Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 5: Zentren des Gemeinschaftslebens

Artikel: Kurt Schwitters
Autor: Schmalenbach, Werner
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-33287

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

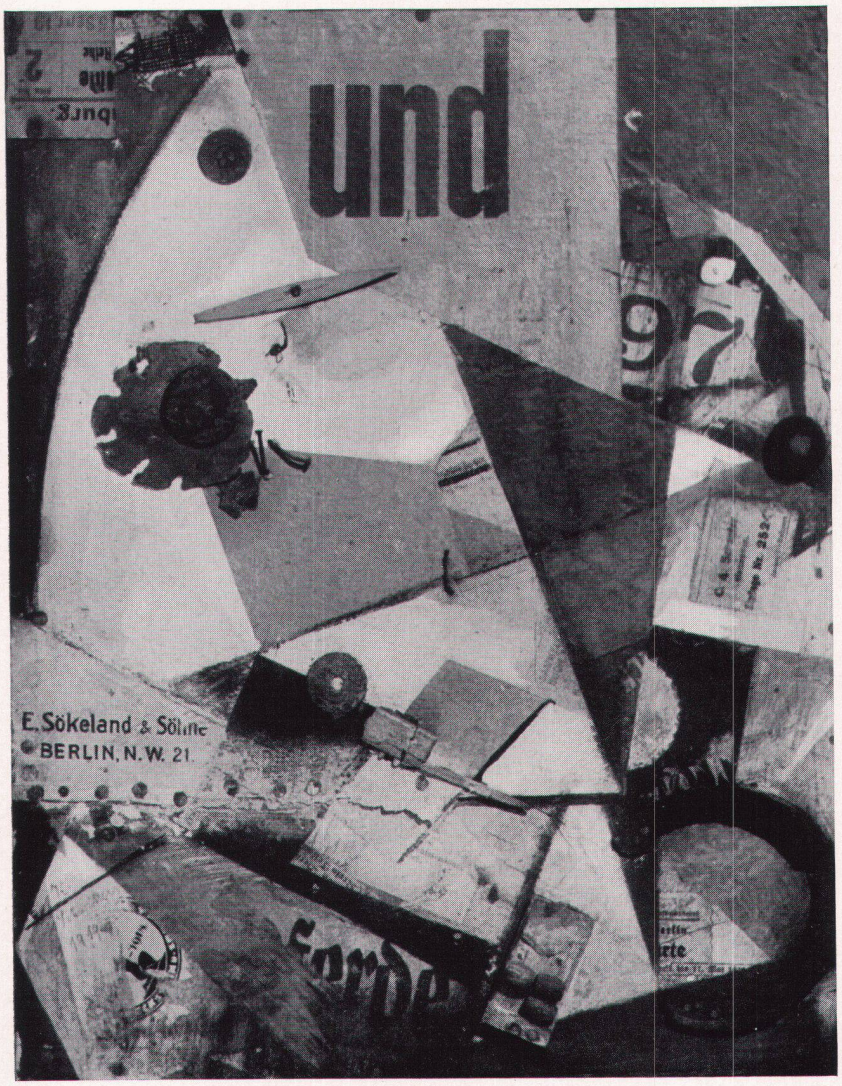
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Werner Schmalenbach

Kurt Schwitters



1

Man wird künftig unter den repräsentativen Namen der künstlerischen Moderne denjenigen von Kurt Schwitters nicht mehr, wie dies bis heute der Fall war, zu nennen vergessen. Infolge äußerer Umstände ist in den Dezennien der Expansion dessen, was man in stiller Übereinkunft reichlich unpräzis und gedankenlos als «moderne Kunst» zu bezeichnen pflegt, das Werk dieses Künstlers nie voll in Erscheinung getreten. Wenige Galerien in Europa und Übersee haben dann und wann kleinere Werkgruppen von Schwitters gezeigt. Gelegentlich kam es zu flüchtigen publizistischen Auseinandersetzungen, besonders bei Anlaß von Schwitters' Tod zu Beginn des Jahres 1948, aber auch später. Das Museum of Modern Art in New York, das Schwitters in seinen letzten, in England verlebten Jahren ein Fellowship zur Verfügung stellte, hat im Laufe der Zeit fast vierzig Arbeiten von ihm erworben. An der Kasseler DOCUMENTA im Jahre 1955 war Schwitters, wenn auch nicht quantitativ umfangreich, so doch ernsthaft und in einer Weise, die aufmerken ließ, vertreten. Die enzyklopädischen Geschichten der modernen Kunst pflegen ihn an seinen historischen Platz zu stellen. Dennoch war sein Werk in den letzten zwanzig Jahren so gut wie unsichtbar, und es fehlte zu seiner Beurteilung die unmittelbare und wiederholte Erfahrung. Der Umstand, daß Schwitters' Werke in alle Winde und über den halben Erdball verstreut waren, ließ eine umfassende Retrospektive nicht zustande kommen, trotz mancher Initiative, die in dieser Richtung vorlag. Erst im Februar dieses Jahres ist es gelungen, Schwitters' Werk in einer bedeutenden Übersicht, von den frühesten Anfängen bis in die äußerste Spätzeit, zur Schau zu bringen. Es geschah an einer Stelle, an der Schwitters schon im Jahre 1924 eine seiner ersten Ausstellungen veranstaltet hatte, nämlich in der Kestner-Gesellschaft Hannover. Was für diese Ausstellung entscheidend war, war, abgesehen von der reichen Beteiligung des europäischen Privatbesitzes, vor allem die Eingliederung großer Teile des außerordentlich umfangreichen, in Norwegen aufbewahrten Nachlasses des Künstlers. Nach der Veranstaltung in Hannover wird die Ausstellung vom 7. April bis zum 6. Mai in reduzierter Form in der Berner Kunsthalle gezeigt, von wo sie weiterwandern wird nach Brüssel, nach Amsterdam und vielleicht nach den Vereinigten Staaten. Schwitters erweist sich so als ein Künstler, der auch jenseits der düsteren Tage des Tausendjährigen Reiches im Ausland noch stärkere Resonanz als in der Heimat hat – ein gerade für einen deutschen Künstler sehr seltener Ausnahmefall.

Vom Tage ihrer Eröffnung an rief die hannoversche Ausstellung ein ungewöhnlich starkes Aufsehen hervor. Eine ähnliche Situation hatte es ja noch nicht gegeben: daß die Begegnung mit einem wesentlichen Künstler der einstigen Avantgarde bis an den Rand des Vergessens zurückgestaut und aufgeschoben worden war. Zwar hatte der Name Schwitters Klang und Geltung; aber die konkrete Begegnung fand erst zwei Jahrzehnte nach der Aktualität dieser Kunst, mehr als zehn Jahre nach dem Ende des Krieges – also nicht in der Zeit des großen Aufholens – und acht Jahre nach dem Tod des Künstlers statt. Für die Stadt Hannover bedeutete dies das erste Wiedersehen mit einem Künstler, der hier früher im vollsten Rampenlicht gestanden und das Schicksal aller «Propheten im eigenen Lande» erfahren hatte, einer Art Hofnarr der Stadt ohne die besonderen Privilegien und den besonderen Kredit der fürstlichen Hofnarren. Dabei mochte gerade in der engeren Heimatstadt die noch lebendige Erinnerung an Kurt Schwitters – an Schwitters, so wie er war – der Erkenntnis seines wirklichen Formates – der Erkenntnis seiner Kunst als das, was sie ist – im Wege stehen: zu viel Anekdotisches, zu viel Propagandistisches, zu viel Zeitbedingtes haftete an seiner Person, als daß diese ohne weiteres für den Läuterungsprozeß der Historie bereit gewesen wäre, um so weniger, als von einem Prozeß bei so plötzlichem Auftreten gar nicht gesprochen werden konnte. Zugleich aber stand die «Welt» zum erstenmal vor dem halbvergessenen Phänomen Schwitters. Die Überraschung war groß, und dies selbst bei den alten Kennern und Freunden seiner Kunst. Man war überrascht, daß Schwitters nicht nur der Autor liebenswürdiger Klebearbeiten, allerlei sonstiger phantastischer Dinge, vor allem auch vieler literarischer opera und schließlich überhaupt ein Sondervertreter des verflossenen Dadaismus war, sondern ein eindrucksvoller Künstler, ein Künstler von unbestreitbar hohem Rang. Man mochte ihn noch so sehr geliebt haben: auf dieser Ranghöhe etablierte er sich zum erstenmal und in voller Eindeutigkeit.

1
Das Undbild, 1919. Collage, Montage und Mischtechnik, 35,5:28 cm. Privatbesitz Oslo
Undbild. Collage et Montage
Das Undbild. Pasted paper and montage

Photos 1–6, 8 und 9: Umbo, Hannover

2

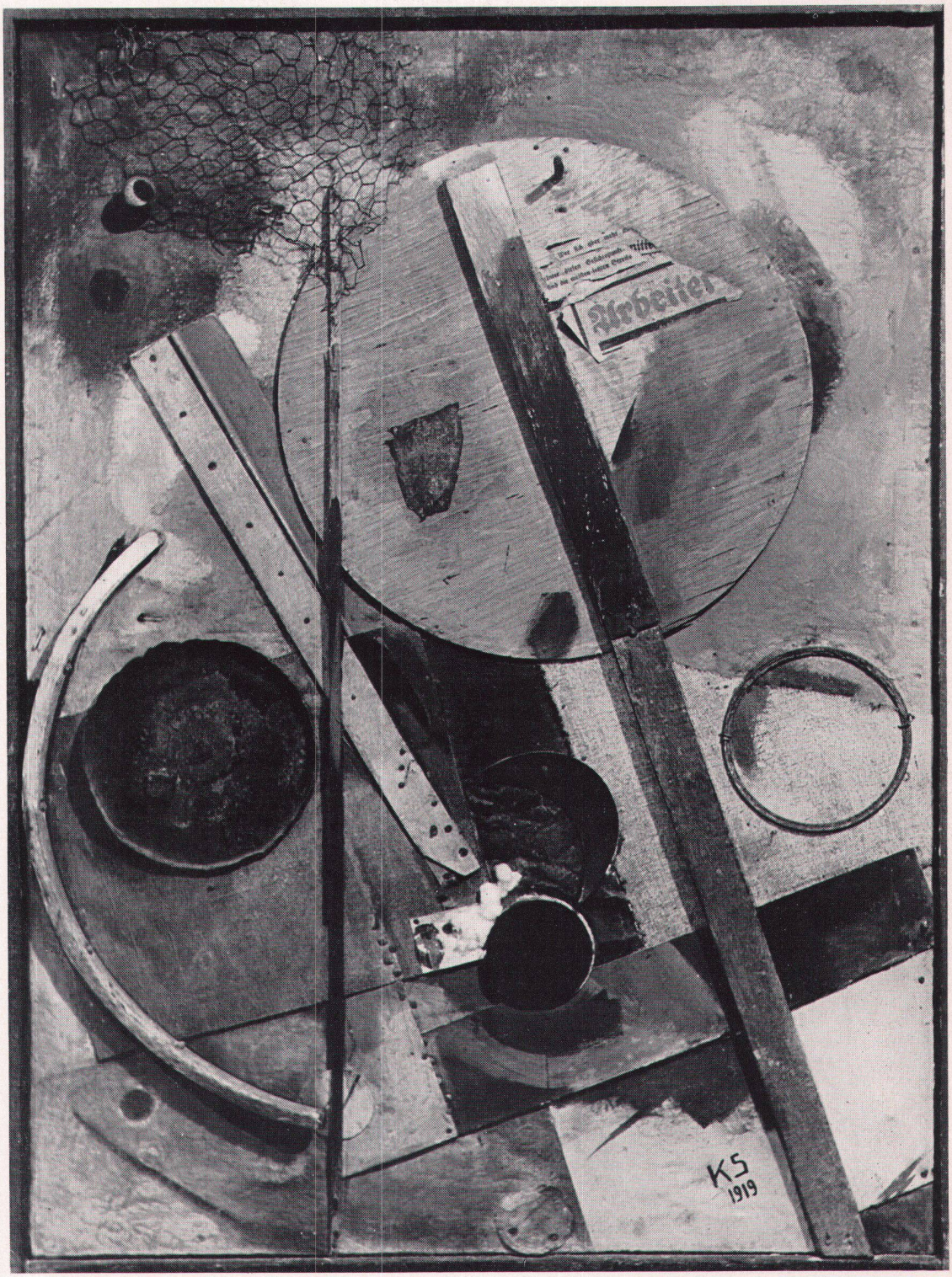
Die Ausstellung kam einer «Entdeckung» von Schwitters gleich, auch wenn man schon vorher geglaubt hatte, mit ihm vertraut zu sein. Man erkannte: dies war nicht nur eine mehr oder weniger spielerische Nebenform des Dadaismus, war auch nicht bloß «Avantgarde» von 1920 und nicht einmal nur eine bezaubernde Kleinkunst – wiewohl schon dies sehr viel gewesen wäre –, sondern war echte, zwingende, legitime Kunst. Diese Erkenntnis basierte vor allem auf dem «andern» Schwitters, der da in Erscheinung trat: nicht so sehr oder doch nicht allein auf dem Schwitters der hundertfältigen Collagen, dieser kleinen, farbigen Wunderwelt, sondern dem der großen MERZbilder von 1919/20, die einstmals in den Ausstellungen des «Sturm» Furore gemacht und Skandal verursacht hatten und seither, besonders seit 1933, nie mehr zu sehen gewesen waren. Einzig dem aus Basler Privatbesitz stammenden großen «Frühlingsbild» war man jüngst an der DOCUMENTA begegnet, wo es sich eindrücklich in die Reihe der «klassischen» Moderne eingefügt hatte. Nun auf einmal waren zehn der großen, zentralen Werke aufgetaucht, Werke, die man verschollen geglaubt hatte und die in ihrem langen nordischen Winterschlaf festgefroren gewesen waren: in Schwitters' einstigem, jetzt von seinem Sohn bewohnten Haus in der Nähe von Oslo hatten sie die Zeiten der politischen Verfolgung, der Emigration, des Krieges und schließlich ein weiteres Jahrzehnt überdauert.

So muß man heute geradezu eine Bestandesaufnahme von Schwitters' Œuvre vornehmen. Da sind diese elf MERZbilder. Da sind eine Reihe weiterer, kleinerer, nicht minder «klassischer» MERZbilder, worunter das herrliche «Undbild». Da sind viele Werke aus den «Vor-MERZ»-Jahren, das heißt den Jahren bis 1919, in denen Schwitters in die europäische Moderne hineingewachsen ist. Diese entscheidungsvollen Jahre von 1917 bis zur Entstehung der MERZkunst im Jahre 1919 zeigen deutliche Anklänge an die Fauves, die Expressionisten, an Cézanne und die Kubisten und dann, stärker, an die Futuristen, an Delaunay, an Chagall, Marc, Feininger, Klee. Man darf von einem eigentlichen «Sturm»-Stil sprechen. Sodann sind da, seit 1919 entstanden, die ungezählten Collagen, die Schwitters selbst etwas irreführend als MERZzeichnungen tituliert hat und die am besten bekannt, nicht zuletzt auch am marktgängigsten sind. Weiter: in großer Zahl die strengen Werke der mittleren und späteren zwanziger Jahre, Gemälde, farbige Reliefs und Montagen mit unmittelbaren Anklängen an Van Doesburg, Arp, El Lissitzky, Moholy-Nagy. Aus der Fülle von erhaltenen Werken der dreißiger und vierziger Jahre, die einen neuen, zusehends weniger geometrischen, malerisch aufgelockerten, auch wieder «merzigeren» Schwitters zeigen, präsentierte die Ausstellung eine kleine Kollektion. Was in der Ausstellung hingegen übergangen worden war, sind die vielen konventionellen Landschaften und Porträts, die Schwitters einerseits zum Broterwerb, andererseits aber auch einer separaten Neigung folgend und gewissermaßen als Korrelat zu seinen abstrakten Arbeiten, gemalt hat.

Eine Bestandesaufnahme erfordert ferner, auch wenn hiervon nichts mehr besteht, die Erwähnung des berühmten MERZbaus an der Waldhausenstraße in Hannover, der 1943 einem Bombardement zum Opfer gefallen ist. Es handelt sich um jene sonderbare, stalaktitartig wuchernde Konstruktion aus Holz und Gips, die im Laufe von Jahren durch zwei Stockwerke von Schwitters' Wohnhaus hindurch und endlich noch in eine Zisterne hinabgewachsen ist. Den Kern des Ganzen bildeten dadaistische Grotten und Gebilde, um die herum sich, sie einhüllend und nur noch durch «Fenster» sichtbar machend, die entsprechend Schwitters' künstlerischem Weg immer konstruktivistischer werdende Raumplastik aus Holz und Gips entwickelte. In seinem Atelier in Lysaker bei Oslo hat Schwitters später einen neuen MERZbau begonnen und sogar – soweit hier der Begriff der Vollendung überhaupt anwendbar ist – auch vollendet. Dieser zweite MERZbau wurde 1951 durch einen von spielenden Kindern entfachten Brand vernichtet. Ein dritter, in einer Scheune in Ambleside (Lake District, England) begonnener MERZbau ist nicht über die Gestaltung einer einzigen Wand hinaus gediehen.

2
MERZbild Einunddreißig, 1920. Collage, Montage und Mischtechnik, 94:74,5 cm. Privatbesitz Oslo
MERZbild trente et un. Collage et Montage
MERZbild thirty-one. Pasted paper and montage

3
Das Arbeiterbild, 1919. Collage, Montage und Mischtechnik, 125:91 cm, Privatbesitz Oslo
Arbeiterbild. Collage et Montage
Das Arbeiterbild. Pasted paper and montage



3

Endlich aber sind die MERZ- und sonstigen, auch als Dokumente der «neuen typografie» bedeutsamen Publikationen von Schwitters nicht zu vergessen, die heute als Raritäten da und dort noch vorhanden sind und zu denen viel Unveröffentlichtes hinzukommt. In ganz wenigen Exemplaren bestehen ferner die Grammophonplatten, auf denen Schwitters selbst Teile aus «Anna Blume» und aus der «Ursonate» («Sonate in Urlauten») vorträgt – äußerst wichtige Dokumente, da die Phonetik der Schwittersschen Dichtungen mindestens gleichwertig wie ihr Inhalt ist, im Fall des rein phonetischen Gedichtes «Ursonate» sogar das einzig Wichtige. Nur die Überlieferung der Schwittersschen Diktion kann diese Werke über den Tod ihres Schöpfers hinaus lebendig erhalten.

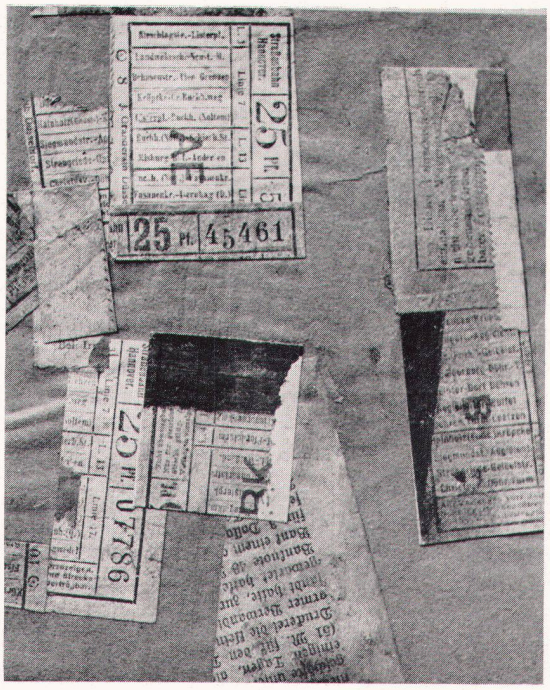
Die Ära Schwitters ist – nicht nur, aber doch vor allem dank ihm – für die Stadt Hannover eine Zeit von ungeheurer Turbulenz, von einer geistigen Lebendigkeit ohnegleichen gewesen; die Galerie Herbert von Garvens, die Kestner-Gesellschaft in ihrer «heroischen» Periode, Schwitters selbst und wenige andere machten die Stadt zu einem geistigen und künstlerischen Zentrum von europäischem Rang. Diese Welt ist heute endgültig dahin und vergangen, ist Historie geworden und eine Angelegenheit, die nur noch den Historiker – wenn auch nicht nur den Lokalhistoriker – beschäftigt. Schwitters gehörte dieser «Welt» mit allen Fasern an, ihr zollte er Tag für Tag Tribut: mit seinem Auftreten, seinem Humor, seinen Attacken, seinen unentwegten Eulenspiegeleien, mit dem ganzen Blend- und Feuerwerk, das

4

uns Heutigen durch seine literarischen Werke mehr als durch seine Kunst überliefert ist. Wer ihn gekannt hat, der spricht von dieser Seite seiner Persönlichkeit, und wer seine Gedichte, seine Erzählungen, seine Grotesken liest, der ist von ihr vor allem angerührt; freilich auch, in der historischen Distanz, vom Ernst, der dieses Spiel in Szene setzt, vom Makabren sogar, das darin immer wieder zum Ausdruck kommt, von merkwürdig zwangshaften Zügen, die eine überraschende Parallelität zu Kafka erkennen lassen. Es sind Züge, wie sie auch der MERZbau mit seiner Phantastik des Gipsdschungels, seiner Romantik des labyrinthischen Raumes, seiner bizarren Ausweglosigkeit – halb Kathedrale, halb Wachsfigurenkabinett des Dr. Caligari – an sich hatte. Immer mehr von dieser tragischen Komponente lassen auch die großen MERZbilder fühlen, die nicht nur Bastelei und Demonstration des Un-Sinns sind, sondern leidenschaftliche Gebilde, in denen Tod und Verwesung als Zeugen des Lebens aufgerufen sind.

Für uns ist entscheidend, ob diese Kunst nur historisches Dokument ist – und das ist sie fraglos – oder darüber hinaus ein Phänomen von echtem künstlerischem Rang. In der Tat ist ja – so gewiß im übrigen alle Kunst in der Zeit steht und nicht, wie es die Phrase will, über ihr – eine Kunst wie die der Dadaisten und mit ihr diejenige von Kurt Schwitters in besonders drastischer Weise Produkt des Tages, Ausdruck einer momentanen geistigen Unruhe, mit allen Nerven in das Zeitlichste, Flüchtigste, Vergänglichste verwoben. Das Vordergründige des Tages bietet jeden Augenblick den Stoff und den unmittelbaren Anlaß. Aus der Lust und Ungeduld am Augenblick kommen die Impulse zu all dem, was da getan wird, sei es in Bildform, sei es in Dichtform, sei es in Prosa und sei es in der Reklame. An die Stunde gebunden ist diese Kunst besonders insofern, als sie programmatisch auf den Plan tritt, als Aggression auf alles und jedes, als unheilige Verneinung heiliger überlieferter Konventionen, als Sakrileg gegenüber «der Kunst», so wie sie seit Jahrhunderten verstanden wird, und als ungeheuerliche Zumutung gegenüber dem Publikum. Wäre das alles, es ginge nur den Historiker an. Wir aber stehen, unbehelligt durch historische Reminiszenzen, unmittelbar vor dem Wunder dieser Kunst und fühlen uns von ihr in keiner andern Weise als von aller andern Kunst berührt: von ihrer Schönheit, nicht von ihrer Seltsamkeit und Kühnheit; von ihrem Zauber, nicht von ihren Zaubertricks.

Das aber ist die Bestätigung: daß der Schock, der gewollt war, keine Wirksamkeit mehr hat. Das allem Bisherigen spottende Unterfangen, aus Abfällen Kunst zu



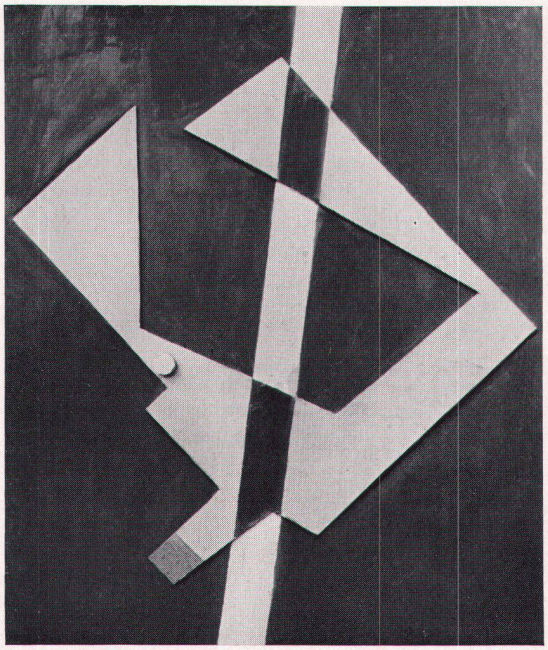
5

4
Das Siegbild, 1920/25. Collage und Montage, 36:27,7 cm. Privatbesitz Oslo
Siegbild. Collage et Montage
Das Siegbild. Pasted paper and montage

5
Mz 177 auf blau, 1921. Collage, 15:12,2 cm. Privatbesitz Oslo
Mz 177 sur fond bleu. Collage
Mz 177 on blue. Pasted paper

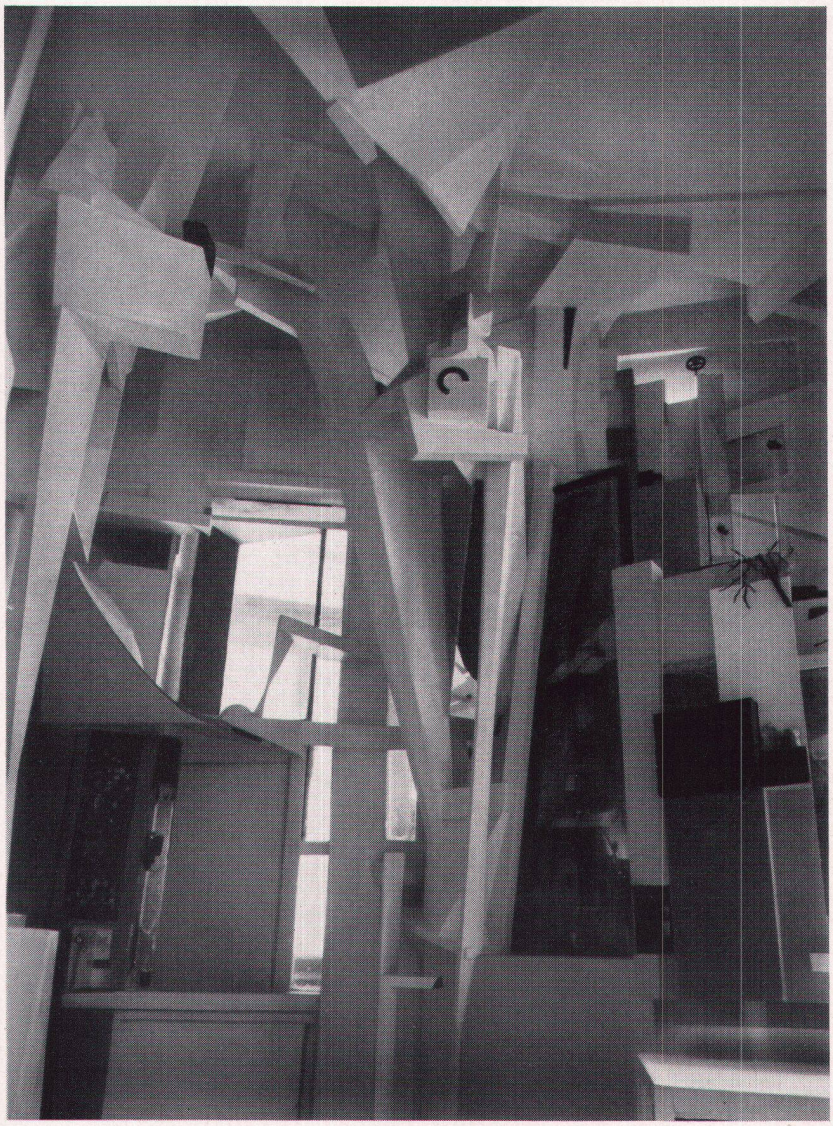
6
Das ist der Frühling für Hans Arp, 1930. Holzrelief bemalt, 61 : 50 cm. Privatbesitz Meudon
Voici le printemps pour Jean Arp. Relief en bois peint
This is the spring for Hans Arp. Painted relief in wood

7
Blick in den MERZbau in Hannover (zerstört 1943)
Intérieur du «MERZbau», Hanovre (détruit en 1943)
View of the MERZbau, Hanover (destroyed 1943)



6

machen, Kunst aus dem Papierkorb, Kunst aus der Rumpelkammer, Kunst aus dem Trödlerladen, Kunst aus dem Mülleimer, beschäftigt uns als solches kaum mehr. Das Zeitbedingte mischt sich nicht mehr als Argument in unser Urteil. Gewiß, es ist auch Gewöhnung der nachgerade vielgewohnten Augen, die dem Gegenstand die Schärfe nimmt. Aber dies ist nicht alles, denn das Auge gewöhnt sich nicht nur, es wählt auch aus. Es erkennt in diesem besonderen Fall und ohne jede prinzipielle Erwägung, daß – wenn auch aus Abfällen – Kunst erblüht, Kunst von gleicher Kostbarkeit wie andere, von gleicher Geistigkeit trotz der eklatant ungeistigen Mittel, von gleicher poetischer Zartheit trotz dem Pochen auf niedrigste Prosa, von gleicher Sinnerfülltheit trotz der Proklamation des Un-Sinns, von gleichem Rang als Kunst, obwohl sie sich als Unkunst empfiehlt. Der Sinn hinter dem Unsinn, die Kunst solcher Un-Kunst und nicht zuletzt: die Herzlichkeit bei all der Intellektualität und scheinbaren Preisgabe von Gefühl und Verantwortung: dies alles ist uns unmittelbar zugänglich. Wenn Schwitters selbst, über seine schockierenden und schockieren sollenden Mittel wie «Straßenbahnfahrscheine, Holzstückchen, Draht, Bindfäden, verbogene Räder, Blechdosen, Glassplitter» hinweggehend, entscheidet: «Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk» (MERZ 1), so gibt es kaum etwas Traditionelleres als diesen einfachen Satz; und genau so nehmen wir seine Werke entgegen: als Kunstwerke und nichts weiter.

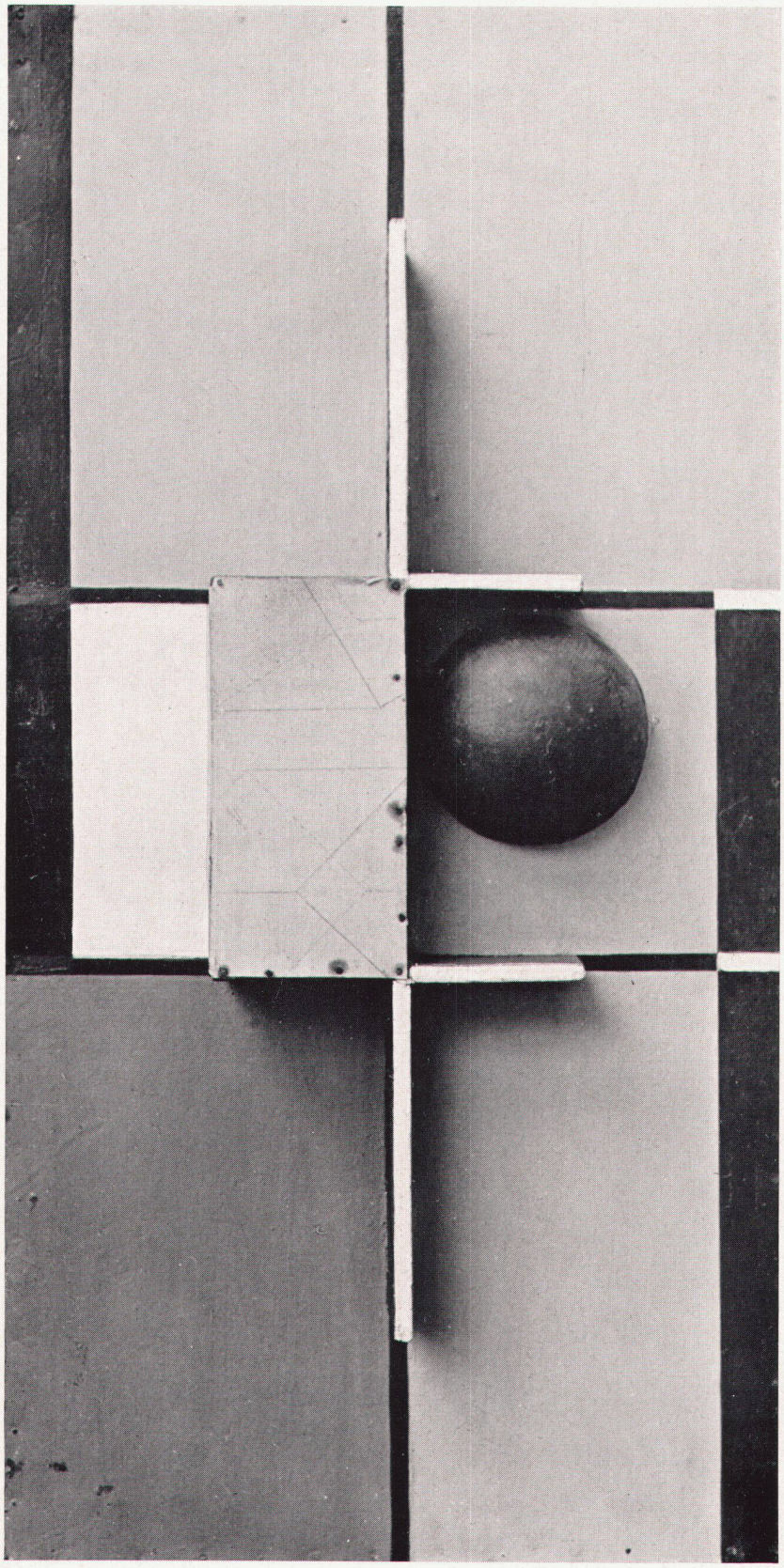


7

Daher ist es nicht so sehr der Atem der Historie, den wir in ihnen vernehmen, als der einmalige menschliche Atem des Künstlers: die Liebe, der sie entstammen; die verschwiegene sentimentale Neigung sogar, die man in den Tagen der Avantgarde, wo es um Prinzipielles ging, übersehen mochte; ja die geheime und doch immer wieder so offenbare Romantik; und eben auch Dunkleres, Melancholisches, Resignatives, das all dieser ausgelassenen Heiterkeit die Färbung gibt. Denn wenn da auch gespielt wird, so doch aus unentrinnbarem menschlichem Ernst, der allein dem Spiel die Regeln diktiert und den Charakter des absolut Notwendigen verleiht. So wenig wie in aller Wirklichkeit sind in Schwitters' Kunst Ernst und Spiel gegeneinander abgegrenzt. «Man kann nie wissen», pflegte er bei jeder Gelegenheit zu sagen, die letzte Entscheidung offen lassend und dem Humor überantwortend.

Spiel oder Ernst – wie liebenswürdig sind, um von der Vollendung im Formalen nicht zu reden, die ungezählten Klebearbeiten von seiner Hand, hingespielt aus dem Manuellen und doch von Blatt zu Blatt Kundgebungen eines warmen und wärmenden Herzens. Wie mußten sie, wenn sie als freundliche Geschenkartikel des Künstlers kleine Kunstfabrik verließen, mit dem Schenkenden zugleich den Beschenkten entzücken. Dann hießen sie etwa: «Das ist der Frühling für Hans Arp» (da freilich handelt es sich um ein größeres Relief) oder: «Dieser ist Friedel Vordemberges Drahtfrühling», und wir vernehmen darin eine Herzlichkeit, die mehr das Wesen von Schwitters' Kunst ausmacht als alle Programmatik und all der belanglose und empörende Kram, den er in sie hineingebastelt hat. Kein Wunder auch, daß er mit MERZ eines der wenigen Worte, die sich auf ein kaum mehr zu Reimendes reimen, erfunden hat.

Und doch soll diese Kunst auch nicht verharmlost werden. Die Abfälle, die da «verwertet» wurden, gingen, so sehr sie zu Elementen farbiger Kompositionen und dadurch gewissermaßen entgiftet wurden, nicht einfach im Bilde auf. Sie blieben Abfälle und bewahrten ihr Gift,



8

8
Relief mit Kreuz und Kugel, 1924. Montage auf Holz, 68,7:34,3 cm. Privatbesitz Oslo
Relief avec croix et sphère. Montage sur bois
Relief with Cross and Globe. Montage on wood

will sagen: ihren besonderen Reiz und ihre leise Anstößigkeit. Sie behielten ihren eigentümlichen Ding-Reiz. Es hätten keineswegs ebensogut auch Farben sein können im Sinne der Tradition. Schwitters hatte sich den Dingen, mit denen er seine Bilder komponierte, verschrieben. Sie hatten Macht über ihn wie die Dinge, die sich der Kleptomane zu eigen macht, über diesen. Sie faszinierten, beunruhigten ihn und treiben auch vor unserm Auge noch in seinen Werken eine Art magischen Spuk. Im Augenblick, da er sie ihrem normalen Zweck entfremdete – den sie ja meist selbst schon überlebt hatten –, gewannen sie den Charakter von Fetischen, und so konnte es gar nichts anderes sein als eben Dingliches und möglichst schon Verwesendes, dessen er sich bediente. Dies war persönlichster Hang, aber es war auch über Schwitters hinaus eine Form, in der die Zeit sich kundzugeben liebte. Von den mit Schwitters befreundeten Dadaisten und von den späteren Surrealisten her ist uns diese Lust an der Dinglichkeit der Dinge, mit Vorliebe der dinglich und moralisch nicht mehr ganz intakten – der «moyens pauvres» –, vertraut und geläufig. Sie haben darauf eine ganze Philosophie errichtet, eine Philosophie des «Gegenstandes», des «objet», die ihnen nicht minder bedeutsam war als die Philosophie der Abstraktion. «Objet», «objet trouvé», «objet trouvé et interprété», «ready made» – so hießen die Schlagworte. Um freilich dem Kunstwerk Bestand zu geben, hatten sie schlackenlos aufzugehen im formalen Gebilde – und gerade in dieser formalen Bewältigung der zweck- und milieuentfremdeten, zu neuem Zweck vereinten Utensilien ist Schwitters uns so köstlich.

Von den Kubisten, die selbst ja schon im Jahre 1913 angefangen hatten, ihre Bilder zu kleben statt nur zu malen, sagt man, sie hätten die Formen der Gegenstände zertrümmert. Aber sie hatten es um neuer Formen willen getan. Schwitters und seine Freunde zerstörten die Ordnung, erhoben Unordnung zum Prinzip – aber damit trat eine neue bildnerische Ordnung in Kraft. Mochte aus dem Gebot des Tages heraus Unordnung noch so sehr die Losung sein – es ging um neue Ordnung. Mochte noch so sehr der Zufall auf die Fahnen geschrieben werden: es ging um neue Gesetze des Bildes. Und zog man noch so sehr gegen «die Schönheit» los, so ging es doch, von Bild zu Bild, um ein wieder und wieder gewonnenes Stückchen Schönheit. So war es auch kein Bruch in der Entwicklung, geschweige eine Umkehr, als Schwitters sich plötzlich den strengen Künstlern des «Stijl» in Holland und den Geistern des Bauhauses zugesellte und in den Weg der diszipliniertesten, orthodoxesten, geometrischsten Ordnung einbog. Aber wenn dies auch einer inneren Notwendigkeit entsprach, so entsprach es doch einer weiteren Notwendigkeit, wenn Schwitters seine künstlerischen Mittel aus dieser rigorosen Bindung erneut zu befreien unternahm. Das geschah seit 1930, in den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens, in der norwegischen und englischen Emigration, in fast totaler Isolierung vom europäischen Kunstgeschehen und daher ohne die glückhaft inspirierende Atmosphäre, in der er um 1920 den ersten Befreiungsakt vollzogen hatte. Das völlige Verlöschen des geistigen Lebens rings um ihn herum mußte für Schwitters in besonderem Grade tragisch werden, da er in besonderem Grade, von Stunde zu Stunde zündend und entzündet, an diesem Leben Anteil hatte. Seine späten Werke sind denn auch kaum je ohne einen tragischen Klang, der um so schmerzlicher dort vernehmbar ist, wo noch oder wieder, scheinbar im alten Sinne, doch nun in gänzlich verändertem Rhythmus und Tonfall, «gemerzt» wird.