

Ausstellungen

ÜBER UNSEREN UMGANG MIT SCHWITTERS

Bemerkungen aus Anlaß der *Kurt-Schwitters-Retrospektive* in Hannover, Sprengel-Museum, 4. Februar — 20. April 1986.

Kurt Schwitters zählt nicht zu den selten ausgestellten Künstlern. Seit der von Werner Schmalenbach 1956 für die Kestner-Gesellschaft in Hannover organisierten Retrospektive, die anschließend in Bern, Amsterdam, Lüttich und Brüssel zirkulierte, muß um seinen Platz in der Geschichte der Kunst der Zwanziger Jahre nicht mehr gestritten werden. In Düsseldorf, Berlin, Stuttgart und Basel war 1971 eine umfangreiche Gesamtausstellung zu sehen; einen repräsentativen Querschnitt des Werkes zeigte auch die im Winter 1978 von der Kölner Galerie Gmurzynska veranstaltete Schau. Die Rekonstruktion des „Merzbaus“ war ein spektakuläres Kernstück der 1983 von Harald Szeemann konzipierten Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, die von Zürich nach Düsseldorf und Berlin wanderte. In Schwitters' Spätwerk kann Schmalenbach bis heute nicht die Qualität der Erzeugnisse früherer Perioden wiederfinden. Die Marlborough-Fine-Art-Gallery (London), mit der Verwaltung des Schwitters-Nachlasses betraut, leistete die fällige Neubewertung im Herbst 1981 mit der Ausstellung *Kurt Schwitters in Exile: The Late Work 1937–1948*; eine weitere Ausstellung des Spätwerkes wurde im Frühjahr 1985 im Museum Ludwig in Köln gezeigt. In Hannover war unlängst wieder das Gesamtwerk repräsentiert, dazu in einem bisher nicht dagewesenen Umfang. Die von John Elderfield für das Museum of Modern Art in New York zusammengestellte und danach in der Tate Gallery in London gezeigte Ausstellung wurde um die Bestände des Sprengel-Museums, besonders zu Schwitters' naturalistischem Frühwerk und zu seiner eigenwilligen „Sonntagsmalerei“, sowie um die Rekonstruktion des „Merzbaus“ erweitert. Von dieser umfangreichen Retrospektive „zum 99. Geburtstag“ des Künstlers waren also spektakuläre Entdeckungen oder grundsätzliche Neubewertungen nicht mehr zu erwarten.

Dennoch war die Zeit für eine solche Ausstellung reif. Seit der grundlegenden Monographie Werner Schmalenbachs, die 1967 erschien, wurden wichtige Forschungen über Schwitters vorgelegt. Erst seit etwa fünf Jahren ist die Folge der im engeren Sinne kunsthistorischen Veröffentlichungen so dicht wie zu den anderen herausragenden Gestalten der „historischen“ Avantgardezeit. Die Verlegenheit darüber, wie man „Merz“ mit gesicherten Methoden begegnen könne, wurde zunächst durch den monographischen Ansatz zugedeckt: die „Merz“-Kunst zu deuten, schien gleichbedeutend damit, das Leben des „Merz“-Künstlers zu erzählen. Schwitters-Monographien erschienen früher, als eng umrissene Studien: Friedhelm Lach legte mit einer 1973 erschienenen Monographie die Grundlagen für die Auseinandersetzung mit den Gedichten und Prosatexten des Künstlers, bevor er die fünfbandige, 1981 abgeschlossene Ausgabe des literarischen Werkes von Kurt Schwitters herausgab. Ernst Nündel konnte sich für seine Monographie von 1981 auf die von ihm bearbeitete, 1974 erschienene Edition von Schwitters' Briefen stützen. John Elderfields bedeutende Monographie, die 1985 als Katalog der

New Yorker Ausstellung erschien, kann nicht ohne weiteres in diese Reihe gestellt werden: An die Stelle des biographischen Berichtes tritt hier, soweit wie möglich, eine minutiöse, Maßstäbe setzende Stilanalyse. Der gleichen Methode folgt Dietmar Elger in seiner 1984 vorgelegten Werkmonographie über den „Merzbau“. Einen anderen Ansatz versucht Annegreth Nill in ihren ikonographischen Untersuchungen einzelner Collagen Schwitters'. Als Rauschenberg, Johns, Beuys, der „Nouveau Réalisme“ und die „Arte Povera“ noch zur aktuellsten Kunst gehörten, schien auch der Wert der Schwitterschen Collagen einer argumentierenden, die ästhetische Eigenart beschreibenden Untermauerung noch nicht zu bedürfen; ihr Genuß konnte damals noch der Kontemplation eines Jeden überlassen werden. Das differenziertere Bild, das die neuere Forschung von Schwitters' bildnerischen Mitteln und Wirkungen und von ihrer Entwicklung zeichnet, konnte nun vor den Originalen überprüft werden.

Man kann sich trotzdem des Eindruckes nicht erwehren, daß Schwitters in der aktuellen Kunst oder im kulturellen Zeitgeschehen nicht mehr die Beachtung geschenkt wird, die er noch vor zehn Jahren fand und auch heute vielleicht verdient hätte. Obwohl oder möglicherweise gerade weil er neben Marcel Duchamp als der zweite Avantgarde-Künstler „par excellence“ angesehen wird, erscheint Schwitters nicht als hochaktuell. Anders als Marcel Duchamp, der in der künstlerischen Tätigkeit unter den gegebenen gesellschaftlichen Voraussetzungen bald keinen Sinn mehr sehen konnte, glaubte Schwitters an den Wert einer autonomen Kunst und sah in ihr sogar eine Befreiung. Zugleich beteiligte er sich an der dadaistischen Revolte gegen eine bürgerliche Tradition, deren Sinnangebote und Vorstellungsorientierungen auch für ihn zur Leerformel geworden waren. Schwitters suchte offensichtlich den Sinn im Unsinn, dessen Existenz Adorno so vehement verneinte (Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main, 1970, S. 228—235). Da sich die Kunst offensichtlich nicht anschickte, sich in das Leben hinein aufzulösen, war das Schwittersche Avantgarde-Konzept für die Generation des „Neo-Dada“ noch attraktiver als jenes von Duchamp. Der seit 1982 regelmäßig erscheinende, von Michael Erlhoff für das Kulturamt der Stadt Hannover herausgegebene *Schwitters-Almanach* zeigt, daß auch heute wieder aktuelle Probleme des künstlerischen Verhaltens und des ästhetischen Diskurses am Falle Schwitters beispielhaft diskutiert werden können, wie dies am Beispiel von Marcel Duchamp schon lange geschieht. Vielleicht nimmt jedoch gerade das exemplarisch Avantgardistische der Schwitterschen Kunst die zeitgeschichtliche Aktualität: weniger als je scheint es heute die Aufgabe der Kunst zu sein, der mangelnden Sinnvermittlung durch die Gesellschaft von der Kunst aus entgegenzuwirken. In einer Zeit der Verselbständigung der Codes und der Informationsstrukturen scheint auch die Kunst mehr und mehr ein sich selbst genügendes Bezugssystem zu sein, das seinen Sinn in sich selbst beschließt. Schwitters' Versuch, gerade in einer autonomen Kunst den gesellschaftlichen Unsinn zu dokumentieren und ihm zugleich zu entkommen, muß dabei als Kompromiß erscheinen, der das ästhetische Ideal verwässert.

Angesichts dieser Sachlage wird das von Schwitters gelebte Avantgarde-Konzept noch nicht genügend reflektiert. Schwitters' steigende kunsthistorische Bedeutung könnte seine Anhänger darüber hinwegtäuschen, daß die ästhetische Praxis dieses Künstlers erklärungsbedürftig ist. Man läßt sich auf Schwitters ein und spielt oder bewundert ein

ästhetisches Spiel, dessen Regeln man dabei ganz unbemerkt erlernt, ohne sie genau beschreiben zu können. Da das bildnerische und literarische Werk des Künstlers überaus umfangreich ist, verwundert es nicht, daß sich einzelne Kunsthistoriker besonders in Deutschland überwiegend oder ausschließlich mit diesem Künstler beschäftigen. Das hat zu einer gewissen Isolation der Auseinandersetzung um Schwitters geführt, die aufgelöst werden müßte, um den Künstler wieder an die zeitgenössische Kunstdiskussion heranzutragen. Daß „Merz“ den klassischen Methoden des kunsthistorischen Analysierens immer mehr zugänglich wird, ist die Voraussetzung dafür.

In den folgenden Bemerkungen wird zunächst der „Schwitters“, wie ihn die jüngste Hannoveraner Ausstellung zeigte, mit den Ergebnissen der neuesten Forschung, besonders den in der Monographie von John Elderfield vorgelegten, konfrontiert. Die darauffolgenden Gedanken über das besondere avantgardistische Kunstkonzept, welches in der Ein-Mann-Kunstbewegung verwirklicht wurde, knüpfen wiederum an Beobachtungen von John Elderfield an. Sie verstehen sich als ein tastender Versuch, die in der Schwitterschen Kunstpraxis enthaltene Neubestimmung der Funktion der Kunst auf eine ähnliche Weise theoretisch zu erfassen, wie es in der Diskussion über Marcel Duchamp geleistet wurde.

1. Klassifizieren und Periodisieren

Erst wenn Ernst Schwitters, der Sohn des Künstlers, den angekündigten Werkkatalog vorgelegt haben wird, wird man den Umfang des Gesamtwerkes, soweit es den Krieg überdauerte und nicht mit dem „Merzbau“ in Hannover zerstört wurde, ermessen können. Schwitters entwickelte zwar in seinen Collagen neue Stile, gab aber einmal gefundene bildnerische Techniken selten ganz auf, so daß in seinem Spätwerk die verschiedensten Methoden des Collagierens zugleich auftreten. Deshalb steht der Kunsthistoriker, besonders wenn er eine Ausstellung zu gestalten hat, zunächst vor einem Problem des Ordners. Während in den monographischen Darstellungen das Werk des Künstlers stets in aufeinanderfolgende Stilperioden eingeteilt wird, wählten Joachim Büchner und seine Mitarbeiter im Sprengel-Museum eine andere Einteilung: unter dem Titel „Schwitters' Welten“ wurden die Collagen in neunzehn Gruppen mit verwandten Themenkreisen zusammengestellt. Das Frühwerk, die ersten, noch expressionistisch gefärbten Anfänge der „Merz“-Kunst und die Skulpturen, die Graphik und der „Merzbau“ wurden gesondert behandelt. In der Ausstellung waren auch die „Merzbilder“ — so bezeichnete Schwitters seine großformatigen Assemblagen — und die naturalistischen Bilder aus Norwegen und England räumlich von den Collagen getrennt. Die Einteilung in Themenkreise diente also überwiegend dazu, eine Zahl von etwa zweihundert kleinformatigen Collagen den Ausstellungsbesuchern überhaupt zumuten zu können.

Weil Schwitters einen einmal entwickelten Stil nie ganz aufgab, hatte Schmalenbach in seiner Monographie auf die Darstellung einer kohärenten Stilentwicklung ganz verzichtet, um nur die jeweils neuen Einflüsse dingfest zu machen. Aus der erklärten Überzeugung heraus, daß eine Epocheneinteilung des Schwitterschen Werkes unmöglich sei, wird diese Methode im Katalog der Hannoveraner Ausstellung auf die Spitze getrieben: die einzelnen „Welten“ folgen durchaus nach der zeitlichen Sukzession neuer Tendenzen im Werk des Künstlers aufeinander. Im Katalog werden dazu wenige Blätter oder

ein einzelnes exemplarisch analysiert, wobei man immer wieder auf die gleichen Schwitters-Zitate stößt; angeblich gleichartige Beispiele aus den verschiedensten Stilstufen werden dem hernach kommentarlos zugeordnet. Das umfangreichste und, wie mir scheint, disparate Material müssen die folgenden Gruppen aufnehmen: „Die Welt des Alltags und des Konsums“, „Mit Fundstücken aus der Stadt“, „Konkrete bildnerische Ereignisse“, „Die Welt der Konstruktion“, „Mit Fundstücken aus der Natur“, „Meer und Strand“ und „Symbole der Natur“. Aber auch in den anderen Abteilungen werden anhand einer oberflächlichen Ordnung eher Aspekte des Schwitterschen Schaffens aufgezeigt, als daß weiter gespannte stilistische Zusammenhänge und Fragen der Interpretation aufgeworfen werden. Der Katalog weist darauf hin, daß „die Leitbilder austauschbar — andere, weitere denkbar“ sind. Man ist sich also dessen bewußt, daß das museumsdidaktisch durchaus nützliche Klassensystem nach Ähnlichkeiten, das man geschaffen hat, willkürlich ist.

Eine Einteilung nach Epochen wäre nach dem Stand der Forschung durchaus denkbar gewesen. Besonders die klassischen Methoden der Stilanalyse und der Ikonographie wurden versucht. Mit unterschiedlichem Erfolg unternahm Annegreth Nill die ikonographische Deutung ausgewählter früher Collagen (Rethinking Kurt Schwitters, Part One: An Interpretation of 'Hansi'. *Arts Magazine*, Jan. 1981, S. 112—118; Rethinking Kurt Schwitters, Part Two: An Interpretation of 'Grünfleck'. *Arts Magazine*, Jan. 1981, S. 119—125; Weimar Politics and the Theme of Love in Kurt Schwitters' 'Das Bäumerbild'. *Dada-Surrealism*, Nr. 13, 1984, S. 17—36; Die Handlung spielt in Dresden. Ein Beitrag zu Schwitters' „Dresden“-Werken. Ausst.kat. *Kurt Schwitters*, Sprengel-Museum Hannover, 1986, S. 36—41). Während die genaue Beschreibung der in den Collagen verwendeten Materialien und die Rekonstruktion der Bedeutung, die diese in der Lebenswelt des Künstlers hatten, einen vertieften Einblick in den Schaffensprozeß ermöglichen, ist die inhaltliche Deutung angeblicher Anspielungen manchmal schwer nachzuvollziehen. Wenn in der Konfiguration der Papiere in der „Zeichnung A 2 Hansi“ von 1918 (New York, MOMA) Anklänge an eine Komposition mit Maria und Johannes unter dem Kreuz gesehen werden und die Warenbezeichnung „Hansi — Schokolade“ auf einem eingeklebten Papier als Anspielung gleichzeitig auf den hl. Johannes und auf Hans Arp gedeutet wird, scheint die Grenze zur bloßen Spekulation überschritten. Andere „Merzzeichnungen“ — so bezeichnete Schwitters seine Collagen — wie „Mz 279. Pferdeschmidt“ von 1921 (München, Staatl. Graph. Sammlung) können überzeugender interpretiert werden: Nill entziffert sie anhand eines eingeklebten Briefumschlages als Dank an den Direktor der staatlichen Kunstsammlungen zu Dresden, Dr. Paul Ferdinand Schmidt, der das früheste, namengebende „Merzbild“ von 1919 für die öffentliche Sammlung kaufte. Während die ikonographische Analyse Verständnishorizonte zum Werk Marcel Duchamps öffnen kann, da dieser verschlüsselte alchemistische Anspielungen in sein Werk einbrachte, scheint dieser Ansatz für Schwitters weniger vielversprechend zu sein. Einen persönlichen, geheimen Symbolismus dieses Künstlers wird man kaum rekonstruieren können.

Vielversprechender sind die Stilanalyse und die Herleitung wichtiger Einflüsse, die — fußend auf Schmalenbachs grundlegenden Forschungen — unlängst wieder in Elgers Arbeit über den „Merzbau“ und in Elderfields Monographie geleistet wurden. Elger

machte den Einfluß utopischer expressionistischer Architekturvisionen auf den „Merzbau“ deutlich. Elderfield unternahm eine geschlossene Stilanalyse des Gesamtwerkes, die sich aus eingehenden Beschreibungen zahlreicher Assemblagen und Collagen zusammensetzt. Die Stilentwicklung von „Merz“ wird dabei erstmals aus einer geschlossenen Reihe von Werken herausgelesen und ausführlich beschrieben. Obwohl sich die Schwittersche Kunst dabei nicht in einem ganz neuen Licht darstellt — was von einigen Rezensenten zu sehr betont wurde —, ermöglichen die Resultate des genauen Hinsehens doch einen engeren Bezug zum collagierten Oeuvre, der für die weitere Forschung verbindlich bleiben sollte.

Die Analyse der ästhetischen Prinzipien, die Schwitters beim Collagieren entwickelte, scheint mir jedoch überzeugender zu sein als die stilistischen Herleitungen aus einem jeweils namhaft gemachten Kreis von Vorbildern. Nicht, daß die meisten der geschilderten Einflüsse nicht plausibel wären. Aber vielleicht wird das Dingfestmachen von „Anregungen“ und die Analyse ihrer Wirkung auf das Werk einer Situation nicht gerecht, in welcher der Künstler unter zahlreichen Neuschöpfungen der Kunst bestimmte *mit Bedacht* aufgrund gewichtiger künstlerischer Vorentscheidungen auswählte und in seiner Arbeit fruchtbar werden ließ. Die bloße Tatsache, daß ihm eine neue Tendenz bekannt wurde, bewirkt bei Schwitters keine Einflußnahme auf sein Werk. Die offensichtlich allgemein akzeptierte, von Elderfield ganz ohne Notwendigkeit wieder aufgenommene Erklärung der strahlenförmigen Kompositionsschemata der frühen „Merzbilder“ mit dem Hinweis auf das Vorbild des Futurismus scheint mir in diesem Sinne problematisch. Nicht nur, daß neben Bildern Franz Marcs wie z. B. „Tirol“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) auch der russische Rayonismus eher vorbildlich gewesen sein könnte, vielmehr scheint einer solchen Herleitung ein formalistisches Verständnis sowohl des Futurismus als auch der Schwitterschen Kunst zugrundezuliegen. Für den Futurismus waren solche strahlenförmigen Kompositionen gar nicht so typisch, wie bisweilen angenommen wird, und Schwitters sollte man nicht unterstellen, ein Kompositionsschema zu übernehmen, ohne das damit ausgedrückte Raumgefühl in der Natur erlebt zu haben. Darauf weist für den Fall des zur Debatte stehenden Strahlenschemas das gerade noch expressionistische Werk „Hochgebirgsfriedhof“ (New York, S. R. Guggenheim Museum) hin — ein Schlüsselwerk für das Verständnis der Entstehung der frühen Assemblagen. Die Rekonstruktion der Einflüsse wird wohl nie weiter kommen als dahin, die jeweiligen Ausgangslagen zu beschreiben, auf deren Hintergrund der Künstler seine ästhetischen Entscheidungen traf. Doch ist sich Elderfield dieser Problematik bewußt, und das durch ihn erarbeitete Bild von „Merz“ ist es wert, hier in groben Zügen zusammengefaßt zu werden.

Die Gemälde der nach Schwitters' eigener Periodisierung auf die Akademiezeit (1909—1914) folgenden Phase (1914—1917) läßt Elderfield nicht ohne weiteres als „impressionistisch“ gelten. Die Verteilung der Akzente in einer dunklen, tonigen Farbigekeit zeigt bereits die koloristische Stimmung des späteren Schwitters und läßt erkennen, daß auch hier schon das vielbeschworene „Werden“ der Bildgegebenheiten gegeneinander das Hauptanliegen war. Die Gegenstandsbezeichnung wird überwiegend durch eingezeichnete Linienstrukturen geleistet — ein Merkmal, welches sich in den Gemälden einer expressionistischen Phase von 1917 akzentuiert. Die „Expressionen“ des

Jahres 1917, von denen leider nur drei durch Photographien bekannt sind, machen Schwitters' Interesse für den Kreis des Berliner „Sturm“ verständlich; von 1918 bis 1920 steht er in engem Kontakt zu Herwarth Walden. Dementsprechend waren für Schwitters eher als der Kubismus, den er wohl nur aus zweiter Hand kannte, solche Künstler vorbildlich, die auf den Ausstellungen des „Sturm“ repräsentiert waren: Kandinsky und Marc, die Futuristen, Archipenko, Delaunay, Feininger und Chagall. Besonders was die koloristische Zurückhaltung und die Rolle des Liniengerüsts angeht, bleiben in den „Abstraktionen“ des Jahres 1918, aber auch in den „Merzbildern“, Grundkonstanten früherer Arbeiten erhalten. Während in diesen ein von „Erhabenheit“ durchdrungenes Raum- und Naturgefühl im Vordergrund steht, tritt es in den „Merzbildern“ mit den das städtische Leben evozierenden Materialien in ein Spannungsverhältnis.

Wie Walden lehnte Schwitters zeitlebens eine Kunst ab, die unmittelbar für politische Ziele eintritt. Und wie die Künstler des „Sturm“-Kreises war er von der inneren Verwandtschaft aller Künste überzeugt; der Expressionismus scheint das Vorbild für den panästhetischen Ansatz der „Merz“-Kunst bzw. des „Merzgesamtweltbildes“ gewesen zu sein. Die Berliner Dadaisten, von denen die meisten zunächst einem politisch weniger neutralen Expressionismus angehangen hatten, revoltierten indessen gegen die Kunst im Umkreis des „Sturm“. Nachdem Schwitters, der damals regelmäßig in Waldens Galerie ausstellte, die Aufnahme in den Berliner Dada-Club verweigert wurde, brach zwischen Richard Heulsenbeck und ihm eine bissige Polemik aus. Schwitters nannte sein Werk nicht „Dada“, sondern „Merz“ und wies zu Recht darauf hin, daß seine Kunst eher in der Tradition des ursprünglichen, Züricher Dadaismus stehe als der Berliner Dadaismus. Vermutlich Ende 1918 hatte er Hans Arp kennengelernt, dessen Werk beispielgebend für Schwitters werden sollte. Zwar entwickelte sich dessen früher Dada-Stil direkt aus expressionistischen Vorstufen heraus. Gegenständliche Fragmente, die darin eine Rolle gespielt hatten (Kirchen, Windmühlen, „kubistisch“ reduzierte Strichmenschen), werden jedoch in bewußt naiven Zeichnungen und Aquarellen scheinbar wahllos über die Bildfläche verteilt und dadurch ihres ursprünglich fiktionalen und expressiven Charakters entkleidet. Die banale Welt der Nicht-Kunst dringt später in Form von beliebigen Stempeln in diese Zeichnungen ein. Das dort ebenfalls auftretende abstrakte Zahnradwerk setzt sicher die Kenntnis ähnlicher Zeichnungen von Max Ernst oder Picabia voraus. Für die eigentliche „Merz“-Kunst aber, die für den Künstler selbst durch die Verwendung beliebiger Materialien definiert war, waren die Collagen Hans Arps das entscheidende Vorbild.

Anders als Schmalenbach, dem fast alle späteren Schwittersbiographen folgten, sieht Elderfield die frühen „Merzbilder“ nicht als die ästhetische Hauptleistung des Künstlers an. Er bemängelt besonders, daß Schwitters die collagierten und aufgenagelten Materialien in Strukturen einbrachte, die er allein mit den Mitteln der Malerei erstellte und in Anlehnung an futuristische und kubistische Vorbilder gestaltete. Obwohl die eingeklebten Papiere teilweise übermalt werden, um in die unterschwellig noch expressionistischen Bildgefüge hineinzupassen, scheinen sie sich besonders in den großen Assemblagen als Objekte vor dem Bildgrund zu isolieren. Die „Merzbilder“, in denen die Technik der Collage dominiert, auf Transparenzeffekte und Manipulationen mit dem

Pinsel verzichtet wird und strengere, meist durch orthogonale Linien dominierte Kompositionsschemata gewählt werden, bewertet Elderfield höher. Schon sehr früh, nämlich in den nach seinem Verständnis besseren Werken des Jahres 1920, konstatiert er konstruktivistische Einflüsse, namentlich des Werkes Archipenkos und Ivan Punis. In der Abkehr von der Assemblagetechnik und der Verkleinerung der Formate sieht Elderfield einen Fortschritt, und er macht das Kriterium für diese und andere Wertungen deutlich: „Schwitters' art achieves full maturity only when materials are no longer used so that they appear to be substitutes for conventional pictorial elements: when what we see no longer appears to be a painting modified by the use of non-art materials, but a picture whose very structure was created from the adjustment of materials themselves and in which materials declare their own characters rather than assuming others' ” (J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, London, 1985, S. 66–67).

Während der Künstler in den frühen Collagen wie der erwähnten „Zeichnung A 2 Hansi“ noch der einfachen Kompositionsmethode Hans Arps folgt, läßt er die diagonalen und strahlenförmigen Schemata der „Merzbilder“ bald auch auf die Collagen übergreifen. Wenig später scheint ihn eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Kubismus dazu zu bewegen, orthogonale Strukturen zu realisieren, bei denen sich das Bildgeschehen zur Mitte hin verdichtet. Die Farbigkeit wird zunächst noch zurückgedrängt; häufig werden die Papiere in Wasser getränkt und gebleicht. Daneben entsteht eine andere Art von Collagen, wobei Schwitters möglicherweise dem Vorbild Raoul Hausmanns und des Berliner Dada-Kreises folgt: Ausschnitte aus Illustrationen einerseits und Textfragmente andererseits, oder, im Hinblick auf ihre Funktion im Bildganzen, anschauliche Zusammenhänge einerseits und fiktionale Bedeutungsebenen andererseits, werden darin häufig durch die verfremdende Gegenüberstellung ironisiert. Obwohl auch in den weniger anspielungsreichen Blättern niemals auf Fragmente der nichtkünstlerischen Lebenspraxis verzichtet wird, steht die Geschlossenheit der abstrakten Komposition doch im Vordergrund: Schwitters sprach davon, den Elementen durch „Entformen“ das „Eigengift“ nehmen zu wollen. Dabei werden nicht nur bildnerische, sondern ästhetisch ungleichartige Gegebenheiten wie Wortfragmente gegeneinander „gewertet“.

Den seit 1923 deutlicher werdenden konstruktivistischen Einfluß sieht Elderfield keineswegs als etwas den Entwicklungstendenzen des Schwitterschen Werkes Fremdes an. Außerhalb Frankreichs habe in ganz Europa der Konstruktivismus eher als der Surrealismus die Nachfolge von Dada angetreten. Schon seit Juli 1921 lieferte Schwitters Beiträge zur Zeitschrift *De Stijl*. Van Doesburg veröffentlichte damals unter dem Pseudonym I. K. Bonset dadaistische Texte. Im Frühjahr 1923 unternahm Schwitters mit Van Doesburg und den „Stijl“-Künstlern die bekannte Dada-Tournee durch Holland. Ein weiterer, entscheidender Einfluß war wohl die im Oktober 1922 in der Berliner Galerie Van Diemen stattfindende *Erste russische Kunstausstellung*, die das ganze Spektrum des Konstruktivismus erstmals in Deutschland vorführte. In seiner neugegründeten Zeitschrift *Merz* ließ Schwitters viele Konstruktivisten zu Wort kommen; dafür veröffentlichte er wiederum in den meisten europäischen Periodika des Konstruktivismus. Die Bedeutung, die diese enge Beziehung für Schwitters hatte, sollte man nach Elderfield nicht nur darin sehen, daß er fortan strengere geometrische Strukturen bevorzugte

oder unter dem Einfluß Van Doesburgs zu leuchtenderen Farben gelangte. Besonders von den russischen Konstruktivisten, namentlich von El Lissitzky, mit dem er seit 1923 in engem Austausch stand, konnte er mehr lernen als nur dies. Die konstruktivistische Materialkultur und der Sinn für Texturprobleme waren beispielgebend für Schwitters' neue Reliefassemblagen. In der Auseinandersetzung mit El Lissitzkys gemäßigtem „Elementarismus“ lernte Schwitters, die Komposition seiner Collagen gewissermaßen natürlich aus den Materialien selbst hervorgehen zu lassen. Die Unterscheidung zwischen dem Bildgrund und den collagierten Elementen wird nun immer schwieriger; eine verhaltene Räumlichkeit wird immer mehr durch rein flächenhafte Elemente realisiert.

Das Auftreten biomorpher und naturhafter Formen im Spätwerk macht Elderfield mit der Einflußnahme des Surrealismus plausibel. Als zweite Quelle wird seit je eine intensivere Auseinandersetzung mit der Natur angesehen, der Schwitters im norwegischen und im englischen Exil näher war als in Hannover. Während aber Schmalenbach in den Collagen und Assemblagen dieser Zeit nur Zeugnisse einer zunehmenden Isolierung und Resignation sehen konnte, erkennt Elderfield darin eine methodisch durchdachte und planvolle Auseinandersetzung mit der Natur. Schwitters' Landschaftsphotographien z. B. von Gletscherquellen, die seit der Ausstellung von 1978 in der Galerie Gmurzynska bekannt sind, geben zu erkennen, daß die jüngeren, an kurvigen Linien reichen Kompositionen einem neuen ästhetischen Ideal entsprechen. Elderfield sieht hier auch eine Synthese der „Merz“-Kunst mit der von Schwitters stets gepflegten naturalistischen Landschaftsmalerei. Überhaupt sieht er die Qualitäten des Spätwerkes immer dort, wo es sich um eine Kunst der Synthese handelt. Besonders positiv bewertet er, daß Schwitters in den Collagen bei einer über alles Bisherige hinaus gesteigerten Farbigkeit auf alle von ihm jemals angewandten Kompositionsschemata zurückgreift. Dadurch gelingt es ihm, ohne auf die Mittel der Malerei zurückzugreifen, allein durch die verwendeten Papiere eine Raumillusion zu erzeugen, die die Kubisten aus diesem Medium verdrängt hatten. Elderfield bewundert den virtuosen Collagekünstler.

Indessen kennt seine Aufwertung des konstruktivistischen und des späten „Schwitters“ Grenzen: nämlich immer dort, wo Schwitters nur den Pinsel verwendet. Die rein konstruktivistischen Bilder ohne Fremdmaterialien zeigen für Elderfield ebensowenig Spannung wie die späten Gemälde, in denen die biomorphen Formen allein auftreten. Das Gleichgewicht des ästhetisch Disparaten sieht Elderfield als die eigentliche Qualität von „Merz“ an. Jedoch ist er dadurch in seinen Wertungen, weniger in seinen Analysen, wie ich meine, nicht ganz gegen eine formalistische Betrachtungsweise gefeit. Obwohl er weiß, daß die Elemente aus der Außenwelt inhaltliche Bedeutungsebenen enthalten, scheint er den durch sie erzielten Reichtum nicht aufgrund seines Bezuges zur nichtkünstlerischen Welt und aufgrund der Auseinandersetzung mit ihr zu schätzen, sondern ihn zu ausschließlich als immanenten, ins Bildgeschehen hineingeholten und darin aufgehobenen Reichtum zu werten. Was für ihn damit letztlich evoziert wird, ist eine — nicht kritisierte, nur unbestimmt assoziierte — urbane Welt, die in eine melancholische Spannung mit einem romantischen und expressionistischen Naturideal tritt. Implizit geht Elderfield davon aus, daß formalästhetische Wertmaßstäbe es ermöglichen, innerhalb der Entwicklung des „modernism“ einen Fortschritt zu konstatieren. Das ist

im Schwitterschen Werk auch angebracht, legt aber den Akzent zu sehr auf die eine, rein künstlerische Seite von „Merz“, dessen andere Seite die ästhetische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Umwelt ist. Nicht zufällig kann man in den Collagen die Entwicklung des zeitgenössischen Zeitungswesen, der Typographie und des Werbe-
designs verfolgen. Elderfield sieht die historische Bedeutung des Schwitterschen Werkes besonders darin, die Tradition des Kubismus derart weitergeführt zu haben, daß die Kunst der Nachkriegszeit auf eine entwickelte Stufe dieser Tradition zurückgreifen konnte. Seine feinsinnigen und abgewogenen Beobachtungen über die theoretischen Grundeinstellungen des Künstlers sollen nicht übergangen werden, doch sind seine Wertungen letztlich stilgeschichtlich motiviert. Seine gründliche Untersuchung scheint mir denn auch zu zeigen, was die Stilanalyse für den Fall Schwitters zu leisten vermag, und was nicht.

2. Schwitters als exemplarischer Avantgardenkünstler

Suchte Schwitters den Kontakt zu den Konstruktivisten nur, um nach „Dada“ eine neue internationale Einbettung für seine „Ein-Mann-Kunstbewegung“ zu finden? Wählte er die Kunstbewegungen, mit denen er sich intensiver beschäftigte, nur aufgrund einer allgemeinen Vorliebe für die abstrakte Malerei aus? Warum schloß er sich dem Konstruktivismus nicht gänzlich an und hörte niemals damit auf, Fremdmaterialien in sein Werk einzufügen? Die Beantwortung dieser Fragen könnte Grundkonstanten der künstlerischen Praxis von Kurt Schwitters offenlegen.

Bedeutende ideologische Gemeinsamkeiten der Kunstanschauungen Moholy-Nagys, Van Doesburgs und El Lissitzkys wies Steven A. Mansbach nach (*Visions of Totality. Lazlo Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg, and El Lissitzky*. UMI Research Press, 1980). Mit all diesen Künstlern setzte sich Schwitters auseinander, und alle entwickelten ganz irrealer Utopien von der Kunst der zukünftigen Gesellschaft. Sie lehnten den Egoismus und den Individualismus der bürgerlichen Gesellschaft auch im Bereich der Kunst ab und teilten die marxistische Hoffnung auf eine fortschreitende revolutionäre Selbstbefreiung der Menschheit. Aber anders als die Berliner Dadaisten, denen die politische Revolution als Voraussetzung für die Revolution in der Kunst galt, glaubten sie daran, daß eine am technischen Fortschritt sich orientierende und einen „wissenschaftlichen“ Elementarismus anstrebende Kunst selbst eine revolutionäre Rolle spielen könne. Wie sich die Philosophie nach der marxistischen Vorstellung durch ihre Verwirklichung aufheben würde, sollte auch die konstruktivistische Kunst nach der Aufhebung der Entfremdung überflüssig werden und sich im Leben auflösen. Van Doesburg und El Lissitzky gingen davon aus, daß der Zusammenhang zwischen den Künstlern und den Rezipienten bzw. den Benutzern der Kunst in eine Krise geraten sei und versuchten, eine Kunst zu entwickeln, in welcher diese Krise durch eine Projektion in die Zukunft fiktiv bereits überwunden ist. Wenn Schwitters sich bevorzugt mit Künstlern zusammentat, die ihre Kunst derart in die Vision einer erfüllten Zukunft hineinprojizierten, so mag das daran gelegen haben, daß er das Krisenbewußtsein über die Kunst in der Nachkriegsgesellschaft teilte. Und er schätzte an diesen Künstlern, daß sie, obwohl ihnen ihre Arbeit in der zeitgenössischen Gesellschaft als problematisch erschien, die Kunst nicht aufgaben, sondern ihr, wenn auch nur vorläufig, einen autonomen Wert zugestanden. Ihrer visionären Flucht

in die Zukunft aber schloß er sich nicht an und suchte in seinem Werk einen Sinn, der auch ohne die Annahme der fortschreitenden Entstehung einer besseren Gesellschaft Bestand haben sollte.

Vielleicht verdrängte er deswegen niemals die Fragmente der alltäglichen Welt aus seiner Kunst. Durch die Einbindung in den abstrakten künstlerischen Zusammenhang „entformte“ er diese Fragmente. Was könnte mit dieser „Entformung“ gemeint sein? — Normalerweise kann man zwischen einer Malerei unterscheiden, welche einen darstellenden Bezug zur Außenwelt hat, und einer solchen, in der die bildnerischen Elemente nur dazu da sind, miteinander in eine harmonische Wechselwirkung zu treten. Die Kubisten evozierten den Gegenstand bisweilen nur durch Zeichen, durch deren Verstehen er im Bilde eher als durch die illusionistische Darstellung zugänglich ist. Aber auch hier sind die Bildelemente nicht ungegenständlich, sondern haben denotative Funktion. Schwitters läßt sich nicht auf die geläufige Dichotomie von „abstrakt“ und „gegenständlich“ ein: In den „Merzbildern“ und „Merzzeichnungen“ haben die Bildelemente sowohl eine abstrakte als auch eine, obgleich nicht auf den Gegenstand verweisende, dennoch denotative Funktion. Die Gegenstände in den Assemblagen verweisen undeutlich auf den Bereich, worin sie normalerweise gebraucht werden. So verweist ein Zahnrad auf seine übliche Funktion in einer Maschine. Das Gleiche gilt für die Wortfetzen, die lautmalerischen Silben aus einem noch erkennbaren ernstem Wort, das dadurch spielerisch aus dem ernstem Kontext in einen künstlerischen versetzt und zum Teil einer witzigen Anspielung wird, und schließlich für die Worte oder Passagen aus Kontexten, die politisch oder produktwerbend akklamativ sind.

Um ein genaues *logisches* Verständnis der Funktionen dieser Fremdelemente muß erst noch gerungen werden. Die Gebrauchselemente, deren semantischer Gehalt durch den üblichen Gebrauch bestimmt ist, werden in einen abstrakten Organismus eingeführt, dessen Zusammenhalt auf rein ästhetischen Gesetzen beruht. Dabei verlieren sie ihren semantischen Gehalt nicht vollständig, sondern nur teilweise: er wird verundeutlicht. Statt ihre denotative Funktion zu erfüllen, verweisen sie auf die „Sprachspiele“, als deren Bestandteile sie normalerweise auftreten. Schwitters schafft keine abstrahierten *Abbilder* der Lebenswelt: die von den Gegenständen abgezogene logische oder emotive Bedeutung bleibt zwar in den abstrakten Kompositionsschemata teilweise erhalten — sie wird aber nicht geschaut, sondern *verstanden*. Die ihrem üblichen formelhaften Gebrauch entfremdeten Sinnfragmente verweisen auch nicht nur im assoziativen Sinne auf die Atmosphäre des alltäglichen Bereiches, worin sie normalerweise auftreten, sondern im logischen Sinne darüber hinaus auf die Denotationsweise aller gleichartigen Sinnelemente und damit auf die Strukturen eines sich ihrer bedienenden, meist kleinbürgerlichen Denkens. Nun verlieren die semantische Bruchstücke durch das Zerschneiden, durch die Verstümmelung nicht einfach jeden Zusammenhang. Die harmonische Komposition fügt sie wieder zu einem wenn auch nur vagen, da jeder *deutlichen* Denotation baren, Sinnanlagen zusammen. Schwitters verwendet dabei mit Vorliebe Textfragmente, die den semantischen Charakter ihrer Art (politischer Aufruf, Werbung, Zeitungsanekdote etc.) besonders unmißverständlich zum Vorschein bringen. Dieser semantische Charakter ist dabei das, was vom Betrachter eigentlich *verstanden* wird. — Vielleicht

meinte Schwitters, wenn er sein Vorgehen mit dem „Entformen“ der collagierten Materialien beschreibt, gerade diese semantische Verunklärung.

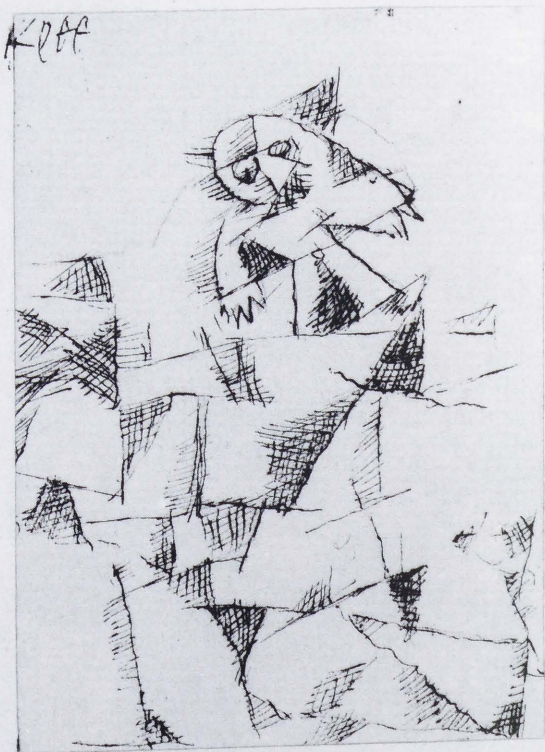
Den Bezug zu einer nichtkünstlerischen Welt verliert Schwitters nach meiner Meinung auch nicht in den von Elderfield weniger geschätzten, nicht sehr zahlreichen Werken, die keine vorgefundenen Materialien enthalten. Schon seit 1920 sind die „Merzbilder“ und die naturalistischen Landschaftsstudien in der Farbwahl, in der Komposition der Helligkeitwerte und im räumlichen Arrangement miteinander verwandt. Schwitters' Formen wirken dabei niemals so, als seien sie aufgrund von reinen Gestaltideen *a priori* konstruiert worden. Dies gilt auch und gerade für seine scheinbar konstruktivistischen Gemälde, deren Formen immer derart gewachsen wirken, daß sie nur in der Auseinandersetzung eines geometrisch konstruierenden Geistes mit dem Formenreichtum der Natur entstanden sein können. Die Gestalten sind immer „un-erhört“, enthalten Zonen, in welchen von geometrischen Schemata und konzeptuellen Farbahlen gezielt abgewichen wird. Und diese unerwarteten Konfigurationen sind ebenso Referenzen an die Außenwelt wie die Fremdmaterialien in den Collagen. Nur ist das Außen, worauf hier verwiesen wird, nicht mehr die bürgerliche Lebenswelt, sondern mehr und mehr die Natur. Vielleicht war für den frühen Schwitters das dem Eigenkreatürlichen und dem von ihm für ursprünglich gehaltenen Schaffensdrang Widerstrebende zunächst besonders die bürgerliche Lebenswelt, der das Ideal fehlte. Der wichtigste Widerstand gegen den kreatürlichen Schaffensdrang wurde für den älter werdenden Künstler immer mehr die Natur mit ihren Zyklen von Werden und Sterben. Angesichts des Todes gewinnt die Natur ein größeres Gewicht als die besondere Umweltsituation; der Tod ist ein größeres Übel als die Sinnlosigkeit der gesellschaftlichen Praxis.

Über die zeitgenössische gesellschaftliche Lebenspraxis erheben sich die Arbeiten Schwitters', ähnlich wie die der Konstruktivisten, nicht durch die Verweise auf die Außenwelt, sondern durch die werkimmanente Harmonie. Aber anders als die Konstruktivisten sah Schwitters deren Sinn nicht darin, daß sie Ausblicke auf eine nachrevolutionäre künstlerische Praxis ermöglicht. Er konstruierte den Sinn seiner Kunst nicht durch eine Vorwegnahme der Aufhebung des gesellschaftlichen Unsinnns. Die durch die collagierten Elemente evozierten, strikt zeitgenössischen Lebens- und Denkwelten werden durch die ästhetische Ganzheit des Bildgefüges kontrastiert. Während sie normalerweise in einem auf Formeln reduzierten, also unfreien Leben auftreten, konstituieren sie in der „Merz“-Kunst ein sinnhaftes harmonisches Ganzes. Diese Harmonie wirft stets ihren ironischen Schatten auf die dadurch kritisierte bürgerliche Lebenswelt.

Ein kritisches, wenn auch nicht von deklarierten politischen Zielen geleitetes Verhältnis zur bürgerlichen Lebenspraxis wird solcherart gerade durch eine dezidiert autonome Kunst ermöglicht. Das einer solchen künstlerischen Praxis zugrundeliegende Avantgardekonzept ist dem der Konstruktivisten nicht nur durch seinen größeren Sinn für historische Realitäten überlegen, sondern auch dadurch, daß die Kritik der Lebenspraxis in den Werken selbst und nicht nur in der dazugelieferten Ideologie enthalten ist. Obwohl die „Merz“-Kunst das normale Leben durch die ästhetische Verfremdung kritisiert, sieht Schwitters ihren Sinn auch in einer uneigentlichen Zeit in einem ganz kunstimmanenten Vergnügen. Elderfield verdeutlicht dies durch den Vergleich des Künstlers mit einem Bastler, so, wie ihn Claude Lévi-Strauss in *La pensée sauvage* gezeichnet hat:

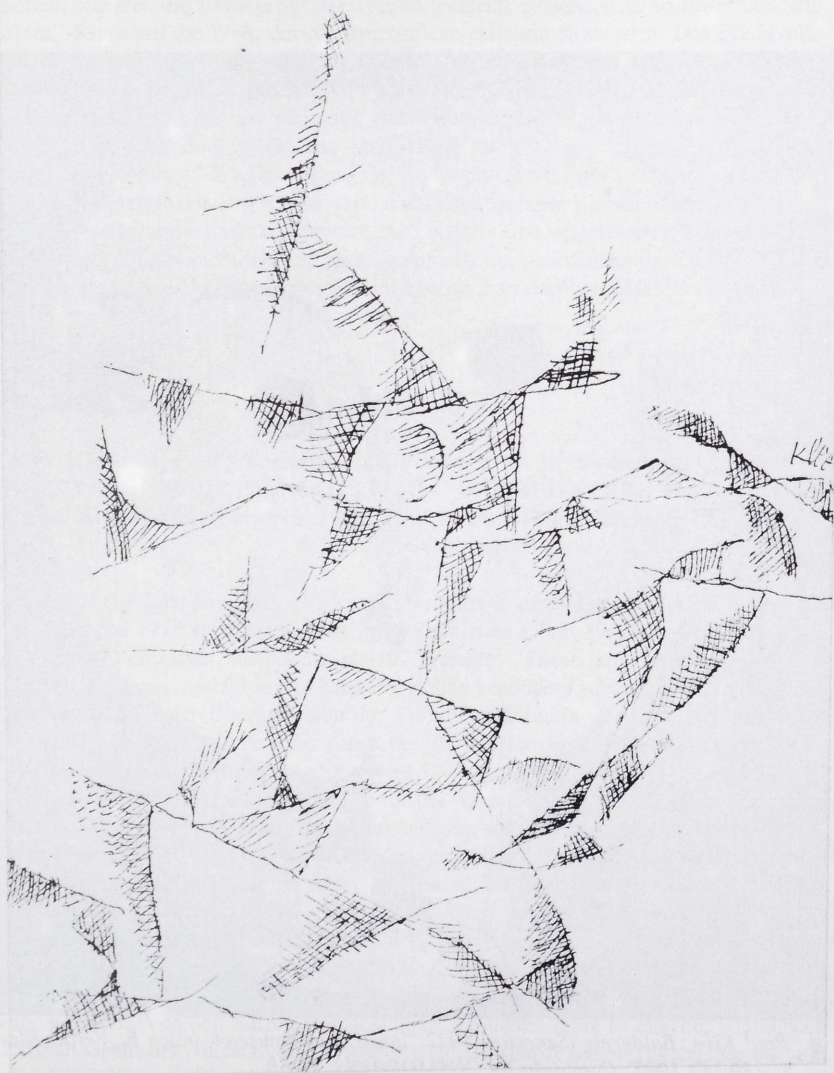


Abb. 1 Hermannus Posthumus, Tempus edax rerum. Vaduz, Sammlung Liechtenstein (nach Burlington Magazine 127, 1985, S. 427)



1913 157. Am Abgrund

Abb. 2 Paul Klee, Am Abgrund, 1913. Schweizer Privatbesitz (Foto: G. Howald, Bern; © 1987, Copyright by COSMOPRESS, Genf)



1913. 158. Verschiebung nach rechts

Abb. 3 Paul Klee, *Verschiebung nach rechts*, 1913. Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung (Museum; ©1987, Copyright by COSMOPRESS, Genf)

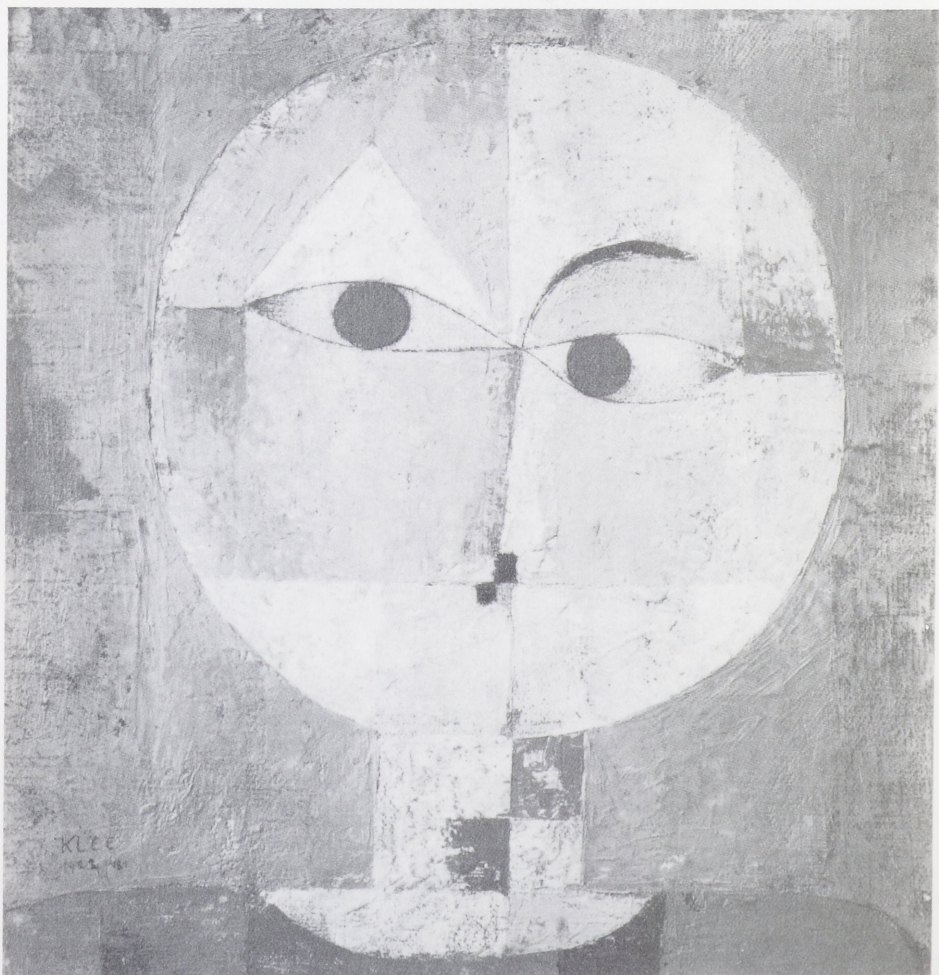


Abb. 4 Paul Klee, Baldgreis (Senecio), 1922. Basel, Kunstmuseum (nach R. Verdi, *Klee and Nature*, S. 139; © 1987, Copyright by COSMOPRESS, Genf)

während der Techniker seinen Zwecksetzungen folgt, konstruiert der Bastler einen technisch-funktionalen Ersatzmechanismus, der nur auf die „große“ Technik hinweist. Ähnlich, wie sich die Bastelei auf die Technik bezieht, beziehe sich, so Elderfield, die „Merz“-Kunst auf die Welt, der die Bruchstücke entnommen wurden. Das Freudvolle des ästhetischen Spiels trägt, wie das Basteln, stets seinen Sinn in sich. Bei Schwitters aber überhöht es das noch präsente Alltagsleben durch eine gezielte semantische, poetische Verfremdung. Eine spielende und ganz unbittere Ironie läßt so das Formelhafte, jenseits der Vielfalt der Zwecke aus einer ganzheitlichen Sicht Sinnlose hervortreten: Das könnte Schwitters' Weg gewesen sein, im Unsinn einen Sinn zu finden. Durch eine eingehende Analyse der ästhetischen Grundanschauungen des Künstlers im Vergleich zu den Weltanschauungen anderer Künstler, mit denen er sich auseinandersetzte, und durch eine weniger stilgeschichtlich und ikonographisch als phänomenologisch vorgehende Untersuchung seiner künstlerischen Praxis könnte man darüber Klarheit gewinnen.

Michael F. Zimmermann

Rezensionen

JIM M. JORDAN, *Paul Klee and Cubism*, Princeton, N. J., Princeton University Press 1984, 233 S., 81 Abb., 8 Farbtafeln, \$ 71.50.— RICHARD VERDI, *Klee and Nature*, London, A. Zwemmer Ltd. 1984, 258 S., 201 Abb., 11 Farbtafeln, £ 15.—

(mit drei Abbildungen)

Rückfälle der Klee-Literatur. 1980 rezensierte ich in der *Kunstchronik* ein Buch über Paul Klee, das 1978 erschienen, aber im wesentlichen schon 1970 abgeschlossen war, und dessen Literaturverzeichnis nur bis 1971 reichte. „Diese lange Verzögerung“, so schrieb ich damals, „wiegt in der Klee-Forschung besonders schwer, denn in der Zwischenzeit hat hier der Übergang von der Kommentarliteratur zur historisch-kritischen Forschung begonnen, mit dem die Kunst des 20. Jahrhunderts in die wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung einbezogen wird.“

Mittlerweile ist die Materialgrundlage für die wissenschaftliche Klee-Literatur durch den Abschluß von Jürgen Glaesemers vierbändigem Sammlungskatalog der Berner Paul-Klee-Stiftung (1979, 1984), durch seine diplomatische Edition von Klees *Bildnerischer Formlehre* (1979), sowie durch Felix Klees zweibändige Ausgabe sämtlicher Briefe Klees an seine Familie (1979) wiederum erweitert worden. Die erste ausführliche, wissenschaftlich-kritische Gesamtdarstellung von Klees Karriere bis 1920, Charles Haxthausens umfangreiche Dissertation *Paul Klee: The Formative Years* von 1976, erschien 1981 als Buch, durch einen langen bibliographischen Nachtrag auf den neuesten Stand gebracht. Von den Einzeluntersuchungen der letzten Jahre ist eine der wichtigsten Christian Geelhaars Aufsatz von 1979 über Klees Abschrift seiner Tagebücher bis zum Jahre 1916. Hier wird gezeigt, wie Klee die nicht mehr erhaltenen Originalniederschriften der Tagebücher in den Jahren 1913–1921 zu einer stilisierten, teilweise sogar kommentierten Textfassung umgeschrieben hat. Diese nähert sich einer autobiographischen Selbstdarstellung an, die Klee möglicherweise sogar veröffentlichen wollte. Nur