

Der Sommer-Tipi und die kleinen Lumpensammler

Über mehrere Sommer spielt sich an einem norditalienischen See inmitten bürgerlicher Milieus ein Ritual der Gartenkolonisierung ab: Ein weicher, elastischer, nachtblauer Jerseystoff, ein vergessener, nutzloser Lumpen, wird von mir und meinen Geschwistern in einer Geruchswolke aus Schimmel und Staub aus der Sitztruhe befreit mit dem Ziel, draußen auf dem Rasen vor dem Elternhaus ein Tipi-Zelt zu errichten. In blindem Eifer und konzentrierter Stille setzen wir Kinder unser gemeinsames Projekt fort. Wir sehen uns schon im fertigen Tipi sitzen, von weichen Baumwollwänden geschützt in seinem aquamarinen Schatten versunken. Doch trotz allem initialen Elan gelangt das architektonische Projekt nie zum Abschluss – mal erscheint eine neue Unternehmung plötzlich attraktiver, mal erweist sich der Bauplan als schwerer zu realisieren als zunächst gedacht. Was zurück bleibt, ist stets ein Durcheinander aus Schnüren, Wäscheklammern und Zweigen. Für eine Weile wird der Jerseystoff als schlapp herunterhängende Fahne zu sehen sein, bis er, erneut in der Truhe abgelegt, in die Welt der toten Dinge zurückgedrängt wird.

Die Geste des Findens und Wiederfindens eines alten Stofffetzens, die den Beginn dieser Kindheitserinnerung markiert, ließ uns Kinder hineinschlüpfen in die Rolle von Lumpensammlern, die lustvoll in Vergessenem wühlen. Lumpensammeln bezeichnet eine Arbeitsform, die wenig methodische Präzision und analytische Schärfe impliziert, dafür aber Neugier auf das vergessene Detail und auf die fragmentarische Spur (kurzum: auf den Lumpen). Berühmte Lumpensammler findet man in der Klassischen Moderne: Charles Baudelaire, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer haben den Lumpensammler als konkrete historische Gestalt und als ästhetisch-geschichtliche Denkfigur herausgearbeitet.¹ Während bei Baudelaire die Analogie zwischen dem Lumpensammler und dem Dichter zu finden ist, hat Walter Benjamin im Kulturkritiker Siegfried Kracauer einen idealen Lumpensammler entdeckt. In seiner Besprechung von Kracauers „Angestellten“-Roman schreibt Benjamin 1930:

„Was wir sehen: Einen Lumpensammler frühe im Morgenrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgeblichenen Kattune ‚Menschentum‘, ‚Innerlichkeit‘, ‚Vertiefung‘ spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen.“²

In den Worten Benjamins käme Kracauer als einsamer Lumpensammler am frühen Morgen daher: Das Lumpensammeln steht hier für die Arbeit an der Sprache und der Lumpensammler, der sprachlichen Müll widerwillig sammelt, für eine Subjekt-Position, die sich argwöhnisch über das ideale Ich des Humanismus lustig macht. Die Praxis des Sammelns findet an der Schwelle von Nacht zu Tag statt: Die nichtssagenden Reste von heute, die erst nur tote Materie sind, verweisen bereits auf die Möglichkeit, in einer zukünftigen Aufwertung „erhellt“ zu werden.

Ein_e Lumpensammler_in wird zur solchen, wenn sie/er sich an einer Sammlung abarbeitet. Kurzum: Es gibt keine Lumpensammler_in ohne Sammlung. Eine Feststellung, die einfach klingen mag, die aber eine Frage hervorruft, die weniger leicht zu beantworten ist: Wie sieht die Sammlung einer Lumpensammler_in aus? In echter lumpensammlerischer Manier stellt man sich womöglich ein fröhliches und hierarchieloses Ensemble von Dingen vor, die nach einem horizontalen, nichthierarchischen Prinzip nebeneinander existieren.

In der ästhetischen Moderne findet sich der Gedanke einer solch überbordenden anarchischen Sammlung von vordergründig wertlosen Gegenständen in Kurt Schwitters' Merzbau-Werk paradigmatisch verwirklicht. Der erste Merzbau entsteht 1923 in Schwitters' gutbürgerlicher Wohnung in der zweiten Etage des elterlichen Hauses in der Waldhausenstraße Nr. 5 in Hannover (und kommt 1937 mit Schwitters' Emigration aus Nazi-Deutschland nach Norwegen zu einem abrupten Ende). Als raumfüllende Installation verschlingt der Merzbau zunächst Schwitters' Atelier und dann weitere Räume der Wohnung. Die Gestaltung des Ateliers zum Merzbau entspricht der schrittweisen Verwandlung des Arbeitszimmers in eine komplizierte, stetig wachsende Raumstruktur, die mehrere Spiegel sowie von der Straße aufgelesene Abfälle und Fundstücke integriert und die Säulen, Grotten und Höhlen als Erinnerung an Freunde vorsieht.³ Von Schwitters' Kritikern als „Schmutzansammlung und Schmiererei“⁴ degradiert und von seinen Verfechtern als „the only truly Expressionist building ever executed“⁵ gelobpreist, ist der Merzbau eine hybride und intermediale Assemblage zur Sprengung der Grenze zwischen Leben und Arbeit in privater biedermeierlicher Idylle und zum Schutz vor einem immer gefährlicher werdenden Außen.⁶

Die Arbeit am Merzbau, die ins Private hineingreift und persönliche Erinnerungen sowie Alltagsreste einbezieht, begünstigt immer wieder psychologisierende Interpretationen, die Schwitters' Werk als „Abbild der eigenen Seele“⁷ oder „Paradigm of Interior Complexity“⁸ beschreiben. Diese Lesarten verwenden nicht nur philosophisch-essentialistisch anmutende Konzepte wie „Seele“ und „Innerlichkeit“, sondern reproduzieren genauso unkritisch jene traditionelle Vorstellung des Ateliers der Klassischen Moderne als eines mythischen Ortes schöpferischer Prozesse, der von der Öffentlichkeit abgegrenzt und von Introspektion und Konzentration bestimmt ist.⁹

Anstatt von einem Moment der mimetischen Nachahmung auszugehen, durch welches sich ein randvoll gefülltes Arbeitszimmer als Spiegel einer „komplex“ gestalteten Künstlerinnerlichkeit betrachten ließe, möchte ich normative Implikationen (Was ist *komplex*? Was ist *einfach*?) zur Seite stellen und stattdessen nach den Ausschlussmechanismen, nach den Lücken und Leerstellen, fragen, die mit der Kopplung Merzbau/Künstlertypologie einhergehen. Ein überliefertes Erinnerungsfragment der Dadaistin Hannah Höch, in welchem sie sich an eine Zugreise mit Kurt Schwitters von Berlin nach Hannover im Jahr 1924 erinnert, bietet einen guten Weg, diesen Fragekomplex zu adressieren. Sie schreibt:

„Um 5:30 Uhr verlassen wir das Haus in Friedenau. Unser Abmarsch glich, wie immer mit K. Schw. einem Umzug. Er hatte *vier oder fünf gewaltige, wie immer unsinnig schwere Koffer*. Dazu kamen: Eine alte, gewichtige Schreibmaschine, ein Bilderpaket von *kolossal*en Ausmaßen, zusammengehalten von einer *alten* Helmaschürze und einem dicken Kabel. Ein Rucksack. Ein Paket Zeitschriften ‚Der Sturm‘ und andere“.¹⁰

Das gesamte Reisebericht ist insofern faszinierend, als sich beim Lesen schleichend der Eindruck einprägt, dass bei der Schilderung einer abenteuerlichen Reise durch Deutschland zugleich an

einer geschlechterspezifischen Rollenaufteilung festgehalten wird: Hannah Höch tritt in dieser Szene selber nicht als Künstlerin auf, sondern als vertraute Helferin, als anscheinend genervte, aber eigentlich geschmeichelte Begleiterin eines Künstlers im Kreativitätsrausch. Während bei dieser Reise Improvisationsfreude und Abenteuerlust hilfreich sind, erweist sich Anpassungsfähigkeit als absolut notwendig: Es bleibt unvorhersehbar, wann und wie man von einem Zug in den nächsten steigen wird. Schwitters packt die Schreibmaschine aus und senkt den Blick.

Zusammengefasst korrespondiert die Inszenierung Schwitters' als Kunst-Lumpensammler¹¹ zumindest in diesem Schreibfragment mit dem Unsichtbarwerden von Hannah Höch als Künstlerin, die sich selbst zur helfenden Hand herunterstuft. Das ist aber nicht alles: Am Ende des Textes wird eine andere Frau sichtbar. Der Name Helma Schwitters taucht auf, die Ehefrau des Künstlers. An sie möchte Hannah Höch zuletzt noch denken, an deren außerordentliche Geduld und liebevolle Hilfsbereitschaft. Widerwillig erscheint der Leserin ein Bild vor Augen: Helma Schwitters, die das Wuchern und Ausgreifen des Merzbaus in der gemeinsamen Wohnung still beobachtet und leise, aber resolut flüstert: „Zeit für eine notwendige Entrümpelung!“

1 Die historische Konjunktur der Lumpensammler in der Klassischen Moderne ab den 1880er-Jahren bis in die 1930er ist im Zusammenhang mit einem *material turn* in Literatur und Philosophie zu lesen, dem erwachenden Interesse an der materiellen Welt der Dinge als Reaktion auf eine technisch veränderte Umwelt, in der die Massenproduktion der Industrie und der Medien einen Überfluss an Gegenständen produzierte, vgl.: Barbara Thums: „Im Zweifel für die Reste. Lumpensammler und andere Archivisten der Moderne“, in: *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*, S. 545-559.

2 Walter Benjamin: „Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, „Die Angestellten““, in: Hella Tiedemann Bartels (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt a.M. 1972 [1930], S.219- 225, hier: S. 225.

3 Solch ein epistemischer Trick, die Schwierigkeit, den Merzbau in einem einzelnen Begriff oder Bild zu fassen, durch eine Verschriftlichung aller seiner Elemente zu umgehen, ist ein gewöhnlicher Topos in der Merzbau-Literatur.

4 So fasst der deutsche Kunsthistoriker Alexander Dörner seinen ersten Eindruck des Merzbaus beim Besuch von Schwitters' Wohnung, in: Samuel Cauman: *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors – Alexander Dörner*, Hannover 1960 [1958], S. 44.

5 Rosemarie Haag Bletter: „Kurt Schwitters' unfinished rooms“, in: *Progressive Architecture* 58, Nr. 9, September 1977, S. 98-99.

6 Nachdem Kurt Schwitters' Kunst von den Nationalsozialisten als „entartet“ verboten worden war, ging er mit dem gemeinsamen Sohn Ernst ins Exil nach Norwegen, während seine Frau Helma zunächst in Deutschland bleiben sollte.

7 Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters*, Köln 1967, S. 144.

8 Hans Ulrich Obrist: „The Merzbau as a Paradigm of Interior Complexity“, in: ders., Adrian Notz: *Merz World: Processing the Complicated Order*, Zürich 2007, S. 6-11.

Nach Obrist erfährt die Idee von innerlicher Komplexität in den 90er-Jahren mit Jonathan Meese und John Bock eine neue Blütezeit.

9 Für einen Überblick zum historischen Wandel der Funktion und Inszenierung des Künstlerateliers: Isabelle Graw: Vorwort zum Ausgabe-Schwerpunkt „Atelier“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 49, März 2003, S. 5-9.

10 Hannah Höch: „Die Revue. Eine der Reisen mit Kurt Schwitters“, in: *Dada. Dokumente einer Bewegung*, Düsseldorf 1958.

11 In einem *Taz*-Artikel vom 07.06.2019 steht die Charakterisierung von Kurt Schwitters als Kunst-Lumpensammler bereits im Titel: [https://taz.de/ Der-Kunst-Lumpensammler/!5599834/](https://taz.de/Der-Kunst-Lumpensammler/!5599834/)