen. Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden Bildern schließlich besteht im Erscheinen der blauen Farbe in *Zeichnung A 3*, die eine bei *Zeichnung A 2* in auffälliger Weise vermiedene Form der „Öffnung“ des Farbraumes endlich ins Spiel bringt.²² – Im Übrigen bestehen zwischen beiden Bildern kompositorisch enorme Unterschiede: Bei *Zeichnung A 2* besteht eine Reziprozität zwischen Figuren und Format, die gegründet ist auf die Prämisse der Viereckigkeit und die dahingehend ausgestaltet ist, dass die Figuren durch ihre Placierung im Felde des Formats unweigerlich gewisse „dynamische“ Tendenzen erhalten, während sie im gleichen Zuge ihrerseits das rechteckige Feld immanent gliedern. Bei *Zeichnung A 3* liegt eine Gliederung des Bildfeldes durch die Figuren in diesem Sinne überhaupt nicht vor, sondern die Figuren haben nur einfach ihre Stellen inne.

Schwitters recurriert bei der Arbeit an *Zeichnung A 3* auf die Malerei und versucht, diese (nicht als Ölmalerei, sondern als Aquarell) mit der Collage zu verbinden. Im Grunde könnte man sich die Collage *Zeichnung A 3* tatsächlich auch als ein Aquarell vorstellen. Aber zugleich wird auch vollkommen deutlich, dass Schwitters die in *Zeichnung A 2* entwickelte Technik und „Ausdrucksweise“ der *Überlagerungen* – die, wie ich hervorgehoben habe, bei jenem Bild dadurch erst sinnfällig entwickelt werden konnte, dass ein *zu Überlagerndes* als Grundmotiv vorlag – gezielt nutzen und ihre Möglichkeiten explorativ ausweiten will; deswegen, also wegen der dynamischen Potentiale des Einander-Überlagerns der Figuren, und nicht wegen des Okkasionellen, Anekdotischen oder Haptischen der stofflichen Elemente oder wegen eines Reliefcharakters, operiert er in *Zeichnung A 3* mit ausgeschnittenen Papierformen.

Dem würde der sehr schmale Steifen mit gedruckten Buchstaben widersprechen, wenn er nicht so verschwindend klein wäre, dass er kaum auffällt. Er markieren eher eine Möglichkeit der Gestaltung, die in dieser Collage noch gar nicht entfaltet wird. Zugleich erinnert er an zwei Dinge: Fasst man ihn als Fragment einer *Zeitung* auf, so erinnert er an eine äußere Realität jenseits des Bildes, an das Interesse am Politischen, das aber in diesem Bild – und dies halte ich gerade für eine *inhaltliche* Pointe der Verwendung der gedruckten Buchstaben in diesem Bild – buchstäblich in den Hintergrund tritt und ausgeblendet wird. Durch die Möglichkeit, das bedruckte Papierfragment als *Zeitung*, d.h. Verweis auf das öffentliche Interesse und die Sphäre des Politischen zu verstehen, wird auch ein bildimmanenter Bezug

²² *Zeichnung A 2* lässt alles farblich Kalte vermissen, kennt keine dynamische Absonderung der Farben untereinander nach „warm/kalt“ oder „innen/außen“, d. h. es zeigt uns quasi eine einzige „hitzige Innenwelt“. Die Farbigkeit dieses Bildes, insbesondere die Kombination von hellem leuchtendem Rot, Orange und Gelb mit tiefem Schwarz, weckt Assoziationen von Feuer, Glut und glühendem Metall; man kann in *Zeichnung A 2* sogar ein ausgewalztes rotglühendes Stück Eisen sehen, von dem kleinere, heller glühende Brocken wegfallen. Daher sei hier auf die Möglichkeit verwiesen, dass Schwitters entsprechende visuelle Anregungen bei seinem Hilfsdienst als Werkstattzeichner im Eisenwerk (vom 25. Juni 1917 bis zum 28. November 1918; CR 1, S. 530) hätte empfangen können. Webster erwähnt einen solchen Zusammenhang in Hinblick auf eine Zeichnung von 1917 (WEBSTER 1997, S. 29): „Not three weeks after starting at the ironworks he produced what for him was a new kind of abstract: *Axle Drawing* [*Achsenzeichnung (1)*], CR 1, Kat.-Nr. 207; B.R.], tense black charcoal lines with some shading and no attempt to represent anything. It marked a break with everything he had done before, for it was inspired not by nature but by the distinctly twentieth-century motif of machinery.“ Dieser assoziative Zusammenhang wird m. E. durch das Bild *Zeichnung A 3* bestätigt, das tatsächlich eine Art „Maschinenzeichnung“ ist.

zur „Reichsfahne“ hergestellt, welche in *Zeichnung A 3* ebenfalls im Hintergrund liegt, und zwar genau unter den Zeitungsbuchstaben (s. o., Kapitel 2.2, S. 62f).²³ Die *Verwendung einer Zeitung* als Collageelement in einer „Zeichnung“ erinnert außerdem an Collagen des Kubismus (vornehmlich von Braque, Gris und Picasso), die hier als kunsthistorische Vorläufer angesehen werden können.

Neben dieser vielleicht allzu subtilen Anspielung auf ein „klassisches“ Motiv der kubistischen Collage-Zeichnung scheint Schwitters sich mit *Zeichnung A 3* außerdem auf den „Suprematismus“ als eine zeitgenössische „Bildrhetorik“ (Beat Wyss) zu beziehen, was auffällt, weil das Bild *Zeichnung A 3* unmittelbar so vollkommen anders komponiert ist als *Zeichnung A 2*. Im deutlichen Kontrast zu den meisten konstruktivistischen oder suprematistischen Bildern (etwa von Malevich, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Pevsner oder Gabo) schweben allerdings in Schwitters' Bild die geometrischen Figuren nicht im imaginären, idealen „Raum“ einer homogenen, farblich neutralen Fläche. *Zeichnung A 3* sieht vielmehr aus wie ein schmutzig gewordener „Suprematismus“, der über einen „natürlichen Boden“ verfügt – ebenso wie die hier zusammengestellten geometrischen Figuren über „gegenständliche“ Implikationen verfügen (sozusagen ihren „Bedeutungsboden“ haben), welche durch die mit der Komposition implizierten statischen und physikalischen Verhältnisse greifbar werden. Eine kunsthistorische Fragestellung bezüglich Schwitters' „Auseinandersetzung“ mit zeitgenössischen Stilen der Avantgarde ließe sich also anhand des Bildes *Zeichnung A 3* (1918) besonders gut entwickeln – während sein neuer eigener Stil, den er mit *Zeichnung A 2* anvisiert hat, hier zunächst eher wieder zurücktritt.

Offensichtlich arbeitet Kurt Schwitters mit *Zeichnung A 3*, das einerseits aufgrund der Variationen gewisser Motive (d. h. farbiger geometrischer Figuren bestimmter Typen in bestimmten Positionen, die uns aus *Zeichnung A 2* schon bekannt sind) eindeutig in die Reihe gehört, andererseits stilistisch und kompositionell auch wieder vollkommen herausfällt, vor allen Dingen an der *Integration der Collage* (als Bildtyp) in das Oeuvre. Das Bild offenbart das Bemühen, die neu entdeckte Möglichkeit eines Komponierens in Überlagerungen expressiv auszuschöpfen, und Schwitters geht in ihm *nicht* erneut von einem bedeutsamen und inspirierenden Grundmotiv aus wie in *Zeichnung A 2*, sondern montiert sich (was ein sehr interessanter Vorgang ist) eigens einen „natürlichen“, „erdigen“ Bildgrund zusammen. Zugleich wird die Collage als für Kurt Schwitters ganz neue Bildform gewissermaßen prüfend in die Kunstgeschichte integriert, indem Anschlussmöglichkeiten zu benachbarten, bereits sehr erfolgreichen Tendenzen der europäischen Avantgarde kompositorisch „erwogen“ werden (Kubismus, Suprematismus). Dass Schwitters dabei im Hintergrund noch die alte Reichsfahne wehen lässt, als Reflexion seiner eigenen Herkunft aus dem vergangenen Kaiserreich, hat in diesem Zusammenhang auch den Sinn einer Reflexion der Bedeutung des Nationalcharakters in den Künsten. Diesen Zusammenhang hat A. Nill auf einer sinnbildlichen Ebene bereits in *Zeichnung A 2* gesehen, aber in *Zeichnung A 3* ist er m. E. erst artikuliert und manifest gestaltet.

Dagegen findet die Vergegenwärtigung einer Problematik der *Kindheit* und des *Erwachsenwerden* im Zusammenhang von *Familie*, wie sie in *Zeichnung A 2* bestimmend ist, in *Zeichnung*

²³ In *Zeichnung A 2* dagegen kann zwar zu den Farben Schwarz-Rot-Gelb die Fahne der Republik assoziiert werden, aber obwohl diese Assoziation durch die Jahreszahl in der Bildunterschrift und die dort ebenfalls erscheinende deutsche Sprache (und auch die Sütterlinschrift) eine bestätigende Rahmung erfährt, lässt sie sich in keiner Weise zu dem übrigen Sinn des Bildes (in seiner ganzen Komplexität) in Verbindung bringen. Nill versucht es trotzdem, indem sie ein in sich geschlossenes Sinnbild auf das andere bezieht: Das Kreuz als Symbol von Tod und Auferstehung der durch die Farben symbolisch repräsentierten Staatsform (NILL 1986); das ergibt aber keine Bildinterpretation, sondern ein willkürliches Bedeutungspuzzle.

A 3 scheinbar keine Fortsetzung – jedenfalls nicht in einer Weise, die ohne Weiteres *bild-immanent* erschließbar wäre. Der objektiv-autobiographische Aspekt dieses Bildes bezieht sich primär auf die Zugehörigkeit zu Deutschland und auf die künstlerische Arbeit selbst; bzw. auf den Zusammenhang von beidem. Zu der „Funktion“ des Bildes im Zusammenhang der Entwicklung des Oeuvres, d. h. zur Funktion des „Einarbeitens“ – es wirkt, wie erwähnt, im Kontext der von uns aufgestellten kleinen Reihe wie eine Etüde – passt auch ein wesentlicher Aspekt seines „Inhalts“. Es geht in *Zeichnung A 3* um die *Darstellung einer Tätigkeit*; und zwar sowohl der „inneren“ wie der „äußeren“ Komponente einer Tätigkeit. Die durch das Bild dargestellte „Situation“, in der durch eine Art Kran-Maschine, in deren in der Schwebelage gehaltenem Rumpf selbst ein dramatischer Vorgang des Verdrängens und Rotierens „arbeitet“, ein neues, noch fast leeres Bild ins Bild gezogen wird, entspricht gleichsam dem Satz: „Ich arbeite“, mit den beiden durch das Bild entworfenen Bedeutungen: „Ich [als „Maschine“ in der rechten Hälfte] produziere ein Bild [als „Bogen“ am linken Bildrand]“ und „Es arbeitet in mir“, d.h. „ich sublimiere [verberge und integriere die sinnliche blaue Farbe durch Geometrie]“.

Ein erkennbarer, wenngleich subtiler Bezug zu einem Motiv der Kindheit bzw. Jugend findet sich bei *Zeichnung A 3* allerdings in der Bildunterschrift. Man muss sich fragen, warum Schwitters die Jahreszahl (unten rechts unter dem Bild) nicht ganz ausgeschrieben hat, denn dies konstituiert eine Abweichung von der Reihe. An der Jahreszahl 1918 ist nun grundsätzlich interessant, dass mit den letzten beiden Ziffern die ersten beiden des vergangenen Jahrhunderts wiederkehren. Durch die erklärungsbedürftige, weil aus der Reihe fallende Abkürzung der Jahreszahl wird also einerseits wieder eine Möglichkeit des Erinnerungsbezuges zum neunzehnten Jahrhundert realisiert (aber eben in diesem Fall *nicht* künstlerisch, nicht in dem Bild); so ließe sich „K. Schwitters 18“ nicht nur im Sinne des offensichtlich Intendierten vervollständigen zu „K. Schwitters 1918“ (wofür allerdings hier kein Platz mehr wäre), sondern eben auch zu „K. Schwitters 1887“. Ein weiteres, noch spezifischeres autobiographisches Motiv ergibt sich, wenn man bedenkt, dass Schwitters mit 18 Jahren mit dem Malen begonnen hat („1905 – Entstehung erster Bilder“, CR 1, S. 528.). „K. Schwitters 18“ als *Bildunterschrift* aufgefasst kann also auch darauf hinweisen, dass hier autobiographisch der Beginn der eigentlichen künstlerischen Arbeit und der damit verbundenen Sublimierung reflektiert wird. Damit würde auch gleichzeitig eine *Kontinuität* des künstlerischen Schaffens betont, die ja zu einem kritischen Thema wird, wenn durch die fortgesetzte Beschäftigung mit der Collage – die mit der zweiten Collage spätestens gegeben ist – die Frage nach Zukunft der Malerei objektiv aufgeworfen wird. Die Möglichkeit eines verborgenen Hinweises auf das 18. Lebensjahr ist im Kontext der Werkbiographie insofern interessant, als es demnach in diesem Bild autobiographisch nicht wieder um das erschütternde „Erweckungserlebnis“ der Epilepsie zum Beginn der Adoleszenz geht, sondern um das „Einarbeiten“ während der fortgeschrittenen Adoleszenz – das tatsächlich vor dem *Hintergrund* der Zugehörigkeit zum Nationalstaat geschieht.²⁴

²⁴ Übrigens ist es erklärungsbedürftig, dass Schwitters in den Bildunterschriften auf den Passepartouts dieser Reihe grundsätzlich zweierlei Schreibschriften verwendet. Denn wenn er seinen Namen auf die moderne Weise schreibt, um nicht altbacken oder „wilhelminisch“ zu erscheinen, bzw. weil diese Schreibweise einfach seiner persönlichen Signatur entspricht, mit der er auch andere Dokumente unterzeichnet, warum verfällt er dann darauf, den Bildtitel bzw. das Wort *Zeichnung* und den Buchstaben *A* in Sütterlinschrift zu schreiben? Eine Erklärung könnte sein, dass er sich mit der in allen drei Fällen wiederkehrenden Bezeichnung auf den Passepartouts – die ja letztlich besagt, dass hier *neuartige* Bilder zu sehen sind, denen man sich aber nähern soll wie *gewöhnlichen* Bildern (es sollen *Zeichnungen* sein) – um die Vermittlung seiner Collagen an ein deutsches Publikum bemüht, dem er offenbar (vielleicht unwillkürlich) unterstellt, das es grundsätzlich einer älteren Generation angehört und weniger modern ist als er selbst.

(3) Die Familie in neuer Perspektive: Von *Zeichnung A 2* zu *Zeichnung A 6*

Betrachten wir „phänomenologisch“ die Reihe der drei Collagen, so entsteht unmittelbar der Eindruck einer Heilung, eines therapeutischen Effekts. (Wir müssen uns indes immer vergegenwärtigen, dass 1918, nach den Nummern auf den Passepartouts zu urteilen, auf den für uns nachvollziehbaren Schritt von *Zeichnung A 2* zu *Zeichnung A 3* noch zwei weitere Zwischenschritte gefolgt sein müssen; ganz zu schweigen von einer rein hypothetischen Ursprungscollage *Zeichnung A 1*.) Auf das besonders Beunruhigende einer „glühenden“ und in ihrer vermeintlichen Symmetrie und Stabilität unterschwellig vibrierenden Komposition folgt zunächst eine zu Verwirrung führende Steigerung der Komplexität bei gleichzeitiger Verkleinerung des Formats auf die Hälfte der Fläche (also Kontraktion bzw. Konzentration) sowie Aufbrechung und Differenzierung des Bildgrundes, wonach plötzlich – eben an dieser Stelle fehlen heute mit den hypothetischen Bildern *Zeichnung A 4* und *Zeichnung A 5* die Zwischenstationen – eine Beruhigung und Tröstung eintritt, wobei das die Sequenz abschließende Bild *Zeichnung A 6* keineswegs absichtsvoll geglättet oder harmlos, sondern vielmehr „realistisch“ wirkt.

Betrachten wir die Reihe der Bilder im Hinblick auf Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Verwendung spezifischer Figuren und Motive, so fällt mehrerlei auf: Es gibt in *Zeichnung A 6* im Unterschied zu den beiden anderen Collagen den braunen Grund nicht mehr; die massive schwarze Figur, die im ersten Bild überbrückt wurde und zu der sich im zweiten ein schwarzer Arm gesellt, wird schließlich aufgespalten und das Schwarz wandert als Grundierung in die Peripherie des Bildes; außerdem ist in *Zeichnung A 6* das Motiv eines aus „Torso“ und „Extremitäten“ zusammengefügt „abstrakten Körpers“ endgültig verschwunden. Wiederhergestellt (nach dem Zwischenschritt der Verkleinerung) erscheinen indes die Größe des Formates selbst sowie das zentrale Bildmotiv einer an den Proportionen des Bildfeldes orientierten Tafel, die durch die Wirkung ihrer Tönung eine Tiefe inmitten des Bildes erzeugt; dabei sind allerdings die Unterschiede in der Gestaltung dieser zentralen Tafel zwischen *Zeichnung A 2* (horizontal liegend, schief geschnitten und abgründig schwarz) und *Zeichnung A 6* (vertikal, rechteckig und hell violett) extrem.²⁵

Bei *Zeichnung A 6* treten erstmals Elemente aus gewebten Stoffen zu den Papierelementen hinzu. Diese haben für Kurt Schwitters natürlich eine besondere autobiographische Relevanz, und zwar wiederum als ein Kindheitsmotiv, jedoch eines von ganz anderer Qualität als das Schokoladenpapier in *Zeichnung A 2*. Bemerkenswert ist, dass „Elemente der Kindheit“ in beiden Bildern als grundierende Elemente Verwendung finden. Aber während das Schokoladenpapier in *Zeichnung A 2* als ein einziges großes Stück und homogenes Feld-Motiv selbst den Bildgrund abgibt, grundieren die beiden schwarzen Stoffe in *Zeichnung A 6* zusammen große Anteile der Bildfläche, liegen aber ihrerseits auf etwas farbig Gemaltem auf. Die Schokoladenverpackung steht in *Zeichnung A 2* nicht allein für eine Kindheitserinnerung, sondern für die Möglichkeit, das de facto als Bild greifbare „Material“ dieser Erinnerung einem neuen Bild zu integrieren.²⁶ Die in *Zeichnung A 6* vorhandenen Stoffproben nun

²⁵ In allen drei Bildern wird durch den Collageprozess etwas „wegkomponiert“: In *Zeichnung A 2* ist es ein sentimental ausgebreitetes „Souvenir“ der Kindheit; in *Zeichnung A 3* ist es ein singuläres kleines, verheißungsvolles Farbfeld; in *Zeichnung A 6* ist es dann eine komplexe farbige Gestaltung und damit gleichzeitig die Malerei als solche.

²⁶ Dazu muss man keineswegs unterstellen, Schwitters habe 1918 noch eine alte Verpackung aus der Kaiserzeit gefunden, denn für die hier fixierte Erfahrung eines *déjà vu* genügt der Umstand, dass es die Marke „Hansi-Schokolade“ der Firma Otto Rümer aus Lockwitzgrund bei Dresden, die schon seit 1895, als Kurt 8 Jahre

können Kurt Schwitters 1918, der sie anfasst und manipuliert, um sie in das Bild einzubauen, blitzartig zurückversetzen in die Zeit des Damenmodegeschäfts seiner Eltern, das schon bestand, bevor er geboren wurde, ja das einst geradezu der Inhalt der Ehe seiner Eltern war, und das 1898 verkauft wurde, als er 11 Jahre alt war. Mit der potentiell regressiven Tendenz eines Ganges vom Visuellen zum Haptischen drücken die schwarzen Stoffe in diesem Bild auch den Impuls, die Augen zu schließen, aus, insofern sie gleichzeitig „totale Dunkelheit“ und „Fühlen mit den Händen“ suggerieren. Der akademisch ausgebildete, aber hinsichtlich der Gestaltung der ästhetischen Erfahrung bis dato immer noch verunsicherte Maler Schwitters geht in diesem Bild die Problematik der *Errichtung des Primats des Visuellen als Problem der Autobiographie* an, geleitet durch eine über die *Haptik* induzierte Versenkung in die eigene Kindheit.

An die Stelle des *Objekts der Trauer* der „expressiven“ schwarzen Stoffe in *Zeichnung A 6* (s. o., Kapitel 2.3, S. 73ff), der durch die untergegangene bunte Malerei auf der weitgehend verdeckten Fläche des Bildträgers in einem sehr markanten Sinne *re-präsentiert* wird (insofern mit der Malerei im fertigen Bild *Zeichnung A 6* die *Spuren eines Vergangenen* aufscheinen), können wir mehrere autobiographische Motive setzen. Eines, das natürlich wiederum repräsentativ sein kann für die verlorene Kindheit überhaupt, wäre das (für den elfjährigen Kurt) verlorene Geschäft der Eltern, bzw. seinen (hypothetischen) Traum der Kindheit, einst dort die Stelle des Vaters übernehmen zu können. Dieses (auf der Basis der Rekonstruktion von Biographie und Werk hypothetisch zu konstruierende) unbewusste Motiv von Kurt Schwitters bedurfte womöglich gerade deshalb einer aufwendigen Form der Bearbeitung, weil der Verkauf des Geschäfts für seine Eltern ja objektiv den Schlusspunkt einer kaufmännischen Erfolgsgeschichte und den Beginn eines angenehmen Lebens am Stadtrand darstellt! Dass wir die schwarzen Stoffstücke in der immanenten Werkanalyse als *trauerndes Paar* rekonstruieren und überdies anhand der kompositorischen Funktion dieser Elemente eine Dialektik von Tröstung und Zerstörung explizieren konnten, erweist sich in diesem Zusammenhang als treffend: Für Kurt haben seine Eltern, die er hier als zwei schwarze Stofffetzen eigentlich *seine* Kindheit betrauern lässt, wesentlichen Anteil an der Zerstörung seiner Träume.²⁷

Durch den biographischen Kontext der Entstehungszeit wird es indes nahegelegt, das durch das Bild *Zeichnung A 6* artikulierte Moment der Trauer auch auf das sehr früh verstorbene erste Kind von Kurt und Helma Schwitters, Gerd, zu beziehen, womit wir wie gesagt eine sinnhafte Überdetermination der Bildelemente annehmen. Die Möglichkeit, in den beiden „trauernden“ Stoffelementen als „Eltern im Hintergrund“ *entweder* Kurt und Helma *oder* Eduard und Henriette zu sehen, entspricht nun strukturell genau der Logik der Markierung von „Elternpositionen“ durch die beiden rechteckigen Papierelemente in diesem Bild, die ja ebenfalls, wie bereits in der Werkanalyse gezeigt werden konnte, für eine imaginäre Besetzung mit den Elternpaaren aus beiden Generationen offenstehen – je nachdem, ob man den Blick auf die Familie, den *Zeichnung A 6* entwirft, als den Blick eines Kindes oder den Blick eines (werdenden) Vaters rekonstruiert. Beides ist motiviert, und beides ist hier in Einem dargestellt. *Zeichnung A 2* und *Zeichnung A 6* teilen das „Thema“ (das meint hier ebenso *Inhalt* wie *Darstellungsprozess* des jeweiligen Bildes) einer Vergegenwärtigung der eigenen (verlorenen, respektive tendenziell mit Verlust und Verzicht „assozi-

alt war, mit dem Motiv des Wanderbüschchens „Hansi“ warb, 1918 immer noch zu kaufen gab (nach KÜCHERER: Der „Rüger Hansi“, unter: <http://dbindustrie.svbfi.securitas.net/Al/resources/9cc49c277da.pdf>).

²⁷ Dieses objektiv-autobiographische Motiv ist trotz aller methodisch kontrollierten Analyse sehr schwer zu fassen. Ich gehe davon aus, dass Kurt Schwitters in Pubertät und Adoleszenz sich (unbewusst) fragen musste: Meine Eltern sind ein „Team“ und ich bin ihr privilegierter Erbe und einziger Nachfolger, aber wo ist mein *Handlungsraum* geblieben, meine Perspektive?

ierten“) Kindheit im Lichte der eigenen Vaterschaft bzw. des Prozesses einer Identifikation mit der Vaterposition. Aber anstelle der dadurch aktualisierten Verlust- und Ablösungsproblematik von *Zeichnung A 2* zeigt *Zeichnung A 6* realen Verlust, reale Vernichtung, auf die mit Trauer adäquat reagiert werden kann, wodurch in fortgesetzten Überlagerungen tatsächlich ein Verarbeitungsprozess in Gang kommt, an dessen Schluss eine *Perspektive* (im doppelten Sinne, d.h. sowohl ein wirklich sichtbarer Raum als auch eine begründete Hoffnung) entstanden ist.

Wie ich in der Werkanalyse schon angedeutet habe, konnte dem Künstler die hierfür erforderliche Fortführung und Rettung des Gestaltungsprozesses nach der endgültigen Zerstörung des gescheiterten Gemäldes durch die (mutige und mutwillige) Applikation der schwarzen Stoffe nur dadurch gelingen, dass er in diesem Moment – den ich exemplarisch heraushebe, um den Übergang zur Collage plastisch werden zu lassen – beim gewählten „haptisch signifikanten“ Material blieb: Der vorschnelle Wechsel zu hellem Papier beim flächigen Bedecken der Bildmitte hätte hier einen Bruch, nämlich den unglaublichen und wenig tröstlichen Einschub eines programmatisch positiven „Plakates“ bedeutet. Schwitters musste „weich weitermachen“, um den „bildfeindlichen“ Impuls der Trauerstoffe, der durch die nun für das Bild dringend benötigte helle Farbe ja konterkariert werden musste, zugleich integrieren zu können.

Zeichnung A 6 ist in der vorliegenden Reihe von Collagen die erste und einzige, die wie ein „gegenständliches“ Bild erscheint.²⁸ Es zeigt einen Blick in eine Art häuslich eingerichteten Innenraum, in dessen Mitte ein verheißungsvolles Außen erscheint und der prinzipiell der Ort der Sesshaftigkeit einer Lebenspraxis sein kann. Als solche, d.h. als das „Subjekt des Raumes“, kann grundsätzlich eine einzelne Person, aber auch eine Familie gedacht werden. Durch die quasi zentralperspektivische Flucht wird dem „Betrachtersubjekt“ eine zentrierte Position zugewiesen, die zur Identifikation mit dem Subjekt dieses Raumes, d.h. also mit einer der möglichen Positionen der hier ansässigen Praxis einlädt – diese aber sind zugleich auch alle *in* dem erscheinenden Raum durch Positionalitäten markiert. Dabei stellt es für die Darstellung des „Familialen“ in diesem Bild (und für die ganze kleine Werkreihe) die entscheidende Innovation dar, dass hier *nicht* eindeutig Männlichkeit und Weiblichkeit suggerierende Merkmale auf die jeweils ein Paar konstituierenden Figuren verteilt worden sind, sondern dass allein die artikulierte *Differenz* der jeweils einander durch Ähnlichkeit zugeordneten Figuren die „Spannung“ innerhalb der Paarverhältnisse stiftet. Nachdem es zu einer eindeutigen Darstellung eines Elternpaares in *Zeichnung A 2* nicht kommen konnte oder durfte, wurde dieses Thema in *Zeichnung A 3*, wie es scheint, einfach vermieden. *Zeichnung A 6* löst das in *Zeichnung A 2* ungelöste, eine quasi inzestuöse „Multivalenz“ bewirkende Problem der Darstellung der Eltern als Paar durch die Einführung von *Positionsfiguren*, die teils dialogische Dyaden, teils familiäre Triaden bilden, dabei aber als geometrische Figuren in ihren „expressiven“ Qualitäten neutral bleiben, so dass hier gleichsam ohne Risiko des Herausbeschwörens inzestuöser Verwechslungen dargestellt werden kann, dass die Strukturpositionen für alle beteiligten Generationen gelten. Kehrseitig dazu wird es mit diesem Bild möglich – für Kurt Schwitters, aber eben auch für uns als Betrachter –, das pausenlose Oszillieren bei der alternierenden Vergegenwärtigung der *eigenen* Strukturposition als Kind oder Elternteil zu ertragen, weil der durch die Staffelung der Figuren zugleich konstituierte In-

²⁸ Im Vergleich zu der durch die Suggestion einer räumlichen Perspektivität erzeugten manifesten Gegenständlichkeit von *Zeichnung A 6* wirken die anderen beiden Bilder tendenziell wie konzeptionelle Diagramme (was hier nicht heißen soll, dass sie *deswegen* als Bilder gescheitert wären). – Zur Rolle der Perspektive bei der Konstitution des autonomen Bildes, wie Hans Belting sie bestimmt, s. u. Kapitel 5, S. 163ff.

nenraum einerseits nicht droht, dabei aus den Fugen zu geraten (indes die spitzen und schrägen Elemente zeigen, dass sich das keineswegs von selbst versteht und dass immer Beeinträchtigungen drohen), andererseits sich nach hinten in ein Außen öffnet, das (produktiv paradox) als beruhigendes *Zielfeld* der perspektivischen *Flucht* einen Ausweg in Permanenz darstellt. Mit dem perspektivischen Blick von *Zeichnung A 6* offenbart (sich) Schwitters nun in Ruhe und in warmem Licht im Inneren des „Hauses“, das in *Zeichnung A 2* überhaupt nur „symbolisch“, in einer Art Psychogramm dargestellt werden konnte und etwas Unheimliches hatte, eine „Struktur der Familie“.²⁹ Interessant ist im Vergleich der beiden „Familienbilder“ dieser Reihe, dass das sich ablösende „Kind“ in *Zeichnung A 2* (das rötlich schillernde Element links oben) mit seinem Bewegungsimpuls letztlich noch das Beste aus der vertrackten Situation macht, während das „Kind“ in *Zeichnung A 6* (die Figur des gelben Quadrats als das Neue, Kleine, Dritte) sich gar nicht ablösen muss, weil es in seiner schwebenden Strukturposition, mitten in der Häuslichkeit eingebettet und zugleich bereits seinen „Eltern“ (den Rechtecken aus Papier) entgegen- bzw. gegenübergestellt, als der Inhalt erscheint, um des es überhaupt geht.³⁰

Die Möglichkeit eines weiteren latenten „inter-ikonischen“ Bezuges sei nur angedeutet: Das kleine gelbe Quadrat wird in *Zeichnung A 3* quasi schon einmal vorbereitet (auf der schiefen grauen Fläche links), dort in gewisser Weise aber nur unter Vorbehalt gesetzt, nämlich als Motiv eines noch weitgehend unbestimmten „Bildes“, an dem noch gearbeitet wird. Es hat dort allerdings einen „Schatten“ oder einen dunklen „Zwilling“.

Das öffentliche Leben – die Gesellschaft – erscheint in Schwitters' Collagen von 1918 zunächst nicht in einem profilierten Sinne als Gegenstand. Lediglich in *Zeichnung A 3* erscheint im Hintergrund der „Maschine“ mit dem halbfertigen Werk ein Symbol der vergangenen Nation. (Die Anspielung auf die Farben der Fahne der neuen Republik in *Zeichnung A 2* verbleibt dagegen unterhalb der Schwelle der inhaltlichen Relevanz.) Aber mit den Verpackungen von Schokolade und Kaffee wird in *Zeichnung A 2* und *Zeichnung A 6* (respektive) eine Konsumgütersphäre vergegenwärtigt, deren Kontext und Träger die nationale Vergemeinschaftung ist, in der diese Kolonialwaren als Markenprodukte gehandelt und konsumiert werden. Die durch die Drucksachen repräsentierten Marken vergegenwärtigen den privaten *Genuss* zugleich als gesellschaftlichen *Konsum* – wobei die Kaffeemarke in *Zeichnung A 6* für uns inkognito bleibt. Mit dem Schritt von der Schokolade in *Zeichnung A 2* zum Kaffee (oder Tee) in *Zeichnung A 6* vollzieht sich nun auch anhand der Genussmittel der Schritt ins Erwachsenenleben; gleichzeitig wird das mit der Schokolade weggefallene Motiv der Kindheit, das für eine ganze Generation von Kindern des Kaiserreichs gültig ist, ersetzt durch das sehr persönliche Kindheitsmotiv der Stoffelemente, wodurch Schwitters den autobiographischen Fokus tendenziell von seiner historischen Generation auf sein Herkunftsmilieu verschiebt, was seinem Rückzug ins Private ja genau entspricht. – In der von Schwitters dergestalt durch die Verarbeitung von Werbung in Kunst ausgedrückten

²⁹ Nach Freud sind „Stoff“ und „Zimmer“ als Traum motive Symbole des Weiblichen. Somit würde, indem in *Zeichnung A 6* mit einer Grundierung aus Stoff ein dunkler Innenraum dargestellt wird, das Motiv einer Gleichsetzung von *Elternhaus*, *Mutter* und *Trauer* (für die die Farbe schwarz steht) insgeheim auch weitergeführt und entwickelnd variiert, das in der Interpretation von *Zeichnung A 2* aufgedeckt werden konnte, ungeachtet einer Bevölkerung des betreffenden „Hauses“ durch Figuren, die die *beiden* Elternpositionen verkörpern können.

³⁰ Das kleine gezeichnete Rad bzw. den von einem Kreis umgebenen kleinen Stern unterhalb der rechten unteren Ecke von *Zeichnung A 6* habe ich bislang nicht deuten können. Spekulativ könnte man ihn, da ein Sternchen (ohne Kreis) in biographischen Texten (oder z. B. auch auf Grabsteinen) das *Datum der Geburt* markiert, und da außerdem die Figur des Kindes im Bild, das gelbe Quadrat, wie ein *Stern im Zimmer* erscheint, als Indiz dafür ansehen, dass das Bild zur Geburt von Kurt Schwitters' Sohn Ernst (*16.11.1918) entstanden ist.

Vorstellung ist der Nationalstaat ein Kollektiv von Konsumenten, welche nur vergemeinschaftet sind durch die geteilten Vorlieben für bestimmte Genussmittel und die dazugehörigen Prozesse der Distribution und Vermarktung, zu der auch die Werbegestaltung und schließlich auch die Kunst gehört. Mit der in seinen frühen Bildern quasi am Rande artikulierten „liberalen“ Vorstellung der Nation als Kollektiv von Konsumenten und Rezipienten konnte Schwitters nach dem Krieg recht unmittelbar in die (gedanklichen bzw. habituellen) Fußstapfen seines Vaters treten. Es ist vielleicht auch die damit offenbarte politische Naivität, bzw. positive Unbefangenheit im Vertrauen auf die Vergemeinschaftungsfunktion des Ästhetischen, die es ihm ermöglicht, sich 1918 so intensiv der Darstellung der Struktur der Privatheit zu widmen. Für diese findet er mit *Zeichnung A 6* schließlich ein Bild, dessen „nationale Dimension“ gerade darin liegt, dass es in der Vergegenwärtigung des Verlustes einen Ausblick auf das Leben zu entwickeln vermag, der den meisten Deutschen nach dem für Deutschland in mehrfacher Hinsicht desaströsen Ende des Ersten Weltkriegs politisch gerade nicht mehr möglich war.

Wir können uns nun einer Frage stellen, auf die bislang in der Literatur zu Schwitters Oeuvre immer nur zirkuläre Antworten gegeben worden sind: Worin besteht bei Kurt Schwitters' Übergang zur Collage objektiv die Innovation? Die Bedeutung der Einrichtung der neuen Werkgattung „Collage“ liegt, wie wir gesehen haben, *nicht* in der Entwicklung einer neuen künstlerischen Verfahrensweise *als solcher*, sondern wesentlich in der Erschließung eines ganz bestimmten Gegenstands- bzw. Themenbereiches, das nur in der neuen Verfahrensweise dargestellt werden kann. Durch die „expressive“ Praxis des „Collagierens“ (mit ihrer quasi autotherapeutischen Funktion für Kurt Schwitters als Person, vor allem in ihrem Kontrast zur Malerei) hängt mit dem, was dargestellt wird, ebenfalls unmittelbar zusammen. Es geht dabei um das bis dato von ihm ungelöste und ihm wohl auch unbekannt Problem der Suche nach einer Möglichkeit der Vergegenwärtigung der eigenen Kindheit *durch* die Vergegenwärtigung der eigenen aktuellen Position, und *vice versa*, in *einer* Bildkomposition. Entgegen einer verbreiten Vorstellung, er habe mit allem gearbeitet, was ihm in die Finger fiel, konnte er in seinen ersten Collagen (dies gilt jedenfalls für *Zeichnung A 2* und *Zeichnung A 6*)³¹ nur ganz bestimmte Materialien geeignet finden, um dieses Problem zu lösen – und zwar in mehreren Schritten, die einerseits mehrere, inhaltlich und kompositorisch voneinander vollkommen verschiedene Lösungen ergaben, in denen jeweils auch spezifische Momente des Scheiterns gegenwärtig sind, andererseits auf die Etablierung einer neuen Form von Gegenständlichkeit und Perspektivität hinauslaufen. Schwitters' *Rekonstruktion des Häuslichen* ist – für das Jahr 1918 – in *Zeichnung A 2* als Problem exponiert, in *Zeichnung A 6* vollendet.

Anschlussmöglichkeiten: Perspektiven einer Werkbiographie

Durch die in diesem Kapitel angestrebte Betrachtungsweise entsteht der Gedanke einer umfassenden Werkbiographie, in der jedes einzelne Werk mit seiner immanent rekonstruierten Bedeutung und Darstellungsweise in eine Rekonstruktion der biographischen Entwicklung des Künstlers einzubetten wäre; eine Arbeit, die kein einzelner Wissenschaftler jemals leisten könnte. Im Prinzip ist die existierende Schwitters-Forschung in ihrer Ge-

³¹ Ich habe versucht, den Umstand, das *Zeichnung A 3* weder Bezüge auf Motive der Kindheit noch Darstellungen von Strukturpositionen der Familie enthält, dadurch zu erklären, dass Schwitters in diesem Bild „selbstreferentiell“ die Arbeit am Bild (bzw. die Arbeit des Bildes selbst) zeigt, die u. a. auch einen Vorgang enthält, der die Leistung der *Sublimierung* (als Arbeit des Einzelnen) symbolisiert.

samtheit als der bereits im Gange befindliche Prozess der Ausarbeitung einer solchen Werkbiographie zu begreifen; Synthesen der Ergebnisse einzelner Studien jedoch vollziehen sich nicht bereits von selbst dadurch, dass es einen Diskurs über Schwitters gibt, sondern bedürfen jeweils wieder einer eigenen argumentativen Form, sonst kommt kein Erkenntnisfortschritt zustande.

Im Zuge der immanenten Analysen einzelner *Werke* ergeben sich stets Aspekte der Bedeutung oder des Ausdrucksgehaltes einzelner *Figuren*, die im Zusammenhang einer Werkbiographie in einem „Gang durch die Kunstwerke“ in Kontinuität und Wandel verfolgt werden können. Dies setzt jedoch in jedem einzelnen Fall immer wieder ein werkimmanentes Aufschließen des Sinns der Figuren (oder Motive) voraus und kann nicht in der starren Weise der Implementierung einer einmal herauspräparierten „Privatikonographie“ des Künstlers Kurt Schwitters geschehen. Die in der Kunstgeschichtsschreibung bereits etablierte, übliche Form einer halbwegs *plastischen* „Motivgeschichte“ ist die, in der (in ihrer einfachsten Variante) zwischen Frühphase, reifer Phase und Spätwerk eines Künstlers unterschieden wird und der Wandel der Bedeutung und Bedeutsamkeit sowohl einzelner Motive und Themen als auch einzelner charakteristischer Aspekte der Darstellungsweise als Differenz zwischen diesen Phasen (sie mögen mit „Lebensabschnitten“ korreliert sein oder nicht), ausgedrückt wird. Für Schwitters' Oeuvre wurde eine solche Betrachtungsweise vor allem durch die Arbeiten von Werner Schmalenbach (SCHMALENBACH 1984; zuerst 1967) und John Elderfield (ELDERFIELD 1987; engl. Ausgabe 1985) eingerichtet und durch zahlreiche andere Wissenschaftler in der Folge vielfach weiterentwickelt und differenziert. Von der damit vorherrschenden, ihrem Wesen nach stilgeschichtlichen Rekonstruktion einer Transformationsgesetzlichkeit im Oeuvre Kurt Schwitters' zur Idee einer Werk-für-Werk-Rekonstruktion ist es *konzeptionell* vielleicht kein großer Schritt mehr (da ja einzelne Werke immer schon *exemplarisch* herangezogen worden sind), *methodisch* allerdings schon.

Für die sehr kurze Strecke der – allerdings lückenhaften – Sequenz der drei frühesten Collagen ist ein solches Verfolgen von Motiven, Themen und Darstellungsformen durch mehrere immanent interpretierte Werke hindurch in der vorliegenden Studie begonnen worden. Wenn wir von den *formalen* Motiven oder Strukturmerkmalen ausgehen, die als besonders wichtig für die Collagen des Jahres 1918 herausgearbeitet werden konnten, wären drei Anschlüsse unmittelbar naheliegend: (a) Werk- und stilgeschichtlich würde es m. E. von Interesse sein, zu verfolgen, ob und wie in Schwitters' Collagen von 1919 das Prinzip der bildimmanenten „historischen Schichtung“, das „Wegkomponieren“ der frühen durch die späten Elemente aufgegeben oder aufgebrochen wird zugunsten des eher synchronischen „Umeinander“ einer Vielzahl von Figuren. Gleichermäßen interessant wäre (b) die Beobachtung der Transformation der kompositorischen Funktion des Kontrastes zwischen den Materialien, der in *Zeichnung A 6* erstmals auftaucht als Kontrast zwischen Stoff und Papier (und in Schwitters' Oeuvre keineswegs so häufig wiederkehrt, wie man vermuten würde). Schließlich wäre auch, möglichst anhand der unmittelbar chronologisch folgenden Collagen, (c) mit der Untersuchung des Wandels der kompositionellen Funktion und Bedeutung des Schwarz in Schwitters' Collagen fortzufahren. Bei alledem setze ich wie gesagt immer voraus, dass zunächst umfassende immanente Analysen der jeweils betrachteten Werke durchzuführen wären.

Zwei weitere Motive zu einer „materialen Formenlehre“ (Th. W. Adorno) zu Kurt Schwitters' Collagen möchte ich aufgreifen aus einem Beitrag von Bruno Haas. Das Auftauchen von (d) *Schrift im Bild* ist als wichtiges Motiv bei Schwitters oft herausgehoben und in vergleichenden Studien untersucht worden. Bruno Haas' Beitrag zur Interpretation des Erscheinens isolierter Ziffern und Buchstaben (im Unterschied zu lesbaren ganzen Wörtern)

in Schwitters' Bildern halte ich für den interessantesten und hermeneutisch ehrgeizigsten Ansatz zu einer möglichen und dringend benötigten Synthese der vielen Beobachtungen in diesem Felde, die angestellt wurden und die man immer wieder anstellen kann. Er schreibt: „Es wäre verfehlt, die Ziffern und Buchstaben auf Schwitters' Collagen „symbolisch“ in dem Sinne zu deuten, als sei eben dies und jenes Schriftzeichen ein für Schwitters speziell nachzuweisendes, gewissermaßen privates Symbol für dies und das, zum Beispiel 3 = die Mutter-Brust, 1 = Er, der Mann, dann 13 oder 31 die Vereinigung der beiden, P = die Person, Hauptperson, *der Mann als Vater* [Hervorhebung von mir; B.R.] und so weiter. Die Schriftzeichen sind nicht die Symbole einer Privatsprache. Wären sie dies, Schwitters' Collagen würden unsere Aufmerksamkeit kaum verdienen. Dennoch haben sie Bedeutungen, und, wie sich andeutet, womöglich ungefähr die, welche soeben aufgelistet worden sind. Aber diese Bedeutungen sind, was sich auf den fertig gestalteten Bildern zeigt beziehungsweise als was sich die Buchstaben im bildnerischen Zusammenhang selbst enthüllen. Demnach hätten wir es bei Schwitters' Collagen mit Kunstwerken zu tun, die das Wesen des Buchstaben, d.h. das zeigen, was der Buchstabe selbst zeigt, sein Antlitz.“³² Haas hat außerdem (im selben Aufsatz) mit (e) der „blinden Stelle“ ein wiederkehrendes Motiv in Schwitters' Bildkunst identifiziert, wengleich noch nicht ausführlich interpretiert, das einen weiteren Faden für eine kohärent zu webende Werkbiographie abgeben kann (und es könnten selbstverständlich noch weitere genannt werden). „Die „blinde Stelle“ ist ein Phänomen, das vielfach verhandelt in allen möglichen Zusammenhängen bei Schwitters vorkommt. [...] Der blinde Fleck schließt das Bild in gewisser Hinsicht ab, indem er sich einerseits im Sichtfeld aufdrängt als ein solches, das immer mitgesehen wird, andererseits aber wesentlich *nichts* zu sehen gibt, d.h. eben „blind“ ist. Man möchte sagen, mit ihm wird das Bild wie ein Buch wieder zugeschlagen und gleichsam versiegelt“ (a. a. O., S. 129).

In Schwitters' Collage *Zeichnung A 2* von 1918, womöglich seiner ersten, finden wir bereits beide der von Haas anhand späterer Werke identifizierten Phänomene: eine Form der blinden (oder besser: erblindenden) Stelle in Gestalt der Figur aus Transparentpapier (es sei denn, man würde dem Unterschied zwischen einer „Stelle“ und einer „Figur“ systematische Bedeutung beimessen, was noch nicht diskutiert wurde), die tatsächlich auch als eine Art „Abschluss“ und „Versiegelung“ fungiert (dem allerdings, wie ich in der Werkanalyse dargelegt habe, doch noch etwas Entscheidendes nachfolgt), und Schrift (wengleich noch keine isolierten Ziffern und Buchstaben, die ihr „Antlitz“ zeigen, sondern Textelemente). Auffällig ist, dass allen fünf hier genannten Elementen der „Formensprache“ der Collagen von Schwitters der Bezug auf *einen* dynamischen Vorgang gemeinsam ist, nämlich *die Visualisierung einer Einschränkung des Primats des Visuellen* im Bild. Diese Formel gilt, so unterschiedlich der „Modus“ und der „Effekt“ dabei sein mögen, gleichermaßen für (a) das Phänomen der *Verbergens* von Figuren durch Überlagerung mit anderen, für (b) die Bedeutsamkeit einer „sichtbaren“ *Haptik* in Collagen mit diversen Materialien (c) die motivische Verwendung von *Schwarz* als Nicht-Farbe und Nicht-Licht³³, für (d) *Schrift* als Zu-Lesendes, nicht bloß Zu-Sehendes, und selbstverständlich auch für (e) die „blinde Stelle“, das *Schemenhafte*, als Grenzerfahrung einer Sichtbarkeit des nicht Erkennbaren.

Aus der Reihe an Themen, Bildgegenständen und Motiven, die sich im Zuge der Analyse der drei frühesten erhaltenen Collagen von Schwitters ergeben haben, möchte ich ein *inhaltliches* Motiv der „magischen Autobiographie“ (Georg Seeßlen; vgl. SEESSLEN 2007) von Kurt Schwitters besonders hervorheben, das eine hervorragende Anschlussmöglichkeit für

³² HAAS 2004, S. 134

³³ siehe hierzu auch MERLEAU-PONTY 2003A

die zu konzipierende Werkbiographie ergibt, die allerdings einen Sprung über mehr als ein Jahrzehnt und zu einer anderen Werkgattung involviert, also nicht den Weg der Fortsetzung der vergleichenden Reihung immanenter Werkanalysen entlang der Chronologie geht. Mit dem „Merzbau“, dessen Entstehung, Dokumentation und Rezeption Gwendolen Webster kürzlich neu und umfassend erforscht hat (WEBSTER 2007), tritt – bei seiner Veröffentlichung durch Schwitters 1931, also ca. 13 Jahre nach dem hier untersuchten Übergang zur Collage – das Thema „Häuslichkeit in der Krise“ auf überraschende Weise wieder zutage.³⁴ Bei diesem Werk, an dem Schwitters seit 1926 arbeitete, handelt es sich um eine mehrere Räume füllende begehbare Skulptur im Haus der Familie Schwitters in der Waldhausenstr. 5, Hannover (das während des Zweiten Weltkrieges durch eine Bombe zerstört wurde). Mit dem partiellen Umbau des Hauses, in dem er mit seiner drei Generationen umfassenden Familie wohnte und auch sein Atelier hatte, das aber zu der Zeit immer noch seinen Eltern gehörte, zum Kunstwerk entwickelte Kurt Schwitters eine neue Strategie des Unterlaufens der ihn objektiv schon seit 1914, spätestens aber seit 1918 belastenden biographischen Aufgabe, dort auszuziehen. Die „Publikation“ von mit Skulpturen komplett ausgekleideten Räumen des Elternhauses unmittelbar nach dem Tod seines Vaters erscheint in diesem Sinne als autobiographischer Trick, mit der Kurt Schwitters sich aus der Affäre eines nie bewältigten Restes der Adoleszenzkrise gezogen hat, oder zumindest ziehen wollte. (Soviel kann ich jedenfalls vor der Folie der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit feststellen; eine immanente Interpretation des „Merzbaus“ als Werk – sofern möglich anhand der heute existierenden Fotografien und plastischen Rekonstruktionen –, würde sicherlich noch ganz andere Ergebnisse zeitigen.) Websters Darstellung zufolge fand während der siebenjährigen Arbeit an dem Hauskunstprojekt, das als säulenartige Plastik im Atelier begonnen wurde, an einem Punkt die signifikante Transformation „von der Säule zum Bau“ statt.³⁵ Diese einfache Formel bezeichnet zunächst einen in seinem Modus nicht weiter bestimmten Übergang vom Element zum Ganzen, ferner von einem Objekt, um das man herumgehen kann, zu einem Objekt, das man betreten kann.³⁶ Des weiteren drückt die Formel eine Expansion aus, die sich im Grunde allein durch Addition vollziehen könnte; so

³⁴ Da Websters Dissertation mir nicht vorlag, beziehe ich mich im Folgenden auf ihren Vortrag bei der Tagung „Kurt Schwitters und die Avantgarde“ im Sprengel Museum Hannover 2007. Dass sich in Schwitters' Werken das „Häusliche“ häufig als Thema oder „latenter Werkgedanke“ identifizieren lässt (was durch meine Interpretation von *Zeichnung A 6* exemplarisch belegt werden konnte), entwickelte sich zum wichtigen Seitenthema dieser Tagung, wie ich im Tagungsbericht festgehalten habe (RITTER 2008; vgl. auch die unter www.sprengel-museum/kurt_schwitters_archiv/symposion_2007/index.htm.de in Auswahl publizierte Vortragsmanuskripte). In einer Diskussion im Rahmen der Tagung charakterisierte Ian Hunter den „Merzbau“ als „rearranging architecture from the inside, from a domestic perspective“.

³⁵ s. meine Zusammenfassung von Websters Tagungsvortrag (Hannover 2007) in RITTER 2008, S. 164f

³⁶ Eine kompakte Darstellung des Zusammenhanges einiger wichtiger Grundkonzepte der Soziologie der Architektur, ohne der „Merzbau“ m. E. nicht schlüssig interpretiert werden kann, bietet Oliver Schmidtke in SCHMIDTKE 2006 (S.55): „Die Architektur konstituiert, von der Praxismitte [gemeint ist die Positionalität des einzelnen Subjekts, nicht etwa ein zentraler Platz in einer Siedlung; B.R.] gesehen, in der Regel die Grenze sowohl oben und unten, als auch rechts und links sowie vorne und hinten, das heißt, sie bildet eine vollständige, jedoch permeable Umhüllung. In ihr vollzieht sich darüber hinaus eine Gliederung des Innenraums, die auf das Verhältnis zum Außen bezogen ist. Von Außen ist ein Gebäude als ein Objekt erfahrbar, das in seiner Gestaltung (Fassade, Baumassengliederung, Fenster, Eingänge, etc.) zum Ausdruck bringt, wie die in ihm sesshafte Praxis sich öffnet oder abschließt und wie sie sich zur umgebenden Siedlungsvergemeinschaftung ins Verhältnis setzt, ohne dass man den Innenraum bereits betreten hat. In der Innenraumgliederung reproduziert sich diese Repräsentation von Öffnung und Schließung, allerdings unter der Bedingung, dass man sich bereits im Gebäude befindet. Das heißt, das Gebäude kann nicht mehr als ein Objekt auf Distanz gebracht werden. Die Innenraumgliederung ist als Ganzes nur in der Abstraktion einer Grundrisszeichnung erfahrbar. In der Bewegung durch das Gebäude, das heißt sequentiell, sind nur einzelne Räume oder Raumfluchten erfahrbar.“

wäre etwa, wenn neben eine ursprünglich isolierte Säule nach und nach weitere Säulen gestellt würden, um z. B. ein Viereck zu bilden, mit einem abschließenden Hinzufügen eines von allen vier Säulen getragenen Daches der Übergang von der Säule zum Bau als sukzessiver Aufbau zu vollziehen. Schwieriger ist es indes, sich die Wandlung einer *einzig* Säule zum Bau vorzustellen; ein Aushöhlen der Säule wäre wohl die einzige „natürliche“ Möglichkeit dafür (ohne Expansion). Der Prozess nun, den Webster mit jener Formel auf den Punkt bringen möchte und der bei Schwitters zu Hause im Atelier stattgefunden haben soll, beinhaltet außer dem über Jahre hinweg fortgesetzten *Wachstum* einer Plastik durch ständiges Hinzufügen immer neuer Elemente den Moment eines *Umstülpens der Perspektivität*: Irgendwann muss sich Kurt Schwitters der Eindruck aufgedrängt haben, das Kunstobjekt, das er zunächst im Raum aufgestellt hatte, nehme nicht nur mittlerweile den ganzen Raum ein, sondern *bilde* den Raum selbst.³⁷ Als notwendige Bedingung der Möglichkeit eines solchen Umschlags ist natürlich zu nennen, dass ein Bau schon lange vor dem Aufstellen der ersten „Merzsäule“ existierte: Kurt Schwitters’ Atelier befand sich schließlich in einem Zimmer des Hauses, das seine Eltern 1901 hatten bauen lassen.³⁸ Dass Schwitters, wie Webster schildert, zu Beginn der 30er Jahre seine „Merzbilder“ (Collagen bzw. Assemblagen) für weniger bedeutend als den „Merzbau“ hielt, gar zwischen seinen Bildern und dem Bau, den er nunmehr als sein „Lebenswerk“ bezeichnete, einen Antagonismus witterte, sehe ich als Bestätigung dafür an, dass das Problem, um das es im „Merzbau“ *inhaltlich* latent geht, zu dieser *Zeit biographisch* bestimmend für ihn war bzw. sich zur manifesten Krise auswuchs. Der von Webster konstatierte *conceptual change* im Zuge der Veröffentlichung des „Merzbaus“ findet in einem Moment statt, da sich in der Waldhausenstr. 5 die Drei-Generationen-Familie Schwitters gewissermaßen an zwei Enden zugleich auflöst: Der Tod des Eduard Hermann Schwitters (im März 1931) fällt nämlich in die Zeit der sich anbahnenden Adoleszenz des Sohnes von Kurt und Helma Schwitters, Ernst (geb. im November 1918).

Es ist nun überraschend und erhellend, dass die Formel des Übergangs, mit der Webster den entscheidenden, 1931 endgültig sich manifestierenden Entwicklungsschritt bei der Gestaltung des „Merzbaus“ als Werk charakterisiert – „von der Säule zum Bau“ –, sich ebenso eignet zur Beschreibung des Transformationsschrittes des Jahres 1918, den wir erkennen können, wenn wir *Zeichnung A 2* mit *Zeichnung A 6* vergleichen: Auf den Anblick ei-

³⁷ Webster rekonstruiert einen um 1930/31, also *ex post* stattfindenden *conceptual change* bei Schwitters: „Die Umwandlung und Ausweitung der Plastik zum begehbaren, mit plastischen Konstruktionen angefüllten „Bau“ sei [nach G. Webster; B.R.] durch siebenjährige Arbeit faktisch schon vollzogen gewesen, als Schwitters (der zunächst noch *pars pro toto* von einer „Säule“ sprach, die er allerdings schon seit längerem mit dem Namen „Kathedrale“ versehen hatte), sie im Zuge der ersten Veröffentlichung dieses Projekts in einem Rückblick fast schlagartig begrifflich realisierte“ (RITTER 2008, S. 164).

³⁸ Auch die weiteren „Merzbauten“, mit denen Schwitters im Laufe seines Lebens begonnen hat (in Norwegen und England), begannen als Innenarchitektur, gingen von „Einbauten“ in bestehende Räume in Häusern, Hütten, Scheunen aus (vgl. die Dokumentation in ORCHARD 2004). Insofern war Schwitters in seinem künstlerischen Handeln *kein* Architekt. Mir ist nicht bekannt, ob die Idee eines wirklichen „Merz-Baus“ im Sinne der Applikation des Collageprinzips auf die Architektur, also ein Collagieren im Medium der Architektur selbst (oder: mit architektonischen Elementen) bis heute umgesetzt worden ist. Der „Merzbau“ selbst hat jedenfalls keine namhaften Nachahmer gefunden und ist als eine Form der künstlerischen Installation im Prinzip bis heute einmalig geblieben. Das mag auch daran liegen, dass die Umwandlung eines Privathauses von innen in ein Kunstwerk eigentlich ein unmöglicher Prozess ist, jedenfalls solange das Haus noch als Privathaus genutzt, d. h. bewohnt wird. Dass für einen solchen Vorgang im Haus der Familie Schwitters im Hannover der späten 20er Jahre überhaupt Toleranz aufgebracht wurde, ist bemerkenswert und belegt einmal mehr die bereits aufgezeigte ungewöhnliche Liberalität von Kurt Schwitters’ Eltern, und natürlich auch die seiner Ehefrau Helma (der ich in dieser Arbeit nicht die ihr zweifellos gebührende Aufmerksamkeit gewidmet habe).

ner zentral positionierten roten Säule am Anfang folgt am Ende der kurzen Sequenz der Blick durch einen vermittelt der Staffelung geometrischer Formen artikulierten Innenraum.³⁹ Schon Schwitters' Übergang zur Collage können wir als Prozess der Gewinnung einer *domestic perspective* (Ian Hunter; vgl. Anm. 27) charakterisieren, so dass nunmehr im Vergleich der Werkgestalten und auch der jeweils bestimmenden biographischen Situationen (1918 vs. 1931) die Frage nach dem *Wandel der Perspektive des Häuslichen* zu bearbeiten wäre, da diese Perspektive für Schwitters' Oeuvre und auch für ihn persönlich 1918 mit *Zeichnung A 6* ganz offensichtlich *nicht* ein für allemal eingerichtet war, denn sonst hätte er nicht seit 1924 an seinem „Merzbau“ tüfteln müssen.

Abschließend sei noch auf einige Möglichkeiten verwiesen, anhand der Interpretation von ganz „akademischen“ Ölgemälden von Kurt Schwitters bestimmte Motive der hier initiierten Werkbiographie weiter zu untersuchen. Zunächst gäbe es eine lange Reihe von Porträts seiner Verlobten und späteren Frau, Helma Schwitters (geb. Fischer), beginnend 1912 (mit *Porträt Helma*, CR 1, Kat.-Nr. 40, S. 53), deren Interpretation es ermöglichen würde, die in unserer Rekonstruktion noch offene Lücke bezüglich der Frage der künstlerischen Darstellung einer Dynamik der *Paarbeziehung* zu schließen.

Ein „motivisches“ Konzept für das, was in *Zeichnung A 6* erscheint, liegt, wenngleich sehr latent, mit dem schönen Gemälde *Ohne Titel (Interieur)* von ca. 1910 vor (CR 1, Kat.-Nr. 17). Dieses zeigt ein feines, bürgerliches (biedermeierliches), freundliches Wohnzimmer ohne Personen, in welches Licht aus einem rückwärtigen Fenster fällt, vor dem eine einzelne Rose (s. Kapitel 3, Anm. 52, S. 108) in einer gläsernen Vase steht. Die freien Stühle bedeuten hier, genau wie in *Zeichnung A 6*, Markierungen der Plätze von Subjekten in bestimmten Positionen der Familie.

Seine Mutter Henriette porträtierte der Künstler 1924 an deren 65. Geburtstag (CR 2, Kat.-Nr. 1220); ein früheres Porträt der Mutter des Künstlers von 1911 gilt als verschollen (CR 1, Kat.-Nr. 28). Die Datierung des einzigen existierenden Porträts seines Vaters Eduard (CR 2, Kat.-Nr. 1221), das von Kurt Schwitters nicht vollendet, nicht datiert und nicht signiert wurde, auf 1924 wird in CR 2 nicht begründet; sie ist wohl primär der Idee geschuldet, die Eltern des Künstlers im Katalog nebeneinanderzustellen. (Es gibt eine Photographie von Eduard Hermann Schwitters von 1924, auf der er sehr viel älter aussieht als auf dem unfertigen Gemälde; CR 1, S. 529.) Bei diesem Bild muss man sich sofort fragen, warum Kurt Schwitters es so beließ und wieso zwischen Kinn und Schulter des Dargestellten unmittelbar rechts der Bildmitte eine geradezu destruktive Farbwolke das Bild stört. Auf der Rückseite steht (auf dem Rahmen) mit Bleistift nur ein Wort (von Kurt Schwitters' Hand): *unverkäuflich*. Die autobiographische Relevanz dieses Wortes auf der Rückseite dieses Bildes, dem überhaupt einzigen Porträt des Vaters des Künstlers, das zudem unfertig, wenn nicht gar zerstört ist, ist immens. Denn wer sollte überhaupt ein unvollendetes Porträt von Kurt Schwitters' Vater kaufen wollen, einem Bild, das zudem niemals öffentlich ausgestellt wurde? Wir konnten in der Biographieanalyse eine nicht artikulierbare große Wut auf den Vater, den (um es zu wiederholen) sehr beweglichen, geschäftlich erfolgreichen und zudem enorm liberalen Kaufmann und Rentier, mit dem Vorgang des Verkaufes des elterlichen Geschäfts 1898 in Verbindung bringen.

Durch die hier vorgelegten Analysen und ihre Verknüpfung konnte zum Einen gezeigt werden, dass die Möglichkeit einer „biographischen Deutung“ grundsätzlich bei allen

³⁹ Symbolisch bedeutet „von der Säule zum Bau“ schließlich auch: vom Phallus zum Uterus, bzw. vom Vater zur Mutter.

Kunstwerken gegeben ist und beileibe nicht nur bei denen, in denen wir einzelne *clues* zur Biographie entdecken können, und dass zum Anderen – was noch viel wichtiger ist – die Möglichkeiten einer biographischen Interpretation sich geradezu potenzieren, wenn wir die Bilder als Einzelne zuerst konsequent *immanent* interpretieren.⁴⁰ Die Totalität einer Lebenspraxis indes kann in einer soziologisch-historischen Fallbetrachtung ohnehin immer nur eingeschränkt, unter dem Fokus einer bestimmten Fragestellung, vergegenwärtigt werden. Die Perspektive auf den konkreten Fall eines modernen Künstlers als Repräsentant einer historischen Generation, die ich hier einzurichten versucht habe, ist als Ausdruck einer solchen Fragestellung natürlich recht umfassend. Ein Beispiel für eine weitere auf den Fall Kurt Schwitters passende, aber viel stärker spezialisierte Fragestellung, die sich im Zuge der Biographierekonstruktion entwickelt hat, sei genannt: Es verspricht, aufschlussreich zu sein, die Entsprechungen zwischen Biographie und Werk zu untersuchen im Lichte der Frage nach dem „sozialen Sinn“ seiner Krankheit, nämlich der Epilepsie. Der Fokus einer möglichen Untersuchung zum Zusammenhang von Epilepsie, familialer Sozialisation und Kunst bei Kurt Schwitters müsste selbstverständlich, da die Pathologie sich ihrerseits immer auch in spezifischer Weise *historisch* manifestiert, auch die Frage nach dem Charakter der Epoche wieder berühren; schließlich müssen die sinnvoll möglichen Fragestellungen, die man an das Werk eines Künstlers richten kann, ihrerseits einen Zusammenhang bilden.

⁴⁰ Vgl. etwa LOER 1994: Thomas Loer rekonstruiert einen rostroten Fleck in einem Gemälde Cézannes als dynamische Repräsentation eines nicht prädzizierbaren Restes bzw. Problems aus der Zeit der Adoleszenz des Künstlers, in der sich seine *peergroup* in der gemeinsamen Erfahrung der in dem Bild dargestellten Landschaft konstituierte. Das Problem von Loers Ansatz scheint mir allerdings zu sein, dass die Bildanalyse eher eine *Bildbeschreibung* ist, die beim roten Fleck als Explanandum endet, dessen *Interpretation* komplett aus der Biographie geschöpft wird. – A. Nill beschränkt sich in Bezug auf Schwitters' Collagen fast ausschließlich auf *clues*; die Interpretation des Ikonischen (des Visuellen) konzipiert sie als Dechiffrierung von Sinnbildern. In NILL 1986 behandelt sie die „ikonographische“ Bedeutung der „Dresden-Werke“, aber diese Kategorie wurde vollkommen willkürlich von ihr erfunden; bzw. der Gehalt des „ikonographischen Beitrags“ ist bereits erschöpft mit der Nennung der Kriterien dafür, was ein Werk zum „Dresden-Werk“ macht (nämlich Sprach-Spuren, die auf Dresden als Ort verweisen). Genau diese Zirkularität ist aber eben das Grundproblem jeder ikonographischen Interpretation.

5. Zur kunstsoziologischen Position: Das Kunstwerk als Praxisform

Wie vereint sich die Idee der Autonomie der Kunst mit ihren verschiedenen kulturellen, gesellschaftlichen, autobiographischen, expressiven (etc.) Funktionen? In meiner Auffassung besteht zwischen „Autonomie“ und „Funktion“ der Kunst kein Widerspruch; allerdings besteht eine Spannung zwischen diesen Begriffen, die für mehr steht als eine Pluralität der Kunsttheorien mit je eigenem Denkraum, nämlich für einen realen Zusammenhang, der als genuine Pragmatik der Kunst zu rekonstruieren ist. Wie hat die Soziologie diesen Zusammenhang zu konzipieren? Was kann die Rede vom autonomen Kunstwerk soziologisch bedeuten? Wie sind Kunstform, Werk, künstlerisches Handeln, Biographie und Gesellschaft als Gegenstände zueinander in Beziehung zu setzen? Die in diesem Kapitel zusammengestellten Überlegungen sollen Antworten auf diese Fragen geben und damit auch gleichsam einen theoretischen Mehrwert der exemplarischen Untersuchungen der vorangegangenen Kapitel festhalten. Sie gliedern sich in eine kurze Einleitung und vier größere Abschnitte, die wie Essays thematischen Schwerpunkten gewidmet sind (wobei sich zwischen ihnen teils Überschneidungen ergeben, die zu Wiederholungen einzelner Gedanken und Argumente führen): (1) Soziologische Überlegungen zum Werkbegriff, (2) Kunst als biographische Ausdrucksgestalt, Krisenlösung und Repräsentationsform, (3) Zur Aufgabe der immanenten Werkinterpretation und zur Methode, (4) Beiträge zur Bildtheorie.

Ulrich Oevermann, in dessen Methodologie- und Theorieparadigma meine Arbeit angesiedelt ist, konzipiert die Soziologie als Erfahrungswissenschaft vom sinnstrukturierten menschlichen Handeln. Das impliziert unter anderem, dass jedes Individuum (mit Oevermanns zentralem Begriff: jede *Lebenspraxis*) „sozial konstituiert“ ist aufgrund der objektiven Sinnstrukturiertheit und Bedeutungshaftigkeit seines (bzw. ihres) Handelns. Die Objektivität der Bedeutungen von Handlungen ist zugleich Funktion und Ausdruck ihrer grundsätzlichen sozialen (oder „sittlichen“) Konstituiertheit. Unter Autonomie wird in diesem Denken nicht bloß eine Eigenschaft relativer Handlungsselbständigkeit oder Unabhängigkeit sozialer Entitäten verstanden, sondern die Verwirklichung eines die Lebenspraxis prägenden Entwurfs der Individuation in konkreten, je einmaligen, aufgrund ihrer „Regelstrukturiertheit“ aber prinzipiell verstehbaren Handlungsvollzügen und Ausdrucksgestalten.¹

¹ Ferdinand Zehentreiter hält in seiner Einführung zur Oevermann-Festschrift „Materialität des Geistes“ fest: „Mit seiner „Dialektik von Lebenspraxis und Ausdrucksgestalt“ nimmt Oevermann eine extreme Zuspitzung des soziologischen Autonomiebegriffs vor, der über den der altertümlichen „Dialektik von Individuum und Gesellschaft“, in der die soziale Konstitution des Individuums in seiner irreduziblen Spontaneität selbst unterbestimmt ist, weit hinausgeht. Dahinter gibt es hier nun eine Dialektik von Unmittelbarkeit und Handlungstext, in der eine unausschöpfliche Spontaneität sich stets neu überführt in eine offene phasische Bildungsgesetzlichkeit, das heißt in eine Dialektik von „Nichtidentischem und Identität“, die Adornos *Negativer Dialektik* so nahesteht wie gegenwärtig keine andere Position in den Sozial- und Kulturwissenschaften“ (ZEHENTREITER 2001, S. 55). – In Claudia Scheids Arbeit „Krankheit als Ausdrucksgestalt“ zur Sinnhaftigkeit bzw. sozialen Konstitution psychosomatischer Erkrankungen wird u. a. anhand des Beispiels des Atmens verdeutlicht, dass Autonomie in einem soziologischen Sinne schon auf der somatischen Ebene der Lebenspraxis realisiert sein kann und außerdem nicht schlicht mit Unabhängigkeit gleichbedeutend ist. Die durch Scheids Fallstudien belegte These, die „somatischen Vorgänge in Psychosomatosen, die den pathologischen Nexus bilden, [seien] als eine pathologische Interaktion zu verstehen [im Original kursiv; B. R.]“ (SCHEID 1999, S. 12) impliziert, dass im Prinzip auch das normale (nicht pathologische) Ablaufen der in Rede stehenden somatischen Vorgänge als „Vollzug“, d. h. als eine Form autonomen Handelns interpretiert werden kann, wobei Scheid es vorzieht, vom Somatischen als einem „Sinnbild“ zu sprechen: „Der Vollzug eines ungestörten Atmens kann also als das dialektische Sinnbild einer Autonomie betrachtet werden, in die Abhängigkeit immer schon eingelagert ist [im Original kursiv; B. R.]“ (ebd., S. 97). In einer Anmerkung zu dieser Stelle heißt es weiterhin: „Dieses Autonomiekonzept reflektiert den trivialen Sachverhalt, dass das Subjekt Bestandteil einer Welt ist“ (ebd.); man kann auch sagen: das Individuum ist Teil der Sittlichkeit.

Wenn nun die Rede von der Autonomie der Kunst einen spezifisch soziologischen, nicht-metaphorischen Sinn haben soll, so kann sich dieser weder in der Feststellung erschöpfen, die Sphäre der Kunst habe ihre eigenen Regeln, noch in der summarischen Behauptung, jedes Kunstwerk folge seinem eigenen Gesetz. (Dabei ist es schwierig genug, aufzuzeigen, worin das Eigengesetz eines Werks konkret besteht.) Die Soziologie hat vielmehr die Kunst als eine Praxisform *sui generis* zu bestimmen. In diesem Zusammenhang von Werk-Autonomie zu sprechen und diese abzugrenzen von der lebenspraktischen Handlungs-Autonomie leibhaft und sprachlich sich artikulierender, sozial konstituierter Subjekte (bzw. sittlicher Individuen) ist insofern plausibel, als jedes gelungene Kunstwerk – weit hinaus über die letztlich tautologischen Bestimmungen, „Artefakt“ und Protokoll künstlerischen Handelns zu sein – ein „historisches Individuum“ ist, ein Gebilde mit eigener Bedeutsamkeit und Wirkung, die sich seiner individuellen, komplexen ästhetischen Gestalt und Struktur und den dadurch verwirklichten dynamischen „Bezugnahmen“ zur Erfahrungswelt der Betrachter verdankt. Dass die organisch-soziale Lebendigkeit der handelnden Lebenspraxis (als „irreduzible Spontaneität“; s. Anm. 1, S. 140) und die ästhetisch vermittelte Lebendigkeit des Kunstwerks (als Gelungensein) zwei ganz verschiedene Dinge sind, wird dabei nicht übersehen.

Als Gegenstand empirischer Sozialwissenschaft stellt die Kunst enorme Anforderungen an das Explizieren, weil wirkliche Kunstwerke *objektiv gelungen* sein müssen. Mag die Annahme einer werk-inhärenten Normativität im Kontext heutiger Kunstdiskurse auch befremdlich klingen und mag sie im konkreten Fall auch noch so schwer ad hoc zu belegen sein – unterhalb der paradoxen Aufgabe der Erforschung objektiver Kriterien einer Stimmigkeit individueller Strukturgebilde braucht eine Kunstwissenschaft gar nicht erst anzusetzen. Die Autonomie der Kunst realisiert sich stets fallweise im Maßstäbe sprengenden und zugleich neu setzenden Gelingen des einzelnen Werks als einer suggestiven Lösung von bis dato latenten Problemen, und zwar wohl primär solchen des Ausdrucks, der Gestaltung, der Darstellung, der Vergegenwärtigung von Erfahrung. Mit der Betonung des Lösungs-Aspektes und dem Gedanken eines Erfahrungsbezuges quasi als Sachkern des Kunstwerkes – beides, wenn man so will, pragmatistische Konzepte – greife ich wesentliche Züge der Konzeptualisierung der autonomen Kunst als Form der „stellvertretenden Krisenbewältigung“ auf, wie sie von Overmann et al. im Kontext seiner Theorie der Professionen und der Professionalisierung vorgebracht worden ist (auf die ich unter (2) näher eingehe).² Mit meinem Gebrauch des Begriffes „Praxisform“, den ich ebenfalls aus diesem Theoriekontext übernehme, entferne ich mich allerdings etwas von der bislang vorherrschenden Konzeptualisierung, indem ich den Fokus vom künstlerischen Handeln auf das Werk verschiebe. Das hier Vorgebrachte dient auch dem Versuch, diese Fokussierung plausibel zu machen.

Schließlich ist ein Begriff von Kunst als Praxisform nicht allein aus handlungstheoretischen Modellen, sondern auch und vor allem aus der ästhetischen Praxis der Erfahrung und Interpretation von Kunstwerken herzuleiten und ist so m. E. auch immer schon implizit im Spiel, wenn sich die Aufgabe des Interpretierens eines Kunstwerkes stellt – nämlich demjenigen, der sich in welcher Situation auch immer dem Werk stellt und sich seine Struktur vergegenwärtigt. (Warum tun wir das? Es ist m. E. nicht ohne weiteres klar, was wir „davon haben“.) Die Explikation eines solcherart erfahrungsbasierten Begriffes von Kunst stellt auch eine Konsequenz des Bestrebens dar, das *fundamentum in re* zu rekonstruieren, in dem die angemessene müßig-offene Haltung des Betrachters zum Werkgebilde, als spezifisch „soziale“ Haltung und Handlungsform, begründet liegt.

² Ich beziehe mich hier vor allem auf OEVERMANN 1996B, OEVERMANN 2003A, SCHMIDTKE 2006 und die Darstellung in ZEHENTREITER 2001, S. 96-104.

(1) Soziologische Überlegungen zum Werkbegriff

Wenn man am *Werk*begriff als zentraler kunsttheoretischer Kategorie festhält, wofür ich plädiere, ist es zugleich angebracht, zu unterscheiden zwischen: (a) dem künstlerischen Handeln als einem andauernden Imaginationsprozess (der nicht immer Werke generieren muss, da das Handeln z. B. auch rezeptiv sein kann; vgl. OEVERMANN 2001A), (b) dem künstlerischen Handeln als einer konkrete Spuren „im Material“ hinterlassenden Gestaltungstätigkeit (wobei selbst flüchtige Ausdrucksgesten Spuren hinterlassen können, etwa im Gedächtnis, auch unabhängig davon, ob noch eine Aufzeichnung erfolgt), (c) dem Kunstwerk als Resultat eines sich aktiv protokollierenden, d. h. sich methodisch aus der Diachronie eines Geschehens in die Synchronie eines Protokolls überführenden künstlerischen Handelns und (d) der individuierten Werkgestalt als ästhetischer Totalität.

Wenn man hingegen die Auffassung vertritt, Kunst könne von Werkförmigkeit abgekoppelt existieren und es gebe künstlerisches Handeln auch ohne Werkbezug, so handelt man sich allein durch das Festhalten am *Kunst*begriff Erklärungsprobleme ein, welche sich ohne die Wiederherstellung eines Bezuges zum Werkbegriff nicht lösen, sondern nur immer wieder neu paraphrasieren lassen. Denn alle Kategorien, mit denen die Zugehörigkeit eines Vorgangs oder Gebildes zu einem „Kunstkontext“ oder „Kunstsystem“ ausgedrückt werden soll, fallen dann der Zirkularität nach dem Muster „Kunst ist alles, was als Kunst gilt“ anheim. Aus dieser Beschränktheit führt letztlich nur eine Orientierung am Werkprinzip als Prinzip einer Individuation von Ausdrucksgestalten (wohlgemerkt nicht als Prinzip der Urheberschaft) heraus. Treten empirisch Kunstformen ohne feste Werkformen auf, so entstehen aus diesen bzw. in diesen Kunstformen über kurz oder lang neue Werkformen, schon allein aufgrund der ständigen Selbstprotokollierung der sozialen Wirklichkeit. Die Möglichkeit der Herausbildung eigentümlicher, sich abgrenzender Gestaltungen setzt auch strikt „performative“ Kunstformen unter einen gewissen Entwicklungs- und Individuationsdruck, und zwar ungeachtet der Intentionen der Künstler. Jeder Stil wird dokumentiert, das künstlerische Handeln läuft auf Werkförmigkeit hinaus und das Kunstwerk zielt auf Individuation. Nicht jedes künstlerische Handeln zeitigt ein Werk, wie gesagt, aber jedes künstlerische Handeln nimmt potentiell Werke (gleichsam in Latenz) vorweg und wird zum generativen Moment von deren Entwicklung und Vergegenwärtigung.³

Will man Kunst eher als „Kulturprozess“ betrachten und das einzelne Gebilde bzw. Dokument quasi nur als Momentaufnahme dieses Prozesses, so kann ein emphatischer Werkbegriff zwar auf den ersten Blick entbehrlich erscheinen. Aber da, wo wahrhaftig (und nicht bloß der Intention nach) prozessuale Formen vorliegen, ist die Funktion der ästhetischen Abgrenzung einzelner Gebilde oder Gestaltungszusammenhänge nur suspendiert, verlangsamt oder verlagert. Werke sind als Strukturgebilde per se abgegrenzt, und sei es durch die einzigartige Struktur ihrer „Offenheit“. Man kann daher von Kunst ohne Werk nicht sprechen.⁴ Durch „offene Formen“ können Kunstwerke sich allerdings anderen kulturellen

³ Dies gilt z. B. für das künstlerische Spiel ganz allgemein. Ein Filmschauspieler etwa ist ein Künstler und das darstellende Spiel ist eine Kunstform, aber es allein erzeugt noch kein Werk, sondern trägt zu einem solchen etwas bei. Der Spielfilm als gegliederte Totalität, worin das in ästhetischer Weise protokollierte künstlerische Handeln eines Schauspielers etwas Bestimmtes darstellt, kann ein Kunstwerk sein, sofern er gelungen ist. Ohne Integration in diese Totalität wäre das darstellende Spiel quasi gegenstandslos, allenfalls Demonstration von Möglichkeiten. Anders gesagt: Ohne Bezug auf ein latentes Ganzes, mit dem die Werkgestalt vorweggenommen ist, kann man überhaupt nicht „künstlerisch spielen“; es gibt kein absolutes *work in progress*, kein reines Spiel in der Kunst, bei dem getilgt werden könnte, dass der Vorgang, der einerseits in gewisser Weise Selbstzweck ist, andererseits objektiv auf etwas Eigenständiges, eine emergierende Totalität, hinausläuft.

⁴ Der Versuch dient denn auch eher dem Zweck, den Kunstdiskurs als unentbehrlichen Beglaubiger ästhetischer Praktiken und Ereignisse zu legitimieren.

Prozessen anähneln bzw. diese ausdrücken, z. B. Vergemeinschaftungsformen („Kunst als Mitteilung“, „Kunst als Ritual“). Auch das Phänomen einer künstlerischen Bezugnahme auf Vergemeinschaftungsformen indes ist als Funktion eines spezifischen Darstellungsvorganges nur dann gültig zu rekonstruieren, d. h. als Aspekt des Sinngehalts der betreffenden Gebilde bzw. Praktiken zu verstehen, wenn wir das Kunstwerk als Inbegriff ästhetischer Gestalt-Individuation voraussetzen.⁵

Reimut Reiche greift im Zusammenhang einer Studie über Computer- und Videokunst auf den durch Ulrich Oevermann in seiner methodologischen und philosophischen Bedeutung geschärften Begriff des *Protokolls* zurück, um den Werkbegriff gegen diskursive Auflösungs-tendenzen zu verteidigen (REICHE 2001, S. 258f): „Eine gewisse Tendenz der Computerkunst erklärt die Auffassung vom *Werk*charakter des Kunstwerks für antiquiert. An die Stelle des Werkes tritt das *Ereignis* des sich selbst permanent überschreitenden Netzes. Aus dieser Optik rücken die Kunstauffassung der objektiven Hermeneutik und der Psychoanalyse mit allen anderen Auffassungen in der Geschichte der Kunstphilosophie sehr nahe zusammen: sie erscheinen plötzlich als konventionell, besitzstandwährend und verknöchert, weil sie am Werk festhalten. (...) Oevermann wird nicht müde, die „unüberschreitbare Grenze“ (...) zwischen der lebendigen Erfahrung des Subjekts und dem objektivierten Protokoll dieser Erfahrung zu betonen. *Protokoll* steht hier zusammenfassend für Text, für Bild, für niedergelegte Ausdrucksgestalt überhaupt, die in der Lehre der objektiven Hermeneutik immer sprachförmig ist. (...) Und diese Unübersteigbarkeit gilt für beide, für den Künstler ebenso wie für den Betrachter. Der „schaffende“ Künstler ist vom fertigen Werk ebenso getrennt wie der „ergriffene“ Beobachter. Das Protokoll, das wir notwendigerweise anfertigen, indem wir den Affekt (Ergriffenheit) in Sprache fassen, trennt uns auch schon von der protokollierten Sache. (...) Die *alten* Kunstauffassungen, von Platon bis zur Psychoanalyse und von Ovid bis zur objektiven Hermeneutik, betonen diese fundamentale Differenz zwischen dem Ereignis und dem Sich-ereignet-Haben, zwischen dem Schaffen und dem Werk, zwischen der protokollierten Sache und dem Protokoll, zwischen dem Subjekt und dem Objekt. Diese Differenz wird von einer gewissen Tendenz der Computerkunst für überwunden erklärt. Statt *überwunden* könnte man vielleicht besser sagen: diese Differenz soll rückgängig gemacht werden. Ich betone diesen kleinen Unterschied, da ich den Eindruck habe, daß es sich vor allem um einen *Wunsch* von Theoretikern und Interpreten handelt, die im und mit dem Internet agieren – und gar nicht um eine materiale Tendenz in der Computerkunst selbst.“

Daran anknüpfend befaße ich mich im Folgenden näher mit der Frage, *wovon* das Kunstwerk eigentlich das Protokoll sein kann. Die so naheliegende Bestimmung des Kunstwerks als Protokoll eines künstlerischen Handelns ist jedenfalls nicht ausreichend, weil zirkulär (so als würde man z. B. auf die Frage, was ein Bauwerk ist, antworten, es sei das Protokoll eines bauenden Handelns bzw. das Protokoll des Bauens), und lässt ganz einfach die zentrale Frage offen, was denn eigentlich das Künstlerische am künstlerischen Handeln ist. Durch die immanente Interpretation von Kunstwerken eröffnet sich uns jedoch ein einzigartiger empirischer Zugang zum Problem der Untersuchung der „unüberschreitbaren Grenze“ zwischen Erfahrung und Protokoll, denn hierbei kann der Protokollcharakter des

⁵ Dass in manchen Musiken die kultivierte *Spielweise* zuweilen mehr bedeutet (mehr zum Ausdruck bringt) als die *Komposition* ist ebenfalls nicht als Argument gegen das theoretische Primat des Werkbegriffs anzuführen, da Musik ohnehin *aufgeführt* wird. Als musikalisches Werk gilt ein eigentümlich strukturierter, sinnlicher „Text der Musik“ in seiner Totalität; dabei kann es sich um ein aufgezeichnetes Beispiel einer kohärenten, gelungenen Darbietung handeln, eine künstlerisch manipulierte Schallquelle oder ein schöpferisches Notat.

Werkes selbst noch einmal thematisch, Gegenstand sachbezogener und überprüfbarer Rekonstruktionen werden. Es gibt solche und solche Protokolle; speziell *ästhetische* Erfahrungs- oder Affekt-Protokolle erzeugen mit der *Differenz* zugleich eine *Einheit* von „Sache“ und „Text“. So repräsentiert das Kunstwerk qua Ausdrucksgestalt nicht nur, wie jeder andere Protokolltyp, ein „Sich-ereignet-Haben“ im fundamentalen Unterschied zum unwiederbringlich vergangenen Ereignis (Reiche, nach Oevermann), sondern es repräsentiert auch noch das Sich-Einschreiben, das Sich-Ereignen, das „Übersteigen“ der Protokollierungsbewegung selbst. Ohne Zweifel ist *methodisch* das Protokoll unser einziger Zugang zu einer Realität, die schon im Moment ihres Vollzuges vergeht (was soviel heißt wie: *wirklich* ist nur die *vergegenwärtigte* Welt). Aber als die *Realität*, um deren Rekonstruktion es bei der Betrachtung und Interpretation eines Kunstwerks gehen kann, sind nicht nur *vergangene* Handlungen des Künstlers (mit Oevermann: die protokollierenden Handlungen) und eine *vergangene* Erfahrung des Künstlers (mit Oevermann: die protokollierte Wirklichkeit) in Betracht zu ziehen, sondern ebenso der Sinn der *gegenwärtigen* Werkgestalt, der Ausdruckscharakter des Werkes selbst. Anders gesagt: Das Kunstwerk als ein signifikantes „Objekt“ ist immer zugleich Protokoll einer vergangenen Realität (differenziert in protokollierte Erfahrungswirklichkeit und protokollierende Ausdrucks-Handlung) *und* qua Ausdrucksgeschehen sich aktuell vollziehende, präsente Realität.⁶

Oevermann fasst *Sprache* – genauer: Sprechakte, im Anschluss an John R. Searle – als dialektische Einheit von *Darstellung* und *Vollzug* auf.⁷ So setzt z. B. der Vollzug eines Versprechens als Sprechakt voraus, dass das Verb „versprechen“ in der ersten Person, im Präsens und Indikativ steht. Andernfalls handelt es sich eben nicht um den Vollzug, sondern lediglich um die Darstellung eines (hypothetischen) Versprechens; Darstellung und Vollzug treten auseinander.⁸ Gleichzeitig aber gilt: *Vollzug ist Darstellung*, denn der gelingende Vollzug beruht auch auf einer erfolgreichen *Selbstdarstellung*. So ist „Ich verspreche dir, H zu tun“ als Äußerung nicht nur eine Darstellung von auf H bezogenen Intentionen, sondern eine Selbstdarstellung mit einer den Sprecher bindenden Bedeutung und sozial verbindlich geregelten Konsequenzen. Ein performativer Sprechakt, der nicht im Vollzug zugleich die Form einer Selbstdarstellung annähme, wäre nicht aus der Perspektive eines Dritten nachträglich darstellbar, würde gar nicht verstanden und bliebe ohne Konsequenzen. Auf einer weiteren Ebene gilt ferner: *Darstellung ist Vollzug*, denn *jedes* Sprechen involviert ein performatives Moment, selbst die Darstellung eines abgeschlossenen Sachverhaltes (z. B. im *commitment* der *assertion*, nach Searle). Anders gesagt: Man kann nichts sprachlich darstellen ohne sich zu binden an die Prämisse der Wahrhaftigkeit der Darstellung, und insofern ist jegliche Darstellung selbst Vollzug.

Aufbauend auf diese soziologische Weiterführung der Searle'schen Sprechakttheorie soll hier Kunst als Handlungsform *sui generis* konzipiert werden, deren spezifische Dialektik von Darstellung und Vollzug sich allerdings nicht in Sprechakten vollzieht, ja überhaupt nicht in *Akten* im einfachen Sinne, sondern sich in *Werken* konstituiert. Deshalb ist das Kunstwerk als Protokoll eines künstlerischen Handelns noch unterbestimmt. Versuchen wir, den

⁶ Unser *Eindruck* vom Werk ist wiederum flüchtig, er ist nur im Vorgang des Betrachtens und in der Erinnerung. Somit stellt die Interpretation eine eigene sprachliche Form der Protokollierung unserer Erfahrung und betrachtenden Auseinandersetzung mit dem Werk dar.

⁷ So explizit im Vortrag seiner Abschiedsvorlesung 2008 in Frankfurt am Main.

⁸ Beim Versprechen ist m. E. als vierte grammatikalisch definierte notwendige Bedingung für wohlgeformten Vollzug noch hinzuzusetzen, dass in der Position des Dativobjekts zum Verb „versprechen“ ein Pronomen in der zweiten Person steht. Ein Dativobjekt in der dritten Person jedenfalls (z. B. „Ich verspreche ihr, dass ich es erledigen werde“) suspendiert ebenso effektiv den Vollzugscharakter und lässt lediglich eine selbstreferentielle Darstellungshandlung zustandekommen.

Werkbegriff zu klären, um ihn zum Protokollbegriff in Relation setzen zu können: Ein Werk ist zunächst das abgeschlossene Ergebnis einer Handlung (oder einer Verkettung von Handlungen) als Gebilde mit eigener Bedeutungsstruktur, ist somit Handlungsprotokoll, Handlungsresultat und präsenzte strukturierte Gestalt zugleich. Der Urheber eines Kunstwerkes und sein imaginatives und schöpferisches Handeln sind daher nur quasi generative Teilmomente der Werkbedeutung, die wiederum unter wechselnden Bedingungen von Rezipienten ausgelegt werden kann. Es gehört zur Autonomie des künstlerischen Handelns dazu, dass dieses Handeln am autonomen Werk endet (d. h. sich darin verwirklicht, aber nicht sich verewigt). Die Einheit von künstlerischer Darstellung und künstlerischem Vollzug existiert nicht als Kunst-Akt, sondern als Kunst-Werk.⁹

Welche Praxis vollzieht sich nun im Kunstwerk? Im Sinne dieser Frage ist die soziologische Auffassung des Kunstwerks als Handlungsprotokoll nur dann nicht reduktionistisch, wenn man die Position der im Werk protokollierten bzw. sich selbst protokollierenden Lebenspraxis theoretisch prinzipiell offenhält, anstatt darin *a priori* nur den Künstler „persönlich“ (bzw. die vergangene Realität seines Handelns und seiner Erfahrung) repräsentiert zu sehen. Ein Künstler ist als partikulare Lebenspraxis prinzipiell autonom in seinen lebenspraktischen Entscheidungen, mit der grundsätzlichen Offenheit der Bewährung und der grundsätzlichen Möglichkeit des Scheiterns im Vollzuge der Verwirklichung dieses Autonomiepotentials; seine im spezifischen Sinne künstlerische Autonomie realisiert sich nur in der Hervorbringung gelungener Werke, und zwar ganz „akut“ in einem Handeln, das die Probleme und Krisen des Gestaltens, Entwickelns und Artikulierens hinsichtlich der in noch nicht abgeschlossenen Werken sich realisierenden Gesetzmäßigkeiten und Bedeutungsgehalte bewältigt. Die Rede von der Autonomie der Werke wiederum präsupponiert – da Autonomie, wie schon gesagt, soziologisch gesehen nur als konkretes Handeln wirklich ist – eine Auffassung des Kunstwerks selbst *als* Praxis, obschon ein Gebilde bzw. ein Protokoll ja offensichtlich nicht selbst praktisch handelt.¹⁰ Die Unterscheidung von künstlerischer Autonomie und Werkautonomie droht nun aber wieder zu zerfallen, wenn wir den Bedeutungsgehalt des autonomen Werks als rein in „subjektiven“ Erfahrungsgehalten seines Produzenten fundiert betrachten. Wenn also mit der Autonomie des Kunstwerks nicht nur eine Art Kommunikationspotential bestimmter besonders gestalteter Texte gemeint sein soll, dann müssen sich in immanenten Werkanalysen letztlich eigenlogische Gehalte bestimmen lassen, die sich nicht allein aus dem Bezug zur bereits protokollierten Lebenspraxis des sie

⁹ Eben weil Kunst an Werke und nicht an Akte gebunden ist scheitert z. B. Horst Bredekamps „Theorie des Bildakts“ an dem Anspruch, den ihr Name – durch den sie sich auf die hier anvisierte Problemstellung zu beziehen scheint – anmeldet. Seine Beispiele handeln davon, wie *mit* Bildern etwas erreicht oder ausgedrückt werden soll, d. h. wie jeweils eine bestimmte historische Praxis sich in Bildern repräsentiert oder mitteilt. Wir erfahren aber bei Bredekamp weder etwas über *das Bild als Akt* noch darüber, was ein Bild eigentlich zum Bild macht; genau dies scheint er immer schon vorauszusetzen. Das autonome Bild als Kunstwerk nimmt er begrifflich nicht in den Fokus; deshalb gelangt er zu keiner Rekonstruktion des Bildes als Handlungsform *sui generis*, sondern beschränkt sich letztlich auf ein Konzept des Bildes als Medium. Diese Lücke in Bredekamps „Theorie des Bildakts“ zeigt Reimut Reiche in seinem Kommentar zu einem Vortrag Bredekamps, auf den ich mich hier beziehe, durch eine Frage auf (REICHE 2008, S. 179): „Angesprochen darauf, in welcher Beziehung seine Formulierungen von der Handlungsmacht des Bildes zu der Kategorie der *illokutionären Kraft* in der Sprechakttheorie stünden, nahm Bredekamp überraschend eine Gegenposition zur Sprechakttheorie ein, distanzierte sich von deren „platonischer Verhaftetheit“ und wollte die Bildakttheorie „in Opposition zur Sprechakttheorie verstanden wissen. (...) Auch wenn die Bildakttheorie als Opposition zur Sprechakttheorie formuliert würde, müsste die leitende Frage lauten: Wer ist der Akteur, was will er und wen will er wozu bewegen? Was ist das Agens, woher bezieht es seine Kraft? Bei der Ausarbeitung dieser Frage bestünde stets die Gefahr, die „Intention“ des Bildes anthropomorph zu konzipieren.“

¹⁰ Oevermann spricht von einer „Strukturhomologie“ von Kunstwerk und Lebenspraxis (OEVERMANN 1996A, S. 23f).

gestaltenden Künstlers ergeben. Auch als „Protokoll einer Erfahrung“ ist das Kunstwerk also noch nicht hinreichend bestimmt, denn Erfahrung protokolliert sich auch vielfach in anderer Weise (z. B. in der Physiognomie einer Person, die als solche nicht als Kunstwerk angesehen werden kann, im Unterschied zur Darstellung einer menschlichen Physiognomie etwa in Form eines Gemäldes). Das Kunstwerk als Praxisform und die ästhetische Erfahrung des Subjekts sind – als die beiden zentralen Topoi der Kunstsoziologie – so aufeinander zu beziehen, dass in der ästhetischen Erfahrung des Subjekts bereits eine Verallgemeinerung sich vollzieht, die die Werkförmigkeit der Kunst vorwegnimmt; anders ausgedrückt: dass *Erfahrung* nicht ein Prozess im Einzelsubjekt ist und bleibt, sondern *Handeln* wird.¹¹

Wenn das soziologische Interesse an der Kunst als Gegenstand sich auf die Frage beziehen soll, inwiefern Werke mit Grund als „autonom“ bezeichnet werden können, so ist diese Frage nicht zu beantworten auf der Basis der Annahme einer „sozial konstruierten“ Zugehörigkeit der Werkgebilde zu einem gesellschaftlichen Subsystem, das als Kunstsphäre etikettiert ist. Autonomie impliziert gelingende Individuation, und diese kann einem Gebilde nicht einfach zugeschrieben werden. Werke können auch durch Inszenierung nicht vor objektivem Scheitern bewahrt werden. In diesem Zusammenhang lässt sich ein nominalistischer Zirkel nur dann vermeiden, wenn es prinzipiell für möglich erachtet wird, Kriterien für das, was ein gelungenes Kunstwerk ist, anders als durch Paraphrase entsprechender Diskurse und Praktiken (Zuschreibungen und Rahmungen) zu gewinnen. Hierzu bedarf es eines normativen, nicht eines systemischen Begriffes von Kunst. Selbst innerhalb eines soziologischen Paradigmas, das Kunst als „System“ versteht, ist irgendwann die Frage nach immanenten Kriterien des Gelingens der Werke zu stellen; andernfalls müsste unterstellt werden, dass exkludierende und inkludierende Zuschreibungen im Diskurs des Kunstsystems sich nicht kritisieren und nicht daraufhin befragen lassen, ob sie triftig sind oder nicht. Dann könnten wir aber erfahrungswissenschaftlich auch gar keine Kunstwerke mehr untersuchen, sondern nur Kunstdiskurse, die sich auf beschreibbare Mengen von Werken beziehen. Die Kunstsoziologie muss sich mithin über die institutionalistische Auffassung hinwegsetzen, als Kunstwerke seien alle Gebilde anzusehen, die empirisch in „Kunst-Kontexten“ präsentiert und rezipiert werden. Die Annahme, es müsse letztlich die Struktur der Präsentation (z. B. durch Museen und Galerien) sein, die das betrachtete Objekt zu einem Kunstwerk macht, und nicht etwas in dessen eigener (z. B. visuell erscheinender) Struktur, verdeckt lediglich die Probleme der Werkinterpretation, d. h. die Aufgabe, jenes „Etwas“ anhand der Werkgestalt zu rekonstruieren. Kunstwerke werden nicht durch Zeremonie und Akt zu Werken gemacht, sondern sie müssen die Darstellung der Bewältigung ihres Autonomieproblems in sich selbst enthalten. Dem widerspricht es nicht, dass Inszenierung, Präsentation, Kommunikation als Momente der Werkerfahrung oder als kulturelle Praktiken ihrerseits in Kunstwerken thematisch werden können (sei es semantisch, sei es strukturell). Aber sobald ein Gebilde oder Text durch Signatur, Präsentation oder Aufführung zum Werk gemacht und als solches ausgewiesen werden soll, besteht objektiv immer die Möglichkeit, dass „der Schuss nach hinten losgeht“ und die signierende, präsentierende, aufführende Praxis *sich* desavouiert durch die immanente Unschlüssigkeit oder Gegenstandslosigkeit des Gebildes, also durch ein exponiertes ästhetisches Scheitern. Während anhand eines *gescheiterten* Kunstwerks die Praxis der Präsentation ihrerseits sich als Fehlgriff oder als bloße Präntention erweisen kann, transzendiert die autonome Struktur eines *gelungenen* Werkes sofort den Kontext, in dem es präsentiert wird. Seine Struktur erweist sich für

¹¹ Genau um diesen Gedanken geht es m. E. in John Deweys Buch „Art as Experience“.

die zeitgenössische Lebenspraxis als bedeutsamer als die institutionalisierten und teilweise verselbständigten Praktiken der Kunstpräsentation, -vermarktung und -pädagogik.¹²

Die hier angesprochene Alternative von Gelingen und Scheitern impliziert ein normatives Kriterium, nicht etwa im Sinne etablierter Normen eines historischen Stils, denen das einzelne Gebilde zu genügen hätte, um „dazuzugehören“, sondern im Sinne eines vom Werk selbst beanspruchten und realisierten Maßstabs, dessen Geltungsgründe erst durch eine immanente Werkanalyse expliziert werden können. Die Hervorbringung eines individuier-ten Gebildes, das ein eigenes Kompositionsgesetz und einen eigenen immanenten Gegenstand als Sach- bzw. Strukturkern aufweisen muss, stellt jeweils eine Bewährungsprobe für die Stilprinzipien (bzw. die „Regeln“ eines künstlerischen Verfahrens) dar, nicht eine Deduktion aus den Prämissen des Stils. So kann man bei Kurt Schwitters das Zusammensetzen von Kunstwerken aus gefundenem Material und Resten als Stilprinzip quasi vor die Klammer ziehen und auch für sich genommen interpretieren, aber im nächsten Schritt stellt sich unweigerlich die Frage nach den Bedingungen des Gelingens eines konkreten Gebildes, das diesem Prinzip entspricht, die auch die Frage mit einschließt, warum dieses Prinzip als Phänomen überhaupt auf Dauer von Interesse ist.

(2) Kunst als biographische Ausdrucksgestalt, Krisenlösung und Repräsentationsform

Die zentrale kunst-soziologische Fragestellung, deren Bearbeitung die in der vorliegenden Studie durchgeführten Analysen dienen sollen, betrifft den Zusammenhang von Werk und Biographie. Es ist m. E. einer der elementaren Aspekte der Autonomie des Kunstwerks, dass es als bedeutsames Gebilde erscheinen und rezipiert werden kann auch ohne einbettenden, erklärenden Bezug zur Biographie des Künstlers. Eine immanente Interpretation, d. h. eine Interpretation des Werks anhand der Rekonstruktion seines kompositionellen Aufbaus, seiner Binnenstruktur, seiner hierarchisch gegliederten Erscheinungsweise (was „formale“ wie „semantische“ Motive einschließt) kommt näher und präziser heran an das, worum es in dem Werk geht, als eine Erzählung, die einzelne Aspekte des Werks zu bereits bekannten Aspekten der Biographie des Künstlers in Beziehung setzt.¹³ Diese grundsätzliche Auffassung impliziert aber nicht, dass es in dem Werk nicht um Etwas gehen kann, was ursprünglich den Künstler persönlich betraf; im Gegenteil: Die in der rigoros immanenten Werkanalyse zu Tage tretende latente Bedeutung vermag Aspekte der Biographie zu offenbaren, die in keinem anderen dem Biographen oder Historiker verfügbaren Protokoll sich vergleichbar prägnant niedergeschlagen haben. Mehr noch: Es ist schlechterdings nicht vorstellbar, dass es in einem Kunstwerk *nicht* um zentrale biographische Themen, Motive, Krisen des Künstlers geht, dass ein Kunstwerk *nicht* autobiographisch ist. Aber die Frage, was „autobiographisch“ jeweils genau heißt, kann erst durch die immanente Werkanalyse beantwortet werden. Dabei ist zu beachten, dass – wie die von mir vorgelegten Werkanaly-

¹² Ein Spiel mit den Erwartungen des Publikums als sozusagen programmierter Nonkonformismus garantiert allerdings noch keine Werkautonomie, und ein Spiel mit der Möglichkeit des Scheiterns umgeht nicht das objektive Risiko des wirklichen Scheiterns eines Werkes. Dies gilt z. B. auch für *ready-mades* als vermeintlich rein auf Inszenierung gegründete Werke. Man führt Schwitters' Zeitgenossen Marcel Duchamp (1887-1968) gerne an als Paradefall und/oder Initiator eines künstlerischen Paradigmas, in dem der Werkcharakter wesentlich auf der Inszenierung (Ausstellung) eines Dinges *als Werk* beruht, aber man verkürt sein Oeuvre und bringt es m. E. zugleich in Verruf, wenn man die Möglichkeit des objektiven Scheiterns verleugnet, der jedes einzelne seiner Werke sich auf eigene Weise aussetzt (bzw. wenn man die Möglichkeit des Scheiterns seiner Gebilde im Einzelnen für durch Duchamps historischen Rang grundsätzlich gebannt hält).

¹³ Das Interesse an einem Künstler als Person ist m. E. letztlich abgeleitet vom Interesse für seine Kunst. Selbst dort, wo dies umgekehrt zu sei scheint, nämlich bei den *Groupies*, artikuliert sich der Wunsch, sich dem *Subjekt der Kunst* zu nähern.

sen exemplarisch zeigen – das Autobiographische in Kunstwerken sich durch ihren *Darstellungsmodus* ebenso prägnant offenbaren kann wie durch ihren *Inhalt* (wenn nicht sogar prägnanter).¹⁴

Zwar lassen sich Transformationen im Oeuvre eines Künstlers, wenn man parallel die Biographie betrachtet, meist unschwer mit realen Anlässen für Lebenskrisen in Verbindung bringen. Die Bedeutung dieser Verknüpfung für eine Interpretation der betreffenden Werke beruht allerdings nicht auf einem Ableitungsschema sondern ist selbst nur durch immanente Analysen zu belegen, die methodisch von der Betrachtung der Biographie unabhängig sein müssen. Kunstwerke *können* „Symptomtexte“ sein, aber ob ein bestimmtes Kunstwerk als Protokoll einer sozio-psychischen Realität gelesen werden und von daher auch für die Biographieanalyse in aufschlussreicher Weise Verwendung finden kann, lässt sich wiederum nicht anders als in einer immanenten Analyse des betreffenden Werkes feststellen. Die Verknüpfung von Werk- und Biographieanalyse zu einer „Werkbiographie“ setzt daher auch dann, wenn das einzelne Kunstwerk als Artikulation und Bewältigung konkreter Krisenerfahrungen des Künstlers aufgefasst wird, die methodische Priorität der von Psychologismen und Soziologismen freien Werkanalysen voraus. Annahmen der Art, ein bestimmtes Werk oder eine besondere Darstellungsweise stelle eine Reaktion des Künstlers auf ein traumatisierendes Ereignis dar, sind wenig aussagekräftig, solange nicht gezeigt werden kann, dass jener Zusammenhang auch aus dem Werk selbst zu erschließen ist, bzw. solange nicht durch immanente Interpretation gezeigt werden kann, inwiefern das in Rede stehende Werk als Ausdruck einer solchen Reaktionsweise objektive Gültigkeit beansprucht.

Einen Ansatz zur Bearbeitung dieser Problematik stellt Ferdinand Zehentreiter unter dem Begriff „Ausdrucksparadigma“ vor. „Es gibt viele Hinweise darauf, daß ein Oeuvre vorangetrieben wird in einer Art selbsttherapeutischer Umkreisung einer krisenhaften Grundkonstellation, was musikalisch heißt, daß die treibende Kraft für die kompositorische Entwicklung nicht die Differenzierung der Technik ist, sondern diese ihrerseits die Folge der kumulativen Auffüllung – durch Expandierung, Differenzierung, Purifizierung usw. – einer nie eindeutig faßbaren Grund-Form. Diese kann und wird natürlich sich immer wieder akkomodieren an neue Gestaltlandschaften, bleibt dabei aber als Grundfolie, wie subkutan oder selektiv auch immer, erhalten.“¹⁵ Von der Kunstsoziologie bzw. Musiksoziologie fordert Zehentreiter im Anschluss an Adornos Programm die Überwindung der herkömmlichen Verkürzungen – Psychologismus, Soziologismus, Ästhetizismus – in der Interpretation von (musikalischen) Kunstwerken, folgert allerdings aus diesem Anspruch noch ein Weiteres: „Musikologisch bedeutet dies die Aufhebung der Dichotomisierung von autonomer Werkanalyse und Biographieanalyse bzw. von „autonom“ und „biographisch determiniert“ im Sinne der Rekonstruktion einer autonomen biographischen Ausdrucksgestalt. Insbesondere soll dabei der Konsequenz nachgegangen werden, inwieweit dadurch das Werk als Form des biographischen Vollzuges im künstlerischen Darstellungsakt erfaßt werden kann.“¹⁶ Wenn die theoretisch und methodologisch zu überwindende Position die einer dichotomischen Konzeption von Autonomie und biographischer Determination ist,

¹⁴ Der grundsätzlich autobiographische Charakter von Kunstwerken wird auch schon dadurch deutlich, dass sie stets unter dem Namen ihres Autors in die Geschichte eingehen bzw. überhaupt in der Öffentlichkeit erscheinen. Auch Werke von Künstlerkollektiven sind „autobiographisch“, wengleich in einem eigenen Sinne; Werke anonymen Künstler hingegen rufen (da es eben auf der Welt nicht nur einen „Anonymus“ gibt) immer Spekulationen zur Identität der Autoren hervor. Schließlich sind Praktiken des Maskierens und Dekonstruierens der Urheberschaft Anspielungen auf dasselbe Phänomen, quasi „anti-autobiographische“ Eingriffe des gezielten Vermeidens von Selbstreferentialität.

¹⁵ ZEHENTREITER 2004A, S. 283

¹⁶ ZEHENTREITER 2004B, S. 113f

dann verdient die Frage nähere Erörterung, was unter einer „autonomen biographischen Ausdrucksgestalt“ zu verstehen ist. Der Terminus deutet an, dass das Biographische selbst durch das Werk auf eine eigene Weise gültig vergegenwärtigt wird, dass die Biographie mit- hin ohne Rekurs auf das Werk gar nicht kohärent darzustellen ist, bzw. dass ein gültiger Maßstab der Authentizität des Biographischen im künstlerischen Werk vorliegt. Das Kunstwerk wäre demnach in einem anderen Sinne bio-graphisch als alle sonst verfügbaren biographischen Dokumente, Protokolle, Quellen. Hier wird sogleich der exemplarische Wert der Künstlerbiographie für die soziologische Biographierekonstruktion überhaupt deutlich, da nur Kunstwerke diesen Status autonomer biographischer Ausdrucksgestalten beanspruchen können. (Andernfalls führte die von Zehentreiter angestrebte Zuspitzung einer kunstsoziologischen Problemstellung, die er Adornos theoretischem Programm entnimmt, zur Nivellierung der Differenz zwischen Werk und Dokument.) Es kann, anders gesagt, mit „autonomer biographischer Ausdrucksgestalt“ nicht gemeint sein, dass eine ihrem Darstellungsmodus bzw. ihrer „Form“ nach autonome Ausdrucksgestalt auf ihre Weise den gleichen biographischen „Inhalt“ ausdrückt, der schon anderweitig manifest wurde. Eine solche zwischen Form und Inhalt trennende und dann die Werkautonomie der Seite der künstlerischen Form zuschreibende Betrachtungsweise sollte ja gerade überwunden werden. Vielmehr soll anhand der ästhetisch determinierten Werkgestalt eigens definiert werden können, was „biographisch“ überhaupt meint. Werkanalysen müssen also von den Analysen sonstiger biographischer Dokumente methodisch unabhängig sein nicht etwa deshalb, weil eine absolute Unabhängigkeit von Leben und Werk postuliert werden soll, sondern im Gegenteil als methodische Bedingung der Rekonstruktion ihres Zusammenhangs. Dies wird gerade in der Literatur zu Kurt Schwitters, der uns hier als Exempel dient, nicht nur oft stillschweigend missachtet, sondern zuweilen auch ganz bewusst unterlaufen mit dem Hinweis auf die bei diesem Künstler angeblich in besonderem Maße gegebene Verschränkung jener beiden Sphären, d. h. auf eben den in Frage stehenden Zusammenhang, dessen genauere Bestimmung erst geleistet werden sollte.¹⁷ Für die Analyse von Werk und Biographie wäre es nun aber ebenso fatal wie für den Künstler selbst, wenn man das Gelingen der Werke nicht nachvollziehen und nach Kriterien überprüfen könnte, die jenseits der Bedingungen und Bedingtheiten der Biographie liegen.¹⁸

Die Rede vom Kunstwerk als einer „autonomen biographischen Ausdrucksgestalt“ (ZEHENTREITER 2004B, S. 114) hat soziologisch noch weitere Implikationen. Die (musikalische, künstlerische) „Form als eigenlogischer Prozeß ins Offene hinein, in dem mimetische Erfahrungsgehalte sich objektivieren“ (ebd., S. 112), die in der Werkinterpretation (dem

¹⁷ Eine Überwindung der Trennung von Kunst und Leben halte ich für kein sinnvolles Konzept, denn die Kunst ist gerade in ihrer Abgrenzung vom alltäglichen Leben Ausdruck des Lebens sowohl des Künstlers als auch der Kultur, zu der seine Werke gehören. In dieser Funktion bleibt sie strukturell immer außeralltäglich (während die Kriterien dafür, was alltäglich ist, sich historisch transformieren), obschon die Beschäftigung mit ihr für den Künstler natürlich zum Alltag gehört, bzw. ein Künstler eigentlich kein Leben kennt, das *nicht* latent mit seiner Werkproduktion zusammenhinge.

¹⁸ Ein orientierungsloser Maler kann sich eben nicht einfach „entscheiden“, ein Avantgardenkünstler zu werden (und dann Werke produzieren, die dies zum Thema haben), sondern es muss ihm künstlerisch etwas gelingen. Das Problem von Annegreth Nills „ikongraphischer“ (NILL 1986) Analyse von *Zeichnung A 2* ist genau, dass sie die Collage als Schwitters' Akt des Sich-Etablierens identifizieren will. Das wäre aber nur ein dem Künstler unterstellter Wunsch als Werkgehalt. Ich habe durch meine Analysen zu zeigen versucht, inwiefern Kurt Schwitters' erste Collagen im einzelnen als Bilder immanent gelungen (autonom) sind, um von daher die Bedeutsamkeit seines Überganges zur Collage klar zu machen. Dies kann auch als ein Beitrag zu der Frage gesehen werden, worin die kulturelle Bedeutung eines „Prinzips Collage“ überhaupt bestehen kann und warum etwas derartiges für die moderne bildende Kunst und die Moderne überhaupt bestimmend werden konnte.

Anspruch nach) in ihrer Totalität rekonstruiert wird, erscheint, wenn wir sie zumindest ansatzweise erfolgreich rekonstruieren, überhaupt nicht mehr als bloße „Form“, sondern als Chiffre eines Handelns, einer eigenen Praxis. Da sich nun aber schon bei der Rekonstruktion der Biographie im engeren Sinne die Aufgabe stellt, die „alte Dialektik von Individuum und Gesellschaft“ (Zehentreiter) zu überwinden, kann schließlich auch das Biographische im Kunstwerk nicht allein als der Ausdruck eines „biographischen Vollzuges“ des Künstlers als Individuum angesehen werden. Die „gesellschaftliche Realität“¹⁹ des Kunstwerks verweist vielmehr ebenso deutlich auf seine kulturelle Funktion als Ausdruck einer geschichtlichen Tendenz. Indem der Künstler diese aus seinem eigenen Erleben heraus gleichsam „stellvertretend“ gestaltet, ist sein Werk mehr als auto-biographisch: quasi „sozio-biographisch“.

Auch deshalb sollte sich der kunstsoziologische Fokus nicht primär auf das künstlerische Handeln als Aktivität richten, sondern auf das, was dieser Aktivität immer schon latent zugrundeliegt und zugleich durch sie hervorgebracht wird, das Werk als kulturelle Vollzugsform *sui generis*. Kunst ist eine ausdrucksstarke Praxis des Vergegenwärtigens, deren Gebilde den „Vollzug von Kultur“ ausmachen können. Noch einmal: Ein Kunstwerk, das *nicht* Ausdruck der Person des Künstlers wäre, kann es nicht geben, aber das Verhältnis zwischen Werk und Person ist nicht unmittelbar, sondern seinerseits kulturell vermittelt, und ein Kunstwerk kann ebenso wenig bloß als Ausdruck des Einzelnen angesehen werden wie die übrigen, nicht im engeren Sinne künstlerischen Weisen des Ausdrucks der Person bloß die Person selbst verkörpern. Eine Person repräsentiert als Typus immer auch ein Milieu, einen Nationalcharakter, eine Kultur, eine Generation etc. Davon abgesehen kann schließlich der „Autor“ selbst unter Umständen ein Volk, eine Kultur sein (je nachdem, welche Art von Kunstwerk wir betrachten), aber nicht deskriptiv als *Kollektiv*, sondern strukturell als *Subjekt* betrachtet. Statt von einer Künstlerpersönlichkeit müsste dann von einem „kulturellen Subjekt“ im Sinne einer sich artikulierenden individuierten Lebenspraxis die Rede sein, z. B. wenn die Mythologie einer bestimmten Kultur als Kunstwerk betrachtet wird. In solchen Fällen haben wir es mit der Kunst in ihrer „ursprünglichen“ – d. h. vormodernen – kulturellen Funktion zu tun, die für uns nach Hegels Ausdruck als „Vergangenheitscharakter“ zu erfahren ist, nämlich mit der Kunst als Stifterin einer Kultur respektive Vergemeinschaftung. Interpretieren wir hingegen ein modernes Kunstwerk als Ausdruck z. B. eines Nationalcharakters, so wird die Frage aufgeworfen, ob dieser durch das Werk lediglich veranschaulicht, exemplifiziert wird, oder ob wir (wie es mir angebracht scheint) das Kunstwerk noch in einem anderen Sinne als Vollzug, Verwirklichung oder auch Modifikation dieses Charakters betrachten können – und sei es nur, weil er ohne seine künstlerische Re-

¹⁹ Zehentreiter nennt als den „Adornoschen Ausgangsgedanken: Das Kunstwerk stellt eine vollgültige gesellschaftliche Realität dar, seine immanente Dechiffrierung ist vollgültige soziologische, damit auch vollgültige erfahrungswissenschaftliche Analyse, ja sogar Paradigma einer nicht mehr positivistisch beschränkten Form der erfahrungswissenschaftlichen Analyse. Also, was für das Werk gilt, gilt auch für die soziale Realität bzw. den Gegenstandsbereich der Soziologie im allgemeinen – natürlich nicht in dem Sinne, daß die soziale Realität zum Kunstwerk erklärt werden müßte, aber, daß diese eine spezifische, ja paradigmatische Repräsentation einer allgemeinen Qualität des Sozialen darstellt, die man vorausgreifend als basale kulturelle Qualität bezeichnen könnte. (...) Was wäre nun diese allgemeine Qualität des Sozialen, die durch das Kunstwerk besonders deutlich zum Ausdruck kommt, wodurch es auch ins Zentrum des soziologischen Gegenstandsbereiches gerät? Es wurde bereits das bildungstheoretische Kernmodell der Adornoschen Theorie des Werkes angeführt: die Dialektik zwischen einem durch in actu keine Reflexion gedeckten spontanen und individuellen Entwurfsimpuls und der objektiven geistigen Notwendigkeit, der dieser in symbolbildender Prozessualität folgt. Damit wird der Gegenstandsbereich der Soziologie im Kern und nicht nur segmentär als Kulturbildungsprozess begriffen, der im Kunstwerk eben eine gesteigerte Repräsentation erfährt. Damit wird auch die Logik der Ausdrucksbewegung zum Kern von Praxis – ich würde dieses Modell das „Ausdrucksparadigma“ nennen.“ (ZEHENTREITER 2006, S. 13f)

flektiertheit nicht derselbe wäre. So kann ein Kunstwerk etwa als Ausdruck der „Gefühlslage einer ganzen Generation“ gerade deshalb (auch historisch) interessant sein, weil die ansonsten allzu unspezifischen „Gefühle“ erst durch den künstlerischen Ausdruck, der ihnen zugleich eine bestimmte Richtung gibt, überhaupt als generationell spezifische artikuliert worden sind.

Exkurs zum „Vergangenheitscharakter“

In ihrer Darstellung der Grundzüge von Hegels Philosophie der Kunst betont Annemarie Gethmann-Siefert den Widerspruch zwischen dem Begriff der „kulturellen Funktion“ der Kunst nach Hegel und dem Gedanken der Autonomie der Kunst.²⁰ Dem ist entgegenzuhalten, dass die Autonomie der Kunst gerade in ihrer kulturellen Funktion besteht, da diese durch die Kunst nicht bloß erfüllt, sondern erst real gesetzt wird. Da der Begriff der Moderne in der Hegel'schen Philosophie der Kunst keine systematische Stelle hat, ist es nicht ohne Übertragungen möglich, mit Hegel über die Kunst der Moderne zu sprechen; bzw. es ist wohl am ehesten möglich, über den modernen Staat zu sprechen und über die moderne Kunst dann im Sinne einer Untersuchung der Rolle der Kunst in diesem Staat, wie Gethmann-Siefert es tut.²¹ Man kann soziologisch für einen Begriff der Autonomie der Kunst argumentieren ohne den durch Hegel bestimmten „Vergangenheitscharakter“ einer

²⁰ GETHMANN-SIEFERT 2005, S.99f. „(...) Hegel sieht sich vor die Aufgabe gestellt, die Rolle der Kunst im modernen Staat neu festzulegen. Das Resultat der Überprüfung der übergeschichtlichen Geltung der vorab definierten philosophischen Bestimmung der Kunst ist eine historische Relativierung des Ideals und des Kunstwerks. Kunst ist nur unter bestimmten, in der modernen Welt nicht wiederholbaren Bedingungen dazu in der Lage, die Kultur durch eine Orientierung der Sittlichkeit zu stiften. (...) Grundsätzlich schränkt Hegel daher im Zug der Entwicklung seiner systematischen Philosophie diese „höchste“ Möglichkeit der Kunst auf eine gelungene Vergangenheit ein. Die umfassende Bedeutung des Ideals, nämlich die Stiftung einer geschichtlichen Kultur, ist für die Moderne nicht wieder erreichbar. / [Schrägstriche setze ich hier anstelle der Absätze; B.R.] Dennoch gewinnt Hegel durch seine anfängliche Bestimmung der Kunst im Kontext der schönen Religion das Leitbild für den philosophischen Umgang mit der Kunst überhaupt. Er misst die unterschiedlichen geschichtlichen Gestalten und Gestaltungsweisen der Künste und der einzelnen Kunstwerke prinzipiell an ihrer geschichtlichen und kulturellen Rolle, nämlich der Bildung zur Humanität. Auch wenn – wie in der modernen Welt – die Kunst nicht mehr die einzige Orientierungsmöglichkeit einer geschichtlichen Gemeinschaft ist, bleibt sie als „formelle Bildung“ wirksam und muss im Blick auf ihre Rolle in der geschichtlichen Kultur bestimmt werden. / Berücksichtigt man diesen grundlegenden Ansatz der Hegelschen Ästhetik, so werden viele Interpretationen sinnlos, es lassen sich aber auch viele Probleme der Interpretation vermeiden. Irrig ist vor allem die Annahme, dass Hegel eine Bestimmung der „Autonomie“ der Kunst vorbereitet habe und dass seine Ästhetik (nur) deshalb aktuell sei, weil sie diese moderne Problematik vorwegnimmt. / Auch in den Berliner Vorlesungen hat Hegel die Funktion des Kunstwerks als Manifestation der Vernunft in der Geschichte, als Indikator für den Stand bzw. für den Fortschritt der Freiheit des Menschen in der Geschichte bestimmt, also an der ursprünglichen Konzeption festgehalten. Als Werk vermittelt die Kunst ein jedermann zugängliches, anschaulich-fassliches Wirken der Vernunft, und sie wird an ihrem aufklärerischen Anspruch gemessen. Das Kunstwerk ist ein Produkt des Menschen – meist einzelner, oft mehrerer – das die geistige und die reale Entwicklung einer Gemeinschaft für alle lebendig bewußt hält, indem es eine gemeinsame Kultur stiftet oder (wie in der Moderne) zumindest mitprägt. In diesem Präsenthalten von Vernunft und Freiheit in jeweiliger geschichtlicher Konkrektion besteht die Rolle der Kunst in der menschlichen Gesellschaft. Und an dieser grundlegenden Funktion, nicht an rein ästhetizistischen Kriterien für die Beurteilung der in sich selbst stehenden schönen oder nicht-mehr-schönen Kunst werden die einzelnen Kunstwerke kritisch gemessen.“

²¹ Im Sinne der Hegel'schen Philosophie der Kunst mit ihrer Einteilung in symbolische, klassische und romantische Kunstform ist anscheinend die Romantik die Moderne. Ich kann nicht beurteilen, ob dies die einzige Möglichkeit ist, die Idee einer modernen Kunst mit Hegels System in einen Zusammenhang zu bringen oder ob sie sich substantiell weiter abgrenzen ließe von der romantischen Kunst; allerdings begreife ich die Idee der Autonomie der Kunst wie schon gesagt als Ausdruck der ästhetisch-praktischen Erfüllung ihrer „kulturellen Funktion“ und daher weder als „Ästhetizismus“ noch als eine rein „moderne Problematik“.

kulturstiftenden Kunst außer acht zu lassen: Eine dynamische Darstellung der Vermittelt-heit von Individuation und Regelmäßigkeit ist durchaus als eine Form der „Stiftung“ von Praxis zu begreifen (deren Möglichkeit für die Moderne Gethmann-Siefert explizit in Ab-rede stellt). Fasst man das Kunstwerk als „Krisenlösung“ auf, als einmalige und exemplari-sche Lösung des Selbst-Bestimmungsproblems einer Lebenspraxis – worunter potentiell auch eine Vergemeinschaftung zu verstehen ist – kraft einer eigenlogischen Vermittlung von ästhetischer Erfahrung, historisch-gesellschaftlicher Situation und biographischem Im-puls, so stellt es tatsächlich, auch in der Moderne, etwas wie „Stiftung der Kultur durch Orientierung der Sittlichkeit“ dar, wenngleich nicht in dem Sinne, dass etwa neue politische und religiöse Vergemeinschaftungen dadurch ins Leben gerufen würden. Das Kunstwerk ist als Lösung eines sozusagen überdeterminierten Darstellungs- und Selbstdarstellungs-problems auch eine Form des „Vollzuges“ (nämlich des *Ausdrucks*) seiner eigenen „Kon-texte“ – Biographie, Generation, Nationalstaat, Epoche –, die es quasi „in Personalunion“ zu repräsentieren vermag. Die „historische Relativierung des Ideals“, ausgedrückt als „Ver-gangenheitscharakter“, ist daher möglicherweise selbst wieder historisch zu relativieren, in-sofern (1) eine bereits in der Vergangenheit „gestiftete“ Kultur bzw. Vergemeinschaftung nicht davor gefeit ist, in fundamentale Krisen zu geraten, die eine Erneuerung der „Stif-tung“ (quasi eine „Konsolidierung“) auch durch gelingende ästhetische Darstellung und Deutung der Gegenwart erforderlich machen könnte, und insofern (2) die spezifische Problemgestalt eines Kunstwerks aus der Vergangenheit potentiell auch noch auf Krisen einer zukünftigen Lebenspraxis „passen“ kann, die dann schlummernde „Lösungskapazitä-ten“ des überlieferten Kunstwerks durchaus im Sinne einer aktualisierten „Orientierungs-funktion“ für sich (wieder-)entdecken und weiter ausschöpfen kann.²²

Sieht man es als Teil der Aufgabe der Interpretation von Kunstwerken an, zu explizieren, *wie* die Kunst als Werk das „Wirken der Vernunft“ konkret vermittelt, so ist diese Vermitt-lung philosophisch als eine Form dieses Wirkens selbst, nicht als eine Form sekundärer Vermittlung eines schon erfolgten Wirkens zu verstehen; andernfalls erhalten die Begriffe des Anschaulichen und der Orientierung einen der Kunst nicht angemessenen pädagogi-schen Sinn. Im Übrigen bildet nicht eine „ästhetizistische“, sondern eine *ästhetische* Frage-stellung den Rahmen für die Untersuchung der konkreten Formen des „Lebendig-Bewusst-Haltens“, das moderne Kunstwerke leisten.²³ Wenn man ein einzelnes Kunstwerk an seiner „kulturellen Funktion“ kritisch zu messen sich anschickt, muss man es, sofern es ein Bild ist, zunächst betrachten; sofern es ein Gedicht ist, muss man es lesen usw. Das „Präsent-halten von Vernunft und Freiheit in jeweiliger geschichtlicher Konkretion“ (GETHMANN-SIEFERT 2005, S. 100) ist nicht adäquat zu verstehen ohne die Rekonstruktion des je spezi-

²² Der Vergangenheitscharakter bleibt konstitutiv für das Moment der künstlerischen *Tradition*: Werke, an denen man erfährt, was eine autonome Werkgestalt ist, sind oft Werke vergangener Epochen; daher wohl spricht Gethmann-Siefert auch von der Wirksamkeit der Kunst als „formeller Bildung“. Aber es gibt zu jeder Zeit auch den (wenngleich oft schmalen) Sektor pointiert *aktueller* Kunst; Künstler suchen ständig nach neuen Ausdrucksformen (und finden sie auch) und das Publikum wartet im Grunde ständig latent darauf.

²³ Obschon das Ästhetische gleichsam das Element der autonomen Kunst ist, geht es bei einer *Werkinterpretation* nicht um ästhetische Probleme als solche; das, worum es geht, erscheint allerdings stets „im ästhetischen Element“ und ist daher nur *werkimmanent* zu rekonstruieren. Kunst ist in gewissem Sinne die Konsequenz des Ästhetischen überhaupt. Der Gedanke einer grundsätzlichen Trennung des Ästhetischen vom „Nicht-Ästhetischen“ aber, der im Vorwurf des Ästhetizismus mitschwingt, ist quasi anästhetisch, da das Ästhetische per se eine Überbrückung bedeutet. Es ist um der Erläuterung des „Vergangenheitscharakters“ willen gar nicht nötig und widerspricht im übrigen der Erfahrung der Werke und dem Bewusstsein ihrer Bedeutsamkeit (und auch der Erfahrung der Fortentwicklung der Kunst seit Hegels Zeit bis heute), den „Gegenwartscharakter“ autonomer Kunst – wenn man so will: das Ergreifende, das Akute der Kunst, gleich welcher Epoche – als „Ästhetizismus“ zu diskreditieren.

fischen Modus der Manifestation bzw. Re-Präsentation. Damit ist allerdings auch über die Auffassung hinauszugehen, es seien die „Inhalte“ der Kunst, die „Orientierung“ vermitteln könnten. (Ende des Exkurses)

Den Begriff „Praxisform“ übernehme ich aus der Oevermann'schen „revidierten soziologischen Theorie professionalisierten Handelns“, in der das künstlerische Handeln ebenso wie das Handeln von Ärzten, Architekten, Juristen und Wissenschaftlern als Vollzug einer stellvertretenden Krisenbewältigung aufgefasst wird.²⁴ Wenn man künstlerisches Handeln im Sinne dieser Theorie als eine eigene Form stellvertretender Krisenbewältigung betrachtet, dann ist zu fragen: Wer bewältigt darin auf welche Weise stellvertretend wessen Krisen? „Denn das entscheidende Moment der Stellvertretung besteht bei den professionalisierten Tätigkeiten darin, daß die Tätigkeiten in die Autonomie der Praxis, für die sie ausgeübt werden, grundlegend eingreifen“ (SCHMIDTKE 2006, S. 66f).²⁵ In seinem Buch „Architektur als professionalisierte Praxis“ exemplifiziert Oliver Schmidtke den Prozess und die Ergebnisse solchen Eingreifens in die Autonomie der Lebenspraxis anhand der Architektur. Die Gestalt der Fassade (und letztlich die Gliederung des ganzen Baus) bringt – um sein zentrales Argument hier verkürzt wiederzugeben – einer Physiognomie ähnlich die Sesshaftigkeit einer individuierten Praxis zum Ausdruck. Die ästhetische Dimension tritt zur Architektur keinesfalls als Luxus oder Verzierung hinzu, sondern Architektur ist wesentlich Gliederung, d. h. funktionale Gestaltung und Repräsentation von Praxis in einem. Gebäude, in denen niemand wohnt, können gerade deshalb „repräsentativer“ sein als private Behausungen: Es sind die Bauten, die quasi die Sesshaftigkeit des Gemeinwesens selbst verkörpern, wodurch dieses in gewisser Weise überhaupt erst als Subjekt kenntlich wird. Schließlich bedarf jegliche Form von Herrschaft wesentlich der architektonischen Repräsentation.²⁶

²⁴ Siehe exemplarisch OEVERMANN 1996B sowie die Darstellung in ZEHENTREITER 2001, S. 96 ff. Der Begriff „Praxisform“ taucht im „Schaubild 4: Die drei Funktionsfoci der Professionalisierung“ (ohne Seitenzahl) in OEVERMANN 2003A auf; dort sind in einer tabellarischen Anordnung den drei „Foci“ – „(1) somatopsycho-soziale Integrität“, „(2) Recht und Gerechtigkeit auf der Grundlage geltender Gesetze“, „(3) methodisch explizite Geltungsüberprüfung in begrifflicher und sinnlicher Erkenntnis“ – jeweils die Form ihres „Klientenbezuges“, ihr „dominanter Krisentyp“ (mit einem vorherrschenden „Erfahrungsmodus“) und eben ihre „zentrale Praxisform“ zugeordnet. Als Praxisform des „Focus 1“ (Therapie) gilt das „Arbeitsbündnis“ (zwischen Arzt und Patient, idealtypisch), als Praxisform des „Focus 2“ (Rechtspflege) das „Verfahren nach formalrationalen Regeln“. Als Praxisform von „Focus 3“ (Wissenschaft und Kunst) wird genannt: „methodische Kritik in herrschaftsfreiem Diskurs (Logik des besseren Arguments) und Suggestivität der sinnlichen Präsenz.“ Ich bin bereit, den herrschaftsfreien Diskurs als die wesentliche Praxisform des wissenschaftlichen Handelns anzuerkennen, d. h. als die Form, in der sich der spezifische Krisenlösungs-Modus der Wissenschaft (hier „Geltungsüberprüfung“ genannt) de facto vollzieht, aber die „Suggestivität der sinnlichen Präsenz“ als solche vermag ich nicht als eine „Praxisform“, d. h. als ein *geregeltes Handeln* zu begreifen. Da die Suggestivität der sinnlichen Präsenz in Oevermanns Theorie künstlerischen Handelns als eines der wesentlichen Merkmale des Kunstwerks fungiert, folgere ich aus der Systematik der hier dargestellten Theorie, das tatsächlich das autonome *Werk* als die zentrale Praxisform der „methodisch expliziten sinnlichen Erkenntnis“ (wie die Kunst hier paradox genannt wird) angesehen werden muss.

²⁵ Dass der Begriff der Autonomie der Lebenspraxis in einer emphatischen und zugleich vollkommen sachlichen Weise gebraucht wird, um eine Theorie des Handelns zu fundieren, zeichnet das hier vertretene Paradigma vor allen institutionalistisch oder konstruktivistisch geprägten soziologischen Diskursen aus.

²⁶ Dieses Argument verallgemeinernd (und den Rahmen der Professionalisierungstheorie im hier gemeinten Sinn verlassend) kann man sagen, dass Kultur überhaupt bedeutet, dass für den Ausdruck und die Verwirklichung elementarer Formen von Sozialität ästhetische Formen gebraucht werden. Sieht man die Autonomie des Ästhetischen quasi als Scharnier zwischen Autonomie und Funktion der Praxisformen des Ausdrucks, so steht selbst herrschaftliche (bzw. hoheitliche) Repräsentation, der ja nicht nur die Architektur, sondern auch die bildende Kunst vergangener Epochen dienen konnte, zum Gedanken der Autonomie der Kunst nicht mehr grundsätzlich im Widerspruch. (Man denke z. B. nur an die Malerei von Diego Velazquez!) Oliver Schmidtke hält dazu fest: „Die Frage nach der Bedeutung des Ästhetischen für die Lebenspraxis ist eine der

Das autonome Kunstwerk ist nun Repräsentation in mehrfacher Hinsicht, und für sein Gelingen ist es zentral, dass diese Hinsichten in gewisser Weise konvergieren. Man könnte sagen, das Kunstwerk repräsentiert *Selbst*, *Sozialität* und *Sache*. Als Darstellung ist es Repräsentation einer Sache, eines Gegenstandes (dies kann auch ein komplexer Zusammenhang, ein schwieriger Übergang etc. sein); als dynamische Vollzugsform ist es Repräsentation einer Praxis, deren „Perspektive auf die Sache“ der Künstler selbst „stellvertretend“ artikuliert. In diesem Sinne und als gegenständlich gewordene Deutungen und „zeit-genössische“ Lösungen des Problems der Verallgemeinerung von Erfahrung sind Kunstwerke per se „öffentlich“.²⁷ Der sie hervorbringende Künstler handelt nicht unmittelbar stellvertretend für eine partikulare Lebenspraxis oder eine bestimmte Rechtsgemeinschaft (obwohl seine Werke entsprechende Funktionen erfüllen mögen, zumal in vormodernen Epochen, z. B. eben solche der Repräsentation von Herrschaft), sondern er handelt gewissermaßen stellvertretend für „Subjektivität“ überhaupt.²⁸ Die „Leistung“, vermittels derer die Logik der Stellvertretung eingelöst wird, vermittels derer es also z. B. für zukünftige Rezipienten möglich wird, in den „Genuss“ einer erreichten Krisenlösung zu kommen, ist das Werk selbst. Daher ist dieses als Praxisform in eine Reihe zu stellen mit dem Verfahren im juristischen, dem Arbeitsbündnis im ärztlichen und dem Diskurs im wissenschaftlichen Handeln.

Um das professionstheoretische Modell des Kunstwerks als einer Instanz stellvertretender Krisenbewältigung empirisch zu überprüfen, sind „Erfahrungsgehalte“ (Oevermann; s. Anm. 29), die in „Qualitäten und Zusammenhängen“ eines Werks „artikuliert“ sind, in Werkanalysen konkret nachzuweisen und zu bestimmen.²⁹ Für einzelne Werke sind spezifische Krisen spezifischen Inhalts zu rekonstruieren, wobei auch zu klären ist, *wie* sie in den Werken überhaupt zur Artikulation gelangen und was ihre „Lösung“ bedeutet. Dabei ist

kniffligsten Fragen der Soziologie“ (ebd., S. 12); Ferdinand Zehentreibers Überlegungen zum „Ausdrucksparadigma“ verstehe ich als Versuch, diese knifflige Frage theoretisch zu lösen.

²⁷ Auch ein nicht veröffentlichtes oder nicht zur Veröffentlichung bestimmtes Kunstwerk konstituiert stets qua Form eine Struktur der Darstellung, die eine Form der Veröffentlichung zumindest im Prinzip rechtfertigt, wenn nicht sogar verlangt.

²⁸ Gerade in der stellvertretend artikulierten Erfahrung des Kunstwerks erweist sich „subjektive“ Erfahrung als „objektiv“ bzw. als sozial konstituiert. (Zehentreiber spricht in diesem Zusammenhang, Adornos Begriff vom „Vorrang des Objekts“ kritisch auslegend, von einer „inneren Objektivität als Kern von Subjektivität“; ZEHENTREITER 2004B, S. 101.) Wäre sie es nicht, müsste immer fraglich bleiben, wie die Subjektivität des Künstlers als Erfahrungsinstanz in einem Werk überhaupt in irgend einem Sinne gültig aufgehoben sein kann.

²⁹ Das „Material“ der Krisen, die in Kunstwerken stellvertretend erzeugt und gelöst werden, konzipiert Oevermann (in einem unveröffentlichten Manuskript; OEVERMANN 2001A, S. 14f) wie folgt: „(...) Sofern nun dieser Rezipient seine Wahrnehmungs-Sinne tatsächlich hinreichend öffnet und sich in Muße der Wahrnehmung hingibt, eröffnet sich ihm die Chance, die im Werk artikulierten Sinnstrukturen und höchst privaten, subjektiven Erfahrungsgehalte des Produzenten nicht nur lesend zu entziffern, sondern aufgrund der sinnlichen Suggestivität des Werkes in sich zu evozieren und so unmittelbar ihrer teilhaftig zu werden. Insofern das gelingt, wird die Symbolorganisation des Werkes zum Modell für die Artikulation von ungehobenen Erfahrungsgehalten, z. B. Erinnerungsspuren im psychoanalytischen Sinne. Auf diese Weise kann das Kunstwerk dem Rezipienten dazu verhelfen, Erfahrungsgehalte stellvertretend zu artikulieren, die ihm sonst nicht zugänglich wären. (...) Bedeutsam wird diese Übersetzungsleistung selbstverständlich um so mehr, desto eher die müßige Wahrnehmung der sinnlichen Präsenz des Werkes aufgrund von dessen Suggestivität zur Entdeckung von Qualitäten und Zusammenhängen zwingt, die an die Erinnerungsspuren von Erlebnissen aus der frühen lebensgeschichtlichen Vergangenheit des Rezipienten oder an verdrängte Erfahrungen anknüpfen und entsprechend verschüttete Roherfahrungen zu artikulieren vermögen. In dieser Leistung können gültige Kunstwerke in der konkreten Rezeption eine quasi-therapeutische Wirkung ausüben, indem sie als vorgegebene Symbolorganisation eine stellvertretende Deutung evozieren. Es handelt sich hier um den Grenzfall einer therapeutischen Beziehung, insofern hier der Therapeut und der Analysand als arbeitsteilige Funktionen, veranlaßt durch das müßige Rezipieren des Werks, *in einem Kopf* versammelt sind. Rückt man, was noch zu zeigen sein wird, das Kunstwerk in den grundlegenden dialektischen Zusammenhang von Krise und Routine ein, dann läßt sich zeigen, daß das gültige Kunstwerk im Rezipienten eine Krise zu lösen vermag, die es gleichzeitig im selben Rezeptionsakt zuvor ausgelöst hat.“

davon auszugehen, dass jedes autonome Kunstwerk „seine“ Krisen auf seine eigene Weise (ohne Schema) erzeugt und löst, wofür sogenannte „Roherfahrungen“ des Künstlers nur ein Material sein dürften. Diesem Forschungs- und Theorieprogramm sind die in der vorliegenden Arbeit enthaltenen Werkanalysen gewidmet.

Im künstlerischen Handeln im engeren Sinne – also *in actu* oder „beim Machen“ – vermag der Künstler, dynamisch etwas zu vollziehen und auszudrücken, was als praktische Handlung so nicht unmittelbar zu realisieren wäre, sei es, weil darin Utopisches verwirklicht werden soll, sei es, weil es in seiner Alltagspraxis (noch) keinen gebräuchlichen Ausdruck dafür gibt.³⁰ Hierin liegt durchaus ein autotherapeutisches Moment des künstlerischen Handelns, als dessen Grenzfall und alltagspraktische Vorform sich in dieser Hinsicht der Traum darstellt: Im Traum imaginiert bzw. halluziniert man eine Handlung und stellt (allerdings nur für sich selbst) dar, wie krisenhafte Konstellationen einer Lösung zugeführt werden.³¹ Vom künstlerischen Handeln im Unterschied zum Träumen oder Tagträumen sprechen wir, wenn die Spur, die die Imagination in einem (wie auch immer gearteten) Material hinterlässt, vom bloßen Protokoll einer Imagination zur Ausdrucksgestalt eines eigengesetzlichen und auch formal, d. h. ästhetisch schlüssigen Vollzugs entwickelt ist. Der Ausdrucksgestalt eines solchen Vollzugs (qua Darstellungsbewegung) sieht sich auch sein Urheber, sobald er zu einem wirklichen „Schluss“ gelangt ist, als einer selbständigen Totalität gegenüber, obwohl sie das Protokoll seines Handelns bleibt. Das Werk stellt insofern für den Künstler selbst potentiell auch die Offenbarung seiner eigenen Biographie dar (ohne dass er freilich gezwungen wäre, es selbst in diesem Sinne „analytisch“ zu begreifen).

Es erscheint mir angebracht, abermals darauf hinzuweisen, dass die für Kunst konstitutive Differenz zum „wirklichen Leben“ selbst ein Aspekt des „wirklichen Lebens“ ist. Hierin ist die Kunst wie gesagt dem Traum, aber auch dem Spiel verwandt (während sie sich von beiden u. a. durch Werkcharakter und Formgesetz zugleich radikal unterscheidet): Alle drei sind eigenlogisch organisierte Handlungs- und Ausdrucksformen, die aufgrund ihres abgehobenen Verhältnisses zum „wirklichen Leben“ zu Formen der *Darstellung* desselben werden. Darstellung bedeutet dabei aber stets einen dynamischen *Vollzug*, und die immanenten Darstellungsmodi dieser Ausdrucksformen setzen ein jeweils eigens pragmatisch etabliertes Einbettungs- und Abgrenzungsverhältnis zum „wirklichen Leben“ voraus, in dem sie ihre (z. T. mächtige) Wirkung entwickeln.³² Hebt sich die Sphäre der Kunst als eine des Außeralltäglichen strukturell von der der Alltagspraxis ab, so tut sie dies kraft der eigengesetzlich strukturierten Erscheinung der Werke, in denen als Ausdrucksgestalten jene Trennung der Sphären zugleich wieder aufgehoben, überbrückt ist. Von der Auffassung des Kunstwerks als Praxisform her lässt sich insofern auch das Problem der immanenten Interpretation bestimmen: Die Immanenz der künstlerischen Form, in der sich die Autonomie der Kunst zunächst realisiert, ist in Richtung des „wirklichen Lebens“ zu transzendieren, wenn es überhaupt zu irgendeiner Deutung kommen soll, aber Richtung und Horizont der Auslegung dürfen nicht von vorne herein auf das bereits bekannte Leben, dessen Realität außer-

³⁰ Vgl. hierzu auch ZEHENTREITER 2004B, insbesondere S. 300f: „Damit lassen sich für die Überprüfung der These der konstitutiven Homologie zwischen biographischer Struktur und Werkstruktur spannende Folgefragen konstruieren. Entspricht die so bezeichnete Krisendynamik einer des biographischen Primärkontextes und drängt sie formdramatisch konstitutiv zur Bearbeitung in der Folge der Werkproduktion, was auch für einen selbsttherapeutischen Charakter des künstlerischen Handelns sprechen würde, schließlich: ist dieser selbsttherapeutische Prozeß abhängig von vorgängigen primärpraktischen Verarbeitungsprozessen oder tritt er autonom an seine Stelle?“

³¹ vgl. OEVERMANN 2001A, S. 41ff.

³² s. hierzu RITTER 2004; vgl. auch: „Der Begriff des Spiels“ in Hans Georg Gadamer, „Wahrheit und Methode“; GADAMER 1990, Bd. I, S. 107ff.)

halb des Werkes angesiedelt ist, eingeschränkt werden, sondern sind aus dem Werk selbst heraus zu entwickeln.³³ Im deutlichen Unterschied dazu bleibt z. B. in der Traumdeutung (nach Sigmund Freud) der Horizont der Auslegung unbedingt an die Lebenspraxis des Träumenden gebunden.

(3) Zur Aufgabe der immanenten Werkinterpretation und zur Methode

Als was betrachten wir Kunstwerke, wenn wir sie interpretieren? Diese Frage erfordert im wissenschaftlichen Kontext die Einrichtung einer spezifischen Fragestellung. Aber ungeachtet der Fragestellung ist für die Interpretation *methodisch* in jedem Fall ein „elementarer“ Zugang erforderlich, der uns zu rekonstruieren erlaubt, inwiefern das betrachtete Werk selbst eine Fragestellung für seinen Betrachter erzeugt. Andernfalls sabotiert gewissermaßen die Präfiguration eines methodischen Zugriffes bereits die Möglichkeiten, vom Gegenstand überhaupt „Antworten“ zu erhalten. Das Werk soll als irreduzibles, einmaliges und unverwechselbares Gebilde ernst genommen und nicht unter ein schon etabliertes Deutungsschema subsumiert werden. Die stets auftretenden Konflikte dieses Anspruches mit der Notwendigkeit, in der Wissenschaft von konkreten Fragestellungen auszugehen – hierbei meine ich die sachliche Notwendigkeit von Fragestellungen, die durch den Zusammenhang der Theorien, Diskurse und Disziplinen gegeben ist, nicht etwa einen Zwang, sich Forschungsprogrammen einzugliedern – sind nicht einmalig methodologisch zu bewältigen, sondern jeweils konkret als Darstellungsprobleme der einzelnen Studie.

Man kann Kunstwerke nicht *nicht* interpretieren. Zwischen der „impliziten Interpretation“ einer authentischen und angemessenen Werkbetrachtung und einer methodisch kontrollierten expliziten Interpretation muss, trotz der grundsätzlichen handlungslogischen Differenz zwischen Praxis und Wissenschaft, ein Kontinuum angenommen werden, da sonst jegliche methodologische Zugriffsstrategie erkenntnislogisch einer szientifischen Verfremdung gleichkäme. Auch das historische oder kunsthistorische Interesse für Kunstwerke setzt eine Erfahrungskonstellation voraus, in der die Werke als in ihrer Besonderheit interessante ästhetisch strukturierte Gebilde anerkannt werden, bzw. schon praktisch anerkannt worden sind. Letztlich ist auch die wissenschaftliche Studie als ein Moment solcher praktischen Anerkennung zu reflektieren, wenngleich als ein maximal „praxisfernes“ Moment und unter der Prämisse einer weiteren Form der „Stellvertretung“ (nämlich der „stellvertretenden Deutung“ durch den Kunst-Hermeneuten oder Kunst-Historiker). Die Trennung von Praxis und Theorie ist als Moment der Praxis selbst nicht absolut.³⁴ Die Frage, was ein konkretes Kunstwerk darstellt oder bedeutet oder worum es in ihm geht, kann in verschiedenen

³³ So hat eine Bildinterpretation nicht einzelne Motive einer bekannten Realität wiederum einzelnen Stellen eines bildhaften Zeichenzusammenhangs zuzuordnen, sondern anhand der ästhetischen „Daten“ der fixierten Bildstruktur die singuläre Art und Weise einer prozessualen Vergegenwärtigung des Bildgegenstandes sprachlich zu rekonstruieren.

³⁴ Als aufwendige Rekonstruktion der Kontinuität zwischen Werkerfahrung und wissenschaftlicher Hermeneutik, die nicht dem Fehler anheimfällt, die gleichursprüngliche Diskontinuität einfach zu leugnen und eine Einheit von Wissenschaft und Praxis zu propagieren, sei Hans-Georg Gadamers „Wahrheit und Methode“ in Erinnerung gerufen. Darin weist Gadamer mit dem Begriff der „Wirkungsgeschichte“ auch darauf hin, dass die Formen der Vergegenwärtigung eines Werkes nicht als ihm ganz äußerlich aufzufassen sind (GADAMER 1990, S. 305ff.). Zum Gedanken der „Wirkungsgeschichte“ als Ausdruck des „Eigenlebens“ der Kunstwerke passen auch folgende Bemerkungen von Maurice Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY 2003B, S. 302): „Was die Geschichte der Kunstwerke angeht, jedenfalls der großen Kunstwerke, so ist der Sinn, den man ihnen nachträglich gibt, aus ihnen hervorgegangen. Das Werk selbst hat das Feld eröffnet, aus dem es später erscheint, es verwandelt *sich* und *wird* zu seiner Nachwirkung; die unablässigen Neuinterpretationen, die es *legitimerweise* zuläßt, verwandeln es nur in sich selbst.“ Man kann die wissenschaftliche Untersuchung eines Kunstwerkes nicht jenseits des Feldes seiner „Nachwirkung“ ansiedeln.

wissenschaftlichen Disziplinen, im Kontext mannigfacher Forschungsinteressen und theoretischer Modellbildungen relevant werden, aber sie stellt sich zuvor spontan, wenn auch in impliziter Weise, in der Praxis der Rezeption. Darin wird das Werk als solches erkannt und anerkannt, indem es zum Gegenstand müßiger, d. h. primär von Zwecken entlasteter und grundsätzlich nicht terminierter Betrachtung wird.³⁵ Der Impuls zur Interpretation beruht letztlich auf der wesentlichen strukturellen Eigenschaft des Gegenstandes, des konkreten Kunstwerks, Erfahrungs-Krisen zu erzeugen.³⁶ Da das Forschungsinteresse demnach einem Gegenstand gilt, der nur in ästhetischer Erfahrung überhaupt gegeben ist, muss die konkrete Analyse in der Vermittlung eines Anspruches methodischer Kontrolle mit einer spontanen ästhetischen Urteilspraxis bestehen. Letztere ist dabei sukzessive in methodisches Erschließen zu transformieren, nicht a priori dadurch zu ersetzen. Für die immanente Interpretation des einzelnen Bildes muss daher eine möglicherweise bereits eingerichtete Rahmung durch wissenschaftliche Arbeitsprogramme und Forschungsfragen auch wieder ausgeblendet werden können, damit die Frage, was das Kunstwerk eigentlich bedeuten kann, die sich in der Praxis einer ästhetischen Erfahrung implizit bereits gestellt hat, aufgenommen werden kann. Schon dieses „Aufnehmen“ bedeutet freilich eine Reduktion der ästhetischen Erfahrung selbst, denn es geht in der methodisch kontrollierten Interpretation nicht um das Paraphrasieren einer möglichst großen Vielheit von Praxisperspektiven, sondern um die Entwicklung eines möglichst weit tragenden Modellfalles gelingender expliziter Vergegenwärtigung.³⁷

Prüfstein jeder kultur- bzw. sozialwissenschaftlichen Einzelstudie ist, ob sie an die kulturelle bzw. soziale Wirklichkeit in ihrer je konkreten Gestalt heranreicht oder ob sie diese durch ihr Kategoriensystem prä- und deformiert, um nur einen weiteren Anlass zu finden, den wissenschaftlichen Sprachapparat zu reproduzieren. Hält man allerdings „die Sache selbst“ aus prinzipiellen Gründen für „unbesprechbar“, verlässt man den methodenkritischen Diskurs ganz, in dem es ja darum geht, stets neue konkurrierende Entwürfe vorzulegen für eine Theoriesprache, die den Anspruch verwirklichen könnte, zugleich eine Sprache

³⁵ Um ca. 1939-43 schreibt Richard Höningwald: „Das Kunstwerk fordert in einem eigentümlichen Sinn des Wortes Anerkennung. Denn daß es als vollendetes Gliederungsgefüge in sich selbst ruht, – das gerade heißt es, daß es Akte der Anerkennung bedingt. Man merke wohl: Nicht etwa weil es anerkannt wird, ist es ein Kunstwerk; und der Künstler selbst mag auf jede tatsächliche Anerkennung aus den verschiedensten Motiven ausdrücklich verzichten. Allein, die „Schönheit“ des Kunstwerks *fordert* Anerkennung, und zwar wieder nicht so, wie jede Wahrheit oder ein beliebiger Gegenstand, sondern in einem spezifischen, der Idee der Kunst allein zugehörigen Sinn des Wortes. Die besondere Objektivität des Kunstwerks, also dies, daß es seine Norm ganz und gar in sich selbst trägt, offenbart sich in seiner Anerkennung; es will, es *soll* gefallen. Es, das Kunstwerk, ist „schön“ d. h. in einem spezifischen Sinn gegenständlich, nicht sofern es diesem oder jenem Beurteiler zusagt, nicht weil es vielen gefällt, auch nicht einmal sofern es jedem muß gefallen können, sondern sofern die Idee, *daß* es gefällt, seiner Gliederungsbestimmtheit, seiner Ganzheit, gleichkommt. Es bedeutet also nicht einen nebensächlichen psychologischen Effekt, daß es gefällt, es ist der vorweggenommene, in vielen Fällen wohl auch erfüllte Sinn seines Daseins. Seine Gegenständlichkeit, seine Selbstgenugsamkeit, d. h. die in ihm verkörperte spezifische Notwendigkeit, seine „Freiheit“ von allen fremden Zutaten, Normen und Kriterien, mögen sie nun der Wissenschaft entstammen oder eine sittliche Überzeugung ausprägen, – das eben verkörpert sich im Geschmacksurteil. Das Kunstwerk erfreut sich seines eigenen, autonomen Daseins als ein nach Maßgabe möglicher Geschmacksurteile Erlebtes oder zu Erlebendes. (...)“ (HÖNINGSWALD 1959, S. 102f)

³⁶ vgl. OEVERMANN 1996A: „Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht“

³⁷ Susan Sontags Essay „Against Interpretation“ formuliert programmatische Ansprüche an emphatisches Interpretieren. Mit ihrer Forderung nach einer „Erotik der Kunst“ legt Sontag, die m. E. die Kunsttheorie reformieren, nicht abschaffen will, der eingeforderten geläuterten Interpretationspraxis das Anerkennen des Kunstwerks als Gegenüber in einem authentischen Vollzug zugrunde. Mit anderen Worten: „Erotik der Kunst“ bezieht sich als implizites methodologisches Argument nicht auf das Sprechen über Kunst, sondern auf die Erfahrung einer Begegnung mit dem Werk als Bedingung der Möglichkeit einer Hermeneutik des Ästhetischen.

der Sache zu sein. Von einer Kluft zwischen Bild und Sprache zu reden bedeutet daher, sich den berechtigten Forderungen, die an eine methodisch kontrollierte und phänomenologisch gesättigte Bildinterpretation gestellt werden, zu entziehen. Man kann nichts beginnen mit der Unterstellung, das Konkrete des Werks sei der Welt der Begriffe inkommensurabel; diese bedeutet vielmehr das Ende der Interpretation. Der Konflikt von „Autonomieästhetik“ und „Hermeneutik“ ist als in der Sache bereits aufgehoben und gelöst zu betrachten, sobald man mit der Analyse beginnt, d. h. Fragen konkret formuliert.³⁸ Auch eine soziologische Rekonstruktion lebenspraktischer Vollzüge ist ja nicht zu verstehen als Versuch, diese als solche in wissenschaftliche Sprache zu „übersetzen“, sondern folgt vielmehr der Aufgabe, sie zu erklären, und das beinhaltet, sie in ihrer Autonomie und Authentizität anzuerkennen. Entsprechend ist die Analyse und Interpretation von Kunstwerken begriffliche Rekonstruktion nicht nur ihres Gehaltes, sondern ebenso ihrer Form der Darstellung; unter einer Interpretation ist nicht nur die Vergegenwärtigung der Bedeutung einer Ausdrucksgestalt, sondern auch die Vergegenwärtigung des „Modus“ zu verstehen, in dem oder diese Bedeutung ästhetisch artikuliert wird. Die begriffliche Bestimmung der Autonomie des je betrachteten Werkes schließt die Rekonstruktion seines spezifischen Praxischarakters ein; eine Aufgabe für die Kunstsoziologie, die über die Angabe von Bezügen zwischen dem Kunstsystem und anderen gesellschaftlichen Sphären weit hinausgeht.

In der Methodenschule der objektiven Hermeneutik (s. exemplarisch OEVERMANN 1991) beginnen Textanalysen mit der Explikation der typischen, d. h. der nicht-fallspezifischen pragmatischen Rahmenbedingungen der gegebenen Text- oder Werkgattung, welche eine Folie für die individuierte Gestalt der zu untersuchenden Praxis abgeben sollen. So dient die einfache Frage „Was haben wir vor uns?“ der Bestimmung des Typus, dem das vorliegende zu interpretierende Gebilde angehört. In meinen mit dieser Arbeit vorgelegten Werkanalysen von Schwitters' ersten Collagen lege ich als pragmatische Rahmenbedingungen der Gattung *Bild* zunächst die Regeln zugrunde, die in der naturwüchsigen Praxis der Betrachtung eines Werks der bildenden Kunst faktisch Anwendung finden. Dabei unterstelle ich, dass diese Regeln der einem Bild angemessenen Praxis der Betrachtung quasi zum Curriculum einer modernen Sozialisation gehören, fast wie Umgangsformen, in denen das Kunstwerk praktisch als Position in einem besonderen ästhetischen Vollzug anerkannt wird. (Diese Regeln müssen als zunächst durchaus konventionelle Routinen auch bzw. gerade dann in Anschlag gebracht werden, wenn zu erwarten ist, dass sie im zur Debatte stehenden Kunstwerk selbst in eine Krise geraten könnten.) Ein wichtiges Beispiel für eine solche Regel ist das Verbot (oder Tabu), ein Bild zu berühren, bzw. das Gebot, es nur zu betrachten und prinzipiell nichts anderes mit ihm zu tun. Vom praktischen Befolgen dieser Regel hängt die Möglichkeit der spontanen Erfüllung des latenten Versprechens eines Bildes ab, einen komplexen Gegenstand in einmaliger Weise erscheinen und erfahrbar werden zu lassen. Über die Fähigkeit zur Betrachtung in Muße verfügen wir als sozialisierte moderne Subjekte und nehmen daher, wenn wir ein Bild vor uns haben, das uns in dem Moment interessiert, die entsprechende Haltung von selbst ein, falls nicht störende Umstände dies verhindern.³⁹

³⁸ Gottfried Boehm gründet die legitime Forderung nach einer reflektierten Bildhermeneutik auf die m. E. grundsätzlich verkehrte Annahme, es handle sich beim Problem der angemessenen Interpretation von Bildern um ein Problem des „Übersetzens“ zwischen Bild und Sprache; vgl. BOEHM 1978.

³⁹ Der „unvoreingenommene Betrachter“ dient als heuristisches Modell eigentlich nur der Verlangsamung der Interpretation zwecks höherer Gründlichkeit. Als realer Typus ist in einer Kultur sozialisiert, in der das müßige Betrachten von interessanten Gebilden um ihrer ästhetischen Erscheinung willen sehr geläufig ist und die sogar Institutionen kennt, die den einzigen Zweck haben, solcher Praxis des praxis-entlasteten Betrachtens

Entscheidend ist, dass Werke der bildenden Kunst in der Analyse nicht als irgendwelche Protokolle, sondern eben als Bilder betrachtet werden. Daher wird das rezeptive Verhältnis des Betrachters zum Bild in der Analyse als Aspekt des Werkes selbst thematisch; dies ist erforderlich, weil das Werk eine unsere Wahrnehmung und Erfahrung strukturierende Erscheinung ist. Aufgrund der Beschränkung auf das Visuelle beruht alle „Sinnlichkeit“ des Bildes von vornherein auf Askese, auf einer Abstraktion, durch die das Sehen selbst als ein eigenes „Medium“ von Praxis dargestellt bzw. rekonstruiert wird. Die Elemente des für die bildende Kunst charakteristischen Modus von Strukturzeugung – Ausdruckscharakter der Farbe; hierarchische Flächengliederung; Bedeutung erzeugende Konstellationen von (z. B. geometrischen) Figuren; Konturen und „Gestaltmerkmale“, die visuelle Gegenstands-Schemata evozieren – sind, obwohl sie nur in der Wahrnehmung zur Geltung kommen, in ihrer objektiv Bedeutung konstituierenden Funktion nicht in der reinen „Subjektivität“ des Betrachters fundiert, sondern in dessen „Sehen als Handeln“. Das heißt aber nicht, dass die jeweilige Bedeutung dieser Elemente sich unmittelbar durch Rekurs auf bestimmte soziale bzw. gesellschaftliche Konventionen und zeichenhafte Typisierungen (z. B. Ikonographie oder andere Codes) ableiten lässt; vielmehr ist der Umstand, dass z. B. Farben als objektiv bedeutungshafte ästhetische „Valenzen“ gesehen werden, eine Bedingung dafür, dass sich Farben als Träger und Ausdruck sozialer Typisierungen überhaupt eignen.

Damit sich die Werkanalyse indes nicht auf eine bloße *Bildbetrachtung* reduziert, muss in ihr das in der Betrachtung praktisch zur Anwendung gelangende implizite Wissen um die Kriterien des Bildbegriffs und um die Bedeutung ästhetischer Ausdrucksformen explizit zur Sprache gebracht werden. Zur Interpretation eines *Bildes* gehört daher auch die Formulierung einer Fraglichkeit, die auf den Begriff der *Darstellung* Bezug nimmt, etwa: Wie lässt sich der vorliegende Modus der Darstellung charakterisieren? Wie lässt sich das, was hier vermittelt dieses besonderen Darstellungsmodus erscheint, als Gegenstand benennen? Eine so initiierte Interpretation verfolgt das Ziel einer Begründung des Eindrucks von Bildhaftigkeit, den die Sache auf Anhieb erweckt und der zum Ausgangspunkt ihrer weiteren Betrachtung wird. Eine Interpretation, die nicht eingangs den Eindruck der Bildhaftigkeit festhielte, würde das Werk nur als eine nicht näher bestimmte Form von Dokument vergegenwärtigen und es dadurch verstellen.⁴⁰

Durch den *Werk*begriff ist *methodisch* für die Interpretation nichts präsupponiert außer der Aufgabe, nach dem spezifischen immanenten Darstellungs- oder Gestaltungsmodus zu forschen, der mit der Werkstruktur zugleich den Gegenstand konstituiert. Der Begriff des *Bildes* impliziert darüber hinaus *Darstellung* – nicht unbedingt abbildliche, symbolische, oder zeichenhafte Darstellung; die Frage nach dem Modus ist offenzuhalten – woraus sich die Frage nach dem *latenten Bildgegenstand* ergibt. Es ist daher zielführend, in der Interpretation zu fragen: Wovon ist dieses Bild das Bild? Hierdurch werden Gegenstand und Darstellungsweise analytisch getrennt und wird für die Interpretation die Aufgabe gestellt, die Einheit dieser Momente wieder zu rekonstruieren. Als Platzhalter für die zu rekonstruierende Einheit von Darstellungsmodus und Bildgegenstand, also für den eigentlichen Bildprozess,

einen geeigneten, geschützten Raum zu bieten. Dadurch ist der Betrachter jedoch keineswegs dazu verurteilt, alles, was in einem Museum hängt oder was in einem Katalog entsprechend reproduziert ist, für ein Bild oder ein Kunstwerk zu halten; er wird durch keine Institution und keinen Diskurs davon entlastet, die Bedeutung dessen, was er vor sich hat, spontan zu beurteilen (selbst wenn ihm dauernd Produkte angeboten werden, die genau dies für ihn leisten sollen, z. B. Begleittexte).

⁴⁰ Die Prämisse, dass ein autonomes Werk der bildenden Kunst primär dazu da ist, betrachtet zu werden, gilt auch für das Werk als Dokument einer historischen und historisch bedingten Praxis des Darstellens, weshalb auch seine historische Interpretation sich primär auf die begriffliche Rekonstruktion dessen zu richten hat, was in ihm visuell erscheint, sowie seines Darstellungsmodus.

kann ein erstes formelhaftes Urteil fungieren, das den Details des Werks noch nicht im Einzelnen Rechnung tragen, aber gleichwohl etwas Spezifisches, Charakteristisches zur Sprache bringen muss, was dieses Werk als Bild ausmacht. Es ist nun – dies die methodologische Pointe meiner Ausführungen – zunächst für das methodische Vorgehen ganz gleich, ob diese erste vereinheitlichende Formel sich auf einen „formalen“ oder einen „inhaltlichen“ Aspekt des Bildes bezieht. Die Differenz zwischen Formanalyse und Inhaltsanalyse, die beide lediglich Ausgangspunkte sind für eine Werkinterpretation, wird im Zuge des Prozesses der Interpretation ohnehin immer weiter abgebaut. Die Frage nach dem „Inhalt“ des Werks wandelt sich in der Analyse zum Problem der Rekonstruktion des spezifischen ästhetischen Gegenstandes, den das Werk darstellt und der den Grund seiner Einheit und Suggestivität ausmacht, und die begriffliche Bestimmung des immanenten ästhetischen Gegenstandes erfordert methodisch die Aufhebung der herkömmlichen Trennung von rein formaler Analyse und inhaltlicher Deutung. Auch die Rekonstruktion der rein formal-kompositorischen Eigengesetzlichkeit eines Kunstwerkes, die ja in jedem Fall gewisse Strecken in „technischen“ Kategorien zurückzulegen hat, erfolgt motiviert durch die Frage nach dem spezifischen Gegenstand des Kunstwerks. Die Bedeutung des bildhaften Ausdrucks soll also durch die Rekonstruktion seines spezifischen Modus der visuellen Gestaltung bestimmt werden, und eine Antwort auf die Frage, was das Bild denn zum Bild macht, soll in der Struktur seiner Darstellung gesucht werden.⁴¹ – Damit sind Aufgabe und Ziel einer immanenten Bildanalyse und -interpretation zunächst abstrakt bestimmt, wobei zur Kopplung von „Analyse“ und „Interpretation“ noch allgemein zu sagen ist, dass die Analyse auf trennt und gliedert, die Interpretation spekulativ überbrückt und zusammenschließt, weshalb man zwingend mit der Analyse beginnt, um geregelt Material für die Schlüsse triftiger Interpretationen freizulegen.

Die begriffliche Rekonstruktion der Bedeutung eines Kunstwerks muss in der Darstellung geregelter Schlüsse auf der Basis stellvertretender ästhetischer Urteile bestehen. Der Forscher muss einerseits das Kunstwerk in seiner immanenten ästhetischen Bestimmtheit in Totalität und Detail wahrzunehmen bereit sein und sich durch es zu einer Serie von spontanen und schöpferischen ästhetischen Urteilen „provizieren“ lassen.⁴² Mit der Auffassung, dass Kunstwerke ästhetische Gestalturteile praktisch erzwingen, wird den Werkanalysen zunächst ein rein pragmatistisches Verständnis der Autonomie der Kunst zugrunde gelegt. (Kinderzeichnungen, zum Kontrast, evozieren das ästhetische und das pädagogische Urteil spontan in *einer* Reaktion.) Kunstwissenschaftliche Interpretationen, die der Autonomie der Kunst in diesem einfachen Sinne methodisch-praktisch nicht Rechnung tragen, rekonstruieren faktisch eine andere Realität als die des Kunstwerks. Für die systematische Auslegung jener Urteile, bei deren spontan gebildetet sprachlicher Fassung die Analyse natürlich nicht stehen bleiben kann, sowie für die Darstellung der Schlüsse, die aus ihnen gezogen werden müssen, ist andererseits ein hohes Maß an methodischer Kontrolle erforderlich.

⁴¹ Unter „Bedeutung des bildhaften Ausdrucks“ wird dabei nicht alleine der Umfang dessen verstanden, *wovon* das Bild das Bild ist, also sein „Gehalt“, sondern ebenso – in der Perspektive der Frage *Was ist ein Bild?* als dem ideellen Fokus der Interpretation – die Relevanz der Tatsache, *dass* dieser „Gehalt“ uns in der Form eines Bildes erscheint und nicht in anderer Weise.

⁴² Wobei Wahrnehmung nicht sensualistisch gemeint ist, sondern als von vornherein auf ein Erscheinendes, sich Realisierendes bezogen, da sonst kein Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Urteil bestünde. In der Werkanalyse geht es nicht um den ästhetischen Reiz eines Gebildes als solchen, sondern um die Frage, *warum* es diesen Reiz entwickelt und *was* dieser genau suggeriert. Wahrnehmung ist eine Form der Vergegenwärtigung vermittels meines Leibes, wie Merleau-Ponty sagen würde, und Kunstwerke sind „objektive“ Formen der Vergegenwärtigung, bzw. eigentlich – da sie zugleich Selbst-Vergegenwärtigung bedeuten – (mit Hegel gesprochen) „absolute“ Formen.

Diese kann durch die Anwendung der Prinzipien der Objektiven Hermeneutik maximal gewährleistet werden; erwähnt seien hier das „Wörtlichkeitsprinzip“, das keine Deutungen zulässt, die ein Text oder Gebilde nicht erzwingt, und das „Totalitätsprinzip“, das verbietet, irgendwelche noch so marginalen Aspekte zu übergehen (vgl. OEVERMANN 2000, S. 100ff).⁴³ Das soziologische Strukturmodell der sich in sequentiellen praktischen und sprachlichen Vollzügen bildenden und darin seine Autonomie realisierenden Lebenspraxis, wie es Ulrich Oevermann formuliert hat zur Bestimmung des zentralen Gegenstandes der Soziologie und, damit einhergehend, zur Begründung der Methodologie der Objektiven Hermeneutik (s. z.B. OEVERMANN 1999; OEVERMANN 2000), ist für die Analyse von autonomen Werken bildender Kunst aufschlussreich, ja in gewisser Weise unverzichtbar. Grundsätzliche Probleme der Anwendung der von Oevermann formulierten Prinzipien der Sequenzanalyse, welche für die Auslegung sprachlicher Protokolle entwickelt wurden, auf Bilder (als „synchronische“ Protokolle) ergeben sich nicht, da Sequentialität immer schon Strukturiertheit aufgrund einer „sinnlogische[n] Grund-Folge-Beziehung“ (OEVERMANN 2000, S. 64) bedeutet. Eine Schwierigkeit besteht freilich darin, argumentativ zu klären, was „Grund“ und „Folge“ im Sinne der immanenten Gesetzmäßigkeit eines nicht sprachlich verfassten Werks jeweils genau sind. Ein Bild hat, anders als etwa ein musikalisches Werk, keinen Anfang, es beginnt nicht und wird nicht eröffnet, sondern erscheint als Einheit, als in sich begrenztes und bereits abgeschlossenes Ganzes. Bei einem Bild oder Standbild konstituiert sich der Werkcharakter „auf Anhieb“, um sich dann bei im Prinzip zeitlich unbegrenzter und beliebig oft wiederholter Betrachtung zu differenzieren. Da ein Bild nicht abläuft, ist in der Sequenzanalyse die *bildspezifische* Sequentialität von vornherein in Hierarchien zwischen den verschiedenen bild-immanenten Strukturebenen anzusiedeln; diese können sein: Format, Binnengliederung, Figur und Grund, Zentrum und Peripherie, Farbe und Form (der einzelnen Figuren), Palette als Farb-Gesamtheit etc. Also: Was hängt wovon ab, was setzt was voraus in diesem Bild? Da überdies auf Regeln der Bedeutungserzeugung im engeren Sinne nicht zurückgegriffen werden kann – insofern z. B. Versuche der verbindlichen Bestimmung der expressiven oder sittlichen Bedeutung der Farben, wie sie etwa Johannes Itten (im Grunde Ideen Goethes folgend) ernsthaft unternommen hat, (noch) keine fundierte „Farbgrammatik“ ergeben haben – sind zunächst, wie gesagt, zahlreiche elementare Gestalturteile hinsichtlich des Ausdruckscharakters des Ganzen sowie der einzelnen Figuren erforderlich.⁴⁴ Weiter müssen in der Bildanalyse immer phasenweise relativ einfache Beobachtungen formuliert und sodann deren Relevanz für einen „ideellen“ Gegenstand der Darstellung expliziert werden, wobei es geboten ist, die explizite Hierarchie von Strukturebenen, d. h. die bildimmanente Differenzierung von bedingenden und bedingten Aspekten der Gestaltung zu beachten. Schließlich dienen – anstelle der bei einem Bild nicht leistbaren Verbalisierung aller möglichen, aber im Werk nicht verwirklichten Anschlussmöglichkeiten bzw. Gestaltungsoptionen, wie sie die Objektive Hermeneutik bei

⁴³ Den Anspruch der Objektivität muss jede in irgendeiner Weise explizite Interpretation anmelden. Der Name Objektive Hermeneutik macht darauf aufmerksam, dass Interpretation überhaupt nur begründbar ist im Namen von Objektivität (so wie Herrschaft nur im Namen von Gerechtigkeit zu legitimieren ist). Eine einzelne Deutung kann unzutreffend sein, aber als Ausdruck eines partikulären Standpunktes ohne zumindest exemplarischen Wahrheitsanspruch wäre sie gar nicht wert, veröffentlicht zu werden.

⁴⁴ Es gibt keinen prinzipiellen Grund dafür, die Sprache dieser Gestalturteile zu beschränken auf das Vokabular der für das diskutierte Werk zuständigen Kunstwissenschaft oder sie auszurichten am Reflexionsniveau des Künstlers oder seiner Zeitgenossen. Vielmehr ist als Zielpunkt oder besser Zielniveau der Interpretation die Aufhebung der Differenz zwischen einer „phänomenologischen“ und einer „technischen“ Perspektive anzustreben, wohin ihre fortdauernde wechselseitige Kritik führen kann. Beide Perspektiven auf das Werk gehören auch zu seiner spontanen Betrachtung und lassen sich nicht im Sinne einer Arbeitsteilung in der Rezeption jeweils für den Laien respektive den Spezialisten reservieren.

sprachlichen Texten als methodische Operation vorsieht – gedankenexperimentelle Entwürfe konkret motivierter Alternativen zu einzelnen Gestaltungsaspekten (also z. B. das imaginäre Verschieben einer Figur an einen anderen geeigneten Platz im Bildfeld und die Beschreibung der dadurch erzielten Wirkung) der Explikation der latenten Bedeutungen des sichtbaren Ausdruckszusammenhangs.

Die *immanente Interpretation* stellt eine paradoxe Aufgabe dar. Vollkommene Immanenz wäre quasi Selbstgenügsamkeit des Betrachtens, ein „Aufgehen im Werk“, wobei kein Interpretationsproblem mehr vorläge. Wenn „immanent“ im Sinne der Methodologie der Objektiven Hermeneutik primär „kontextunabhängig“ bedeutet, so ist dies nicht absolut zu verstehen, verweist aber auf die tragende Bedeutung der Frage, *welche* Kontexte die relevanten Kontexte einer Werkbetrachtung sein können und aus welchen Gründen. Das Werk als Ausdrucksgestalt generiert für den Betrachter eine Fraglichkeit, durch deren Fokus sich erst aus unendlich vielen denkbaren Kontextuierungsmöglichkeiten die relevanten Kontexte herausheben lassen. Der für die Auslegung relevante Kontext eines Ausdrucks kann nun seinerseits nicht das für die Ausdrucksbedeutung Bestimmende sein ohne durch den Ausdruck selbst, für den er als Kontext in Betracht kommen soll, als in einer bestimmten Hinsicht relevant aufgerufen, mithin zuerst selbst bestimmt zu werden. Darüber, welcher kulturhistorische oder begriffsgeschichtliche Kontext der relevante ist, kann nur mit Bezug auf die Struktur des Textes – d. h. hier den visuellen Gestaltzusammenhang des Bildes – befunden werden. Hätte die Ikonographie grundsätzlich Vorrang vor der Hermeneutik der Werkgestalt, dann wäre Kunst etwas für Spezialisten, und zwar nicht Spezialisten des Sehens, sondern des Wissens. Immanente Interpretation und ikonographische, d. h. motivgeschichtliche Betrachtung sind nur dann auf aufschlussreiche Weise miteinander zu vermitteln, wenn man vom Sehen, nicht vom Wissen ausgeht. Der visuelle Zusammenhang hat Priorität, selbst wenn die Motivgeschichte der vornehmlich interessierende Zusammenhang sein sollte, denn eine Motivgeschichte könnte nicht geschrieben und fortgesetzt werden, wenn nicht selbst gut bekannte und in ihrer Bedeutung etablierte Motive in neuen Werken auf noch nicht dagewesene Art und Weise erscheinen könnten.

(4) Beiträge zur Bildtheorie

Wie in meiner Arbeit über Piet Mondrians „Komposition im Quadrat“ von 1922 (RITTER 2003A) und in den Werkanalysen der vorliegenden Studie zu Kurt Schwitters exemplarisch gezeigt werden konnte, wird der komplexe Gegenstand eines autonomen Bildes nicht durch Referenz oder Abbildung konstituiert, auch nicht durch das Gestaltungsprinzip eines Bildes als Ausdruck einer bestimmten Idee, sondern durch die dynamische Einheit einer konkreten Konstellation von Figuren, durch deren Sachbezug sich die ästhetischen Gestaltungsprinzipien als Darstellung ermöglichende Strukturgesetze erst bewähren. Max Imdahl hat einen ähnlichen Gedanken in einer späten theoretischen Schrift, in der er sich u. a. mit Paul Cézanne befasst, so ausgedrückt (IMDAHL 1996, S.556, Anm. 15): „(...) daß Cézanne mit jedem Bild, nämlich mit jeder jeweils neu zu stiftenden *Kohärenzstruktur* des Bildes selbst, den *Gegenstand* finden mußte [Hervorhebungen von mir; B.R.].“ Wir können verallgemeinernd sagen dass jedes autonome Werk der bildenden Kunst seinen eigenen, spezifischen Gegenstand auf seine eigene, jedoch in ihrer Eigenart grundsätzlich im Sehen nachvollziehbare Weise darstellt. Dabei kann das „Wie“ einer bildhaften künstlerischen Gestaltung zwar als *Form* der Repräsentation vom „Was“ als deren *Inhalt* analytisch unterschieden werden, aber das „Wie“ und das „Was“ bilden im autonomen Bild als der Vollzugsform einer Repräsentation zugleich eine Einheit. Die *Gegenständlichkeit* von Bildern überhaupt (ihr

Darstellungscharakter, ihr spezifischer Sach- bzw. Erfahrungsbezug) beruht darauf, dass „Was“ und „Wie“ auseinandertreten, aber Bildgegenstand und Darstellungsweise sind im autonomen Bild zugleich Momente *eines* Prozesses, den man den *Bildprozess* nennen könnte. Ein Bild ist (in abstrakten Worten) ein selbständiges, auf Dauer gestelltes Phänomen der Anschauung, eine fixierte Erscheinung, die ein Anderes, nämlich den Bildgegenstand, erscheinen lässt. In jedem Bild geht es um Etwas, das nicht das Bild selbst ist, aber auf bestimmte Weise in dem Bild erscheint, und dieses Etwas ist selbst wesentlich dadurch bestimmt, bildhafte Erscheinung zu sein. Ein autonomes Bild ist aber *kein Zeichen* (und ist daher auch nicht rein zeichentheoretisch bestimmbar); Zeichen und Bezeichnetes stehen zueinander in einer prinzipiellen formalen Relation, während zwischen Bild und Gegenstand ein dynamischer Bildprozess vermittelt, der gelingen oder scheitern kann. Dieser Prozess muss zwar einerseits einem Typus entsprechen, damit wir Kriterien dafür angeben können, dass überhaupt von einem Bild die Rede ist und nicht von etwas anderem, realisiert sich aber andererseits konkret nur als einmalige Darstellungsrelation.

Die geläufige Unterscheidung von „gegenständlichen“ und „ungegenständlichen“ Werken der bildenden Kunst ist allenfalls historisch, nicht theoretisch und auch nicht methodologisch bedeutsam. Zuweilen wird von Bildtheoretikern die nur scheinbar nüchterne Position vertreten, dass in sogenannten „ungegenständlichen“ (oder „abstrakten“) Bildern gar nicht Etwas erscheine, sondern „einfach sie selbst“, nur die besondere Zusammenstellung von Formen und Farben. Konstellationen von Formen und Farben begegnen uns aber überall; allein beim autonomen Bild wird die Besonderheit eines noch nicht gesehenen Zusammenhanges von Qualitäten zur Chiffre eines „Was“, einer Sache, welche an Bestimmtheit gewinnt, sobald man beginnt, die Struktur des „Wie“ zu rekonstruieren.⁴⁵ Nicht jedes Muster ist ein Bild und nicht jedes Bild ist ein Kunstwerk, aber der Begriff des Bildes erreicht im autonomen Werk der bildenden Kunst gewissermaßen seine höchste Stufe, indem dieses einen Gegenstand erscheinen lässt, der erst durch seine Erscheinung im Bild vollständig bestimmbar wird. In Natur und Kultur gibt es eine Reihe von Bildformen (z. B. das Spiegelbild als unselbständiges Bild), die das Verhältnis von Bild und Gegenstand bereits enthalten und daher als Vorstufen des autonomen Bildes aufzufassen sind, wenn man sie im Rahmen einer Philosophie des Bildes in einen systematischen Zusammenhang setzt.

Da der Bildbegriff an den Darstellungsbegriff gekoppelt ist, kann man auch nicht sagen, dass das Bild sich in der Moderne vom Gegenstand oder von seiner Darstellungsfunktion emanzipieren würde. Etwas kann nicht ein Bild genannt werden, wenn es nicht als eine Form der Darstellung zu rekonstruieren ist; allerdings kann bildliche Darstellung verschiedene „Modi“ annehmen. Man kann eher umgekehrt sagen, dass jede neuartige *Abbildungsweise* bereits eine Form der „Emanzipation vom Gegenstand“ darstellt: Sie löst sich – und damit die Praxis, für die das Bild zum Anschauen verfügbar wird – vom zuvor geltenden Konzept des abgebildeten Gegenstandes gerade vermöge der Selbständigkeit der Darstellungsfunktion, die auf eine zuvor nicht sichtbare und nicht bekannte Weise die Erfahrung des Gegenstandes vermittelt. Ein neuartiger Modus der „Abbildung“, der Rekonstruktion und Vergegenwärtigung entsteht potentiell mit jedem neuen Bild. Die Bilder emanzipieren

⁴⁵ Diese Formel kann man freilich auch auf Formen der Gestaltung zu beziehen, die nicht der autonomen Kunst zuzurechnen sind. So können etwa Ornamente, als Formen der ästhetischen Gestaltung von Gebrauchsdingen, Architektur oder auch außeralltäglichen (z. B. rituell bedeutsamen) Objekten, als Darstellungen von *Mustern der Sozialität* aufgefasst werden. Man kann die Frage aufwerfen, ob sich im Lichte einer solchen „strukturalistischen“ Rekonstruktion die autonome Kunst noch mit einem klaren Kriterium von visueller Alltags-Kultur abheben lässt. Meine Antwort ist: Ja, aber der Unterschied zwischen Kunst und „visueller Kultur“ in diesem Sinne ist nicht einer zwischen getrennten „Sphären“ oder „Systemen“, sondern liegt im Kriterium der Autonomie und Individuiertheit (Einzigartigkeit) eines ästhetischen Darstellungsmodus.

sich also in der Moderne allenfalls von bestimmten historischen Modi der Darstellung durch die Reformulierung des Darstellungsproblems (und dessen Lösung, sonst hätten wir es nicht mit neuartigen Bildern, sondern nur mit Bildkonzepten zu tun).

Laut Hans Belting ist der Bildbegriff historisch mit dem Aufkommen der *Perspektive* in der Renaissance verbunden.⁴⁶ Belting grenzt die „darstellende Geometrie“ der Malerei der Renaissance, die den dreidimensionalen Raum erschließt, da die perspektivische Konstruktion einen Messpunkt voraussetzt, der im Raum vor der Bildfläche liegt, von der „mathematischen Geometrie“ des arabischen Ornaments ab, in dem es um Flächengliederung geht. Nach Belting bedeutet die Perspektive als Darstellungsprinzip, dass der Blick des Betrachters durch das Bild selbst konstruiert und ins Zentrum des Bildes gesetzt wird.⁴⁷ Die Perspektive lässt den auf spezifische Weise konstruierten und konzipierten Blick auf die Welt selbst zum Bild werden und räumt dem Betrachter in neuartiger Weise einen Standort vor dem Bilde ein, bzw. sie weist ihm einen Blickpunkt zu. Vor der perspektivischen Gliederung gab es die „hierarchische Gliederung“ der Bilder, die Belting für „natürlicher“ erachtet, und es gab selbstverständlich gelungene Darstellungen und auch genuine Bildordnungen ohne Zentralperspektive. Die Perspektive trägt aber zur Selbständigkeit des Bildes bei, indem dieses den Betrachter „lokalisiert“ auf einem Standpunkt im Raum davor. Das perspektivische Bild ist quasi mehr Ort, weniger Text. Der Betrachter muss sich nun im Bild spiegeln, insofern er in der Tiefenperspektive ein Gesetz seiner Wahrnehmung sichtbar rekonstruiert und bildlich verselbständigt findet. Belting nennt dies eine „Fiktion“, eine „Metapher der Anwesenheit des Blicks“ in der Bildfläche, da der so vergegenständlichte Blick eigentlich undarstellbar, weil per se als Wahrnehmungsakt an den Körper gebunden sei. Generell enthalte der Blick, so Belting, eine „natürliche Funktion des Auges plus gesellschaftliche Normen“. Aber die Perspektive als Darstellungsmodus weist m. E. gerade über eine solche dualistische Auffassung von „Natur“ und „Gesellschaft“ hinaus: Ihre Vergegenwärtigung des Blickes – in diesem Gedanken folge ich Belting – ist nicht so sehr eine Fiktion, wie er es nennt, als vielmehr die Darstellung bzw. Herstellung einer *Einheit* von natürlicher Funktion und gesellschaftlicher Norm. Das autonome Bild ist historisch von der Einführung der Perspektive abhängig, da – dies scheint mir der Kern seines Arguments zu sein – erst die Perspektive als Prinzip der Bildkonstruktion einen individuierten Betrachter als Gegenüber des Bildes impliziert, der in *einer* Bewegung des Sehens die Bildlogik und seine eigene Position rekonstruieren muss.⁴⁸ Beltings Ansicht verallgemeinernd und die Perspektivität als einen Modus von Gegenständlichkeit überhaupt auffassend möchte ich formulieren: Der Bildbegriff ist an *Gegenständlichkeit* gebunden; „kein autonomes Bild ohne Perspektive“ heißt verallgemeinert: kein autonomes Bild ohne eine rekonstruierbare Form der Gegenständlichkeit, die zugleich Regeln des Sehens entwirft, und auch: kein individuierter Betrachter ohne Rekonstruktion der Gegenständlichkeit.⁴⁹

⁴⁶ Ich beziehe mich hier unmittelbar auf seinen Vortrag über die „Ikonologie des Blicks“ in Frankfurt am Main 2007; vgl. auch BELTING 2005.

⁴⁷ Belting macht auch auf die Wurzel des Wortes Perspektive aufmerksam: *per-spicere*, hindurchschauen.

⁴⁸ Das Porträt ist Belting zufolge das zweite (von der Perspektive systematisch unabhängige) Moment des Anthropozentrismus der Renaissance.

⁴⁹ In Kurt Schwitters' Collage *Zeichnung A 6* sind, wie meine Werkanalyse gezeigt hat, „Perspektive“ und „Gegenständlichkeit“ tatsächlich in gewissem Sinne eins, da die Staffellung und Überlagerung der Elemente der Collage eine Räumlichkeit konstituiert, die selbst den Bildgegenstand ausmacht. Der perspektivische Blick durch einen Raum als Darstellung einer Positionalität, die ich als Betrachter imaginativ übernehme, wird in diesem Bild nicht vermittelt durch eine konstruierte Projektion meines Sehens (Zentralperspektive), sondern anhand einer Konfiguration von präsenten Objekten (Staffellung), die mich gleichsam umgeben und die ich alle fast noch berühren könnte.

Die *Abgrenzung einer Fläche* ist notwendige Voraussetzung eines autonomen Bildes, aber der Akt der *Rahmung* kann alleine kein Bild konstituieren, wenn das Gerahmte nicht immanent ästhetisch die selbständige Erscheinung eines bestimmten Gegenstandes evoziert. Ein existierendes Bild kann zwar markiert sein durch eine eigens kodifizierte pragmatische Rahmung, wie sie z. B. beim Gemälde der Bilderrahmen, beim Standbild das Podest verkörpert, aber nicht jeder Rahmen rahmt automatisch ein Bild, nicht jedes Podest trägt eine Skulptur. Generell ist jeder Rahmen, soziologisch betrachtet, Ausdruck und Protokoll eines rahmenden Aktes, der „Etwas als Etwas“ (oder „Jemanden als Jemanden“) präsentiert und dem Gerahmten eine neue Bedeutung verleiht. Die Wohlgeformtheit (im Sinne von John R. Searles Sprechakttheorie; vgl. SEARLE 1969) einer rahmenden Handlung *kann* jedoch ultimativ an Ausgangs- bzw. Erfüllungsbedingungen geknüpft sein, die jenseits der Handlung selbst liegen, z. B. an Bedingungen, die durch die Struktur des Gerahmten zu erfüllen sind. Es können, mit anderen Worten, Diskrepanzen zwischen Rahmen und Gerahmtem entstehen: das Gerahmte kann an der Erfüllung des Anspruches, den sein Rahmen erhebt, scheitern, oder aber den Rahmen sprengen, der sich als zu eng und daher unangemessen erweist. Es gibt freilich elementare Formen der Rahmung, die gleichsam nach dem Muster einer selbsterfüllenden Prophezeiung strukturell immer gelingen: So kann es im Falle der Rahmung einer gemeinsamen Praxis zweier Personen durch eine Begrüßung zu einer solchen Diskrepanz nicht kommen, denn was auch immer auf die eröffnende Begrüßung durch einen der beiden folgt, und sei es die Verweigerung des Rückgrußes durch den anderen, ist eben durch die Begrüßung schon als gemeinsame Praxis erfolgreich gerahmt worden. Ein Gruß als solcher kann in diesem Sinne niemals scheitern.⁵⁰ Der Rahmen eines Bildes, so mein Argument, hat nicht die illokutionäre Kraft eines Grußes, sondern entspricht als Markierung in dieser Hinsicht eher einem Versprechen, einer Ankündigung oder einer Behauptung mit dem Inhalt, dass hier etwas Interessantes, Lohnendes, Einmaliges erscheint. Im Falle der Realisierung eines adäquaten Verhältnisses von Rahmen und Gerahmtem werden beide zu Momenten eines Ganzen, das sich wesentlich selbst rahmt bzw. sich erschließt als Sequenz von Rahmung, weiteren Binnenrahmungen und gerahmten Figuren. Zur Verwirklichung des Bildbegriffs muss eine eigenständig strukturierte Erscheinung den Anspruch, den der Bilderrahmen markiert, tatsächlich einlösen. Das Gerahmte muss sich, anders ausgedrückt, über seine Eigenschaft hinaus, gerahmt zu sein, als Bild bewähren, da andernfalls die pragmatische Präsupposition des Rahmens wieder kollabieren würde. Ein Rahmen, in dem nichts, d. h. nichts Bestimmtes erscheint, konstituiert kein autonomes Bild und lässt den Betrachter seine ästhetische Einstellung und Haltung, sofern er sie aufgrund des Rahmens eingenommen hat, schnell wieder aufgeben. So sind Spiegelbilder und Bilder, die sich etwa beim Blick durch ein Fenster unmittelbar ergeben, nicht autonom, denn nur der Rahmen ist in diesen Fällen stabil, während das jeweils in ihm Erscheinende Naturgegebenheit und Funktion der Spontaneität des Blickens bleibt und keine Vermittlung durch einen Darstellungsmodus erfährt. Es brechen sich für den Blick immer wechselnde Gegenstände im Spiegel, aber das Prinzip des Spiegelbilds ist nicht mit einem *bestimmten* Gegenstand vermittelt. Das autonome Bild hingegen etabliert eine einmalige Reziprozität des Sich-Brechens zwischen Darstellungsprinzip und Gegenstand, unter anderem dadurch, dass das, was im Rahmen sichtbar wird, seinerseits bezogen ist auf seine Begrenzung durch den umgebenden Rahmen als einen ganz wesentlichen Aspekt seiner ästhetischen Be-

⁵⁰ Bei Searle wird dies exakt dadurch ausgedrückt, dass für das Begrüßen keine *sincerity rule* existiert (SEARLE 1969, S. 66f). „One cannot, for example, greet or christen insincerely, but one can state or promise insincerely“ (ebd., S. 65). In Oevermanns Soziologie dient das Begrüßen als geradezu klassisches Beispiel der Verdeutlichung des Zusammenhanges von Regelstrukturiertheit, Sequentialität und Autonomie der Lebenspraxis.

stimmtheit.⁵¹ In der gerahmten Fläche erscheint eine bestimmte Konstellation von Figuren, die das Interesse, das wir dem Werk entgegenbringen, dauerhaft zu fesseln vermag und die den Anspruch erhebt, als rahmungsbedürftige Struktur Anlass der Rahmung zu sein. Die inhärente Normativität des Werkbegriffs impliziert hier also ein sachliches Kriterium der Angemessenheit der Rahmung.

Grundsätzlich ist jedes Bild zweifach gerahmt: Zusätzlich zur bildeigenen ästhetischen Rahmung durch die Bildgrenzen muss das Werk einer sekundären pragmatischen Rahmung durch einen präsentierenden Akteur (oder eine Institution) unterworfen sein, um überhaupt (öffentlich) sichtbar zu werden. (Der Bildrahmen als Objekt hat an diesen beiden Funktionen gleichermaßen einen Anteil.) In einer immanenten Werkanalyse ist daher jeweils als pragmatischer „Minimalkontext“ vorauszusetzen, dass das betrachtete Werk im Rahmen einer Präsentation erscheint, die es angemessen zur Geltung bringt. Die Präsentation eines Kunstwerks als „institutioneller“ Akt eines Beanspruchens von Bedeutsamkeit ist dabei stets vom künstlerischen Handeln zu unterscheiden. Zu den Minimalbedingungen einer Bild-Präsentation gehört eine neutrale Wand in einem ausreichend beleuchteten Raum, der – ob privat oder öffentlich – der Praxis der müßigen Betrachtung gewidmet ist oder sie zumindest ermöglicht. Solche Präsentation kommt zwar in gewisser Weise einem Sprechakt gleich, durch den das Präsentierte als lohnendes Objekt der Betrachtung herausgehoben wird, aber Gegenstände aller Art können jederzeit unter den gleichen Bedingungen präsentiert werden. Man ist also keineswegs durch die bloße Tatsache, dass man ein Werk vermittelt über eine Rahmung zu Gesicht bekommt, die einen Bezug zur „Kunstosphäre“ herstellt, dazu gezwungen, das präsentierte Objekt für ein Kunstwerk zu halten. Vielmehr ist es die konkrete visuelle Erscheinung seiner gestalteten Einheit, die die Differenz von Rahmen und Gerahmtem ästhetisch umschließt, welche das Urteil, es handele sich dabei um ein autonomes Bild, rechtfertigt.⁵²

Die primäre Rahmung macht sich beim Kunstwerk als sein Sich-Abheben immer ästhetisch geltend und kann nicht wie die sekundäre externe Rahmung „sozial konstruiert“ sein oder institutionell vollzogen werden. (In der „Konzept-Kunst“ wird dies gleichwohl versucht.) Bei fast allen autonomen Bildern besteht sie in der sichtbar abgegrenzten geometrischen Figur des Rechtecks. Das Rechteck als Gestalt ist „für das Auge“, also den gleichermaßen in ästhetischen Erfahrungen und sozialen Beziehungen sich bewegenden Blick des Subjekts, wesentlich eine Form bzw. ein Akt der Rahmung. Mit Akt ist hier weniger das intentionale Handeln des Künstlers gemeint, der die Figur erzeugt und mit ihr ein Feld umreißt, als vielmehr der Effekt der Figur selbst, deren „Macht“, den Praxisraum zu gliedern, ein Künstler nicht erzeugen, nur verwenden kann. Er lässt quasi die Geometrie selbst wirken und aussprechen: „Hier soll Es erscheinen“. Das Rechteck ist als geometrische Form der Rahmung in den Augen einer handelnden Praxis, die zugleich ästhetisch und praktisch urteilende ist, in seiner ästhetisch vermittelten Funktion prinzipiell nicht weniger deutlich und

⁵¹ Vgl. hierzu in meinen Werkanalysen die Diskussion der Rolle des Passepartouts in Schwitters' Collagen, insbesondere die Rekonstruktion der Gestaltung des Verhältnisses von Zentrum und Peripherie bei *Zeichnung A 6*.

⁵² Bilder ohne Rahmen können soziologisch interessante Grenzfälle darstellen, etwa Höhlenzeichnungen wie z. B. die „Stiere von Lascaux“, die Rainer Jochims in seinem Buch „Kunst und Identität“ bespricht (JOCHIMS 1996, S. 9-14): Die Grenze zwischen Bild und Umgebung ist dort nicht eigens als Aspekt des Bildes sichtbar gesetzt, aber das Bild hebt sich doch aufgrund seiner immanenten Strukturiertheit, Gestaltung und Darstellungsfunktion von seiner Umgebung ab: Es ist frappierend, dass überhaupt Tierfiguren auf den steinernen Wänden erscheinen. Dadurch wird die unmittelbare Umgebung des Bildes selbst durch das Bild zum Träger bestimmt und erhält so, sofern das Bild überdauern kann, die Bedeutung eines ausgezeichneten, repräsentativen, eine konkrete Vergemeinschaftung verkörpernden Ortes. Dies ist also ein Fall, wo die Autonomie des Bildes mit seiner Funktion, Kultur zu stiften (s. o., „Exkurs zum Vergangenheitscharakter“), zusammenfällt.

verbindlich als beispielsweise eine verbal durch einen Sprechakt vollzogene Rahmung.⁵³ Menschliches Handeln, Praxis vollzieht sich trivialerweise im dreidimensionalen Raum, nicht in der Fläche (worauf auch Hans Belting in seiner Bestimmung der Bedeutung der Perspektive sein zentrales Argument gründet, wie ich erwähnt habe).⁵⁴ Genau deshalb erscheinen flächige Figuren als Instanzen einer Gliederung des sozialen Raumes, mit je nach geometrischer Gestalt verschiedenen, mehr oder weniger prägnanten Implikationen, die im Rahmen einer „Soziologie der geometrischen Figuren“ zu explizieren wären. Jedes Mal, wenn man sich mit einem Rechteck frontal konfrontiert sieht, ist man Zeuge und Adressat eines Vorganges der Präsentation.⁵⁵ Das Rechteck als vollständige Figur umfasst sogar die unterscheidbaren sequentiellen Momente der Rahmung, Eröffnung und Beschließung; diese liegen in der geometrischen Figur auf spezifische Weise simultan in ihrer charakteristischen „Ermöglichung durch Abgrenzung“ vor. Genau daher rührt m. E. seine in der bildenden Kunst und in der Architektur ungebrochene und nicht zu erschöpfende „Erzeu-

⁵³ In diesem Zusammenhang sei eine längere Passage aus meiner Mondrian-Studie wiedergegeben (zitiert aus RITTER 2003A, S. 300f): „Auch geometrische Formen kennen einen Bildungsprozeß, weil wir sie gar nicht adäquat beschreiben (geschweige denn konstruieren) können, ohne Regeln anzugeben. Jede dieser Regeln impliziert einen Horizont von Möglichkeiten und Alternativen der Konstruktion, in dessen Rahmen die je konkrete geometrische Form als Ergebnis einer Sequenz von Entscheidungen aufgefaßt werden kann. Zu *Figuren* werden die Formen durch ihr Auftreten im sozial konstituierten Praxisraum, in dessen polarisierten Dimensionen oben-unten, innen-außen, zugewandt-abgewandt usw. sie auf bestimmte Weise Position beziehen. / Warum sind Bilder gemeinhin rechteckig? Generell scheint jedes rechteckige Bild mit seiner Grundform auf eine Pragmatik jenseits der Immanenz seiner Gestaltung zu verweisen, nämlich die der Architektur. Das Bild, das in einem Haus an einer Wand hängt, ist aufgrund seiner Teilhabe an der Rechtwinkligkeit mit dem architektonischen Kontext innerlich verbunden, in dem es erscheint und von dem es sich als eigenständiges abgrenzt. Wahrscheinlich hat das autonome Bild die Rechteckigkeit von der Architektur übernommen aus jenen Zusammenhängen, in denen es nicht als selbständige Fläche an der Wand hing, sondern direkt auf die Wand gemalt war. Der Gehalt der rechteckigen Form der Leinwand läßt sich aber in der Rekonstruktion ihrer historischen und funktionalen Fundierung alleine nicht bestimmen. Vielmehr nötigt uns ‚Komposition im Quadrat‘, die Perspektive so umzukehren, daß die Bedeutung der geometrischen Form *als Form* und damit der im engeren Sinne *ästhetische* Grund der Verwendung des Rechtecks als Bildgrund zum Ausdruck kommt. / Damit wird zugleich die Möglichkeit eröffnet, die Geometrie der Architektur selbst einer Deutung zugänglich zu machen. In gewissem Sinne legt nämlich das rechteckige Bild, indem es das Potential einer bestimmten „reinen“ geometrischen Form ausnutzt, nachträglich die rechtwinklige Architektur aus. / Pragmatisch betrachtet ist das Rechteck eine sich als geometrische Figur verwirklichende Maßnahme, einen Bereich wirksam abzugrenzen, in dem etwas Bestimmtes statthaben, erscheinen oder geregelt vollzogen werden kann, und zwar so, daß erstens die abgegrenzte Fläche gegenüber der Außenwelt und vor allem potentiellen benachbarten Flächen nicht monadisch isoliert ist, und daß zweitens das so ermöglichte Innenleben nicht schon durch die bloße Form der Abgrenzung Vorgaben bezüglich seiner Struktur erhält. Das Rechteck realisiert ästhetisch eine rein formale Grundlage zur geregelten Erzeugung von Vollzugs- und Gestaltungsmöglichkeiten. Es bedeutet als Figur Ermöglichung durch Abgrenzung und Freiheit in der Gestaltung des Inhalts einer durch regelhafte Rahmung konstituierten Praxisform, (...) und es impliziert Vergesellschaftung als Kontext und Bedingung solcher Praxis. Das Rechteck ist daher zum Bildgrund geradezu prädestiniert, denn seine geometrische Gestalt drückt nichts weiter aus, als daß es im Dienste des Anderen steht, das in seinen Grenzen erscheinen soll. Was seine Form den Bildgegenständen einzig abverlangt, sind notwendige Bedingungen von bildhafter Gegenständlichkeit überhaupt, nämlich, als *Farben* und *Figuren* in bestimmten *Grenzen* auf einer *Fläche* erscheinen zu können. Indem es dem Gegenstand ansonsten maximale Freiheit läßt, verkörpert das Rechteck schlicht die Sachangemessenheit der bildlichen Darstellung.“

⁵⁴ In dem Buch „Flatland“ (1884) des englischen Klerikers und Mathematikers E. A. Abbott (1838-1926) werden zweidimensionale Lebewesen als in einer grenzenlosen Fläche umhergleitende geometrische Figuren, eindimensionale Lebewesen als tönende Abschnitte einer endlos langen Linie vorgestellt. Den Höhepunkt der dort geschilderten Besuche bevölkerter Welten mit weniger als drei Dimensionen bildet der Monolog des nulldimensionalen Lebewesens, eines sich selbst anbietenden „egozentrischen“ Punktes.

⁵⁵ Das Rechteck im Querformat entspricht dabei phänomenologisch (tendenziell) eher einer Einladung zum Schauen, das Hochformat einer Forderung nach Aufmerksamkeit; das Hochformat dient daher in der Kunst eher der Darstellung einer Person als Gegenüber, das Querformat eher dem Zeigen einer Welt, z. B. einer Landschaft.

gungsmacht“.⁵⁶ Das, was durch die ursprünglich leere umschriebene Fläche als Möglichkeit eröffnet wird, ist zugleich bereits beschlossen (im doppelten Sinne, also „beendet“ und „approbiert“). Als Figur ist das Rechteck offen und geschlossen zugleich; genauer gesagt: seine Geschlossenheit konstituiert eine spezifische Form von Offenheit. Das Rechteck stellt einen Schluss dar, es ist abgeschlossen in dem Sinne, dass die Integrität seiner Gestalt die Vollständigkeit der Sequenz von Schritten seines geometrischen Konstruktionsprozesses realisiert.⁵⁷ Zugleich ist es in gewissem Sinne offen, denn als Figur suggeriert es unmittelbar die Möglichkeit einer weitergehenden Binnengliederung, zunächst durch Mittelachsen und Diagonalen. Ein Rechteck ist nicht wie ein Kreis als Menge von Punkten definiert, sondern als Totalität von aufeinander bezogenen Seiten; genau dies macht es, jedenfalls im Vergleich zum Kreis, „sozial“, d. h. „anschlussfähig“ für Binnengliederungen und zu einer geeigneten Ausgangsform autonomer Werkgestalten.

Gemeinhin wird ein besonderer Darstellungs- oder Gestaltungsmodus auf höherer Aggregierungsebene als *Stil* bezeichnet. So gilt z. B. der Impressionismus als Stil; es heißt, der Impressionismus vergegenständliche die *Wahrnehmung*, indem die Erscheinung einer Sache in einer bestimmten Atmosphäre, in einem bestimmten Licht so umgesetzt wird, dass das Sehen der Sache sich auf die Farbe neu einlassen muss. (Der Darstellungsprozess in Kurt Schwitters' Collagen verläuft quasi genau andersherum: Aus Figuren, die zwar manifest Dingfragmente sind, aber zugleich visuell als eigensinnige Motive erscheinen, wird eine latente Gegenständlichkeit „konstruiert“. Der erscheinende Gegenstand löst sich hier also nicht tendenziell im Modus seiner Erscheinungsweise auf, sondern an sich fragmentierte Dinge kommen überraschend zusammen in einer zuvor unbekanntem, quasi-gegenständlichen Konstellation. So entsteht im Bild-Collage-Prozess bei Kurt Schwitters kein Übergang zur Eigenständigkeit der Farbwahrnehmung, sondern ein Übergang zur Wahrnehmung einer zuvor latenten Gegenständlichkeit.)

Ein „Stil“ ist letztlich als Inbegriff oder „Typik“ der in einem Werk umgesetzten Darstellungs- und Ausdrucksweisen schon anhand eines einzelnen Bildes zu rekonstruieren. Da Kunstwerke Individualgestalten sind, in denen auch die bereits konventionalisierten ästhetischen und sozialen Formen, die sie voraussetzen, im Formbildungsprozess je aufs Neue auf die Probe gestellt werden, wandelt sich mit jedem neuen Bild potentiell auch der Stil eines Künstlers, wenngleich oft in subtiler Weise.⁵⁸ Das Verhältnis zwischen Darstellung und latentem Gegenstand, zwischen Material und Bild bei einer Collage von Kurt Schwitters – die man nie mit Collagen seiner Zeitgenossen Arp, Ernst, Heartfield, Höch etc. verwechseln könnte – kann nun weder durch das „Prinzip Collage“ noch durch Schwitters' eigene *MERZ*-Idee pauschal erklärt werden, weil diese Ideen selbst in ihrer Bedeutsamkeit als Stilprinzipien erst einmal erklärt werden müssten. Gerade dazu können die Analysen von Schwitters' frühen Collagen etwas beitragen; die Erklärungsrichtung verläuft hier also genau andersherum als sonst üblich. Wenn in der Werkanalyse tatsächlich ein „Grund der Bildhaftigkeit“ der Collage rekonstruiert werden soll, dann kann nicht einmal die grund-

⁵⁶ Die Beschränkung aufs Zweidimensionale markiert als etwas vollkommen Künstliches an der Kunstform der Malerei ihren „gesellschaftlichen“ Rahmen, wenn man so will, während man die Farben als ihre „Natur“ bezeichnen könnte.

⁵⁷ Eine *Figur* ist, obschon sie „das Einfachste ist, was uns sinnlich gegeben zu sein vermag“ (MERLEAU-PONTY 1974, S. 22), gleichwohl zu rekonstruieren als etwas Komplexes, das *gebildet* ist (gemäß einem Konstruktionsgesetz, wenn es sich um eine geometrische Figur handelt) und dies auch erkennen lässt.

⁵⁸ Jedes Werk *reproduziert* und *transformiert* Modelle (vgl. dazu KUBLER 1962: „The Shape of Time. Remarks on the History of Things“). Diese sind als künstlerische Formen und Traditionen Gegenstand einer Überlieferung und damit immer auch, in den modernen Gesellschaften jedenfalls, eines öffentlichen Interesses.

sätzliche Möglichkeit, mit geometrischen Figuren etwas in Bildform auszudrücken, als selbstverständliche Prämisse eines Bildstils *a priori* zugelassen werden, etwa weil das Werk zu einer Zeit entstand, da der Konstruktivismus allgemein bekannt wurde (als wäre wiederum bereits einwandfrei klar, was dieser Stil zu bedeuten hat). Tatsächlich beruht der autonome bedeutungshafte Bildzusammenhang z. B. von *Zeichnung A 6* auch auf dem stets aufs Neue frappierenden Umstand, *dass* geometrische Formen *überhaupt* als Figuren etwas auszudrücken vermögen. Aber dieser Umstand ist Teil des zu untersuchenden und zu interpretierenden Phänomens und ist nicht als ein kunst-historischer Tatbestand zu behandeln. Zu diskutieren bleibt, inwiefern die Collage als eine spezifisch moderne Bildform oder ob sie gar als *die* Bildform der Moderne anzusehen ist (und wenn ja, warum).

Kataloge und Quellen

- AUSST. HANNOVER 1998 Sprengel Museum Hannover (Hg.): Kurt Schwitters 1887-1948. Katalog zur Ausstellung zum 99. Geburtstag, Frankfurt am Main/Berlin 1986
- AUSST. WIEN 2002 Ingrid Brugger, Siegfried Gohr, Gunda Luyken (Hg.): Schwitters, Ausstellungskatalog, Kunstforum Wien, Wien 2002
- AUSST. BASEL 2004A Hartwig Fischer (Hg.): schwitters_arp, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2004
- AUSST. BASEL 2004B Kurt Schwitters. Merz – Ein Gesamtweltbild, Ausstellungskatalog, Museum Tinguely, Basel (Hg.), Bern 2004
- CR 1 Karin Orchard, Isabel Schulz: Kurt Schwitters. Catalogue raisonné, Band 1 1905-1922, Sprengel-Museum Hannover (Hg.), Ostfildern 2000
- CR 2 (vgl. CR 1) Band 2 1923-1936, 2003
- CR 3 (vgl. CR 1) Band 3 1937-1948, 2006
- DADA 2008 Anne Umland, Adrian Sudhalter, Scott Gerson (Hg.): DADA in the Collection of the Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, New York 2008
- LACH BD. 1 Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters, Das literarische Werk, Band 1: Lyrik, Köln 1998
- LACH BD. 5 ders. (Hg.): Kurt Schwitters, Das literarische Werk, Band 5: Manifeste und kritische Prosa, Köln 1998
- NÜNDEL 1974 Ernst Nündel (Hg.): Kurt Schwitters, Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe, Frankfurt am Main 1974
- WUD Kurt Schwitters. Werke und Dokumente. Verzeichnis der Bestände im Sprengel Museum Hannover (Hg.), Hannover 1998

Literatur

- ACHILLES 1982 Walter Achilles: Die Lage der hannoverschen Landbevölkerung im späten 18. Jahrhundert, Hildesheim 1982
- ADEN 1964 Otto Aden: Entwicklung und Wechsellagen ausgewählter Gewerbe in Ostfriesland von der Mitte des 18. bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, Aurich 1964
- ADORNO 1942 Theodor W. Adorno: Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung), in: Dialektik der Aufklärung, Gesammelte Schriften, Band 3, Frankfurt am Main 1996 (S. 299-335)
- ADORNO 1966 ders.: Negative Dialektik, in: Gesammelte Schriften, Band 6, Frankfurt am Main 1996
- ADORNO 1969 ders.: Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften, Band 7, Frankfurt am Main 1996
- ADORNO 1996 ders.: Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften, Band 13, Frankfurt am Main 1996
- ALBERTI 2002 Leon Battista Alberti: Über die Malkunst, Darmstadt 2002
- ALBRECHT 1977 Hans Joachim Albrecht: Skulptur im 20. Jahrhundert, Köln 1977
- BARBOZA 2005 Amalia Barboza: Kunst und Wissen. Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheims, Konstanz 2005
- BAUMEISTER 1988 Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, Köln 1988
- BELTING 2005 Hans Belting: Zur Ikonologie des Blicks, in: Wulf, Zirfas (Hg.): Ikonologie des Performativen, München 2005, S.50-58
- BENN 1984 Gottfried Benn: Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen, Stuttgart 1984
- BOEHM 1978 Gottfried Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt am Main 1978
- BREDEKAMP 2010 Hans Bredekamp: Theorie des Bildakts, Frankfurt am Main 2010

- BUCHHOLZ 1993 Michael B. Buchholz: Dreiecksgeschichten. Eine klinische Theorie psychoanalytischer Familientherapie, Göttingen 1993
- CRAMER 2003 Karl Cramer: Die Geschichte Ostfrieslands. Ein Überblick, Oldenburg 2003
- DEETERS 1985 Walter Deeters: Kleine Geschichte Ostfrieslands, Leer 1985
- DEWEY 1980 John Dewey: Art as Experience, New York 1980
- DIETRICH 2000 Dorothea Dietrich: Absenzen/Präsenzen: Kurt Schwitters' späte Collagen, in: Museum der bildenden Künste Leipzig (Hg.), Ich ist Stil, Amsterdam 2000
- DOERRY 1986 Martin Doerry: Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs, Weinheim 1986
- ELDERFIELD 1987 John Elderfield: Kurt Schwitters, Düsseldorf 1987
- ELIAS 1992 Norbert Elias, Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt 1992
- FREUD 1932 Sigmund Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Gesammelte Werke, Fünftehnter Band, Frankfurt 1999
- GADAMER 1990 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen 1990
- GÄRTNER 2007 Generationenspezifische Bewährungsmythen und Habitusformationen. Ein Beitrag zur Validierung eines Modells der Formation historischer Generationen, durchgeführt an Fallbeispielen der Geburtsjahrgänge von 1918 bis 1935 in Deutschland, Habilitationsschrift, Manuskript, Frankfurt am Main 2007
- GEHLEN 1999 Arnold Gehlen: Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.), Theorien der Kunst, Frankfurt am Main 1999
- GETHMANN-SIEFERT 2005 Annemarie Gethmann-Siefert: Einführung in Hegels Ästhetik, München 2005
- GOETHE 2002 Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, in: Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. 13, München 2002

- GOHR 2002 Siegfried Gohr: Die wilde Ehe der Materialien – zu den Collagen von Kurt Schwitters; in: AUSST. WIEN 2002, S. 78-83
- HAAS 2004 Bruno Haas: Schrift im Bild, in: AUSST. BASEL 2004A, S. 129-142
- HALDER 2003 Winfrid Halder: Innenpolitik im Kaiserreich 1871-1914, Darmstadt 2003
- HEGEL 2003 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Hamburg 2003
- HERBERT 1996 Ulrich Herbert: Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft, 1903-1989. 2. Aufl., Bonn 1996
- HERBERT 2003 ders.: Drei politische Generationen im 20. Jahrhundert, in: Reulecke, Jürgen (Hg.), Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert, München 2003
- HÖNIGSWALD 1959 Richard Hönigswald: Kunst und Pädagogik, in: Schriften aus dem Nachlaß, Band II: Analysen und Probleme, Stuttgart 1959
- HÖNIGSWALD 1961 ders.: Schriften aus dem Nachlaß, Band IV: Wissenschaft und Kunst, Stuttgart 1961
- IMDAHL 1996 Max Imdahl: Bildbegriff und Epochenbewußtsein? In: Gesammelte Schriften, Band 3, Frankfurt am Main 1996
- ITTEN 1970 Johannes Itten: Kunst der Farbe, Stuttgart 1970
- JOCHIMS 1996 Rainer Jochims: Kunst und Identität, Ostfildern 1996
- KUBLER 1962 George Kubler: The Shape Of Time. Remarks on the history of things, New Haven & London 1962
- KIRKEBY 1997 Per Kirkeby: Die Tyrannei des Stils – Norwegische Landschaften, in: Klaus Stadtmüller (Hg.): Schwitters in Norwegen. Arbeiten, Dokumente, Ansichten, Hannover 1997
- LOER 1994 Thomas Loer: Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes ‚Montagne Sainte-Victoire‘ (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung, in: Detlef Garz, Klaus Kraimer (Hg.), Die Welt als

- Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik, Frankfurt am Main 1994
- LOER 1996 ders.: Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption bildender Kunst, Opladen 1998
- MANNHEIM 1965 Karl Mannheim: Das Problem der Generationen, in: Ludwig von Friedeburg (Hg.), Jugend in der modernen Gesellschaft, Köln/Berlin 1965, S.23-48
- MERLEAU-PONTY 1974 Maurice Merlau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, übersetzt von Rudolf Boehm, Berlin 1974
- MERLEAU-PONTY 2003A ders.: Der Zweifel Cézannes, übersetzt von Andreas Knop, in: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 2003
- MERLEAU-PONTY 2003B ders.: Das Auge und der Geist, übersetzt von Hans Werner Arndt, in: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 2003
- MÜLLER 1999 Brigitte Müller, Dorfschule im 19. Jahrhundert: Arle in Ostfriesland, <http://oops.uni-oldenburg.de/volltexte/1999/694>
- NILL 1981 Annegreth Nill: Rethinking Kurt Schwitters. Part One: An Interpretation of *Hansi*, in: Art Magazine, January 1981
- NILL 1986 dies.: Die Handlung spielt in Dresden. Ein ikonographischer Beitrag zu Schwitters' ‚Dresden‘-Werken, in: AUSST. HANNOVER 1986
- NILL 1990 dies.: Decoding Merz: An Interpretative Study Of Kurt Schwitters' Early Work, 1918 – 1922, Dissertation, Austin 1990
- NIPPERDEY 1990 Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866-1918. Band I: Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990
- NIPPERDEY 1992 ders.: Deutsche Geschichte 1866-1918. Band II: Machtstaat vor der Demokratie, München 1992
- NEUGEBAUER 2004 Wolfgang Neugebauer: Geschichte Preußens, Darmstadt 2004
- NÜNDEL 1981 Ernst Nündel: Kurt Schwitters, Reinbek bei Hamburg 1981
- OEVERMANN 1988 Ulrich Oevermann: Eine exemplarische Fallrekonstruktion zur Struktur versozialwissenschaftlicher Identitätsformation,

- in: Hanns-Georg Brose und Bruno Hildenbrand (Hg.), Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende, Biographie und Gesellschaft, Bd. 4, Reihe hg. von Werner Fuchs, Martin Kohli und Fritz Schütze, Opladen 1988
- OEVERMANN 1990 ders.: Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. In: Georg Büchner Jahrbuch 6 (1986/87), S. 12-58
- OEVERMANN 1991 ders.: Genetischer Strukturalismus und das sozialwissenschaftliche Problem der Erklärung der Entstehung des Neuen, in: Stephan Müller-Doohm (Hg.), Jenseits der Utopie. Theoriekritik der Gegenwart, Frankfurt am Main 1991
- OEVERMANN 1996A ders.: Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht, unveröff. Manuskript, Frankfurt am Main 1996
- OEVERMANN 1996B ders.: Skizze einer revidierten Theorie professionalisierten Handelns, in: Arno Combe, Werner Helsper (Hg.), Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns, Frankfurt am Main 1996
- OEVERMANN 1999 ders.: Strukturelle Soziologie und Rekonstruktionsmethodologie, in: Wolfgang Glatzer (Hg.), Ansichten der Gesellschaft. Frankfurter Beiträge aus Soziologie und Politikwissenschaft, Opladen 1999
- OEVERMANN 2000 ders.: Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis, in: Klaus Kraimer (Hg.), Die Fallrekonstruktion, Frankfurt am Main 2000, S. 58-156
- OEVERMANN 2001A ders.: Bausteine einer Theorie künstlerischen Handelns aus soziologischer Sicht, unveröff. Manuskript, Frankfurt am Main 2001
- OEVERMANN 2001B ders.: Die Soziologie der Generationenbeziehungen und der historischen Generationen aus strukturalistischer Sicht und ihre Bedeutung für die Schulpädagogik, in: Rolf-Torsten Kramer, Werner Helsper, Susann Busse (Hg.): Pädagogische Generationsbeziehungen. Jugendliche im Spannungsfeld von Schule und Familie, Opladen 2001, S.78-128
- OEVERMANN 2001D ders.: Zur Struktur sozialer Deutungsmuster – Versuch einer Aktualisierung, in: Sozialer Sinn, Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung, Heft 2/2001, Opladen 2001

- OEVERMANN 2003A ders.: Wissenschaft als Beruf. Einführungsvortrag auf einem Symposium der Studienstiftung des Deutschen Volkes und der Hochschulrektorenkonferenz in Bonn am 31.1.2003, unveröff. Manuskript, Frankfurt 2003
- ONNEN 1968 Johann Onnen: Wittmund im Laufe der Jahrhunderte, Jever/Wittmund 1968
- ORCHARD 2004 Karin Orchard: Kurt Schwitters' Raumgewächse, in: AUSST. BASEL 2004B, S. 32-49
- PARTSCH 2002 Susanna Partsch: Reclam Universal-Bibliothek, Kunst-Epochen Bd. 11, 20. Jahrhundert I, Stuttgart 2002
- PLOETZ 1998 Verlagsredaktion PLOETZ (Hg.): Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte, 32., neubearbeitete Auflage, Freiburg 1998
- REICHE 2001 Reimut Reiche: Was ist virtuell am virtuellen Raum? Eine Untersuchung der Hauptmetapher in Video-Installation und Computerkunst, in: Roland Burkholz, Christel Gärtner, Ferdinand Zehentreiter (Hg.), Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann, Weilerswist 2001, S. 235-269
- REICHE 2008 ders.: Vom Handeln der Bilder. Horst Bredekamps Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, in: WestEnd, Neue Zeitschrift für Sozialforschung, 5. Jahrgang, Heft 2, Frankfurt 2008, S. 174-181
- RITTER 2003A Bertram Ritter: Piet Mondrian, Komposition im Quadrat (1922). Eine kunstsoziologische Werkanalyse, in: Sozialer Sinn, Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung, Heft 2/2003, Opladen 2004
- RITTER 2003B ders.: Ansatz zu einer kunstsoziologischen Werkanalyse des Gemäldes „Komposition im Quadrat“ (1922) von Piet Mondrian, in: Pädagogische Korrespondenz, Heft 32, Wetzlar 2004
- RITTER 2004 ders.: „Die Werke warten auf ihre Interpretation“ – Kunstsoziologische Bemerkungen über Rätselcharakter, Werkanalyse und Autonomie des Kunstwerks, in: Andreas Gruschka und Ulrich Oevermann (Hg.), Die Lebendigkeit der kritischen Gesellschaftstheorie, Wetzlar 2004
- RITTER 2008 ders.: Tagungsbericht „Kurt Schwitters und die Avantgarde. Hannover, Sprengel Museum, 29.6.-1.7.2007“, in: Kunst-

- chronik, Monatszeitschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, 61. Jahrgang, April 2008, Heft 4, Nürnberg 2008
- SANDERS 1969 Helmut Sanders, Die Bevölkerungsentwicklung im Kreise Wittmund, Aurich 1969
- SCHALLBERGER 2003 Peter Schallberger: Identitätsbildung in Familie und Milieu. Zwei mikrosoziologische Untersuchungen, Frankfurt am Main 2003
- SCHEID 1999 Claudia Scheid: Krankheit als Ausdrucksgestalt. Fallanalysen zur Sinnstrukturiertheit von Psychosomaten, Konstanz 1999
- SCHEER 1997 Brigitte Scheer: Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt 1997
- SCHMALENBACH 1984 Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, München 1984
- SCHMIDT 1975 Heinrich Schmidt: Politische Geschichte Ostfrieslands, Leer 1975
- SCHMIDTKE 2006 Oliver Schmidtke: Architektur als professionalisierte Praxis, Frankfurt am Main 2006
- SCHWITTERS 1920/21 Kurt Schwitters: Kurt Schwitters Herkunft, Werden und Entfaltung, in: LACH Bd. 5, S. 82-84
- SEARLE 1969 John R.Searle: Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge 1969
- SEESSLEN 2007 Georg Seeßlen: David Lynch und seine Filme, 6. erweiterte und überarbeitete Auflage, Marburg 2007
- SUDHALTER 2007 Adrian Sudhalter: Kurt Schwitters and The Museum of Modern Art in New York, Manuskript, www.sprenghelmuseum.de/kurt_schwitters_archiv/symposion_2007/index
- SUDHALTER 2008 dies.: Kurt Schwitters, German, 1887-1948, Picture with Light Center (Bild mit heller Mitte). Hannover, 1919, in: DADA 2008, S. 271-274
- ULRICH 2001 Bernd Ulrich, Jakob Vogel, Benjamin Ziemann (Hg.): Untertan in Uniform. Militär und Militarismus im Kaiserreich 1871-1914, Frankfurt am Main 2001

- VAN LENGEN 1978 Hajo van Lengen: Kultur und Landschaft Ostfriesland, Essen 1978
- WARNKE 1997 Martin Warnke: Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hg. von Michael Diers, Köln 1997
- WEBER 1917 Max Weber, „Wahlrecht und Demokratie in Deutschland“, in: Politik und Gesellschaft, Frankfurt 2006
- WEBER 1978 ders., Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I, Tübingen 1978
- WEBSTER 1997 Gwendolen Webster: Kurt Merz Schwitters. A Biographical Study, Cardiff 1997
- WEBSTER 2007 dies.: Kurt Schwitters' Merzbau, unveröff. Dissertation, Open University 2007
- WOEBCKEN 1949 Carl Wobcken, Kurze Geschichte Ostfrieslands, Jever/Oldenurg 1949
- WYSS 2004 Beat Wyss: *Merzbild Rossfett*. Kunst im Zeitalter der technischen Reproduktion, in: AUSST. BASEL 2004B, S. 72-84
- ZEHENTREITER 2001 ders.: Systematische Einführung. Die Autonomie der Kultur in Ulrich Oevermanns Modell einer Erfahrungswissenschaft der sinnstrukturierten Welt, in: Roland Burkholz, Christel Gärtner, Ferdinand Zehentreiter (Hg.), Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann, Weilerswist 2001, S. 11-104
- ZEHENTREITER 2004A ders.: Adorno als Patron des nichtdepartementalisierten Geistes – oder: das Ausdrucksparadigma als Kern einer neuen Kulturwissenschaft, in: Andreas Gruschka und Ulrich Oevermann (Hg.), Die Lebendigkeit der kritischen Gesellschaftstheorie, Wetzlar 2004, S.
- ZEHENTREITER 2004B ders.: Zur Perspektive einer strukturalen Transformation der Kultursoziologie in Adornos Musikästhetik – eine grundlagentheoretische Fallexegese zum Verhältnis von Soziologie und musikalischer Analyse. Habilitationsschrift, Manuskript, Frankfurt am Main 2004
- ZEHENTREITER 2006 ders.: Die Ausdrucksgestalt als grundlagentheoretisches Modell in den Sozial- und Kulturwissenschaften, Antrittsvorlesung, unveröff. Manuskript, Frankfurt am Main 2006

Danksagung

Zuerst möchte ich meiner lieben Frau Julia von ganzem Herzen danken. Ohne sie hätte ich diese Arbeit nicht schreiben können. Auch meinen Eltern und meinen Schwiegereltern gebührt Dank für die vielfältige Unterstützung in der Zeit, in der diese Arbeit entstanden ist. Meinem akademischen Lehrer Prof. em. Dr. Ulrich Oevermann, durch den sich mir überhaupt der Zugang zum Problem der Interpretation von Kunstwerken erschlossen hat, danke ich für die Bereitschaft, die Arbeit anzunehmen. PD Dr. Ferdinand Zehentreiter, dessen Musiksoziologie für mich von größter Bedeutung ist, und PD Dr. phil. Reimut Reiche, der spontan und auf freundlichste Weise sein Interesse für meine Arbeit bekundet hat, bin ich für die Übernahme des Erst- respektive Zweitgutachtens sehr dankbar. Viel Dank schulde ich PD Dr. habil. Andreas Franzmann, Jochen Schäfers und PD Dr. Oliver Schmidtke für ihre kritischen Anmerkungen und Korrekturen; zahlreiche Gedanken kamen durch ihre Hilfe erst richtig zur Sprache. Prof. Dr. Ursula Apitzsch, Prof. Dr. Roland Burkholz, PD Dr. Matthias Jung, Prof. Dr. Dr. Dieter Mans, PD Dr. habil. Andreas Franzmann und Prof. Dr. Lorenz Rumpf danke ich für ihr Interesse an meiner Arbeit und für die Bereitschaft, an der Disputation mitzuwirken. Für ihre Beiträge zur Diskussion meiner Analysen der Collagen von Kurt Schwitters danke ich den Teilnehmern des Forschungspraktikums von Prof. em. Dr. Ulrich Oevermann sowie den Teilnehmern der 17. Arbeitstagung der AG Objektive Hermeneutik in Frankfurt am Main. Außerdem möchte ich den Kolleginnen und Kollegen herzlich danken, die bei der ersten von mir einberufenen Forschungssitzung zur Analyse von *Zeichnung A 6* (1918) mitgewirkt haben, namentlich Sarah Lütje, Christian Pawlytta, Cornelia Plöger, Anne und Jochen Schäfers, Katharina und Benjamin Worch, Lalenia und Boris Zizek. Auch danke ich abermals meinen Kollegen Olaf Behrend, Christian Pawlytta, Jochen Schäfers und Oliver Schmidtke aus der Frankfurter „Filmanalysegruppe“, in der ich damals meine Thesen zur Kunstsoziologie wesentlich weiterentwickeln konnte. Dr. Karin Orchard, Dr. Isabel Schulz und Dorothee Frehrking verdanke ich äußerst wertvolle Auskünfte und freundliche Gespräche und die Gewährung von Einsicht in Dokumente des Kurt Schwitters Archivs, Sprengel Museum Hannover, im März 2003. Einige Ereignisse stellten glückliche Fügungen für meine Arbeit dar: das Erscheinen der drei Bände des vom Sprengel Museum Hannover herausgegebenen Catalogue raisonné zu Kurt Schwitters, die beiden reichhaltigen und einander auf einmalige Weise ergänzenden Schwitters-Ausstellungen im Museum Tinguely (Basel) und im Kunstmuseum Basel im Jahre 2004 und die Tagung „Kurt Schwitters und die Avantgarde“ im Sprengel Museum Hannover (2007). Den Veranstaltern und den Teilnehmern dieser Tagung, mit denen mich auszutauschen ich Gelegenheit hatte, möchte ich herzlich danken, insbesondere Dr. Götz Lothar Darsow, Curt Germundson, Ian Hunter, Adrian Sudhalter, Dr. Gwendolen Webster und Prof. Dr. Beat Wyss; sie alle sind exzellente Schwitters-Experten, die mir wichtige Einsichten vermittelt haben. Außerdem bedanke ich mich bei Dr. Peter Diemer von der Zeitschrift *Kunstchronik* für die Zusammenarbeit. Adrian Sudhalter und Scott Gerson vom Museum of Modern Art in New York haben mir sehr großzügig Farbproduktionen und Ergebnisse aus ihren wissenschaftlichen Arbeiten zu *Zeichnung A 2 Haus. [Hansi]* (1918) zur Verfügung gestellt und mich durch ihre Korrespondenz teilhaben lassen an der aktuellen Entwicklung der internationalen Schwitters-Forschung; ich hoffe sehr, einmal New York besuchen und mit ihnen vor dem Bild sprechen zu können, dem unser gemeinsames Interesse gilt. Herzlichen Dank möchte ich hiermit Erika Eder aus Vancouver senden für die Mitteilung der Ergebnisse ihrer privaten genealogischen Forschungen, die zur Erweiterung des Wissens um die Vorfahren von Kurt und Helma Schwitters beigetragen haben. Die Möglichkeit der

Teilnahme am Doktorandenkolloquium „Bildanalyse – interdisziplinär. Zum Bildverständnis in den Wissenschaften“ im Deutsch-Italienischen Zentrum Villa Vigoni (Italien) Sommer 2008 war ebenfalls ein großer Glücksfall für mich. Den Leitern der Tagung Prof. Dr. Klaus Krüger, Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg und PD Dr. Christine Tauber sowie Dr. Christiane Liermann vom Deutsch-Italienischen Zentrum und schließlich allen Teilnehmern, die mit mir diskutiert haben, sei herzlich gedankt. Außerdem möchte ich Prof. Dr. Claudia Scheid danken, deren Arbeit über Psychosomatosen mich sehr inspiriert hat und die mich anregte, das Feld der Analyse von Kinderzeichnungen zu betreten. Schließlich danke ich Dr. phil. Manfred Jöbgen vom Institut für pädagogische Diagnostik in Siegburg, wo ich seit 2012 mit Freude tätig bin, für die große Unterstützung während des Fertigstellens der Revision.

Bertram Ritter

Erklärung

Ich habe die Dissertation selbstständig verfasst und alle in Anspruch genommenen Hilfsmittel in der Dissertation angegeben.

gez. Bertram Ritter

Frankfurt, den 1. Februar 2010

Datum der Revision: Hennef, den 17. April 2018



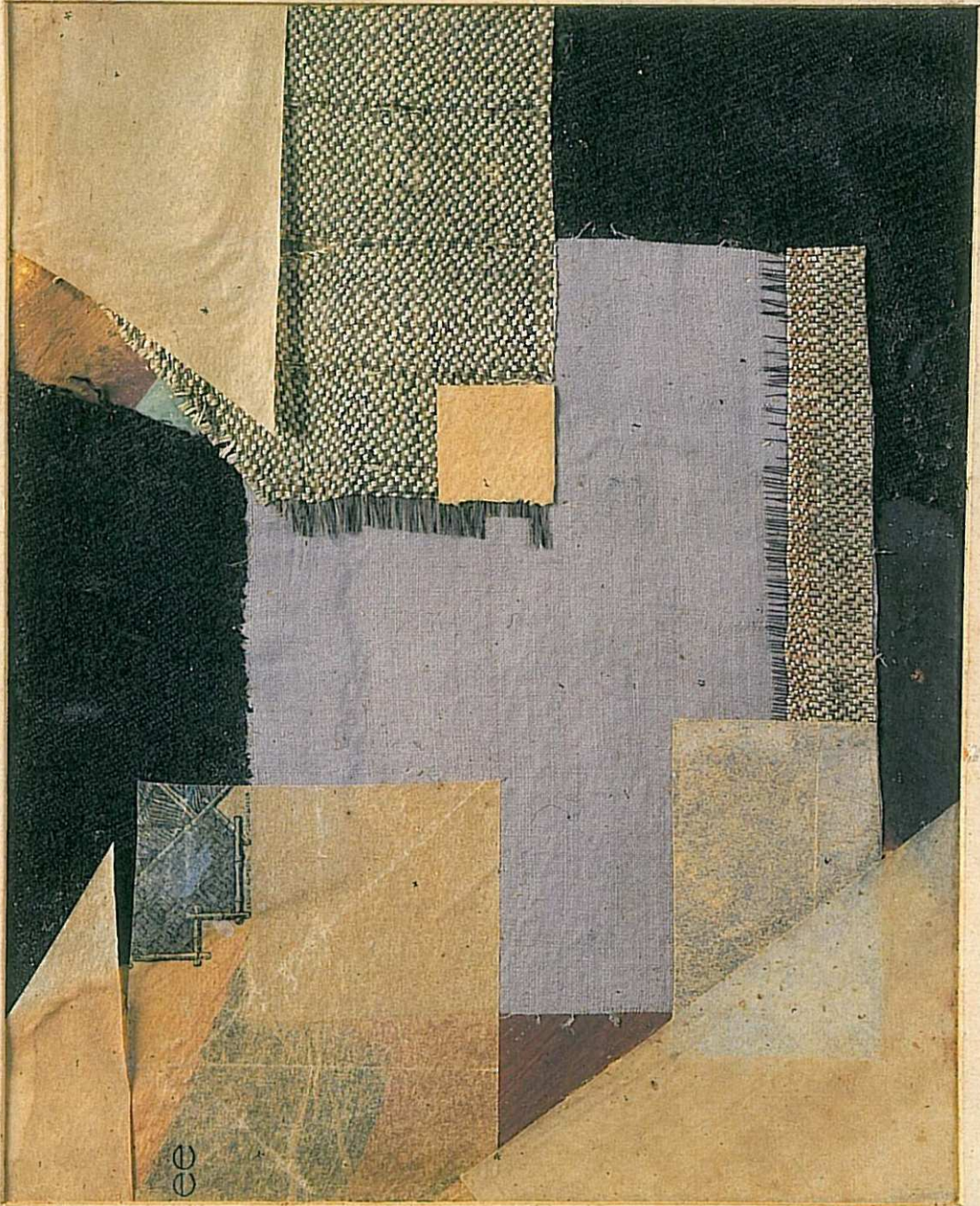
*Opus 111
K. Schwitters*

K. Schwitters 1918



G. Schmitz 18

18. Schmitz 18



Gunther Rambow. A 6

W. Schmitters 1918

