

BEATRIX NOBIS
KURT SCHWITTERS UND DIE
ROMANTISCHE IRONIE

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Nobis, Beatrix:
Kurt Schwitters und die romantische Ironie : ein Beitrag zur
Deutung des Merz-Kunstbegriffes / Beatrix Nobis. – Alfter:
VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1993
Zugl.: Braunschweig, Univ., Diss., 1993
ISBN 3-929742-04-7

© VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Alfter 1993

Satz: Claus Pias, Bonn

Alle Rechte, sowohl der Übersetzung, des Nachdrucks und auszugsweisen
Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe vorbehalten

ISBN 3-929742-04-7

Beatrix Nobis

Kurt Schwitters und die romantische Ironie

Ein Beitrag zur Deutung des Merz-Kunstbegriffes

VDG

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften

Alfter 1993

Merz ist das Lächeln am Grabe,
und der Ernst bei heiteren Ereignissen.

Kurt Schwitters, 1926

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG 9

KAPITEL I

STILMITTEL UND WELTHALTUNG.

ROMANTISCHE THEORIE UND MERZKUNST 19

1. **Begriffsbestimmung: Romantische Ironie als philosophisch-
ästhetisches Problem** 19

Rhetorik 19 • Philosophie 20 • Ironiekritik 21 • Ironie und Moderne 21 • Schlegel – Kant – Fichte 24 • Transzendentalpoesie (Schlegel) 25 • Unendliche Progression (Schlegel) 25 • Selbstschöpfung und Selbstvernichtung (Schlegel) 26 • Ironie und Malerei der Romantik 27 • Solgers Dialektik 28 • Annihilation des Endlichen (Solger) 28 • Übergang und unendlich fortschreitender Gegensatz (Solger) 29 • Freiheit des Künstlers • 29

2. **Zitat und Stilaneignung: Schwitters' ironischer Umgang
mit der Originalität** 31

Traditioneller Stilbegriff 31 • Begriff des ‚Modus‘ 32 • Phänomene des Ironischen 33 • Ironie als Allegorie 34 • Schwitters: Stilaneignung 35 • Stilstillat und Originalität 36 • Vereinbarung der Gegensätze 37 • Übereinanderschichtung der Stile 38 • Sternbild I 39 • Ironisierung der Aussage 42 • ‚Gleichgültigkeit‘ gegenüber dem Werk 43 • Entformung 44 • Chaos und Ordnung 45

3. **Wirklichkeit und Illusion: die ironische Entformung
des Materials** 46

Tätiges Agieren durch Eingliederung 46 • Ambivalenz des Materials 47 • Sternbild II 48 • Endlichkeit und Überzeitlichkeit 49 • Mittelpunkt der Kunst 49 • Schwebende Illusion 50 • Bindungslosigkeit des Künstlers 51

4. **Der ironische Aphorismus: Spiel und Zufall** 53

Fragment 54 • Die Tragik der Ironie 55 • i-Zeichnungen 56

5. **Das Häßliche und das Schöne** 57

Integration des Trivialen 57 • Das Häßliche als Negation des Schönen 58 • Emanzipation des Häßlichen 58 • Bekräftigung des Werkes durch Destruktion 60

KAPITEL II
REFLEXION UND RATIONALITÄT.
DER MERZ-KUNSTBEGRIFF UND DIE ROMANTISCHE IRONIE
61

- Vorbemerkung..... 61
1. Die Objektivität des Subjektiven: Der Begriff der
,künstlerischen Freiheit‘ bei Schlegel und Schwitters 62
Individualität und objektive Wahrnehmung 63 • Künstlerische Autonomie bei Schwitters 64 • Willkür und innere Ordnung 65 • Absage an außerkünstlerische Ansprüche 66 • Vernunft und Konsequenz 67
2. Tätigkeit und Übergang – Ironie bei Solger und Schwitters
als ‚Mittelpunkt des Schöpferischen‘ 68
Cyklisation und innere Unendlichkeit bei Schlegel 68 • Der Begriff des ‚Schwebens‘ 69 • Die ‚Lehre vom Gegensatz‘ (Adam Müller) 70 • Schönheit als Akt des Übergangs (Solger) 70 • Ironie als ‚höchstes Bewußtsein‘ (Solger) 71 • Höherführung durch Vernichtung der Idee 71 • Das agierende Moment bei Schwitters 72 • Das Kotsbild 73 • Komprimierung des zeitlichen Ablaufs 74 • Merzbild 29 A. Bild mit Drehrad 75 • Verschränkung der Illusionsebenen 76 • Die Unernsthaftigkeit der Aussage 76 • Übergang der Gegensätze 77 • Nasci- ‚Haltestelle des Werdens‘ 78

KAPITEL III
IRONIE UND UNENDLICHKEIT.
DER ANSPRUCH DES KUNSTWERKS AUF UNIVERSALITÄT .. 81

1. Das Merz-Gesamtkunstwerk und Schlegels Begriff der
,progressiven Universalpoesie‘ 81
Schellings ‚System des transzendentalen Idealismus‘ 81 • Die ironische Skepsis an der Vollkommenheit 82 • Gesamtkunstwerk als Bewegung zum Absoluten 83 • Einbeziehung aller Erscheinungen 83 • Eingeständnis der Unangemessenheit 84 • Metaphysischer und rationaler Aspekt der Universalpoesie 85 • Merz-Gesamtkunstwerk und ironischer Idealismus 86 • Umgestaltung der Welt zum ‚gewaltigen Kunstwerk‘ 88 • Progression als Wechsel zwischen Ganzheit und Teilsein 89 • ‚Poesie der Poesie‘ (Schlegel) 90 • Die Unerfüllbarkeit des Gesamtkunstwerkes 91
2. Der Merzbau – Bildwerdung des ironischen Universalismus 92

Der Merzbau als ‚letzte logische Phase der Entwicklung‘ 93 • Das Bewußtsein der ‚ewigen Agilität‘ (Schlegel) 94 • Das Streben zur ‚unendlichen Form‘ (Schwitters) 96 • Erlösungsgedanke als ironisch-rationale Reflexion 97 • Die ‚Unendlichkeit im Endlichen‘ als Prinzip des Merzbaus 98 • Der Merzbau als ‚progressives Gesamtkunstwerk‘ 100

ANMERKUNGEN 101

LITERATURVERZEICHNIS 123

ABBILDUNGEN 129

EINLEITUNG

Kurt Schwitters zählt heute unangefochten zu den Künstlern, die die Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts bildeten. Kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges begann er sich rigoros von den traditionellen künstlerischen Materialien zu lösen; er entwickelte einen umfassenden Kunstbegriff, der als „Merz-Gesamtkunstwerk“ auf eine vollständige Durchdringung aller Lebensbereiche angelegt war und er besaß eine ungewöhnliche Vielschichtigkeit der Talente, im bildnerischen wie im literarischen Bereich. Hinzu kam, daß Schwitters sich und seine Arbeit dem Publikum extrovertiert zu präsentieren wußte, daß er über Fähigkeiten der Selbstdarstellung und Kommunikation verfügte, die keineswegs alltäglich waren. Diese Begabung, sich einerseits mit einem autonomen „Merz-Kunstbegriff“ von allen Verbindlichkeiten zu befreien und andererseits eine unmittelbare und wirksame Beziehung zum Betrachter herzustellen, bestimmen bis in die Gegenwart unsere Vorstellung von einem Künstler, der seine individuelle Weltansicht zum Motor des Schöpferischen machte und einem aus den Konventionen akademischer Tradition gelösten Schaffen den Weg bereitete, eine Beurteilung, die auch das Fazit eines Vierteljahrhunderts Schwitters-Forschung ist.

An Schwitters, dies läßt sich zu Beginn kritisch anmerken, entzündet sich, in der Literatur wie in der allgemeinen Bewertung durch das Publikum, unsere Sehnsucht nach dem Genie, die Vorstellung, daß hier ein Individuum mit innovativer und weittragender Schöpferkraft allein aus sich heraus produktiv war. Doch dies führt zwangsläufig zu einer Vereinzelung und isolierenden Betrachtung des Künstlers, der schon deshalb außerhalb seines geistigen Umfeldes bewertet werden muß, weil jede Einbindung in größere Zusammenhänge seine künstlerische Originalität in Frage stellen könnte. Das Pathos, mit dem Schwitters zu seinem 99. Geburtstag von seiner Heimatstadt Hannover als „Erfinder von Merz“ geehrt wurde, ist nur ein Beleg dafür¹. Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch, daß vormalig kritische Beurteilungen, etwa Werner Schmalbachs abschätzige Wertung des Spätwerkes in seiner Schwitters-Monographie von 1967, ohne Einschränkung revidiert wurden², daß selbst das problematische Früh-

werk und die eher befremdlich dilettantisch-naturalistische Malerei, die das Œuvre kontinuierlich begleitet, im Katalog zu obengenannter Ausstellung das Thema ernsthafter stilkritischer Betrachtungen waren³. Der Medienaufwand zu Schwitters' 99. und 100. Geburtstag in den Jahren 1986 und 1987, die Fülle von Publikationen, deren wissenschaftlicher Wert sich gelegentlich bezweifeln ließe, und die Vereinnahmung des Künstlers für eine Unzahl von Veranstaltungen bis hin zu trivialsten Aktionen „in seinem Geiste“ machen deutlich, wie groß die Bereitschaft zur hemmungslosen Verehrung des genialen Vorbildes immer noch ist.

Doch anlässlich des Jubiläumsjahres wurden auch kritische Stimmen laut. In einer Rezension der Hannoveraner Schwitters-Retrospektive monierte Michael Zimmermann die Beliebigkeit, mit der das umfangreiche Œuvre in einem geistesgeschichtlichen Vakuum klassifiziert und didaktisch aufbereitet wurde⁴. Seine Forderung, Schwitters „weniger stilgeschichtlich und ikonographisch als phänomenologisch zu untersuchen“⁵, ihn letztlich wieder in die Zusammenhänge seiner Zeit zurückzuführen, war der erste Ansatz, sich kritisch mit der inzwischen umfangreichen Forschung auseinanderzusetzen.

Zimmermann hat das Problem klar benannt: Nicht nur die Stilisierung des Künstlers zum genialen Einzelschöpfer ist für die Schwitters-Literatur bemerkenswert, sondern auch – und daraus resultierend – eine merkwürdige Vorsicht gegenüber gewissen Phänomenen des Werkes, die die traditionellen Charakteristica des Genies offensichtlich unterlaufen und die sich obendrein den klassischen Methoden der Stilkritik widersetzen.

Eines dieser Phänomene ist ein Problem, das in weiteren Verlauf dieser Untersuchung noch einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden muß: die so irritierende wie paradoxe Tatsache, daß sich Schwitters extrovertiert und freizügig fremder schöpferischer Leistungen bediente, sie seinem Werk integrierte, und dennoch einen unbestreitbar eigenständigen und ausgeprägten Stil besaß, in dem die vielfältig adaptierten Stilformen gleichsam latent, oder, genauer noch, als Destillat enthalten sind.

Denn Schwitters war unbestritten so wenig Eklektizist wie er sich einem kollektiven Gruppenstil verpflichtet fühlte, sondern ihm gelang das eigentümliche Ereignis, eigene Form und fremden Stil in eine Wechselbeziehung zueinander treten zu lassen, in der jedes künstlerische Prinzip für sich erfahrbar bleibt und sich doch mit dem anderen

verbindet – ein Aspekt, der im weiteren als Merkmal des Ironischen eine Rolle spielen wird.

Stilaneignung als Antrieb der eigenen Originalität, als Mittel des Schöpferischen, dieser Konflikt beschäftigt die Forschung nur beiläufig, und wenn, dann als ikonographisches Problem, dessen Ursachen nicht weiter nachgegangen wird. Weil die stilkritische Untersuchungsmethode den Vorwurf des Eklektizismus nahelegt, auf der anderen Seite aber die innovatorische Leistung immer wieder hervorgehoben wird, bleibt nur Ratlosigkeit gegenüber dem Paradoxon aus Stilaneignung und Originalität, die dazu führt, daß man einer eindeutigen Beurteilung des scheinbar Unvereinbaren bisher ausgewichen ist⁶.

Die Ironie bei Schwitters, die in dieser Untersuchung definiert und in einem größeren geistesgeschichtlichen Zusammenhang betrachtet werden wird, findet, trotz ihrer ausdrücklichen Präsenz, in der Literatur kaum Beachtung, und wenn, dann zur Charakterisierung von Schwitters' Persönlichkeit, als Synonym für Witz und Sarkasmus oder, wie bei Joachim Büchner, für „Humor und schalkhafte Hintergründigkeit“⁷.

Einzig Carola Giedion-Welcker formuliert in einem Aufsatz zu Schwitters' sechzigsten Geburtstag⁸ einleitend Zusammenhänge, die, wenn auch aphoristisch, den Kern des Ironiebegriffes berühren. Nachdem sie die Illusionsstörung der romantischen Komödie erwähnt hat, heißt es weiter:

„Spiel im Spiel... romantische Ironie... wie man sie nannte... Es galt, den Stoff zu entmaterialisieren durch ein ständiges Zerstören und Wiederaufbauen, um das eigentliche Reich der Kunst, ihr freies Spiel, umso intensiver zu entfalten. Die ‚romantische Ironie‘ bedeutet aber ganz allgemein und zeitlos: die Souveränität des Geistes, die Waffe des Witzes und sein Sieg über die Trägheit und Schwere des Lebens“⁹. Giedion-Welckers assoziative Annäherung an das Problem hat in der Literatur keinen Nachhall gefunden. Von Ironie ist nicht die Rede, wenn Schwitters „landestypische Possentreiberei“ in der Tradition Wilhelm Buschs oder des Baron von Münchhausen unterstellt wird¹⁰, wenn gelegentlich seine Komik oder sein grotesker Humor erwähnt werden, oder wenn es darum geht, seine virtuose Eloquenz in gegenläufigen Sprachbildern und unvermuteten Gedankensprüngen zu beschreiben¹¹. Die schlichte „Freude an Jux und Spaß“¹² dient ebenso wenig der Klärung des Problems wie die Behauptung Friedhelm

Lachs, Schwitters benutze das Lachen als „Waffe der Freiheit“ in einer Kultur, die „eine eigene universelle, antiautoritäre volkstümliche Welt“ bildet¹³. Dies verkennt offensichtlich, daß Schwitters' Ironie nichts gemein hat mit der befreienden Ventilfunktion von Mummenschanz und Karneval, sondern daß sie, im Sinne eines literarisch-philosophisch eindeutig definierten Topos, intellektuelle Einsicht erfordert, demnach einer überwiegend rationalen Weltsicht entspringt.

Das Nebeneinander von „Erhabenem und Lächerlichem“¹⁴, das Schwitters' Werk kennzeichnet, das Triviale und Häßliche in seinem Widerpart zum ästhetisch Geformten, wird in der Forschung nicht als Phänomen betrachtet, sondern stilkritischen Aspekten untergeordnet, und damit vereinzelt und aus seinem ursächlichen Zusammenhang gelöst. Isolierende Betrachtungen jedoch, die Bewertungen zusammenhanglos aneinanderreihen, sind nicht geeignet, den universellen Anspruch, der den „Merz-Kunstbegriff“ charakterisiert, ausreichend zu würdigen und in seiner Bedeutung für Schwitters' künstlerische Autonomie umfassend zu beurteilen¹⁵.

Dies erweist sich etwa an Dietmar Elgers Untersuchung zum „Merzbau“¹⁶, die zu dem Ergebnis kommt, Schwitters habe sich stilistisch an expressionistischer Architektur orientiert, an den utopischen Projekten der „Gläsernen Kette“ und an der Filmarchitektur seiner Zeit mit ihren symbolistisch-suggestiven, bedrohlichen Raumbühnen¹⁷. Auch wenn Elger sein Resumée durchaus selbstkritisch mit einem Fragezeichen versieht und die rational-konstruktiven Einflüsse auf den „Merzbau“ nicht unterschlägt, so bleibt trotz der Erkenntnis, daß es sich hier um ein ambivalent angelegtes Werk handelt, der wesentliche Aspekt des „Gesamtkunstwerkes“ nicht berücksichtigt, Schwitters' Anspruch an die universelle und absolute Form, die in einem prozessualen Entwicklungsgang als Lebenswerk vollzogen wird, als eine Obsession ohne Abschluß und eindeutig identifizierbare stilistische Endform¹⁸. Weil die entscheidende Frage nach den geistigen Bedingungen des Werkes nicht gestellt wird, müssen die übergeordneten Phänomene der Stilaneignung aus der ironischen Reflexion im „Merzbau“ notwendig unbeachtet bleiben, wird seine Bedeutung als Summation und Quintessenz des „Merz-Kunstbegriffes“ letztlich nicht gewürdigt.

Diese Manko der Stilanalyse erweist sich in Annegreth Nills Untersuchungen zu Einzelwerken Schwitters' auf eklatante Weise¹⁹. Aus dem

Kontext des Œuvre isoliert und buchstäblich in seine Bestandteile zerlegt, erhält der Gegenstand der Betrachtung eine symbolisch besetzte Emblemik, die zu auffallenden Fehlschlüssen führt²⁰. Die Unterstellung, daß Schwitters seine Collagen und Assemblagen als ikonographisches Puzzle zusammensetzte, um darin seine Zeit politisch und gesellschaftlich zu dokumentieren, verkennt sein Desinteresse an Agitation und Belehrung²¹, seine innere Distanz zu der von ihm erlebten Gegenwart. Deshalb muß Nills Methode auch in dem Moment versagen, wo sich der Künstler – und dies ist die Regel – der aktuellen Zeitgeschichte entzieht und darauf verzichtet, sie in einmontierten Schlagzeilen zu kommentieren.

Das Dilemma der Forschung, die, gemäß ihrer Vorstellung vom genialischen Künstler-Erfinder, zur Segmentierung des komplexen Oeuvre neigt und damit Schwitters aus seiner unmittelbaren Gegenwart löst, wird am deutlichsten von John Elderfield erkannt, wenn er schreibt:

„(Wir müssen) uns davor hüten, Schwitters vom künstlerischen Klima seiner Zeit und seine eigenen Phantasien von denen seiner Zeitgenossen zu isolieren“²². Demnach wird der „Merzbau“ von Elderfield auch in erster Linie als autobiographisches Werk gewertet, als „privates Universum“, in dem sich Schwitters' widersprüchliche Empfindungen gegen das Leben widerspiegeln²³. Der Autor sieht im „Eklektizismus“ der verschiedenen Stilformen Schwitters' Künstlerpersönlichkeit vergegenwärtigt, eine Möglichkeit, „sich Bewegungsfreiheit (zu verschaffen) und... ein künstlerisches Niveau weit über dem seiner polemischeren Zeitgenossen zu erreichen“²⁴.

Auch wenn Elderfield verkennt, daß die Stilaneignung keineswegs Nachahmung und eklektizistische Auswahl bedeutet, so ist doch sein Schluß korrekt, daß der „Merzbau“ nicht etwa das Produkt einer kontinuierlichen Entwicklung ist, sondern vielmehr „eine stilistische Anhäufung, eine stilistische Übereinanderschichtung“²⁵. Damit beschreibt er das Phänomen, das oben als „Stildestillat“ bezeichnet wurde²⁶ und dessen Ursachen noch einer weiteren Klärung bedürfen. Problematisch ist Elderfields Argumentation da, wo er aus den Erkenntnissen der Psychoanalyse heraus den „Merzbau“ mit einem Zitat Sigmund Freuds als „Zwischenreich zwischen wunschversagender und wunscherfüllender Phantasiewelt“²⁷ interpretiert, als subjektive Äußerung des Ich, das alle Erscheinungen im Spiegel der eigenen Be-

findlichkeit filtert und diese zum Maßstab des künstlerischen Handelns deklariert²⁸.

Auf diese Weise fixiert der Autor den Künstler dergestalt auf seine Privatheit und individuelle psychische Verfassung, daß er sich nicht erlaubt, der naheliegenden Frage weiter nachzugehen, in welchem Maße Schwitters in seiner auf sich selbst reflektierten Existenz Bezug nahm zur objektiven Wirklichkeit, die er schließlich bildnerisch wie literarisch immer wieder einbezog und künstlerisch verarbeitete, und welches die Voraussetzungen waren für diese Ambivalenz zwischen Introvertiertheit und Entäußerung. Beispielsweise verzichtet Elderfield auch darauf, die Gegenüberstellungen der Arbeiten Schwitters' mit denen seiner Zeitgenossen, die er im Katalogteil ausführlich belegt, im Text zu kommentieren und einzuordnen. So vergibt er die Chance, einem ungewöhnlichen Phänomen auf die Spur zu kommen - die Auswahl scheint beliebig, ein ikonographisches Problem, für das der Autor keine Erklärung bereit hält²⁹.

Privatheit und uneingeschränkte Subjektivität des Merz-Kunstbegriffes unterstellt auch Annegret Jürgens-Kirchhoff, die allerdings anders als Elderfield aus einer gesellschaftskritischen Sicht argumentiert und Schwitters, durchaus polemisch in der Konfrontation seiner Arbeiten mit den Montagen des Dada, eine „gestörte Verbindung zur Realität“ attestiert³⁰. Dem Künstler wird eine Mystifikation des Schönen vorgehalten, die jeden Bezug zur objektiven gesellschaftlichen Wirklichkeit verloren habe, eine politische und soziale Indifferenz, die die Ästhetik um ihrer selbst willen feiert³¹. Aus diesem Grund, so Jürgens-Kirchhoff, ist das Bild bei Schwitters „nicht mehr Mittel der Kommunikation von künstlerischem Produzenten und Rezipienten, (sondern)... nur noch auf sich selbst verweisendes Gebilde als Ausdruck der Komunion von Künstler und Werk“³².

Es wird in diesem kurzen Abriss über den aktuellen Forschungsstand deutlich, wie einseitig, um nicht zu sagen eingeschränkt die Beurteilung der Merzkunst im allgemeinen ist. Subjektivität als psychisches Phänomen des Unbewußten oder willentliche Ignoranz des Zeitgeschehens - diese Bewertung dient der Klärung des Problems ebensowenig wie die euphorische Stilisierung Schwitters' zum geistig autarken Genie. Weder die zahlreichen Paradoxien und Irritationen des Werkes noch der extrem idealistische Charakter des Merz-Kunstbegriffes finden auf diese Weise eine einleuchtende Erklärung.

Die vorliegende Untersuchung möchte dazu beitragen, die Merzkunst

wieder in größere Zusammenhänge zurückzuführen und sie einzubinden in die Grundlagen und Bedingungen ihres Entstehens. Sie will dies versuchen, indem sie einen Aspekt herausgreift und einer näheren Betrachtung unterzieht, der als wesentliches Mittel der Gestaltung beständig nachweisbar ist: Die Ironie im Werke Schwitters', die, wie oben geschildert, bisher nur vage und ohne Begriffsbestimmung beschrieben wurde, soll auf diese Weise im weiteren auf den Grundlagen einer literarisch-philosophischen Definition als feststehender Topos eingeführt werden.

Diese Arbeit stellt sich die Aufgabe, die oben zitierten und von der Forschung bislang nur beiläufig behandelten Phänomene wie Stilaneignung und subjektiv-autonome Materialwahl, aber auch die theoretisch formulierten Ansprüche auf Universalität und Gültigkeit der Merzkunst unter dem Primat der ironischen Reflexion zu betrachten und sie damit einer Klärung und Einordnung in den kulturellen Kontext näherzubringen.

Es ist nicht das erklärte Ziel, die Ironie gleichsam als übergeordneten Begriff einzusetzen, dem sich alle genannten Aspekte des Werkes subsummieren lassen, doch soll die Behauptung aufgestellt und bewiesen werden, daß die Ironie in Schwitters' bildnerischen Werk ausgeprägtes Stilmittel ist, eine Ausdrucksform, die den schöpferischen Prozeß, seine Logik wie seine vermeintlichen Unvereinbarkeiten, maßgeblich bestimmt.

Große Bedeutung wird dabei dem Brückenschlag zu einer Epoche beigemessen, die wie keine andere die Ironie zum Mittelpunkt ihrer ästhetischen Betrachtungen erhoben hat. Die „romantische Ironie“, von Friedrich Schlegel, K.W.F. Solger und Adam Müller als poetisch-philosophisches Problem definiert und gedanklich systematisiert, eröffnet jenseits der traditionellen Markierung des Ironischen als rhetorische Wendung die Möglichkeit, eine komplexe Vorstellungswelt in Beziehung zu setzen zu den konkret faßbaren, scheinbar in sich begrenzten und autonom nur auf sich selbst bezogenen bildnerischen Erzeugnissen der Merzkunst.

Diese Verfahren einer geistig-künstlerischen Synopse wirkt naturgemäß eine Reihe von Fragen auf. Die erste muß sich stellen in Hinblick auf die Berechtigung, zwei Epochen, die der Frühromantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die unseres Jahrhundertanfangs, miteinander in Beziehung zu setzen. Der historisch exakte Nachweis, daß Schwitters sich mit den Gedanken der Frühromantiker je ver-

traut gemacht hätte, kann nicht erbracht werden; mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit hat er sich weder bewußt noch willentlich auf sie berufen³³. Zweifel ließen sich auch anmelden angesichts des Problems, eine an die Bedingungen der Poesie, gelegentlich auch der Musik³⁴, geknüpfte Reflexion mit den Erscheinungen der bildenden Kunst messen zu wollen, Kongruenz demnach herzustellen zwischen den Medien, die auf unmittelbare Weise abstrakt-rationale Vorstellungen transponieren können, und dem, welches gebunden ist an die reale Präsenz des Materials.

Es gibt zunächst einige Anhaltspunkte, die dafür sprechen, daß eine allgemeine geistige Wesensverwandtschaft zwischen der Frühromantik und den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts besteht, die ähnliche Gedanken und Gefühle, eine Übereinstimmung der Welthaltung und Reaktion auf äußere gesellschaftliche Zustände hervorgerufen hat. Das „Leiden an der Welt“, eine tiefe Skepsis gegenüber einer Zeit, die gegebene Versprechen nicht einzulösen imstande war, das Bewußtsein der eigenen und der kollektiven Unzulänglichkeit in der Lösung gesellschaftlicher, politischer und existentieller Fragen – dies führte in beiden Epochen zu einem Rückzug auf das Ich, zu einer Besinnung auf die Freiheit des subjektiven, auf das „Absolute“ und „Unendliche“ gerichteten Denkens³⁵. Die Entfremdung von der Gegenwart äußerte sich in der Verweigerung, eine positivistische, Staat und Gesellschaft stützende Rolle einzunehmen, sie erzeugte Gegenbewegungen, wie in unserem Jahrhundert die antibürgerlichen des Dadaismus und Surrealismus, im vorigen die Abkehr von den Ordnungskategorien des Klassizismus. Ihr entsprang eine Weltbetrachtung, die hier wie dort gleichermaßen Nahrung fand: die ambivalent zwischen Skeptizismus und Idealismus angesiedelte ironische Reflexion, deren Betrachtungsgegenstand die Pole des „Endlichen“ und des „Unendlichen“ gleichermaßen sind, die sich in einem dialektisch argumentierenden Prozeß gegenseitig bestätigen und vernichten.

Das intellektuelle Vermögen, sich in der Negation, durch die „Zerstörung der Idee in der Wirklichkeit“³⁶ dem Absoluten zu nähern und es zugleich zu verneinen, kennzeichnet die philosophischen Überlegungen der Frühromantiker. Ihr umfassendes Konzept von der Ironie als einer rational begründeten, keineswegs metaphysisch unbestimmten Darstellungsform, läßt es zu, „romantische Ironie“ nicht als historisch gebundene Stileigentümlichkeit zu definieren, sondern als eine grundsätzliche gedankliche Abstrahierung und Erweiterung einer seit

der Antike praktizierten Redeweise des „anders Gesagten als Gemeinten“. Ursprünglich als „Kleinmacherei“ und „Verstellung“ abgetan, hatte schon Sokrates der Ironie zu rhetorisch-kunstvoller Bedeutung verholfen, sich ihrer als philosophisches Mittel zur Erkenntnis und Schulung des Geistes bedient³⁷. Der ironische Stil wird in allen Jahrhunderten literarisch virtuos betrieben, bei Shakespeare wie bei Cervantes, bei Jonathan Swift oder Thomas Mann, doch erst seine Befreiung aus den Bedingungen der sprachlichen Wendung, seine reflektierende Erörterung durch die Frühromantiker, gibt die Möglichkeit, ihn in jeder schöpferischen Ausdrucksform als grundlegenden „Modus“³⁸ oder „künstlerisches Verfahren“ auffinden zu können. Der ironische Modus ist selten auf nur ein einzelnes Werk bezogen. In der Regel durchzieht er das künstlerische Schaffen eines Menschen wie ein roter Faden, ein Indiz dafür, daß die Grundstimmung des Werkes eng mit der Persönlichkeit des Künstlers verbunden ist. Nur ein Mensch, dessen psychische Verfassung eine Tendenz zur Ironie aufweist, kann diese für andere erfahrbar machen. Deshalb ist es notwendig, neben den künstlerischen Mitteln, die zur Ironie führen, auch das Selbstverständnis des Künstlers, seine Absichten und das Ziel seiner Bestrebungen in die Betrachtung mit einzubeziehen; erst durch sie kann sich das Bild eines Menschen abrunden, der Ironie nicht als gelegentliches aperçu, sondern zur permanenten Durchdringung eines gedanklichen Problems einsetzt.

Die Obsession, mit der Schwitters Zeit seines Lebens alle Gebiete des Schöpferischen für sich zu vereinnahmen suchte, mit der er unter der Klammer des Begriffes „Merz“ zu einer Inbesitznahme der Wirklichkeit, zu einer vollständigen wechselseitigen Durchdringung von Kunst und Leben gelangen wollte, gibt deshalb einen ersten Hinweis auf den ironischen Modus seines Werkes, der als „Sehnsucht nach Unendlichkeit“ (Schlegel) beschrieben werden kann und den „Witz“ der vermeintlich spontan, sarkastisch und mit Sinn für Effekte arrangierten Merzkunst Lügen straft.

Dieser Zielstrebigkeit steht die Rigorosität zur Seite, mit der Schwitters auf traditionelle Malmittel verzichtete und an ihrer Stelle den Abfall einer trivialen Alltagswelt zum ausschließlichen Material erkor. Für ihn war das aufgelesene Fundstück Teil seines Konzeptes zu einem „Merzgesamtkunstwerk“, an dessen Erfüllung er arbeitete. Zu diesem idealistischen Plan steht die Endlichkeit des verfallenden Materials in eigentümlich polarem Gegensatz, dem eine offensicht-

lich ironisch gebrochene Weltsicht zugrunde liegt: Der Müll repräsentiert die mögliche, unendliche Fülle aller Formen, und er stellt sie ebenso in Frage, weil er in seiner Beschädigung bereits die Vernichtung eben dieser Vielfalt demonstrativ in sich trägt.

Das Paradoxe, die Antithesen, die zur Synthese geführt werden, sind ein unübersehbares Wesensmerkmal der Merzkunst: Stilaneignung und Originalität, Fragment und Weltordnung, Banalität und Kostbarkeit, freie Assoziation und gezielte gedankliche Analyse – das theoretische wie das bildnerische Denken Schwitters' ist ein permanentes Formulieren von Gegensätzen. Diese Ernsthaftigkeit, mit der er idealistisch und rational zugleich die Erschaffung und die Vernichtung einer Idee zum künstlerischen Prinzip erhob, gibt Anlaß, sein Werk mit den Überlegungen der Frühromantiker zu konfrontieren. Dieses Verfahren soll Aufschluß geben über die Absichten, die hinter dem von Schwitters so rigide vertretenen Merzkunstbegriff stehen, darüber hinaus aber auch den Nachweis erbringen, daß sich das Postulat der subjektiv-autonomen künstlerischen Freiheit, wie es in der romantischen Ironie so dezidiert formuliert wird, in einem bildnerischen Werk des beginnenden 20. Jahrhunderts möglicherweise zum ersten Mal auf zwingende und umfassende Weise erfüllt.