

Text aus dem Ausstellungskatalog:**„Kurt Schwitters als Zeichner. Eine Einführung“****von Isabel Schulz und Matthias Frehner**

Zeichnungen gelten als das empfindlichste Instrument des Künstlers, denn sie offenbaren unmittelbar seine persönliche Handschrift. Sie enthüllen damit die unverwechselbare Note und das Temperament des Zeichners und können als Manifestationen seiner Ideen auf die Spur seiner Interessen und Inspirationen führen. Auf die Frage, ob diese Annahmen auch auf das Werk des hannoverschen Künstlers und Dichters Kurt Schwitters (1887–1948) zutreffen, scheint die Antwort naheliegend, dass die Handzeichnungen – obwohl sie immerhin knapp ein Fünftel seiner überlieferten Werke ausmachen – in diesem Sinne nicht unbedingt der Schlüssel zum Wesen seiner sogenannten »Merz«-Kunst sind: den Collagen, Assemblagen und Installationen, die die herausragende Position des Künstlers in der Kunst der Moderne begründen. Insbesondere die gegenständlichen Blätter scheinen unter diesem Aspekt entbehrlich, ohne dass die Bedeutung von Schwitters' Gesamtwerk geschmälert würde.

Entsprechend waren Schwitters' Handzeichnungen bisher in Ausstellungen, in Sammlungen und auf dem Kunstmarkt, wenn überhaupt, nur in Einzelbeispielen vertreten und sind der Öffentlichkeit größtenteils unbekannt. Auch der Künstler selbst zeigte und publizierte sie nur äußerst selten. Das vorliegende Buch möchte dieses Defizit verringern und mit der Präsentation eines Querschnitts der gezeichneten Werke diesen nicht unbedeutenden Teil seines Schaffens erstmals ausführlicher in den Blick rücken. Im Mittelpunkt stehen dabei die im Nachlass überlieferten Arbeiten, die sich seit 2001 in der Kurt und Ernst Schwitters Stiftung im Sprengel Museum Hannover befinden. Sie werden durch einige Werke aus Privatbesitz ergänzt. Der Anteil der reproduzierten Werke aus den verschiedenen Schaffensphasen und Genres entspricht den bestehenden Schwerpunkten der überlieferten Zeichnungen. Diese liegen vor allem auf den Blättern der »Z«-Serie, den Aquarellen und Stempelzeichnungen aus den Jahren 1918/19 sowie den gegenständlichen Zeichnungen, die in Norwegen und England ab Mitte der 1930er-Jahre entstanden. Daneben werden erstmals einige der frühesten erhaltenen Werke des Künstlers publiziert.

Dass Schwitters' Zeichnungen nun erstmals in dieser Breite zum Thema gemacht werden, ist ein großer Gewinn, und wir danken der Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover, sowie der Credit Suisse, dem Partner des Kunstmuseums Bern, dass mit ihrer finanziellen Unterstützung dieses Buch und die zugehörigen Ausstellungen realisiert werden können. Die wichtigsten Protagonisten der Kunst im 20. Jahrhundert, zu denen Schwitters mit Recht zu zählen ist, gelten als erforscht. Dass dies trotz dauerhafter Ausstellungspräsenz nicht immer der Fall sein muss, macht die vorliegende Publikation bewusst. Schwitters war ein universal agierender Künstler. Er kann als Vaterfigur der heutigen Installationskunst aufgeführt werden. Darüber hinaus war er auch einer der ganz großen innovativen Zeichner des Jahrhunderts. Die Ausstellung, die dies nun definitiv ins Bewusstsein ruft, findet an zwei dafür prädestinierten Orten statt: Hannover und Bern. Hannover ist die Heimatstadt des Künstlers und Ort seines Merzbaus. Das Sprengel Museum Hannover sammelt und erforscht seit Jahrzehnten sein Werk und beherbergt den Nachlass des Künstlers als Leihgabe der Kurt und Ernst Schwitters Stiftung. An Bern denkt man im Zusammenhang mit Schwitters nicht automatisch. Es gibt in Bern jedoch mit der 1948 gegründeten Paul Klee-Stiftung einen analogen Schwerpunkt der klassischen Moderne. Und Klee war Max Huggler, dem damaligen Direktor des Kunstmuseums, auch Anlass,

die Sammlung um entsprechende Positionen zu bereichern. Max Huggler schlug seinem Stiftungsrat 1961 den Ankauf des kapitalen Merzbildes *Ausgerenkte Kräfte* aus dem Besitz des Sohnes Ernst Schwitters zum Ankauf vor. Das Bild war bei Klipstein und Kornfeld zur Auktion eingeliefert, jedoch nicht verkauft worden. Für 124.000 Schweizer Franken war der Sohn bereit, es durch das Auktionshaus dem Kunstmuseum zu verkaufen. Leider scheiterte der Ankauf an der Stimme des Kassiers, der argumentierte, »ein solcher wäre vor der Öffentlichkeit nicht zu vertreten«. Max Huggler erwarb das Merzbild, wie zuvor bereits ein ebenfalls zurückgewiesenes Werk von Piet Mondrian, unter großen Entbehrungen aus seinen privaten Mitteln. Dass er beide Gemälde später dem Museum in Form einer Stiftung zum Geschenk machte, ist Ausdruck eines souveränen Mäzenatentums. Heute ist Schwitters' Merzbild ein Herzstück der Berner Sammlung. Max Huggler ist deshalb die Ausstellung im Kunstmuseum Bern gewidmet.

Es erweist sich, dass das Medium der Zeichnung durchaus einen wesentlichen Faktor für die Entwicklung von Schwitters' Merzkonzept in den Jahren um 1919 darstellt. Als verbindender, gemeinsamer Nenner seiner »neue[n] Gestaltung mit prinzipiell jedem Material«, wie Schwitters Merz 1927 definierte, konnte die Zeichnung zwei zentrale Aspekte seines Merzkonzepts erheblich vorantreiben: die Überschreitung traditioneller Gattungsgrenzen zwischen Malerei, Zeichnung, Druckgrafik und Schrift sowie die Auflösung von ihren bisherigen Funktionen als Vorstudie, Ausarbeitung, Reproduktion oder Beschreibung. Merz bedeutet im Wesentlichen die Schaffung abstrakter Kunstwerke durch rhythmisch zueinander in Beziehung gesetzte Werte. Diese Werte können Farben, Formen oder Zeichen und die verwendeten Materialien jeglicher Art und Herkunft sein. Abstraktion bedeutet in Schwitters' Merzkunst vor allem die prinzipielle Möglichkeit, dass aus einer Sache etwas anderes werden kann (zum Beispiel aus einem Bindfaden eine Linie) – ein Prinzip, das auch die Übersetzung eines Mediums in ein anderes einschließt. Bei Schwitters werden Gedichte aus Worten und Sätzen durch ihre rhythmische Anordnung zu zeichnerischen Kompositionen, während Zeichnungen aufgeklebte Sätze und geschriebene oder gestempelte Wörter enthalten können.

Auch begrifflich ist das Medium Zeichnung in der neuen »Gattung« Merz präsent. Die ersten, parallel zur »Z«-Serie entstandenen Collagen nennt Schwitters jeweils »Zeichnung A« (mit folgender Nummerierung), und ab 1919 versieht er sie, als Teil seines allumfassenden Merzkonzepts (und nicht zuletzt aus Ermangelung eines zutreffenden Begriffs im Deutschen, denn das Wort Collage wurde erst viel später gebräuchlich) mit dem Namen Merzzeichnung. Die sogenannten »i-Zeichnungen«, bei denen es sich laut Schwitters meistens um »ein aus einem verdrucktem Stück Papier ausgeschnittenes Stück« handelt, führen ebenfalls den überlieferten Begriff im Namen, obwohl sie in der Regel keine gezeichneten Partien enthalten. Der fortgeführte Gebrauch des Gattungsnamens verdeutlicht die Intention des Künstlers, die künstlerischen Mittel zwar radikal zu erweitern und zu zeitgemäßen Ausdrucksformen zu gelangen, mit dem Überlieferten dabei jedoch nicht vollkommen zu brechen.

Trotz dieses weitgefassten Verständnisses von Zeichnung konzentriert sich das vorliegende Buch auf die Handzeichnungen und diejenigen Papierarbeiten von Schwitters, die entschieden gezeichnete Anteile enthalten. Obwohl im Vergleich zu anderen Künstlern der Moderne – wie Ernst Ludwig Kirchner (dessen Papierarbeiten rund achtzig Prozent des Gesamtwerks darstellen) – für den Merzkünstler das Zeichnen nicht das wesentlichste Ausdrucksmittel darstellt, ist es ihm als Mittel zur Entwicklung eines Formenvokabulars, als Experimentierfeld und vor allem als Naturstudium lebenslanges Bedürfnis. Von seinen künstlerischen Anfängen bis zum Tod entstehen kontinuierlich gegenständliche und abstrakte Blätter in allen Stadien der Vollendung:

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

von der schnellen Gelegenheits-skizze und spontanen Momentaufnahme bis zur bildmässig abgeschlossenen Zeichnung. Dagegen gibt es nur ausnahmsweise Entwürfe oder Vorzeichnungen, die in traditioneller Weise als vorbereitende Studien mit Ölbildern oder Skulpturen in Verbindung gebracht werden können. Aus der Zeit im Exil stammen einige aus der Erinnerung entstandene Skizzen von zuvor gemalten und zurückgelassenen Bildern.

Die Bildträger überschreiten bei Schwitters selten die Grösse einer DIN-A4-Seite. Kleinere Blätter montiert er in den ersten Jahrzehnten oftmals auf (zum Teil farbige) Kartons und beschriftet sie. Aus der späteren Zeit sind meistens lose Einzelblätter überliefert. Die Qualität des Papiers ist sowohl in den Jahren während und nach dem Ersten Weltkrieg als auch im Exil wenig anspruchsvoll. Schwitters scheint selten besseren Karton zur Verfügung gehabt zu haben, er verwendet gewöhnlich einfache Blöcke als Bildträger. Zum Zeichnen bevorzugt er schwarze Kreide oder Farbstifte, Bleistift oder Feder, Tinte benutzt er seltener. Vereinzelt finden sich farbige Blätter, auch Aquarelle und Gouachen, die vorwiegend bis zum Ende der 1920er-Jahre entstehen, danach setzt er den Pinsel für Zeichnungen nicht mehr ein.

Schwitters' zeichnerisches OEuvre ist stilistisch äusserst vielfältig. Es reicht von den frühen, rhythmisch organisierten Abstraktionen, die expressionistisch oder kubistisch geprägt sind, über dadaistische Grotesken mit harter Linienführung bis zu konstruktivistisch-geometrischen Flächenkompositionen. Auch gibt es teilweise surreal anmutende Studien mit organisch-schwingender Formensprache, in denen sich die Linie nahezu verselbstständigt. Daneben stehen die gegenständlichen Arbeiten, vor allem Landschaften, aber auch Porträts und einige Stilleben, die im Laufe der Entwicklung ebenfalls viele verschiedene stilistische Einflüsse von Realismus, Impressionismus und Expressionismus aufweisen, bis Schwitters schliesslich zu seiner charakteristischen Mischung aus diesen Stilmitteln findet. Es überwiegen reine Strichzeichnungen mit kräftigen, häufig unterbrochenen Linien, die lebhaft und spontan gesetzt wirken. Der Bewegungscharakter der Linien und Schraffuren, der den Ausdruckswert einer Zeichnung bestimmt, ist jedoch durchaus variationsreich.

Schwitters benutzt die Zeichnung weder wie Paul Klee zur Entwicklung des eigenen bildnerischen Denkens noch wie Hans Arp zur Veranschaulichung des freien Wachstums von Formen. Sein Interesse gilt in der Regel der vor seinen Augen stehenden Realität. Die Natur ist für Schwitters, wie er 1927 in seinem *Merz 20 Katalog* formuliert, »als Ganzes so harmonisch und gesetzmässig gestaltet, dass sie uns zum Vorbild dienen kann«, wobei er das Abmalen einer »Einzelheit« jedoch verwirft (S. 102). In einem Brief vom 24. Juli 1937 an die amerikanische Sammlerin Katherine S. Dreier betont er, dass »ein neues, sachliches, leidenschaftsloses Studium der Natur, verbunden mit der Wiedergabe der Resultate im Bilde,« nicht nur erlaubt, sondern »neben der abstrakten Gestaltung wichtig« sei. Die Suche nach der harmonischen Komposition führt ihn immer wieder zur Beobachtung der Natur. In der Intention, sowohl den Formgesetzen der Natur als auch den innerbildlichen Gesetzen der Kunst auf die Spur zu kommen, liegt das Verbindende seiner abstrakten und gegenständlichen Zeichnungen.