

DIE “KATHEDRALE” IM WERK VON KURT SCHWITTERS *Curt Germundson*

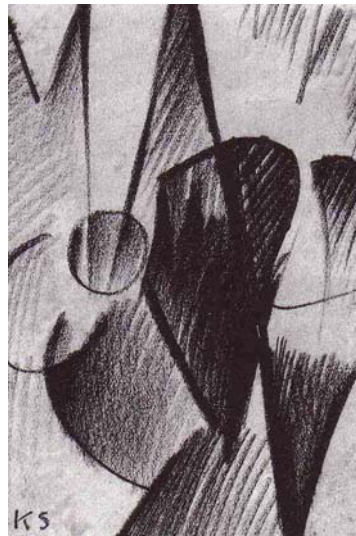
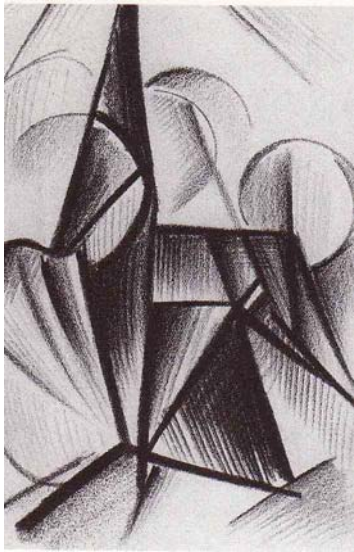


Foto von Kurt Schwitters



Schwitters, Für Henry Cowel,
1928

Das Werk von Kurt Schwitters wird in der kritischen Literatur oft mit den Begriff “Autonomer Kunst” in Verbindung gebracht, was damit zu tun hat dass Schwitters Sätze wie diesen schrieb: “Ich bin der Ansicht, dass der Künstler seine Kunst gar nicht Ernst genug nehmen kann, und dass er sich beim schaffen um nichts anderes kümmern darf, etwa um Politik, soziale, nationale oder gar philosophische Dinge.” (Schwitters, “Der Rhythmus im Kunstwerk”). In diesem Vortrag möchte ich zeigen wie Schwitters die “Kathedrale” als Topos benützt um seinen offenen Kunstbegriff zu entwickeln und gegen religiöse und nationalistische Vereinnahmungen zu schützen.



Schwitters, Zeichnung 124, 1918

Schwitters, Zeichnung 125, 1918

Der Erste Band des Schwitters Catalogue Raisonné enthält viele Zeichnungen aus dem Jahre 1918 und weist auf ein wichtiges Leitmotiv hin das sich durch sein Werk zieht, inklusive der Arbeiten im Exil in Norwegen und England: Die Kathedrale. In der linken Zeichnung ist die Turmspitze als Dreieck angedeutet, die Kreise könnten sich auf Bäume beziehen. In der rechten Zeichnung ist die Abstraktion weiterentwickelt. Es ist kein Zufall dass Schwitters die Kathedrale benützt, denn es ist ein Bildthema bevorzugt in der frühen Romantik und auch im frühen 20. Jahrhundert.

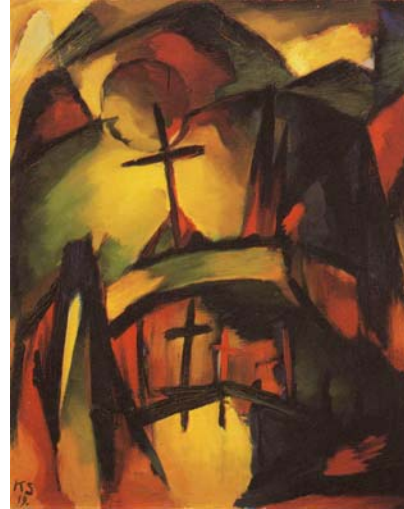


Karl Friedrich Schinkel, Entwurf eines Denkmals der Befreiungskriege, 1815-16

Romantische Künstler wie Karl Friedrich Schinkel assoziierten die Gotische Kathedrale mit Gemeinschaft und sahen in ihr die Verwirklichung eines “Deutschen” Stils, das Mittelalter (Gotik) als anti-these zur Klassischen Kunst. Die Gotik als spirituelle Antipode zum materialistischen Zeitalter wurde in den ersten zwei Jahrzehnten des 20th Jahrhundert wiederentdeckt, und der Individualismus der Antike und der Renaissance dem Gemeinschaftsgefühl der Gotik entgegengesetzt. Entscheidend für diese Gotik-Rezeption war das Buch Abstraktion und Einfühlung (1908), in dem Wilhelm Worringer den “Abstraktionsdrang” der Gotik als Versuch diskutiert Ruhepunkte zu finden.



Schwitters, Sonne im Hochgebirge
(G Expression 2), 1919

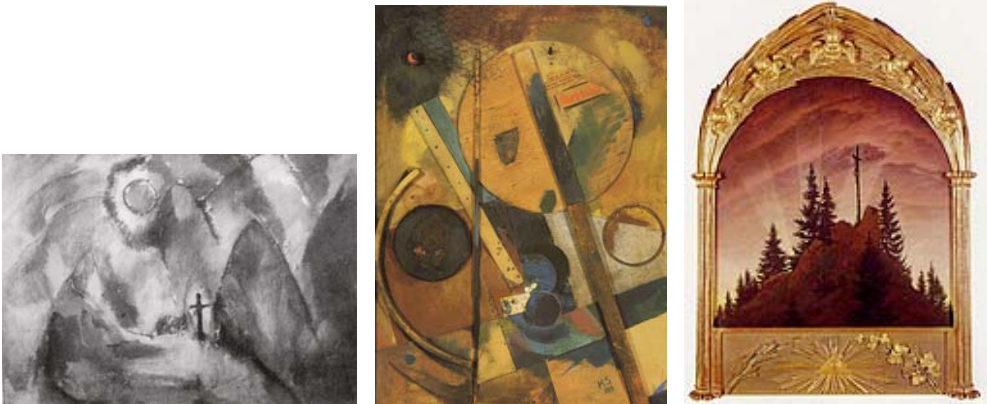


Schwitters, Hochgebirgsfriedhof
(Abstraktion), 1919

Man kann Worringers Einfluss in den Gemälden sehen die Schwitters zwischen 1918 und 1919 malte und die er “Expressionen” und “Abstraktionen” nannte. Schwitters hatte sich schon 1910 als Student an der Akademie in Dresden mit der Idee der Abstraktion auseinandergesetzt, als er das Manuskript “Das Problem der abstrakten Kunst” schrieb, in dem er aus Bücher von Goethe, Peschkau, Naumann, und anderen zitiert. Aber dieses Interesse an “abstrakter” Kunst widerspiegelt sich nicht im bildlichen Werk von 1910, das noch von Akademischer Landschaftskunst beeinflusst ist. Aber 8 Jahre später, am 28. Februar, 1918, kehrt Schwitters zu diesem Manuskript über abstrakter Kunst zurück und setzt seine Gedanken fort. Gwendolen Webster schlägt vor dass ein Vortrag von Wilhelm Worringer

am 11. Februar, also etwa zwei Wochen zuvor, Schwitters dazu bewog, sich wieder dem Manuskript über abstrakte Kunst zu widmen (Webster, 28).

Den Vortrag den Worringer an der Kestner Gesellschaft gab befasste sich mit der Kunst der Gegenwart, der Hannoversche Kurier von nächsten Tag beschrieb ihn als wegweisend für eine Weltsicht die sich dem Materialismus entgegensetzt.



Links: Schwitters, Sonne im Hochgebirge, 1918

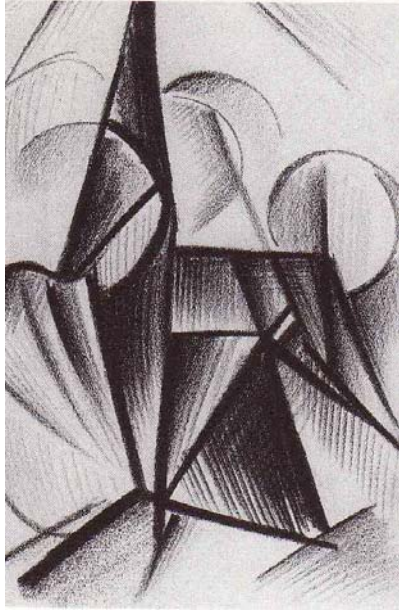
Mitte: Schwitters, Das Arbeiterbild, 1919

Rechts: Caspar David Friedrich, Kreuz im Gebirge, 1808

Schwitters Freund, der Kunstkritiker Christof Spengemann, veröffentlichte einen Artikel im Cicerone (XI. Jahrgang, Heft 18) in 1919 in dem unter anderem Die Sonne im Hochgebirge (oben links) und Das Arbeiterbild abgebildet sind. Spengemann diskutiert das Merzbild Das

Arbeiterbild als den erfolgreichen Versuch von Schwitters mit den Ausdrücken von Gefühlen fortzufahren ohne von Religiösen Symbolen wie zum Beispiel Kreuzen abhängig zu sein. Spengemann diskutiert die Assemblage Das Arbeiterbild mit ähnlichen Begriffen mit denen das Werk des Romantiker Caspar David Friedrich beschrieben werden könnte: “In Kreisen, Ovalen, Kuben, Kurven, in steigenden, fallenden, gegenseitig sich hebenden, Spannung lösenden, traumhaft verlöschenden Farben, ohne Mittelpunkt, ausgeströmt aus der Unendlichkeit: grosser Gedanke der Einheit klingen diese Bilder die kosmische Harmonie. Pulsschlag der Welt.” (Spengemann, “Kurt Schwitters,” 576).

Es ist meine These dass Schwitters das Werk des Romantischen Künstlers Caspar David Friedrich als Ausgangspunkt in die Abstraktionen und Merzbilder benützt. Worringer, der selber von der Frühromantik beeinflusst war, bereitete den Boden für die Legitimierung von Abstrakter Kunst.



Schwitters, Zeichnung 124, 1918



Schwitters, Merzbild, 1919

Beatrix Nobis in ihrem 1993 erschienenen Buch Kurt Schwitters und die Romantische Ironie möchte zeigen “dass die Ironie in Schwitters’ bildnerischen Werk ausgeprägtes Stilmittel ist, eine Ausdrucksform, die den schöpferischen Prozess, seine Logik wie seine vermeintlichen Unvereinbarkeiten, massgeblich bestimmt.” (Nobis, 15).

Manfred Frank nennt die Romantische Ironie ein Wechselspiel zwischen dem Unendlichem und dem Endlichem (Frank, 217). Es ist dieses Wechselspiel das man in den Merzbildern von Schwitters wiederfindet.

Nobis: “Die fremden Ausdrucksformen in ihrer extremen

Widersprüchlichkeit untereinander bleiben als solche erfahrbar; sie fügen

sich jedoch zugleich der individuellen Bildordnung ein, dem Streben des Künstlers nach Ausgleich und Harmonisierung.” (Nobis, 45).



Schwitters Sternenbild, 1920

Nobis diskutiert Sternenbild als ein Beispiel Romantischer Ironie, denn “Erdensgebundene” Elemente werden gegen transzendente abgewertet. Der “Mond” ist aus einem “verfallenden” Material gemacht. Nobis: “Gerade der Kontrast zwischen der dadaistisch weltbezogenen und der expressionistisch kosmosbezogenen Bildsprache erlaubt es Schwitters, eine grundsätzliche Botschaft zu formulieren. In der Antithese der konträren Stilformen und der dementsprechenden Antithese der konträren Stilformen und der dementsprechenden Antithese ihrer Aussagen findet Schwitters zur Synthese, zur eigenschöpferischen Leistung in der Strukturierung und

Ordnung des Bildes, das seine persönliche Weltsicht widerpiegelt.” (Nobis, 44).

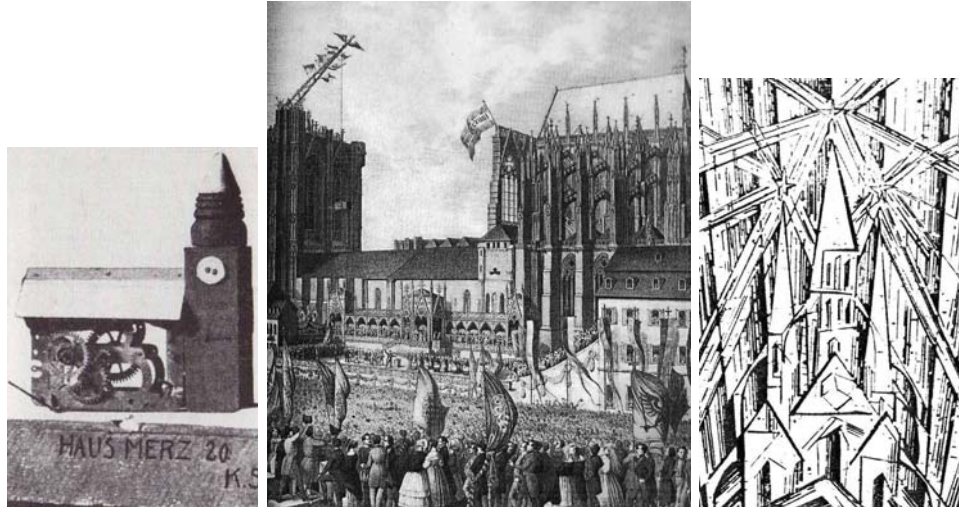
Christina Rosine Hunter in ihrer 2003 Dissertation argumentiert dass die Vorlesungen von Professor Oskar Walzel die Schwitters in 1909 an der Akademie in Dresden besuchte dafür verantwortlich waren dass Schwitters von Friedrich und August Wilhelm Schlegel und der Idee des Fragments als modernes Element erfuhr. Für Hunter schweben die Collagen von Schwitters zwischen Realitätsbezug und Formeller Totalität, Sie sieht diese Spannung als Bezug zu den Ideen von Romantischen Philosophen wie Friedrich Schlegel.



Schwitters, Ein Fertiggemachter Poet, 1947

Carola Giedion Welcker veröffentlichte einen Artikel in der Weltwoche im August 1947 in dem Sie das Werk Schwitters mit der Romantischen Ironie in Verbindung brachte: “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.” (Nachdruck in Giedion-Welcker, Schriften, 506-7). Schwitters las den Artikel und schrieb einen Brief an Carola Giedion-Welcker in dem Er sich für den Artikel bedankte und indem Er erwähnte dass Er ihre Definition von romantischer ironie sehr schätze.

Der Titel der Collage die Schwitters an Carola Giedion Welcker widmete, Ein Fertig Gemachter Poet (1947), bezieht sich auf die Romantische Selbstvernichtung und Selbstschöpfung, wie sie Friedrich Schlegel definierte. Der Poet macht sich selbst um sich fertig zu machen.



Links: Schwitters, Haus Merz, 1920

Mitte: Grundsteinlegung für den Fertigbau des Kölner Doms, 1842

Rechts: Feininger, Kathedrale (Titelseite des Bauhaus Programms), 1919

Oben links ist die Assemblage Haus Merz, die in der Juni 1920 Ausgabe des Zweemanns erschien. Spengemann schrieb folgendes in dem begleitenden Artikel: “Ich sehe im Haus Merz die Kathedrale: DIE Kathedrale. Nicht den Kirchenbau. Nein, das Bauwerk als Ausdruck wahrhaft geistiger Anschauung dessen, was uns in das Unendliche erhebt: der absoluten Kunst. Diese Kathedrale kann nicht benutzt werden.” (Spengemann, “Haus Merz”, Zweemann, 41). Dass Schwitters mit dieser Interpretation einverstanden war zeigt sich in der Tatsache dass er dieses Zitat in seinem 1921 “Merz” Artikel von 1921 verwendete. Im “Manifest Proletkunst” wird diese Idee von Schwitters noch weiter unterstrichen: “Die Kunst, wie wir sie wollen, ist weder proletarisch noch bürgerlich, denn sie

entwickelt Kräfte, die stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen.” (Schwitters, “Manifest Proletkunst,” Merz 2, 413). Die Konstruktion der Kölner Kathedrale stoppte in der Mitte des 14. Jahrhunderts. Nach dem Freiheitskrieg gegen Frankreich, der in 1814 endete, wurde die Idee wach den Kölner Dom als Nationalmonument zu beenden. August Reichensperger (1808-1895), der Kopf des Dombau Vereins, veröffentlichte im Dezember 1840 einen Artikel in dem er den Kölner Dombau als Katholisch UND als Monument des Deutschen Geistes beschrieb, als ein Symbol der Vereinigung von Religion, Vaterland, und Kunst. Die 1842 Zeremonie der Grundsteinlegung (oben Mitte) zeigt den Zusammenschluss von Religion, Vaterland, und Kunst. Der Holzschnitt von Feininger (oben Rechts) bescheinigt die Kathedrale als Ziel des Bauhauses, eine Vereinigung von Architektur, Malerei, und Skulptur. Gropius, der erste Bauhaus Direktor, vergleicht die Werkstätte des Bauhauses zu den Bauhütten des Mittelalters. Es ist höchst wahrscheinlich dass Gropius sich von der Bauhütte des Kölner Doms inspirieren liess, die von Reichensperger wieder ins Leben gerufen wurde. Schwitters Plädoyer für eine “Absolute” oder “Autonome” Kunst sollte daher als eine Reaktion zu der Kulturell-

Nationalen (siehe Fertigstellung des Kölner Doms) und Politischen
Vereinnahmung (siehe Feininger Holzschnitt) der Kunst verstanden werden.



Schwitters, Merzsäule, 1923



Schwitters, Merzbau (Blaues Fenster),
c. 1932

Beatrix Nobis bezeichnet den Merzbau, der sich aus der Merzsäule entwickelte, als Kulmination der Idee der Romantischen Ironie, denn er verbindet das Endliche mit dem Unendlichen. Schwitters' Freund Rudolf Jahns beschreibt etwas ähnliches in seinem Bericht über einen Besuch des Merzbaus in 1927:

“Schwitters forderte mich, nachdem wir, die Besprechungen über die Gründung der ‘Abstrakten’ beendet hatten, auf, mich allein in die ‘Grotte’ zu begeben und dort, nachdem ich sie hätte auf mich wirken lassen, meine Gedanken einem Buche anzuvertrauen, das inmitten des

Baus auf einem kleinen Tische lag....Gleich links am Eingang hing eine Flasche mit Schwitters Urin, in dem Immortellen schwammen...Nur die Form der Grotte kreiste um mich und liess mich Worte finden, die sich auf das absolute in der Kunst bezogen.” (Rudolf Jahns, 185-186).

Für Jahns war das Erlebnis der “Kathedrale des Erotischen Elends” eine art von Ritual, aber es ist nicht eins das mit der Ideologie der Kirche oder der Politik des Nationalismus zusammenhängt. Jahns vermittelt hier was Schwitters mit der “Autonomie” oder der “Absoluten Kunst” ausdrücken möchte, es ist eine Erweiterung des Begriffs Gemeinschaft, eine Idee die in der Romantik (siehe Schinkels Entwurf für das Befreiungdenkmal) und im Expressionismus (siehe Feiningers Holzschnitt der “Kathedrale des Sozialismus”) mit der Kathedrale verbunden war. Das Buch in dem Jahns schrieb wird in Briefen, die sich in Yale befinden, als Säulenbuch bezeichnet. Das gemeinschaftliche, oder Transaktionelle Element ist damit unterstrichen dass Schwitters diese Besucherkommentare in Rundgängen durch den Merzbau integrierte. Vordemberge Gildewart schreibt in einem Brief von 1956 dass er und Sigfried Giedion an einer dreistündigen Führung teilnahmen.

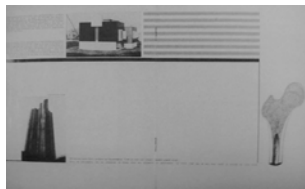


Schwitters, Merzbau

Boisseré, Kölner Dom

Heinrich Lützeler in einem Artikel der 1925 im Wallraf-Richartz Jahrbuch erschien, erklärte was die Gotik für die Romantik bedeutete: “Da zeigt es sich nun, dass die Romantiker vor allem deshalb die Gotik als Höhepunkt empfinden, weil sie ihnen die Kunst der grössten Breite, die Kunst der grössten Spannungen und die Kunst der grössten Tiefe ist” (Lützeler, 18). Es ist diese Spannung die man im Werk von Schwitters findet, und die Nobis als Romantische Ironie bezeichnet. Es ist mein Argument dass Schwitters die Romantische Ironie als Strategie benützt um einen offenen und erweiterten Kunstbegriff zu formulieren der Ideen der Gemeinschaft und der Natur enthält und dessen Inbegriff die “Kathedrale” ist.

Friedrich Schlegel in seinen Grundzüge der Gotischen Kunst von 1805 vergleicht die Gotische Kathedrale mit einem Organismus: “Es gleichen mit einem Worte diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst.” (Schlegel, 377-378). Ingeborg Prange erklärt dass “die Konsequenz des Schlegelschen Textes in einer Aufhebung des Bruches zwischen Kunst- und Naturform besteht.” (Prange, 10).



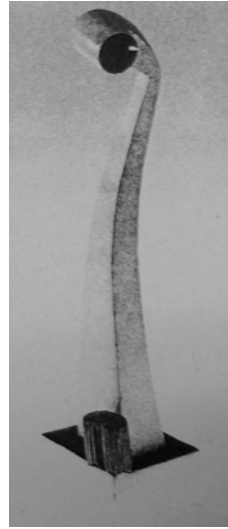
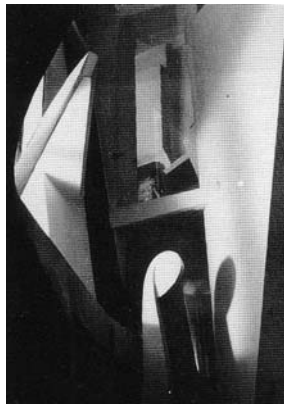
Links: Schwitters, Kathedrale, 1942

Mitte: Schwitters/El Lissitzky, Doppelseite aus Nasci, 1924

Rechts: Schwitters, Madonna, c. 1941-42

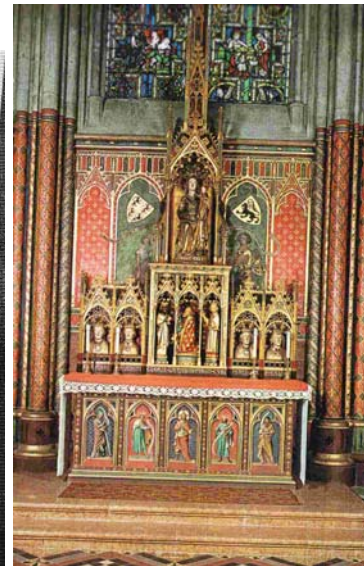
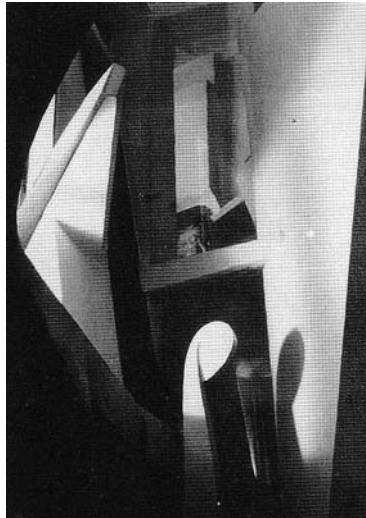
Wir sehen den Versuch den Bruch zwischen Kunst und Naturform zu überwinden auch in NASCI (oben Mitte), der Kollaboration zwischen Lissitzky und Schwitters. Diese Doppelseite vergleicht einen Wolkenkratzer

mit einem Knochen. In einem Brief vom 16. Mai 1928 an Jane Heap schreibt Schwitters über diese Beziehung zwischen der künstlichen Form und der Naturform: “Die heutige Kunst ist eine merkwürdige Angelegenheit, soweit sie nämlich Kunst ist, unterscheidet sie sich in nichts von der Kunst der Vergangenheit. Soweit sie aber keine Kunst ist, unterscheidet sie sich ebenso wenig von dem Kitsch der Vergangenheit. Kunst ist stets nur die Gestaltung, das Schöpferische. Sie unterscheidet sich daher in nichts von dem Wachstum einer Pflanze oder eines Kristalls, von dem Leben der Sterne oder der Konstruktion einer Maschine.” Die Werke Die Kathedrale (oben Links) und die Madonna (oben Rechts) zeigen wie Schwitters auch in seinem Exilwerk sich mit dieser Problematik befasst. In einem Brief vom 18. März 1942 (Besitz der Kurt und Ernst Schwitters Stiftung), den Schwitters aus dem Hutchinson Camp an Helma schrieb, erwähnt er eine “Madonna” an die er gerade arbeitet und das “Modell einer Kirchturmspitze,” bei der es sich höchstwahrscheinlich um die Kathedrale oben Rechts handelt.



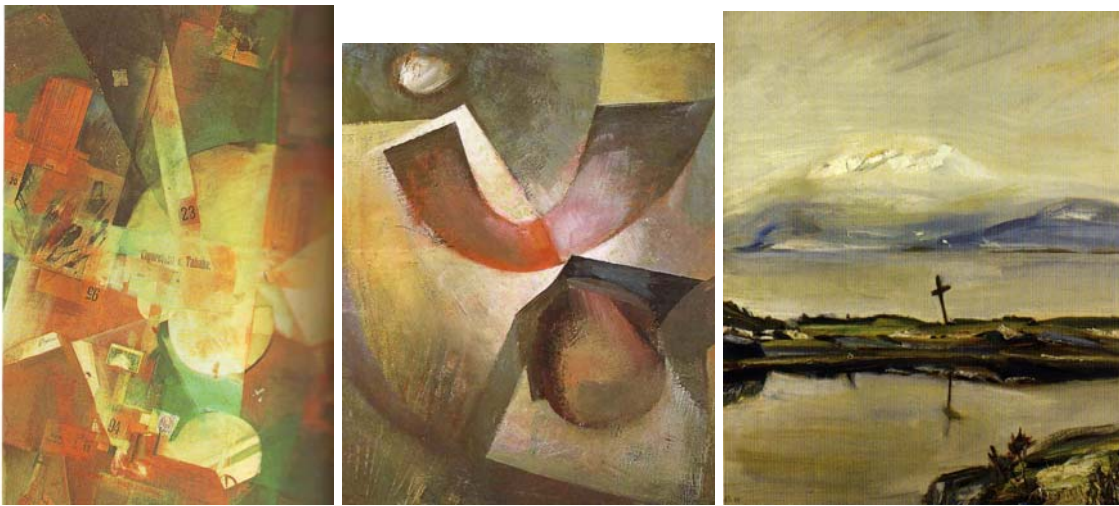
Schwitters, Madonna im Merzbau, c. 1930 Schwitters, Madonna, 1941-42

Die Madonna links war in den Hannover Merzbau integriert, aber es existierte auch eine solche Skulptur im zweiten Merzbau in Lysaker.



Links: Madonna Nische, Schlosskirche der Marienburg in Ostpreussen
Mitte: Schwitters, Madonna (Merzbau)
Rechts: Marienaltar in der Achskapelle des Kölner Doms

Die Madonna im Blauen Fenster des Merzbaus kann mit verschiedenen traditionellen Madonnen verglichen werden, hier sind zwei Beispiele: Die Madonna Nische der Schlosskirche der Marienburg in Ostpreussen, links, und der Marienaltar im Kölner Dom, rechts.



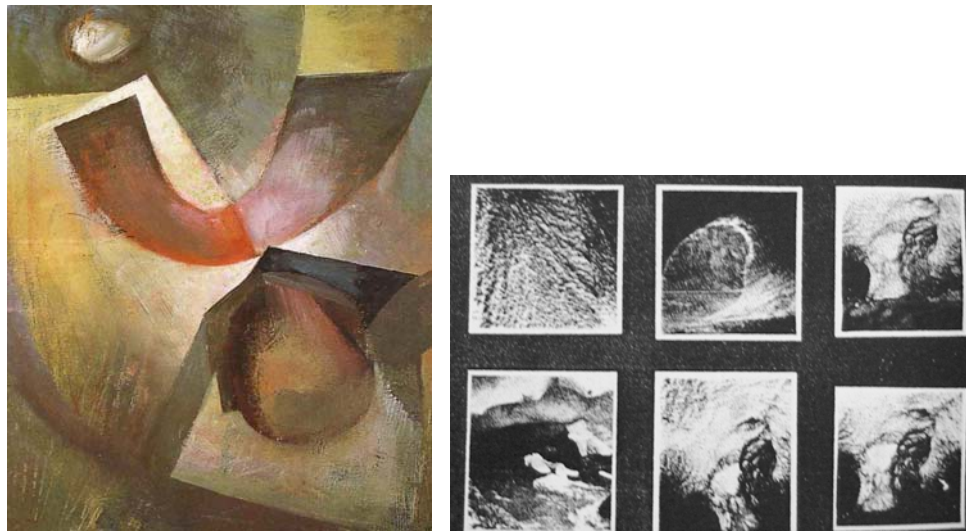
Links: Schwitters, Bild mit Heller Mitte, 1919

Mitte: Schwitters, Bild abstrakt Molde, 1939

Rechts: Schwitters, Lonesome Cross, 1939

Ein weiteres Element das Schwitters mit der Romantik verbindet ist sein Interesse an Licht und Farbe. In einem Brief an Suse Lutter vom 20. Juli 1935 schreibt Schwitters: “Ob ich nach der Natur oder abstrakt male, oder baue, für mich ist das Licht wesentlich, und das ist das Verbindende meiner Arbeiten.” (Nachdruck im Kurt Schwitters Almanach, 9, 1990, 112).

Per Kirkeby erklärt dass Schwitters Landschaften, wie zum Beispiel Lonesome Cross in Verbindung mit Caspar David Friedrichs Werk stehen, denn beide Künstler sehen ihre Bilder als Konstruktionen (Kirkeby, 31).



Schwitters, Bild abstrakt Molde, 1939 Schwitters, Fotos aus Norwegen

Der Vergleich von Bild abstrakt Molde und den Fotos aus Norwegen zeigt Schwitters Interesse am Licht und organischen Formen, die Natur dient als Inspirationsquelle.



Schwitters, Merzbild mit Koralle



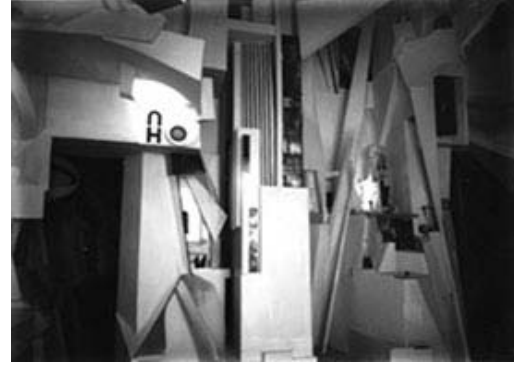
Schwitters, Kleines Merzbild, 1945



Foto das Schwitters in einem Flussbett zeigt, in der Nähe der Merzbarn

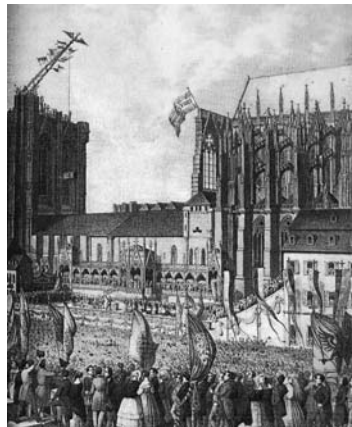


Schwitters, Merzbarn, 1946-47



Schwitters, Merzbau, c. 1932

Im Merzbarn scheint das Organische zu überwiegen, es hängt weniger vom Gegenwerten von Objekten ab wie es im Hannover Merzbau der Fall war. Aber beide Strukturen zeugen vom Interesse am Licht und einem offenen und flexiblen Kunstbegriff.



Links: Schwitters, Merzbau (Blaues Fenster), c. 1932

Mitte: Grundsteinlegung des Fertigbaus des Kölner Doms, 1842

Rechts: Feininger, Kathedrale (Titelseite des Bauhaus Programms), 1919

Zusammenfassend kann man sagen dass Schwitters die Sprache der Autonomie, oder Unabhängigkeit der Kunst benützt, um sich von der Instrumentalisierung der Kathedrale und der Kunst abzusetzen. Er verwendet die Romantische Ironie als eine Strategie die es Ihm erlaubt den offenen Merzbegriff zu entwickeln.

TEXTNACHWEIS

Frank, Manfred, The Philosophical Foundations of Early German Romanticism, Albany, 2004

Jahns, Rudolf, “Notizen zum Merzbau”, in Kurt Schwitters: “Bürger und Idiot”. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers, hrsg. von Gerhard Schaub, Berlin 1993

Kirkeby, Per, “Norwegische Landschaften”, in Schwitters in Norwegen, hrsg. von Klaus Stadtmüller, Hannover 1997

Lützel, Heinrich, “Die Deutung der Gotik bei den Romantikern”, in Wallraf-Richartz Jahrbuch, Jg. 2, 1925

Nobis, Beatrix, Kurt Schwitters und die Romantische Ironie: Ein Beitrag zur Deutung des Merz-Kunstbegriffes, Alfter, 1993.

Prange, Ingeborg, Das Kristalline als Kunstsymbol: Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim, 1991

Rosine Hunter, Christina, Romantic Fragments: Kurt Schwitters’ Collages. Dissertation, Columbia University, New York (New York) 2003

Schwitters, Kurt, “Ich und Meine Ziele”, Merz 21, 1931. Nachdruck in Kurt Schwitters: Die Literarischen Werke, Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1995

Schwitters, Kurt, “Der Rhythmus im Kunstwerk”, Hannoversches Tageblatt 17. Oktober 1926. Nachdruck in Kurt Schwitters: Die Literarischen Werke, Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1995

Schwitters, Kurt, “Manifest Proletkunst”, Merz 2, 1923. Nachdruck in Kurt Schwitters: Die Literarischen Werke, Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1995

Schlegel, Friedrich, Friedrich Schlegel: Kritische Schriften, Carl Hanser Verlag, 1956

Spengemann, Christof, “Kurt Schwitters”, Der Cicerone, Jg. 11, Heft 18, 1919

Spengemann, Christof, “Haus Merz”, Zweemann, Heft 8/9/10 (Juni/Juli/August), 1920

Webster, Gwendolen, Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study. Cardiff, 1997

Welcker, Carola Giedion, Carola Giedion-Welcker: Schriften 1926-1971. Köln, 1973

Zacharias, Kyllikki, “Landschaften”, in Caspar David Friedrich: Die Erfindung der Romantik, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, 2006