

Götz-Lothar Darsow

Kurt Schwitters und die Mystik

Die Jahre um den Ersten Weltkrieg waren erfüllt von einem neu erwachten Interesse an Mystik. Der Soziologe Siegfried Kracauer stellte 1922 fest: »Daß auch die Nebenbäche der Religionen zu fließen beginnen, beweist die Zuwendung zur Mystik [...].«¹ Und der junge Walter Benjamin sprach schon zehn Jahre früher, 1912, von einer »Ausbreitung der Mystik«.² Man könnte noch zahlreiche Beispiele anführen, die zeigen, dass es in der deutschen Gesellschaft um den Ersten Weltkrieg ein weitverbreitetes Interesse an Mystik, ihren Spekulationen und Geheimlehren gab. Auch Intellektuelle und Künstler blieben davon nicht unberührt. Wie hätte es auch anders sein können!

Im Kreis der Zürcher Dadaisten spielte mystisches Schrifttum eine zentrale Rolle – wie man aus Hugo Balls Erinnerungen erfahren kann.³ Für Hans Arp soll die Lektüre der Schriften des protestantischen Mystikers Jacob Böhme (1525-1624) tägliches Brot gewesen sein.

Auch die Suche des Expressionismus nach metaphysischen Dimensionen für eine Erneuerung der Kunst fand hier eine reiche Quelle. Lothar Schreyer als eine zentrale Gestalt der Sturm-Künstler in den Jahren um den Ersten Weltkrieg schreibt rückblickend: »Es ist kein Zufall, sondern im Expressionismus selbst begründet, daß ich als Expressionist ein Hauptwerk Jacob Böhmes herausgab [Vom dreifachen Leben des Menschen] und in der Kunstaussstellung Der Sturm zu Berlin und in Sturm-Veranstaltungen anderer Städte Vortragsreihen über Jacob Böhme hielt.«⁴

Damit sind schon die zwei wohl wichtigsten Begegnungen von Kurt Schwitters in der Zeit benannt, als er seine Merzkunst erfand: die mit den Sturm-Künstlern um Herwarth Walden und die mit Hans Arp. Durch diese engen Verbindungen muss Schwitters ganz konkret mit der mystischen Gedankenwelt des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Berührung gekommen sein – wenn nicht schon während seines Studiums

¹ Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (1922), Frankfurt am Main 1977, S. 112.

² Benjamin Schriften Band II, 1, S. 31.

³ Vgl. Ball 1992, S. 162 und passim.

⁴ Lothar Schreyer, *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*, Hamburg 1948, S. 32.

in Dresden durch Oskar Walzel.⁵ Sie ist auch in das Werk des Merzkünstlers eingegangen – wenngleich auf eine verborgene Weise, um das Werk ungestört von allzu einsinnigen Interpretationen in allen seinen Facetten zu bewahren – nicht zuletzt die des Komischen.

Was aber hat Schwitters selbst mit dem Wort ›mystisch‹ verbunden? Es waren für ihn in dieser Hinsicht wohl drei Aspekte relevant: Zum einen das, was bei einem unspezifischen Sprachgebrauch unter ›mystisch‹ im Sinne von geheimnisvoll und enigmatisch verstanden wird. So schreibt er im Sommer 1946 an Raoul Hausmann: »[...] *Wir schreiben quadrils (Houseman) und triquadras (Merz-Schwitters).*‹ Ich würde nicht sagen, was das ist, weil es dann interessanter und mystischer ist. ›*Unsere phantastischen quadrils und triquadras sind erfüllt von Mystik und treffen auf einen Mangel an Geist nach dem Kriege.*‹ [...]«⁶ ›Geistvoll‹ wird hier zum Synonym für ›mystisch‹, das als vieldeutig und rätselhaft gefasst wird. Rätselhaftigkeit aber ist für Schwitters ein konstituierender Faktor seiner Werke: Immer wenn Kritiker, auf das Geheimnisvolle der Merzkunst hingewiesen haben, konnten sie seiner Zustimmung sicher sein.

Zweitens wird mit ›mystisch‹ das spezifisch mystische und kabbalistische Gedanken- und Schrifttum aus jüdisch-christlicher Überlieferung bezeichnet worden sein, das Schwitters offensichtlich aus ganz verschiedenen Quellen bekannt wurde. Aber hierzu hat er sich meines Wissens niemals geäußert, wie er ja auch im Falle des Namens Merz die wahren Gründe seiner Wahl bis zuletzt nicht preisgeben wollte. Zum dritten bezeichnet ›mystisch‹ aber die ästhetischen Prämissen, die – gespeist aus den beiden zuerst genannten Aspekten – zu der ganz besonderen Materialwahl des Merzkünstlers als kultur- und gesellschaftskritische Antwort auf die moderne Welt geführt haben.

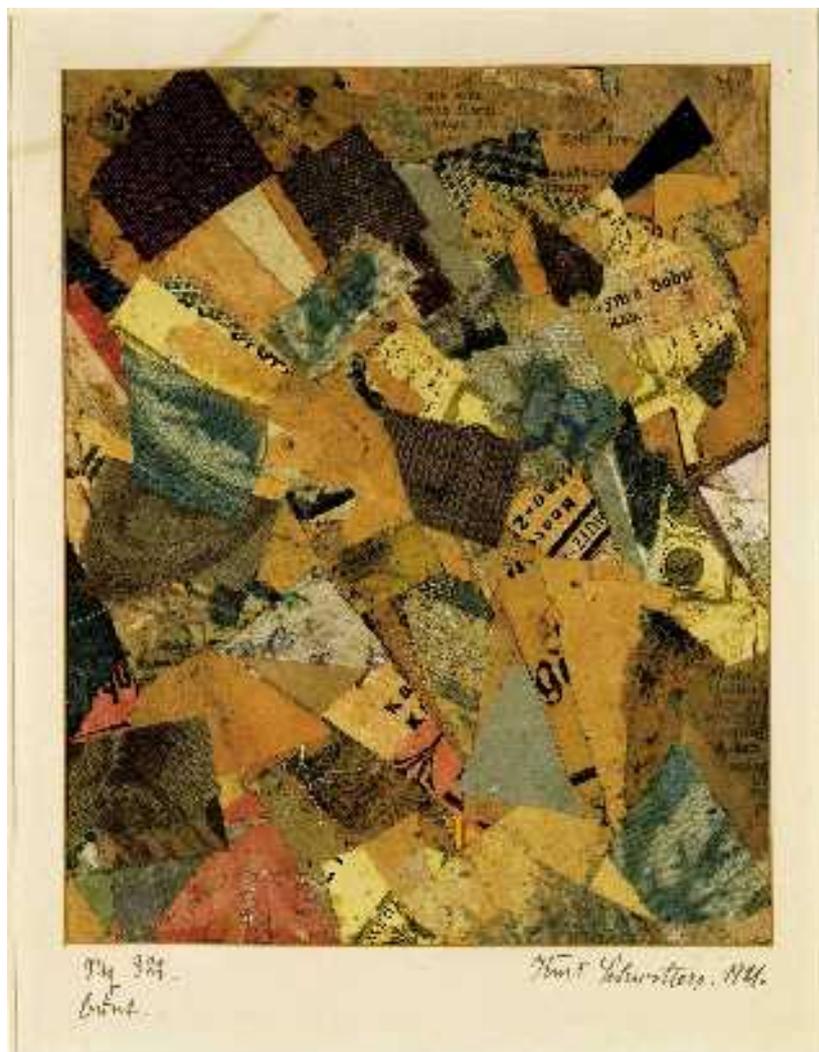
Lothar Schreyers Erinnerungen an den Merzkünstler können darüber Aufschluss geben, worin Schwitters am Anfang das Mystische in seinen Merzarbeiten gesehen haben mag. Sie haben den bezeichnenden Titel »Der Lumpensammler«. Vielleicht hat der ›Merzler‹ Schwitters am Beginn seines ganz einzigartigen Kunstkonzepts doch einmal dessen Geheimnis gelüftet.

Die geradezu schwärmerische Diktion seiner Rede (wie sie Schreyer wiedergibt) kulminiert in einer Charakterisierung seiner Kunst, die man durchaus religiös nennen kann. »[...] wir malen«, heißt es da, »mit dem sog.[enannten] Dreck [...], der ehemals

⁵ Möglicherweise ist Schwitters schon in Dresden durch Oskar Walzels Vorlesungen oder durch dessen 1908 erschienenes Buch *Deutsche Romantik* auf Jacob Böhme aufmerksam geworden, in dem dessen Bedeutung für die Frühromantik pointiert herausgestellt wird.

⁶ Brief Kurt Schwitters am 15. August 1946 an Raoul Hausmann (Nündel 1986, S. 218).

Ding und Ding und Ding war, malen ein Bild – das Bild des Glaubens an die Wiederauferstehung, an die Heimholung der Dinge, an die Verkündigung der großen Ordnung, in der all das, was lebte und starb, ein Ding war und Dreck wurde, seinen drecklosen Ort finden wird. Blicken wir doch durch den sog. Dreck [...] hindurch! Heiliges Lumpengesindel! Ja! Ja! Ja! Wir malen das heilige Bild vom Menschen.«⁷



Kurt Schwitters *Mz 322, bunt*. 1921

Unter diesem Aspekt bekommt die Verwendung des ›lumpigen‹ Materials eine geradezu soteriologische Dimension.⁸ »In einer Welt,« schreibt Susan Sontag, »die auf

⁷ Schreyer 1956, S. 117.

⁸ Inwieweit christliches Glaubensgut für Schwitters in dieser Zeit eine Rolle gespielt haben mag, muss offen bleiben. Der einzige mir bekannte diesbezügliche Hinweis ist ein Atelierfoto von 1921, auf dem zwischen Bildern auch ein christliches Kreuz an der Wand hängend zu sehen ist (vgl. Ausst.-Kat. Hannover 2000, S. 266); vgl. Brief an Helma Schwitters vom 25. September 1941: »Jedenfalls komme ich mehr und mehr ab von den Regeln der Kirche, und ich glaube, dass ich deshalb doch religiös bin.« (Nündel 1986, S. 170). Darauf antwortet seine Frau am 9. Dezember 1941: »[...] ich kann nicht anders als zu Gott beten. Nur d[e]r Glaube an Gott und das Gebet, das an Gott gerichtet wird, beruhigt mich. [...] Nach meiner Meinung hat dieses höhere Wesen diesen furchtbaren Krieg zugelassen, um uns alle wachzurufen, um uns den Wahnsinn der technischen Entwicklung der Menschheit zu lehren [...].«

dem besten Weg ist, eine einzige große Fundgrube zu werden, fällt dem Sammler gewissermaßen ein frommes Rettungswerk zu.«⁹ Die manchmal unbändige Anhäufung schäbigen Materials in Merzbildern des frühen und des späten Schwitters ist von geradezu barocker Überladung – wie etwa *Mz 322, bunt* von 1921 oder das im selben Jahr entstandene *Kirschbild*. Nach Schreyer hat der Merzkünstler hier das Mystische seiner Kunst verortet, die noch das Geringste für wert achtet, um es im Werk aufzuheben, ja ›heimzuzholen‹: »Die geheimnisvolle Achtung vor dem Verachteten schuf ein Kunstwerk.«¹⁰



Kurt Schwitters *Merzbild 32 A Das Kirschbild*, 1921

Gezeigt werden die Dinge in ihrer ›kruden‹ Materialität, um sie damit in dem ›entmaterialisierten‹ Zustand der Kunst nicht allein aufzuheben, sondern vielmehr noch entgegen ihrer profanen Bestimmung bestehen zu lassen. Eberhard Roters schreibt dazu: »Das Wort ›entmaterialisiert‹ ist wichtig. Schwitters gibt den weggeworfenen Dingen ihre Würde zurück. Das tut er, indem er den Abfall, den er gesammelt hat, in einen von ihm geschaffenen Müllhimmel versetzt. Dieser Müllhimmel ist ›MERZ‹. In den Himmel kommen, d. h. aber, einen anderen Zustand gewinnen als den bisherigen, irdischen. Schwitters entkleidet daher die von ihm gefundenen Dinge ihres bis-

(KSA KS Korrespondenz 1941-1944).

⁹ Vgl. Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980, S. 77.

¹⁰ Vgl. Schreyer 1956, S. 115.

herigen irdischen Zweckes. Dies Tun entspricht der Imitation eines Vorgangs von Transzendenz. Dadurch erfahren die Dinge eine Verklärung. In ihrer Verklärung finden sie ihre neue Würde. Um in den Himmel kommen zu können, müssen sie durch ein Purgatorium gehen. Die Dinge werden, wie Schwitters sagt, ›entmaterialisiert‹, indem sie ›durch Wertung gegeneinander ihren individuellen Charakter‹ verlieren. Schwitters nennt diesen Umschaffungsprozess auch ›entformeln‹. Indem Schwitters sogleich hinzufügt, daß die Dinge auch ihr ›Eigengift‹ verlieren, deutet er darauf hin, daß sie durch Entformelung auch von ihren irdischen Sünden gereinigt werden.«¹¹ Diese Analogisierung des Schwittersschen Verfahrens mit religiösen Vorstellungen rechtfertigt sich nicht zuletzt aus der Rezeption vieler Zeitgenossen, die entweder das ›Mystische‹ (Lothar Schreyer, Christof Spengemann und später Herbert Read), das ›Heilige‹ (Hannah Höch) oder das ›Geheimnisvolle‹ (Hans Arp, Adolf Behne und Wassily Kandinsky) seiner Arbeiten betonten. Seine Favorisierung scheinbaren Unsinn, der heitere, ja vielfach komische Charakter vieler literarischer und bildnerischer Arbeiten verbergen diese Dimension.

Die Achtung vor den Dingen, die in ihrer scheinbaren Bedeutungslosigkeit der Vernichtung preisgegeben sind, ist ein zentraler Gedanke der Mystik. Bei Jacob Böhme heißt es etwa: »[...] es sey in dieser Welt was es wolle, und wenn es gleich kaum eine Stunde stehen oder bleiben soll, es wird alles in der Dreyheit, oder nach dem Gleichniß Gottes geboren.«¹² Alles, auch das Geringste, das schnell wieder verschwindet, ist wert, als Gleichnis Gottes angesehen zu werden.

Hannah Höch, die enge Freundin der 1920er Jahre, erinnert sich an das »Umwerten des Abfalls zu Kunstwerken«, das Schwitters »mit *heiliger Liebe*« betrieb.¹³ Auch Hans Arps *Nachruf auf Kurt Schwitters* von 1948 deutet auf den mystischen Anteil in diesem Sinn hin: »Seine Merzbilder sind voller Geheimnisse und Weisheit. Schwitters hat uns durch sie gelehrt, Leben und Schönheit in den geringsten Dingen, im fortgeworfenen Trambillet, im Papierfetzen zu sehen.«¹⁴ Wenn überhaupt einer der Künstlerkollegen von dieser Schicht gewusst haben sollte, dann müsste es der Freund Hans Arp gewesen sein.

¹¹ Eberhard Roters, »fabricatio nihili oder Die Herstellung von Nichts«, in: Wieland Schmied (Hg), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, Stuttgart 1980, S. 125.

¹² Vgl. Jacob Böhme, *Aurora, oder Morgenröthe im Aufgang*, Kap. 3, 46; vgl. ebd., 36: »[...] ich muß euch [...] zeigen, an Menschen, Thieren, Vögeln und Würmen, sowol an Holtz, Steine, Kraut, Laub und Graß, das Gleichniß der H. Dreyheit in Gott.«; vgl. Hegel Werke 20, S. 99: »Ein Hauptgedanke Böhmies ist, daß das Universum ein göttliches Leben und Offenbaren in allen Dingen ist [...]«.

¹³ Hannah Höch: eine Lebenscollage (1946-1978), S. ??? Hervorhebung vom Vf.

¹⁴ Zit. nach Schaub 1993, S. 135.

Auch die 1920 erschienene Schrift von Christof Spengemann *Die Wahrheit über Anna Blume* attestiert der Merz-Kunst eine religiös-mystische Intention – und das ist sicherlich nicht ohne Schwitters' Einverständnis geschehen, der mit Spengemann befreundet war. *Merz* sei – so Spengemann – aus der Dimension »kosmischen Fühlens« entstanden – eine zentrale Kategorie aller mystischen Erfahrung.¹⁵ Er wollte darin »eine Arznei« sehen, »die heilen und zugleich kräftigen kann«.¹⁶ Hier klingt abermals die soteriologische Dimension von *Merz* an.

Das Huthbild



Kurt Schwitters *Merzbild K 6 Das Huthbild*, 1919

Schwitters hat sich selbst nie in der Weise publizistisch über seine Merzkunst geäußert, die Schreyers Erinnerung entspräche. Aber nicht nur der hohe Ton der Künstler, die wie Schwitters die Erschütterung der Zeit um den Ersten Weltkrieg aussprachen, lässt die von Lothar Schreyer überlieferte Diktion des Merzkünstlers glaubhaft er-

¹⁵ Vgl. Spengemann 1920, S. 6: »Die Kathedralenidee ist aus dieser Zeit kosmischen Fühlens organisch wiedererstanden. / Wir wollen eine Generation, die im bildlichen und wörtlichen Sinne Kathedralen bauen kann.« Vgl. S. 22.

¹⁶ Spengemann 1920, S. 11. Ohne Spengemann zu zitieren schreibt Nill 1990, S. 320 in ihrer allerdings sehr spekulativen Interpretation von *Mz 458* (WV I 1004): »Therefore one may regard the encircled ›ms‹ in *Mz 458* [...] as Merz ›seals‹ for those who have suffered for but will also be saved through Merz.«

scheinen. Ein Indiz dafür, dass Schreyers Bericht zutrifft, findet sich im *Huthbild*.¹⁷ Dort hat Schwitters mehrfach den Namen ›Schreyer‹ vermerzt und im unteren Teil des Bildes, das durch ein Kreuz gegliedert ist, Ausrisse aus einem Text mit religiösem Inhalt collagiert.



Kurt Schwitters *Merzbild K 6 Das Huthbild*, 1919 Detail

Die Textfragmente lauten u.a.: »...mich und alle die Meinigen für [vor] einem bösen... Feu[er]... Noth... für... Unglück sicher behüten. Darum befehle ich mich, mein Leib und Seel, und alles, was.../ meiner Sünden gnädiglich wiederfahren las[sen]/ ...Sohnes, meines Erlösers schneeweiß waschen, und in seinen heiligen unschuldigen

¹⁷ WV I 438. Der Schriftzug »Huth« erinnert bei Kenntnis dieser Zusammenhänge vor allem an ›behüten‹, ›Hüter‹ etc.

Wunden verbergen, und...«.*Vor allem dasjenige Fragment, in dem vom »Erlöser« die Rede ist, der die ›sündige« Welt »schneeweiß waschen« wird, entspricht den Erinnerungen Schreyers, wo vom ›drecklosen Ort« die Rede war.*

Der Schwitters-Biograf John Elderfield schreibt über das *Huthbild*: »In einigen Werken tauchen Papiere auf, die nicht nur gelesen werden sollen, sondern auch genaue, identifizierbare Hinweise geben. *Das Huthbild* zum Beispiel verweist auf den ›Sturm«-Kreis und einige seiner Angehörigen. Es hat seinen Namen nach dem Weinhaus Huth nahe der ›Sturm«-Galerie in der Potsdamer Straße und könnte deshalb als ›Darstellung« einer Zusammenkunft des ›Sturm«-Kreises gelten.«¹⁸ Abgesehen davon, dass Elderfield die Fragmente mit den religiösen Texten außer Acht lässt, taucht außer dem mehrfach vermerzten Namen Lothar Schreyers kein weiterer Name von Angehörigen des ›Sturm«-Kreises auf. Es läge also näher, die von Schwitters versammelten Elemente im Sinn eines Kontextes zu deuten, der zwischen dem Merzkünstlers und Schreyer zur Sprache gekommen ist: religiöse Mystik.

Ursonate

Wie umfänglich sich Schwitters selbst mit mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Mystik beschäftigt hat – über die verschiedensten Anregungen hinaus –, ist im Einzelnen nicht zu rekonstruieren. Doch haben die Mystik, ihre kabbalistischen Filiationen und die Visionen des Jacob Böhme in seinem Werk markante Spuren hinterlassen. Wie seine Ästhetik des Abfalls als Metapher einer zerborstenen und fragmentierten Moderne deuten einige prominente Gestaltungsmittel mystischer Provenienz auch in der *Ursonate* auf eine verborgene Struktur, die eine gottverlassene demolierte Welt evokieren.¹⁹

Zahlen und Buchstaben und die vielfältigen Spekulationen über deren Symbolgehalt²⁰ spielen im mystischen Schrifttum kabbalistischer und christlicher Provenienz eine immense Rolle. Die *Ursonate* ist davon an entscheidenden Stellen der Komposition geprägt, vor allem durch die zentrale Funktion des Alphabets, das an ihrem Ende noch einmal vollständig zitiert wird. Es ist nicht nur das elementare Substrat »jeglicher Gestaltung mit Sprache und Schrift«, wie ein Interpret geschrieben hat.²¹

¹⁸ Elderfield 1987, S. 66.

¹⁹ Der Verweis auf die Mystik im allgemeinen und Jacob Böhme im besonderen ist trotz der wenigen, allerdings vagen Äußerungen von Schwitters in der Sekundärliteratur äußerst selten und bewegt sich nicht aus dem Bereich der Spekulation hinaus: z. B. bei Burns Gamard 2000, wo Bezüge zur Mystik zwar konstatiert, aber nicht konkretisiert werden. Jedoch werden dort weitreichende Interpretationen daraus abgeleitet.

²⁰ Vgl. Papus 1903, S. 20: » [...] die Worte und die sie zusammensetzenden Buchstaben [der Bibel] (sind) ebensoviele mystische Chiffren und Zahlen.«

²¹ Grötz 1993, S. 46.

Das Rituell-Formelhafte eines solchen Verfahrens, dessen beschwörender Charakter, ja sein magisch-mystischer Ursprung waren einem Zeitgenossen wie Walter Benjamin ganz und gar bewusst. Für ihn waren die Lautdichtungen »magische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien sind die passionierten phonetischen und graphischen Verwandlungsspiele, die nun schon fünfzehn Jahre sich durch die gesamte Literatur der Avantgarde ziehen [...]«. ²²

Alphabet

Die Einteilung der *Ursonate* in »26 Parzellen« entspricht der Buchstabenanzahl des lateinischen Alphabets. Das verweist auf uralte alphanumerische Symbolisierungen. Denn das Alphabet ist nichts anderes als eine »kulturelle Grundmetapher für Vollkommenheit und Totalität«²³. Die *Ursonate* wäre also nichts weniger als eine metaphorische Darstellung einer Gesamtheit (des Weltganzen?), wie Schwitters' *Merzbau* ein Projekt ist, das sich seiner Idee des ›Gesamtkunstwerks‹ nähert.

Zugleich erinnert diese Orientierung an der alphabetischen Ordnung aber auch an die *Lamentationen* des Propheten Jeremia. Deren Verse beginnen jeweils mit den Buchstaben entsprechend der Reihenfolge des hebräischen Alphabets, haben also die Form eines sogenannten alphabetischen Akrostichons. Diese berühmten Dichtungen des Alten Testaments sind Klagegesänge über die Verwüstung Jerusalems durch den zornigen Jahwe. Sie verweisen damit auch inhaltlich auf die verborgene Schicht der *Ursonate*, die – wie *Merz* insgesamt – um Verwüstung und Rettung kreist.

Schwitters (re-)zitiert das Alphabet am Ende der *Ursonate* bekanntlich viermal *rückwärts*, dreimal allerdings *ohne* das abschließende A; nur beim vorletzten Mal soll die vollständige Reihe von Z bis A erklingen. Das scheint bei Kenntnis der Spekulationen Jacob Böhmes alles andere als willkürlich zu sein. Denn der bezeichnet Gott als »aller Alphabeten Eröffner«²⁴ und nennt neben dem göttlichen Alphabet, das für den Menschen naturgemäß unerkennbar bleiben muss, nur vier weitere: die von Gott gegebene Natursprache (das vollständige Alphabet in der *Ursonate*) und die ›menschlichen‹, historisch gewachsenen Alphabete. Es sind die drei für das christliche Abendland relevanten Schriftsysteme, das hebräische, das griechische und das lateinische – repräsentiert in der *Ursonate* durch die drei unvollständigen Alphabete.

²² Walter Benjamin Werke II, 1, *Der Surrealismus* (1929), S. 302.

²³ Ulrich Berges, *Klagelieder*, Freiburg u. a. 2002, S. 76; vgl. ebd. »Das Alphabet [...] diene als Maßstab und Leitschnur, um die bitteren Erfahrungen der exilisch-nachexilischen Zeit in Worte zu fassen.«; vgl. Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt am Main 1981, S. 220 ff.

²⁴ Jacob Böhme, *Mysterium Pansophicum*, in: *Sämtliche Schriften* 4. Bd. (V-IX), S. 106.

Für den Mystiker Jacob Böhme entsprechen die fünf Alphabete den »Farben, da alles inne lieget, als (1) blau , (2) roth, (3) grün und (4) gelbe, und die fünfte als Weiß, gehöret GOtt zu.«²⁵ Aus ihnen sind nach seiner Lehre die Alphabete entstanden. Diese Spekulationen werden die Maler *und* Dichter Arp und Schwitters nicht unberührt gelassen haben.²⁶

Buchstabenverkehrung



Kurt Schwitters *Ursonate*

Die Umkehrung der Buchstabenfolge ist im mystisch-kabbalistischen Denken von hoher Symbolkraft.²⁷ Zusammen mit dem getilgten ersten Buchstaben deutet sie auf eine Welt, die von menschlicher Hybris entstellt ist. Gott wird nach kabbalistischer Vorstellung erst durch die Umkehrung der vom Menschen erfundenen Buchstabenfolge und die Löschung des ersten, des *'aleph*, rehabilitiert. Am Ende der *Ursonate* geschieht diese Katastrophe (griech. = Umkehr), die eine vom Menschen geschaffene luziferische und adamtische Welt vergehen lässt.

²⁵ Jacob Böhme, *Mysterium Pansophicum*, in: Sämtliche Schriften 4. Bd. (V-IX), S. 105.

²⁶ Jacob Böhme, *Mysterium Pansophicum*, in: Sämtliche Schriften 4. Bd. (V-IX), S. 106: »Also urständen diese Alphabete von den Farben des grossen Mysterii [...]«. Möglicherweise ist auch die Wahl der Farbe Grün neben den Primärfarben in einigen Werken von Schwitters aus den 1920er Jahren wie etwa *Kleines Seemannsheim* durch die Lehre Jacob Böhmes inspiriert. Zu weiteren Indizien christlich-religiöser Schichten in Merzarbeiten, die zu Anfang der 1920er Jahre entstanden sind vgl. Nill 1992, S. 40 ff.; vgl. Christof Spengemann, »Kunst, Künstler, Publikum«, in: *Der Zweemann* 1919.

²⁷ Vgl. Papus 1903, S. 22: »Diese *Umstellung der Buchstaben* bei einem bedeutsam oder erklärungsbedürftig erscheinenden Worte, so dass ein neues Wort entsteht, nennt man in der Kabbalistik ›Themura‹.« Bekanntlich hat Schwitters immer wieder mit der Umstellung von einzelnen Buchstaben ›gespielt‹.

In der Kabbala wird gesagt, dass beide Vorgänge – die Umkehrung der Buchstabenfolge wie das Ausmerzen, das Löschen des ersten Buchstabens – die ursprüngliche, die göttliche Schöpfungsordnung wieder in ihre Rechte setzt. Das vereitelt den Versuch, Gottes Schöpfung durch ein Wesen zu zerstören, das durch menschliche Hybris erschaffen wurde. »Ben Sira«, so wird erzählt, »wollte das Buch Jezira studieren«, um einen neuen Menschen zu schaffen. »Da erging eine himmlische Stimme: Du kannst ihn [solch Geschöpf] allein nicht machen. Er ging zu seinem Vater Jeremia. Sie befaßten sich damit, und nach drei Jahren wurde ihnen ein Mensch erschaffen, auf dessen Stirn *'emeth* [hebr. Wahrheit] stand, wie auf der Stirn Adams. Da sagte der Mensch, den sie erschaffen hatten, zu ihnen: Gott allein hat Adam erschaffen, und als er den Adam sterben lassen wollte, löschte er das *'aleph* von *'emeth* weg, und er blieb *meth*, tot. So sollt ihr auch an mir tun und nicht nochmals einen Menschen schaffen, damit die Welt dadurch nicht wie in den Tagen des Enosch in Götzendienst abirrt. Der erschaffene Mensch sagte zu ihnen: Kehrt die Buchstabenkombinationen [durch die er erschaffen war] um und tilgt das *'aleph* des Wortes *'emeth* von meiner Stirn – und sofort zerfiel er zu Staub.«²⁸

Walter, der Sohn des schon erwähnten Schwitters Freundes Christof Spengemann, soll sogar von dem »seltsamen, allgegenwärtigen, ‚kabalistischen‘ [sic!] Handkoffer«²⁹ gesprochen haben, den der Merzkünstler ständig mit sich führte. Auf wen geht diese Charakterisierung zurück? Sie kommt jedenfalls aus dem engsten persönlichen Umfeld von Schwitters, vielleicht sogar von ihm selbst. Von diesem Koffer haben viele Zeitgenossen berichtet.³⁰ In ihm befanden sich die Fundstücke, aus denen er seine Collagen und Assemblagen fertigte.

Grimmigkeit

²⁸ Gerschom Scholem 1981, S. 233.

²⁹ *Schwitters-Anekdoten*. Versammelt und mit einer Einleitung von Gerhard Schaub. Frankfurt a.M. 1999, S. 14. Die falsche Schreibweise geht offensichtlich auf das englische Original *cabalistic* zurück.

³⁰ Vgl. *Schwitters-Anekdoten*, S. 21 und 23.



Kurt Schwitters *Ursonate* vierter teil

Die Deutung der *Ursonate* als Metapher der Katastrophe wird von einer weiteren Besonderheit bekräftigt. Das Hauptthema des *presto* überschriebenen vierten Teils³¹ beginnt mit der Lautfolge »Grimm glimm gnimm bimbimm«. ³² Das Thema tritt in der von Schwitters *Ablösung* genannten Reprise wieder auf, bevor es kurz vor der viermaligen Rezitation des (dreimal fragmentierten) Alphabets erneut erscheint. »Grimm« (oder »Grimmigkeit«) aber ist das Schlüsselwort Jacob Böhmes für die Existenz des Bösen in dieser Welt. In dem Abschnitt »Von der bitteren Qualität« aus seiner Erstlingsschrift *Aurora*, den Hans Arp 1917 öffentlich in Zürich vorgetragen hatte, manifestiert sich auch der Zusammenhang von Grimm und zerstörerischem Feuer. Die »Grimmigkeit« beschreibt der Mystiker dort mit eindringlich-apokalyptischer Wortgewalt. Sie ist ihm »ein wahrhaftig Haus des Todes, eine Verderbung alles Guten eine Verderbniß und Verzehrung des Lebens im Fleische. Denn so sie sich in einer Creatur zu sehr erhebet, und entzündet sich in der Hitze, so scheidet sie Fleisch und Geist, und muß die Creatur des Todes sterben: Denn sie quallet [d.i. wächst an³³] und zündet an das Element Feuer, darinnen kan kein Fleisch bestehen in der grossen

³¹ Die Ausarbeitung dieses Themas ist 1923, also zur Zeit der engen Zusammenarbeit von Hans Arp und Kurt Schwitters, in der Zeitschrift *Mécano* Heft 4/5 erschienen. Dies ist die erste Veröffentlichung eines Teils der *Ursonate*, hier noch in der Fassung: »Grim glim gnim bimbim«.

³² Gerade dies Thema hat Schuldt in seinem Aufsatz »Lautgestaltung. Beitrag zu einer Klärung des Begriffs an Hand der ›Ursonate‹« zu folgendem Diktum veranlasst: »Einiges – so *Grimm Glimm Gnimm bimbimm* – steht den Kinderstuben-Unsinnsprachen nahe.« In: *Text und Kritik* 35/36, 1972, S. 11.

³³ Vgl. Artikel *quallen* in *Deutsches Wörterbuch* S. 2309.

Hitze und Bitterkeit. So sie sich aber in dem Element Wasser entzündet und darinnen quellend wird, so bringt sie das Fleisch in Siechtage und Kranckheit, und endlich in Tod.«³⁴ Feuer zerstört aber nicht nur den Menschen, sondern es vernichtet auch alle Farben – und damit alle bildnerische Kunst.³⁵ Welch düstere Vision des Mystikers!³⁶ Schwitters ›spielt‹ im letzten Satz der *Ursonate* mit dieser zentralen Kategorie des schlesischen Mystikers. Der bittere Klang des Wortes »Grimm« wird durch die Konsonantenverschiebung zu »glimm«, eine Verschiebung, die wie in Schwitters' eruptiven expressionistischen Gedichten in der Nachfolge von August Stramm neue Assoziationsfelder erschließt. Grimmiges, glimmendes Feuer, das Läuten der Brand- und Totenglocke (»bimbimm« und »Bumm bimbimm etc.«) – diese »*streng taktmäßig*« vorzutragende Apokalypse des vierten Satzes kommt in den rückwärts zitierten Alphabeten resignierend »*schmerzlich*«³⁷ (so Schwitters' Vortragsbezeichnungen) zu ihrem Ende. Zerstörendes Feuer und Tod spiegeln auch hier wie in der gesamten Merz-Ästhetik die Erfahrungen der Katastrophe des Ersten Weltkriegs.³⁸ Der Hinweis von Schwitters, dass »das lange ›bee‹ außerordentlich wichtig« sei³⁹, gewinnt erst durch die Deutung der *Ursonate* als einer Metapher der Zerstörung präzise Konturen. Es erscheint bis auf wenige Ausnahmen in Kombination mit den Buchstabenfolgen »Rakete« (1. und 4. Satz) und dem langen »Ooo« (2. und 4. Satz). Die am Anfang des *Largo* zum ersten mal auftauchende Kombination »Ooo bee«, mit dem der letzte Satz der *Ursonate* durchsetzt ist, klingt wie ein bedrohlich-klagendes *O weh!*, zumal die Labiallaute b und w klanglich sehr ähnlich sind.⁴⁰ Dass das ›bee‹

³⁴ Jacob Böhme, *Aurora oder Morgenröthe im Aufgang*, in: Sämtliche Schriften 1. Bd., S. 28.

³⁵ Vgl. Jacob Böhme, *Mysterium Pansophicum*, in: Sämtliche Schriften 4. Bd. (V-IX), S. 105: »Denn das Feuer ist aller Farben *Proba* [d.i. Prüfung], darinnen dann keine besteht, als die Weisse, dieweil sie ein Glast [d.i. Glanz] von Gottes Majestät ist.«

³⁶ Vgl. Jacob Böhme, *Mysterium Pansophicum*, in: Sämtliche Schriften 4. Bd. (V-IX), S. 105: »Also hat sich das Böse, als durch magische Sucht immer selber im *Mysterio* mit gesucht und gefunden, und ist mit eröffnet worden, ohne Gottes Vorsatz: Dann der Grimm ist eine Strengigkeit, und herrschet über das Albere [d.i. das Unschuldige].«

³⁷ 1, S. 242; vgl. 1, S. 312 *erklärungen zu meiner ursonate*: »[...] beim schluß mache ich aufmerksam auf das beabsichtigte rückklingen des alfabetes bis zum a. man ahnt das und erwartet das a mit spannung. aber es hört zweimal schmerzlich bei bee auf. das bee klingt hier in der zusammenstellung schmerzlich. beruhigend folgt die auflösung im dritten alfabet beim a. nun aber folgt das alfabet zum schluß ein letztes und viertes mal und endet sehr schmerzlich auf beeee? ich habe dadurch die banalität vermieden, die sehr nahe gelegen hätte, die allerdings nötige auflösung an den schluß zu verlegen.«; vgl. Manfred Peters, »Die mißlungene Rettung der Sonate. Kurt Schwitters' *Ursonate* als neue Vokalmusik«, in: *Musica* 31. Jg. 1973, S. 217-223, der den Schluss zu interpretieren versucht, allerdings ohne Kenntnis der hier erstmals dargestellten Zusammenhänge.

³⁸ Vgl. 5, S. 335: »Kaputt war sowieso alles, und es galt aus den Scherben Neues zu bauen. Das aber ist Merz. [...] Ich baute auf, und es kam mir mehr auf das Bauen als auf die Scherben an. Mehr kann ich nicht über meine Kunst schreiben.«; vgl. Hugo Ball 1992, S. 98: »Was wir Dada nennen, ist [...] ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle.«

³⁹ 5, S. 291.

⁴⁰ Im Aufsatz *Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift* (5, S. 274 ff.) hat Schwitters b und w in die Kategorie der Lippenlaute als sehr ähnlich eingeordnet.

als Klagelaut aufzufassen ist, unterstreicht der ausdrückliche Hinweis von Schwitters auf seine Abwesenheit im *Scherzo*, das »munter«⁴¹ vorgetragen werden soll.

Performance

Es scheint, dass Schwitters bei seinen Aufführungen die Bedeutung der *Ursonate* als einer Metapher der Apokalypse nicht nur klanglich, sondern manchmal auch durch theatralische Hilfsmittel ausgedrückt hat. So erzählt der Künstlerkollege Rudolf Jahns⁴² von einer *Ursonaten*-Performance in der kleinen Stadt Holzminden an der Weser: »Die Sache lief und lief – sie ist ja ziemlich lang, die Lautsonate, und mit einem Mal war Schluss. Schwitters hatte einen großen alten Porzellanteller in der Hand, den er sich von meiner Frau erbeten hatte, und schleuderte den – rumms – auf den Boden. Das war natürlich – schon wieder – im Grunde für viele Blödsinn.«⁴³ Es war aber nicht nur »Blödsinn« – Jahns, der tiefbeeindruckt den *Merzbau* besucht hat, ahnt das, aber er weiß nicht um die eigentliche Bedeutung. Schwitters beließ es auch hier bei seiner exzentrischen Manifestation und erklärte nichts.⁴⁴ Er muss eine besondere Freude daran gehabt haben, wenn das Publikum in seinen Werken und Performances nur blanken Unsinn sah.

Aber selbst dann, wenn er nicht zu so drastischen Mitteln griff, konnte ein aufmerksamer Zuhörer offenbar eine Ahnung davon bekommen, dass hinter aller Komik noch eine andere Schicht verborgen war. Das lässt eine Erinnerung von Manja Wilkens vermuten. Sie war die Tochter des Hamburger Juweliers und Mäzens Carl Wilkens, der Schwitters damit beauftragt hatte, sein Treppenhaus am Jungfernstieg auszumalen. Während der Arbeit intonierte der Merzkünstler »zur äussersten Befremdung der Benutzer des Aufgangs« seine *Ursonate*, wobei sich »das Finale [...] zur phonetischen Apokalypse« gesteigert habe.⁴⁵

Bild mit Drehrad

⁴¹ 1, S. 228 und 229.

⁴² Zum Verhältnis der beiden Künstler vgl. »Jahns-Schwitters. Ein Hinweis von Klaus Peter Dencker«, in: Schaub 1993, S. 181-194. Dort finden sich auch Varianten des Berichts über den Auftritt von Schwitters in Holzminden.

⁴³ *Als Schwitters noch in Waldhausen merzte. Der Maler Rudolf Jahns erinnert sich.* In: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 26. August 1982.

⁴⁴ Vgl. Webster 1997, S. 35: »When engrossed in it [Merz] he [Schwitters] followed his own rules and regulations which often looked utterly eccentric, not to say scandalous, to others.«

⁴⁵ Brief vom 10. Juni 1993 von Manja Louis, geb. Wilkens, an Gwendolen Webster, die dem Autor den Brief freundlicherweise zugänglich gemacht hat.



Eine der größten und bedeutendsten Assemblagen von Schwitters ist das 1920 entstandene *Bild mit Drehrad*. Es könnte seinen Titel erneut Jacob Böhme verdanken. In dessen 1620 entstandener Schrift *De Incarnatione Verbi, oder Von der Menschwerdung Christi* heißt es: »Die Angst, als der Circul oder das *Centrum* des Lebens, das drehende Rad, das die Sinnen, als die bittern Essentien, in sich fasset, und gleich als im Tode verschlinget [...]«. ⁴⁶ Schwitters hat in Äußerungen über die Entstehung seiner Merzkunst immer wieder einen engen Zusammenhang zu den katastrophalen Zerstörungen des Krieges hergestellt. Das ›drehende Rad‹ wird bei Jacob Böhme aber nicht nur zur Metapher des ›Centrum des Lebens‹, der Angst, sondern auch zur Ursache schrecklicher Verwüstungen: »Und so ihn [den Knecht, den »untern Menschen«] dann sein Herr [...] nicht mag bewältigen, gerathen sie miteinander in grosse Angst, Feindschaft, und Wiederwärtigkeit, fangen ein drehend Rad an zu machen, sich zu würgen, morden und tödten: [...] davon urständet Krieg, Streit, Zerbrechung Land und Städte [sic!], Neid und ängstliche Bosheit, da je einer den andern will todt haben, will alles fressen und in sich ziehen [...]«. ⁴⁷

⁴⁶ Jacob Böhme, *De Incarnatione Verbi, oder von der Menschwerdung Christi*, S. 120.

⁴⁷ Jacob Böhme, *De Incarnatione Verbi, oder von der Menschwerdung Christi*, S. 171.

Titelgebendes Element ist in Schwitters' Assemblage das Fragment einer Radnarbe mit drei abgebrochenen Speichen, mithin das Dokument einer Zerstörung. »Man kann auch mit Müllabfällen schreien«, erinnerte sich Schwitters an die Nachkriegszeit, »und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und nagelte.«⁴⁸ Er nannte es sein »Gebet« über die Wiedererlangung des Friedens. ...

Gleichzeitig hat Schwitters mit der zerbrochenen Radnarbe⁴⁹, die er ›Drehrad⁵⁰ nennt, so etwas wie ein Spielzeug konstruiert. Denn offenbar konnte man sie ursprünglich bewegen. Auf der Rückseite des Bildes ist eine Notiz mit der Überschrift »Gebrauchsanweisung« angebracht. Sie lautet: »Das Drehrad darf von der Stellung, daß die Mitte senkrecht nach unten zeigt nur nach rechts gedreht werden, bis die rechte Speiche senkrecht aufwärts weist. Es ist verboten, das Rad nach links zu drehen. Kurt Schwitters. 5. 5. 1920.«⁵¹ Dass der letzte Satz der ›Gebrauchsanweisung‹ auch eine politisch-zeitgeschichtliche Pointe beinhaltet, ist wahrscheinlich.⁵² Diese Spannung und Ambivalenz zwischen scheinbar alberner Spielerei und wuchtiger Reaktion auf zeitgeschichtliche Aspekte ist wie in der *Ursonate* also auch hier zu entdecken.

Am *Bild mit Drehrad*, das 1940 erneut Veränderungen erfuhr, gibt es außer dem Titel weitere ›geheimnisvolle‹ Besonderheiten. Denn Schwitters hat die für den Betrachter normalerweise unsichtbare Rückseite nicht nur für die schon erwähnte »Gebrauchsanweisung« und Datierungen genutzt, sondern auch mit verschiedenen Materialien wie Weihnachtspapier und verschiedenen Drucksachen wie Etiketten (»Illustret Norsk Familiebibel«) und Reklamen (für Kaffeersatz) collagiert. Zudem hat er einen auf Weihnachten 1939 datierten Zettel aufgeklebt, auf dem das Spiel »Schlachtschiff« gespielt wurde. Ist die Vorderseite eine Reaktion auf die demolierte Welt nach dem Ersten Weltkrieg, so erscheint die Rückseite durchaus wie eine ›spielerische‹ Reflexion der Ereignisse des beginnenden Zweiten Weltkriegs.

Wie im *Merzbau* sind also auch bei dieser großformatigen Assemblage Dinge hinter der sichtbaren Oberfläche verborgen, die zwar für das Werk und seine Geschichte konstitutiv sind, jedoch für den Betrachter unsichtbar bleiben. Das von Schwitters für

⁴⁸ V, S. 335.

⁴⁹ Es existiert mit dem *Merzbilde med regnbue* (*Merzbild mit Regenbogen*) noch eine zweite Assemblage, deren auffälligstes Element eine zerbrochene Radnarbe ist. Sie ist um 1939 entstanden und hat mit 146 x 121 cm (Angaben bei Elderfield 1987, S. 221) noch größere Ausmaße wie das *Bild mit Drehrad* (93 x 113,5 cm).

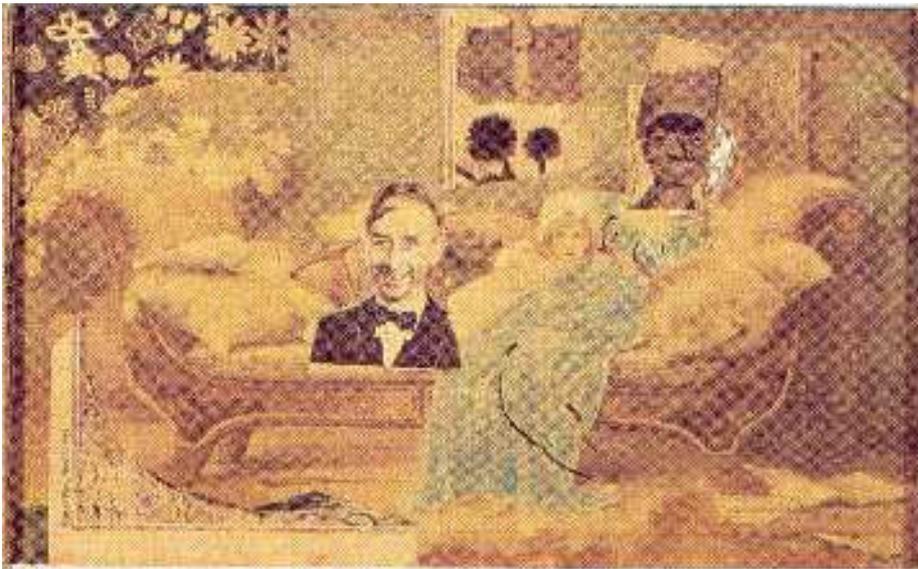
⁵⁰ Vgl. den Eintrag im Grimmschen Wörterbuch unter dem Lemma ›Drehrad‹: »Drehrad, *n. rota versatilis, womit durch hilfe einer darum gelegten schnur andere körper umgedreht werden, rota tortilis, STIELER 1499. das drehrad an der drehlade der zinngieszer. das rad der schleifer, der knopfmacher, womit mehrere fäden in einen einzigen zusammengedreht werden. auch wird der kreisel so genannt.*«

⁵¹ WV

⁵² Vgl. Schwitters-Anekdoten über Hitler etc.

seine Kunst so wesentlich herausgestellte Moment des ›Geheimnisvollen‹ hat er auf ganz unterschiedliche Weise in seinem Werk verankert.

Mystik (Herbert Read)



Kurt Schwitters *Ohne Titel (Hommage an Sir Herbert Read)*, 1944

Der englische Kunsthistoriker und Kritiker Herbert Read hat in seinem Einführungstext zur Londoner Ausstellung des Merzkünstlers in Jack Bilbos *modern art gallery* im Dezember 1944 die mystische Dimension der ausgestellten Arbeiten betont. Schwitters reagierte darauf voller Begeisterung. »Ich danke Ihnen sehr«, schrieb er an den Autor, »dass Sie [...] solch einen wunderbaren Artikel geschrieben haben. Ich bin sehr glücklich darüber und in Hochstimmung, seit er angekommen ist. Sie haben al-

les genau erkannt und ausgezeichnet erklärt. Vor allem stimme ich Ihren Bemerkungen über das Mystische in meinem Werk zu, und was Sie über den ›rejected stone‹ geschrieben haben, drückt vollkommen meine Art zu fühlen und zu arbeiten aus.«⁵³

Sofort sandte er den Text zu verschiedenen Persönlichkeiten in den USA, von denen er sich weitere Hilfe und Förderung seines Werkes versprach. So schrieb er an Margaret Miller vom New Yorker Museum of Modern Art: »I want to know, whether you know what Herbert Read wrote in my catalogue of the London Exhibition. I sent it to Dr. Barr and Dr. Sweeney. He writes about the mystic very very good. It could not be with more understanding. Please read it.«⁵⁴

Besonders gut verstanden in seinen künstlerischen Intentionen fühlte sich Schwitters durch eine Passage in Reads Text, die auf jene verborgene Schicht hinweist, über die der Merzkünstler selbst nie gesprochen hat. »There is,« schreibt Read, »of course, a philosophical, even a mystical, justification for taking up the stones which the builders rejected and making something of them, even the head-stones of the corner. I doubt if Schwitters would like to be called a mystic, but there is nevertheless in his whole attitude to art a deep protest against the chromium-plated conception of modernism.«⁵⁵

Ein tiefgehendes Misstrauen gegen die mechanisierten, verhärteten (›chromium-plated‹) Erscheinungen einer sich unmenschlich gerierenden Moderne hat bei Schwitters nicht anders als bei den von ihm geschätzten Zeitgenossen wie Hans Arp, Paul Klee oder Wassily Kandinsky ein Potenzial mobilisiert, dem Herbert Read mit Recht (geschichts-)philosophische Gründe attestierte. Er war jedoch unsicher, ob es dem Merzkünstler gefallen würde, als Mystiker bezeichnet zu werden. Read hat offenbar nicht gewusst, dass die Ursprünge von *Merz* aus einer Konstellation erwachsen sind, in der mystisches Gedankengut, Texte der großen Mystiker und eine allgemein spürbare Begeisterung für derartige Quellen eine prominente Rolle spielten. Kein Wunder also, wenn Schwitters einer derartigen Charakterisierung seiner Merzkunst ausdrücklich zustimmte. Über zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung begegnete ihm in Herbert Read ganz unerwartet und auf fremdem Boden ein sensibler und weitsichtiger Kritiker, der Wesentliches seiner Kunst erkannte und vor allem erspürte.

⁵³ Nündel 1986, S. 177. Datierungen können nicht stimmen; Einführung und Katalogtext WV 554; »Dear Mr. Read! / I thank you very much for beeing so quick and writing such a marvellous article. I am very happy about it and have been in high spirits ever since it arrived. You certainly observed everything and explained it excellently. I especially appreciate your remarks about the mystic in my work and what you wrote about the 'rejected stone' absolutely expresses my way of feeling and working. I really am very grateful to you. / Yours sincerely, Kurt Schwitters.« (Zit. nach Webster S. 343).

⁵⁴ Diesen Ausschnitt aus einem Brief vom 22. Januar 1947 von Kurt Schwitters an Margaret Miller hat mir freundlicherweise Adrian Sudhalter vom New Yorker MoMA mitgeteilt.

⁵⁵ Schwitters-Almanach 8, 1989, S. 32.

In der Londoner Ausstellung waren 39 Arbeiten von Schwitters zu sehen.⁵⁶ Die heute noch erhaltenen zeigen tatsächlich eine bemerkenswerte Verweigerung gegenüber jeder Versuchung, das Vernutzte der Materialien hinter einer blank geputzten Oberfläche verschwinden zu lassen – wie etwa die *Collage with red line*.



Kurt Schwitters *Red line [2]*, 1944

Deswegen konnte Read mit Recht von einem tiefgehenden Protest («a deep protest») gegen eine Konzeption der Moderne sprechen, die den Verfall der Dinge *nicht* thematisierte, der sich 1944 in Europa unübersehbar auf allen Gebieten manifestierte. Denn auch ein großer Teil der künstlerischen Avantgarden – denen Schwitters ja in den meisten Fällen durchaus freundschaftlich verbunden war – favorisierte »moderne« Materialien wie Stahl und Beton, die anscheinend jeglichem Verfall zu widerstehen scheinen. Ihre sprichwörtliche Härte war jedenfalls diametral den von Schwitters inszenierten Verfallserscheinungen entgegengesetzt.

⁵⁶ Die Liste der ausgestellten Arbeiten ist erhalten.