

Peter Bexte [Kunsthochschule für Medien Köln]:

Rebellion des Und / Freiheit zum Und

[Vortrag als Senior Fellow im Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften IFK Wien, 13.6.2016]

Es ist ein erstaunliches Ereignis für mich gewesen, als eines Tages auf meinem Schreibtisch zwei Dinge nebeneinandergerieten: ein Bild und ein Buch. Oder sollte ich sagen, dass sie aneinandergerieten? Auf jeden Fall hat der Zusammenprall dieser beiden Funktionen geschlagen. Mein Vortrag soll sich daran entzünden. Alles, was ich heute sagen möchte, ist dieser Begegnung entsprungen.



Bei dem Bild handelte es sich um eine Kunstpostkarte aus der Staatsgalerie Stuttgart: Sie zeigt eine 1919 entstandene Collage von Kurt Schwitters mit dem Titel: *Das Undbild*. Das titelgebende Wort ist neben allerlei Dingen oben am Bildrand zu finden. Dieses *Undbild* gehört in eine ganze Reihe von Beschäftigungen des Künstlers mit dem Und; dazu wird noch mehr zu sagen sein. – Bei dem gezeigten Buch handelt es sich um die Neuauflage einer Sammlung kleiner Schriften, die der Philosoph Franz Rosenzweig 1926 unter dem Namen *Zweistromland* zusammengestellt hatte. Die Textsammlung war chronologisch angelegt und schloss mit einem Aufsatz von 1925: *Das neue Denken*. Schlägt man den Text auf, gerät man an Überlegungen zum UND. Rosenzweig nannte es „das Grundwort aller Erfahrung, das Wörtchen Und“. Er fügte hinzu: „Noch in der Wahrheit selber, der letzten, die nur eine sein kann, muß ein Und stecken.“¹

So haben wir also ein Bild, in dem ein Und steckt, neben einem Buch, in dem ein Und steckt. Auf je verschiedene Weise wird von beiden jenes Wort thematisiert, von dem ich meine, dass es epochale Bedeutung für die 1920er Jahre hat. Der zeitliche Rahmen mei-

ner Beobachtungen wird durch die Erscheinungsdaten von Bild und Buch markiert: 1919 und 1926. Gewiss wird es ein paar Rückgriffe und Ausblicke geben, doch dies ist der fokussierte Zeitraum.

Die folgenden Überlegungen wenden sich also einem ebenso beziehungsreichen wie bedeutungslosem Wort zu, dem Wort *und*. Tatsächlich hat *und* keinerlei Bedeutung, es bezeichnet nichts. Der Philosoph Fichte hat es denn auch eines der dunkelsten Wörter unserer Sprache genannt, das noch keine Philosophie habe aufklären können. Das Wort bezeichnet nun einmal kein Ding, sondern eine Relation zwischen zweierlei: dem einen **und** dem anderen. In dieser seiner Zwischenstellung rührt es an verschiedene, für alle Sprachen wesentlichen Funktionen. Es kann als Eingangswort eine Narration eröffnen; es kann als abschließendes *und-so-weiter* Anschlussmöglichkeiten signalisieren; es kann Satzteile zu Reihungen verbinden. Sein Auftreten oder aber Nicht-Erscheinen lässt syndetische von asyndetischen Stilen unterscheiden: und so weiter. Bei all dem geht es mir jedoch nicht um Linguistik oder Sprachgeschichte. Vielmehr geht es mir um einen kulturellen Diskurs, der sich in einer historisch situierten Krisensituation an jenem sprachlichen Partikel entzündet hat, eben an dem Wörtchen Und. Beschreibungen vom Brüchigwerden der Verhältnisse zählen zu den durchlaufenden Themen jener 1920er Jahre. Ich werde dies an einigen Beispielen demonstrieren. Dabei wird man in verblüffender Vielzahl auf Thematisierungen des besagten Wortes stoßen. In der wechselhaften Problematisierung des Und sind grundlegende Fragen aufgeworfen worden: Fragen nach Zerfall und Zusammenhang, nach Trennung und Verbindung, nach Bruchstück und Totalität.

Ein Bild neben einem Buch: Schwitters **und** Rosenzweig. Machen wir doch gleich einmal die Probe und fragen: Was heißt da *und*? Es heißt zunächst einmal recht wenig, denn die beiden hatten nichts miteinander zu tun. Der Künstler (Kurt Schwitters): ein pazifistischer Kriegsgegner, Mitglied der sozialdemokratischen Partei, verkehrte in bohémehaften Künstlerkreisen Hannovers und Berlins, verschickte gern Kunstpostkarten mit dadaistischen Blödeleien. Dagegen der Philosoph (Franz Rosenzweig): ein kriegsbejahender, kaisertreuer Offizier aus ebenso arriviertem wie assimiliertem jüdischen Elternhaus; herausragender Kenner der Hegelschen Philosophie; schrieb keine Kunstpostkarten mit Blödeleien, sondern Feldpostkarten mit welthistorischen Betracht-

tungen, woraus sein Hauptwerk *Der Stern der Erlösung* entsprang; Walter Benjamin hat das Buch enorm geschätzt.

Schwitters *und* Rosenzweig: Die beiden sind einander nie begegnet, haben nichts voneinander gewusst. Kurz: Das Und zwischen ihren Namen erweist sich hier in der ganz formalen Funktion der Konjunktion: beliebige Dinge zu einem Aggregat zusammenbinden zu können. Den Ausdruck *Aggregat* möchte ich betonen, denn er hat in der gleichzeitigen Gestalttheorie eine Rolle gespielt, und zwar im negativen Sinne. Hier gilt ein Aggregat als ein bloß äußerlicher Zusammenhang, mithin als das Gegenteil von Gestalt – so hat Max Wertheimer es 1922 in aller Schärfe gesagt. Er nannte es „blinde Und-Summation zwischen Stückhaftem“.² Gestalt meint demzufolge das Gegenteil von Und-Sagen – wobei Wertheimer durchaus etwas Kulturspezifisches in diese Denkfigur eingetragen hat. 1912 hat er ethnografische Materialien im Hinblick auf Zahlen- und Gruppenbildungen betrachtet. Dabei diskutierte er eine Materialabhängigkeit, die im Gegensatz zum westlichen Denken stehe, „welches logisch in Richtungen geht wie »alles ist zählbar«, »alles ist durch Und-Verbindung verbindbar« usw.“³ Für jenes andere materialhafte, nicht durch beliebige Und-Verbindungen charakterisierte Denken prägte er übrigens den Begriff des *Wirklichkeitssinns*. Der komplementäre Gegenbegriff lautet bei ihm in diesem Text allerdings *Wirklichkeitsabstraktion*, nicht *Möglichkeitssinn* (wie bei Musil).⁴

Es ist nun allen unbenommen, in der Collage namens *Unbild* zunächst einmal *blinde Und-Summation* zu sehen: einen bloßen Haufen von Dingen, „a heap of broken images“ (wie es in T.S. Eliots Gedicht *The Waste Land* von 1922 heißt – ich komme darauf zurück). Was sehen wir also: einen Trümmerhaufen oder doch Gestaltetes? Das wissen wir noch nicht. Doch kann das Bild ein Anlass sein, die Opposition von *blinder Und-Summation* versus Gestalt ihrerseits zu befragen. Denn im Spannungsfeld von Bild und Text ist keineswegs vorab ausgemacht, wer hier wen in Frage stellt.

In den künstlerischen Collagen, Assemblagen, Montagen der 1920er Jahre ist das Terrain bereitet, auf dem in symbolischer Form eine gesellschaftliche Erfahrung von Zerfallsprozessen artikuliert wird, und zwar in aller Ambivalenz von Bruch und Brüchigkeit, von Aufbruch und Abbruch usw. Die künstlerische Wendung zum Bruchstück ist doppeldeutig. Einerseits wird dem Material ein Eigenleben ermöglicht, so dass man

immer wieder die Garderobenmarke entdecken, den Zeitungsausschnitt lesen kann, und zwar durchaus als „Negation der Synthesis“ wie Adorno das Formprinzip der Montage nannte.⁵ Andererseits ist ein Moment ästhetischer Synthesis nicht zu verkennen, vielleicht gar eine Sehnsucht nach neuen Ganzheiten. In seiner klassischen Studie zur Weimarer Kultur beschrieb Peter Gay einen „Hunger nach Ganzheit“ als typisch für diese Epoche.⁶ Es wird zu fragen sein, ob dieses Stichwort vom *Hunger nach Ganzheiten* auf die von mir angesprochenen Personen zutrifft oder nicht. Der Topos ist nicht ganz unproblematisch, denn der „hunger für wholeness“ kann auch die Form einer Sehnsucht nach totalen, wenn nicht gar totalitären Zuständen annehmen. Dieses Problem ist verschiedentlich für den Expressionismus diskutiert worden, etwa von Georg Lukacs. Wir werden die Collagen der 1920er Jahre also noch anders befragen müssen. Ist dort etwas gegeben, was dem Umschlagen des Fragmentarischen ins Totalitäre widersteht? Wie kann eine Mannigfaltigkeit gedacht werden, die der fatalen Dichotomie von Aggregat versus Totalität entkommt? Gibt es Weisen des Und-Sagens, die zwischen diesen Polen hindurchsteuern, um eine gleichsam schwebende Mannigfaltigkeit zu eröffnen, in der Alterität möglich wird (das Eine **und** das Andere)? [vgl. Francois Jullien: *Der Weg zum Anderen. Alterität im Zeitalter der Globalisierung*, Wien 2014 (Paris 2012): „das Dazwischen“]

Man sieht: Das scheinbar unscheinbare Wörtchen Und rührt an weit ausgreifende Zusammenhänge. Mit dem *Unbild* von Kurt Schwitters und der Philosophie des Und von Franz Rosenzweig wurde ein Nerv der Zeit getroffen. Doch sagt dies noch zu wenig. Wir werden uns weiter umschaun müssen. Die folgenden Überlegungen bewegen sich zwischen dem Bild und dem Buch. Mein Vortrag ist selbst eine Art von Zweistromland. Er gliedert sich wie folgt:

1. Merzbilder / Schwitters
2. Zweistromland/ Rosenzweig
3. Zerstreute Trümmer / Schwitters
4. Neubau der Stadt / Rosenzweig.

(1) Merzbilder / Schwitters

Das *Unbild* von Kurt Schwitters entstand am Ende des Weltkrieges, und zwar als eines der so genannten MERZbilder.⁷ Seit 1918 benutzte der Künstler den Ausdruck MERZ, den er aus dem Schriftzug *Commerz* hervorgehen ließ. Schwitters hatte die Neigung, Textstücke für seine Collagen vorne abzuschneiden, nicht etwa hinten. Dies entsprach der dadaistischen Praktik, Texte rückwärts zu lesen, um ihren Sinn zu unterlaufen. Mit dem Ausdruck MERZ hat Schwitters später alle seine Produktionen benannt: Merzbilder, Merzgedichte, Merzbühne und auch sich selbst hat er als MERZ bezeichnet. In diesen Wendungen ist stets das Thema *Commerz angeschnitten* (im wahrsten Sinne des Wortes), wobei die Erinnerung an die Inflationszeit mitschwingt, als alles entwertet war. Für die MERZkunst sollte denn auch jeder Abfall und überhaupt alles scheinbar wertlose Material zugelassen sein. Kunst als Inflationsausgleich.

Schwitters *Unbild* kann als visuelle Entfaltung weitgehender Reflexionen zu der besagten Konjunktion verstanden werden. Tatsächlich hat der Künstler sich mehrfach mit dem *und* beschäftigt: etwa 1919, auf dem berühmten Coverbild für Anna Blume.⁸ Dort hat man quasi einen Streit der Schrifttypen. Man sieht handschriftliche Sütterlinfraktur, wie sie ab 1915 in preußischen Schulen wie auch beim Militär als Norm verwendet wurde (oben: „Die Silbergäule“). Anna Blume erscheint dagegen in lateinischen Majuskeln; ferner findet sich ein rot ausgeführter Stempeldruck *dada*, aus dem das Wort *und* gleichsam herabhängt, und zwar in Sütterlinfraktur.⁹ Zudem sieht man Richtungspfeile: ANNA ist von vorne wie von hinten Anna, und auch die Lokomotive auf dem Cover schlägt eine dadaistische Gegenrichtung ein: Sie fährt rückwärts. – 1922 erschien das Wort *und* in einer Illustration für die expressionistische Zeitschrift *Der Sturm*.¹⁰ Es ist nur dieser Abdruck mit dem Titel *Zeichnung* überliefert. In der Sekundärliteratur liest man auch den Zusatztitel: *Elisabeth von und Aus*. Es könnte jedoch ebenso gut heißen: *Aus Elisabeth von und*. Oder: *und Aus Elisabeth von*. Denn der Bildraum hat keine lineare Ordnung wie die Schrift, so vermehren sich die Anschlussmöglichkeiten der Konjunktion. Das UND verrutscht auf eine Ebene vor dem Sinn und vor dem Satz.¹¹ Sobald man einen Satz daraus macht, fällt er hinter die Möglichkeiten des Bildraums zurück. Hier zeigt sich eine wichtige Differenz von Bild und Schrift. – 1925 notierte Schwitters einen Prosatext mit dem lapidaren Titel *und*.¹² Dessen Anfang lautet: „Zunächst kamen sie zu dem Wort UND. Dann stießen sie sich daran, daß sie immer allein die Arbeit tun

sollten, etwas zu etwas hinzufügen zu müssen. Und so kam es, daß sie bei dem Wort UND zunächst stehen blieben.“ Wer das Subjekt dieser Sätze sei, also das „sie“, dies erfährt man nicht. Wohl aber geht es um das Hinzufügen-Müssen und das Beim-UND-Stehenbleiben. Genau damit sind wir beim Thema. – 1930 schuf er zwei Variationen auf das *Unbild* von 1919.¹³ Man beachte die Körperphantasie, die dem Bild eingesetzt wurde.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei Anna Blume! Das gleichnamige Gedicht, eine Collage aus Versatzstücken, ist inzwischen kanonisch geworden: „... du bist von hinten wie von vorne: / ‚a-n-n-a‘. Rindertalg träufelt streichen über meinen Rücken. / Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!“ Inzwischen liest man diese Verse selbst in Schulbüchern. Der Rest des Buches ist jedoch nicht kanonisch geworden, und das hat Gründe. Denn es steht Dada drauf, es ist jedoch Expressionismus drin. Genau dies haben ihm die Berliner Dadaisten (R. Huelsenbeck) verübelt. Was auf die Anna Blume-Verse folgt, ist explizit als Hommage an August Stramm gedacht. Der im Krieg gefallenen Dichter Stramm war mit lyrischen Wortballungen berühmt geworden. Seine Verse zeichneten sich durch einen asyndetischen Stil aus, in dem die Bindewörter fehlten, also auch das *und*. Schwitters war diesem Duktus zeitweilig sehr verbunden. Ich gebe eine Kostprobe: „Umsteiger fahren Messer schlitzen zittern Eingeweide“.¹⁴ Das stammt von Schwitters, nicht von Stramm! Der Satz findet sich innerhalb des Anna-Blume-Buches in einem Poème en prose, dem Merzgedicht Nr. 8 *Die Zwiebel*. Darin wird eine Hinrichtung erzählt, und zwar aus der Perspektive des Opfers. Ernst Jünger und Gottfried Benn haben Hinrichtungen aus kühler Beobachterdistanz beschrieben,¹⁵ Schwitters aber denkt sich in die Rolle des Opfers. Der Henker schlägt dem Erzähler-Ich den Schädel ein und nimmt ihm die Eingeweide heraus, was alles aus der Ich-Perspektive beschrieben wird. König und Königstochter schauen zu. Es ist eine Salomé-Szene, in der das Opfer ausdrücklich als Jochanaan angesprochen wird, dessen Kopf bekanntlich die Prinzessin verlangt. Oscar Wilde und Richard Strauss haben wirkungsvolle Bühnenstücke daraus gemacht. Bei Schwitters aber läuft es anders, denn irgendwann reicht es der Königstochter: „Die Prinzessin winkte und befahl, daß ich wieder zusammengesetzt werden sollte. (So werden Bettfedern gereinigt, entstäubt, gewaschen, gedämpft und getrocknet.) / Man begann mich wieder zusammensetzen.“

Dieses Zusammensetzen vollzieht sich exakt so, wie Schwitters mit seinen Fundstücken für Collagen umging: reinigen, waschen, trocknen und dann zusammensetzen. So ist es auch hier: „Die Stücke meines Schädels flogen wieder zusammen, ich war so ungefähr wieder heil.“ Die Stelle beschreibt ein Ideal von Schädelchirurgie, wie sie nach dem Weltkrieg an abertausenden von kriegsversehrten Soldatenschädeln erprobt worden ist. Das Bild der körperlichen Zerreißen ist bei Schwitters der Arbeit an der Collage unterlegt. Auf diesen Punkt kommt es mir an. Zerreißen hier wie dort, und im Zusammensetzen wird es „so ungefähr wieder heil“. Ich bitte dies mitzudenken, wenn wir nun das *Unbild* näher anschauen.¹⁶

Es ist von geringer Größe: 35,8 x 28 cm ergeben keine ausladende Bildfläche. Dennoch findet sich ein großer Reichtum an Details, ein komplexes Gefüge von Materialien, die in wechselseitige Verhältnisse gerückt sind. Was sogleich ins Auge fällt, ist etwas Vogelkopffartiges, oben neben dem Schriftzug *und*. Dem gegenüber ein blaues Dreieck im rechten Mittelraum, leicht vom Zentrum weggerückt. Um dieses Dreieck hat sich das Weitere gleichsam kristallisiert. Es waltet in dieser Collage ein durchaus konstruktiver Bildaufbau, dessen geometrische Elemente ahnen lassen, warum sich Kurt Schwitters später tief beeindruckt von Mondrians rechtwinkligen Farbflächen zeigte. Der Zufall hat in Schwitters Arbeiten niemals die Bedeutung gehabt, die er für andere Dadaisten hatte.¹⁷ Auch das Wort *und* ist keineswegs zufällig ins Bild gehoben worden. Vielmehr findet es sich an signifikanter Stelle in dem Beziehungsgefüge des Ganzen, schräg über dem blauen Dreieck. Zwar kann man den Ausdruck des Wortes *und* nicht malen, wie Schwitters einmal sagte.¹⁸ Nur in der Materialität der Schrift gerät das Wort ins Bild: verdinglichtes Wort neben buchstäblich genommenen Dingen.

Im Zeichen des *und* sind Hölzer und Knöpfe und Eintrittskarten und Drahtgeflechte und Zahnräder und Lederstücke usw. in der Bildfläche versammelt und zerstreut zugleich. Schwitters hat die Materialien geklebt und genagelt. Ein Versuch, vor dem Originalbild in der Staatsgalerie Stuttgart stehend, die Nägel zu zählen, ergab eine Zahl von ca. 52.

In dem *Unbild* werden diverse Formen eines künstlerischen Verkoppelns und Hinzufügens befragt. Dabei erweist das *und* seine Brüchigkeit. Man beachte den Schriftzug unten links: *Sökeland & Söhne*. Auf English nennt man diese Kopula ein *ampers-and*, ein Kaufmanns-und. Es verbindet Vater und Sohn zu einem Geschäftsmodell, in dem

Verschiedenes steckt: eine Genealogie, eine Ökonomie, eine Hierarchie, eine ödipale Psychologie — mithin vier Weisen des Verbundenseins, vier Modalitäten einer Relation. Keineswegs handelt es sich um einen logischen Operator, wie man ihn aus formalen Sprachen im Sinne einer booleschen Algebra kennt.

Materialtechnisch finden sich neben den genannten Nägeln weitere Dinge, die das Thema des Verbindens aufrufen: Kleidungsknöpfe, zwei Zahnräder; auch eine Metallklammer zur Verbindung zweier Flächen. Das *und* wirkt motivierend im mehrfachen Sinne des Wortes: Es mag für den Künstler psychologisch motivierend gewesen sein, zugleich aber verwandelt es die genannten Materialien in Bildmotive. Ihr Erscheinen im Bild folgt einem Grundton, den das Wort *und* angeschlagen hat, sodass es zu gleitenden Übergängen kommt zwischen Material, Thema, Motiv. Indem das *und* zwischen die Materialien tritt, stiftet es Zusammenhänge, deren Seiten es zugleich auseinanderhält, um sie im Raum zu zerstreuen. Und ich bitte Sie, das Wort ‚Zerstreuung‘ festzuhalten; es wird uns bei Rosenzweig wiederbegegnen, wenn auch in anderem Sinn.

Schwitters hat das *und* aus der Linearität der Schrift in den Raum des Bildes verschoben. Als bildliches Element tritt das Wort aus der Ordnung der Schrift heraus und streut die Anschlusselemente in einem Bildraum, in dem die Materialien buchstäblich durcheinander sind. Man mag an dieser Stelle durchaus an das denken, was Freud in der *Traumdeutung* über die Anordnung der Materialien des Traumes sagte. Freud betont, dass im Traum alles nur Material sei und dass der Traum keine logischen Relationen, vor allem kein Entweder-Oder anbietet. „Wo aber der Erzähler bei der Reproduktion des Traumes ein Entweder - Oder gebrauchen möchte: Es war entweder ein Garten oder ein Wohnzimmer usw., da kommt in den Traumgedanken nicht etwa eine Alternative, sondern ein ‚und‘, eine einfache Anreihung, vor.“¹⁹ Die Deutungsregel für den Therapeuten lautet denn auch, wo immer ein Patient in seine Traumerzählung ein Entweder – Oder einbaut, dies schlicht und einfach durch ein Und zu ersetzen. Die Surrealisten, etwa Max Ernst, haben diese Deutungsregel in die Kunst übertragen, um traumartige Effekte in Bildern zu erreichen, und zwar durch den schlichten Kunstgriff, Materialien in möglichst rätselhafter Verbindungslosigkeit nebeneinanderzustellen. Hierzu eignet sich das Medium Bild. Wie der Traum nämlich kennt es kein Nein und kein Entweder – Oder, wohl aber das Nebeneinander, kurz: das Und.

Bei Schwitters kann man keine Freudlektüre voraussetzen. Zu seinem ästhetischen Credo zählte das wechselseitige Ausbalancieren von Materialien, wobei die Ordnung des Nebeneinanders durch Anordnungen *more geometrico* getragen wird: Linien, Winkel, Dreiecke. Das *Unbild* ist also doppelt kodiert: UND-Sagen plus Geometrie. Bezeichnenderweise hat Schwitters eine Nähe zu den Konstruktivisten gesucht, während andere Dadaisten zum Surrealismus wechselten. Noch etwas gilt es festzuhalten: Schwitters Verhältnis zum UND ist ambivalent. Einerseits sucht er Verbindungen, andererseits zeigt er Zerstreuungen. Mit diesem Stichwort aber kommen wir zu Rosenzweigs Buch.

(2) Zweistromland / Rosenzweig

Das Wort *Zweistromland* enthält in großer Verdichtung eine Vielzahl von Bezügen. Geographisch wird das Land an Euphrat und Tigris damit angesprochen. Dies ist dem Worte nach das Zweistromland, wo das Volk Israel in babylonischer Gefangenschaft lebte. Rosenzweig rekurriert ausdrücklich nicht auf *Das Land*, womit Palästina gemeint wäre, sondern auf das *Zweistromland*. Damit sind mehrere für das Selbstverständnis des Judentum wichtige Punkte berührt: erstens die Schrifttradition des Babylonischen Talmuds, in dem Rosenzweig etwas Entscheidendes sah („Dieser Höhepunkt der jüdischen Geschichte, das talmudische Zeitalter“²⁰); zweitens ist mit diesem talmudischen Bezug für Rosenzweig die Situation des Exils, der Diaspora bejaht: der Talmud schafft eine jüdische Identität, er stiftet Einheit in der Zerstreuung, so dass keine Rückkehr in das Land mehr nötig ist.²¹ So klingt es bei Rosenzweig. Sein Bejahen der Zerstreuung, der Diaspora implizierte die Absage an das zionistische Projekt eines Judenstaates in Palästina. Im Unterschied zu Gershom Scholem hat Rosenzweig den Zionismus stets abgelehnt. All diese Bedeutungsebenen sind sogleich im Spiel bei jenem Wort vom Zweistromland.

Bei näherer Betrachtung fällt nun auch der erste Teil des Kompositums ins Auge: „zwei“ (im originalen Buchtitel typographisch herausgestellt). Am Anfang steht die Zwei, nicht etwa die Eins. Diese Zwei aber sollte man keineswegs im Sinne einer Entzweiung auffassen. Dies wäre in der Tat für Rosenzweig ein großes Missverständnis. Denn sobald man von Entzweiung spricht, setzt man eine Einheit voraus, in die aus der Entzweiung zurückzukehren wäre. Kurz: Man wäre sogleich in die Bahnen der Hegel-

schen Logik geraten. Dorthin aber will die Rosenzweigsche Philosophie auf gar keinen Fall. Man muss hinzufügen, dass Rosenzweig einer der besten Hegelkenner seiner Zeit gewesen ist. Er hatte jenes Manuskript aus Hegels Hand entdeckt und mit einem grundlegenden Kommentar ediert, das auf immer mit dem Namen Rosenzweig verbunden sein wird: „Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus“. Irgendwann gegen Ende des ersten Weltkriegs aber und spätestens mit dem Zusammenbruch des Kaiserreiches, hat Rosenzweig die radikale Konsequenz gezogen, dass nun alle Systeme zusammengebrochen seien, auch die philosophischen. Biographisch hat dies bedeutet, dass er eine akademische Karriere, die ihm angeboten wurde, ausschlug, um stattdessen im Jüdischen Lehrhaus in Frankfurt am Main zu arbeiten.²² Dort galten seine Bemühungen einem erneuerten Selbstverständnis des Judentums sowie der Entwicklung eines *neuen Denkens*, wie er es emphatisch nannte. Dieses neue Denken basierte unter anderem auf der prinzipiellen Vorausgesetztheit der Zwei, mithin: des Und. Denn wo man Zwei hat, da hat man mit Notwendigkeit das Eine und das Andere. Kurz: Man ist immer in relationalen Gefügen, wie etwa in Schwitters' *Unbild*. Das Grundwort aller Relationen lautet UND.

Substanz wird Relation – so könnte eine radikale Schlussfolgerung aus dem Gesagten lauten. Soweit aber wäre Rosenzweig wohl nicht gegangen. Substanz bleibt substantiell, auch wenn sie ihrerseits stets in Korrelationen eingesetzt ist. Der Clou an Rosenzweigs Philosophie des Und besteht in der These, dass alles stets in Relation zu anderem gedacht werden muss. Dies bedeutet unter anderem, dass Subjektivität niemals im Sinne eines vermeintlich einsamen Cogito, sondern stets intersubjektiv verstanden wird, als Ich dank eines Du im Medium eines Übergreifenden. Emmanuel Lévinas hat diesen Gedanken aufgegriffen und stark gemacht. Er schrieb: „Rosenzweig macht im Gegensatz zu einer philosophischen Tradition, in der das Andere in der Innerlichkeit des Selben aufgeht und das absolute Denken die Identität des Selben und des Anderen denkt, damit vertraut, das Nicht-Synthetisierbare, die Differenz zu denken.“²³ Indem das Und zwischen dem Selben und dem Anderen stark gemacht wird, hält es einen Möglichkeitsraum für Andersheit offen, der nicht einfach weg-synthetisierbar ist. Was bleibt ist eine lösende Differenz. Sie erlöst von den Phantasmen der Verschmelzung, und bewirkt eben das, was jede Differenz tut: trennen und verbinden zugleich. All dies steckt in der Kon-

junktion, mit der man niemals bei der Zahl Eins ankommt, sondern stets im – Zwei/Strom/Land.

Wer dieses Zweistromland und also das Exil bejaht, hat stets mit zweierlei Kulturen zu tun: mit der jüdischen **und** der nicht-jüdischen. Deutscher **und** Jude sein: was heißt da „und“? Bedeutet es notwendig eine Assimilation? Dies war eine Existenzfrage des Judentums. Sie stellte sich zu Beginn der 1920er Jahre auf forcierte Weise, eingespannt zwischen zwei Pole: einerseits wachsender Antisemitismus (vgl. Schönberg an Kandinsky, 4. Mai 1923), andererseits die zionistische Verheißung. Rosenzweig hat diese Fragen in einem Brief an Helene Sommer vom 16.1.1918 aufgegriffen. Und er hat sie beantwortet durch Nicht-Beantworten, indem er nämlich auf der Freiheit und der Unbeschriebenheit des Und bestanden hat: „... ich möchte uns wieder die Freiheit zum ‚und‘ schaffen (...).“²⁴ Diese Freiheit zum Und soll Möglichkeitsräume eröffnen: für das eine und das andere, in symmetrischer Balance der beiden Seiten. Andersheit ist nicht ohne ein solches Und zu denken. Darum hat Rosenzweig auf dem Wort bestanden: „Deutscher *und* Jude, nach freier Wahl und Entscheidung“²⁵. Freiheit meint hier Wahlfreiheit, wobei in diesem Und noch nicht vorentschieden sein darf, ob es auf Assimilation, Disassimilation, zionistische Neugründung oder was auch immer hinausläuft. Was immer möglich ist, muss frei entscheidbar sein, denn alles andere (so Rosenzweig): „... würde ja der Unbeschriebenheit des ‚und‘ widersprechen, die mir wie Sie sahen geradezu eine Glaubensnotwendigkeit ist.“²⁶ Die Unbeschriebenheit des Und als Glaubensnotwendigkeit – da haben Sie die radikale Bedeutung des Und im Denken von Franz Rosenzweig.

Der Brief vom Januar 1918, aus dem ich hier zitierte, ist im Oktober 1933 in der jüdischen Monatsschrift *Der Morgen* nachgedruckt worden. Da war es schon vorbei mit jener Wahlfreiheit zum Und, wie auch mit dem Zeitalter eines taktvollen Bürgertums.²⁷ Der Brief ist ein bewegendes Zeugnis für jene Zwischensituation der 1920er Jahre. Karl Löwith hat sich darauf bezogen, als er nach dem Zweiten Weltkrieg einen Bericht schrieb: *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*. Er spricht darin von Rosenzweig und schreibt: „Und noch eines wußte Rosenzweig, was die Deutschen (...) nicht wissen und wahrhaben wollen, daß nämlich das ‚und‘ zwischen Deutscher- und Jüdisesein eine Frage des Taktes ist.“²⁸ Anschließend zitiert Löwith all die Briefstellen von der Freiheit zum Und, sowie von der Unbeschriebenheit des Und, die auch ich bereits

zitierte. Der Rekurs auf Takt wirkt jedoch nach Auschwitz völlig anders als vor Auschwitz. Die Gaskammer war nicht nur eine Taktlosigkeit.

(3) Zerstreute Trümmer / Schwitters

Ich habe im Vorherigen sowohl für Schwitters als auch für Rosenzweig das Wort von der Zerstreuung benutzt. Einerseits für die im Bildraum zerstreuten Materialien; andererseits für die Situation der jüdischen Diaspora. Dies sind sehr unterschiedliche Gebrauchsweisen des Wortes. Beide aber stehen in untergründiger Beziehung zum Topos des Trümmerhaufens.

Kulturelle Selbstbeschreibungen über Bilder von Trümmern sind im frühen 20. Jahrhundert weit verbreitet. Sie konnten an älteres Gedankengut anschließen (sei es barocke Ruinenfaszination, frühromantisches Faible für das Fragment oder spätrromantische Klage über selbiges, die Ästhetik des Non-finito, das dezidiert aphoristische Schreibens usw.) – auf all diese Vorgeschichten will ich hier nicht weiter eingehen. Fürs erste sei nur gesagt, dass hier ein Resonanzraum aufgebaut war, ohne den z.B. der europaweite Erfolg von T.S. Eliots Gedicht *The Waste Land* 1922 schwerlich erklärbar wäre. Man las darin von einem „heap of broken images“ (I. The Burial of the Dead, 22), und gegen Ende zu auch den berühmten Vers „I can connect nothing with nothing.“ (III. The Fire Sermon, 300ff.) Eliots Rede von gebrochenen Bildern und von Unverbindbarkeiten fiel auf vorbereiteten Boden.

Für den deutschen Sprachraum wäre hier verschiedenes zu nennen, etwa Hugo von Hofmannsthals sog. *Chandos-Brief*.²⁹ Für meinen Zusammenhang sei Franz Werfel genannt. Am 5. Dezember 1914, also kurz nach Ausbruch des 1. Weltkriegs, publizierte er einen kurzen Text in der Zeitschrift *Die Aktion*. Der Titel lautete: *Aphorismus zu diesem Jahr*. Schon mit dieser Formulierung war das Aphoristische und erklärtermaßen Fragmentarische thematisiert. Die für unseren Zusammenhang zentrale Formulierung lautet: „Wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Einheit macht, es scheint, das ‚Und‘ zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbindbar auf dem Haufen, und eine neue entsetzliche Einsamkeit macht das Leben stumm.“³⁰

In der Literatur zu Kurt Schwitters ist verschiedentlich vermutet worden, dass er diesen Text gekannt haben könnte, als er sein *Unbild* schuf. Beweisen lässt sich dies nicht, wenn der Gedanke auch reizvoll ist, zudem nicht unwahrscheinlich. Nehmen wir einmal an, er habe den Text gekannt, so fallen sogleich gravierende Differenzen ins Auge. Denn die kulturpessimistische Klage über Ordnungsverlust und daraus resultierende Einsamkeit war seine Sache nicht. Wo Werfel eine Tragödie sah, hat der Dadaismus ein Satyrspiel entfesselt: Mit all dem, was scheinbar unverbindbar auf dem Haufen liegt, lassen sich wunderbare Unbilder machen.

Schwitters hatte ein durchaus praktisches Verhältnis zu diesen Dingen. Bei Spaziergängen pflegte er Weggeworfenes von der Straße aufzuheben: Fahrkarten, Haarspangen, Holzstücke, Garderobenmarken, Werbezettel usw. Der expressionistische Autor Lothar Schreyer hat ihn deshalb als Lumpensammler beschrieben.³¹ Man kennt die Gestalt des Lumpensammlers ansonsten wohl aus Walter Benjamins Texten. Mit diesem Wort hatte er Siegfried Kracauer charakterisiert: „ein Lumpensammler, früh – im Morgengrauen des Revolutionstages.“³² Und im Passagenwerk spricht er vom „Gestus des modernen Heros, vorgebildet am Lumpensammler“³³. Der Ausdruck war auf Baudelaire bezogen, sprach aber vielleicht mehr von den Befindlichkeiten der Weimarer Republik. Adorno war die Mythisierung dieser Figur nicht geheuer.³⁴

Die schlichteste Verkörperung des Wortes scheint mir Kurt Schwitters zu sein. Er sammelte tatsächlich Weggeworfenes, dann pflegte er das Aufgehobene daheim zu waschen (auch das ist wichtig!³⁵) und in Collagen zu kleben oder zu nageln.

„Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land. Man kann auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und -nagelte. Ich nannte es Merz, es war aber mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt. Kaputt war sowieso alles, und es galt aus den Scherben Neues zu bauen. Das aber ist Merz.“³⁶

Schwitters Kunst der Collage bestand nach eigenem Anspruch darin, *aus den Scherben Neues zu bauen*. Man denke an die eingangs erwähnte Schädelphantasie, in der ein zersplitterter Kopf „so ungefähr wieder heil“ gemacht wurde. Diesem Credo ist Schwitters treu geblieben, noch angesichts der Trümmer seines eigenen Hannoveraner Hauses im nächsten Krieg und der Zerstreung seines Freundeskreises ins weltweite Exil. Dass

aber seine Haltung, *aus den Scherben Neues zu bauen*, wirklich ein Credo, also ein Glaubensbekenntnis war, dies hat ihm erst der englische Kritiker Herbert Read entlockt. Im Dezember 1944 hatte Read in London eine Schwitters-Ausstellung gesehen. Er schrieb, dass er sich bei diesen Collagen aus Abfallstücken an ein Bibelwort erinnert fühle, und zwar an Psalm 118, Vers 22. Er lautet in einer modernisierten Lutherübersetzung: „Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden.“ Oder wie es in der Übersetzung von Buber/Rosenzweig heißt: „Der Stein, den die Bauherren verwarfen, er ist zum Eckhaupt geworden.“ (*Eckhaupt* - hier wird an den Schlussstein oben gedacht, nicht an das Fundament unten.³⁷) Psalm 118,22 wird im Neuen Testament fünf Mal aufgerufen, um ihn auf den Gekreuzigten zu beziehen und also christologisch auszulegen.³⁸ Das Ausgestoßene kehrt als tragendes Element zurück – genau diesen Gedanken hat Read auf Collagen aus Müll bezogen und ihnen so eine heilsgeschichtliche Dimension zugesprochen. In der Tat ist Psalm 118,22 das herausragende Bibelwort zur Deutung von Montagen gewesen. Ernst Bloch hat es auf Walter Benjamins *Einbahnstraße* bezogen.³⁹ In jüngerer Zeit hat Bruno Latour das nämliche Wort aufgerufen: Was die Moderne verwarf, soll zum *Eckstein* seines Parlaments der Dinge werden.⁴⁰ Wann immer im 20. Jahrhundert ein Verdrängtes, Verworfenes usw. wieder aufgenommen werden sollte, war Psalm 118,22 nicht weit (es könnte sehr aufschlussreich sein, diesen roten Faden zu verfolgen: von dadaistischen Collagen bis zur Actor-Network-Theory). Herbert Read hat das Bibelwort auf Schwitters angewandt, und dieser hat es völlig akzeptiert. Der Künstler, der ansonsten Kunstkritik nicht ausstehen konnte, schrieb einen Dankesbrief an Read – er fühle sich ganz und gar verstanden.⁴¹ Wir dürfen dieses Credo schon für das Unbild voraussetzen. Es rekurriert auf ein dezidiertes Verhältnis zum Bruchstück: als Umwertung aller Wert-losigkeiten.

(4) Neubau der Stadt / Rosenzweig

Wenden wir uns noch einmal dem Buch *Zweistromland* von 1926 zu. Aus dem Text namens *Das neue Denken* habe ich bereits zitiert: dass nämlich Und das Grundwort aller Erfahrung sei und noch in der letzten Wahrheit, die doch nur eine sein könne, ein Und stecken müsse. Noch der monotheistische Gott, so lautet das Argument, muss Gott *von* etwas sein, sonst wäre er Gott von nichts und also nichts. Man kennt dieses Argument

aus der Geschichte der Mystik (Angelus Silesius); es kehrt bei Rosenzweig wieder, um ein konsequentes Denken von Korrelationen zu eröffnen: Alles wird so entworfen, dass es stets in Beziehung zu anderem steht. Man hat niemals nur das EINE, wie es jeder Idealismus halluziniert hatte, sondern stets das Eine und das Andere in symmetrischer Balance. Auf diese Symmetrie kommt es an. Aus ihr erwächst die systematische Bedeutung des UND in einem korrelativen Denken. Reflexionen auf das Und gehören also zum Kern des neuen Denkens, für das sich Rosenzweig auf Hermann Cohens späte Schriften bezog, insbesondere auf sein Nachlasswerk *Die Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1919). Der ehemalige Neo-Kantianer Cohen hatte darin eine Wende zum jüdischen Denken vollzogen, die Rosenzweig freudig begrüßte. Denn auch er hatte ein doppeltes Distanzierungsproblem: a) vom Christentum, b) vom deutschen Idealismus. In diesem Sinne hat er Cohens Spätwerk mehrere Kommentare gewidmet. Darin heißt es über Cohen:

„[...] und er hat in Wahrheit das verlorene Paradies der Menschheit wieder entdeckt, auf dessen Boden sich aus den Baurümmern seines und aller Systeme der Neubau der Stadt des natürlichen Denkens erheben wird.“⁴²

Da haben wir das entscheidende Trümmerbild in Rosenzweigs Denken: Zertrümmerung der Systeme, um auf dem Trümmerfeld neu aufzubauen. Wo aber fände sich das Terrain zum Neubau der Stadt? Denkt er an Deutschland nach dem 1. Weltkrieg? Denkt er an das frisch gegründete *Altneuland* (Theodor Herzl) namens Tel Aviv? Ich schlage vor, wir nehmen ihn beim Wort: bei jenem Wort, das auf dem Deckel seines Buches steht. Der Neubau findet also statt im – Zweistromland. Dort hat man Wasserströme; für den Bau wird übergesetzt und übersetzt. Im Doppelsinn des Wortes *übersetzen/übersetzen* werden die Seiten eines Stromes in mehrschichtige Relationen gebracht. Man denke durchaus an ein Fährschiff auf den Wassern der verschiedenen Sprachen. Es steckt eine ganze Philosophie des Übersetzens in dem Bild. Rosenzweig hat es im Nachwort seiner Übertragung des Jehuda Halevi ausbuchstabiert. Wo nämlich derart fundamental *und* gesagt wird, wie bei Rosenzweig, dort ist man prinzipiell nach Babel, das aber heißt: Es muss übergesetzt werden, um bauen zu können.

Der Zusammenhang ist nirgends deutlicher geworden als bei der Bibelübertragung, an der Martin Buber und Franz Rosenzweig seit dem Mai 1924 arbeiteten, durchaus in der

Absicht, das Verhältnis von deutscher und hebräischer Sprache, mithin auch von Deutschen und Juden neu zu entwerfen. (Dies war die Intention. Dass aber Siegfried Kracauer nur Sprachdunst aus Wagners Bühnenweihfestspielen zu hören glaubte, das steht auf einem anderen Blatt.⁴³) Nun hatte Luther für den zweiten Vers des Buches Genesis mehrfach *und* geschrieben: „**Und** die Erde war wüst und leer, **und** es war finster auf der Tiefe; **und** der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.“ Rosenzweig war völlig dagegen. In seinen Notizen liest man von der „Zerstörung des Unds“, das heißt: dieses lutherisch-christlichen Bibel-Deutsch-Unds.⁴⁴ Bei Rosenzweig und Buber erscheint die eröffnende Konjunktion nur ein einziges Mal: „**Und** die Erde war Wirrnis und Wüste.“ In dieser Einmaligkeit wird die fundamentale Bedeutung des Wortes reflektiert. Rosenzweig nannte es „das erste Und der Welt“, und fügte hinzu: „Wenn es nicht affektiert wäre, würde ich ihm eine eigene Zeile geben.“⁴⁵ Dies hat er leider nicht getan. Es hätte verdeutlicht, was er insgeheim zu denken scheint: Im Anfang war das Und! Der Neubau in dem Zweistromland beginnt mit dem Und. Das Weltbild dieser Genesis wäre ein Undbild.

Abschlussüberlegungen

Ich komme zum Schluss, will sagen: ich kehre zum Anfang zurück. Ein Bild und ein Buch, damit hat es begonnen. Das war nicht viel, doch hat es weit geführt. Das UND ist und bleibt ein seltsames Wort. Es weigert sich beharrlich, ein Begriff zu werden. In der Tat gibt es keine Begriffsgeschichte des UND, es kann sie nicht geben. Denn Begriffsgeschichten kennen stets nur eine einzige Wortart: Substantive. Alle anderen Wortarten sind ausgeschlossen. Sprachlich betrachtet ist dies eine radikale Verarmung. Wie aber sähe es aus, wenn man auf andere Wortarten achten würde: etwa auf die Konjunktionen oder die Präpositionen? Vielleicht entstehen dann keine Begriffsgeschichten mehr, wohl aber Beobachtungen zum Gebrauch eines Wortes in spezifischen Konstellationen. Etwas von dieser Art habe ich hier versucht. Dabei hat sich gezeigt, dass der Gebrauch des UND in Krisensituationen wie um 1920 enorm aufschlussreich sein kann. In solchen historischen Momenten treten ambivalente Anschlussmöglichkeiten hervor. Sie rühren an etwas für alle Kulturen sehr Grundlegendes, das dennoch immer nur konkret zu haben ist: sie rühren an das Trennen und Verbinden. Beides steckt als Möglichkeit im

Und. Auf je verschiedene Weise haben Schwitters und Rosenzweig dies thematisiert. Bezieht man beide auf die These von Peter Gay, der für die Weimarer Zeit von einem Hunger nach Ganzheit sprach, so treten die Unterschiede deutlich hervor. Schwitters hatte zweifellos einen gewissen Hang, im UND das Bindende zu suchen; das, was die Trümmer vereint. Dabei war er keinesfalls immun gegen die Verlockungen des Sirenengesangs vom Gesamtkunstwerk, bei gleichzeitiger Zerstreung des Sinns in wuchernden Bildräumen. – Rosenzweig dagegen hat andere Möglichkeiten hervorgekehrt: das Moment des Trennenden in Gestalt eines Zwischenraums. In diesem Zwischenraum sah er den Freiheitsraum, der beides zulässt: das Eine und das Andere. Bei dieser Auslegung des UND war die Besinnung auf die Rolle des Judentums in der Diaspora nicht unwesentlich. Denn es impliziert die Grunderfahrung von Differenz. Es kann also zweierlei an diesem Wort aktualisiert werden, das Verbindende wie das Trennende: UND trennt UND verbindet zugleich. So sei das Wort in dieser seiner Doppeldeutigkeit genommen, wie es seltsam irrlichternd zwischen den Namen steht: Schwitters UND Rosenzweig.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

¹ Franz Rosenzweig: Das Neue Denken (1925), in: Zweistromland (1. Auflage 1926), mit einem Nachwort von Gesine Palmer, Berlin/Wien: Philo 2001, S. 210-234, hier S. 231.

² Max Wertheimer: Untersuchungen zur der Lehre von der Gestalt. I.Prinzipielle Bemerkungen, in: Psychologische Forschung 1 (1922), S. 47-58, S. 58: „blinde Und-Summation zwischen Stückhaftem“.

³ Max Wertheimer: Über das Denken der Naturvölker, Zahlen und Zahlgebilde (1911/12), in: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Erlangen: Verlag der philosophischen Akademie 1925, S. 106-163, hier S. 114. Demnach wäre die surrealistische Idee, Beliebiges zusammenkommen zu lassen (Nähmaschine und Bügelbrett), gar nichts Anti-Westliches, sondern es würde im Gegenteil die abstrakte Möglichkeit zu beliebigen Und-Summationen voraussetzen.

⁴ Wertheimer a.a.O., S. 108: „... jede Operation muß notwendig ihren vollen Wirklichkeitssinn haben.“ Von den *wirklichkeitsabstrakten* Operationen europäischer Zahlssysteme handelt er auf S. 125, 132.

⁵ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973, S. 232: „Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip. Dabei läßt Montage bewußtlos von einer nominalistischen Utopie sich leiten (...).“

⁶ Peter Gay: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933, Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 99ff: 4. Kapitel: Der Hunger nach Ganzheit (Peter Gay: Weimar Culture. The outsider as insider, New York: Harper & Row 1968).

⁷ Permalink der Staatsgalerie Stuttgart auf das *Unbild* von Kurt Schwitters: <https://www.staatgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/66B8E02544619F6E238C4BACB44FFF69.html> (20.05.2018).

⁸ Im Dada-Archiv Iowa: <http://dada.lib.uiowa.edu/files/show/6690> (20.05.2018)

⁹ 1911 hatte es im Reichstag eine Debatte um *Fraktur* oder *Latein* in der Typographie gegeben. Daraufhin wurde vom Preußischen Kultusministerium die Sütterlinschrift als Norm vorgegeben. Ludwig Sütterlin entwarf eine deutsche (= Fraktur-Schreibschrift) sowie eine lateinische Schreibschrift (beides ist Sütterlin!). Ab 1915 wurden diese Schriften in preußischen Schulen gelehrt (Fraktur als Ausgangsschrift, Latein als Zweitschrift). In einem Brief an die Eltern vom 6[5].5.1916 äußert Franz Rosenzweig die Sorge, dass die Militärpost keine lateinisch-gedruckten Adressen mehr ausliefern würde. Vgl. Franz Rosenzweig: *Die Feldpostbriefe*, hg. von Wolfgang D. Herzfeld, Freiburg/München 2013, S. 29, 128.

¹⁰ Kurt Schwitters: *Zeichnung (Elisabeth von und Aus)*, in: *Der Sturm*, Jg. 13 H1 (1922) S. 11.

¹¹ Vgl. Gottfried Boehm: »Die Härte der großen Dinge«. Arp und Schwitters in ihren frühen Jahren, in: Fischer, Hartwig (Hrsg.): *Schwitters Arp, [Kat.] Kunstmuseum Basel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004*, S. 11- 20, hier S. 13: „gelenkt werden vor den Sinn“.

¹² Kurt Schwitters: „Und“ (1925), in: ders., *Das literarische Werk. Prosa 1918-30*, Gesamtausgabe Bd. 2, hg. von Friedhelm Lach, München, 2005, S. 242-244.

¹³ Kurt Schwitters, *Catalogue raisonné 1905-1948*, hg. von Karin Orchard und Isabel Schulz, Ostfildern 2000-2006, Bd. 2: 1923-1936, S. 336 Nr. 1709, S. 338 Nr. 1716.

¹⁴ Ich habe dieses Beispiel nicht von ungefähr gewählt. Denn genau diesen Satz hat Hermann Hesse sich für einen Dialog über „Neutöner“ herausgepickt. Hermann Hesse: *Gespräch über die Neutöner* (1920), SW Bd. 9, S. 587-597, hier S. 592. Der Text erschien 1920 gemeinsam mit 2 Texten zu Dostojewski unter dem Obertitel: *Blick ins Chaos: 3 Aufsätze*, Bern: Seldwyla 1920. Hesse glaube Europa in einer katastrophengeschüttelten Zeitenwende zu sehen, daher der Titel „Blick ins Chaos“. Interessanterweise hat T.S. Eliot dieses Büchlein gelesen, als er nach einem psychischen Zusammenbruch in einer Klinik am Genfer See sich zu erholen suchte. Dabei hat er zumindest eine Schwitters-Zeile kennengelernt, eben: „Umsteiger fahren Messer schlitzen zittern Eingeweide“.

¹⁵ Vgl. Helmuth Lethen: *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*, Berlin: Rowohlt 2006, bes. Kap. 5: „Benn als Augenzeuge: »Wie Miss Cavell erschossen wurde«“.

¹⁶ Der Text *Die Zwiebel* ist in der Sekundärliteratur weitgehend missachtet worden (Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, München: Prestel 1984, S. 215 erwähnt ihn nebenbei als weiteren Prosatext. Auch Ralph Homayr: *Montage als Kunstform. Zum literarischen Werk von Kurt Schwitters*, Opladen 1991, S. 88 erwähnt den Text nur nebenbei.). 1986 aber publizierte eine us-amerikanische Architekturzeitschrift namens *Assemblage* in ihrem ersten Heft eine Übersetzung („The onion“, in: *Assemblage* No. 1, Oct. 1986, S. 84-89). Dort hat man den Zusammenhang verstanden.

¹⁷ In diesem Sinne äußerte sich Hannah Höch über Kurt Schwitters: „Dem Zufall überließ er nichts.“ Hannah Höch, *Aller Anfang ist Dada*, [Kat.] Berlinische Galerie, hg. von Ralf Burmeister, Ostfildern, 2007, S. 168. Zur enormen Bedeutung von Zufallsprozessen bei anderen Dadaisten vgl. Hans Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln, 1978, S. 51-65.

¹⁸ „Der Ausdruck ist nur durch die spezielle Zusammensetzung zu geben, nicht etwa zu übersetzen. Man kann nicht den Ausdruck eines Bildes in Worte fassen, wie man den Ausdruck eines Wortes, etwa des Wortes ›und‹ nicht malen kann.“ Kurt Schwitters: *Merz* (1920) (Für den ›Ararat‹ geschrieben 19. Dezember 1920), in: *Das literarische Werk*, hg. v. Friedhelm Lach, Bd. 5: *Manifeste und kritische Prosa*, Köln: DuMont 1981, S. 74-82, hier S. 76.

¹⁹ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (1900). *Über den Traum* (1901), Ges. Werke 2. und 3. Band, Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 322.

²⁰ Franz Rosenzweig: *Geist und Epochen der jüdischen Geschichte* (1919), in: *Zweistromland. Kleinere Schriften zu Glauben und Denken*, Ges. Schriften Bd. 3, hg. Reinhold und Annemarie Mayer, Dordrecht/Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff 1984, S. 527-538.

²¹ Griechisch gesprochen geht es um den *metoikos*, d.h. den Zugewanderten ohne Bürgerrecht – was eine aktuelle Figur ist, wie uns alle Nachrichten dieser Tage verdeutlichen. Nebenbei: T.S. Eliot hat sich mit diesem Wort beschrieben.

²² Im Kontext ihrer Zeit betrachtet war dies keine untypische Entscheidung. Denn in den 1920er Jahren gingen eine Vielzahl herausragender Köpfe an außerakademische Einrichtungen wie die Bibliothek Warburg, das Frankfurter Institut für Sozialforschung, das Psychoanalytische Institut in Berlin, usw. Vgl. Gay 1987, S. 52ff.

²³ Emmanuel Lévinas: Wenn Gott ins Denken einfällt, Freiburg/München 1985, S. 15.

²⁴ Franz Rosenzweig: Brief an Helene Sommer vom 16.1.1918, in: Briefe, Berlin: Schocken 1935, S. 276-283, hier S. 280. Ein Sonderdruck dieses Briefs unter dem Titel: »Deutschtum „und“ Judentum« in: Der Morgen: Monatsschrift der Juden in Deutschland (1925 - 1933), H. 4 (Oktober 1933), S. 264-268.

²⁵ Ebd., S. 281.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Adornos Aphorismus *Dialektik des Takes* in den *Minima Moralia*.

²⁸ Karl Löwith: Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht, Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 131.

²⁹ Vgl. Aleida Assmann: Hieroglyphen der Moderne, in: dies.: Im Dickicht der Zeichen, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 149-170.

³⁰ Franz Werfel: Aphorismus zu diesem Jahr, in: Franz Pfemfert (Hg.): Die Aktion, 4. Jg. Nr. 48/49 (5. Dez. 1914), Berlin 1914, Sp. 902-905, hier Sp. 903 [Reprint hg. Paul Raabe, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Meisenheim/Glan: Aton Hain 1961]

³¹ Lothar Schreyer: Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?, München: Albert Langen 1956: S. 114-123: Der Lumpensammler. Kurt Schwitters.

³² GS 3, S. 225.

³³ Passagenwerk, S. 465. – Adorno war die Sache nicht geheuer, vgl. seinen Brief an Benjamin vom 10.11.1938.

³⁴ Vgl. seinen langen Brief vom 10.11.1938 als Antwort auf Benjamins »Baudelaire«.

³⁵ Zu der Frage von Schwitters' Müllwaschungen vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 61 sowie S. 304f., Endnote 15. Die Frage lautet, ob es hierbei nur um Hygiene ging oder darüber hinaus um ein ästhetisches Moment: die Gewinnung von Patina und von gedämpften Farben.

³⁶ Kurt Schwitters: »Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5« (1930), in: Das literarische Werk, hg. v. Friedhelm Lach, Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, Köln: DuMont 1981, S. 335–336, hier 335.

³⁷ Vgl. Theologisches Begriffslexikon zum NT, hg. von Lothar Coenen u.a., Wuppertal: Rolf Brockhaus 1967, S. 1182f. Der einschlägige Artikel diskutiert beide Möglichkeiten: Fundamentstein unten versus Schlussstein oben, und verwirft letzteren Textbaustein. Auch der Reggae-Sänger Bob Marley hat Psalm 118,22 aufgegriffen. Dabei geht es um den Schlussstein oben: „The stone that the builder refused / Will always be the head cornerstone / Sing it, brother! / The stone that the builder refused / Will always be the head cornerstone.“ (Bob Marley: *Cornerstone*, Album: *Soul Rebels*, 1970).

³⁸ Matthäus 21,42; Markus 12,10; Lukas 20,17; Apostelgeschichte 4,11; 1 Petrus 2,7.

³⁹ Ernst Bloch hat es 1928 in spöttischer Absicht auf Walter Benjamins aphoristisches Schreiben in der Einbahnstraße bezogen. Unter dem Titel: „Revueform in der Philosophie“ schrieb Bloch: „Es herrscht die Schwäche, die Logik und aufrichtigste Feinfühligkeit einer Intermittenz, in der man – mangels deutlicher Symbole – jeden Stein betrachtet, als könnte es der verworfene Eckstein sein.“ Ernst Bloch: *Revueform in der Philosophie*, in: *Vossische Zeitung*, Nr.182 vom 1.8.1928, nachgedruckt in: Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Band 8, hg. v. Detlev Schottker unter Mitarbeit von Steffen Haug, Frankfurt a. M. 2009, S. 525–530, hier S. 529.

⁴⁰ Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie (Paris 1991), Frankfurt am Main: Fischer 2002, S. 192: „Die Gemenge und die Netze, die keinen Platz hatten, haben nun den ganzen Platz für sich. Sie gilt es zu repräsentieren, um sie herum versammelt sich von nun

an das Parlament der Dinge. »Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden.«

⁴¹ Kurt Schwitters: *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*, hg. v. Ernst Nündel, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1974, S. 177.

⁴² Franz Rosenzweig: Hermann Cohens Nachlaßwerk (1921), in: *Zweistromland*, mit einem Nachwort von Gesine Palmer, Berlin/Wien 2001, S. 157-161, hier S. 158.

⁴³ Siegfried Kracauer: Die Bibel auf Deutsch. Zur Übersetzung von Martin Buber und Franz Rosenzweig. [Rez.: Die Schrift. Zu verdeutschen unternommen von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. Bd. 1: Das Buch im Anfang. Berlin: L. Schneider 1926], in: *Werke* Bd. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924-1927, hg. von Inka Mülder-Bach, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 374-386.

⁴⁴ Franz Rosenzweig: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.2: Sprachdenken. Arbeitspapiere zur Verdeutschung der Schrift, hg. von Rachel Bat-Adam, Dordrecht/Boston/Lancaster 1984, S. 3. Vgl. auch Rosenzweigs Brief an Martin Buber vom 29.6.1925 (Nr. 1028): „Die zyklische Syntax des Hebräischen kommt durch die Unverbundenheit der Sätze noch mehr raus als durch Luthers Unds.“ Franz Rosenzweig: *Briefe und Tagebücher*, 1. Bd. 1900-1918, Ges. Schriften Bd. I, Dordrecht: Springer Science+Business Media 1979, S. 1047-1049, hier S. 1048.

⁴⁵ Franz Rosenzweig: *Sprachdenken. Arbeitspapiere zur Verdeutschung der Schrift*, hg. von Rachel Bat-Adam, Ges. Schriften, 4.2., Dordrecht/Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff 1984, S. 3f.

Zitierlink:

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-58865

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/5886>

DOI: 10.11588/artdok.00005886