

# KURT **SCHWITTERS**

DIE REIHE MERZ 1923–1932



# KURT SCHWITTERS

ALLE TEXTE 

## Band 4

Herausgegeben von

Ursula Kocher

Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung

in Kooperation mit dem Sprengel Museum Hannover



# KURT SCHWITTERS

## DIE REIHE MERZ 1923–1932

Merz 1 Holland Dada – Merz 2 Nummer /i/ – Merz 3 Merz Mappe  
Merz 4 Banalitäten – Merz 5 Arp Mappe – Merz 6 Imitatoren watch  
step!/Arp 1 Propaganda und Arp – Merz 7 – Merz 8/9 Nasci  
Merz 10 Merzbuch/Bauhausbuch – Merz 11 Typoreklame  
Merz 12 Hahnepeter – Merz 13 Grammophonplatte  
Merz 14/15 Die Scheuche – Merz 16/17 Die Märchen vom Paradies  
Merz 18/19 Ludwig Hilberseimer Grosstadtbauten  
Merz 20 Kurt Schwitters Katalog – Merz 21 erstes Veilchenheft  
Merz 22 Entwicklung und Merz 23 e E. – Merz 24 kurt schwitters:  
ursonate – Merz 25

Bearbeitet von

Annkathrin Sonder und Antje Wulff

unter Mitarbeit von Carmen Prüfer

**DE GRUYTER**

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 285657063



© für Texte von Hans Arp: Arp Stiftung e.V., Remagen-Rolandswerth; Max Burchartz: Nachkommen Burchartz; Raoul Hausmann: Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur; Ludwig Hilberseimer: The Art Institute of Chicago; Vilmos Huszár: VG Bild-Kunst, Bonn; Matthew Josephson: Harold Ober Associates; Antony Kok: A. Kok, Doetinchem; Jacobus Johannes Pieter Oud: VG Bild-Kunst, Bonn; Christof Spengemann: Stadtbibliothek Hannover; Tristan Tzara: succession Tzara.

© für Bildwerke von Alexander Archipenko, Hans Arp, Georges Braque, Serge Charchoune, Walter Gropius, Hannah Höch, Vilmos Huszár, Fernand Léger, Piet Mondrian, Jacobus Johannes Pieter Oud, Francis Picabia, Pablo Picasso, Gerrit Rietveld und Ludwig Mies van der Rohe: VG Bild-Kunst, Bonn; Käte Steinitz: Steinitz Family Art Collection.

Nicht alle Rechtsinhaber konnten ermittelt werden; bei berechtigten Ansprüchen wenden Sie sich bitte an die Herausgeberin Isabel Schulz, Sprengel Museum Hannover.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

ISBN 978-3-11-062130-3

eISBN (PDF) 978-3-11-62411-3

Library of Congress Control Number: 2019934872

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Reihengestaltung: Kerstin Protz

Satz: Martin Sievers, Matthias Bremm (Trier Center for Digital Humanities)

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# INHALT

Einleitung und Dank	VII
Editorischer Bericht	XV
DIE REIHE MERZ	
Merz 1 Holland Dada	3
Merz 2 Nummer /i/	31
Merz 3 Merz Mappe	63
Merz 4 Banalitäten	73
Merz 5 Arp Mappe	107
Merz 6 Imitatoren watch step!/Arp 1 Propaganda und Arp	127
Merz 7	155
Merz 8/9 Nasci	185
Merz 10 Merzbuch/Bauhausbuch	223
Merz 11 Typoreklame	229
Merz 12 Hahnepeter	249
Merz 13 Grammophonplatte	257
Merz 14/15 Die Scheuche	263
Merz 16/17 Die Märchen vom Paradies	271
Merz 18/19 Ludwig Hilberseimer Grosstadtbauten	299
Merz 20 Kurt Schwitters Katalog	337
Merz 21 erstes Veilchenheft	355
Merz 22 Entwicklung und Merz 23 e E.	389
Merz 24 kurt schwitters: ursonate	391
Merz 25	437
KOMMENTAR	441
FARBABBILDUNGEN	557
KOMMENTAR (FORTSETZUNG)	607

KONTEXTKOMMENTARE

Schwitters, Merz und die Avantgarde	775
Mediale Grenzüberschreitungen	785
Schwitters' verlegerische Tätigkeiten	797
Holland Dada	817
Bildreproduktionen in der Reihe Merz	837

ANHANG

Die Reihe Merz 1923–1932	853
Varianten der Märchen	855
Kurzbiografien	873
Verzeichnisse	881
Institutionen	881
Ausstellungen	887
Zeitgenössische Publikationen	890
Zeitschriften	892
Bibliografie	897
Primärliteratur	897
Ausstellungskataloge	903
Sekundärliteratur	905
Register	927
Verzeichnis der Farbabbildungen	951

# EINLEITUNG UND DANK

Zwischen 1923 und 1932 gab KS (Hannover 1887–1948 Kendal/GB) in seinem eigens dafür in Hannover gegründeten Verlag die Zeitschrift *Merz* heraus, die 17 Ausgaben in Form von vierzehn Heften (davon vier als Doppelnummern), zwei Grafikmappen und einer Grammophonplatte umfasst.<sup>1</sup> Sie bildet einen Kristallisationspunkt seines Schaffens, in dem sich inhaltlich wie strukturell die künstlerischen Interessen und Verfahrensweisen sowie die Entwicklung und Positionierung seines Kunstkonzepts ablesen lassen. Der vorliegende Band (der nach Band 3 als zweiter von neun Bänden der Edition erscheint) präsentiert und erforscht diese Reihe hinsichtlich ihrer publizistischen Organisation als Zeitschrift erstmals als Ganzes und geht dabei ihren vielfältigen intermedialen, intertextuellen, personellen und gestalterischen Relationen nach. Unter Einbeziehung bisher unberücksichtigter, teils unveröffentlichter Materialien und im interdisziplinären Austausch von Kunst-, Literatur- und Editionswissenschaft werden alle Teile der Serie gleichermaßen im Rahmen der umfassenden inhaltlichen und gestalterischen Prinzipien von KS' Merzkunst betrachtet und als wesentlicher Teil seines gesamt-künstlerischen Konzepts dargestellt. Die bisweilen struktursprengende Formen- und Themenvielfalt der Reihe führte dazu, dass insbesondere die in ihr enthaltenen material- und kunstformen-übergreifenden Beiträge bisher weder erforscht noch in den Gesamtkontext der Serie eingebettet wurden. So war die Reihe lediglich fragmentarisch und ohne wissenschaftliche Aufbereitung zugänglich: als Nachdruck einzelner Nummern in einer 1975 verlegten Faksimile-Ausgabe,<sup>2</sup> später als Reproduktionen der Digital Dada Library Collection des 1979 gegründeten International Dada Archive Iowa<sup>3</sup> sowie in Form einzelner Textabdrucke im Rahmen der von Friedhelm Lach herausgegebenen Gesamtausgabe von KS' *literarischem Werk*<sup>4</sup>.

---

1 Die Nummern 10, 22, 23 und 25 sind nicht erschienen.

2 Vgl. Lach 1975.

3 <http://dada.lib.uiowa.edu/collections/show/25> (Stand 23.2.2019).

4 Vgl. Lach 1973–1981. Die Ausgabe wird den gestalterisch wie thematisch durchkomponierten einzelnen Ausgaben und dem medien- und kunstformenübergreifenden Konzept der Zeitschrift nicht gerecht, denn sie zerreißt mit ihren unzusammenhängenden Teilpublikationen aus verschiedenen Heften gänzlich den Gesamtkontext der Reihe und orientiert sich in ihrem eklektischen Abdruck von Beiträgen klar am Autorprinzip. Die bildkünstlerischen Arbeiten KS' lässt sie dabei ebenso unberücksichtigt wie die Veröffentlichungen weiterer beteiligter Künstler in *Merz*.

Der nun vorliegende Band hat sich zweierlei zum Ziel gesetzt: Erstens sollen die Ausgaben der Reihe für sich genommen durch Einleitungen und Kommentare erschlossen werden, sodass die Leserinnen und Leser in die Lage versetzt werden, die zahlreichen Verbindungslinien zu anderen Nummern der Zeitschrift zu ziehen und zudem erkennen zu können, wie sich die Reihe *Merz* in die künstlerische und historische Landschaft der Zeit einfügt. Zweitens, und dies war die ungleich größere Herausforderung, sollte, obwohl eine Buchedition diesem Bestreben eigentlich entgegensteht, die Besonderheit der Gestaltung und Komposition durch KS dem Rezeptionsprozess zugänglich gemacht werden. Selbstverständlich konnte KS in seiner Zeitschrift nur auf der Fläche gestalten und schuf dadurch abgeschlossene Kompositionen. Die Kombination einzelner Elemente unterschiedlichster Art löst im Moment des Betrachtens allerdings eine Dynamisierung aus und macht die Rezeption zu einer ästhetischen Erfahrung, wenn man in der Lage ist, die richtigen Blickwinkel einzunehmen. Dabei soll diese Edition Hilfestellung leisten, indem sie materialorientiert vorgeht und Hinweise des Gestalters sichtbar macht.

Der Titel der multimedialen Reihe *Merz* ist zugleich ihr Programm. KS' erste Sätze darin lauten: *Zeitschriften gibt es genug. Aber bislang hat sich keine ausschließlich für die MERZIDEE eingesetzt.* Den Begriff ›Merz‹ hatte er schon einige Jahre zuvor, 1919, zur Marke seiner Ein-Mann-Bewegung bestimmt und nutzte ihn fortan für die Benennung, das Ordnen<sup>5</sup> sowie zur Propagierung seines vielfältigen Schaffens. So gibt es die Merzliteratur (Merzgedicht Nr. 1 ist *An Anna Blume*), Merzbilder<sup>6</sup> und -zeichnungen (Collagen), Merzplastiken, -reliefs und -architektur und als Sonderform von Merz die ›i-Kunst‹; darüber hinaus existierte eine Merzbühne, wurden Merzabende veranstaltet und eine ↗Merz Werbezentrale gegründet. Die Merzkunst ist abstrakt und verkörpert keinen Ismus im Sinne eines bestimmten, einheitlichen Stils. Sie ist gekennzeichnet durch das Verfahren der Montage und den Gebrauch von vorgefundenem (Sprach-)Material aller Art sowie durch mediale Grenzüberschreitungen. Das *Merz-Gesamtweltbild* zielt auf die *Vereinigung von Kunst und Nichtkunst*<sup>7</sup> und soll letztlich zur Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Lebenspraxis führen. KS als alleinige Instanz der Merzkunst nennt sich folgerichtig selbst *Merz*.<sup>8</sup>

Die Zeitschrift als Sprachrohr stellt alle Bereiche seines vielseitigen Schaffens vor und verbindet sie mit Werken, Theorien und Gestaltungsformen anderer Vertreter der Avantgarde zu einer künstlerischen Einheit, darunter Hans ↗Arp, Theo van ↗Doesburg,

5 Der Name ist eines der Ordnungsmuster, die Julia Nantke als relevant für die Strukturierung des Gesamtwerks von KS herausgearbeitet hat, vgl. Nantke 2017, Kap. 2.

6 Eines der ersten Materialbilder war das *L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)* (1919, verschollen; CR Nr. 436), das einen bedruckten Papierschnipsel mit der Silbe *MERZ* enthielt, die dem Künstler zufolge Teil des Wortes *Kommerz* aus einer Anzeige für die *Kommerz* und Privatbank war, vgl. *Merz* 20, S. 99, S. 342–344. Es ist reproduziert in *Merz* 6, S. 64/56, S. 140.

7 Beides KS in: ↗*Sturm Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, Berlin, undatiert (1920), unpaginiert.

8 *Jetzt nenne ich mich selbst MERZ*, KS in: *Merz* 20 (1927), S. 100, S. 344.

Walter ↗ Gropius, Raoul ↗ Hausmann, Ludwig ↗ Hilberseimer, Hannah ↗ Höch, El ↗ Lissitzky, László Moholy-Nagy, Piet ↗ Mondrian, Käte ↗ Steinitz, Jan ↗ Tschichold und Tristan ↗ Tzara. Einige Ausgaben entstehen in enger Kooperation mit einem dieser Protagonisten der abstrakten Kunst, der Textproduktion, des neuen Bauens, der künstlerischen Fotografie und Neuen Typographie. Erkennbar ist der Anspruch der Zeitschrift auf Internationalität und Aktualität. Sie enthält zahlreiche fremdsprachige Texte (in Holländisch, Französisch und Englisch) und verortet den Standpunkt ›Merz‹ in Hannover im Netzwerk zwischen Zürich und Paris, Amsterdam und Moskau. Das Entstehungsdatum der Texte und reproduzierten Werke liegt meist nur wenige Jahre zurück, einige davon stellt KS in Deutschland erstmalig vor. Sie lassen sich den stilistischen Strömungen und führenden Künstlergruppierungen der 1910er und 1920er Jahre, Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Expressionismus, Futurismus, Suprematismus und Konstruktivismus sowie De ↗ Stijl und ↗ Bauhaus zuordnen. Alle Gattungen der bildenden Kunst sind visuell vertreten: Neben Skulptur, Malerei und Grafik gibt es Beispiele angewandter Kunst wie Möbeldesign, Bühnenausstattung und Reklamegestaltung, und auch die damals gänzlich neue experimentelle Fotografie ist mehrfach präsent. Vertreten ist ebenfalls ein breites Spektrum an Texten: Die Prosa reicht von Sentenzen und Werbung über Manifeste und Erläuterungen, einen Romanauszug und Vortragstext bis zu Grotresken und Märchen. Daneben finden sich neueste Formen der Lyrik wie Simultan-, Buchstaben- und Lautgedichte. KS geht jedoch noch weit über die Versammlung vielfältiger Kunsterzeugnisse hinaus. Er verwischt die Grenzen zwischen den Gattungen und Formen, zwischen Schrift und Bild und den medialen Trägern. So findet sogar eine Grammophonplatte den Weg in die Reihe (*Merz* 13).

Sämtliche in ihr dargebotenen Texte, Bilder und Töne – seien sie von eigener oder fremder Hand – sowie das wechselnde Erscheinungsbild der einzelnen Ausgaben dienen letztlich zur Repräsentation für die im Laufe der Jahre entstandenen unterschiedlichen Ausprägungen der *Merzidee*. Als KS'sche Spezifika sind dabei die fortgesetzten ›Banalitäten‹ und die ›i-Kunst‹ zu erwähnen, sowie das bei *Merz* 6/*Arp* 1 angewandte Prinzip der ›Verkehrung‹<sup>9</sup>. KS nutzt seine Zeitschrift keineswegs nur zur Eigenwerbung, sondern als integratives Medium, getreu seinem 1924 publizierten *Credo Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt*.<sup>10</sup> So bildet sie einerseits eine *chronologische (An-)ordnung der künstlerischen ›Welt‹ um die ›Position KS‹ und andererseits ein Forum der interaktiven Beziehungsstiftung zwischen den verschiedenen Inhalten, Ästhetiken und Stimmen*.<sup>11</sup>

9 Vgl. Nantke 2017, S. 283f.

10 KS: *Merz*, in: *Die Zone* I, 4 (1924/25), S. 1.

11 Nantke 2017, S. 287.

Zum Zeitpunkt des Entschlusses, eine eigene Zeitschrift zu produzieren, ist KS als bildender Künstler und Autor kein Unbekannter mehr. In den vier vorangegangenen Jahren sind seine vier *Anna Blume*-Bände im Paul ↗ Steegemann Verlag, bei Walter Heinrich in Freiburg und im Verlag Der ↗ Sturm in Berlin erschienen, der 1923 ebenfalls *Auguste Bolte* als selbständige Publikation produziert. Daneben liegen das 1920 bei Steegemann gedruckte Lithografie-Heft *Die ↗ Kathedrale* und KS' Band in der Reihe der *Sturm Bilderbücher* vor. Seine Texte sind in diversen europäischen Literatur- und Kunstzeitschriften, wie zum Beispiel *Der ↗ Sturm*, *↗ Mécano*, *De ↗ Stijl*, *↗ Ma*, *Der Ararat* oder *Der ↗ Zweemann* präsent. Mit dem Publikationsforum einer eigenen Zeitschrift überschreitet er nun die engen Grenzen einer allein in Buchform vermittelten Literatur und folgt damit der in der Weimarer Republik zum *Prinzip erhobene[n] Forderung nach Publizität*<sup>12</sup>. Auf zahlreichen Reisen, die ihn regelmäßig durch Deutschland, nach Prag, Paris und durch Holland sowie später nach Norwegen führen, tritt er, vor allem in der Mitte der 1920er Jahre, auch mit Vorträgen öffentlich in Erscheinung. Vorstellungen finden in Museen, Kunstvereinen und Galerien, auf Theater- und Opernbühnen statt. Seine bildkünstlerischen Werke sind seit 1911 in fast fünfzig Gruppenausstellungen zu sehen; Einzelausstellungen wie die 96. Ausstellung. Kurt Schwitters. Merzbilder, Merzzeichnungen 1921 in der Berliner Galerie Der Sturm, oder wie die MERZ Ausstellung. Gemälde und Zeichnungen von Kurt Schwitters 1922 im Roemer-Museum in Hildesheim haben seinen Bekanntheitsgrad als Merzkünstler vergrößert. Als im Frühjahr 1923 die ersten Hefte der neuen Zeitschrift *Merz* erscheinen, unternimmt KS zusammen mit Theo und Nelly van ↗ Doesburg und Vilmos ↗ Huszár den so genannten dadaistischen ›Feldzug‹ durch Holland, der mit Vortragskunst und zeitgenössischer Klaviermusik das Publikum zu provozieren versteht. Die zu den Auftritten gedruckten Werbezettel sowie die zahlreich erscheinenden Presseartikel klebt der Merzkünstler mit weiterem Bildmaterial und mit handschriftlichen Notizen versehen in eine *8 uur* betitelte Sammelkladde.<sup>13</sup> Sie bezeugt sein Vorgehen, fremde und eigene Materialien unter einer Ordnungskategorie als Collage zu vereinen und ist, wie auch die anderen Sammelkladden aus den frühen Merz-Jahren, ein Beispiel für seine Strategie der produktiven Rezeption. Als Herausgeber der Zeitschrift *Merz* knüpft KS unmittelbar an diese Praxis an. Er verbindet und konfrontiert weiterhin fremde Texte und Werke für sein Merzkonzept, doch nun ist die neu gegründete Serie das *Ordnungsmedium, das nach einem bestimmten Prinzip ›Texte‹ sortiert*.<sup>14</sup>

KS wählt mit dem Format Zeitschrift ein vorgegebenes formales Ordnungsmuster, überwindet es jedoch von Beginn an fortschreitend, indem er künstlerisch frei *von jeder*

---

12 Becker 2018, S. 43.

13 Vgl. KSAT3, S. 271–490.

14 Nantke 2017, S. 282.



*Fessel* agiert.<sup>15</sup> Äußeres Anzeichen dafür ist das wenig konstante Erscheinungsbild der Reihe: Von Ausgabe zu Ausgabe kann das Layout der Hefte wechseln, ein verändertes Format und Papier besitzen, eine andere Farbigkeit und Schriftart aufweisen. Für die Mappen *Merz* 3 und *Merz* 5 sowie die Grammophon-Aufnahme *Merz* 13 wählt er völlig andere Medien. Bei den Ausgaben ab *Merz* 12 fällt die Disparatheit besonders ins Auge. Sie verwundert nicht, da der Herausgeber die vier zuvor im gemeinsam mit Käte Steinitz gegründeten ↗Apossverlag erschienenen Publikationen nachträglich zu den Nummern des dritten und teilweise auch vierten Jahrgangs seiner *Merz*-Serie erklärt, indem er das Cover mit dem Reihentitel und dem eigenen Verlagsnamen überklebt.

Der Produktionsbeginn der im Handsatz und Hochdruckverfahren hergestellten *Merz*hefte bedeutet für den *Merz*künstler auch eine intensivere Auseinandersetzung mit typografischer Gestaltung. Die Gründung der Werbezentrale als Erweiterung von *Merz* im Folgejahr markiert nach außen seine Professionalisierung als Typograf. Er bietet fortan sämtliche Leistungen eines Grafikbüros an, wie *Entwürfe*, *Zeichnungen*, *Klischees*, *Texte*, *Typographie*, *Ideen*; die breite Angebotspalette umfasst u. a. Plakate, Bildreklame, Signets, Verpackungen, Kataloge, Anzeigen und auch Lichtreklame.<sup>16</sup> Als Vorsitzender der 1928 gegründeten Interessengemeinschaft ring neuer werbegestalter tritt er Ende der 1920er Jahre auch in Ausstellungen insbesondere als Gestalter von Formularen und Akzidenzen hervor. Für die ersten *Merz*-Nummern im Oktavformat orientiert er sich beim Layout zunächst an vorangegangenen Publikationen der Dadaisten wie ↗*Dada*, *Der ↗Dada* oder *Mécano*.<sup>17</sup> Wie sie hält sich auch die Zeitschrift *Merz* nicht an einen fixen Satzspiegel, sondern ändert häufig beliebig die Schriftrichtung, wechselt den Schriftgrad innerhalb einer Zeile und strukturiert die Seiten mit Rahmen, Balken und Typo-Zeichen wie Zeigehänden und Pfeilen. Das verbindende Wiedererkennungsmerkmal der ersten beiden Jahrgänge ist ihr Reihentitel, das Wort *MERZ*, das in schmalen, fetten, serifenlosen Versalien prominent in gleichbleibender Größe auf dem Titelblatt steht. Bis *Merz* 7 sind alle Hefte einfarbig schwarz, doch einige auf jeweils verschiedenfarbigem Papier gedruckt;<sup>18</sup> nach dem Wechsel zum Quartformat gibt es auch zweifarbig produzierte Hefte. Zunehmend ist ihre Typografie übersichtlicher und ausgeglichener, insbesondere in Folge des puristischen, von Lissitzky nach konstruktivistischen Kriterien (klare Linien, elementare Grundformen) gestalteten Heftes *Merz* 8/9. Sie entspricht den Prinzipien

15 KS: *Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können*, in: *Der Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 3–9, hier S. 5.

16 Vgl. die Anzeige in *Merz* 16/17, unpaginiert, S. 297.

17 *Dada*, hgg. von Tristan Tzara, Zürich, Paris, 1917–1921 (7 Nummern); *Der Dada*, hgg. von Raoul Hausmann, John Heartfield und George Grosz, Berlin, 1919–1920 (3 Nummern); *Mécano*, hgg. von Theo van Doesburg, Leiden, 1922–1923 (5 Nummern).

18 *Merz* 2 weist grünliches, *Merz* 4 rosa und *Merz* 7 helloranges Papier auf; der Umschlag von *Merz* 6 ist blau, der von *Merz* 7 hellgrün. Auch drei der sechs Lithografien von KS in *Merz* 3 sind farbig gedruckt, jeweils monochrom in Blau, Orange und Braun.

der Neuen Typographie, die Text- und Bildelemente in geometrische, oft asymmetrisch zueinander gesetzte Flächen aufteilt, wobei auch freibleibende Partien gleichbedeutend für die Komposition sind. Trotz einer Reduktion der Mittel findet eine Dynamisierung der Flächen statt. Als Schriftfamilie kommt die Grotesk zum Einsatz, nach 1927 wird die sachlich wirkende Futura favorisiert. Der allgemeine Bedeutungszuwachs der Fotografie in den 1920er Jahren macht sich auch in der Serie *Merz* bemerkbar. Die darin relativ zahlreich enthaltenen Werkreproduktionen aktueller Kunst basieren auf fein gerasterten Halbtonbildern; Druckvorlagen in Strichmanier kommen nur noch ausnahmsweise zum Einsatz. Dies entspricht einer der Maximen der Neuen Typographie, durch die Einbeziehung der Fotografie in die Druckverfahren einen exakten, von *persönlicher Beschreibung* befreiten Ausdruck zu erlangen.<sup>19</sup>

Druck und Distribution einer Publikation sind im Vergleich zur Führung privater Kladden ein gezielter Schritt in die Öffentlichkeit und bedeuten eine erhebliche Erweiterung des Publikums und des Wirkungsradius. Als strategisches Instrument dient KS die Zeitschrift zur öffentlichen Positionierung des eigenen Standpunktes ›Merz‹ im Feld der europäischen Avantgarde, zunächst vor allem innerhalb der kontrovers geführten Diskussion über Dada, später vor dem Hintergrund der Angriffe auf die Moderne und der politischen Polarisierung. Als Herausgeber kann er die öffentliche Wahrnehmung seiner Position beeinflussen, bestimmt in gewisser Weise die Ausbreitung und Wahrnehmung des ›Merz-Diskurses‹ mit. Ein weiterer Beweggrund für den Entschluss, eine Zeitschriftenreihe zu verlegen, mag nicht zuletzt die Hoffnung auch auf finanziellen Gewinn gewesen sein, insbesondere bei den beiden Mappen *Merz 3* und *Merz 5*, die abstrakte Lithografien von KS bzw. Arp enthalten und als Sondereditionen außerhalb des Abonnements erscheinen. Das Gegenteil tritt jedoch ein. Schon im Laufe des zweiten Jahrgangs 1924 klagt KS: *MERZ hat immer Deficit. Wie kann man gut drucken ohne Deficit?*<sup>20</sup> Die politisch-wirtschaftlichen Umstände in Deutschland sind nicht förderlich mit der 1923 ihren Höhepunkt erreichenden Hyperinflation, als das Geld faktisch wertlos ist. Die im Oktober 1929 mit dem New Yorker Börsencrash beginnende Weltwirtschaftskrise ist vermutlich einer der Gründe für die größeren Veröffentlichungspausen der Reihe ab Nummer 20. Letztlich sind es die politischen Entwicklungen in Deutschland, die KS daran hindern, die Reihe *Merz* nach 1932 weiter fortzusetzen. Als Ordnungskategorie und Konzept sollte sie für ihn jedoch auch im Exil noch weiter existieren, wie ein mit der Angabe *from MERZ 25* überschriebenes englischsprachiges Manuskript in seinem Nachlass belegt. Bedingt durch Flucht und Krieg stand ihm die Zeitschrift, die als Dreh- und Angelpunkt seiner Aktivitäten in den 1920er Jahren gelten kann und zeitlebens von großer Bedeutung für ihn war, eine Zeitlang selbst nicht mehr zur Verfügung. In Deutsch-

19 Vgl. Moholy-Nagy 1923, S. 141.

20 Brief KS an Theo van Doesburg, 5.9.1924, in: Nündel 1974, S. 88.

land dauerte es nach Ende der Nazi-Diktatur drei Jahrzehnte, bis sie überhaupt wieder greifbar war. Die vorliegende Edition eröffnet, so hoffen wir, einen neuen, erweiterten Blick auf KS' Zeitschrift, die einen nicht unerheblichen Teil seiner Merzkunst darstellt.

## DANK

An erster Stelle gilt unser großer wie herzlicher Dank den beiden Bearbeiterinnen Annkathrin Sonder und Antje Wulff, die höchst engagiert und zielstrebig das Projekt vorgebracht sowie äußerst kompetent und zuverlässig ediert und kommentiert haben. Für die Bearbeitung der Ton- und Filmaufnahmen der *Ursonate* kam Carmen Prüfer mit großem Einsatz hinzu. Die studentischen Hilfskräfte im Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover, Kea Leemhuis, Adriana Martins Mota und Pia Spitzenberg sowie an der Bergischen Universität Wuppertal Marcus Feldbrügge, Helena Marleen Stock und Ben Sulzbacher stellten neben dem Praktikanten Marcel Böhne eine unverzichtbare Unterstützung dar, für die wir sehr dankbar sind. Die Einrichtung und kontinuierliche Wartung des Projekt-Servers leistete zuverlässig Thomas Gronies.

Im Sprengel Museum geht unsere Danksagung an die Restauratorin für Papier, Ria Heine, und für Fotografie, Kristina Blaschke-Walter, sowie an die wissenschaftliche Volontärin Katrin Kolk. Für die digitalen Reproduktionen danken wir Michael und Aline Herling sowie Benedikt Werner. In der Bibliothek leisteten Martina Behnert, Regina Pallus und Gundula Schon wertvolle Hilfe. Im Sekretariat und in der Verwaltung unterstützten Simon Grabow, Carola Hagenah, Sandra Kappelmann, Michael Kiewning und Ingrid Mecklenburg das Projekt. Auf Wuppertaler Seite konnten wir uns hinsichtlich der Projektverwaltung voll und ganz auf die bewährte Mitwirkung und Unterstützung von Astrid Volmer und Michael Okroy verlassen.

Die technische Umsetzung und der Satz des Buches lagen in den Händen unserer Partner am Trier Center for Digital Humanities, Matthias Bremm, Thomas Burch, Roland Dahm, Joern Dürig, Yu Gan, Vera Hildenbrandt, Frank Queens und Martin Sievers. Wir danken allen – und in Hinblick auf den Satz des Buches in erster Linie Martin Sievers – für ihr Engagement und die zuverlässige Zusammenarbeit.

Die technische Umsetzung und Aufbereitung der Noten zur *Ursonate* in MEI übernahmen freundlicherweise Daniel Fütterer, Hochschule für Musik Karlsruhe, sowie Dennis Ried, Max Reger-Institut, Karlsruhe. Johannes Kepper, Universität Detmold/Paderborn, war bereit, sich mit uns in die Noten der *Ursonate* zu vertiefen, was für die Edition mehr als wichtig war. Vielen Dank dafür.

Bei den Übersetzungen leisteten Bernhard F. Scholz (Niederländisch) und Melanie Stralla (Französisch) essentielle Arbeit, für Transkriptionen der Gabelsberger Kurzschrift danken wir Erich Ruff, Gröbenzell.

Für Hinweise und Auskünfte bei unseren Recherchen gilt unser Dank insbesondere Jessica Brier, Los Angeles; Susanne Halbeisen, Wien; Lothar Hübl, Hannover; Ulrich Krempel, Hannover; Rainer E. Lotz, Bonn; Megan R. Luke, University of Southern California, Department of Art History, Los Angeles; Agathe Mareuge, *Maîtresse de conférences à l'Université Paris-Sorbonne, Études germaniques et médiation culturelle/Wissenschaftliche Mitarbeiterin SNF-Projekt ›Die Dada-Generation nach 1945‹*, Universität Zürich; Gwendolen Webster, Aachen, sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern folgender Institutionen: Arp Museum Bahnhof Rolandseck (Astrid von Asten); Bauhaus-Archiv, Berlin (Nina Schönig und Sabine Hartmann); Berlinische Galerie (Ralf Burmeister und Philip Gorki); Bibliothèque Kandinsky, Paris (Laurence Gueye); Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris (Paul Cougnard); Centraal Museum Utrecht (Jaap Oosterhoff); Deutsche Nationalbibliothek DNB (Cornelia Hoffmann); Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt (Jörg Wyrchow); EYE Filmmuseum, Niederlande (Rommy Albers und Leenke Ripmeester); Fondation Arp, Clamart (Sébastien Tardy); Fondazione Marguerite Arp, Locarno-Solduno (Simona Martinoli); Institut für Skandinavistik, Frisistik und Allgemeine Sprachwissenschaft, Christian-Albrechts-Universität Kiel (Jarich Hoekstra); Institut für slawische Sprachen und Literaturen, Universität Bern (Elias Moncef Bounatirou); National Gallery of Art Library Reader Services, Librarian Special Collections, Washington D. C. (Yuri Long); National Museum of Western Art, Tokio (Yuko Ikeda); Ortsarchiv Sellin (Gerhard Parchow); Pelikan GmbH, Hannover (Jürgen Dittmer, Detmar Schäfer); RGALI – Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau (Tatiana Petrova); RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag (Ramses van Bragt und Wietse Coppes); Staatsbibliothek Berlin, Abteilung Historische Drucke (Eva Rothkirch); Stadtarchiv Hannover (Cornelia Regin, Jan Jäckel); Stadtbibliothek Hannover (Detlef Kasten); Stiftung Arp e. V., Rolandseck und Berlin (Maike Steinkamp und Jana Teuscher).

Den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des De Gruyter Verlags in Berlin, insbesondere der Cheflektorin Manuela Gerlof sowie Peter Heyl und Kerstin Protz, danken wir für die bewährte und professionelle Betreuung bei der Produktion des Buches.

# EDITORISCHER BERICHT

Wie aus den Einleitungen, Kommentierungen und den Kontextkommentaren hervorgeht, liegt den Ausgaben der Reihe *Merz* eine besondere Idee der Rezeption zugrunde. Die Leserinnen und Leser können die an sich statischen Informationen im Rezeptionsprozess als dynamisch wahrnehmen, wenn die Edition ihnen entsprechende Hilfestellungen bietet. Dies wurde in diesem Band, der als Buch nun einmal ebenfalls einer statischen Präsentation unterworfen ist, versucht.

Die Kommentierungen auf einer Makro- und einer Mikroebene dienen daher nicht nur der inhaltlichen Information, sondern weisen darüber hinaus auf Dynamisierungen unterschiedlicher Art hin. Sogenannte Kontextkommentare beleuchten derartige Prozesse zusätzlich und zeigen zentrale materielle und historische Zusammenhänge. Die materialorientierte Ausrichtung dieser kritischen Edition ist dabei von primärer Relevanz. Aus diesem Grund soll sich der edierte Text möglichst an der Seitenkomposition des Originals orientieren.

In die Texte wurde nur in Ausnahmefällen eingegriffen, wobei alle Änderungen vermerkt sind. Bei Sofortkorrekturen wird nur die endgültige Schreibweise wiedergegeben. ›Fehler‹ werden nur dann ausgewiesen, wenn eine Beeinträchtigung des Verständnisses zu vermuten ist (sinnentstellende Abweichungen von der Orthografie usw.). In diesen Fällen wird eine Fußnote mit der Angabe: *eigentlich...* gesetzt. Rechtschreib- oder Grammatikfehler in den fremdsprachigen Texten wurden in der Transkription der Originaltexte belassen und in der Übersetzung stillschweigend berichtet. Falsch geschriebene Namen werden in der Schreibweise der Vorlage übernommen und mit einer Fußnote versehen, in der die korrekte Schreibung nach dem Schema: *Hugo Bal]* *eigentlich: Hugo Ball* angegeben ist.

Der Original-Zeilenfall wird in der Edition nicht beibehalten, Absätze und Umbrüche schon. Die Ausrichtung von Text- und Bildelementen bzw. deren Platzhalter erfolgt dem Original angenähert. Sofern mehrere Elemente nebeneinander gedruckt wurden, wird ihre exakte Position auf den originalen Heftseiten nicht wiedergegeben. Elemente, die außerhalb des üblichen Schriftbildes stehen (senkrecht am Rand, schräg auf der Seite), werden an der entsprechenden Stelle oder im Zweifel unterhalb des sonstigen Textes

in normaler Schriftrichtung dargestellt, deren besondere Position im Original wird in einer Fußnote oder in der Textträgerbeschreibung vermerkt.

Editorische Kommentare, die die Textgestalt betreffen, werden in einem Fußnotenapparat direkt auf der Seite mit Verweisstellen im edierten Text aufgeführt. Eine Beschreibung der Seitengestaltung erfolgt zusätzlich in Textträgerbeschreibungen, die der Transkription und den Einzelstellenkommentaren der jeweiligen Seite(n) vorangestellt sind. Editorische Kommentare, die sich inhaltlich auf den edierten Text beziehen, erfolgen in einem Kommentarapparat am Ende des Buches. Die kommentierten Stellen werden im edierten Text nicht explizit ausgewiesen, sondern nur im Kommentarteil durch Lemmata gekennzeichnet. Zusätzlich zum Kommentar werden in einem Anhang Verzeichnisse zu den im Kontext der Reihe *Merz* wichtigsten Personen, Institutionen, Ausstellungen, zeitgenössischen Publikationen und Zeitschriften geboten, die in den Kommentartexten durch Verweispfeile angezeigt werden.

Im Kommentarteil gelten folgende Richtlinien:

- Lebensdaten werden in der Regel bei der ersten Erwähnung der Person im edierten Text angegeben. Lebensdaten von Personen, zu denen ein Kurzbiografie-Eintrag existiert, werden nicht nochmals im Kommentar vermerkt.
- Texte ohne Titel werden nach dem Incipit, dem Textanfang, folgendermaßen zitiert: *inc. Textanfang*.
- Folgende Elemente werden kursiv dargestellt: Textträgerbeschreibungen und Zitate sowie Titel von: literarischen Texten, Publikationen, Zeitschriften, Zeitungen, bildkünstlerischen Werken, musikalischen Werken, Archivalien, *Merz*-Werbedrucksachen, Kontextkommentaren.
- Bei Verweisen innerhalb des Bandes wird die Originalpaginierung der *Merz*hefte recte, die entsprechende Seitenangabe der Edition dagegen kursiv gedruckt.
- Zitate werden typografisch so wiedergegeben wie im Original. Fettdruck, Sperrungen, Versalien und Unterstreichungen werden übernommen. Da Zitate in der Edition kursiv dargestellt werden, stehen Wörter, die im Original kursiviert waren, im Zitat recte. Im Zitatnachweis wird in solchen Fällen der Vermerk *Hervorh. i. O.* ergänzt.
- Ausstellungen von KS mit eigenem Verzeichniseintrag werden mit den Kurztiteln aus dem *Catalogue raisonné Orchard/Schulz 2000–2006* angegeben (z. B. Den Haag 1923).

Es wird dem Band ein Farbabbildungsteil beigegeben, der sämtliche farbig gedruckten Heftseiten der Zeitschrift *Merz* enthält. Einzelne schwarz-weiß gedruckte Werkabbildungen werden in der Regel nicht aufgenommen, sondern mit Hilfe von Platzhaltern positionsgenau nachgewiesen. Eine Ausnahme bildet das Heft 18/19, bei dem die Abbildungen als Begleitmaterial der Texte fungieren und sich daher in der Edition vollständig schwarz-weiß abgedruckt finden. Originale Bildunterschriften werden grundsätzlich über-

nommen, Künstler werden mit Vor- und Nachname angegeben (bei Schwitters abgekürzt: KS), fehlende Personen- und Werkangaben werden ergänzt, Versalien werden nicht berücksichtigt. Bsp.: [*Abdruck Hannah Höch: Zeichnung*].

Übersetzungen einzelner Phrasen werden als Fußnote ausgegeben, Übersetzungen längerer Texte im Anschluss an den originalsprachlichen Text auf der Seite gedruckt und im Außensteg mit der Angabe [*Übers.*] ausgewiesen.

Übersetzungen fremdsprachiger Zitate in Vorworten und Begleittexten werden in den Fußnoten angegeben. Übersetzte Zitate werden dabei nicht kursiviert. Fremdsprachigen Titeln oder Zitaten in der Einzelstellenkommentierung wird in Klammern die dt. Übersetzung beigegeben, nach dem Schema: (*dt.: Übersetzungstext*).

Grundsätzlich werden nur Varianten aus dem Publikationszeitraum der Reihe *Merz* berücksichtigt. Der Nachweis von Einzelstellenvarianten erfolgt in einem Variantenapparat in den Fußnoten. Eine Ausnahme bilden die Märchen der Hefte *Merz* 12 und 16/17, von denen jeweils variante Fassungen in der Zeitschrift *Der ↗ Sturm* erschienen sind. Diese *Sturm*- Fassungen werden im Anhang in Gänze wiedergegeben und enthalten einen Apparat mit den Varianten der beiden *Merz*hefte. Variierende Schriftgrößen und -farben werden nicht vermerkt. In folgenden Fällen ist eine Verzeichnung von Einzelstellenvarianten nicht sinnvoll umsetzbar und bleibt daher aus:

- Im *Merz*heft wurden lediglich Auszüge aus einem umfassenderen, ggf. zusätzlich umsortierten oder collagierten Text gedruckt (Bsp.: *An Arp* in *Merz* 4, S. 33, S. 81).
- Texte anderer wurden von KS als Ausgangsmaterial für die eigene künstlerische Produktion genutzt (Bsp.: *Altes Lautgedicht* in *Merz* 4, S. 37, S. 87).
- Zu einem Text liegt eine große Zahl von › Fassungen‹ unterschiedlicher Länge, unterschiedlichen Wortlauts und unterschiedlicher Abfolge vor, welche nicht als variante Fassungen, sondern vielmehr als je eigenständige Texte zu werten sind (Bsp.: *Die Hasenkaserne* in *Merz* 4, S. 45, S. 100f.).
- Von KS wurden nur einzelne Zitate aus Texten anderer gedruckt.

Textbezüge werden ausschließlich in der Kommentierung vermerkt. Ebenfalls werden zeitgenössische Übersetzungen zu Texten aus der Reihe *Merz* nur in der Kommentierung nachgewiesen.

Auf gestalterische Varianten (z. B. der Titelblätter) wird in der Printausgabe im Rahmen der Kommentierung eingegangen.

## Siglen und Abkürzungen

CR	Kurt Schwitters. Catalogue raisonné (Orchard/Schulz 2000–2006)
ES	Ernst Schwitters
HS	Helma Schwitters
hs.	handschriftlich
inc.	Incipit
i. O.	im Original
Jh.	Jahrhundert
KESS	Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover
KS	Kurt Schwitters
KSAT3	Kurt Schwitters. Alle Texte, Bd. 3
masch.	maschinenschriftlich
Ms.	Manuskript
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag
SMH	Sprengel Museum Hannover
SNVI	Schwarzes Notizbuch VI
Ts.	Typoskript
↗	Verweis auf einen Eintrag im Kurzbiografien-, Institutionen-, Ausstellungs-, Publikations- oder Zeitschriftenverzeichnis, in denen unter dem angegebenen Stichwort ein inhaltlich kommentierender Artikel zu finden ist.



DIE REIHE MERZ





# MERZ 1 HOLLAND DADA

*Zeitschriften gibt es genug. Aber bislang hat sich keine ausschließlich für die MERZIDEE eingesetzt. Um einem dringenden Bedürfnis abzuweichen, habe ich mich deshalb entschlossen, die ZEITSCHRIFT MERZ herauszugeben, die viermal im Jahre erscheinen soll.* Diese programmatische Ankündigung schickt KS der ersten Nummer seiner Zeitschriftenreihe voran und unterläuft den Ausschließlichkeitsanspruch umgehend, indem er das Heft nominell nicht etwa einer Facette seiner Merzkunst, sondern dem **DADAISMUS IN HOLLAND** widmet (vgl. S. 1, S. 10, Hervorh. i. O.)<sup>1</sup>.

Tatsächlich können die Niederlande als Geburtsort der Reihe *Merz* gelten: Heft 1 und 2 wurden zwischen Januar und April 1923 vorbereitet, zu einer Zeit also, in der KS zusammen mit Theo und Nelly van ↗Doesburg und Vilmos ↗Huszár einen dadaistischen ›Feldzug‹ durch zahlreiche holländische Städte unternahm.<sup>2</sup> Auf diese Dada-Tournee ist *Merz 1* thematisch und personell eng bezogen. Explizite Erwähnung finden die oft turbulenten Veranstaltungen in KS' Texten *Dadaismus in Holland* und *Dada Complet* (S. 3–11, S. 11–20). Den beteiligten Künstlern wird zudem viel Raum im ersten Merzheft überlassen. So ist alleine Theo van Doesburg mit nicht weniger als drei Beiträgen vertreten: mit dem ersten Teil seines Essays *Dadaïsme* (S. 16, S. 27–29), dem unter seinem Pseudonym I. K. Bonset veröffentlichten Buchstabengedicht *Letterklankbeelden* (S. 8, S. 17) sowie einer niederländischen Übersetzung von KS' Gedicht *An Anna Blume* (S. 12, S. 20–22). Dieses zählte ebenso wie der Text *Die weisslackierte schwarze Tüte* (S. 14f., S. 25f.) zu KS' Vortragsrepertoire auf den holländischen Dada-Veranstaltungen. Ein fester Programmpunkt war dort gleichermaßen das Schattenspiel von Vilmos Huszárs *Mechanischer Tanzfigur*, die auf S. 13, S. 23 abgebildet ist. KS' Collage *Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)* (S. 1, S. 10) wurde dem holländischen Publikum auf den anlässlich der Tournee organisierten Ausstellungen ↗Rotterdam 1922 und ↗Den Haag 1923 präsentiert. Erkennbare Bezüge bestehen darüber hinaus zwischen *Merz 1* und einem Plakat für die Dada-Matinee vom 28.1.1923 in Den Haag, auf dem einige der in *Merz 1*, S. 2, S. 10f. abgedruckten Zitate sowie die für die Titelseite des Heftes verwendete Dada-Windmühle

1 Bei Verweisen innerhalb des vorliegenden Bandes wird die Originalpaginierung der Merzhefte hier und im Folgenden recte, die entsprechende Seitenangabe der Edition dagegen kursiv gedruckt.

2 Vgl. zum Holland-Dada-›Feldzug‹ hier und im Folgenden den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

enthalten sind.<sup>3</sup> Die Tatsache, dass als Urheber des Plakats gemeinhin Theo van Doesburg angenommen wird, kann als weiterer Hinweis auf dessen maßgebliche Beteiligung an der Konzeption von *Merz 1* gelten. Ihm dürfte es ebenfalls zu verdanken sein, dass das Gedicht seines engen Freundes und De ↗Stijl-Kollegen Antony Kok (S. 4, S. 13) und die Zeichnung Francis ↗Picabias (S. 14, S. 25) ihren Weg in die erste *Merz*-Nummer fanden. Zu beiden Künstlern pflegte KS zu diesem Zeitpunkt noch keine nennenswerten Kontakte. Schließlich ist auch bei der Wahl der Weimarer Druckerei Dietsch & Brückner von einer Vermittlung van Doesburgs auszugehen, der dort seine eigenen Zeitschriften *De ↗Stijl* und ↗*Mécano* drucken ließ.

Die beiden für *Merz 1* entscheidenden künstlerischen Pole werden anhand der Dada-Windmühle auf dem Titelblatt unmittelbar ersichtlich: Ein von den Berliner Dadaisten entlehntes Dada-Signet<sup>4</sup> wird mit dem schwarzen Quadrat als Signum von De Stijl, ↗Bauhaus und russischem Konstruktivismus kombiniert. In KS' Auseinandersetzung mit dem Dadaismus lässt sich insbesondere der Einfluss der Theorien und Ansätze De Stijls und Theo van Doesburgs erkennen. Wie dieser konzipiert er Dada als ein Instrument, um die *enorme Stillosigkeit* (*Merz 1*, S. 8, S. 17) seiner zerrissenen Gegenwart aufzudecken, und wie dieser zielt er auf die Überwindung des diagnostizierten Zustands durch die kollektive Schaffung eines universellen Stils: *Wir spiegeln dada, weil wir den Stil wollen* (S. 7, S. 16). Seine eigene **MERZIDEE** (S. 1, S. 10, Hervorh. i. O.) positioniert KS im Spannungsfeld zwischen Dada und De Stijl und nähert sie im Text *Dada Complet* (S. 4–11, S. 12–20) begrifflich den De Stijl-Theorien an. Zentrale Termini und Vorstellungen der niederländischen Künstlergruppe – Stil, (Welt-)Gestaltung, Gleichgewicht, Architektur als Synthese der Künste – fügen sich in die Entwicklung des *Merzgedankens* (S. 8, S. 18) ein und liefern zugleich neue Anregungen: Huszárs *Tanzfigur* inspiriert KS zur Idee eines *mechanische[n] Zimmer[s]* (S. 11, S. 20 und S. 13, S. 23), welche auf seinen *Merzbau* vorausweist. Der Kontakt zu den teils parallel als Werbegrafiker tätigen Künstlerkollegen in Holland mag zudem Anlass für ihn gewesen sein, in *Dada Complet* erstmals über Reklamegestaltung zu reflektieren.

Die eigene künstlerische Position wird auf diese Weise nicht nur öffentlich expliziert, KS stellt auch deren Anschlussfähigkeit unter Beweis und öffnet die Reihe *Merz* entsprechend für ein breites ästhetisches Spektrum: Beiträge aller Kunstformen sind möglich, Dadaisten wie Konstruktivisten dürfen sich gleichermaßen angesprochen fühlen, **MERZ macht schon alles recht** (S. 9, S. 18). Von vornherein gibt sich die Zeitschrift einen internationalen Anstrich. Manuskripte können *nach Bedarf in allen Welt Sprachen* (S. 1, S. 10) eingesandt werden, ganze Texte werden bereits im ersten Heft auf Niederländisch gedruckt, fremdsprachige Phrasen durchsetzen ansonsten auf Deutsch verfasste Texte.

<sup>3</sup> Vgl. van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682d.

<sup>4</sup> Das Zeichen ist u. a. auf dem Titelblatt von Johannes Baaders Zeitschrift *Freiland Dada* zu sehen.

Mit *Merz* versucht KS, seinen Platz in der internationalen Avantgarde zu erobern.<sup>5</sup> Nicht zuletzt dient ihm die Reihe auch zur Eigenwerbung. So macht der hintere Umschlag von *Merz* 1, S. 30 auf KS' bereits publizierte *MERZLITERATUR* aufmerksam und zeigt aktuell geplante *Merz-Ausstellungen* an, die jedoch nicht alle realisiert werden konnten.

Nicht gänzlich korrekt ist die auf dem Titelblatt vermerkte Datierung *Januar 1923*. Entgegen der offiziellen Angabe erschien *Merz* 1 erst Ende Februar/Anfang März 1923.<sup>6</sup> Erste Anzeigen des Hefts, die auf eine Veröffentlichung *binnen zeer korten tijd*<sup>7</sup> hinweisen, finden sich Mitte Februar in der niederländischen Tagespresse.<sup>8</sup> Am 17.2.1923 schrieb Theo van Doesburg an Antony Kok, die erste *Merz*-Nummer sei *al in druk*.<sup>9</sup> Anfang März waren erste Kurzrezensionen in holländischen Zeitungen zu lesen, denen die Zeitschrift wohl umgehend zugesandt wurde.<sup>10</sup> Zwischen dem 10.3. und dem 16.3.1923 fragten KS und van Doesburg schließlich bei befreundeten Künstlern nach, ob diese das Heft bereits erhalten hätten.<sup>11</sup>

Was die anfangs noch wenigen Leser dann in Empfang nehmen durften, war ein 16-seitiges, ausschließlich schwarz bedrucktes Heftchen im Oktavformat (22,3 × 14,2 cm) mit Drahtheftung. Für den Umschlag wurde ein grauer Karton gewählt, während die Innenseiten aus dünnerem Papier bestehen. Die überwiegend in Versalien und mit variierenden Schriftarten gestaltete Titelseite ist klar strukturiert: Am oberen Rand geben zwei durch dünne, schwarze Balken abgesetzte Zeilen Auskunft über den Inhalt. Darunter wird über die gesamte Breite des Satzspiegels hinweg dominant der Zeitschriftentitel gedruckt, gefolgt von Nummer und Titel des Einzelhefts in versetzter Anordnung. Integriert in die Titelangabe ist auf der rechten Seite die Dada-Windmühle. In der linken unteren Ecke ist eine in zeitgenössischen Medien sowie Dada-Werken und -Zeitschriften gleichermaßen gebräuchliche Zeigehand reproduziert, die nach oben auf den Titel weist. Rechts daneben finden sich die Datierung des Hefts nebst Name und Adresse des Herausgebers. Diese Grundstruktur wird in den Heften 2, 4 und 6 mit nur leichten Variationen beibehalten. Übersichtlich gegliedert ist auch die Rückseite von *Merz* 1: In einem durch horizontale Linien dreigeteilten schwarzen Rahmen sind Werbeanzeigen für

5 Vgl. dazu hier und im Folgenden den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

6 Zu publizistischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. hier und im Folgenden auch den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

7 dt.: innerhalb sehr kurzer Zeit

8 Vgl. die einschlägigen Anzeigen in *De Graafschap-Bode* und in *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbosche Courant* vom 13.2.1923 sowie in *De Tribune* vom 15.2.1923.

9 dt.: schon in Druck; Brief im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv, Zugangsnummer 0408, Inv.-Nr. 2206; auch in: Ottevanger 2008, S. 421.

10 Vgl. *Algemeen Handelsblad* vom 8.3.1923, *Eindhovens Dagblad* vom 10.3.1923, *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbosche Courant* vom 10.3.1923.

11 Brief KS und van Doesburg an Tristan Tzara vom 10.3.1923 (Schrott 2004, S. 325), Brief van Doesburg an Antony Kok vom 14.3.1923 [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; auch in: Ottevanger 2008, S. 423], Brief KS an Tzara vom 16.3.1923 (Schrott 2004, S. 326).

Publikationen KS' und Theo van Doesburgs zu sehen, die teils nochmals durch doppelte vertikale Balken voneinander abgesetzt werden.

Der Innenteil des Hefts wirkt noch etwas strenger durchgestaltet als in den kleinformatigen Folgeheften, in denen sich die typografischen Strukturen zusehends auflockern. Die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Dadaismus und De Stijl schlägt sich auch in der visuellen Erscheinung der Merznummer nieder. Analog zu den künstlerischen Konzepten De Stijls bedient sich KS einer rektangulär-geometrischen Kompositionsweise. Woran sich Käte ↗ Steinitz im Hinblick auf sein Vorgehen bei der Gestaltung von *Merz 12* erinnert, lässt sich bereits anhand des ersten Merzheftes beobachten: *Man gebe einer Buchseite gleichzeitig Gleichgewicht und Spannung durch asymmetrische Anordnung. Wir setzen den Text als Block und behalten schöne weiße Quadrate oder rechteckige leere Flächen.*<sup>12</sup> So entstehen Asymmetrien und Leerflächen durch über die Satzspiegelbreite hinaus gedruckte Bild- und Textelemente, welche ihrerseits als Rechteck-Formen erkennbar werden (vgl. z. B. S. 15, S. 25f.). Seitenzahlen – ohnehin selten an gleicher Position oder in gleicher Schriftart und -größe – erscheinen auf gegenüberliegenden Seiten in stetem Wechsel links unten und rechts oben bzw. umgekehrt, sodass sich diagonale Sichtachsen ergeben (S. 4–9). Horizontale Balken, teils in Verbindung mit Textelementen in größer gedruckten, fetten Versalien, leisten optisch eine Strukturierung des Textes und dienen mitunter der Veranschaulichung von Textaussagen – etwa wenn die Zeile **GEGENSÄTZE AUSGLEICHEN** durch Hinzufügung doppelter Querbalken auf die gleiche Länge wie ihre Folgezeile **UND SCHWERPUNKTE VERTEILEN** gebracht wird (S. 11, S. 19, Hervorh. i. O.).

Das Spiel mit unterschiedlichen Schrifttypen, -graden und -stärken sowie der Einsatz wechselnder Textrichtungen entsprechen dagegen dem Layout dadaistischer Zeitschriften wie Tristan Tzaras ↗ *Dada*, Raoul ↗ Hausmanns *Der ↗ Dada* und Theo van Doesburgs *Mécano*. Vor allem letztere hatte Vorbildcharakter für das Layout von *Merz 1*: So nutzt auch *Mécano* vielfach Balken als gestalterische Elemente und druckt Textüberschriften sowie einzelne, besonders relevante Worte oder Zeilen in fetten, serifenlosen Versalien, den sonstigen Text dagegen in Antiqua. Wie in der ersten Merznummer finden sich in *Mécano* 4/5 zudem die ansonsten in Avantgarde-Publikationen unüblichen aufwärts geschragten Doppelbindestriche bei Worttrennungen. Mit Hausmanns *Der Dada* teilt *Merz 1* im Übrigen die Hervorhebung von zentralen Begriffen – etwa *DADA*, *MERZ*, *STILLOSIGKEIT* (S. 2–5, S. 10–15 und S. 8f., S. 16–19) – oder von Personennamen durch serifenlose Versalien.

---

12 Steinitz 1963, S. 69.

Neben Strichätzungen nach Collagen und Zeichnungen<sup>13</sup> sowie abstrakten Setzkastenelementen wie Balken, Linien und Rahmen sind in *Merz 1* drei grafische Elemente mit Signet-Charakter enthalten: Bereits genannt wurde die Dada-Windmühle auf dem Titelblatt. Hinzu kommt im Titelkopf von S. 3, S. 11 ein Rechteck mit der Inschrift *GROOTE KOE*<sup>14</sup>, welches ein kleines schwarzes Quadrat enthält und direkt über dem Wort *DADA* aus der Überschrift des folgenden Textes abgebildet ist, wodurch ebenfalls Dada und De Stijl verbunden werden. Schließlich präsentiert KS erstmals eine Variante seines in der Folge mehrfach abgewandelten Merzquadrates (S. 14, S. 25), durch das er der Merzidee fortan eine Form mit hohem Wiedererkennungswert verleiht.

---

13 Vgl. hierzu auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

14 dt.: große Kuh





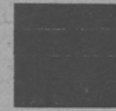
Inhalt: DADA IN HOLLAND. KOK: GEDICHT. BONSET: GEDICHT; AAN ANNA BLOEME.  
PICABIA: ZEICHNUNG. HANNAH HÖCH: ZEICHNUNG; WEISSLACKIERTE TÜTE

# MERZ

# 1

DA  
DA DA  
DA

# HOLLAND



# DADA



JANUAR 1923  
HERAUSGEBER: KURT SCHWITTERS  
HANNOVER · WALDHAUSENSTRASSE 5"

*S. 1: Im oberen Teil der Seite rechts Strichätzung einer Collage, links daneben mit schwarzer Unterstreichung die zweizeilige Angabe K. Schwitters: Merzzeichnung; darunter der Text inc. Zeitschriften gibt es genug von KS. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt.*

[S. 1]

[Abdruck KS: Merzzeichnung]

Zeitschriften gibt es genug. Aber<sup>1</sup> bislang hat sich keine ausschließlich für die

### **MERZIDEE**

eingesetzt. Um einem dringenden Bedürfnis abzuweichen, habe ich mich deshalb entschlossen, die **ZEITSCHRIFT**<sup>2</sup>

### **MERZ**

herauszugeben, die viermal im Jahre erscheinen soll.<sup>3</sup> Manuskripte und Klischees, die vom Geiste der

### **MERZIDEE**

getragen sind, bitte an meine Adresse. Ich übernehme für nichts Garantie. Bestellungen und Abonnements bitte an meine Adresse, Text nach Bedarf in allen Weltsprachen.

**MERZ 1** widme ich dem

### **DADAISMUS IN HOLLAND.**

*S. 2: Zitatreihung inc. Que fait DADA? auf Französisch, Niederländisch und Deutsch, Text um 90 Grad nach rechts gedreht.*

[S. 2]

»Que fait DADA? 50 francs de récompense à celui qui trouve le moyen de nous expliquer DADA.« »Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Strom der Welt.« »De Professor Janßen had de gewoonte, om altijd in zijn linnen jas te loopen, niet alleen in de college tijden, maar ook buiten. Op die manier gekleed liep hij eens voor zijn woning, op iemand te wachten. Daar trad een vreemde op hem toe en vroeg hem: »Wat is dada?« »DADA est un puits sur l'amour.«

---

1 genug. Aber] Merz 2: genug, aber

2 ZEITSCHRIFT] Merz 2: Zeitschrift

3 die viermal im Jahre erscheinen soll.] Merz 2: die dem Merzgedanken in der Welt dient und zunächst jährlich 4 mal erscheint.

GROOTE BALANS OPRUIMING  
 KOPF KÜHL, FÜSSE WARM  
 PYJAMA<sup>4</sup>

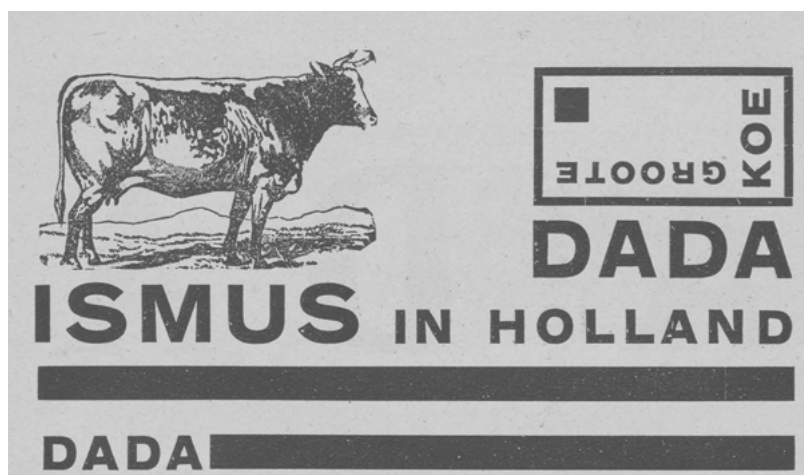
Was ist DADA in der LUFT?

»Was macht DADA aus? 50 Francs Belohnung für den, der einen Weg findet, um uns DADA zu erklären.« [...] »Professor Janßen hatte die Gewohnheit, immer sein Leinenjackett zu tragen, nicht nur während, sondern auch außerhalb der Vorlesungszeiten. Auf diese Weise gekleidet, ging er einmal vor seine Wohnung, um auf jemanden zu warten. Da trat ein Fremder auf ihn zu und fragte ihn: »Was ist dada?« »DADA ist ein Brunnen über der Liebe.« [Übers.]

GROßER SCHLUSSVERKAUF  
 [...]

S. 3: *Text Dadaismus in Holland von KS.*

[S. 3]



4 PYJAMA] um 90 Grad nach links gedreht  
 GROOTE KOE] dt.: große Kuh

in Holland ist ein Novum. Nur e i n Holländer, I. K. BONSET, ist Dadaist. (Er wohnt in Wien.) Und e i n e Holländerin, PETRO VAN DOESBURG, ist Dadaistin. (Sie wohnt in Weimar.) Ich kenne dann noch einen holländischen Pseudodadaisten, er ist aber kein Dadaist. Holland aber,

### HOLLAND IST DADA

Unser Erscheinen in Holland glich einem gewaltigen Siegeszug. Ganz Holland ist jetzt dada, weil es immer schon dada war.

Unser Publikum fühlt, daß es DADA ist und glaubt, dada kreischen, dada schreien, dada lispeln, dada singen, dada heulen, dada schelten zu müssen. Kaum hat jemand von uns, die wir in Holland Träger der dadaistischen Bewegung sind, das Podium betreten, so erwachen im Publikum die verschlafenen dadaistischen Instinkte, und es empfängt uns ein dadaistisches Heulen und Zähneklappen. Aber wir sind die dadaistische Hauskapelle, wir werden Ihnen eins blasen.

*S. 4-11: Text Dada Complet von KS; auf S. 4 zudem das zwischen den Text gesetzte niederländische Gedicht Stille + Stem (Vers in W.) von Antony Kok (Schriftichtung um 90 Grad nach links gedreht) sowie – beginnend links neben dem Titel und den ersten vier Zeilen des Textes und fortgesetzt unter dem ersten Textabschnitt – die übergroß gedruckten Versalien D A D A in rechtwinkliger Anordnung; auf S. 8 das innerhalb des Texts abgedruckte Gedicht Letterklankbeelden von I. K. Bonset; auf S. 10 in der oberen Hälfte die mit einem in den linken Seitenrand hineinreichenden Rahmen umzogene Strichätzung einer Zeichnung mit darunter stehender Bildunterschrift HANNAH HÖCH ZEICHNUNG. Varianten zu Stille + Stem (Vers in W.) und Letterklankbeelden sind jeweils in den Fußnoten vermerkt.*

[S. 4]

### DADA COMPLET<sup>5</sup>

Ein fürchterliches Menetekel wird ihnen bereitet werden, wir gießen aus den spiegel-gassendadaistischen Geist der großen UR-DADAS: hans arp und TRISTAN TZARA, und auf allen Köpfen flammt eine bläuliche Flamme, in deren Spiegel man deutlich den Namen PRA lesen kann. Wir blasen eins, wir tragen DADA vor, het publiek fait DADA<sup>6</sup>. Wir wecken, wecken, wecken. DADA erwacht.

<sup>5</sup> DADA COMPLET] um 180 Grad gedreht

<sup>6</sup> het publiek fait DADA] dt.: das Publikum macht DADA

**STILTE + STEM (VERS IN W.)<sup>7</sup>****ANTONY KOK**

WACHT

WACHT

WACHT

WACHT

WACHTEN

WACHTEN

WEK

WAK

WEK

WAK

WACHTEN

WACHTEN

WEKKEN

WEKKEN

WEK

**WAAK<sup>8</sup>****STILLE + STIMME (VERS IN W.)**

[Übers.]

**ANTONY KOK**

WARTE

WARTE

WARTE

WARTE

WARTEN

WARTEN

WECKE

WACHE

WECKE

WACHE

WARTEN

WARTEN

WECKEN

WECKEN

WECKE

**WACHE<sup>8</sup>**


---

7 W.)] *De Stijl: W)*

8 WAAK / WACHE] Unter diesem Wort ist eine schwarze Linie abgedruckt, die aufgrund der Drehung des gesamten Gedichtes um 90 Grad nach links zugleich exakt entlang des rechten Satzspiegelrands verläuft.

Wir wecken den schlafenden Dadaismus der Masse. Wir sind Propheten. Wir entlocken wie einer Flöte der Menge unserer Zuhörer Töne von dadaistischer Schöne. Wie ein Meer. Wie eine Ziege ohne Hörner. Selbst der Herr Polizeikommissar, der heute nicht Publikum, sondern Vertreter der staatlichen Ordnung gegenüber der dadaistischen Ordnung ist, wird von der Kraft das erschüttert. Ein Lächeln zittert über seine beamteten Gesichter, als ich sage: »DADA ist der sittliche Ernst unserer Zeit!« Wie Hörner ohne Propheten. Nur einen Augenblick lächelt er, aber wir haben es bemerkt, wir, die Träger der dadaistischen Bewegung in den Niederlanden.

[S. 5]

Darf ich uns vorstellen? Kijk eens, wij zijn<sup>9</sup> Kurt Schwitters, nicht dada, sondern MERZ; Theo van Doesburg, nicht dada, sondern Stijl; Petro van Doesburg, Sie glauben es nicht, aber sie nennt sich dada; und Huszar, nicht dada, sondern Stijl. Sie werden erstaunt fragen: »Warum kommen nicht Dadaisten, um uns dada vorzumachen?« Kijk eens, das gerade ist das Geraffineerde van onze Kultuur<sup>10</sup>, daß ein Dadaist, weil er eben Dadaist ist, nicht den im Publikum schlummernden Dadaismus wecken und künstlerisch läutern kann. Begrijp U dat?<sup>11</sup> Und alle Euter läuten. Kijk eens<sup>12</sup>, die Zeit der Gegenwart ist nach unserer Meinung dada, nichts als dada. Es gab ein klassisches Altertum, ein gothisches Mittelalter, eine Renaissance, eine Biedermeierzeit und eine Dadaneuzeit. Unsere Zeit heißt dada. Wir leben im Dadazeitalter. Wir erleben im Zeitalter dada. Nichts ist für unsere Zeit so charakteristisch wie dada.

Denn unsere Kultur ist dada. In keiner Zeit gab es so enorme Spannungen wie in unserer. Es gab keine Zeit, die so stillos war wie unsere. DADA ist das BEKENNTNIS zur STILLOSIGKEIT. Dada ist der Stil unserer Zeit, die keinen Stil hat. Begrijp U dat?<sup>13</sup>

Ihr meint nun, Holland wäre doch nicht dada, denn Holland ist doch nicht so stillos wie Deutschland. Oder? Aber Ihr irrt Euch. Auch Holland ist dada, und unser Publikum versucht sogar zu beweisen, daß Holland noch weit dadaistischer ist als Deutschland. Nur schläft Holland noch, und Deutschland weiß schon, wie stillos es ist. Wenn z. B. ich mit D-Zug 1. Klasse an den lyrischen Windmühlen vorbeifahre, und unten fährt ein Bursch Mist, über uns aber fährt die Post durch die Luft, dann ist das eine enorme Spannung. Ich sende vom fahrenden Zuge ein Telegramm an meinen neuen Impresario in Nordamerika, während ein kleiner Hund den Mond anbellt. Soeben fährt ein Hundekarren ein Auto um. Sehen Sie, das ist Dada. Ich habe z. B. eine Kinderpistole mit Kork am Band. Ich lade, indem ich den Kolben herausziehe und kann 300 Schuß in der Sekunde abgeben, und in Helder stehen große Kanonen. Und die geistigen Spannungen? Hier wie überall

---

9 Kijk eens, wij zijn] dt.: Schau her, wir sind

10 Kijk eens, das ... van onze Kultuur] dt.: Schau her, das gerade ist das Raffinierte an unserer Kultur

11 Begrijp U dat?] dt.: Verstehen Sie das?

12 Kijk eens] dt.: Schau her

13 Begrijp U dat?] dt.: Verstehen Sie das?

wohnen dicht beieinander als Mitglieder derselben Gemeinde, untereinander befreundet Anarchisten, Sozialisten, Monarchisten, Impressionisten, Expressionisten, Dadaisten. Und die Schönheit, gewissermaßen Kunst? Wo finden Sie Spuren davon? Kijk eens<sup>14</sup>, Häuser z. B. sind zum Bewohnen da. Häuser sind keine Anschlagssäulen. Der leere Giebel aber ist die Unterhose des Hauses<sup>1</sup>. Und hier wie in Berlin sind die Unterhosen [S. 6] der Häuser mit Reklame bemalt. Soll das schön sein? Oder? Es ist dada, wenn einer in seiner Unterhose dadaistische Reklame trägt. Oder soll etwa das Haus eine Janssensche Fleischpastete sein, ich muß das doch glauben, wenn das auf seinen Giebel ausdrücklich geschrieben ist. Ist das nicht verrückt, Häuser, von denen wir alle wissen, daß sie kein Fleisch sind wie wir, solche Häuser, aus Stein und Eisen, eine Janssensche Fleischpastete zu nennen? Ich finde sowas idiot. Ein Haus ist keine Janssensche Fleischpastete, und wer an ein Haus schreibt, es wäre eine Janssensche Fleischpastete, der irrt selbst sehr, oder er will uns für dumm halten. Ich aber sage Euch, Eure Häuser sind meist dada, aber sehr selten Janssensche Fleischpasteten. Reklame ist Zeichen unserer Zeit. Unsere Zeit ist sachlich, praktisch, unsachlich und unpraktisch, je nach Belieben. Oder? Unsere Zeit läßt die Reklame selbst auf Kosten der Schönheit wuchern. Hinzu kommt der Kitsch, bewußt und unbewußt. In Amsterdam habe ich einen Lunchroom gesehen, der mit alten Tropfsteinresten wie eine künstliche Tropfsteinhöhle zurechtgemacht war. Ich frage mich verwundert: »warum?« Finden Sie in Amsterdam eine Tropfsteingrotte stilvoll? Ja? Dann habe ich eben recht, daß der Stil von Amsterdam Stilllosigkeit ist. Das ist aber dada. Wie in Berlin. Und wenn schon Tropfsteinhöhle, warum muß diese durch riesenhafte Spiegel bis ins Unendliche vergrößert werden? Das kleine Zimmer in Amsterdam, welches sagt: »Die ganze Welt ist ein unendlicher Lunchroom in Form einer Tropfsteinhöhle,« dieses kleine Zimmer ist dada complet. Und wenn dieses Tropfsteinzimmer Blumen und Blätter ranken und tropfen und spiegeln läßt, daß man meint, in einer orientalischen unendlichen Tropflunchsteingrotte zu sitzen, so haben Sie dada garniert. Sozusagen dada hors d'œuvre varié<sup>15</sup>. Oder finden Sie die Emser Wasserflasche auf dem Dache eines Hauses im Haag etwa stilvoll? Ich zweifle sogar daran, daß das eine Flasche wäre, denn sie ist reichlich groß dafür. Und welche Verschwendung wäre es, so viel kostbares Selterswasser aufs Dach zu stellen, statt auf den Tisch. Verzeihen Sie, aber ich z. B. halte sowas für Reklame. Wollen Sie aber sehen, wie gute und sachliche Architektur aussieht, fahren Sie mit lijn drie<sup>16</sup> bis Endstation und sehen Sie sich den Papaverhof und die Kliemopstraat<sup>17</sup> an. Eine Oase in einer Wüste von mißverständener Architektur. Das sind Häuser, die mit dem Bewußtsein

1 Architektur.

14 Kijk eens] dt.: Schau her

15 dada hors d'œuvre varié] dt.: verschiedene dada-Vorspeisen

16 lijn drie] dt.: Linie drei

17 Kliemopstraat] eigentlich: Klimopstraat

ihrer Bestimmung aus ihrem Material und ihrer Zeit wachsen, wie eine Blume wächst und blüht. Blumen sind immer schön. Haben Sie schon ein Veilchen gesehen, das für den Zoologischen Garten Reklame macht?

[S. 7]

Wir Träger der dadaistischen Bewegung versuchen nun der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, daß die Zeit deutlich die Spannungen sieht. Ich erinnere an das Lied: »Und wenn du denkst, der Mond geht unter, er geht nicht unter, es scheint bloß so.« Und nun erkläre ich, warum gerade wir, die wir nicht Dadaisten sind, am meisten befähigt sind, Träger der dadaistischen Bewegung zu sein.

Wir haben uns hier zufällig zusammengefunden. Wie das so kommt. Aber es gibt doch keine Zufälle. Eine Tür kann zufallen, aber selbst das ist kein Zufall, sondern eine bewußte Tat der Tür. Nichts ist Zufall. Wir fanden uns, nachdem wir uns gefunden hatten, in gemeinsamer Arbeit. Unser Publikum gab der Bewegung die Richtung. Wir spiegelten und waren das Echo des vor uns in dadaistischer Begeisterung lärmenden Publikums. Und nun erkennen Sie, weshalb wir den Dadaismus nicht wollen. Der Spiegel, der Dein wertiges Antlitz empört zurückweist und hinwegspiegelt, dieser Spiegel will Dich nicht, er will das Gegenteil. Und wir wollen den Stil. Wir spiegeln dada, weil wir den Stil wollen. Darum sind wir die Träger der dadaistischen Bewegung. Aus Liebe zum Stil setzen wir unsere ganze Kraft ein für die dadaistische Bewegung.

Unser Erscheinen in Holland glich einem gewaltigen, unerhörten Siegeszuge. In der Zeit, als die Franzosen mit Kanonen und Tanks das Ruhrgebiet besetzten, besetzten wir das künstlerische Holland mit dada. Die Zeitungen schreiben endlose Dadaartikel und kleine Abhandlungen über Ruhr und Reparation. Während die Franzosen großen Widerstand in der Ruhr fanden, siegte dada in Holland ohne Widerstand. Denn der enorme Widerstand unseres Publikums ist dada und deshalb entkräftet. Dieser Widerstand ist »unser« Kampfmittel. Die Presse, die einsichtiger als die Masse ist, hat das erkannt und ist mit fliegenden Fahnen zu uns übergegangen. Sie bietet uns Widerstand, indem sie ihre Begeisterung über die dadaistische Bewegung unverhohlen ausdrückt. In 24 Stunden lernte ganz Holland das Wort »dada«. Jeder kann es jetzt, jeder weiß eine Nuance des Wortes, wie er es blöde schreien kann, so blöde wie möglich. Das ist ein enormer Erfolg. Der sonst so würdig scheinende moderne Kulturmensch erkennt plötzlich, wie blöde er sein kann, und wie blöde er also im Grunde seiner Seele ist. Das ist ein enormer Erfolg. Denn nun sieht der Kulturmensch plötzlich, daß seine große Kultur vielleicht gar nicht so groß ist, wie sie aussieht. Es war ein gewaltiger Moment in Utrecht, als plötzlich das Publikum aufhörte, Publikum zu sein. Eine Bewegung wie Würmer durchwogte den Leichnam des verschiedenen Publikums. Auf die [S. 8] Bühne (het toneel<sup>18</sup>) kamen Würmer gekrochen. Ein Mann mit Zylinderhut und Gehrock verlas ein Manifest. Ein gewaltiger

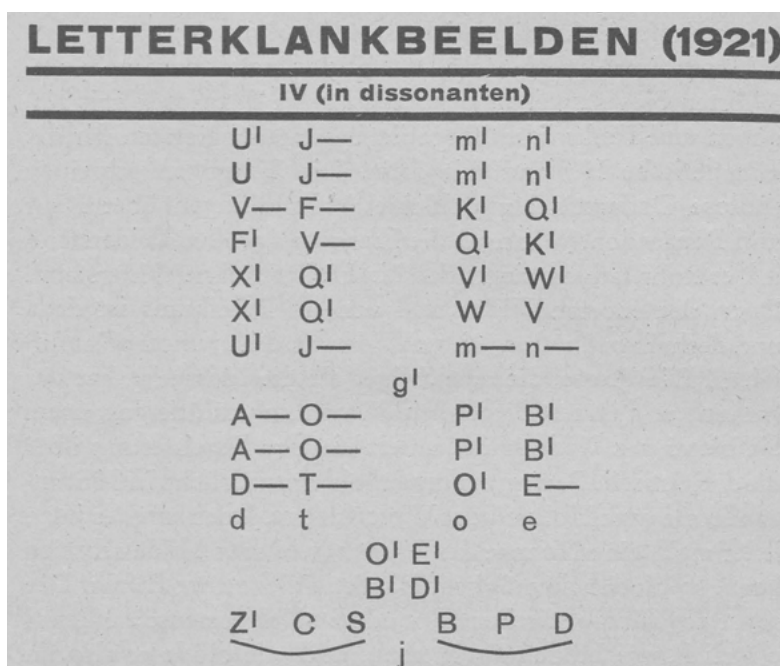
---

18 het toneel] dt.: die Bühne



alter Lorbeerkranz vom Friedhofe, verrostet und verwittert, wurde für dada gespendet. Eine ganze Groentenhandlung<sup>19</sup> etablierte sich op het toneel<sup>20</sup>. Wir konnten uns eine Zigarette anzünden und zusehen, wie unser Publikum statt unser arbeitete. Es war ein erhabener Augenblick. Unser Beweis war komplett.

In absehbarer Zeit hoffen wir, daß unsere aufklärende Tätigkeit über die enorme Stillosigkeit in unserer Kultur einen starken Willen und eine große Sehnsucht nach Stil wachrufen wird. Dann beginnt für uns die wichtigste Tätigkeit. Wir wenden uns gegen dada und kämpfen nun nur noch für den Stil. Unsere Tätigkeit in dieser Hinsicht hat schon längst begonnen, schon bevor wir dada und seine Bedeutung erkannten. Auf verschiedene Weise versuchen wir das Ziel zu erreichen. Stil ist das Resultat kollektiver Arbeit. Gibt es das? Seit 7 Jahren besteht die Zeitschrift »De stijl« unter Leitung von Th. v. Doesburg. Dort kann man sich über die Arbeit und den Erfolg der Stijlkünstler überzeugen. Ich drucke hier aus dem Stijl ein Gedicht von J. K. Bonset<sup>21</sup>:



19 Groentenhandlung] dt.: Gemüseladen

20 op het toneel] dt.: auf der Bühne

21 J. K. Bonset] eigentlich: I. K. Bonset

LETTERKLANKBEELDEN] dt.: Buchstabenklangbilder

U<sup>—</sup> J<sup>—</sup> m<sup>—</sup>] In *De Stijl* sind die beiden waagerechten Striche nach J und m in Zeile 7 jeweils kürzer.

A<sup>—</sup> O<sup>—</sup>] In *De Stijl* sind die beiden waagerechten Striche nach A und O in den Zeilen 9 und 10 jeweils kürzer.

D<sup>—</sup> T<sup>—</sup> O<sup>—</sup> E<sup>—</sup>] In *De Stijl* sind die waagerechten Striche nach D, T und E in Zeile 11 jeweils kürzer.

Nun komme ich zu meinem Thema, zu der Bedeutung des Merzgedankens in der Welt. Wenn Sie anderer Ansicht sind, so ist das für Merz gleichgültig, aber MERZ, und nur Merz ist befähigt, einmal, in einer noch unabschätzbaren Zukunft die ganze Welt zu einem gewaltigen Kunstwerk umzugestalten. Sie fragen: »Wieso?« Kijk eens<sup>22</sup>, MERZ rechnet mit [S. 9] allen Gegebenheiten, und das ist seine Bedeutung, sowohl praktisch als auch ideell. Merz ist bezüglich seines Materials so tolerant wie möglich:

Und ist die Arbeit noch so schlecht,  
MERZ macht schon alles recht.

Merz rechnet sogar mit Materialien und Komplexen im Kunstwerk, die es selbst nicht übersehen und beurteilen kann. Wenn wir aber je einmal die ganze Welt als Kunstwerk gestalten wollen, so müssen wir damit rechnen, daß gewaltige Komplexe in der Welt bestehen, die uns unbekannt sind, oder die wir nicht beherrschen, weil sie nicht im Bereich unserer Kraft liegen. Vom Standpunkt

### MERZ<sup>23</sup>

aus ist das aber gleichgültig. Es ist im Kunstwerk nur wichtig, daß sich alle Teile aufeinander beziehen, gegeneinander gewertet sind. Und werten lassen sich auch unbekannte Größen. Das große Geheimnis von Merz liegt in dem Werten von unbekanntem Größen. So beherrscht Merz, was man nicht beherrschen kann. Und so ist Merz größer als Merz. Das Geheimnis liegt darin, daß man in einer Gemeinschaft von einer bekannten und einer unbekanntem Größe die unbekanntem mit verändert, wenn man die bekannte verändert. Weil die Summe von bekannt und unbekannt stets gleich bleibt, stets gleich bleiben muß, und zwar absolutes Gleichgewicht. Kijk eens<sup>24</sup>, wenn man Mühlen hat, kann man auch unter dem Meeresspiegel das Land trockenpumpen. (Beweis Holland.)

Einstweilen schafft MERZ Vorstudien zur kollektiven Weltgestaltung, zum allgemeinen Stil. Diese Vorstudien sind die Merzbilder.

Das einzig Wichtige im Gemälde ist der Ton, die Couleur. Das einzige Material dafür ist die Farbe. Alles im Bilde entsteht durch die Farbe. Hell und dunkel sind Werte der Couleur. Linien sind Grenzen von verschiedenen Couleuren. Also ist beim Bilde nichts wichtig außer dem Werten der Farbe. Alles Unwichtige stört die Konsequenz des Wichtigen. Daher muß ein konsequentes Bild abstrakt sein. Nur Wertung der Farbe. Wie das Farbmateriale entstanden ist, bleibt gleichgültig beim Bilde. Wichtig ist nur, daß durch Wertung aller Farben untereinander das für das Kunstwerk charakteristische Gleichgewicht entsteht. Jedes Mittel ist recht, wenn es zweckdienlich ist. Ob der Künstler die im Bilde verwendeten Farbtöne selbst erkennt oder nicht, ist gleichgültig, wenn nur das

---

22 Kijk eens] dt.: Schau her

23 MERZ] Links und rechts des Wortes ist je ein horizontaler Balken auf Höhe der Zeilenlinie abgedruckt. Die beiden Balken nehmen die gesamte Breite des Satzspiegels ein.

24 Kijk eens] dt.: Schau her

Gleichgewicht hergestellt wird. Was das verwendete Material vor seiner Verwendung im Kunstwerk bedeutet hat, ist gleich-

[S. 10]

[Abdruck Hannah Höch: Zeichnung]

gültig, wenn es nur im Kunstwerk seine künstlerische Bedeutung durch Wertung empfangen hat.

So habe ich zunächst Bilder aus dem Material konstruiert, das ich gerade bequem zur Hand hatte, wie Straßenbahnfahrtscheine, Garderobemarken, Holzstückchen, Draht, Bindfaden, verbogene Räder, Seidenpapier, Blechdosen, Glassplitter usw. Diese Gegenstände werden, wie sie sind, oder auch verändert in das Bild eingefügt, je nachdem es das Bild verlangt. Sie verlieren durch Wertung gegeneinander ihren individuellen Charakter, ihr Eigengift, werden entmaterialisiert und sind Material für das Bild. Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Es bezieht sich nicht nach außen hin. Nie kann sich ein konsequentes Kunstwerk außer sich beziehen, ohne seine Beziehung zur Kunst zu verlieren. Nur umgekehrt kann sich jemand von außen auf das Kunstwerk beziehen: der Beschauer. Material der Dichtung sind Buchstabe, Silbe, Wort, [S. 11] Satz, Absatz. Worte und Sätze sind in der Dichtung weiter nichts als Teile. Ihre Beziehung untereinander ist nicht die übliche der Umgangssprache, die ja einen anderen Zweck hat: etwas auszudrücken. In der Dichtung werden die Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen, entformelt und in einen neuen, künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie werden Form-Teile der Dichtung, weiter nichts.

Ich will hier nicht näher eingehen auf die Verwischung der Grenzen zwischen den Kunstarten, etwa Dichtung und Malerei. Ich muß darüber eine lange Abhandlung schreiben, vielleicht in MERZ 2 oder 3. Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst. Merz aber ist das allgemeine Kunstwerk, nicht Spezialität.

Das umfassendste Kunstwerk ist die Architektur. Sie umfaßt alle Kunstarten. MERZ will nicht bauen, MERZ will umbauen.

DIE AUFGABE VON MERZ IN DER WELT IST:

**GEGENSÄTZE AUSGLEICHEN<sup>25</sup>**

**UND SCHWERPUNKTE VERTEILEN.**

Die Architektur nimmt heute noch zu wenig Rücksicht auf Bewohnbarkeit, sie berücksichtigt zu wenig, daß Menschen durch ihre Anwesenheit ein Zimmer verändern. Ist

---

25 GEGENSÄTZE AUSGLEICHEN] Auf die beiden Worte folgen zwei parallele horizontale Balken, die den Rest der Zeile füllen, sodass diese wie auch die Folgezeile die gesamte Breite des Satzspiegels einnimmt.

der Raum gut balanciert, so stört der hineintretende Mensch das künstlerische Gleichgewicht. MERZ allein kann und muß mit nachträglich hinzukommenden Zufälligkeiten rechnen. Ich werde in einem der kommenden Merzhefte darüber mehr schreiben. Ich rege einstweilen nur an, daß man z. B. Gewichte schaffen könnte, die durch Betreten eines Raumes mechanisch aus- und eingeschaltet werden, um den Menschen ins absolute Gleichgewicht zu bringen. Aber man kommt auch ohne Mechanik aus, wenn auch nicht so vollkommen. Man muß eine intensive Beziehung schaffen zwischen Mensch und Raum. Und das erreicht man durch Einbeziehen der Fährte in die Architektur. Dieses ist eine ganz neue Idee, die die Unbewohnbarkeit der Häuser wird ausmerzen können. Ich schreibe darüber noch ausführlich. Jetzt kann ich schon verraten, daß ganz in der Stille Experimente mit weißen Mäusen gemacht werden, welche eigens dazu konstruierte Merzbilder bewohnen. Einstweilen wird die Fährte der weißen Mäuse studiert. Auf der Werft befinden sich aber Merzbilder, die mechanisch die Bewegung der weißen Mäuse ausbalancieren werden. Einige Kontakte lösen verschiedene Beleuchtung aus, mechanisch, im Verhältnis zur Bewegung der Mäuse. Das mechanische Zimmer aber ist der einzige konsequente Raum, der künstlerisch geformt und trotzdem bewohnbar ist.

KURT SCHWITTERS

*S. 12: Gedicht Aan Anna Bloeme von KS in der niederländischen Übersetzung von Theo van Doesburg.*

[S. 12]

### AAN ANNA BLOEME

(von Kurt Schwitters, übersetzt door Th. v. Doesburg)

O gij geliefete mijner zevenentwintig zinnen, ik bemin jou.  
 Je, jou, gij, uw, ik je, jou mij, wij?  
 Dat doet hier (voorloopig) uiets ter zake.  
 Wie zijt gij ontelbaar meisje? Je bent, zijt gij? De menschen zeggen, je waart, laat ze praten, ze weten niet, hoe de kerktoren staat.  
 Jij draagt de hoed op uwe voeten en wandelt op den handen, op de handen wandel je.  
 Hallo! Je roode kleeren, kapot gezaagd in witte plooiën, rood bemin ik Anna Bloeme, rood bemin ik jou! – Je, jou, gij, uw, ik je, jou mij, wij?  
 Dat hoort (voorloopig) in die kouden gloed.  
 Roode Bloeme, roode Anna Bloeme, wat zeggen de menschen?

1. Anna Bloeme had een vogel.  
**PRIJSVRAAG:** 2. Anna Bloeme is rood.  
 3. Welkekleur heeft de vogel?<sup>26</sup>

Blauw is de kleur van je gele haren.

Rood is het kirren van je groene vogel.

Gij heerlijk meisje zoo alledaagsch gekleed, jou klein groen beest, ik bemin je! – Je, jou, gij, uw, ik je, jou mij, wij?

Dat hoort (voorloopig) in de doofpot.

Anna Bloeme, Anna, A–N–N–A, ik druppel je naam, jouw naam, zij druppelt als vloeibaar rundervet!

Weet je het, Anna, weet je het all, men kan je ook van achteren naar voren lezen, en gij, gij heerlijkste van allen, je beut van achteren als van voren: A–N–N–A.

Rundervet lekt langzaam rillend langs mijn ruggegraat.

Anna Bloeme, jou druppelend dier, ik bemin je.

KURT SCHWITTERS

*Dt. Fassung von KS, zitiert nach Anna Blume. Dichtungen (1919), S. 5f.:*

[Übers.]

AN ANNA BLUME

*Merzgedicht 1*

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! – Du deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?

Das gehört (beiläufig) nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist – – bist du? – Die Leute sagen, du wärest, – laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du.

Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt.

Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! – Du deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?

Das gehört (beiläufig) in die kalte Glut.

Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel.

2. Anna Blume ist rot.

3. Welche Farbe hat der Vogel?

<sup>26</sup> Welkekleur heeft de vogel?] Unter dem links stehenden Wort *Prijsvraag* ist ein schmaler horizontaler Balken abgedruckt. Die rechts daneben auf gleicher Höhe aufgelisteten Fragen sind ebenfalls durch horizontale Balken voneinander abgegrenzt.

Blau ist die Farbe deines gelben Haars.

Rot ist das Girren deines grünen Vogels.

Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes Tier, ich liebe dir! – Du deiner  
dich dir, ich dir, du mir, – Wir!

Das gehört (beiläufig) in die Glutenkiste.

Anna Blume! Anna, a - n - n - a, ich träufle deinen Namen. Dein Name tropft wie weiches  
Rindertalg.

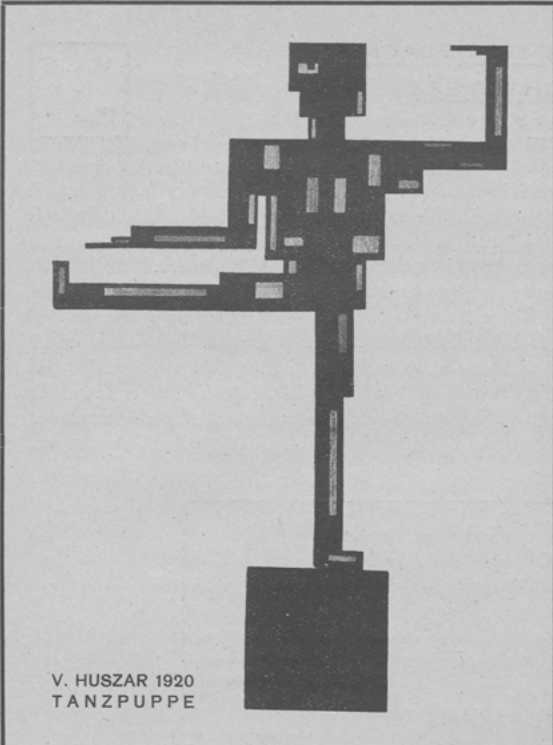
Weißt du es, Anna, weißt du es schon?

Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen, du bist von hinten  
wie von vorne: »a - n - n - a«.

Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken.

Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!

S. 13: Im oberen Teil der Seite gerahmte Abbildung mit der innerhalb des Rahmens gedruckten Angabe V. HUSZAR 1920 T A N Z P U P P E (Hervorh. i. O.); darunter der niederländische Text Mechanische Dansfiguur von Vilmos ↗ Huszár; am rechten Seitenrand kurze Anmerkung von KS, um 90 Grad nach links gedreht.



V. HUSZAR 1920  
TANZPUPPE

13

In der Art dieser Figur läßt sich eine abstrakte Aufteilung der Wände gestalten, die sich entsprechend der Belastung des Zimmers durch hinzukommende Menschen mechanisch bewegen. So kann der Mensch durch das mechanische Zimmer ausbalanciert werden.  
D. H.

**MECHANISCHE DANSFIGUUR**  
1920 V. HUSZAR

Deze mechanische dansfiguur verschijnt op een vit doek als schaduw (schim.).  
De vlakken op de figuur zijn doorzichtig, groen en rood.  
De beweging geschiedt van achter onder de plank, door middel van toetsen (er zijn er tien), die verbonden zijn door snaren.  
Elke beweging is recht hoekig berekend, en er is niets toe-  
valligs bij. Het hoofd kan ook naar rechts draaien.  
De bedoeling is bij elken stand een beeldende compositie te geven, en de tusschenruimten op het fond in die compositie op te nemen.  
HUSZAR 1923

## MECHANISCHE DANSFIGUUR

1920

V. HUSZAR

Deze mechanische dansfiguur verschijnt op een wit doek als schaduw (schim.).

De vlakken op de figuur zijn doorzichtig, groen en rood.

De beweging geschiedt van achter onder de plank, door middel van toetsen (er zijn er tien), die verbonden zijn door snaren.

Elke beweging is recht hoekig berekend, en er is *n i e t s t o e v a l l i g s* bij. Het hoofd kan ook naar rechts draaien.

De bedoeling is bij elken stand een beeldende compositie te geven, en de tusschenruimten op het fond in die compositie op te nemen. HUSZAR 1923

[Übers.]

## MECHANISCHE TANZFIGUR

1920

V. HUSZAR

Diese mechanische Tanzfigur erscheint auf einem weißen Tuch als Schatten (Schemen).

Die Flächen auf der Figur sind durchsichtig, grün und rot.

Die Bewegung wird von hinten unter dem Brett gesteuert, mithilfe von Tasten (es gibt zehn), die durch Schnüre verbunden sind.

Jede Bewegung ist rechteckig berechnet, und es gibt *n i c h t s Z u f ä l l i g e s* dabei. Der Kopf kann sich auch nach rechts drehen.

Das Ziel ist es, mit jeder Stellung eine plastische Komposition zu erzeugen und die Zwischenräume auf dem Hintergrund in die Komposition zu integrieren. HUSZAR 1923

In der Art dieser Figur läßt sich eine abstrakte Aufteilung der Wände gestalten, die sich entsprechend der Belastung des Zimmers durch hinzukommende Menschen mechanisch bewegen. So kann der Mensch durch das mechanische Zimmer ausbalanciert werden.

D. H.



S. 14/15: Text Die weisslackierte schwarze Tüte von KS; auf S. 14 zudem eine Variante des Merzquadrats rechts oben neben dem Titel des Texts sowie in der unteren Seitenhälfte Strichätzung einer Zeichnung mit darunter stehender Bildunterschrift FRANCIS PICABIA ZEICHNUNG. Der Text ist auf S. 15 in zwei Blöcken abgedruckt, wobei der zweite Block in der unteren Seitenhälfte in Gänze nach rechts versetzt ist. Varianten werden in den Fußnoten nachgewiesen.

[S. 14]

**DIE WEISSLACKIERTE  
SCHWARZE  
TÜTE<sup>27</sup>**

[Quadrat]

Es war Milch, als Emilie einen Nichtraucher. Ausgerechnet einen Nichtraucher! Was war da viel zu überlegen? Emilie litt Sauerkohl. Wie aufstoßender<sup>28</sup> Himbeersaft. Und dabei war das Tischtuch weiß<sup>29</sup> gescheuert. So konnte und durfte es nun nicht mehr weitergehen, das wußte<sup>30</sup> Emilie. Da kam ihr endlich der rettende Gedanke: sie kaufte sich schwarzen Lack. Eine kleine leere Flasche voll. – Plötzlich nahm sie ein Beil zur Hand und öffnete damit die Flasche. Viel Zeit hatte sie nun nicht mehr zu verlieren. Darum ließ<sup>31</sup> sie zunächst das Tischtuch weiß<sup>32</sup> und nahm die Büste der Venus zur Hand. Es war eine prachtvolle Büste, Marmor fourniert, nackt, ein ganzes Prachtstück. Emilie lackierte sie spaßeshalber<sup>33</sup> schwarz an.

[Abdruck Francis Picabia: Zeichnung]

[S. 15]

Darauf lackierte sie den Kanarienvogel, und siehe da, als sie ihn wieder in sein Bauer setzte, sang das liebe Tierchen nur noch Negerlieder. Es war einfach erstaunlich. Emilies Mutter glänzte vor Begeisterung wie Fett. Es war einfach erstaunlich, welchen Trost der Lack zu spenden imstande zu sein fähig war. Die ganze Verwandtschaft stand unter Hypnose von dem schwarzen Lack.

Nun wurde der Mann lackiert. Zunächst lackierte sie seine Finger schwarz. Die Füße<sup>34</sup> waren inzwischen nach innen gekrampft. Die Fingernägel wurden ausrasiert. Das sah

27 DIE WEISSLACKIERTE SCHWARZE TÜTE] Unter den drei Zeilen des Titels ist jeweils ein schmaler schwarzer Balken abgedruckt. Variante im Ms.: *Die weisslackierte schwarze Tüte*.

28 aufstoßender] Ms.: *aufstossender*

29 weiß] Ms.: *weiss*

30 wußte] Ms.: *wusste*

31 ließ] Ms.: *liess*

32 weiß] Ms.: *weiss*

33 spaßeshalber] Ms.: *spasseshalber*

34 Füße] Ms.: *Füsse*

so komisch aus, daß<sup>35</sup> die Mutter laut lachen mußte<sup>36</sup>. Darum nahm Emilie den Lackpinsel wieder und lackierte jetzt seine Ohrläppchen. Die Ohren selbst wurden kirschrot angestrichen. Ich erwähne das ausdrücklich, weil es nur eine vorübergehende Maßregel<sup>37</sup> war. Später lackierte Emilie auch seine ganzen Ohren schwarz.

Darauf nahm sie weißen<sup>38</sup> Lack. Zunächst wurde der Rest des schwarzen Lacks weißlackiert<sup>39</sup>. Sie glauben ja gar nicht<sup>40</sup>, wie das bloß<sup>41</sup> aussieht! Es entstand auf diese einfache Weise schwarzlackierter weißer<sup>42</sup> Lack. Aber kein Mensch glaubt es, wie das bloß<sup>43</sup> aussieht. Immerhin gab es eine Kreuzung zwischen schwarzem und weißem<sup>44</sup> Lack.

Einen Augenblick überlegte nun Emilie. Dann nahm sie wieder ihren weißen<sup>45</sup> Lack. Zunächst wurde seine Nase weiß<sup>46</sup> lackiert, dann die Stiefel weiß<sup>47</sup>, der Zylinderhut weiß<sup>48</sup>, die Knöpfe weiß<sup>49</sup>. Der Lack war gut und trocknete an der Luft in 2 Sekunden.

Der Mann war nun klar. Der Bart wurde ihm blankgeputzt, und jedes Härchen<sup>50</sup> erhielt eine kleine, weißlackierte<sup>51</sup> Spitze. Das sah aus wie Rauhreif.

Nun hatte sie endlich erreicht, was sie wollte, und brachte voller Zuversicht ihre Lackflasche<sup>52</sup> fort. Die Katze sollte nun parfümiert werden. Emilie wählte Hundegeruch.

Und nun kam die Hauptsache. Der Mann wurde ganz mit guter Butter eingeschmiert. Sein Hosenboden wurde mit Schwefelsäure gereinigt. Sehen Sie, so präpariert<sup>53</sup> konnte er getrost das erste Salpetersäureklistier<sup>54</sup> nehmen.

Auf diese einfache Weise entstand die Stadt Babylon.

KURT SCHWITTERS<sup>55</sup>

- 
- 35 daß] Ms.: *dass*  
 36 mußte] Ms.: *musste*  
 37 Maßregel] Ms.: *Massregel*  
 38 weißen] Ms.: *weissen*  
 39 weißlackiert] Ms.: *weisslackiert*  
 40 gar nicht] Ms.: *garnicht*  
 41 bloß] Ms.: *bloss*  
 42 schwarzlackierter weißer] Ms.: *schwarz lackierter weisser*  
 43 bloß] Ms.: *bloss*  
 44 weißem] Ms.: *weissem*  
 45 weißen] Ms.: *weissen*  
 46 weiß] Ms.: *weiss*  
 47 weiß] Ms.: *weiss*  
 48 Zylinderhut weiß] Ms.: *Cylinderhut weiss*  
 49 weiß] Ms.: *weiss*  
 50 Härchen] Ms.: *Häärchen*  
 51 weißlackierte] Ms.: *weisslackierte*  
 52 Lackflasche] Ms.: *Lackflache*  
 53 präpariert] Ms.: *praepariert*  
 54 Salpetersäureklistier] Ms.: *Salpetersäureklistir*  
 55 KURT SCHWITTERS] Ms.: *Kurt Schwitters*.

S. 16: *Niederländischer Text Dadaïsme I. von Theo van Doesburg. Varianten werden in den Fußnoten nachgewiesen.*

[S. 16]

## DADAÏSME

### I. Dada vormt zich.

Het dadaïsme is geboren uit verzet tegen alles wat de menschheid sinds eeuwen als levensbelang en levenswaarde ontwikkeld heeft. Sprakeloos en zonder systematisch gevormde overtuiging drukte zich dit verzet in een of andere zinloze handeling uit. Natuurlijk was deze zinloosheid opzettelijk. De jonge en meestal uiterst intelligente mensen (als: Hugo Bal<sup>56</sup>, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck e. a.): »des personnages en édition unique« wisten geen beteren vorm te vinden om hun koele minachting voor al het bestaande uit te drukken. Ieder voor zich bestreed zijn onafhankelijkheid op de meest onafhankelijke wijze. Men had genoeg van de laboratoria waar men ideeën mikroskopisch onderzoekt en op sterk water zet! Waartoe maakte men kunst? Om de lieve burgerij te streelen? Klinken de sonnetten van onze »beroemde« dichters niet even hol als de munten die men er voor betaalt? Is de kunst niet evenzeer een bank, waar alle generaties aangeland waren om er, evenals de lieve burgerij, te speculeeren?

In dezen geest werd het publiek, in de »Cabaret Voltaire« tot het dadaïsme ingewijd.

Hoe luidruchtig het op deze soirées toeging kan men ervaren uit de Chronique Zurichoise 1915–1919.

»On c r i e dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompetant le reste crie, qui est plus fort on apporte la grosse caisse, Huelsenbeck contre 200, Ho-osenlatz accentué par la très grosse caisse et les grelots ou pied gauche – on proteste, on crie, on casse les vitres, on se tue, on démolit, on se bat la police interruption.«

Was deze welsprekende oppositie van het publiek gerechtvaardigd? Had men hier slechts met een brutaal snobisme te doen? En van waar kwam dit dadaïsme en wat wilde het?

Het dadaïsme representeerde den chaos waarin wij leven. Dada was in de atmosfeer voorhanden. Het ontstond<sup>57</sup> niet, noch werd het gemaakt – het was, men had er nog geen uitdrukking voor gevonden dezen algemeenen geestestoestand van a l l e andere geesteshoudingen te onderscheiden. En ook dit woord: DADA, hetwelk men toevallig in een dictionaire vond, beteekende niets. Het was geconstrueerd uit de gevoeligheid in een bepaald oogenblik. Men had behoefte aan een parool, dat oogenblikkelijk een geheele wereld in de verbeelding opriep.

Neen, het dadaïsme was niet uit een snobistische brutaliteit ontstaan. Integendeel

56 Hugo Bal] eigentlich: Hugo Ball

57 ontstond] eigentlich und in *Het Vaderland*: *ontstond*

uit de volledige en diepe overgave van mensen die zich in stille afzondering met de belangrijkste problemen hadden bezig gehouden.

Eerst met den terugkeer van den schilder Francis Picabia (vroeger cubist) uit Amerika, werd het dadaïsme uit zijn vagen toestand tot klaarheid gebracht. In het lijfblad<sup>58</sup> van Picabia »391« (bijgenaamd: le raté) werden diepzinnigheid, wekelijkse<sup>59</sup> kunstzinnigheid, godsdienstwaanzin, filosofische zwaarwichtigheid op de geestigste wijze belachelijk gemaakt. De dadaïsten deinsden, in de zekerheid der betrekkelijkheid van het bestaande, er zelfs niet voor terug ook zichzelf belachelijk te maken. Zoo noemde Picabia zich nu eens »Rastaquouère« (d. w. z. iemand die op grooten voet leeft, zonder dat men weet waarvan) dan weder »le raté« (de mislukte).

In zijn dadaïstisch-philosofisch werk »Jésus-Christ Rastaquouère« geeft Picabia de volgende geestige uiteenzetting van wat onder »rastaquouère« verstaan moet worden.

»Le Rastaquouère est possédé par l'envie de manger des diamants. Il est propriétaire de quelques oripeaux disparates et de sentiments naïfs, il est simple et tendre; il jongle avec tous les objets qui lui tombent sous la main, il ne connaît pas la manière de s'en servir, il ne veut que jongler – il n'a rien appris, mais il invente.

Le rastaquouère n'est pas une sorte d'équilibriste.«

Deze uiteenzetting karakteriseert volkomen den dadaïst.

Th. v. Doesburg.

[Übers.]

## DADAÏSMUS

### I. Dada vormt sich.

Der Dadaïsmus ist aus einem Widerstand gegen alles geboren, was die Menschheit seit Jahrhunderten Lebensnotwendiges und Lebenswertes hervorgebracht hat. Sprachlos und ohne eine systematisch gebildete Überzeugung drückte sich dieser Widerstand in der einen oder anderen sinnlosen Handlung aus. Natürlich war diese Sinnlosigkeit beabsichtigt. Die jungen und meist äußerst intelligenten Menschen (wie: Hugo Ball<sup>60</sup>, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck u. a.): »einzigartige Persönlichkeiten« wussten keine bessere Form zu finden, um ihre kühle Verachtung gegenüber allem Bestehenden auszudrücken. Jeder für sich bestritt seine Unabhängigkeit auf die unabhängigste Weise. Man hatte genug von den Laboren, in denen man Ideen mikroskopisch untersucht und konserviert! Wozu machte man Kunst? Um das liebe Bürgertum zu streicheln? Klingen die Sonette unserer »berühmten« Dichter nicht genauso hohl wie die Münzen, die man dafür bezahlt? Gleich die Kunst nicht ebenso einer Bank, bei der alle Generationen gelandet sind, um, wie die liebe Bourgeoisie, zu spekulieren?

58 lijfblad] *Het Vaderland: Tijdsblad*

59 wekelijkse] *Het Vaderland: werkelijke*

60 Hugo Ball] eigentlich: Hugo Ball

In diesem Geist wurde das Publikum im »Cabaret Voltaire« in den Dadaismus eingeweiht.

Wie geräuschvoll es bei diesen Abendgesellschaften zugeht, erfährt man aus der Chronique Zurichoise 1915–1919.

»Im Saal wird g e s c h r i e n, um sich geschlagen, die erste Reihe stimmt zu, die zweite Reihe erklärt sich für inkompetent der Rest brüllt, wer ist stärker, die große Trommel wird hereingebracht, Huelsenbeck gegen 200. Ho-osenlatz von der ganz großen Trommel und den Schellen am linken Fuß rhythmisch untermalt – man protestiert, schreit, schlägt die Scheiben ein, man bringt sich um, demoliert, tobt die Polizei Unterbrechung«.

War diese eloquente Opposition des Publikums gerechtfertigt? Hatte man es hier nur mit schamlosem Snobismus zu tun? Und woher kam dieser Dadaismus und was wollte er?

Der Dadaismus repräsentierte das Chaos, in dem wir leben. Dada lag in der Luft. Weder entstand es, noch wurde es gemacht – es existierte bereits, als man noch keinen Ausdruck dafür gefunden hatte, diesen allgemeinen Geisteszustand von a l l e n anderen Geisteshaltungen zu unterscheiden. Und auch dieses Wort: DADA, das man zufällig in einem Wörterbuch fand, bedeutete nichts. Es war aus der Stimmung eines bestimmten Augenblicks heraus geboren. Man hatte das Bedürfnis nach einer Parole, die in der Fantasie sofort eine ganze Welt freisetzt.

Nein, der Dadaismus ist nicht aus einer snobistischen Schamlosigkeit heraus entstanden. Im Gegenteil, er entstand aus der völligen und tiefen Hingabe der Menschen, die sich in stiller Abgeschiedenheit mit den wirklich wichtigen Problemen beschäftigt hatten.

Erst die Rückkehr des Malers Francis Picabia (früher Kubist) aus Amerika verhalf dem Dadaismus aus seinem vagen Zustand heraus zur Klarheit. In der Lieblingszeitschrift von Picabia »391« (mit dem Beinamen: le raté) wurden Tiefsinnigkeit, wöchentliches Kunstverständnis, religiöser Wahn sowie philosophische Bedeutungsschwere auf die geistreichste Weise lächerlich gemacht. Die Dadaisten schrakten, in der Gewissheit der Relativität alles Bestehenden, sogar nicht davor zurück, auch sich selbst lächerlich zu machen. So nannte sich Picabia einmal »Rastaquouère« (also jemand, der auf großem Fuß lebt, ohne dass man weiß, wovon), dann wieder »le raté« (der Misslungene).

In seinem dadaistisch-philosophischen Werk »Jésus-Christ Rastaquouère« gibt Picabia die folgende unterhaltsame Erklärung über das ab, was unter »rastaquouère« zu verstehen sei.

»Der Rasta ist von der Lust besessen, Diamanten zu essen. Er besitzt ein paar zusammengewürfelte Flittersachen und naive Gefühle, er ist einfach und zart; er jongliert mit allem, was ihm in die Hände fällt, er weiß nicht, was man damit macht, er will nur jonglieren, – er hat nichts gelernt, doch er erfindet.

Der Rasta ist keine Art Gleichgewichtskünstler.«

Diese Erörterung charakterisiert den Dadaisten vollkommen.

Th. v. Doesburg.

**MERZLITERATUR**  
VON K. SCHWITTERS

ANNA BLUME || VERLAG  
DIE KATHEDRALE || STEEGEMANN  
BLEI-E || VERLAG HEINRICH  
STURMBILDERBUCH 4 || VERLAG  
DIE BLUME ANNA || DER  
AUGUSTE BOLTE || STURM

**MERZ 2** IM APRIL  
1923

Abonnement in Deutschland viertel-  
jährlich 1,25 M. mal Börsenziffer  
Im Frühjahr 1923 Merz-Ausstellungen im Kunstsalon  
Emil Richter, Dresden; Sonnenbloem, den Haag; Gebow  
voor Beeldende Kunst, Amsterdam. Ständige Ausstellung:  
Im Sturm, Berlin.

**HOLLAND**

**MECANO**

**DE STIJL**

**RED. TH. VAN DOESBURG**

DIETICH & BRÜCKNER, WEIMAR.

## MERZ 2 NUMMER /i/

*Merz 2 Nummer /i/* entstand wie das erste Heft der Reihe noch während KS' Aufenthalt in den Niederlanden und präsentiert in Theorie und Praxis das von ihm entwickelte Konzept der »i-Kunst«. Zahlreiche Text- und Bildbeiträge lassen auch in der zweiten *Merz*-Ausgabe einen engen Bezug zum Holland-Dada-»Feldzug«<sup>1</sup> und zu Theo van ↗ Doesburgs Künstlervereinigung De ↗ Stijl erkennen. Darüber hinaus wird die Auseinandersetzung mit dem Dadaismus und den verschiedenen Spielarten des Konstruktivismus fortgesetzt.

Die Aufmachung der *Nummer /i/* entspricht derjenigen von *Merz 1*: Wiederum wird das Oktavformat (22,3 × 14,2 cm) gewählt. Das Heft umfasst 16 Seiten, hat eine Drahtheftung und ist im Innenteil auf dünnem grünlichem Papier gedruckt, während der Umschlag aus einem stärkeren grauen Papier besteht. Die Druckfarbe ist durchgehend Schwarz. Das Layout der Titelseite wird weitgehend von *Merz 1* übernommen. Statt der dort abgedruckten Dada-Windmühle sind nun ein Sütterlin-i und ein stilisiertes Schiff zu sehen, die beide aus Setzkastenelementen gebaut wurden. Erstmals wird der von KS eigens zur Herausgabe der Reihe *Merz* gegründete ↗ Merzverlag namentlich auf dem vorderen Umschlag genannt.<sup>2</sup> Der hintere Umschlag zeigt einen schwarzen Rahmen, in dem durch dünnere Linien mehrere unterschiedlich große Rechtecke abgetrennt sind. Die asymmetrisch angeordneten Felder enthalten Werbeanzeigen für eigene Publikationen und weitere Zeitschriften in verschiedenen Schriftrichtungen. Das Layout der Innenseiten weist wie *Merz 1* eine überwiegend rektanguläre Seitengestaltung auf, welche Leerflächen, Asymmetrien und einen variablen Satzspiegel miteinbezieht. Ferner finden sich diagonale Elemente, etwa die Schrägen des gesetzten Sütterlin-i auf dem vorderen Einband, S. 37 und S. 17, S. 38f. sowie der Pfeil und der um 45 Grad nach links gedrehte Autornamen auf den Seiten 20/21, S. 42. Die Seitenzahlen sind erneut unterschiedlich typografisch gestaltet und positioniert. Textrichtungen variieren ebenso wie Schrifttypen, -grade und -stärken. Grotteskschriften werden zur Hervorhebung von Titeln, Bildunterschriften, Sätzen, zentralen Begriffen und einzelnen Gedichten eingesetzt, während ansonsten die Antiqua vorherrscht. Zur Worttrennung dienen, wie schon in *Merz 1*, geschrägte Doppelstriche.

---

1 Vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

2 Vgl. hierzu den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Die Typografie des Hefts erscheint insgesamt experimenteller und variationsreicher als die der vorherigen Nummer; gestalterische Bezüge zu zeitgenössischen Dada-Zeitschriften wie ↗ *Mécano*, ↗ *Dada* oder *Der ↗ Dada* treten deutlicher hervor. Zahlreiche Zeigehände lenken den Blick, Pfeile strukturieren das typografische Gefüge, und Balken werden zum integralen Bestandteil der Seitenkomposition. Linien erhalten eine geradezu performative Qualität, wenn sie zum Abschneiden einer eingedruckten Bestellkarte auffordern (S. 31f., S. 61) oder die Schnittkante eines durch den Akt des Schneidens entstandenen i-Gedichts markieren (S. 20, S. 42). Das Spiel mit dem Alphabet dominiert die Seiten 17–21, S. 38–44, wo neben dem konzeptionell wichtigen kleinen »i« sämtliche Buchstaben von A bis Z der Reihe nach an scheinbar willkürlich gewählten Textstellen durch Fettdruck und teils abweichende Schriftart und -größe akzentuiert sind. Die in KS' Werk immer wieder begegnende Operation der Spiegelung lässt sich an zwei Beispielen beobachten: den korrespondierenden Reihen der Kleinbuchstaben q und p auf den Seiten 19, S. 40 und 20, S. 42 sowie den vorwärts und rückwärts verlaufenden Zahlen 1 bis 10 mit dem in der Mitte platzierten Element A–N–N–A auf S. 31, S. 61. Bildkünstlerische Werke sind nun nicht mehr, wie in *Merz 1*, in Form von Strichätzungen wiedergegeben, sondern als fotografische Reproduktionen abgebildet. Das aus dem ersten Heft bekannte Merzquadrat als Emblem für KS' Kunstkonzept ist nochmals auf dem Postkartenvordruck von S. 32, S. 61 zu sehen. Hinzu kommen drei weitere Varianten des Signets, die dieses dynamisieren, indem die Linien des Quadrats zu Pfeilen transformiert werden (S. 23, S. 46), das Worтеlement MERZ aus dem Signet heraustritt (S. 31, S. 61) oder dessen äußerer Rahmen entfällt (S. 32, S. 61).

Die Druckvorlage zu *Merz 2* war spätestens Anfang April 1923 fertiggestellt, noch aus Amsterdam informierte KS am 4.4.1923 Tristan ↗ Tzara: *Merz 2 ist schon fertig*.<sup>3</sup> Die laut der Datierung auf dem Einband ebenfalls für April geplante Veröffentlichung verzögerte sich jedoch. Am 1.5.1923 schrieb KS an Til Brugman: *In diesen Tagen erwarte ich Merz 2*. Offenbar hatte die bereits für *Merz 1* beauftragte Weimarer Druckerei Dietzsch & Brückner mit den Folgen der Inflation zu kämpfen, denn in einer Fortsetzung seines Briefs an Brugman vom 16.5.1923 beklagte sich KS: *Merz 2 erwarte ich immer noch. Armes Deutschland hat keine Druckerschwärze. Wenns nur Merz hat!*<sup>4</sup> Wann das Heft dann tatsächlich erhältlich war, lässt sich nicht mehr genau feststellen. Dass KS seine Zeitschriftenreihe in jedem Fall als dauerhaftes Unternehmen plante, belegen außer der eingedruckten Abonnement-Karte (S. 31 und S. 32, S. 61) die Vorankündigungen für weitere Hefte auf dem hinteren Einband – selbst wenn diese später in abweichender Form realisiert wurden. Mit den beiden neu geschaffenen Rubriken *Krieg* (S. 22, S. 44) und *Dada Nachrichten* (S. 27f., S. 51f.) übernahm der Merzkünstler zudem zeitschriftentypische Strukturen, die

3 Schrott 2004, S. 327.

4 Blotkamp 1997, S. 37.



auf regelmäßige Wiederholung angelegt waren, in den Folgeheften allerdings nur noch einmal in *Merz 4* aufgegriffen wurden.

Den inhaltlichen Schwerpunkt von *Merz 2* bildet KS' i-Kunst, die in einem programmatischen Text expliziert und an mehreren Beispielen vorgeführt wird. Die Bezeichnung »i« hatte KS ab 1920 zur Benennung einer Gruppe von bildkünstlerischen Werken genutzt, die mehrheitlich aus vorgefundenen und allenfalls noch nachträglich beschnittenen Fehldrucken bestehen.<sup>5</sup> Diese »i-Zeichnungen« sind folglich als seine ganz eigene Interpretation des Ready-mades zu sehen – einer Kunstform, die einige Jahre zuvor erstmals von Marcel Duchamp praktiziert wurde. KS sah sein i-Konzept allerdings in einer anderen Traditionslinie. 1922 hatte er i als *Konsequenz von Merz* propagiert.<sup>6</sup> In *Merz 2* stellt er das Konzept als *Spezialform* und *decadence von Merz* vor (S. 21, S. 44) und greift in seinen Äußerungen auf das Vokabular der Merzprogrammatis zurück.<sup>7</sup> i wird als Radikalisierung und elementare Reduktion von Merz präsentiert, bei der *irgendeine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen zu werden braucht, damit ein Kunstwerk entsteht* (S. 19, S. 40). Die i-Kunst ist daher *per definitionem* medien- und kunstformübergreifend konzipiert – die Grenzen zwischen Text und Bild, zwischen Literatur, bildender Kunst und Typografie werden überschritten.<sup>8</sup>

Als i-Kunstwerk gilt bereits das auf dem vorderen Einband, S. 37 sowie S. 17, S. 38f. von *Merz 2* in verschiedenen Varianten gedruckte Sütterlin-i, welches Bild, Laut und Schrift integrativ verbindet und mittels der im Text vermerkten Leseanleitung »*Rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf*« (S. 19, S. 40) den Schreibprozess performativ inszeniert.<sup>9</sup> Gleichzeitig ist dieses Schriftbild nicht bloß ein Weltausschnitt im Sinne der i-Kunst, sondern eine aus Setzkastenelementen gebaute Konstruktion. In der Tat folgen auch einige der übrigen in *Merz 2* abgedruckten i-Werke nicht gänzlich den von KS aufgestellten theoretischen Prämissen. So liegt mit dem *Unsittlichen i-Gedicht* (S. 19, S. 40) kein banaler Ausschnitt aus der zugrundeliegenden Werbeanzeige vor, diese wird vielmehr geringfügig umsortiert. Ebenso werden in dem auf August von Platens *Winterlied* basierenden *Gedicht* (S. 22, S. 45) nicht allein die Vers-Enden abgeschnitten, sondern das letzte Wort des vierten Verses außerdem in der Folgezeile eingefügt. Eine im Text selbst nicht unmittelbar gegebene semantische Zuschreibung liefern die von KS vergebenen Titel *Unsittliches i-Gedicht* und *Pornographisches i-Gedicht*.

5 Zu bildnerischen Werken vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

6 *i* (*Ein Manifest*), in: *Der Sturm* XIII, 5 (Mai 1922), S. 80.

7 So ist z. B. analog zu Merz von *Entformelung* die Rede (S. 20, S. 43), und wo die Merzmalerei laut KS *die Verkürzung des Weges von der Intuition bis zur Sichtbarmachung des Kunstwerkes* anstrebt [*Die Merzmalerei*, in: *Der Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61], gelten in der i-Kunst *Intuition und Schöpfung des Kunstwerks [als] dasselbe* (S. 19, S. 40).

8 Vgl. hierzu auch den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

9 Das Schriftbild samt Leseanleitung wurde zuvor im Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923) unter dem Titel *Das i-Gedicht* veröffentlicht.

Was primär als Weltausschnitt erscheint, der lediglich zum Kunstwerk deklariert wurde, gerät durch solche Verfahren letztlich doch wieder zur genuin künstlerischen Schöpfung. KS beharrt in seiner ausgesprochen produktionsästhetischen Argumentation entsprechend emphatisch auf seiner künstlerischen Individualität: *i* entstehe *durch mein Erkennen* und */i/ch bin der Künstler von /i/* (S. 17, S. 39, Hervorh. i. O.). Von einer Erweiterung der Begriffe ›Künstler‹ und ›Werk‹ kann insofern gesprochen werden, als das *Werk des autres* (S. 17, S. 39), also das Werk der anderen, mithilfe von *i* zum eigenen Werk werden kann, ob mit oder ohne Abänderungen.

Die *i*-Kunst steht fraglos im Vordergrund des zweiten Merzheftes, gleichwohl nutzte KS dieses auch, um öffentlich auf andere Aspekte seines Schaffens aufmerksam zu machen. Neben den wiederkehrenden quadratischen Merzsignets, die die ›Marke Merz‹ optisch ansichtig werden lassen, druckte er auf S. 23, S. 46 sein Merzbild *Das Kreisen [ehemals: Weltenkreisen Raum.]* (1919; CR Nr. 444) ab, integrierte auf dem hinteren Einband ein Zahlengedicht und bewarb umfassend seine sonstigen Publikationen. Explizit zielte er dabei auf ein internationales Publikum – die eingedruckte Abonnement-Karte ist viersprachig verfasst und listet die Preise für acht europäische Länder nebst den USA, Mexiko und Japan.

Das *Motiv: WELTNATIONALGEFÜHL* (Einband hinten, S. 62) macht sich darüber hinaus in den vielfachen Bezügen zu den Niederlanden bemerkbar, die den Entstehungsort von *Merz 2* abgaben. So stammen die als *i*-*Bilder* deklarierten Röntgenfotos auf S. 18, S. 39 von dem Den Haager Sportarzt Jacobus Hermanus Olympius Reijs, den KS vermutlich während des Dada-›Feldzugs‹ kennenlernte. Theo van Doesburg ist erneut mit zahlreichen Beiträgen vertreten, u. a. mit der Fortsetzung seines in *Merz 1* begonnenen Dadaismus-Essays (S. 28–32, S. 53–60). Seine beiden Zeitschriften *De ↗ Stijl* und *Mécane* werden von KS wiederholt beworben. Die auf S. 26, S. 49 abgebildete *Fabrikansicht* stellt eine direkte Übernahme aus *De Stijl* dar, wo sie schon 1920 als Beilage veröffentlicht wurde. Eine von KS und van Doesburg gemeinsam geplante Aktion liegt schließlich mit dem nach derzeitiger Quellenlage von dem Niederländer verfassten *Manifest Proletkunst* (S. 24f., S. 46–48) vor, welches zeitgleich in *De Stijl* gedruckt wurde und zu den Vortragstexten der Dada-Tournee zählte.

Als Ziele seiner Zeitschrift benennt KS *DADA – MERZ – STIL* (Einband hinten, S. 62), womit er auf die bereits im ersten Heft bestimmende Auseinandersetzung mit Dada und *De Stijl*-Kunst rekurriert.<sup>10</sup> Sein Verhältnis zu Dada bringt er auf die einfache Formel: *Dada und Merz sind einander durch Gegensätzlichkeit verwandt* (S. 22, S. 45). Dada behält darum seinen Platz in *Merz*: Theo van Doesburgs fundierter Essay (S. 28–32, S. 53–60) deutet den Dadaismus als relativistische, aus dem Geist der Lebensphilosophie erwachsene Ästhetik; die *Dada Nachrichten* berichten von der Holland-Tournee und weisen auf

10 Zum avantgardistischen Umfeld vgl. den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

neuerliche Aktivitäten von Tzaras *Mouvement Dada* hin. KS' diesbezüglich gewählte Überschrift *Dernier Dada à Paris* (dt.: Letzter Dada in Paris; S. 27, S. 51) erwies sich als nachgerade prophetisch. Die im Juli 1923 von Tzara organisierte und von den Surrealisten gestürmte *Soirée du Coeur à Barbe* gilt gemeinhin als dadaistischer Schlusspunkt. Folglich ist das u. a. von Tzara und Hans ↗Arp unterzeichnete *Manifest Proletkunst* als letzte kollektive Verlautbarung dadaistischer Künstler zu werten.

Gleichzeitig spiegelt das Manifest die Richtungskämpfe in der internationalen Avantgarde zwischen Dada und Konstruktivismus wider, indem es klar gegen eine Politisierung von Kunst Stellung bezieht. Diese war zum einen in der Berliner Dada-Bewegung, zum anderen in den russischen und osteuropäischen Avantgarden im Sinne der kommunistischen Ideologie zu beobachten. Demgegenüber beharrt *Manifest Proletkunst* auf einer zweckfreien Kunst und propagiert eine Umgestaltung der Welt mit rein ästhetischen Mitteln. KS geht in *Merz 2* durchaus spielerisch mit derartigen Konflikten um. Auf S. 21, S. 42 druckt er einen einzelnen Satz, den van Doesburg gegen seinen an das Weimarer ↗Bauhaus berufenen Rivalen László Moholy-Nagy gerichtet hatte, und fügt in Klammern hinzu: *BAUHAUS WEIMAR, Abteilung neue Professoren*. Darunter ist zu lesen: *KÜNSTLER! erklärt euch solidarisch mit der Kunst! Was auf den ersten Blick wie eine Aufforderung wirkt, Flügelkämpfe zu vermeiden, und zudem die Thematik des *Manifest Proletkunst* aufgreift, offenbart eine weitere kontextuelle Dimension. Denn die Sentenz entstammt dem ursprünglich von KS und Raoul ↗Hausmann vorbereiteten *Manifest Aufruf zur elementaren Kunst*. Hierzu hatte KS die Unterschrift verweigert, da Hausmann nicht bereit gewesen war, den aus seiner Sicht zu eng mit dem Berliner ↗Sturm-Kreis verbundenen Moholy-Nagy zu beteiligen. Mit wenigen, scheinbar zusammenhanglosen Zitaten vermag der Merzkünstler es somit, die ästhetischen Kontroversen seiner Zeit zu umreißen und sich selbst dennoch weitgehend davon zu distanzieren. Es verwundert folglich kaum, dass auf der kontextuell so aufgeladenen Seite 21, S. 42 eine Zeigehand den Blick lenkt, die demonstrativ auf den Namen *KURT SCHWITTERS* weist.*



Die Zeitschrift des geistigen Arbeiters ist MERZ

Aus dem Inhalt: *i*. Manifest Proletkunst, das schiffchen

# MERZ

# 2

# NUMMER



APRIL 1923

REDAKTEUR: KURT SCHWITTERS

MERZVERLAG HANNOVER · WALDHAUSENSTR. 5"

S. 17–21: Text /i/ von KS, über alle Seiten hinweg sind einzelne Buchstaben (überwiegend der Buchstabe i sowie von vorne nach hinten sämtliche Buchstaben des Alphabets mit Ausnahme des j) und vier Einzelwörter durch Fettung, abweichende Schriftgröße und teils Schriftart hervorgehoben; auf den Seiten 18–20 werden Balken zur Seitengestaltung eingesetzt; S. 17: der Titel des Textes ist als Schriftbild dargestellt; S. 18: in der Seitenmitte sind rechts in einem schwarzen Rahmen zwei Röntgenfotos abgedruckt und von KS mit der Bildunterschrift Zwei i-Bilder sowie der um 90 Grad nach rechts gedrehten Anmerkung Aufnahmen von Dr. Reijs. versehen; S. 19: zwischen den Text ist in der rechten Seitenhälfte KS' um 90 Grad nach rechts gedrehtes Unsittliches i-Gedicht gesetzt; S. 20: innerhalb des Texts wird KS' pornographisches i-Gedicht abgedruckt, Varianten sind in den Fußnoten vermerkt; S. 21: rechts neben dem Ende von KS' Text /i/ ist eine Werkreproduktion mit der Bildunterschrift THÉO VAN DOESBURG 1921 KOMPOSITIE 20 abgebildet, im unteren Teil der Seite stehen zudem zwei Sätze.

[S. 17]



(„assis sur l'horizon, les autres vont chanter.“<sup>1</sup> PIERRE REVERDY.)

Ich zweifle zwar daran, daß der Dichter dabei an **i** gedacht hat; aber doch hat er in 2 Versen viel von dem Wesen von **i** charakterisiert. Aber ganz **i** wird die ganze Angelegenheit erst dadurch, daß ich, der ich nicht Pierre Reverdy, sondern Kurt Schwitters bin, daß ich, obgleich ich zweifle, daß Pierre Reverdy an **i** gedacht hatte, überhaupt **i** ahnte, als er die berühmten zwei Verse schrieb, die viel, aber noch nicht alles ausdrücken, was **i** in der Welt bedeutet, daß ich diese zwei Verse, die, soviel ich weiß, nicht **i** charakterisieren, für eine gewisse Charakteristik von **i** ausbebe, **assis sur l'horizon les autres vont chanter**<sup>2</sup>.

Es ist für mich **i**, zu erkennen, daß die anderen autres<sup>3</sup>, indem sie assis sur l'horizon<sup>4</sup>, also in einer Entfernung, in der ich sie und sie mich nicht mehr sehen können, ein Werk schaffen, das ich als Kunstwerk, als chanter<sup>5</sup>, empfinde. Das chanson des autres<sup>6</sup> ist mir **i**. Nur **b**zeichnen Reverdys Verse eine Specialform von **i**. Denn für **i** ist es gleichgültig, ob **d**ie autres<sup>7</sup> ihr Werk auch als Kunstwerk **e**mpfinden oder nicht. In dem Begriff »chanter«<sup>8</sup>

1 „assis sur l'horizon, les autres vont chanter.“] dt.: „auf dem Horizont sitzend werden die anderen singen.“

2 assis sur l'horizon ... autres vont chanter] dt.: auf dem Horizont sitzend werden die anderen singen

3 autres] dt.: anderen

4 assis sur l'horizon] dt.: auf dem Horizont sitzend

5 chanter] dt.: Singen

6 chanson des autres] dt.: Lied der anderen

7 autres] dt.: anderen

8 »chanter«] dt.: »singen«

liegt aber, daß diese Anderen ihr Werk als Kunstwerk empfunden haben. Wichtig für **i** ist aber nur, daß **ich** dieses Werk der autres<sup>9</sup> als Kunstwerk erkenne, daß ich in dem Werke des autres<sup>10</sup> die Kunst erkenne. Wichtig für **i** ist, daß es nicht a u c h f ü r m i c h etwas ist, sondern, daß es **durch** mich etwas ist, obgleich es die Anderen **g**emacht **haben**, durch mein Erkennen, dadurch, daß **ich** es zum Kunstwerk gestempelt habe, durch **mein** Erkennen.

**/i/ ch bin der Künstler von /i/**<sup>11</sup>

**kurt Schwitters** ist der **künstler** des Werks des autres<sup>12</sup>. **ich** bin der Künstler, der den Gesang der Anderen, der viel-[S. 18] leicht sehr schlecht ist, durch Abgrenzung zum Kunstwerk gemacht hat.

Um Verwechslungen zu vermeiden, zitiere ich das vielbesprochene Wort von Alois Schenzinger: »E i n K u n s t w e r k w i r d e r s t z u e i n e m s o l c h e n d u r c h d e n B e s c h a u e r.«

Das ist nicht **i**, obgleich auch ein Funken **i**-Geist darin steckt. In Schenzingers Worten liegt der Ton auf »Beschauer«, in Reverdys Worten auf »les autres«<sup>13</sup>. Es könnte jemand nach Schenzinger denken, da könnte jeder kommen und sagen: »Hier ist **i**«, nur weil der Ton auf dem beliebigen Beschauer liegt.

**mais:**

**maar:**<sup>14</sup>

[Abdruck Zwei i-Bilder]

**nur** wenn der Beschauer Künstler ist, kann e r erkennen, ob in dem Werke des autres<sup>15</sup> Kunst ist, oder nicht. Das Werk ist wesentlicher als der Beschauer. Wichtig ist, daß das Werk der autres<sup>16</sup> infolge des ihm innewohnenden Rhythmus die Möglichkeit zu künstlerischer Ausdeutung durch den Beschauer gibt. Andererseits hat Schenzinger in glücklicher Weise den Fehler Reverdys vermieden, der in dem Worte »chanter«<sup>17</sup> liegt: es ist<sup>18</sup> unwichtig, ob die autres<sup>19</sup> ein Kunstwerk bewußt haben schaffen wollen oder nicht. Die Wahrheit **von i** aber liegt zwischen Reverdy und Schenzinger.

9 autres] dt.: anderen

10 des autres] dt.: der anderen

11 /i/ch bin der Künstler von /i/ Am Anfang und am Ende des Satzes ist das i als Schriftbild in ähnlicher Weise wie der Titel des Textes dargestellt.

12 des autres] dt.: der anderen

13 »les autres«] dt.: »die anderen«

14 mais: maar:] dt.: aber: aber:

15 des autres] dt.: der anderen

16 autres] dt.: anderen

17 »chanter«] dt.: »singen«

18 nur wenn der ... liegt: es ist] Links neben dem Text ist ein vertikaler schwarzer Balken abgedruckt, rechts daneben befinden sich in einem schwarzen Rahmen *Zwei i-Bilder* mit der um 90 Grad nach rechts gedrehten Anmerkung *Aufnahmen von Dr. Reijs*.

19 autres] dt.: anderen

## WAS IST NUN **i**?

Das Zeichen **i** heißt »*J*«. Es ist ein kleines »*J*« aus dem deutschen Alphabet, das von **a** bis **z** diesen Artikel begleitet\*). Es ist das *J*, wie wir es etwa schon in dem englischen Worte »will«<sup>20</sup> in der Verbindung »*J*will«<sup>21</sup> finden, es ist nicht das »*J*«. Dieses **i** ist der mittlere Vokal im deutschen Al-<sup>22</sup> [S. 19] **p**habet. Das Kind lernt ihn in der Schule als ersten Buchstaben. Der Klassenchor singt: »Rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf«. **i** ist der erste Buchstabe, **i** ist der einfachste Buchstabe, **i** ist der einfältigste Buchstabe.

Ich habe diesen Buchstaben zur Bezeichnung einer speziellen Gattung von Kunstwerken gewählt, deren Gestaltung so einfach zu sein scheint, wie der einfältigste Buchstabe **i**. Diese Kunstwerke sind insofern konsequent, als sie im Künstler im Augenblick der künstlerischen Intuition entstehen. Intuition und Schöpfung des Kunstwerks sind hier dasselbe.

**q q q q q q**

Der Künstler erkennt, daß in der ihn umgebenden Welt von Erscheinungsformen irgendeine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen zu werden braucht, damit ein Kunstwerk entsteht, d. h. ein Rhythmus, der auch von anderen künstlerisch denkenden Menschen als Kunstwerk empfunden werden kann.

### Unsittliches **i**-Gedicht

Dames-Hemden . . . . .

Dames-Pantalons, fransch model

Dames-Pantalons . . . . .

Prima Dames Nachtponnen . .

Dames-Combinations . . . . .

Heeren Hemden, zwaar graslinnen

(aus einer holländischen Tageszeitung.)<sup>23</sup>

\*) Im Setzkasten nicht vorrätig, daher aushilfsweise kleine fette Buchstaben.

20 »will«] dt.: »werden«, »wollen«

21 »*J*will«] dt.: »Ich werde«, »Ich will«

22 Das Zeichen **i** . . . im deutschen Al-] Der Absatz sowie die zugehörige Fußnote sind im Ganzen 10 Zeichen nach rechts eingerückt; in dem dadurch entstandenen Leerraum ist links unten die Seitenzahl abgedruckt.

23 Unsittliches **i**-Gedicht . . . einer holländischen Tageszeitung.)] Das Gedicht ist um 90 Grad nach rechts gedreht und am rechten Rand des Satzspiegels beginnend abgedruckt. Der Leerraum links davon ist links unten und rechts oben durch einen kurzen schwarzen Balken vom umgebenden Text abgegrenzt.



Unsittliches **i**-Gedicht  
 Damen-Hemden . . . . .  
 Damen-Hosen, französischer Schnitt  
 Damen-Hosen . . . . .  
 Prima Damen-Nachthemden . .  
 Damen-Kombinationen . . . . .  
 Herren-Hemden, schweres Grasleinen  
 (aus einer holländischen Tageszeitung.)<sup>24</sup>

Lesen Sie das unsittliche **i**-Gedicht. Ich habe erkannt, daß bei einer Zusammenstellung von Damenunterzeugen plötzlich ein Herrenhemd unsittlich wirkt, selbst wenn es aus graslinnen<sup>25</sup> ist, und daß in der Aufeinanderfolge der betreffenden Worte von Eigenleben, wie sie da standen, ohne Angabe der Verkaufswerte, derenthalben das Ganze eigentlich geschrieben war, ein künstlerischer Rhythmus lebte. Assis sur l'horizon, les autres vont chanter.<sup>26</sup> Les autres<sup>27</sup> sind die Wäschehandlung. Vont chanter<sup>28</sup> ist gleich der Preistabelle in der Tageszeitung. **i** ist das Abschneiden der Preise und das Erkennen des Rhythmus und der Unsittlichkeit.<sup>29</sup>

---

24 Unsittliches i-Gedicht . . . einer holländischen Tageszeitung.)] Das Gedicht ist um 90 Grad nach rechts gedreht und am rechten Rand des Satzspiegels beginnend abgedruckt. Der Leerraum links davon ist links unten und rechts oben durch einen kurzen schwarzen Balken vom umgebenden Text abgegrenzt.

25 graslinnen] dt.: Grasleinen

26 Assis sur l'horizon, . . . autres vont chanter.] dt.: Auf dem Horizont sitzend werden die anderen singen.

27 Les autres] dt.: Die anderen

28 Vont chanter] dt.: Werden singen

29 Unter dem Absatz und somit zugleich am Ende der Seite ist über die gesamte Breite des Satzspiegels hinweg ein schwarzer Balken gedruckt.

# 20

P

## pppppppppp Pornographisches i-Gedicht

Die Zie |  
Diese Meck | ist  
Lieb und friedlich |  
Und sie wird sich |  
Mit den Hörnern |

Der Strich zeigt, wo ich das harmlose Gedichtchen aus einem Kinderbilderbuch durchgeschnitten habe, der Länge nach. Aus der Ziege ist so die Zie geworden.

Und sie wird sich | nicht erboßen,  
Mit den Hörnern | Euch zu stoßen.

Die einzige Tat des Künstlers bei **i** ist Entformelung durch Begrenzung eines Rhythmus.

Ein mir befreundeter Arzt hat zu wissenschaftlichem Zwecke, den ich nicht kenne, Fotos von sich drehenden Körpern und Röntgenaufnahmen gemacht. 2 davon veröffentlichte ich hier als **i** Bilder, siehe oben. Nun ist nicht mehr der Arzt, der diese Aufnahmen gemacht hat, Urheber des Kunstwerks, sondern ich, der **deP** ihren künstlerischen Gehalt erkannt hat. Ich bin auch der künstlerische Schöpfer des Haagschen Straßenbahnfahrplans, wenigstens der rechten Ecke. Schneidet man nämlich von der rechten Ecke ein Quadrat ab, so hat man eine **i**-Zeichnung.

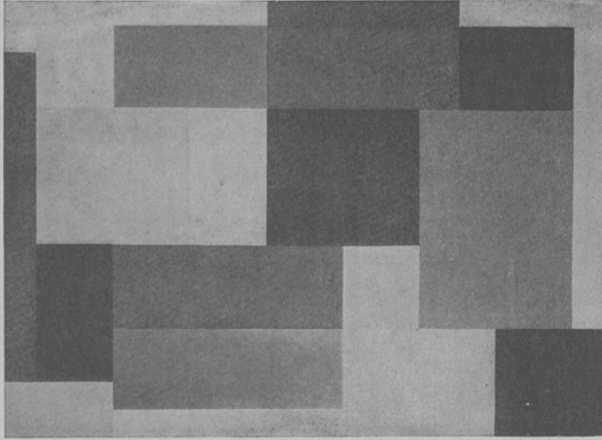
Wer **nur**, denkt, daß es leicht wäre, ein **i** zu schaffen, der **irrt** sich. Es ist **viel** schwerer, als ein **w**erk durch **w**ertung

der Teile zu gestalten, denn die Welt der Erscheinungen wehrt sich dagegen, Kunst zu sein, und selten findet man, wo man nur zuzugreifen braucht, um ein Kunstwerk zu erhalten.

X Y Z

MERZ ist umfassend, **i** ist Spezialform von MERZ. **i** ist die decadence von Merz.

KURT SCHWITTERS



THÉO VAN DOESBURG 1921

KOMPOSITIE 20

Het dynamische ei van 'Moholy is tegelijk een kuiken.

(BAUHAUS WEIMAR, Abteilung neue Professoren)

# KÜNSTLER!

erklärt euch solidarisch mit der Kunst!

# 21

[S. 20]

**p**<sup>30</sup>**p p p p p p p p p**<sup>31</sup>  
**p**ornographisches **i**- GedichtDie Zie<sup>32</sup>

Diese Meck ist

Lieb und friedlich<sup>33</sup>Und sie wird sich<sup>34</sup>Mit den Hörnern<sup>35 36</sup>

Der Strich zeigt, wo ich das harmlose Gedichtchen aus einem Kinderbilderbuch durchgeschnitten habe, der Länge nach. Aus der Ziege ist so die Zie geworden.

Und sie wird sich nicht erboßen,  
Mit den Hörnern Euch zu stoßen.<sup>37</sup>

Die einzige Tat des Künstlers bei **i** ist Entformelung durch Begrenzung eines Rhythmus.

Ein mir befreundeter Arzt hat zu wissenschaftlichem Zwecke, den ich nicht kenne, Fotos von sich drehenden Körpern und Röntgenaufnahmen gemacht. 2 davon veröffentliche ich hier als **i** Bilder, siehe oben. Nun ist nicht mehr der Arzt, der diese Aufnahmen gemacht hat, Urheber des Kunstwerks, sondern ich, der ihren künstlerischen Gehalt erkannt hat. Ich bin auch der künstlerische Schöpfer des Haagschen Straßenbahnfahrscheins, wenigstens der rechten Ecke. Schneidet man nämlich von der rechten Ecke ein Quadrat ab, so hat man eine **i**-Zeichnung.

Wer **nun** denkt, daß es leicht wäre, ein **i** zu schaffen, der **irrt** sich. Es ist **Viel** schwerer, als ein **Werk** durch **Wertung** [S. 21] der Teile zu gestalten, denn die Welt der Erscheinungen wehrt sich dagegen, Kunst zu sein, und selten findet man, wo man nur zuzugreifen braucht, um ein Kunstwerk zu erhalten.

30 p] Von dem rechts neben der Seitenzahl stehenden p geht ein diagonal nach rechts unten weisender Pfeil aus.

31 p p p p p p p p] Von hier bis zum Ende der Seite ist links neben dem Text ein vertikaler Balken abgedruckt.

32 Die Zie] *Memoiren: Die Zie:*

33 friedlich] *Memoiren: friedlich,*

34 sich] *Memoiren: sich, / Eins zwei drei, ja wird sich, / 4, 5, 6, ja wird sich, / 7, 8, 9, ja wird sich,*

35 Hörnern] *Memoiren: Hörnern.*

36 Die Zie . . . Mit den Hörnern] Rechts neben den fünf Zeilen markiert eine vertikale Linie den Schnitt durch das ursprüngliche Kindergedicht.

37 Und sie wird . . . Euch zu stoßen.] Etwa in der Zeilenmitte (hier durch größeren Abstand gekennzeichnet) ist über beide Zeilen hinweg eine vertikale Linie abgedruckt.

**x**  
**y**  
**z**

MERZ ist umfassend, **i** ist Spezialform von MERZ. **i** ist die decadence von Mer**Z**.

KURT SCHWITTERS

[Zeigehand]<sup>38 39</sup>

[Abdruck Theo van Doesburg: Kompositie 20]

Het dynamische ei van Moholy  
is tegelijk een kuiken.<sup>40</sup>  
(BAUHAUS WEIMAR,  
Abteilung neue Professoren)

## **KÜNSTLER!**

erklärt euch solidarisch mit der Kunst!

*S. 22: Rubrik-Titel Krieg oben auf der Seite, darunter ein kurzer Text. Dieser nimmt in der Breite nur etwa die ersten zwei Drittel des Satzspiegels ein, in dem Leerraum rechts daneben steht auf Höhe des Titels die Seitenzahl. Nach einem Abstand von ca. 5 Zeilen folgt KS' Text inc. Es gibt keine Werte. Links neben den entsprechend eingerückten ersten 10 Zeilen dieses Textes ist ein gerahmtes Gedicht abgedruckt.*

[S. 22]

## **KRIEG**<sup>41</sup>

Die Abteilung Krieg soll Sätzen veröffentlichen, die geeignet sind, der Menschheit zu zeigen, daß auch ohne Krieg unsere Kulturlosigkeit bestehen bleiben kann. Anregungen sind herzlich willkommen. Kluge Worte sollen veröffentlicht werden. Noch ist es Zeit, noch sind wir mitten im tiefsten Frieden, noch läßt sich ein Krieg vermeiden!

---

38 KURT SCHWITTERS [Zeigehand] Der Autornamen ist um 45 Grad nach links gedreht und mit einem schwarzen Balken unterstrichen. Auf ihn weist eine im Winkel rechts darunter abgedruckte Zeigehand.

39 der Teile zu ... KURT SCHWITTERS [Zeigehand] Rechts neben diesem Textbereich ist Theo van Doesburgs *Kompositie 20* abgedruckt.

40 Het dynamische ei ... tegelijk een kuiken.] dt.: Das dynamische Ei von Moholy ist zugleich ein Küken/eine blöde Gans.

41 KRIEG] Die Überschrift nimmt die gleiche Breite ein wie der darunter als Block über ca. zwei Drittel der Satzspiegelbreite gedruckte Absatz.

G e d i c h t :

Geduld, du kleine  
 Im lieben stillen  
 Es ist noch viel zu  
 Es ist noch viel zu<sup>42</sup>  
 Noch geh ich dich bald  
 Doch merk' ich mir den  
 Und kommt heran der  
 So hol' ich dich, mein –

Es gibt keine Werte, die zu verteidigen es sich lohnte. Unsere Feinde sind uns gleich. Wir sollen nicht unsere Feinde bekämpfen, sondern unsere Fehler. Der Feind hat mehr Recht zu leben, als Du Recht haben kannst, ihn zu töten. Anna Blume ist von hinten wie von vorne A—N—N—A. Auch im Kriege sollst Du nie<sup>43</sup> einen Menschen töten, besonders aber nicht Deinen Feind. Dada und Merz sind einander durch Gegensätzlichkeit verwandt. Statt dessen wollen wir fühlen, daß wir alle Mitglieder einer großen Nation sind, der Menschheit. Wenn man Frost hat, muß man trockenes Eichenlaub trinken. Wer sein Vaterland liebt, soll die Welt lieben. Wer die Welt liebt, liebt sein Vaterland. Es gibt kein menschliches Recht, das Menschen zwingen könnte, gegeneinander Krieg zu führen. **M a n l ä ß t d o c h a u c h n i c h t L o k o m o t i v e n g e g e n e i n a n d e r f a h r e n.** Wir kämpfen vereint, wir siegen vereint, wir haben alle n u r e i n e n F e i n d:

### DEN MOND

Baut Leitern und steigt dem Mond aufs Dach, jedoch laßt die Dächer der Menschen heile.  
 Das ist Weltpatriotismus. Und was ist **W e l t n a t i o n a l g e f ü h l ?**

[Zeigehand]<sup>44</sup> Verzoeke dit aandachtig te lezen alvorens dit in de prullemand te werpen.<sup>45</sup>

KURT SCHWITTERS

---

42 Geduld, du kleine ... noch viel zu] Rechts neben diesen vier Zeilen sind untereinander 6 dünne horizontale Linien abgedruckt, die den durch die Kürze der Zeilen entstandenen Leerraum bis zur Rahmenbegrenzung des *Gedichts* ausfüllen.

43 Es gibt keine ... sollst Du nie] Links neben diesen dadurch verkürzten Zeilen ist der Rahmen mit KS' *Gedicht* abgedruckt.

44 Zeigehand] Die Zeigehand ist so ausgerichtet, dass sie auf den Satz weist.

45 Verzoeke dit aandachtig ... prullemand te werpen.] dt.: Lies dies bitte aufmerksam, bevor du es in den Papierkorb wirfst.

S. 23: Auf den ersten zwei Dritteln der Seite befindet sich rechts die Abbildung einer Assemblage von KS, darunter die unterstrichene Bildunterschrift KURT SCHWITTERS. DAS KREISEN. (MERZBILD); links der Abbildung stehen nebeneinander in Versalien die Titel De ↗Stijl (um 90 Grad nach rechts gedreht) und ↗Mecano (Buchstaben vertikal untereinander), gefolgt von einem mit der Bildunterschrift des Merzbildes bündig abschließenden Merzquadrat. Unten auf der Seite findet sich eine Sentenz von KS.

[S. 23]

**DE STIJL**<sup>46</sup>

**MECANO**<sup>47</sup>

[Quadrat]

[Abdruck KS: Das Kreisen]<sup>48</sup>

Das **W E I B** entzückt durch seine Beine,  
I c h b i n e i n **M A N N**, i c h h a b e k e i n e !

**M E R Z**<sup>49</sup>

S. 24–25: Manifest Proletkunst, unterzeichnet von Theo van ↗Doesburg, KS, Hans ↗Arp, Tristan ↗Tzara und Christof ↗Spengemann; auf S. 25 befindet sich links unter dem Text das Quadrat-Signet von De ↗Stijl.

[S. 24]

## MANIFEST PROLETKUNST

Eine Kunst, welche sich auf eine bestimmte Klasse von Menschen bezieht, gibt es nicht, und wenn sie bestehen würde, wäre sie für das Leben gar nicht wichtig.

Diejenigen, welche proletarische Kunst schaffen wollen, fragen wir: »Was ist proletarische Kunst?« Ist das Kunst von Proletariern selbst gemacht? oder Kunst, die nur dem Proletariat dient? oder Kunst, die proletarische (revolutionäre) Instinkte wecken soll? Kunst, durch Proletarier gemacht, gibt es nicht, weil der Proletarier, wenn er Kunst schafft, nicht mehr Proletarier bleibt, sondern zum Künstler wird. Der Künstler ist weder Proletarier, noch Bourgeois, und was er schafft, gehört weder dem Proletariat noch dem Bürgertum, sondern allen. Die Kunst ist eine geistige Funktion des Menschen mit

---

46 DE STIJL] um 90 Grad nach rechts gedreht

47 MECANO] Die Buchstaben des Wortes stehen rechts neben DE STIJL vertikal untereinander.

48 Abdruck KS: Das Kreisen] Die Werkabbildung wurde rechts neben den beiden Zeitschriftentiteln und dem darunter gesetzten Merzquadrat gedruckt. Die Bildunterschrift schließt bündig mit dem Quadrat ab. Darunter wurde ein größerer Leerraum gelassen.

49 MERZ] Das Wort MERZ steht rechtsbündig neben der zweizeiligen Sentenz und ist in doppelter Zeilenhöhe gedruckt.

dem Zwecke, ihn aus dem Chaos des Lebens (Tragik) zu erlösen. Die Kunst ist frei in der Verwendung ihrer Mittel, aber gebunden an ihre eigenen Gesetze, und nur an ihre eigenen Gesetze, und sobald das Werk Kunstwerk ist, ist es weit erhaben über die Klassenunterschiede von Proletariat und Bürgertum. Sollte die Kunst aber ausschließlich dem Proletariat dienen, abgesehen von der Tatsache, daß das Proletariat angesteckt ist von bürgerlichem Geschmack, dann wäre diese Kunst beschränkt, und zwar ebenso beschränkt wie die speziell bürgerliche Kunst. Eine solche Kunst würde nicht universal sein, nicht aus dem Weltnationalitätsgefühl wachsen, sondern aus individuellen, sozialen, zeitlich und räumlich begrenzten Ansichten. Soll nun die Kunst tendenziös proletarische Instinkte wachrufen, so bedient sie sich im Grunde derselben Mittel wie kirchliche oder nationalistische Kunst. So banal es an sich klingt, ist es im Grunde dasselbe, ob jemand ein rotes Heer mit Trotzky an der Spitze oder ein kaiserliches Heer mit Napoleon an der Spitze malt. Für den Wert des Bildes als Kunstwerk ist es aber gleichgültig, ob proletarische Instinkte oder patriotische Gefühle erweckt werden sollen. Das eine wie das andere ist, vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, Schwindel.

[S. 25]

Die Kunst soll nur mit ihren eigenen Mitteln die schöpferischen Kräfte im Menschen wachrufen, ihr Ziel ist der reife Mensch, nicht der Proletarier oder der Bürger. Nur kleine Talente können aus Mangel an Kultur, da sie das Große nicht übersehen, in ihrer Beschränktheit so etwas wie proletarische Kunst (d. h. Politik in gemaltem Zustande) machen. Der Künstler aber verzichtet auf das Spezialgebiet der sozialen Organisation.

Die Kunst, wie wir sie wollen, die Kunst 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.

Das Proletariat ist ein Zustand, der überwunden werden muß, das Bürgertum ist ein Zustand, der überwunden werden muß. Indem aber die Proletarier mit ihrem Proletkult den Bourgeoisult imitieren, sind gerade sie es, die diese verdorbene Kultur der Bürger stützen, ohne sich dessen bewußt zu sein; zum Schaden von Kunst und zum Schaden von Kultur.

Durch ihre konservative Liebe für die alten, überlebten Ausdrucksformen und ihre ganz unverständliche Abneigung für die neue Kunst halten sie das am Leben, was sie nach ihrem Programm bekämpfen wollen: die bürgerliche Kultur. So kommt es, daß bürgerlicher Sentimentalismus und bürgerliche Romantik trotz aller intensiven Bemühungen der radikalen Künstler, diese zu vernichten, immer noch bestehen bleiben und sogar neu gepflegt werden. Der Kommunismus ist schon eine ebenso bürgerliche Angelegenheit wie der Mehrheitssozialismus, nämlich Kapitalismus in neuer Form. Die Bourgeoisie verwendet den Apparat des Kommunismus, der nicht vom Proletariat, sondern von

Bürgern erfunden ist, nur als E r n e u e r u n g s m i t t e l für ihre eigene verfaulte Kultur (Rußland). Infolgedessen kämpft der proletarische Künstler weder für die Kunst noch für das künftige neue Leben, sondern für die Bourgeoisie. Jedes proletarische Kunstwerk ist weiter nichts als ein Plakat für das Bürgertum.

Das, was wir hingegen vorbereiten, ist das Gesamtkunstwerk, welches erhaben ist über alle Plakate, ob sie für Sekt, Dada oder Kommunistische Diktatur gemacht sind.

THÉO VAN DOESBURG. KURT SCHWITTERS.

hans arp. TRISTAN TZARA.

[Quadrat] CHR. SPENGEMANN. d. Haag, 6. 3. 23.<sup>50</sup>

DE STIJL

---

50 hans arp. TRISTAN ... 6. 3. 23.] Links neben den beiden Zeilen und bis hinein in den Fußsteg der Seite ist das Quadrat-Signet von De Stijl abgedruckt.



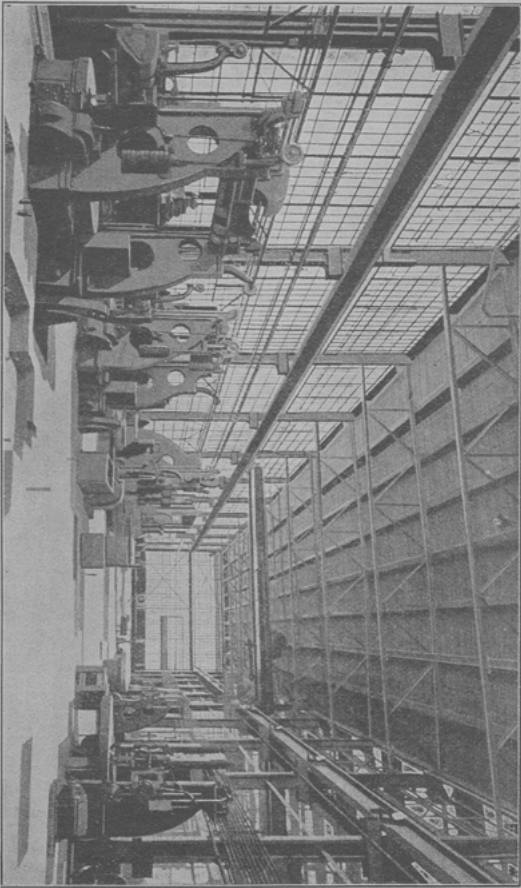
S. 26: Gedicht Rüter von I. K. Bonset sowie rechts auf der Seite reproduzierte Fotografie mit nebenstehender Angabe FABRIKANSICHT. Reproduktion und Bildangabe sind um 90 Grad nach rechts gedreht. Varianten des Gedichts werden in den Fußnoten nachgewiesen.

26 I  
K  
**BON-  
SET:**  
R  
UI  
TER:

STAP  
PAARD  
STAP  
PAARD  
STAP  
PAARD.

STAPPE PAARD  
STAPPE PAARD  
STAPPE PAARD  
STAPPE PAARD → STAPPE PAARD  
STEPPE PAARD → STEPPE PAARD  
STEPPE PAARD → STEPPE PAARD  
STIPPE PAARD → STIPPE PAARD → STIPPE PAARD  
STIP → PAARD  
STIP → PAARD  
STIP → **WOLK**

**FABRIKANSICHT**



[S. 26]

[Abdruck Fabrikansicht]

I

K

**BONSET:**

R

UI

TER<sup>51</sup>:

STAP

PAARD<sup>52</sup>

STAP

PAARD

STAP

PAARD.<sup>53 54</sup>

STAPPE PAARD

STAPPE PAARD

STAPPE PAARD

STAPPE PAARD → STAPPE PAARD

STEPPE PAARD → STEPPE PAARD

STEPPE PAARD → STEPPE PAARD

STIPPE PAARD → STIPPE PAARD → STIPPE PAARD

STIP → PAARD

STIP → PAARD

STIP → WOLK

51 R UI TER] *De Stijl: RUI TER* [ohne Umbrüche]

52 STAP PAARD] *De Stijl* (Zeile 1, 2): *Stap Paard*

53 STAP PAARD.] *De Stijl* (Zeile 5, 6): *Stap Paard*.

54 I K BONSET ... PAARD STAP PAARD.] Rechts neben diesen Zeilen ist um 90 Grad nach rechts gedreht die Foto-Reproduktion der *Fabrikansicht* abgedruckt.

S. 27–32: *Auf S. 27f. die Rubrik das schiffchen: DADA NACHRICHTEN mit kurzen Notizen von KS und Theo van Doesburg auf Deutsch, Französisch und Niederländisch. Links oben auf S. 27 ist ein mit dem Bildelement auf dem vorderen Einband des Heftes nahezu identisches Schiff auf zwei Wellen abgebildet. S. 28–32: Fortsetzung des in Merz 1, S. 16 begonnenen Textes Dadaïsme von Theo van Doesburg auf Niederländisch. In diesen integriert ist auf S. 29 Hans Arps Textcollage inc. aus karaffen bläst der schwarzgefärbte weltgeist. Varianten sind in den Fußnoten vermerkt.*

[S. 27]

d a s s c h i f f c h e n:<sup>55</sup>

### DADA NACHRICHTEN<sup>56</sup>

In Rotterdam annouciert ein Geschäft: »Uitverkoop tot **dadaprijzen**.«<sup>57</sup> Man sieht, wie populär dada in Holland geworden ist. – Herr Bremmer soll 50 Fl. Honorar nehmen, wenn man ihm Kunst zeigt. Was mag er nehmen, wenn man ihm **i** zeigt? – Im Sturmverlag ist Auguste Bolte kürzlich erschienen. Auguste Bolte w u ß t e, was sie wollte, g e n a u wie Herr Heyting. K. S.

[Zeigehand] **DERNIER DADA à PARIS**<sup>58</sup> [Zeigehand]<sup>59</sup>

Paris (von unserem Pariser Mitarbeiter): »Le mouvement Dada reprend son activité à Paris avec t o u s ses anciens membres.« »Notre mouvement ici sera plein de vigueur.«<sup>60</sup> – Die Anarchistische Jeugdorganisatie<sup>61</sup> Haag hält dada für ein anarchisches water-closet<sup>62</sup>. Dada dagegen ist eine aristokratische duinwaterleiding<sup>63</sup>. Dadaprogramm ist nicht parteiprogramm.

HAAGSCHE HOP-HOP-HOPJES<sup>64</sup>

Het Binnenhof is het Herz van den Haag. (MERZ reimt sich auf Herz.) De Haagsche Kunstkring, in vereenvoudigde spelling H. K. K. is het hart van het Binnenhof. D a d a i s

55 das schiffchen:] Neben dieser Überschrift ist links ein dem Bildelement des vorderen Heftumschlags ähnliches, aus Setzkastenelementen konstruiertes Schiff abgedruckt, rechts ein bis zum Satzspiegelrand reichender horizontaler Balken.

56 DADA NACHRICHTEN] Unter dem Titel ist ein horizontaler schwarzer Balken abgedruckt, Titel und Balken nehmen dabei die gesamte Breite des Satzspiegels ein.

57 »Uitverkoop tot dadaprijzen.«] dt.: »Ausverkauf zu Dadapreisen.«

58 DERNIER DADA à PARIS] dt.: Letzter Dada in Paris

59 [Zeigehand] DERNIER DADA à PARIS [Zeigehand]] Die links und rechts der Zeile gedruckten Zeigehände sind so ausgerichtet, dass sie auf die Zwischenüberschrift weisen.

60 »Le mouvement Dada ... plein de vigueur.«] dt.: »Die Dada-Bewegung nimmt ihre Tätigkeit in Paris mit all ihren alten Mitgliedern wieder auf.« »Unsere Bewegung hier wird voller Kraft sein.«

61 Jeugdorganisatie] dt.: Jugendorganisation

62 watercloset] dt.: Wasserklosett

63 duinwaterleiding] dt.: Dünenwasserleitung

64 HAAGSCHE HOP-HOP-HOPJES] Die Wörter stehen links neben dem entsprechend eingerückten Folgeabsatz. Die zweite Silbe von HAAGSCHE sowie die Wortfolge HOP-HOP-HOPJES sind um 90 Grad nach rechts gedreht.

h e t h a r t v a n d e n H. K. K. BILLARD en BUFFET vormen de ingewanden van deze neuzeitliche vereeniging, die door hare gastvrije en gulle introductie der Dadaïsten in den Niederlanden, het HART van alle rechtzinnige dadaïsten veroverd heeft. De dadaïsten verklaren zich dan ook ingenomen met het voorstel om in Binnenhof onder auspicium van den H. K. K. het centraal-bureau te vestigen voor<sup>65</sup>

**DADAÏSTISCHE - VREEMDELINGEN -  
V E R K E E R**

[Zeigehand] iN HOLLAND [Zeigehand]<sup>66</sup>

De Heer A u g u s t Heyting (niet de verwarren met A u g u s t e Bolte) verklaarde zich bereid een hollandsche dadaïstisch Volks- [S. 28] lied te maken (muziek van Vormalen). Het motief door den heer Heyting daarvoor gekozen luidt: „DOM DOMMER DOMST MEER DAN DOM ALLERDOMST“, womit er nicht sich meint. Bijwijze van hulde heeft de heer August dit motief op de eerste dadasoirée voorgedragen. Het publiek huilde Zwieback. Na dit geslaagde debuut als AUGUST DE DOMME VAN DE H. K. K. hop hop (Lijn 13) heeft de heer Heyting de snit van zijn gekleede jas laten ombeelden in een onberispelijke Biedermeiersnit. Th. v. D.

[Übers.] Der Binnenhof ist das Herz von Den Haag. [...] Der Haagsche Kunstkring, vereinfacht H. K. K. geschrieben, ist das Herz des Binnenhofs. Dada ist das Herz des H. K. K. BILLARD und BÜFFET bilden die Eingeweide dieses neuzeitlichen Vereins, der durch seine gastfreie und großzügige Einführung der Dadaïsten in den Niederlanden das HERZ aller recht denkenden Dadaïsten erobert hat. Die Dadaïsten erklären sich daher auch von dem Vorschlag eingenommen, im Binnenhof unter Auspizien des H. K. K. das Zentralbüro für den<sup>65</sup>

**DADAÏSTISCHEN FREMDEN-  
VERKEHR**

[Zeigehand] iN HOLLAND [Zeigehand]<sup>66</sup>

einzurichten.

Herr August Heyting (nicht zu verwechseln mit Auguste Bolte) erklärte sich bereit, eine holländische dadaïstische National- [S. 28] hymne zu verfertigen (Musik von Vormalen). Das von Herrn Heyting hierzu gewählte Motiv lautet: „DUMM DÜMMER AM DÜMMSTEN MEHR ALS DUMM AM ALLERDÜMMSTEN“, womit er nicht sich selbst meint. Als Ehrenbezeugung hat Herr August dieses Motiv anlässlich der ersten Dadasoirée vorgetragen. Das Publikum weinte Zwieback. Nach diesem erfolgreichen Debut

65 Het Binnenhof is ... te vestigen voor / Der Binnenhof ist ... Zentralbüro für den] Dieser Absatz ist im Ganzen um ca. 10 Zeichen nach rechts eingerückt. In dem Freiraum links daneben stehen die Wörter HAAGSCHE HOP-HOP-HOPJES.

66 [Zeigehand] iN HOLLAND [Zeigehand]] Die links und rechts der Zeile gedruckten Zeigehände sind so ausgerichtet, dass sie auf die beiden Worte weisen.

als DER DUMME AUGUST DES H. K. K. hop hop (Linie 13) hat Herr Heyting den Schnitt seiner vorschriftsmäßig ausgeführten Jacke umformen lassen in einen perfekten Biedermeierschnitt. Th. v. D.

## DADAÏSME<sup>67</sup>

II. Bijelke gulp behoort een pantalon I. K. Bonset<sup>68</sup>

### De veelvormigheid van Dada<sup>69</sup>

Daar de dadaïst aan niets eenige positieve waarde hecht, aangezien hij de waarheid onbestaanbaar acht, spreekt het vanzelf, dat het dadaïsme geen bepaalden vorm heeft. Dada kan onder vele vormen tot uiting komen.

»Dada a 391 attitudes et couleurs différentes, suivant le sexe du président. Il se transforme – affirme – dit en meme<sup>70</sup> temps le contraire – sans importance – crie – pêche à la ligne. Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé« (Tristan Tzara).

De vorm, die echter het meest overeenkomt met de dadaïstische levenshouding is die welke door Picabia, Tzara, Arp, Huelsenbeck, Schwitters en Ribemont Dessaignes, tot uiting komt: de relatieve kunstvorm nl., waarbij de maker voor *n i e t s* stelling neemt. Deze relatieve kunstvorm gaat altijd vergezeld van een lach.

De dadaïsten zijn de eerste die nit een overvloed van levenskracht en Optimisme,<sup>71</sup> op *n i e t caricaturale*<sup>72</sup> wijze den lach in de kunst geschapen hebben. Echter niet den kunstlach. Wanneer het publiek zonder echter het wezenlijke te begrijpen – lacht bij de muziek van Vittorio Rieti<sup>73</sup>, dan ergert de dadaïst zich geenszins. Hij is van meening, dat »het-zich-in-ernst« nemen de grootste fout is der vroegere kunstenaars-generaties. Men heeft muziek gemaakt waarbij men met het hoofd in de handen »peinsde« over het leed der wereld; men heeft muziek gemaakt<sup>74</sup> waarop men loopt. De muziek van onzen tijd is die der zelfironie: de muziek waarop men danst en waarbij men lacht. Lach en waardeering kunnen samengaan. De dadaïstische manifestaties bewijzen dat. In plaats van tranen huilen, kan men zich ook tranen lachen, zonder dat dit de diepere beteekenis behoeft te verstoren.

De abstracte lyriek van den dichter Hans Arp is daarvan [S. 29] het bewijs. In »die wolkenpumpe« b. v. cristaliseert zich het dadaïstische wereldbeeld (d. i. de wereld als

67 DADAÏSME] Unter dem Titel ist ein schwarzer Balken gedruckt, Titel und Balken nehmen dabei die gesamte Breite des Satzspiegels ein.

68 Bijelke gulp behoort een pantalon I. K. Bonset] *Het Vaderland*: fehlt

69 De veelvormigheid van Dada] *Het Vaderland*: *De veelvormigheid van Dada*.

70 meme] *Het Vaderland*: *même*

71 nit een overvloed ... levenskracht en Optimisme,] *Het Vaderland*: fehlt

72 nietcaricaturale] *Het Vaderland*: *n i e t-caricaturale*

73 Rieti] *Het Vaderland*: *Ricti*

74 gemaakt] *Het Vaderland*: fehlt

ordelooze, tegenstrijdige totaliteit van meest inconsequente en elkaar frappant tegenstellende handelingen) in het rein-dichterlijke woord, d. w. z.: hat<sup>75</sup> woord waaraan het  $2 \times 2$  ontnomen is. Ik citeer:

aus karaffen bläst der schwarzgefärbte weltgeist  
gleicher windsbeinen ist ausgespannt wie flosse und flügel in wasser und luft  
daß<sup>76</sup> er sich vermaledeit verweser jongleurer seiner knochenstangen wattebrücken<sup>77</sup>  
der früchte der vögel über himmel rollt  
und steuersteine wie eine orgel dreht  
also steigen wir aus ihm  
kein haschen hat uns mehr  
und messen zwölf scheffel schatten<sup>78</sup> drei ellen eulen  
und sind fadentief rosengras<sup>79</sup>  
er hat den schwan verführt  
er hat die wasserscheide umgestellt  
er macht kein blumen noch federlesens  
er trägt ein fäßchen<sup>80</sup> aus glas. (h a n s a r p)

De dadaïst die, zelfs<sup>81</sup> voor het leven de logica verwerpt, laat zich in de poëzie niet leiden door het gebruikelijke  $2 \times 2 = 4$ . Mag dit voor de logica nuttig zijn, in de poëzie is  $2 \times 2 = 5$ .

Voor den dadaïstischen dichter begint het »poëtische moment« bij de dénaturalisatie. De woorden zijn voor hem sprakeloos materiaal, hetwelk door rangschikking en gedénaturaliseerde<sup>82</sup> verhouding dichterlijke beteekenis en klank krijgt. De opvatting dat aan een vers een logisch gebeuren moest voorafgaan, dat de zin volgbaar, in elk geval begrijpelijk moet zijn, dateert<sup>83</sup> uit een tijd waarin wij natuur en kunst nog niet konden onderscheiden. Wat echter de cubistische en vóórcubistische (Arthur Rimbaud, de Lautréamont) poëzie onderscheidt van de dadaïstische (Tzara, Bonset, Schwitters, Arp,<sup>84</sup> enz.) is dit: bij de cubistische poëzie berust het dichterlijke moment op een abstractie die gewild contrast met de realiteit is; bij de dadaïstische is de abstractie spontaan en

75 hat] eigentlich und in *Het Vaderland: het*

76 daß] *Het Vaderland: dass*

77 wattebrücken] Der Wortteil *brücken* wurde aufgrund der Überlänge der Zeile rechtsbündig mit einer vorangestellten eckigen Klammer in der Folgezeile ergänzt.

78 scheffel schatten] *Het Vaderland: Scheffel Schatten*

79 rosengras] *Dada: rosengrass*

80 fäßchen] *Het Vaderland: fässchen*

81 die, zelfs] *Het Vaderland: die zelfs*

82 gedénaturaliseerde] *Het Vaderland: dénaturaliseerde*

83 zijn, dateert] *Het Vaderland: zijn dateert*

84 Schwitters, Arp,] *Het Vaderland: Schwitters Arp,*

direct p h e n o m e n a a l a l s l e v e n s r e a l i t e i t. Vor<sup>85</sup> den dadaïstischen dichter is het geheele wereldbeeld 'n gedicht zonder bepaald verband of zonder bepaalden zin. Hij wil de wereld niet uit haar verband rukken, door de poëzie buiten haar te stellen. Handel is hem evenzeer poëzie als geplakte zakken; het lezen van de courant geeft hem een dichtelijk genot. Hij maakt zijn verzen zooals hij zijn Shimmy danst, zooals hij eet, drinkt, wandelt of een bad neemt. De dadaïst heeft geen bijzondere extaze noodig. Hij is instrument, spiegel van het geheele wereldgebeuren en dit gebeuren is DADA.

### III.

De jong-gestorven Italiaansche dadaïst Aldo Camini heeft in zijn Caminoscopie een zeer klare en bevattelijke beschrij- [S. 30] ving van het dadaïstische standpunt gegeven. Ik laat het hier, in de, in het<sup>86</sup> tijdschrift De Stijl verschenen vertaling, gedeeltelijk<sup>87</sup> volgen:

»Identiteit, simultaneïteit (gelijktijdigheid) en spontaneïteit vormen de drie-een-heid<sup>88</sup> van de dadaïstische levensbeschouwing en ik ben er zeker van, dat deze levensverklaring berustende op de relativiteit van alle standpunten, een levensbeschouwing, waarin de tegengestelden aan elkaar gelijk zijn, binnen afzienbaren tijd, de ruimte waarbinnen onze planeet zich handhaaft zal overwinnen.

Het dadaïsme is de realiteit van den geest. Hierin is het onmogelijke mogelijk. Daarom is de geest slechts door het onmogelijke uit te drukken. De dadaïst, – de naam »dada«, drukt reeds de sprakeloze erkenning van het bestaan uit – scheidt uit de negatie van elke traditioneele, vastgestelde, steriele realiteit het »ja« van zichzelf, in onmiddellijk en onafscheidelijk verband met alle tijd-ruimtelijke gebeurtenissen en verschijnselen. Niet aan tijd en ruimte gebonden, leeft de dadaïst het positief-negatieve, het ja-nee, het vol-ledige het<sup>89</sup> gisteren-morgen en in de stoute vlucht van zijn scheppende verbeelding, plaatst hij de tegengestelden direct nevens elkaar.«<sup>90</sup>

»Hij is niet bemiddelaar tusschen a en z, maar hij is az. Hij zegt niet: ik lig hier in mijn bed en buiten »mij« rijden de vrachtwagens, omnibussen, auto's en treinen, jankt een hond of schreit een kind enz., maar hij is er zich van bewust, dat dit alles tegelijkertijd met dezelfde snelheid, in hetzelfde tempo en met dezelfde intensiteit plaats grijpt. Hij zoekt voor dit gebeuren (zichzelf, bed, buiten, vrachtwagens, omnibussen, auto's, treinen, hond, kind enz.) geen analoge voorstelling, geen theorie, zelfs geen synthese, maar hij doordringt wezenlijk, de zintuigelijke en buitenzintuigelijke gewaarwordingsfeer.

85 Vor] eigentlich und in *Het Vaderland: Voor*

86 in de, in het] *Het Vaderland: in de in het*

87 vertaling, gedeeltelijk] *Het Vaderland: vertaling gedeeltelijk*

88 drie-een-heid] *Het Vaderland: drie-eenheid*

89 vol-ledige het] *Het Vaderland: vol-ledige, het*

90 Zwischen diesem und dem folgenden Absatz ist auf Satzspiegelbreite eine gestrichelte Linie gedruckt.

Hij ziet van een imitatieve, futuristische uitdrukking van het leven geheel af. Kunst is hem: leven in ordeloze a-naturalistische verschijning, onevenwichtig rapport met de materie als contrast op kosmische statica, in welke laatste de natuur zich begrenst, maar waartegen de geest zich voortdurend verzet.«

Hadden vroegere generaties de kunst als een fetisch tegenover zich gesteld, de dadaïst acht kunst niet belangrijker dan rekenkunde, handel of sport. De esthetische levensopvatting, die op de religieuze gevolgd is, heeft de menschen verplaatst in een toestand van droomerige passiviteit. Voor den dadaïst schuilt hierin de oorzaak eener toenemende moedeloosheid: de mensch is angstig geworden spontaan op het leven te reageren.

Europa is gedompeld in een pessimisme dat het vroeg of [S. 31] laat te gronde richt, maar dit is goed, omdat deze verzwakte menschheid, de gevolgen van een religieuze, filosofische, ethische en esthetische levensopvatting<sup>91</sup> niet meer overwinnen kan. De dadaïst ziet geheel af van de poging ideologisch op de menschheid in te werken. Hij is er van doordrongen dat het resultaat van elke hervorming, esthetisch, politisch of religieus slechts berust op de vermeerdering van eenige frazen, die hoogstens eenige vormen ten gevolge hebben, doch waarmede elke handeling in strijd is. »Si je crie I d é a l i d é a l , i d é a l , C o n n a i s s a n c e , c o n n a i s s a n c e , c o n n a i s s a n c e , B o u m - b o u m , b o u m b o u m , b o u m b o u m , j'ai enregistré assez exactement le progrès, la loi, la morale, et toutes les autres belles qualités que de différents gens très intelligents ont discuté dans tant de livres, pour arriver à la fin, à dire que tout de même chacun à dansé d'après son boumboum personnel et qu'il a raison pour son boumboum, satisfaction de la curiosité malade etc.« (Tristan Tzara.)

Toch wordt het scherpe gezicht, dat de dadaïst op de wereld heeft, hem niet tot een nieuw pessimisme. Hij constateert slechts, dat de wereld onder die en die voorwaarden kan bestaan en vindt dit amusant.

Hij erkent geen enkele politieke richting als goed, zowel het een als het ander is voor hem een bedrog slechts bedekt [S. 32] door phrasen, die zonder wezenlijken grond zooveel keeren worden herhaald tot de groote massa daaruit een »boum-boum« maakt. Door deze dadaïstische onverschilligheid heeft de bourgeoisie het dadaïsme voor »bolsjewiek«, de communisten het dadaïsme voor »bourgeois« gescholden. Dada lacht. Dat is het eenige antwoord dat voor den dadaïst waarde heeft! Hij betreurt het slechts wanneer men zich, zooals de Duitsche dadaïsten, met politiek afgeeft. In Duitschland, waar alles politiek is (kunst, godsdienst, filosofie, loopen, praten, eten, drinken enz.) werd ook het dadaïsme in dezen maalstroom medegevoerd. Het Fransche Dadaïsme, geboren uit de filosofie der vitalisten (Bergson, l'abbé Sarbon) heeft zijn bespiegeland karakter tot op dezen dag behouden.

---

91 levensopvatting] *Het Vaderland: leven opvatting*



Als voorloppers van het dadaïsme rekenen de dadaïsten de volgende persoonlijkheden: Rabelais, Descartes, Mallarmé, Marquis de Sade, de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Bergson, Nietzsche enz. Het dadaïsme, waarvan Charlie Chaplin het troetelkind is, vindt over de geheele wereld bewonderaars en enthousiaste voorstanders.

Geen enkele beweging kan op zoo'n enorme belangstelling bogen als juist het dadaïsme, dat een geheim en 'n openbaar archief bezit van meer dan 10.000 belangrijke documenten (kritieken, polemieken, brieven enz.)

Théo van Doesburg.

## DADAISMUS<sup>92</sup>

[Übers.]

II. Zu jedem Hosenschlitz gehört eine Hose I. K. Bonset

### Die Vielfalt von Dada

Da der Dadaïst keinerlei Werte anerkennt, weil er die Wahrheit für unmöglich hält, ist es nur schlüssig, dass der Dadaïsmus keine bestimmte Form besitzt. Dada kann in vielen Formen zum Ausdruck kommen.

»Dada hat 391 verschiedene Haltungen und Färbungen je nach dem Geschlecht des Vorsitzenden. Es wandelt sich – passt sich an – sagt zugleich das Gegenteil – unwichtig – schreit – angelt. Dada ist das Chamäleon der schnellen und berechnenden Veränderung.« (Tristan Tzara).

Die Ausdrucksform, die jedoch der dadaïstischen Lebenshaltung am nächsten kommt, ist diejenige von Picabia, Tzara, Arp, Huelsenbeck, Schwitters und Ribemont Dessaignes, die relative Kunstform nämlich, bei der der Künstler *k e i n e r l e i* Stellung bezieht. Diese relative Kunstform wird immer begleitet von einem Lachen.

Die Dadaïsten sind die ersten, die mit Überfluss an Lebenskraft und Optimismus, *o h n e* zu karikieren das Lachen in die Kunst integriert haben. Jedoch nicht das Kunstlachen. Wenn das Publikum also, ohne das Wesentliche begriffen zu haben, zu der Musik von Vittorio Rieti lacht, dann ärgert das den Dadaïsten keineswegs. Er ist der Meinung, dass »Das-sich-ernst-nehmen« der größte Fehler vorausgegangener Künstlergenerationen sei. Man machte Musik, zu der man mit dem Kopf in den Händen über das Leid der Welt »grübelte«; und man spielte Musik, zu der man marschierte. Die heutige Musik ist selbstironisch: eine Musik, zu der man tanzt und lacht. Lachen und Respekt sind vereinbar. Die dadaïstischen Manifeste beweisen dies. Anstatt Tränen zu vergießen, kann man auch Tränen lachen, ohne dass das den tieferen Sinn stören muss.

Die abstrakte Lyrik des Dichters Hans Arp ist [S. 29] der Beweis dafür. In »die wolkenpumpe« z. B. bildet sich das dadaïstische Weltbild (das ist die Welt als ordnungslose, widersprüchliche Totalität der inkonsequentesten und einander auffallend gegensätzli-

---

<sup>92</sup> DADAISMUS] Unter dem Titel ist ein schwarzer Balken gedruckt, Titel und Balken nehmen dabei die gesamte Breite des Satzspiegels ein.

chen Handlungen) im rein-poetischen Wort, also dem Wort, dem die Logik des  $2 \times 2$  entzogen wurde, klar heraus. Ich zitiere:

aus karaffen bläst der schwarzgefärbte weltgeist  
 gleicher windsbeinen ist ausgespannt wie flosse und flügel in wasser und luft  
 daß<sup>93</sup> er sich vermaledeit verweser jongleurer seiner knochenstangen wattebrücken<sup>94</sup>  
 der früchte der vögel über himmel rollt  
 und steuersteine wie eine orgel dreht  
 also steigen wir aus ihm  
 kein haschen hat uns mehr  
 und messen zwölf scheffel schatten<sup>95</sup> drei ellen eulen  
 und sind fadentief rosengras<sup>96</sup>  
 er hat den schwan verführt  
 er hat die wasserscheide umgestellt  
 er macht kein blumen noch federlesens  
 er trägt ein fässchen<sup>97</sup> aus glas. (h a n s a r p)

Der Dadaist, der schon im Leben die Logik verwirft, lässt sich erst recht nicht in der Poesie durch das gebräuchliche  $2 \times 2 = 4$  leiten. Für die Logik mag dies nützlich sein, in der Poesie ist  $2 \times 2 = 5$ .

Für den dadaistischen Dichter beginnt das »poetische Moment« bei der Denaturalisierung. Die Wörter sind für ihn sprachloses Material, das durch Anordnung und denaturalisiertes Verhältnis dichterische Bedeutung und Klang erhält. Die Auffassung, dass einem Vers ein logisches Geschehen vorangehen muss, dass der Satz nachvollziehbar, immerhin aber verständlich sein muss, datiert aus einer Zeit, in der wir Natur und Kunst noch nicht unterscheiden konnten. Was aber die kubistische und vor-kubistische (Arthur Rimbaud, de Lautréamont) Poesie von der dadaistischen (Tzara, Bonset, Schwitters, Arp, usw.) unterscheidet, ist Folgendes: In der kubistischen Poesie beruht das dichterische Moment auf einer Abstraktion, die ein gewollter Kontrast zur Realität sein soll; in der dadaistischen ist die Abstraktion spontan und hat unmittelbar mit der Realität des Lebens zu tun. Für den dadaistischen Dichter ist das gesamte Weltbild ein Gedicht ohne bestimmten Zusammenhang oder bestimmten Sinn. Er will die Welt nicht aus dem Zusammenhang reißen, indem er die Poesie außerhalb stellt. Handel ist für ihn genauso

93 daß] *Het Vaderland: dass*

94 wattebrücken] Der Wortteil *brücken* wurde aufgrund der Überlänge der Zeile rechtsbündig mit einer vorangestellten eckigen Klammer in der Folgezeile ergänzt.

95 scheffel schatten] *Het Vaderland: Scheffel Schatten*

96 rosengras] *Dada: rosengrass*

97 fässchen] *Het Vaderland: fässchen*

Poesie wie geflickte Säcke; das Lesen der Zeitung ist ihm ein poetischer Genuss. Er macht seine Verse, wie er seinen Shimmy tanzt, wie er isst, trinkt, geht oder ein Bad nimmt. Der Dadaist braucht keine besondere Extase. Er ist Instrument, Spiegel des gesamten Weltgeschehens und dieses Geschehen ist DADA.

### III.

Der jung verstorbene italienische Dadaist Aldo Camini hat in seiner Caminoscopia eine sehr klare und verständliche Beschreibung des dadaistischen Standpunkts gegeben. Sie folgt hier auszugsweise in der Übersetzung, wie sie in der Zeitschrift *De Stijl* erschienen ist:

»Identität, Simultanität (Gleichzeitigkeit) und Spontanität bilden die Dreifaltigkeit der dadaistischen Lebensanschauung und ich bin mir sicher, dass diese Deutung des Lebens, beruhend auf der Relativität aller Überzeugungen, eine Lebensanschauung, in der sich das Gegensätzliche gleicht, in absehbarer Zeit den Raum erobern wird, in dem sich unser Planet bewegt.

Der Dadaismus ist die Realität des Geistes. Darin ist das Unmögliche möglich, weshalb der Geist nur durch das Unmögliche auszudrücken ist. Der Dadaist – der Name »dada« drückt bereits die sprachlose Erkenntnis des Lebens aus – schöpft aus der Negation jeder traditionellen, festgelegten, sterilen Realität das »Ja« aus sich selbst heraus, in unmittelbarem und untrennbarem Zusammenhang mit allen zeit-räumlichen Geschehnissen und Erscheinungen. Unabhängig von Zeit und Raum lebt der Dadaist das Positiv-Negative, das Ja-Nein, das All-Gemeine, das Gestern-Morgen, und im kühnen Flug seiner schöpferischen Fantasie stellt er die Gegenstücke direkt nebeneinander.«<sup>98</sup>

»Er ist nicht Schlichter zwischen a und z, er ist az. Er sagt nicht: ich liege hier in meinem Bett und »draußen« fahren die Lastwagen, Omnibusse, Autos und Züge, jault ein Hund oder schreit ein Kind usw., sondern er ist sich bewusst, dass dies alles gleichzeitig mit derselben Schnelligkeit, im selben Tempo und mit derselben Intensität geschieht. Er sucht für dieses Geschehen (sich selbst, Bett, draußen, Lastwagen, Omnibusse, Autos, Züge, Hund, Kind usw.) kein analoges Bild, keine Theorie oder Synthese, sondern er dringt grundlegend in die sinnliche und außersinnliche Wahrnehmung ein.

Er sieht von einer imitierenden, futuristischen Darstellung des Lebens ganz und gar ab. Kunst ist ihm: Leben in ordnungsloser a-naturalistischer Erscheinung, wankelmütige Beziehung zur Materie im Kontrast zu kosmischer Statik, die die Natur einschränkt, aber der sich der Geist fortwährend widersetzt.«

Hatten frühere Generationen die Kunst zu einem Fetisch erhoben, hielt der Dadaist Kunst für nicht wichtiger als Rechnen, Handel oder Sport. Die ästhetische Lebensauffassung, die auf die religiöse gefolgt ist, hat die Menschen in einen Zustand verträumter

98 Zwischen diesem und dem folgenden Absatz ist auf Satzspiegelbreite eine gestrichelte Linie gedruckt.

Passivität versetzt. Für den Dadaisten liegt die Ursache dafür in einer zunehmenden Mutlosigkeit: der Mensch hat zunehmend Angst, spontan auf das Leben zu reagieren.

Europa ist in einen Pessimismus eingetaucht, der es früher oder [S. 31] später zugrunde richten wird; und das ist gut, weil diese entkräftete Menschheit die Folgen einer religiösen, philosophischen, ethischen und ästhetischen Lebensauffassung nicht mehr überwinden kann. Der Dadaist sieht vollkommen von dem Versuch ab, ideologisch auf die Menschheit einzuwirken. Er ist davon überzeugt, dass das Resultat jeglicher Reform, sei sie ästhetisch, politisch oder religiös, nur auf der Vermehrung einiger weniger Phrasen beruhe, die höchstens eine veränderte Formgebung zur Folge hätten, zu jeglicher Handlung aber im Widerspruch stünden. »Wenn ich rufe: I d e a l, I d e a l, I d e a l, E r k e n n t n i s, E r k e n n t n i s, E r k e n n t n i s, B u m b u m, B u m b u m, B u m b u m, dann habe ich ziemlich genau den Fortschritt verzeichnet, das Gesetz, die Moral und all die anderen schönen Eigenschaften, die verschiedene sehr gescheite Leute in so vielen Büchern abgehandelt haben, um zu dem Schluss zu kommen, dass ja doch jeder nach seinem persönlichen Bumbum getanzt hat und dass er mit seinem Bumbum recht hat, Befriedigung der krankhaften Neugier usw.« (Tristan Tzara.)

Doch führt den Dadaisten sein scharfer Blick auf die Welt nicht zu einem neuen Pessimismus. Er konstatiert nur, dass die Welt auch unter anderen Vorzeichen existieren kann und findet dies amüsant.

Er bewertet keine einzige politische Richtung als gut, alles ist für ihn ein Schwindel, der nur [S. 32] durch Phrasen überdeckt wird, die ohne wesentlichen Grund so oft wiederholt werden, bis die große Masse daraus ein »Bumbum« macht. Aufgrund dieser dadaistischen Gleichgültigkeit hat die Bourgeoisie den Dadaismus als »bolschewistisch«, haben die Kommunisten den Dadaismus als »bürgerlich« gescholten. Dada lacht. Das ist die einzige Antwort, die für den Dadaisten von Wert ist! Er bedauert es nur, wenn man sich, so wie die deutschen Dadaisten, mit Politik abgibt. In Deutschland, wo alles Politik ist (Kunst, Gottesdienst, Philosophie, Laufen, Reden, Essen, Trinken usw.), wurde auch der Dadaismus in diesen Wirbel mit hineingezogen. Der französische Dadaismus, aus der Philosophie der Vitalisten heraus geboren (Bergson, Abbé Sarbon), hat seinen spekulativen Charakter bis zum heutigen Tag behalten.

Die folgenden Persönlichkeiten werden von den Dadaisten zu den Vorläufern des Dadaismus gezählt: Rabelais, Descartes, Mallarmé, Marquis de Sade, de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Bergson, Nietzsche usw. Der Dadaismus, dessen Liebling Charlie Chaplin ist, hat auf der ganzen Welt Bewunderer und enthusiastische Befürworter.

Keine einzige Bewegung kann auf ein so großes Interesse blicken wie der Dadaismus, der ein geheimes und ein öffentliches Archiv mit mehr als 10.000 wichtigen Dokumenten (Kritiken, Polemiken, Briefe usw.) besitzt.

Théo van Doesburg.

S. 31-32: Jeweils in der unteren Seitenhälfte Abdruck von Vorder- und Rückseite einer Bestellpostkarte für die Reihe Merz.

**Die Blume Anna Sturmverlag Erschienen**

---

**Hier abschneiden!**

Unterzeichneter wünscht bis auf Widerruf zu abonnieren auf die Zeitschrift  
 Ondergeteekende wensch zich tot wederopzegging te abonneeren op het tijdschrift  
 Le soussigné déclare souscrire un abonnement jusqu'à avis contraire au périodique  
 The undersigned wishes to subscribe till further notice to the periodical



# MERZ



Bezugspreis pro Jahrg., 4 Hefte, M. 3 × Buchhändlerbörsezziffer durch Postauftrag.  
 Abonnementsprijs per jaar, 4 nummers, fl. 1.40, per postwissel in te zenden, s. v. p.  
 Ci-joint le montant, Frs. 6.50, par an, en mandat-poste.  
 Membership sh. 2.— a year to be remitted by money order.

(Unterschrift, Handteekening, Signature): \_\_\_\_\_

Name, Naam, Nom: \_\_\_\_\_ (Deutliche Schrift bitte!)

Adresse, Adres, Address: \_\_\_\_\_

Preis von Merz jährlich: Schweden Kr. 2.50, Dänemark, Norwegen Kr. 3.—; Italien  
 Lire 7.50; Großbritannien u. Kolonien sh. 2.—; United States America u. Mexiko \$0.75;  
 Spanien u. Portugal Ps. 2.50; Japan Yen 1.25; Tschechien cK 11.50 bis auf Widerruf.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 **A-N-N-A** 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

**Auguste Bolte Sturmverlag Erschienen**

---

**Hier abschneiden!**

**DRUCKSACHE!**

Herrn

M → E  
 ↓  
 Z ← R

**Kurt Schwitters  
 MERZVERLAG**

M → E  
 ↓  
 Z ← R

# HANNOVER

Waldhausenstraße 5''

Deutschland  
 Allemagne  
 Germany

**MERZ 2**

**Zeitschriften**  
gibt es genug, aber bislang hat sich keine ausschließlich für die

**MERZIDEE**  
eingesetzt. Um einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, habe ich mich deshalb entschlossen, die Zeitschrift

**MERZ**  
herauszugeben, die dem Merzgedanken in der Welt dient und zunächst jährlich 4 mal erscheint.

Ziele: DADA, MERZ, STIL.  
Literatur: ANNA BLUME, BLUME ANNA, BLEI-E, AUGUSTE BOLTE, KATHEDRALE.

MERZ 1: 1: 2: 2: 3: 4: 4:  
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

**HOLLAND — DADA**  
/i/

**PROLETKUNST**  
**BANALITÄTEN**  
**ZAHLENDICHTUNGEN**  
**ÜBERNATIONALITÄT**

Im Sturmverlag erschienen:  
**Kurt Schwitters:**  
Die Blume Anna  
**Kurt Schwitters:**  
Auguste Bolte / Roman  
Grundpreise: 2 Mark

Andere Merzliteratur:  
**ANNA BLUME**  
Verlag Paul Steegemann  
**BLEI-E**  
Verlag Heinrich in Freiburg

**MECANO: REDAKTEUR I K BONSET**

**DE STIJL**

**KASSAK**  
**GEDICHTE**

VERLAG DER STURM:  
**MA BUCH**  
Lesen Sie die Wahrheit über Anna Blume von Christof Spengemann, Verlag DER ZWEEEMANN

Monatsschrift  
Der Sturm

**Ziele: DADA — MERZ — STIL**  
**Motiv: WELTNATIONALGEFÜHL**

DIETICH & BRÜGCKNER, WDM/AL

genug, aber] Merz 1: genug. Aber  
Zeitschrift] Merz 1: ZEITSCHRIFT  
die dem Merzgedanken ... 4 mal erscheint.] Merz 1: die viermal im Jahre erscheinen soll.

## MERZ 3 MERZ MAPPE

[Merz 3 ist im Farbabbildungsteil dieses Bandes, S. 560–568 vollständig reproduziert.]

Merz 3 ist als *Erste Mappe des Merzverlages* zwischen April und Juli 1923 entstanden und erschien als ungebundene Sonderedition der Serie *Merz* bei der internationalen Druck- und Verlagsgesellschaft Molling & Comp. in Hannover.<sup>1</sup> Molling & Comp. galt weltweit als Pionier in der Herstellung und dem Vertrieb hochwertiger Kinder- und Märchenbücher, aber auch in der Produktion von Werbe- und Gebrauchsgrafik. Ab 1904 warb das Unternehmen mit seiner internationalen Verlagstätigkeit und belieferte u. a. den Londoner Postkartenverlag Raphael Tuck & Sons, der Glückwunsch- und Kunstpostkarten produzierte und ebenso Hersteller von Chromolithografien, Papierpuppen, Kalendern und Büchern war. Eng verbunden mit Adolf und Richard Mollings Engagement als Kunstförderer sowohl im Kunstverein Hannover als auch der Kestnergesellschaft sind die eigenen Buchproduktionen des Unternehmens. In den Kunstvereinen bot sich die Möglichkeit, Kontakte zu Künstlern zu knüpfen, die mit dem Entwurf von Katalogen beauftragt wurden oder aber ihre eigenen Bücher verlegen ließen.

Es existieren mehrere Quellen, die eine präzise Datierung der Entstehung ermöglichen: KS nannte zunächst Juni 1923 als Publikationsdatum in einem Brief an Cees Rienks de Boer: *Ich habe eine Merzmappe in Arbeit, 6 Lithos, 44 × 56 gross, in farbigem Umschlag, Preis 25 Fl. Haben Sie Interesse, eine zu erwerben? Sie kommt Ende Juni heraus.*<sup>2</sup> Einen knappen Monat später, am 11.7.1923, berichtete er, dass die Arbeit an den Lithografien nun abgeschlossen sei,<sup>3</sup> wodurch sich ihre Entstehungszeit auf spätestens Anfang Juli 1923 festsetzen lässt. Die Briefe zeigen darüber hinaus KS' Bemühen, Interessenten für *Merz 3* zu gewinnen. Dementsprechend warb er auf dem hinteren Einband von *Merz 4*

---

1 Vgl. KS: *Zur Orientierung: MERZ 3 ist eine Mappe von 6 Lithographien und ist außer Abonnement* (in: *Merz 4*, S. 48, S. 104, Hervorh. i. O.) Zu den publizistischen Aspekten vgl. ausführlicher den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

2 KS an Cees Rienks de Boer, 17.6.1923 (Verbleib unbekannt), in: Schippers 2000, S. 233f.

3 *Ich habe jetzt eine Mappe von 6 Lithos fertig, heisst Merz 3* (KS an Til Brugman und Sienna Masthoff, 11.7.1923, in: Blotkamp 1997, S. 38).

mit Rabattaktionen für die Sonderedition und annoncierte ihren Verkauf auf einem Werbeblatt von 1924.<sup>4</sup>

Die Mappe mit den Maßen  $57 \times 45,3 \times 0,3$  cm besitzt eine Vorder- und Rückseite aus blauem Tonkartoneinband. Für die Gestaltung der Umschlag-Klappen verwendete KS leicht geripptes rotes Ingrespapier und verleimte dieses auf der Rückseite. Auf den mit schwarzem Buchdruck versehenen blauen Deckel sind ein rechteckiger Balken und ein 9 cm großes Quadrat aus hellem Papier aufgeklebt. Feine Bleistiftstriche lassen darauf schließen, dass die Position von Rechteck und Quadrat vorab festgelegt wurde. Filigran gezeichnete figurative Elemente oberhalb des Quadrats – ein kleines Herz, eine Biene und ein Schmetterling – stehen in Kontrast zu der streng geometrischen Komposition. Ihre Position in der Anlage des Blattes mag zunächst irritieren, doch folgt sie, wie auch die gesamte Reihe der Blätter, dem Prinzip der Vermittlung zwischen einander polar entgegengesetzten Elementen und Formen.<sup>5</sup>

Auf dem Vorsatzblatt, S. 561 aus rosa Glanzpapier wiederholt KS die Kombination von Rechteck und Quadrat. Sie sind aus rotem Tonpapier ausgeschnitten und mit Klebstoff auf das dünne Glanzpapier angebracht, so dass Wellungen im Papier entstanden. Auf das rote Quadrat ist in schwarzer Schrift *6 Lithos auf den Stein gemerzt von Kurt Schwitters 1923* gedruckt. Das Rechteck ist in geringem Abstand darunter platziert und trägt linksbündig die Aufschrift *Mappe* sowie ein durch zwei schwarze Linien entstehendes Feld, das der manuellen Nummerierung dient. Die Mappe enthält gemäß dem Innentitel *6 Lithos auf den Stein gemerzt* eine Reihe loser Einzelblätter mit den Maßen  $55,7 \times 44,4$  cm. Die Lithografien sind auf einfachem, maschinenglattem Holzschliff-Papier gedruckt, das ca. 90 g schwer ist. Als Auflagenhöhe werden von KS 50 Exemplare genannt (vgl. *Merz 4*, Einband hinten außen, S. 105). Zusätzlich existieren mindestens fünf nachweisbare Künstlerexemplare, deren Lithografien um farbige Collage-Elemente ergänzt wurden und die geringfügige Variationen der Blätter erzielen.<sup>6</sup> KS' eigene Angaben zum Kaufpreis variieren von 75 Mark in *Merz 4* bis zu 60 Mark auf dem hinteren Einband von *Merz 8/9* (vgl. *Merz 4*, Einband hinten außen, S. 105 sowie *Merz 8/9*, Einband hinten außen, S. 206).

Die wiedergegebene Reihenfolge der Blätter innerhalb der Mappe orientiert sich am CR, wobei diese nicht eindeutig belegt ist, da es voneinander abweichende Nummerierungen gibt, die alle von KS' Hand stammen. Eine zwingende Abfolge der Drucke ist darüber hinaus weder farblich noch kompositorisch vorgegeben, denn die Einzelblätter sind als autonome Kunstwerke angelegt, so dass sie einzeln gerahmt und ausgestellt werden können.

---

4 Vgl. *Merz Werbezentrale WZ Versandumschlag Drucksache (a)*, 1924 (Historisches Museum Hannover, Inv.-Nr. VM 34695).

5 Zu Stellenwert und Funktion der Reproduktion in der Reihe vgl. den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

6 Vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 79.



Druckgrafik realisierte KS in seinem bildnerischen Schaffen ausschließlich in den Jahren 1919–1923. *Merz 3* bildet damit den Abschluss seiner druckgrafischen Produktionen und nimmt aufgrund der selten verwendeten Lithografiertechnik einen besonderen Stellenwert in seinem Gesamtwerk ein. KS präsentierte die in *Merz 3* enthaltenen Einzelblätter bereits kurz nach ihrem Erscheinen auf der ersten internationalen Contimporanul-Ausstellung in Bukarest (Ausst. ↗ Bukarest 1924).<sup>7</sup>

Die Mappe weist in Bezug auf Entstehungszeit, Auflagenhöhe, Größe und Anzahl der Drucke auffällige Parallelen zur *1. Kestnermappe* auf, die El ↗ Lissitzky 1923 in Hannover produzierte, und lässt daher vermuten, dass Lissitzkys künstlerischer und wirtschaftlicher Erfolg für das Entstehen von *Merz 3* primär Impuls gebend war.<sup>8</sup> Gleichzeitig ist KS' Sonderedition als unmittelbare Reaktion auf die Graphische Druckerei am Bauhaus auslegbar, die 1921–1923 die fünfteilige Mappenfolge *Neue Europäische Graphik* herausgab. Neben Werken der Bauhaus-Meister und ihrer Schüler enthielten diese Konvolute Grafiken internationaler Künstler. KS beteiligte sich mit einer Lithografie an der dritten Mappe [*Ohne Titel (Komposition mit Kopf im Linksprofil, Blatt 11 der Mappe Bauhaus-Drucke Neue Europäische Graphik, Mappe III, Deutsche Künstler)*, 1921; CR Nr. 930]. In der Folge erschienen 1923 u. a. die Lithografien *Spiel mit Köpfen* von Oskar Schlemmer, eine Farblitho-Serie von Gerhard Marcks und schließlich die *Meistermappe des Staatlichen Bauhauses*.<sup>9</sup> Anlass für die Herausgabe dieser Konvolute, die allerdings bedingt durch die hohe Inflationsrate nicht das erhoffte finanzielle Ergebnis einbrachten, waren auch im Falle des Bauhauses wirtschaftliche Aspekte sowie die strategische Werbung für künstlerische Produkte.

Der Innentitel *auf den Stein gemerzt*, bei dem der Neologismus ›Merz‹ als Verb erscheint, verweist auf das künstlerische Verfahren, das *Merz 3* zugrunde liegt: vorgefundenes Material zu sammeln und in einem drucktechnisch innovativen Umgang in Collagen neu zu kombinieren. Indem KS ›gedruckt‹ durch *gemerzt* ersetzt, betont er im Allgemeinen die technische Seite des Flachdruckverfahrens, im Besonderen aber verweist er auf sein eigenes künstlerisches Schaffen. So bezog er u. a. Abfallprodukte des Druckerei-Standpunktes am Schneiderberg in die Lithografien ein, deren Faszination auf den Künstler Käte ↗ Steinitz folgendermaßen beschreibt:

*Der Keller war eine Fundgrube für Kurt Schwitters. [...] Er kauerte am Boden und sortierte Mengen verdruckter Bogen, halbfertiger Bogen im ersten Zustand eines Fünffarbendrucks.*

7 Vgl. ↗ *Contimporanul* (dt.: *Der Zeitgenosse*) III, 50–51 (Nov./Dez. 1924), unpaginiert.

8 Die Lithografiemappe mit sechs Drucken, mit der El Lissitzky im Frühjahr 1923 von der Kestnergesellschaft in Hannover beauftragt wurde, erschien in einer Auflage von 50 Exemplaren (vgl. Gumpert 1979, S. 56–69 sowie den Kommentar zu *Merz 8/9*, S. 76, S. 647f.). Die Einzelblätter haben die Maße 60,3 × 44 cm (vgl. Gumpert 1979, S. 57, Fn. 5). Das Konvolut war als Neujahrs Geschenk für die Mitglieder der Kestnergesellschaft vorgesehen (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 39).

9 Vgl. Siebenbrodt/Schöbe 2012, S. 87.

*Auch der zweite Zustand war noch zu gebrauchen. Die fertigen Bilderbuchillustrationen waren nichts für ihn. Er fand sie abscheulich. Er sortierte die Blätter, wie ein Kenner kostbare Drucke in graphischen Kabinetten durchsieht [...].<sup>10</sup>*

Alle sechs Blätter sind einfarbig in je unterschiedlichen Farbtönen auf demselben einfachen Papier gedruckt. Sowohl in ihrer geometrischen, teils bis an die Blattränder stoßenden Komposition als auch im Hinblick auf das Montage-Prinzip sind sie mit einigen der 1922/1923 entstandenen Collagen von KS vergleichbar (vgl. *Mz. 601*, 1923; CR Nr. 1116 sowie *Mz. 1600 Rotterdam*, 1923; CR Nr. 1123). Die rechtwinkligen Flächen erzielte er im Falle der Lithografien mit Material aus der Druckerei, das er entsprechend zuschnitt und mit anderen Druckvorlagen wie Blindmaterial aus dem Setzkasten kombinierte. Das geometrische Formenrepertoire und der flächenhafte Aufbau der Lithografien weisen auf Einflüsse der niederländischen Künstlervereinigung *De Nieuwe Stijl* hin, die KS' Schaffen zu dieser Zeit mitprägten.

Blatt 1, S. 562 ist eine in Schwarz-Grau-Weiß gehaltene Komposition, die vorwiegend auf unterschiedlich breit und hoch ausgeführten Quadraten und Rechtecken basiert: Sechs tiefschwarze, vertikal ausgerichtete Balken umgeben das pulsierende Bildzentrum, das KS im unteren Bereich durch eine mittig platzierte Zielscheibe bestimmt. Variierend große Quadrate, die einerseits als monumentale Blöcke, andererseits in Miniaturform im Schachbrettmuster vorkommen, entsprechen demselben spielerischen Prinzip wie die Staffelung einiger Körper, durch deren Überlagerung Teile von Formen und Figuren nur partiell sichtbar sind. Am auffälligsten ist dies im oberen linken Drittel des Blattes, in dem der Oberkörper einer weiblichen Figur hinter einem Quadrat zu verschwinden scheint, während der dem Rumpf zugehörige Rock und die Schuhe erkennbar sind.

Die Konturen einer daneben knienden Figur sowie der über dem Quadrat sichtbare Kopf eines Vogels sind zweidimensional ausgeführt, während ein Hase in unmittelbarer Nähe plastisch wirkt. Die drei durch Fettkreiden oder -stifte bearbeiteten Quadrate in der linken Bildhälfte, deren Konturen KS auflöst, stehen im Zusammenhang mit den Hell-Dunkel-Abstufungen des Druckes. Durch feine Nuancen eines Farbtones und die Variation immer wiederkehrender Grundformen verwirklicht KS nahezu malerische Komponenten. Zarte Fadenkreuze fungieren als Sujets, die entweder frei stehen oder isolierte Formen miteinander verbinden. Einzelne Buchstaben und bedeutungstragende Einheiten, wie etwa *M* und *Ex*, sind in die rechte Bildhälfte hineingedruckt, in der oben rechts wiederum ein figürliches Motiv auftaucht, das mit den erwähnten Figuren auf der linken Blatthälfte korrespondiert.

---

<sup>10</sup> Steinitz 1963, S. 71f.

Blatt 2, S. 563 ist monochromatisch in Orange gedruckt. Wenige groß angelegte Quadrate und Rechtecke sind in unterschiedlich starken Farbnuancen ausgeführt. Einige kleine Rechtecke kippen aus der streng rechtwinklig angelegten, vertikal-horizontalen Ausrichtung der Komposition. Das Material entstammt unterschiedlicher Herkunft: KS verwendete Teile von Zigarettenpackungen oder -werbung (20 CIGARETTEN) ebenso wie Fehldrucke und Negativ-Positiv-Formen eines Elementes, das sich beispielsweise in zwei ineinander gestaffelten Quadraten in der rechten unteren Bildhälfte findet. Über diesen beiden Quadraten steht die Buchstabenfolge ABCD sowie der schräg gestellte Buchstabe *d*. Die einzige Figur dieses Blattes, deren Silhouette an einen Scherenschnitt erinnert, ist vor einen Spitzbogen gestellt. Rechts unterhalb davon befindet sich die Majuskel *H*, deren Schriftgröße und -art dem ABCD entsprechen. Die Bildmitte zeigt eine Reihe beinahe vollständig aufgelöster geometrischer Flächen, die zum Teil bis auf ihre Randbereiche ausgewischt erscheinen.

Das in Schwarz und Grautönen gestaltete Blatt 3, S. 564 besitzt größere unbedruckte Bereiche und ein disparates Formenrepertoire: Ringe, Kreise, spitzwinklige Dreiecke und zahlreiche Rechtecke, in die KS zum Teil mit der Stahlnadel Winkel und Rillen ritzte, rhythmisieren die Fläche. In der rechten Hälfte der Komposition dominieren Fadenkreuze, die eine als Fehldruck entstandene Figur umgeben, welche als weibliche Puppe oder Darstellung eines Mädchens betrachtet werden kann. Als einziges Blatt der Reihe enthält es einzelne Buchstaben – in diesem Fall *T*, *D* und *P* – die Wörter *OUR* und *iss* und darüber hinaus vollständige Sätze aus einem englischsprachigen Text: *The journey between Colombo and Kandy in Ceylon, is said to be the prettiest in the world. The railway passes through miles of tea gardens, cinnamon plantations, tropical forests, rocky passes, and often along dangerous-looking ledges cut in the mountain side.*<sup>11</sup>

Der genannte Textausschnitt könnte einer von Raphael Tuck & Sons vertriebenen Ansichtskarte entstammen, deren Produkte Molling & Comp. zur Entstehungszeit von *Merz 3* druckte. Es ist daher wahrscheinlich, dass sie sich unter dem Material befand, das KS aus dem Abfallkeller des Unternehmens für seine Lithografien bezog. Im Jahr 1900 expandierte die Firma Tuck & Sons als The Tuck Company in die USA. Angesichts der führenden Rolle Deutschlands bei der Entwicklung der Chromolithografie wurde teilweise der Druck in Deutschland ausgeführt oder aber man transportierte die in Deutschland hergestellten Stereotypen nach England, um den eigentlichen Druck dort vorzunehmen.<sup>12</sup> Das Textfragment schildert eine Reise mit der Eisenbahn von der Hauptstadt Colombo nach Kandy in Ceylon, dem heutigen Sri Lanka. Aus europäischer Perspektive werden die Besonderheiten der Insel, wie Zimtanbau, der tropische Urwald und das wilde Gebirgsland

11 dt.: Man sagt, dass die Fahrt zwischen zwischen Colombo und Kandy in Ceylon die weltweit schönste sei. Die Eisenbahn führt durch kilometerlange Tee-Plantagen, Zimt-Bepflanzungen, tropische Wälder, steinige Gebirgspässe und häufig durch gefährlich aussehende Felsenvorsprünge, wie in den Berghang hineingeschnitten.

12 Vgl. <http://tuckdb.org/history> [Stand 29.3.2017].

beschrieben. Dieser Typus entspricht dem Kurztext einer hohen Anzahl an Postkarten, die in den 1920er Jahren in den von britischen Truppen besetzten Gebieten von Tuck & Sons produziert wurden. Das Fragment steht somit im Kontext der Kolonialzeit und dokumentiert Leben, Wirtschaft und Export des bis 1948 zur Kronkolonie gehörenden Inselstaates Ceylon.

Blatt 4, S. 565 ist in Blaunuanen gestaltet und korrespondiert in seiner flächenhaften, ruhig-geometrischen Komposition sowie der vertikalen Ausrichtung der Elemente stark mit dem Bildaufbau von Blatt 1, S. 562. Schachbrettmuster, Buchstabenfolgen und Fadenkreuze sind variationsreich ausgestaltet. Einzelne zarte, konturhafte Linien, wie die Andeutung eines Kopfes im Seitenprofil, könnten manuell auf den Lithografiestein gezeichnet worden sein. Da im Druckergebnis sowohl die ursprüngliche Beschaffenheit des Materials als auch die verschiedenen Techniken des Auftragens nicht mehr ersichtlich sind, können diesbezüglich allerdings nur Vermutungen erfolgen. Weiterhin sind Buchstaben wie *P*, *RS* ausgeführt ebenso wie die alphabetische Folge *XYZ*. Der teilweise unterbrochene Fraktur-Schriftzug *A. Mo A. Molling. & anncover* verweist auf den Ursprung des Materials aus der Druckerei. Am rechten unteren Blattrand platziert *KS* an der Stelle, an der traditionell die Künstlersignatur erscheint, das Datum *anno 1923.*, wobei die Zahlen im Gegensatz zu den Buchstaben nicht in Fraktur stehen.

Blatt 5, S. 566 ist in brauner Farbe gedruckt. Es unterscheidet sich von den anderen tendenziell abstrakten Kompositionen durch sein großformatiges, plastisch wiedergegebenes Katzenmotiv. Möglicherweise hat *KS* mehrere Fehldrucke mit demselben Katzenmotiv verwendet, wie er bereits einen anderen Fehldruck, der eine Schattenfigur vor einem Spitzbogen zeigt, doppelt einsetzte. Dieser erscheint in Blatt 2 und Blatt 5 sowie in einer Merzzeichnung von 1924/26 [vgl. *Ohne Titel (Über Fehldruck von Blatt 5 aus: MERZ 3. MERZ MAPPE DES MERZVERLAGES. 6 Lithos)*, 1924/1926; CR Nr. 1248].<sup>13</sup> Zwei weitere wie Scherenschnitte anmutende Bildelemente befinden sich am linken Blattrand von Blatt 5. Eines davon ist als eine an einem Pult sitzende Figur bestimmbar. Ein nicht näher identifizierbares Gebilde aus Blumen oder Früchten mit einer kleinen Biene, das ebenfalls von einem Fehldruck stammt, umgibt im oberen Drittel des Blattes das mit einer *i*-Zeichnung von 1923 [*Ohne Titel (Katzen)*, 1923; CR Nr. 1179] identische Katzen-Sujet.

Andere figurative Motive können aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrades hingegen nicht eindeutig benannt werden, gehen aber vermutlich auf Publikationen zurück, die von

---

13 Im rechten unteren Drittel von Blatt 5 findet sich ein Rechteck mit dem Schriftzug *No 022*. Es entstammt einem Fehldruck, von dem *KS* einen Ausschnitt ebenfalls für eine Merzzeichnung mit dem Titel *Mz. RE* (1923/1927, verschollen; CR Nr. 1171) verwendete. Es ist im Gegensatz zu Blatt 5 nicht horizontal, sondern vertikal in die Komposition eingebunden.

Molling angefertigt wurden. Zu diesen zählen etwa Elemente, deren Duktus an Figuren aus Kinder- und Märchenbüchern erinnert, die zu den Verlagsschwerpunkten gehörten.<sup>14</sup>

KS gestaltete Blatt 6, S. 567 wie bereits Blatt 1 und 3 in Schwarz-Grau-Weiß.<sup>15</sup> Das Formenrepertoire der Lithografie entspricht ebenfalls Blatt 3, S. 564, auch wenn sich die Komposition deutlich mehr an den Rändern verdichtet. Vereinzelte Ringformen und Fadenkreuze sind unregelmäßig über das Blatt verteilt. Die Kombination von Kreis und Quadrat variierte ein halbes Jahr später im sogenannten *Merzmosaik aus Geviertornamenten*, das in *Merz 7* erschien und eine vergleichbare Komposition zeigt (vgl. *Merz 7*, S. 70, S. 180). Während die konträren Formen des Kreises, des Rechtecks und Quadrates in Blatt 6 noch durch großzügige Abstände diffus über das Papier verteilt sind, bewirkt ihr dichtes, blockhaftes Zusammenrücken im *Merzmosaik* eine stärkere Ausgewogenheit der rechteckigen und runden Formen. Der zusätzliche Verweis im Titel, dass die Komposition *aus Geviertornamenten* bestehe, betont die Doppeldeutigkeit des Begriffes ›Geviert‹, der als typografische und geometrische Größe auszulegen ist. Der Begriff ›Geviert‹ ist ein Terminus, der etymologisch ›vierfach, in vier Teile geteilt, viereckig, quadratisch‹ bedeutet.<sup>16</sup> Gleichzeitig impliziert er eine relative Maßeinheit, die in der Typografie Abstandsfunktionen und Zeichenabstände im Satzspiegel definiert.<sup>17</sup> Länge und Breite der Kegelhöhe eines Buchstabens bemaßen sich zur Zeit des Bleisatzes mit beweglichen Lettern anhand des Buchstabens M, dessen Breite und Höhe exakt gleich lang sind und die, sofern man sie visualisiert, einen quadratischen Rahmen um den Buchstaben bilden.<sup>18</sup> Diese Bedeutung ist sowohl im *Merzmosaik* als auch in Blatt 6 enthalten, die KS mit dem eigentlich nicht druckenden Blindmaterial einer Druckform im Bleisatz gestaltete: Quadrate, Regletten und Stege aus Letternmetall werden üblicherweise in die Buchpresse eingesetzt, um Abstände zwischen Wörtern und Zeilen zu bewirken. Sie sind damit im Ergebnis nur als Leerraum wahrnehmbar, wohingegen KS sie als Druckstock gebrauchte und damit gezielt auf den Herstellungsprozess verwies.<sup>19</sup> Denn das Quadrat ebenso wie andere geometrische Formen, welche er als Sujets wählte, sind als Elemente

14 Molling & Comp. ist insbesondere unter Sammlern und Antiquaren von historischen Bilderbüchern für seine Produkte bekannt, während der Verlag in den neueren Publikationen zur Stadtgeschichte Hannovers nicht präsent ist (vgl. Sheridan-Quantz 2011a, S. 50). Zum Aspekt der Produktionen von Märchen- und Bilderbüchern bei Molling & Comp. vgl. in Auswahl Sheridan-Quantz 2011a, S. 50–61 sowie Sheridan-Quantz 2011b, S. 63–102.

15 Blatt 6 hat als Vorlage für Theo van Doesburgs Lithografie *Composition (Komposition)* gedient (vgl. van Doesburg 2000, S. 320, Nr. 684). Diese Arbeit entstand vermutlich im Anschluss an den gemeinsamen Dada-Feldzug und kurz nachdem KS die Merzmappe zwischen Mai und Juli 1923 angefertigt hatte. Van Doesburgs Lithografie stellt dabei insofern eine Erweiterung ihrer Vorlage dar, als er diese nicht bloß adaptierte, sondern künstlerisch weiterentwickelte. Er schnitt die rechte obere Ecke von Blatt 6 aus und klebte sie um 90 Grad gedreht auf ein Stück Papier, das er anschließend signierte und auf 1923 datierte (vgl. van Doesburg 2000, S. 320). Die Lithografien beider Künstler dokumentieren damit ihre Freundschaft und die gegenseitige Inspiration.

16 Vgl. Pfeifer, Etym. Wb. 2000, S. 443.

17 Vgl. Engelmann/Jehl/Sedlatschek 2005, S. 29 sowie 409.

18 Vgl. Haslam 2007, S. 79.

19 Vgl. Dickerman 2010, S. 91.

im Setzkasten vorhanden. Dementsprechend basiert die Text-Bild-Relation von *Merz 3* nicht nur auf der Darstellung eines Arrangements, sondern verweist darüber hinaus durch die Verwendung des Blindmaterials und die Wiedergabe einzelner Buchstaben, Syntagmen bis hin zu kürzeren Textausschnitten auf die Sprach- bzw. Textproduktion.<sup>20</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass KS mehrere Techniken des Auftragens auf den Lithografiestein zum Einsatz brachte und seine Kompositionen collagierte, sind die Blätter als *lithographierte[] Collagen*<sup>21</sup> oder *Fotolithografien*<sup>22</sup>, die auf Collagen basieren, klassifiziert worden. Während Werner Schmalenbach noch feststellte: *Schwitters hat offenbar frisch bedruckte Papiere aller Art benutzt, die er in druckfähigem, also feuchtem und fettigem Zustand auf den Litho-Stein abklatschte, um sie nach Vollendung einer derart direkt auf den Stein ›gemerzten‹ Komposition auf Papier abzudrucken*<sup>23</sup>, wurde dieser Vorgang 2008 durch die restauratorische Untersuchung der Mappe im Museum of Modern Art in New York präzisiert. Judy B. Hecker und Leah Dickerman schließen aus dem sauberen Druckergebnis,<sup>24</sup> dass KS bei der Anfertigung der Lithografien folgendermaßen vorgegangen sei: Um Flächen und leere Bildpartien derart präzise voneinander isolieren zu können, behandelte er zunächst die noch frische Druckerschwärze der aufgelegten Materialien mit Hilfe von Ätzflüssigkeit. Dafür setzte er ein Lösungsmittel ein, das beim späteren Aufwalzen der Druckerschwärze die fettfreundlichen Parteien, also das zu druckende Sujet der jeweiligen Lithografie, in seiner Eigenschaft verstärkte.<sup>25</sup> Gleichzeitig bewirkte das Auftragen der Ätzflüssigkeit auf den Stein, dass die leeren Bildpartien fettabstoßend und wasseraufnahmefähig blieben und als weiße Stellen auf dem Papier erscheinen. Zu diesem Zweck könnte KS die erste und noch unvollständige Vorlage mit Ätzflüssigkeit überzogen und diese anschließend durch Pressdruck vom Stein auf Papier übertragen haben.<sup>26</sup> Diesen Vorgang wiederholte er mehrfach, nachdem er zusätzliches Material gesammelt und die Komposition entsprechend erweitert hatte.

Zusätzliche Bilder könnten mit Hilfe von Transferpapier übertragen worden sein, welches ein in Werbedruckereien gängiges Material darstellte.<sup>27</sup> Das Umdruckverfahren ist eine Methode, bei der Zeichnungen vom Papier auf den Lithografiestein transferiert werden. Hierzu wird Umdruckpapier mit einer wasserlöslichen Schicht versehen, angefeuchtet, auf den Stein gelegt und unter Druck und Wärme auf den Stein appliziert.

---

20 Zu den intermedialen Zusammenhängen der Mappe vgl. ausführlicher den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

21 Schmalenbach 1967, S. 155.

22 Frances Carey und Antony Griffiths waren die Ersten, die die fälschliche Rubrizierung der Lithografien von *Merz 3* als Fotolithografien ablehnten (vgl. Carey/Griffiths 1984, S. 216). Trotz dieser Zurücknahme hat sich die Identifizierung auch in der neueren Literatur gehalten (vgl. Wye 2004, S. 95).

23 Schmalenbach 1967, S. 155.

24 Vgl. Hecker 2008, S. 298 sowie Dickerman 2010, S. 93.

25 Vgl. Dickerman 2010, S. 93.

26 Vgl. Hecker 2008, S. 298.

27 Vgl. Hecker 2008, S. 299 sowie Dickerman 2010, S. 93.

Nach dem Zeichnen wird das Papier nochmals befeuchtet, so dass es sich abziehen lässt und die Motive auf dem Stein verbleiben. Das Umdruckpapier ist leer, der Stein kann anschließend weiter bearbeitet werden. Dieses Verfahren erlaubt, seitenrichtig anstatt spiegelverkehrt zu arbeiten. Darüber hinaus eignet es sich insbesondere für Zufallstechniken, wie das Collagieren, da sich das Umdruckpapier im Fall eines unzufriedenstellenden Ergebnisses wegwerfen und zügig ersetzen lässt, anstatt ein mühevolleres Abschleifen des Lithografiesteins vor dem erneuten Druck zu erfordern.

KS' künstlerische Technik, Bildbereiche durch gesammeltes Material zu bedrucken und Teile aus eigener Hand in die Komposition einfließen zu lassen, macht es beinahe unmöglich, die beiden Vorgehensweisen voneinander abzugrenzen und sie eindeutig einzelnen Bildbereichen zuzuweisen. Insbesondere im wiederkehrenden Motiv des Passkreuzes korrespondieren künstlerische Form und Medium auf spielerische Weise miteinander. Denn gewöhnlich wird dieses als Instrumentarium an den Ecken des Steins angebracht, um während der Anfertigung der Lithografie ein genaues Übereinanderliegen der Motiveile zu erreichen, im Falle von *Merz 3* ist es aber zugleich als eigenständiges Sujet der Komposition inszeniert (vgl. insbes. Blatt 3, S. 564 und 6, S. 567). Darüber hinaus verweist die unterschiedliche Kolorierung der Lithografien auf die einzelnen Schritte eines Mehrfarbendrucks, bei dem üblicherweise unterschiedliche zunächst voneinander getrennte Farbschichten übereinandergelagt werden, um farbige Ergebnisse zu erzielen. Durch die Monochromie der Blätter erzeugt KS somit einen gewissen Abstraktionsgrad, der an die einzelnen Druckzustände einer Farblithografie erinnert. Dass man es mit Stadien eines Mehrfarbendrucks, der aus den Farben Rot, Gelb und Blau besteht, zu tun habe, wird insbesondere in der neueren Forschung vertreten.<sup>28</sup> Da Blatt 2, S. 563 orange und nicht gelb ist, es sich also bereits um eine Mischung von Gelb und Rot handelt, ist dieser These allerdings nur bedingt zuzustimmen. Gegen den Vorschlag der Reproduktion einzelner Phasen der Farbseparation im Falle von *Merz 3* spricht vor allem die Tatsache, dass die Blätter kein gemeinsames Motiv intendieren und ein Übereinanderlegen der einzelnen Farben damit nicht plausibel wäre.

Im Rückblick auf seine künstlerische Entwicklung der frühen 1920er Jahre resümierte KS 1926 im *Sturm*:

*Der Kritik würde ich vorschlagen, lieber zu schreiben, ich wäre von Moholy, Mondrian und Malewitsch beeinflusst, denn wir leben im Zeitalter des M, siehe Merz. Man nennt das Monstruktivismus. Vor einigen Jahren hieß es noch: ›Kandinsky, Klee, Kokoschka‹, alles mit K. Davor hieß es Lissitzky, mit L. Wir machen eben das ganze ABC der Entwicklungen durch.<sup>29</sup>*

28 Vgl. Hecker 2008, S. 299.

29 KS, *Mein Merz und Meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm*, in: *Der Sturm* XVII, 7 (Okt. 1926), S. 106.

Ab 1922 fand ein geometrisches Formenrepertoire Eingang in KS' Werk, das sich insbesondere im Hinblick auf das Quadrat verzeichnen lässt. Dieses erscheint in variierender Ausführung ebenfalls in den sechs Lithografien von *Merz 3* und verweist auf die russischen Konstruktivisten, die niederländischen De Stijl-Vertreter sowie auf die Künstler des Bauhauses. Während die frühe Merzkunst von 1919–1922 stilistisch an den Expressionismus und Futurismus des ↗ Sturm anschließt, ist seine selbsternannte Privatströmung, der *Monstruktivismus*<sup>30</sup> der 1920er Jahre, als eine Merz-Spielart des Konstruktivismus einzustufen. *Merz 3* spiegelt KS' beginnendes und erst im weiteren Verlauf der Merzhefte stärker ausgeprägtes Interesse an typografischen Elementen wider, die er bei der Gestaltung der Mappe als künstlerische Faktoren einsetzt. Seine intensivere Beschäftigung mit Formen und Funktionen von Schrift ist ebenfalls auf die Entstehungszeit von *Merz 3* zu datieren. Insbesondere László Moholy-Nagy und Lissitzky experimentierten mit diesen neuen gestalterischen Möglichkeiten und übten in den betreffenden Jahren besonderen Einfluss auf KS' Entwicklung als Typograf aus, die sich anhand der Merzhefte nachvollziehen lässt.<sup>31</sup> Lissitzkys Thesen über Typografie druckte KS unter dem Titel *Typographie der Typographie* im Juli 1923 in *Merz 4* ab.

---

30 KS, *Mein Merz und Meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm*, in: *Der Sturm* XVII, 7 (Okt. 1926), S. 106.

31 KS teilte sich mit Moholy-Nagy im Winter 1922/23 ein Atelier in Berlin, das auch Lissitzky häufig besuchte (vgl. Müller-Härlin 2006, S. 141).



## MERZ 4 BANALITÄTEN

Mit *Merz 4 Banalitäten* präsentiert KS nach der im zweiten Merzheft vorgestellten »i-Kunst« erneut eine selbstgeschaffene künstlerische Gattung, die er programmatisch expliziert und anhand von zahlreichen Beispielen vorführt. Sie dient ihm zugleich zur Fortsetzung der in *Merz 1* begonnenen Auseinandersetzung mit dem Dadaismus. Das äußerst heterogene Layout und die zahlreichen Beiträge französischer und deutscher Dada-Künstler machen *Merz 4* zur insgesamt wohl dadaistischsten Nummer der Zeitschriftenreihe.

Das äußere Erscheinungsbild des Heftes greift auf bewährte Standards der ersten beiden Ausgaben zurück: Die Maße weichen mit 23,2 × 14,8 cm nur minimal von diesen ab. Eine Drahtheftung hält die wiederum 16 Seiten zusammen, welche die fortlaufende Paginierung der Reihe weiterführen.<sup>1</sup> Der Umschlag besteht aus grauem Karton, der etwas stärker und von besserer Qualität ist als bei den Heften 1 und 2. Die Druckfarbe ist ausschließlich Schwarz. Für die Titelseite übernimmt KS weitgehend das bereits in *Merz 1* und 2 genutzte Layout, an die Stelle der dort gedruckten Setzkastenkonstruktionen treten nun jedoch teils gerahmte Textelemente. Der hintere Umschlag zeigt abermals einen Rahmen, der mittels schwarzer Balken in verschieden große Rechtecke unterteilt ist und Werbeanzeigen in mehreren Schriftrichtungen enthält. Für die Innenseiten wurde rosafarbenes Papier gewählt.

Das Spiel mit typografischen und gestalterischen Mitteln wird in *Merz 4* ins Extrem getrieben. Unterschiedlichste, aus der dadaistischen Kunstproduktion bekannte (Un-) Ordnungsmuster werden mit geometrischen Elementen kombiniert, sodass keine Seite der anderen gleicht. Bei den Schriftarten überwiegt insgesamt die Antiqua. Grotteskschriften werden für Titel, Autornamen und Bildunterschriften eingesetzt und dienen ebenso wie Fettdruck und Großbuchstaben zur Hervorhebung einzelner Zitate und Phrasen. Schriftarten, -grade und -stärken sowie Zeilenabstände variieren erheblich. Statt Zeilen- oder Absatzumbrüchen setzt KS häufig größere Wortabstände ein. Abweichende Schriftrichtungen finden sich auf der Doppelseite 38/39, S. 89–91, die Raoul ↗ Hausmanns

---

<sup>1</sup> Die Lithografienmappe *Merz 3* ist nicht paginiert, *Merz 4* schließt daher nahtlos an die Seitenzählung des zweiten Merzheftes an. Vgl. zu Organisation und Erscheinungsweise der Reihe *Merz* auch den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Simultangedicht *Chaoplasma* um 90 Grad nach rechts gedreht präsentiert, und auf S. 46, S. 102, wo zwei Wörter treppenartig in absteigendem Winkel gedruckt sind. Position, Schriftart und -größe der Seitenzahlen weisen durchweg große Unterschiede auf. Zum Teil gerät die Paginierung – etwa durch Rahmung, Akzentuierung mittels nebenstehendem Balken, mehrfache Wiederholung oder erheblich vergrößerte Darstellung – zum bestimmenden Kompositionselement einer Seite.

Einen einheitlichen Satzspiegel gibt es nicht. Fast jede Seite verfährt diesbezüglich anders, oft kommt es selbst auf einer Einzelseite zu Über- und Unterschreitungen. So werden Textblöcke oder grafische Elemente in den Außensteg gerückt und dadurch an anderer Stelle Leerräume geschaffen (S. 36, S. 86f.; S. 40, S. 91–94). Der Satzspiegel springt mitunter auch zwischen verschiedenen Texten bzw. Textabsätzen, die oft zusätzlich durch nebenstehende vertikale Linien und Balken markiert sind (S. 41, S. 94f.; S. 43, S. 97f.; S. 45, S. 100f.). Balken und Linien werden außerdem zur Abgrenzung zwischen Texten eingesetzt (S. 40, S. 91–94; S. 48, S. 104) und spielen eine besondere Rolle im *Chaoplasma*-Gedicht, wo sie nicht nur der Gliederung simultan zu sprechender Textsequenzen dienen, sondern zusätzlich eine quer über den Text verlaufende rechteckige Leerfläche erzeugen, die als Zensurbereich deklariert wird und Teile des Textes verdeckt.

Zahlreiche Zeigehände legen bestimmte Blickrichtungen nahe und weisen vor allem auf die Titel von KS' *Banalitäten*-Texten hin. Eine diagonal nach oben gerichtete Hand im Artikelkopf der *Dada Nachrichten* (S. 44, S. 98f.) scheint den sie umgebenden, jedoch oben teils offenen Rahmen geradezu aufzubrechen und auf diese Weise die Sicht auf die Abbildung einer Schwalbe freizugeben. Ein weiteres Bildelement liegt mit der auf S. 37, S. 87 reproduzierten *Untertaille* vor, die auf einigen Werbezetteln für Merzmatineen Ende 1923 wiederkehrt. Die in früheren Heften in verschiedenen Varianten gedruckten Merz-Signets sucht man dagegen in *Merz 4* vergebens. Lediglich eine leere Quadratform ist an zwei Stellen zu sehen.

Deutlich erhöht wurde die Zahl der Werkreproduktionen, die zudem ein breiteres Spektrum von Kunstformen abdecken.<sup>2</sup> Neben Ölgemälden von Pablo Picasso (S. 33, S. 81) und Arthur Segal (S. 46, S. 101) sowie einer Collage des Herausgebers selbst (S. 38, S. 89) sind ein Fotogramm László Moholy-Nagys (S. 48, S. 104), ein Holzrelief Hans ↗ Arps (S. 47, S. 103) und Fotos von Möbel- und Innenarchitekturgestaltungen von Künstlern der niederländischen De ↗ Stijl-Bewegung (S. 35, S. 83; S. 42, S. 95) wiedergegeben. Eine dadaistische Ergänzung erfährt die Reihe der Abbildungen durch ein vermeintliches Porträtfoto von Theo van ↗ Doesburgs Alter Ego I. K. Bonset (S. 44, S. 99).

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu ausführlich den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

Wie auf dem vorderen Einband vermerkt, erschien das vierte Merzheft im Juli 1923 und wurde zeitgleich an die Abonnenten der Reihe versandt.<sup>3</sup> Ein Brief KS' an Tristan Tzara vom 20.6.1923 lässt darauf schließen, dass die Nummer spätestens in der zweiten Junihälfte gedruckt wurde.<sup>4</sup> Sie weist allerdings keinen Druckvermerk auf, sodass unklar bleibt, ob KS erneut die Weimarer Druckerei Dietsch & Brückner beauftragte, welche schon *Merz 1* und *2* besorgt hatte. Finanziell brachte die Zeitschrift ihren Herausgeber zunehmend in Bedrängnis. Am 17.7.1923 beklagte sich dieser bei Hannah Höch: *Ich habe grosses Deficit. Wer nicht abonniert, fördert die gute Sache, daß Merz fallit geht.*<sup>5</sup> Die mehrfach auf S. 48, S. 104 und dem hinteren Umschlag, S. 105 von *Merz 4* gedruckten Selbstanzeigen und Abonnementaufrufe verdeutlichen die Notlage und dienen KS zugleich dazu, die Internationalität seiner Reihe hervorzuheben: Preise sind für die Währungen von insgesamt 16 Ländern von Europa bis Japan, den USA und Mexiko aufgeführt. Der globale Anspruch kommt zusätzlich durch Werbung für diverse internationale Avantgarde-Zeitschriften zum Tragen und wird durch die mehrsprachigen Textbeiträge des Heftes bekräftigt, das Zitate, Gedichte und sonstige Texte auf Deutsch, Französisch, Englisch, Niederländisch und Friesisch enthält. Erneut aufgegriffen werden die beiden erstmals in *Merz 2* eingeführten Rubriken *Dada Nachrichten* (S. 44, S. 98f.) und *Krieg* (S. 46, S. 102), welche allerdings im weiteren Verlauf der Reihe nicht wiederkehren.

Den thematischen Schwerpunkt von *Merz 4* bilden KS' Zitatsammlungen, die er unter dem Namen ›Banalitäten‹ als eigene Gattung propagiert und in konsequenter Weiterentwicklung der in *Merz 2* vorgestellten ›i-Kunst‹ definiert als *das Auffinden eines unkünstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt und das Schaffen eines Dada-werkes (bewußte Nichtkunst) aus diesem Komplex durch Begrenzung* (S. 41, S. 94). Die 1921 begonnene künstlerische Verarbeitung von Zitaten vermag er auf diese Weise für seine kritische Auseinandersetzung mit Dada zu instrumentalisieren. Seine schon in *Merz 1* aufgestellte Grundthese bleibt bestehen: Merz ist Kunst, Dada nicht. Die bisherige Tradition des dadaistischen Zitatgebrauchs, wie sie etwa in der als Quelle dienenden Zeitschrift *Proverbe* vorherrscht, lässt sich auf dieser Basis im nichtkünstlerischen Bereich verorten. Dagegen erklärt der Künstler seine eigenen *Banalitäten*-Sammlungen aber doch zu Kunstwerken, da die darin enthaltenen Zitate eben nicht dem dadaistischen Prinzip des *wahllose[n] Nebeneinanderstellen[s]* (S. 41, S. 95) folgten, sondern künstlerisch geformt seien durch *Gegenüberstellung und Wertung* (S. 43, S. 97). Diese Montagetexte kombinieren sprachliche Fundstücke aus *Proverbe* mit expressionistischen Zitaten, Werbeslogans, Sprichwörtern, literarischen Sentenzen des bildungsbürgerlichen Kanons und teils nicht nachweisbaren umgangssprachlichen Phrasen, die KS möglicherweise seinem persön-

3 Vgl. die Briefe von KS an Tristan Tzara vom 17.7. und 31.7.1923 (in: Schrott 2004, S. 330) sowie die Postkarte KS' an Hannah Höch vom 17.7.1923 (in: Höch 1995a, S. 125).

4 Vgl. Schrott 2004, S. 330.

5 Vgl. Höch 1995a, S. 125.

lichen Umfeld abgelauscht hat. Die künstlerische Formung beinhaltet neben Auswahl und Anordnung der Sätze auch Abwandlungen des originalen Wortlautes, der zum Teil gekürzt und zusammengeschnitten wird. Angelehnt an die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populären Sprichwörtersammlungen<sup>6</sup> suggerieren die Angaben von Autornamen Seriosität und Wissenschaftlichkeit, was durch mutmaßlich bewusste Namensfehlschreibungen und Vermerke wie *Unsere Reinemachefrau* (S. 36, S. 86) wiederum hintertrieben wird.

Ein Sonderfall liegt mit dem Vierzeiler von Christian Rellis (S. 36, S. 87) vor, den KS in die Sammlung *Banalitäten* (2) aufgenommen hat. Ebenso wie bei dem Rellis-Gedicht *Zuflucht* (S. 33, S. 80) handelt es sich um einen mittels Umkehrung und Beschneidung generierten Text auf Basis eines bereits bestehenden Gedichts. Als ›Monteur‹ fungierte der Merzkünstler selbst, der sich mit Rellis ein amerikanisches Alter Ego schuf. Die beiden Texte vereinen somit sein Prinzip der i-Kunst – das *Auffinden eines künstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt* (S. 40, S. 94) – mit den Montageverfahren von Merz und werden durch die Aufnahme in *Merz 4* zusätzlich in den Kontext der ›Banalität‹ gerückt.

Durch Wiederholungen von Zitaten mit und ohne Abänderungen über mehrere *Banalitäten*-Texte hinweg sowie teils separat im Heft schafft KS darüber hinaus ein Netz von Bezügen, das in einigen Fällen selbst die Grenzen der Merznummer sprengt. So ist beispielsweise das Zitat *Wenn sone Geige angewärmt is, denn gehtse besser* (S. 34, S. 82) ebenfalls Teil der zwei Jahre zuvor veröffentlichten Textmontage *Aufruf! (ein Epos)*.<sup>7</sup>

Auf Arbeiten früherer Jahre greift KS auch an anderer Stelle zurück: Sein Text *An Arp* (S. 33, S. 81) entstammt einem Brief an den befreundeten Künstler aus dem Jahr 1920, der in seiner ursprünglichen Form bereits in der hannoverschen Zeitschrift *Die Pille* veröffentlicht wurde. Die auf S. 37, S. 88 vorgestellte fiktive *Merzpartei* hatte KS schon 1920 ausgerufen. Seine leicht variierte Übernahme eines zum *Alten Lautgedicht* deklarierten Textes aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (S. 37, S. 87) scheint eine Tradition optophonetischer Dichtung begründen zu helfen, in die er sich selbst – etwa mit seiner *Ursonate* – einzuordnen suchte.

Neben eigenen künstlerischen Konzepten legte KS den Fokus in *Merz 4* maßgeblich auf Dada-Kunst. Der Berliner Dadaist Raoul Hausmann ist mit dem 1919 zur Aufführung gebrachten Simultangedicht *Chaoplasma* (S. 38f., S. 89–91) vertreten, KS' Freund Hans Arp steuerte die Textmontage *Die Hasenkaserne* (S. 45, S. 100f.) und eine Reproduktion seines Holzreliefs *Pferdevogel* (S. 47, S. 103) bei. Mit Texten und Zitaten von Malcolm Cowley, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard, Théodore Fraenkel, Émile Malespine, Francis Picabia, Philippe Soupault und Tzara präsentiert das Heft

6 Allem voran ist hier Georg Büchmanns erstmals 1864 aufgelegter Band *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes* zu nennen (vgl. dazu Genz 2011, S. 117–125).

7 Die Montage erschien in: *Der Sturm* XII, 12 (Dez. 1921), S. 201–204.

aber schwerpunktmäßig fast die gesamte Bandbreite der Pariser Dada-Bewegung. Es ist dabei nicht ohne Ironie, dass die Veröffentlichung der Ausgabe just in den Monat fiel, in dem Dada Paris ein skandalträchtiges Ende fand. Am 6.7.1923 wurde die von Tzara organisierte Soirée du coeur à barbe von einer Gruppe surrealistischer Künstler um André Breton gestürmt und ging als letzte Pariser Dada-Veranstaltung in die Geschichte ein. Als führende Avantgarde-Fraktion Frankreichs etablierte sich in der Folge der Surrealismus. Die Verwerfungslinien dieser Richtungskämpfe lassen sich bis in die Merznummer hinein verfolgen. Insbesondere das aus dem *Journal du Peuple* übernommene und von KS neu arrangierte Interview zwischen Tzara und Roger Vitrac (S. 38–40, S. 89–92) verweist in diesen Kontext, der jedoch durch den Merzkünstler nirgends explizit thematisiert wird. Dieser nutzte *Merz 4* lediglich zur beiläufigen Abrechnung mit dem Expressionismus, welchen er in ironischer Manier als [g]leistige[n] Warenaustausch (S. 43, S. 97) abwertet.<sup>8</sup>

Nach wie vor relevant bleiben seine Erfahrungen und Kontakte aus der Zeit des Holland-Dada-→Feldzugs.<sup>9</sup> Im Text *Banalitäten* (3) (S. 40f., S. 93f.) nimmt er direkt auf die Auftritte der Tournee Bezug, in den *Dada Nachrichten* (S. 44, S. 98f.) entlarvt er van Doesburgs dadaistisches Pseudonym I. K. Bonset und im gesamten Heft finden sich Zitate Bonsets und Evert Rinsemas eingestreut. Mit dem Gedicht *De booten hebben zwarte schoorstenen* (dt.: Die Schiffe haben schwarze Schloten; S. 46, S. 101f.) versucht sich KS erstmals selbst an einem holländischen Text. *Die zute Tute* (S. 37, S. 88) kombiniert einen seiner Vortragstexte der Dada-Tournee mit dessen friesischer Übersetzung, wie sie zuvor in einer Drachtener Zeitung erschienen war. KS' Kontakte zur niederländischen De Stijl-Bewegung schlagen sich zudem in fotografischen Reproduktionen von Gerrit Rietvelds *Lehnstuhl* (S. 35, S. 83) und der Innenansicht eines durch van Doesburg und Jacobus Johannes Pieter Oud gestalteten Ferienhauses (S. 42, S. 95) nieder.

Mit den letztgenannten Beiträgen wird gleichzeitig eine Brücke zu der geometrisch-abstrakten Kunst geschlagen, welche trotz der dadaistischen Prägung des Heftes nicht gänzlich fehlt. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Text *Topographie der Typographie* von El Lissitzky (S. 47, S. 103). Die an Lissitzkys elementar-konstruktivistischen Buchgestaltungen geschulten Thesen fordern einen grundlegenden Wandel im Umgang mit Schrift. Das *neue Buch* soll visuell konstruiert sein, die Typografie zum Bildraum werden. Mit seinen vielfältigen (typo)grafischen Gestaltungsmitteln bewegt sich *Merz 4* bereits in die von Lissitzky anvisierte Richtung. Der Abdruck von dessen Text signalisiert KS' wachsendes Interesse an Typografie kurz vor der Gründung seiner eigenen ↗Merz Werbezentrale und deutet auf eine Neuausrichtung der Zeitschriftenreihe hin.

8 Zum avantgardistischen Umfeld vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

9 Vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.



**MERZ est le journal le plus sot du monde.**

**Aus dem Inhalt:**

**Malespine. Rellisverse. saci Pos. Rietveld. Chaoplasma. Typographie usw.**

# MERZ

# 4

UNTER — — — TAILLE.

## BANALITÄTEN

**TRISTAN TZARA**

va cultiver ses vices.

/ BLUEMNER.

Immer mit den Füßen auf der Erde bleiben.



**JULI 1923**

**REDAKTION DES MERZVERLAGES:**

**KURT SCHWITTERS, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5''**

MERZ est le journal le plus sot du monde.] dt.: Merz ist die dümmste Zeitschrift der Welt.  
TRISTAN TZARA va cultiver ses vices.] dt.: Tristan Tzara wird seine Laster kultivieren.

S. 33: In der oberen Seitenhälfte untereinander Zitat von Philipp Soupault, Gedichte Zuflucht von Christian Rellis und Poème von Georges Ribemont Dessaignes, rechts neben den beiden Gedichten untereinander die schwarz gerahmte Seitenzahl, ein großes Fragezeichen und ein schwarzes Quadrat. In der unteren Seitenhälfte links eine Werkabbildung mit der Bildunterschrift SACIPOS LE LONVOI, rechts daneben der Text An Arp von KS.

[S. 33]

**Cet été, les éléphants porteront des moustaches, ET VOUS<sup>1</sup>**

PH. SOUPAULT

### ZUFLUCHT

Flieht sich ewig was  
Form zu umfassen  
Hassen sich feindlich die Kräfte die lehren  
Tobend entglüht die Zwietracht die löschen  
Sitte der Zepter das Frauen die führen  
Bitte  
Aber mit sanft

Christian Rellis, New York U.S.A.

### POÈME

Une reine qui contient les rois  
Une boulette qui contient les reines  
Le bruit des yeux qui empêche le sommeil  
Et le sommeil qui empêche le sommeil<sup>2</sup>  
La bouche à l'intérieur  
Le sang à l'extérieur ou nagent les arbres à violon  
La bouche à l'intérieur  
Et dans le milieu LA MORT.

G. RIBEMONT DESSAIGNES.

[Quadrat]

[Übers.]

### GEDICHT

Eine Königin, die die Könige in Schach hält  
Eine [boulette], die die Königinnen in Schach hält  
Der Lärm der Augen, der den Schlaf verhindert  
Und der Schlaf, der den Schlaf verhindert

---

1 Cet été, les ... moustaches, ET VOUS] dt.: Diesen Sommer werden die Elefanten Schnurrbart tragen, und Sie

2 Tobend entglüht die ... empêche le sommeil] Rechts neben diesen Zeilen der beiden Gedichte ist ein großes Fragezeichen gedruckt.





Der Mund im Innern  
 Das Blut außen, wo die Violinenbäume schwimmen  
 Der Mund im Innern  
 Und in der Mitte DER TOD.

G. RIBEMONT DESSAIGNES.

[Quadrat]

[Abdruck Sacipos: Le Lonvoi]

**A N A R P.**

Nun (lat.: nunc)

Galaia (lat.: Galeria)

Röhre (lat.: res, rei)

Wer (engl.: where)

Wo (engl.: who)

Sonst bricht dein Backsteinzopf

F F F F F F F F F F

O la galaia tit galaia tot galaia fanfa te

(deutsch: Fanfare).

Wir sind mit dem Erfolge zufrieden

(betrifft Roßfett).

AO o AO ie Au Eu Oa

breit (deutsch: bereit)

f 210

Ihro Gnaden die

Gletscher küssender

K. S

S. 34–35: Auf S. 34 Beginn der mehrsprachigen Zitatsammlung Banalitäten (1) von KS, Abdruck eines ungefüllten Quadrats links neben dem Textanfang; auf S. 35 Fortsetzung von Banalitäten (1), darunter Abdruck einer Fotografie mit Bildunterschrift RIETVELD. LEHNSTUHL., unter der Fotografie das Gedicht Je sors de mon appartement somptueux von Tristan ↗ Tzara. Varianten sind in den Fußnoten vermerkt.

[S. 34]

**BANALITÄTEN (1)**

[Zeigehand]<sup>3</sup>

**DADA est une promenade.**

Le Cubisme est une procession. (Jean Cocteau.)

Je n'ai jamais pu que mettre de l'eau dans mon eau. (Fr. Picabia.)

Le passé et la pensée n'existent pas. (R. Duncan.)<sup>4</sup>

Profitez du beau temps pour dormir. (Anonyme.)

Comment vous appelez-vous? Moi aussi. (Ph. Soupault.)

Prenez garde à l'idéal. (Anonyme.)

L'art n'est qu'une viande molle et froide. Les cubistes se nourrissent de cette viande. (Fr. Picabia.)

Il n'y aura jamais de faux Dada. (P. Eluard.)

APRÈS NOUS LA BLENNORRAGIE. (Docteur Serner.)

Wenn sone Geige angewärmt is, denn gehtse besser. (Schneider.)

Ein Bild is ne Landkarte. (Patsch.)

Willem biste schon da? (Fritz.) Tut mr leid, ich habe keine Zeit. (Willem.) Du bist doch zu dumm, Willem. (Fr.) Weil ich keine Zeit habe. (W.) Du Scheinheiliger! (Fr.) Weil ich keine Zeit habe. (W.) Willem, so still wars gestern auch. (Fr.) Na, denn bis morgen. (W.) Ach, du bist ja verrückt. (Fr.) Ein diebischer Kerl. Ja, Recht haste ja. (W.) Du schnappst auch noch über, weißte? (Fr.) Meinen Schwager Karl, den habense in Ilten\*) gehabt. (W.) Ihr macht aber auch Sätze! (Fr.) Ich kann mich in alles finden. (W.) Genau so wie es gewisse Leute machen. (Fr.) Ja, s' ist recht, Fritz. (W.) Ich glaube, ein bischen en Raptus haste doch Bengel! (Fr.) Ich bin immer ganz ergriffen von sowas. (W.) Du bist ein Quassel, einmal redste so und einmal redste so. (Fr.) Also Fritz, nun rede keinen Ton weiter. (W.)

Wenn man son Pferd regieren will, da muß man aber Purre haben. (Schneider.)

Herr, Herr, gib mir deinen Sturm. (Meidner.)

Lach nich, sonst kriegste einen, daß de mit der Nase durch den Tisch fliegst. (Mann.)

O Herr Vater, du senkst dem jungen Menschen einen feurigen Stein urtief in sein Inneres ein. (Meidner.)

3 [Zeigehand] Die Zeigehand weist nach links auf den Titel.

4 [Le Cubisme est ... pas. (R. Duncan.)] Links neben diesen Zitaten ist ein ungefülltes Quadrat abgedruckt.

Ich will Ihnen aber mal Kunst zeigen. (Bebbing.)

Herr Gott, hier nimm meinen Dank auf meinen STAMMELNDEN KNIEN an. (Meidner.)

Wissen Sie, was Kunst ist? **EIN REIHENSCHWEISSHAUS**, das ist KUNST. (Bebbing.)

Ach, und daß ich mit DIR einhergehe, mit DEINER Gnade, O Gott, zärtlich überdacht, frühlingisch erwärmt, und niemals der Wolkenhimmel über mir kahl wird und TÖNELOS! (Meidner.)

Nachher scheidet er mich noch an obendrein. (Bebbing.)

**Junge Menschen gab es zu jeder Zeit.** (KASIMIR EDSCHMIDT<sup>5</sup>.)

Fragen Sie nicht so dumm! (Peters.)

[S. 35]

Na Krischan, nu freuste dich! (Luise.)

Herr, Herr, gib mir Kraft! Rrrrrrom. BOM. BOM.

Sterft de mensch den verliest hij sijn spraak.<sup>6</sup> (Rinsema.)

[Zeigehand]<sup>7</sup>

\*) Ilten ist eine Irrenanstalt.

## BANALITÄTEN (1)

[Übers.]

### DADA ist eine Promenade.

Der Kubismus ist eine Prozession. (Jean Cocteau.)

Ich habe niemals anders können, als Wasser in mein Wasser zu geben. (Fr. Picabia.)

Die Vergangenheit und das Denken existieren nicht. (R. Duncan.)

Nutzen Sie das schöne Wetter, um zu schlafen. (Anonym.)

Wie heißen Sie? Ich auch. (Ph. Soupault.)

Hüten Sie sich vor dem Ideal. (Anonym.)

Die Kunst ist nichts als ein schlaffes und kaltes Fleisch. Die Kubisten ernähren sich von diesem Fleisch. (Fr. Picabia.)

Es wird niemals falschen Dada geben. (P. Eluard.)

NACH UNS DIE GONORRHOE. (Doktor Serner.)

[...]

[Abdruck Gerrit Rietveld: Lehnstuhl]

5 KASIMIR EDSCHMIDT] eigentlich: Kasimir Edschmid

6 Sterft de mensch ... hij sijn spraak.] dt.: Stirbt der Mensch, so verliert er seine Sprache.

7 Zeigehand] Die im Außensteg abgedruckte Zeigehand weist nach links auf das Zitat.

**Je sors de mon appartement somptueux.**<sup>8</sup>  
 L'hiver vous<sup>9</sup> dévore  
 Cigarette<sup>10</sup> en poudre d'or  
 Le<sup>11</sup> bonjour de joconde  
 Dit<sup>12</sup> bonjour à tout le monde.<sup>13</sup>  
 La<sup>14</sup> fatigue des animaux sonne  
 Sur les socs<sup>15</sup> de sel et de papillons d'air et de douleur  
 Mais<sup>16</sup> la lumière carnivore  
 Et<sup>17</sup> le bonjour de joconde  
 Il<sup>18</sup> fait froid il fait froid  
 Disent<sup>19</sup> toujours bonjour à tout le monde.<sup>20</sup>  
 On<sup>21</sup> se balance les yeux ouverts sur la corde  
 En équilibre<sup>22</sup>  
 Les<sup>23</sup> yeux ouverts dansent sur la pointe des pieds  
 Il<sup>24</sup> fait froid froid dans la bouteille de la voix fermée  
 Il<sup>25</sup> fait froid lourd sur la route  
 Et le vent pousse<sup>26</sup> la lumière sur la route  
 C'est<sup>27</sup> un bonjour de joconde qui siffle tout le long de la route  
 Comme<sup>28</sup> les autres autos vélos aéros motos sur la route.<sup>29</sup>  
 L'hiver<sup>30</sup> nous dévore

- 
- 8 Je sors de mon appartement somptueux.] *De nos oiseaux: JE SORS DE MON APPARTEMENT SOMPTUEUX*  
 9 L'hiver vous] *De nos oiseaux: l'hiver nous*  
 10 Cigarette] *De nos oiseaux: cigarette*  
 11 Le] *De nos oiseaux: le*  
 12 Dit] *De nos oiseaux: dit*  
 13 monde.] *De nos oiseaux: monde* [Ende der ersten Strophe]  
 14 La] *De nos oiseaux: la*  
 15 Sur les socs] *De nos oiseaux: sur les sacs*  
 16 Mais] *De nos oiseaux: mais*  
 17 Et] *De nos oiseaux: et*  
 18 Il] *De nos oiseaux: il*  
 19 Disent] *De nos oiseaux: disent*  
 20 monde.] *De nos oiseaux: monde* [Ende der zweiten Strophe]  
 21 On] *De nos oiseaux: on*  
 22 En équilibre] *De nos oiseaux: en équilibre*  
 23 Les] *De nos oiseaux: les*  
 24 Il] *De nos oiseaux: il*  
 25 Il] *De nos oiseaux: il*  
 26 Et le vent pousse] *De nos oiseaux: et le vent pousse*  
 27 C'est] *De nos oiseaux: c'est*  
 28 Comme] *De nos oiseaux: comme*  
 29 route.] *De nos oiseaux: route* [Ende der dritten Strophe]  
 30 L'hiver] *De nos oiseaux: l'hiver*

Nous<sup>31</sup> les bouts d'or des cigarettes en poudre<sup>32</sup> d'or  
 Les<sup>33</sup> gens distingués. TRISTAN TZARA.<sup>34</sup>

**Ich trete aus meiner prächtigen Wohnung hinaus.**

[Übers.]

Der Winter frisst euch auf  
 Zigarette aus Goldpuder  
 Das Mona-Lisa-Guten-Tag  
 Sagt jedem Guten Tag.  
 Die Müdigkeit der Tiere läutet  
 Über den Salzscharen und den Scharen von Luft- und Schmerz-Schmetterlingen.  
 Aber das fleischfressende Licht  
 Und das Mona-Lisa-Guten-Tag  
 Es ist kalt es ist kalt  
 Sagen noch immer jedem Guten Tag.  
 Man wippt mit offenen Augen auf dem Seil  
 Im Gleichgewicht  
 Die geöffneten Augen tanzen auf den Zehenspitzen  
 Es ist kalt kalt kalt in der Flasche der geschlossenen Stimme  
 Es ist kalt schwer auf der Straße  
 Und der Wind drückt das Licht auf die Straße  
 Das ist ein Mona-Lisa-Guten-Tag, das die ganze Straße lang pfeift  
 Wie die anderen Autos, Räder, Flieger, Mopeds auf der Straße.  
 Der Winter frisst uns auf  
 Uns, die goldenen Mundstücke der Zigaretten aus Goldpuder  
 Die vornehmen Leute. TRISTAN TZARA.<sup>35</sup>

31 Nous] *De nos oiseaux: nous*

32 pondre] *De nos oiseaux: poudre*

33 Les] *De nos oiseaux: les*

34 C'est un bonjour ... distingués. TRISTAN TZARA.] Rechts neben diesem Textabschnitt ist ein vertikaler schwarzer Balken gedruckt, neben dem die um 90 Grad nach rechts gedrehte Seitenzahl zu lesen ist.

35 Das ist ein ... Leute. TRISTAN TZARA.] Rechts neben diesem Textabschnitt ist ein vertikaler schwarzer Balken gedruckt, neben dem die um 90 Grad nach rechts gedrehte Seitenzahl zu lesen ist.

S. 36: Zitatsammlung Banalitäten (2) von KS, in den Außensteg hineinragendes ungefülltes Quadrat unten auf der Seite.

[S. 36]

**BANALITÄTEN (2)**

[Zeigehand]<sup>36</sup>

Herr, Herr, gib mir deinen Sturm!

Phillip kissed her and held her warm cheek against his for a moment.<sup>37</sup> Mußt stets die Gegenwart genießen. (Goethe.)

Nun muß ich wieder in den Mist hinein. (Frontsoldat auf Urlaub 1917.)

Lieben ist, wenn einem wo was fehlt, und man sucht bei wem anders. (Fricke.)

Aber an den angetanen (Vollständiger Vers von Geibel.)

Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben. (Goethe.)

Wie manches ist vergangen. (Platen.)

Halt die Zunge fest, so wird, was deinem Mund entflieht, nie ein Vogel sein. (E. M. Arndt.)

Und wer besitzt, der muß gerüstet sein. (Goethe.)

**SOHN, HAUE** (Stollberg<sup>38</sup>.)

Der gute Mensch nur kann geduldig sein, (Schefer.)

Mein Herz gleicht ganz dem Meere. (H. Heine.)

War es doch kein Geringerer, als der Altvater Jahn selbst, der mit leichter Hand die Saatkörner zur Ertüchtigung unserer Jugend in Schule und Haus ausgestreut hat. (Anonym.) Denn unrecht Gut gedeihet nicht, und **wer das Große nicht ehrt**, am besten fährt. (anonym.) Das is nu die vierte Leiche seit Februar. Ich habe gleich gesagt: „Wenn das erst anfängt!“ (Unsere Reinemachefrau.) Smile, lady, smile.

Der Dümme ist nicht dumm genug. (Bodenstedt.)

Ob du wenig tust oder viel, darauf kommst nicht an. (Bauernfeld.)

Junge Weiber leben lassen. (Alte Inschrift.)

So selten kommt der Augenblick im Leben. (Schiller.)

Wer trocken Brot genießt, dem wird es gut bekommen. (B. Reinik<sup>39</sup>.)

10. Febr. 1901 Geheimrat v. Pettenkofer in München † (Sterbeliste.)

Oaset nicht mit Wüsten. (Nebel.)

BRILLANTINE für die Haare.

dada macht ohne Berufsstörung wahnsinnig.

---

36 Zeigehand] Die Zeigehand weist nach links auf den Titel.

37 Phillip kissed her ... for a moment.] dt.: Phillip küsste sie und hielt ihre warme Wange für einen Moment an die seine.

38 Stollberg] eigentlich: Stolberg

39 Reinik] eigentlich: Reinick

In arte voluptas.<sup>40</sup>

Besser ist es, sich vom Sturm in den ersten besten Hafen werfen zu lassen. (Lessing.)

Laß ruhig fließen

Im Regen Lauf

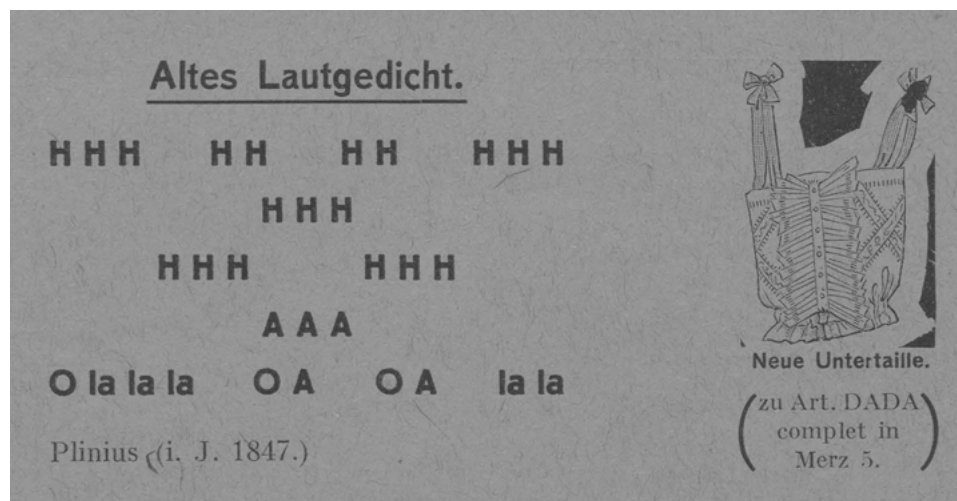
Der Tränen sprießen

Die Blumen auf. (Chr. Rellis. übers. K. S.)<sup>41</sup>

Armes Deutschland! – Wenns nur Merz hat!

S. 37: Im oberen Drittel der Seite links Altes Lautgedicht, rechts Bildelement Neue Untertaille (unten reproduziert); darunter untereinander /i/ Gedichte von László Moholy-Nagy, Zitat von T. Fraenkel, kurzer Text MPD von KS, zwei Zitate ohne Autorangabe sowie das friesisch-deutsche Gedicht Die zute Tute von KS.

[S. 37]



**/i/ GEDICHTE**, gefunden von **Moholy-Nagy**.

Vergangenheit:

Ich hatte, Du hattest, er sie es hatte, wir hatten, Ihr hattet, sie hatten.

Zukunft:

40 In arte voluptas.] dt.: In der Kunst liegt Vergnügen.

41 Laß ruhig fließen ... übers. K. S.]) Die vier Zeilen sind deutlich eingerückt, sodass links davon ein Leerraum entsteht. In diesem Leerraum ist ein zur Hälfte in den Außensteg ragendes ungefülltes Quadrat abgedruckt.

Ich werde haben, Du wirst haben, er sie es wird haben, wir werden haben, Ihr werdet haben, sie werden haben.

**RIRA BIEN QUI RIRA LE DERNIER**<sup>42</sup>

T. FRAENKEL.

**MPD**<sup>43</sup>

Mancher hat noch nichts von der Merzpartei Deutschland gehört. Begreiflich, da sie nur aus einem Mitgliede, aus mir, besteht. Näheres siehe Merz 5. M E R Z

Wohl ihm, den sein Geschick liebend auf beiden geführt.  
Wer einmal Ssachse ist, der bleibt auch Ssachse.

**D I E Z U T E T U T E .**

En as hja yn de poede seach,  
Dan wieren d'r reade kjessen yn.<sup>44</sup>  
Und als sie in die Tüte sah,  
Da waren rote Kirschen drin.  
Dan makke hja de poede ticht,  
Dan wier de poede ticht.<sup>45</sup>  
Da war die TUTE zu.     K. S.

*S. 38–39: Auf S. 38 in der linken Seitenhälfte oben eine Werkabbildung mit darunter abgedruckter Bildunterschrift KURT SCHWITTERS DAS ZWILLINGSBILD., unten Beginn des auf S. 40 fortgesetzten französischsprachigen Interviews l'arriviste Tristan Tzara va cultiver ses vices. Auf S. 39 und fortgesetzt auf der rechten Hälfte von S. 38 der um 90 Grad nach rechts gedrehte Text Chaoplasma von Raoul ↗ Hausmann. Etwa in Seitenmitte wurde ein durch dünne Linien abgegrenztes Rechteck unbedruckt belassen, welches sich nahezu über den vollständigen Chaoplasma-Text erstreckt. Dieser weist dadurch fast durchgehend Wortlücken auf (in der Transkription durch leere eckige Klammern markiert). In dem rechteckigen Leerraum ist in normaler Textrichtung die Phrase Von der Zensur gestrichen zu*

---

42 RIRA BIEN QUI RIRA LE DERNIER] dt.: Wer zuletzt lacht, lacht am besten.

43 MPD] Im Original finden sich die drei Buchstaben in doppelter Zeilenhöhe neben den entsprechend eingerückten ersten beiden Zeilen (Bereich: *Mancher hat noch ... Deutschland gehört. Be-*).

44 En as hja ... reade kjessen yn.] dt.: Und als sie in die Tüte sah, / Da waren rote Kirschen drin.

45 Dan makke hja ... de poede ticht.] dt.: Da machte sie die Tüte zu, / Da war die Tüte zu.



lesen, auf die eine vorangestellte Zeigehand weist. Eine Farbproduktion der Doppelseite ist im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 569, enthalten.

[S. 38]

[Abdruck KS: Das Zwillingbild]

l'arriviste

**TRISTAN TZARA** va cultiver

(un Interview.) ses **V I C E S**.

**Rog:** Êtes-vous arriviste?

**Tzara:** Évidemment, énormément. Ce qui me plaît le plus dans la vie, c'est l'argent et les femmes. Entre parenthèses je ne crois pas qu'il **existe une perfection quelconque**, et je pense, que les JMPURETÉS et les MALADIES sont aussi utiles que les microbes de l'eau sont nécessaires à la digestion.

**Rog:** Pourquoi êtes-vous arriviste?

der Karrierist

[Übers.]

**TRISTAN TZARA** wird

(ein Interview.) seine **L A S T E R** kultivieren.

**Rog:** Sind sie ein Karrierist?

**Tzara:** Offensichtlich, enorm. Am meisten gefallen mir am Leben das Geld und die Frauen. Nebenbei bemerkt, ich glaube nicht, dass **eine irgendwie geartete Perfektion existiert**, und ich denke, dass die UNREINHEITEN und die KRANKHEITEN genauso nützlich sind wie die Wasser-Mikroben für die Verdauung nötig sind.

**Rog:** Warum sind Sie Karrierist?

[S. 39]

## CHAOPLASMA<sup>46</sup>

(Simultangedicht.)

forte

piano < forte

46 CHAOPLASMA] Ober- und unterhalb des wie der ganze Text um 90 Grad nach rechts gedrehten Titels ist jeweils viermal die Seitenzahl in normaler Schriftrichtung abgedruckt.

1. o a e u e a o  
(unisono.)      une aile la laide promis, contient circuitviolence, regarde calorie de balance, soutient dur carambole drolatique, sepulchure sacrifie, j'en fis m'épriser souvenir, sabotir declancher carbonnade e e e e e e<sup>47</sup>
2. o a e u e a o      verfluchte Heirat des Herings einer zu kühnen Luftwarze, ohne Salzfaß greist die blaue Zuckerrübe in der [ ] se ihrer glanzvollen Nichtigkeit, und im Vergehen des Schalls der Sieg des deren [ ] t dein ein ein ein ein ein ein ein
3. o a e u e a o      die jungen Mädch [ ] nd gut deutsch modelliert am Popo, o es a ist eine so durchdringbare Dichtigkeit das [ ] nen Wälder in der pi pa Planetarischen po Peristylhegemonie einer Badewanne [ ] längnis is is is is is is is
4. o a e u e a o      ich dich weiß nich [ ] was soll es bedeuten, daß ich ging im Walde so für mich hin, der Rittersmann o [ ] app zu tauchen in diesen Handschuh hinab herfür den Dank Dame ich werde [ ] natographisch zeigen en en en en en en en
5. o a e u e a o      Bundestage zum [ ] Anarchie in der Verteilung der anationalen Profitrate beim Apotheker Eddi [ ] Gesang der ein feste Burg ist unser Gott, die Ehrenkompagnie Speditionskre [ ] redit redit dit it it it it it it it
6. o a e u e a o      Jeder jede Dadais [ ] diese Punkte auswendig lernen, vor dem Schlafengehen heftig memorieren od [ ] zweimal an dieselbe Zeitung schicken, denn die Reklame ist Seele des Geschäfts [ ] äfts fts ts ts ts ts ts ts ts
7. o a e u é a o      Diese Käseblätte [ ] Pressedinger oh müssen so bearbeitet zu werden, daß mehr blague, mehr blague<sup>48</sup> zum [ ] klame hat zum Sport an sich zu werden sie ist gut gegen Zahnweh das [ ] arkvaluta ta ta ta ta ta ta ta
8. o a e u e a o      Die Arbeit kalte k [ ] lt es werden sich am besten eignen sich ja sich hierzu kluge Arena Mädchen ihr [ ] te und haltet alle und diese Punkte drei geheim und verwerft sie in den Filmstar [ ] star ar ar ar ar ar ar ar ar
9. o a e u e a o      Peterhofstoff liegt [ ] en schwerem Geschützfeuer während inzwischen der Vorsitzende sich bemüht die Kisse [ ] ren ist die Kundgebung geden den Völkerbund einer zufriedenen Konservenfabri [ ] ik brik ik ik ik ik ik ik ik

---

47    une aile la ... e e e] dt.: Ein Flügel die Hässliche versprochen, beinhaltet Weggewalt, betrachtet Balance-Kalorie, unterstützt hart komische Karambole, [sepulchure?] opfert, ich machte daraus [m'épriser?] Erinnerung, [sabotir?] [declancher?] Karbonade e e e e e e

48    blague, mehr blague] dt.: Witz, mehr Witz

[S. 38]

10. o a e u e a o a o large the amou [ ] supposed as to have tob ee brouglet more from the wars outbreak has been meur [ ] permiss of the terra + cotta + pipes in bryarwood fromamurders question the quest [ ] stion on on on on on on on<sup>49</sup>

1	}	o a ei u u om [ ] brrr    <b>A</b>    irrirri    <b>O</b>    dum drrr    i
2		
3		Zo [ ] odesfall
4		<b>E</b> u ao [ ] mann o Darm aus Blut und Wunden
5		<b>ff</b>
6		du hast <b>A</b> den [ ] rfunden es hat sich gut bezahlt peng peng
7		
8		pomm prrr oum [ ] (Knarren unisono.)
9		
10		ooo hahahahaha [ ] o o o h d r r r r r i i i i i u u u m.

(Alle Knarren unisono.) R. HAUSMANN.

S. 40–41: Auf S. 40 Fortsetzung des auf S. 38 begonnenen Interviews l'arriviste Tristan Tzara va cultiver ses vices. Rechts neben dem als schmale Spalte gedruckten Ende des Interviews beginnt der durch schwarze Balken abgesetzte Text Banalitäten (3) von KS, unter dem Interview steht der teils in den Außensteg gedruckte Text Inscription for a Breakfast Room von Malcolm Cowley. Dieser ist oben, unten und links ebenfalls durch schwarze Balken abgesetzt und ragt rechts zudem in den entsprechend schmaler gesetzten Text Banalitäten (3) hinein, zwischen beiden Texten bleibt ein rechteckiger Leerraum. Die Seitenzahl ist zweimal – oben links und nochmals unter dem Text von Cowley – angegeben. Auf S. 41 Fortsetzung des Texts Banalitäten (3), darunter der Text dada complet. 1 von KS, der als Ganzes etwas nach rechts versetzt gedruckt ist und links vollständig von einer vertikalen Linie begrenzt wird.

[S. 40]

T z a r a: Parce que je veux **cultiver mes VICÉS: l'amour, l'argent, la poésie**. Je les pousserai jusqu'à leurs dernières limites. Pourtant je m'empresse de dire que mon arrivisme est **sans prétention**.

R O G: Avez-vous considéré le DADAISME comme une fin?

T z a r a: JAMAIS. DADA a été la matérialisation de mon dégoût. Avant lui, tous les

49 a o large ... on on on] dt.: a o groß die Men[ge] angeblich sein müssen [brouglet?] mehr von den Kriegen Ausbruch ist gewesen [meur?] Erlaubnis der Terra + kotta + rohre in Dornenwald voneinemords Frage die Frag age ge ge ge ge ge ge ge

écrivains modernes tenaient à une discipline, à une règle, à une unité. Après DADA, l'indifférence active, la spontanéité et la relativité entrèrent dans la vie.

R O G: Que pensez-vous du modernisme?

T z a r a: Si c'est de cette **POUSSÉE INTELLECTUELLE** qui a toujours existé et qu'Appollinaire appelait l'ESPRIT NOUVEAU, dont vous voulez parler, le modernisme **ne m'intéresse** **Pas Du Tout**<sup>50</sup>

Et je trouve qu'on a eu tort de dire que le DADAISME, le CUBISME et le FUTURISME reposaient sur un fond commun. Les deux dernières tendances étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique ou intellectuel, tandis que **le DADAISME n'a jamais reposé sur aucune théorie** et n'a été qu'une protestation.

R O G: Voudriez-vous me donner une définition de la poésie telle que vous la concevez?

T z a r a: La poésie est un moyen de communiquer une certaine quantité d'humanité, d'éléments de vie que l'on a en soi.<sup>51</sup>

[Übers.] T z a r a: Weil ich **meine LASTER kultivieren will: die Liebe, das Geld, die Poesie.** Ich werde sie bis zu ihren letzten Grenzen ausdehnen. Trotzdem beeile ich mich zu sagen, dass mein Karrierismus **ohne Anmaßung** ist.

R O G: Haben Sie den DADAISMUS als ein Ziel angesehen?

T z a r a: NIEMALS. DADA war die Materialisierung meiner Abscheu. Vor ihm hielten alle modernen Schriftsteller an einer Disziplin, an einer Regel, an einer Einheit fest. Nach DADA traten die aktive Gleichgültigkeit, die Spontaneität und die Relativität ins Leben.

R O G: Was denken Sie über den Modernismus?

T z a r a: Wenn Sie von diesem **INTELLEKTUELLEN SCHUB** sprechen wollen, der immer existiert hat und den Appollinaire ESPRIT NOUVEAU genannt hat, **interessiert mich** der Modernismus **Überhaupt Nicht**<sup>52</sup>

Und ich finde, dass man Unrecht gehabt hat zu sagen, dass der DADAISMUS, der KUBISMUS und der FUTURISMUS auf einem gemeinsamen Grund basieren. Die zwei letzten Strömungen stützten sich vor allem auf ein Prinzip der technischen oder intellektuellen Perfektionierung, während **der DADAISMUS nie auf irgendeiner Theorie basiert hat**, sondern nur ein Protest war.

---

50 Pas Du Tout] Die drei Wörter sind in doppelter Zeilenhöhe rechts neben zwei entsprechend schmaler gesetzte Textzeilen (Bereich: *VEAU, dont vous...ne m'intéresse*) gedruckt.

51 ROG: Voudriez-vous me... a en soi.] Rechts neben diesen nur etwa ein Drittel des Satzspiegels einnehmenden Sätzen beginnt der oben und links durch Balken abgegrenzte Text *Banalitäten* (3).

52 Überhaupt Nicht] Die drei Wörter sind in doppelter Zeilenhöhe rechts neben zwei entsprechend schmaler gesetzte Textzeilen (Bereich: *VEAU, dont vous...ne m'intéresse*) gedruckt.

R O G: Würden Sie mir eine Definition von Poesie geben, so wie Sie sie verstehen?

T z a r a: Die Poesie ist ein Mittel, um eine gewisse Menge Menschlichkeit zu kommunizieren, Elemente des Lebens, die man in sich trägt.<sup>53</sup>

### INSCRIPTION FOR A BREAKFAST ROOM:

To glorious white-tile waterclosets, I prefer nature, to wipe myself with hemlock, to squat defiantly under the sky under the hill, where dead grass in the morning is like a squirrelskin coat, moth-eaten slightly and hung on the line to dry.

Pas du tout Pas du<sup>54</sup>

M. COWLEY. tout<sup>55</sup>

### INSCHRIFT FÜR EINEN FRÜHSTÜCKSRaum:

[Übers.]

Gegenüber herrlichen, weiß gefliesten Klosetts bevorzuge ich die Natur, mich mit Hemlocktanne abzuwischen, trotzig unter dem Himmel unten am Hügel zu hocken, wo totes Gras am Morgen wie ein Eichhörnchenfellmantel ist, leicht von Motten zerfressen und zum Trocknen aufgehängt.

Überhaupt nicht Überhaupt<sup>54</sup>

M. COWLEY. nicht<sup>55</sup>

### BANALITÄTEN (3)

[Zeigehand]<sup>56</sup>

„Blaib hipsch ksunt“! (sächsisch.)

Warum ich Banalitäten abdrucke und diesen Artikel schreibe? Um den Artikel dada complet schreiben zu können, der schon seit Beginn dieses Jahres mit Flugblättern bekannt gegeben ist. (Siehe unten.)

In Merz 1, Jan. 23, schrieb ich über Dadaismus in Holland und die Unterschiede von Dadaismus und Merz. Ich definierte Dadaismus als Lebensbewegung, Dada als das Gesicht unserer Zeit, den Dadaisten als Spiegelträger und unsere Tätigkeit in Holland als wesentlich künstlerische Leistung durch Formung dadaistischen Materials. Aber nicht immer war unsere Tätigkeit<sup>57</sup> künstlerisch, z. B. wenn wir den ungeformten Dadaismus aus dem Publikum herauszulocken mußten durch Anregung, Aufregung und Abregung. Dann aber waren wir dem Urdadaismus und dem completten Dadaismus

53 ROG: Würden Sie ... in sich trägt.] Rechts neben diesen nur etwa ein Drittel des Satzspiegels einnehmenden Sätzen beginnt der oben und links durch Balken abgegrenzte Text *Banalitäten* (3).

54 Pas du tout Pas du / Überhaupt nicht Überhaupt] um 180 Grad gedreht

55 tout / nicht] um 180 Grad gedreht

56 Zeigehand] Die Zeigehand weist nach links auf den Titel.

57 Dadaismus als Lebensbewegung, ... war unsere Tätigkeit] Links neben diesem schmaler gesetzten Abschnitt (im Originalumbruch beginnend bei der Silbe *ismus* des Wortes *Dadaismus*) ist der teils in den Außensteg ragende Text *Inscription for a Breakfast Room* abgedruckt. Zwischen beiden Texten wurde ein Leerraum belassen.

am nächsten (siehe unten). Im Wesentlichen war unser Dadaismus künstlerisch veredelt und verhielt sich zum reinen Dadaismus wie eine Maréchal-Niel-Rose zu einer Heckenrose. Dem Dadaismus in veredelter Form stellte ich Merz gegenüber und kam zu dem Resultat: während Dadaismus Gegensätze nur zeigt, gleicht Merz Gegensätze durch Wertung innerhalb eines Kunstwerks aus. Der reine Merz ist Kunst, der reine Dadaismus Nichtkunst; beides mit Bewußtsein. In Merz 2 habe ich von einer Specialform von Merz: „i“, gesprochen; es ist das Auffinden eines künstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt und das [S. 41] Schaffen eines Kunstwerkes aus diesem Komplex durch Begrenzung, sonst nichts. Jetzt, in Merz 4, setze ich diesen logischen Gedankengang fort. Ich schreibe über die Banalität; sie ist das Auffinden eines unkünstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt und das Schaffen eines Dadawerkes (bewußte Nichtkunst) aus diesem Komplex durch Begrenzung, sonst nichts. Es ist kein Zufall, daß alle Dadaisten die Banalität sehr geliebt haben, in jeder Form. Hat doch Paul Eluard in Paris, 3 rue Ordener, über den kein Geringerer als Tristan Tzara schreibt: „Paul Eluard veut réaliser une concentration de mots, cristallisés comme pour le peuple (auf deutsch Banalität in Banalform.), mais dont le sens reste nul.“<sup>58</sup> eine feuille mensuelle<sup>59</sup>, PROVERBE, herausgegeben, die fast ausschließlich die Banalität pflegt. Ich empfehle diese ausgezeichneten Blätter allen wahrhaft dadaistisch denkenden Menschen. Die citierten Banalitäten bis „Wenn sone Geige.“ sind aus Proverbe citiert. Zunächst werde ich jedoch versuchen, den Begriff des Dadaismus, kurz **dada**, anders zu beleuchten.

De boomen zijn de beenen van het Landschap.<sup>60</sup> (J. K. BONSET<sup>61</sup>.)

**K. S.**

### **dada complet. 1**

dada entstand als Reaktion. Willst du zimmern, mußt dich um Vergangenes bekümmern. dada wurde von Künstlern erfunden als Reaktion auf die Kunst und die Richtungen in der Kunst. Die Kunst hatte sich entwickelt und entwickelt, hatte sich in unendlich viele Richtungen gespalten, und es war keine Aussicht für einen Künstler zu sehen, daß er aus der Entwicklung anders als durch Reaktion herauskommen könnte. Warum ist hier gleichgültig. Man könnte sagen, weil die Stilllosigkeit so drückend geworden war, mußte pup pup das dadaistische Gewitter kommen. Wichtig ist uns hier festzustellen: Urdada war

---

58 „Paul Eluard veut . . . sens reste nul.“ dt.: „Paul Eluard will eine Konzentrierung von Wörtern realisieren, kristallisiert wie für das Volk (auf deutsch Banalität in Banalform.), aber von denen der Sinn gleich null bleibt.“

59 feuille mensuelle] dt.: monatliches Blatt

60 De boomen zijn . . . van het Landschap.] dt.: Die Bäume sind die Beine der Landschaft.

61 J. K. BONSET] eigentlich: I. K. Bonset

**REAKTION auf KUNST und  
REAKTION auf STILLOSIGKEIT.**

Daß dada der einzige Stil unserer Zeit ist, brauche und will ich hier nicht betonen! Mir ist wichtig festzustellen, daß dada aus Reaktion auf Kunst Nichtkunst mit Bewußtsein sein wollte. Der konsequente Dadaismus, der reine Dadaismus ist absolute Nichtkunst. Aber den reinen Dadaismus gibt es noch selten, wie das so mit allen Idealen geht, etwa: Kunst, Patriotismus, Pacifismus, Gut und Böse. Auf unserer Erde ist alles gemischt.

Nur der fähigste Künstler kann dada machen, weil nur er beurteilen kann, was Kunst ist. In Merz 5 werde ich näher auf die Gesetze der Nichtkunst eingehen und einige Beispiele geben. (DADA COMPLET, 2.) Ich deute hier nur an, daß Kunst formt durch Wertung der Teile. Dada zerstört die künstlerische Form durch wahlloses Nebeneinanderstellen. Es gibt wie gesagt wenige konsequente dadaistische Werke.

\*) die i-Form der Banalität.<sup>62</sup>

*S. 42: Oben auf der Seite Abdruck einer Fotografie mit der Bildunterschrift OUD u. v. DOESBURG. DIELE MIT TREPPE., darunter in der rechten Seitenhälfte das Gedicht Sentiment (demi tarif) von Emile Malespine.*

[S. 42]

[Abdruck Jacobus J. P. Oud / Theo van Doesburg: Diele mit Treppe]

**SENTIMENT  
(demi tarif)**

Nicht berühren  
N'y touchez pas  
Je vous en prie, ma douce amie  
Prenez garde à la peinture et à la poésie  
Fil de la vierge  
Une araignée tisse dans mon coeur  
Mon petit coeur  
Mon petit coeur

---

62 \*) die i-Form der Banalität.] Die Fußnote ist nicht im Text angebunden.

Ich geb es Ihnen  
Je vous le donne ma cousine  
Dieser Platz ist frei  
Là à gauche  
ALLRIGHT  
Durchgangswagen  
Wagon lit  
Il est défendu de traverser mon coeur  
En ligne droite  
S'il vous plaît  
Bitte schließen Sie die TÜR.

EMILE MALESPINE.

[Übers.]

### **GEFÜHL**

**(halber Preis)**

Nicht berühren  
Berühren Sie das nicht  
Ich bitte Sie, meine süße Freundin  
Achten Sie auf die Malerei und die Poesie  
Faden der Jungfrau  
Eine Spinne webt in meinem Herzen  
Mein kleines Herz  
Mein kleines Herz  
Ich geb es Ihnen  
Ich geb es Ihnen meine Cousine  
Dieser Platz ist frei  
Da, auf der linken Seite  
IN ORDNUNG  
Durchgangswagen  
Schlafwagen  
Es ist verboten, mein Herz zu durchqueren  
Auf einer Geraden  
Bitte  
Bitte schließen Sie die TÜR.

EMILE MALESPINE.



S. 43: Text Banalitäten (4) von KS. Der letzte Absatz des Textes ist im Ganzen leicht nach rechts versetzt abgedruckt und wird links von einem vertikalen schwarzen Balken begrenzt. Die Seitenzahl wird doppelt oben rechts und unten rechts angegeben.

[S. 43]

#### BANALITÄTEN (4)

[Zeigehand]<sup>63</sup>

Nicht alle Banalitäten sind dadaistisch. Zunächst ist festzustellen, daß es gleichgültig ist, ob der Schöpfer einer Banalität sie ursprünglich als banal gedacht hat oder nicht. Wenn Edschmidt<sup>64</sup> erwähnt: „Junge Menschen gab es zu jeder Zeit,“ so ist das, ob gewollt oder nicht, Herr Herr gibt mir Kraft, eine Banalität. Es ist auch so absolut unkünstlerisch, daß es eine Dadaarbeit wäre, falls nicht Edschmidt bewußt etwas sehr Wichtiges hoch künstlerisch damit hätte ausdrücken wollen. Wenn ich es aber als dada erkenne, so ist es dada durch mich: **i** = dada. Und so geben uns die ungewollten konsequenten Banalitäten, durch Dadaisten erkannt und gewollt, eine sehr wertvolle Unterscheidungsmöglichkeit. Die Dadaisten schaffen dada, die Welt ist dada, und zwar **i** = dada. (Vergl. dadaholland in Merz 1.) Und so leben wir in einem **i**-dada-Zeitalter, das die Dadaisten in ein dada-Zeitalter verwandelt haben durch innere Konsequenz. Nicht alle Banalitäten sind dada complet, aber in jeder Banalität ist eine Menge dadaistischen Blödsens versteckt. Ich habe Banalitäten vermerzt, d. h. ein Kunstwerk aus Gegenüberstellung und Wertung an sich banaler Sätze gemacht. Ich bin mir auch dessen bewußt, daß nicht alle angeführten Sätze Banalitäten sind. Der Leser mag selbst entscheiden. Denn „es gibt eine Wesentlichkeit in uns, die grün zu explodieren vermag“. (Th. Däubler.) Ob „Herr, Herr, gib mir Kraft“ banal ist, wage ich bei der Menge des in diesem Satze aufgespeicherten Sprengstoffes nicht zu entscheiden, es wird wohl Expressionismus sein. Herr, Herr, gib mir deinen Sturm! Immerhin ist es ein direkter Befehl eines sich ohnmächtig fühlenden Menschen und wesentlich nicht anders, als ob ich sagte: „Frau Meier, Frau Meier, geben Sie mir ein zehntel Pfund Kaffee!“ Worauf Frau Meier möglicherweise grün explodiert. Und so hätten wir auch endlich den Expressionismus auf seine einfachste Formel gebracht: **„Geistiger Warenaustausch“**, wobei der Geist darin besteht, daß man die Kraft nicht so leicht nachwiegen kann, wie den Kaffee. Dafür braucht sie, soweit es sich nicht um elektrische Energie handelt, nicht verzollt zu werden. „Der liebe Gott meint es so gut mit uns, er schenkt uns Regen und Sonnenschein, daß was wächst.“ (Doris Thatje.) Willem, biste schon da? Ich gähne aus Interesse. **Rrrrrrom!**

„Aber an den angetanen.“

Ich bedaure, aber der Vers ist nicht von mir.

63 Zeigehand] Die Zeigehand weist nach links auf den Titel.

64 Edschmidt] hier und im Folgenden eigentlich: Edschmid

Jetzt komme ich zu **Tristan Tzara**. Auf die Frage: „Quelle est l'attitude qui vous semblerait aujourd'hui la plus sympathique?“<sup>65</sup> schreibt er im *Journal du Peuple*: „Ah! Il-y-a un moyen très subtil, même en écrivant, de détruire le goût pour la littérature, c'est en le combattant par ses propres moyens et dans ses formules.“<sup>66</sup> Er unterscheidet dann sehr fein zwischen littérature und poésie. Er will die ungeformte Literatur bekämpfen zugunsten der gestalteten Poesie. Der beste Kampf gegen den schlechten Geschmack für die form- und gedankenlose Litteratur ist die i-Banalität. Sie zeigt dem Leser die unerhört schlechte Form: „Aber an den angetanen“ oder den unerhört blöden Inhalt: „Wie manches ist vergangen!“ (Platen.) Wer kann von mir verlangen, den folgenden Vers zu lesen, wenn ich den ersten verstehen will. Und wenn ich selbst lese: „Liebesdienst den Freund zu mahnen“, bin ich noch ebenso dumm. Wie manches wird vergehn! Wir wissens, wir verlangen. Kein ewiges Bestehn. Preisfrage: Wer ist banaler, Platen oder Schneider: „Wenn sone Geige angewärmt is, denn gehtse besser?“ Beide haben was Kluges sagen wollen. Immerhin sagt Schneider etwas Neues für Nicht-Geigenspieler, wenn auch in etwas langweiliger Form. Cet été, les éléphants porteront des moustaches, ET VOUS?<sup>67</sup> De pijpen der stoombooten zijn zwart.<sup>68</sup>

K. S.

*S. 44: Rubrik Dada Nachrichten mit dem Text Aufgedeckte Speudonyme. Der Rubrikttitel und das darunter stehende Zitat sind zum Teil in den Bundsteg gedruckt und mit Bild- und Rahmenelementen gestaltet. Abdruck einer Fotografie mit der Bildunterschrift J. K. BONSET 1899. innerhalb des Textes.*

[S. 44]

**DADA NACHRICHTEN**<sup>69</sup>

65 „Quelle est l'attitude ... la plus sympathique?“] dt.: „Welche Einstellung erschiene Ihnen heute als die sympathischste?“

66 Ah! Il-y-a un ... dans ses formules.“] dt.: „Ach! Es gibt ein sehr subtiles Mittel, selbst beim Schreiben, den Gefallen an der Literatur zu zerstören, und zwar dadurch, dass man ihn mit seinen eigenen Mitteln und in seinen Formulierungen bekämpft.“

67 Cet été, les ... moustaches, ET VOUS?] dt.: Diesen Sommer werden die Elefanten Schnurrbart tragen, und Sie?

68 De pijpen der stoombooten zijn zwart.] dt.: Die Rohre der Dampfschiffe sind schwarz.

69 DADA NACHRICHTEN] Rechts neben dem Rubrikttitel ist über der Zeile eine Schwalbe gedruckt.

Tristan Tzara, Paris, schreibt: „Tu peux dire  
à tous nos amis que je suis toujours leur ami.  
Tzara“<sup>70 71</sup>

#### AUFGEDECKTE SPEUDONYME.

1. Der Ukrainische Maler und Sänger 8 Uhr Segal ist ein Speudonym für Abraham Göteborg. Der Mann ist Finne, nicht zu verwechseln mit Hundebandwurm. 8 Segal: „Kunst ist Mitteilung, nichts Anderes, weder schön noch häßlich, oder gut, noch böse, genau wie das Leben.“\*) — 2. Im Kampfe für das Wahre und Schöne teilt d. Red. der Öffentlichkeit zu beeilen, daß DE WELEDELGEBBOREN HEER<sup>72</sup> THEO VAN DOESBURG nie existiert hat. Aus dem Namen SODGRUBE entstanden, ist er ein schlecht enthüllter Speudonym für J. K. BONSET (siehe Abbildung). Um so

[Abdruck I. K. Bonset: Foto]

bedauerlicherweise ist die in den Zeitungen verbreitete Nachricht:  
THEO

VAN DOESBURG.

Onder auspiciën van den Franschen schilder Albert Gleizes en den Spaanschen schilder Olazabal is de heer Theo van Doesburg voorgesteld als eereid van „La maison de l’Amerique Latine“ en de „Académie Internationale des Beaux Arts“ te Parijs.<sup>73</sup>

Es ist bedauerlich weise, wie schlecht die A J D Bo A orientiert ist. Vielleicht meint<sup>74</sup> sie überhaupt Kurt Schwitters. — Im Ex-Grabe des dada-Exkaisers Tuthank-Carmen wurde eine einbalsamierte Buddhaplastik aufgefunden. (Die erste uns bekannte MERZPLASTIK).

\*) Kunst ist einfach Kunst, weiter nichts. d. Red. „Kunst ist Leben“ bedeutet „i verkehrt“.

70 „Tu peux dire ... leur ami. Tzara“] dt.: „Du kannst all unseren Freunden sagen, dass ich noch immer ihr Freund bin. Tzara.“

71 Tristan Tzara, Paris ... leur ami. Tzara“] Unter dem Zitat ist rechts ein unvollständiger Rahmen mit einer darin enthaltenen Zeigehand gedruckt, welche auf die Schwalbe neben dem Rubrikittel weist.

72 DE WELEDELGEBBOREN HEER] dt.: der hochwohlgeborene Herr [trad. Titulatur für nicht-adelige Personen von Stand]

73 Onder auspiciën van ... Arts“ te Parijs.] dt.: Auf Empfehlung des französischen Malers Albert Gleizes und des spanischen Malers Olazabal wurde Herr Theo van Doesburg vorgeschlagen als Ehrenmitglied von „La maison de l’Amerique Latine“ und von der „Académie Internationale des Beaux Arts“ zu Paris.

74 bedauerlicherweise ist die ... ist. Vielleicht meint] Links neben dem entsprechend schmaler gesetzten Text ist die Fotografie I. K. Bonsets abgedruckt.

S. 45: Text Die Hasenkaserne von Hans ↗ Arp, dessen zweiter und dritter Absatz in Gänze nach rechts eingerückt sind; darunter drei kurze Zitate.

[S. 45]

### Die Hasenkaserne.

Die Blitze werden auf dem Sägebock zersägt.

Die fahnenflüchtigen Engel stürzen verhetzt herein. Willkommen in der neuen Welt. Wie durch Fässer ohne Boden springen sie strahlend der Länge nach einer durch den andern. Sie befreien die gefesselten Blumen aus den Zähnen der mundlosen Sterne. Sie werfen die Steine in das Meer. Die Steine klammern sich verzweifelt an ihre Lunge wie die zwölf schiffbrüchigen Erzväter an die zwölf Blätter der grünen Addition. Zum Schluß werden die Engel vor den Deichsel der Sterne geschirrt und das himmlische Heer verschwindet mit dem Wahngebilde auf Nimmerwiedersehen.<sup>75</sup>

Die Pianopedale der Blumen werden niedergetreten, denn das Schiff ist unglücklich. Schon von Kindesbeinen Seifenblase Kartenhaus fühlt es die Kerne in seinem Innern. Rekapitulierende Hühninnen und Eier ohne Kehlen bedrohen seine Pole, die durch Bronzeplatten gekennzeichnet sind.

Nahen sie aber mit ihren lustigen Schwänzen, so fühlen die exhumierten Jungfrauen eine zirkulierende Musik. Ihre Antipathie gegen Drahtseilnummern ist sofort beseitigt. Ueberlebensgroß und zehnstöckig ergreifen sie die Glockenzüge mit den daran befestigten äquatorialen Vatikanen. Sie spüren nichts mehr von Sphärenlasten und befiederten Sängern und vollführen mit ihren Opfer- und Eierstöcken graciöse Pas und Sprünge über Bänder.

Ist dies der Knochenbrunnen oder der auspolierte Schnabel. Keines von beiden. Es ist das Bäumlein mit den Pulsen.

Unter jedem erdteil sitzt ein großer vogel und singt. der madrigal dreht das karussell mit dem ballet. da er aber gesellt ist und pumper so springt er scheel vom himmelhohen katheter. er klappt die erdteile auf und setzt jedem vogel futter vor. ein fingerhut voll falbenbesetzter zwillinge. ein fingerhut voll quellender gallerte. ein fingerhut voll gezogener hälmlein. ein fingerhut voll von pyramiden.

Am nationalfeiertag werden die bauchfransen aller tiere gebürstet. Er behor die mall die ankerhalle den text der herdenringe pfeift die mäuse aus den zehen in den speicher, hornt die flaschen alledeme wegen im lau und liest nach heiligem brauch den in nassen tüchern gewickelten mediovall.

Er klappt die erdteile auf und setzt jedem vogel futter vor. ein fingerhut voll schatten der päbstin johannin und ihres zerblickten krickleins.

---

75 Die Hasenkaserne. ... Wahngebilde auf Nimmerwiedersehen.] Rechts neben der Überschrift und dem ersten Absatz des Textes ist ein vertikaler schwarzer Balken gedruckt, der in einem durch eine schmale Linie abgegrenzten Quadrat endet.

Das ist die große mogolei.

Und der wo gestösselt hat stösselt wieder und stösselt abermals und nochmals und für und für und einmal zweimal dreimal bis tausend und fängt von vorne wieder an und stösselt das große einmaleins und das kleine einmaleins und stösselt und stösselt und stösselt seite 222 seite 223 seite 224 und so fort bis seite 229 überschlägt seite 300 und fährt mit seite 301 fort bis seite 400 und stösselt das einmal vorwärts zweimal rückwärts dreimal aufwärts viermal abwärts und stösselt die zwölf monate und die vier jahreszeiten und die zwölf stunden und die sechsfüßigen jamben und die graden hausnummern und stösselt und zählt und es stimmt und gibt eins

HANS ARP.

Eine Flasche Champagner wird gegen ein Liter Petroleum umzutauschen gesucht.

Der Ernst ist Butter und die Bitter sind im Ernst recht gute Danker ohne Zucker und Rosinen.

OTTO NEBEL.

Ihr müßt sie bei der liebe kerzen  
Wo sich die eitle aftergröße bläht.

2 Verse von Fr. Schiller aus „das  
Spiel des Lebens“ und „An Goethe“.

*S. 46: Oben auf der Seite eine Werkabbildung mit der Bildunterschrift A. SEGAL LANDSCHAFT, darunter das niederländische Gedicht De booten hebben zwarte schoorstenen von KS sowie ein kurzer Text zur Rubrik Krieg, der als Ganzes leicht nach rechts eingerückt ist.*

[S. 46]

[Abdruck Arthur Segal: Landschaft]

**De booten hebben zwarte schoorstenen.**

Vliegende vonken  
Rockelooze machines  
De geduldige vonken  
Gillende balken  
Brekende romantiek  
De ontslagen sensatie  
Het trouwe paard

Het doovende paar  
De jonge moeder  
Tevredenheid en geluk tot slot  
The steamers have black funnels. K. S.

[Übers.] **Die Schiffe haben schwarze Schlote.**

Fliegende Funken  
Ruchlose Maschinen  
Der geduldige Funken  
Kreischende Balken  
Zerbrechende Romantik  
Die entlassene Gefühlswahrnehmung  
Das treue Pferd  
Das erlöschende Paar  
Die junge Mutter  
Zufriedenheit und Glück bis ans Ende  
Die Schiffe haben schwarze Schlote. K. S.

**KRIEG.**

Aus einer Resolution der Internationalen Vereinigung ernster Bibelforscher am 10. 9. 22 zu Cedar Point, Ohio, U.S.A. „... bekunden wir Folgendes: ... Daß Satan, seit langem der Gott dieser Welt, die Staatsmänner, Finanzfürsten und Geistlichen irregeführt hat ... Daß im Gegenteil die Geistlichkeit der verschiedenen kirchlichen Benennungen sich während des Weltkrieges dem Herrn Jesus Christus gegenüber als treulos erwiesen hat, indem sie ... die Männer in die Schützengräben hineinpredigte und ihnen trügerisch und gotteslästerlich den Tod auf dem Schlachtfelde als einen Anteil an dem für die Menschheit dargebrachten Sühnopfer Jesu Christi vortäuschte ...“ *Cet été les éléphants porterout des monstaches.*

**ET VOUS?**<sup>76 77</sup>

HERR, HERR, GIB MIR DEINEN STURM!

---

76 ET VOUS?] Die Buchstaben der Phrase sind treppenartig gestuft diagonal nach rechts unten gedruckt.

77 *Cet été les ... monstaches.* ET VOUS?] dt.: Diesen Sommer [werden] die Elefanten [Schnurrbart] [tragen]. Und Sie?

S. 47: In der oberen Seitenhälfte der Text Topographie der Typographie von El ↗ Lissitzky, darunter rechts eine Werkabbildung mit der Bildunterschrift HANS ARP PLASTIK. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt.

[S. 47]

### TOPOGRAPHIE DER TYPOGRAPHIE<sup>78</sup>

(Einige Thesen aus dem demnächst erscheinenden Buche von EL LISSITZKY.)

1. Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört.
2. Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestaltet werden.
3. Oeconomie<sup>79</sup> des Ausdrucks — Optik anstatt Phonetik.
4. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muß den Zug- und Druckspannungen des Inhaltes<sup>80</sup> entsprechen.
5. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material der Klischees, die die neue Optik realisieren. Die supernaturalistische Realität des vervollkommenen Auges.
6. Die kontinuierliche Seitenfolge — das bioskopische Buch.
7. Das neue Buch fordert den neuen Schrift-Steller. Tintenfaß und Gänsekiel sind tot.
8. Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit. Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muß überwunden werden. DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK.<sup>81 82</sup>

Die Redaktion ist nicht mit allen Thesen einverstanden, da sie einen Zusammenhang zwischen Text und Buchstabengestaltung nur bedingt anerkennt.

[Abdruck Hans Arp: Plastik]

---

78 TOPOGRAPHIE DER TYPOGRAPHIE] Unter dem Titel ist ein schwarzer Balken abgedruckt, der bei dem zweiten Buchstaben beginnt. Der Schaft des T von *Topographie* ist nach unten verlängert und endet bündig mit dem schwarzen Balken.

79 Oeconomie] *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters: Ökonomie*

80 Inhaltes] *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters: Inhalts*

81 8. Der gedruckte ... DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK.] *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters: 8. usw.*

82 Unter diesem Absatz ist eine horizontale Trennlinie abgedruckt.

*S. 48: Oben einzeilige Angabe zu MERZ-Doppelbörtelplomben, darunter eine Werkab- bildung mit links daneben stehender, um 90 Grad nach rechts gedrehter Bildunterschrift MOHOLY-NAGY Photographie., darunter ein kurzer Dialog zwischen KS und J. A. Locin sowie Werbung für die Reihe Merz.*

[S. 48]

**M E R Z-Doppelbörtelplomben, MERZwerke, Frankfurt a. M.**

[Abdruck László Moholy-Nagy: Photographie]

Herr Regierungsrat J. A. L o c i n: „Lieber Herr Schwitters, ich will Ihnen hier jetzt nicht wiederholen, was ich über Ihre Zeitschrift MERZ als Deutscher zu Herrn Beck gesagt habe.“

S c h w i t t e r s: „Lieber Herr Regierungsrat, ich stelle Ihnen sogar Raum in meiner Zeit- schrift zur Verfügung, damit Sie öffentlich aussprechen können, was Sie als Deutscher zu Herrn Beck über meine Zeitschrift gesagt haben.“

J. A. L o c i n: „Das könnte Ihnen wohl so passen!“

S c h w i t t e r s: „Und so fortan.“<sup>83</sup>

**FÖRDERN SIE DIE GUTE SACHE! ABONNIEREN SIE AUF MERZ! Bedin- gungen siehe letzte Umschlagseite.**

Zur Orientierung: **MERZ 3 ist eine Mappe von 6 Lithographien und ist außer Abonnement.**<sup>84</sup>

---

83 Unter dem Text ist eine horizontale Trennlinie abgedruckt.

84 MERZ 3 ist . . . ist außer Abonnement.] Rechts neben den beiden Zeilen ist ein kurzer vertikaler Balken abgedruckt.



„G“ **MERZ 3** ist eine Mappe von 6 mit der Hand auf den Stein gemerzten Lithographien von Kurt Schwitters.  
SOEBEN ERSCHIENEN. + VORBESTELLUNG bis 1. 7.

## ZEITSCHRIFTEN:

Der **Sturm**, Berlin, Potsdamerstr. 134 a.  
G. Berlin-Friedenau, Eschenstr. 7.  
MA, Wien, Amalienstr. 26.  
Ca Jra, Antwerpen-Eckeren, Hofstraat 61.  
Still und **Mecano**, Leiden, Utrechtsche Jagdpad 17.  
S. 4 N., Northampton, Mass. U. S. A.  
Zeit, Zagreb, Starcevicwrg. 10, Serbien.  
Contemporani, Bucarest, 29 A St. Trinitatis.  
Provence, Paris, 3 rue Ordener.  
**MANOMETRE**, Herausgeber **Emile Malespine**, Zeitschrift in mehreren Sprachen, Probenummer gratis. Lyon, 49 Cours Gambetta.

## Vom MERZVERLAG

sind zu beziehen: Grundpreis:

**Anna Blume** . . . . . 1,—  
**Kathedrale** . . . . . 1,—  
**BleiE** . . . . . 1,—  
**Blume Anna** . . . . . 2,—  
**Auguste Bolte** . . . . . 2,50  
**Sturmbilderbuch IV** . . . . . 5,—  
**Die Wahrheit über Anna Blume** . . . . . 1,—

**MERZ 3: Merzmappe** . 75,—  
**Buch neuer Künstler** . . 10,—

Für Ausland Preise entsprechend dem Abonnement von MERZ.

## IN ARBEIT

Franz Müllers  
**DRAHTFRÜHLING**,  
der Roman der Anna Blume.

Der Merzverlag bereitet eine auserlesene Sammlung von

**RELLISVERSEN**  
vor.

Goethepulver gegen Verstopfung nur auf Subskription zu haben.

Der Abonnementspreis von **Zeitschrift MERZ** für 4 Lieferungen im Jahr beträgt jährlich in **Deutschland** 3 Mk. × Börsenziffer, in **Holland** 1,40 Fl., in **Frankreich** 6,50 Frs., in **England** u. Kolonien 2 sh., in **Schweden** 2,50 Kr., in **Dänemark** u. **Norwegen** 3 Kr., in **Rußland** 1 Goldrubel, in **Tschechien** 11,50 cK., in **Italien** 7,50 Lire, in der **Schweiz** 4 Francs, in **Spanien** u. **Portugal** 2,50 Pes., in **Japan** 1,25 Yen, in **Verein. Staat. v. Amerika** u. **Mexiko** 0,75 Dollar.

Die **MERZMAPPE** ist in 50 Exemplaren gedruckt, handsigniert, Stein abgeschliffen. Preis Nr. 1—25 Jahresabonnement Merz×25, Nr. 26—50 Jahresabonnement Merz×20. Für alte Abonnenten von Merz 10% Nachlaß, bei Bestellung bis 1. Juli 1923 außerdem

■ 20% Nachlaß. **Bestellung beim Merzverlag.** ■



## MERZ 5 ARP MAPPE

*Merz 5* entstand zwischen Juli und Oktober 1923 und erschien im gleichen Jahr unter dem Titel *Arp Mappe* in Hannover. Die Originallithografien wurden ebenso wie die Künstlermappe *Merz 3 Kurt Schwitters. 6 Lithos auf den Stein gemerzt* außerhalb des Abonnements der Zeitschrift *Merz* als Sonderausgabe publiziert.<sup>1</sup> Entsprechend ist auf dem vorderen Einband in schwarzer Groteskschrift vermerkt, dass es sich um die ZWEITE MAPPE DES MERZVERLAGES. HANNOVER WALDHAUSENSTRASSE NR. 5 handelt. Die 45,7 × 36,4 cm große Mappe enthält ein Titelblatt mit den Maßen 45 × 34,9 cm sowie sieben Einzelblätter im Format 44,9 × 34,9 cm. Sie erschien in einer Auflage von fünfzig Exemplaren. Die in großen Ziffern aufgedruckte Exemplarzahl befindet sich außen auf dem jeweiligen Rückumschlag, das Referenzexemplar ist mit der Nummer 18 beziffert. Während die sieben Lithografien von Hans ↗ Arp stammen, hat KS den vorderen und hinteren Einband sowie das Titelblatt gestaltet.

Die Mappe besteht aus dünnem, ehemals blaugrünem Tonkarton, der altersbedingt stark gebräunt ist. Unten links ist ein Rechteck aus demselben Grafitstaub-Papier wie das Vorsatzblatt aufgeklebt. Zeitschriftentitel und Nummer sind um 90 Grad nach links gedreht in schwarzen Grotesk-Versalien gehalten, während der Titel *7 Arpaden von Hans Arp* deutlich abgesetzt und in Leserichtung am rechten unteren Blattrand erscheint.

Für das Titelblatt wurde einfaches Papier verwendet, welches vermutlich erst nachträglich mit Grafitstaub versehen wurde. Aufgrund der Unregelmäßigkeiten an den Rändern ist von einer manuellen Bearbeitung per Walze auszugehen. KS wiederholte den bereits auf der Mappe in schwarzen, fettgedruckten Grotesk-Versalien stehenden Titel *7 ARPADEN VON HANS ARP* auf dem Vorsatzblatt: 1 *SCHNURRHUT*, 2 *DAS MEER*, 3 *EIN NABEL*, 4 *DIE NABELFLASCHE*, 5 *SCHNURRUHR*, 6 *EIERSCHLÄGER*, 7 *ARABISCHE ACHT*.<sup>2</sup> Am rechten unteren Blattrand wird in identischer serifenloser Schrift die Auflagenhöhe von fünfzig Exemplaren genannt, ein Druckvermerk ist nicht vorhanden. Es ist jedoch zu vermuten, dass KS die Lithografien wie bereits die Mappe *Merz 3* bei Molling & Comp. gedruckt haben könnte. Bei Erscheinen, so die Angabe in

---

1 Vgl. ausführlicher den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

2 Diese Reihenfolge findet sich als Angabe außerdem in *Merz 6*, S. 56, S. 140.

Merz 6, betrug der Preis der Mappe *10 Dollar oder gleicher Wert anderer Währung* (vgl. Merz 6, S. 56, S. 140). Auf dem hinteren Umschlag von Merz 20 bewarb KS noch knapp vier Jahre später, 1927, neben Merz 3 auch Merz 5 mit *7 pompösen Arbeiten von Hans Arp* zu einem Preis von 30 Mark (vgl. Merz 20, Einband hinten außen, S. 354). Diese explizit an Kunstsammler gerichtete Kaufempfehlung lässt darauf schließen, dass KS beabsichtigte, die Abnehmer der Sonderedition aus einem kleinen, kunstaffinen Kreis zu rekrutieren. Die Tatsache, dass er die Mappe gegen Ende der Reihe Merz erneut propagierte, deutet auf einen bis dahin geringen Absatz der fünfzig Exemplare hin.<sup>3</sup> Die zusätzliche Publikation der Lithografien in der dritten Ausgabe von Hans Richters Zeitschrift *↗ G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* von 1924 bestärkt nicht nur die Annahme niedriger Verkaufszahlen, sondern zeigt darüber hinaus das Interesse der beiden Künstler an einer größeren Verbreitung des Werks.<sup>4</sup> Die sieben Drucke wurden wie Merz 3 bereits wenige Monate nach ihrer Veröffentlichung auf der Ausst. *↗ Bukarest 1924* gezeigt.<sup>5</sup> Alfred H. Barr, Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York, erwarb noch 1936 ein Exemplar von Merz 5 bei KS persönlich, um die Mappe in der Ausst. *↗ New York 1936* auszustellen.<sup>6</sup>

Der Titel *Arpaden*, den der Künstler aus seinem eigenen Namen ableitete, ist nicht allein den Lithografien vorbehalten, sondern findet sich auch als übergreifende Bezeichnung für ein Konvolut an Gedichten, die Arp ab 1917 verfasste.<sup>7</sup> Seine Dichtung und bildende Kunst verbindende Vorgehensweise basierte, wie Arp berichtete, auf dem Zufallsfund des Ausgangsmaterials, das er Alltagstexten entnahm:

*Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in den Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. [...] Ich nannte diese Gedichte »Arpaden«. Es war die schöne Dadazeit in der wir das Ziselieren der Arbeit, die verwirrten Blicke der geistigen Ringkämpfer, die Titanen aus tiefstem Herzensgrund haften und belachten.*<sup>8</sup>

3 Vgl. Giebel 2015, S. 51.

4 Vgl. Richter 1986, S. 58.

5 Vgl. den Katalogeintrag zu Arp, in: *↗ Contimporanul* (dt.: Der Zeitgenosse), 50–51 (Nov./Dez. 1924), unpaginiert.

6 Die *Arpaden* sind im Katalogteil zur Ausstellung verzeichnet (vgl. Ausst.-Kat. New York 1936, S. 218, Nr. 271). Als Barr Arp im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen 1936 besuchte, notierte er in sein Notizbuch: *7 Arpaden von Hans Arp... drawings [1917–1918]* (MoMA Archives, Inv.-Nr. AHB, 9.E.2, zit. n. Wagner 2008, S. 69, Fn. 11). Die Datierung bezieht sich vermutlich auf die Annahme Barrs, dass Zeichnungen, die Arp als Vorlagen zur Umsetzung der Drucke 1917/1918 anfertigte, existiert haben. Es gibt hierfür allerdings keine Belege. Daher kann nur vermutet werden, dass Barr von Arp, den er 1936 besuchte, über diese Zeichnungen informiert wurde (vgl. Wagner 2008, S. 69, Fn. 11). Er klassifiziert die Lithografien daher auch als *seven reproductions of drawings (c. 1918)* (dt.: sieben Reproduktionen von Zeichnungen, Ausst.-Kat. New York 1936, S. 218, Nr. 271).

7 Vgl. Giebel 2015, S. 50.

8 Arp 1963, S. 46.

Die schwarz gedruckten Lithografien sind auf einfachem, maschinenglattem Holzschliff-Papier von ca. 80 g umgesetzt und anschließend nicht signiert worden. Auf jedem Blatt befindet sich eine schwarze Figur unterschiedlicher Größe, die flächig und ohne Andeutung einer räumlichen Verortung erscheint. Als ein charakteristisches und in den sieben Lithografien durchgängiges Schlüsselmotiv wird das Oval variierend umgesetzt: als ganze oder als halbe Form, oder aber als konvexer respektive konkaver Ausläufer, wie etwa im Falle des assoziierbaren Bartes der *Schnurruhr*. Ein hervorzuhebendes gemeinsames Kompositionsprinzip der Sujets ist die Symmetrieverzerrung, die Arp in allen Drucken durch Diagonalverschiebung realisierte. Hierdurch erhalten seine Darstellungen einen spielerischen, heiteren Charakter.

Initiiert wird die Mappe durch den auf Blatt 1, S. 119 dargestellten *Schnurrhut*, der als Sujet  $27,2 \times 32,5$  cm misst. Seine Krempe lässt an einen Schnurrbart denken, zwei weiße ovale Formen erinnern an Augenhöhlen. Die als Hut ausgewiesene Darstellung könnte daher ebenso als Tier- oder Menschengesicht bzw. als Maske gedeutet werden.

Blatt 2, S. 120 zeigt ein nach unten geöffnetes Halboval, dessen breite Kontur als abstrakte Wellenlinie die Bewegung des Wassers repräsentiert. Das Halboval ist eine weitere für Arps Ikonografie der 1920er Jahre signifikante Figur, mit der er sich an der kunsttheoretisch aufgeworfenen Debatte um den ästhetischen Mehrwert der geraden und gebogenen Linie als elementare, nicht weiter reduzierbare Komponenten im Gestaltungsprozess beteiligte.<sup>9</sup> Gegen Ende der Dada-Zeit lässt sich eine schwächere Verwendung der Geraden in Arps bildkünstlerischem Werk feststellen; anstatt dessen konzentrierte er sich zunehmend auf das Halboval, das sich ab den 1930er Jahren zum dominanten bildnerischen Mittel entwickelte.<sup>10</sup>

An dritter Stelle innerhalb der Mappe steht der  $2 \times 2,3$  cm winzige *Nabel* (Blatt 3, S. 121), der losgelöst von einem (menschlichen) Körper als geschlossener Ring zur Umsetzung gelangte. Er ist exakt in der Mitte des Blattes platziert, wodurch er die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Das geschlossene Oval ist nach Arp eine geometrische Figur, die paradigmatisch alles im Werden Begriffene symbolisiert.<sup>11</sup> Er selbst spricht daher von *bewegten Ovalen*<sup>12</sup>, deren Charakteristikum es sei, das Verwandlungspotenzial von Formen zu veranschaulichen. Umgesetzt finden sich diese geschlossenen Kurven in seinem Werk entweder als Ei oder ab den frühen 1920er Jahren als Nabel,<sup>13</sup> die beide als Embleme für den Ursprung allen Lebens fungieren. Als Motive erscheinen ovale Figuren in allen von Arp verwendeten Medien und sind von

9 Zu einzelnen kunsttheoretischen Beiträgen über die Gerade und Kurve und ihre Entwicklung in Arps Gesamtwerk vgl. ausführlicher Suter 2007, S. 343–385.

10 Vgl. Suter 2007, S. 346.

11 Vgl. Giebel 2015, S. 48.

12 Arp 1995, S. 12.

13 Vgl. Wagner 2008, S. 64.

der Züricher Dada-Zeit bis zum Spätwerk präsent.<sup>14</sup> Insbesondere der Nabel deutet als biologisch kodiertes Symbol auf die Verbindung zweier Lebewesen per Geburt hin, wobei er isoliert und getrennt vom Körperlichen rein auf das Kreatürliche bezogen ist, so dass Mensch und Tier nicht mehr voneinander geschieden werden.<sup>15</sup>

In Blatt 4, S. 122, der *Nabelflasche*, stellt Arp den Nabel als vergrößertes Motiv mit den Maßen 41,5 × 25 cm erneut dar und platziert ihn im Zentrum der Flaschenform, deren schwarze Fläche er als weiß ausgespartes Oval durchbricht. In seiner weißen Kontur steht er im Gegensatz zum *Nabel* von Blatt 3, der als schwarze Form auf dem hellen Papier hervorsticht. Der Flaschenhals geht über in eine nach oben hin geöffnete Sichelform, die an Hörner bzw. an ein Geweih erinnert, gleichzeitig jedoch auch den Griff eines Korkenziehers konnotiert. Die freistehende Flasche, bei der Arp gänzlich auf eine konkrete Standfläche verzichtete, ist leicht nach rechts geneigt. Für die vielfältige ikonografische Fortsetzung dieses Motivs wählte er 1926 die mediale Umsetzung in Holzreliefs, die er selbst menschliche *Torsi* nannte.<sup>16</sup> Gleichzeitig hat er die *Nabelflasche* als eine Kuriositätensammlung, als *un monstrueux utensile de ménage, dans lequel s'accouplaient bicyclette, serpent de mer, soutien-gorge, cuiller à Pernod*<sup>17</sup> beschrieben, wodurch die Vieldeutigkeit der möglichen Formen bzw. der damit verbundenen Assoziationen anklingt.

Blatt 5, S. 123, die *Schnurruhr* mit einer Größe von 15,8 × 12,3 cm, enthält dort, wo sich üblicherweise das Ziffernblatt befindet, einen weiß ausgesparten Nabel. Die untere Hälfte des gesamten Körpers wird durch zwei geschwungene Ausläufer fortgesetzt, die wie ein Schnurrbart anmuten. Dass die Anzeige der Stunden somit nicht mehr gewährleistet wird, so Arp, sei sekundär, denn niemand würde sich durch das Geräusch, das der Nabel auf dem Uhrenkörper erzeuge, beirren lassen.<sup>18</sup>

Das als *Schnurruhr* benannte Sujet verbindet im Titel ein Charakteristikum des menschlichen Körpers mit einem alltäglichen Gegenstand, wodurch ein Kompositum entsteht, das menschliche Eigenschaften semantisch auf ein Objekt überträgt. Arp nutzte insbesondere die Darstellung der *Schnurruhr*, um in ironischer Manier mit der Tatsache zu spielen, dass sich die Realisation und Interpretation seiner Objekte diachron verändere.<sup>19</sup> Auf diese Fähigkeit zur Transformation einer biomorphen Gestalt griff KS in *Merz 7*, S. 71, S. 180 sowie *Merz 11*, S. 91, S. 574 zurück, in denen er die *Schnurruhr* in unterschiedlichen

14 Vgl. Suter 2000, S. 15. Das Oval ist zentraler Gegenstand in Arps bildkünstlerischen und literarischen Werken. Zur literarischen Umsetzung vgl. Arp 1984, S. 257f.

15 Vgl. Wallner 2015, S. 22.

16 Vgl. *Torso* 1926 (?), Holz, natur 25 × 17 × 4 cm, Fondation Arp Clamart, in: Hancock 1986, S. 95, Nr. 72 und 74 sowie *Nabeltorso* 1915, Holzrelief, 25 × 17 × 4 cm, Collection de la Fondation Arp, Clamart, in: Ausst.-Kat. Rolandseck 2010, S. 80 sowie 205.

17 Arp 1966a, S. 454. Dt.: ein ungeheuerlicher Gebrauchsgegenstand, in dem sich Fahrrad, Walfisch, Büstenhalter und Absinthlöffel paaren (Übers. zit. n.: Arp 1957, S. 11).

18 Vgl. Arp 1966a, S. 451.

19 Vgl. Arp 1966a, S. 451f.

Winkeln drehte, um darauf zu verweisen, dass sie keine einzelne normierte, sondern mehrere gleichwertige Ausrichtungen besitze und sich ohne einen größeren kompositorischen Eingriff zu einer neuen Form wandle.<sup>20</sup> Diese von Arp stammende Idee der Multilateralität einer Komposition durch die Einnahme unterschiedlicher Perspektiven übte auf KS' künstlerisches Schaffen auch außerhalb der Reihe *Merz* Einfluss aus: Er nutzte die in *Merz 11*, Seite 91, S. 574 abgebildete Schnurruhr für eine Merzzeichnung von 1928, drehte sie um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn und collagierte sie in seine Komposition hinein [vgl. *Ohne Titel (Schnurruhr von Hans Arp)*, CR Nr. 1538].

Dass KS in mehreren Werken der 1920er Jahre materialästhetisch und motivgeschichtlich explizit auf Arp rekurriert, zeigt darüber hinaus eine weitere Collage von 1924, in der er sowohl das Nabeloval als auch die für Arp charakteristischen Bindfäden als Materialkomponenten aufgreift [vgl. *Ohne Titel (Merzzeichnung mit Arp und Bindfaden)*, CR Nr. 1239]. 1929 hat er in einer Merzzeichnung Bezug auf den auf Blatt 6, S. 124 dargestellten *Eierschläger* genommen (vgl. 29/22, CR Nr. 1596). Das Motiv des sogenannten *Eierschlägers* hat eine Dimension von 42,8 × 28,7 cm und dominiert damit kompositorisch die gesamte Bildfläche des Blattes. So wie die Neologismen ›Nabelflasche‹ und ›Schnurruhr‹ bereits auf sprachlicher Ebene Mensch und Ding miteinander verbinden, geschieht dies im Fall von Blatt 6 auf ikonografischer Ebene. Denn der *Eierschläger* stellt neben dem Gegenstand den abstrahierten menschlichen Torso dar, den Arp primär in seinen ab den 1930er Jahren entstandenen Skulpturen fortführte und weiterentwickelte.

Das zur Bezeichnung der Blätter fungierende Vokabular bildet die Basis der 1956/57 zunächst auf Französisch veröffentlichten *Encyclopédie Arpadienne*, in der Arp die wichtigsten Schlüsselbegriffe seiner selbsternannten *Objektsprache*<sup>21</sup> der 1920er Jahre verzeichnete.<sup>22</sup> Der Eintrag zum *Eierschläger* zeigt dort die politische, an der Bourgeoisie Kritik übende Intention Arps, denn der Eierschläger wird nicht als Werkzeug zum Rühren von Eiern geschildert, sondern ironisch als ein Gesellschaftsspiel beschrieben, bei dessen Ausübung die Teilnehmer mit Dotter überstrichen werden, sobald sie das Spielfeld verlassen.<sup>23</sup> Ikonografische Analogien zeigen sich insbesondere in Bezug auf ein Relief von Arp, *Das Eierbrett* (1922)<sup>24</sup>, dessen gesellschaftliche Konnotationen er metaphorisch in einem Gedicht, das Theo van Doesburg gewidmet ist, ausführt:

*arps patientiertes eierbrett ist gewissermaßen der/ phönix des tennisspieles/ und hat sich die Herzen aller sport- und/ eierliebhaber erobert/ [...] so ist frühstückspause/ da holen*

20 Eine individuelle Ansicht der *Schnurruhr* ist durch die lose Blattfolge der Lithografien möglich: Der Rezipient erhält so die Möglichkeit, das Blatt und damit die Ausrichtung der Darstellung zu drehen.

21 Arp 1966b, S. 432.

22 Vgl. Arp: *Encyclopédie Arpadienne*, in: *XXe siècle* 8 (Jan. 1957), S. 13–17.

23 Vgl. Arp 1966a, S. 454.

24 Vgl. *Das Eierbrett*, 1922, Holzrelief bemalt, 76,2 × 96,5 × 5 cm, Privatsammlung, in: *Ausst.-Kat. Rolandseck 2010*, S. 105 und 206.

*alle ihre kolumbuseier hervor/ und lassen sie sich gut schmecken/ das ist der sogenannte afternoontee weil alle dabei auf ihrem after sitzen/ der allerwerteste herr bleibt gepreßt bis zum five-o-clock-tee.*<sup>25</sup>

Von der gesellschaftskritischen Komponente seiner während der Dada-Phase entstandenen Arbeiten distanzierte sich Arp später, wie er rückblickend in seiner 1957 verfassten *Encyclopédie Arpadienne* schrieb:

*Das ›Eierbrett‹, [...] die ›Nabelflasche‹, [...] sollten dem Bürger die Unwirklichkeit seiner Welt, die Nichtigkeit seiner Bestrebungen, selbst seiner so einträglichen Vaterländereien, veranschaulichen. Dies war natürlich von uns ein naives Unterfangen, da ja der normalorganisierte Bürger über weniger Phantasie als der Wurm verfügt [...].*<sup>26</sup>

Das letzte Blatt, die *Arabische Acht* (Blatt 7, S. 125) mit einer Größe von 15,2 × 9,8 cm, zeigt eine stehende Acht bzw. variiert die Form des doppelt verwendeten Ovals und wiederholt damit das Motiv des Nabels.

Formenrepertoire und Titel der *Arpaden*, in denen der *Mensch verdinglicht und das Ding vermenschlicht wird*<sup>27</sup>, bilden eine ab den 1920er Jahren von Arp intensiv entwickelte und anschließend von ihm selbst als solche bezeichnete *langage-objet*<sup>28</sup>, die er als Lösung des Problems vorsah, das Absolute nicht vermitteln zu können: *A l'époque Dada, j'étais maladivement hanté par l'idée de l'absolu incommunicable, le problème du langage-objet est apparu en 1920: nombriil, horloge, poupée, etc.*<sup>29</sup>

Durch die Rückbesinnung auf elementare Formen und Sprachstrukturen steht Arp in der Tradition der mit der Jahrhundertwende einsetzenden Erneuerungsversuche, die zuvor bzw. zeitgleich danach strebten, Worte und Formen neu zu definieren sowie subversive und originelle Kriterien für deren Klassifizierung zu finden. Seine in erster Linie bildkünstlerisch ausgetragene *Objektsprache*<sup>30</sup> der 1920er Jahre basiert dabei stark auf dem sprachlichen Benennungsakt. Denn die wortgebundene Titelfindung betrachtete er als ein relevantes schöpferisches Moment, das eine Grundkonstante im Schaffensprozess darstellt und als spezifischer, unabdingbarer Bestandteil in der Werkgenese fungiert.<sup>31</sup>

Dementsprechend korrespondieren Wortbildungsprozesse der Titel und Ikonografie der Drucke auf semiotisch-semantischer Ebene miteinander: Die beiden Konstituenten der Komposita ›*Schnurrhut*‹ und ›*Schnurruhr*‹ visualisieren das Moment der Wortneu-

25 Vgl. *für theo van doesburg*, in: Arp 1963, S. 168–170.

26 Arp 1957, S. 11.

27 Giedion-Welcker 1973, S. 254.

28 dt.: Objektsprache.

29 Arp 1966b, S. 432. Dt.: Während der Dada-Zeit plagte mich krankhaft die Idee des nicht übertragbaren Absoluten, das Problem der Objektsprache ist 1920 entstanden: Nabel, Uhr, Puppe, etc.

30 Arp 1966b, S. 432.

31 Das Prinzip Arps, die Titelei seiner Werke als integralen Bestandteil seines künstlerischen Schaffensprozesses anzusehen, hat Jane H. Hancock in Bezug auf seine Konzeption der ›Objektsprache‹ dargestellt (vgl. Hancock 1983, S. 136).



schöpfung durch Bedeutungsübertragung. ›Schnurre, f.‹ konnotiert dabei die Akkustik des Schnurrens von Tieren und Geräten und besitzt die bereits im Mittelhochdeutschen als *snürrinc/possenreiser* belegte Bedeutung von plumpen und albernen Späßen, die auf den *behaglichen ton des schnurrens* zurückgehen und seit dem 18. Jahrhundert zur Bezeichnung *nichtswürdige[r] dinge* und *schlechte[r] Schriften* diente.<sup>32</sup> Das Wort ›Schnurre‹ charakterisiert außerdem das *borstig[e] barthaar bei katzen und anderen thieren* und wurde im Sinne von Schnurrbart *in grober und verächtlicher rede auf den mund des menschen* übertragen.<sup>33</sup> Somit ist die visuell von den figürlichen Sujets vorgeprägte Bildvorstellung, den Bart über der Oberlippe eines Mannes zu implizieren, erst eine späte Bedeutungserweiterung des Begriffes.<sup>34</sup> Arp spielt mit der primären Assoziation des Rezipienten und der Wortgeschichte des nicht eigenständigen Bestandteils ›Schnurr‹, indem er ihn in der Titelei seiner ursprünglich etymologischen Bedeutung entsprechend mit dem Gegenständlichen, dem Hut und der Uhr, verbindet. Darüber hinaus wird die rezeptionsästhetisch scherzhafte, bizarre Wirkung der Titel durch Verzerrungseffekte in der bildkünstlerischen Darstellung der Sujets erreicht, während ›Scherz‹ in der Wortbedeutung des Titels enthalten ist.<sup>35</sup> Es sind daher starke Parallelen zwischen visuellen und verbalen bzw. textuellen Inhalten der *Arpaden* zu verzeichnen: Die Titel der Drucke bilden Neologismen, deren Etymologie in auffälliger Weise mit der bildkünstlerischen Umsetzung korrespondiert.<sup>36</sup>

Als visuell wahrnehmbare Formen sind alle Sujets der Mappe so stark abstrahiert, dass der Rezipient nur unter Berücksichtigung ihrer Titel zu der von Arp intendierten Zuschreibung gelangt. Denn ihre bloße Betrachtung zeichnet sich durch ihre Deutungs Offenheit aus. So könnte etwa der *Schnurrhut* ohne Berücksichtigung des Titels ebenfalls als abstrahiertes Gesicht eines Menschen oder Tieres bzw. als Maske ausgelegt werden.

Die Entscheidung Arps, die Bezeichnung ›Arpaden‹ umfassend für seine Gedichte und die in *Merz 5* publizierten Grafiken zu verwenden, dient als expliziter Verweis auf Analogien zwischen literarischen und bildkünstlerischen Entstehungsprozessen. Das Oval und der Nabel, die in den Lithografien auf unterschiedliche Weise zur Umsetzung gelangen, sind dominierende, Ursprung und Natur konnotierende Sujets. Die Bedeutung der ovalen Komposition entwickelte er vermutlich erstmals während eines Aufenthaltes am Nordufer des Lago Maggiore 1917, über den Arp berichtete:

*In Ascona zeichnete ich mit Pinsel und Tusche abgebrochene Äste, Wurzeln, Gräser, Steine, die der See an den Strand gespült hatte. Diese Formen vereinfachte ich und vereinigte ihr*

32 Vgl. DWB s. v. Schnurre, f., Bd. 15, Sp. 1416f. (Online-Version, Stand 28.8.2018).

33 Vgl. DWB s. v. Schnurre, f., Bd. 15, Sp. 1416f. (Online-Version, Stand 28.8.2018).

34 Vgl. DWB s. v. Schnurre, f., Bd. 15, Sp. 1416f. (Online-Version, Stand 28.8.2018).

35 Vgl. DWB s. v. Schnurre, f., Bd. 15, Sp. 1416f. (Online-Version, Stand 28.8.2018).

36 Zu der Verbindung von Sprache und Bild vgl. ausführlicher den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

*Wesen in bewegten Ovalen, Sinnbildern der ewigen Verwandlung und des Werdens der Körper.*<sup>37</sup>

Weniger die Vielfalt der Formen war demnach für Arp von Interesse als vielmehr deren Metamorphose, die er analog zum Wachstumsprozess in der Natur sah. Er lehnte den akademischen Kunststil, d. h. mimetische Verfahren in der Kunstproduktion, ab und nahm sich anstatt dessen die Natur zum Vorbild, um den künstlerischen Schaffensprozess mit dem natürlichen Kreislauf von Entstehung, Wachstum und Verfall gleichzusetzen und seine Kunstwerke schöpferisch zu ›bilden‹.<sup>38</sup>

Zwischen 1915 und 1923 entstanden ausgehend vom Studium der Natur zunächst abstrakte Tuschezeichnungen, die Arp immer stärker auf ihre elementaren Bestandteile reduzierte, um schließlich die für sein Gesamtwerk paradigmatischen Motive – das verzerrte Oval bzw. den Nabel – zu entwickeln. Diese kombinierte er stets neu durch weitere geometrische Figuren, so dass sie sich beständig veränderten und neue Kompositionen entstanden.

Arp hat wie KS nur wenige Lithografien als autonome Kunstwerke umgesetzt, und die Grafikserien, in denen er Elemente seiner ›neuen‹ Ikonografie verwendete, konzentrieren sich auf die frühen 1920er Jahre.<sup>39</sup> Bevorzugt griff er in diesen Jahren auf den schwarz-weißen Holzschnitt zurück, während er zu dem Lithografieprozess wohl durch einen längeren Aufenthalt bei KS im Spätsommer 1923 in Hannover inspiriert wurde.<sup>40</sup>

Die Wahl der ausschließlich schwarz realisierten Drucke von *Merz 5* entspricht somit der bevorzugten Farbgebung Arps zu dieser Zeit, in der er die Nicht-Farben Weiß, Grau, Schwarz sowie Blau auch in anderen druckgrafischen Techniken verwendete, wie etwa in Holz- und Linolschnitten, die er zwischen 1918 und 1920 in Dada-Zeitschriften, eigenen Büchern und in Tristan ↗ Tzaras Gedichtbänden veröffentlichte. Meistens handelt es sich im Falle von Arps druckgrafischen Produktionen um Varianten von anderen, in Kunstgattungen wie Reliefs, Zeichnungen und Collagen realisierten Darstellungen, die zwischen 1924 und 1930 sein bildkünstlerisches Werk prägen.<sup>41</sup> Bevor die *Arpaden* entstanden, waren Arps druckgrafische Gestaltungen allerdings weniger als autonome Drucke umgesetzt als primär zur Illustration den Titelblättern von Gedichtbänden vorbehalten. Während er für *Merz 5* auf das Prinzip der schwarz-weiß-Komposition zurückgriff, die er zu diesem Zeitpunkt bereits in seinen Holzschnitten etabliert hatte, distanzierte er sich von den biomorphen und symmetrischen Gestaltungen der Jahre zuvor – im Gegensatz hierzu fanden nun Formen mit deutlicherem figürlichen Bezug Eingang in sein Werk.<sup>42</sup>

37 Arp 1995, S. 12.

38 Vgl. Suter 2000, S. 16f.

39 Vgl. Arntz 1980, S. 250, Suter 2016, S. 64 sowie Hancock 1986, S. 88.

40 Vgl. Wagner 2008, S. 67.

41 Vgl. Suter 2016, S. 54.

42 Vgl. Giebel 2015, S. 49f.

Die von Wilhelm Arntz formulierte Annahme, dass Arp im Falle der Lithografien ähnlich wie bei seinen Holzschnitten Zeichnungen als Vorlagen verwendete, deren Umrisslinien er auf Holz, Linoleum oder Stein durchpauste, wurde inzwischen von Gretchen Wagner angezweifelt.<sup>43</sup> Es könnte gleichermaßen sein, dass er die *7 Arpaden* mit Lithografiekreide auf den Stein zeichnete, dann die von den Konturen umrissenen Formen mit Tusche ausfüllte und anschließend den Druck vornahm.<sup>44</sup> Welche der beiden Techniken er anwandte, lässt sich jedoch nicht eindeutig rekonstruieren. Deutlich wird allerdings, dass sich seine Arbeitsweise von KS' Produktion der *auf den Stein gemerzten* Lithografien von *Merz 3* unterscheidet: Während KS die Komposition der Farblithografien direkt auf dem Stein entwarf, konzipierte sie Arp vermutlich in einer als Vorlage fungierenden Zeichnung.

Die *Arp Mappe* ist das prominenteste Zeugnis der Künstlerfreundschaft zwischen Arp und KS, die sich seit ihrer ersten Begegnung 1918 in Berlin entwickelt hatte, und zeigt die gegenseitige Wertschätzung der beiden Künstler. KS brachte gegenüber dem Kollegen und Freund Tzara bereits im Sommer 1923 seine Zufriedenheit über das Ergebnis ihrer Kooperation zum Ausdruck und berichtete diesem: *Merz 5 wird eine Mappe mit 7 Arpaden von Hans Arp. Merz 5 wird sehr gut.*<sup>45</sup>

So verschieden KS' und Arps Bildsprache sowie ihre kompositionellen Verfahren auch sind, so lag ihr gemeinsames Interesse doch in einer Kunst, die das Mimetische überwinden und *die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen und eine neue Ordnung herstellen sollte.*<sup>46</sup> Mit dieser Zielsetzung strebten sie im Gegensatz zu den Berliner Dadaisten, welche eine Tendenzkunst proklamierten, nach einer autonomen, frei über ihre Mittel verfügbaren Kunst. Dabei schätzte KS Arps elementaren Formenreichtum, während Arp wiederum von KS' Materialumgang und den sich daraus ergebenden Kompositionen angetan war.<sup>47</sup> Die meisten, doch längst nicht alle gemeinsamen Aktivitäten zwischen Arp und KS fanden zu Beginn der 1920er Jahre statt und manifestierten sich in einer Vielzahl einander gewidmeter Arbeiten (vgl. KS: *Das ist der Frühling für Hans Arp*, 1930; CR Nr. 1654).

Der Beschluss einer Zusammenarbeit an *Merz 5* fiel voraussichtlich während des gemeinsamen Urlaubs im August 1923 auf der Insel Rügen. Dort arbeiteten KS und Arp ebenfalls an dem Romanfragment *↗ Franz Müllers Drahtfrühling*, das die revolutionäre, Verwandlungspotential besitzende Kunst literarisch thematisiert.

Noch im Juli 1923, als KS *Merz 4* veröffentlichte, kündigte er ein völlig anderes Konzept an, das die Fortfolge des Dadaismus als Nichtkunst und damit die Fortsetzung seines

43 Zu Arps Vorgehensweise während des Druckprozesses vgl. Arntz 1980, S. 250 und Wagner 2008, S. 67.

44 Vgl. Wagner 2008, S. 67.

45 KS an Tristan Tzara, Brief vom 21.8.1923, in: Schrott 2004 S. 331.

46 Arp 1955, S. 51.

47 Vgl. Schulz 2006, S. 34.

Textes *Dada Complet* realisieren sollte: *In Merz 5 werde ich näher auf die Gesetze der Nichtkunst eingehen und einige Beispiele geben (DADA COMPLET, 2) (Merz 4, S. 41, S. 95).* Anstatt dessen entschied er, die Nummer Arps Lithografien zu widmen und druckte die anvisierte Fortsetzung seines ersten *Dada-Complet*-Textes von *Merz 1, S. 4–11, S. 12–20* schließlich erst in *Merz 7, S. 66f., S. 162–164*. Die offene, nicht durch Publikationsnormen definierte Konzeption der Merzzeitschrift begünstigte eine solche recht spontane Änderung in der Druckreihenfolge, die teilweise auch durch den Zeitpunkt der kontinuierlich eingesandten Beiträge anderer Künstler, die der Merzidee nahestanden, bedingt wurde.

Die produktiven Begegnungen zwischen Arp und KS konzentrieren sich vor allem auf die Jahre bis 1924 und zeigen sich in der Mitarbeit Arps und der Veröffentlichung seiner Werke in den Heften 1–6. In diesem Sinne fungierte Arp als Mitherausgeber von *Merz 6* (vgl. *Merz 6, Einband hinten außen, S. 144*) und ist zugleich mit eigenen Beiträgen (vgl. u. a. *Das bezungte Brett, Merz 6, S. 50, S. 147f.*) und verkleinerten Abbildungen der sogenannten *Schnurruhr* (vgl. *Merz 7, S. 71, S. 180* sowie *Merz 11, S. 91, S. 574*) in den Heften vertreten. KS druckte ein eigenes, Arp gewidmetes Lautgedicht in *Merz 4, S. 33, S. 81* ab, während ein längerer Text von Tzara in *Merz 6* die Erinnerung an die Kindheitsbegegnung der beiden Künstler thematisiert (vgl. *S. 49, S. 145f.*).

Arp legte bereits während der Züricher Dada-Zeit seinen bildkünstlerischen Werken den Gedanken zugrunde, die Realität nicht mimetisch wiederzugeben, sondern mit ihnen eine eigene, neue Realität zu ›bilden‹.<sup>48</sup> In der Auffassung einer *natura naturans*, einer Natur also, die aus sich selbst heraus wächst, folgte er dem Prinzip eines analog zu ihr verlaufenden künstlerischen Schaffensprozesses. Die *7 Arpaden* zeigen seine Ablehnung des Abbildhaften und etablieren zugleich seinen Gegenentwurf, den er in seinen ab den 1930er Jahren entstandenen Skulpturen weiterführte. ›Konkretionen‹ nannte Arp diese dem Wachsen der Natur gleichgesetzten biomorphen Plastiken, weil sie den *naturhaften Vorgang der Verdichtung, Verhärtung, des Gerinnens, des Dichterwerdens, des Zusammenwachsens*<sup>49</sup> veranschaulichen.

---

48 Vgl. hierzu die programmatische Aussage Arps: *Wir wollen nicht die Natur nachahmen. Wir wollen nicht nachahmen. Wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden. Wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet, und nicht abbilden. Wir wollen unmittelbar und nicht mittelbar bilden (Arp 1955, S. 79).*

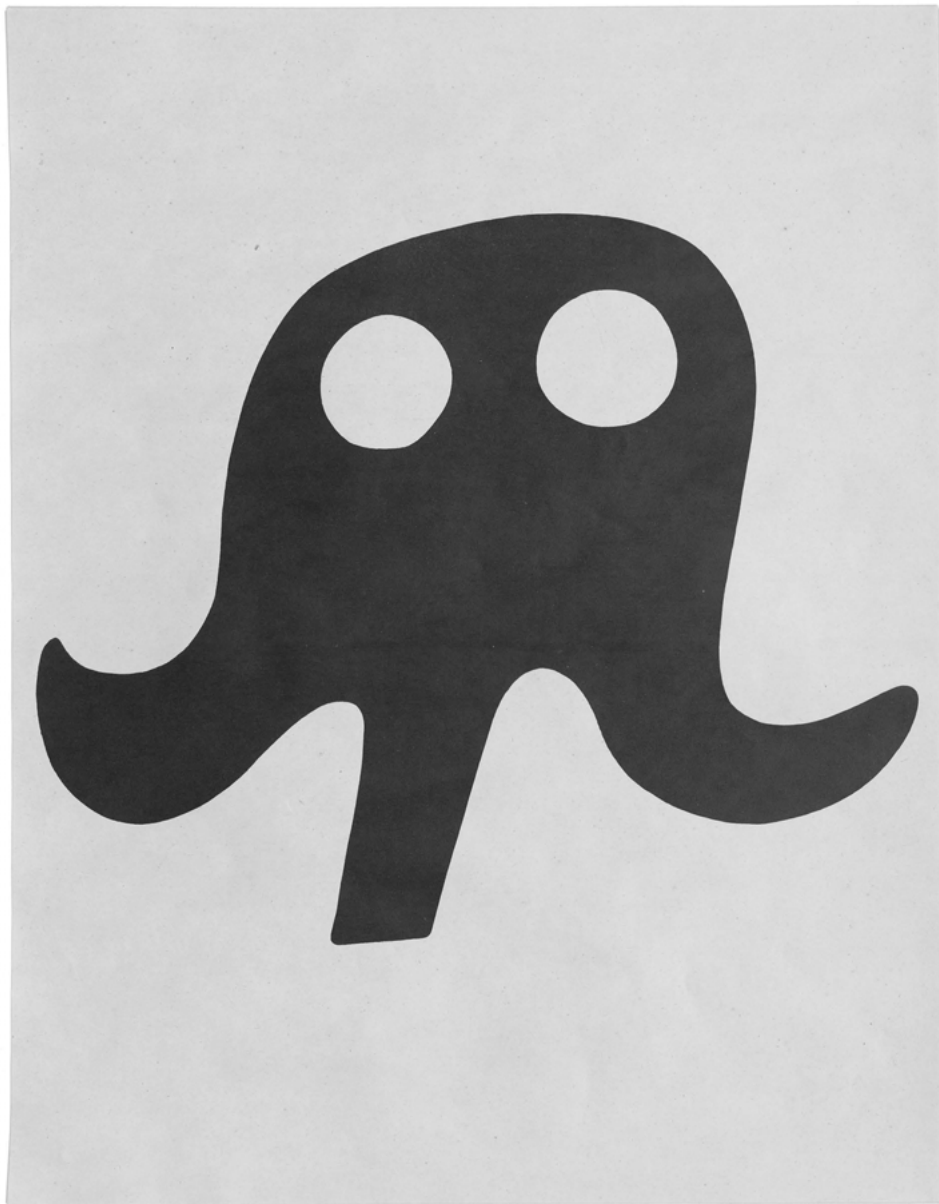
49 Arp 1955, S. 83.

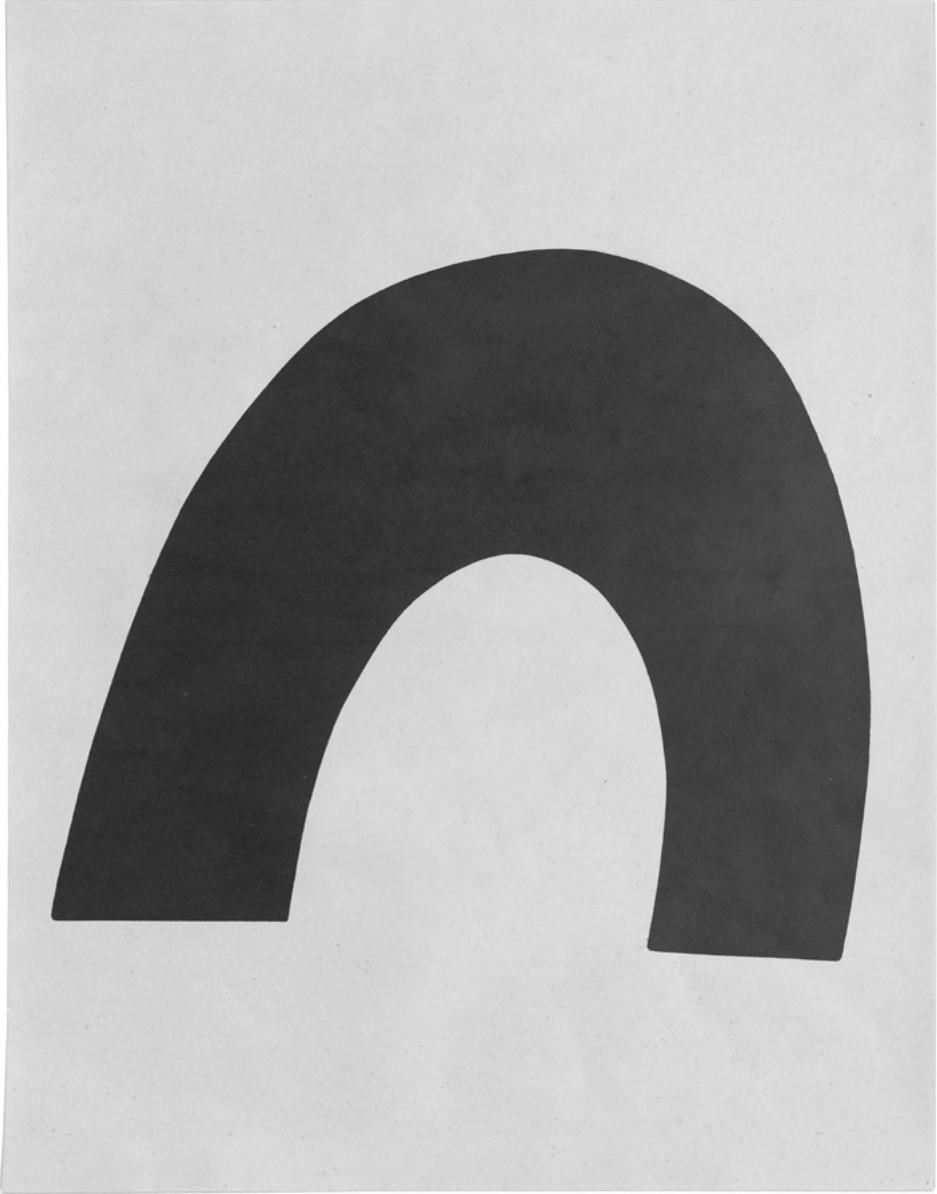


# **7** **ARPADEN VON HANS ARP**

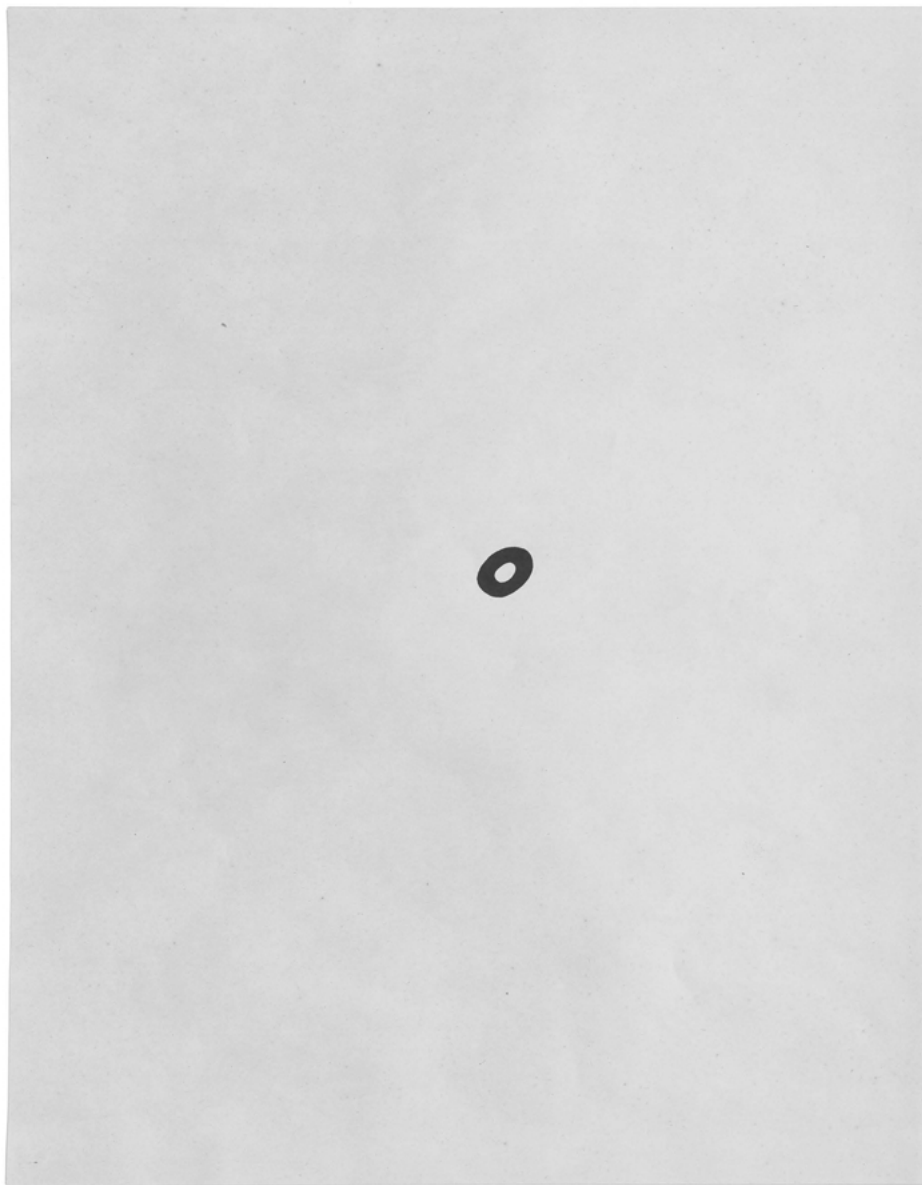
- 1 SCHNURRHUT**
- 2 DAS MEER**
- 3 EIN NABEL**
- 4 DIE NABELFLASCHE**
- 5 SCHNURRUHR**
- 6 EIERSCHLÄGER**
- 7 ARABISCHE ACHT**

**50 NUMERIERTE EXEMPLARE**

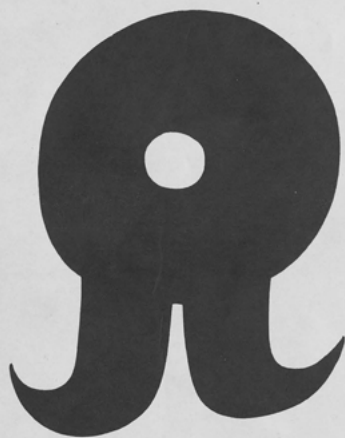


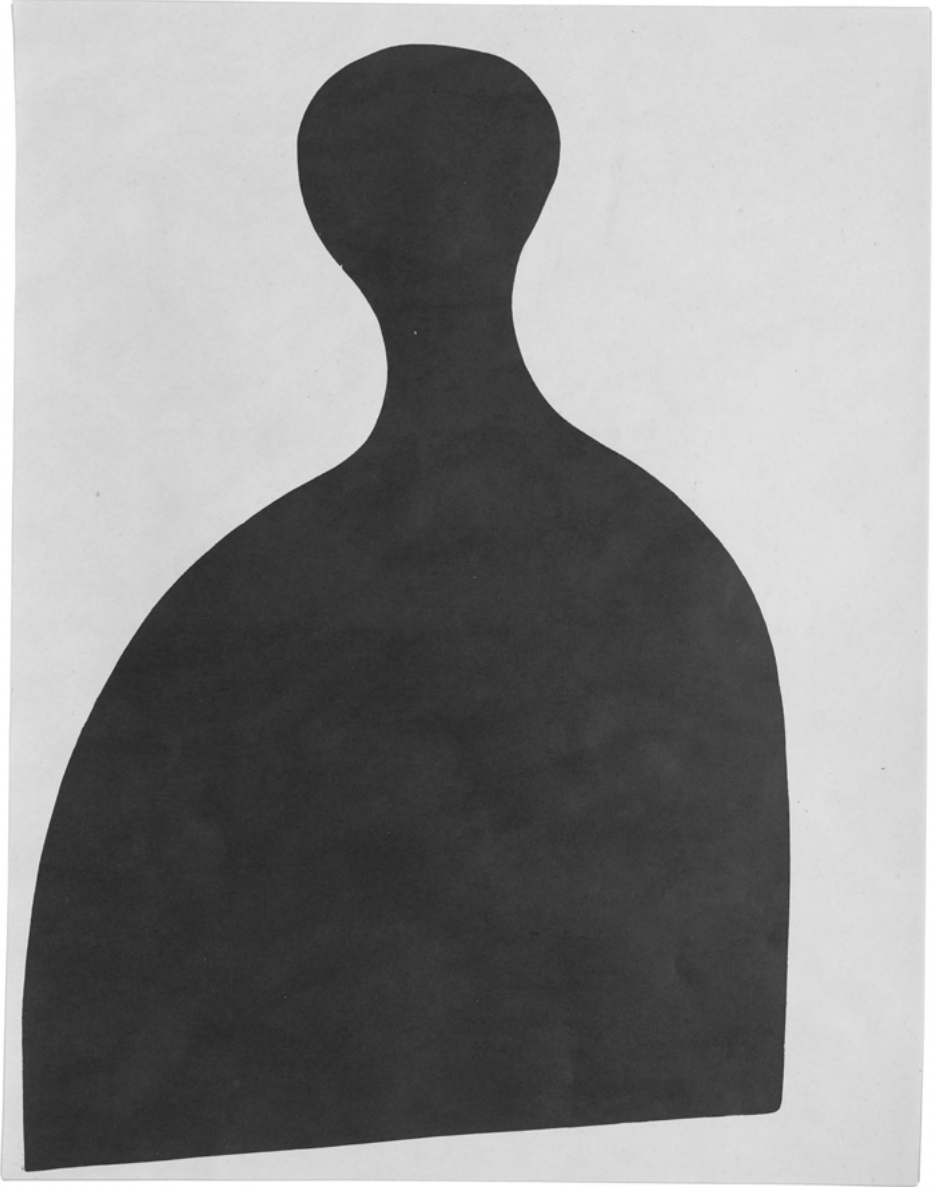












8

**18**

# MERZ 6 JMITATOREN WATCH STEP!/ARP 1

## PRAPOGANDA UND ARP

Mit *Merz 6 Jmitatoren, watch step!/Arp 1 Prapoganda und Arp* folgt auf die bereits in Gemeinschaftsarbeit zwischen KS und Hans ↗ Arp entstandene Lithografie-Mappe (*Merz 5*) eine redaktionelle Kooperation der beiden Künstler. Einmalig innerhalb der Reihe *Merz* ist die Möglichkeit, das Heft von vorne wie von hinten lesen zu können, weshalb es neben der Reihenummer von *Merz* zusätzlich den Titel *Arp 1* trägt und damit die Ebenbürtigkeit der beiden Herausgeber vermittelt. KS' auf dem Cover angekündigter Text *Watch your step!* (dt.: Pass auf, wo du hintrittst!/Pass auf, was du tust!) enthält als thematischen Schwerpunkt das künstlerische Konzept eines neuen, internationalen Stils, dessen Ausprägung er programmatisch expliziert und anhand von Texten und Bildern seiner Mitstreiter vorführt. Die Pioniere, die den Weg zu dem proklamierten einheitlichen Stil ebneten, werden dabei klar benannt: Neben dadaistischen Vertretern enthält das Heft künstlerische Theorien der niederländischen De ↗ Stijl-Gruppe sowie der russischen Konstruktivisten.

Die Publikation seines Textes *Watch your step!* hatte KS im Juli 1923 noch für *Merz 5* vorgesehen und teilte Tristan ↗ Tzara entsprechend mit: *Für Merz 5 bereite ich Imitatoren und Gestalter vor. Weißt du mir einen schlagenden Artikel über echt und falsch in Dada?*<sup>1</sup> Der Brief lässt vermuten, dass KS die Arbeit an *Merz 6* nicht vor Ende Juli 1923 aufgenommen und laut nachfolgender Korrespondenz spätestens bis Anfang September 1923 abgeschlossen hat. Denn zunächst in einer am 10.9. verfassten Postkarte<sup>2</sup> und erneut am 12.9.1923 wies er ein wohl ursprünglich für *Merz 6* anvisiertes Klischee von Hannah Höch mit der Begründung zurück, dass dieses *zu spät [kam], da die ganze Nummer 6 schon gesetzt war. Ich [KS] musste das Setzen der Nummer beeilen, weil die Druckerei sonst den Preis nicht halten wollte.*<sup>3</sup> In einer Postkarte, die KS am 24.9.1923 an den Architekten Jacobus J. P. Oud schickte, bezieht er sich außerdem auf ein Exemplar von *Merz 6*, das er Oud habe zukommen lassen.<sup>4</sup> Demnach muss das Heft entgegen des aufgedruckten

---

1 KS an Tzara, Brief vom 17.7.1923, in: Schrott 2004, S. 330.

2 Vgl. KS an Hannah ↗ Höch, Postkarte vom 10.9.1923, in: Höch 1995a, S. 126.

3 KS an Hannah Höch, Postkarte vom 12.9.1923, in: Höch 1995a, S. 126.

4 KS an Jacobus J. P. Oud, Postkarte vom 24.9.1923 (Eberhard W. Kornfeld, Bern): *Ich sandte Ihnen Merz 6 und hoffe, Sie werden Ihr Abonnement für 24 erneuern.*

Datums *Oktober 1923* bereits in der ersten Septemberhälfte 1923 erschienen sein. Die Druckerei ist unbekannt.

Das Oktavformat (22,3 × 14,2 cm) folgt in geringer Abweichung der Maße den Nummern 1, 2 und 4. Das 16-seitige Heft mit Umschlag wurde mit Klammern geheftet und durchgängig mit schwarzer Farbe bedruckt. Während der Umschlag aus blauem Karton besteht, sind die Seiten des Innenteils aus dünnem, bräunlichem Papier. Die Gestaltung der Titelseite folgt ebenfalls den bereits erschienenen Heften 1, 2 und 4, wobei erstmals vorderer und hinterer Einband in ihrer kompositorischen Anlage übereinstimmen. Denn beiderseits ist der Titel der Zeitschrift in fetten, serifenlosen Buchstaben unter Angabe der Heftnummer abgedruckt: *Merz 6 Jmitatoren watch step!* lautet dieser auf dem vorderen Einband, während der hintere Einband als *Arp 1 Prapoganda und Arp* ausgewiesen wird. Am oberen Blattrand steht eine zweizeilige, fett unterstrichene, doch deutlich kleiner als der Titel gedruckte Kopfleiste, die neben der Angabe des Inhaltes auch auf die Spezifik des Heftes verweist: *Diese Zeitschrift heisst von hinten ARP*. Analog hierzu lautet der Hinweis auf dem hinteren Rückumschlag: *Diese Zeitschrift heisst von hinten MERZ*. Am unteren Rand des vorderen wie hinteren Einbandes sind zudem Hannover und Zürich als Redaktionssitze aufgeführt. Während die Redaktion des ↗ Merzverlages in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> in Hannover bereits in *Merz 2* eingeführt wurde, erscheint die Privatwohnung von Hans Arp, die Arbenzstrasse 10 in Zürich, das erste und einzige Mal in der Reihe *Merz* als Verlagsort. Die auf Vorder- und Rückumschlag genannte gemeinsame Herausgabe deutet auf die Fortsetzung der produktiven Zusammenarbeit von KS und Arp hin. Wenngleich der zweite Teil des Heftes vermehrt Texte von bzw. über Arp enthält, so ist die Mitwirkung Arps an der Druckvorbereitung und Veröffentlichung jedoch unsicher. Denn am 12.9.1923 schrieb KS an Hannah Höch: *Arp hatte das Klischee bestellt, Arp ist aber zurückgetreten, er kann die Nummer Merz 6 doch nun nicht mit redigieren.*<sup>5</sup>

Dass das Heft gezielt keine Leseabfolge vorgeben soll, sondern sowohl von vorne als auch von hinten gelesen werden kann, signalisieren die um 180 Grad gedrehten Seiten vom hinteren Rückumschlag an bis zum Mittelfalz. Darüber hinaus verweist die Seitengestaltung innerhalb der Nummer auf die Zweiteilung des Heftes: Während die Seitenzahlen ab dem vorderen Einband von 57 bis 64 aufsteigen, sind sie vom hinteren Einband von 49 ausgehend fortlaufend bis 56 angelegt, so dass in der Heftmitte die Zahlen 64 und 56 miteinander kollidieren. Durch die über den Falz hinausgehende Reproduktion von KS' *Merzbild* entsteht ein Mittelglied, das die beiden durch Drehung und Seitenangabe voneinander getrennten Teile miteinander verbindet. Oberhalb der Werkproduktion erfolgt der ebenfalls über die Heftmitte gedruckte und durch Zeigehände hervorgehobene Hinweis: *Jedermann seine eigene Redaktion.*

---

5 Höch 1995a, S. 126.



Merz 6 besitzt mit der Möglichkeit, das Exemplar nach Belieben zu drehen, einen in der Reihe Merz singulären haptischen Wert. Die charakteristische inverse Struktur zeigt sich auf der Makro- wie auch auf der Mikroebene in Form von gespiegelten Zeilen (*Natur der innre ins/ Ins innre der natur*, S. 63, S. 139) und Anagrammen (*PRA* für ARP, S. 55, S. 154). Wechselnde Schriftarten, -grade und -stärken dienen der Akzentuierung von signifikanten Begriffen oder Eigennamen und markieren zugleich unterschiedliche Texteinheiten auf einer Seite. Piet  $\nearrow$  Mondrians niederländischer Text *Het Neo-Plasticisme* (dt.: Der Neoplastizismus) wird als Fließtext ohne Zwischenschub anderer Texte wiedergegeben, während *Watch your step!* von KS lediglich kurz durch das Gedicht *Nikotinen* unterbrochen wird. Fettgedruckte Grotesk-Versalien ebenso wie Fettdruck und Sperrung nutzte KS bevorzugt, jedoch keineswegs ausschließlich, für Überschriften, Hervorhebungen in Fließtexten und eingestreute Werbeanzeigen für internationale Avantgardezeitschriften. Die primär in Antiqua gedruckten Texte enthalten Akzentuierungen durch die vergleichsweise sparsam eingesetzten Wörter und Zeilen in Grotesk. Um 90 Grad nach rechts oder links gedrehte Zeilen betonen die vertikale Ausrichtung einer Seite und die Divergenz des Satzspiegels. Die Originalpaginierung fungiert dabei teilweise als eigenständiges kompositorisches Element, wie etwa durch die Kombination von Wort und Zahl: *SEITE 61*. Mit den *Familiennachrichten* übernimmt KS eine in Tageszeitungen gebräuchliche Rubrik, in der üblicherweise Anzeigen aus den Bereichen Trauer, Geburt, Hochzeit und Glückwünsche versammelt sind.

Im Vergleich zu den vorhergehenden Heften treten häufiger in den laufenden Text eingestreute Werbeanzeigen in eigener Sache auf, Rückbezüge und Vorankündigungen dienen der gezielten Abonnentenwerbung für Merz. Gleichzeitig finden sich eingedruckte Bestellabschnitte für die Mappen Merz 3 sowie Merz 5, die als Sondereditionen höhere Einnahmen versprachen. Dass die bereits deutlich gewordenen finanziellen Schwierigkeiten der Zeitschrift kontinuierlich zunahmen, zeigt KS' Bitte an die Abonnenten, ihren Jahresbeitrag für 1924 bereits im Oktober zu überweisen (vgl. S. 63, S. 139). Auf S. 51, S. 148 ruft die Redaktion entsprechend zur *Deckung des ungeheuren Deficits* auf, welches infolge des reichen Materials der Zeitschrift entstanden sei, und wirbt für freiwillige Spendenbeiträge zur Sicherung des Fortbestehens von Merz.

Wie aus der Korrespondenz mit Höch hervorgeht, veröffentlichte KS in der sechsten Ausgabe die aus seiner Sicht in der Reihe längst überfällig gewordenen Beiträge von Mondrian, El  $\nearrow$  Lissitzky und Wladimir Tatlin.<sup>6</sup> Durch die Reproduktion von Lissitzkys *Proun (Stadt)* und die Wiedergabe der von Elias Ehrenburg stammenden Zeichnung von Tatlins *Denkmal der dritten kommunistischen Internationale* weist KS in Merz 6 insbesondere auf die architektonischen Konzepte der russischen Konstruktivisten hin. Diese entwickelten analog zu den technischen Errungenschaften der Moderne, etwa

6 Vgl. KS an Hannah Höch, Postkarte vom 12.9.1923, in: Höch 1995a, S. 126.

Eisenbahn, Automobil und Flugzeug, in ihren visionären Modellen die Dynamik im Raum. Die Annäherung an eine zeitgemäße, der *neuen Gestaltung* (Mondrian, S. 52, S. 149) und dem *kommenden STIL* (KS, S. 60, S. 135) Rechnung tragende Definition des Künstlers ist auch KS' Text *Watch your step!* gewidmet (vgl. S. 57–60, S. 132–135), in dem er den Künstlertypus des Imitators zurückweist und dem entgegensetzt: *Der Künstler unserer Zeit ist der schaffende kritische Mensch* (S. 60, S. 135). Ausgehend von der Erläuterung seines eigenen Merzprogramms und in Reaktion auf Mondrians programmatische Äußerungen zur Theorie des Neo-Plastizismus entwickelt KS die Vorstellung, dass die Zukunft von einem internationalen, gemeinsamen Streben derjenigen Künstler abhängt, welche nach einem Stil streben, der *Gleichgewicht durch Wertung aller Teile* (S. 58, S. 133) erziele.

Der Text liest sich stellenweise wie ein Appell an die Künstler der internationalen Avantgarde, an der Entstehung einer kollektiven Gestaltung sowie eines gemeinsamen Stils mitzuarbeiten. Dagegen werden die als Imitatoren in der Kunst benannten Mitläufer, die nicht individuell ihren eigenen Gesetzen folgen, abgewertet und harsch angegangen. Das Heft vermittelt durch Werkproduktionen deutlich, welche Künstler KS als ernstzunehmende Neuerer und wichtige Vertreter des theoretisch umrissenen Stils ansieht: Neben Arp und Sophie Taeuber-Arp sind dies Mondrian und die Gruppe De Stijl in Holland sowie Lissitzky und Tatlin als Stellvertreter der künstlerischen Strömungen in Russland, die sich insbesondere im Umkreis von Kasimir Malewitsch befanden. In beiden Ländern wurde die Idee formuliert, dass die ungegenständlich verstandenen Künste (Malerei, Literatur, Musik und Architektur) als Ausdruck einer neuen Geisteshaltung fungierten. Sie wurden als Grundlage für eine umfassende Neugestaltung der Lebenswelt verstanden, die das Gebiet der Architektur und der angewandten Kunst gleichermaßen einschloss, während die Bereiche Technik und Wissenschaft wiederum auf die Kunst einwirkten. Dementsprechend führte Lissitzky zu seinen sog. »Proun«-Bildern aus:

*»Proun« verändert die Produktionsformen der Kunst. [...] Die Persönlichkeit des Autors verschwindet in dem Werk, und wir sehen die Geburt eines neuen Stils nicht einzelner Künstler, sondern namenloser Autoren, die gemeinsam das Gebäude der Zeit meisteln. So geht »Proun«, der den Künstler und das Bild auf der einen Seite, den Ingenieur und die Maschine auf der anderen Seite zurückläßt, zur Gestaltung eines neuen Raumes über.<sup>7</sup>*

Es finden sich aber auch Reminiszenzen an die Dada-Periode (*Dada-Kopf* von Taeuber-Arp oder die dadaistisch montierten *Familiennachrichten*, beide S. 63, S. 139) und Verweise auf den ↗ Sturm (*Stempelzeichnung* von Günther Hirschel-Prottsch, S. 55, S. 154), mit denen KS an sein bisheriges künstlerisches Umfeld anknüpft und in deren Kontext er sein eigenes Merzkonzept entfaltet.

---

7 Lissitzky 1977, S. 32f.



watch step] dt.: Pass auf, wo du hintrittst!/Pass auf, was du tust!

*S. 57–60: In der oberen Hälfte der S. 57 befindet sich mittig eine Werkabbildung von El Lissitzkys Proun (Stadt), darunter steht links die Bildunterschrift El Lissitzky, rechts Proun (Stadt). Beide schließen sowohl rechts als auch links bündig mit den Bildrändern der Abbildung ab. Darunter der von KS stammende Text Watch Your Step! Auf S. 58 Fortsetzung des deutschsprachigen Textes Watch Your Step!, der auf S. 59 durch das Ernst Lehmann zugewiesene Gedicht Nikotinen unterbrochen wird. Links neben dem Gedichtbeginn befindet sich der Abdruck eines gezeichneten Ziegenkopfes, rechts neben der Zuschreibung Ernst Lehmann. 18. 12. 22. Abdruck einer weiteren, nicht eindeutig identifizierbaren Zeichnung (möglicherweise zweier Ziegenfüße). Auf den S. 58–60 sind die Wörter Merz, Stil und Konsequenz durch Grotesk-Versalien in doppelter Zeilenhöhe hervorgehoben.*

[S. 57]

[Abdruck El Lissitzky: Proun (Stadt)]

WATCH YOUR STEP!<sup>1</sup>

Sie mögen es glauben oder nicht, das Wort MERZ ist weiter nichts, als die zweite Silbe von Commerz. Man sehe das Merzbild auf Seite 56 bis 64, welches den Namen bildete. Die Stadtgalerie in Dresden hat das Werk jetzt erworben. Das Wort entstand organisch beim Merzen des Bildes, nicht zufällig, denn beim künstlerischen Werten ist nichts zufällig, was konsequent ist. Ich nannte seinerzeit das Bild nach dem lesbaren Teile »das Merzbild«. Und als ich für meine Kunst, als es mir klar wurde, daß ich außerhalb der üblichen Gattungsbegriffe schaffte, einen Gattungsnamen suchte, nannte ich sie nach dem typischsten Bilde, dem Merzbilde **MERZ.** Der Begriff Merz war nicht übersetzbar, daher **MERZ.** entwicklungsfähig in der Richtung, die das Merzbild gegeben hatte.

Durch konsequente Steigerung arbeitete ich in den Begriff Merz seine heutige Bedeutung und gab ihn durch die Zeitschrift Merz der Allgemeinheit.

[S. 58]

Merz strebt vom Individuellen zum Universalen durch konsequente Beseitigung aller alten Vorurteile, z. B. bezüglich des Materials, das an sich gleichgültig für das künstlerische Schaffen ist, und bezüglich der Formung, durch Schaffen einer neuen Ordnung und durch Auswahl. In jeder Kunstgattung entsprechen Material, Mittel und Gesetze einem ganz bestimmten Gestaltungswillen einer ganz bestimmten, sich dauernd ändernden Zeit. Kunst lebt durch das Leben der Zeit. Wie Zeitschrift G schreibt: »Nur keine ewigen Wahrheiten!« Es gibt nur die Wahrheit unserer Zeit, wie es die Wahrheiten vergangener Zeiten gab. Die Wahrheit der Zeit finden helfen ist Merz bemüht. Und so gelangt Merz zu

1 WATCH YOUR STEP!] dt.: Pass auf, wo du hintrittst!/Pass auf, was du tust!

Bestrebungen gemeinschaftlicher künstlerischer Tätigkeit, wie sie z. B. in Holland (Stijl) und Rußland schon teilweise verwirklicht sind. Das Wort Stil ist abgebraucht, und doch bezeichnet es am besten das Streben der Künstler, die für unsere Zeit charakteristisch sind. Normalisieren der Mittel und Angleichen der Absichten an einen gemeinsamen Gestaltungswillen, das nenne ich Stil. Heute ist das Streben zum Stil größer als das Streben zur Kunst. Man muß scharf unterscheiden zwischen STIL\*) und KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG. Stil ist Ausdruck des gemeinschaftlichen Willens vieler, am besten aller, Demokratie des Gestaltungswillens. Da aber die meisten Menschen, und sogar auch hier und da einige Künstler, überwiegend Trottel sind, und da die Trottel am meisten von ihrer Sache überzeugt sind, und da eine Einigung aller nur auf mittlerer Linie geschehen kann, so ist Stil meist Kompromiß von Kunst und Nichtkunst, von Spiel und Zweck. Die künstlerische Gestaltung kennt den Zweck nicht. Das Kunstwerk gestaltet sich nur aus seinen Mitteln. Die Mittel der Kunst sind eindeutig. Kunst ist ausschließlich Gleichgewicht durch Wertung aller Teile. Nur wenn sich die Schaffenden auf diesen Grundsatz einigten, so könnte Stil entstehen, der zugleich Kunst ist. Aber es gibt zuviele Trottel. Die sehr entwickelte kollektive Kunst der Stijlkünstler in Holland, nenne ich nicht Stil, da sie an Umfang nicht allgemein genug ist. Allerdings kann von hier aus ein starker Vorstoß zum allgemeinen Stil kommen, ich erinnere an den außerordentlichen Einfluß dieser Stijlkünstler auf Deutschland, speziell auf das BAUHAUS.

**MERZ** will die Mitte, will vermitteln, will so viel als möglich künstlerische Gestaltung hinüberretten in den allgemeinen Stil. Nicht den Klub der Idioten, nicht den Klub der Genies will Merz, Merz will den Klub aller, den Klub der normalen Menschen zur Normalisierung der Katarrhe.

[S. 59]

#### NIKOTINEN

Schöne Nikotinen wachsen  
Auf dem Land<sup>2</sup>  
Weil sie Landblumen sind  
Die Dörfer lassen sie wachsen  
Der Bauer frißt sie doch mal auf  
Wie schön wenn wir sie erst haben.

Ernst Lehmann. 18. 12. 22.<sup>3</sup>

\*) Vergl. Sturm 14,5 S. 74 »Aus der Welt Merz«, Beitrag zum Verständnis der Merzbühne.

2 NIKOTINEN Schöne Nikotinen ... Auf dem Land] Links neben den ersten zwei Zeilen der Abdruck der Zeichnung eines Ziegenkopfes.

3 18. 12. 22.] Rechts neben den letzten drei Zeilen die Abbildung einer nicht genau identifizierbaren Zeichnung (Ziegenfüße?).

**MERZ** steht allen offen, den Idioten wie den Genies. Ich erinnere an meine Banalitätsammlungen. Wenn jeder seine eigenen Gesetze streng gewissenhaft erfüllt, gleichzeitig die Gesetze der Kunst gut kennt und außerdem die Ausdrucksformen anderer schaffender Künstler kritisch von sich aus prüft, so kann er langsam durch ständige Arbeit an sich die Fähigkeiten vorbereiten, Stil zu schaffen mit helfen zu können. Er kritisiere die anderen stets nur um zu lernen, nicht um zu lehren und nicht um zu kopieren. Wie die Pflanze aus dem Boden wächst, in dem sie wurzelt, so soll der Künstler wurzeln in dem Boden, auf dem er wächst. Der Künstler wächst zur kollektiven Gestaltung aus den Verhältnissen, in denen er lebt.

Schema für Stil: ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Schema für Imitation: ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Stil ist Schöpfung aus normalisierten Formen nach individuellen Gesetzen. Imitation ist kritiklose Kopie irgendwelcher Formen, z. B. auch normalisierter Formen, ohne irgendwelche Gesetze. Man lasse sich nicht dadurch täuschen, daß die Imitatoren behaupten, sie erstrebten den Stil, auch nicht dadurch, daß der Imitator seine Imitation zu verschleiern sucht, indem er schlau ein Gemüse aus mehreren Vorbildern kocht. Solche Suppe ist nicht Stil, sondern Schwindel. Der Imitator wurzelt überhaupt nicht. Da er künstlerisch tot ist, braucht er keine Nahrung. Er lebt nur wie ein mehr oder weniger guter Spiegel lebt, der etwas Lebendes widerspiegelt. Da er nicht wurzelt, kann ihn jeder umwerfen. Und ein besonderes Kennzeichen aller Imitatoren ist, daß sie öfter umgeworfen werden. Da der Imitator nicht wächst, kann er nicht helfen, den Stil zu schaffen, weil er selbst verkümmert. Und schließlich gehen die übernommenen unverdauten Formen anderer in seinem Magen in Fäulnis über, und er verwest von innen. Daher stinkt es in der Nähe der Imitatoren. Einige haben Parfüm, aber für eine feine Nase ist die Fäulnis aus ihren Därmen nicht zu überstinken, nicht tot zu stinken.

Imitatoren, watch step!<sup>4</sup>

[S. 60]

Nun wird der Imitator frech behaupten, er sähe alles von einer hohen Warte aus, weil er selbst nicht seelisch beteiligt wäre an seiner Arbeit, deshalb wäre gerade ER wichtiger als der schaffende Künstler selbst. Aber es ist ein Irrtum, anzunehmen, der Imitator wäre unbefangener als der Künstler. Der Imitator ist befangen in äußerlichen Formeln, weil er den Kern nicht begreift. Und da seine Beobachtung der Kunst des anderen nur an der Oberfläche haften kann, so bleibt seine Imitation nur äußerlich.

**D E R I M I T A T O R** ist eine Seuche, eine PEST. Imitatoren sind gewissenlose Schurken, ehrlose Betrüger, Raupen, dazu dumm wie Schafe, Schieber, Schweine, Idioten und Insurgenten, Konjunkturathleten, Etappenschweine, und es gibt kein sauberes Schimpfwort, das nicht auf sie paßt. Ich bitte die Abonnenten, die Reihe der Schimpfworte nach ihrem Vermögen und Geschmack zu verlängern, mir schäumt der Bleistift. Nur der Ehrentitel » k r i t i s c h e r M e n s c h «, nicht zu verwechseln mit » K r i t i k e r «, paßt

nicht. Der kritische Mensch urteilt um zu lernen, der Kritiker verurteilt um zu lehren. Der Künstler unserer Zeit ist der schaffende kritische Mensch. Denn nur der kritische Mensch kann innerlich so weit reifen, um für den kom-

menden **STIL** irgendwie vorbereiten zu können, ohne zu imitieren.

Der kritische Künstler wird stets neue Gestaltungsformen schaffen, im Sinne der Zeit, der Imitator dagegen verbrauchte Ausdrucksformen wiederholen, ohne Sinn, ohne Geistiges, rein dekorativ. Der kritische Künstler ist stets konsequent, der Imitator extrem. Der Künstler hat seine Gesetze in sich, deshalb kann er konsequent sein. Der Imitator rettet sich in ein fanatisches Extrem, weil er keinen eigenen Gesetzen folgen kann und deshalb unsicher ist. Konsequenz ist wichtiger als Inkonsequenz oder Extrem. Sicherheit ist wichtiger als verborgene Unsicherheit. Und so kommen wir zur Betrachtung des Begriffes

## K O N S E Q U E N Z .

Hier wäre der Artikel »dada complet 2« zu schreiben, Abbildungen Untertaille Seite 37 in Merz 4. Ich verweise aber aus Platzmangel auf den folgenden Jahrgang II, 1924. Prosit Neujahr!

K. SCHWITTERS.

*S. 61: Auf den oberen beiden Dritteln der Seite ist die von Elias Ehrenburg stammende Zeichnung mit dem darunter stehenden Bilduntertitel Denkmal der dritten Internationale von Tatlin abgebildet. Rechts darunter steht das vollständig in Grotesk-Versalien gedruckte Gedicht inc. 1 Weg von Til Brugman, das oben und unten von einer horizontalen Linie eingegrenzt ist. Am unteren linken Blattrand steht SEITE 61.*

[S. 61]

[Abdruck Elias Ehrenburg: Denkmal der dritten Internationale von Tatlin]

---

4 Imitatoren, watch step! dt.: Pass auf, wo du hintrittst/ Pass auf, was du tust!

1 WEG  
 WEG  
 2 WEGEN  
 1 WIL  
 WIL  
 2 WILLEN  
 3 WAGEN  
 4 ONBEWOGEN  
 T. BRUGMAN.<sup>5</sup>

*S. 62: Auf der Seite oben das englischsprachige Gedicht inc. With the brain at the wheel von Matthew Josephson. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt. Darunter ein mit Th. v. Doesburg unterzeichnetes deutschsprachiges Zitat. Die darauf folgende Fotomontage ist mit der Bildunterschrift 4 i Lampe. Heliokonstruktion 125 Volt von El Huszar und Vilmos Lissitzky versehen, die rechts neben der Abbildung um 90 Grad nach links gedreht ist. Die Vornamen der beiden Künstler wurden vertauscht. Unter dem Fotogramm ist zunächst eine Zeile mit den Zahlen 62 und 63 abgedruckt, darunter folgt ein auf die Werkabbildung bezugnehmender Spruch von KS. Im unteren Drittel der Seite sind Bruchzahlen zwischen 63 und 67 in Form eines spitzwinkligen Dreiecks platziert, dessen Spitze auf ein kleines Quadrat weist.*

[S. 62]

With the brain at the wheel  
 The eye on the road  
 And the hand to the left  
 Pleasant be your progress  
 Explorer producer stoic after your fashion<sup>6</sup>  
 Change  
 Change to<sup>7</sup>  
 To what speed to what underwear<sup>8</sup>  
 Here is a town here a mill<sup>9</sup>  
 Nothing surprizes you old horseface<sup>10</sup>

5 T. BRUGMAN.] Unter dem Gedicht in Wort und Ziffer SEITE 61.

6 Explorer producer stoic after your fashion] *Broom: explorer, producer, stoic, after your fashion.*

7 Change to] *Broom: C H A N G E.*

8 To what speed to what underwear] *Broom: to what speed? to what underwear?*

9 Here is a ... here a mill] *Broom: Here is a town, here is a mill:*

10 Nothing surprizes you old horseface] *Broom: nothing surprizes you old horse-face.*



Guzzle guzzle goes the siren<sup>11</sup>  
 And<sup>12</sup> the world will learn to admire and applaud your concern  
 with the parts your firmness with employees and your justice<sup>13</sup>  
 Your pride will not be overridden to your friends  
 Your faith will go unmortified.

M. JOSEPHSON

Mit dem Hirn am Steuer  
 Das Auge auf der Straße  
 Und die Hand links  
 Angenehm sei dein Fortschritt  
 Forscherproduzent stoisch nach deiner Art  
 Wandel  
 Wandel zu  
 zu welcher Geschwindigkeit, zu welcher Unterwäsche  
 Hier ist eine Stadt hier eine Mühle  
 Nichts überrascht dich altes Pferdegessicht  
 Glück, glück macht die Sirene  
 Und die Welt wird lernen, deine Sorgen um die Teile zu bewundern und zu beklatschen  
 deine Härte gegenüber Angestellten und deine Gerechtigkeit gegenüber deinen Freunden  
 Dein Stolz wird nicht außer Kraft gesetzt werden  
 Dein Glaube wird nicht gedemütigt sein.

[Übers.]

M. JOSEPHSON

Die Welt ist ganz verrückt, und die Augen der Sammler wachsen noch wie immer an ihre  
 Schuhsohlen. Th.. v. Doesburg<sup>14</sup>.

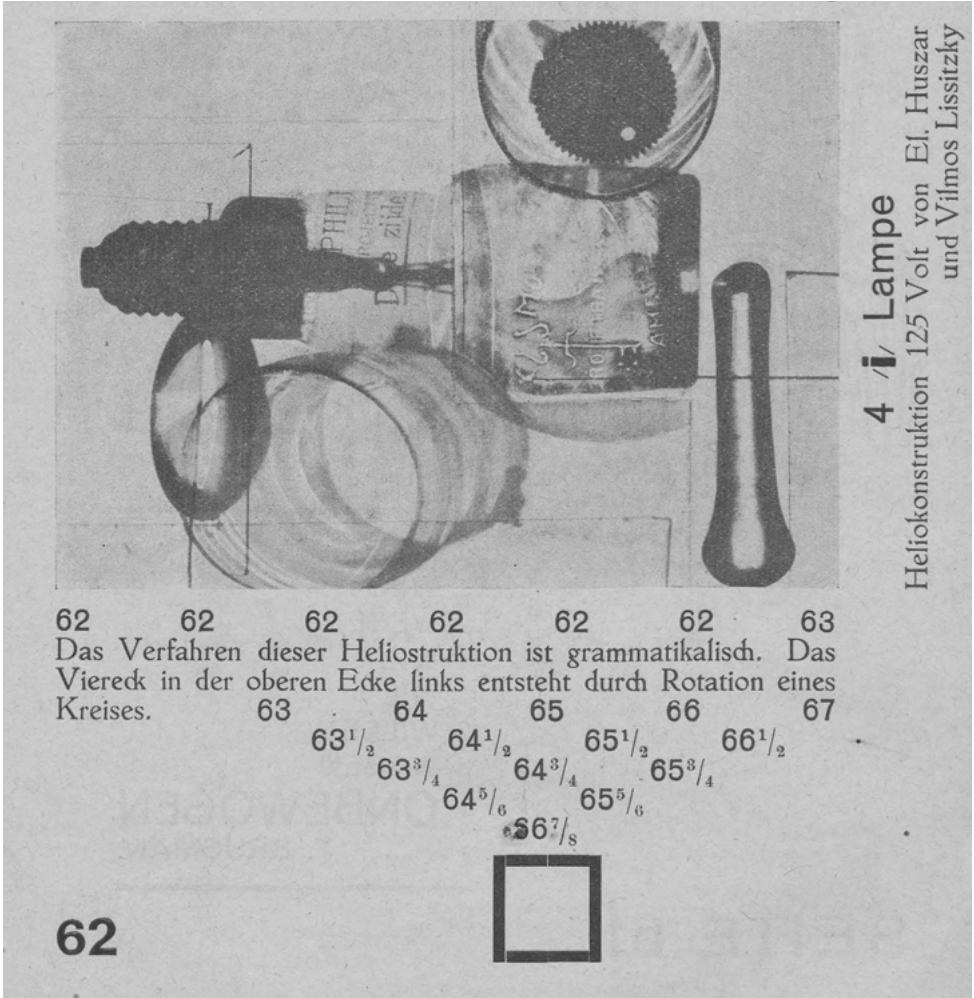
---

11 Guzzle guzzle goes the siren] *Broom: Guzzle-guzzle goes the siren;*

12 And] *Broom: and*

13 with the parts ... and your justice] *Broom: about the parts, your firmness with employes [sic!], and your*

14 Th.. v. Doesburg] Die doppelten Punkte stehen im Original.



### 4 i/ Lampe

Heliokonstruktion 125 Volt von El. Huszar und Vilmos Lissitzky

62 62 62 62 62 62 63  
Das Verfahren dieser Heliokonstruktion ist grammatikalisch. Das Viereck in der oberen Ecke links entsteht durch Rotation eines Kreises.

63 64 65 66 67  
63<sup>1/2</sup> 64<sup>1/2</sup> 65<sup>1/2</sup> 66<sup>1/2</sup>  
63<sup>3/4</sup> 64<sup>3/4</sup> 65<sup>3/4</sup>  
64<sup>5/6</sup> 65<sup>5/6</sup>  
66<sup>7/8</sup>

62



*S. 63: Auf der Seite oben Zahlungsaufforderung an die Abonnenten und Werbung für die Merzhefte von 1924. Linksbündig an der Seite ausgerichtet folgt darunter die Abbildung der Holzplastik eines Dada-Kopfes mit der Bildunterschrift S. TAEUBER. Der rechtsbündige Text Familiennachrichten wird von dem oben stehenden Text inc. Die Abonnenten und der linksbündigen Abbildung durch einen größeren Leerraum abgesetzt. Der in Versalien und Fettdruck gestaltete Rubriktitle Familiennachrichten ist einfach unterstrichen. Darunter der in kalligrafischer Schrifttype gestaltete Schriftzug Herzlichste Gratulation, der vor einem gezeichneten Zweig steht. Das Wort Gratulation erscheint als Schriftzug auf einem Banner. Mittig darunter zwei Zeilen, unterzeichnet mit Chr. Rellis. Am rechten Blattrand um 90 Grad nach links gedreht ein Zitat von Rudolf Blümner.*

[S. 63]

DIE ABONNENTEN werden gebeten, noch im Jahre 1923 Ihren Beitrag für 1924 in der Valuta ihres Landes einzusenden. 1924 sollen 3 Hefte erscheinen. Abonnementsbeitrag für Holland sammelt Fr. Tilly Brugman, den Haag, Ligusterstraat 20. Geschmackvolle Einbanddecke für Jahrgang 1, originalgemerzt, Preis 20 × Jahresabonnementspreis. Bestellungen beim Merzverlag.

[Abdruck Sophie Taeuber: Dada-Kopf]

#### FAMILIENNACHRICHTEN<sup>15</sup>

Dr. R u d o l f B l u e m n e r , der Strammrecitator, Messer-Erfinder und

#### **W E S T H E I M**

- K ä m p f e r ist am 15. August 50 Jahre alt geworden. Sein Raklitamesser ist im Sinne von Merz eine außerordentlich wichtige Erfindung. Wann wird Bluemner sein **RAKLITAM**, das schärfer ist, als jedes andere Messer, dem größten Schädling in der Kunstentwicklung, dem Herausgeber des kunstfeindlichsten Organs, an die Kehle setzen? Dr. Bluemners Geburtstag ist Herrn Paul Westheim in Verehrung zugeeignet.

[Herzlichste Gratulation]

Natur der innre ins  
 Ins innre der natur  
 Chr. Rellis

B L U e M n e r : »ANNA Blume, meine 3 Buchstaben zu Dich, bin ich.«

<sup>15</sup> FAMILIENNACHRICHTEN] Der Titel ist am rechten Rand des Satzspiegels ausgerichtet. Der darunter folgende Text erscheint als vertikaler Block in der rechten Seitenhälfte, der durch einen größeren Leerraum links neben dem Text betont wird. Er folgt darin dem Format der Abbildung, die am linken Rand des Satzspiegels steht. Die letzten drei Zeilen des fortlaufenden Textes nehmen die gesamte Breite des Satzspiegels ein.

64

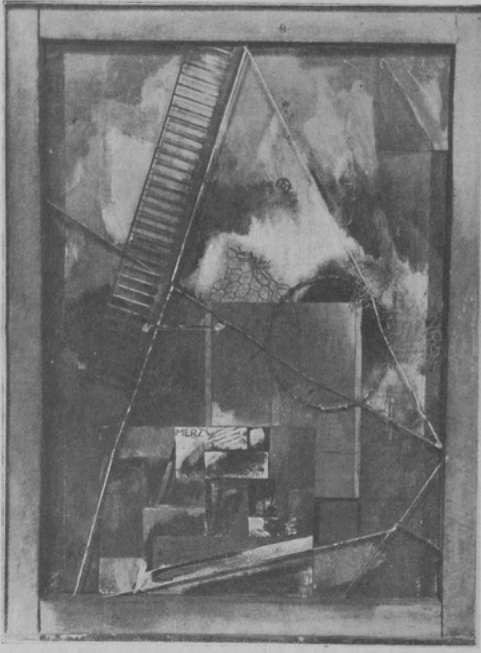
NEU

Jedermann seine eigene Redaktion.

NEU

DAS MERZBILD.  
K. SCHWITTERS.

SAMMLUNG STADTMUSEUM DRESDEN.



Lanke trr gl  
 p p p p  
 oka oka oka oka  
 Lanke trr gl  
 pi pi pi pi  
 züka züka züka züka  
 Lanke trr gl  
 rmp  
 rnf  
 Lanke trr gl  
 rmp  
 p p p p  
 rnf  
 pi pi pi pi  
 Lanke trr gl  
 p p p p  
 zi U Ju  
 zi U Au  
 zi U Ju  
 zi U A  
 K. Schwitters

**GOLDACKERSPRÜCHE.**

Die Folge von Deutschlands wirtschaftlich und politisch schwieriger Lage wird sein der vorangegangene verlustreiche Krieg.

**G, Zeitschrift für elementare Gestaltung.** Sturm. Manomètre. Stiji. Mecano. Ma.

Besser ist schlechter als gut. Karl Minder.

Merz 1: Hollanddada.

Merz 2: Banalitäten.

Merz 3: 6 Lithos von K. Schwitters.

**MERZ 5**

ist eine Mappe von 7 Arpaden von Hans Arp. Preis 10 Dollar oder gleicher Wert anderer Währung. Es sind folgende:  
1. Litho: Schnurrhut.  
2. Litho: Das Meer.  
3. Litho: Ein Nabel.  
4. Litho: Die Nabelflasche.  
5. Litho: Schnurruhr.  
6. Litho: Eierschläger.  
7. Litho: Arabische Acht.  
Zu beziehen vom Merzverlag.

**ARABISCHE SPRICHWÖRTER.**

Die linke Hand der rächenden Nemesis ist die rechte Hand jener Philadelphia, von welcher Schiller behauptet, daß sie Seelen fordert. ■ Braut schau wem? ■ Ein trockener Hund pflft gern auf Löschpapier. Ein ausgestopfter Hund wirkt keinen Schatten. ■ Mahomed ist ein angelsächsischer Genitiv. HANS ARP

56

[S. 64]

N E U Zeigehand Jedermann seine eigene Redaktion.<sup>16</sup> [Zeigehand] N E U

[Abdruck KS: L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)]

GOLDACKERSPRÜCHE.

Die Folge von Deutschlands wirtschaftlich und politisch schwieriger Lage wird sein der vorangegangene verlustreiche Krieg.

G, Zeitschrift für elementare Gestaltung. Sturm. Manomètre.

Stijl. Mecano. Ma.

Merz 1: Hollanddada.

Merz 2: i

Merz 4: Banalitäten.

Merz 3: 6 Lithos von  
K. Schwitters.

Besser ist schlechter als gut. Karl Minder.<sup>17</sup>

Das ist ARPlid mein Land.

homo homini dada

H. Hoeh.<sup>18</sup>

Dr. Döhmann.<sup>19</sup>

[S. 56]

Lanke trr gll

P P P P P

oka oka oka oka

Lanke trr gll

pi pi pi pi pi

züka züka züka züka

Lanke trr gll

rmp

rnf

16 Jedermann seine eigene Redaktion.] Vor und nach dem Satz ist jeweils eine auf diesen weisende Zeigehand abgedruckt.

17 Besser ist schlechter ... gut. Karl Minder.] Der Spruch wird von einem Rechteck aus schwarz gedruckten Linien umrahmt. Er ist an der oberen Seite des Rechtecks platziert.

18 Das ist ARPlid mein Land H. Hoeh.] Um 90 Grad nach rechts gedreht und links auf Satzhöhe der *GOLDACKER-SPRÜCHE* beginnend.

19 homo homini dada Dr. Döhmann.] Um 90 Grad nach rechts gedreht und auf Satzhöhe der *GOLDACKERSPRÜCHE*, unmittelbar unter der Hannah Höch-Sentenz.

Lanke trr gll  
rmp  
P P P P P  
rnf  
pi pi pi pi pi  
Lanke trr gll  
P P P P P  
zi U Ju  
zi U Au  
zi U Ju  
zi U A

K. Schwitters

ARABISCHE SPRICHWÖRTER.

Die linke Hand der rächenden Nemesis ist die rechte Hand jener Philadelphia, von welcher Schiller behauptet, daß sie Seelen fordert. ■ Braut schau wem? ■ Ein trockener Hund pißt gern auf Löschpapier. Ein ausgestopfter Hund wirft keinen Schatten. ■ Mahomed ist ein angelsächsischer Genitiv. HANS ARP<sup>20</sup>

**MERZ 5** ist eine Mappe von 7 Arpaden von H a n s A r p. Preis 10 Dollar oder gleicher Wert anderer Währung. Es sind folgende:

1. Litho: Schnurrhut.
  2. Litho: Das Meer.
  3. Litho: Ein Nabel.
  4. Litho: Die Nabelflasche.
  5. Litho: Schnurruhr.
  6. Litho: Eierschläger.
  7. Litho: Arabische Acht.
- Zu beziehen vom Merzverlag.<sup>21</sup>

---

20 ARABISCHE SPRICHWÖRTER. Die ... Genitiv. HANS ARP] Text um 90 Grad nach rechts gedreht.

21 MERZ 5 ist ... beziehen vom Merzverlag.] Text um 90 Grad nach rechts gedreht.

Ab dieser Stelle verlaufen die Seiten im Original in entgegengesetzter Schriftrichtung und Seitenzählung. Die Seitenziffern beginnen am hinteren Einband mit S. 49 und sind bis zur Mittelfalz des Heftes mit der Doppelseite 64/56 aufsteigend sortiert. Um die korrekte Leseabfolge der Texte im edierten Text zu ermöglichen, wurde die gesamte zweite Hälfte des Heftes um 180 Grad gedreht. Hierdurch ergibt sich eine geänderte Reihenfolge der Seiten gegenüber dem Original: Nach dem Mittelfalz folgen der hintere Einband und die aufsteigend angeordneten Seiten 49–55, die im Original vom hinteren Einband bis zum Mittelfalz verlaufen.

Diese Zeitschrift heisst von hinten MERZ.

a. d. Inhalt: Arp, Tzara.

Aufruf. Hirschel-Protsch. Mondrian. Neo Plasticisme. Arab. Sprüche. Lanke trr glf.

# ARP

# 1

## Prapoganda

## und Arp

die vier jahreszeiten  
des tages sind  
pisseminuit  
pissematin  
pissemidi  
und  
pissoir

H. A.



OKT 1923

REDAKTION DES ARPVERLAGES:

Hans Arp, Zuerich, Arbenzstrasse 10. Schweiz.

HANNOVER —

— ZUERICH



S. 49: *Der französische Text Arp von Tristan ↗ Tzara.*

[S. 49]

A R P

J'ai connu Arp dès la plus tendre enfance de notre dieu politique. Il portait les cheveux coupés à la mode égyptienne des triangles majeurs, et dansait le step comme personne d'autre – n'oublions pas qu'il fut bercé par une négresse, enfant poilu et facile et qu'il ne mangeait que de la viande d'enfants belges.

Arp est parti sur les chemins du noir, il a trouvé des lacs où dieu s'écoule en plaisirs américains. On suit de près les marges de ses dessins, une forme grossit en scolopendre magique, l'autre est une chaise, un livre ouvert fait d'ailes de sauterelles, pourquoi nous arrêtons-nous devant la porte d'un brocanteur de vieux nuages, pourquoi le sang coule-t-il de cet oeil gyroscope, et le tout est une fleur de lave Tandis que tous les peintres font de belles choses, Arp ne fait ni bien ni mal, ni grand ni petit, ni droit ni gauche, il dessine sans intermédiaire, comme si de son index il coulerait du noir de pinceau. Une transformation latente élargit sa richesse d'images inattendues, de ses instants variés et de ses sommeils, sans problème comme des évasions cérébrales pendant les rêves marins, la ligne coule et se renferme sur d'étranges proportions. Il n'y a rien de mystique, rien de la sagesse grossière, vulgaire, des prophètes dogmatiques de l'art moderne, rien qu'un jeu, comme la vie et ses émotions, sans la différence absurde qu'on fait entre le sérieux et le léger. Dieu est-il léger ou lourd? – sérieux ou spirituel? – tout cela c'est de la blague. J'aime Arp parce qu'il sait cela, il ne croit pas aux génies ni aux idiots, il sait que nous sommes tous des exhalaisons nocturnes issues d'une sinistre fantaisie.

Devant un fauteuil, les yeux gras, il vit que son grand-père était devenu fauteuil – celui qui au temps des boërs remuait les milliards en une énorme bouillabaisse. (Plantations de tabac.)

Réjouissons-nous, il est encore temps, avant que l'art ne se vende comme des diplômes par les pions cubistes, futuristes ou puristes, ces sangsues de la sottise organisée, ces emmerdeurs du self-contentment et de la vanité scientifique et puante. Je te salue, Arp, sourire léger des pluies marines.

TRISTAN TZARA

A R P

[Übers.]

Ich habe Arp seit der frühesten Kindheit unseres politischen Gottes gekannt. Er trug die Haare nach ägyptischer Mode geschnitten, mit beachtlichen Dreiecken, und er tanzte Step wie niemand sonst – vergessen wir nicht, dass er von einer Negerin gewiegt wurde, ein behaartes und einfaches Kind, und dass er nur das Fleisch belgischer Kinder aß.

Arp ist auf den Wegen des Schwarzen losgegangen, er hat Seen gefunden, wo Gott in amerikanischen Freuden fließt. Man folgt von Nahem den Rändern seiner Zeichnungen, eine Form vergrößert sich zu einem magischen Skolopender, die andere ist ein Stuhl, ein offenes Buch formt Heuschreckenflügel, warum bleiben wir vor der Tür eines Trödlers für alte Wolken stehen, warum fließt das Blut aus diesem gyroskopischen Auge, und das Ganze ist eine Blume aus Lava? Während alle Maler schöne Dinge machen, macht Arp weder Gutes noch Schlechtes, weder Großes noch Kleines, weder Rechtes noch Linkes, er zeichnet ohne Zwischenglied, als ob aus seinem Zeigefinger das Pinselschwarz flösse. Eine latente Umformung erweitert seinen Reichtum um unerwartete Bilder, um seine vielfältigen Augenblicke und um seine Schlafzustände, ohne Problem, wie eine geistige Flucht während Meeresträumen, fließt die Linie und schließt sich auf seltsamen Proportionen. Da gibt es nichts Mystisches, nichts von der rüden, vulgären Weisheit der dogmatischen Propheten der modernen Kunst, nichts als ein Spiel, wie das Leben und seine Emotionen, ohne den absurden Unterschied, den man zwischen Ernst und Leichtigkeit macht. Ist Gott leicht oder schwer? – ernst oder spirituell? – all das ist ein Scherz. Ich mag Arp, weil er das weiß, er glaubt weder an Genies, noch an Idioten, er weiß, dass wir alle nächtliche Ausdünstungen sind, hervorgegangen aus einer unheilvollen Laune.

Vor einem Sessel, mit fetten Augen, sah er, dass sein Großvater Sessel geworden war – derjenige, der zur Zeit der Buren die Milliarden in einer riesigen Bouillabaisse umrührte. (Tabakplantagen.)

Freuen wir uns, es ist noch Zeit, bevor die Kunst nur noch wie Diplome durch kubistische, futuristische oder puristische Figuren verkauft wird, diese Blutegel des organisierten Blödsinns, diese Langweiler des self-contentments und der wissenschaftlichen und stinkenden Eitelkeit. Ich grüße dich, Arp, leichtes Lächeln der Meeresregen.

TRISTAN TZARA

S. 50–51: Auf S. 50 oben der Text *Das bezungte Brett*, Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Darunter Die Etablierung der Eulalia, unterschrieben mit ↗ ARP. Auf S. 51 Aufruf zur Abnahme der Merzhefte. Darunter ist eine horizontale punktierte Linie platziert, deren Länge der Breite des Satzspiegels des vorhergehenden Textes entspricht. Darunter ein Spruch, unterschrieben mit Chr. ↗ Spengemann. Es folgen 15 horizontale, zunehmend bis zum Seitenende breiter gestaltete Linien.

[S. 50]

#### DAS BEZUNGTE BRETT

4

er sitzt mit sich in einem kreis<sup>22</sup>  
 der kreis sitzt mit dem eignen leib<sup>23</sup>  
 ein sack mit einem kamm<sup>24</sup> der steht  
 dient ihm als sofa und als weib<sup>25</sup>

der eigne leib kennt keinen sack<sup>26</sup>  
 der von von zeigt die linke haut<sup>27</sup>  
 der eigne leib tick tack tipp topp<sup>28</sup>  
 der eigne leib fällt aus der braut<sup>29</sup>

er schwingt als pfund aus seinem stein<sup>30</sup>  
 die eigne braut im eignen sack<sup>31</sup>  
 der eigne leib im eignen kreis<sup>32</sup>  
 fällt nackt als sofa aus dem frack<sup>33</sup>

#### DIE ETABLIERUNG DER EULALIA

2

Es gibt vierundzwanzig Kleiderschränke. In jeder Vanillesynagoge der vierundzwanzig Erdteile steht einer. In Schweden heißt der Kleiderschrank schwedische Gardine in Spanien spanische Wand in Palästina jüdischer Briefbeschwerer. Man erntet den Kleiderschrank am besten indem man eine Kette durch seine Astlöcher zieht.

22 er sitzt mit ... in einem kreis] *Der Pyramidenrock: Er [...] Kreis.*

23 leib] *Der Pyramidenrock: Der Kreis [...] Leib.*

24 ein sack mit einem kamm] *Der Pyramidenrock: Ein Sack mit einem Kamm*

25 dient ihm als ... und als weib] *Der Pyramidenrock: Dient ihm als Sofa und als Weib.*

26 der eigne leib kennt keinen sack] *Der Pyramidenrock: Der eigne Leib der eigne Sack.*

27 der von von ... die linke haut] *Der Pyramidenrock: Der Vonvon und die linke Haut.*

28 der eigne leib ... tack tipp topp] *Der Pyramidenrock: Und tick und tack und tipp und topp*

29 der eigne leib ... aus der braut] *Der Pyramidenrock: Der eigne Leib fällt aus der Braut.*

30 er schwingt als ... aus seinem stein] *Der Pyramidenrock: Er schwingt als Pfund aus seinem Stein*

31 die eigne braut im eignen sack] *Der Pyramidenrock: Die eigne Braut im eignen Sack.*

32 der eigne leib im eignen kreis] *Der Pyramidenrock: Der eigne Leib im eignen Kreis*

33 fällt nackt als ... aus dem frack] *Der Pyramidenrock: Fällt nackt als Sofa aus dem Frack.*

Steht der Kleiderschrank auf zwölf Stuhlbeinen so ist er ein Tisch. Auf dem Tisch steht der gesegnete Appetit und der gesegnete Leib. In der Tischschublade sind Niele in Hülle und Fülle. Unter der Tischschublade hängt das Genital des Tisches.

Sind in dem Tisch mehrere Schubladen in jeder der drei Himmelsrichtungen A. R. P. eine so ist der Tisch eine Eisenbahn.

Hat die Eisenbahn eine Lehne aus blauen Walzen die einen vielsatteligen Engel treiben so darf man sich darauf setzen denn sie ist ein Stuhl und fährt nicht fort. Unter dem Sitz hängt an einem Nabelschnürlein das bemooste Haupt. Der Stuhl schläft mit offenen Augen wie ein Hase. Darum kann man den Stuhl auch als Spiegel benutzen. Ein Meeresspiegel ist aber besser selbst wenn sich das Meer über ihn erhebt. Man fragt gerne Haben Sie einen guten Stuhl und meint damit den überirdischen Gang der an der Genitalkammer mit der fleischfressenden Wolke vorüber in das Kloster der Milchbrüder führt.

A R P

[S. 51]

#### A U F R U F

Zur Deckung des ungeheuren Deficits, welches infolge des reichen Materials der Zeitschrift entstanden ist, bittet die Redaktion diejenigen Abonnenten, welche Interesse an der guten Fortführung der Zeitschrift Merz haben, nach Vermögen freiwillig der Redaktion Beiträge zur Stützung zu überweisen. Der Merzfonds wird, wie Sie wissen, ausschließlich zu gutem Zwecke verwendet: Zur Herstellung der Publikationen des Merzverlages. Fördern Sie die gute Sache! Werben Sie ABONNENTEN, damit der billige Abonnementsbeitrag bleiben kann. Es soll jeder abonnieren können. PREISE: für Deutschland Grundzahl 3, England sh. 2, Frankreich frs. 10, Holland fl. 1,50, Schweiz frs. 5, Italien Lire 10, Verein. Staaten von Amerika \$ 1<sup>34</sup>

für Jahresabonnement. Abonnementsbeitrag ist zu entrichten in Währung des Landes, nicht in deutscher Währung. In Holland ist Sammelstelle Fr. T. Brugman, Ligusterstraat 20, d. Haag. Neue Bestellung auf Jahrgang 1924 ist nicht erforderlich, da bei nicht vorher erfolgter Kündigung das Abonnement weiter Gültigkeit behält. Frist 3 Monate. Bitte um Adressen von Interessenten für Probehefte.

Deficitlinien:<sup>35</sup>

Ich bin vom Berg der Hirtenknab, Muh, Muh Chr. Spengemann<sup>36</sup>

34 § 1] Bis zum Ende der Zeile verläuft eine gepunktete Linie.

35 Deficitlinien:] Darunter eine horizontale gepunktete Linie, die die gesamte Breite des Satzspiegels einnimmt.

36 Ich bin vom ... Muh Chr. Spengemann] Unter der Christof Spengemann zugeschriebenen Zeile folgen 15 unterschiedlich fett gedruckte horizontale Linien, deren Breite bis zum Seitenende zunimmt.

S. 52–54: Auf S. 52 oben ein französisches Zitat, zugeschrieben E. Malespine. Darunter mittig und mit größerem Abstand zu dem vorhergehenden und nachfolgenden Text die Abbildung des Ölgemäldes *Composition A* von Piet Mondrian. Die Bildunterschrift MONDRIAN ist mittig unter der Abbildung platziert. Am unteren Seitenrand ein deutsches Zitat von Mondrian. Auf S. 53 beginnt der niederländische Text *Het Neo-Plasticisme*, der in Merz 6, S. 54 fortgesetzt wird. Auf S. 54 oben Fortsetzung des auf S. 53 beginnenden Textes *Het Neo-Plasticisme*, datiert auf Paris, Aug. 1923 und unterzeichnet mit P. Mondrian. Am unteren Blattrand ein aus schwarzen Linien gebildetes Rechteck, darin Werbung für den Verlag *Der Sturm*.

[S. 52]

A propos, le sait-on, Théodebert mourut à la chasse, percé d'une épine par Malespine<sup>37</sup>  
E. Malespine

[Abdruck Piet Mondrian: 85 *Composition A*]

»Die Erreichung des Gleichgewichtes des Menschen ist das Ziel  
aller Gestaltung.« Mondrian.

[S. 53]

#### HET NEO-PLASTICISME

De tijd begint te rijpen om schoonheid-als-kunst door levensschoonheid te vervangen. De weg daartoe moet geleidelijk gegaan worden. Vooralsnog is 't onmogelijk zuivere levensschoonheid te realiseren. Want, wat we verstaan onder »leven« is niet het subjectieve leven van den enkeling; het is het openbaar gemeenschappelijke leven van althans, een groep. De werkelijke schoonheid ontstaat niet door subjectieve gesteldheid: deze laatste schept illusie van schoonheid, welke slechts goed als voorbereiding voor werkelijke schoonheid is. Verstaan we onder schoonheid eenheid door evenwichtigheid, ontstaan door een gelijkwaardige levenspolariteit, zoo is de tijd der verwerkelijking nog veraf. Is evenwel de hoogste en meest werkelijke realisering in een verren toekomst, één realisering wordt reeds mogelijk. Deze is de schoonheid onzer omgeving. Door deze kan het leven voorbereid worden en het subjectieve leven zich reeds objectiveren. Om in het leven tot zuivere verhouding te komen, moet hetgeen ons omringt en beeldend tot ons spreekt in zuivere verhouding tot ons staan. Ook dit eischt voorbereiding. De schoonheid der omgeving vindt zijn voorbereiding alleen in kunst, omdat deze vrij is. Zoo is het alvorens de kunst in omgeving te realiseren, noodzakelijk

37 A propos, le ... par Émile Malespine] dt.: Apropos, weiß man es, Théodebert starb während der Jagd, durchbohrt von einer Klinge durch Malespine

de kunst met een kunst te beëindigen, die uiting is van ons gerijpt mensch-zijn, dus een beëlding is van evenwichtige verhouding der levenspolariteit.

Het moet dus een bepaalde, nieuwe kunst zijn, die een vaste esthetiek inhoudt. Deze kan het zuivere beeld der schoonheid voor de toekomst geven en alzoo èn omgeving èn het leven omwerken van domineerend natuurlijk tot evenwicht van natuur en niet-natuur. Door het evenwicht tusschen ons en het rond-om-ons, tusschen inhoud en verschijning, is alleen zuivere schoonheid mogelijk. Het wegcijferen van de verschijning, het zich niet bepalen tot de ikheid, is het oude begrip. Begrip noodzakelijk o n d e r de overheersching van het natuurlijke. Zoodra het natuurlijke zich door tegendeelige omwerking verdiept tot evenwicht met het innerlijke, wordt de verschijning een factor die niet meer weggecijferd behoeft te worden. En, met het leven is 't eveneens zoo.

Het gerijpte individu ziet de inhoud als v e r s c h i j n i n g. Zoo houdt alle b e - s c h r i j v i n g (lyriek) op te bestaan: de verschijning zelf brengt alles naar voren – vrij<sup>38</sup> van plaats en tijd. Het brengt het onveranderlijke tot beëlding in bepaaldheid.

E e n b e p a a l d e beëlding met b e p a a l d e beëldingsmiddelen is één van zelfheid. Want in al het betrekkelijke is het onveranderlijke v o l s t r e k t. Alle geredeneer over vorm of verschijning houdt op: het volstreckte heeft z i j n b e p a a l d e v e r s c h i j - n i n g. Zij is objectief of abstract te noemen tegenover de wisselende verschijning van het veranderlijke. Maar voor den nieuwen mensch is zij reëel. In kunst ontstaat een nieuwe plastiek. De oude vormplastiek beeldt onvermijdelijk de tragiek van natuur en niet-natuur, tragiek ontstaan door de dualiteit. Zij is de uiting [S. 54] van het evolueerende rijpende leven. Gerijpt, heeft natuur en niet-natuur elkander omgewerkt. Een zuiver evenwicht ontstaat: de dualiteit is opgeheven door gelijkwaardigheid van 't een en 't ander.

H e t N e o - P l a s t i c i s m e\*) beeldt deze eenheid. Het beeldt de gelijkwaardigheid van natuur en niet-natuur, de verinnerlijkte uiterlijkheid en veruiterlijkte innerlijkheid door de beëlding v a n h e t r e c h t e i n v e r t i k a l e n e n h o r i z o n t a l e n s t a n d. Het beeldt in vlakken, door dit rechte bepaald. Het realiseert deze vlakken door de pure grondkleuren: geel–blauw–rood, tegengesteld door niet-kleur, wit–zwart–grijs. In de zichtbaar beëldende kunsten, welke onze zichtbare omgeving voorbereiden, beeldt het door veelheid van vlakken of rechthoekige prismata in kleur en niet-kleur, terwijl het dezelfde consequenties min of meer in de niet-zichtbare kunsten mogelijk acht. Zoo beeldt het door een u n i v e r s e e l b e e l d i n g s m i d d e l dat opgeheven wordt door tegenstelling in veelheid en zoo door compositie tot universeele beëlding wordt.

\*) Vooral door het orgaan »De Stijl« bekend geworden.

38 voren – vrij] Der Text weist im Originaldruck geschwungene Gedankenstriche auf, die typografisch nicht wiedergegeben werden.

Het Neo-Plasticisme groeide uit de voorgaande kunstbewegingen en nam in de schilderkunst een vasten vorm aan. En het is juist in deze dat het Neo-Plasticisme het meest bevochten wordt. Zelfs de meest moderne bewegingen accepteren niet dit principe in schilderkunst. In deze wordt de noodzaak van het rechte in het geheel niet gezien, al accepteert men het vlakke. Men erkent niet de eenheid der kunsten. We kunnen dus besluiten dat de toepassingen (hoewel onzuiver) van het Neo-Plasticisme in de bouwkunst niet van een werkelijk nieuw beeldend inzicht getuigen maar òf aangewaaid zijn òf een uit den zuiveren aard zelve, gegroeid gebeuren is. De verkiezing, in de schilderkunst, van de ronde lijn, zelfs van de meest volstreckte, den cirkel, toont dat het natuurlijke nog domineert, al is de perspectivies natuurlijke vizie reeds verlaten. Het ronde toch beeldt steeds vorm, dus beperking in tijd en ruimte. Het rechte daarentegen is de beeldende uitdrukking van de grootste snelheid, die tot de opheffing van tijd en ruimte, van de grootste kracht voert.

Wat buiten tijd en ruimte valt is niet o n r e e l . Is het aanvankelijk in ons slechts een intuïtief begrip, het wordt r e e l als de intuïtie zuiver en sterk is geworden. De nieuwe plastic is de zich beeldende tot bepaaldheid gekomen intuïtie.

Paris, Aug. 1923.

P. MONDRIAN

#### DER NEO-PLASTIZISMUS

[Übers.]

Bald ist die Zeit reif für ein Ersetzen von Schönheit-als-Kunst durch Lebensschönheit. Der Weg dorthin muss langsam gegangen werden. Vorerst ist es unmöglich, reine Lebensschönheit zu realisieren. Denn was wir unter ›Leben‹ verstehen, ist nicht das subjektive Leben des Individuums: Es ist das öffentliche, gemeinschaftliche Leben von zumindest einer Gruppe. Tatsächliche Schönheit entsteht nicht aufgrund von subjektiver Beschaffenheit: diese erzeugt eine Illusion von Schönheit, die lediglich als Vorbereitung für tatsächliche Schönheit tauglich ist. Verstehen wir unter Schönheit Ganzheit durch Gleichmaß, entstanden durch gleichgewichtige Pole des Lebens, dann ist die Zeit der Verwirklichung noch fern. Doch auch wenn die höchste und wahrhaftigste Realisierung in einer fernen Zukunft liegt, so ist doch eine Form der Realisierung schon heute möglich. Sie ist die Schönheit unserer Umgebung. Durch sie kann das Leben vorbereitet werden und das subjektive Leben sich bereits jetzt objektivieren. Um im Leben zu einem unverfälschten Gleichmaß zu kommen, muss das, was uns umgibt und durch Bilder zu uns spricht, in einer direkten Beziehung zu uns stehen. Auch dies verlangt Vorbereitung. Die Schönheit der Umgebung findet ihre Vorbereitung allein in der Kunst, weil diese frei ist. Bevor die Kunst in der Umgebung realisiert wird, ist es daher notwendig, die Kunst mit einer Form der Kunst in Einklang zu bringen, die ein

Ausdruck unserer fortgeschrittenen Menschheit ist, also ein Abbild des ausbalancierten Gleichgewichts der Pole des Lebens.

So gesehen muss dies eine besondere, neue Kunst sein, die eine festumrissene Ästhetik beinhaltet. Sie kann perspektivisch das reine Bild der Schönheit darbieten und damit sowohl die Umgebung als auch das Leben von vorrangig natürlich zu einem Gleichgewicht zwischen Natur und Nicht-Natur umformen. Allein durch das Gleichgewicht zwischen uns und dem Um-uns-herum, zwischen Inhalt und äußerer Erscheinung, ist reine Schönheit möglich. Das Nicht-Beachten der Erscheinung, das Sich-Nicht-Beschränken auf die Individualität, das ist die alte Idee. Notwendigerweise eine Idee u n t e r der Vorherrschaft des Natürlichen. Sobald sich das Natürliche durch die gegensätzliche Umformung vertieft, um mit dem Inneren ins Gleichgewicht zu kommen, wird die Erscheinung zu einem Faktor, den man nicht mehr außer Acht zu lassen braucht. Und mit dem Leben ist es ebenso.

Das erfahrene Individuum sieht den Inhalt als E r s c h e i n u n g. So hört jede B e - s c h r e i b u n g (Lyrik) auf zu existieren: die Erscheinung selbst bringt alles vor – unabhängig von Raum und Zeit. Sie setzt das Unveränderliche in Bilder des Bestimmtheits um.

E i n f e s t g e l e g t e s Bild mit f e s t g e l e g t e n Bildmitteln ist eins durch sein Selbstsein. Denn in allem Relativen ist das Unveränderliche a b s o l u t. Alles Rasonieren über Form und Erscheinung hört auf: das Absolute hat s e i n e f e s t g e s e t z t e E r s c h e i n u n g. Sie ist im Gegensatz zu der wechselhaften Erscheinung des Veränderlichen als objektiv und abstrakt zu bezeichnen. Aber für den neuen Menschen ist sie real. In der Kunst entsteht eine neue Plastik. Die alte Formenplastik stellt unvermeidlich das Tragische von Natur und Nicht-Natur dar, eine Tragik, entstanden durch Dualität. Sie ist Ausdruck [S. 54] eines sich entwickelnden, heranreifenden Lebens. Einmal herangereift haben Natur und Nicht-Natur einander umgearbeitet. Ein wirkliches Gleichgewicht entsteht: Die Dualität ist aufgehoben durch die Gleichwertigkeit des einen und des anderen.

D e r N e o - P l a s t i z i s m u s\*) bildet diese Einheit. Er bildet die Gleichwertigkeit von Natur und Nicht-Natur, die verinnerlichte Äußerlichkeit und die veräußerlichte Innerlichkeit durch Bilder d e r G e r a d e n i n v e r t i k a l e r u n d h o r i z o n t a l e r L a g e. Er gestaltet Flächen, durch die Gerade festgelegt. Er realisiert diese Flächen durch die reinen Grundfarben: gelb–blau–rot, im Gegensatz zu Nicht-Farbe, weiß–schwarz–grau. In den sichtbar bildenden Künsten, die unsere sichtbare Umgebung vorbereiten, gestaltet er durch eine Vielzahl von Flächen oder rechtwinkligen Prismen in Farbe und Nicht-Farbe, wobei er in den nicht-bildenden Künsten dieselben Effekte für mehr oder weniger möglich erachtet. Auf diese Weise gestaltet er

\*) Hauptsächlich durch die Publikation »De Stijl« bekannt geworden.



durch ein universales Darstellungsmittel das, was durch den Kontrast in der Vielzahl aufgehoben und durch die Anordnung zum universalen Bild wird.

Der Neo-Plastizismus erwuchs aus den vorangegangenen Kunstbewegungen und nahm in der Malerei feste Form an. Und genau das ist der Grund, warum der Neo-Plastizismus am meisten bekämpft wird. Selbst die modernsten Bewegungen akzeptieren diesen Grundsatz in der Malerei nicht. In ihnen wird die Notwendigkeit der Geraden überhaupt nicht erkannt, obwohl man die Fläche akzeptiert. Man erkennt die Einheit der Künste nicht an. Wir können deshalb festhalten, dass die Umsetzungen (obwohl unpräzise) des Neo-Plastizismus in der Baukunst nicht von einer wirklich neuen gestalterischen Einsicht zeugen, sondern entweder herbeigeweht sind, oder Ereignisse darstellen, die aus der reinen Natur selbst heraus entstehen. Die Wahl der runden Linie in der Malerei, sogar der vollständigsten, des Kreises, zeigt, dass das Natürliche noch dominiert, obwohl die perspektivisch natürliche Sicht bereits aufgegeben wurde. Das Runde bildet jedoch immer Form ab, folglich Begrenzung in Zeit und Raum. Das Gerade dagegen ist der plastische Ausdruck größter Schnelligkeit, der zur Aufhebung von Zeit und Raum, zur größten Kraft, führt.

Was außerhalb von Zeit und Raum liegt, ist nicht unwirklich. Es ist in uns zunächst nur eine intuitive Idee, es wird wirklich, wenn die Intuition rein und stark geworden ist. Die neue Plastik ist die sich gestaltende und zur Bestimmtheit gekommene Intuition.

Paris, Aug. 1923.

P. MONDRIAN

VERLAG DER STURM BERLIN W 9 POTSDAMERSTR. 134a

Soeben neu erschienen Sturmbilderbuch VI, Maler des Expressionismus. 15 Farbdrucke nach Werken von Chagall, Delaunay, Tour Donas, Gleizes, Marcoussis, Metzinger, Schwitters, Muche, Klee u. a.

Grundpreis M. 15.–

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder vom Sturm Verlag.<sup>39</sup>

*S. 55: Oben zwei untereinander angeordnete Etiketten zur Bestellung der Sondereditionen Merz 3 und 5, daneben Druck einer weiblichen Figur. Preisangabe um 90 Grad nach links gedreht. Darunter Textblock mit Werbung für die fünf Zeitschriften ↗ Zenit, ↗ 7 Arts, ↗ S. 4 N., Disk, Broom. Auf der unteren Seitenhälfte Abbildung mit der Bildunterschrift HIRSCHEL PROTSCH. STEMPELZEICHNUNG. Links und rechts neben der Abbildung*

<sup>39</sup> VERLAG DER STURM ... vom Sturm Verlag.] Die Werbeanzeige wird durch einen schwarzen Rahmen vom vorhergehenden Text abgesetzt und hervorgehoben.

die jeweils um 90 Grad nach links gedrehte Wortreihe inc. PRAhlen sowie Werbung für Merz 3.

[S. 55]

Hiermit bestelle ich eine Mappe MERZ 3 von KURT SCHWITTERS zu M. fl., frs., Lire, Dollar

Name und Adresse:<sup>40</sup>

Hiermit bestelle ich eine Mappe MERZ 5 von HANS ARP zu M., fl., frs., Lire, Dollar

Name und Adresse:<sup>41</sup>

Preis 10 Dollar

oder Gegenwert.

Preis 10 Dollar

oder Gegenwert.

Vornehmer Umschlag, ausserordentliche ■ Ausstattung, gediegene Arbeit. ■<sup>42</sup>

Lesen Sie Zeitschrift „ZENIT“,

Lesen Sie Zeitschrift „7 Arts“,

Lesen Sie Zeitschrift „S. 4 N.“,

Lesen Sie Zeitschrift „DISK“,

„BROOM“

Rue de Birtchanini, Belgrade.

Boulevard Léopold, Bruxelles.

Northampton, Mass. U.S.A.

Cerna 12 bis, Prag.

49 W 12 St, New York City.

PRAhlen PRAhlhans PRAMPolini PRAssen lePRA

PRAlinee beBRA ceBRA BRAHmine ARPsensuppe ARBEit<sup>43</sup>

[Abdruck Günter Hirschel-Prottsch: Stempelzeichnung]

MERZ 3 ist eine Mappe von 6 Lithos von Kurt Schwitters mit der Hand auf den Stein gemerzt, 50 nummerierte Exemplare gediegene Ausstattung, edele Gestaltung, ja sogar Edelgestaltung, Preis Gegenwert 10 Dollar. Anfragen beim Merzverlag.<sup>44</sup>

40 Hiermit bestelle ich ... Dollar Name und Adresse:] Der Text wird von einem Rechteck, gleich einem Adressetikett, umrahmt. Dieses ist mit Linien ausgefüllt, die der manuellen Beschriftung dienen. Rechts daneben Abbildung einer gezeichneten, im Halbporträt und antikisierenden Gewand ausgeführten Frauenfigur.

41 Hiermit bestelle ich ... Name und Adresse:] Der Text wird von einem Rechteck, gleich einem Adressetikett, gerahmt. Dieses ist mit Linien ausgefüllt, die der manuellen Beschriftung dienen.

42 Preis 10 Dollar ... gediegene Arbeit.] Text um 90 Grad nach links gedreht und mit einer fettgedruckten Linie unterstrichen.

43 PRAhlen PRAhlhans PRAMPolini ... BRAHmine ARPsensuppe ARBEit] Text links neben Abb., um 90 Grad nach links gedreht. Am unteren Ende nimmt ein Quadrat die Höhe beider Zeilen ein. In dem Quadrat ist eine kleine Blüte platziert.

44 MERZ 3 ist ... Anfragen beim Merzverlag.] Um 90 Grad nach links gedreht und am rechten Blattrand neben der Abb. stehend. Ein breiter, horizontaler Balken unterstreicht die Zeilenhöhe.

## MERZ 7

Mit *Merz 7* legt KS erstmals ein Heft im Quartformat (31,5 × 23,5 cm, Drahtheftung) vor, welches viele seiner bereits zuvor präsentierten Konzepte und Ideen aufgreift. Es setzt die Auseinandersetzung mit dem Dadaismus fort und lässt zugleich Raum für Beiträge zu den Bereichen Architektur und Stadtgestaltung sowie für Reproduktionen geometrisch-abstrakter Kunstwerke.

KS datiert die auf dem Titelblatt als *Band 2, Nr. 7* ausgewiesene Ausgabe auf Januar 1924. Wie häufig in der Reihe *Merz* ist diese Angabe nicht ganz korrekt. Aus der Korrespondenz des Künstlers mit Walter ↗ Gropius und Walter Dexel geht hervor, dass die Hefte nicht vor Ende Februar in Druck gegangen sein können.<sup>1</sup> Spätestens Ende März muss *Merz 7* dann vorgelegen haben – so kündigt KS seinem niederländischen Abonnenten Antony Kok am 28.3.1924 an: *Ich sende Ihnen Merz 7 sofort [...]*.<sup>2</sup>

Anders als in den bisherigen Nummern sind neben den zwei Innenblättern zusätzlich die beiden Einband-Innenseiten bedruckt. Die Druckfarbe ist nach wie vor durchgehend Schwarz. Der in die Paginierung miteinbezogene Umschlag besteht aus hellem, grünlich-grauem, die Innenseiten aus dünnerem, orangegelbem Papier. Die Gestaltung des Titelblattes, S. 159 weicht von dem Layout der vorherigen Zeitschriftenhefte ab: Erhalten bleiben lediglich der dominante Schriftzug *MERZ* und die nach oben weisende Zeigehand mit Heft- und Verlagsangabe in der linken unteren Ecke. Die Inhalte der Ausgabe werden dagegen nicht mehr zweizeilig am oberen Rand, sondern samt kurzem Werbetext in einem teils durch schwarze Balken gerahmten Block unter der Heftnummer aufgelistet. Ansonsten bestimmen Leerflächen die Seitenkomposition. Ein Titel von *Merz 7* lässt sich nicht bestimmen. Die klein unter der Heftnummer gedruckten Sätze *MERZ ist Form. Formen heißt entformeln.* haben eher den Charakter eines Mottos, mit dem KS sein Kunstprogramm plakativ in Worte fasst. Im Folgenden nutzte er selbst die Bezeichnung *Tapsheft* (vgl. etwa *Merz 8/9*, Einband hinten außen, S. 206) nach der Haupt-

---

1 Vgl. KS' Briefe und Postkarten an Walter Gropius vom 22.2.1924 (Privatbesitz) sowie an Walter Dexel vom 24.2.1924 (Nündel 1974, S. 82) und 27.2.1924 (CR Nr. 1241), zu publizistischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. zusätzlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

2 Postkarte in der Slg. David Ilya Brandt und Daria Brandt, New York.

figur des auszugsweise darin abgedruckten Romans *Ypsilon* von Christof ↗ Spengemann (S. 67, S. 165).

Der rückseitige Einband, S. 183f., ist durch Textblöcke sowie horizontale und vertikale Balken klar geometrisch gegliedert und weist, wie das Titelblatt, unterschiedliche Schriftarten, -grade und -stärken auf. Prominent beworben wird das zeitgleich vorbereitete Folgeheft *Merz* 8/9, dessen Titel *Nasci* in nebeneinander angeordneten Blöcken verschiedener Schriftgrade mehrfach wiederholt wird. Ein dadaistischer Werbetext fordert zum sofortigen Abonnement auf, Zitate von Theo van ↗ Doesburg und Tristan ↗ Tzara zur Reihe sowie eine umfangreiche Auflistung eingegangener Zeitschriften aus Europa und den USA unterstreichen den Anspruch von *Merz* als gut vernetztes Organ der internationalen Avantgarde.<sup>3</sup> Erstmals nennt KS zudem Verlagsquellen für die enthaltenen Klischees. Zentral in einer durch Balken umrahmten Fläche platziert ist die Reproduktion einer Zeichnung Serge Charchounes – eine verschlungene Linie, die einen Gegenpol zu der im Übrigen streng rechtwinklig gestalteten Seite bildet. Das links unter dem Werk abgedruckte Windmühlen-Signet – bekannt von der Titelseite des ersten Merzheftes – erscheint nun mit dem Schriftzug *MERZ* anstelle von *DA DA*. Im Heftinneren (S. 67, S. 165) ist es abermals ohne jegliche Beschriftung enthalten.

Die Innenseiten sind zum Teil in zwei Spalten gesetzt, die durch eine dünne doppelte Linie voneinander abgegrenzt werden. Eine strenge Zweispartigkeit herrscht auf den Seiten 66, 68 und 69; auf S. 67 wird diese jedoch dahingehend aufgebrochen, dass der Text nur auf der rechten Seitenhälfte in Spaltenbreite gedruckt ist. Links davon ist eine Werkreproduktion zu sehen, unter der eine größere Leerfläche belassen wurde. Auf das dennoch vergleichsweise schematisch-regelmäßige Layout der ersten vier Heftseiten folgt mit S. 70/71, S. 180 eine Doppelseite ohne erkennbare Ordnungsstruktur. Textblöcke in verschiedenen Schriftarten, die visuelle Textur eines auf die *Ursonate* vorausweisenden Buchstabengedichts, zahlreiche Werkreproduktionen sowie Einzelworte, denen die Funktion von Gestaltungselementen zukommt, werden scheinbar willkürlich über die Seiten verteilt und ergeben eine komplexe Text-Bild-Komposition.<sup>4</sup> Zusätzlich wird die lineare Abfolge der Textbeiträge aufgehoben: Das Ende des ab S. 68, S. 170 gedruckten Vortragsskriptes *Conference sur Dada* von Tristan Tzara findet sich, für die Leser nicht unmittelbar ersichtlich, rechts unten auf S. 70, S. 180. Ihm folgt ohne Abstand eine lediglich durch eine dünne Linie abgetrennte Ausspracheanleitung, deren Bezug zu dem oben auf der Seite enthaltenen Buchstabengedicht optisch ebenfalls nicht direkt nachvollziehbar ist. Die Doppelseite scheint als Ganze nach einer Art Mosaikverfahren komponiert, welches durch KS' links oben platzierte Druckgrafik *Merzmosaik aus Geviertornamenten* begrifflich vorgegeben wird.

<sup>3</sup> Vgl. dazu den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

<sup>4</sup> Vgl. zu KS' transgressiver Ästhetik den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

Wie schon in den vorherigen Heften werden Titel, Bildunterschriften, einzelne Begriffe und Namen mittels serifenloser Versalien und teils abweichender Schriftgröße hervorgehoben. Textüberschriften sind häufig in zwei Teilen links und rechts in derselben Zeile gesetzt, sodass dazwischen ein inhaltlich nicht motivierter Abstand verbleibt. Die Titel selbst greifen auf diese Weise die Zweispaltigkeit des Satzes wieder auf. Balken und Rahmen dienen als Grenzlinien, zur Kennzeichnung einzelner Zitate sowie als Gestaltungselemente.

KS' eigene Beiträge in der Nummer weisen vielfach Rückbezüge auf individuelle Konzepte und Argumentationslinien auf, die der Künstler bereits in vorangegangenen Heften öffentlich gemacht hatte. So reaktiviert er im Text */i/* (S. 66, S. 160) seine Idee der ›i-Kunst‹, der schon *Merz 2* gewidmet war, und erweitert diese zur *Nutzanwendung* im Bereich der Stadtgestaltung. ›i‹ wird dabei vom einmaligen ästhetischen Akt des Erkennens und Begrenzens eines *künstlerische[n] Komplex[es]* zu einem städtebaulichen Prozess der ›Durcharbeitung‹ transformiert. KS' flexible Handhabung der eigenen ästhetischen Programmatik wird darin ebenso offenbar wie seine zunehmende Hinwendung zu den angewandten Künsten.

Sein Text *Dada Complet Nr. 2* (S. 66f., S. 162–164), eigentlich der dritte Teil der in *Merz 1* begonnenen Textreihe, wiederholt und bekräftigt die 1923 getätigte Analyse von Dada als *abstrakte[r] Nichtkunst* und Instrument zur *Reinigung der Kunst* und *Beseitigung der Fäulnisprodukte* (S. 67, S. 164). Argumentativ bietet der Text wenig Neues mit Ausnahme der Einführung unterschiedlicher Akzente auf dem Wort *dada* zur Differenzierung zwischen Epochenbegriff und ästhetischer Formation, gewinnt allerdings Relevanz aufgrund der Tatsache, dass er den Dadaismus wissentlich zu einer Zeit propagiert, als dieser weltweit nahezu abgeklungen und durch andere Avantgardeströmungen abgelöst worden war. Inwieweit der Merzkünstler KS gleichwohl den *Kampfe für die Verbreitung des Dadaismus* (S. 68, S. 167) aufgenommen hat, belegen nicht nur seine Vorschläge für dadaistische Aktionen (S. 67, S. 164), sondern vor allem auch die Textsammlung *Dadaisten. Dadaisten* (S. 68, S. 167–170), welche Kurzvorstellungen von tatsächlichen Dada-Künstlern und nachträglich zu Dadaisten erklärten Zeitgenossen wie etwa Otto Engau liefert. KS vermag solchermassen, die Reichweite des Dada-Begriffs erheblich auszuweiten und eine Traditionslinie von Dada zu schaffen, die dessen Fortbestehen sichern soll. Der Abdruck von Tristan Tzaras umfassendem Vortrag *Conference sur Dada* (S. 68–70, S. 170–174) – gehalten 1922 in Weimar vor dem Hintergrund der letztlich zerstörerischen Spannungen zwischen den Pariser Dadaisten – untermauert diese Absicht und fügt sich mit seiner Konzeption von Dada als *Geisteszustand*, der an keine Zeit gebunden ist, passgenau in KS' eigenen Gedankengang ein. Dass dieser selbst sich nichtsdestotrotz als Merzkünstler von Dada abheben will, verdeutlicht die Wahl der Bezeichnung *Merzabende* (S. 70, S. 181) für all seine bisherigen Auftritte einschließlich der expliziten Dada-Veranstaltungen.

Als Kampfmittel für Dada funktionalisiert er dennoch zwei weitere individuelle Ausdrucksformen, derer er sich bereits vorher in anderem Zusammenhang bedient hatte: Integriert in die Sammlung *Dadaisten*. *Dadaisten* ist unter der Überschrift *Der Konzert* eine neuerliche Auswahl an ›Banalitäten‹, welche das aus *Merz 4* bekannte Konzept einsetzt, um zu zeigen, *wie lebendig dada war und ist* (S. 68, S. 168f.). Der Text *Dada Complet Nr. 2* enthält zudem die gegen den Dada-Kritiker F. C. Kobbe gerichtete Polemik *Tran 50* (S. 66, S. 162), den letzten nachweisbaren Beitrag aus KS' sog. ›Tran‹-Reihe, die er seit den Anfangsjahren seiner Karriere genutzt hatte, um sich gegen die oft beißende bürgerliche Kunstkritik zur Wehr zu setzen. Auf einen ähnlichen Kontext verweist der Romanauszug *Der Taps* (S. 67, S. 165) von KS' langjährigem hannoverschen Künstlerfreund Christof Spengemann, welcher auf satirische Weise traditionell-konservative Kunstvorstellungen anprangert. Solcherlei Kunstkämpfe treten innerhalb der Reihe *Merz* letztmalig in Heft 7 in den Vordergrund, in den deutlich homogener konzipierten Folgenummern spielen diese keine Rolle mehr.

Die Werkreproduktionen in *Merz 7* spiegeln die für die ersten Hefte der Reihe prägende Spannung zwischen Dada und internationalen konstruktivistischen Stilrichtungen wider.<sup>5</sup> Mit der womöglich zu Werbezwecken aus *Merz 5* übernommenen *Schnurruhr* von Hans ↗Arp, mit Hannah ↗Höchs Collage *Astronomie* (beide S. 71, S. 180) und Serge Charchounes Zeichnung *Bois* (Einband hinten außen, S. 183) sind bildnerische Werke aus dadaistischen Kontexten vertreten; ihnen zur Seite gestellt sind geometrisch-abstrakte Kompositionen von Walter Dexel (S. 70, S. 180), El ↗Lissitzky (S. 67, S. 163) und KS selbst (S. 70, S. 180) sowie der Entwurf eines Verwaltungsbaus von dem Bauhaus-Gründer Walter Gropius (S. 71, S. 180). Die von KS angestrebte einheitliche Gestaltung durch einen universal gedachten Stil, ist – so scheint es – just das Ziel, dem das Instrument Dada den Weg ebnen soll.

---

<sup>5</sup> Vgl. zur Abbildungspraxis der Zeitschrift umfassend den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

# MERZ

# 7

MERZ ist Form. Formen heißt entformeln.

Aus dem Inhalt:

A/ MAGDEBURG  
 DADA COMPLET Nr. 2  
 PROUN - LISSITZKY  
 DER TAPS  
 DADAISTEN  
 CONFERENCE SUR DADA von TZARA  
 MERZMOAIK - MERZABENDE  
 DEXEL, GROPIUS, HOECH, ARP  
 CHARCOUNE  
 madame madame *madame*

VORANZEIGE

**NASCI**

Die Zeitschrift MERZ ist das offizielle  
 Organ der Bewegung. Jahresabonnement 3 P.  
 Bestellen Sie bei Redaktion MERZ Hannover,  
 Waldhausenstr. 5 II. - Bestellen Sie sofort.



Band 2, Nr. 7.  
 Januar 1924

Redaktion des Merzverlages:  
 Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 II.

CONFERENCE SUR DADA] dt.: Vortrag über Dada

*S. 66–67: S. 66 ist zweispaltig gesetzt, beide Spalten sind durch eine doppelte vertikale Linie voneinander abgetrennt. Die Seite enthält den Text /i/, dessen Titel als Schriftbild realisiert ist, sowie den Beginn des Textes Dada Complet Nr. 2. Letzterer wird in der rechten Spalte von S. 67 bis etwa zur Seitenmitte fortgesetzt. Links daneben befindet sich eine schwarz gerahmte Werkabbildung mit der Bildunterschrift EL USSITZKY: PROUN B 111 1922 aus der Sammlung Gabrielson, Goeteborg. Auf der unteren Seitenhälfte wurde links ein Leerraum belassen. Rechts ist der Text Der Taps von Christof ↗ Spengemann mit einem nebenstehenden Windmühlen-Signet gedruckt. Darunter befindet sich ein horizontaler Balken, dessen Länge der Satzspiegelbreite des Textes entspricht. Varianten zu Der Taps werden in den Fußnoten nachgewiesen.*

[S. 66]



Zunächst verweise ich auf den Artikel /i/ in Merz 2, April 1923. Hier aber rege ich an, man möchte die Nutzenanwendung machen. /i/ ist ein mehr oder weniger künstlerischer Komplex, aus dem durch Begrenzung plötzlich ein Kunstwerk entsteht, das durch inneren Rhythmus konsequent ist.<sup>1</sup> Ich möchte hier anregen, daß man unsere Großstädte nach diesem Gesichtspunkte durcharbeiten möchte. Die künstlerische Tat ist stets Unterordnen, nie Ueberordnen. Ich begrüße hier den Willen, die Stadt einheitlich zu gestalten, etwa wie er in Magdeburg Wirklichkeit wurde, jedoch nur teilweise Wirklichkeit, weil es in sehr langer Zeit kaum möglich sein wird, auf diese Weise eine Großstadt zur Einheit zu bringen. In Magdeburg hat man einige Häuser bunt und stark farbig angestrichen, teils auch Gesimse und überflüssige Schnörkel glatt geputzt, möglichst nebeneinanderstehende Häuser nach anderem Princip übermalt. Ich begrüße hier die Tat an sich, kritisiere aber die Ausführung, um daran zu lernen, nicht um etwa zu verurteilen. Daß nicht Haus bei Haus, ganze Straßenzüge gestrichen werden konnten, ist nicht Schuld der Festleitung, aber es wäre doch darauf Rücksicht zu nehmen, daß man heute noch auf den Auftraggeber warten muß, um so mehr, als die künstlerische Gesamtwirkung nur durch Werten des Unwesentlichen gegen das Wesentliche entsteht. Allgemein pflegen die öffentlichen Bauten gewisse Mittelpunkte zu sein durch ausgewählte Lage, durch detaillierte Gestaltung und durch gutes Material. Es wäre nun zu versuchen, diese Mittelpunkte, etwa Rathäuser, Kirchen, Markthallen, Bahnhöfe, mit ihrer nächsten Umgebung der Straßen dadurch zur künstlerischen Wirkung zu bringen, daß man sie hervorhebt, indem man die Wirkung der sie umgebenden Häuser herabmindert, und nicht umgekehrt. Dieses ist eine Begrenzung im Sinne von /i/, die ein Stadtbild zur Einheit bringen kann

<sup>1</sup> Zunächst verweise ich ... Rhythmus konsequent ist.] Links neben diesen im Original acht Zeilen ist das Schriftbild /i/ abgedruckt. Die Zeilen wurden zu diesem Zweck entsprechend eingerückt.



ohne viel Kosten, ohne viel Zeitaufwand, wenn die ganze Stadt so gewertet wird, wie anfangs die einzelnen Centren. Da verwende man graue Farben und einfache neutrale Formen bei den vermittelnden Privathäusern. Ueberflüssige Verzierungen können vorteilhafterweise abmontiert und evtl. als Streusand verwertet werden. Sollen aber irgendwo starke Farben angewandt werden, so ist es zu empfehlen, nur solche Farben zu wählen, die in ihrer Summe einen grauen Ton ergeben. An sich ist es zwar gänzlich gleichgültig, auf welchen grauen Klang eine Stadt gestimmt werden soll. Aber es ist nicht möglich, daß, wie es in Magdeburg erscheint, jedes Haus seinen eigenen Klang erstrebt, wenn je eine Einheit erzielt werden soll. Ich schlage daher vor, daß wie in Holland nur ein bestimmtes Blau, ein bestimmtes Rot und ein bestimmtes Gelb gewählt werden unter Ausschluß von Grün, Violett und Orange. Man kann es natürlich auch anders machen, aber zur Entscheidung und Auswahl zwingt uns das Streben zur Einheit; wir müssen uns entscheiden, weil die Entscheidung an sich gleichgültig ist. Unbedingt falsch ist aber bei der Verwendung eines blau-rot-gelben Farbklanges das Grün, wie es in Magdeburg so häufig ist, etwa an demselben Hause, an dem blau, rot und gelb gestrichen sind, und zwar alles in leuchtenden Farben. Das Grün ist falsch, weil es im Widerspruch steht zu der Klarheit der reinen Farben an sich und zu dem Prinzip der Unterordnung, die durch /i/ begründet ist. Hier wäre noch besonders zu erwähnen, daß ich zwar ursprünglich zum Zwecke der Klarheit die Bezeichnung /i/ erfunden habe, daß /i/ aber ein Begriff ist, den alle Kulturen aller Zeiten erstrebt haben.

Jetzt wäre noch über die Art der Verteilung der bemalten Flächen auf den Häusern zu schreiben. Ein durch Oskar Fischer bemaltes Haus auf dem breiten Wege in Magdeburg, das Warenhaus Barasch, ist zunächst Fassade einer Architektur aus Türen, Fenstern und Wandflächen. Türen und Fenster sind gleichmäßig angestrichen; die Wandflächen sind durch geschwungene Linien und dadurch begrenzte Flächen wie ein kubistisches Bild eingeteilt. Eine solche Verwaltung der Architektur ist natürlich unmöglich, wenn man auch anerkennen muß, daß der Rhythmus der Bemalung ursprünglich von Linien der Architektur ausging. Ebenso falsch ist natürlich das Betonen irgend einer häßlichen oder überhaupt irgend einer architektonischen Einzelheit durch die Farbe, und es ist nicht im Sinne von /i/. Soll schon eine vorhandene Form, besonders eine nicht ursprünglich farbig beabsichtigte, nachträglich bemalt werden, so kann die Bemalung nur den Zweck haben, diese Form zu entformeln, um sie als Material für höhere Formung beim Angleichen an eine übergeordnete Gesamtform zu verwenden. Wie man aber ohne Widerspruch zur architektonischen Form und ohne sklavische Unterwürfigkeit gegenüber der Architektur anstreichen muß, darüber entscheidet die Genialität des Malers im einzelnen Falle. Weiß der Maler, was /i/ als neugestaltetes Prinzip bedeutet, so kann es sich dabei auch einordnen in die Erfordernisse der betreffenden Architektur. Kurt Schwitters.

D A D A

C O M P L E T Nr. 2.

Hier ist zunächst hinzuweisen auf meinen Artikel „dada complet“ auf S. 41 in Heft 4. Ich zitiere: „Der konsequente Dadaismus, der reine Dadaismus ist absolute Nichtkunst.“ Man kann auch sagen abstrakte Nichtkunst oder abstrakte Unkunst.

Es gibt Leute, die heute behaupten, der Dadaismus wäre tot, und zwar nicht die große Masse des Publikums behauptet dies, sondern der kleine Kunstgelehrte, der Kunsthändler, Kunstsammler, Museumsdirektor, Künstler, und für diese der Kunstkritiker. Nur der große Kunstgelehrte, der Kunstphilosoph, weiß, daß dada nie sterben kann. Was ist nun aber abstrakte Unkunst, was bedeutet tot beim Dadaismus, warum ist der Dadaismus nicht tot, sondern lebendig? Bevor ich all diese Fragen beantworte, drucke ich einen offenen Brief an Herrn Kobbe ab.

TRAN 50. Herrn F. C. Kobbe, Braunschweig, Landeszeitung. (anlässlich meiner Merznachtvorstellung im Braunschweiger Operettenhaus am 26. 1. 24.) Sehr geehrter Herr Kobbe! Erlauben Sie mir, Sie auf einen grundlegenden Irrtum aufmerksam zu machen. Sie bezeichnen in Ihrer Kritik den Dadaismus als eine Gefahr, die man nicht unterschätzen sollte. Würden Sie auch die Diagnose des Arztes bei einer schweren Krankheit als eine Gefahr bezeichnen, die man nicht unterschätzen sollte? Wofür Gefahr? Für die Krankheit? Also: ein nicht zu unterschätzendes Heilmittel für den Patienten. Unsere Generation ist schwer krank. Sie z. B. auch. Dadá stellt die Diagnose, Dadá ist ein nicht zu unterschätzendes Heilmittel für unsere schwer kranke Generation. Wollen Sie sich dazu bitte äußern?

Sie sehen hier eine Neuerung: der Accent bei dada. Und dieser Accent ist so wichtig, daß ich wohl darüber länger schreiben darf. Ich habe seit dem 30. Dezember 1923 den Accent bei dem Worte dada eingeführt. Man kann nun schreiben dáda, dada oder dadá. Im ersten Falle ruht der Ton auf der ersten, im letzten auf der letzten Silbe, im zweiten Falle ist jede Silbe gleichmäßig betont. Sie sehen den Zweck nicht ein? Bitte sprechen Sie es aus: dáda klingt sächsisch, trivial; dadá klingt französisch, etwa wie Berlin, eben Elan oder Weltstadt; dada dagegen klingt indifferent, wie jemand, der nicht weiß, was er will. Und nun der Beweis. Auf unseren Abenden rief uns die, verzeihen Sie, blöde Masse des Publikums „dáda“ zu. Sie glauben es nämlich gar nicht, wie blöde solch eine Masse Publikum unter Umständen sein kann. Bei den tragischsten Stellen in Shakespeares Dramen habe ich das Publikum lachen hören, als ob sie in einer dadá-Vorstellung säßen. D. h. man glaube nicht, daß bei dadá das Lachen etwa angebracht wäre: dadá ist der sittliche Ernst unserer Zeit. Und das Publikum platzt vor Lachen. Wie bei Shakespeare. Die Kunstkritik hat stets nur „dada“ geschrieben, ohne Accent, um dadurch zu beweisen, daß sie gegenüber dadá ebenso indifferent ist, wie gegenüber der Kunst. Dadá aber ist der Kampfruf der Dadaisten stets gewesen. Schon die ersten Menschen, die bewußt den Begriff des Wortes D A D A in ihr Tun einführten, die Gründer des Dadaismus in Zürich:

Arp, Hülsenbeck, Tzara, nannten das Wort „dadá“, indem sie richtig den Elan erkannten, der in dieser Betonung liegt. Und als der große Hülsenbeck dadá in Deutschland einführte, legte er großen Wert auf diese Betonung: „dadá“. Neu ist nur die offizielle Einführung des Accentés durch mich zum Zwecke der Klärung. In Merz 1, S. 5 heißt es: „Unsere Zeit heißt dáda, wir leben im Dadazeitalter. Wir erleben im Zeitalter dáda, nichts ist für unsere Zeit so charakteristisch, wie dáda. Denn unsere Kultur ist dáda“ und: „Dadá ist das Bekenntnis zur Stillosigkeit Dadá ist der Stil unserer Zeit.“ Sie lesen am besten den ganzen Artikel mit Einfügung der Accente noch einmal durch. Ich wiederhole nur kurz: dáda ist das Gesicht unserer Zeit, dadá ist die Bewegung, die sich zum Ziel gesetzt hat, die Zeit zu heilen, indem sie die Diagnose stellt. Daher ist dadá ein nicht zu unterschätzendes Heilmittel für das dadá-Zeitalter, daher sieht der bürgerliche, total indifferente dada-Kritiker in dadá eine nicht zu unterschätzende Gefahr. Der Krankheitsbacillus sieht in der Diagnose des Arztes, wenn sie richtig war, auch eine nicht zu unterschätzende Gefahr. Und nun dürfen wir Dadás uns schmeicheln, daß nach Kobbe unsere Diagnose richtig war. Hätten wir des Beweises noch bedurft, so hätte ihn uns jener Mann erbracht, der auf der eben schon erwähnten Merz-Nachtvorstellung während der Revolution den Saal polternd verließ, indem er sich dabei in rührender Selbsterkenntnis mit der Hand vor den Kopf schlug, unter allgemeinem Beifall des Publikums; der Mann hatte nämlich plötzlich erkannt, daß er total verrückt war und im Schmerz über diese Erkenntnis hatte er den Saal verlassen. Einige Leute riefen ihm „dáda“ nach. Hierzu ein französisches Sprichwort: „Il n’y a pas de sots métiers, il n’y a que de sottes gens.“<sup>2</sup>

Hiermit beantwortet sich die Frage, ob der Dadaismus tot wäre, von selbst. Wenn jemand solche Wirkungen ausüben kann, wie dadá z. B. bei jener Nachtvorstellung am 26. 1. 24 in Braunschweig, oder wie bald hier, bald da, so lebt der Jemand. Aber das große Publikum glaubt es auch gar nicht, daß dadá tot wäre, eine Totenklage würde nie so lärmend sein, wie die Aeüßerungen des Publikums. Die Totsager des Dadaismus sind Kritik und Künstler, Museumsdirektor, Kunstsammler, Kunsthändler und der kleine Kunstgelehrte. Sie sehen, wie durchsichtig solch ein Manoeuvre ist. Der Wunsch ist hier der Vater des Gedankens. Mit ebensoviel Recht könnten wir die Kunst totsagen, oder die Kunstkritik. Lieber Gott, mach mich fromm, daß ich nicht in die Hölle komm. Nun meinen unsere Gegner spitzfindig, der dadá wäre tot, weil man ihn durch die strenge Kunst überwunden habe. Sie irren sich, liebe Totsager, haben Sie ihn etwa überwunden? Sind Sie jemals dadá gewesen? Man kann nicht einen Zustand überwunden haben,

[S. 67]

[Abdruck El Lissitzky: Proun B 111]

<sup>2</sup> „Il n’y a . . . de sottes gens.“] dt.: „Es gibt keine dummen Berufe, es gibt nur dumme Leute.“

den man nie gekannt hat. Die Leute aber, die vor dadá waren und noch vor dadá sind, haben dadá noch nie überwunden. „Aber,“ sagen die kleinen Kunstgelehrten, „haben wir auch nicht selbst dadá überwunden, so ist doch die Zeit über dadá hinweggeschritten.“ Mithin wäre dadá totgetreten, ganz platt. Die kleinen Kunstgelehrten irren fortgesetzt, wie nur Kunstgelehrte zu irren pflegen. Wer sollen solche Leute nach dada etwa sein? Ich z. B. Sie sehen, obgleich ich Merz bin, lebe, male, dichte, obgleich ich Gegner von dadá bin, muß ich doch zugeben, daß dadá lebt, und bediene ich mich zeitweise dieses Mittels. Oder etwa van Doesburg? Er ist die Zeitschrift Styl<sup>3</sup>, die konsequenteste Kunstzeitschrift von Holland, jedoch fördert er aktiv den Dadaismus als bestes Werkzeug um aufzulockern, um umzugraben. Oder meinen die kleinen Kunstgelehrten etwa Hans Richter, den Herausgeber von G, den konsequentesten deutschen Filmkünstler? Richter sagt: „Eine moderne Zeitschrift ohne dadá ist nicht denkbar.“ Meine kleinen Herren Kunstgelehrten, was meinen Sie nun? „Dadá wäre tot, weil es sich nicht weiter entwickeln könnte?“ Sie irren, wie Sie sich immer geirrt haben. Denn:

**dadá ist ewig.**

Denn stets ist Reinigung der Kunst durch irgend welche Art von dadá nötig, zur Beseitigung der Fäulnisprodukte, die durch Absterben entbehrlich gewordener Zellenkomplexe entstehen. Nun fragen die kleinen Kunstgelehrten, wie sich dadá würde weiterentwickeln können. Es ist eine undankbare Aufgabe, zu prophezeien, aber ich möchte wetten, daß der reine Dadaismus sich entwickeln wird in Richtung „abstrakte Nichtkunst.“ Ich füge einige Vorschläge hinzu für reine Dadaisten, was sie in Zukunft tun sollen, wenn sie gesund bleiben wollen. Zum Beispiel stelle sich ein Dadaist zu Beginn eines Dadávortrags auf die Bühne und tue weiter nichts, als von eins anfangend ganz gleichmäßig zu zählen, ohne sich um die Resonanz im Publikum irgend zu kümmern. Oder man lasse die Bühne leer, ziehe den Vorhang auf und lasse das Publikum vor der leeren Bühne sitzen. Die Wirkung wird außerordentlich sein und Manchem Anregung geben. Wenn mehrere Dadaisten verwendet werden, so stelle man einen Tisch mit Tasse auf die Bühne. Langsam gehen ohne Unterbrechung die Dadaisten an der Tasse vorbei und sagen monoton, einzeln, je bei Passieren der Tasse: „Das ist eine Gabel.“ Hat der letzte dieses gesagt, so beginnt der erste wieder mit derselben Feststellung, ohne Unterbrechung, monoton ganz gleichmäßig, und so weiter. Jetzt haben Sie eine Ahnung davon, was abstrakte Unkunst sein wird, und welchen erzieherischen Wert sie haben kann.

Merz.

---

3 Styl] eigentlich: Stijl

[Windmühle]<sup>4</sup>

**DER TAPS.**<sup>5</sup> Aus dem Roman „Ypsilon“ von Chr. Spengemann. Eines Tages stand Y mit einem Taps<sup>6</sup> vor einem Kunstwerk. (Portrait vastehste).<sup>7</sup> Da sagte der Taps: „Wo hat der nun den anderen Arm?“ –<sup>8</sup> „Welchen anderen Arm?“<sup>9</sup> fragte Y.<sup>10</sup> „Den zweiten,“<sup>11</sup> sagte der Taps, „er hat doch 2 Arme.“<sup>12</sup> „Woher wissen Sie, daß er 2<sup>13</sup> Arme hat?“ – „Na, das weiß man doch,“ ereiferte sich der Taps, „er muß doch 2 Arme haben!“<sup>14</sup> – „Dann zeigen Sie mir den zweiten,“ sagte Y ganz ruhig.<sup>15</sup> – „Ja, den hat er eben nich,“<sup>16</sup> rief der Taps stark bewegt. – „Also hat er nur einen,“<sup>17</sup> lächelte Y. –<sup>18</sup> „Aber er muß<sup>19</sup> doch zwei<sup>20</sup> Arme haben,“ stieß der Taps<sup>21</sup> heftig hervor. – „HERR TAPS!“<sup>22</sup> sagte Y keftig<sup>22</sup> <sup>23</sup>, aber bestimmt, „wenn er ihn nicht hat, so kann er ihn doch auch<sup>24</sup> nicht HABEN.“<sup>25</sup> – „Aber er muß ihn HABEN,“<sup>26</sup> krächte der Taps zum dritten Male. „Dann also frage ich Sie,<sup>27</sup> wo hat er ihn?“<sup>28</sup> rief Y<sup>29</sup> jetzt mit einiger Schärfe, „wo<sup>30</sup> hat er ihn?“<sup>31</sup> – „Danach frage ich Sie doch,“<sup>32</sup> entrüstete sich der Taps. „Nein, ich frage

4 [Windmühle] Das Windmühlen-Signet steht links neben den nach Original-Zeilenfall ersten 19 Zeilen von *Der Taps*, welche entsprechend eingerückt sind.

5 TAPS.] *Zinnober Festschrift: TAPS*

6 stand Y mit einem Taps] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *nämlich stand er mit ihm*

7 (Portrait vastehste.)] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Die Sonne liess ihre letzten Strahlen fallen, und der Mond schickte sich an, auf seine bescheidene Art ein ähnliches Spiel von vorn zu beginnen; die Mücken, die den ganzen Tag im Licht getanzt hatten, waren nun schon lange tot, während die Fledermäuse sich bereits räusperten.*

8 –] Ts. 1921, Ts. 1923/24: Hier und im Folgenden fehlen die Halbgeviertriche in beiden Ts.

9 „Welchen anderen Arm?“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: „Welchen?“

10 Y.] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Ypsilon.*

11 zweiten,] *Zinnober Festschrift: zweiten,*

12 „Den zweiten,“ sagte ... doch 2 Arme.“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: „Den Zweiten! Erhat doch zwei Arme!“ *sagte der Taps.*

13 daß er 2] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *dass er zwei*

14 „Na, das weiß ... doch 2 Arme haben!“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: „Na das weiss man doch! Er muss doch zwei Arme haben!“ *ereiferte sich der Taps.*

15 zweiten,“ sagte Y ganz ruhig.“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *zweiten!“ sagte Ypsilon sehr ruhig.*

16 nich,“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *nicht!“*

17 nur einen,“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *doch nur einen?“*

18 Y. –] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Ypsilon. Der Taps geriet in grosse Erregung.*

19 muß] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *muss*

20 zwei] *Zinnober Festschrift: 2*

21 haben,“ stieß der Taps] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *haben!“ stiess er*

22 keftig] *Zinnober Festschrift: heftig*

23 „HERR TAPS!“<sup>22</sup> sagte Y keftig] Ts. 1921, Ts. 1923/24: „Herr Taps“ *sagte Ypsilon höflich*

24 doch auch] *Zinnober Festschrift: auch*

25 HABEN.“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *haben!“*

26 muß ihn HABEN,“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *muss ihn haben!“*

27 „Dann also frage ich Sie,] Ts. 1921, Ts. 1923/24: „Dann frage ich Sie:

28 ihn?“] *Zinnober Festschrift: ihn?“*

29 Y] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Ypsilon*

30 Schärfe, „wo] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Schärfe. „Wo*

31 ihn?“] *Zinnober Festschrift: ihn?“*

32 doch,“] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *doch!“*

Sie,“ schrie<sup>33</sup> Y<sup>34</sup> und umklammerte die Gurgel des Tapses,<sup>35</sup> „Ich frage Sie, ICH SIE! Verstehen Sie! ICH SIE! Ich frage Sie: wo<sup>36</sup> hat er seinen andern Arm? Herr! Sie behaupten mit unerhörter Dreistigkeit, er müsse ihn haben. Darum frage ich Sie: wo hat er ihn? Wo haben Sie ihn gelassen? Sie wissen um diesen Arm!<sup>37</sup> Schaffen Sie ihn heran! HERR!<sup>38</sup> Ich verlange von Ihnen den zweiten Arm!“ Mit einem Ruck der Verzweiflung<sup>39</sup> befreite sich der Taps aus Ypsilons Händen und **floh<sup>40</sup>, ohne über den FEHLENDEN ARM<sup>41</sup> auch nur das GERINGSTE<sup>42</sup> aus-<sup>43</sup>** zusagen.

CHR. SPENGMANN

*S. 68–71: S. 68 und 69 sind zweispaltig gedruckt, wobei die Spalten jeweils durch eine doppelte vertikale Linie voneinander abgetrennt werden. Auf S. 68 ist KS' Textsammlung Dadaisten. Dadaisten abgedruckt, welche zwei durch Rahmung hervorgehobene Text- und Bildelemente enthält. Auf S. 68 unten beginnt der französische Text Conference sur Dada von Tristan ↗ Tzara, der auf S. 69 fortgesetzt und auf S. 70 unten beendet wird. Auf S. 70 oben ist KS' Merzmosaik aus Geviertornamenten abgebildet, rechts daneben steht sein Lautgedicht inc. W W PBD. Unterhalb der linken unteren Ecke des Merzmosaiks setzt ein vertikaler Balken an, der bis zum Beginn des Fußstegs verläuft. Rechts dieses Balkens sind nebeneinander der kurze Text Der große Merz von KS, eine Werkabbildung mit dem fünfmal darüber und einmal darunter vermerkten Namen DEXEL sowie eine weitere Werkabbildung mit der Bildunterschrift BRAQUE: GUITARRE abgedruckt. Unter den beiden Werken folgt der Schluss von Conference sur Dada sowie, abgetrennt durch eine dünne Linie, der Text Versuch einer Anleitung zur Aussprache von W W PBD von KS (Varianten sind in den Fußnoten vermerkt). Auf S. 71 oben ist eine Fotografie reproduziert, neben der sich links folgende, um 90 Grad nach links gedrehte Angabe findet: W. ↗ GROPIUS ENTWURF*

33 DER TAPS. Aus ... frage Sie,“ schrie] Links neben diesen im Original 19 Zeilen ist das Windmühlen-Signet abgedruckt. Die Satzspiegelbreite der 19 Zeilen entspricht dabei derjenigen des einspaltig gesetzten Schlusses von *Dada Complet* Nr. 2. Die restlichen Zeilen von *Der Taps* setzen bündig mit dem Windmühlen-Signet an, sodass die Satzspiegelbreite entsprechend erweitert ist.

34 Y] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Ypsilon*

35 Tapses,] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Tapses*.

36 „Ich frage Sie, ... frage Sie: wo] Ts. 1921, Ts. 1923/24: „Ich frage Sie! Verstehen Sie? Ich frage Sie: Wo

37 Arm!] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Arm*.

38 HERR!] Ts. 1921, Ts. 1923/24: fehlt

39 Verzweiflung] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *Verzweiflung*

40 floh] *Zinnober Festschrift: FLOH*

41 FEHLENDEN ARM] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *fehlenden Arm*

42 GERINGSTE] Ts. 1921, Ts. 1923/24: *geringste*

43 GERINGSTE aus-] Der Schriftgrad des Wortes *GERINGSTE* wurde so gewählt, dass dieses nahezu die gesamte Satzspiegelbreite einnimmt. Die Silbe *aus-* schließt rechts daneben auf Höhe des oberen Randes der Großbuchstaben an.

VERWALTUNGSBAU WASMUTHS MONATSHEFTE. *Darunter ist in der Seitenmitte das Gedicht An Petro von Tzara gedruckt. Links unten auf der Seite ist eine um 90 Grad nach rechts gedrehte Reproduktion der Schnurruhr von Hans ↗Arp zu sehen, darunter eine zweizeilige Sentenz und der Nachweis des Werks; rechts unten ist eine Werkabbildung mit der Angabe H. ↗HOECH ASTRONOMIE reproduziert.*

[S. 68]

D a d a i s t e n .

D a d a i s t e n .

Im Kampfe für die Verbreitung des Dadaismus vermittelt die Zeitschrift Merz die Namen und Aussprüche einiger Dadaisten, die sich selbst zum Teil für dadafrei halten.

1. ENGAU, Ingenieur in Laubegast, Schöpfer des Bismarckehrengartens, „bestehend aus Steinen, Plakaten, Reliefs, Büsten und anderen Ehrungen, in Form von Denksteinen geschichtlich geordnet, so daß wir vom einen Stein zum anderen schreitend gleichermaßen durch die Jahrhunderte gehen können. Die auf den Ehrengaben befindlichen Widmungen haben ihnen Leben und Poesie verliehen. Die Steine reden...“ Von Herrn Engau stammt ein komplett dadaistisches Gemälde, bestehend aus einem wirklichen ca. 25 cm langen alten Nagel und einer Unterschrift. Ich glaube, daß es von Engau stammt, da es im Ehrengasthause hängt. Ich lasse hier ein Facsimile folgen:

[Abb. Nagel]

Das ist der Nagel, den  
**B I S M A R C K**  
 stets auf den Kopf getroffen hat.<sup>44</sup>

2. CARL BOBE, Kulturpionier, Friedensstadt im Teutoburger Walde, Weltorganisator und Weltordnungsdiktator. Bobe schreibt: „An dem kupfernen, kriegerischen Cherusker Hermann, erbaut von Bandel, im Teutoburger Walde vollzieht sich geistig der große Friedenswandel. Im Paradies auf Erden, den 21. April 1922, dem 107. Geburtstage des deutschen Geistesheroen Bismarck. Geistesarbeiter aller Länder! · Jeglicher Widerstand ist gebrochen. Um vorgenannte Beweise zu erbringen, benutze ich die günstige Gelegenheit, in erster Linie holzindustrielle Berufskollegen zur Möbelmesse einzuladen, wobei ich aber ausdrücklich betone, daß jeder fortschrittlich veranlagte Geistesarbeiter willkommen ist. Nebenbei gemütliches Zusammensein im Berggasthaus. Ich habe die hohe Ehre, gemeingefährlich geisteskrank erklärt zu sein. Kulturpionier Carl Bobe.“

44 [Abb. Nagel] Das ... Kopf getroffen hat] Um die druckgrafische Darstellung des Nagels sowie den darunterstehenden Satz ist ein Rahmen gezogen, dessen Breite derjenigen des Satzspiegels der Spalte entspricht.

3. Johannes BAAADER<sup>45</sup>, Oberdada, Präsident des intertellurischen oberdadaistischen Völkerbundes, Telefon Steinplatz 18:<sup>46</sup>

**8** Sätze von Johannes BAAADER.<sup>47</sup>

Die Menschen sind Engel und leben im Himmel. Sie selbst und alle Körper, die sie umgeben, sind Weltakkumulationen gewaltigster Ordnung. Ihre chemischen und physikalischen Veränderungen sind zauberhafte Vorgänge, geheimnisvoller und größer als jeder Weltuntergang oder jede Weltschöpfung im Bereiche der Sterne. Jede geistige und seelische Aeußerung oder Wahrnehmung ist eine wunderbarere Sache, als das unglaublichste Begebnis, das die Geschichten von Tausendundeinenacht schildern. Alles Tun und Lassen der Menschen und aller Körper geschieht zur Unterhaltung der himmlischen Kurzweil als ein Spiel höchster Art, das so vielfach verschieden geschaut und erlebt wird, als Bewußtseinseinheiten seinem Geschehen gegenüberstehen. Eine Bewußtseinseinheit ist nicht nur der Mensch, sondern auch alle die Ordnungen von Weltgestalt, aus denen er besteht, und inmitten deren er lebt als Engel. Der Tod ist ein Märchen für Kinder und der Glaube an Gott war eine Spielregel für das Menschenbewußtsein während der Zeit, da man nicht wußte, daß die Erde ein Stück des Himmels ist, wie alles andere. Das Weltbewußtsein hat keinen Gott nötig.

BAAADER.

4. ALFA BEI TISCHE, der Schriftgeist, Hannover, Ich citiere aus dem deutschen Blatte zur Befriedigung der Parteien vom Dezember 1917, genannt Hirnamtliche Richtung: „Eine fünfzeilige Mutung, die an Stoff 69 für Genügen durch den Geist hat, und zwar auf Sicht: 41 für das Wirken auf die Kraft, 25 für Gemeinschaft auf den Stoff und 3 für das Hirnamt auf den Geist: Nur die Verheit schuf den Krieg 4 für das Stolze! und der Krieg schafft den Frieden 2 für das Pflichten; im Ge-isten muß der Geist 3 für das Hirnamt schaffen, da ihm die Kritik 5 für das Glücken oliegt, was ihn begeistert 1 für das Leben. 5 Zeilen von je 11 Silben – ergeben 55 für die Reue – auf den Stoff! Gilt die Ziffer 5 für das Glücken, dann auch die Zahl 11 für den Genuß auf den Geist!

5. DANNY GÜRTLER, der König der Bohème, der mit Kindertrompete auftrat und dazu sprach: „Ich trage mein Haupt so frei, wie der Edelhirsch sein Geweih | Wer kühner als ich die Welt verhöhnt, der sei statt meiner zum König gekrönt.“ Man nannte ihn den letzten Romantiker. Er ist aber Dadaist, vielleicht der erste. Das Kleine Journal, Dresden, schreibt dazu am 1. 3. 05: „und eine angenehme Gänsehaut überschauerte die kleinen Dämchen.“

Der KONZENT. Unter diesem Titel veröffentliche ich eine Reihe von Banalitäten großer Zeitgenossen und großer Vorfahren, um zu zeigen, wie lebendig dada war und

45 BAAADER] hier und im Folgenden eigentlich: Baader

46 Darunter ist eine horizontale Linie abgedruckt, deren Breite dem Satzspiegel der Spalte entspricht.

47 8 Sätze von Johannes BAAADER.] Die mit einem horizontalen Balken unterstrichene Ziffer 8 wurde in deutlich größerer Schrift links neben die ersten 11 Zeilen (Bereich im Original-Zeilenfall: *Sätze von Johannes... Geschichten*



ist. Außerdem hat der Dadaismus sich der Radiovorträge angenommen, und was dem Publikum innerhalb der nächsten 6 Monate durch Radio geboten wird, ist ausschließlich dadá. „Daß die Menschen und Völker die Welt, in der sie leben, und vor allem sich, immer so ernst nehmen, ist Schuld an all ihrem Unglück.“ Iwan Goll. „Schmiede dein Glück, bis es warm ist.“ Moholy. „Der Merzquadrat wächst aus das Kartoffel,“ Lissitzky. „Jeder Tag ist Deutschlands Schicksalsstunde.“ Kurt Stresemann. „Die besten Freunde sind die schlimmsten.“ Dixel. „Ich denke doch nicht, wenn ich denke.“ Lehmann. „Ich bin der erste Diener meiner Zeitschrift.“ Schwitters. „Ich abäte nich for die Barrisahden der Gesellschaf.“ Raoul Dix. „Das Leben ist ein dostonewskischer Wirrwar.“ Raoul Schrimpf. „Phlox ist eine Welt der Gnade. Das Leben ohne Phlox ist ein Irrtum.“ Karl Förster. „Nicht an der eigenen Hohlheit ging dadá zugrunde, denn es ist nicht zugrunde gegangen.“ Raoul Hausmann. „Der Herr wedelt mit dem Hund.“ Arp, Persisches Sprichwort. „Lesen Sie Mecano, meine Herren, und Sie werden in 10 Tagen auf eine Tomate zum Himmel fahren können.“ v. Doesburg. „Ich sehe in dem Dadaismus keine Opposition, sondern die Bejahung dessen, was wir sind.“ Richter. „Alle Energien der Welt werden für Zwecke vergeudet, sobald sich der Mensch ihrer bedient. Nur dadá verwendet die Energien richtig, d. h. ohne Zweck.“ Schwitters. „Nous étions tous dadá avant l'existence de dadá.“<sup>48</sup> ARP. „Brutto minus Tzara gleich Dadá.“ Karl Minder. „Jedermann der Clown des andern.“ H. Hoerle. „Der Mensch ist einer Notdurftkonstruktion.“ Raoul Kemeny. „Ein Loch bohren ist nicht schwierig, ein genaues Loch bohren ist eine Kunst.“ Paul Westheim. „Ein Kunstloch schreiben ist nicht schwierig, das Loch in der Kunst stopfen ist ein Kunstblatt.“ Merz. „Der Dadaismus ist die Wertbeständigkeitsprobe für alle Dinge.“ Baaader. „Hiermit warne ich jedes lose Maul, mir irgend etwas nachzureden. Auch verbitte ich mir auf das entschiedenste, daß mich jedes Schaf anstarrt.“ Selma Hädrich, Hermdorf, Naumburgerstraße. „Nichts ist gewaltiger als der Mensch.“ Sophokles, Meisterwerke dadaistischer Dichtungen. „Ne jamais mettre le pinceau en bouche.“<sup>49</sup> Cézanne. Uit Doetinchem wordt gemeld: Het bericht inzake een poging van bolsjewisten om naar ons land te komen, blijkt een misverstand te zijn. Wel is dit bericht bij den commandant der politietroepen te s'Heerenberg ontvagen en zijn onmiddellijk uitgebreide politie maatregelen genomen, doch deze bleken onnoodig. Wel heeft een vrij talrijke menigte zich gedurende eenigen tijd bij de grens opgehouden, maar dit is waarschijnlijk

---

von *Tausend-*) des Textes gesetzt, deren Satzspiegelbreite entsprechend verkürzt ist. Der zweite Teil des Titels – *Sätze von Johannes BAAADER*. – steht in der ersten dieser 11 Zeilen, gefolgt von einem horizontalen Balken, der den Rest der Zeile füllt. Darunter ist in der zweiten Zeile ein horizontaler Balken gedruckt, der fast die gesamte Zeilenbreite einnimmt. Rechts davon vervollständigen die ersten zwei Wörter des Textes die Zeile.

48 „Nous étions tous ... l'existence de dadá.“] dt.: „Wir waren alle dadá, bevor dadá existierte.“

49 „Ne jamais mettre ... pinceau en bouche.“] dt.: „Niemals den Pinsel in den Mund nehmen.“

een geselschap, wandelende geestelijken geweest.“<sup>50</sup> Wo aber steht der göttliche Mozart? Hier scheint die Natur ein Rätsel aufgeben zu wollen. In arte voluptas.<sup>51</sup>

*L'odeur des autres chiens est délicieuse.*<sup>52</sup>  
ANATOLE FRANCE.<sup>53</sup>

„Mama, ist morgen eigentlich übermorgen?“ Ernst Lehmann. „Hannover hat das geistigste Publikum Europas.“ Mynona. „Poésie pour Ceux qui ne comprennent pas.“<sup>54</sup> Picabia. „Das Volk will glauben, and the man of Geist uill see, will sehen, will reisen om to see.“ Rosenberg.

### CONFERENCE SUR

Vortrag Tzaras auf dem dadákongress

Mesdames messieurs.

Vous savez déjà que pour le grand public, pour vous, gens du monde, un dadaïste est l'équivalent d'un lépreux. Mais cela n'est qu'une forme de langage. Lorsqu'on nous parle de près on garde envers nous le reste d'élégance dû à l'habitude qu'on a de croire au progrès. A dix mètres de distance, la haine recommence. Ça c'est dada. Si vous me demandez pourquoi, je ne saurai vous répondre.

Une autre caractéristique de Dada, est la séparation continuelle de nos amis. On se sépare et on démissionne. Le premier qui ait donné sa démission du Mouvement Dada **c'est moi**. Tout le monde sait que Dada n'est rien. Je me suis séparé de Dada et de moi-même aussitôt que j'ai compris la portée du **rien**.

[S. 69]

Si je continue à faire quelque chose, c'est parce que cela m'amuse, ou plutôt parce que j'ai un besoin d'activité que j'emploie et que je dépense dans tous les coins. Au fond, les vrais dadas étaient toujours séparés de Dada. Ceux pour qui Dada était encore assez important pour s'en séparer, bruyamment, n'agissent que par un besoin de réclame

50 Uit Doetinchem wordt . . . wandelende geestelijken geweest.“] dt.: Aus Doetinchem wird gemeldet: Bei dem Bericht über einen Versuch von Bolschewisten, in unser Land zu kommen, scheint es sich um ein Missverständnis zu handeln. Aber es stimmt, dass dieser Bericht beim Kommandanten der Polizeistreitkräfte in s'Heerenberg eingegangen ist und dass sofort polizeiliche Maßnahmen unternommen worden sind, aber diese erwiesen sich als unnötig. Zwar hat sich eine ziemlich große Menschenmenge eine Zeit lang nahe der Grenze aufgehalten, aber dabei handelte es sich wahrscheinlich um eine Gruppe spazierengehender Geistlicher.“

51 In arte voluptas.] dt.: In der Kunst liegt Vergnügen.

52 L'odeur des chiens est délicieuse] dt.: Der Geruch der anderen Hunde ist köstlich.

53 L'odeur des chiens . . . délicieuse ANATOLE FRANCE.] Das in einer der Handschrift angenäherten Schriftart gedruckte Zitat und die zugehörige Autorangabe sind von einem in dicken Balken gesetzten Rahmen umgeben, der die gesamte Spaltenbreite einnimmt.

54 „Poésie pour Ceux . . . ne comprennent pas.“] dt.: „Poesie für diejenigen, die nicht verstehen.“

personnelle et prouvent que les faux-monnayeurs se sont toujours faufileés comme des vers immondes parmi les plus claires et pures religions.

Je sais que vous êtes venu aujourd'hui pour entendre des explications. Eh bien, ne vous attendez pas à entendre des explications sur Dada. Expliquez-moi pourquoi vous existez. Vous n'en savez rien. Vous me direz: J'existe pour créer le bonheur de mes enfants. Mais au fond vous savez que ce n'est pas vrai. Vous direz: J'existe pour sauvegarder ma patrie des invasions barbares. Ce n'est pas suffisant. Vous direz: J'existe parce que Dieu le veut. C'est un conte pour les enfants. Vous ne saurez jamais pourquoi vous existez, mais vous vous laisserez toujours facilement entraînés à mettre du sérieux dans la vie. Vous ne comprendrez jamais que la vie est un jeu de mots, car vous ne serez pas assez seuls pour opposer à la haine, aux jugements, à tout ce qui demande de grands efforts, un état d'esprit plane et calme, où tout est pareil et sans importance.

Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi-bouddhique. Dada met une douceur artificielle sur les choses, une neige de papillons sortis du crâne d'un prestidigitateur. Dada est l'immobilité et ne comprend pas les passions. Vous direz que cela est un paradoxe, parce que Dada se manifeste par des actes violents. Oui, les réactions dans les individus contaminés de la **déstruction**, sont assez violentes, mais ces réactions épuisées, annihilées par l'insistance satanique d'un "**A quo bon?**" continuel et progressif, ce qui reste et domine, est l'**indifférence**. Je pourrai d'ailleurs, avec le même ton convaincu, soutenir le contraire.

J'admets que mes amis n'approuvent pas ce point de vue. Mais le **Rien** ne peut se prononcer qu'en tant que reflet d'une individualité. C'est pour cela qu'il sera valable pour tout le monde, tout le monde n'ayant de l'importance que pour celui qui s'exprime. – Je parle de moi-même. Cela m'est déjà de trop. Comment ose-rai-je parler de tout le monde à la fois et le contenter?

Il n'y a rien de plus agréable que de dérouter les gens. Les gens qu'on n'aime pas. A quoi bon leurs expliquer ce qui ne peut intéresser que leur curiosité. Car les gens n'aiment qu'eux-mêmes, et la rente et le chien qu'ils possèdent. Cet état de choses dérive d'une fausse conception de la propriété. Si l'on est pauvre d'esprit, on possède une intelligence sûre et inébranlable, une logique féroce, un point de vue immuable. Tâchez d'être vide et de remplir vos cellules cérébrales au petit bonheur. Détruisez toujours ce que vous avez en vous. Au hasard des promenades. Vous pourrez alors comprendre beaucoup de choses. Vous n'êtes pas plus intelligents que nous, et nous ne sommes pas plus intelligents que vous.

L'intelligence est une organisation comme une autre, l'organisation sociale, l'organisation d'une banque ou l'organisation d'un bavardage. A un thème mondain. Elle sert de créer de l'ordre et à mettre de la clarté là où il n'y en a pas. Elle sert à créer la hiérarchie dans l'état. A faire des classifications pour un travail rationnel. A séparer les questions

d'ordre matériel de celles d'ordre cérébral, mais de prendre très au sérieux les premières. L'intelligence est le triomphe de la bonne éducation et du pragmatisme. Heureusement, la vie est autre chose, et ses plaisirs sont innombrables. Leur prix ne se paie pas en monnaie d'intelligence liquide.

Ces observations des conditions cotidiennes, nous ont amené à une connaissance qui constitue notre minimum d'entente, en dehors de la sympathie qui nous lie et qui est inexplicable. Nous ne pouvions pas la baser sur des principes. Car tout est relatif. Qu'est-ce le Beau, la Vérité, l'Art, le Bien, la Liberté? Des mots qui pour chaque individu signifient autre chose. Des mots qui ont la prétention de mettre tout le monde d'accord, qui est en même temps la raison pour laquelle on les écrit avec des majuscules. Des mots qui n'ont pas la valeur morale et la force objective qu'on s'est habitué à y trouver. Leur signification change d'un individu à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre. Les hommes sont différents. C'est la diversité qui crée l'intérêt de la vie. Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité. L'inconscient est inépuisable et non contrôlable. Sa force nous dépasse. Elle est aussi mystérieuse que la dernière particule de cellule cérébrale. Même si nous la connaissons, nous ne pourrions pas la reconstruire.

A quoi nous ont servi les théories des philosophes? Avons-nous fait un pas en avant ou en arrière avec leur aide? Qu'est-ce qu'est avant, qu'est-ce qu'est arrière? Ont-ils transformé nos formes de contentement? Nous sommes. Nous nous débattons, nous nous disputons, nous nous agitions. Le reste est de la sauce. Parfois agréable, souvent mélangé avec un ennui sans bornes, un marécage orné des barbes d'arbustes moribonds.

Nous avons assez des mouvements, réfléchis qui ont dilaté outre mesure notre crédulité dans les bienfaits de la science. Ce que nous voulons maintenant c'est la spontanéité. Non pas parce qu'elle est meilleure ou plus belle qu'autre chose. Parce que tout ce qui sort librement de nous-même, sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente. Il faut accélérer cette quantité de vie qui se dépense facilement dans tous les coins. L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement intéressante. Dada connaît la juste mesure qu'il faut donner à l'art; il l'introduit avec des moyens subtils et perfides dans les actes de la fantaisie quotidienne. Et réciproquement. En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale, mais toujours relative. Il mêle ses caprices au vent chaotique de la création et aux danses barbares des pouplades farouches. Il veut que la logique soit réduite à un minimum personnel, et que la littérature soit destinée avant tout, à celui qui l'écrit. Les mots ont aussi un poids et servent à une construction abstraite. L'absurde ne m'effraie pas, car d'un point de vue plus élevé, tout dans la vie me paraît absurde. Il n'y a que l'élasticité de nos conventions qui met un lien entre les actes disparates. Le Beau et la Vérité en art n'existent pas; ce qui m'intéresse est l'intensité d'une personnalité,

transposée directement, clairement, dans son oeuvre; l'homme et sa vitalité; l'angle sous lequel il regarde les éléments et de quelle façon il sait ramasser la sensation, l'émotion, dans une dentelle de mots et de sentiments.

Dada essaye de savoir ce que les mots signifient, avant de s'en servir, non du point de vue grammatical, mais de celui de la représentation. Les objets et les couleurs passent aussi par le même filtre. Ce n'est pas la technique nouvelle qui nous intéresse, mais l'esprit. Pourquoi voulez-vous qu'une rénovation picturale, morale, poétique, littéraire, politique ou sociale nous préoccupe? Nous savons tous que ces rénovations des moyens ne sont que les habits succédés aux différentes époques de l'histoire, des questions peu intéressantes de modes et de façades. Nous savons fort bien que les gens en costumes Renaissance étaient à peu près les mêmes que ceux d'aujourd'hui, et que Dschouang-Dsi était aussi dada que nous. Vous vous trompez si vous prenez dada pour une école moderne, ou même pour une réaction contre les écoles actuelles. Plusieurs de mes affirmations vous ont paru vieilles et naturelles, c'est la meilleure preuve que vous étiez dadaïstes sans le savoir et peut-être avant la naissance de Dada.

Vous l'entendrez souvent: Dada est un état d'esprit. Vous pouvez être gais, tristes, affligés, joyeux, mélancolique ou dada. Sans être littéraire vous pouvez être romantique, vous pouvez être rêveurs, las, fantasques, commerçants, maigres, transportés, vaniteux, aimables ou dada. Cela se fera plus tard, au cours de l'histoire, quand dada deviendra un mot précis et habituel, et quand la répétition populaire lui donnera le sens d'un mot organique avec son contenu nécessaire. Personne ne pense aujourd'hui à la littérature de l'école romantique, en qualifiant un lac, un paysage, un caractère. Petit à petit, mais sûrement, il se forme un caractère dada.

Dada est là, un peut partout, tel qu'il est, avec ses défauts, avec les différences entre les gens, qu'il admet et qu'il regarde avec indifférence.

On nous dit très souvent que nous sommes incohérents, mais on veut mettre dans ce mot une injure qu'il m'est assez difficile de saisir. Tout est incohérent. Le monsieur qui se décide de prendre un bain, mais qui va au cinéma. L'autre qui veut rester tranquille, mais qui dit ce qui ne lui passe même pas par la tête. Un autre qui a une idée exacte sur quelque chose, mais qui n'arrive qu'à exprimer le contraire dans des paroles qui sont pour lui une mauvaise traduction. Aucune logique. Des nécessités relatives découvertes à posteriori, valables non comme exactitude, mais comme explications.

Les actes de la vie n'ont pas de commencement ni de fin. Tout se passe d'une manière très **idiote**. C'est pour cela que tout est parail. La simplicité s'appelle dada.

Vouloir concilier un état inexplicable et momentané, avec la logique, me paraît un jeu peu amusant. La convention du langage parlé nous est amplement suffisante, mais pour nous tous seuls, pour nos jeux intimes et notre littérature, nous n'en avons plus besoin.

Les débuts de Dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût. Dégoût de la magnificence des philosophes qui depuis 3000 ans nous ont tout expliqué (à quoi bon?), dégoût de la prétention de ces artistes représentants de dieu sur terre, dégoût de la passion et la méchanceté réelle, malade, appliquées là où cela ne vaut pas la peine; dégoût d'une fausse forme de domination et de restriction en masse, qui ne fait qu'accentuer l'instinct de domination des hommes, au lieu de l'apaiser, dégoût de toutes les catégories cataloguées, des faux prophètes derrière lesquels il faut chercher des intérêts d'argent, d'orgueil, ou des maladies, dégoût des lieutenants d'un art mercantile, arrangé, fait d'après les mesures des quelques lois infantiles, dégoût de ces séparations du bien et du mal, du beau et du laid, (car pourquoi est-ce plus estimable d'être rouge au lieu de vert, à gauche ou à droite, grand ou petit?) Dégoût enfin de la dialectique jésuite qui peut tout expliquer et faire passer dans les cerveaux pauvres des idées obliques et obtuses n'ayant pas de base physiologiques ou des racines ethniques, tout cela au moyen d'artifices aveuglants et d'ignobles promesses de charlatans.

Dada marche en détruisant, de plus en plus, non en extension, mais en lui-même. De tous ces dégoûts il ne tire d'ailleurs aucun parti, aucun orgueil et aucun profit. Il ne combat même plus, car il sait que cela ne sert à rien, que tout cela n'a pas d'importance. Ce qui intéresse un dadaïste, c'est sa propre façon de vivre. Mais ici nous entrons dans le grand secret.

Dada est un état d'esprit. C'est pour cela qu'il se transforme suivant les races et les événements. Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il est le point où le **oui** et le **non** et tous les contraires se rencontrent non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement aux coins des rues, comme les chiens et les sauterelles.

Dada est inutile comme tout dans la vie.

Dada n'a aucune prétention, comme la vie devrait être.

Peut-être me comprendrez-vous mieux quand je vous dirai que dada est un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'ait dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions.

TRISTAN TZARA.

[Übers.] **VORTRAG ÜBER**

Vortrag Tzaras auf dem dadakongress

Sehr geehrte Damen und Herren,

Sie wissen bereits, dass ein Dadaïst für die breite Öffentlichkeit, für Sie, die Hautevolee, das Äquivalent zu einem Leprakranken ist. Aber dies ist nur eine Sprachform. Wenn man aus der Nähe zu uns spricht, behält man uns gegenüber den Rest Eleganz, der aus der Gewohnheit erwächst, an den Fortschritt zu glauben. Ab zehn Metern Distanz beginnt

**DADA.**

in Weimar 1922.

wieder der Hass. Das ist dada. Wenn Sie mich fragen warum, werde ich Ihnen nicht antworten können.

Ein anderes Merkmal von Dada ist die ständige Trennung von unseren Freunden. Man trennt sich und man dankt ab. Der erste, der seine Abdankung von der Dada-Bewegung eingereicht hat, **bin ich**. Jeder weiß, dass Dada nichts ist. Ich habe mich von Dada und von mir selbst getrennt, sobald ich die Reichweite des **Nichts** verstanden habe.

[S. 69]

Wenn ich fortfahre, etwas zu tun, dann weil es mir Spaß macht, oder vielmehr weil ich einen Bedarf an Aktivität habe, den ich benutze und den ich in allen Ecken ausbeute. Im Grunde waren die wahren Dadas immer von Dada getrennt. Diejenigen, für die Dada noch wichtig genug war, um sich lautstark davon zu trennen, handeln nur aufgrund des Bedarfs persönlicher Reklame und beweisen, dass die Falschmünzer sich immer wie ekelhafte Würmer in die klarsten und reinsten Religionen eingeschlichen haben.

Ich weiß, dass Sie heute gekommen sind, um Erklärungen zu hören. Nun, rechnen Sie nicht damit, Erklärungen zu Dada zu hören. Erklären Sie mir, warum Sie existieren. Sie wissen nichts darüber. Sie werden mir sagen: Ich existiere, um das Glück meiner Kinder zu schaffen. Aber im Grunde wissen Sie, dass das nicht wahr ist. Sie werden sagen: Ich existiere, um meine Heimat vor den Invasionen der Barbaren zu schützen. Das ist nicht ausreichend. Sie werden sagen: Ich existiere, weil Gott es will. Das ist ein Märchen für Kinder. Sie werden niemals wissen, warum Sie existieren, aber Sie werden sich immer leicht dazu hinreißen lassen, Seriöses ins Leben zu mischen. Sie werden niemals verstehen, dass das Leben ein Wortspiel ist, weil Sie nicht allein genug sein werden, um dem Hass, den Urteilen, allem, was große Anstrengungen erfordert, eine ebene und ruhige Geisteshaltung entgegenzusetzen, wo alles gleich und ohne Bedeutung ist.

Dada ist überhaupt nicht modern, er ist eher die Rückkehr zu einer quasi-buddhistischen Religion der Gleichgültigkeit. Dada legt eine künstliche Sanftheit auf die Dinge, Schnee aus Schmetterlingen, die aus dem Schädel eines Taschenspielers entfliegen sind. Dada ist die Unbeweglichkeit und versteht die Leidenschaften nicht. Sie werden sagen, dass das ein Paradoxon ist, weil Dada sich in gewaltigen Handlungen manifestiert. Ja, die Reaktionen in den von der **Destruktion** kontaminierten Individuen sind ganz schön gewaltig, aber diese ausgebrannten, von der satanischen Beharrlichkeit eines ständigen und fortschreitenden „**Wozu eigentlich?**“ vereitelten Reaktionen, das was bleibt und dominiert, ist **die Gleichgültigkeit**. Ich könnte übrigens, mit dem gleichen Ton der Überzeugung, das Gegenteil vertreten.

Ich gebe zu, dass meine Freunde diesen Standpunkt nicht gutheißen. Aber das **Nichts** kann sich nur als Widerschein einer Individualität ausdrücken. Darum wird es für alle gelten, weil alle nur Bedeutung haben für den, der sich ausdrückt. – Ich spreche von

mir selbst. Das ist mir schon zu viel. Wie könnte ich es wagen, gleichzeitig von allen zu sprechen und sie zufriedenstellen?

Es gibt nichts Angenehmeres, als die Leute durcheinanderzubringen. Die Leute, die man nicht mag. Wozu eigentlich ihnen das erklären, was nur ihre Neugier interessieren kann. Weil die Leute nur sich selbst lieben, und die Rente und den Hund, den sie besitzen. Dieser Umstand rührt von einer falschen Auffassung von Besitz her. Wenn man geistig arm ist, besitzt man eine sichere und unerschütterliche Intelligenz, eine wilde Logik, einen unbeweglichen Standpunkt. Versuchen Sie, leer zu sein und ihre Gehirnzellen auf gut Glück zu füllen. Zerstören Sie immer, was Sie in sich haben. Auf planlosen Spaziergängen. Sie können dann viele Dinge verstehen. Sie sind nicht intelligenter als wir, und wir sind nicht intelligenter als Sie.

Die Intelligenz ist eine Organisation wie jede andere, die soziale Organisation, die Organisation einer Bank oder die Organisation einer Plauderei. Auf einer Teegesellschaft. Sie dient dazu, Ordnung herzustellen und Klarheit zu schaffen, wo es diese nicht gibt. Sie dient dazu, Hierarchie im Staat herzustellen. Um Klassifikationen für ein rationales Arbeiten herzustellen. Um materialgelagerte Fragen von geistig gelagerten Fragen zu trennen, aber die ersten sehr ernst zu nehmen. Die Intelligenz ist der Triumph der guten Erziehung und des Pragmatismus. Glücklicherweise ist das Leben etwas anderes, und seine Vergnügungen sind unzählbar. Ihr Preis zahlt sich nicht in Intelligenz-Bargeld.

Diese Beobachtungen der täglichen Bedingungen haben uns zu einem Wissen geführt, welches unser Minimum an Einvernehmen ausmacht, abseits der Sympathie, die uns verbindet und die unerklärlich ist. Wir konnten sie nicht auf Prinzipien stellen. Weil alles relativ ist. Was ist das Schöne, die Wahrheit, die Kunst, das Gute, die Freiheit? Wörter, welche für jedes Individuum etwas anderes bedeuten. Wörter, welche den Anspruch haben, dass alle sich einig werden, was gleichzeitig der Grund ist, warum man sie mit Großbuchstaben schreibt. Wörter, die nicht den moralischen Wert und die objektive Kraft haben, an die man sich gewöhnt hat, sie darin zu finden. Ihre Bedeutung ändert sich von einem Individuum zum anderen, von einer Epoche zur anderen, von einem Land zum anderen. Die Menschen sind unterschiedlich. Es ist die Unterschiedlichkeit, welche die Bedeutung des Lebens schafft. Es gibt keine gemeinsame Basis in den Gehirnen der Menschheit. Das Unbewusste ist unerschöpflich und nicht kontrollierbar. Seine Kraft übersteigt uns. Sie ist genauso mysteriös wie das letzte Teilchen einer Gehirnzelle. Auch wenn wir sie kennen, können wir sie nicht rekonstruieren.

Wozu haben uns die Theorien der Philosophen gedient? Haben wir mit ihrer Hilfe einen Schritt nach vorne oder nach hinten gemacht? Was ist vorne, was ist hinten? Haben sie unsere Zufriedenheitsformen verändert? Wir sind. Wir diskutieren, wir streiten, wir regen uns auf. Der Rest ist Soße. Manchmal angenehm, oft mit grenzenlosem Ärger verbunden, eine Sumpflandschaft, mit den Grannen sterbender Büsche verziert.



Wir haben genug von den überlegten Bewegungen, welche unsere Leichtgläubigkeit in die Wohltaten der Wissenschaft überproportional ausgeweitet haben. Was wir jetzt wollen, ist die Spontaneität. Nicht, weil sie besser oder schöner ist als etwas anderes. Weil alles, was frei aus uns herauskommt, ohne den Einfluss spekulativer Ideen, uns repräsentiert. Man muss diese Quantität des Lebens beschleunigen, welche sich leicht in allen Ecken ausgibt. Die Kunst ist nicht die wertvollste Ausprägung des Lebens. Die Kunst hat nicht diesen himmlischen und generellen Wert, den man ihr gerne zuspricht. Das Leben ist auf andere Weise interessant. Dada kennt das richtige Maß, welches man der Kunst geben muss; er führt sie mit subtilen und perfiden Mitteln ein in die Handlungen alltäglicher Fantasie. Und anders herum. In der Kunst führt Dada alles auf eine initiale, aber immer relative Einfachheit zurück. Er vermischt seine Launen mit dem chaotischen Wind der Kreation und mit den barbarischen Tänzen der wilden Volksstämme. Er will, dass die Logik auf ein persönliches Minimum reduziert wird, und dass die Literatur vor allem an den gerichtet ist, der sie schreibt. Die Wörter haben auch ein Gewicht und dienen einer abstrakten Konstruktion. Das Absurde macht mir keine Angst, weil mir, von einem höheren Standpunkt aus, alles im Leben absurd erscheint. Allein die Elastizität unserer Konventionen schafft eine Verbindung zwischen disparaten Handlungen. Das Schöne und die Wahrheit in der Kunst existieren nicht; was mich interessiert, ist die Intensität einer Persönlichkeit, die direkt, klar in ihr Werk transponiert ist; der Mensch und seine Vitalität; der Blickwinkel, unter welchem er die Elemente betrachtet und auf welche Weise er es versteht, die Empfindung einzusammeln, die Emotion, in einer Webspitze aus Worten und Gefühlen.

Dada versucht herauszufinden, was die Wörter bedeuten, bevor sie benutzt werden, nicht von einem grammatikalischen Standpunkt her, sondern von dem der Repräsentation. Die Objekte und die Farben durchlaufen auch den gleichen Filter. Es ist nicht die neue Technik, die uns interessiert, sondern der Geist. Warum wollen Sie, dass uns eine bildliche, moralische, poetische, literarische, politische oder soziale Erneuerung beschäftigt? Wir wissen alle, dass diese Erneuerungen der Mittel nur die weitergereichten Kleider der verschiedenen Epochen der Geschichte sind, wenig interessante Fragen von Mode und Fassade. Wir wissen sehr gut, dass die Leute in Renaissance-Kostümen ungefähr die Gleichen waren wie heute, und dass Zhuangzi genauso dada war wie wir. Sie täuschen sich, wenn Sie Dada für eine moderne Schule halten, oder sogar für eine Reaktion gegen die aktuellen Schulen. Mehrere meiner Behauptungen haben Ihnen alt und natürlich gewirkt, das ist der beste Beweis, dass Sie Dadaisten waren, ohne es zu wissen und vielleicht bereits vor der Geburt von Dada.

Sie werden es oft hören: Dada ist eine Geisteshaltung. Sie können fröhlich, traurig, gramvoll, freudig, melancholisch oder dada sein. Ohne Literat zu sein, können Sie Romantiker sein, sie können Träumer sein, müde, Fantasten, Händler, Magere, Transportierte,

Eingebildete oder dada. Das wird später geschehen, im Laufe der Geschichte, wenn dada ein präzises und übliches Wort werden wird, und wenn die Wiederholung durch die Öffentlichkeit ihm den Sinn eines organischen Wortes geben wird, mit seinem notwendigen Inhalt. Niemand denkt heute an die Literatur der romantischen Schule, wenn er einen See, eine Landschaft, einen Charakter beschreibt. Langsam, aber sicher formt sich ein Dada-Charakter.

Dada ist da, ein bisschen überall, so wie er ist, mit seinen Fehlern, mit den Unterschieden zwischen den Leuten, die er zugibt und die er mit Gleichgültigkeit betrachtet.

Man sagt uns sehr oft, dass wir inkohärent sind, aber man möchte in dieses Wort eine Beleidigung legen, die für mich sehr schwer zu fassen ist. Alles ist inkohärent. Der Herr, der sich dazu entschließt, ein Bad zu nehmen, aber der ins Kino geht. Der andere, der ruhig bleiben will, aber der sagt, was ihm nicht einmal durch den Kopf geht. Ein anderer, der eine exakte Vorstellung von etwas hat, aber der es nur schafft, das Gegenteil auszudrücken, in Worten, die für ihn eine schlechte Übersetzung sind. Keine Logik. Relative Notwendigkeiten, die a posteriori entdeckt werden, die nicht als Exaktheit gelten, sondern als Erklärungen.

Die Handlungen des Lebens haben weder Beginn, noch Ende. Alles passiert auf eine sehr **idiotische** Art und Weise. Deshalb ist alles gleich. Die Einfachheit heißt dada.

Einen unerklärlichen und augenblicklichen Zustand mit der Logik versöhnen zu wollen, scheint mir ein wenig amüsantes Spiel. Die Konvention der gesprochenen Sprache reicht uns bei weitem aus, aber für uns ganz allein, für unsere intimen Spiele und unsere Literatur, brauchen wir sie nicht mehr.

Die Anfänge von Dada waren nicht die Anfänge einer Kunst, sondern diejenigen einer Abscheu. Abscheu vor der Pracht der Philosophen, die uns seit 3000 Jahren alles erklärt haben (wozu eigentlich?), Abscheu vor der Anmaßung dieser Künstler, Repräsentanten Gottes auf Erden, Abscheu vor der Leidenschaft und der tatsächlichen, krankhaften Gemeinheit, die dort angewandt werden, wo es das nicht wert ist; Abscheu vor einer falschen Form der Herrschaft und der massenhaften Beschränkung, die nichts tut als den Herrschaftsinstinkt der Menschen zu betonen, anstelle ihn zu beruhigen, Abscheu vor all diesen katalogisierten Kategorien, vor den falschen Propheten, hinter denen man Geldinteressen, Stolz oder Krankheiten suchen muss, Abscheu vor den Leutnants einer merkantilen, arrangierten Kunst, gemacht nach den Maßstäben einiger kindischer Gesetze, Abscheu vor diesen Trennungen des Guten und des Bösen, des Schönen und des Hässlichen, (denn warum ist es achtbarer, rot anstelle grün zu sein, auf der linken oder auf der rechten Seite, groß oder klein?) Abscheu schlussendlich vor der jesuitischen Dialektik, welche alles erklären und in die armen Gehirne schiefe und stumpfe Ideen einschleusen kann, ohne physiologische Basis oder ethnische Wurzeln, all das mit dem Mittel blendender Kunstgriffe und unedler Versprechen von Scharlatanen.

Dada funktioniert, indem es mehr und mehr zerstört, nicht in Ausbreitung, sondern in sich selbst. Aus all diesen Abneigungen zieht er im Übrigen keinerlei Vorteil, keinen Hochmut und keinen Profit. Er kämpft nicht einmal mehr, weil er weiß, dass das nichts bringt, dass all das keine Be- [S. 70] deutung hat. Das, was einen Dadaisten interessiert, ist seine eigene Art, zu leben. Aber hier kommen wir zum großen Geheimnis.

Dada ist eine Geisteshaltung. Deshalb verändert er sich in Abhängigkeit von den Völkern und den Ereignissen. Dada passt zu allem, und dennoch ist er nichts, er ist der Punkt, wo das Ja und das Nein und alle Gegensätze sich treffen, nicht weihevoll in den Schlössern der menschlichen Philosophien, sondern schlicht und ergreifend an den Straßenecken, wie Hunde und Heuschrecken.

Dada ist unnütz wie alles im Leben.

Dada hat keinen Anspruch, wie das Leben sein sollte.

Vielleicht werden Sie mich besser verstehen, wenn ich Ihnen sage, dass Dada eine jungfräuliche Mikrobe ist, die sich mit der Beharrlichkeit der Luft in allen Räumen ausbreitet, welche der Verstand nicht mit Worten oder Konventionen hat füllen können.

TRISTAN TZARA.



[S. 70]

[Abdruck KS: Merzmosaik aus Geviertornamenten]

W W  
 P B D  
 Z F M  
 R F R F  
 T Z P F T Z P F  
 M W T  
 R F M R  
 R K T P C T  
 S W S W  
 K P T  
 F G  
 K P T  
 R Z  
 K P T  
 R Z L  
 T Z P F T Z P F  
 H F T L  
 KURT SCHWITTERS

### **Der große MERZ**

KURT SCHWITTERS veranstaltet Merzabende. Jeder merzliebende Kunstverein sollte seinen Merzabend haben. Bislang fanden Merzabende statt in Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Bremen, Delft, Drachten, Dresden, Einbeck, den Haag, Haarlem, Hamburg, Hannover, s'Hertogenbosch, Hildesheim, Jena, Leer, Leiden, Leipzig, Lüneburg, Magdeburg, Prag, Sellin, Utrecht, Weimar.

DEXEL DEXEL DEXEL DEXEL DEXEL

[Abdruck Walter Dexel: Ölgemälde]

**D E X E L**

[Abdruck Georges Braque: Gitarre]

Versuch einer Anleitung zur Aussprache von W W P B D. Ich wähle die Vokale und Konsonanten der deutschen Aussprache. Konsonanten ohne Vokal sind tonlos. Doppelte Konsonanten sind nicht doppelt zu sprechen. **Ein**<sup>55</sup> Vokal ist sehr kurz zu sprechen, **zwei**<sup>56</sup> Vokale lang, nicht doppelt. In P B D ist übrigens alles kurz zu sprechen. wö wö, pébede, zefümm, rüf rüf, tezepüff tezepüff, m wit, refümmr, räkete pézete, swé swé,<sup>57</sup> kepitt, fé gé, kepitt, rrr zé, kepitt,<sup>58</sup> rrrzill, tezepüff tezepüff, heftill.

[S. 71]

[Abdruck Walter Gropius: Entwurf Verwaltungsbau]

*An Petro*  
*m a d a m e*  
*m a d a m e*  
*m a d m e*  
*m a d a m a m e*  
*m a d a m a m e*  
*e*  
*m u d a m e*  
*m a d a m e*  
*m a d a m e*  
*m a d a m e*  
*m a d a m e*  
*m a d a m e*  
*Tristan Txara*

[Abdruck Hans Arp: Schnurruhr]

erfand das kleine E das Essen,  
 erfand der große PRA das PRAssen.

H. ARP. SCHNURRUHR

Verkleinerte Abbildung aus der ARP-Mappe, MERZ 5: 7 ARPADEN

[Abdruck Hannah Höch: Astronomie]

55 Ein] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3: E i n

56 zwei] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3: z w e i

57 räkete pézete, swé swé,] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3: räkete, pézete, swé, swé,

58 rrr zé, kepitt,] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3: fehlt

Einband hinten außen / S. 72: Um die Lesbarkeit der kleiner gedruckten Textpassagen zu gewährleisten, werden diese zusätzlich zur Reproduktion der Seite in transkribierter Form wiedergegeben.

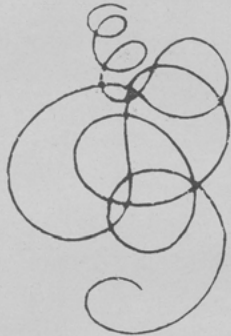
72

**NASCI NASCI NASCI NASCI LISSITZKY**  
**NASCI NASCI NASCI NASCI SCHWITTERS**

NASCI


Wenn Sie Ihre inneren Beschwerden auf vollständig ungefährliche Weise aufbürden wollen, wenn Sie, ohne die Plattform zu bestiegen, hinsehen wollen in die gegenüberliegende Kellerwohnung, wenn Sie Blumen essen und dafür Samen ernten wollen, wenn Sie ohne zu wässern weder können noch wollen müssen, wenn Sie im Namen der vorderen drei Ecken eines ausgewaschenen Hundes das Quadrat quadrieren wollen, wenn Sie überhaupt für Ihre Seele und speziell Ihre Bildung tun und lassen wollen, was unsere Zeit braucht, wenn Sie sich und mich überzeugen wollen von der Kraft unserer Kunst, heiligen Tages zu ebener Erde, so lesen Sie regelmäßig die Zeitschrift MERZ. Bestellen Sie sofort ein Abonnement für 5 Marks oder 2 Fl. oder 5 Schweizer Franken oder 1 Dollar bei der Redaktion **Merz, Hannover, Waidhausenstr. 5, II.** **Bestellen Sie gleich.**

MERZ läuft schnell. Th. v. DOESBURG. In Paris konserviert man ewige Krankheiten. Th. v. D.



S. CHARCHOUNE, BOIS

MERZ est joli et vivant comme un poisson, qui dit merde et bonjour. TRISTAN TZARA



MERZ

**EINGESANDTE ZEITSCHRIFTEN:** BROOM, New York; CONTIMPORANUL, Bucarest; DISK, Prag; DER EINZIGE, Berlin-Friedenau; FRÜHLICHT, Magdeburg; G, Berlin; THE LITTLE REVIEW, New York; LUCIFER, Lyon; MA, Wien; MANOMETRE, Lyon; MECANO, Laidan; NEUE KULTUR-KORRESPONDENZ, Berlin; NOI, Rom; HET OVERZICHT, Antvers; PROVERBE, Paris; THE S. & N. MAGAZINE, Northampton; SEPT ARTS, Bruxelles; DE STIJL, Leiden; DER STURM, Berlin; LA VIE DES LETTRES, Neuilly-Paris; ZENIT, Belgrad; DIE ZONE, Brunn; DER ZWEEIMANN, Hannover; ZWROTNICA, Krakau.

**NASCI NASCI NASCI NASCI SCHWITTERS**  
**NASCI NASCI NASCI NASCI LISSITZKY**

NASCI

**VORANZEIGE.** Das nächste Heft, MERZ 8 und 9, wird eine Doppelnnummer unter dem Titel NASCI. NASCI ist von Lissitzky und Schwitters sehr sorgfältig zusammengestellt. Zu diesem und dem nächsten Heft verdanke ich einige Klischees folgenden Verlagen: De Stijl, Leiden; Ernst Wasmuth, Berlin, Markgrafenstr. 5; Wasmutus Monatshefte; Gustav Fischer Verlag, Jena; Frühlichtverlag, Magdeburg; Karl Peters; Querschnittverlag, Frankfurt a. M.; Bauhausverlag, München; Pasmiljanstr. 18.

obj. 06838444

Wenn Sie Ihre inneren Beschwerden auf vollständig ungefährliche Weise aufbürsten wollen, wenn Sie, ohne die Plattform zu besteigen, hineinschauen wollen in die gegenüberliegende Kellerwohnung, wenn Sie Blumen säen und dafür Samen ernten wollen, wenn Sie ohne zu wollen weder können noch wollen müssen, wenn Sie im Namen der vorderen drei Ecken eines ausgewachsenen Hundes das Quadrat quadrieren wollen, wenn Sie überhaupt für Ihre Seele und speziell Ihre Bildung tun und lassen wollen, was unsere Zeit braucht, wenn Sie sich und mich überzeugen wollen von der Kraft unserer Kunst, heutigen Tages zu ebener Erde, so lesen Sie regelmäßig die Zeitschrift M E R Z Bestellen Sie sofort ein Abonnement für 3 Mark oder 2 Fl. oder 5 Schweizer Franken oder 1 Dollar bei der Redaktion **Merz, Hannover, Waldhausenstr. 5, II. Bestellen Sie gleich.**

MERZ läuft schnell. Th. v. DOESBURG. In Paris konserviert man ewige Krankheiten. Th. v. D.

MERZ est joli et vivant comme un poisson, qui dit merde et bonjour.<sup>59</sup> TRISTAN TZARA.

EINGESANDTE ZEITSCHRIFTEN: BROOM, New York; CONTIMPORANUL, Bucarest; DISK, Prag; DER EINZIGE, Berlin-Friedenau; FRÜHLICHT, Magdeburg; G, Berlin; THE LITTLE REVIEW, New York; LUCIFER, Lyon; MA, Wien; MANOMÈTRE, Lyon; MECANO, Leiden; NEUE KULTUR-KORRESPONDENZ, Berlin; NOI, Rom; HET OVERZICHT, Anvers; PROVERBE, Paris; THE S. 4. N. MAGAZINE, Northampton; SEPT ARTS, Bruxelles; DE STIJL, Leiden; DER STURM, Berlin; LA VIE DES LETTRES, Neuilly-Paris; ZENIT, Belgrad; DIE ZONE, Brünn; DER ZWEEMANN, Hannover; ZWROTNICA, Krakau.

#### **VORANZEIGE.**

Das nächste Heft, M E R Z 8 und 9, wird eine Doppelnummer unter dem Titel N A S C I . N A S C I ist von Lissitzky und Schwitters sehr sorgfältig zusammengestellt. Zu diesem und dem nächsten Heft verdanke ich einige Klischees folgenden Verlagen: De Stijl, Leiden; Ernst Wasmuth, Berlin, Markgrafenstr. 5; Wasmuths Monatshefte; Gustav Fischer Verlag, Jena; Frühlichtverlag, Magdeburg; Karl Peters; Querschnittverlag, Frankfurt a. M.; Bauhausverlag, München, Maximilianstr. 18.

---

<sup>59</sup> MERZ est joli ... merde et bonjour.] dt.: Merz ist hübsch und lebendig wie ein Fisch, der Scheiße und Guten Tag sagt.



## MERZ 8/9 NASCI

*Merz 8/9 Nasci* entstand als Gemeinschaftsarbeit von KS und El ↗ Lissitzky und läutete konzeptionell und gestalterisch eine Wende innerhalb der Reihe *Merz* ein. Anders als vorherige Nummern folgt das Heft konsequent den Prinzipien der Neuen Typographie und ordnet seine Inhalte einem einheitlichen Thema unter: der Gegenüberstellung von Kunst und Natur. Anhand zahlreicher Reproduktionen von Naturgebilden sowie Werken suprematistischer, konstruktivistischer und kubistischer Prägung wird eine elementare Formensprache propagiert und durch programmatische Künstlerzitate auf Deutsch und Französisch untermauert. *SIE KÖNNEN HIER ZUM ERSTEN MALE AUS DER ZUKUNFT ZURÜCKBLICKEN IN UNSERE GEGENWART*, versprach KS den Rezensenten des Hefts.<sup>1</sup> *Nasci* sollte dezidiert als Richtmaß der zeitgenössischen Kunst verstanden werden.

Die Arbeit an der ersten *Merz*-Doppelnummer begann im Februar 1924 und somit parallel zur Fertigstellung des siebten Hefts der Reihe, auf dessen hinterem Einband, S. 183f. *Nasci* in auffälliger typografischer Gestaltung vorangekündigt wird. Lissitzky und KS hatten sich 1922 kennengelernt, seit Spätsommer 1923 war der russische Künstler durch Vermittlung seiner späteren Frau Sophie Küppers in den Räumen der hannoverschen Kestnergesellschaft untergebracht.<sup>2</sup> Die Initiative für das gemeinsame Projekt ging Küppers zufolge von KS aus,<sup>3</sup> die *schöpferische Idee [...], den Werken neuer Künstler den wesentlich gleichen Aufbau von Naturgebilden plastisch gegenüberzustellen*<sup>4</sup>, stammte laut KS dagegen von Lissitzky. Dieser hatte sich durch seine räumlich-geometrischen Buchgestaltungen und ›Proun‹-Werke<sup>5</sup> einen Namen gemacht, welche ihm nicht zuletzt zur ästhetischen Abgrenzung vom Suprematismus seines einstigen Mentors Kasimir Malewitsch dienten. Seit 1922 war er zudem aktiv an den – letztlich erfolglosen – Bemühungen zur Gründung einer Konstruktivistischen Internationale beteiligt. Auch in KS' Schaffen hatte die geometrische Abstraktion an Bedeutung gewonnen, was sich in

---

1 Werbeblatt *Die Redaktion Merz bittet die Kritik*, enthalten in der Collage *Gruss Merz* (1924, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1235).

2 Vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 25–33.

3 Vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 33.

4 Werbeblatt *Die Redaktion Merz bittet die Kritik*, enthalten in der Collage *Gruss Merz* (1924, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1235).

5 Vgl. zum ›Proun‹-Konzept den Kommentar zu *Merz 6*, S. 57, S. 533f.

seiner Zeitschrift zunehmend bemerkbar machte. Im Hinblick auf das *Nasci*-Heft ließ er wissen:

*MERZ soll Dadá dienen, der Abstraktion und der Konstruktion. In der letzten Zeit ist jedoch die konstruktive Gestaltung des Lebens in Deutschland so interessant geworden, daß wir uns erlauben haben, die nächsten Merz-Nummern 8/9, ›Nasci‹ genannt, ohne Dadá herauszugeben.<sup>6</sup>*

Die Quellenlage deutet darauf hin, dass Lissitzky nicht nur, wie auf dem vorderen Einband angegeben, die Typografie des Heftes besorgte, sondern ganz maßgeblich für dessen inhaltliche Konzeption verantwortlich war. Organisatorisch wurde das Projekt dadurch erschwert, dass er Ende 1923 an Lungentuberkulose erkrankte und ab Februar 1924 in einem Sanatorium bei Locarno untergebracht war.<sup>7</sup> Von dort aus koordinierte er das Entstehen der *Merz*-Publikation per Post mit Unterstützung von Küppers, die er am 13.2.1924 mahnte: *Erwarte von Dir gute Aufsicht über die richtige Geburt von »Nasci«.*<sup>8</sup> Im gleichen Brief kündigte er an, in *ein bis zwei Tagen* sein Vorwort zu schicken. Ein erstes Manuskript des programmatischen Texts übersandte er tatsächlich erst zehn Tage später und bat Küppers, *es in richtiges deutsch zu bringen*<sup>9</sup> – eine Aufgabe, die die Freundin des Öfteren für den russischen Muttersprachler übernahm. Auf Basis der Korrekturen von KS und Küppers veränderte er anschließend einige Passagen, nicht jedoch ohne sich über die harmonisierenden Texteingriffe der beiden zu beschweren: *Ich schreibe in einer Fläche aber nicht »eben«, mit Eurem guten Willen drückt Ihr mich »platt«. [...] Gegensätze sollen es sein, – Rot, Schwarz, Weiß und keine Valeur.*<sup>10</sup> Seine im gleichen Schreiben übermittelten Angaben zur drucktechnischen Umsetzung des Textes – schmälere Satz bestimmter Passagen und größerer Zeilenabstand der übrigen Absätze – wurden aus unbekanntem Gründen nicht realisiert.

Die Beschaffung der Klischees für die insgesamt 17 Reproduktionen des Heftes teilten die beiden Redakteure untereinander auf.<sup>11</sup> KS besorgte die Druckvorlagen für den Dauphinéer Quarz (S. 75, S. 198), den Schenkelknochen (S. 82, S. 201) und den Pflanzenstängel (S. 86, S. 203).<sup>12</sup> Zudem forderte er ein Klischee aus Paul Klees in Planung

6 *Dadaizm*, in: *Blok. Revue Internationale d'Avangarde* 6/7 (Sept. 1924), unpaginiert, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 196.

7 Vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 33f.

8 Briefabschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,518; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 35.

9 Brief vom 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36f., Zitat S. 37. Zitiert wird hier und im Folgenden stets aus den Briefabschriften im SMH, deren Fehlschreibungen unverändert übernommen werden.

10 Brief Lissitzky an Küppers, 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38.

11 Zur Abbildungspraxis in KS' Zeitschrift vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

12 Vgl. Brief Lissitzky an Küppers, 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36f.

befindlichem *Bauhausbuch* an und bat diesen um einen kurzen Text *über das Pendel, oder die senkrechte Linie*,<sup>13</sup> welcher mutmaßlich begleitend zur Werkreproduktion hätte gedruckt werden sollen. Dagegen setzte sich Lissitzky entschieden zur Wehr:

*Meine und Kurtchen persönliche Sympatie für Klee darf nicht auf die Objektivität von »Nasci« Einfluß haben. »Fast abstrakter Klee« gut, und warum nicht »ganz abstrakter« Kandinsky? Also in diesem Fall /aus »Nasci« soll kein GesteBuch werden/ lassen wir Klee weg und unbedingt Braque.*<sup>14</sup>

Umgehend bat er Küppers, eine Werkreproduktion Georges Braques aus der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* zu bestellen, denn: »Nasci« muß unangrifbar sein.<sup>15</sup> Auch ansonsten bestimmte Lissitzky weitgehend, welche Abbildungen aufgenommen und wie diese positioniert wurden. Er traf eine Auswahl aus den von KS geschickten Fotos der Quarzkristalle<sup>16</sup> und beschaffte die Zeichnung der Marskanäle (S. 89, S. 205), die auf sein Geheiß mit einem Kreisrand klischiert wurde.<sup>17</sup> Küppers wies er an, ein Klischee des *Glashochhauses* (S. 81, S. 201) von Ludwig Mies van der Rohe zu erbitten, und legte genau fest, an welcher Stelle der Schenkelknochen gedruckt werden sollte.<sup>18</sup> Die Vorlage zum *Denkmal der dritten Internationale* von Wladimir Tatlin (S. 84, S. 202) übernahm er aus der von ihm mitherausgegebenen Zeitschrift *Vesc – Gegenstand – Objet* und machte exakte Angaben darüber, wie er diese für *Nasci* beschnitten haben wollte.<sup>19</sup> Selbst die Luftaufnahme, die als i-Zeichnung von KS firmiert (S. 85, S. 203), war eigentlich ein Fundstück Lissitzkys, der zugleich den Bildausschnitt der im Original deutlich größeren Fotografie vorgab.<sup>20</sup>

Wie auf dem hinteren Einband, S. 206 von *Merz 8/9* vermerkt, stellten die Verlage von *De Stijl* und *Frühlicht* einige der Klischees zur Verfügung – die Werke von Alexander Archipenko (S. 79, S. 200), Fernand Léger (S. 83, S. 202) und Piet Mondrian (S. 77, S. 199) waren zuvor nach gleicher Vorlage in *De Stijl* veröffentlicht worden, die Architekturzeitschrift *Frühlicht* hatte die Fotografie des Hochhaus-Modells von Mies

13 Postkarte KS an Klee, 22.2.1924, Privatbesitz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern.

14 Brief Lissitzky an Küppers, 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519, Hervorh. und Fehlschreibung i. O.; auch in Lissitzky-Küppers 1976, S. 36f., wo aber der zweite Satz des Zitats fehlt.

15 Brief Lissitzky an Küppers, 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519, Fehlschreibung i. O.; der Satz fehlt in Lissitzky-Küppers 1976, S. 36f.

16 Vgl. Brief Lissitzky an Küppers, 10.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,522; die entscheidende Passage fehlt in Lissitzky-Küppers 1976, S. 38.

17 Brief Lissitzky an Küppers, 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38.

18 Vgl. Brief Lissitzky an Küppers, 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38.

19 Vgl. Brief Lissitzky an Küppers, 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38.

20 Vgl. Brief Lissitzky an Küppers, 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36f.

van der Rohe (S. 81, S. 201) gedruckt.<sup>21</sup> Zusätzlich war auch Hans ↗Arps Collage (S. 80, S. 200) bereits in Tristan ↗Tzaras Zeitschrift ↗Dada reproduziert worden,<sup>22</sup> wobei aber vermutet werden kann, dass KS das Klischee durch seinen persönlichen Kontakt zu dem befreundeten Künstler erhielt.

Die bildlastige *Nasci*-Nummer kam ihre Herausgeber in jedem Fall teurer zu stehen als ursprünglich angenommen. Lissitzky, der die Klischee-Kosten anfangs hatte alleine tragen wollen, machte darum Anfang März folgenden Vorschlag: *den Ertrag aus den Nummern, die in der Schweiz und Wien verkauft werden, bekomme ich, bis die Ausgaben gedeckt sind. Alles übrige gehört Kurt.*<sup>23</sup> Ob letzterer diesen Vorschlag annahm, ist nicht überliefert. Ebenso wenig weiß man etwas über die Auflage des Heftes oder die zuständige Druckerei. Klar ist nur, dass sich der Druck verzögerte. Am 30.3.1924 hatte Lissitzky noch letzte *Anweisungen über den französischen Text*<sup>24</sup> an Küppers geschickt, die möglicherweise als Übersetzerin für *Nasci* fungierte – Lissitzky sprach kaum Französisch und ließ auch andere Texte von ihr in die Fremdsprache übertragen.<sup>25</sup> Nachdem er wohl längere Zeit nichts mehr von der Veröffentlichung gehört hatte, fragte er am 21.5. besorgt bei Küppers an: *Wo ist ›Nasci? Nicht auf dem Totenbett?‹*<sup>26</sup> Am 30.6. erreichten ihn schließlich die Korrekturfahnen des Heftes,<sup>27</sup> das offiziell in der dritten Juli-Woche – und damit noch im Rahmen der auf dem Einband, S. 195 vermerkten Monatsangabe *APRIL JULI 1924* – erschien und an die Abonnenten versandt wurde.<sup>28</sup>

Das Erscheinungsbild des 30,3 × 23,3 cm großen, mit Drahtheftung gebundenen Magazins hebt sich deutlich von den vorherigen *Merz*-Nummern ab. Für die Innenseiten wurde ein weißes, matt gestrichenes Kunstdruckpapier gewählt, das eine bessere Qualität der Werkreproduktionen gewährleistete. Der Einband besteht aus leicht vergilbtem, dünnem Karton, der erstmals innerhalb der Reihe farbig in Blau und Rot bedruckt ist. Den paginierten Heftseiten ist ein einseitig bedrucktes Blatt von geringerer Papierqualität vorangestellt, das im Referenzexemplar deutlich gebräunt erscheint. Das unpaginierte Blatt wurde in das Heft hineingeklebt und enthält auf der Recto-Seite Lissitzkys Vorwort

21 *De Stijl* II, 6 (Apr. 1919), Beilage XII; *De Stijl* II, 12 (Okt. 1919), Beilage XXIII; *De Stijl* IV, 2 (Feb. 1921), S. 22; *Frühlicht* IV (Sommer 1922), S. 123.

22 *Dada* 2 (Dez. 1917), unpaginiert.

23 Brief an Küppers, 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521, Fehlschreibung i. O.; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38.

24 Brief Lissitzky an Küppers, 30.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,526; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 40.

25 Vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 47, S. 84.

26 Lissitzky-Küppers 1976, S. 47. Am 26.5. wiederholte er seine offenbar unbeantwortet gebliebene Nachfrage (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 48).

27 Vgl. Brief Lissitzky an J. J. P. Oud, 30.6.1924, Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 1583-05.

28 Vgl. Brief Lissitzky an Theo und Nelly van ↗Doesburg, 7.7.1924: *Die nächste Woche erscheint eine Merz N Nasci die ich 5 Monaten her aufgestellt habe* [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 111; Hervorh. i. O.]; Brief KS an Walter Dexel, 22.7.1924: *›nasci‹ ist an Sie unterwegs* (Galerie Gmurzynska, Köln; Abb. in: Ausst.-Kat. Paris 1980, S. 38).

in blauer Schriftfarbe. In die fortlaufende Zählung der Reihe wurde die Seite gleichwohl integriert – *Merz 7* endet mit Seite 72, *Merz 8/9* setzt mit Seite 74 an und endet mit Seite 89. Das Vorwort-Blatt wurde auf Wunsch Lissitzkys teils auch auf farbiges Papier gedruckt.<sup>29</sup>

Die Gestaltung des Hefts setzt beispielhaft die Grundsätze der Neuen Typographie um.<sup>30</sup> Erstmals in der Reihe *Merz* wird für den gesamten Text eine Groteskschrift verwendet, deren Schriftgrad im Vergleich zu den vorherigen Nummern nur noch selten variiert. Die Einbandseiten sind durch den Kontrast der beiden Primärfarben Rot und Blau geprägt, wobei das Auge des Betrachters insbesondere auf die rot gedruckten Elemente gelenkt wird: die titelgebende Definition von ›Natur‹ auf dem vorderen Einband sowie Teilüberschriften, Orte von Merzabenden und Heftnummern auf dem hinteren Einband. Lediglich der Hefttitel und der Redaktionsnachweis wurden zentriert gesetzt, die übrigen Textelemente sind zu Blöcken zusammengefasst und in eine streng rechtwinklig geordnete Seitengestaltung eingebunden. Balken und Linien betonen die geometrische Strukturierung. Einzig die Zeigehand auf der Titelseite, welche sich auf der Hans Arp gewidmeten Innenseite (S. 80, S. 200) nochmals in Kombination mit den fettgedruckten Silben *da da* wiederholt, erinnert an die vorherigen Hefte.

Lissitzky hatte schon in früheren Projekten angestrebt, die konventionelle Buchgestaltung durch eine Visualisierung und räumliche Anordnung von Schrift zu revolutionieren. In seinen Thesen *Topographie der Typographie* (*Merz 4*, S. 47, S. 103) forderte er entsprechend *Oeconomie des Ausdrucks – Optik statt Phonetik*, denn: *Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört*.<sup>31</sup> Seine Vorstellungen setzte er in *Nasci* konsequent in die Tat um. Die Innenseiten beschränken sich jeweils auf wenige Elemente – mit zwei Ausnahmen (S. 81, S. 201; S. 85, S. 203) beinhaltet jede Seite nur eine Werkabbildung sowie ein kurzes Zitat auf Deutsch und Französisch. Sieben dieser Abbildungen sind Fotografien, was dem Programm der Neuen Typographie ebenso entspricht wie Lissitzkys Postulat einer *neue[n] Optik* (*Merz 4*, S. 47, S. 103). Die Weißräume werden bewusst in die elementar reduzierte Seitenkomposition einbezogen. Diese ist weitgehend asymmetrisch und rektangulär aufgebaut. Zahlreiche horizontale und vertikale Balken und Linien strukturieren zusätzlich den Satz und übernehmen in einigen Fällen sogar eine über das Gestalterische hinausgehende Funktion: So wird etwa eine Bildkomposition Mondrians durch ein Gitter dünner Linien in die Seitenfläche hinein erweitert (S. 77, S. 199) und kurze schraffierte Balken verleihen einer Alphabet- und Zahlenreihe von

29 Vgl. Brief Lissitzky an Küppers, 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36f. Ein loser Druck auf rotem Papier befindet sich im Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 1587.

30 Die typografische Signifikanz von *Nasci* belegt eine Reproduktion der Doppelseite 79/80 in Jan ↗ Tschicholds Band *Die neue Typographie* (vgl. Tschichold 1928, S. 231).

31 Vgl. auch seine Aussage im Text *Unser Buch* (1926/27): *Das Buch findet seinen Weg zum Gehirn durch das Auge, nicht durch das Ohr [...]* (in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 361–364, Zitat S. 363).

KS den Charakter eines Bildgedichts (S. 78, S. 199). Seitenübergreifende schraffierte Balken generieren zudem eine Bildfläche (S. 81f., S. 201) oder setzen zwei Elemente – nämlich das bereits aus *Merz 2* bekannte Schriftbild /i/ und die Fotografie einer Pflanze – visuell miteinander in Beziehung (S. 85f., S. 203). Mithilfe von Balken wird ebenfalls die vermeintliche Wurzelgleichung in Lissitzkys Vorwort, S. 196 gestaltet, die dem Interesse des Künstlers für mathematische Symbole geschuldet ist.<sup>32</sup> Nur wenige Formen sprengen die rechtwinklige Seitenstruktur. Dies sind zum einen die freigestellten Reproduktionen des Knochens (S. 82, S. 201), des Pflanzenstängels (S. 86, S. 203) und des spiralförmigen *Denkmals der dritten Internationale* (S. 84, S. 202), zum anderen die das Heft abschließende kreisrunde Zeichnung der Marskanäle (S. 89, S. 205). Als philosophische Begründung hierfür lässt sich folgende Aussage Lissitzkys heranziehen:

*Das universelle = gerade + Senkrechte, entspricht nicht dem Universum der nur Krümmungen, keine geraden kennt. So ist die Kugel (nicht der Kubus) das Kristall des Universums, aber wir können damit (Kugel) nichts anfangen den das ist der vollendeten Zustand (Tod) darum Konzentrieren wir uns an die Elementen des Kubus die sich immer neue Zusammenlegen und zerstören lassen (Leben).*<sup>33</sup>

Die prozessuale Dynamik des Formenaufbaus ist auch das eigentliche Thema des Hefts. Lissitzky greift in seinem Vorwort, S. 196 einen programmatischen Satz des Naturwissenschaftlers Raoul Heinrich Francé auf und bezieht diesen auf die Kunstproduktion: JEDE FORM IST DAS ERSTARRTE MOMENTBILD EINES PROZESSES. ALSO IST DAS WERK HALTESTELLE DES WERDENS, UND NICHT ERSTARRTES ZIEL. Die Zeit der mimetischen Kunst wird gemäß dem Wortsinn von *Nasci* als ›werden‹ und ›entstehen‹ für beendet erklärt, *nicht D a r stellen, sondern D a stellen sei Aufgabe jedes Schaffens*.<sup>34</sup> In diesem Zusammenhang fungiert die auf dem Titelblatt, S. 195 gedruckte Lexikondefinition von Natur mit ihrer Betonung selbstschöpferischer Prozesse zugleich als Programm für die Kunst. Das weist zurück auf die suprematistische Theorie Malewitschs, dessen Schriften Lissitzky zeitgleich zur Entstehung von *Nasci* ins Deutsche übertrug.<sup>35</sup> Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* ist ganz bewusst an erster Stelle des Heftes dargestellt (S. 74, S. 197). Das Quadrat galt dem Suprematisten als ästhetisches Formelement und Basis einer gegenstandslosen Kunst, die *sich an nichts Vorgegebenes in der Natur hält*<sup>36</sup>, sondern ihren Formenaufbau als genuine Schöpfung

32 Vgl. den zugehörigen Einzelstellenkommentar, S. 641f.

33 Brief Lissitzky an Oud, 30.6.1924, Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 1583-05, Hervorh. und Fehlschreibungen i. O.

34 Gegen die Naturnachahmung in der Kunst hatte sich auch KS schon früh ausgesprochen [vgl. *Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920)*, in: *Der Ararat II*, 1 (Jan. 1921), S. 6f.]. In *Merz 6 (Watch Your Step!)*, S. 57–60, S. 132–135) wandte er sich generell gegen Imitation in der Kunst.

35 Vgl. die Briefe Lissitzkys an Küppers, 16.3.1924, 21.3.1924 und 25.3.1924, Abschriften im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,523; 2014,1154,524; 2014,1154,525; mit Ausnahme des ersten Briefs auch in Lissitzky-Küppers 1976, S. 39f.

36 Malewitsch 1983, S. 136.

analog zur Natur betreibt. In *Nasci* wird dieser Ansatz naturwissenschaftlich untermauert: Die zweite Heftseite (S. 75, S. 198) ist Raoul Heinrich Francé gewidmet, einem zeitgenössisch außerordentlich populären Botaniker und Naturphilosophen. Francé hatte eine funktionale Formenlehre entwickelt und dabei sieben Grundformen identifiziert, auf denen die gesamte natürliche und menschengemachte Welt aufgebaut sein sollte.

Die Thesen Malewitschs und Francés mit ihrem Fokus auf schöpferische Formprozesse stecken den Rahmen ab, in dem die restlichen Beiträge des Hefts verortet werden. Den historischen Beginn einer in diesem Sinn verstandenen Kunst setzen die Herausgeber mit dem Kubismus an: Braque ist mit einem *papier collé* aus dem Jahr 1913 vertreten (S. 87, S. 204), Archipenko mit einer zeitgleich geschaffenen, vom Kubismus inspirierten Skulptur (S. 79, S. 200). Von Arp wurde eine 1916 entstandene Collage gewählt, die mit ihren geometrisch-elementaren Formen für die Suche nach einer universellen Ordnungsstruktur und Bildsprache steht (S. 80, S. 200). Der Neoplastizismus der einflussreichen niederländischen Künstlervereinigung De *Stijl* findet durch das streng rechtwinklige Gemälde Mondrians (S. 77, S. 199) seinen Weg in das Merzheft. Mit Légers Zeichnung *L'Échafaudage* (S. 83, S. 202) tritt ein Werk hinzu, das die Formelemente des Maschinenzeitalters zur künstlerischen Komposition architektonisch organisierter Ordnungen nutzt. Die Architektur im eigentlichen Sinne bildet ebenfalls einen wichtigen Teil von *Nasci*: Eine nach den Prinzipien De Stijls errichtete *Bauleiterhütte* J. J. P. Ouds und der Modellentwurf eines radikal modernen Glashochhauses von Mies van der Rohe werden gemeinsam auf einer Seite (S. 81, S. 201) gruppiert. Zur Verdeutlichung der Analogie zu natürlichen Formen wird ihnen auf der Gegenseite (S. 82, S. 201) ein Querschnitt durch einen menschlichen Knochen zur Seite gestellt. Als Beispiel revolutionärer russischer Architektur fungiert das seinerzeit Furore machende Modell des *Denkmals der dritten Internationale* von Tatlin (S. 84, S. 202), welches mit seiner Spiralform zugleich einer der von Francé benannten Grundformen entspricht. Man Rays *Rayographie* (S. 88, S. 204) erweitert das Spektrum der medialen Formen um die neue Technik des Fotogramms und führt eine durch Licht erzeugte abstrakt-kristalline Komposition vor Augen. Den Schluss des Heftes bildet eine kreisförmige Zeichnung der sog. Marskanäle (S. 89, S. 205), die der italienische Astronom Giovanni Schiaparelli im 19. Jahrhundert angefertigt hatte. Diese Information wird den Lesern jedoch vorenthalten. Stattdessen fordert ein überdimensioniertes Fragezeichen zur Spekulation darüber auf, ob man es mit einem ästhetischen oder natürlichen Gebilde zu tun hat. Die Grenzen werden bewusst verwischt.

In die *starke und einheitliche Kunst*<sup>37</sup> der zeitgenössischen Gegenwart, die das *Nasci*-Heft präsentieren sollte, rechneten die beiden Herausgeber naturgemäß auch die eigenen Werke ein. Lissitzky war mit einem seiner räumlich dynamisierten »Proune« (S. 76,

---

37 *Nasci*-Werbeblatt *Die Redaktion Merz bittet die Kritik*, enthalten in der Collage *Gruss Merz* (1924, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1235).

S. 198) vertreten, mit denen er sich von der zweidimensionalen Formensprache des Suprematismus abgesetzt hatte. KS führte seine beiden wichtigsten ästhetischen Konzepte vor: die Merzkunst am Beispiel des maßgeblich aus rechteckigen Collage-Elementen komponierten *Papierfetzenbildes* (S. 78, S. 199) und die i-Kunst anhand der von Lissitzky ausgewählten Luftaufnahme<sup>38</sup>, des Schriftbildes /i/ und eines zur i-Zeichnung deklarierten Fehldrucks (S. 85, S. 203). Eine Buchstaben-Zahlen-Reihe (S. 78, S. 199) verweist zudem auf seine künstlerische Beschäftigung mit elementaren Schriftzeichen. Seiner i-Kunst ist im Heft ein vielblättriger Pflanzenstängel zur Seite gestellt, dessen Schönheit laut dem zugeordneten Malewitsch-Zitat aus seinem *mannigfaltige[n] Formenaufbau* (S. 86, S. 203) resultiert. Gleiches gilt qua Analogieschluss für die i-Werke, die als vom Künstler erkannte und begrenzte Weltausschnitte immer schon eine Formstruktur aufweisen. Diese ist allerdings nicht in einem quasi-organischen Prozess gewachsen – in dem Punkt unterscheidet sich KS von Malewitschs suprematistischer Theorie. Der wichtige Form-Begriff steht ebenfalls im Zentrum seines programmatischen Zitats zu Merz: *Kunst ist Form. Formen heißt entformeln* (S. 78, S. 199). Wie bei Lissitzky, Malewitsch und Francé ist Form hier als Prozess gedacht. Der Terminus ›entformeln‹, den die französische Übersetzung *changer la valeur*<sup>39</sup> inhaltlich genauer expliziert, ist dagegen genuiner Merz-Jargon.

Die Zitate sind derart gewählt, dass sie den Zielen des Heftes entgegenkommen. Häufig fallen die Begriffe ›Form‹ und ›Natur‹: So zielen die von Malewitsch übernommenen Textstellen auf den ständigen Wandel sowie die Schönheit des natürlichen Formenaufbaus (S. 74, S. 197, S. 86, S. 203), während Auszüge eines Tzara-Essays eine Parallele zwischen Arps organischem Schaffensprozess und den *unzählige[n] konstruktive[n] Gesetze[n]* der Natur ziehen (S. 80, S. 200). Oud propagiert eine Entwicklung der Architektur hin zur *organischen Klarheit der Form* (S. 81, S. 201), Mies van der Rohe deutet die Form als *Resultat unserer Arbeit* (S. 81f., S. 201) und setzt sich damit von formalistischen Programmen wie jenen De Stijls ab. In eine ähnlich pragmatische Richtung weist das Zitat, das unter Tatlins *Denkmal der dritten Internationale* gedruckt ist, tatsächlich aber von dem russischen Avantgarde-Förderer Nikolai Punin stammt. Dieser sieht in dem Monument die *Einheit zwischen der Gebrauchsform und der reinen schöpferischen Form* verwirklicht (S. 84, S. 202) und positioniert die Kunst damit jenseits eines puren Ästhetizismus. Noch weiter geht Archipenko, der das *Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln* für wichtiger erklärt als die *Fabrikation von Kunstwerken* (S. 79, S. 200). Ein solches Mittel, mit dem *jedermann bilden* kann, liegt mit der Fotogramm-Technik vor – das jedenfalls besagt die Bemerkung, die Man Rays *Rayographie* beigegeben ist (S. 88, S. 204). Lissitzky plädiert in seinem

38 Aufgrund der Urheberschaft Lissitzkys wurde die Luftaufnahme nicht als i-Bild in den *Catalogue raisonné* von KS' Werk (Orchard/Schulz 2000–2006) aufgenommen.

39 dt.: den Wert ändern



eigenen Statement für eine Dynamisierung des künstlerischen Gleichgewichts (S. 76, S. 198). Die epochale Einordnung des *Nasci*-Hefts schließlich bleibt Mondrian überlassen: *Denn wir dürfen nicht vergessen, daß wir an einer Wende der Kultur stehen, am Ende alles Alten. Die Scheidung vollzieht sich hier absolut und endgültig* (S. 77, S. 199).

In mehreren Fällen fügen die Zitate verschiedene Passagen aus Texten der jeweiligen Künstler zusammen,<sup>40</sup> die zusätzlich syntaktisch umgestellt, auf andere Weise leicht abgewandelt oder mit einer abweichenden Übersetzung versehen werden – einen extremen Fall stellt das im Original französische Zitat Braques (S. 87, S. 204) dar, dessen wörtliche Übersetzung lautet: *Ich liebe die Regel, die die Emotion korrigiert*. Stattdessen druckt *Nasci* den deutschen Satz *Ich liebe das Gesetz, das das Schöpferische ordnet*, welcher freilich besser in die Konzeption des Heftes passt.<sup>41</sup> Bei den Reproduktionen Arps und Tatlins stehen keine Aussagen der Künstler selbst, als Quellen dienen vielmehr zeitgenössische Publikationen über deren Werk.<sup>42</sup> Bis zu einem gewissen Grad lenkt die Zusammenstellung der Textbeiträge somit die Tendenz des Hefts gezielt in eine Richtung, welche dem Programm der Redakteure entspricht.

*Nasci* wurde sehr positiv aufgenommen. Auf dem hinteren Einband von *Merz 11*, S. 577 veröffentlichte KS einige Reaktionen seiner Abonnenten, unter ihnen Namen wie Arp, Walter ↗ Gropius und Theo van ↗ Doesburg, welche ausnahmslos lobende Worte fanden. Der Merzkünstler selbst bewarb seine Zeitschrift als *augenblicklich das führende abstrakte Kunstblatt [...] durch ihre No. Nasci*<sup>43</sup>. Längere Anzeigen des Heftes erschienen nun auch in den osteuropäischen Zeitschriften ↗ *Contimporanul* und ↗ *Zenit*, welche jeweils Auszüge aus Lissitzkys Vorwort wiedergaben.<sup>44</sup> Die polnische Zeitschrift *Blok* druckte drei Werkabbildungen nach den Klischees von *Merz 8/9* nach.<sup>45</sup> Die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen KS und Lissitzky hätte sogar fast eine Fortsetzung erfahren. KS fragte bei seinem Kollegen an, ob dieser *nicht die letzte Nummer ganz zusammenstellen* wolle: *Nasci und Lissitzky? Vielleicht nur Lissitzky? [...] Jedenfalls Du Redaktion und Typographie allein? Oder wieder zusammen?*<sup>46</sup> Für Lissitzkys Idee einer *Truppenschau aller Ismen von 1914–24*<sup>47</sup> konnte er sich jedoch überhaupt nicht erwärmen – am Ende realisierte Lissitzky dieses Projekt gemeinsam mit Arp.<sup>48</sup> Aus seiner Sicht hatte sich die Zusammenarbeit mit

40 Dies geschah bei den Zitaten von Malewitsch, Francé, Mondrian und Oud.

41 Betroffen von solchen Transformationen sind neben Braque und KS' Merz-Zitat auch die Textpassagen von Malewitsch zu Quadrat und Pflanzenstängel sowie von Mies van der Rohe, Mondrian und Oud.

42 Für Arp wurde ein Text Tzaras herangezogen, für Tatlin eine Veröffentlichung Punins.

43 Brief KS an Otto Ralfs, 23.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90.

44 *Contimporanul* III, 47 (Sept. 1924), unpaginiert; *Zenit* IV, 26–33 (Okt. 1924), unpaginiert.

45 *Blok. Revue Internationale d'Avantgarde* 8/9 (Nov./Dez. 1924), unpaginiert.

46 Brief KS an Lissitzky, undatiert, Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI), Hervorh. i. O.

47 Brief Lissitzky an KS, 30.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,526, Hervorh. i. O.; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 40.

48 Der von beiden Künstlern unter Mitarbeit von Sophie Küppers herausgegebene Band *Die Kunstismen* erschien ein Jahr nach *Nasci* (vgl. Lissitzky/Arp 1925).

KS ohnehin etwas schwierig gestaltet, wie folgende Briefstelle zu *Nasci* belegt: [...] *etwas durchgearbeitetes, ist mit dem lieben Merz fast unmöglich zu machen. Ich habe gedacht noch einiges zu thun, aber dann wird Merz nicht Merz und allein kann ich das unabhängiger und unter meiner eigener Verantwortung thun, [...]*.<sup>49</sup> KS verabschiedete sich indes mit *Nasci* endgültig von der für Merz zuvor charakteristischen *GEGENÜBERSTELLUNG VON DADA UND KUNST* (Merz 8/9, Einband hinten, S. 206). In der Folge erschienen in der Reihe Märchen- und Architekturbände, Themenhefte sowie die *Ursonate* in Schrift und Ton. Während Lissitzky schon im Sommer 1924 von sich behauptete, er sei *ausgewachsen aus den 2 gegenüber stehenden Hosen: Natur und Kunst*<sup>50</sup>, wirkte die Thematik bei KS länger nach. In einem 1927 publizierten programmatischen Text forderte er ein Kunstwerk, das *wächst wie die Natur selbst*, und ging zum Beleg ausführlich auf die Konzeption von *Nasci* ein.<sup>51</sup> Elemente aus dem Heft verwertete er wieder in der von ihm gestalteten Festschrift für das Fest der Technik, das am 8.12.1928 in Hannover stattfand, um die Erfolge der lokalen Industrie nach außen zu tragen. Die Festschrift übernahm u. a. die Zeichnung der Marskanäle samt dem suggestiven großen Fragezeichen aus dem Merzheft, füllte dieses jedoch ironisch mit Inhalt: *TECHNIK AUCH AUF DEM MARS?*<sup>52</sup> Das will nicht heißen, dass sich KS mit den suprematistisch-konstruktivistischen Programmatiken, denen *Nasci* sein Entstehen verdankt, nicht ernsthaft und mit Interesse auseinandersetzte, er nahm sich jedoch gleichwohl die Freiheit, auch diese in seiner eigenen Kunst zu »entformeln« und gelegentlich damit zu spielen.

---

49 Brief Lissitzky an Til Brugman, 13.5.1924, in: Blotkamp 1997, S. 45f., Zitat S. 45.

50 Brief Lissitzky an van Doesburg, 22.8.1924, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 111.

51 *umění a doby – kunst und zeiten – l'art et les époques*, in: *Front. internationaler almanach der aktivität der gegenwart* (Brno 1927), S. 13–15. Eine ähnliche ästhetische Auffassung vertrat auch Arp – vgl. dazu das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116.

52 *Fest der Technik 1928*, Einband hinten außen; Schelle 1990a, Typo-Nr. 92; SMH, Inv.-Nr. KSA 2010,3.

# 8MERZ9

DIESES DOPPELHEFT IST ERSCHIENEN UNTER DER REDAKTION VON  
EL LISSITZKY UND KURT SCHWITTERS

REDAKTION DES MERZVERLAGES  
KURT SCHWITTERS, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5<sup>II</sup>



TYPOGRAPHIE ANGELEHEN VON EL LISSITZKY  
K. SCHWITTERS  
HERAUSGEBER

NATUR VON LAT. **NASCI**

D. I. WERDEN ODER ENT.

STEHEN HEISST ALLES,

WAS SICH AUS SICH

SELBST DURCH EIGENE

KRAFT ENTWICKELT

GESTALTET UND BEWEGT

KLEINER BROKHAUS

BAND 2, Nr. 8/9

APRIL

JULI

1924

**NASCI**

Nature, du latin signifie devenir, provenir, c'est à dire tout ce qui par  
sa propre force, se développe, se forme, se meut.

Es ist schon **GENUG** immer **MASCHINE  
MASCHINE  
MASCHINE,**

wenn man bei der modernen Kunstproduktion anlangt.

Die Maschine ist nicht mehr als ein Pinsel, und sogar ein sehr primitiver, mit dem die Leinwand des Weltbildes gestaltet wird. Alle Werkzeuge bringen Kräfte in Bewegung, die darauf gerichtet sind, die amorphe Natur zu kristallisieren, — das ist das Ziel der Natur selbst.

Es wäre zum mindesten unproduktiver Zeitverlust, wenn man heute beweisen wollte, daß man nicht mit eigenem Blut und einer Gänsefeder zu schreiben braucht, wenn die Schreibmaschine existiert. Heute zu beweisen, daß die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht Darstellen, sondern Darstellen ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust.

Die Maschine hat uns nicht von der Natur getrennt. Durch sie haben wir eine neue, vorher nicht geahnte Natur entdeckt.

Die moderne Kunst ist auf ganz intuitiven und selbständigen Wegen zu denselben Resultaten gekommen wie die moderne Wissenschaft. Sie hat, wie die Wissenschaft, die Form bis auf ihre Grundelemente zerlegt, um sie nach den universalen Gesetzen der Natur wieder aufzubauen. Und dabei sind beide zu derselben Formel gekommen:

**JEDE FORM IST DAS ERSTARRTE MOMENT-  
BILD EINES PROZESSES.**

**ALSO IST DAS WERK HALTESTELLE DES  
WERDENS, UND NICHT ERSTARRTES ZIEL.**

Wir erkennen Werke an, die in sich ein System enthalten, aber ein System das nicht vor, sondern in der Arbeit bewußt geworden ist.

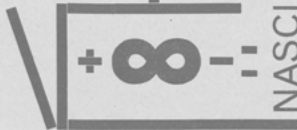
Wir wollen die Ruhe gestalten, die Ruhe der Natur, in der ungeheure Spannungen die gleichmäßige Rotation der Weltkörper im Gleichgewicht halten.

Unser Werk ist keine Philosophie und kein System der Naturerkenntnis, es ist ein Glied der Natur und kann als solches selbst nur Gegenstand der Erkenntnis sein.

Hier ist ein Versuch den kollektiven Willen aufzuzeigen, der die internationale Kunstproduktion der Gegenwart schon zu helfen anfängt. Es ist noch ein Bürgerkrieg von Gegensätzen. Heute ist dieser Bürgerkrieg der Lebenskampf der Kunst.

IM JAHRE 1924 WIRD DIE  
WURZEL — V — AUS DEM  
UNENDLICHEN — ∞ — GE-  
SEHEN DAS ZWISCHEN  
SINNVOLL — + — UND  
SINNLOS — — — PENDELT,  
GENANNT: NASCI.

1924



**ASSEZ DE LA MACHINE  
MACHINE  
RIEN QUE MACHINE,**

en parlant de la production artistique d'aujourd'hui.

La machine n'est rien de plus qu'un pinceau, même un des plus primitifs, avec lequel la toile de la face du monde est peinte.

Tous les outils mettent en mouvement des forces dont le but est de former la nature amorphe, c'est le but de la nature même.

Ce serait une perte de temps que de chercher à prouver aujourd'hui, qu'on n'a besoin ni de plume d'oie ni de goutte de sang pour écrire, quand on est en possession d'une machine à écrire. De même que ce serait une perte de temps que de chercher à prouver que le devoir de toute production, y compris dans l'art, n'est pas de représenter mais de mettre en évidence.

La machine ne nous a pas séparés de la nature. Par elle, nous avons découvert une nouvelle nature, jusqu'alors inconnue. L'art moderne est arrivé au même résultat que la science moderne par des voies indépendantes tracées par l'intuition. Comme la science, il a décomposé la forme en ses éléments fondamentaux, pour les recomposer d'après les lois universelles de la nature. Tous les deux sont arrivés à la même formule.

**TOUTE FORME EST UN MOMENT CONCRÉTÉ  
D'UNE ÉVOLUTION.**

**'CE QUI FAIT QUE L'ŒUVRE N'EST PAS LE  
BUT FIXÉ, MAIS UN POINT STATIONNAIRE DU  
DÉVELOPPEMENT.**

Nous reconnaissons comme œuvres, tout ce qui en soi, contient un système — mais un système qui a pris conscience de lui-même non avant, mais dans l'exécution.

Nous voulons représenter le calme, le calme de la nature, dans lequel des tensions incroyables tiennent en équilibre la rotation régulière des mondes.

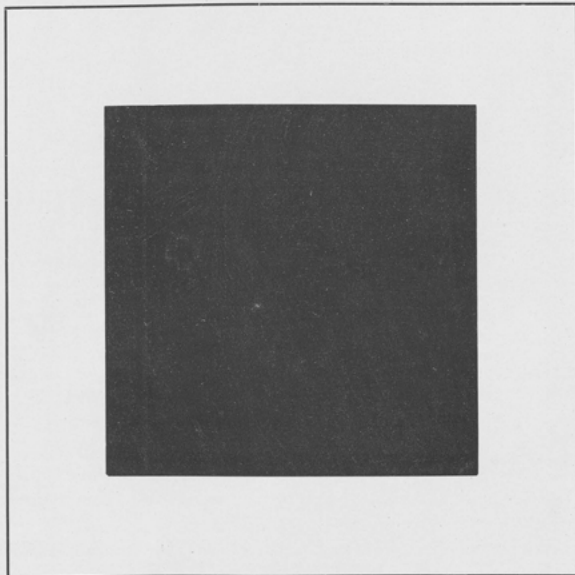
Notre œuvre n'est ni une philosophie, ni un système de connaissance de la nature; c'est un membre de la nature et, par cela ne peut être elle-même qu'un objet de la révélation.

Voici un essai de montrer la volonté collective qui commence déjà à diriger la production de l'art international. C'est encore une guerre civile des combattants. Mais aujourd'hui cette guerre civile est la lutte d'existence de l'art.

EN 1924 LA RACINE — V —  
— DE TOUT CE QUI SE  
PASSE INCESSAMMENT —  
∞ —, DE TOUT CE QUI  
OSCILLE ENTRE LE SENSÉ,  
— + — ET L'INSENSÉ — — —  
— SERA NOMME: NASCI.

EL LISSITZKY  
LOCARNO  
OSPEZIALE

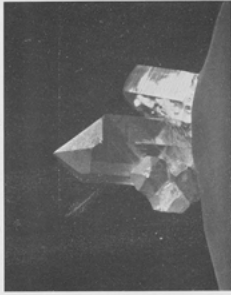
K. MALEWITSCH



Alles, was schafft, sei es die Natur, der Künstler, oder überhaupt jeder schaffende Mensch, hat die Aufgabe ein Fahrzeug zur Überwindung unseres unendlichen Weges zu bauen. Nur durch die optische Wahrnehmarmachung unseres Schaffens bringen wir uns vorwärts und befreien uns vom vergangenen Tag. Unser Bemühen, die Schönheit der Natur festzulegen, ist und wird immer erfolglos bleiben, denn wir sind selbst Natur und immer bestrebt die optische Erscheinung der Natur umzubauen. Die Natur selbst kennt keine ewige Schönheit, ändert in ständigem Ablauf ihre Formen und baut in dem Geschaffenen Neues und Neues. — Die moderne Welt ist die andere Hälfte der Natur, die aus dem Menschen wächst.

Tout ce qui crée, que ce soit la nature, l'artiste ou n'importe quel individu, est tenu de construire, disons, un véhicule pour triompher de l'infini de notre route. Nous n'avancions et nous ne nous éloignons du passé que par la réalisation visible de notre œuvre. C'est pourquoi, créant toujours du nouveau, la beauté éternelle n'est qu'un mythe. Toute la peine que nous nous donnons et donnerons pour fixer la beauté de la nature restera sans résultat, car étant nous mêmes nature, nous nous efforçons de changer la face du monde. La nature même ne veut pas de beauté éternelle, par changement continu de ses formes elle fait naître incessamment du nouveau dans sa création. — Le monde moderne est l'autre moitié de la nature, celle qui vient de l'homme.

B. H. FRANCE



DAMPFKÜNER QUARZ

**KRISTALL**  
cristal

**KUGEL**  
sphère

**FLÄCHE**  
étendue

**STAB**  
barre

**BAND**  
ruban

**SCHRAUBE**  
spiraie

**KEGEL**  
cône

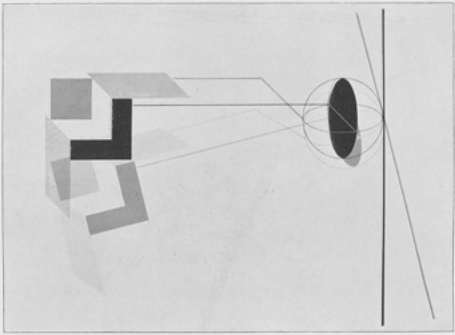


**d**AS SIND DIE GRUNDLEGENDEN TECHNISCHEN FORMEN DER GANZEN WELT. SIE GÜNGEN SÄMTLICHEN VORGÄNGEN DES GESAMTEN WELT-PROZESSES, UM SIE ZU IHREM OPTIMUM ZU GELEITEN. ALLES, WAS IST, SIND WOHL KOMBINATIONEN DIESER SIEBEN URFORMEN.

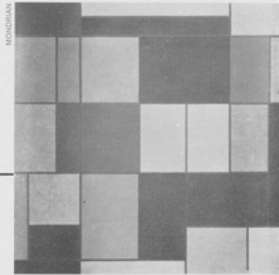
SIE SIND DAS GANZE UM UND AUF  
DER ARCHITEKTUR  
DER MASCHINENELEMENTE  
DER KRISTALLOGRAPHIE UND CHEMIE  
DER GEOGRAPHIE UND ASTRONOMIE  
DER KUNST  
JEDER TECHNIK  
JA DER GANZEN WELT.

Ce sont les formes techniques fondamentales du monde. Elles guident le monde, les opérations de la formation du monde pour les conduire à leur développement optimal. Tout ce qui est, est combinaison de ces sept formes primitives. C'est au monde, tout ce qui est, est combinaison de ces sept formes primitives. C'est au monde, tout ce qui est, est combinaison de ces sept formes primitives. C'est au monde, tout ce qui est, est combinaison de ces sept formes primitives.

EL LIBERTAY



Kunstwerk ist Gleichgewicht. Dieses Gleichgewicht muß aber Resultat von maximalen Gegengewichten sein, um das statische Gestell für dynamische Kräfte zu stabilisieren. Il faut que ce soit le résultat de contre-poids maximums et par cela la création statique obtient l'effet dynamique. L'équilibre d'art est l'équilibre.



Für den neuen Menschheit existiert nur das  
Geschwätz der Natur und Geist. Zu  
den Vorstellungen der Natur "ja", aber es  
wird nicht sein, das wir an einer Welt der Kultur  
dingen wollen. Es ist hier absolut und einseitig.  
Pour le nouvel homme, il n'existe que  
l'équilibre entre la nature et l'esprit. A un  
moment donné, il faut choisir entre la nature  
disant "oui", mais non la culture.  
L'homme de la culture, à la fin de tout  
compte, n'est qu'un être qui se sépare de la nature  
et s'effondre.

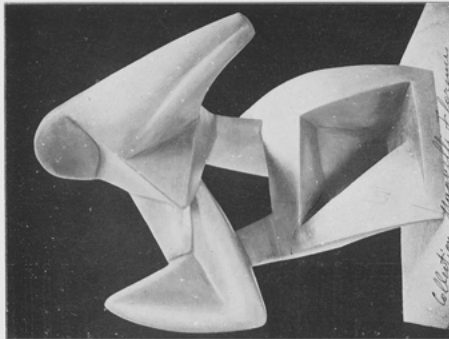
Kunst ist Form. Formen heißt entformen.  
L'art est la forme. Transformer, c'est changer  
la forme.



- Z
- Y
- X
- W
- V
- U
- T
- S
- R
- Q
- P
- O
- N
- M
- L
- K
- J
- I
- H
- G
- F
- E
- D
- C
- B
- A
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 0

AKCHIPPENNO

Ich denke, schaffen besteht nicht in der Fixation von Kunst-  
ausdrucksformen, in einem bestimmten Schema nach festen  
Ausdrucksformen. C'est le constatation d'œuvres qui nous conduit  
en la recherche constante et nouvelle, toujours présente.



**da** Der Künstler ist ein Schöpfer; er kann Formen gestalten welche organisch sind. — L'artiste est un créateur; il sait traverser une forme qui devient organique.

H. ASP



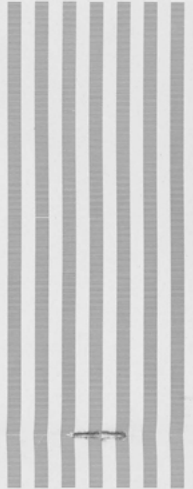
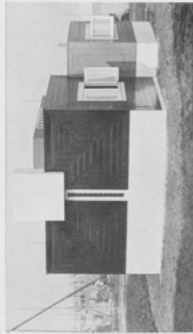
La nature est organisée, dans sa totalité  
dans les principes qui régissent les œuvres  
de son organisation. Elle est organisée.  
Toute chose naturelle garde sa forme  
d'organisation, comme tout par la nature  
des lignes lumineuses, comme de tout qui  
est organisé, son existence derrière, absolue,  
à ces, les incommensurables, constructives.

Die Natur ist in ihrer Gesamtheit organisiert, in dem Grundgesetz, nach welchem die Kristalle, die Insekten bis hinauf zum Baum  
sich bilden. Jedes Ding in Natur hat im Aufbau, aufbauen, eine sichtbar gemacht durch Zusammenlagern, die zu  
einander abstimmen, wie die Kristalle, die Insekten, die Pflanzen, die Tiere, die Menschen im Voraus gebaut und findet  
eine Freiheit seine letzte absolute Existenz an unzählige konstruktive Gesetze.



81

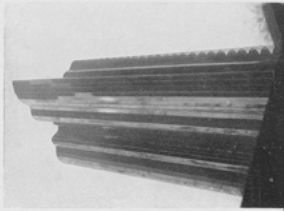
Das Lebensgefühl einer Zeit, nicht die Formzitation, ist Richtschnur für den Architekt. So weit die Grenzen der architektonischen Freiheit gehen, wie sie durch die Bedürfnisse mehr als Führer an die Störkräfte gebunden, in der Erziehung der Tugend des Lichtes entwickelt zu einer Reinheit des Verstandes, die die Schönheit der Farbe und einer organisierten Klarheit der Form.



L'effort vise à une époque et non les formes traditionnelles forment la structure à son art. C'est ainsi que la tradition ou un réalisme plus attaché à la matière ou, autre fois, mais à l'architecture qui se déploie librement en pleine lumière, en une pureté de l'esprit, en un idéal de couleurs et d'une rigoureuse organisation de la forme.

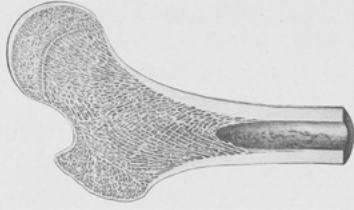
1924-1925

MES VAN DER ROHE

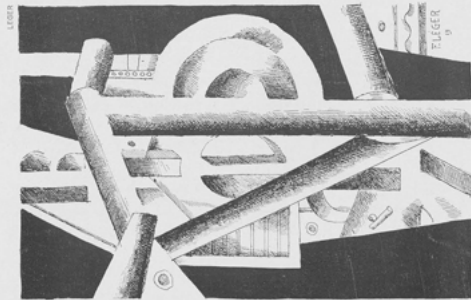


Wir kennen keine Form, sondern nur Bauprobleme. Form ist nicht Ziel, sondern Resultat unserer Arbeit.

Nous ne connaissons pas de problèmes de forme, mais des problèmes de construction. La forme n'est pas le but, mais plutôt le résultat de notre travail.



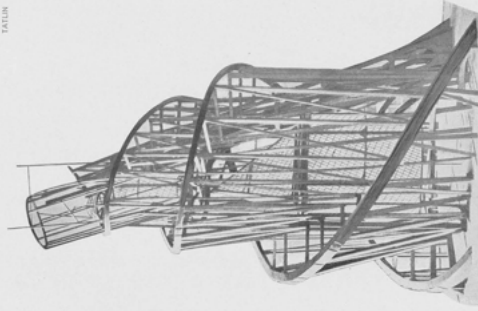
Ich meine, das Vorhandensein eines schönen Fachgegenstandes vermindert nicht das künstlerische Schaffen. — Das Ziel, wie wir das Bewußte (Autbau, Wissen, Wissen von objektiven Mitteln) mit dem Unbewußten (der schöpferische Instanz) zu kombinieren, um die Gleichgewichte zu erreichen, das ist mit meinen Mitteln inausdrückbar, etwas elementar Schönes und noch mehr als einen schönen Gebrauchsgegenstand zu schaffen.



LEGER

FLIEGER

TALUM



Hier soll das schwierigste Problem der Kultur gelöst werden, die Einheit zwischen der Gebrauchsförm und der reinen schöpferischen Form herzustellen. So wie das Gleichgewicht der Fein, das Dreieck, der beste Ausdruck der Renaissance ist, so ist der Ausdruck der Einheit die Form der Renaissance. C'est là qu'il faut résoudre le problème le plus ardu de la culture: créer l'unité de la forme pratique et de la pure forme spirituelle. De même que l'équilibre des parties — le triangle — caractérise le mieux la Renaissance, la spirale caractérise le mieux notre esprit.

85



K. SCHWITZER

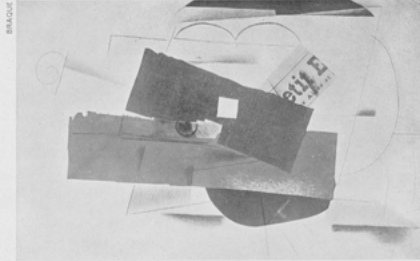
Die einzige Teil des Kunstlers, bei A, ist endlich  
 eine ganz neue, dynamische, durch Ab  
 grenzung eines in sich selbst bewegten  
 La seule chose que l'artiste ait faite dans A, est de  
 rendre visible, et de donner du sens à son  
 une partie, mythologique en soi.

Ihr ruft aus: „Wie wunderbar ist  
 die Natur.“ Aber warum ist sie schon?  
 und warum hat sie mich gemacht,  
 wenn nicht, reißt ihr  
 sie ab? – Wenn in der  
 Natur noch ein bisschen  
 besser für mich  
 vorhanden wäre?  
 (Denn die Natur ist  
 selbst ein Kunstwerk)  
 und warum hat sie  
 mich nicht schon  
 länger abgetrieben?  
 (Denn die Natur ist  
 selbst ein Kunstwerk)



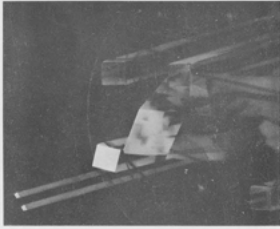
86

Ich liebe das Gesetz, das das Schicksalliche ordnet.  
J'aime la règle qui corrige l'événement.



BRACQUE

MAN RAY



Da ist eine Erfahrung, wie mit Menschen, Mitleid, Interesse, Blick, Herz. Ein Bild lichtreflektiertes Objekt auf einer Ebene  
steht von verschiedener Durchsichtigkeit und das Material. Jeder kann damit ein Kunstwerk gestalten, wenn er so wie die Natur  
blinden Zufall und Willkür ausschließt. *chacun de leur côté s'est en effet des objets les plus réfléchissants. Tout le monde  
fait une œuvre de premier ordre, sensible à la lumière et toujours sujette de transparence différente. De même que la nature, c'est  
diminué et hasard et le caprice, il produit une œuvre artistique.*

89



?



Vorwortblatt, unpaginiert: Text inc. Es ist schon genug von El ↗ Lissitzky, Varianten werden in den Fußnoten nachgewiesen. Der Text ist zweispaltig – links auf Deutsch, rechts auf Französisch – gedruckt. Beide Spalten sind durch einen vertikalen Balken abgetrennt. Ein horizontaler Balken auf Satzspiegelbreite unterteilt den Text zudem im unteren Drittel der Seite. Darunter ist zentriert eine teils aus Balkenelementen konstruierte Wurzelgleichung abgedruckt. Die Druckfarbe ist auf der gesamten Seite Blau, eine Farbproduktion der Seite findet sich im Abbildungsteil des Bandes, S. 571.

[Innenseite rechts, unpaginiert]

Es ist schon G E N U G<sup>1</sup> immer  
M A S C H I N E  
M A S C H I N E  
M A S C H I N E<sup>2</sup>,

wenn man bei der modernen Kunstproduktion anlangt.

Die Maschine ist nicht mehr als ein Pinsel, und sogar ein sehr primitiver, mit dem die Leinwand des Weltbildes gestaltet wird. Alle Werkzeuge bringen Kräfte in Bewegung, die darauf gerichtet sind, die amorphe Natur zu kristallisieren, – das ist das Ziel der Natur selbst.

Es wäre zum mindesten unproduktiver Zeitverlust, wenn man heute beweisen wollte, daß<sup>3</sup> man nicht mit eigenem Blut und einer Gänsefeder zu schreiben braucht, wenn die Schreibmaschine existiert. Heute zu beweisen, daß<sup>4</sup> die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht D a r stellen<sup>5</sup>, sondern D a stellen<sup>6</sup> ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust.<sup>7</sup>

A S S E Z D E L A M A C H I N E  
M A C H I N E  
R I E N Q U E M A C H I N E,

en parlant de la production artistique d'aujourd'hui.

La machine n'est rien de plus qu'un pinceau, même un des plus primitifs, avec lequel la toile de la face du monde est peinte.

Tous les outils mettent en mouvement des forces dont le but est de former la nature amorphe, c'est le but de la nature même.

Ce serait une perte de temps que de chercher à prouver aujourd'hui, qu'on n'a besoin ni de plume d'oie ni de goutte de sang pour écrire, quand on est en possession d'une machine à écrire. De même que ce serait une perte de temps que de chercher à prouver que le devoir de toute production, y compris dans l'art, n'est pas de représenter mais de mettre en évidence.

1 G E N U G] Zirkel: *g e n u g*

2 M A S C H I N E, M A S C H I N E, M A S C H I N E] Zirkel: *M a s c h i n e, M a s c h i n e, M a s c h i n e*

3 daß] Brief an Tschichold: *dass*

4 daß] Brief an Tschichold: *dass*

5 Darstellen] Brief an Tschichold: *DARstellen* [Versalien rot gedruckt]

6 Dastellen] Brief an Tschichold: *DAstellen* [Versalien rot gedruckt]

7 Zeitverlust.] Brief an Tschichold: *Zeitverlust.* (Merz)

Die Maschine hat uns nicht von der Natur getrennt. Durch sie haben wir eine neue, vorher nicht geahnte Natur entdeckt.

Die moderne Kunst ist auf ganz intuitiven und selbständigen Wegen zu denselben Resultaten gekommen wie die moderne Wissenschaft. Sie hat, wie die Wissenschaft, die Form bis auf ihre Grundelemente zerlegt, um sie nach den universellen Gesetzen der Natur wieder aufzubauen. Und dabei sind beide zu derselben Formel gekommen:

JEDE FORM IST DAS ERSTARRTE MOMENTBILD EINES PROZESSES.

ALSO IST DAS WERK HALTESTELLE DES WERDENS, UND NICHT ERSTARRTES ZIEL.<sup>8</sup>

Wir erkennen Werke an, die in sich ein System enthalten, aber ein System das nicht vor, sondern in der Arbeit bewußt geworden ist.

Wir wollen die Ruhe gestalten, die Ruhe der Natur, in der ungeheure Spannungen die gleichmäßige Rotation der Weltkörper im Gleichgewicht halten.

Unser Werk ist keine Philosophie und kein System der Naturerkenntnis, es ist ein Glied der Natur und kann als solches selbst nur<sup>9</sup> Gegenstand der Erkenntnis sein.

La machine ne nous a pas séparés de la nature. Par elle, nous avons découvert une nouvelle nature, jusqu'alors inconnue. L'art moderne est arrivé au même résultat que la science moderne par des voies indépendantes tracées par l'intuition. Comme la science, il a décomposé la forme en ses éléments fondamentaux, pour les recomposer d'après les lois universelles de la nature. Tous les deux sont arrivés à la même formule.

TOUTE FORME EST UN MOMENT CONCRÉTÉ D'UNE ÉVOLUTION.

CE QUI FAIT QUE L'ŒUVRE N'EST PAS LE BUT FIXÉ, MAIS UN POINT STATIONNAIRE DU DÉVELEPPEMENT.

Nous reconnaissons comme œuvres, tout ce qui en soi, contient un système – mais un système qui a pris conscience de lui-même non avant, mais dans l'exécution.

Nous voulons représenter le calme, le calme de la nature, dans lequel des tensions incroyables tiennent en équilibre la rotation régulière des mondes.

Notre œuvre n'est ni une philosophie, ni un système de connaissance de la nature; c'est un membre de la nature et, par cela ne peut être elle même qu'un objet de la révélation.<sup>10</sup>

8 JEDE FORM IST ... NICHT ERSTARRTES ZIEL.] Zirkel: Jede Form ist das erstarrte Momentbild eines Prozesses. Also ist das Werk Haltestelle des Werdens, und nicht erstarrtes Ziel. [Hervorh. durch Fettdruck]

9 als solches selbst nur] Zirkel: als solches nur

10 Zwischen diesem und dem Folgeabsatz ist über die Breite beider Spalten hinweg ein horizontaler Balken abgedruckt.



Hier ist ein Versuch den kollektiven Willen aufzuzeigen, der die internationale Kunstproduktion der Gegenwart schon zu leiten anfängt. Es ist noch ein Bürgerkrieg von Gegensätzen. Heute ist dieser Bürgerkrieg der Lebenskampf der Kunst.

IM JAHRE 1924 WIRD DIE  
WURZEL –  $\sqrt{\quad}$  – AUS DEM  
UNENDLICHEN –  $\infty$  –  
GESCHEHEN DAS ZWISCHEN  
SINNVOLL – + – UND  
SINNLOS – – – PENDELT,  
GENANNT: NASCI.

Voici un essai de montrer la volonté collective qui commence déjà à diriger la production de l'art internationale. C'est encore une guerre civile des contraires. Mais aujourd'hui cette guerre civile est la lutte d'existence de l'art.

EN 1924 LA RACINE –  $\sqrt{\quad}$  – DE  
TOUT CE QUI SE PASSE  
INCESSAMMENT –  $\infty$  –, DE  
TOUT CE QUI OSCILLE ENTRE  
LE SENSÉ, – + – ET L'INSENSÉ –  
– – SERA NOMMÉ: NASCI.

1924  $\sqrt{\quad} + \infty - = \text{NASCI}^{11}$

EL LISSITZKY  
LOCARNO  
OSPEDALE<sup>12</sup>

S. 74: druckgrafische Umsetzung von Kasimir Malewitsch: Schwarzes Quadrat auf weißem Grund mit der Bildüberschrift K. MALEWITSCH. Die Abbildung nimmt die oberen zwei Drittel der Seite ein. Unten auf der Seite kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und in französischer Übersetzung.

[S. 74]

[Abdruck Kasimir Malewitsch: Schwarzes Quadrat auf weißem Grund]

Alles, was schafft, sei es die Natur, der Künstler, oder überhaupt jeder schaffende Mensch, hat die Aufgabe ein Fahrzeug zur Ueberwindung unseres unendlichen Weges zu bauen. Nur durch die optische Wahrnehmbarmachung unseres Schaffens bringen wir uns vor-

11 1924  $\sqrt{\quad} + \infty - = \text{NASCI}$ ] Das Wurzelzeichen ist aus drei Balkenelementen konstruiert, die Jahreszahl steht darüber. Am unteren Ende des Wurzelzeichens setzt rechts ein horizontaler Balken an, der bis zum Außensteg verläuft und die französische Erklärung zu der Gleichung von der darunter gesetzten Autorangabe abgrenzt.

12 OSPEDALE] dt.: Krankenhaus

wärts und befreien uns vom vergangenen Tag. Unser Bemühen, die Schönheit der Natur festzulegen, ist und wird immer erfolglos bleiben, denn wir sind selbst Natur und immer bestrebt die optische Erscheinung der Natur umzubauen. Die Natur selbst kennt keine ewige Schönheit, ändert in ständigem Ablauf ihre Formen und baut in dem Geschaffenen Neues und Neues. – Die moderne Welt ist die andere Hälfte der Natur, die aus dem Menschen wächst.<sup>13</sup>

Tout ce qui crée, que ce soit la nature, l'artiste ou n'importe quel individu, est tenu de construire, disons, un véhicule pour triompher de l'infini de notre route. Nous n'avancions et nous ne nous éloignons du passé que par la réalisation visible de notre oeuvre. C'est pourquoi, créant toujours du nouveau, la beauté éternelle n'est qu'un mythe. Toute la peine que nous nous donnons et donnerons pour fixer la beauté de la nature reste et restera sans résultat, car étant nous mêmes nature, nous nous efforçons de changer la face du monde. La nature même ne veut pas de beauté éternelle, par changement continu de ses formes elle fait naître incessamment du nouveau dans sa création. – Le monde moderne est l'autre moitié de la nature, celle qui vient de l'homme.

*S. 75–76: In der oberen Seitenhälfte von S. 75 links die Reproduktion eines Fotos mit der Bildunterschrift DAUPHINÉER QUARZ, rechts daneben eine durch Rahmung abgetrennte Begriffsliste auf Deutsch und Französisch von Raoul Heinrich Francé. Von diesen beiden Elementen durch einen horizontalen Balken abgegrenzt, ist im unteren Drittel der Seite ein kurzer Text ohne Titel von Raoul Heinrich Francé samt französischer Übersetzung abgedruckt. Auf S. 76 ist zentriert eine Werkabbildung mit der Angabe EL LISSITZKY rechts darüber gedruckt. Am unteren Seitenrand steht ein kurzer Text ohne Titel samt französischer Übersetzung.*

---

13 Unter diesem Absatz ist eine dünne horizontale Linie über die gesamte Satzspiegelbreite gedruckt, die den deutschen und den französischen Text voneinander abtrennt.

[S. 75]

[Abdruck Dauphinéer Quarz]

+

R. H. FRANCÉ<sup>14</sup>**KRISTALL**

cristal

**KUGEL**

sphère

**FLÄCHE**

étendue

**STAB**

barre

**BAND**

ruban

**SCHRAUBE**

spirale

**KEGEL**

cône

**d**AS<sup>15</sup> SIND DIE GRUNDLEGENDEN TECHNISCHEN FORMEN DER GANZEN WELT. SIE GENÜGEN SÄMTLICHEN VORGÄNGEN DES GESAMTEN WELTPROZESSES, UM SIE ZU IHREM OPTIMUM ZU GELEITEN. ALLES, WAS IST, SIND WOHL KOMBINATIONEN DIESER SIEBEN URFORMEN.

SIE SIND DAS GANZE UM UND AUF  
 DER ARCHITEKTUR  
 DER MASCHINENELEMENTE  
 DER KRISTALLOGRAPHIE UND CHEMIE  
 DER GEOGRAPHIE UND ASTRONOMIE  
 DER KUNST  
 JEDER TECHNIK  
 JA DER GANZEN WELT.

Ce sont les formes techniques fondamentales de l'univers. Elles suffisent à toutes les opérations de la formation du monde pour les conduire à leur développement extrême. Tout ce qui est, est combinaison de ces sept formes primitives. C'est sur elles que reposent toute l'architecture, les éléments de la mécanique, la cristallographie, la chimie, la géographie, l'astronomie, l'art, toute technique et le monde entier.

14 R. H. FRANCÉ] Unter dem Namen ist ein horizontaler Balken abgedruckt, der diesen von der folgenden Wortliste abgrenzt. Links des Balkens setzt bündig eine vertikale Linie an, die bis zum Ende der Liste verläuft.

15 dAS] Über diesem Textabschnitt ist in Satzspiegelbreite ein horizontaler Balken abgedruckt, der rechts neben dem Schaft des größer gedruckten *d* von *dAS* ansetzt.

[S. 76]

[Abdruck El Lissitzky: Proun]

Kunstwerk ist Gleichgewicht. Dieses Gleichgewicht muß aber Resultat von maximalen Gegengewichten sein, um das statisch Gestaltete zur dynamischen Wirkung zu bringen.

L'oeuvre d'art c'est l'équilibre. Il faut que ce soit le résultat de contreponds maximums et par cela la création statique obtient l'effet dynamique.

*S. 77–78: In der oberen Hälfte von S. 77 ist rechts Piet Mondrians Gemälde Composition A mit der über dem Bild vermerkten Angabe MONDRIAN reproduziert und in ein Raster aus horizontalen und vertikalen Linien eingebettet. In der rechten unteren Seitenecke steht als rechteckiger Block ein kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und Französisch. Im linken oberen Viertel von S. 78 ist ein Satz von KS auf Deutsch und in französischer Übersetzung gedruckt, mit größerem Abstand darunter in gleicher Breite die Reproduktion von KS' Collage Das Papierfetzenbild mit der Angabe K. SCHWITTERS über dem Bild. Entlang des rechten Seitenrandes befinden sich untereinander 35 kurze schraffierte Querbalken, neben denen links untereinander die Buchstaben des Alphabets von Z bis A mit Ausnahme des J und die Zahlen 1 bis 9 sowie 0 stehen. Unter diesen Balken ist eine horizontale Linie gleicher Länge gedruckt, an deren linkem Ende ein vertikaler Balken ansetzt, der bis zum Seitenende reicht.*

[S. 77]

[Abdruck Piet Mondrian: Composition A]

Für den neuen Menschen existiert nur das Gleichgewicht zwischen Natur und Geist. Zu jedem Zeitpunkt der Vergangenheit waren alle Variationen des Alten „neu“. Aber es war nicht „das Neue!“ Denn wir dürfen nicht vergessen, daß wir an einer Wende der Kultur stehen, am Ende alles Alten. Die Scheidung vollzieht sich hier absolut und endgültig.<sup>16</sup>

---

16 Der deutsche Text wird durch eine dünne horizontale Linie von der französischen Übersetzung abgegrenzt.

Pour le nouvel homme, il n'existe que l'équilibre entre la nature et l'esprit. A un moment passé, toutes les variétés de l'ancien étaient „nouvelles“, mais non „le nouveau“. Car, n'oublions pas que nous sommes à un tournement de la culture, à la fin de tout ancien. La séparation des deux est absolue et définitive.

[S. 78]

Kunst ist Form. Formen heißt entformeln.

L'art c'est la forme. Transformer, c'est changer la valeur.

[Abdruck KS: Das Papierfetzenbild]

*S. 79–80: Das obere Drittel von S. 79 bleibt Leerfläche, darunter ist ein horizontaler Balken quer über die Seite gedruckt. Unter diesem ist links ein Foto von Alexander Archipenkos Skulptur La Boxe mit der darüberstehenden Angabe ARCHIPENKO reproduziert, rechts davon steht auf Deutsch und Französisch ein kurzer Text ohne Titel. In der linken unteren Ecke von S. 80 ist eine Zeigehand abgebildet, die nach oben auf einen entlang des linken Seitenrands auf Deutsch und Französisch gedruckten Satz weist. Vor und hinter diesem Satz steht jeweils die Silbe da. In der Seitenmitte links ein als rechteckiger Block gesetzter Text ohne Titel, rechts davon eine Reproduktion von Hans ↗ Arps Collage (Rectangles) selon les lois du hasard mit der darüberstehenden Angabe H. ARP. Rechts neben dem oberen Rand der Reproduktion setzt ein horizontaler Balken an, der bis zum Satzspiegelrand reicht. Ganz unten auf der Seite ist die deutsche Übersetzung des französischen Textes abgedruckt.*

[S. 79]

[Abdruck Alexander Archipenko: La Boxe]

Ich denke, schaffen besteht nicht in der Fabrikation von Kunstwerken, sondern in einem fortwährenden Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln.

Créer ne consiste pas en la fabrication d'oeuvres d'art, mais plutôt en la recherche continuelle de nouveaux moyens plastiques.

[S. 80]

[Zeigehand] **da** Der Künstler ist ein Schöpfer, er kann Formen gestalten welche organisch sind. – L'artiste est un créateur: il sait travailler une forme qui devient organique. **da**<sup>17</sup>

La nature est organisée dans sa totalité dans les principes qui règlent les cristaux les insectes en hiérarchie comme l'arbre. Toute chose naturelle garde sa clarté d'organisation, cachée, tirée par des relations qui se groupent comme la famille des lumières lunaires, centre de roue qui tournerait à l'infini, en sphère, elle noue sa liberté, son existence derrière, absolue, à ces lois innombrables, constructives.

[Abdruck Hans Arp: (Rectangles) selon les lois du hasard]

Die Natur ist in ihrer Gesamtheit organisiert, in den Grundgesetzen nach welchen die Kristalle, die Insekten bis hinauf zum Baum aufgebaut werden. Jedes Ding in der Natur ist klar im Aufbau, verborgen oder sichtbar gemacht durch Beziehungen, die zueinander stehen wie die Familie der Mondstrahlen, Achse eines Rades, das sich bis ins Unendliche im Kreise dreht und bindet seine Freiheit seine letzte absolute Existenz an unzählige konstruktive Gesetze.

---

17 Zeigehand da Der ... devient organique. da] Die beiden Sätze stehen um 90 Grad nach links gedreht entlang des linken Seitenrands. Die sowohl vor als auch nach den Sätzen eingefügte Silbe *da* ist in einem größeren Schriftgrad gedruckt. Das zweite *da* steht im Verhältnis zu den beiden Sätzen auf dem Kopf.

*S. 81–82: Im oberen Drittel der Seiten zunächst links auf S. 81 ein kurzer, als Block gesetzter Text von J. J. P. Oud ohne Titel auf Deutsch und – mit Abstand – auf Französisch, rechts davon die Reproduktion einer Fotografie der Bauleiterhütte von Oud, rechts daneben sieben horizontale schraffierte Balken, die über beide Seiten hinweg gedruckt sind und zwei Drittel der Breite von S. 82 einnehmen. Text, Reproduktion und schraffierte Balken sind durch einen ebenfalls über beide Seiten gedruckten horizontalen Balken von den unteren zwei Dritteln der Seiten abgetrennt. Ausgehend vom rechten Ende dieses Balkens ist eine bis zum Fußsteg reichende vertikale Linie gedruckt, neben der rechts die Zeichnung eines menschlichen Schenkelknochens reproduziert ist. Auf gleicher Höhe befindet sich links unten auf S. 81 die Reproduktion einer Fotografie von Ludwig Mies van der Rohes Glashochhaus mit der darüberstehenden (fehlerhaften) Angabe NIES VAN DER ROHE. Rechts neben der Fotografie ist über beide Seiten hinweg auf Deutsch und Französisch ein kurzer Text ohne Titel abgedruckt.*

[S. 81]

Das Lebensgefühl einer Zeit, nicht die Formtradition, ist Richtlinie für ihre Kunst. So weist die Tendenz der architektonischen Entwicklung nach einer Baukunst, welche im Wesen mehr als früher an das Stoffliche gebunden, in der Erscheinung darüber mehr hinaus sein wird, welche sich frei in der Fülle des Lichtes entwickelt zu einer Reinheit des Verhältnisses, einer Blankheit der Farbe und einer organischen Klarheit der Form.

L'esprit vivifiant d'une époque et non les formes traditionnelles forment la direction à son art. C'est ainsi que la tendance du développement architectural nous offre une architecture qui en réalité est plus attachée à la matière qu' autre fois, mais qui en apparence la dépasse de beaucoup. C'est une architecture qui se déploie librement en pleine lumière, en une pureté de proportions, en un éclat de couleurs et une clarté organique de la forme.

J. J. P. OUD.

[Abdruck J. J. P. Oud: Bauleiterhütte]

[Abdruck Mies van der Rohe: Glashochhaus]<sup>18</sup>

Wir kennen keine Form-, sondern nur Bauprobleme. Form ist nicht Ziel, sondern [S. 82] Resultat unserer Arbeit.

Nous ne connaissons pas de problèmes de forme, mais des problèmes [S. 82] de construction. La forme n'est pas le but, mais plutôt le résultat de notre travail.

[Abdruck Schenkelknochen]

*S. 83–84: Auf S. 83 kurzer Text ohne Titel im oberen Drittel der Seite, links unten eine Reproduktion von Fernand Légers Zeichnung L'Échafaudage mit der Angabe LEGER rechts über der Abbildung. Rechts neben dem unteren Rand der Reproduktion setzt ein horizontaler Balken an, der bis zum Bundsteg reicht. Zentriert auf S. 84 ist die Fotografie eines Modells des Denkmals der dritten Internationale von Wladimir Tatlin reproduziert, rechts darüber steht die Angabe TATLIN. Am unteren Seitenrand ein kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und Französisch.*

[S. 83]

Ich meine, das Vorhandensein eines schönen Fabrikgegenstandes vermindert nicht das künstlerische Schaffen. – Das Ziel: Wie ist das Bewußte (Aufbau, Willen, Wissen von plastischen Mitteln) mit dem Unbewußten (der schöpferische Instinkt) zu kombinieren, um die Gleichwertigkeit im Gegenstande zu erreichen? Ich bin überzeugt, daß ich mit meinen Mitteln imstande bin, etwas ebenso Schönes und noch mehr als einen schönen Gebrauchsgegenstand zu schaffen.

[Abdruck Fernand Léger: L'Échafaudage]

[S. 84]

[Abdruck Wladimir Tatlin: Denkmal der dritten Internationale]

Hier soll das schwierigste Problem der Kultur gelöst werden, die Einheit zwischen der Gebrauchsform und der reinen schöpferischen Form herzustellen. So wie das Gleichge-

---

<sup>18</sup> Abdruck Mies van der Rohe: Glashochhaus] Links neben dem unteren Rand der Fotografie setzt eine schwarze Linie an, die bis zum Außensteg reicht.



wicht der Teile, das Dreieck, der beste Ausdruck der Renaissance ist, so ist der Ausdruck unseres Geistes, die Spirale.

C'est ici qu'il faut résoudre le problème le plus ardu de la culture: créer l'unité de la forme pratique et de la pure forme spirituelle. De même que l'équilibre des parties – le triangle – caractérise le mieux la Renaissance, la spirale caractérise le mieux notre esprit.

S. 85–86: Auf S. 85 rechts oben die Reproduktion einer Luftaufnahme, links darunter untereinander das Schriftbild /i/, die Reproduktion einer i-Zeichnung mit der Bildunterschrift K. SCHWITTERS sowie mit Abstand darunter in gleicher Breite wie die Werkabbildung ein Satz von KS auf Deutsch und Französisch. Rechts neben dem Schriftbild /i/ setzen zwei schraffierte horizontale Balken an, die sich auf S. 86 fortsetzen. Dort ist rechts neben den etwa ein Drittel der Seitenbreite einnehmenden Balken die Fotografie eines Pflanzenstängels samt eines nebenstehenden kurzen Texts auf Deutsch und Französisch reproduziert.

[S. 85]

[Abdruck Luftaufnahme]



[Abdruck KS: Zeichnung Ohne Titel (I 9 Hebel 2?)]

Die einzige Tat des Künstlers bei */i/* ist entformeln eines schon vorhandenen Komplexes durch Abgrenzung eines in sich rhythmischen Teiles.

La seule chose que l'artiste ait à faire dans */i/* est de transformer un complexe existant déjà en en limitant une partie, rythmique en soi.

[S. 86]

[Abdruck Pflanzenstängel]

Ihr ruft aus: „Wie wunderschön ist die Natur.“ Aber warum ist sie schön? Ob die Blume schön wäre, wenn nicht neben ihr schon ei-

ne andere Form stände? Wenn in ihr selbst nicht ein mannigfaltiger Formenaufbau vorhanden wäre?

Comme la nature est belle! Mais pourquoi l'est-elle? Est-ce que la fleur le serait s'il n'existait une autre forme à son côté et si, dans son organisme il n'y avait déjà un système extrêmement varié?

*S. 87–88: Auf S. 87 oben ein zentriert gesetztes Zitat auf Deutsch und Französisch; in der unteren Seitenhälfte, ebenfalls zentriert, die Reproduktion von Georges Braques Collage Le Petit Éclaireur mit der Angabe BRAQUE über dem Bild. Auf S. 88 oben die zentriert gesetzte Reproduktion eines Fotogramms mit der Künstlerangabe MAN RAY über dem Bild, unten auf der Seite ein kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und Französisch.*

[S. 87]

Ich liebe das Gesetz, das das Schöpferische ordnet.  
J'aime la règle qui corrige l'émotion.

[Abdruck Georges Braque: Le Petit Éclaireur]

[S. 88]

[Abdruck Man Ray: Rayographie]

Da ist eine Erfindung, wie mit elementaren Mitteln jedermann bilden kann. Ein Blatt lichtempfindliches Papier und einige Gegenstände von verschiedener Durchsichtigkeit sind das Material. Jeder kann damit ein Kunstwerk gestalten, wenn er so wie die Natur blinden Zufall und Willkür ausschließt.

Ceci est une invention qui permet à chacun de faire oeuvre d'art en se servant des moyens les plus élémentaires. Tout ce qu'il faut est une feuille de papier sensible à la lumière et quelques objets de transparence différente. De même que la nature, s'il élimine le hasard et le caprice, il produit une oeuvre artistique.

S. 89: zentriert gesetzte Reproduktion einer Zeichnung von sog. ›Marskanälen‹ in Kreisform, mit Abstand darunter ein Fragezeichen.

[S. 89]

[Abdruck Marskanäle]

?

*Einband hinten außen: In wechselnden Schriftrichtungen abgedruckt sind Werbung für die Reihe Merz und KS' sonstige Aktivitäten als Autor und Vortragender, ein Redaktionsnachweis des Hefts 8/9 sowie Anzeigen für diverse Avantgarde-Publikationen. Die Druckfarben sind Blau und Rot. Eine Farbproduktion der Seite findet sich im Abbildungsteil des Bandes, S. 572.*

ABONNEMENTSPREIS FÜR<sup>19</sup>

MERZ

JÄHRLICH 4 NUMMERN

4 Mark

2½ Fl.

5 Schw. Frs.

1 Dollar<sup>20</sup>

MERZ-Abende fanden u. a. statt in:

AMSTERDAM

BERLIN

BRAUNSCHWEIG

BREMEN

DELFT

DRACHTEN

DRESDEN

EINBECK

den HAAG

HAARLEM

HAMBURG

HANNOVER

<sup>19</sup> ABONNEMENTSPREIS FÜR] rot gedruckt

<sup>20</sup> 4 Mark 2½ Fl. 5 Schw. Frs. 1 Dollar] Ziffern jeweils rot gedruckt

s'HERTOGENBOSCH  
HILDESHEIM  
JENA, LEER  
LEIDEN, LEIPZIG  
LÜNEBURG  
NAUMBURG  
PRAG, SELLIN  
UTRECHT  
WEIMAR<sup>21 22</sup>

EINEN TEIL DER KLISCHEES ZU DIESEM HEFTE VERDANKEN WIR DEN VERLÄ-  
GEN: DE STIJL, FRÜHLICHT, GUSTAV FISCHER, MERZ.

RED.: MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5<sup>11</sup>  
LISSITZKY, z. Z. SCHWEIZ, AMBRISOTTO, TESSIN.

JAHRGANG I 1923

PREIS: 6 M., 4 Fl., 10 frs., 2 Dollar<sup>23</sup>

MERZ 1<sup>24</sup> HOLLAND-DADA

- „ 2 */i/*
- „ 3 MERZ-MAPPE 6 LITHOS VON K. SCHWITTERS, 60 M.
- „ 4 BANALITÄTEN
- „ 5 ARP-MAPPE 7 ARPADEN VON HANS ARP, 30 M.
- „ 6 IMITATOREN
- „ 7 TAPSHEFT
- „ 10 BAUHAUSBUCH
- „ 11 TY-RE

INGESANDTE ZEITSCHRIFTEN: L'AURORA, Gorizia; BLOK, Warschau; BROOM, New York; CONTIMPORANUL, Bucarest; DER EINZIGE, Friedenau; FRÜHLICHT, Magdeburg; LE FUTURISME, Mailand; G, Berlin; INICIAL, Buenos Aires; INTERVENTIONS, Paris; UJ KULTURA, Budapest; THE LITTLE REVIEW, New York; LUCIFER, Lyon; MA, Wien; MANOMÈTRE, Lyon; MECANO, Leiden; DAS NEUE RUSSLAND, Berlin; NOI, Rom; HET OVERZICHT, Antwerpen; PROVERBE, Paris; S 4 N, Northampton; DIE SCHEIBE, Darmstadt; 7 ARTS, Brüssel; DE STIJL, Leiden; DER STURM, Berlin;

---

21 AMSTERDAM BERLIN BRAUNSCHWEIG ... SELLIN UTRECHT WEIMAR] rot gedruckt

22 MERZ-Abende fanden u. a. ... SELLIN UTRECHT WEIMAR] um 90 Grad nach rechts gedreht

23 JAHRGANG I 1923 ... 10 frs., 2 Dollar] Mit Ausnahme des Wortes *PREIS*: sind die beiden Zeilen rot gedruckt.

24 1] Diese und die folgenden Heftnummern sind jeweils rot gedruckt.

LA VIE DES LETTRES, Neuilly; ZENIT, Belgrad; DIE ZONE, Brünn; ZWROTNIKA, Krakau.

Von Max Burchartz werden in Bochum, Bongardstr. 15, Hefte herausgegeben. Das erste heißt: Gestaltung der Reklame.

Im MERZ-Verlage ist erschienen als Nr. 12 „DER HAHNEPETER“, Märchen von Kurt Schwitters, illustriert von Käte Steinitz, nur 50 signierte Exemplare, handkoloriert, Preis je 20 M.<sup>25</sup>

#### ANZEIGE<sup>26</sup>

VON DIESEM HEFT AN SOLL JEDES MERZHEFT EINEN BESONDEREN CHARAKTER HABEN, NICHT WIE BISHER EINE GEGENÜBERSTELLUNG VON DADA UND KUNST SEIN. BESONDERE, NUR DEM DADAISMUS GEWEIHTE HEFTE, WERDEN DEN UNTERTITEL „A-R-P“-ALLGEMEINES RELALIVITÄTS-PRINZIP TRAGEN. DAS NÄCHSTE HEFT SOLL DER TYPOREKLAME GEWIDMET SEIN.

MERZLITERATUR:

ANNA BLUME,  
BLUME ANNA,  
BLEI-E,  
AUGUSTE BOLTE,  
KATHEDRALE,  
FRANZ MÜLLERS DRAHTFRÜHLING

#### ANZEIGE<sup>27</sup>

ES IST ERSCHIENEN:

DIE FIGURINENMAPPE VON EL LISSITZKY.

E L E K T R O - M E C H A N I S C H E S C H A U,

10 VIELFARBIGE A U T O L I T H O S. AUFLAGE 75 NUM. EXEMPL.

GRÖSSE 50×60 cm.

PREIS 150 M.<sup>28</sup>

BESTELLUNGEN B E I F R A U S. K Ü P P E R S,

HANNOVER,

B Ö D E C K E R S T R. 4 D.

25 EINGESANDTE ZEITSCHRIFTEN: L'AURORA ... je 20 M.] um 90 Grad nach rechts gedreht

26 ANZEIGE] rot gedruckt

27 ANZEIGE] rot gedruckt

28 ES IST ERSCHIENEN: ... PREIS 150 M.] Links neben diesen Zeilen ist ein aus Balkenelementen konstruiertes großes F abgedruckt.



## MERZ 10 MERZBUCH/BAUHAUSBUCH

Zu dem nie veröffentlichten Merzheft 10, welches als *Bauhausbuch* bzw. als *Merzbuch* angekündigt wurde, ist lediglich ein auf den 16.10.1926 datierter Manuskript-Entwurf im sog. *Hamburger Notizbuch* vorhanden. Bei dieser Kladde handelt es sich um ein liniertes Oktavheft, welches mittels Klammerheftung in eine Kalikobroschur eingebunden ist. KS legte es am 29.9.1926 mit dem Ziel an, in *dieses Buch alle wichtigen Notizen von bisher ein[zu]tragen [...], um die anderen Bücher überflüssig zu machen.*<sup>1</sup> Das Heft weist ein Format von 18,2 × 11,5 cm auf und hat einen Umfang von insgesamt 48 Blatt bzw. 96 Seiten.

Das Manuskript zum *Merzbuch* ist in der damals häufig von KS verwendeten Gabelberger Kurzschrift abgefasst, wobei einzelne Begriffe in Langschrift angegeben werden. Der Text ist mit Kopierstift zu Papier gebracht und befindet sich innerhalb des genannten Notizbuchs auf den handschriftlich von KS paginierten Seiten 69 und 70. Im Inhaltsverzeichnis auf Seite 0 des Hefts wird der Text unter dem Titel *Merzbuch (für Bauhaus)* annonciert. Im Gegensatz zu der in der Gesamtausgabe von Friedhelm Lach dargestellten Transkription des Manuskripts<sup>2</sup> – als *Merzbuch 1* und *Merzbuch 2* – unterteilt der hannoversche Künstler das *Merzbuch* nicht in zwei separate Texte, sondern lässt den auf S. 69 beginnenden Text bis zur S. 70 fortlaufen.

Als interessant stellt sich die räumliche Aufteilung der Doppelseite dar: So beginnt KS auf beiden Seiten mit der mittig in Langschrift positionierten Überschrift *Merzbuch*. Darunter schließt sich im oberen Drittel von S. 69 ein erster Textblock in Gabelberger Kurzschrift an. Markant ist hier das in Langschrift angegebene Wort *Merz*, welches wie eine Art Initiale etwas versetzt zum restlichen Text steht. Das zweite Drittel der Seite sticht durch eine nach oben und unten per Linie begrenzte Aufzählung heraus, in welcher KS die Voraussetzungen für *Merz* definiert. Darunter ist der Satz notiert: *Merz ist das Lächeln am Grab und der Ernst bei heiteren Ereignissen*. Die sich daran anschließenden sechs Zeilen bis zum Seitenende sind mit je zwei Wiederholungszeichen gefüllt, welche als Platzhalter für künftig geplante Einträge in der Art *Merz ist...* fungieren. Die oberen

---

1 Eintragung in Kurzschrift auf dem Innentitel des *Hamburger Notizbuchs* (SMH, Inv.-Nr. que 06835058,T, Hervorh. i. O.).

2 Vgl. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 247–249.

zwei Drittel von S. 70 enthalten ebenfalls einen Textblock in Gabelberger Kurzschrift mit einigen Streichungen und drei doppelten Unterstreichungen. Auf vier Leerzeilen folgen am Seitenende vier vermutlich nachträglich von KS hinzugefügte Zeilen mit Ergänzungen zu Inhalten, die auf S. 69 vorzufinden sind. Mittels einer Pfeilstruktur verweist der Merzkünstler auf die jeweils zu ergänzenden Abschnitte der S. 69.

Über die Entstehungsgeschichte und das Scheitern des Projekts *Merzbuch/Bauhausbuch* ist nicht viel bekannt. Diese Tatsache mag dem Umstand geschuldet sein, dass die Quellenlage durch direkte Zeitzeugnisse und Briefe zwischen KS und dem Weimarer bzw. ab 1925 Dessauer Bauhaus als defizitär zu bezeichnen ist. Die von Walter Gropius und László Moholy-Nagy herausgegebene Reihe der *Bauhausbücher* war seit Spätherbst 1923 in Planung und ist als [eine] inhaltlich-mediale Ideensynthese anzusehen, die ständig ihre Parameter veränderte.<sup>3</sup> Die beiden Bauhaus-Vertreter nahmen dabei nicht die typische Herausgeberrolle an, sondern veranlassten zeitgenössische Künstler und Wissenschaftler, eine Publikation im Namen des Bauhauses zu veröffentlichen, wobei die meisten Werke im Verlag Albert Langen und nur wenige direkt im Bauhaus erschienen.<sup>4</sup> Zwischen 1925 und 1930 wurden von 31 geplanten Monografien nur 14 veröffentlicht.<sup>5</sup>

Man weiß, dass der Merzkünstler in regem, reziprokem Austausch mit dem Bauhaus stand.<sup>6</sup> Für den Planungszeitraum von *Merz 10* sind aber lediglich zwei Postkarten und ein Brief von KS an Walter Gropius überliefert, die einige Aspekte zur Entstehungsgeschichte des *Bauhausbuches* offenbaren. Den frühesten Beleg zu einer Kooperation zwischen KS und Gropius für ein gemeinsames Buchprojekt liefert eine Postkarte vom 22.2.1924, an deren Ende der Merzkünstler anmerkt: *An dem Manuskript für Bauhausverlag schreibe ich. Herzl. Grüsse. Merz.*<sup>7</sup> Daraus geht hervor, dass KS vermutlich schon 1924 mit der Arbeit an *Merz 10* begonnen hatte. Dieser Sachverhalt manifestiert sich in einer Vorankündigung zur *Bauhausbuch*-Reihe aus dem Jahre 1924, die das *Merz-Buch von Kurt Schwitters* unter den 31 geplanten Titeln der *Bauhausbücher* nennt.<sup>8</sup> Am 20.3.1924, fast einen Monat nach Versand der ersten Postkarte, wandte sich KS erneut postalisch an Gropius:

*Sehr geehrter Herr Gropius! Ich habe an meinem Buche schon viel gearbeitet. In ca 14 Tagen ist es zusammen. Dann muss ich es kurz durcharbeiten und werde es Ihnen aus Holland senden. [...] Wollen Sie mir noch kurz schreiben, ob es sehr eilt mit dem Buch, da Sie damals von 4 Wochen sprachen. Hoffentlich geht alles gut. Herzliche Grüsse Kurt Schwitters.*<sup>9</sup>

3 Brüning 2009, S. 281.

4 Vgl. Banham 1990, S. 247.

5 Vgl. Brüning 2009, S. 281–285; Ausst.-Kat. Dessau 1988, S. 167.

6 Vgl. Schaub 1993a, S. 141. KS hielt auch zahlreiche Vorträge am Weimarer und Dessauer Bauhaus (für eine genaue Auflistung vgl. Schaub 1993b, S. 81–105 und Schulz 2017a, S. 299–306).

7 Postkarte KS an Gropius, 22.2.1924, Bauhaus Archiv Berlin, Folder 778, GS 19/1, Mappe 666, Inv.-Nr. 658184.

8 Vgl. Schaub 1993a, S. 162; Ausst.-Kat. Dessau 1988, S. 167.

9 Postkarte KS an Gropius, 20.3.1924, Bauhaus-Archiv Berlin, Folder 778, GS 19/1, Mappe 666, Inv.-Nr. 658184.



Es bleibt allerdings unklar, wie weit fortgeschritten KS' Arbeit zu diesem Zeitpunkt bereits war, da weder eine Antwort Gropius' noch ein Textzeuge mit KS' Arbeitsstand überliefert ist. Es existiert lediglich ein Brief, der auf den 7.1.1925 datiert ist und einen letzten Bezug zum geplanten Buchprojekt herstellt. In diesem Schreiben erkundigt sich KS beim Bauhausgründer über die unsichere Zukunft der Institution, die zuvor einige Repressalien durch die in Weimar ansässige rechtsgerichtete Regierung erfahren musste, und fragt ein letztes Mal nach dem *Bauhausbuch*: *Was wird denn nun aus dem Bauhausbuch Merz 10?*<sup>10</sup> Die Datierung des Manuskripts im *Hamburger Notizbuch* lässt darauf schließen, dass eine Publikation des Bandes noch im Herbst 1926 in Planung war. Zu diesem Zeitpunkt hielt sich KS für sechs Wochen bei seinem Schwager Friedrich Fischer in Retelsdorf bei Schönberg (Mecklenburg-Strelitz) auf, um einer in Hannover wütenden Typhusepidemie zu entgehen. Auch seiner amerikanischen Freundin und Förderin Katherine S. Dreier berichtete er in einem Brief vom 16.9.1926 von den prekären Verhältnissen in seiner Heimatstadt und der daraus folgenden zeitweiligen Exilierung.<sup>11</sup>

Warum *Merz 10* nie veröffentlicht wurde und ob das Misslingen des Projekts auf KS oder Gropius zurückzuführen ist, konnte nicht ermittelt werden. Allerdings gibt es einige Theorien und Vermutungen, die versuchen, einen Erklärungsansatz zu finden. So stellt Reyner Banham heraus, dass neben dem *Merzbuch* noch weitere ursprünglich geplante dadaistische und futuristische Publikationen innerhalb der *Bauhausbuch*-Reihe unveröffentlicht blieben. Dazu zähle ein Buch der Künstlergruppe Ma, ein Beitrag über Russlands *Bildnerische Mechanik* von Adolf Behne, das *Bildmagazin der Zeit* von Paul Klee und eine Untersuchung über Le Corbusier und den frühen Futurismus, die von Filippo T. Marinetti und Enrico Prampolini herausgegeben werden sollte. Dass gerade die futuristischen und dadaistischen Titel aus der Reihe verschwanden, erklärt sich für Banham nicht zufällig, sondern als Richtungswechsel in Gropius' Positionierung des Bauhauses.<sup>12</sup> Ute Brüning führt hingegen das Scheitern des Projekts nicht auf einen Kurswechsel seitens Gropius zurück, sondern vermutet ökonomische Hintergründe. Ab 1927 legten die neuen Financiers des Dessauer Bauhauses ihren Fokus auf andere Medien als Bücher. Dies habe dazu geführt, dass beispielsweise El Lissitzkys geplante Anthologie *Kunstismen* in Eigenregie realisiert wurde und KS' *Merzbuch* durch weitere Projekte mit dem Bauhaus schlicht in Vergessenheit geriet.<sup>13</sup> Gerhard Schaub nimmt schließlich an, dass die Urheberschaft für die im *Bauhausbuch* geplanten Texte überhaupt nicht bei KS, sondern bei Gropius gelegen habe. Auf diese Weise deutet Schaub die Frage nach dem Verbleib von *Merz 10*, die KS in dem Brief vom 7.1.1925 an Gropius stellt, als eine besorgte Erkundigung nach den Texten

10 Brief KS an Gropius, 7.1.1925, Bauhaus-Archiv Berlin, Folder 778, GS 19/1, Mappe 666, Inv.-Nr. 658184.

11 Vgl. Nündel 1974, S. 102–110, hier S. 110.

12 Vgl. Banham 1990, S. 249.

13 Vgl. Brüning 2009, S. 285.

für das *Merzbuch*, die Gropius als Selbstdarstellung des Bauhauses verfassen wollte.<sup>14</sup> Die prekären Umstände der Institution zur Mitte der 1920er Jahre könnten demnach der Grund gewesen sein, dass Gropius keine Zeit fand, die Beiträge für *Merz 10* rechtzeitig zu liefern, was eine Stagnation des Projekts zur Folge gehabt hätte.<sup>15</sup> Allerdings lässt sich nicht mehr rekonstruieren, inwieweit Gropius in die Planung des *Merzbuches* integriert war und ob wirklich der gesamte Textbeitrag von ihm stammen sollte oder eine ähnliche Kooperation wie mit Hans  $\nearrow$ Arp bei *Merz 6* oder mit Lissitzky bei *Merz 8/9* vorgesehen war.

Zur Aufklärung tragen auch die Werbeanzeigen für das Projekt nicht bei: Dieses wurde von Seiten des Bauhauses konsequent unter dem Titel *Merzbuch* angezeigt,<sup>16</sup> wohingegen KS sowohl in seinen Briefen an Gropius als auch auf der Rückseite von *Merz 8/9* den Titel *Bauhausbuch* wählte.<sup>17</sup> Eine Gemeinsamkeit besteht lediglich darin, dass das Werk in der *Bauhausbuch*-Reihe und in der Reihe *Merz* jeweils als zehnte Nummer veröffentlicht werden sollte.<sup>18</sup>

Wie das Buch *Merz 10* konkret ausgesehen hätte, kann nach dem derzeitigen Forschungsstand also nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Die Konzeption aus dem *Hamburger Notizbuch* gibt lediglich in Ansätzen vor, welche Thematiken – wie beispielsweise biografische Aspekte oder *Merz* als Weltanschauung – es behandeln hätte und welche bildkünstlerischen Werke darin integriert gewesen wären. Was jedoch feststeht, ist, dass das Scheitern der Realisierung von *Merz 10* der Beziehung zwischen KS und Gropius nicht geschadet hat. So blieb der Merzkünstler weiterhin ein gerngesehener Gast im Dessauer Bauhaus und wurde von Gropius im Jahre 1929 damit beauftragt, die typografische Gestaltung für sämtliche Drucksachen und den Ausstellungskatalog der von Gropius geplanten Karlsruher Dammerstock-Siedlung zu übernehmen.<sup>19</sup>

---

14 Vgl. Schaub 1993a, S. 165.

15 Vgl. Schaub 1993a, S. 165.

16 Vgl. Wingler 1975, S. 141, Ausst.-Kat. Dessau 1988, S. 167.

17 Vgl. die Korrespondenz KS/Gropius in: Schaub 1993a, S. 154 und *Merz 8/9*, Einband hinten außen, S. 206.

18 Vgl. Schaub 1993a, S. 144.

19 Zur typografischen Gestaltung des Ausstellungskatalogs der Dammerstock-Siedlung vgl. den ausführlichen Kommentar in *Merz 21*, S. 115, S. 762f.

Hamburger Notizbuch, S. 69–70: Text Merzbuch, von KS mit Kopierstift überwiegend in Gabelberger Kurzschrift notiert. Sofortkorrekturen und der Gebrauch von Langschrift für einzelne Begriffe werden in den Fußnoten vermerkt.

[S. 69]

Merzbuch.<sup>1</sup> (16. 10. 26. Retelsdorf.)

Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst.

Merz<sup>2</sup> ist ein Standpunkt, den jeder benutzen kann. Von diesem Standpunkt aus kann er nicht nur die Kunst, sondern alle Dinge, mit einem Worte die Welt betrachten. Für mich ist Merz eine Weltanschauung geworden, ich kann meinen Standpunkt nicht mehr wechseln, mein Standpunkt ist Merz. Dies wurde während<sup>3</sup> der Arbeit eines Jahrzehnts. Ich bitte den Leser, mir hier nicht böse zu sein, daß ich von mir soviel schreibe, aber die Entwicklung des Gedankens Merz hängt ganz eng zusammen mit meiner persönlichen Entwicklung, ist von ihr untrennbar. Vergleicht man hier und da in der Welt den Einfluß von Merz auf größere Kreise feststellen kann, wie z. B. merkwürdigerweise besonders in Gruppen, wo die Zeitschrift Mavo<sup>4</sup> ganz Merz zu sein scheint, so haben doch, soviel mir bekannt geworden ist, meine Anhänger nichts wesentlich Neues und Wichtiges zur Entwicklung hinzugetragen.<sup>5</sup>

Für den Standpunkt den ich Merz<sup>6</sup> nenne, sind 3<sup>7</sup> Voraussetzungen:

- 1) Der Mensch kann nichts schaffen im<sup>8</sup> Sinne der allmächtigen Gottheit, er kann nichts aus dem Nichts schaffen, sondern bloß aus bestimmten Gegebenheiten, aus bestimmtem Material. Das Schaffen des Menschen ist nur ein Gestalten von Gegebenem.<sup>9</sup>
- 2) Die Vollkommenheit ist uns Menschen<sup>10</sup> unerreichbar.
- 3) Der Künstler will im Werk nur das erstreben, was er auch erreichen kann. Dazu kommt das ernste Streben, alles so gut, so ehrlich, so offen, so logisch wie möglich zu machen. Was sich hieraus ergibt, ist Merz.<sup>11</sup>

1 Merzbuch.] in Langschrift notiert

2 Merz] in Langschrift notiert

3 während] Sofortkorrektur: *während* wurde mittels zweier Durchstreichungen aus *im* korrigiert.

4 Mavo] in Langschrift notiert

5 feststellen kann, wie ... zur Entwicklung hinzugetragen.] Der syntaktisch nicht passgenau anschließende Abschnitt wurde auf dem originalen Textträger auf S. 70 unten ergänzt und mit einem Verweispeil der Textstelle auf S. 69 zugeordnet.

6 Merz] in Langschrift notiert

7 3] Sofortkorrektur: 3 wurde aus 2 verbessert.

8 im] Sofortkorrektur: *im* wurde aus *für* verbessert, *für* wurde zweimal durchgestrichen.

9 nur ein Gestalten von Gegebenem.] Der Abschnitt wurde nachträglich in den Textträger eingefügt und befindet sich gemeinsam mit dem anderen spatialgetrennten Abschnitt auf S. 70 unten. Mittels Verweispeil wird der Bezug zum Text hergestellt.

10 Menschen] Sofortkorrektur: *Menschen* wurde aus *sein* verbessert.

11 Für den Standpunkt ... ergibt, ist Merz.] Dieser Abschnitt ist nach oben und unten durch horizontale Linien abgegrenzt.

Merz<sup>12</sup> ist das Lächeln am Grab und der Ernst bei heiteren Ereignissen.

" "

" "

" "

" "

" "

" "

[S. 70]

Merzbuch.<sup>13</sup>

Am besten wird es sein, Ihnen zu erklären, wie ich zu Merz kam, dann wird Ihnen Merz klar werden. Vielleicht wird es Sie interessieren, etwas über meine Kinderstube<sup>14</sup> zu erfahren. Ich meine meine künstlerische Kinderstube. Erst Daten aus meinem Leben. Geboren bin ich am 20.6.1887. ~~Beide Eltern Kaufleute~~, Vater Kaufmann, Manufakturwarenhandlung, Mutter Direktrice im Geschäft des Vaters. Großeltern ~~Kauf~~ Handwerker. Schule Realgymnasium I in Hannover bis zum Maturium. Während der Schulzeit Autodidakt. Während der Zeit Aquarelle wie Abbildung 1, Harzburg. Bitte beachten Sie den gleichen Rhythmus, das gleiche Raum<sup>15</sup> Gefühl in diesem Aquarell und meinen letzten Merzarbeiten. Dieses ist eine persönliche Angelegenheit, jeder Mensch hat seinen<sup>16</sup> ihm eigentümlichen Rhythmus, seinen persönlichen Rhythmus; der Künstler soll den Rhythmus des Werkes kultivieren, der allgemein ist, nicht seine persönlichen Eigentümlichkeiten. 1910–1914 Kunstakademie Dresden, Professor Bantzer (Portrait), Direktor Kühl (Schamer). Aus der Zeit bilde ich ab das Stillleben mit Abendmahlskelch (<sup>17</sup>Abbildung 2) und die Kesselträgerin (Abbildung 3.)

---

12 Merz] in Langschrift notiert

13 Merzbuch.] in Langschrift notiert

14 Kinderstube] Sofortkorrektur: *worden* über *Kinderstube* wurde zweimal durchgestrichen.

15 Raum] Sofortkorrektur, jedoch ist das ursprüngliche Wort nicht mehr entzifferbar.

16 seinen] Sofortkorrektur: *seinen* verbessert aus *sein*.

17 Sofortkorrektur: öffnende Klammer verbessert *aus* und.

# MERZ 11 TYPOREKLAME

Mit *Merz 11 Typoreklame* verortete sich KS programmatisch und gestalterisch dezidiert im Kontext der Neuen Typographie. Zugleich legte er mit den enthaltenen Werbeentwürfen für die Marke ↗ Pelikan seine erste Auftragsarbeit als professioneller Werbegestalter vor. Das Heft erfüllte somit eine doppelte Funktion: Einerseits stellte es den Umschwung in KS' Schaffen hin zu einer elementar-geometrischen Ästhetik für alle sichtbar zur Schau und führte somit die in *Merz 8/9 Nasci* eingeschlagene Richtung fort. Andererseits diente es als Werbeträger nicht allein für Pelikan, sondern maßgeblich für KS' zeitgleich gegründete ↗ Merz Werbezentrale, die sich auf diese Weise ihren potentiellen Kunden anempfohl.

Abweichend von den vorherigen Ausgaben der Reihe weist *Merz 11* keine Datierung auf dem Umschlag auf. In Planung war das Heft nachweislich bereits seit Sommer 1924. Mit dem Titel *TY-RE* wurde es auf dem hinteren Einband, S. 206 der im Juli 1924 publizierten *Nasci*-Nummer angekündigt. Im selben Monat teilte KS brieflich mit, dass *in diesem Jahre [...] nur noch ein Heft [erscheine], Typo-Reklame*.<sup>1</sup> Nachdem er Anfang September noch an Theo van ↗ Doesburg geschrieben hatte, dass er *Typoreklame mache*<sup>2</sup>, lehnte er Ende des Monats einen typografischen Entwurf von Walter Dexel für *Merz* ab, mit der Begründung, dass *die Nummer voll sei*.<sup>3</sup> Die Veröffentlichung erfolgte schließlich erst am 1.1.1925, wie ein Werbebrief von KS belegt, den er zugleich nutzte, um auf seine neue Werbezentrale aufmerksam zu machen. So heißt es in dem Rundschreiben:

*Ihr Interesse für neuzeitliche Gestaltung der Reklame voraussetzend, übersende ich Ihnen das soeben erschienene Heft 11 meiner Zeitschrift MERZ. Sie finden darin den Versuch einer prinzipiellen Behandlung der Fragen über Typografie und einige praktische Beispiele, zu denen vorhandene Klischees benutzt wurden, die Ihnen zeigen sollen, dass die Art dieser Angebotsform neu und originell ist. Ich zweifle nicht daran, dass auch Sie für Ihr Geschäft*

---

1 KS an Rolf Mayr, 22.7.1924, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 330; auch in: Nündel 1974, S. 85f., Zitat S. 85. Zum Scheitern des als *Merz 10* geplanten *Merzbuchs* bzw. *Bauhausbuchs* vgl. das zugehörige Vorwort, S. 223–226.

2 Brief vom 5.9.1924, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2185; auch in: Nündel 1974, S. 87.

3 Brief vom 25.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90.

*die Grundsätze des werbewirksamen Angebotes pflegen, und ich würde mich freuen, wenn Sie mir die Aufgabe stellen wollten, für Sie eine Angebotsform auszuarbeiten.*<sup>4</sup>

Gefördert wurde der Auftakt der Merz Werbe durch die hannoversche Firma Günther Wagner, welche die später namengebende Marke Pelikan vertrieb und zur Professionalisierung ihres Markendesigns wiederholt auf die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern setzte – durch KS' Vermittlung erhielt beispielsweise auch El ↗ Lissitzky Aufträge des expandierenden Unternehmens. Dieses finanzierte den Druck der in 5000 Exemplaren bei Molling & Comp.<sup>5</sup> produzierten *Merz*-Nummer, ließ Umschläge zum Versand der Zeitschrift drucken und übernahm sogar die Kosten für das erste Briefpapier von KS' Werbeagentur.<sup>6</sup> In der Folge erhielt dieser tatsächlich Aufträge verschiedenster kommerzieller und städtischer Klienten aus Hannover und darüber hinaus, die ihm bis zum Anfang der 1930er Jahre als Broterwerb dienten.<sup>7</sup> Mit dem Signetentwurf für den Breslauer Kaufmann Adolf Rothenberg ist bereits auf dem Titelblatt von *Merz 11* ein weiteres Beispiel seiner Tätigkeit abgedruckt. Wiewohl er dabei den teils konventionelleren Vorstellungen seiner Auftraggeber Rechnung tragen musste, erachtete er die *Typoreklame*-Nummer doch als exemplarischen Ausweis seiner Arbeit – dies belegt die in seine Drucksachen-Mustermappe eingeklebte Titelseite des Hefts.<sup>8</sup> Der durch Günther Wagner bescherte *Reklamefrühling*<sup>9</sup> kehrte indes nicht wieder. Die angekündigten *SONDERNUMMERN ÜBER WERBEWESEN* (*Merz 11*, Einband hinten außen, S. 248) erschienen nicht mehr in KS' stets vom finanziellen Defizit bedrohter Zeitschriftenreihe.<sup>10</sup>

*Merz 11* ist mit 29,1 × 22 cm nur geringfügig kleiner als *Merz 7* und 8/9. Wie bei allen vorherigen Nummern wurde eine Drahtheftung gewählt, das Papier ist bräunlich nachgedunkelt. Die Paginierung schließt nahtlos an *Merz 8/9* an und läuft von 90 bis 97, wobei die jeweils recto und verso bedruckten Umschlagseiten miteinbezogen sind. Die Druckfarben sind Rot und Schwarz. In der Farbwahl sowie der durchgehenden Verwendung von Groteskschrift deutet sich eine Orientierung an den Prinzipien der Neuen (oder Elementaren) Typographie an, welche in den 1920er Jahren maßgeblich von Max Burchartz, El Lissitzky, László Moholy-Nagy und Jan ↗ Tschichold entwickelt wurde.

4 Brief im SMH, Inv.-Nr. KSA 2004,1. Eine gekürzte Form des Schreibens übersandte KS ebenfalls am 1.1.1925 an das ↗ Bauhaus (Original im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar).

5 Zu der hannoverschen Druckerei Molling & Comp. vgl. das Vorwort zu *Merz 3*, S. 63–72.

6 Vgl. Schelle 1990a, S. 118, S. 131. Zu dem am 6.11.1924 in einer Auflage von 5050 Stück für 190 Mark gedruckten Umschlag (Schelle 1990a, Typo-Nr. 21) liegen zwei Varianten vor: eine in der Gestaltung leicht abweichende Versandtasche kleineren Formats (Typo-Nr. 21b) sowie ein mit Typo-Nr. 21 größenidentischer, jedoch ebenfalls gestalterisch veränderter Umschlag (Historisches Museum, Hannover, Inv.-Nr. VM 34695 und Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2748/79).

7 Vgl. Schelle 1990a, Schulz 2018 sowie die in der digitalen Edition präsentierten Drucksachen des Merzkünstlers. Firmenadressen und Reklameideen sammelte dieser in seinem *Hamburger Notizbuch* (SMH, Inv.-Nr. que 06835058,T).

8 SMH, Inv.-Nr. obj 06838485.

9 Brief KS an Walter Dexel, 25.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90.

10 Vgl. dazu ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Gespeist wurde der Umschwung in der typografischen Gestaltung von technischen Fortschritten im Druckwesen, einer sich ausprägenden Konsumgesellschaft mit wachsendem Bedarf an professioneller Gebrauchsgrafik sowie den elementar-konstruktivistischen Strömungen der künstlerischen Avantgarde. Typografie avancierte in kurzer Zeit zu einer eigenständigen Kunstform und fungierte als autonomes visuelles Zeichensystem.<sup>11</sup> Wie KS waren zahlreiche bildende Künstler parallel als Werbegestalter tätig, die Grenzen zwischen beiden Ausdrucksformen lösten sich zusehends auf. Die Neue Typographie zeichnete sich durch Funktionalität, formale Reduktion und geometrische Abstraktion aus. Prägende Merkmale waren die Ablehnung des mittelachsialen Satzschemas, eine bildhafte, die Weißräume bewusst integrierende Flächengestaltung, der Einsatz serifenloser Schrifttypen sowie die Bevorzugung von Druckschrift gegenüber Handschrift und Fotografie gegenüber Zeichnung.

Die Ursprünge seiner typografischen Ästhetik im bildnerischen Schaffen lässt KS auf dem vorderen Einband, S. 573 von *Merz 11* mittels der Reproduktion seines *Merzreliefs mit schwarzem Klotz* (1924, verschollen; CR Nr. 1212) aufscheinen. Mit seinen asymmetrisch angeordneten, durch Schrägstellung teils dynamisierten Linien und geometrischen Flächen weist das Werk große Ähnlichkeit sowohl zu dem Titelblatt des Hefts auf, welches durch rechtwinklig zueinander gestellte Balken, Pfeile sowie klar begrenzte Textblöcke und Buchstabengruppen strukturiert ist, wie auch zu den im Inneren enthaltenen Werbeentwürfen. Aus elementaren geometrischen Formen ist gleichfalls das auf S. 91, S. 574 abgebildete Originalmodell der *Normalbühne Merz* [1924, verschollen (nach 1926); CR Nr. 1269] konstruiert, welches die Verwandtschaft der beiden Kunstformen bei KS nur umso deutlicher werden lässt. Wie Typoskripte und Glasdias in seinem Nachlass belegen, verhandelte der Merzkünstler typografische Gestaltungsprobleme in seinen Vorträgen der späten 1920er Jahre stets im Kontext von abstrakter Malerei, Collage und Architektur<sup>12</sup> – ganz im Sinne des angestrebten ›Merzgesamtkunstwerks‹.

*Merz 11* präsentiert fünf ganzseitige Werbegestaltungen für die Pelikan-Produkte Schreibband (S. 92, S. 574), Tusche (S. 93, S. 575), Tinte (S. 94, S. 575), Farben (S. 95, S. 576) und Radiergummis (S. 96, S. 576). Zudem ist der Entwurf eines elementaren Typosignets für die Marke Pelikan abgedruckt (S. 94, S. 575), bestehend aus einem vertikalen Balken und einem Kreis als *P* nebst einem unter dem Kreis positionierten serifenlosen *E*. Von der Firma Günther Wagner wurde dieses Signet zwar nie übernommen, KS veröffentlichte es jedoch in eigener Sache mehrfach in einschlägigen Publikationen.<sup>13</sup>

11 Vgl. dazu umfassend Wehde 2000, Kap. 7.

12 Vgl. Schelle 1990b. KS' synthetischer Blick wird ebenfalls deutlich in der Bewertung einer Schrifttype als *sehr architektonisch* im Rahmen des Design-Kompodiums *Gefesselter Blick* (vgl. Rasch/Rasch 1930, S. 90).

13 Gedruckt ist das Signet in leicht variierenden Darstellungen im Sonderheft *Elementare Typographie* der *Typographischen Mitteilungen* (Okt. 1925), S. 193, im *Sturm-Sonderheft Typographie* [*Der Sturm* XIX, 6 (Sept. 1928), S. 269] und in Tschicholds Band *Die neue Typographie* (Tschichold 1928, S. 113).

Seine Produktanzeigen demonstrieren in unterschiedlicher Weise die Prinzipien seiner Typografie. In der 1930 publizierte Broschüre *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. Die neue Gestaltung in der Typographie* differenziert er unter der Überschrift *GESETZE DER BILD-FORM* zwischen zwei gestalterischen Schemata: ›Orientierung‹ und ›Werbung‹.<sup>14</sup> Ersteres zeichnet sich durch asymmetrisch angeordnete viereckige Elemente und Flächen aus, in letzterem sind *alle beliebigen Formen* in diversen Ausrichtungen auf die solchermaßen dynamisierte Seite gesetzt, wobei die Seitenmitte das Zentrum der Komposition bildet. Eine exemplarische Umsetzung des Schemas ›Werbung‹ stellt die Anzeige für das Pelikan-Schreibband (S. 92, S. 574) dar. Als Bildzentrum fungiert eine Kreisfläche, auf die von oben ein geschwungener Pfeil weist, sodass die Form eines Fragezeichens entsteht. Auf den Mittelpunkt des Kreises laufen mehrere schräg gesetzte Text- und Bildelemente hin. Als Kontrast dient am rechten Seitenrand ein durchlaufendes rotes Band, auf dessen oberes Ende die Zeichnung einer Schreibbanddose gedruckt ist. Neben der hochgradig visuellen Dynamisierung der Seite fällt ein Kuriosum auf: Nicht nur bildet ein Fragezeichen das zentrale Bildelement, das besagte Satzzeichen ist zusätzlich zwischen die Auflistung der Schreibband-Typennummern und nochmals zwischen den zweifach enthaltenen Slogan *HALTBAR – ERGIEBIG – PREISWERT* gedruckt. Es dürfte schon zu KS' Zeiten nicht Usus gewesen sein, die Eigenschaften eines beworbenen Produkts mit den Mitteln der Werbung in Frage zu stellen. Eine Variante der Seite, in der das Fragezeichen im Werbespruch mit einem Ausrufezeichen überklebt ist,<sup>15</sup> legt nahe, dass es tatsächlich Einwände von Pelikan/Günther Wagner gab, denen KS aber nicht Folge leistete. Dies lässt vermuten, dass sein Entwurf wohl doch weniger funktionale Gebrauchsgrafik als vielmehr ästhetische Bildkomposition sein sollte.

Die übrigen Werbegestaltungen auf den Seiten 93–96, S. 575f. folgen weitgehend KS' Schema der Orientierung. Die Doppelseite 93/94 arbeitet mit rechtwinkligen schwarzen Flächen und rot gedruckten horizontalen und vertikalen Balken, die eine gleichermaßen ästhetische wie strukturierende Funktion erfüllen. Zwei zu Pfeilen verlängerte Balken lenken die Aufmerksamkeit auf die Wort- und Bildmarke Pelikan sowie die Abbildung des angezeigten Produkts. Die als rektanguläre Blöcke in das Seitengefüge eingepassten Werbetexte – mit großer Wahrscheinlichkeit von der ›Propaganda‹-Abteilung Günther Wagners übernommen – fügen sich als Formelemente in die flächige Komposition ein, die bewusst auch Weißräume belässt. Auf der folgenden Doppelseite 95/96 erscheint die Gestaltung aufgelockerter. Vergleichsweise wenige Elemente werden auf den Seiten verteilt, darunter sehr dominant der in verschiedenen Größen aus Balken konstruierte Buchstabe *F* als Initiale des Pelikan-Produkts *Farben*. Statt durch großflächige Farbfel-

14 Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-m, S. 10f. Vgl. dazu und zur Umsetzung der Prinzipien in *Merz 11* Wehde 2000, S. 438–462.

15 Schelle 1990a, Typo-Nr. 20b; verschollen.



der setzt KS Akzente durch unterschiedliche Schriftgrade, -stärken und -farben, welche zentrale Begriffe optisch hervorheben und einer linearen Textlektüre entgegenwirken. Zur Gliederung dienen Rahmen und diagonale Linien bzw. Pfeile. Seite 96 ist durch waagerechte schwarze Linien zusätzlich in drei Felder aufgeteilt, welche links und rechts über die gesamte Seitenlänge hinweg von senkrechten roten Balken durchzogen sind.

Den hinteren Hefteinband, S. 577 nutzt KS primär zur Eigenwerbung. Verschiedene Nummern der Reihe *Merz* werden angezeigt oder vorangekündigt, die Merz Werbezentrale wird gleich zweifach angesprochen. Ein ›vermerztes‹, d. h. mit den Namen zweier Pelikan-Produkte angereichertes Wortgedicht des Avantgarde-Lyrikers Herbert Behrens-Hangler verweist auf KS' eigene Merzdichtung. Wie schon in früheren Heften erfolgt eine Auflistung internationaler Avantgarde-Zeitschriften, die den künstlerischen Raum abstecken, in dem sich KS verortet. All dies nimmt der Betrachter jedoch erst auf den zweiten Blick wahr. Ins Auge fällt zunächst das asymmetrische Gerüst aus roten und schwarzen Balken, das die Seite in kleine Felder unterteilt, welche meist mit den genannten Anzeigen gefüllt sind oder gelegentlich leer bleiben. Schaut man durch dieses Gitter, das der Seite die Illusion von Räumlichkeit verleiht, tritt ein weiteres Gestaltungselement hervor: das siebenfach in großen Versalien gedruckte Wort *MERZ*, dessen Wiederholung in verschiedenen Feldern nicht nur eine sekundäre optische Ordnungsstruktur kreiert, sondern vor allem den Zweck dieser letzten Seite – die Selbstpräsentation der ›Marke Merz‹ – unübersehbar vor Augen führt.

Nicht zuletzt diente KS *Merz* 11 zur programmatischen Auseinandersetzung mit Typografie. Auffällig ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass er auf dem Titelblatt der Nummer nicht etwa eigene Gedanken zum Thema druckt, sondern plakative Aussagen des befreundeten Werbegrafikers Max Burchartz übernimmt. Dieser hatte 1924 mit der Bochumer werbe-bau die erste moderne Werbeagentur Deutschlands gegründet und im Eigendruck den Leitfaden *Gestaltung der Reklame* herausgegeben, aus welchem KS zitiert. Von Burchartz' Motto *Die gute Reklame ist billig* und einigen weiteren Zitaten aus dessen Broschüre machte der Merzkünstler ohne Angabe des Urhebers auch in den Drucksachen seiner Merz Werbezentrale Gebrauch.<sup>16</sup> Seine eigenen programmatischen *Thesen über Typographie*, nach Lissitzkys *Topographie der Typographie* (*Merz* 4, S. 47, S. 103) der zweite Beitrag zum Thema innerhalb der Reihe *Merz*, finden sich erst im Innenteil des Heftes. Auf S. 91, S. 574 sind sie als klein gedruckter Textblock zwischen die Präsentation der *Normalbühne Merz* und eine neuerliche Reproduktion der schon in *Merz* 5, Blatt 5, S. 123 und *Merz* 7, S. 71, S. 180 wiedergegebenen *Schnurruhr* von Hans ↗ Arp eingepasst. In der

---

<sup>16</sup> Vgl. die Werbekarte *Merz Werbezentrale Kurt Schwitters Reklamezeichner eingeführter Firmen* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 38; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2744/79).

Forschung werden diese Thesen gerne als zweitklassig und inkonsistent charakterisiert.<sup>17</sup> Tatsächlich weisen sie einige Widersprüche auf. KS' anfängliche Forderung *mach es stets anders, als es die anderen machen* steht im Gegensatz zu seiner späteren Ablehnung der Wahl von *Individualisten* für die Werbegestaltung, wie sie im Übrigen jedoch dem Programm der Neuen Typographie entspricht. Ein Zusammenhang zwischen Textinhalt und typografischer Form wird in KS' Text einerseits abgelehnt, durch die Übernahme einer These von Lissitzky andererseits wiederum propagiert. KS' Verwendung von vorgefertigten Produktzeichnungen sowie der zum Zeitpunkt der Entstehung von *Merz 11* bereits nicht mehr aktuellen Pelikan-Bildmarke<sup>18</sup> läuft seiner Bevorzugung der *photographische[n] Abbildung* gegenüber der gezeichneten entgegen. Betont wird bei KS der Kunstcharakter, die *Schönheit* von typografischer Gestaltung. Die reine Zweckform war Typografie für ihn offensichtlich nie.

Wie so vieles bei KS sind seine typografischen Thesen letzten Endes nicht – oder zumindest nicht nur – programmatische Theorie, sondern ein Stück Merzkunst. Analog dazu blieb seine Beziehung zu Pelikan keine rein kommerzielle: Die Drucksachen des Unternehmens einschließlich der von ihm gestalteten Entwürfe verwendete er wiederholt als Material für seine Merz-Collagen.<sup>19</sup>

---

17 So konstatiert Werner Schmalenbach: *Schwitters' nicht eben zahlreiche programmatische Verlautbarungen zu den Themen Typographie und Reklame sagen mit anderen Worten dasselbe, was sonstige führende Gebrauchsgraphiker der damaligen Avantgarde oft besser formuliert haben, [...] (Schmalenbach 1967, S. 183). Gerd Fleischmann beklagt, KS webe seine Thesen über Typographie in einen unübersichtlichen Buchstabenteppich ein, und nimmt den Aussagegehalt der Thesen polemisch auseinander (vgl. Fleischmann 2018, S. 134–147, Zitat S. 134).*

18 KS verwendet das Design von 1910, das die Firma Günther Wagner 1922 durch eine vereinfachte Variante ersetzt hatte (vgl. den Einzelstellenkommentar zu S. 93, S. 684).

19 Vgl. *Ohne Titel (Pelikan Wagner)* (1925; CR Nr. 1310), *Ohne Titel (Speckgumm)* (um 1925; CR Nr. 1318), *Ohne Titel (Pelikan)* (1925; CR Nr. 1328) und *Ohne Titel (Pelikanol)* (1930; CR Nr. 1733).

Einband vorne außen / S. 90: Die Druckfarben sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 573. Um die Lesbarkeit der kleiner gedruckten Textpassagen zu gewährleisten, werden diese zusätzlich zur Reproduktion der Seite in transkribierter Form wiedergegeben.

90

**DIE GUTE REKLAME IST BILLIG.**  
 Ein geringes Maß hochwertiger Reklame, die in jeder Weise Qualität verrät, übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter, ungeschickt organisierter Reklame.  
 Max Burchartz.

# MERZ

# 11

**EINIGE THESEN ZUR GESTALTUNG DER REKLAME VON MAX BURCHARTZ:**  
 Die Reklame ist die Handschrift des Unternehmers. Wie die Handschrift ihren Urheber, so verrät die Reklame Art, Kraft und Fähigkeit einer Unternehmung. Das Maß der Leistungsfähigkeit, Qualitätspflege, Solidität, Energie und Großzügigkeit eines Unternehmens spiegelt sich in Sachlichkeit, Klarheit, Form und Umfang seiner Reklame. Hochwertige Qualität der Ware ist erste Bedingung des Erfolges. Die zweite: Geeignete Absatzorganisation; deren unentbehrlicher Faktor ist gute Reklame. Die gute Reklame verwendet moderne Mittel. Wer reist heute in einer Kutsche? Gute Reklame bedient sich neuester zeitgemäßer Erfindungen als neuer Werkzeuge der Mittellage. Wesentlich ist die Neuartigkeit der Formgebung. Abgelebte banale Formen der Sprache und künstlerischen Gestaltung müssen vermieden werden.

RED. MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5 II.



# TYPO

---

# REKLAME

**DIE GUTE REKLAME**  
 ist sachlich, ist klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form, ist billig.  
 MAX BURCHARTZ.

K. SCHWITTERS.  
Signatur für Acht

R

Reinigung



Marzrelief von Kurt Schwitters siehe Seite 91

WERBEN SIE BITTE FÜR MERZ. *Felikan*-Nummer.

DIE GUTE REKLAME IST BILLIG.<sup>1</sup>

Ein geringes Maß hochwertiger Reklame, die in jeder Weise Qualität verrät, übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter, ungeschickt organisierter Reklame.

Max Burchartz.

**MERZ**

**11**

**TY PO  
RE KLA ME<sup>2</sup>**

RED. MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5<sup>113</sup>

EINIGE THESEN ZUR GESTALTUNG DER REKLAME VON M A X B U R C H A R T Z:  
Die Reklame ist die Handschrift des Unternehmers. Wie die Handschrift ihren Urheber, so verrät die Reklame Art, Kraft und Fähigkeit einer Unternehmung. Das Maß der Leistungsfähigkeit, Qualitätspflege, Solidität, Energie und Großzügigkeit eines Unternehmens spiegelt sich in Sachlichkeit, Klarheit, Form und Umfang seiner Reklame. Hochwertige Qualität der Ware ist erste Bedingung des Erfolges. Die zweite: Geeignete Absatzorganisation; deren unentbehrlicher Faktor ist gute Reklame. Die gute Reklame verwendet moderne Mittel. Wer reist heute in einer Kutsche? Gute Reklame bedient sich neuester zeitgemäßer Erfindungen als neuer Werkzeuge der Mitteilung. Wesentlich ist die Neuartigkeit der Formgebung. Abgeleierte banale Formen der Sprache und künstlerischen Gestaltung müssen vermieden werden.

Zitiert aus Gestaltung der Reklame, Bochum, Bongardstrasse 15.

[Abdruck KS: Signetentwurf für Adolf Rothenberg]

DIE GUTE REKLAME

ist sachlich, ist klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form, ist billig.

MAX BURCHARTZ.

---

1 DIE GUTE REKLAME IST BILLIG.] Unter der Zeile ist in gleicher Breite ein roter Balken gedruckt.

2 TY PO RE KLA ME] Die Wörter sind rot gedruckt, die Silben TY und RE sind etwa doppelt so groß gedruckt wie die jeweiligen Wortenden. Die Silben KLA und ME stehen leicht versetzt übereinander neben RE.

3 RED. MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5<sup>11</sup>] Die Angabe steht um 90 Grad nach links gedreht am rechten Rand.

WERBEN SIE BITTE FÜR MERZ.<sup>4</sup> **Pelikan**-Nummer.<sup>5</sup>

[Abdruck KS: Merzrelief]

Merzrelief von Kurt Schwitters siehe Seite 91

*S. 91–92: Auf S. 91 oben ein Satz zum Thema ›Propaganda‹, darunter KS' Text Thesen über Typographie sowie kurze Hinweistexte auf den ↗ Apossverlag und das auf dem vorderen Einband reproduzierte Merzrelief; in der linken unteren Seitenecke eine Fotografie von KS' Modell seiner Normalbühne, dazu ein um 90 Grad nach links gedrehter Hinweistext entlang des linken Seitenrands; in der rechten oberen Ecke eine Abbildung von Hans ↗ Arps Schnurruhr; Seitengestaltung durch Balken und Linien. S. 92 zeigt einen Werbeentwurf für das Schreibband der Marke ↗ Pelikan. Die Druckfarben der Doppelseite sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 574.*

[S. 91]

ES IST BEI JEDER PROPAGANDA WICHTIG, DASS SIE DEN EINDRUCK ERWECKT, DASS ES SICH HIER UM EINE FIRMA HANDELT, DIE WEITERARBEITET AN WARE, AUFMACHUNG UND ANGEBOTSFORM.<sup>6</sup>

[Abdruck KS: Normalbühne Merz]

DIE NORMALE BÜHNE MERZ IST EINE NORMALE MONTIERBÜHNE. SIE VERWENDET NUR NORMALE FORMEN UND FARBEN ALS BEGLEITUNG UND HINTERGRUND FÜR TYPISCHE UND INDIVIDUELLE FORMEN UND FARBEN. DIE NORMALE BÜHNE MERZ IST EINFACH UND ZEITGEMÄSS, BILLIG, STÖRT NICHT DIE HANDLUNG, IST LEICHT ZU VERÄNDERN, UNTERSTÜTZT DIE HANDLUNG DURCH UNTERSTREICHEN DER BEABSICHTIGTEN WIRKUNG, KANN MITSPIELEN, SICH BEWEGEN, PASST FÜR JEDES STÜCK.<sup>7</sup>

4 WERBEN SIE BITTE FÜR MERZ.] Der Satz ist rot gedruckt.

5 Pelikan-Nummer.] Der Druck zeigt das Schriftlogo der Marke Pelikan.

6 ES IST BEI ... AUFMACHUNG UND ANGEBOTSFORM.] Der Satz ist rot gedruckt.

7 DIE NORMALE BÜHNE ... FÜR JEDES STÜCK.] Der rot gedruckte Abschnitt steht um 90 Grad nach links gedreht entlang des linken Seitenrands. Darunter ist in gleicher Zeilenbreite ein Balken abgedruckt.

NORMALBÜHNE MERZ. K. SCHWITTERS.  
WIEN, SEPTEMBER-OKTOBER 1924,<sup>8</sup>

SIEHE THEATERAUSSTELLUNG

F.<sup>9</sup>

[Abdruck Hans Arp: Schnurruhr]  
SCHNURRUHR VON HANS ARP AUS DER ARPMAPPE, MERZ 5, VERKLEINERT.  
DIE MAPPE ENTHÄLT 7 SOLCHE ARPADEN UND KOSTET 30 MARK.<sup>10</sup>

## Thesen über Typographie<sup>11</sup>

Über Typographie lassen sich unzählige Gesetze schreiben. Das Wichtigste ist: Mach es niemals so, wie es jemand vor Dir gemacht hat. Oder man kann auch sagen: mach es stets anders, als es die anderen machen. Zunächst einige allgemeine Thesen über Typographie: I. Typographie kann unter Umständen Kunst sein. II. Ursprünglich besteht keine Parallelität zwischen dem Inhalt des Textes und seiner typographischen Form. III. Gestaltung ist Wesen aller Kunst, die typographische Gestaltung ist nicht Abmalen des textlichen Inhalts. IV. Die typographische Gestaltung ist Ausdruck von Druck- und Zugspannungen des<sup>12</sup> textlichen Inhaltes (Lissitzky). V. Auch die textlich negativen Teile, die nichtbedruckten Stellen des bedruckten Papiers, sind typographisch positive Werte. Typographischer Wert ist jedes Teilchen des Materials, also: Buchstabe, Wort, Textteil, Zahl, Satzzeichen, Linie, Signet, Abbildung, Zwischenraum, Gesamtraum. VI. Vom Standpunkt der künstlerischen Typographie ist das Verhältnis der typographischen Werte wichtig, hingegen die Qualität der Type selbst, des typographischen Wertes gleichgültig. VII. Vom Standpunkt der Type selbst ist die Qualität der Type Hauptforderung. VIII. Qualität der Type bedeutet Einfachheit und Schönheit. Die Einfachheit schließt in sich Klarheit, eindeutige, zweck-

8 [Abdruck KS: Normalbühne Merz ... SEPTEMBER-OKTOBER 1924.] Die Werkabbildung ist um 90 Grad nach links gedreht in der linken unteren Ecke gedruckt, die zugehörige Angabe steht ebenfalls um 90 Grad nach links gedreht entlang des Seitenrands. Ein vertikaler roter Balken trennt beide von dem rechts daneben gedruckten Text *Thesen über Typographie* ab.

9 [F.] Das in kleinerer Schriftgröße gedruckte F. steht mit einigem Abstand links über der folgenden Werkabbildung, wobei unklar bleibt, worauf es sich bezieht.

10 [Abdruck Hans Arp ... KOSTET 30 MARK.] Die Werkabbildung und die zugehörige Angabe stehen rechts neben Titel und Textanfang von *Thesen über Typographie* und sind links und unten durch rote Rahmenlinien vom nebenstehenden Text abgegrenzt.

11 [Thesen über Typographie] Der Titel ist rot gedruckt und wird nach oben und unten durch zwei rote Balken abgegrenzt. Die Initiale T ist über beide Zeilen des Titels hinweg gedruckt und dient als Anfangsbuchstabe für *Thesen* wie *Typographie* gleichermaßen.

12 [Über Typographie lassen ... und Zugspannungen des] Dieser Abschnitt wurde schmaler gesetzt als der restliche Text, da rechts daneben die Reproduktion von Hans Arps *Schnurruhr* gedruckt ist.

entsprechende Form, Verzicht auf allen entbehrlichen Ballast, wie Schnörkel und alle für den notwendigen Kern der Type entbehrlichen Formen. Schönheit bedeutet gutes Ausbalancieren der Verhältnisse. Die photographische Abbildung ist klarer und deshalb besser als die gezeichnete. IX. Anzeige oder Plakat aus vorhandenen Buchstaben konstruiert ist prinzipiell einfacher und deshalb besser als ein gezeichnetes Schriftplakat. Auch die unpersönliche Drucktype ist besser als die individuelle Schrift eines Künstlers. X. Die Forderung des Inhaltes an die Typographie ist, daß der Zweck betont wird, zu dem der Inhalt gedruckt werden soll. – Das typographische Plakat ist also das Resultat aus den Forderungen der Typographie und den Forderungen des textlichen Inhaltes. Es ist unbegreiflich, daß man bislang die Forderungen der Typographie so vernachlässigt hat, indem man allein die Forderungen des textlichen Inhalts berücksichtigte. So wird heute noch die qualitätsvolle Ware durch barbarische Anzeigen angekündigt. Und noch unglaublicher ist es, daß fast alle älteren Kunstzeitschriften von Typographie ebenso wenig verstehen wie von Kunst. Umgekehrt bedienen sich die führenden neuzeitlichen Kunstzeitschriften der Typographie als eines ihrer Hauptwerbemittel. Ich erwähne hier besonders die Zeitschrift „G“, Redakteur Hans Richter, Berlin-Friedenau, Eschenstraße 7, „Gestaltung der Reklame“, Herausgeber Max Burchartz, Bochum, die Zeitschrift „A B C“, Zürich, und ich könnte noch einige wenige andere nennen. Die Reklame hat schon längst die Wichtigkeit der Gestaltung von Anzeige und Plakat für den Eindruck der angepriesenen Ware erkannt und hat schon längst Reklamekünstler beschäftigt. Aber leider waren diese Reklamekünstler der kurz vergangenen Zeit Individualisten und hatten keine Ahnung von konsequenter Gestaltung der Gesamtanzeige und von Typographie. Sie gestalteten mit mehr oder weniger Geschick Einzelheiten, strebten nach extravaganterem Aufbau, zeichneten verschnörkelte oder sonst unlesbare Buchstaben, malten auffällige und verbogene Abbildungen, indem sie dadurch die angepriesene Ware vor sachlich denkenden Menschen kompromittierten. Es ist hier gleichgültig, daß von ihrem Standpunkt aus betrachtet gute Leistungen entstanden, wenn der Standpunkt falsch war. Heute beginnt die Reklame ihren Irrtum der Wahl von Individualisten einzusehen und bedient sich statt der Künstler für ihre Reklamezwecke der Kunst, oder deutlicher gesagt: DER TYPOGRAPHIE. Besser keine Reklame, als minderwertige; denn der Leser schließt aus dem Eindruck der Reklame und nicht aus dem textlichen Inhalt auf die Ware.

Unter dem Namen APOSS -Verlag wurde in Hannover, Waldhausenstr. 5<sup>II</sup>, ein neuer Verlag gegründet, der das gute wohlfeile Buch herausgibt. Als Aposs 2 erscheint demnächst eine wohlfeile Ausgabe der ersten 3 Hahnepetermärchen. Als Aposs 3 erscheint Aposstelgeschichte, ein Märchen.

Das

M E R Z R E L I E F VON SEITE 90 IST MIT ZAHLREICHEN MERZBILDERN, MERZ-ZEICHNUNGEN, ENTWÜRFEN, TYPOGRAPHISCHEN ARBEITEN, KÄSTEN, PACKUNGEN AUSGESTELLT AUF DEN BEIDEN GROSSEN MERZAUSSTELLUNGEN NOVEMBER 1924, HANNOVER, KESTNERGESELLSCHAFT, FEBRUAR 1925 BERLIN, STURM, POTSDAMERSTRASSE 134a, UND ANDEREN. Besuchen Sie die großen Merzausstellungen

[S. 92]

[Werbeentwurf für Pelikan Schreibband in plombierter Blechdose]

*S. 93–94: Auf S. 93 ein Werbeentwurf für ↗ Pelikan-Tusche mit Abdruck der Zeichnung zweier Tusche-Fläschchen samt Werbetext links oben und des Pelikan-Logos rechts unten. Auf S. 94 ein Werbeentwurf für Pelikan-Tinte mit Abdruck eines von KS gestalteten Signets oben auf der Seite sowie der Zeichnung dreier Tintenfläschchen mit Werbetext rechts unten. Die Doppelseite ist mit Balken, Pfeilen und Flächen gestaltet, die Druckfarben sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 575.*

[S. 93]

[Abb. zweier Flaschen von Pelikan Perl-Tusche, Nr. 302 und Nr. 301]<sup>13</sup>

#### PELIKAN-TUSCHE<sup>14</sup>

Unantastbare Güte verschaffte der Pelikan-Tusche ihre große Verbreitung. Stets einwandfreie Gleichmäßigkeit wird ihr die führende Stellung bewahren. Der Pelikan wacht mit ganz besonderer Sorgfalt über diesem, seinem schwarzen Jungen und seinem Geheimnis. Die besonderen Vorzüge der schwarzen Pelikan-Tuschen sind: ► die tiefe, gleichmäßige, deckende Schwärze und damit ihre besondere Eignung für Zeichnungen, die vervielfältigt werden sollen; ► die völlige Wasserfestigkeit, die ein Übermalen mit Aquarellfarben, ja selbst ein gründliches Abwaschen zuläßt; ► die unbegrenzte Haltbarkeit im Glase, die

---

13 [Abb. zweier Flaschen von Pelikan Perl-Tusche, Nr. 302 und Nr. 301] Unter der Abbildung sowie dem rechts daneben stehenden Werbetext ist ein roter Balken gedruckt, in dem die Nummern der Tusche-Flaschen zu lesen sind. Darunter befindet sich eine bis zum Seitenende reichende schwarze Fläche, deren Breite derjenigen der Abbildung entspricht.

14 [PELIKAN-TUSCHE] Darunter ist ein horizontaler roter Balken gedruckt, an dessen rechtes Ende ein nach unten führender roter Pfeil anschließt, welcher auf den Pelikan-Schriftzug weist.



große Leichtflüssigkeit und das lange Flüssigbleiben in der Reißfeder; ► die Möglichkeit, die dünnsten Linien auszuzeichnen, ohne daß die Linie Unterbrechungen zeigt oder ausläuft; ► die große Radierfestigkeit; ► die Lichtbeständigkeit; ► die Verdünnbarkeit mit abgekochtem Wasser bis zum hellsten Grau. ■ Farbige Pelikan-Ausziehtuschen sind von unerreichter Leuchtkraft und Reinheit der Farben; sie werden in 32 Farbtönen geliefert.

**Pelikan**<sup>15</sup> [Pelikan-Bildmarke]  
TUSCHE IST DIE FÜHRENDE<sup>16</sup>  
M A R K E D E R W E L T

[S. 94]

SIGNETENTWURF FÜR DAS WORT PELIKAN VON KURT SCHWITTERS<sup>17</sup>

P E L I K A N T I N T E<sup>18</sup>

[Abdruck KS: Signetentwurf]<sup>19</sup>

[Abbildung dreier Flaschen von Pelikan-Tinte, Nr. 3001, Nr. 4001 und Nr. 5001]<sup>20</sup>

4001 Beste Buch- und Schreibtinte. Eisengallustinte, fließt bläulich, wird tiefschwarz<sup>21</sup>. Liefert Schrift von unbegrenzter Dauer. Angenehm leichtflüssig.

5001 Buch- und Kopiertinte. Eisengallustinte, fließt bläulich, wird schwarz. Liefert auf der Kopierpresse 2 bis 3 Kopien. Kann auch in Büchern verwandt werden, ohne darin abzuklatschen.

3001 Starke Kopiertinte. Echte Blauholzinte, fließt violett-schwarz. Schrift und Kopien dunkeln schwarz nach. Gibt auf der Kopiermaschine 3 bis 6 Kopien. Auch nach längerer Zeit noch kopierfähig. Nicht für Bücher bestimmt.

15 Pelikan] Der Druck zeigt das Schriftlogo der Firma Pelikan.

16 TUSCHE IST DIE FÜHRENDE] Die vier Wörter sind rot gedruckt.

17 SIGNETENTWURF FÜR DAS ... VON KURT SCHWITTERS] Die Angabe steht um 90 Grad nach links gedreht und ist ungefähr um ein Drittel der Seitenbreite eingerückt. Ein von dem Wort VON ausgehender Pfeil weist auf den rechts daneben gedruckten Signetentwurf.

18 PELIKAN TINTE] Die beiden Wörter sind rot gedruckt.

19 Abdruck KS: Signetentwurf] Rechts neben dem Entwurf weist ein kurzer, breiter Pfeil nach unten auf eine unregelmäßige schwarze Fläche, deren rechtwinklige Konturen teils durch rote Balken eingefasst sind, und die den unten auf der Seite gedruckten Werbetext nebst Abbildung teilweise rahmt.

20 Abbildung dreier Flaschen von Pelikan-Tinte, Nr. 3001, Nr. 4001 und Nr. 5001] Unter der Abbildung ist eine schwarze Linie gedruckt, darunter sind die Nummern der Tinten-Flaschen zu lesen.

21 tiefschwarz] Pelikan-Werbeblatt Nr. 602: *schwarz*

S. 95–96: Auf S. 95 ein Werbeentwurf für Öl-, Tempera- und Aquarellfarben von ↗ Pelikan, oben das Schriftlogo der Firma, über die Seite verteilt Textelemente in verschiedenen Schriftgrößen und -richtungen, diagonale Linien, viermal der aus Balkenelementen zusammengesetzte Buchstabe F sowie ein dünn gerahmter Werbetext nebst schematischer Darstellung einer Farbtube in der linken unteren Ecke. Auf S. 96 ein Werbeentwurf für Pelikan-Radiergummis, Seitengliederung durch drei horizontale Linien, zwei vertikale Balken sowie diagonale Pfeile. Rechts sind untereinander in abgerundeten schwarzen Konturen und jeweils mit dem Pelikan-Schriftlogo versehen drei Radiergummisorten aufgeführt. Die Druckfarben der Doppelseite sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 576.

[S. 95]

**Pelikan**<sup>22</sup>

**F**<sup>23</sup>

Ö L -

TEMPERA -  
AQUARELL -

**FARBEN**<sup>24</sup>

SIND DAS ERGEBNIS EINER MEHR ALS 80 JÄHRIGEN ERFAHRUNG IN DER  
FARBENCHEMIE UND HERSTELLUNG.<sup>25</sup>

**F**<sup>26</sup>

[Abbildung Farbtube]

**ZET**

**FARBE**

Ist die Farbe des ernst schaffenden Künstlers. Sie bewahrt das Handschriftliche des künstlerischen Vortrages, gibt dem Bilde leuchtende Frische und Dauerhaftigkeit und läßt sparen durch ihre Körperhaftigkeit und Ausgiebigkeit.<sup>27</sup>

G Ü N T H E R W A G N E R

**F F**<sup>28</sup>

H A N N O V E R U N D W I E N

22 Pelikan] Der Druck zeigt das Schriftlogo der Marke Pelikan.

23 F] Das rot gedruckte F wurde aus Balkenelementen konstruiert und nimmt etwa ein Drittel der Seitenhöhe ein. Rechts wird es durch eine diagonale Linie gleicher Höhe von den nebenstehenden Textelementen abgegrenzt.

24 FARBEN] Unter dem Wort ist in gleicher Breite ein horizontaler roter Balken gedruckt.

25 SIND DAS ERGEBNIS ... FARBENCHEMIE UND HERSTELLUNG.] Der Textabschnitt steht um 90 Grad nach links gedreht neben der Aufzählung der Farbsorten am rechten Seitenrand.

26 F] Das F wurde aus Balkenelementen konstruiert und rechts neben den gedrehten Textabschnitt gedruckt, mit dem es oben bündig abschließt.

27 Abbildung Farbtube ... Körperhaftigkeit und Ausgiebigkeit.] Um die abgebildete Farbtube und den rechts daneben stehenden Werbetext wurde ein dünner Rahmen gedruckt.

28 F F] Die beiden rot gedruckten Buchstaben wurden aus Balkenelementen konstruiert und sind durch eine diagonale Linie voneinander abgegrenzt. Das erste F ist doppelt so hoch wie das zweite F.

[S. 96]

MEINE

3<sup>30</sup>3 KLASSEN<sup>29</sup>**Pelikan**<sup>31</sup>

SPECIAL

[Pelikan-Bildmarke] Fabrikat Günther Wagner<sup>32</sup>FÜR BLEI ALLER HÄRTEGRADE<sup>33</sup>**RADIER****GUMMI**<sup>34</sup>**Pelikan**<sup>35</sup>

Speckgummi

Fabrikat Günther Wagner<sup>36</sup>FÜR BESONDERS WEICHES BLEI UND ZUM SÄUBERN GROSSER FLÄCHEN<sup>37</sup>  
ERFÜLLEN

ALLE ANFORDERUNGEN

DER PRAXIS<sup>38</sup>**Pelikan**<sup>39</sup>

T-W

Fabrikat Günther Wagner<sup>40</sup>EIN SCHARFES GUMMI FÜR TUSCHE UND TINTE<sup>41</sup>


---

29 3 KLASSEN] Von den beiden Wörtern weist ein diagonaler Pfeil nach links auf die Ziffer 3.

30 MEINE 3] Wort und Ziffer sind rot gedruckt.

31 Pelikan] Der Druck zeigt das Schriftlogo der Marke Pelikan.

32 Pelikan SPECIAL ... Fabrikat Günther Wagner] Um die drei Zeilen wurden Konturen mit abgerundeten Ecken gedruckt, die der Form des Radiergummis entsprechen.

33 FÜR BLEI ALLER HÄRTEGRADE] Von hier verweist ein diagonaler roter Pfeil auf die mit Konturen versehenen Angaben zum ersten Radiergummi.

34 RADIER GUMMI] Das Wort ist rot gedruckt.

35 Pelikan] Der Druck zeigt das Schriftlogo der Marke Pelikan.

36 Pelikan Speckgummi Fabrikat Günther Wagner] Um die drei Zeilen wurden Konturen mit abgerundeten Ecken gedruckt, die der Form des Radiergummis entsprechen.

37 FÜR BESONDERS WEICHES ... SÄUBERN GROSSER FLÄCHEN] Von hier verweist ein diagonaler roter Pfeil auf die mit Konturen versehenen Angaben zum zweiten Radiergummi.

38 ERFÜLLEN ALLE ANFORDERUNGEN DER PRAXIS] Die Wörter sind rot gedruckt.

39 Pelikan] Der Druck zeigt das Schriftlogo der Marke Pelikan.

40 Pelikan T-W Fabrikat Günther Wagner] Um die drei Zeilen wurden Konturen mit abgerundeten Ecken gedruckt, die der Form des Radiergummis entsprechen.

41 EIN SCHARFES GUMMI ... TUSCHE UND TINTE] Von hier verweist ein diagonaler roter Pfeil auf die mit Konturen versehenen Angaben zum dritten Radiergummi.

Einband hinten außen / S. 97: Die Druckfarben der Seite sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 577. Um die Lesbarkeit der kleiner gedruckten Textpassagen zu gewährleisten, werden diese zusätzlich zur Reproduktion der Seite in transkribierter Form wiedergegeben.

97
WERBEN SIE FÜR MERZ
MERZ

**OBIBI**  
 bromocarnOL  
 gargarisanOL  
 buccoceyaiOL  
 poligenOL  
 bituminOL  
 hydravasOL  
 chinolsterpOL  
 uvexeyiOL  
 sonalOL  
 harmidOL  
 legumOL  
 hydaxOL  
 gilizonOL  
 Scribble  
 narsolOL  
 vandOL  
 PelikanOL  
 BIKOL  
 harlOL  
 brikOL  
 pOL

H. BEHRENG-  
 HANGELER  
 (vermerzt)

# WENN SIE IHRE REKLAME gestalten wollen, so wenden Sie sich bitte vertrauensvoll an die Werbezentrale

## MERZ HANNOVER WALDHAUSENSTRASSE 51A

## MERZ WERBEZENTRALE

HANNOVER  
WALDHAUSENSTRASSE 51A

LIEFERT NEUZEITLICHE PLAKATE, BILDREKLAME, TYPOSIGNETE, SIGNETE, TYPOGRAPHISCHE ANORDNUNG, PACKUNGEN, KATALOGE, PREISLISTEN, ANZEIGEN, TEXTE, LICHTREKLAME U. S. W.

BEI KURT SCHWITTERS IN  
 HANNOVER, WALDHAUSEN-  
 STRASSE 51A, BESTELLT MAN  
 EIN ABONNEMENT AUF DIE  
 ZEITSCHRIFT

**DER STURM**  
 LEITUNG  
 HERWARTH  
 WALDEN  
 BERLIN  
 POTSDAMER-  
 STRASSE 194a

1. KUNSTAUSTELLUNG, NERKE FÖHRENDER KÜNSTLER,  
 DICHTUNGEN UND SCHRIFTEN VON AUBUST STRAMM, H. WALDEN, RUD.  
 SCHWABER, K. SCHWITTERS, H. WAGNER, H. WAGNER, H. WAGNER,  
 HALBJÄHRLICH 9 MARK, 4 STURMARE IDEE JEDEN MITTWOCH 7 UHR, IN  
 DER ZEITSCHRIFT DER STURM, 12. JAHRGANG, MIT ZAHLOREICHEN ABBLDUNGEN,  
 8. 12. 24. MICHENBERG VON K. SCHWITTERS im Sturm, Berlin W. Potsdamstraße 194a.

# MERZ

4 NUM. 4 MARK oder  
 1 DOLLAR oder  
 2 1/2 GULDEN oder  
 3 SCHWEIZER FRANK.

PROBENUMMER 1.50 M.

MERZ 13. 20 M.

NIRBENDS RÄCHEN SICH IMITATION, REAK-  
 TION, ÜBERHAUPT JEDE ROCKSTÄNDIGKEIT  
 SO BEHR WIE BEI DER REKLAME

# MERZ

8/9, GENANT „nasci.“

ENIGE URTEILE ÜBER NASCI: PROFESSOR  
 HÜTTIG, CHEMMER, JENA: „Die neueste  
 Entwicklung von Merz gefällt mir sehr gut.“  
 H. ARP: „NASCI ist wunderbar.“ FRAU DR.  
 STEGMANN, M.S.P.D., Reichstag: „NASCI  
 ist wirklich ein sehr schönes Heft. Ich stelle  
 fest, daß Merz systematisch zur Erhaltung  
 übergeht.“ GROPIUS: „Ihr Heft NASCI habe  
 ich mit Freude erhalten.“ DEXEL: „NASCI  
 ist ein Meisterwerk, ich gratuliere.“ MARIANNE  
 MEYER, LEHRERIN, DRESDEN: „Hier konnte  
 ich folgen . . . mich als neuen Abonnenten zu  
 betrachten.“ MOHLY: „Gratuliere, NASCI  
 ist wirklich sehr schön geworden.“ DOES-  
 BÜRG: „Gestern bekam ich mit großer Freude  
 NASCI.“

WERBEN SIE FÜR MERZ

# MERZ

BEREITET SONDERNUMMERN ÜBER WERBESACHEN VOR, SONNE  
 ÜBER PACKUNGEN, KAUFPLÄTZE, INNENARCHITEKTUR, BÖHNE. [ ]

KÜNSTLER UND INTERESSENTEN  
 BITTE AN REDAKTION MERZ  
 WENDEN.  
 RAUM  
 FÜR REKLAME ZU VERMIETEN.

DE STIJL

DIE ZEITSCHRIFT

DE STIJL

WERBEN SIE FÜR MERZ NEUE ABONNENTEN:

L'ESPRIT NOUVEAU REVUE INTERNATIO-  
 NALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE. PARIS.

DRUCKSACHEN ÜBER PELIKAN-ERZEUGNISSE FOR-  
 DERE MAN VON GÜNTHER WAGNER, HANNOVER.

## WERBEN SIE FÜR MERZ

MERZ<sup>42</sup>

## O B I B I

bromocarnOL  
 gargarisnOL  
 buccocystOL  
   polygonOL  
   bituminOL  
 hydravasOL  
 chinoterpOL  
   uvacystOL  
     sonatOL  
 hermidOL  
   legumOL  
   hydosOL  
 glitzonOL  
   Scribtol<sup>43</sup>  
 narsolOL  
   vendOL  
 Pelikanol<sup>44</sup>  
   tilkOL  
   hartOL  
   brikOL  
   pOL

## H. BEHRENS-HANGELER

(vermerzt)

**W E N N**<sup>45</sup>

SIE

I H R E R E K L A M E

gestalten wollen, so wenden Sie sich bitte vertrauensvoll an die Werbezentrale

**MERZ**

H A N N O V E R

WALDHAUSENSTRASSE 5<sup>II</sup>.

---

42 MERZ] Das Wort ist rot gedruckt.

43 Scribtol] Das Wort ist rot gedruckt.

44 Pelikanol] Das Wort ist rot gedruckt.

45 WENN] Das Wort ist rot gedruckt.

ERSTE KÜNSTLER.  
LEITUNG KURT SCHWITTERS.

**MERZ**<sup>46</sup> WERBEZENTRALE  
HANNOVER

WALDHAUSENSTRASSE 5<sup>II</sup>.

LIEFERT NEUZEITLICHE PLAKATE, BILDREKLAME, TYPOSIGNETE, SIGNETE, TYPOGRAPHISCHE ANORDNUNG, PACKUNGEN, KATALOGE, PREISLISTEN, ANZEIGEN, TEXTE, LICHTREKLAME U. S. W.

D E R S T U R M  
LEITUNG  
HERWARTH  
WALDEN  
B E R L I N  
POTSDAMERSTRASSE 134a

1. KUNSTAUSSTELLUNG. WERKE FÜHRENDER KÜNSTLER. 2. VERLAG. DICHTUNGEN UND SCHRIFTEN VON AUGUST STRAMM, H. WALDEN, RUD. BLUEMNER, KURT SCHWITTERS, L. KASSAK, OTTO NEBEL U. A. 3. ZEITSCHRIFT DER STURM. 15. JAHRGANG. MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN. HALBJÄHRLICH 9 MARK. 4. STURMABENDE. JEDEN MITTWOCH, 7¼ UHR, IN DER KUNSTAUSSTELLUNG DER STURM. REZITATION: RUDOLF BLUEMNER. 8. 12. 24 Märchenabend von K. Schwitters im<sup>47</sup> Sturm, Berlin W, Potsdamerstr. 134a.<sup>48</sup>

D E S T I J L

---

46 MERZ] Auf das Wort weist von oben ein breiter, rot gedruckter Pfeil.

47 im] Durch die schlechte Druckqualität kann nicht zweifelsfrei bestimmt werden, ob *im* oder *Im* steht.

48 1. KUNSTAUSSTELLUNG. WERKE ... W, Potsdamerstr. 134a.] Der Absatz steht um 90 Grad nach links gedreht am linken Seitenrand. Durch mitdruckendes Blindmaterial sind zwischen einzelnen Zeilen und Wörtern teils horizontale und vertikale Striche entstanden, deren Position in den erhaltenen Heftexemplaren abweicht.

BEI KURT SCHWITTERS IN HANNOVER, WALDHAUSENSTRASSE 5<sup>II</sup>, BESTELLT  
MAN EIN ABONNEMENT AUF DIE ZEITSCHRIFT

**MERZ**

4 NUMMERN                      4 MARK<sup>49</sup>                      oder  
   1 DOLLAR                      oder  
   2½ GULDEN                      oder  
   5 SCHWEIZER FRANK.

PROBENUMMER    1.50 M.

BESTELLEN SIE EINE

**MERZ** = GRAMMOPHON - PLATTE :  
LAUTGEDICHT VON KURT SCHWITTERS, VOM AUTOR SELBST GESPROCHEN.

MERZ 13.    20 M.

ALS  
NR. 12    **MERZ**

ERSCHIEN DER HAHNEPETER, EIN MÄRCHEN VON K. SCHWITTERS, R E I C H  
I L L U S T R I E R T DURCH KÄTE STEINITZ IN 50 SIGNIERTEN EXEMPLAREN,  
HANDKOLORIERT. PREIS 20 MARK.

NIRGENDS RÄCHEN SICH IMITATION, REAKTION, ÜBERHAUPT JEDE RÜCK-  
STÄNDIGKEIT SO SEHR WIE BEI DER REKLAME

**MERZ**

**8/9**, GENANNT „nasci.“

EINIGE URTEILE ÜBER NASCI: PROFESSOR HÜTTIG, CHEMIKER, JENA: „Die  
neueste Entwicklung von Merz gefällt mir sehr gut.“ H. ARP: „NASCI ist wunderbar.“  
FRAU DR. STEGMANN, M. S. P. D., Reichstag: „NASCI ist wirklich ein sehr schönes  
Heft. Ich stelle fest, daß Merz systematisch zur Erziehung übergeht.“ GROPIUS: „Ihr  
Heft NASCI habe ich mit Freude erhalten.“ DEXEL: „NASCI ist ein Meisterwerk, ich  
gratuliere.“ MARIANNE MEYER, LEHRERIN, DRESDEN: „Hier konnte ich folgen . . .  
mich als neuen Abonnenten zu betrachten.“ MOHOLY: „Gratuliere, NASCI ist wirklich  
sehr schön geworden.“ DOESBURG: „Gestern bekam ich mit großer Freude NASCI.“

---

49    4 NUMMERN 4 MARK] Beide Ziffern sind rot gedruckt.

ZEITSCHRIFT G

ZEITSCHRIFTEN: L'AURORA, BLOK, CONTIMPORANUL, DISK, FRÜHLICHT, LE FUTURISME, THE LITTLE REVIEW, MA, MAVO, MANOMÉTRE, MECANO, NOI, HET OVERZICHT, SEPT ARTS, STAVBA, ZENIT, ZONE, ZWROTNKA

WERBEN SIE FÜR MERZ NEUE ABONNENTEN:<sup>50</sup>

DIE ZEITSCHRIFT<sup>51</sup>

**MERZ**

BEREITET SONDERNUMMERN

ÜBER WERBEWESEN VOR, SOWIE ÜBER PACKUNGEN, KAUF-LÄDEN, INNEN-ARCHITEKTUR, BÜHNE.

KÜNSTLER UND INTERESSENTEN BITTE AN REDAKTION M E R Z WENDEN.

RAUM

FÜR REKLAME ZU VERMIETEN.

DIESE M E R Z NUMMER WURDE IN 5000 EXEMPLAREN GEDRUCKT.

BEI A. MOLLING & COMP., HANNOVER.<sup>52</sup>

L'ESPRIT NOUVEAU

PARIS.

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE.

DRUCKSACHEN ÜBER PELIKAN-ERZEUGNISSE FORDERE MAN VON GÜNTHER WAGNER, HANNOVER.

---

50 WERBEN SIE FÜR MERZ NEUE ABONNENTEN:] Der Satz ist rot gedruckt.

51 DIE ZEITSCHRIFT] Zwischen den beiden Wörtern setzt ein Pfeil an, der auf die weiter unter stehende Passage DIESE M E R Z NUMMER ... MOLLING & COMP., HANNOVER. weist.

52 RAUM FÜR REKLAME ... MOLLING & COMP., HANNOVER.] Die Sätze sind rot gedruckt.



## MERZ 12 HAHNEPETER

[Merz 12 ist im Farbabbildungsteil dieses Bandes, S. 578–594 vollständig reproduziert.]

*Hahnepeter*, ein Märchen von KS, illustriert von Käte ↗Steinitz, wurde 1924 von Molling & Comp. gedruckt und erschien als Gemeinschaftsproduktion *Aposs 1* und *Merz 12* sowohl im ↗Aposs- als auch im ↗Merzverlag in Hannover. Eine Zuordnung zum Apossverlag ist in diesem Fall allerdings nicht ganz eindeutig, denn die erste Anzeige des Hefts erfolgte bereits im Juli 1924, also noch vor Gründung des Verlags, auf dem hinteren Einband von *Merz 8/9*, S. 572 und kündigte das Erscheinen des *Hahnepeter* im Merzverlag an. Als *Merz 12* ist das Märchen darüber hinaus mehrfach in der Reihe belegt, während lediglich eine einzige Mitteilung am Ende von *Merz 16/17* einen Nachweis für seine Zugehörigkeit zu *Aposs* darstellt (vgl. unpaginierte Werbeseite, S. 297).<sup>1</sup> *Hahnepeter* erzählt die Geschichte eines Jungen, Hans/ Hahnemann, der eines Tages ein Ei findet und dieses hinter dem Ofen ausbrütet. Nach 13 Tagen schlüpft ein Mischwesen – halb Hahn, halb Fluggerät – aus dem Ei, mit dem die Kinder spielen und das schließlich mit Hilfe seines Propellers in die Lüfte entschwindet. Nach seinem Weggang hinterlässt der Hahnepeter eine ganze Schar an Eiern, so dass jedes Kind eines erhält und viele neue Hahnepeter-Märchen entstehen können.

Eine auf 1924 datierte Werbepostkarte des von KS und Steinitz für ihre Märchenproduktionen gemeinsam gegründeten Apossverlags gibt 50 signierte, nummerierte und handkolorierte Ausgaben zu einem Preis von 20 Mark an.<sup>2</sup> In einem Brief an Dr. Albert

---

1 Zur Publikation des Märchens im Aposs- und Merzverlag vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

2 Vgl. Werbekarte »*Der Hahnepeter*« (Schelle 1990a, Typo-Nr. 25; SMH, Leihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. D 3428 zugehörig). Recto befindet sich die Darstellung des aus dem Ei kriechenden Hahnepeters, die mit der Abbildung auf dem hinteren Einband von *Merz 16/17* identisch ist. Abbildungen dieser Werbekarte sind enthalten in: Steinitz 1963, S. 53, Nündel 1974, S. 89 sowie in Beaujean/Haldenwanger 1986, S. 45. Es existiert eine Variante derselben Karte in der Berlinischen Galerie, die links unten mit einem Werbe-Aufkleber für die Zeitschrift versehen ist [vgl. Werbekarte »*Der Hahnepeter*« (mit Aufkleber), Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC K 482/79; Schelle 1990a, Typo-Nr. 25b]. KS schickte dieses Exemplar am 25.9.1924 an Hannah ↗Höch (vgl. Höch 1995a, S. 160f.). Er klebte die Werbekarte auch auf den originalen Umschlag, in dem er das Heft an Hermann Bode verschickte (vgl. *Umschlag zu »Merz 12 Hahnepeter«*, SMH, Leihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. D 3428 zugehörig).

Rohrbach nennt KS die gleiche Auflagenhöhe und betont, dass die gering verfügbaren *Originallithos*, zu 50 M, *handsigniert*<sup>3</sup> nur auf Bestellung verschickt werden.<sup>4</sup>

Auf das Cover des Referenzexemplares wurde in grüner Pastellkreide die Ziffer 32 eingetragen, darunter stehen die in Bleistift geschriebenen Signaturen der beiden Künstler.<sup>5</sup> Das 16 Blatt umfassende, als Broschur mit schwarzem Faden gebundene Heft misst 22,3 × 14,2 cm. Die im Abstand von 14 cm angebrachte Original-Lochung befindet sich 3,5 cm entfernt vom linken Rand. Text und Illustrationen sind jeweils auf den Vorderseiten der Blätter als zweifarbige Lithografien in Schwarz und Rot ausgeführt. Steinitz kolorierte die gelben und grünen Partien der Haare und Augen der Figuren manuell mit Pastellkreiden, weshalb die einzelnen Exemplare minimale Abweichungen in Farb- und Strichsetzung besitzen. In der unteren rechten Ecke trägt der hintere Einband den Stempel des Sammlers Dr. Hermann Bode.

Nach Steinitz' Memoiren, die als einzige Quelle über den Entstehungsprozess des *Hahnepeter* Auskunft geben, ging die Idee, ein neuartiges Kinderbuch zu entwerfen, das auf die kindlichen Leser eine erzieherische Funktion ausüben sollte, auf Sophie Küppers zurück.<sup>6</sup> Inspiriert dazu wurde sie von El Lissitzkys ab 1917 entstandenen Illustrationen von Kindergeschichten.<sup>7</sup> Er hatte bereits in *Merz 4*, S. 47, S. 103 die Einheit von Schrift und Bild propagiert, deren Korrelation er noch zu sehr auf die gegenseitige illustrative Ergänzung beschränkt sah, und den Entwurf einer explizit bildlichen Qualität von Buchstaben gefordert.<sup>8</sup> Dass KS mit dieser Grundidee allerdings nicht völlig konform war, sondern nach eigenen Möglichkeiten einer Schriftreform suchte, zeigt sein unter Lissitzkys Text *Topographie der Typographie* abgedruckter Einwand: *Die Redaktion ist nicht mit allen Thesen einverstanden, da sie einen Zusammenhang zwischen Text und Buchstabengestaltung nur bedingt anerkennt (Merz 4, S. 47, S. 103).*

3 KS an Albert Rohrbach, undatiert, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, S. 1r.

4 Es ist davon auszugehen, dass die hiervon abweichende Angabe von 100 gedruckten Exemplaren, die Steinitz im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des *Hahnepeter* erwähnt (vgl. Steinitz 1963, S. 62), nicht korrekt ist. Bisher konnte kein höher als mit der Nummer 50 beziffertes Exemplar nachgewiesen werden.

5 Folgende Exemplare des *Hahnepeter* sind bekannt: Ex. 22 Ketterer Kunst, 2016, Auktion 430, Nr. 96 (2017 im Besitz einer Berliner Galerie). Ex. 24 Stadtbibliothek Hannover, SAH 08/1:12, erworben 1998 aus dem Nachlass Sprengel, vgl. Farbabb. in: Struck 2017, S. 130. Ex. 37 Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, erworben am 3.9.1927 direkt vom Merzverlag. Ex. 50 Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven (CT) (vgl. <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3520192>, Stand 20.9.2018).

6 Vgl. Steinitz 1963, S. 55.

7 Lissitzky begann 1917 einige jüdische Kindergeschichten wie *Siches Chulin* (dt.: Eine unheilige Geschichte) und *Chad Gadya* (dt.: Das Ziegenböcklein) und die Ukrainischen Volkserzählungen zu illustrieren (vgl. Lissitzky 1977; Lissitzky-Küppers 1976, S. 134). Ab 1920 wandte er sich von diesen, in realistischer Manier gestalteten Aquarellen und Zeichnungen ab und entwarf mit seinem nun der geometrischen Abstraktion entsprechenden Kinderbuch *Von den zwei Quadraten. Eine suprematistische Erzählung in 6 Konstruktionen* den Prototypen seiner buchkünstlerischen Programmatik. Küppers und Lissitzky hatten sich durch KS 1922 kennengelernt.

8 Zu Lissitzkys Schriftprogrammatik vgl. ausführlicher: Lissitzky-Küppers 1976, S. 360–364.

Beim Anblick eines uralten Ostereis, das KS auf einer Konservenbüchse im Wohnraum der Familie Schwitters platziert hatte, habe nun nach Steinitz' Schilderung Küppers gefragt: *Was ist das?*, woraufhin KS zu erzählen begann und Steinitz an der Schreibmaschine die Geschichte des *Hahnepeter* diktierte.<sup>9</sup> Die anwesenden Kinder – KS' Sohn Ernst und Steinitz' Töchter Ilse, Lotti und Beate – waren lebhaft an der Entstehung beteiligt.

Der im Buch agierende Junge namens Hahnemann bezieht sich auf das Pseudonym Ernst Lehmann oder in HS' Sprachgebrauch Ernstleemann, wie die Eltern ihren zur Entstehungszeit fünfjährigen Sohn Ernst Schwitters nannten. Das auf dem vorderen Einband genannte *Väterchen*, dem das Heft gewidmet ist, steht für den Mediziner und Kunstsammler Dr. Ernst Steinitz – Käte Steinitz' Ehemann, der die Kosten für das Kinderbuch trug.<sup>10</sup>

KS war für den Text verantwortlich, während die Kinder Steinitz die Anfertigung der Illustrationen zuwiesen: *Ich mußte die Figuren mit Federhalter und Tinte gleich ›aufschreiben‹*<sup>11</sup>, erinnerte sich Steinitz. Als Bildvorlagen fungierten Gegenstände, die sich im Hause Schwitters fanden, wie etwa ein eiserner Kanonenofen, den Steinitz so authentisch wie möglich abzeichnete, während sie sich an einem Maschinenkatalog orientierte, um den als Körperteil des Hahnepeters angelegten Propeller zu skizzieren.<sup>12</sup> Eine Auswahl solcher mit Bleistift und Tinte gefertigter Zeichnungen von Steinitz, die KS ausschnitt und mit Kleister auf schwarzes Glanzpapier montierte, wurde als Bildmaterial für *Merz 12* verwendet. 1963 berichtete die Künstlerin: *Ich habe heute noch einunddreißig solcher vermerzten Zeichnungen, allerhand Zirkusgetier, Clowns, Löwen und auch Oberlehrer.*<sup>13</sup>

Zur Veröffentlichung der Geschichte wandte sich KS erneut an das Unternehmen Molling & Comp., bei dem er bereits die Lithografiemappe *Merz 3* in Auftrag gegeben hatte. Dort wurden die Drucke des *Hahnepeter* angefertigt, die als selbstständige Publikation in die Reihe *Merz* aufgenommen wurden und in der Zeitschrift unter dem Titel *Familie Hahnepeter Nr. 1* erschienen.

Diese erste und damit federführende Kinderbuchproduktion läutete den Beginn einer in *Merz 16/17* unter dem Titel *Die Märchen vom Paradies* veröffentlichten Trilogie ein, als

9 Vgl. Steinitz 1963, S. 55.

10 Es gibt Einzelseiten eines Exemplars von *Merz 12*, die ebenfalls koloriert sind. Es handelt sich aufgrund der manuellen Bearbeitung nicht um Andrucke, die während des Druckprozesses angefertigt wurden (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 24 b).

11 Steinitz 1963, S. 55.

12 Vgl. Steinitz 1963, S. 63.

13 Steinitz 1963, S. 61. Es existiert eine solche, für den *Hahnepeter* vorgesehene, aber letztlich nicht verwendete Zeichnung von Steinitz (vgl. *Herr Oberlehrer (nicht verwendete Zeichnung für Der Hahnepeter)*; Los Angeles County Museum of Art, Inv.-Nr. M.91.332.4. Weitere Skizzen befinden sich im Konvolut der Steinitz Family Art Collection, seit 2018 im SMH, vorläufige item-Nr. 1509]. Zwei bisher unveröffentlichte Zeichnungen, die Steinitz anfertigte, lassen darauf schließen, dass KS und Steinitz um 1925 weitere gemeinschaftliche Publikationen vorsahen: *Illustration zu Die Zoologische Garten-Lotterie [Das Nilpferd trinkt am Wasserhahn]*, Durchschlagpapier-Kohle und Bleistift auf Papier, 21 × 15,8 cm, SMH, Inv.-Nr. obj 06838505; *Illustration zu Die Zoologische Garten-Lotterie [Schulze erschießt den Löwen]*, Tusche auf Karton, 22,7 × 17,2 cm, SMH, Inv.-Nr. obj 06838504.

deren erster Teil erneut der bereits in *Merz 12/Aposs 1* veröffentlichte Text *Der Hahnpeter* aufgenommen wurde. Dieser in *Merz 16/17* nochmals abgedruckte Text enthält die bereits in *Merz 12* auf S. 6, S. 582, 7, S. 583, 10, S. 586 und 15, S. 591 veröffentlichten Illustrationen (vgl. *Merz 16/17*, S. 3, S. 281, 4, S. 281f., 7, S. 283, 9, S. 283f.) und geringfügige Textvarianten. Eine weitere Fassung, die ihrerseits von beiden *Hahnpeter*-Texten in der Reihe *Merz* abweicht, erschien etwa zeitgleich zum Debüt des im September 1924 gegründeten Apossverlags im ↗ *Sturm*.<sup>14</sup>

Mit der typografischen Gestaltung des *Hahnpeter* eröffnete sich KS und Steinitz nach eigener Aussage eine Experimentierplattform zur *grundsätzliche[n] Lösung von Gestaltungsproblemen*<sup>15</sup>. Im Gegensatz zum symmetrischen Aufbau konventioneller Titelseiten sah KS in der Asymmetrie eine Möglichkeit, um einer Buchseite gleichzeitig *Gleichgewicht und Spannung* zu geben.<sup>16</sup> Zur Umsetzung gelangte dies durch den im Blocksatz erscheinenden Text und die intendierten *weiße[n] Quadrate oder rechteckige[n] leere[n] Flächen*<sup>17</sup> als einander ausgleichende Pole. Die Verwendung eines nicht linearen Schriftsatzes erfordert dabei einen Rezipienten, der nicht mehr Linie für Linie liest, sondern vielmehr multilinear und multimodal – mit mehreren Sinnen – die Seite als Komposition wahrnimmt. In diesem Zusammenhang fungiert das Schriftbild als autonomes Gestaltungsmittel, das durch Farbwechsel und Versalien eine klangliche Qualität in das typografisch Dargestellte einträgt. Dabei lässt sich zwischen zwei unterschiedlichen Arten von akustischen Erzeugnissen differenzieren: Es erfolgt mimetisch die Nachzeichnung eines spezifischen, assoziierbaren Klangs (*KLING*, S. 6, S. 583; *KRA*, *KRA*, S. 8, S. 585) oder aber vergrößerte, repetierte Versalien werden als visuelles Muster eingesetzt, das die Steigerung der Stimme bzw. besondere Akzentuierung während des Vorlesens kodiert (*Ganz platt*. *GANZ PLATT*, S. 2, S. 579). Stephanie Heimgartner hat für solche *sound words*, die im *Hahnpeter* zusätzlich den Inhalt der Illustrationen unterstreichen, den Terminus *Typotapher*<sup>18</sup> geprägt.

Bei *Merz 12* findet im Vergleich zu *Merz 16/17* ein noch stärkerer Wechsel statt zwischen solchen Seiten, die vor allem mit typografischen Mitteln wirkungsvoll gestaltet sind (S. 2, S. 579; S. 6–10, S. 583–587), und Seiten, auf denen einzelne, expressive Illustrationen optisch dominieren (S. 3–5, S. 580–582; S. 11–16, S. 588–594). Insgesamt

14 Vgl. *Sturm* XV, 3 (Sept. 1924), S. 170–173. Aufgrund der typografischen Varianten wird der gesamte Text dem Anhang, S. 855–872 beigegeben. Er enthält einen Variantenapparat, der die in *Merz 12* und *Merz 16/17* enthaltenen Änderungen gegenüber der *Sturm*-Fassung verzeichnet. Dass KS und Steinitz den Apossverlag im September 1924 erst kürzlich gegründet haben müssen, geht aus einem Brief hervor, in dem KS an Walter Dexel schrieb: *Ich habe jetzt den Apossverlag gegründet* (KS an Walter Dexel, Brief vom 25.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90–92, hier 92). Zur Entstehungsgeschichte des Apossverlags vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

15 Steinitz 1963, S. 69.

16 Vgl. Steinitz 1963, S. 69.

17 KS nach Steinitz 1963, S. 69.

18 Heimgartner 2014, S. 175.

bestimmen die (bis auf ein einziges rechteckig begrenztes Bild auf S. 5, S. 582) gänzlich freigestellten Zeichnungen die visuelle Gesamtwirkung von *Merz 12*, die aufgrund ihrer spontanen Anfertigung während des Erzählens schwungvoll und lebendig wirken. Augen- und Mundpartien der einzelnen Figuren sind übergroß ausgeführt, wodurch eine ausdrucksvolle Mimik zur Umsetzung kommt, die den Verlauf der Geschichte emotional unterstreicht und einen Spannungsaufbau erzielt. Der als Peripetie angelegte Moment, in dem der Hahnepeter schlüpft und sich das Geheimnis lüftet, wie dieser auszusehen habe, wird in *Merz 12*, S. 6, S. 583 und *Merz 16/17*, S. 3, S. 281 auf unterschiedliche Weise ausgestaltet: In *Merz 12*, S. 6, S. 583 ist der Kopf des Hahnepeters dargestellt, dessen Augen erwartungsvoll auf das schlüpfende Wesen gerichtet sind. Dieser illustrativ hergestellte Bezug zwischen der Figur des Jungens und jener des Hahnepeters fehlt in *Merz 16/17*, S. 3, S. 281.

Dort verweist der Wechsel von Fließtext und eingestreuten Versalien neben der akustischen Ebene primär auf die Medialität des Schriftbildes selbst, dessen unterschiedliche audio-visuelle Funktionen erst in der Hahnepeter-Fassung von *Merz 16/17* ersichtlich werden: *Mit einem Male gab es einen KLING als ob die GROSSEN Leute mit Wein anSTOSSEN, und da kam der Hahnepeter auch schon aus dem Ei heraus und sagte sofort Guten Tag, Guten Tag, GUTEN TAG!* Im Hinblick auf die Versalien wird zunächst mit dem onomatopoetischen Wort *KLING* das Geräusch zweier aufeinander treffender Gläser imitiert, während *GROSSEN* doppeldeutig die Eigenschaft der möglicherweise körperlich großen/erwachsenen oder aber bedeutsamen Leute hervorhebt. Das Verb *anSTOSSEN* verweist visuell auf die mögliche Worttrennung in Präfix und Wortstamm und ist zugleich im Reim auf *GROSSEN* bezogen. Das zunächst zweifach kursiv und in unterschiedliche Leserichtungen gestellte *Guten Tag* erscheint ein drittes Mal in Versalien gesetzt und mit Ausrufezeichen versehen, womit grafisch die direkte Figurenrede des Hahnepeters in die Erzählung integriert wird und zugleich polyphon unterschiedliche Erzählstimmen zum Einsatz gelangen. Solche Verknüpfungen von schriftbildlichen Elementen mit Auditivem setzen sich auch im Bereich der Illustrationen fort. Beim ersten Auftreten des aus dem Ei geschlüpfen Hahnepeters fällt sein Hinterteil, das einem Propeller gleicht und in *Merz 16/17* um eine Kurbel erweitert ist, in den Blick. Mit diesem Bildzeichen wird eine Geräuscherwartung evoziert, die in der Folge durch den Vergleich des nur ein Bein besitzenden Hahnepeters mit einem Kreisel (S. 7, S. 584) transformiert wird. Als die Kinder der Geschichte bemerken, daß er eine *richtige Schraube und einen richtigen PROPELLER* hat, folgt nach erneutem Blättern in *Merz 12*, S. 10, S. 587/ *Merz 16/17*, S. 6, S. 282f. performativ und als Textblock gesetzt die Handlungsanweisung:

WENN WO NE  
SCHRAUBE IST,  
MUSS MAN AUCH  
DRAN DREHEN.

Erst im Anschluss, gestalterisch abgetrennt durch eine horizontale schwarze Linie, steht das die Handlungsanweisung begleitende Piktogramm mit einem nach rechts geneigten Pfeil, der die Richtung weist, in die Hahnemann die Schraube dreht.

Auf den folgenden Seiten (*Merz 12*, S. 11–16, S. 588–594) illustrieren vor allem die Zeichnungen von Steinitz Schritt für Schritt, was passiert, wenn der Hahnepeter *drei-, sechs-, neun- oder dreizehnmal rum* aufgedreht wird. Die wechselnde Perspektive des Vogels in Aufsicht, Ansicht und Untersicht mit der jeweils perspektivisch folgenden Blickrichtung des Jungen sowie die sich ändernden Größenverhältnisse von gebogenem Pfeil und Kindergesicht zeigen die wachsende Entfernung an. Die zunehmende Beschleunigung des Flugs kommt in dynamischen Wirbelbewegungen zum Ausdruck, bei denen der Propeller zuletzt nur noch als rotierende Kreisscheibe erscheint. Schließlich entledigt sich das Tier seiner mechanischen Teile und entschwindet vollends. Zurück bleibt die erstaunt-bekümmerte Kinderschar mit einigen roten abgeflachten Eiern in den Händen, wie eines dieser Art am Anfang der Geschichte stand und somit am Ende Hoffnung auf Fortgang oder Wiederholung des Geschehens vermittelt.

In *Merz 16/17* (S. 8, S. 283) wird an entsprechender Stelle gänzlich auf Illustrationen verzichtet. Anstatt dessen fungieren typografische Varianten des Textes als strategisch eingesetzte Effekte, die durch Fettdruck der Ziffern, Versalien und sukzessive Vergrößerung im Verlauf der Seite den performativen Akt des Drehens betonen, denn Hahnemann *dreht 6 MAL rum*, dann *9 MAL rum* und schließlich *13 MAL RUM AUF*. Dieser gestalterisch verwirklichte Parallelismus bewirkt einen Spannungsaufbau, der zunächst durch die Wiederholung des jeweiligen Ziffernwertes in Worten erreicht wird [*6 MAL rum. Und als Hahnemann sechsmal rumdrehte, [...]*] und sich im unteren Drittel der Seite in der Beschreibung, wie Hahnepeter immer höher fliegt, verdichtet. Neben der auditiven Komponente und zunehmenden Graden an Lautstärke steuert das Schriftbild im Gegensatz zur entsprechenden Stelle in *Merz 12* die räumlich kontinuierlich weiter zunehmende Entfernung des Protagonisten, die durch Steigerungsformen wie *ganz hoch, ganz schnell, noch schneller, noch viel schneller* (S. 8, S. 283) beschrieben wird. Versalien und gezielt gesetzte Zeilenumbrüche evozieren intratextuell die höchstmögliche räumliche Distanz, die der Hahnepeter schließlich erreicht hat, während sie extratextuell den Lese- und Rezeptionsfluss rhythmisieren:

UND FLOG HÖHER  
 UND HÖHER  
 UND KAM ÜBERHAUPT NICHT  
 WIEDER HERUNTER.

Die einzelnen Zeilen dieses erst in *Merz 16/17* realisierten Versalienblocks werden syntaktisch durch einen stufenartigen Parallelismus betont, während typografisch ein horizontaler, einen Teil des Satzspiegels einnehmender Balken die Aussage unterstreicht, dass

der Hahnepeter nicht wieder auf die Erde kommt. Die thematisierten Seiten zeigen, dass KS die unterschiedlichen Funktionen von Sprache im Medium des Kinderbuchs einander angleicht, indem er den Informationsgehalt und den materialen respektive medialen Selbstwert des Schriftzeichens als gleichrangige, miteinander verbundene Textbestandteile einsetzt. In diesem Sinne werden die musikalischen Implikationen des Textes zum einen auf der Erzählebene verwirklicht, wenn etwa der Gesang des Hahnepeters mit dem Violinspiel des Vaters verglichen wird, zum anderen aber führt die Medialität des Schriftbildes selbst zum imaginierten Hören des Aufziehens und des Fliegens mit dem Propellerantrieb. Sybille Krämer spricht in diesem Zusammenhang von dem *Konzept der ›Schriftbildlichkeit‹*, nach dem Schrift als eine *Hybridbildung zutage [tritt], in der sich Sprache und Bild, diskursive und ikonische Aspekte verbinden*.<sup>19</sup>

In *Merz 12* wird diese Synthese durch die einheitlich für Text und Illustrationen verwendeten Farben Rot und Schwarz akzentuiert. Eine weitere Auffälligkeit besteht in den konsequent ausgelassenen Bindestrichen am Zeilenende, wodurch die Wörter entsprechend dem jeweiligen, von Seite zu Seite changierenden Satzspiegel in einzelne Silben getrennt werden. Das variierende Zahlenformat der Paginierung fungiert nicht nur als Bezifferungsmittel (vgl. S. 3, S. 580), sondern integriert die Zahlen als ›bildnerische‹ Elemente in die jeweilige Seitenkomposition (vgl. S. 8, S. 585).

Die Darstellung des Hahnepeters erfährt im Laufe der Geschichte eine Wandlung: Der Fantasievogel ist zunächst flächig-abstrakt mit scharf konturierten Formen wie bei einem Scherenschnitt wiedergegeben und steht damit in Kontrast zu den plastischer ausgeführten Menschen und Gegenständen der vertrauten häuslichen Umgebung. Er gewinnt bis zu dem Zeitpunkt, an dem er sich in die Lüfte aufschwingt, immer mehr an Volumen und einzelne Körperteile wie Auge, Schnabel, Hahnenkamm, Schwanzfedern und Propeller werden im Detail erkennbar. Sobald er sich jedoch immer weiter von den Kindern entfernt, reduziert sich seine Gestaltung auf die bloße Wiedergabe der Konturen. Stilistisch ist die montagehafte Zeichnung des Mischwesenes damit klar von jener der Figuren unterschieden, aus deren Perspektive der Hahnepeter wahrgenommen wird.

Eng mit dieser gestalterischen Komponente ist die konkrete Rezeptionssituation von Kinderbüchern verbunden: Spezifische Sprachmuster und Stilmittel, wie etwa Sprichwörter und typisierte Wortverbindungen, sind für diese Gattung paradigmatisch, weil Kinder im Alter zwischen drei und fünf Jahren ihr phonologisches Repertoire entwickeln und beginnen, mehrfach Vorgelesenes auch beim selbständigen Anschauen des Buches zu memorieren.<sup>20</sup>

Die im *Hahnepeter* deutlich akzentuierten Silben stehen damit im Zusammenhang mit dem Erlernen von einzelnen Wortbestandteilen. Kinderbücher, so hält Heimgartner fest,

19 Krämer 2012, S. 81.

20 Vgl. ausführlicher zum Spracherwerb im Kindesalter Kauschke 2012, S. 173–175.

werden auf zwei unterschiedliche Weisen rezipiert: Entweder werden sie durch einen Erwachsenen vorgelesen bzw. mit ihm gemeinsam betrachtet oder aber das Kind erschließt sich den Handlungsverlauf selbst aus den Bildern.<sup>21</sup> Aufgrund dieser Rezeptionssituation ist die Narration einerseits sprachlich, andererseits grafisch kodiert. Geräusche werden sowohl auf der Wort- als auch Bildebene reproduziert, so dass die Leser beispielsweise mit dem Krähen das Bild eines Hahnes assoziieren können. In diesem Sinne fungieren die Laute *Kikeriki* und *Kra, Kra* als Gedächtnismarker, die den gesamten Erzählzusammenhang aufrufen (z. B. evoziert *KRA, KRA* die Figur des Hahnepeters und die Geschichte der Entstehung einer ganzen Familie an Hahnepetern, vgl. S. 8, S. 585). Sie werden somit als konstitutive Bestandteile in den Handlungsablauf integriert.

Die konzeptionelle Dopplung von Künstler- und Kinderbuch, die zusätzlich durch die Mitarbeit der Kinder von KS und Steinitz unterstrichen wird, steht in der Tradition der (kubo-)futuristischen Künstlerbücher. Bücher wie Aleksej Kručenyčs *Utinoe gnězdiško* (dt.: Das kleine Entennest, 1913) sowie ein unter dem Titel *Porosjata* (dt.: Die Ferkelchen, 1913) erschienenes Werk, das von Kasimir Malewitsch illustriert wurde, zeigen beispielhaft einen von der bloßen Notation abweichenden grafischen und spielerisch wirkenden Selbstwert von Schrift.<sup>22</sup> Nicht zuletzt aufgrund dieser Qualität wurden sie breiter als Kinderbücher denn als Künstlerbücher wahrgenommen. KS geriet durch El Lissitzky und dessen Kinderbuch-Entwürfe mit der russischen Avantgarde und ihren Typografiebestrebungen in Kontakt und brachte die Idee, Buchstaben und Setzkastenelemente als ausschließliche Handlungsträger zu etablieren, bereits im nächsten Heft, *Merz* 14/15, zur konsequenten Umsetzung.

---

21 Vgl. Heimgartner 2014, S. 171.

22 Vgl. Strätling 2017, S. 165–170. Zu den transgressiven Formen, durch die Schrift und Bild in der russischen Buchkunst miteinander verbunden werden, vgl. ausführlicher Strätling 2017, S. 137–221.



## MERZ 13 GRAMMOPHONPLATTE

Im September 1924 druckte *Der ↗ Sturm* eine Werbe-Annonce für die bis *dato* erschienenen Ausgaben der Reihe *Merz*, welche als Nummer 13 eine Grammophonplatte mit Lautgedichten von KS anzeigte.<sup>1</sup> Erst zwei Monate später forderte der Künstler seine Leser in der eigenen Zeitschrift auf: *BESTELLEN SIE EINE MERZ-GRAMMOPHONPLATTE: LAUTGEDICHT VON KURT SCHWITTERS, VOM AUTOR SELBST GESPROCHEN* (*Merz* 11, Einband hinten außen, S. 577). Mit 20 Mark setzte er den Preis für die Platte verhältnismäßig hoch an, was darauf schließen lässt, dass diese – wie zuvor schon die beiden Künstlermappen *Merz* 3 und 5 – außer Abonnement verkauft wurde. Gestützt wird diese Annahme zusätzlich dadurch, dass er in der gleichen Anzeige lediglich 4 Mark für einen ganzen Jahrgang berechnete.<sup>2</sup>

Bei dem auf der Platte enthaltenen Lautgedicht handelt es sich um einen Auszug aus der *Ursonate*, die in *Merz* 24 auch als typografische ›Partitur‹ umgesetzt wurde.<sup>3</sup> Wie es zur Entstehung der Stimm-Aufzeichnung kam, bleibt allerdings weitgehend unklar. KS hatte sich nachweislich ab 1923 um eine Aufnahme bemüht. An Hannah ↗ Höch schrieb er in einer Postkarte vom 24.5.1923: *Soeben bekomme ich Telegramm: »Probeaufnahme 8 Tage verschieben müssen, näheres Brieflich«. Koffer sind gepackt. Fahrkarte gelöst, ich war soeben im Begriff abzureisen. Schade. Also in 8 Tagen sehen wir uns in Berlin.*<sup>4</sup> Die von Höch direkt auf der Karte vermerkte Bleistiftnotiz *Probeaufnahme für die Lautsonate* belegt den Zweck der geplanten Reise. Der per Telegramm mitgeteilte Ersatztermin kam vermutlich ebenfalls nicht zustande. Nach der derzeitigen Quellenlage trafen sich KS und Höch nicht im genannten Zeitraum in Berlin,<sup>5</sup> vielmehr fragte Höch Anfang Juni brieflich bei KS nach: *Was ist das? Warum höre ich nicht Dein Vergissmeinnicht farbenes Merzorgan*

---

1 *Der Sturm* XV, 3 (Sept. 1924), Einband vorne innen. Die identische Anzeige ist nochmals abgedruckt in: *Der Sturm* XV, 4 (Dez. 1924), S. 238.

2 Vgl. dazu auch den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

3 Vgl. zu Entstehung, Überlieferung und Struktur der *Ursonate* ausführlich das Vorwort zu *Merz* 24, S. 391–415, zu KS' transgressiver Kunst den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

4 Höch 1995a, S. 122.

5 Höch reiste am 25./26.5.1923 nach Weimar (vgl. Höch 1995a, S. 122) und berichtete KS brieflich Anfang Juni von ihrem dortigen Aufenthalt [vgl. Brief von Höch an KS, undatiert (Anfang Juni 1923), in: Höch 1995a, S. 134–136], was darauf hinweist, dass beide sich zuvor nicht persönlich trafen.

in allen Grammophönen der Welt zwitsch zwitsch zwiwitsch lauseaasen?<sup>6</sup> Erst zwei Jahre später findet sich ein neuerlicher Hinweis auf die Tonaufnahme in KS' Korrespondenz. Mitte August 1925 kündigte er seiner amerikanischen Förderin Katherine Dreier die Übersendung einer Grammophonplatte mit Auszügen seiner *Sonate* an, deren Wiedergabe jedoch *sehr unvollkommen* sei.<sup>7</sup>

In KS' Nachlass sind zwei Schellack-Platten der Berliner Vox Schallplatten- und Sprechmaschinen A. G. erhalten, auf denen je identische Auszüge der von ihm eingesprochenen *Ursonate* zu hören sind.<sup>8</sup> Beide Platten haben einen Durchmesser von 30 cm und sind beschädigt – eine von ihnen ist zerbrochen, die zweite hat einen Sprung. Auf der Vorderseite der Platten befindet sich ein Aufkleber mit dem Vordruck *Privat-Aufnahme*, auf der Rückseite ist das von dem Werbegrafiker Wilhelm Deffke entworfene Vox-Logo eingepreßt. Dieses ist ebenfalls auf zwei zugehörigen Papierhüllen zu sehen, die zudem den Aufdruck *VOX* tragen und von KS in Bleistift mit dem Vermerk *kaputte Platte* resp. *Kaputte Platten* beschriftet wurden. Des Weiteren existiert eine umfunktionierte Hülle des Plattenlabels EMI mit der von Ernst Schwitters aufgebrauchten Notiz *Privataufnahme VOX 1910A*. Das Kürzel 1910A entspricht der auf der Vorderseite der Platten eingepreßten Matrixnummer, wobei das Suffix A von Vox zur Kennzeichnung eines Plattenformats von 30 cm genutzt wurde.<sup>9</sup>

Die von 1921 bis 1929 bestehende Vox Schallplatten- und Sprechmaschinen A. G. mit Hauptsitz im sog. Vox-Haus in Berlin verfügte über ein eigenes Aufnahmestudio und produzierte maßgeblich in ihren Anfangsjahren ein breites Sortiment an Tonaufnahmen von Musik aller Art über Sprachkurse bis hin zu Kinderplatten.<sup>10</sup> KS notierte sich die Anschrift des Vox-Hauses und der Vox-Aufnahmeabteilung in seinen Adressbüchern *Merzgebiet I* und *Merzgebiet 1a*, als seinen Verhandlungspartner vermerkte er einen Herrn Peterson.<sup>11</sup> Anhand der Vox-Matrixnummer lässt sich die Aufnahme der *Ursonate* auf September 1923 datieren.<sup>12</sup> Warum KS erst ein Jahr später Werbeanzeigen für die Grammophonplatte schaltete, ist nicht bekannt.

---

6 Höch 1995a, S. 134.

7 Brief von KS an Dreier vom 15.8.1925, in: Nündel 1974, S. 96.

8 SMH, Inv.-Nr. que 06843621a und que 06843621b. Die Vox-Platten wurden erstmals im März 2002 im NDR digitalisiert; dies diente der Wiedergabe auf der CD *Urwerk*, die 2007 von Zweitausendeins in Zusammenarbeit mit dem Verlag mOcean OTon veröffentlicht wurde. Sie wurden erneut im Auftrag der KESS am 22.8.2017 im Studio Hannover von Thomas Christes digitalisiert. Die Aufnahmen sind in der digitalen Edition der Reihe *Merz* abrufbar.

9 Vgl. dazu Lotz 2002, S. 3f.

10 Vgl. zur Vox A. G. Lotz 2002 und Sieben 1985.

11 *Merzgebiet I* (SMH, Inv.-Nr. que 06835004), S. 16; *Merzgebiet 1a* (SMH, Inv.-Nr. que 06835005), S. 15.

12 Für diese Information danken wir Rainer Lotz, der ein umfassendes Aufnahmebuch der Vox Schallplatten- und Sprechmaschinen A. G. erstellt hat (vgl. <http://www.lotz-verlag.de/Vox-Aufnahmebuch.pdf>, Stand 17.5.2018).

Die Vox-Platten haben eine Lauflänge von ca. 3 ½ Minuten.<sup>13</sup> Wesentlich längere Aufzeichnungen erlaubte die zeitgenössische Grammofontechnik nicht. Zu hören sind die Themen 1–4 aus dem ersten Teil der *Ursonate*, wie sie in *Merz 24*, S. 157, S. 420 verschriftlicht wurden, gefolgt von den Sequenzen *ü3a* und *ü1* aus *überleitung* und *durcharbeitung* des ersten Teils (*Merz 24*, S. 158, S. 421). Daran schließen der Abschnitt *J* aus dem *largo* des zweiten Teils (*Merz 24*, S. 171, S. 427) sowie das *scherzo* des dritten Teils mit leichten Abweichungen gegenüber dem Druck in *Merz 24*, S. 172, S. 428 an. Den Schluss bildet eine in dieser Form nicht im Druck vorhandene Variation der Themen 13, 14 und 6 (*Merz 24*, S. 175–177, S. 429f.) aus dem vierten Teil.

Es ist anzunehmen, dass KS nicht über allzu viele Exemplare der Privat-Aufnahme von Vox verfügte. Nach derzeitigem Stand sind weltweit nur die beiden beschädigten Platten in seinem Nachlass erhalten geblieben. Gleichwohl bot der Merzkünstler die Aufzeichnung noch Ende 1927 zum Kauf an. In der Revue *i10*, die den gesamten ersten Teil der *Ursonate* veröffentlichte, ließ er wissen: *Die betreffende Platte ist als MERZ 12 veröffentlicht und für 20 Mk. beim Merzverlag in Hannover zu haben.*<sup>14</sup> Die Angabe *Merz 12* stimmte freilich nicht, unter dieser Nummer war bereits das Märchen *Der Hahnepeter* erschienen. Spätestens 1932 war KS' Bestand an Platten offenbar endgültig aufgebraucht, denn in *Merz 24* ist neuerlich von der Absicht die Rede, *die sonate auf grammofon zu sprechen* (*Merz 24*, S. 155, S. 419).

Eine 25-minütige Live-Ausstrahlung von KS' *Lautsonate* ist für den Abend des 27.5.1930 im SWR Frankfurt nachgewiesen, diese wurde jedoch nicht mitgeschnitten.<sup>15</sup> Eine zweite Tonaufnahme lag erst zeitgleich mit Erscheinen der letzten Merznummer vor. Am 5.5.1932 sprach KS im Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart erneut Teile der *Ursonate* ein. Vermittelt wurde ihm diese Aufnahme durch den Architekten und Möbeldesigner Bodo Rasch, der bereits im Rahmen seiner Herausgeber Tätigkeit für das Design-Kompodium *Gefesselter Blick* Kontakt zu ihm aufgenommen hatte und ihn 1932 persönlich kennenlernte.<sup>16</sup> Als KS sich bei ihm beklagte, dass er die Tonaufnahme *seinen Merz-Abonnenten angeboten hat[te], und von den Merz-Abonnenten schon Geld dafür*

13 In der Digitalisierung der Platten durch die KESS ergab sich für die zerbrochene Platte eine Lauflänge von 3:37 Minuten, für die gesprungene Platte eine Länge von 3:55 Minuten. Die Differenz resultierte aus dem Sprung, durch den die Platte während des Überspielens hängenblieb. Auf der CD *Urwerk* (2007) hat die als Track 1 enthaltene Aufnahme der gesprungenen Vox-Platte eine Länge von 3:18 Minuten, wurde also durch die Bearbeitung kürzer. Im Booklet zur CD ist zudem vermerkt, dass die Platte mit zunehmender Laufgeschwindigkeit aufgenommen wurde: *D. h. für das Abspielen: Die Wiedergabe beginnt mit überhöhtem Tempo, das nach und nach abnimmt. Deshalb scheint sich Schwitters' Stimme mehrfach zu überschlagen* (Booklet, S. 33f.).

14 *Meine Sonate in Urlauten. Allgemeine Erklärungen*, in: *i10* 1, 11 (Nov. 1927), S. 393. Eine Werbeanzeige für die Grammophonplatte schaltete KS im gleichen Jahr in der Zeitschrift *Documents internationaux de l'esprit nouveau* 1 (1927), unpaginiert.

15 Für die Hinweise danken wir Jörg Wyrchow (Deutsches Rundfunkarchiv); vgl. außerdem Wittenbrink 2006 (<http://www.dra.de/rundfunkgeschichte/schriftsteller/autoren.php?buchst=S&name=Kurt%20Schwitters>, Stand 17.5.2018).

16 Vgl. dazu das Interview mit Bodo Rasch in: *Ausst.-Kat. Wiesbaden 1990*, Bd. 1, S. 260f.

bekommen hat[te] aber nicht liefern konnte,<sup>17</sup> nahm er ihn kurzerhand mit zu Dr. Alfred Bofinger, dem ersten Intendanten des Süddeutschen Rundfunks, welcher zeitnah eine Platte produzieren ließ. Diese wurde in limitierter Auflage für den internen Betrieb – d. h. für Sendezwecke – auf Schellackplatte gepresst.<sup>18</sup> Ausstrahlungen sind in den Programmzeitschriften nicht belegt, was aber nicht ausschließt, dass es trotzdem eine Sendung gegeben haben könnte. 20 Platten wurden produziert, als Verkaufspreis gab KS später 6 Dollar an.<sup>19</sup> Am 11.8.1932 dankte er Rasch für die Schaffung einer Möglichkeit, meine *Urlautsonate zu sprechen*<sup>20</sup>, die Platten seien 8 Tage zuvor bei ihm eingetroffen. Sofern Bodo Raschs Erinnerungen zutreffen, vertrieb KS auch diese Aufnahme als *Merz 13*.

In KS' Nachlass ist noch eine dieser Platten erhalten.<sup>21</sup> Sie hat einen Durchmesser von 25 cm, eine Laufgeschwindigkeit von 78 Umdrehungen pro Minute und eine Lauflänge von 3:31 Minuten,<sup>22</sup> wobei die Nadel innen anzusetzen ist. Die Scheibe trägt einen Aufkleber des Süddeutschen Rundfunks, auf dem handschriftlich in Tinte das Datum 5.5.32., die Nummer 222. sowie die Angabe *Sonate mit Urlauten ges. K. Schwitters.* vermerkt sind. Mit Ausnahme des Datums sind diese Informationen ebenfalls in den unbespielten Innenbereich der Platte eingepreßt. Bei der Zahl 222 handelt es sich um die Matrizennummer der Platte, die in vollständiger Schreibung *Stgt 222* lautet.<sup>23</sup>

Aufgezeichnet wurden darauf – wiederum bezogen auf den Druck in *Merz 24* – etwa die Hälfte der *einleitung* (beginnend mit dem langgezogenen *O* bis hin zur vierten Zeile des Segments *A*), die Themen 1–4, die *überleitung* und die Sequenz *ül* der *durcharbeitung* aus dem ersten Teil (*Merz 24*, S. 157f., S. 420f.), das Segment *J* aus dem *largo* des zweiten Teils (*Merz 24*, S. 171, S. 427) sowie der gesamte dritte Teil mit minimalen Abweichungen gegenüber dem Druck.

Einen kleinen Bestand von Platten des Süddeutschen Rundfunks bewahrte KS noch 1937 in Deutschland auf, als seine Kunstwerke bereits aus den Museen beschlagnahmt und auf der Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigt wurden.<sup>24</sup> Offenbar bemühte er sich zu dieser

17 Ausst.-Kat. Wiesbaden 1990, Bd. 1, S. 261.

18 Für diese Information danken wir Jörg Wyrchow (Deutsches Rundfunkarchiv), die Aufnahme ist zudem im Katalog *Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk GmbH von Ende 1929 bis Anfang 1936* unter der Nummer 2349 dokumentiert. In derselben Aufnahmesitzung sprach KS sein Gedicht *An Anna Blume* ein (Kat.-Nr. 2348).

19 Vgl. dazu KS' Angaben in seinem Brief an Käthe ↗Steinitz vom 26.2.1940, in: Nündel 1974, S. 159.

20 Brief von KS an Rasch, in Privatbesitz.

21 SMH, Inv.-Nr. que 06843620. Ein weiteres Exemplar befand sich im Nachlass des Basler Zahnarztes und Kunstsammlers Oskar Müller, in dessen Haus KS am 1.12.1935 einen Vortragsabend hielt, und der von KS die Assemblage *Ohne Titel (Merzbild mit grünem Ring, Version 2)* (1926/27; CR Nr. 1355) erwarb. Mit Müllers Frau Annie Müller-Widmann stand KS zudem von 1935 bis 1939 in brieflichem Kontakt.

22 Der Katalog *Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk GmbH von Ende 1929 bis Anfang 1936* vermerkt eine Laufzeit von 3:22 Minuten sowie zusätzliche 5 Sekunden für die Ansage: *Kurt Schwitters spricht Teile seiner Sonate mit Urlauten.*

23 Bis zum Jahr 1934 hatte jede Rundfunkanstalt einen eigenen Nummernkreis für ihre Matrizen. Erst das Präfix *Stgt* ermöglicht eine eindeutige Identifizierung der Aufnahme.

24 Vgl. den Brief von KS an Edith Tschichold vom 31.7.1937 [The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1].

Zeit erfolglos, eine weitere Tonaufzeichnung zu organisieren – an das Ehepaar ↗ Gropius schrieb er im August des Jahres: *Es gelang mir ebenfalls nicht, eine Grammofonfirma zu finden, die meine Sonate oder einige Grottesken aufnehmen würde.*<sup>25</sup>

Das politische Klima machte solche Bestrebungen auf längere Sicht unmöglich. Seit Januar 1937 lebte KS im norwegischen Exil, 1940 floh er vor den einrückenden deutschen Truppen nach Großbritannien. Erst kurz vor Kriegsende begann er wieder, über eine Aufnahme der *Ursonate* nachzudenken: *Ich habe ein [...] einmaliges Werk geschaffen, die Ursonate, die verloren ist, schon wenn ich nicht mehr fähig bin vorzutragen. Es wäre einfach, sie auf Grammophon zu sprechen, aber wer würde sich dafür einsetzen?*<sup>26</sup> Einen Unterstützer fand er schließlich in dem belgischen Avantgarde-Künstler und Kunstkritiker Édouard Léon Théodore Mesens, der 1938 die Leitung der London Gallery übernommen hatte und diese nach ihrer kriegsbedingten Schließung wieder aufzubauen versuchte. Im September 1946 teilte KS Raoul ↗ Hausmann mit, dass Mesens *ungefähr 10 Grammophonplatten* der *Ursonate* herausgeben wolle.<sup>27</sup> Die Planungen hierzu liefen schon seit spätestens Mai des Jahres.<sup>28</sup>

Für den 5. und 7.3.1947 organisierte Mesens schließlich einen Vortragsabend für KS in der London Gallery, bei dem dieser unter anderem Teile seiner *Ursonate* rezitieren sollte.<sup>29</sup> Zu dem Auftritt am 7. März waren auch zwei Mitarbeiter der BBC eingeladen. Frederick Laws, Radiokritiker bei der britischen Tageszeitung *News Chronicle*, hatte deren Kommen vermittelt, in der Hoffnung, dass sich auf diese Weise eine Tonaufnahme der *Sonate* erreichen ließe.<sup>30</sup> KS riet er allerdings, seinen Wunsch nach einer solchen Aufzeichnung nicht allzu sehr zu betonen. So weit kam es letztendlich ohnehin nicht, die Herren von der BBC verließen bei KS' Darbietung vorzeitig den Saal.<sup>31</sup> In den verbleibenden Monaten des Jahres 1947, KS' letztem Lebensjahr, versuchte dieser zwar noch, mit finanzieller Unterstützung des New Yorker Museum of Modern Art eine Radio- und Schallplattenaufnahme seines lautpoetischen Lebenswerks zu organisieren,<sup>32</sup> verstarb jedoch, bevor das Vorhaben realisiert werden konnte. Seitdem sind gleichwohl zahlreiche

25 Brief vom 7.8.1937, in: Schaub 1993a, S. 156f. Noch am 12.12.1937 bat KS Alexander Dörner, ihm im Vorfeld einer für Herbst 1938 geplanten USA-Reise bei neuerlichen Grammofonaufnahmen der *Sonate* zu helfen (vgl. Nündel 1974, S. 140).

26 Brief von KS an Marguerite Hagenbach vom 27.2.1945, in: Nündel 1974, S. 178f., Zitat S. 178.

27 Brief vom 20.9.1946, in: Nündel 1974, S. 234–238.

28 Am 2.5.1946 fragte KS bei Mesens erstmals in der überlieferten Korrespondenz bzgl. der Aufnahmen der *Sonate* nach (Brief im SMH, Inv.-Nr. que 06839131).

29 Vgl. das Programmblatt der Abende in: Themerson 1958, S. 28. Ein Einladungs-Rundschreiben hatte Mesens schon am 17.2.1947 verschickt (SMH, Inv.-Nr. que 06840036).

30 Vgl. den Brief von Laws an KS vom 6.3.1947, SMH, Inv.-Nr. que 06840045.

31 Vgl. Themerson 1958, S. 28.

32 Vgl. dazu die Briefe von Margaret Miller an KS vom 5.11.1947, SMH, Inv.-Nr. que 06839149, von KS an Margaret Miller vom 8.11.1947, in: Nündel 1974, S. 294f. sowie von KS an Ernst und Lola Schwitters vom 14.11.1947, SMH, Inv.-Nr. que 06838711.

Tonaufnahmen der *Sonate* entstanden und verbreitet worden.<sup>33</sup> Eine von KS' Sohn Ernst eingesprochene Version des Stücks wurde 1958 als Langspielplatte von der Londoner Lord's Gallery veröffentlicht. 1993 brachte ES dieselbe Aufzeichnung fälschlich als angeblich einzige vollständige *Original Performance* seines Vaters auf den Markt.<sup>34</sup> Tatsächlich hat jedoch nie eine von KS vorgetragene Gesamtaufnahme der *Ursonate* existiert. Dessen Sorge, sein Werk würde mit ihm untergehen,<sup>35</sup> erwies sich dennoch als unbegründet.

---

33 Vgl. die umfassende Diskografie in: Scholz 1989, Bd. 3, S. 955–957 sowie die fortlaufend ergänzte Liste im Findbuch des SMH.

34 *Kurt Schwitters Ursonate*, Wergo WER 6304-2, Mainz 1993. Ein im Auftrag der KESS erstelltes Gutachten bestätigte 2006, dass es sich bei der Wergo-CD um die Aufnahme von ES handelt. Vgl. dazu auch den Artikel *Wer spricht die Ursonate?*, in: *Der Spiegel* 8/2008, S. 147.

35 Vgl. den Brief von KS an Käthe Steinitz vom 24.6.1945, National Gallery of Art Library, Inv.-Nr. MSS 22 Box 9, item 61: *My sonata in sounds exists only in my voice and shall die with me* (dt.: Meine Sonate in Lauten existiert nur in meiner Stimme und wird mit mir sterben).

## MERZ 14/15 DIE SCHEUCHE

[Merz 14/15 ist im Farbabbildungsteil dieses Bandes, S. 595–603 vollständig reproduziert.]

Das Märchen *Die Scheuche*, laut Typovermerk auf dem vorderen Einband eine Gemeinschaftsarbeit von KS, Käte ↗Steinitz und Theo van ↗Doesburg, erschien als dritte Publikation des ↗Apossverlages 1925 in Hannover. Es existieren drei in ihrer bibliografischen wie typografischen Umsetzung unterschiedliche Gestaltungen des vorderen Einbandes. Zwei Varianten werden im Untertitel als *Märchen* deklariert,<sup>1</sup> eine hiervon enthält zusätzlich die um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn gedrehte Angabe *Aposs NO 3 Hannover*<sup>2</sup>. Bei der dritten Variante<sup>3</sup>, die als Referenzexemplar fungiert, eliminierten die Künstler die Gattungszuweisung *Märchen* und ersetzten diese durch die gedruckte Bezeichnung *Merz 14/15*, die auf eine erst nachträgliche Aufnahme von 300 Heft-Exemplaren in die *Merz*-Reihe zurückzuführen ist.<sup>4</sup> Darüber hinaus sind ein deutschsprachiges Manuskript mit dem Titel *Die Scheuche* (undatiert, um 1945) sowie die von KS verfasste Übersetzung *The Scare-crow* ins Englische (undatiert, 1941–1947) erhalten, die während des Exils entstanden.<sup>5</sup>

Der Zeitraum zwischen der Veröffentlichung bei Aposs und dem Erscheinen der *Merz*-Ausgabe ist nicht überliefert, doch berichtete KS bereits am 22.4.1925 von der Aufnahme des Kinderbuches in die Zeitschrift, *um Merz in diesem Jahr weiter ausgeben zu können*.<sup>6</sup> Steinitz schildert in ihren Erinnerungen die anfänglichen Zweifel, die KS und sie zu

---

1 Die erste Titelblatt-Variante enthält neben dem Untertitel *Märchen* einen kleiner gesetzten Herausgeber-Vermerk: Vgl. Schelle 1990a, S. 135, Typo-Nr. 27; SMH, Inv.-Nr. 06838439.

2 Vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 27 b; SMH, Inv.-Nr. 06838442.

3 Vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 27 b; SMH, Inv.-Nr. D 3423.

4 KS an Theo und Nelly van ↗Doesburg, Brief vom 22.4.1925, in: Nündel 1974, S. 94f., hier 94.

5 Vgl. KS: *Die Scheuche*, undatiert (um 1945), Ms. im SMH, Inv.-Nr. que 06840468,T,006 sowie KS: *The Scare-crow*, undatiert (1941–1947), Ms. im SMH, Inv.-Nr. que 06840468,T,004. Weiterhin existiert ein privater Nachdruck des Heftes mit den Maßen 21 × 25 cm, der 1961 von der Akademie für das Graphische Gewerbe in München angefertigt wurde. Ein Ex. davon wurde von Käte Steinitz eigenhändig mit den Datierungen 1969 und 1972 versehen. Dieses befindet sich in der National Gallery of Art, Washington. Daneben gibt es einen Reprint in einem erheblich kleineren Format (12,1 × 15,3 cm), ohne jegliche Angaben, von wem und wann dieser gedruckt wurde. Ein Ex. befindet sich im SMH. Es konnte bisher kein Nachweis dafür bibliografiert werden.

6 KS an Theo und Nelly van Doesburg, Brief vom 22.4.1925, in: Nündel 1974, S. 94f., hier 94.

Beginn dieser seriellen Neuordnung ergriffen; schließlich visierten sie an, mit der Reihe an Kinderbüchern im Apossverlag *das Märchenbuch* ihrer Zeit zu schaffen.<sup>7</sup> Merz als Publikationsort erschien Steinitz *in puncto* dieser Absicht problematisch, denn sie fürchtete, dass die Kinderbücher mehr als symptomatische Bestandteile des konzeptuellen Labels der Zeitschrift rezipiert würden und dabei der mit ihnen verbundene innovative Anspruch außer Acht geraten könnte.<sup>8</sup> KS hingegen bewogen nach Steinitz' Aussage hauptsächlich ökonomische Gründe und die Möglichkeit, für einen größeren Umlauf der *schönen Bücher* zu sorgen, dazu, *Die Scheuche* schließlich als Doppelnummer 14/15 »umzuwidmen«.<sup>9</sup>

Aus der Wiege gehoben wurde die Idee zu diesem Buch nach Druckabschluss der *Märchen vom Paradies*. Im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Märchen-Publikationen, die Illustrationen von Steinitz enthalten, sollte das neue Buch ausschließlich mit Elementen des Setzkastens gestaltet werden, d. h. aus Gevierten, Zier- und Ausschlussmaterial in Form von Balken und Kreisen, die als Druckwerkzeuge fungierten. Als Nelly und Theo van Doesburg am 24. und 25.2.1925 in Hannover zu Besuch waren,<sup>10</sup> stieß van Doesburg die Diskussion um die *Märchen vom Paradies* an und schlug als gemeinsames Folgeprojekt ein typografisch radikaleres Märchenbuch vor, wie etwa den 1923 unter dem Titel *Dlja golosa* (dt.: Für die Stimme) im Staatsverlag Berlin publizierten Gedichtband von Wladimir Majakowski, den El ↗ Lissitzky bereits durchgängig mit Setzkastenmaterial gestaltet hatte. Wie daraufhin *Die Scheuche* aus dem Setzkasten heraus entstand, hat Steinitz ausführlich beschrieben: Der gemeinsame Beschluss zu diesem Kinderbuch wurde beim Nachmittagskaffee im Hause Steinitz gefasst.

*Während Kurt rezitierte, spielte Theo van Doesburg mit Streichhölzern und legte auf dem Tisch eine Vogelscheuche zusammen. Nelly lachte mit holländischem Akzent und vergoldete die Welt mit ihrer Schönheit und ihrem Humor, auch mit Klavierspiel. [...] Theo zeichnete dann mit Bleistift einen furchtbar natürlichen Frack und danach einen stilisierten. Kurt nahm die große Schere und schnitt beide für unser Gästebuch aus [...].<sup>11</sup>*

Während KS den Text der *Scheuche* verfasste, oblag die typografische Gestaltung mit Setzkastenmaterial van Doesburg und Steinitz. Satz und Druck des ungewöhnlichen

7 Vgl. Steinitz 1963, S. 74.

8 Vgl. Steinitz 1963, S. 74.

9 Vgl. Steinitz 1963, S. 79. Zu KS' Publikationspraxis und Herausgeberschaft vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

10 Der Besuch lässt sich Dank des erhaltenen Gästebuchs von Steinitz genau datieren: Das Paar van Doesburg und KS gestalteten eine Doppelseite mit Zitat und collagierten Elementen, die auf den 24. und 25.2.25 datiert und mit den drei Künstlernamen versehen ist (vgl. den reprografischen Nachdruck, in: Steinitz 1977, unpaginiert); Original im SMH, Inv.-Nr. KA 116,7977.

11 Steinitz 1963, S. 81. Die Wohnung von Steinitz in der Georgstraße 34 in Hannover war ein gastfreundlicher und kulturell bedeutsamer Salon der zwanziger Jahre, der Künstler, Intellektuelle und Sammler der internationalen Avantgarde mit der hannoverschen Kunstszene in Kontakt brachte (vgl. dazu Schulz 2017b, S. 163f.; Struck 2017, S. 135f.).



Heftes übernahm der mit KS bekannte Paul Vogt in der Peuvag-Druckerei in Hannover. Paul Vogt stellte eigens auf *Die Scheuche* zugeschnittene Buchstaben her, wie etwa den für Monsieur le Coq überdimensional großen Buchstaben O, und willigte ein, den kleinen Buchstaben *b als Füße des Bauern quer zu setzen und das große B ganz diagonal für den wütenden Bauern.*<sup>12</sup> Bereits am 22.3.1925 berichtete der Merzkünstler, dass *Die Scheuche* Steinitz und ihm sehr gut gefalle, er aber fürchte, dass sie sich nicht gut verkaufen lasse.<sup>13</sup> Zwischenzeitlich hatte van Doesburg seine Korrekturen an Steinitz geschickt, die aber laut KS zu spät kamen, denn das Merzheft war bereits Ende April 1925 fertiggestellt.<sup>14</sup> Nach Erhalt des Kinderbuches reagierte van Doesburg ärgerlich auf die vielen Fehler, die nun in der *Scheuche* enthalten seien.<sup>15</sup> Das von KS am 22.4.1925 angekündigte Exemplar wurde wohl auf dem Versandweg vom niederländischen Zoll konfisziert, so dass van Doesburg erst am 17.5.1925 *Merz 14/15* in den Händen hielt und daraufhin monierte:

*Ich bin sehr unzufrieden! Bekam eben Die Scheuche-Merz, und sehe zu meiner grossen Bedauern, dazs die typografischer Anordnung des Umschlags vollständig geändert worden ist, und sogar ohne meines Wissens. Auch sind noch sehr viele Fehler geblieben, welche ich in die letzte Korrekturen aus gebessert habe. Als Merz-Heft hätte ich dir einen absonderlichen Umschlag gemacht, und die schrägen Liniën der Scheuche typografisch verfolgt. Typografisch gestaltet von kurt Schwitters käte steinitz th ! van doesburg, wie es auf Merz steht ist auch unrichtig. Die typografische Entwürfe sind von mir und Kätelein, damit hättest du gar nichts zu tun. ES wäre deshalb besser gewesen zu schreiben: Dichtung: Kurt Schwitters/ Typografischer gestaltung: Théo van Doesburg & Käte Steinitz! Das Rot und Blau ist sehr schön. Die Leute welche es in Paris bekommen haben finden es prachtvoll. Sie sehen aber die Fehler nicht!*<sup>16</sup>

Eine weitere Kostprobe ließ KS gemeinsam mit einer auf den 24.4.1925 datierten Postkarte Antony Kok in Tilburg zukommen und begründete dies folgendermaßen:

*Wie Sie sehen, habe ich mir mit Doesburg den Spass erlaubt Ihnen das Merzbuch 14/15 ›die Scheuche‹ genannt, zu widmen. Und bitte Sie jetzt für dieses Ihr Patenkind Le Coq der Hahn in Holland und Umgebung etwas hic, haec, hoc zu machen, d. heisst auf gut deutsch Abonnenten zu werben.*<sup>17</sup>

Neben der Anspielung auf die Homophonie zwischen Kok und *Coq* ist es nicht zufällig, dass sich KS mit der Bitte um Verbreitung der *Scheuche* persönlich an Kok wandte. Schließlich erschien das Buch als typografisches *Novum* und damit als Antwort auf

12 Steinitz 1963, S. 81.

13 KS an Theo und Nelly van Doesburg, Brief vom 22.3.1925, in: Nündel 1974, S. 23.

14 Vgl. KS an Theo van Doesburg, Brief vom 22.4.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186. Fehlschreibungen i. O.

15 Vgl. Theo van Doesburg an KS, Brief vom 24.4.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186.

16 Theo van Doesburg an KS, Brief vom 17.5.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186.

17 KS an Antony Kok, Postkarte vom 24.4.1925, in: Bolliger 1991, Nr. 119.

die Forderung, die Kok 1920 gemeinsam mit van Doesburg und Piet ↗ Mondrian im *Kundgebung II des »Stijl« 1920. Die Wortkunst* formuliert hatte: *so wollen wir durch alle uns zur Verfügung stehenden Mittel die Satzlehre/ die Verslehre/ die Druckanordnung/ die Rechenkunst/ die Rechtschreibung/ eine neue Bedeutung des Worts und eine neue Kraft des Ausdrucks herstellen.*<sup>18</sup>

Was die zeitgenössischen Abonnenten empfangen, war eine dementsprechend in ihrer Satzspezifik und dem kleinen Querformat ungewöhnliche Ausgabe: ein nur 6 Blatt umfassendes Heft, 20,5 × 24 × 0,3 cm groß, welches mittels Seitstich-Drahtheftung gebunden ist. Auf zwölf asymmetrisch aufgebauten, unpaginierten Seiten wird die Geschichte von einer Vogelscheuche erzählt, die nicht ihren Zweck erfüllt, denn trotz ihrer Präsenz picken der Hahn und die Hühner die Körner auf dem Feld auf. Der Bauer, der daraufhin die Scheuche demontieren will, vertagt sein Vorhaben aufgrund der hereinbrechenden Nacht. In dieser Nacht erscheinen die ehemaligen Besitzer von Hut, Stock und Spitzenschal, welche die Scheuche zierten, und nehmen diese wieder an sich. Text und Illustrationen entstammen ausschließlich Elementen, die im Setzkasten enthalten sind. Der dicke Karton des Umschlags ist blau bedruckt, während die Kompositionen der Einzelseiten abwechselnd monochrom blau und rot gestaltet sind.

Bedingt durch divergierend groß und fett gesetzte Wörter sowie Textblöcke, die analog zu den von Jan ↗ Tschichold proklamierten Regeln der Neuen Typographie gleichermaßen horizontal wie vertikal, aber auch *wellen-, treppen- oder strahlenförmig* angeordnet sind, wird das geschlossene Satzbild der normalen Buchseite radikal aufgelöst.<sup>19</sup> Hierdurch wird der Weißraum Teil der Komposition, statt passiver Hintergrund zu sein.<sup>20</sup> Die ausschließlich verwendete Type ist die Groteskschrift, die als serifenlose, in ihrer Strichstärke gleichmäßige Schrift von den Vertretern der Neuen bzw. Elementaren Typographie ideologisiert und propagiert wurde. Für Tschichold, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Marcel Breuer und KS repräsentierte sie den Fortschritt und die Moderne (Neue) Typographie, mit der sie sich von der konventionellen Schriftgestaltung der Verlagshäuser und Druckereien distanzierte, die sich noch in den 1920er Jahren an gebrochenen Schriften und an der ornamentalen Buchgestaltung aus Historismus und Jugendstil orientierten. Der im Druckvermerk enthaltene Hinweis, dass *Die Scheuche* als ein *typografisches Märchen* zu lesen ist, verweist explizit auf diesen geschichtlichen Hintergrund. Als wichtigste Charakteristika der Neuen Typographie erscheinen die bereits erwähnte rhythmisierte Seitengestaltung und die farblich durch Kontraste geprägte Umsetzung des Heftes. Darüber hinaus werden Textblöcke zu Gruppen zusammengesetzt, welche die Seitenkomposition hierarchisch strukturieren. Akzentuierungen im Lesefluss werden durch verschiedene

18 theo van doesburg/ piet mondriaan/ antony kok: *Kundgebung II des »Stijl« 1920. Die Wortkunst*, in: *De ↗ Stijl* III, 6 (Apr. 1920), S. 51f.

19 Vgl. Dießelmeier/Schaub 1993, S. 56.

20 Meer 2015, S. 28.

Schriftschnitte, wie etwa Fettdruck und Kursivierung, erzielt, die als Varianten innerhalb einer Schriftfamilie gelten.

Die in der *Scheuche* präsente Grundidee, durch bildliche Mittel Figuren und Konstellationen zu entwickeln, die auf den imaginativen Freiraum eines Wortes aufmerksam machen, wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts von Stéphane Mallarmé vertreten. Innovative Satz- und Drucktechniken waren im französischen Symbolismus allerdings zunächst noch dem Bereich der Poetik bzw. der dichterischen Umsetzung vorbehalten. In seinem 1897 veröffentlichten Gedicht *Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard* bündelt Mallarmé die freien Verse in Gruppen, so dass deren Zusammengehörigkeit optisch vorgegeben wird.<sup>21</sup> Gleichzeitig, so schreibt Mallarmé im Vorwort zu dem Poem, sei die variable Typographie für den Leser wie eine Partitur zu verstehen, die im gelesenen Text verschiedene Stimmen gleichrangig anzeige, im Kontext der mündlichen Wiedergabe aber ermögliche, zwischen diesen Stimmen durch Intonationsunterschiede zu differenzieren.<sup>22</sup> Das Zusammenspiel von Text und ›blanc‹ der Typographie erzielt demnach bereits bei Mallarmé eine progressive, durch variationsreiche Drucktypen realisierte Verräumlichung der Worte, wodurch der Text des Gedichts vor der linearen, auf Inhalt fokussierten Lektüre primär bildlich wahrgenommen wird.<sup>23</sup> In der gleichen Stoßrichtung propagierte der selbsternannte Führer der futuristischen Bewegung Italiens Filippo T. Marinetti in seinen ab 1911 verantworteten *Edizioni futuriste di poesia* (dt.: Futuristische Gedichtausgaben) die Loslösung der Wörter aus ihren gewohnten syntaktischen und semantischen Kontexten. *Ich beginne eine Revolution des Buchdrucks*, verkündete er bereits 1913,

*[w]ir werden deshalb auf ein und derselben Seite drei oder vier verschiedene Druckerschwärze verwenden, sowie 20 verschiedene Schrifttypen, wenn dies notwendig sein sollte. Beispiel: Kursivdruck für eine Reihe von ähnlichen oder raschen Empfindungen, Fettdruck für heftige Lautmalereien. Mit dieser Revolution des Druckes und der bunten Vielfalt der Schrifttypen nehme ich mir vor, die Ausdruckskraft der Wörter zu verdoppeln.*<sup>24</sup>

Eine konkrete Umsetzung dieser Forderung Marinettis zeigt sich in den futuristischen Buchgestaltungen von Carlo Carrà, Paolo Buzzi und Francesco Cangiullo. Letzterer nutzte

21 Es wird an dieser Stelle auf die Übersetzung des Titels ins Deutsche verzichtet, da sich durch das Wort *Hasard* folgende Mehrdeutigkeit ergibt: dt.: *Der Wurf von Würfeln hebt niemals den Zufall/ das Schicksal auf*. Mallarmé schrieb das Wort teilweise klein, teilweise groß. Hierdurch enthält der Titel im Französischen ebenfalls die Bedeutung des als Hasardspiel überlieferten Glücksspiels mit zwei Würfeln. Eine geplante Folio-Ausgabe kam nach Mallarmés Tod im September 1898 nicht mehr zustande, doch ist die von ihm durchgesehene und mit zahlreichen Anmerkungen versehene Fahnenkorrektur des Drucks von 1897 erhalten: Vgl. Monographie imprimé, 1897, Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625644w> [Stand 9.9.2018]. Zur Geschichte der posthumen Drucklegung vgl. Mallarmé 1998, S. 1315–1324. Vgl. die von Bertrand Marchal erarbeitete Edition von *Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard*, in: Mallarmé 1998, S. 363–387.

22 Vgl. Mallarmé 1998, S. 1073.

23 Vgl. Lailach 2010, S. 107.

24 Marinetti 2018, S. 76f.

in seinem Buch *Caffeconcerto: Alfabeto a sorpresa* (dt.: Konzertkaffee: Alphabet mit Überraschung) von 1919 erstmals Buchstaben und einfache Formen zur Gestaltung agierender Figuren, die jedoch nicht wie bei der Scheuche auf Setzkastenelementen beruhen, sondern gezeichnet wurden.<sup>25</sup>

Nachweisbaren Einfluss auf die Gestaltung der *Scheuche* nahmen die russischen Vorläufer Lissitzkys: Dieser hatte mit der suprematistischen Erzählung *Pro dva kvadrata* (dt.: Von den Zwei Quadraten) (1920) und seinen konstruktivistischen Illustrationen des Bandes *Dlja golosa* bereits druckgrafische Pionierleistungen vorgelegt, die von Tschichold als Standardwerke der Elementaren Typographie gepriesen wurden. Das Konzept zu dem Bilderbuch *Von den Zwei Quadraten* hatte Lissitzky 1920 während seines Studiums an den Staatlichen Freien Kunstwerkstätten in Witebsk (Weißrussland) begonnen. Inspiriert wurde er von Kasimir Malewitschs Gemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915). Malewitsch, der seit 1919 in Witebsk unterrichtete, nahm dort den sog. Suprematismus offiziell in das universitäre Lehrprogramm auf. Mit dieser Kunstrichtung verband sich die Idee, die künstlerische Komposition durch einfache geometrische Formen von jeglichem Gegenstandsbezug zu befreien.<sup>26</sup> Durch Vermittlung von van Doesburg erschien *Von den Zwei Quadraten* als Doppelheft in niederländischer Übersetzung ebenfalls in *De Stijl*.<sup>27</sup>

Der performative Anspruch, den Lissitzky an das Buch *Von den Zwei Quadraten* stellte, zeigt sich zu Beginn der Erzählung: Die Kinder werden aufgefordert über das Lesen hinaus selbst aktiv zu werden und mit Papier, Draht und Holzklötzen kontinuierlich neue Formen zu erschaffen. Gleichzeitig ruft das Buch zu einem Leseverhalten auf, das nicht linear stattfindet, sondern erst durch die Analyse entsteht: Die Leser sind dazu angehalten, Vokale und Konsonanten unabhängig von Wortbedeutungen miteinander zu kombinieren. Später differenzierte Lissitzky zwischen zwei Arten der Schrift, den Ideogrammen und Begriffzeichen sowie den Phonogrammen, den Lautzeichen oder Buchstaben. Ideogramme können ohne Sprachkenntnisse rein visuell erfasst werden. Die Verknüpfung von geometrischen Formen und autonom gestellten Buchstaben zielt auf eine internationale Verständlichkeit. In diesem Sinne ist das Buch laut Paratext *Allen, allen Kindern* gewidmet. Einen solchen didaktischen Anspruch verfolgte auch Majakowski, der seine 1923 in *Dlja golosa* abgedruckten Gedichte unter den kommunistischen Vorsatz stellte, diese den Werktätigen in Fabriken und Büros vorzutragen. Dementsprechend realisierte Lissitzky typografische Mittel, die zur mündlichen Präsentation anleiten sollten: Die kontrastierenden Farben Rot und Schwarz, Fettdruck und räumliche Anordnung einzelner Buchstaben und Wörter dynamisieren die Modulation der Worte. Einzelne

---

25 Vgl. Cangiullo 1919.

26 Zu Malewitsch und dem Suprematismus vgl. ausführlicher den Kommentar zu *Merz 8/9*, S. 74, S. 642–644.

27 Vgl. *De Stijl* IV, 10/11 (Okt./Nov. 1922), S. 273–291.

Gedichttitel erscheinen als Kombination von Schrifttypen divergierender Größe, deren Einheit in Rezipientenkreisen für Aufsehen sorgte.

Die russischen Beispiele zeigen bereits die Aufhebung von Schrift und Bild als zweier voneinander getrennter Bereiche und die damit verbundene Erweiterung des Zeichens.<sup>28</sup> Denn neben ihrer sprachlichen Funktion dominiert der ikonografische Status der Buchstaben als ›Figuren‹ die Seitenkomposition. Diese Einheit von Schrift und Bild erzielt Lissitzky, indem er auf das gleiche Material für Text und Bild zurückgreift und dieses einerseits als kompositorisches Mittel, andererseits als Textbaustein in die Seitengestaltung integriert. Die Synthese von Text und Bild manifestiert sich darüber hinaus in der einheitlichen Verwendung von Rot und Schwarz. Signifikant erscheint hierbei das anaphorisch gebrauchte Wort *DA* auf der vierten und letzten Seite des Heftes, das durch Fettdruck und Versalien akzentuiert wird und sich visuell zu *DADA* zusammenfügen lässt. Die dominant in Rot gestalteten Seiten rekurren außerdem auf die starke grafische Wirkung der im Dada-Kontext entstandenen Werbereklame bzw. der Cover-Gestaltung dadaistischer Zeitschriften. Während bei Lissitzky ein rotes und ein schwarzes Quadrat als konstruktive Elemente eine neue harmonische Weltordnung hervorrufen, manifestiert sich in der *Scheuche* verstärkt die Interaktion von bildhafter und sprachlicher Repräsentation des Erzählten. Die Variantenvielfalt des Kinderbuches besteht dabei in der mannigfaltigen, zu verschiedenen Formen zusammengesetzten Verwendung der gleichen Grundkomponenten: So stellen rüschenhaft zusammengesetzte Ornamente den *schönen Spitzenschal* dar, der sich dynamisch in die jeweilige Komposition einfügt. Rechteck und Balken bzw. das H bilden in immer wieder neuer Zusammensetzung den Hut, während der Stock der Scheuche durch einen langen und einen kurzen Balken repräsentiert wird, die am Griff im rechten Winkel aufeinanderstoßen. Diese aus Setzkastenmaterial gewonnenen Collagen wirken aufgrund ihrer Vielfalt verspielter als Lissitzkys streng geometrische Kinderbuchgestaltungen.

Auf die Komplementarität von Text und Illustration in *Merz 14/15* zielt Christian A. Bachmanns Vorschlag, die grafische Manifestation des Andreaskreuzes X auf dem vorderen Einband ikonografisch als Körper der *Scheuche*, gleichermaßen aber auch textuell als Namen der Vogelscheuche im Titel zu verstehen.<sup>29</sup> Die Synthese von Kunst und Literatur findet im Medium der Typographie statt, mit der ein eigenständiges Ausdrucks- und Bedeutungssystem Umsetzung findet. Wie Steinitz im Rückblick feststellte, war das gemeinsame Kinderbuch-Projekt vielmehr als kühn denn als geschäftstüchtig einzustufen und fand zumindest bei KS keine weiteren Fortläufer. Dieser widmete sein Interesse – vielleicht auch aufgrund der schlechten Verkaufszahlen – nun der ›neuen Architektur‹ und gab die *Grosstadtbauten* Ludwig ↗ Hilberseimers als nächste Aposso-Nummer heraus.

28 Zu den medialen Grenzüberschreitungen in KS' Typographie vgl. den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

29 Vgl. Bachmann 2016, S. 332f.



## MERZ 16/17 DIE MÄRCHEN VOM PARADIES

Das avantgardistische Bilderbuch *Die Märchen vom Paradies*, wiederum eine Gemeinschaftsarbeit von KS und Käte Steinitz, wurde 1924 von Molling & Comp. gedruckt und erschien im Oktober/November 1924 als *Aposs 2* sowie 1925 als Doppelnummer *Merz 16/17* zunächst im ↗ *Aposs*- und wenige Monate später im ↗ *Merz*verlag in Hannover. Das auf dem Titelblatt als *BAND 1* ausgewiesene *Aposs*-Heft enthält folgende Märchen: 1. *Der Hahnepeter*, 2. *Der Paradiesvogel*, 3. *Das Paradies auf der Wiese*.

Die Serie setzt die ebenfalls 1924 als *Aposs 1/Merz 12* herausgebrachte Geschichte des Hahnepeters fort, die nochmals enthalten ist: Diese handelt von einem Jungen namens Hans oder Hahnemann, der ein gefundenes Ei hinter dem Ofen ausbrütet. Nach 13 Tagen schlüpft ein Mischwesen – halb Hahn, halb Fluggerät –, mit dem die Kinder spielen und das schließlich mit Hilfe seines Propellers in die Lüfte entschwindet.<sup>1</sup>

Die darauffolgende Geschichte *Der Paradiesvogel* schildert, wie Hahnemann eines der 13 Eier des im ersten Teil eingeführten Mischwesens Hahnepeter unter eine Blume legt, die dieses ausbrütet. Zu Tage tritt schließlich ein bunter Paradiesvogel, der sich schnell zum Spielgefährten der Kinder entwickelt. Eines Tages fliegt der Vogel zu einer kleinen Insel – dem Paradies, wo außer Adam und Eva nie ein menschliches Wesen lebte. Aus Trauer um seinen Fortgang baut Hahnemann einen Drachen, mit dem er über Land und Meer fliegt und schließlich ebenfalls im Paradies landet. Dort trifft er freudig auf den schmerzlich vermissten Paradiesvogel sowie allerlei friedlich nebeneinander lebende Tiere und erfährt, dass er entweder im Paradies oder zu Hause sein könne.

Der letzte Teil der Trilogie, *Das Paradies auf der Wiese*, erzählt, wie die Kinder, die die restlichen Eier des Hahnepeters besitzen, versuchen herauszufinden, wie ihnen das Ausbrüten dieser gelingen kann, um zu Hahnemann ins Paradies zu gelangen. Das Kind Ernst vermutet den Eintritt ins Paradies hinter einer Kuhwiese, auf die er die Mutter Hahnemanns und Else führt. Eine Mücke, die Else sticht, setzt sich auf das Ei, dem nach 13 Tagen tausende Silbermücken entspringen, die in mannigfachen Formationen Bilder und Buchstaben bilden. Plötzlich setzt sich der Mückenschwarm zu einem Flugzeug zusammen, das Ernst ins Paradies bringt, wo er Hahnemann begegnet. Dieser fordert die

---

1 Vgl. ausführlicher das Vorwort zu *Merz 12*, S. 249–256.

zurückgebliebenen Kinder in einem Brief auf, mit Hilfe ihrer Hahnepeter-Eier nachzufolgen.

Dass *Die Märchen vom Paradies* bereits im Herbst 1924 im Apossverlag publiziert wurden, geht aus einem Brief von HS an den Ludwigshafener Arzt und Kunstsammler Albert Rohrbach hervor, den sie am 17.12.1924 bat, Abnehmer für die kurz zuvor herausgegebene Trilogie zu finden.<sup>2</sup> KS selbst wandte sich in einem undatierten Brief erneut an Rohrbach, um diesem seine handkolorierte und signierte *Vorzugsausgabe der 3 Märchen vom Paradiese für 10 M*<sup>3</sup> anzubieten. Derselbe Preis findet sich in der Werbeanzeige des Künstlers auf der unpaginierten letzten Heftseite, S. 297.

Das Heft im Oktavformat mit den Maßen 27 × 21 cm enthält 16 Blatt und wurde im Falz genutet und durch Drahtheftung gebunden. Der Umschlag besteht aus Karton, die 32 Seiten aus schwerem Papier. Es sind drei verschiedenfarbig gedruckte Cover mit teils abweichenden bibliografischen Angaben bekannt: ein grüner, roter sowie ein blauer Einband, die KS und Steinitz zunächst nutzten, um die Märchen-Trilogie im Herbst 1924 im Apossverlag herauszugeben.<sup>4</sup>

Exemplare mit zinnoberrotem Cover wurden 1925 mit der nachträglich aufgeklebten Heftbezeichnung *MERZ 16/17, 1925/II* versehen, um sie der Reihe zuzuordnen und entsprechend umzudeklarieren.<sup>5</sup> Eine der roten Ausgaben dient als Referenzexemplar in dieser Edition. Überklebt wurden das Wort *APOSSVERLAG*, das rechts daneben stehende schwarze Quadrat, die Illustration des weinenden Hahnemanns sowie die zuvor auf Aposs bezogene Angabe *BAND 1*, die sich auf die zur Entstehungszeit geplante Fortsetzung der Märchenserie bezieht. Keines der bekannten grünen oder roten Hefte ist koloriert. Nachweislich existieren sowohl unkolorierte als auch kolorierte Exemplare mit blauem Umschlag, bei denen Textteile sowie die schwarz gedruckten bildlichen Darstellungen mit Aquarellfarben bemalt wurden.<sup>6</sup> Obwohl es laut Ankündigung 100 signierte Exemplare hätte geben sollen, sind diese blauen Hefte wohl extrem selten.

Die Innenseiten aller überlieferten Hefte wurden durchgängig mit schwarzem Buchdruck realisiert, weder der Inhalt noch die typografische Umsetzung der einzelnen Seiten unterscheiden sich. Auf dem vorderen Einband aller Varianten findet sich der Druckvermerk *A. MOLLING & COMP., HANNOVER*. Die gesamte Auflagenhöhe ist unbekannt.

2 Vgl. Postkarte HS an Rohrbach vom 17.12.1924, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.

3 Brief KS an Rohrbach, undatiert [nach? 1924], Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.

4 Vgl. Aposs-Ex. im SMH, Inv.-Nr. obj 06838443. 1 Ex. in der Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 979; reproduziert in: Schelle 1990a, Typo-Nr. 26. Auf der inneren Einbandseite des Exemplars im SMH wurde ein 6 × 19,5 cm großer Infocettel mit der handschriftlichen Anmerkung *Mit freundlichen Grüßen und Dank für 391 Hannah Höch* angebracht.

5 1 Ex. in der Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 997 (0/8); 2 Ex. in der DNB Leipzig, Signatur ZC 6072-2,16/17; reproduziert in: Schelle 1990a, Typo-Nr. 26b.

6 Ex. Hannah Höch-Archiv, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC 339/79 sowie Ex. Schwitters-Steinitz-Collection, National Gallery of Art Library, Washington D.C., Inv.-Nr. 12449, Box 01, item007. Die Kolorierung der beiden bekannten Exemplare weicht in Pinselführung und Farbgebung voneinander ab: Während das in der National Gallery of Art aufbewahrte Heft laut dem handschriftlichen Vermerk: *Für Ilse! Von Ilse koloriert* von der zum Entstehungszeitpunkt



Nach Steinitz' Memoiren, die als einzige Quelle über den Entstehungsprozess des zunächst selbständig als *Merz* 12 erschienenen und in *Merz* 16/17 wieder aufgenommenen *Hahnepeter* Auskunft geben, ging die Initiative zu einem neuartigen Kinderbuch auf Sophie Küppers zurück.<sup>7</sup> Die spätere Ehefrau von El ↗Lissitzky kannte dessen Kindergeschichten, die bereits ab 1917 künstlerisch-gestalterische Innovationen mit pädagogischem Ansinnen verbanden.<sup>8</sup> Beim Anblick eines uralten Ostereis, das im Wohnraum der Familie Schwitters platziert war, habe Küppers gefragt, was es damit auf sich habe, woraufhin KS zu erzählen begann und Steinitz an der Schreibmaschine die Märchen diktierte. Die anwesenden Kinder – KS' Sohn Ernst sowie Steinitz' Töchter Ilse, Lotti und Beate – waren lebhaft an der Entstehung beteiligt.

Der im Buch agierende Junge namens Hahnemann bezieht sich auf das Pseudonym Ernst Lehmann (oder in HS' Sprachgebrauch Ernstleemann), wie das Paar Schwitters ihren zur Entstehungszeit fünfjährigen Sohn nannte. Den Namen des neben Herwarth Walden wichtigsten Galeristen der künstlerischen Avantgarde, Alfred Flechtheim, den die Kinder beider Familien kannten, transformierte KS zur Figur des Onkel Ungeflochten, während für Onkel Pluvinel der heute unbekannt Reitlehrer Antoine de la Baume Pluvinel<sup>9</sup> Pate stand, der Ludwig XIII. zu Hofe Reitstunden gab. Eingang in die zweite und dritte Folge der *Märchen vom Paradies* fand er wohl aufgrund seiner charakterlichen Eigenschaften – Pluvinel setzte sich für den gewaltfreien Umgang während des Dressierens der Pferde in der Hohen Schule ein; der französische König Ludwig XIII. widmete sich selbst den Beinamen Louis le Juste (dt: Ludwig der Gerechte), den er sich durch eine patriarchale Wiederherstellung von Gesetz und Ordnung in Frankreich zu sichern suchte. Als weiteres Personal werden neben dem französischen Adel des 17. Jahrhunderts und den positiv besetzten Figurennamen, die dem Bekanntenkreis von KS entstammen, die drei historischen Staatsmänner Friedrich II., Otto von Bismarck und Paul von Hindenburg eingeführt.<sup>10</sup>

Steinitz ließ nach eigener Aussage ihren *Federhalter einfach laufen, wie es ihm paßte*<sup>11</sup>. So entstanden parallel zu der aus der Wiege gehobenen Geschichte schnell entworfene, mit wenigen Strichen angefertigte Tuschezeichnungen als Illustrationen. Die auf S. 22, S. 292f. abgebildete Kuh wurde *ungewollt expressionistisch und die Kinderfiguren rührend*,

---

11-jährigen Tochter Steinitz' bemalt wurde, stammt die Kolorierung des anderen Exemplars vermutlich von der Mitherausgeberin selbst.

7 Vgl. Steinitz 1963, S. 55; zum Entstehungsprozess des *Hahnepeter* ausführlicher das Vorwort zu *Merz* 12, S. 249–256. Die *Hahnepeter*-Texte der beiden Merzhefte enthalten geringfügige Textvarianten und unterscheiden sich in ihrer typografischen Gestaltung, wobei die Illustrationen identisch sind. Zu den typografischen Varianten vgl. ausführlicher die digitale Edition. Zu den Textvarianten der Märchen vgl. den Anhang, S. 855–872.

8 Zum Einfluss der russischen Avantgarde auf KS' und Steinitz' Kinderbuchreihe vgl. ausführlich das Vorwort zu *Merz* 14/15, S. 263–269.

9 Im Personenverzeichnis unter La Baume Pluvinel, Antoine.

10 Zu den Figuren vgl. ausführlicher die Einzelstellenkommentierung zu diesem Heft.

11 Steinitz 1963, S. 56.

weil sie ungeschickt waren. Handelte es sich aber um einen französischen Reitlehrer mit Rokokoperücke, so wurde meine Tinte ganz von selbst spritzig wie schwarzer Champagner<sup>12</sup>, erinnerte sie sich.

Sie selbst sah ihre Zeichnungen als *non finito* an, worunter sie nicht nur unbearbeitete Partien – wie etwa im Fall des skizzenhaft ausgeführten Porträts von Hahnemann auf S. 17, S. 290 – fasste, sondern auch den Arbeitsprozess an ihren Illustrationen. Denn kaum waren diese entstanden, schnitt KS sie aus und montierte sie auf schwarzes Glanzpapier, wodurch ihre *sensiblen Konturen [teils] noch feiner und sensibler* wurden.<sup>13</sup> Eine Auswahl solcher, mit Bleistift und Tinte entworfenen Zeichnungen wurde bereits für *Merz 12* verwendet.

Andere Bildmotive, wie etwa das auf S. 14, S. 288 abgebildete Posthorn, fanden die Künstler vermutlich im Setzkasten vor. Spielerisch nutzten sie ebenfalls Linien und Kurven beinahe jeder Stärke, um Balken sowie dünne Linien in die Seitenkomposition einzubinden, die in Form von Pfeilen die Leserichtung lenken und als horizontale Elemente Textblöcke hervorheben. Aus dünnen Linien ist der auf S. 15, S. 288 abgebildete Briefumschlag entstanden.<sup>14</sup>

Zur Veröffentlichung der Märchen-Trilogie wandte sich Küppers zunächst an ein namentlich nicht genanntes großes Verlagshaus, das die Geschichte jedoch mit Empörung zurückwies, weil es hinter der Figur des Onkel Ungeflochten allzu schnell den Kunsthändler Alfred Flechtheim erkannte und das Vorkommen des angesehenen Kunstmäzens in einem Kinderbuch als unpassend empfand. Auch der typografisch innovative Entwurf einer explizit bildlichen Qualität der Seitenkomposition stieß auf Ablehnung. So nutzte KS abermals seinen Kontakt zum hannoverschen Unternehmen Molling & Comp., um die Märchensammlung zu veröffentlichen. Die Kosten für den als *Merz 12* herausgegebenen *Hahnepeter* hatte Ernst Steinitz – Käte Steinitz' Ehemann – getragen, im Falle der *Märchen vom Paradies* beglich die geschäftstüchtige Künstlerin selbst das Defizit: Die erforderliche Summe erwarb sie u. a. durch feuilletonistische Artikel, die sie unter dem Pseudonym Annette Nobody im *Hannoverschen Kurier* publizierte. *Der Hahnepeter* wurde mit geringfügig von *Merz 12* abweichenden Textänderungen in *Merz 16/17* aufgenommen. Die bereits in *Merz 12* auf S. 4, S. 582; S. 6, S. 584; S. 7, S. 585; S. 10, S. 588 und S. 15, S. 594 veröffentlichten Illustrationen von Steinitz wurden hingegen unverändert in *Merz 16/17*, S. 2, S. 280; S. 3, S. 281; S. 4, S. 281; S. 7, S. 283; S. 9, S. 283 reproduziert. Typografisch und inhaltlich modifizierte Fassungen aller drei Märchen erschienen unter KS' Namen fast zeitgleich, kurz nach Debüt des im September 1924 gegründeten Apos-

---

12 Steinitz 1963, S. 56.

13 Vgl. Steinitz 1963, S. 56.

14 Vgl. Steinitz 1963, S. 70.

verlags im ↗ *Sturm*.<sup>15</sup> Dort wurden sie ohne die Zeichnungen von Steinitz als »geglättete« Lesetexte abgedruckt.

Als der erste dieser Texte im *Sturm* veröffentlicht wurde, informierte KS Hannah ↗ Höch darüber, dass er plane, noch im Dezember desselben Jahres seine Märchen in der gleichnamigen Galerie vorzulesen.<sup>16</sup> Tatsächlich hatte er bereits im November 1924 Gelegenheit, seine Texte in der Kestnergesellschaft in Hannover zu präsentieren. Die lokale Presse berichtete über den gelungenen Abend: Vor Ort waren etwa 12 Personen versammelt, denen KS seine Märchen zu Gehör brachte. Mit der gut zugänglichen Textsorte gelang es ihm, auch die Erwachsenen anzusprechen, denn, so rezensierte der Feuilletonredakteur Kurt Voß in der Abendausgabe des *Hannoverschen Kurier*:

*Seine Märchen gehören, streckenweise, nicht den Kindern, sie sind dazu nicht zweckfrei genug, immer ein wenig kämpferisch, ironisch, manchmal geistreich, immer aber dessen eingedenk, daß Märchen des 20. Jahrhunderts anders sein müssen wie die früherer Zeiten, nicht romantisch-poetisch wie diese, sondern in einem gewissen Sinne konstruktiv.*<sup>17</sup>

Mit der Feststellung, dass sie sich zwar an den kindlichen Leser wenden, aber in ihren *Anspielungen noch »verstanden«* werden<sup>18</sup> möchten, betonte der ansonsten der avantgardistischen Kunstszene Hannovers kritisch gegenüberstehende Voß einen wesentlichen Aspekt von KS' und Steinitz' Arbeit. In einer Werbekarte zitierte der Künstler daher frei aus dessen lobender Rezension: *Man traut ihrem Schöpfer das Zeug zu, das Märchen modernen Stils zu schreiben.*<sup>19</sup>

Die Märchen vom *Paradies* gehören zu den frühesten der bis Ende der 1930er Jahre entstandenen Märchenproduktionen von KS. Sie erzählen die wundersamen Erlebnisse der Kinder Hahnemann, Ernst und Else, deren bürgerlicher Lebenswelt die Geschichte entspringt: Anstelle von fiktionalen Charakteren interagieren unterschiedliche historische Personen mit dem Fabelwesen Hahnepeter, wobei der für die Gattung charakteristische Gut-Böse-Antagonismus völlig aufgehoben scheint. Kontraste werden hingegen durch die Präsentation unterschiedlicher *Paradies*-Vorstellungen erzielt, die vom Schlaraffenland mit lukullischen Genüssen über friedlich miteinander lebende Tiere bis hin zu gesittetem Verhalten und dessen künstlicher Übersteigerung durch den gewaltsamen

15 Vgl. *Hahnepeter*, in: *Der Sturm* XV, 3 (Sept. 1924), S. 170–173; *Familie Hahnepeter II: Der Paradiesvogel*, in: *Der Sturm* XV, 4 (Dez. 1924), S. 227–230; *Familie Hahnepeter III: Das Paradies auf der Wiese*, in: *Der Sturm* XVI, 2 (Febr. 1925), S. 26–29. Die jeweilige *Sturm*-Fassung wird im Anhang, S. 855–872 als Grundtext geboten, der einen Apparat mit Varianten aus *Merz* 12 und 16/17 enthält.

16 Vgl. Brief KS an Höch vom 25.9.1924, in: Höch 1995a, S. 160.

17 Dr. Kurt Voß: *Märchenabend Kurt Schwitters*, in: *Hannoverscher Kurier*, Abendausgabe 554, 25. Nov. 1924, unpaginiert.

18 Dr. Kurt Voß: *Märchenabend Kurt Schwitters*, in: *Hannoverscher Kurier*, Abendausgabe 554, 25. Nov. 1924, unpaginiert.

19 Vgl. Werbeblatt *Die Märchen des 20. Jahrhunderts*, Ende 1924/1925, in: Schelle 1990a, Typo-Nr. 28; Verbleib unbekannt. Ein Repro des Werbeblattes findet sich in Tschichold 1928, S. 156.

Drill der Wiener Hofreitschule reicht. Analog hierzu verzichtet KS auf formelhafte Wendungen, die traditionell im Märchen anzutreffen sind; an ihre Stelle rücken moralisch gespickte Redensarten aus dem Volksmund, deren erzieherische Absicht jedoch durch ihre Neukontextualisierung im humorvollen Handlungsgeschehen *ad absurdum* geführt wird. KS einfache, parataktische Erzählweise folgt nicht nur unmittelbar dem kindlichen Sprachrepertoire, sondern gleichsam der

*ungebundenen Kinderfantasie [...], der es immer wieder mühelos gelingt, die offensichtliche Kluft zwischen Realität und Imagination zu überwinden. Humorvoll schildert er, wie das Wunderbare unvermittelt in den Alltag eindringt und führt vor, wie freie Assoziation und Vorstellungskraft gesellschaftliche Konventionen und Repressionen übertrumpfen können.*<sup>20</sup>

Pionierarbeit hatte bereits der als Merz 12 veröffentlichte *Hahnepeter* geleistet, dessen Spannungsverlauf entweder durch die ausdrucksvolle Mimik der gezeichneten Figuren oder durch typografische, Schrift und Optik verbindende Mittel erzielt wird. Der dort bereits verwirklichte gestalterische Grundsatz, im Gegensatz zum konventionellen, symmetrischen Layout einen bewusst asymmetrischen Seitenaufbau umzusetzen, findet sich ebenfalls in den *Märchen vom Paradies*: Während das erste Kapitel, *Der Hahnepeter*, noch als ein in einheitlicher Größe gedruckter Fließtext erscheint, der Akzentuierungen durch einzelne in Grotesk-Versalien hervorgehobene Wörter erzielt, variieren in den beiden nachstehenden Kapiteln unterschiedlich groß gesetzte Texteinheiten in erheblichem Maße (vgl. S. 12, S. 286; S. 14, S. 287f.; S. 17, S. 289f.; S. 20, S. 291). Die Satzspiegelbreite wird flexibel verringert oder erweitert, um schmal gesetzte Textblöcke – die optisch etwa Quadrate formen (S. 22, S. 292f.) – hervortreten zu lassen. So formieren sich intendierte *weiße Quadrate oder rechteckige leere Flächen*<sup>21</sup>, die im Gegensatz zu den bedruckten Partien stehen. Steinitz zufolge soll *Typographie [...] wirken und orientieren. Man heißt sie gut, wenn sie zu einer intensiveren Verdeutlichung des Inhalts beiträgt*<sup>22</sup>. Als solchermassen akzentuierendes Mittel wurden die gestalterischen Elemente im *Hahnepeter* von Merz 16/17 gegenüber Merz 12 weiter ausgefeilt: Das Format längerer Passagen erscheint nun deutlich vergrößert, um einzelne Textabschnitte zu unterstreichen, ebenso kommen Fett- und Kursivdruck wiederholt zum Einsatz. Schriftgrade, die sich mit dem Drehen des abgebildeten Propellers dynamisch vergrößern und während des Flugs verkleinern, evozieren die zu- und abnehmende Lautstärke sowie räumliche Distanz des Hahnepeters (S. 7f., S. 283) aus der Perspektive des Jungen Hahnemann. Die emotionale Wirkung des Kapitelendes (S. 9, S. 283f.) geht an einziger Stelle in diesem Heft von der übergroß ausgeführten Mimik der erschrockenen Mutter und dem weinenden Hahnemann aus,

20 Schulz 2017a, S. 304.

21 KS nach Steinitz 1963, S. 69.

22 Steinitz 1963, S. 69.

wodurch illustrativ ein Spannungsaufbau erzielt wird, der das Interesse des Lesers auf die Fortsetzung der Geschichte lenkt.

In den blauen Exemplaren löst die Kolorierung mit stark leuchtenden Aquarellfarben die Strenge der schwarz gedruckten Illustrationen und Text hervorhebungen auf. Die Konturen und weißen Flächen der Zeichnungen im ersten Kapitel wurden im Exemplar der Berlinischen Galerie in Rosa, Pink und Grün nachgezogen bzw. ausgefüllt, während der Hintergrund des eisernen Ofens gelb laviert ist.<sup>23</sup> Im zweiten und dritten Kapitel wurden die Farben entsprechend erweitert, sodass sich insgesamt eine zunehmende Farbpalette beobachten lässt. Die farbigste Ausführung ist S. 28, S. 295f. vorbehalten, auf der die Szene des lügenden Ernst, dessen Kopf aufgrund dessen zu rauchen beginnt, geschildert wird: An dieser Stelle sind Haare, Gesicht und Kleidung der Figur detailliert mit feinen Strichen koloriert.

Humorige, doch auf moralische Konsequenz abzielende Sprichwörter unterbrechen den Handlungsverlauf aller drei Geschichten und sind ausschließlich in Grotesk-Versalien abgedruckt, so z. B.:

WER EINMAL LÜGT  
DEM GLAUBT MAN NICHT  
UND WENN ER AUCH  
DIE WAHRHEIT SPRICHT.

Solche sogenannten ›nursery rhymes‹ bzw. ›Mother Goose rhymes‹ (dt.: Mutter-Gans-Reime) wurden im frühen 18. Jahrhundert als Gattungsbezeichnung für Verse, Abzählreime oder Schlaflieder eingeführt, die in einfachen Versformen gestaltet sind und sich explizit an Kinder richten. Diese memorieren den sprachlichen Witz, der in vielen sprichwörtlichen Redensarten steckt, ohne deren satirisch-moralische Bedeutung zu verstehen oder gar zu hinterfragen. Sprichwörter transportieren starke Bilder, die dem bildlichen Denken im frühen Kindesalter entsprechen und daher leichter verstanden und in eigenen Lebenssituationen wiedergegeben werden können. In den *Märchen vom Paradies* sind sowohl tradierte Redensarten (S. 23, S. 293; S. 24, S. 293; S. 27, S. 294f.) enthalten, die Lebensweisheiten in prägnanter, kurzer Form vermitteln, als auch nachgebildete, eigens aus dem Erzählzusammenhang heraus entwickelte Wendungen (S. 6, S. 282f.), die durch Balken oder Pfeile akzentuiert werden. Aus einfachen Wortumbildungen wie im Falle von Flechtheim zu Ungeflochten resultieren Assoziationsketten, die dynamisch auf das Wissen des Lesers bezogen sind.

Der Zeichenstil und -duktus variiert innerhalb der Trilogie erheblich: Im *Hahnepeter* (S. 1–9, S. 280–284) finden sich vermehrt flächige, scherenschnittartig ausgeführte Zeichnungen mit Montagecharakter. So nutzte die Künstlerin etwa einen Maschinenkatalog,

23 Ex. Hannah Höch-Archiv, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC 339/79, S. 1–9.

um den als hinteren Körperteil ausgeführten Propeller authentisch wiederzugeben. Das auf einem Bein stehende ›fremde‹ Mischwesen – halb Hahn, halb Maschine – brachte sie als tiefschwarze Zeichnung mit scharfer Kontur zur Umsetzung (S. 4, S. 281). Im Gegensatz hierzu steht der weiche Duktus des ›vertrauten‹ eisernen Kanonenofens aus dem Wohnraum der Familie Schwitters (S. 2, S. 280f.) sowie der expressive Ausdruck der Figurendarstellungen (S. 9, S. 283f.).

Die in *Der Paradiesvogel* und *Das Paradies auf der Wiese* enthaltenen Bleistift- und Tuschezeichnungen (S. 12, S. 286; S. 13, S. 286f.; S. 17, S. 289f.; S. 28, S. 295f.) sind schnell und in schwingungsvollen Linien zu Papier gebracht, wobei Steinitz die Konturen einzelner Gesichts- und Körperpartien teilweise mit Tusche nachzog. Diese verstärkten Partien bewirken insbesondere bei dem Pferdekörper des steigenden Lippizaner Hengstes auf S. 13 einen plastischen, räumlichen Eindruck. Im blauen Exemplar der Berlinischen Galerie wird diese körperliche Plastizität zusätzlich durch lavierte – dünn aufgetragene – Wasserfarben verstärkt. Die Collage des Zwetschgen fressenden Löwen im Paradies (S. 11, S. 285f.) führt durch die Überlagerung des grob ausgeschnittenen, bewegten Löwen und der unscheinbaren, im Hintergrund befindlichen Ansicht einer Industriestadt maschinelle und plastisch-lebendige Sujets des Kinderbuchs in einem Bild zusammen.

Gestalterisch dominiert im letzten Märchen eine diagonale Linienführung, die durch perspektivisch vergrößerte Hände mit ausgestrecktem Zeigefinger verwirklicht wird (S. 20, S. 291, S. 24, S. 293). Indem Steinitz diese gestischen Zeichnungen durch die Eliminierung aller Details einzig auf die Umrisse beschränkt und den Zeigefinger beinahe in Bedeutungsperspektive in die Länge zieht, interagieren diese moralisch mit der parallel geschilderten Lüge des Jungen Ernst, die durch das Rauchen seines Kopfes aufgedeckt wird.

Noch 1925 kündigten die Künstler in der Hoffnung auf weitere Verdienstmöglichkeiten eine Fortsetzung der Hahnepeter-Abenteuer an, die jedoch nie realisiert wurde. Von den 11 angedachten Märchen (vgl. letzte Heftseite, unpaginiert, S. 297) erschienen lediglich zwei – *Merfüsermär* (1925) und *Der Pechvogel* (1927) – ohne typografische Gestaltung und Illustrationen im *Sturm*.<sup>24</sup> Der ausbleibende finanzielle Erfolg der Märchenproduktion war jedoch nicht alleiniger Anlass dafür, dass sich die Verleger im Anschluss Ludwig ↗ Hilberseimers Architekturbuch *Grosstadtbauten* zuwandten, das 1925 als letzte Publikation des Apossverlags und daraufhin als *Merz 18/19* veröffentlicht wurde.

---

24 Im November 1925 erschien das vierte Paradiesmärchen unter dem Titel *Merfüsermär* im *Sturm* [in: *Der Sturm* XVI, 11/12 (Nov. 1925), S. 169–172]. Es stellt die Fortsetzung der *Märchen vom Paradies* dar. Etwas über ein Jahr später folgte der fünfte und letzte Teil, der ebenfalls im *Sturm* abgedruckt wurde: *Die Märchen vom Paradiese No. 5 Der Pechvogel* [in: *Der Sturm* XVII, 10 (Jan. 1927), S. 152–160]. Beide Geschichten wurden unter KS' Namen veröffentlicht. Sie besitzen zahlreiche Motive der *Märchen vom Paradies* und knüpfen unmittelbar an das dort agierende Figurenrepertoire an.



*S. 1–9: Auf S. 1–9 der Text Der Hahnepeter., über die einzelnen Seiten hinweg sind Einzelwörter durch Fettung, abweichende Schriftgröße und teils Schriftart hervorgehoben; auf S. 1 wird ein Balken zur Seitengestaltung eingesetzt; S. 2: links unterbricht die Reproduktion eines gezeichneten Ofens den Textfluss; S. 3: unterhalb des Textes Abdruck des schlüpfenden Hahnepeters, drei Mal Guten Tag! rufend, wovon der Gruß zwei Mal in Schreibschrift und einmal in Grotesk-Versalien abgedruckt ist; S. 4: Im oberen und unteren Drittel der Seite Text, mittig ist ein auf einem Kreisel stehender, scherenschnittartiger Hahn dargestellt; S. 6–7: Ein gerader sowie ein als Kreis gebogener Pfeil lenken den Lesefluss bzw. dynamisieren die Seite; S. 7: Oben ein schraffierter, horizontaler Balken, der nicht exakt auf Satzspiegelbreite gesetzt ist, mittig die Darstellung eines Propellers mit Kurbel, unten eine auf Satzspiegelbreite verlaufende Linie, rechts davon verläuft auf Texthöhe bis zum Seitenende ein schwarzer breiter Balken.*

[S. 1]

## *Der Hahnepeter.*

**Der** Junge hieß Hahnemann. Eigentlich hieß er Hans. Eines Tages fand Hahnemann ein Ei, aber es war kein richtiges Ei, sondern es war an einer Ecke nicht rund, sondern platt. Ganz platt.

**GANZ PLATT.**

Und zwar hatte es auf der platten Ecke gestanden. Das mußte Hahnemann auffallen. Darum nahm er das Ei mit und ging damit zum Onkel Doktor. DER aber sagte ihm, daß das kein Hühnerei wäre, auch kein Gänseei, sondern es wäre ein Hahnenei, und zwar das Ei von einem RICHTIGEN HAHNEPETER. Ja, sagte Hans, wie muß man das denn machen? Da setzte der Onkel Doktor seine Hornbrille auf und sagte, solch ein Ei brauchte genau 13 Tage hinter dem warmen Ofen zu liegen zum Ausbrüten. Die Mutter wollte das zuerst nicht glauben. Als aber Hahnemann eine lange Konservendose hinter den Ofen stellte, und das Ei darauf, noch etwas grünes Gras dabei, wie auf einer richtigen Wiese, da glaubte sie es doch. Nur fürchtete sie sich etwas, wenn der Hahnepeter schließlich auskommen würde, was dann?<sup>1</sup>

[S. 2]

[Abb. Ofen mit Ei, vgl. Merz 12, S. 4]

---

<sup>1</sup> auskommen würde, was dann?] Darunter ein horizontaler breiter Balken. Das Fragezeichen ist auf die doppelte Zeilenhöhe gesetzt, sodass es neben der Textzeile und dem Balken steht.



Hahnemann beruhigte sie, sie müsse nur 13 Tage Geduld haben. Morgens und abends betastete Hahnemann das Ei mit dem Zeigefinger und brachte morgens und abends neues Grün von derselben Wiese, auf der er das Ei gefunden hatte. Ihr könnt Euch das alle merken, wie man das macht, denn Ihr findet vielleicht auch mal solch ein Ei von einem richtigen **HAHNEPETER**.<sup>2</sup> Und nun kam der Tag, wo der Hahnepeter aus dem Ei kriechen sollte. Das Ei war schon ganz warm geworden, und Hahnemann setzte sich schon vorsichtshalber die BRILLE seiner Großmutter auf. Denn wenn der Hahnepeter herauskommen würde, dann könnte er leicht hinunterfallen. Darum nahm Hahnemann zuletzt [S. 3] das Ei von der Konservendose herunter, wickelte es behutsam in seine Schürze und setzte sich damit dicht an den warmen Ofen. Mit einem Male gab es einen

**KLING**

als ob die GROSSEN

Leute mit Wein

anSTOSSEN, und da kam der Hahnepeter auch schon aus dem Ei heraus und sagte sofort

*Guten Tag*<sup>3</sup>

*Guten Tag*<sup>4</sup>

[Abb. aus dem Ei schlüpfender Hahnepeter, vgl. *Merz 12*, S. 6]

**GUTEN !**<sup>5</sup>  
**TAG !**

[S. 4]

HAHNEMANN

wollte die Eierschalen fortwerfen, weil er vor Schreck nichts Besseres zu sagen wußte, aber die waren schon nicht mehr da. Und wie er den Hahnepeter ganz vorsichtig auf den Tisch stellte, stand er sogar auf einem Bein, denn er hatte nur eines, und das war wie ein Kreisel.

[Abb. auf dem Kreisel stehender Hahnepeter, vgl. *Merz 12*, S. 7]

2 Links neben dem Textblock wurde die Abbildung eines Ofens mit Ei positioniert, wodurch der gesamte Textblock an dieser Stelle eingerückt wurde.

3 Guten Tag] Rechts oberhalb der Zeichnung.

4 Guten Tag] Die beiden Wörter sind diagonal gesetzt; sie entspringen dem Schnabel des Hahnepeters.

5 Tag!] In der linken unteren Ecke, deutlich vergrößert und in Grotesk-Versalien.

HAHNEMANN

mochte ihn kaum fest ansehen, aber er sah ihn doch heimlich an und sah ihn immer wieder an, von allen Seiten an, und der Hahnepeter stand auf seinem einen Bein. Als nun die Mutter hereinkam, fragte sie sofort, was man mit dem Ding wohl eigentlich machen könne?

[S. 5]

**Da** meinte Hahnemann, der würde doch Eier legen, und dann hätten wir eine ganze Familie von Hahnepetern. Aber die Mutter meinte, das hätte doch auch keinen Zweck. - O doch, das hätte den Zweck, daß viele Hahnepetermärchen kämen. Und mit einem Male fiel es Hahnemann dabei ein, daß der Hahnepeter auch „Kra“ sagen konnte. Wenn man nämlich den Hahnepeter am Halse unter dem Lappen kitzelte, so sagte er

**K R A - K R A - !**<sup>6</sup> so ähnlich wie Kikeriki. Und als die Kinder kamen, kitzelten sie ihn alle erst mal mit einem Strohhalm unter dem Halse, damit er „Kra, Kra“ sagte. Und der Hahnepeter mußte fürchterlich lachen und sagte immer: „KRA, KRA, KRA, KRA, KRA, KRA, KRA, KRA, KRA,“

*und* wie  
ihn  
nun

die KINDER alle kitzelten,

[S. 6] da kitzelte eines verkehrt, es wußte selbst nicht, wie und wo und warum, und wir wissen es auch nicht, warum es verkehrt war. Und plötzlich wurde er grasgrün, schrie furchtbar auf, sprang ein bißchen in die Luft und legte dabei ein schwarzes Ei. Und nun kitzelte jedes Kind einmal an der verkehrten Stelle. Und jedesmal legte der Hahnepeter ein schwarzes Ei. Und da es 13 Kinder waren, so legte er 13 Eier. Und dabei bemerkten es die Kinder, daß er hinten eine richtige Schraube hatte und einen richtigen

**PROPELLER.**<sup>7</sup>

WENN WO NE  
SCHRAUBE IST  
MUSS MAN AUCH  
DRAN DREHEN.<sup>8</sup>

---

6 KRA - KRA -!] Das Ausrufezeichen ist am rechten Seitenrand außerhalb des Satzspiegels platziert und umfasst die doppelte Zeilenhöhe.

7 PROPELLER.] Von dem Wort ausgehend weist ein schwarzer fettgedruckter Pfeil nach unten links auf den Textblock.

8 DRAN DREHEN.] Unter dem gesamten Textblock verläuft ein horizontaler breiter Balken.

[S. 7]

**SO**<sup>9</sup>[Abb. eines Propellers, vgl. *Merz 12*, S. 10]

drehte Hahnemann an der Schraube 3 MAL rum, nachdem er die Mutter gefragt hatte, wie rum man drehen müßte. Die Mutter aber sagte, man müßte rechtsrum drehen. Und als Hahnemann dreimal rumdrehte, tanzte der Hahnepeter wie<sup>10</sup> [S. 8] eine Balletteuse. Darum drehte jetzt Hahnemann

**6 MAL rum.**<sup>11</sup> Und als Hahnemann sechsmal rumdrehte, tanzte der Hahnepeter wieder und erhob sich dabei etwas in die Luft. Darum drehte jetzt Hahnemann

**9 MAL rum.** Und als Hahnemann neunmal rumdrehte, flog der Hahnepeter ganz hoch und sang dazu, wie wenn der Vater Violine spielt. Darum drehte Hahnemann jetzt

**13 MAL RUM AUF.**

UND ALS HAHNEMANN DREIZEHNMAL RUMdrehte, flog der Hahnepeter ganz hoch, ganz schnell, noch schneller, noch viel schneller und sang dazu noch viel schöner, als wenn der Vater Violine spielt,

UND FLOG HÖHER

UND HÖHER

UND KAM ÜBERHAUPT NICHT

WIEDER HERUNTER.<sup>12</sup>

[S. 9]

Die Kinder sahen hinter dem Hahnepeter her, sahen sich gegenseitig an und machten betäubte und erstaunte kleine Gesichter. Manche lachten vor Schreck, und HAHNEMANN mußte sogar weinen.

[Abb. erschrockene Mutter mit Hahnemann]

Aber der Hahnepeter kam nicht wieder. Und da kam gerade die Mutter dazu und hörte die ganze Bescherung und tröstete die Kinder und sagte, sie hätten ja noch die vielen

9 SO] Ein kreisförmiger Pfeil, der im Uhrzeigersinn verläuft und damit nach rechts zeigt, umschließt das Wort.

10 Und als Hahnemann ... der Hahnepeter wie] Unter dem Text befindet sich eine dünne, horizontale Linie, die auf Satzbreite endet. Rechts daneben ein breiter vertikaler Balken, der auf Texthöhe beginnt und am unteren Seitenrand endet.

11 6 MAL rum.] Die dreifach am Zeilenbeginn stehenden Ziffern und Wörter sind mit jeder Wiederholung größer gesetzt.

12 WIEDER HERUNTER.] Links neben den beiden Wörtern füllt ein schwarzer horizontaler Balken die Breite des Satzspiegels aus.

Eier, die Hahnepeter gelegt hatte. Und jedes Kind bekam ein Ei, welches fast genau so ähnlich aussah, wie das Ei, aus dem der Hahnepeter herausgekommen war.

*S. 10–16: Der Text Der Paradiesvogel. Über die einzelnen Seiten hinweg sind Einzelwörter durch Fettung, deutlich abweichende Schriftgröße und teils Schriftart hervorgehoben. Anstelle von Balken begleiten vermehrt größer gesetzte Illustrationen den Textfluss; S. 11: Mittig die rechteckige Collage eines Löwen, der ein Ei frisst; S. 12: Der erste Absatz ist in deutlich größerer serifenloser Schrifttype gesetzt, im unteren Drittel unterbricht die Zeichnung eines nach links schauenden Kopfes mit barocker Haarpracht den Textfluss; S. 13: Den Hauptteil der Seite nimmt die Zeichnung eines steigenden Pferdes mit dem auf dem Rücken sitzenden Onkel Pluvinel ein; S. 14: Im unteren Drittel ein in Briefform gestalteter und mit der Anrede LIEBE, BESTE MAMA! beginnender Text, der auf S. 15 mit der Grußformel Dein HAHNEMANN. endet. Darunter ein konturenhaft dargestelltes Briefkuvert mit Tulpe; S. 16: zwei diagonal zueinander gerichtete Pfeile zeigen auf ein Kuvert in Miniaturform.*

[S. 10]

## *Der Paradiesvogel.*

Auf Hahnemanns Fensterbank wuchs unter vielen Blumen und Stachelgewächsen, die Hahnemann gehörten, auch eine Blume, die so groß wie ein Teller war. Unter diese Blume legte Hahnemann sein Hahnepeter-Ei und pflegte es jeden Tag zweimal eine Viertelstunde. Da senkte die Blume ihren Kopf, der so groß war wie ein Teller, und deckte damit das Ei zu. Zuerst fürchtete Hahnemann, die Blume wolle gar das Ei fressen, aber die Blume fraß das Ei gar nicht, sondern brütete es aus mit ihrem lieben Angesicht. Und plötzlich kam ein richtiger Paradiesvogel aus dem Ei gekrochen, der der Blume sehr ähnlich war und so aussah, als ob er immer zwischen Palmen und Stachelpflanzen gelebt hätte. Der war sehr bunt und hatte schrecklich lange Federn am Schwanz, so daß er durchaus nicht auf der Erde sitzen konnte. Darum flog er immer im Zimmer umher und wurde am Ende so zutraulich, daß er Hahnemann aus der Hand fraß

**UND ÜBERHAUPT**<sup>13</sup>

und ging sogar mit Hahnemann spazieren, und alle Kinder freuten sich, wenn er so neben ihm flog. Aber einmal, als sie ausgegangen waren, kam der Paradiesvogel nicht wieder nach Hause, sondern flog weit übers Meer nach einer kleinen Insel, wo außer Adam und

---

13 UND ÜBERHAUPT] Rechts neben den beiden Wörtern beginnt ein dünner horizontaler Balken, der die restliche Breite des Satzspiegels einnimmt.

Eva noch nie ein lebender Mensch gewesen war: INS PARADIES. Da setzte er sich in der Mitte auf einen Apfelbaum und dachte vielleicht gar nicht mehr an Hahnemann. Aber Hahnemann war sehr traurig, daß der Paradiesvogel nun fort war, und weil er ihn sehr entbehrte und keine Eier vom Hahnepeter mehr hatte, wollte er sich einen neuen bauen. Darum nahm Hahnemann zwei Stäbe, nagelte sie über Kreuz zusammen und überklebte sie mit buntem Papier, genau wie einen Drachen. Hinten hängte er einen Schweif dran, genau wie einen Drachenschwanz, der ebenso bunt war wie der vom Paradiesvogel. Nun ließ er draußen seinen Drachen fliegen, und wie der ganz<sup>14</sup>

[Abb. Papierdrache]

[S. 11]

hoch gestiegen war, da zog er Hahnemann mit in die Luft. Erst gings über die Häuser, und Hahnemann konnte in die Schornsteine hineinsehen und sah, was die Leute heute für Essen kochten, dann immer höher und höher, über die höchsten Berge, dann immer weiter und weiter, quer über das Meer, und Hahnemann sah viele Schiffe mit großen Segeln und schwarzen Schornsteinen, und dabei wurde es langsam immer wärmer und wärmer. Bei der Wärme senkte sich der Drachen nieder, so daß Hahnemann dicht über dem Meere schleppte, bis er endlich ganz sanft auf einer ihm unbekanntem Insel gelandet wurde. Jetzt ließ er den Drachen los, und wie der merkte, daß keiner mehr an seinem Seile hing, da stürzte er sich ins Meer, wo es am tiefsten war. Nun saß Hahnemann auf der kleinen Insel. Er ging schnell rund herum und auch schnell kreuz und quer, denn größer war sie im Augenblick nicht. Es waren viele wilde Tiere da, aber Hahnemann erschreckte sich kein Bischen, weil sie lange nicht so wild aussahen, wie die im Zoologischen Garten. Sie fraßen sich auch nicht gegenseitig, sondern waren alle Freunde, und da merkte es Hahnemann:

**DIESE INSEL WAR DAS PARADIES.**

[Abb. eines Zwetschgen fressenden Löwens]

Sämtliche Tiere lebten hier ausschließlich von Pflanzen, die Löwen fraßen Zwetschen und Salat, im Höchsthalle einmal weichgekochte Eier, und die Schlangen gingen Äpfel kauend auf den Birnbäumen spazieren.<sup>15</sup> Und plötzlich fand Hahnemann zwischen Elefanten und Dromedaren seinen Paradiesvogel wieder. Der tat ganz als wenn er hier

14 Links neben dem Textblock wurde die Abbildung eines Papierdrachens positioniert, wodurch der gesamte Textblock an dieser Stelle eingerückt wurde.

15 Rechts neben dem Textblock wurde die Abbildung eines Löwens platziert, wodurch der gesamte Textblock an dieser Stelle eingerückt wurde.

zu Hause wäre und zeigte Hahnemann, wo man Schokolade und Apfelsinen finden kann. Es gab eine ganze Menge Schokolade im Paradiese, und es gab überhaupt alles da: ROLLER, HOLLÄNDER, RINGELSPIELE, APFELKUCHEN, RUSSISCHE SCHAUKELN, ZAUBERER, HAMPELMÄNNER, SCHLAGSAHNE, MOTORSEGELBOOTE, KASPERLETHEATER, UNTERGRUND- UND HOCHBAHNEN, RADIO UND ROTE AUTOS. – Das alles konnte Hahnemann benutzen, wenn er wollte. Darum bat er um einen Löffel voll Lebertran, weil der Onkel Doktor ihm den verordnet hatte, und wegen der Schokolade, die er hinterher essen durfte. [S. 12] Da kam plötzlich der gute alte HAHNEPETER anspaziert, die treue Seele. Und neben ihm gingen, o Wunder, zur Rechten die bekanntesten HIPPOLOGEN und SCHULREITER, zur Linken Herr Alfred UNGEFLOCHTEN, den 10. Jahrgang des „Normalschnitts“ unter dem Arm.

Plötzlich fragte der Onkel Ungeflochten, ob Hahnemann wohl gern mal einige Schulsprünge von den Lippizaner Hengsten sehen wollte. O ja, sehr gerne wollte Hahnemann die Schulsprünge sehen, und da kamen auch schon von allen Seiten die gesattelten Lippizaner, und die Herren Hippologen, Schulreiter und Ungeflochten schwangen sich auf dieselben. Das Paradies nahm teilweise die Gestalt der Wiener Hofreitschule an, bester österreichischer Barockstil, nach dem Entwurf des bekannten Hofarchitekten Fischer von Erlach. Und nun trat der alte PLUVINEL ein, der Reitlehrer Ludwig des

[Abb. Kopf mit barocker Haarpracht]

Dreizehnten, und fragte sofort, ob der kleine Hahnemann wohl auch gern mal reiten lernen wollte. O ja, sehr gerne wollte Hahnemann reiten lernen, aber da sagte Onkel Ungeflochten, da müßte er die schönen Schulsprünge erst alle mal sehen. Und nun setzte sich der alte Pluvinel neben ihn und erklärte ihm alles, wie er überhaupt später Hahnemanns bester Freund geworden ist. „Sieh her,“ sagte er, „voilà eine herrliche Capriole. Dieser Hengst hier geht im spanischen Schritt . . . mais voilà une levade<sup>16</sup>, was jetzt Herr Ungeflochten macht.“

[S. 13]

[Abb. steigendes Pferd mit Reiter]<sup>17</sup>

Der kleine Hahnemann wollte immer noch mehr sehen, so schön sprangen und schritten die Hengste, aber da sagte der Onkel Pluvinel, nun müßte er selbst erstmal reiten

---

16 mais voilà une levade] dt.: und nun eine Levade

17 [Abb. steigendes Pferd mit Reiter] Auf Höhe der Vorderfüße des steigenden Pferdes verlaufen links ein schmaler sowie ein fettgedruckter vertikaler Balken. Beide enden etwa zwei Zeilen vor Textbeginn.

lernen. Weil er aber so klein war, setzte man ihn auf einen sehr kleinen zahmen Esel. Das sah sehr drollig aus neben den großen Lippizaner Hengsten mit den langen Beinen und dem kurzen gedrungenen Körper, die ihren Kopf so stolz trugen. Aber Hahnemann wollte ja auch gar nicht Hohe Schule reiten, es genügte ihm, wenn er nur überhaupt reiten konnte. Und plötzlich bockte der kleine graue Esel und wollte durchaus nicht vorwärts, soviel ihn Hahnemann auch verprügelte, und hätte ihn beinahe sogar abgeworfen. Da kam aber auch schon Onkel Pluvinel, sein Freund, und sagte ihm, daß das Prügeln bei der Dressur von Tieren sehr vorsichtig angewandt werden müsse, das hätte er im „Normalschnitt“ gelesen, MEISTENS HELFE GUTES ZUREDEN ODER EIN STÜCKCHEN ZUCKER BEDEUTEND BESSER. „Die Gerte,“ sagte er, „dient lediglich dazu, den mit anführender Aufmerksamkeit den Gang im Gleichgewicht halten- [S. 14] den Schenkel des Reiters zu unterstützen.“ Aber der Esel war nun verbiestert und wollte absolut nicht weiter. Da mußte Hahnemann fürchterlich weinen und wollte nun wieder nach Hause. Aber der Drachen war doch ins Meer gefallen, und da sagte der alte Pluvinel, so leicht würde das nicht gehen, daß er nach Hause zurückkäme,

## **DENN MAN KÖNNTE NUR ENTWEDER ZU HAUSE ODER IM PARADIESE SEIN.**

Beides ginge nicht und wäre noch keinem Menschen gelungen. Aber da wollte der kleine Hahnemann doch wenigstens seiner geliebten Mutter Nachricht geben, wie schön er es hier hätte. Da sagte der alte Pluvinel, man müsse zu diesem Zweck den Paradiesvogel als Brieftaube dressieren, daß der seiner Mutter schöne Briefe brächte. O ja, sagte Hahnemann, das wäre schön. Und nun wurde der Paradiesvogel dressiert, zuerst an der Longe, genau wie die Lippizaner Hengste, und als er fertig dressiert war, ging Hahnemann zu Onkel Ungeflochten, weil der doch am besten schreiben konnte, und diktierte ihm einen langen Brief an seine Mutter:

## LIEBE, BESTE MAMA!<sup>18</sup>

Du denkst gewiß, ich bin fort und denke gar nicht mehr an Dich, aber nein, ich käme sogar ganz gerne zurück, aber das geht nicht, denn ich bin im Paradiese und der Drachen, der mich hergebracht hat, ist doch ins Meer gefallen und Hahnepeter ist auch hier, weil der hierhergehört und der Paradiesvogel, den ich mit Onkel Pluvinel als Brieftaube abgerichtet habe, auch, und Onkel Ungeflochten auch, der so gut schreiben kann, wie du aus diesem Briefe siehst. Soeben spielt die Paradieser Kurkapelle das Weserlied von Onkel Richard Wagner: „HIER HAB ICH SO MANCHES LIEBE MAL MIT MEINER LAUTE GESESSEN“, und ich denke, daß dies hier Helgoland wäre. Aber im Paradiese ist das ganz anders, WENN DU ERST EINMAL DRIN BIST, KANNST DU SOBALD NICHT WIEDER HERAUS. Onkel Pluvinel sagt, eins [S. 15] könnte man nur: ENTWEDER ZU HAUSE SEIN ODER IM PARADIESE. Nun schreib Du mir auch bald, weil ich nicht zurück kann, und steck den Brief auch nicht in den Briefkasten, sondern gib ihn dem Paradiesvogel mit, weil wir hier keine Briefboten noch nicht haben. Und nun habe ich nur noch einen großen, großen Wunsch, nämlich, daß es Dir gut geht.

Nun Schluß und Gruß und Kuß  
Dein

**HAHNEMANN.**

[Abb. eines Briefumschlages mit Tulpe]

Die Mutter saß gerade in der Küche und putzte Steckrüben, als es ans Fenster klopfte, und der Paradiesvogel draußen war. Nein, diese Überraschung! Die Mutter kam von einem Schreck in den anderen. Erst erkannte sie den Paradiesvogel wieder. Dann sah sie plötzlich den dicken Brief, und als sie ihn las, wie freute sie sich da, daß er von ihrem lieben kleinen Hahnemann war. Nein, diese Überraschung! Die Mutter weinte richtig vor Freude und Leid, sie wußte es gar nicht weshalb alles, und schließlich wurde sie ganz schrecklich traurig, weil sie doch gar nicht zu Hahnemann konnte, als sie es las, daß Onkel

---

18 LIEBE, BESTE MAMA!] Links neben der Anrede befindet sich der Abdruck eines gezeichneten Posthorns. Darunter eine vertikale, fein gezogene Linie, die auf der nächsten Seite (S. 15) fortgesetzt wird und auf Höhe des Textendes aufhört.



Pluvinel gesagt hätte: „EINERWÄRTS KANN DER MENSCH NUR SEIN, ENTWEDER ZU HAUSE ODER IM PARADIESE!“ Denn selbst wenn sie den Weg gewußt hätte, so hätte sie doch das gute Väterchen nicht verlassen können. Aber sie tröstete sich doch, daß Hahnemann noch lebte und es so gut hatte im Paradiese bei Onkel Ungeflochten und Onkel Pluvinel, und schrieb ihm einen langen Brief, [S. 16] den der Paradiesvogel ihm brachte, in dem unter anderem stand, daß er sich auch im Paradies immer schön die Hände vor dem Essen waschen sollte und nicht vergessen dürfte bei schlechtem Wetter den Mantel und die Gummischuhe anzuziehen. Und nun flog der Paradiesvogel alle acht Tage hin und her und brachte Briefe hin und her.

### UND HAHNEMANN LERNT INZWISCHEN DAS REITEN.<sup>19</sup>

[Abb. Kuvert in Miniaturansicht]

*S. 17–31: Der Text Das Paradies auf der Wiese., auf allen Seiten gliedert sich der Text in kleiner und größer gesetzte Textblöcke. Schriftwechsel und Fettdruck rhythmisieren einzelne Textpassagen; S. 17: Der Text ist im oberen Drittel deutlich kleiner und in Blocksatz gesetzt, während die größer gesetzten Zeilen im unteren Drittel nicht als Block realisiert sind, sondern der ovalen Gesichtsform eines gezeichneten, rechts platzierten Kopfes in Frontalansicht Raum geben. S. 20: Im oberen Drittel zeigt der vergrößerte Zeigefinger einer gezeichneten Hand diagonal auf die links platzierte Darstellung eines Damenbeins mit schwarzem Spangenschuh. Die Fußspitze setzt die diagonale Sichtachse des Zeigefingers fort. S. 22: Oben Abb. einer gezeichneten Kuh; S. 26: Unten ein onomatopoetischer Textabschnitt in Versform; S. 28: Oben Zeichnung des Onkel Ungeflochten und des rauchenden Hahnemanns; S. 30: Mittig dreifach der Buchstabe B in unterschiedlichen Schriftschnitten sowie zweifach in Großschreibung und einmal in Kleinschreibung, so dass sich Schriftstärke, -breite und -lage des Buchstabens unterscheiden; S. 31: in der unteren Hälfte Zeichnung eines emporgestreckten, auf eine Rauchwolke weisenden Zeigefingers.*

[S. 17]

### *Das Paradies auf der Wiese.*

Ihr wißt alle, daß alle Freunde Hahnemanns ein Ei vom Hahnepeter bekommen hatten,

19 UND HAHNEMANN LERNT INZWISCHEN DAS REITEN] Von den Zeilen geht ein nach links unten zeigender Pfeil mit Schwanz aus, der an einen beim Bogenschießen gebräuchlichen Pfeil mit Federn erinnert. Er weist auf einen einfachen Pfeil, der von links nach rechts verläuft und dessen Spitze auf einen kleinen Briefumschlag zeigt.

und als nun Hahnemann immer Briefe aus dem Paradiese schickte, da wollten auch alle gern ins Paradies. Darum gingen sie zu Hahnemanns Mutter und fragten sie, wie es denn Hahnemann seinerzeit gemacht hätte. Die Blume, die so hell war wie ein Katzenauge in der Nacht, war ja nun tot, weil sie offenbar aus Kummer über Hahnemanns Abwesenheit gestorben war. Ihre Zweige hingen schlaff herab. Oder ob sie beim Ausbrüten gestorben war? Vielleicht mußten alle sterben, die Hahnepetereier ausbrüten wollten. Ob nun die anderen Blumen solche Eier ausbrüten könnten, wußte niemand. Aber Hahnemann ließ durch Onkel Ungeflochten zurückschreiben: „... selbst Onkel Pluvinel, ja sogar Onkel Ungeflochten selbst wissen es nicht, wer dort die Eier vom Hahnepeter ausbrüten kann. Und Onkel Gustav, den Ihr noch nicht kennt, sagt, wer Eier ausbrütete, müßte sterben, ob das eine Blume oder eine Mücke wäre...“ da waren alle Kinder sehr traurig und gingen mit ihren Eiern nach Hause. Daß aber eine Mücke ein so großes Ei ausbrüten könnte, glaubte niemand. Und sie verwahrten die Eier gut, denn einmal würde doch vielleicht einer die Eier ausbrüten kommen. Nun war da ein kleiner Bube, und der hieß ERNST. Und Ernst sagte, er wollte schon ins Paradies hinein, selbst auch ohne Paradiesvogel; ja, er wüßte sogar hinzufinden, es wäre gar nicht so weit. Anfangs wollte es ihm keiner glauben, aber er sagte es so lange, bis die Mutter mitging. Da wollten alle Kinder auch mit, aber Ernst<sup>20</sup>

[Abb. Porträt Ernst in Frontalansicht]

[S. 18]

wollte außer der kleinen Else niemand mitnehmen, denn Else war ein besonders feines Kind, war groß und schlank und hatte überall Schleifchen, wo sie hinpaßten und wo nicht, und ihre Zöpfe waren ganz dünn und lang und sahen wie auf Draht gezogen aus, darum mochte Ernst sie auch so gern leiden. Und nun gingen die drei los, Ernst, seine Mutter und Else. Ernst sagte, es wäre ganz nah, eben den Feldweg am Hause hinunter. Und plötzlich sagte Ernst: „Hier müssen wir durch, denn hier ist die Pforte des Paradieses.“ „Ja, das ist ja eine ganz gewöhnliche Pforte von einer Kuhweide,“ sagte die Mutter. „Schrei doch nicht so,“ sagte Ernst, „das täuscht, das sieht bloß so aus, hier müssen wir trotzdem durch.“ „Aber ich zerreiße mir mein Kleid am Stacheldraht,“ sagte Else, „ich muß draußen bleiben;“ aber Ernst beruhigte sie, das wäre kein Stacheldraht, sondern das gäbe es im Paradiese nicht. Das wären nämlich alles Guirlanden wie beim Sängerkfest. Und nun gingen die drei durch die Tür mit den Guirlanden wie beim Sängerkfest auf die große Wiese, und Ernst [S. 19] sagte: „Hier sind wir nun mitten im Paradiese. Seht doch nur den Himmel an, das pure Gold!“ „Und nun habe ich in einen Kuhklack hineingetreten,“

---

20 Nun war da ... mit, aber Ernst] Die Satzspiegelbreite wurde aufgrund der rechts positionierten Zeichnung verringert.

sagte Else. Aber Ernst beruhigte sie, das wäre kein gewöhnlicher Kuhklack, das wäre nämlich reiner Honigpudding. Aber sie sollte ja nicht zuviel davon essen, denn es gäbe noch viel was Besseres im Paradiese, noch viel was Besseres. Und nun zeigte Ernst die prachtvollen Blumen und sagte: „Habt Ihr überhaupt schon jemals so schöne Blumen gesehen?“ „Aber das sind ja ganz gemeine Kuhblumen,“ sagte die Mutter. Aber jetzt zeigte Ernst ihnen die Lippizaner Hengste, von denen Hahnemann immer in seinen Briefen geschrieben hatte. „Aber das sind doch Kühe,“ sagten wie aus einem Munde die Mutter und Else. „Nein,“ sagte Ernst, „da kommt ja auch schon Onkel Pluvinel.“ „Nein, nein,“ sagte die Mutter, „du irrst. Das ist der Bauer, der die Kühe von seiner Wiese heimtreiben will.“ „Nein, nein,“ sagte Ernst, „siehst du denn nicht seine weiße Locken-Perücke, genau wie Onkel Pluvinel?“ Aber die [S. 20] Mutter sagte: „Kommt nur schnell, Kinder, denn der Bauer kommt über die Wiese direkt auf uns zu, und man kann nicht wissen, was er will.“ „Ach was,“ sagte Ernst, „der geht nicht auf uns zu, der geht doch auf die Lippizaner Hengste zu, der will die Lippizaner doch dressieren. Seht Ihr denn nicht, er hat doch schon die Longe in der Hand.“ „Ja, Tante,“ sagte Else, „er geht nach den Kühen.“<sup>21</sup>

[Abb. einer Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger]<sup>22</sup>

[Abb. eines Damenbeins im Stöckelschuh]

„UND JETZT HABE ICH AUCH IN EINEN KUHKLACK GETRETEN,“ sagte die Mama. Und tatsächlich hatte sie mitten hineingetreten in einen ziemlich großen Kuhklack. Und darum wollte sie es überhaupt nicht mehr glauben, daß dies das Paradies wäre. Aber Ernst sagte es so bestimmt, daß es doch und doch das Paradies wäre, denn sonst hätte er es doch gar nicht gesagt.

Und nun begann auch schon die Dressur, und Else sagte: „Das ist ja gar keine Longe, die Onkel Pluvinel da hat. Das ist ja eine Peitsche.“ Und Onkel Pluvinel schlug mit der Longe in die Luft, daß es laut knallte. Und Ernst sagte, daß es doch und doch eine Longe wäre. Und<sup>23</sup> wie nun die Dressur weiter ging, da bäumte sich der Lippizaner Hengst hinten und vorne und schlug mit seinem Schwanz Rad und hopste hin und hopste her, ganz anderst, als das sonst die Lippizaner Hengste zu tun pflegen. Und plötzlich sagte Ernst: „Da [S. 21] kommt auch schon Onkel Ungeflochten und sieht zu, weil das hier doch 'ne Pferdedressur ist.“ „Aber das ist doch ein Bauernknecht,“ sagte die Mutter, „und

21 nicht, er hat ... nach den Kühen.“] Die Satzspiegelbreite wurde aufgrund der rechts eingeschobenen Zeichnung verringert.

22 Abb. einer Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger] Von rechts oben nach links unten weist die gezeichnete Kontur einer Hand mit überdimensional großem Zeigefinger auf das Zitat *UND JETZT HABE ICH AUCH IN EINEN KUHKLACK GETRETEN*.

23 „UND JETZT HABE ... Longe wäre. Und] Der Text verläuft wegen der links positionierten Abbildung des Damenschuhs etwa auf halber Breite des Satzspiegels.

der will helfen, weil die Kuh doch so störrisch ist.“ Aber Ernst wollte das nicht zugeben, weil das doch Onkel Ungeflochten war, und sagte, daß das doch Onkel Ungeflochten wäre, denn wie hätte er denn sonst den Normalschnitt unter dem Arm haben können. „I wo,“ sagte die Mutter, „das ist doch kein Normalschnitt, das ist doch ein Maulkorb für die störrische Kuh, damit sie nicht beißen kann und besser mitgeht, wohin sie soll.“ Aber Ernst sagte, daß das doch und doch der Normalschnitt wäre, denn wie sollte dies sonst wohl das Paradies sein. Und da war die Mutter schon wieder in einen Kuhklack getreten. Und jetzt trat sogar Ernst selbst hinein. Aber er tat nicht als ob und ging mutig durch dick und dünn, auf die Lippizaner Hengste zu.

DIE EINE STÖRRISCHE KUH ABER, WIE SIE ERNST ANKOMMEN SAH, HOB SIE IHREN SCHWANZ SENKRECHT HOCH, WIE BEI EINEM STIERKAMPF IN SPANIEN, SENKTE IHR GEWEIH UND KAM MIT GESENKTEM GEHÖRN UND EINEM ENTSETZLICHEN

## MUH

AUF ERNST ZU.

Ernst, wie er das sah und hörte, kehrte er direkt um, und zwar genau entgegengesetzt und lief wie er in seinem Leben noch nicht gelaufen war, und zwar hinaus aus der Pforte des Paradieses mit den Guirlanden, die Kuh immer hinterher. Und das hatte er nun davon. Und draußen drehte er sich nach der Kuh um und sagte: „WIR SPIELEN JA NUR PARADIES, ALTE BIESTIGE KUH DU, ICH WEISS JA GANZ GENAU, DASS DU KEIN LIPPIZANER HENGST BIST.“ Die Kuh aber brüllte fürchterlich und lief immer gradeaus, wie das wildgewordene Kühe immer tun, und da nun Ernst im Bogen gelaufen war, so lief die

[S. 22]

[Abb. einer springenden Kuh]

Kuh direkt gegen das Gitter und fiel mit einem großen Bums auf die Seite. Und nun sah Ernst von draußen seine Mama und Else, die noch immer mitten im Paradies standen, und rief ihnen aus Leibeskräften zu:<sup>24</sup>

„DAS IST JA GAR NICHT DAS PARADIES, KOMMT DOCH RAUS, SONST STÖSST EUCH NÄMLICH DIE KUH, ICH HABE MICH NÄMLICH VORHIN GEIRRT.“ Nun rief aber die Mutter zurück, sie glaubte es nicht, daß er sich vorher geirrt hätte, denn

---

24 Kuh direkt gegen ... aus Leibeskräften zu:] Der Text ist als schmaler Block gesetzt, wodurch rechts ein größerer unbedruckter Bereich entsteht.

dieses wäre doch das Paradies, er sollte nur wieder hereinkommen, denn sonst könnte doch nicht Onkel Pluvinel mit der [S. 23] Longe da sein. „Aber kannst du denn nicht sehen,“ rief Ernst, „das ist doch der Bauer mit der Peitsche.“ „Aber nun kommt auch noch Onkel Ungeflochten mit dem Normalschnitt unter dem Arm,“ sagte die Mutter. „Aber nein,“ sagte Ernst, „das ist doch der Bauernknecht mit dem Maulkorb für das Biest von Kuh, die mich eben beinahe gestoßen hätte, – ach Gott, ach Gott. Nun glaubt mir doch nur einmal und kommt, ich rege mich hier sonst noch tot vor Angst, ach Gott, ach Gott.“ Und nun kam die Mama mit Else und sagte, wenn Ernst sonst ängsterlich würde, dann wollte sie doch lieber herauskommen aus dem Paradiese, so schade es an sich auch wäre, aber

WER EINMAL LÜGT  
DEM GLAUBT MAN NICHT  
UND WENN ER AUCH<sup>25</sup>  
DIE WAHRHEIT SPRICHT.

[S. 24]

Da sagte Ernst: „Ich habe ja gar nicht gelogen, ich habe mich nur geerrt.“ Aber Else zipte ihn aus und sagte:<sup>26</sup>

[Abb. zweier Hände, deren Zeigefinger aneinander reiben]

**P F U I !**

HAT GELOGEN

HAT BETROGEN

HAT DIE KUH AM SCHWANZ GEZOGEN.

**A b e r**

das letzte Wort blieb ihr im Halse stecken, denn in dem Augenblick stach sie eine ganz gewöhnliche [S. 25] kleine Stechmücke hinten im Nacken, grade an die Stelle, wo sie mit beiden Händen nicht hin konnte, und stach so feste, daß Else laut schreien mußte. Die Mama von Ernst wollte die freche Mücke gleich fortjagen, aber da sagte Ernst: „HALT, jetzt lüge ich aber nicht wieder. Nimm nur die Mücke nicht weg, ich weiß es ganz genau, diese Mücke, die aus der Paradieswiese kommt, kann mein Hahnepeter-Ei ausbrüten.“ Und er sagte das so bestimmt und richtig, daß Else sich den Schmerz verbiß, zumal da es nun sowieso nicht mehr weh tat, und daß die Mutter die Mücke sitzen ließ. Da sog die Mücke sich dick und rot und saß noch da, als die drei zu Hause ankamen.

25 WER EINMAL LÜGT ... WENN ER AUCH] Die ersten drei Zeilen werden jeweils von einem schwarzen horizontalen Balken unterstrichen.

26 sagte:] Darunter ein vertikaler Balken bis zum Beginn des nächsten Wortes. Daneben: Ein Händepaar, das die Geste zweier sich aneinander reibender Zeigefinger imitiert.

Ernst holte sofort sein Hahnepeter-Ei, und wie die Mücke das sah, setzte sie sich sofort auf das Ei und blieb sitzen. Nun glaubten es alle, daß die Mücke das Ei würde ausbrüten können. Ernst stellte das Ei mit der Mücke auf die Fensterbank zwischen alle Blumen, und die kleine Mücke brütete dreizehn Tage lang. Man sollte es kaum glauben, daß eine so kleine Mücke überhaupt ein so großes [S. 26] Ei ausbrüten kann, ABER BEI WUNDERN IST EBEN ALLES WUNDERBAR. Ernst hielt jeden Tag seine Hand der Mücke einmal hin, und die Mücke setzte sich eben darauf, stach ihn und trank sich satt. Dann flog sie aber sofort wieder auf das Ei und brütete es weiter. Die Kinder aber kamen jeden Tag und beobachteten das Ei. Die allgemeine Aufregung wuchs von Stunde zu Stunde, was wohl aus diesem Ei herauskommen würde, und nach dreizehn Tagen kamen alle Freunde und noch andere Kinder und stellten sich rund um das Ei, und die Mücke sah sie alle an vom einen zum anderen. Und plötzlich ging es

KLING KLING KLING

KLING KLING KLING

KLING KLING KLING

Die Eierschale zerfiel zu Asche,  
und die arme Mücke fiel tot um,<sup>27</sup>

und aus dem Ei kamen Tausende von kleinen Mücken hervor, die hin- und herflogen und wie die Zugvögel große Buchstaben und Figuren bildeten. Man konnte sie deutlich sehen, denn jede Mücke hatte einen kleinen roten im Dunkeln leuchtenden Kopf, wie ganz kleine elektrische Glühlämpchen. Das war wunderbar anzusehen. Mal tanzten sie den Kopf von Alfred Flechtheim, Hindenburg, dem alten Fritz (Friederikus Rex), Jackie Coogan oder Richard Wagner im Profil, mal war es eine Blume, z. B. Riwiesel oder Ograusel, oder ein modernes Auto in Tropfenform, und endlich ein Flugzeug mit einem bequem gepolsterten Sitz.

**DAS WAR EIN HALLO!**<sup>28</sup>

[S. 27]

Kaum aber hatte Ernst das Flugzeug gesehen, als er auch schon einstieg, und ehe er es sich versah, flog das Mückenflugzeug durchs Fenster, und höher und höher, und weg und weg, und Ernst mit und mit. Und er hatte ganz vergessen, sich ein Butterbrot mitzunehmen. Die Kinder aber standen am Fenster und winkten und winkten, und Ernst flog im Flugzeug immer weiter und weiter, erst quer über die Wiese mit den Kuhklacken, bis er im wirklichen Paradiese ankam. Da kam auch schon Onkel Pluvinel und hob ihn aus

---

27 KLING KLING KLING ... fiel tot um,] Der Text ist vom Satzspiegel ausgehend mittig und diagonal von links nach rechts verlaufend in Versform abgedruckt. Rechts und links von diesem sind zwei spiegelverkehrt von links unten nach rechts oben verlaufende Linien platziert. Am linken Rand des Satzspiegels fünf vertikal angeordnete, von oben nach unten kontinuierlich größer werdende schwarze Punkte.

28 DAS WAR EIN HALLO!] Das Ausrufezeichen ist mit deutlicher Überlänge abgedruckt.

dem Flugzeuge heraus. Kaum aber war Ernst draußen, da flogen alle Mücken auseinander und im Paradiese umher, und war kein Flugzeug mehr da.

Und nun lernte Ernst den wirklichen Geheimrat Ungeflochten kennen. Seine Freude war so groß, daß er die Tränen tapfer hinunterwürgen mußte. Pluvinel stellte vor, indem er sagte: „Lieber Herr Ungeflochten, darf ich Ihnen vielleicht den kleinen Ernst vorstellen?“ Und mit einer Handbewegung: „Herr Geheimrat Ungeflochten.“

MAN MUSS NÄMLICH IMMER DEN JÜNGEREN DEM ÄLTEREN VORSTELLEN, DEN GERINGEREN DEM VON HÖHEREM RANG, UND WENN EINE DAME DABEI IST, STETS DEN HERRN DER DAME.<sup>29</sup>

So ist es bei uns auf der Erde, und so ist es ERST RECHT oben im Paradiese. Man nennt das Sitte. Nur sind die Sitten oben im Paradiese viel mehr Gewohnheit, als bei uns auf der Erde, und Allgemeingut aller Gebildeten geworden. Sie sind so selbstverständlich, daß es keiner dort mehr falsch macht, denn jeder Lapsus, so nennt man das nämlich im Paradiese, rächt sich dort, und zwar auf dem Fuße. Und Ernst erzählte nun, daß er zu Hause auch ein Paradies hätte, das wäre viel schöner, man ginge nur eben den Feldweg am Hause hinunter, dann stände man vor der Türe des Paradieses. Aber da merkte Ernst schon, daß er einen Lapsus begangen hatte, denn Onkel Ungeflochten wurde sehr ernst und sagte:

**„DU LÜGST**

[S. 28]

**DAS KANN ICH SEHEN,  
DU LÜGST!“**

[Abb. Onkel Ungeflochten, der auf den rauchenden Jungen blickt]

„Wieso kannst du das denn sehen?“ fragte Ernst ganz schüchtern. „Weil du rauchst. Im Paradiese rauchen nämlich<sup>30</sup> alle Leute, wenn sie lügen.“ Und das ist wahr. Für jedes Vergehen gibt es im Paradiese eine Strafe, und zwar sofort. Und darum passiert im Paradiese so selten was Böses, weil jedes Böse sich sofort selbst bestraft. Und zwar auf

29 Darunter ein horizontaler Balken, der exakt der Länge des darüber entstandenen Leerraums entspricht.

30 Der Text wurde aufgrund der links platzierten Abbildung und des ebenfalls links positionierten Balkens schmaler gesetzt.

dem [S. 29] Fuße. WIE SCHÖN WÄRE ES DOCH, WENN WIR AUF DER ERDE DOCH AUCH SOLCHE ZUSTÄNDE HÄTTEN.

Und da sagte Ernst: „Wir spielen das ja auch nur. In Wirklichkeit ist es eine häßliche Kuhwiese mit vielen häßlichen Kuhklacken, in die man so leicht hineintreten kann, aber unser Lippizaner Hengst...“ und da merkte er es selbst schon, daß er rauchte, „ich meine unsere Lippizaner Kuh geht Hohe Schule,“ er rauchte schon wieder, „ich meine unsere Lippizaner Kuh, das Biest, die läuft auf einen zu und sagt Muh, wie im spanischen Stierkampf. Das hört sich ganz schrecklich an. Die Mama ist ausgerissen, ich aber...“ und wie er das sagte, wurde der Rauch so dick, daß er Onkel Ungeflochten überhaupt nicht mehr sehen konnte. Und deshalb erzählte er nicht mehr weiter.

Und wie der Rauch sich allmählich gelegt hatte, da stand Hahnemann neben ihm und schüttelte ihm die Hand. Der freute sich mächtig, daß Ernst nun auch im Paradiese war, und fragte, wie er denn hergekommen wäre. „Ganz einfach,“ sagte [S. 30] Ernst, „die Mücken haben mich hierher getragen,“ und dabei sah er sich um, ob er wohl nicht wieder rauchte. Aber er rauchte nicht, denn er hatte ja die blanke Wahrheit gesagt. „Und wo sind denn nun die Mücken?“ fragte Hahnemann. „Alle zusammen weggeflogen.“ Aber in dem Moment kamen sie auch schon alle zurück mit ihren leuchtenden Köpfchen und flogen Hahnemann Figuren vor, und alle ergötzen sich. Erst tanzten sie alle Köpfe: Bismarck, Blümner, alle mit

## *B* **B** *b*

Und da sagte Herr Geheimrat Ungeflochten: „Gut und schön, ganz possierlich anzusehen, aber keine Hohe Schule, hat mit Kunst so gut wie nichts zu tun.“ Und er befahl, seine Lippizaner Hengste zu satteln. Da bildeten plötzlich die Mücken die Figur eines edlen Pferdes und vollführten in dieser Gestalt so viele herrliche Kapriolen, daß das ganze Paradies schließlich zusah, Löwen und Elefanten, Nashörner und Gänse, Heuschrecken und Schleierschwänze, Pluvinel und Ungeflochten, und sogar [S. 31] die echten gesattelten Lippizaner Hengste selbst sahen zu und klatschten Beifall.

Und Hahnemann diktierte Onkel Ungeflochten einen langen Brief an seine Mutter, daß es noch nie so zwanglos und nett im Paradiese gewesen wäre, wie heute, und dann forderte er zum Schluß alle Kinder auf, auch hierher ins Paradies zu kommen. Wenigstens die, welche Eier vom Hahnepeter hätten.

[Abb. einer ausgestreckten Hand, die auf eine Rauchwolke weist]



Werbeseite, unpaginiert; einzelne Textblöcke werden durch horizontale bzw. vertikale Linien und Balken hervorgehoben, ein diagonal gesetzter Pfeil verläuft von rechts oben nach links unten und weist auf den um 90 Grad nach rechts gedrehten Werbetext für Die Märchen vom Paradies.

*wenn*

**SIE IHRE REKLAME**  
gestalten wollen, so wenden Sie sich  
Bitte vertrauensvoll an die Werbezentrale

**MERZ**  
HANNOVER  
WALDHAUSENSTRASSE 5

ERSTE KÜNSTLER-  
LEITUNG KURT SCHWITTERS.

BEI KURT SCHWITTERS IN  
HANNOVER, WALDHAUSEN-  
STRASSE, BESTELLT MAN  
EIN ABOONEMENT AUF DIE  
ZEITSCHRIFT

**MERZ**

4 NUM-  
MERN 4 MARK oder  
1 DOLLAR oder  
2 1/2 GULDEN oder  
5 SCHWEIZER FRANK.

PROBENUMMER 1,50 M.



**100 ?**

**MERZ WERBEZENTRALE**  
HANNOVER WALDHAUSENSTRASSE 5

LIEFERT NEUZEITLICHE PLAKATE, BILDREKLAME, TYPOSIGNETE, SIGNETE,  
TYPOGRAPHISCHE ANORDNUNG, PACKUNGEN, KATALOGE, PREISLISTEN,  
ANZEIGEN, TEXTE, LICHTREKLAME USW

---

VON DIESEM BUCHE WURDEN  
EXEMPLARE SIGNIERT UND MIT DER HAND KOLORIERT  
PREIS 10 MARK

**100**

ALS NR. 12 **MERZ**  
ERSCHIEN DER HAHNEPETER, EIN  
MÄRCHEN VON K. SCHWITTERS,  
REICH ILLUSTRIRT DURCH  
KÄTE STEINITZ IN 80 SIGNIERTEN  
EXEMPLAREN, HANDKOLORIERT.  
PREIS 25 MARK. (VERGRIFFEN.)

WIR ÜBERNEHMEN ZEICHNUNGEN FÜR  
**TRICK-FIGUREN**  
FÜR DEN **FILM**

APOSSVERLAG HANNOVER

*Mitteilung*

*Apost 1 ist der Hahnepeter,  
(vergriffen). Apost 2 sind  
die Märchen vom Paradies.  
Als Apost 3 erscheint dem-  
nächst die Aposstelgeschichte,  
als Apost 4 ein Kindermal-  
buch. In Vorbereitung sind  
noch 11 Märchen vom Para-  
dise, die folgenden 4 heißen:  
Meyfäusermä, der Pechvogel,  
des Quatschkei, der Engel.  
In Vorbereitung ein Buch  
über Mode.*



# MERZ 18/19 LUDWIG HILBERSEIMER

## GROSSTADTBAUTEN

1925 erschien mit Ludwig ↗ Hilberseimers *Grosstadtbauten* das erste und einzige Heft der Reihe *Neue Architektur* im ↗ Apossverlag. Im Gegensatz zu den vorherigen Märchenausgaben mit ihrer abwechslungsreichen, experimentellen Typografie folgt das monografisch konzipierte Heft dem Anspruch, *knapp, sachlich, allgemein verständlich*<sup>1</sup> zu sein und widmet sich dementsprechend auch nur einem übergreifenden Thema: der modernen Architektur und Stadtplanung der 1920er Jahre. Zahlreiche Abbildungen von typisierten Einzel- und Reihenhäusern sowie Mietwohnblocks, Ladenstraßen und Wolkenkratzern veranschaulichen Struktur und Konzeption der von Hilberseimer seit 1919 propagierten modernen Metropole, deren Leitbild die Reduktion der architektonischen Form *auf das Knappste, Notwendigste, Allgemeinste*<sup>2</sup> geworden ist. Seine ab 1924 entstandenen Entwürfe von Wohn-, Hochhaus-, und Trabantenstadt bieten verschiedene Lösungsvorschläge für die akuten Probleme des industriellen Zeitalters: den übermäßigen Verkehr, die starke Verflechtung von Wohn- und Industriebereichen sowie Wohnungsknappheit und zunehmende Massenbevölkerung in den Großstädten. Hilberseimers theoretische Vorstellungen vom modernen Städtebau aus den 1920er Jahren propagieren eine klare Aufteilung in Wohn- und Arbeitsbereiche und bieten neue Ideen zur Infrastruktur und Verkehrsabwicklung.

Das broschierte und durch Drahtheftung gebundene Heft mit den Maßen 24 × 15,5 cm enthält 31 schwarz-weiß gedruckte Reproduktionen und ist damit die am üppigsten ausgestattete Ausgabe der Reihe *Merz*. Der Umschlag besteht aus Kunstdruckkarton, die 32 Seiten aus Kunstdruckpapier. Es sind zwei Cover mit teils abweichenden bibliografischen Angaben bekannt: Zunächst versahen die Apossverleger KS und Käte ↗ Steinitz den vorderen Einband, S. 305 mit dem Reihentitel *NEUE ARCHITEKTUR I*, der Titellei *LUDWIG HILBERSEIMER GROSSTADTBAUTEN* sowie dem Verlagsnachweis *APOSSVERLAG HANNOVER*. Die zentriert gesetzte Reproduktion des nie verwirklichten Hochhausentwurfes *Chicago Tribune*, den der Architekt 1922 als Planungsidee für die Neugestaltung des Zeitungssitzes anfertigte, dominiert die Einbandgestaltung. Eine

---

1 *Bestellkarte/Bücherzettel Firma Carl Fr. Fleischer*, 1925, Schelle 1990a, Typo-Nr. 34; Schule für Gestaltung, Basel, Inv.-Nr. 9.161.999.

2 Hilberseimer 1927a, S. 103.

der *Aposs*-Ausgaben dient als Referenzexemplar in dieser Edition.<sup>3</sup> Im Frühjahr 1926 erhielt eine unbekannte Anzahl von Heften Umschläge mit einer varianten Vorderseite, die oben die Heftbezeichnung *MERZ 18/19* aufweist, um sie der Reihe zuzuordnen. Diese Merzxemplare sind außerdem um die Datierung *JAN.–APRIL 1926* ergänzt und enthalten den Aufdruck *MERZVERLAG HANNOVER WALDHAUSENSTR. 5, II.*<sup>4</sup> Die Innenseiten aller überlieferten Hefte sind identisch und wurden durchgängig mit schwarzem Buchdruck realisiert. Als Brotschrift wählte KS ausschließlich die Antiqua und setzte den Text durchgängig in Blocksatz. Der einzige Hinweis auf den Künstler erfolgt durch eine Werbeseite am Heftende, die die beiden Programmlinien des *Aposs*verlags *Märchen* und *Neue Architektur* anpreist (vgl. Innenseite rechts, unpaginiert, S. 334). Das mittig positionierte *Aposs*-Logo innerhalb einer rechteckigen weißen Fläche auf dem hinteren Umschlag, S. 336 ist in identischer Größe und Positionierung wie die Abbildung auf dem vorderen Einband, S. 305 gestaltet. Das vergleichsweise ›gewöhnliche‹ Layout der Nummer sowie die betonte Zurückhaltung seiner Verleger – KS und Steinitz werden weder namentlich genannt noch sind sie in Form eines eigenen Beitrags präsent – gilt als Alleinstellungsmerkmal der *Grosstadtbauten* und wirkt beinahe so, als hätten die beiden Künstler das Heft gänzlich aus fremden Händen übernommen. Die gesamte Auflagenhöhe der Ausgabe ist nicht bekannt, für den Druck griffen KS und Steinitz erneut auf die Buch- und Kunstdruckerei Peuvag in Hannover zurück, die kurz zuvor bereits das avantgardistische Märchenbuch *Die Scheuche* produziert hatte.<sup>5</sup>

Die Idee, den *Aposs*verlag um die Architektur-Programmlinie zu erweitern, entstand bereits im Februar 1925. Zu diesem Zeitpunkt berichtete KS von einem *Buch über neue Architektur, zu dem wir schon sehr viel mustergültiges Material haben.*<sup>6</sup> Anfangs fiel die Wahl dabei auch auf den niederländischen Architekten Jacobus J. P. Oud, den KS und Steinitz um Fotos bzw. Klischees seiner besten Arbeiten baten, die thematisch abgesteckt *Pläne von Häusern, Strassenzügen, Ansichten von Häusern, Innenräumen und Gebrauchsgegenständen* nebst Erläuterungen enthalten sollten. Außerdem schlugen sie ihm vor, einen längeren Beitrag zum Thema Städtebau zu liefern, wobei er auf ein Honorar verzichten müsse, sich aber Gratisexemplare mit *schöner[en] und grösser[en]* Klischees erhoffen

3 *Aposs*-Ex. im SHM, Inv.-Nr. obj 06838444, Schelle 1990a, Typo-Nr. 36.

4 1 Ex. aus Privatbesitz, Hannover. 1 Ex. Bibliothèque Kandinsky - Centre Pompidou, Paris, Fonds Destribats P 204 sowie 1 Ex. Getty Library Inv.-Nr. ID: 85-S179; Schelle 1990a, Typo-Nr. 36b, dort wird fälschlich vermutet, der ursprüngliche Titel sei überklebt worden.

5 Es wurden nachweislich 300 Exemplare der *Scheuche* zu *Merz* 14/15 umdeklariert [vgl. KS an Theo und Nelly van Doesburg, Brief vom 22.4.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186]. Geht man von der gleichen Anzahl an Abonnenten aus, so könnten auch im Fall von *Merz* 18/19 300 *Merz*-Exemplare produziert worden sein.

6 KS und Steinitz an Jacobus J. P. Oud, Brief vom 18.2.1925, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, abgedruckt in: Nündel 1974, S. 94f.

dürfe, sofern er sich an den Klischeekosten beteilige.<sup>7</sup> Auch Theo van Doesburg schien sich zunächst an dem Architekturbuch beteiligen zu wollen und schickte KS im März 1925 4 Seiten Entwürfe,<sup>8</sup> die allerdings nicht weiter verfolgt wurden. Stattdessen fiel die Entscheidung für Hilberseimers *Grosstadtbauten* vermutlich noch im gleichen Monat, in dem KS von einer geplanten Reise nach Berlin berichtete, die er wegen seines Architekturbuches unternehmen müsse.<sup>9</sup> Ob er sich dort mit Hilberseimer traf, der seit 1911 in der Hauptstadt lebte, ist nicht belegt. Doch muss der Architekt bis spätestens April 1925 eine Zusage gemacht haben, sein Buch im Apossverlag verlegen zu lassen,<sup>10</sup> das spätestens Anfang Dezember erschien.<sup>11</sup> Der Band kostete 2 Mark und wurde zwischen Januar und April 1926 nachträglich zum Merzheft deklariert. Die Publikation hatte alle Geldmittel des Verlags aufgebraucht, sodass der in *Merz* 18/19 (vgl. Innenseite, unpaginiert, S. 334) angekündigte Folgeband, die *Verkehrsbauten* der Architekten Paul Mahlberg und Heinrich Kosina, nicht mehr zur Umsetzung kam. Auch die Monografie van Doesburgs, die KS dem Künstler noch im April 1925 in Aussicht gestellt hatte, verblieb in der Planungsphase.<sup>12</sup>

Die neue Richtung, die der Apossverlag mit der Architektur-Sparte eingeschlagen hatte, wurde maßgeblich von KS und dessen zunehmendem Interesse an Neuer Architektur Mitte der 1920er Jahre initiiert. Steinitz bezeichnete das ganze Unternehmen des gemeinsamen Verlags später als

*eher kühn als geschäftstüchtig. Kurt interessierte sich plötzlich mehr für Architektur als für Märchen. So fing der Apossverlag [...] eine neue Reihe an: Neue Architektur I, Ludwig Hilberseimer, Großstadtbauten – damals, 1925, kühn vorausblickend, heute 1962, nicht mehr utopisch, sondern allgemein anerkannter internationaler Stil.*<sup>13</sup>

KS hatte bereits mit dem in *Merz* 8/9, S. 81, S. 201 veröffentlichten *Glashochhaus* von Ludwig Mies van der Rohe einen Prototyp dieses später als *internationaler Stil* bezeichneten modernen Bauens in seiner Zeitschrift abgedruckt, dessen unmittelbarer Vorläufer, ein im Rahmen städtebaulicher Maßnahmen konzipiertes zwanzigstöckiges Hochhaus an der Berliner Friedrichstraße, unter den Juroren für Aufsehen gesorgt hatte.<sup>14</sup> Hilberseimers

7 Vgl. KS und Steinitz an Oud, Brief vom 18.2.1925, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam; abgedruckt in: Nündel 1974, S. 94f.

8 KS an Theo und Nelly van Doesburg, Brief vom 22.3.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186; abgedruckt in: Nündel 1974, S. 93.

9 Vgl. KS an Hannah Höch, Brief vom 6.3.1925, in: Höch 1995a, S. 217.

10 *Wir geben eine Reihe Architekturbücher heraus, wie Du von Kätelein weisst. Wir beginnen z. Zt. mit Hilberseimer. Da es nun aber ein sehr grosses Risiko ist, geben wir kein Honorar* [KS an Theo und Nelly van Doesburg, Brief vom 22.4.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186]; abgedruckt in: Nündel 1974, S. 94f.

11 KS schickte am 9.12.1925 ein Exemplar an den Herausgeber der Zeitschrift *Manomètre*, Émile Malespine, und bat ihn um baldige Besprechung (KS an Malespine, Brief vom 9.12.1925, Stadtbibliothek Hannover).

12 Vgl. ausführlicher den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

13 Steinitz 1963, S. 82.

14 Vgl. dazu Neumeyer 1986, S. 26–32 sowie den Kommentar zu *Merz* 8/9, S. 81, S. 656–658.

ebenfalls nicht realisierter Hochhausentwurf *Chicago Tribune* (vgl. Einband vorne außen, S. 305) avancierte wie der Bau seines Architektenfreundes und späteren Bauhaus-Mentors Mies van der Rohe zum Paradigma einer radikalen Moderne. Beide Hochhäuser repräsentieren eine neue Ästhetik, die bei Hilberseimer sowohl die *Abgrenzung von der bestehenden Stadt als auch von den eigenen früheren Arbeiten* verdeutlicht und restlos mit dem Stil-Eklektizismus amerikanischer Wolkenkratzer bricht.<sup>15</sup>

Hilberseimer proklamiert im Kapitel *Grosstadt und Städtebau* (Merz 18/19, S. 8–21, S. 313–325): *[D]ie Aufgabe des Städtebauers ist keine dekorative, sondern eine organisatorisch-gestaltende, deren Lösung höchste Verantwortung voraussetzt* (S. 9, S. 314). Sein Entwurf eines *Trabantenstadtsystems*, das er in Reaktion auf einen im Dezember 1923 von der Zeitschrift *Bauwelt* ausgeschriebenen Wettbewerb zum Thema Wohnungsbau skizzierte, sieht eine Form von städtischer und landschaftsbezogener Struktur vor: Die für je 125.000 Bewohner angelegten Wohnstädte bündeln sich um die Geschäftsstadt im Zentrum und sind mit dieser durch ein ausgefeiltes Verkehrsnetz verbunden (vgl. S. 11, S. 315f.). Für das Grundelement des Rasterplans einer Trabantenstadt steht der rechtwinklige Häuserblock Berlins Pate, der im Gegensatz zu den traditionell geschlossenen Höfen eine optimierte Besonnung und Belüftung der Blocks erlaubt. Neben dem *Trabantenstadtsystem* wird in der Aufteilung der Großstädte in übereinander gestaffelten Ebenen eine Lösungsmöglichkeit für bestehende verkehrstechnische Probleme vorgeschlagen: *unten die Geschäftsstadt mit ihrem Autoverkehr, darüber die Wohnstadt mit ihrem Fußgängerverkehr, unter der Erde der Fern- und Stadtbahnverkehr* (S. 13, S. 318). Hilberseimer übernahm die Idee einer vertikalen Hochhausstadt von Le Corbusiers Pariser Projekt der *Ville Contemporaine* (dt.: *Zeitgenössische Stadt*) (1922). Der Leitgedanke an die zukünftige Metropole, bestehend aus zwei gemäß ihrer Funktionen separierten Stadtebenen, mit denen eine Verbesserung der Wohnqualität und Hygiene einhergehen sollte, war Hilberseimers innovativer Beitrag zur Suche nach der Idealstadt im 20. Jahrhundert. *Mietshausblock, Trabantenstadt* und *Wohnstadt* orientieren sich, wie erwähnt, am Berliner Häuserblock, während sich die vielgeschossigen Bauten der großvolumigen *Hochhausstadt* von amerikanischen Vorbildern ableiten, wobei deren *planlose Anordnung und hohe Verdichtung*<sup>16</sup> vermieden wird und Hilberseimer die ausreichende Licht- und Luftzufuhr in den Wohnungen in den Blickpunkt nimmt.

Ein letzter Schwerpunkt besteht in Lösungsvorschlägen für eine ökonomische Raum-differenzierung und Typisierung innerhalb der Wohnungen in verschiedenen Arten von

---

15 Vgl. Mengin 1994, S. 188. Hilberseimers Publikationen in namhaften Avantgarde-Zeitschriften, die seinen *Grosstadtbauten* unmittelbar vorausgingen, sorgten bereits für eine weitreichende Rezeption seiner konzeptionellen Ideen zum Hochhaus [Hilberseimer: *Das Hochhaus*, in: *Das Kunstblatt* VI, 12 (Dez. 1922), S. 525–532 sowie Hilberseimer: *Das Hochhaus*, in: *G. Material zur elementaren Gestaltung* II (Sept. 1923), unpaginiert].

16 Mengin 1994, S. 194.

Wohnvierteln (*Mietshausblock, Wohnstadt, Reihenhäuser*). Dabei bemaß Hilberseimer die Wohnungsgröße nach der Anzahl ihrer Bewohner:

*Es liegen zugrunde und kehren immer in gleichen Dimensionen wieder: Direkt beleuchteter Vorraum, Küche, Bad, Loggia, Schlafzimmer und Schlafkabine. Nur der Hauptraum verändert, wie die Grundrißvariationen siehe Abbildung 24, zeigen, mit der Zahl der in der Wohnung unterzubringenden Personen wachsend, seine Dimensionen (S. 25, S. 329).*

Den hier vorgestellten Entwurf zehnstöckiger Apartmenthäuser, die nach dem amerikanischen Modell des sogenannten »Boarding-House« mit Restaurant und Gemeinschaftspersonal ausgestattet sein sollten, führte Hilberseimer später in einem Beitrag zu dem 1928 von der Reichsformungsgesellschaft veranstalteten Wettbewerb für eine Versuchssiedlung in Berlin-Spandau weiter aus.<sup>17</sup> Seine propagierte Mischbauweise, die verschiedene Formen gemeinschaftlichen Wohnens miteinander kombiniert und in die zahlreiche Ideen der 1920er Jahre eingeflossen sind, bildet den Höhepunkt seiner Konzepte für die umfassende architektonische Neukonzeption moderner Großstädte.

Die Aufnahme des Heftes in die Reihe *Merz* spiegelt KS' fortschreitende Beschäftigung mit Architektur wider. Maßgeblich wurde sein Blickfeld durch die Errichtung der Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1927) sowie der Karlsruher Dammerstock-Siedlung (1929) erweitert.<sup>18</sup> Hatte er noch 1922 die *Merzarchitektur* gefordert<sup>19</sup> und ein Jahr später die *Nutzanwendung* des /i/-Prinzips zum *Durcharbeiten* der Großstädte angeregt (vgl. *Merz* 7, S. 66, S. 160f.), so konstatierte er 1927 in *Documents internationaux de l'esprit nouveau* kenntnisreich eine internationale Form der Gestaltung sowie ein allgemeines *Gestaltungsprinzip* zeitgenössischen Bauens. Darin hebt er die Notwendigkeit hervor, mit den neuen Materialien, Eisen, Beton, Glas, u. s. w. eine einfache, sinnfähige und zweckmässige Form zu erhalten.<sup>20</sup> Ähnlich wie bei Hugo Häring und Otto Haesler, den KS im August 1928 mit einem lobenden Artikel über *Die neue Architektur in Celle* bedachte,<sup>21</sup> schätzte der Merzkünstler den direkte[n] umfassende[n] Geist<sup>22</sup> Hilberseimers. 1929 differenzierte er in *Urteile eines Laien über neue Architektur*, dass sich die architektonische

17 Vgl. Hilberseimer: *Großstädtische Kleinwohnungen*, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* XLIX, 32 (Aug. 1929), S. 509–514.

18 Vgl. die Rezensionen von KS: *Stuttgart, die Wohnung. Werkbundaussstellung*, in: *i 10 Internationale Revue* I, 10 (Okt. 1927), S. 345–348 sowie *Der Zeitstiel [sic] und die Dammerstock-Siedlung*, in: *Der Dammerstock. Die neue Wohnsiedlung im Süden der Landeshauptstadt*. Sonderbeilage zum *Karlsruher Tagblatt*, 29. September 1929, S. 1. Zu den typografischen Arbeiten von KS, die er im Rahmen der Erbauung der Dammerstock-Siedlung entwarf, vgl. den Kommentar zu *Merz* 21, S. 115, S. 762f.

19 Vgl. KS: *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*, in: *Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens* I, 3 (Frühling 1922), S. 87.

20 KS: *Stil oder Gestaltung*, in: *Documents internationaux de l'esprit nouveau* 1 (1927), S. 47f.

21 Vgl. *Die neue Architektur in Celle. Der Architekt Otto Haesler*, in: *Hannoversches Tageblatt*, 28.8.1928, 3. Beilage, unpaginiert. Zu KS und Haesler vgl. ausführlich den Kommentar zu *Merz* 21, S. 117, S. 768f.

22 KS an Jan Tschichold, Brief vom 5.8.1947, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold Papers (930030), Box 6, Folder 1.

Wende nicht in einer neuen Form manifestiere, sondern darin, *dass es sich heute um eine neue Gesinnung handelt. [...] Gegenüber der chaotischen Gesellschaft braucht der Architekt innere Disziplin.* Als Ziele der Architektur nennt er anschließend das *Erforschen neuer Konstruktionsmethoden, Befriedigung sozialer Bedürfnisse, Erkennen der guten Lösungen und Weiterarbeiten auf den Erfahrungen.*<sup>23</sup>

Als KS im Sommer 1947 von Edith und Jan Tschichold ein Paket mit seinen Merzheften erhielt, die er im Exil länger nicht mehr in Reichweite gehabt hatte, erkannte er nach erneuter Lektüre des Hilberseimer-Bandes dessen zukunftsweisende Qualität und berichtete den Freunden in der Schweiz: *Ich möchte den Versuch machen, das Buch in English oder auch Holländisch herauszubringen. Der Plan Londons ist sozusagen von ihm schon vorgeahnt. Er sollte ein Denkmal in London haben.*<sup>24</sup> Einige Monate später informierte er den mittlerweile in den USA lebenden Hilberseimer, dass er zwischenzeitlich Schritte unternommen habe, eine Neuauflage und Übersetzung des Hefts in England anzuregen.<sup>25</sup> Die anvisierte Wiederauflage in Englisch erreichte er jedoch nicht, und es ist unklar, ob sie jemals als Fortsetzung der Reihe *Merz* gedacht war. Von der Idee, diese im Exil weiterzuführen, zeugt einzig das in Englisch verfasste Typoskript mit dem Titel *Abstrakt art* und dem Zusatz *from MERZ 25*<sup>26</sup>, in dem – wie auch in allen weiteren im Exil entstandenen Texten – die Architektur nicht länger Thema ist.

---

23 *i 10* II, 21/22 (Juni 1929), S. 173–176, Zitat S. 176.

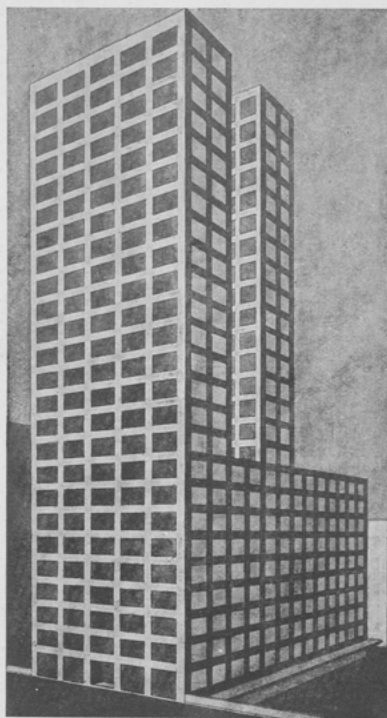
24 KS an Jan Tschichold, Brief vom 5.8.1947, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold Papers (930030), Box 6, Folder 1.

25 Vgl. KS an Hilberseimer, Brief vom 25.10.1947, National Gallery of Art Library, Washington; abgedruckt in Nündel 1974, S. 292.

26 Vgl. masch. Typoskript, 1 Bl., 2 S., zwei Durchschläge im SMH, Inv.-Nr. que 06840156a und que 06840156b, das Original ist nicht überliefert. Zu dem geplanten, aber nicht realisierten Heft vgl. ausführlicher das Vorwort zu *Merz 25*, S. 437f.



# NEUE ARCHITEKTUR I



LUDWIG HILBERSEIMER  
GROSSTADTBAUTEN

APOSSVERLAG HANNOVER

*Innenseite rechts, unpaginiert: Autorangabe und Hefttitel zentriert im oberen Drittel der Seite; Druckvermerk oberhalb des Fußstegs.*

LUDWIG HILBERSEIMER  
**GROSSTADTBAUTEN**

Alle Rechte, einschließl. des Uebersetzungsrechts, vorbehalten. Copyright  
by Aposs-Verlag, Hannover  
Gedruckt 1925 in der Buch- und Kunstdruckerei Peuvag, Hannover

*S. 1–7: der Text Architektur; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Auf S. 1 oben die Reproduktion einer Zeichnung mit der darunter platzierten Bildunterschrift Abb. 1 Entwurf zu einem Theater 1912; nach Ende des Textes auf S. 7 unten die Reproduktion der Strichzeichnung eines freistehenden Wohnhauses, darunter die Bildunterschrift Abb. 2 Wohnhaus. Auf den S. 2–7 verläuft am Seitenende ein auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

[S. 1]

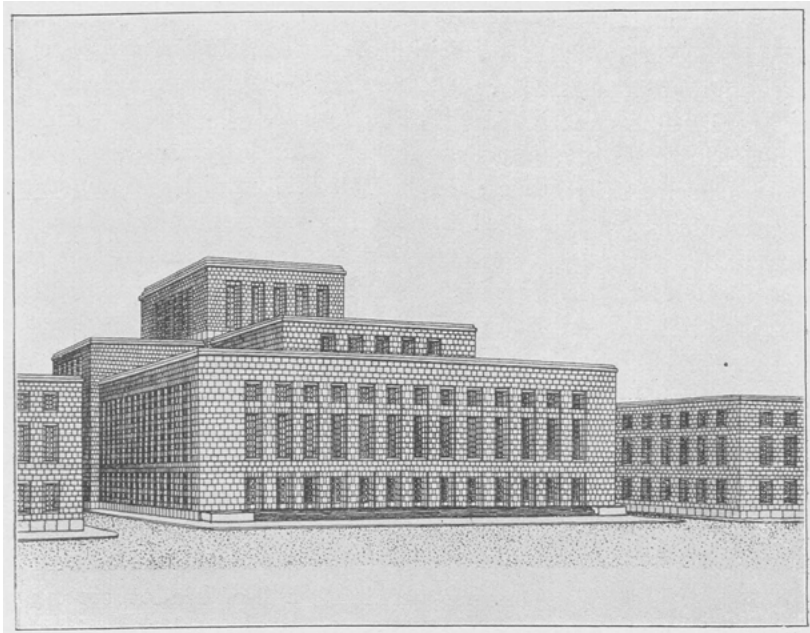


Abb. 1 Entwurf zu einem Theater 1912

## ARCHITEKTUR

Der Historizismus vermittelte der Menschheit wesentliche Erkenntnisse. Ihre falsche Anwendung auf das Gebiet der Kunst hob diese zum größten Teil wieder auf. Vor allem in der Architektur. Die Erlernbarkeit und Anpassungsfähigkeit des Formenschatzes der Vergangenheit erzog eine Reihe von Epigonengeschlechtern, die die ganze Welt verantikten, vergotikten, verrenaissenceten, verbarockten. Architektur wurde mehr und mehr zu einer rein dekorativen Angelegenheit. Mit ihrer fortschreitenden Akademisierung verlor sie mehr und mehr jeden organischen Zusammenhang mit dem sie eigentlich erzeugenden Leben. Jeder belebende Gegenwartszusammenhang wurde ignoriert. Unter Verkennung seiner wesentlichsten Faktoren wurde das architektonische Problem als rein formales betrachtet, hinter dekorativen Stilatruppen schöpferisches Unvermögen zu verbergen gesucht. Die Aesthetik ließ die Architektur lediglich als optisches Problem der Form gelten. Aber ihr Wesen liegt tiefer, erschöpft sich nicht in bloßen optischen Eindrücken. Architektur [S. 2] kann nicht isoliert betrachtet werden. Architektur steht immer mit der Gesamtheit der sie begleitenden soziologischen, ökonomischen und psychologischen Umstände in Beziehung und ist deren künstlerischer Ausdruck.

Architektur ist Raumschöpfung. Ihre Grundlage ist das Raumgefühl. Durch Objektivierung<sup>1</sup> in der Materie wird das Raumgefühl wahrnehmbar gemacht, der materielle Stoff nach einer Idee geformt. Die Formung des materiellen Stoffes nach einer Idee bedeutet zugleich die Formung des ideellen Stoffes nach den Gesetzen der Materie. Durch Zusammenschluß beider Momente in eine einzige Form entsteht Architektur. Diese ist daher ebenso abhängig von der Raumidee, wie von der raumumschließenden Materie, kommt erst durch ihre unlösbare Verbundenheit zustande, wird durch den Gestaltungsprozeß verwirklicht.

Die Gestaltung hat daher eine doppelte Funktion, zweierlei Stoff zum Gegenstand, bewirkt eine doppelte Abtrennung gegen die Natur, löst den materiellen wie den ideellen Stoff aus allen bisherigen Zusammenhängen, vereinigt beide, bindet sie nach bestimmten Gesetzen, macht sie zu einem einheitlichen, in sich geschlossenen Organismus, und stellt damit eine räumliche oder zeitliche Begrenztheit dar.

Mit dieser Betonung des Formalen soll die Bedeutung des Inhalts und anderer Momente nicht verkürzt werden, denn gerade sie sollen durch die Gestaltung realisiert werden. Daher kann eine Form nur dann vollkommen sein, wenn sie dem Inhalt in jeder Hinsicht gemäß ist. Da alles Vorstellbare Inhalt des Kunstwerkes sein kann, ist auch das Zweckmoment von der Gestaltung nicht ausgeschlossen, ja, es wird geradezu bei der Architektur zum ideellen Stoff und wird durch Gestaltung gezwungen, Form zu werden. Die Architek-

---

1 Objektivierung] *Groszstadt Architektur: Objektivation*

tur ist in viel höherem Maße als die anderen Künste mit der Materie verwurzelt. Diese der formalen Gestaltung zu unterwerfen, ist eine ihrer Hauptaufgaben.<sup>2</sup>

Außenbau und Innenbau bedingen sich gegenseitig. Die Gliederung des Innenraumes bestimmt die Gestaltung des Außenbaues, wie umgekehrt der Innenraum von den Grundzügen der äußeren Gestaltung abhängig ist. Außenbau und Innenraum begrenzen einander in den Außenflächen des Baukörpers. Diese als Kon- [S. 3] zentration beider Raumverhältnisse bilden die eigentliche architektonische Form. Die allseitige Uebereinstimmung von Innen- und Außenbau schafft die zur Vollendung erforderliche Proportionalität. Bei einräumigen Gebäuden ist diese Uebereinstimmung leicht zu erzielen. Komplizierter werden die Verhältnisse mit der steigenden Zahl der Räume und Geschosse. Von selbst wird sich durch das Uebereinanderschichten<sup>3</sup> der Geschosse eine horizontale Gliederung des Baukörpers ergeben, während die einseitige Betonung der Vertikalen bei einem horizontal geschichteten Gebäude sinnwidrig ist.

Das Verhältnis von Innenbau zu Außenbau wird wesentlich durch den Grundriß festgelegt. Beide bedingen einander. So wird der Grundriß für die allgemeine Gestaltung von größter Bedeutung. Von der äußeren Erscheinung muß sich der Grundriß ablesen lassen und umgekehrt. Der Grundriß bringt die dritte räumliche Koordinate zur Horizontalen und Vertikalen, die Tiefe.<sup>4</sup> Er wird daher unwillkürlich mit umfaßt<sup>5</sup>. Er ist die Horizontalprojektion des Bauwerks, das er mit den Vertikalprojektionen, Schnitten und Ansichten geometrisch bestimmt und festlegt.<sup>6</sup>

Die Architektur der Gegenwart unterscheidet sich von der der Vergangenheit vor allem durch ihre andersartigen soziologischen Voraussetzungen. Aus den neuen zwecklichen Anforderungen ergeben sich zugleich formale Eigentümlichkeiten, die für die heutige Architektur durchaus bestimmend sind. Sie sind das Neue und Belebende, stellen geformt das heute gültige künstlerische Moment dar. Wir bedürfen heute keiner Kathedralen, Tempel und Paläste, sondern Wohnhäuser, Geschäftshäuser und Fabriken, die allerdings wie Kathedralen, Tempel und Paläste gebaut wurden. Das Wohnhaus, das Geschäftshaus, die Fabrik sinnvoll zu gestalten ist eine der wesentlichsten Aufgaben heutiger Architektur. Reine Typen dieser Gebäudearten haben sich noch nicht herausgebildet, sie müssen erst noch geschaffen werden. Bei der Gleichartigkeit des Gebrauchszwecks ermöglicht sich eine umfassende Typisierung und damit eine Industrialisierung des gesamten Bauwesens,

---

2 Die Architektur ist ... eine ihrer Hauptaufgaben.] *Groszstadt Architektur: Die Architektur ist in viel höherem Maße als die anderen Künste mit der Materie verwurzelt, diese der formalen Gestaltung zu unterwerfen, ist eine ihrer Hauptaufgaben.*

3 Uebereinanderschichten] *Groszstadt Architektur: Übereinanderschichten*

4 Der Grundriß bringt ... Vertikalen, die Tiefe.] *Groszstadt Architektur: Der Grundriß bringt die dritte räumliche Koordinate, die Tiefe, zur Horizontalen und Vertikalen.*

5 mit umfaßt] *Groszstadt Architektur: mitumfaßt*

6 das er mit ... bestimmt und festlegt.] *Groszstadt Architektur: das er mit den Vertikalprojektionen: Schnitten und Ansichten geometrisch bestimmt und festlegt.*

eine notwendige Arbeit, zu der heute noch nicht einmal der Anfang gemacht worden ist. Die Architektur hat sich bisher der Normalisierung, die der gesamten [S. 4] Industrie zugrunde liegt, zu entziehen versucht. Sie beruht noch auf individuellen, handwerklichen Grundlagen, während die gesamte Gegenwart auf kollektiv-industrielle Voraussetzungen gegründet ist. Ignoranz von Notwendigkeiten hat bisher immer nur zur Erstarrung geführt. Und was ist mehr erstarrt als die Architektur der Gegenwart? Schöpferkraft offenbart sich aber gerade darin, Gegebenheiten restlos zu verarbeiten, eine ihnen adäquate Form zu finden.

Architektur ist wesentlich abhängig von der Lösung zweier Faktoren: der Einzelzelle des Raumes und des gesamten Stadtorganismus. Der Raum als ein Bestandteil des in Straßenblocks zusammengefaßten Hauses wird dieses in seiner Erscheinungsform bestimmen und wird so zum Gestaltungsfaktor der Stadtanlage, dem eigentlichen Ziele der Architektur. Umgekehrt wird die Gestaltung des Stadtplanes wesentlichen Einfluß auf die Bildung des Raumes und der Häuser gewinnen.

Der Raum, seine Gestaltung aus den ihn erzeugenden Elementen, ergibt einen großen Komplex schöpferischer Möglichkeiten.<sup>7</sup> Durch ein neues Raumgefühl entstehen neue Beziehungen räumlicher Gegebenheiten.<sup>8</sup> Durch die Organisation der Einzelräume mittels des<sup>9</sup> Grundrisses entsteht das zweckmäßig einen ganzen Straßenblock umfassende Haus. Dabei ergeben sich weitgehende Beziehungen formaler Art, wird eine umfassende Formsynthese ermöglicht. Nächste der kubischen Masse, die durch die formbildende Kraft des Grundrisses, die Stockwerksanzahl und den Silhouettenbildenden<sup>10</sup> oberen Abschluß entsteht, ist die Teilung und Durchbrechung der Gebäudeflächen durch Oeffnungen von wesentlicher Bedeutung. Das architektonische Problem besteht hier darin, Vorsprünge, Rücksprünge und Vertiefungen organisch aus dem Baukörper zu entwickeln. Der Vorsprung wird zur positiven Funktion der zusammengefaßten Fläche, der Rücksprung und die Vertiefung mit ihren Dunkelheiten zur negativen.<sup>11</sup> Beide Raumfunktionen bestimmen als stärkste Gliederungsfaktoren entscheidend den Rhythmus des Baukörpers. Selbst große Oeffnungen, vertieft liegende Raumteile sind als raumbildende Elemente organisch dem Baukörper einzufügen.<sup>12</sup> Sie müssen aus einem Formzerstörenden zu

---

7 Der Raum, seine ... Komplex schöpferischer Möglichkeiten.] *Groszstadt Architektur: Der Raum, seine ihn erzeugenden Elemente, Boden, Wände, Decke, Fenster und Türen, Material und Farbe, die Möbel und ihre Anordnung ergeben einen großen Komplex neuer schöpferischer Möglichkeiten.*

8 Durch ein neues ... Beziehungen räumlicher Gegebenheiten.] *Groszstadt Architektur: Durch ein neues Raumgefühl entstehen neue Beziehungen räumlicher Gegebenheiten, neue Formen und Proportionen.*

9 des] *Groszstadt Architektur: im*

10 Silhouettenbildenden] *Groszstadt Architektur: silhouettenbildenden*

11 Der Vorsprung wird ... Dunkelheiten zur negativen.] *Groszstadt Architektur: Der Vorsprung wird zur positiven Funktion der zusammengefaßten Fläche, die Vertiefung mit ihrer Dunkelheit zu ihrer negativen.*

12 Selbst große Oeffnungen, ... dem Baukörper einzufügen.] *Groszstadt Architektur: Selbst große Öffnungen, vertieft liegende Raumteile, Eingangsnischen dürfen nicht durch dekorativ bestimmte Pfeiler oder Säulen aufgehoben werden.*

einem Formbildenden werden. Die [S. 5] Schärfe und Genauigkeit der rhythmischen Akzentuation ist abhängig von dem Verhältnis der Form zum Licht, beruht auf dem Kontrast der Helligkeit der Fläche zu den sie unterbrechenden dunklen Vertiefungen. Indentität<sup>13</sup> von Konstruktion und Form ist unerlässliche Voraussetzung der Architektur. Zunächst erscheinen beide entgegengesetzt, aber gerade auf ihrer Verbindung, ihrer Einheit, beruht Architektur.<sup>14</sup> Konstruktion und Material sind die materiellen Voraussetzungen der architektonischen Gestaltung, stehen zu dieser in steter Wechselbeziehung.<sup>15</sup> So beruht die griechische Architektur auf dem durch die Steinkonstruktion bedingten Wechsel von Vertikalen und Horizontalen, nutzt vollkommen die Möglichkeiten des Werksteins bei Wahrung der Einheit des Materials aus. Ein griechischer Tempel ist ein vollkommenes Ingenieurwerk in Stein. Durch die Konstruktion von Bogen und Gewölbe haben die Römer den einfachen Wechsel von Vertikalen und Horizontalen wesentlich bereichert, jedoch die Einheit des Materials aufgegeben, durch Trennung in Tragrippen, Füllwerk und Verblendung die bis zur Gegenwart charakteristische Kompositbauweise geschaffen, die vor allem die Umrahmung der Öffnungen und die Abdeckung der Geschoßabsätze mit Werkstein bedingte. Durch das Uebereinanderstellen mehrerer durch Säulenordnungen gegliederter Geschosse<sup>16</sup> entstand die übliche Horizontalgliederung mehrgeschossiger<sup>17</sup> Gebäude, ein Prinzip, das erst Michelangelo durchbrach. Er faßte erstmalig mehrere Geschosse unter einer Ordnung zusammen. Damit beginnt die absolute Dekorativität der von der Antike abgeleiteten Bauformen. Diese verloren ihren konstruktiv gliedernden Sinn mehr und mehr, bis sie schließlich zur völligen Attrappe wurden: Die<sup>18</sup> Architektur des 19. Jahrhunderts.<sup>19</sup>

Erst die Großstadtarchitektur hat durch ihre neuartigen Bauaufgaben neue Konstruktionen und neue Materialien zur unabwendbaren Forderung gemacht. Als Baustoffe können bei Großstadtbauten<sup>20</sup> nur Materialien verwandt werden, die größte Raumausnutzung ermöglichen, gesteigertste Widerstandskraft gegen Abnutzung und Witterungseinflüsse mit größter Festigkeit vereinen. Eisen, Beton und Eisenbeton sind die Baumaterialien, [S. 6] die die für die großstädtischen Anforderungen notwendigen neuartigen Konstruk-

---

13 Indentität] Eigentlich: Identität

14 Zunächst erscheinen beide ... Einheit, beruht Architektur.] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: Zunächst erscheinen beide entgegengesetzt. Aber gerade auf ihrer Verbindung, auf ihrer Einheit beruht Architektur.*

15 Konstruktion und Material ... in steter Wechselbeziehung.] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: Konstruktion und Material sind die materiellen Voraussetzungen der architektonischen Gestaltung. Stehen in steter Wechselbeziehung.*

16 Geschosse] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: Geschöße*

17 mehrgeschossiger] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: mehrgeschossiger*

18 Die] *Groszstadt Architektur: die*

19 Diese verloren ihren ... Architektur des 19. Jahrhunderts.] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: Sie verloren ihren konstruktiv-gliedernden Sinn mehr und mehr. Wurden zu völligen Attrappen: Die Architektur des XIX. Jahrhunderts!*

20 bei Großstadtbauten] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: bei der Großstadtarchitektur*

tionen ermöglichen, Konstruktionen zur horizontalen oder bogenförmigen Ueberdeckung weitgespannter Räume und weitvorspringende, freitragende Auskragungen.<sup>21</sup>

Beton und Eisenbeton sind Baumaterialien, die der Phantasie des Architekten relativ keine Grenzen setzen. Wir meinen damit nicht ihre Formbarkeit, die Möglichkeit, vermittels des Gießens alle Materialhemmungen zu überwinden, im Gegenteil: ihre konstruktiven Konsequenzen, die Möglichkeit, ein vollkommen homogenes Bauwerk herzustellen, Zusammenfassung tragender und getragener Teile, Ermöglichung seiner Massenbegrenzungen, Erübrigung jeder Abdeckung und Einfassungsgliederung.<sup>22</sup> Durch die konstruktiven Möglichkeiten des Eisen- und Eisenbetonbaues ist das alte Stützen und Lastsystem, das nur ein Bauen von unten nach oben und hinter die Front zurück ermöglichte, überwunden worden. Beide ermöglichen auch ein Bauen nach vorn, ein Auskragen über die Stützen hinaus, ermöglichen eine vollkommene Trennung in tragende und getragene Teile, Reduzierung der Tragkonstruktion auf wenige Punkte, Auflösen des Bauwerks in ein tragendes Skelett und in nicht tragende, sondern nur umschließende und trennende Wände.<sup>23</sup> Damit ergeben sich nicht nur neue technische Probleme und Materialprobleme, sondern vor allem auch ein neues, architektonisch-optisches Problem, eine völlige Veränderung der scheinbar so festbegründeten statischen Erscheinungsform des Bauwerks.<sup>24</sup>

Der Architekt wird in Zukunft darauf verzichten müssen, Bauwerke äußerlich zu verschönern oder ihnen eine monumental sein sollende Maske aufzuprägen. Er muß den gesamten Formenballast, mit dem ihn eine gelehrte Erziehung belastet hat, vergessen. Vorbildlicher als das Dekorationsschema irgendeines Stils ist für ihn die Ökonomie eines D-Zug-Waggons oder eines Ozeandampfers.<sup>25</sup> Er muß die Lösung der neuen Aufgaben organisch aus Gebrauchszweck, Konstruktion und Material entwickeln. Vor allem wird er das Interesse dem konstruktiven Problem zuwenden müssen, denn das Neue kann nur unter Zugrundelegung des Konstruktiven und Funktionellen entstehen. Die konstruktive Idee muß von architektonischem Geiste durch- [S. 7] drungen sein, der ingenieurhafte Drang nach Charakteristik darf nicht durch vorgefaßte Formvorstellungen

21 die die für ... neuartigen Konstruktionen ermöglichen.] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: welche die für die großstädtischen Anforderungen notwendigen neuartigen Konstruktionen ermöglichen: Konstruktionen zur Ueberdeckung weitgespannter Räume, größtmöglichste Uebereinanderschichtung von Geschoßen und weitvorspringende horizontale Auskragungen.*

22 Ermöglichung seiner Massenbegrenzungen, ... Abdeckung und Einfassungsgliederung.] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: Ermöglichung reiner Maßbegrenzungen, Erübrigung jeder Einfassungs- und Abdeckungsgliederung.*

23 Beide ermöglichen auch ... und trennende Wände.] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: Beide ermöglichen ein Bauen nach vorn. Ein Auskragen über die Stützen hinaus. Ermöglichen eine vollkommene Trennung in tragende und getragene Teile. Ein Auflösen des Bauwerks in ein tragendes Skelett und in nichttragende, sondern nur umschließende und trennende Wände.*

24 sondern vor allem ... Erscheinungsform des Bauwerks.] *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung: sondern vor allem auch ein neues architektonisches Problem. Eine völlige Veränderung der scheinbar so fest begründeten statischen Erscheinungsform des Bauwerks.*

25 Vorbildlicher als das ... oder eines Ozeandampfers.] *Der Sturm: Vorbildlicher wie das Dekorationsschema irgend eines Stils ist für ihn die Ökonomie eines D-Zugwaggons.*

gen aufgehoben werden. Dem Architekten<sup>26</sup> ist durch den Zwang der Arbeitsteilung und durch seine Ignoranz die Herrschaft über die konstruktiven Elemente entglitten. Nur wenn er sie wiedergewinnt und schöpferisch beherrscht, wird er über die Unfruchtbarkeit seines Epigontums hinaus zu wirklich schöpferischen Leistungen kommen. Nur die Gestaltung des Funktionellen wird zu reiner Architektur führen. Die konstruktive Funktion muß als Architektur erfaßt, die Gespanntheit ihrer Verhältnisse, die Konstruktion selbst über ihre Materialität hinaus zur architektonischen Form werden. Künstlerisches Wollen wird zwar stets von entscheidendster Bedeutung sein, aber dieses Wollen ist dadurch charakterisiert, daß es keines der die Einheit bestimmenden Elemente außer acht läßt. Errechnete Konstruktion und instinktives Massen- und Formengefühl müssen eins, sich Widersprechendes als Einheit gestaltet werden. Mathematik und Aesthetik schließen sich nicht aus, sie sind gleichberechtigte Hilfsmittel, geradezu die Basis jeder Architektur.

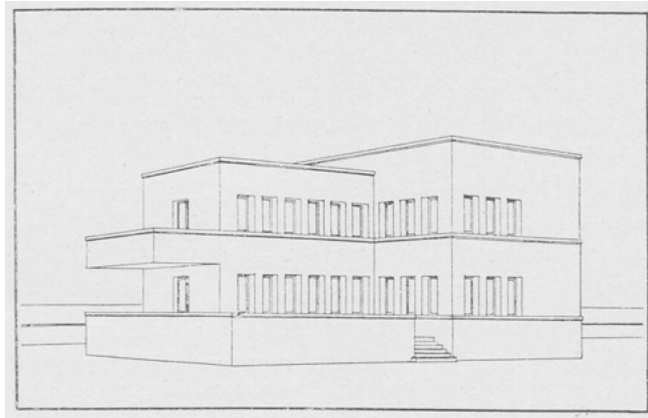


Abb. 2 Wohnhaus

---

26 Dem Architekten] Zusammenschreibung im Original.



S. 8–13: der Text Grosstadt und Städtebau; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Auf S. 8 im oberen Drittel und zentriert gesetzt die rechteckig begrenzte Reproduktion einer Zeichnung mit der darunter platzierten Bildunterschrift Abb. 3 Ladenstraße einer Wohnstadt. S. Abb. 23 u. 25; auf S. 11 mittig und zentriert ausgerichtet ebenfalls die Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 4 Trabantenstadtsystem. S. Abb. 25; S. 12 ganzseitig und um 90 Grad nach rechts gedreht die Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 5 Schema einer Hochhausstadt, Ost-Weststraße. Nur auf dieser Seite verläuft am unteren Seitenende ein auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.

[S. 8]

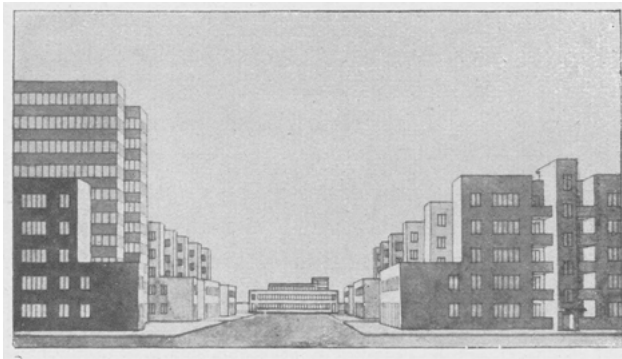


Abb. 3 Ladenstraße einer Wohnstadt. S. Abb. 23 u. 25

## GROSSTADT UND STÄDTEBAU

Die Großstadt als wirtschaftlicher Typ ist eine Schöpfung der Neuzeit. Sie ist die natürliche und wirtschaftliche Folge der Industrialisierung der Welt. In erster Linie erscheint sie als eine Schöpfung des allmächtigen Großkapitals, als eine Ausprägung seiner Anonymität. Sie ist ein Stadtypus von eigenartigen wirtschaftlich-sozialen und kollektiv-psychologischen Grundlagen. Tausendfach verstärkter Lebensrhythmus verdrängt in raschem Tempo das Lokalindividuelle. Die Großstädte gleichen sich in gewissen Zügen derartig, daß man von einer Internationalität ihres Gesichts reden kann. Die Großstadt ist nicht einfache Vergrößerung des historisch gewordenen Stadtypus. Sie unterscheidet sich von diesem der Art, nicht nur der Größe nach. Die heutigen wirtschaftlichen Verhältnisse bedingen die Großstädte und werden gleichzeitig durch sie bedingt. So wird es erklärlich, daß der Großstadtypus am stärksten in den Ländern ausgebildet ist, die in den letzten Menschenaltern die angespannteste wirtschaftlich-industrielle Entwicklung durchgemacht haben.

Das 19. Jahrhundert hat den Staaten eine Entwicklung gebracht die sie überraschte, zu völlig unzureichenden Maßnahmen führte, die sie organisatorisch nicht beherrschten. Mit überraschender Fülle drängte eine Menge von Kräften zu Großstadtbildungen, ohne daß es gelungen wäre, Herrschaft über diese zu gewinnen, sie zu organisieren, ihren vitalen Ueberschuß der Allgemeinheit, [S. 9] dem Volksganzen nutzbar zu machen. Statt planvoll allen erdenklich öffentlichen Bedürfnissen Rechnung zu tragen, versuchte man ohne Rücksichtnahme auf gemeinsame Interessen, ohne an die Zukunft zu denken, lediglich das Tagesbedürfnis zu befriedigen. Verantwortung über den Tag hinaus wurde unbedenklich zurückgestellt. Daher fehlt den Großstädten jede organisierende Gestaltung. Ihr Hauptcharakteristikum ist daher ihre Desorganisation. Der organisatorische Geist, wie er etwa in der Betriebsführung großer Industrie- und Handelskonzerne zum Ausdruck kommt, wurde bei der Anlage und dem Ausbau der Großstädte völlig mißachtet. Dort hat das Prinzip der Arbeitsteilung planvoll den gesamten Betrieb organisiert, hier geht alles bunt durcheinander. Wohnviertel sind mit lärmenden und qualmenden Fabrikanlagen oder mit lebhaften Verkehr hervorrufenden kommerziellen Bauten durchsetzt. Die notwendige Raumnutzung der City wurde völlig unbedacht auch auf die Wohnviertel übertragen. Straßen wurden schematisch angelegt, ohne Rücksicht auf ihre besonderen Zwecke. Es wurde nicht erkannt, daß Straßen und Baublocks nicht einfach willkürlich über das Gelände ausgebreitet werden dürfen, sondern ganz bestimmte Bedürfnisse zu erfüllen haben. Lage zur Sonne, Durchlüftbarkeit der Blocks, Forderungen, die bei jeder Kleinsiedelung als selbstverständlich angesehen werden, wurden bei Großstadtplanungen völlig ignoriert, die Bauordnung einseitig auf alle Gebäudearten zugeschnitten, ohne Differenzierung nach Zwecken. Straßenbreiten wurden ebenso nach einem Schema bestimmt. Die Folge ist der chaotische Zustand, in dem sich heute fast alle Großstädte befinden. Diese Chaotik kommt zum vollen Durchbruch, wenn, wie das heute in allen Weltstädten der Fall ist, das Verkehrsproblem unlösbare Aufgaben stellt. Denn während das Wohnungsproblem immer ignoriert wurde, drängt das Verkehrsproblem unerbittlich zu Lösungen, von denen die Weiterexistenz der Großstädte abhängt.

Wie beim Wohnungsbau sich alle Reformtätigkeit der Architekten der Fassade zuwandte, das Grundlegende, die Grundstücksteilung, blieb Spekulanten überlassen, und über den Grundriß wachte die Baupolizei, so auch im Städtebau, dem wesentlichsten Problem aller Architektur. Der Architekt betrachtete den Städtebau als eine Möglichkeit, Dekorativität entfalten zu können. Aber die Aufgabe des Städtebauers ist keine dekorative, sondern eine organisatorisch-gestaltende, deren Lösung höchste Verantwortung voraussetzt. Die Elemente des Städte- [S. 10] baues sind nicht Prachtbauten und Prachtstraßen, sondern Wohnstätten und Verkehrswege. Was der Raum, das Haus im Kleinen, ist die Stadanlage im Großen: eine umfassende Organisation und Gestaltung wechselseitiger Bedürfnisse und Beziehungen. Die Aufgabe des Städtebauers greift weit über die Gegenwart hinaus.

Er bestimmt in großen Zügen die Stadt und das städtische Leben der Zukunft. Daher ist es unerlässlich, jeder Stadtanlage einen umfassenden Plan zu Grunde zu legen, der mit Ueberlegung und Sorgfalt den verschiedenartigsten Bedürfnissen eines werdenden Gemeinwesens Rechnung trägt, seine geographische und topographische Lage berücksichtigt, seine staatliche, wirtschaftliche und produktive Bedeutung nicht außer acht läßt. Wichtig ist vor allem die Festlegung der Verkehrsmittel: Bahnen, Kanäle und Führung der Hauptstraßen. Sie sind die Pulsadern des gesamten Organismus. Von gleicher Bedeutung ist die Unterteilung in Wohn-, Geschäfts- und Industrieviertel, entsprechend den Gegebenheiten und der Eigenart des Geländes und unter Berücksichtigung der entsprechenden Bedürfnisse.

Im Gegensatz zu den sogenannten natürlichen Stadtanlagen des Mittelalters beruht der Stadtplan der Großstadt auf dem sogenannten künstlichen, geometrischen System, gegen das kein wesentlicher Einwand vorgebracht werden kann. Allerdings wurde es infolge seiner schematischen Anwendung im 19. Jahrhundert ungeheuer diskreditiert. Aus Bequemlichkeit, Gedanken- und Phantasielosigkeit hat man es völlig sinnlos angewandt, ohne Rücksicht auf das Gelände, ohne höhere Gesichtspunkte, ohne Sinn für Architektonik. Trotzdem entspricht die Anlage des Stadtplanes nach geometrischen Gesichtspunkten den Grundprinzipien aller Architektur. Die gerade Linie, der rechte Winkel waren immer deren vornehmste Elemente. Entspricht nicht auch die gerade Straße mit ihrer Uebersichtlichkeit eher unserem heutigen Empfinden und ordnenden Geist als die willkürlich gebogene? Man hat viel darüber gestritten, ob winklige, gebogene Straßen den geraden vorzuziehen seien. Hierüber allgemein entscheiden zu wollen erübrigt sich. Maßgebend sind allein das praktische Erfordernis und das künstlerische Empfinden. Für den schöpferischen Menschen sind Systeme nur Mittel zur Gestaltung. Je nach den Gegebenheiten und Absichten des Gestaltenden wird die Straße bald gebogen, bald gerade verlaufen müssen. Unzutreffend aber ist die weit verbreitete Meinung, daß Unebenheiten des Geländes geometrische [S. 11] Planung schlechthin ausschließen. Das Barock hat den Beweis erbracht, daß selbst auf unebenem Gelände eine durchaus gesetzmäßige, geometrische Anlage errichtet werden kann, wie die auf den Hügeln des Avon erbaute Stadt Bath bei Bristol zeigt.<sup>27</sup>

Neben der Organisation der Stadt, ihrer Erfordernisse ist die Gestaltung des Geländes eine der Hauptaufgaben des Städtebaues. Vom künstlerischen Gesichtspunkte und vom praktischen Bedürfnis ausgehend wird man für jede Gegebenheit eine entsprechende Lösung finden. Um das unübersehbare Labyrinth der Großstadt zu einem räumlich erfaßbaren Gebilde zu machen ist es unbedingt notwendig, die Gebäudehöhen zu differenzieren.

---

27 wie die auf ... bei Bristol zeigt.] *Groszstadt Architektur: wie die auf den Hügeln des Avon erbaute Stadt B a t h östlich von Bristol zeigt.*

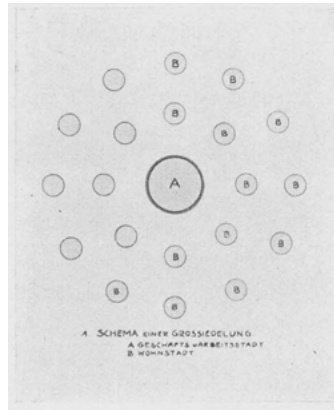


Abb. 4 Trabantenstadtsystem. S. Abb. 25

Durch Abstufung der Gebäudemassen kann der bisher unfaßbare Stadtorganismus sinnlich faßbar und sichtbar gemacht werden. So kann man durch den Wechsel der Gebäudehöhen und Oeffnung der Blocks neben Uebersichtlichkeit auch Weiträumigkeit in die Stadtanlage bringen und dadurch den Baukörper sichtbar und übersichtlich machen. Die Unzulänglichkeit der bestehenden großstädtischen Wohnungsverhältnisse führte besonders in England zu dem Versuch, eine vollkommene Trennung der Wohngelegenheiten von den Geschäfts- und Arbeitszentren vorzunehmen. Diese Trennung oder Auflösung der Großstadt in Wohn- und Arbeitsstätten führt in ihrer Konsequenz zur Bildung des Trabantensystems<sup>28 29</sup>, siehe Abb. 4 u. 25. Um den Kern der Großstadt, die Zentralstadt, der

[S. 12]

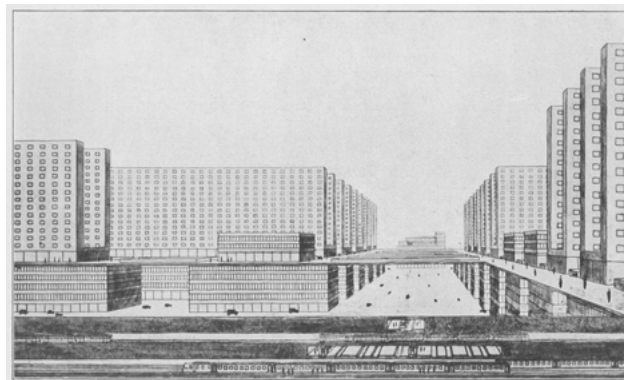


Abb. 5 Schema einer Hochhausstadt, Ost-Weststraße

28 Trabantensystems] *Groszstadt Architektur: Tr a b a n t e n s y s t e m s*

29 Trabantensystems] Eigentlich: Trabantensystem

[S. 13]

in Zukunft nur noch Arbeitsstätte<sup>30</sup> sein wird, liegen im Umkreise um denselben und in genügender Entfernung in sich abgeschlossene Wohnstätten,<sup>31</sup> Trabantenstädte von begrenzter Bewohnerzahl, deren Entfernung von der Zentralstadt bei einem zweckmäßig ausgebauten Schnellbahnsystem eine ziemlich erhebliche sein kann. Bei aller lokalen Selbständigkeit dieser Wohnstätten bleiben sie doch Glieder eines Gesamtkörpers, bleiben eng mit dem Zentralkern verbunden, bilden mit ihm eine wirtschaftliche und verwaltungstechnische Einheit.

Dem unermeßlichen Vorteil, den eine Trabantenstadtanlage für das Wohnungswesen bietet, steht der Nachteil gegenüber, daß eine solche Anlage die Verkehrsverhältnisse nicht verbessert.<sup>32</sup> Mit der Lösung des Wohnungsproblems ist nur eines der beiden wesentlichsten Großstadtprobleme gelöst.<sup>33</sup> Das ebenso wichtige Verkehrsproblem wird durch das Trabantensystem nicht im geringsten verändert.<sup>34</sup> In der Zentralstadt wird daher der Verkehr dieselben Unzulänglichkeiten herbeiführen oder bestehen lassen. Die horizontale Ausbreitung einer Großstadtanlage<sup>35</sup> und ein Trabantenstadtsystem darf als die Hypertrophierung des horizontalen Städtebaues angesehen werden, wird nie die Möglichkeit bieten, den sich immer weiter steigenden Verkehr der City<sup>36</sup> einwandfrei zu regeln. Immer wird von den Außenbezirken alles nach der City drängen, die, wenn eine Stadt einmal eine gewisse Größe erreicht hat, einfach nicht mehr die Möglichkeit bietet, den Verkehr aufzunehmen, so daß schon heute die durch Hochhäuser beherrschten amerikanischen Großstädte verkehrstechnisch vollkommen chaotisch sind.<sup>37</sup>

Aus diesem Tatsachenbestand ergibt es sich, neue Möglichkeiten zur Lösung des Städtebauproblems in verkehrstechnischer und wohnungshygienischer Hinsicht zu versuchen. Im Gegensatz zu den bisherigen horizontalen Stadtanlagen, die die Unmöglichkeit ihres Weiterbestehens als Großstadt mehr und mehr erweisen, muß die Stadt der Zukunft eine vertikale sein. Statt noch weiterer Ausbreitung in der Ebene weitere Konzentration,

---

30 Arbeitsstätte] *Groszstadt Architektur: Arbeitsstadt*

31 liegen im Umkreise ... sich abgeschlossene Wohnstätten,] *Groszstadt Architektur: liegen im Umkreise und in genügender Entfernung angeordnet in sich abgeschlossene Wohnstätten,*

32 daß eine solche ... Verkehrsverhältnisse nicht verbessert.] *Groszstadt Architektur: daß eine solche Anlage die Verkehrsverhältnisse nicht verbessert, aber gegenüber den heute bestehenden Verhältnissen auch keine Verschlechterung herbeiführt.*

33 eines der beiden wesentlichsten Großstadtprobleme gelöst.] *Groszstadt Architektur: einer der wichtigsten Teile des Großstadtproblems geklärt.*

34 Das ebenso wichtige ... im geringsten verändert.] *Groszstadt Architektur: Der andere ebenso wichtige Teil, das Verkehrsproblem, wird bei diesem städtebaulichen Lösungsversuch nicht im geringsten verändert.*

35 Großstadtanlage] *Groszstadt Architektur: Stadtanlage*

36 der City] *Groszstadt Architektur: der City einer Großstadt*

37 Immer wird von ... vollkommen chaotisch sind.] *Groszstadt Architektur: Immer wird von den Außenbezirken alles nach der City drängen, die, wenn eine Stadt eine bestimmte Größe erreicht hat, einfach nicht mehr die Möglichkeit bietet, den Verkehr aufzunehmen, ein vollkommenes Chaos schafft.*

weitere Zusammenballung. Aufbauen der einzelnen Stadtelemente, funktionell voneinander geschieden, der Höhe nach, gewissermaßen zwei Städte übereinander, unten die Geschäftsstadt mit ihrem Autoverkehr, darüber die Wohnstadt mit ihrem Fußgängerverkehr, unter der Erde der Fern- und Stadtbahnverkehr, siehe Abb. 5 u. 6, eine Zukunftsaufgabe, deren Lösung zu einer unerbittlichen Forderung wird.

*S. 14: Ganzseitig die Reproduktion einer Zeichnung, darunter die Bildunterschrift Abb. 6 Schema einer Hochhausstadt, Nord-Südstraße; Reproduktion und Bildunterschrift sind um 90 Grad nach rechts gedreht. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

[S. 14]

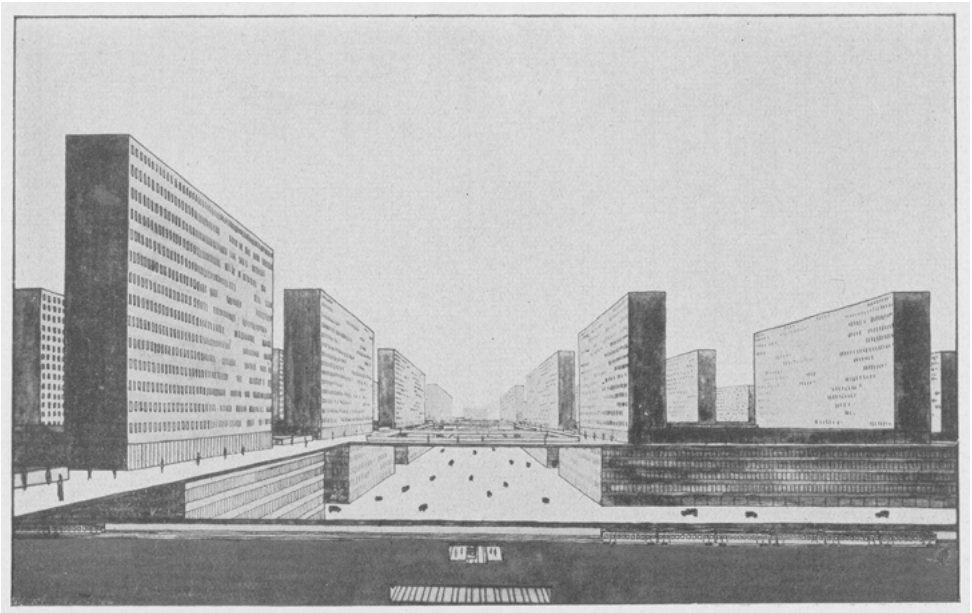


Abb. 6 Schema einer Hochhausstadt, Nord-Südstraße

S. 15: In der rechten Seitenhälfte Abdruck einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 7 Mietshausblock I. S. Abb. 20; Reproduktion und Bildunterschrift um 90 Grad nach rechts gedreht. In der linken Seitenhälfte Reproduktion eines gezeichneten Entwurfs, ebenfalls um 90 Grad nach rechts gedreht und mit der darunter platzierten Bildunterschrift Abb. 8 Mietshausblock II. S. Abb. 21 u. 22 versehen. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.

[S. 15]

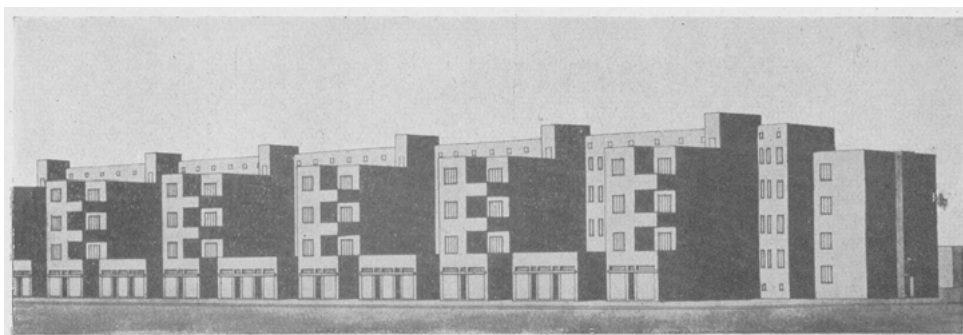


Abb. 7 Mietshausblock I. S. Abb. 20

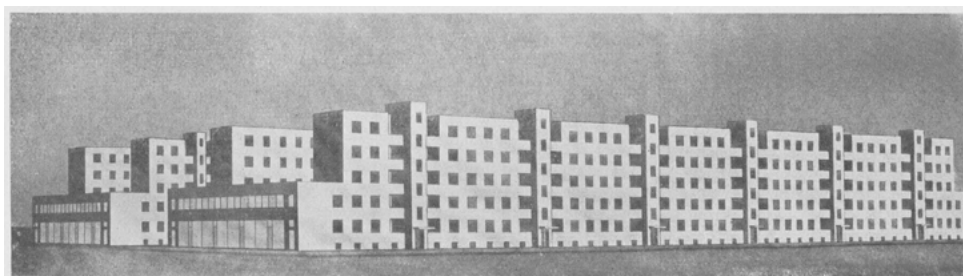


Abb. 8 Mietshausblock II. S. Abb. 21 u. 22

*S. 16: Im oberen Drittel der Seite drei Reproduktionen nebeneinander platzierter Zeichnungen zu Innenräumen eines Reihenhauses, darunter die Bildunterschrift Abb. 9 Küche, Wohnzimmer, Schlafkabine. S. Abb. 23 u. 24; in der unteren Seitenhälfte die vergleichsweise deutlich größer gesetzte Reproduktion eines gezeichneten Entwurfs mit der Bildunterschrift: Abb. 10 Reihenhäuser I. Rückseite. S. Abb. 11 u. 26. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

[S. 16]

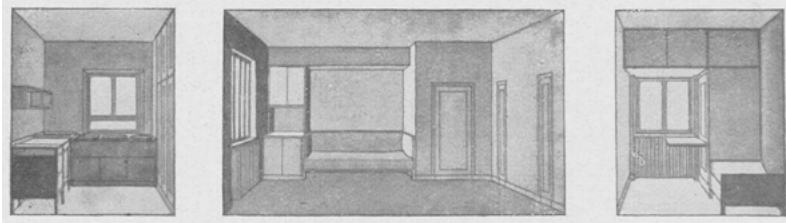


Abb. 9 Küche, Wohnzimmer, Schlafkabine. S. Abb. 23 u. 24

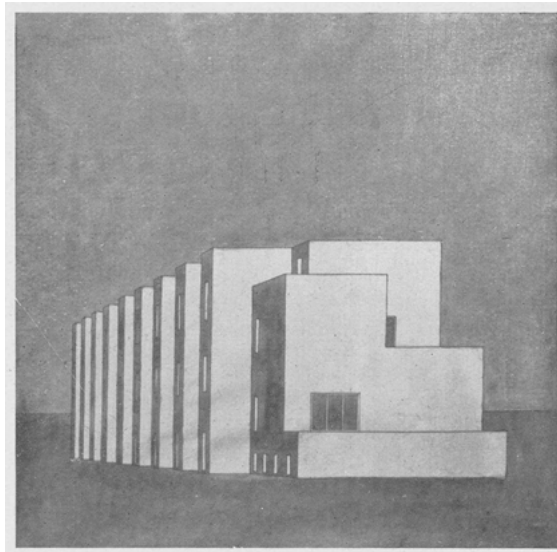


Abb. 10 Reihenhäuser I, Rückseite. S. Abb. 11 u. 26



*S. 17: In der rechten Seitenhälfte die Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 11 Reihenhäuser I. S. Abb. 10 u. 26; Abbildung und Bildunterschrift um 90 Grad nach rechts gedreht; in der linken Seitenhälfte ein alternativer Entwurf mit der Bildunterschrift Abb. 12 Reihenhäuser II. S. Abb. 13, 14, 15 u. 27; ebenfalls um 90 Grad nach rechts gedreht. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

[S. 17]

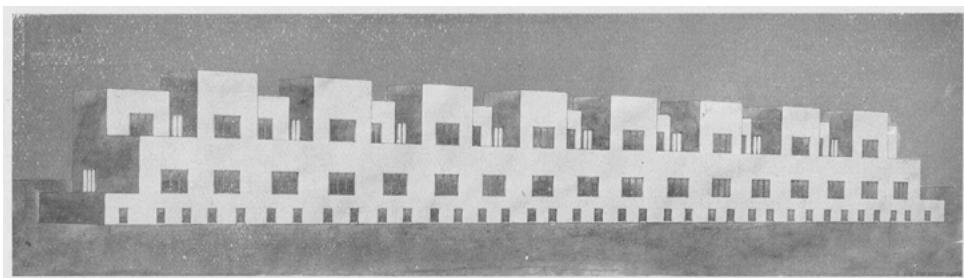


Abb. 11 Reihenhäuser I. S. Abb. 10 u. 26

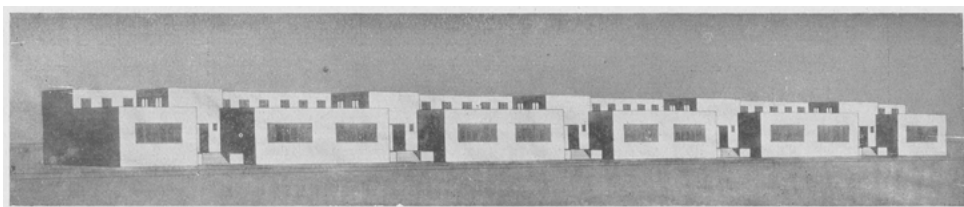


Abb. 12 Reihenhäuser II. S. Abb. 13, 14, 15 u. 27

*S. 18: Auf der Seite sind vier zentriert gesetzte Reproduktionen abgedruckt; von oben nach unten: die Abbildung eines Einzelhauses mit der darunterstehenden Bildunterschrift Abb. 13 Einzelhaus; in der Seitenmitte zwei nebeneinander positionierte, kleiner gesetzte Reproduktionen von Zeichnungen, darunter die Bildunterschrift Abb. 14 Küche und Schlafkabine. In der unteren Hälfte der Seite die Reproduktion eines gezeichneten Innenraums mit dazugehöriger Bildunterschrift Abb. 15 Wohnzimmer. Darunter die Gesamtbildunterschrift Abb. 13–15 Reihenhäuser II. S. Abb. 12 u. 27. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

[S. 18]

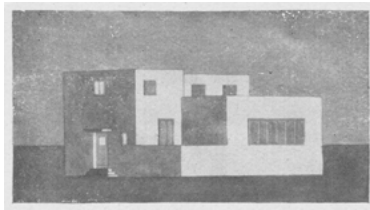


Abb. 13 Einzelhaus

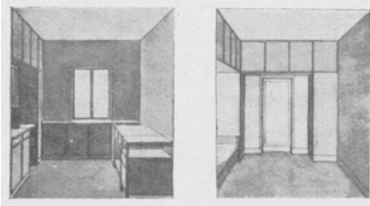


Abb. 14 Küche und Schlafkabine

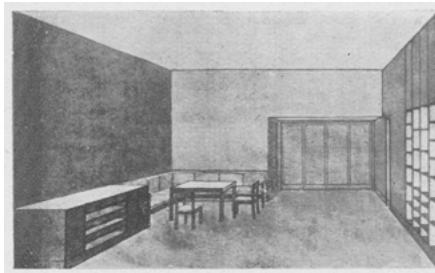


Abb. 15 Wohnzimmer

Abb. 13–15 Reihenhäuser II. S. Abb. 12 u. 27

*S. 19: Etwas über der Seitenmitte, leicht nach links versetzt, die Reproduktion einer Zeichnung mit darunterstehender Bildunterschrift Abb. 16 Hochhaus, Fabrikanlage. S. Abb. 28. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

[S. 19]

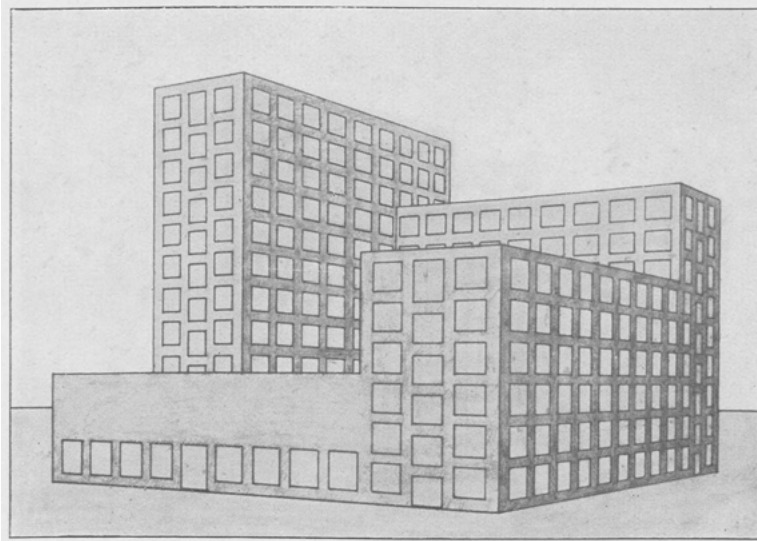


Abb. 16 Hochhaus, Fabrikanlage. S. Abb. 28

*S. 20: In der Seitenmitte, leicht nach rechts versetzt, die Reproduktion einer Zeichnung mit darunterstehender Bildunterschrift Abb. 17 Chicago Tribune. S. Abb. 29.*

[S. 20]

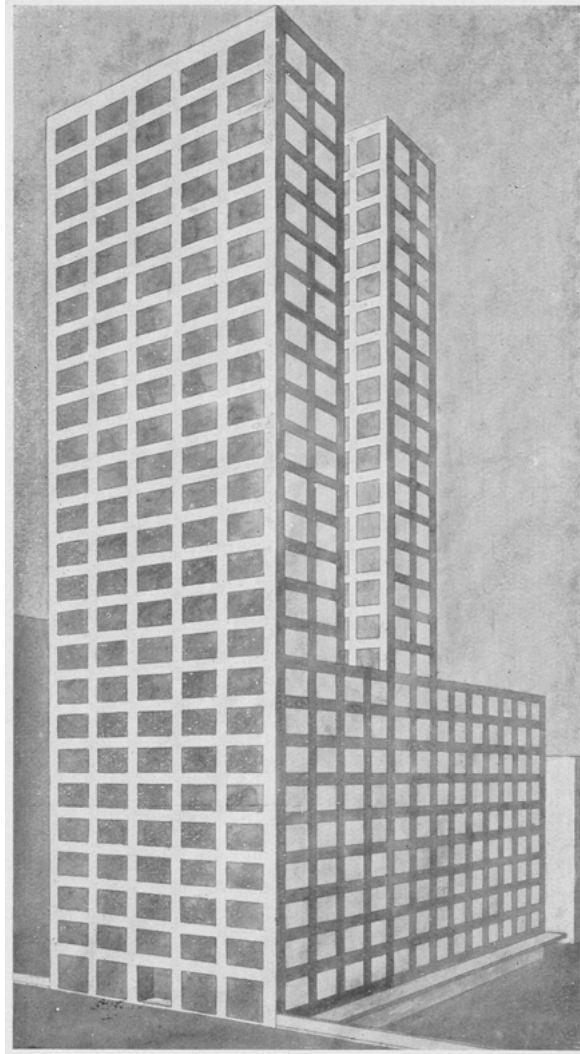


Abb. 17 Chicago Tribune. S. Abb. 29

*S. 21: Etwas über der Seitenmitte, leicht nach links versetzt, die Reproduktion eines gezeichneten Entwurfes mit darunterstehender Bildunterschrift Abb. 18 Hochhaus. S. Abb. 30.*

[S. 21]

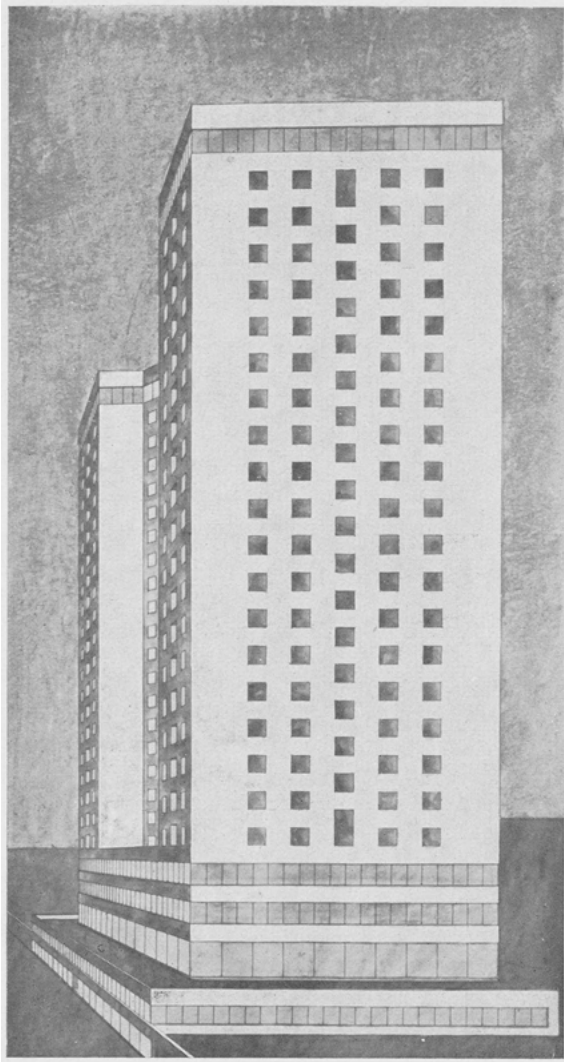


Abb. 18 Hochhaus. S. Abb. 30

*S. 22–28: Text unter der Überschrift Anmerkungen; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Auf S. 22 oben die Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 19 Wohnhaus; auf S. 23 drei zentriert auf der Seite positionierte, untereinander abgedruckte Grundrisse mit den Bildunterschriften Abb. 20 Mietshausgrundrisse. S. Abb. 7; Abb. 21 Blockgrundriß. S. Abb. 8; Abb. 22 Mietshausgrundriß. S. Abb. 8; auf S. 24 zwei um 90 Grad nach rechts gedrehte Grundrisse; am unteren Seitenende von S. 23 und S. 24 verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken; auf S. 25 unten Reproduktion eines gezeichneten Entwurfs mit der darunter platzierten Bildunterschrift Abb. 25 Schema einer Wohnstadt. S. Abb. 3, 4, 23 u. 24; S. 26: drei zentriert gesetzte Abbildungen von Grundrissen mit jeweils unter der Reproduktion abgedruckter Bildunterschrift; am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken; S. 27 oberhalb des Textes Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 29 Chicago Tribune, Grundriß S. Abb. 17, darunter Fortsetzung des Textes Anmerkungen; am Seitenende eine weitere Abbildung mit darunter platzierter Bildunterschrift: Abb. 30 Hochhausgrundriß. S. Abb. 18. S. 28: Ende des Textes Anmerkungen; darunter die Reproduktion eines gezeichneten Einzelhauses mit der Bildunterschrift Abb. 31 Wohnhaus. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

[S. 22]

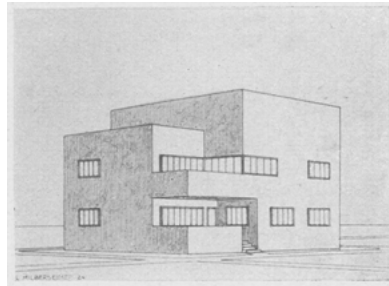


Abb. 19 Wohnhaus

#### ANMERKUNGEN

Das Mietshaus wurde bisher als vom gesamten Stadtorganismus unabhängig als selbständiges Gebilde, als Einzelhaus betrachtet und behandelt. Dies widerspricht aber völlig seinem Charakter als Massenhaus. Denn einem solchen liegen vollkommen andere Voraussetzungen zugrunde. Es bedingt den Stadtorganismus und wird durch ihn bedingt. Damit wird das Problem des Mietshauses wesentlich zu einem Problem des Städtebaues. Die Organisation des Stadtplans hat nicht nach den Bedürfnissen der Spekulanten, sondern nach den Bedürfnissen der Bewohner zu erfolgen: Fortfall aller unlüftbaren Höfe,

Besonnung der Räume, Durchlüftbarkeit der Wohnungen und Blocks, große Gebäudeabstände, Trennung in Wohn- und Verkehrsstraßen.

Das Raumbedürfnis der Bewohner wird durch den Grundriß organisiert. Notwendig sind Räume zum Wohnen, Schlafen, Waschen und Kochen. Diese nach Zwecken zu trennen, ist vor allem für die Kleinwohnung wesentlich.<sup>38</sup> Die bisherige Mietswohnung mußte jede beliebige Nutzungsmöglichkeit zulassen, entsprach aber keiner vollkommen. Daher unökonomische Raumverwendung. Hier kann nur strikteste Raumdifferenzierung nach Zwecken Abhilfe schaffen. Der Mietshausblock I, Abb. 7 und 20, wurde in seiner Anordnung bedingt durch die Art des zu bebauenden Grundstückes. Randbebauung eines schmalen Streifens. Höfe offen. Nach der Straße zu. Der Grundriß zeigt 3 Typen: 2-, 3- und 4-Zimmerwohnungen. Wohnräume ohne Differenzierung. Können beliebig verwandt werden.

[S. 23]

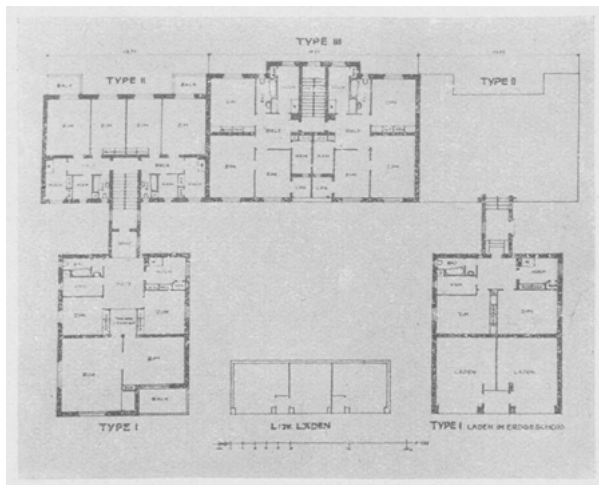


Abb. 20 Mietshausgrundrisse. S. Abb. 7

38 Das Raumbedürfnis der ... die Kleinwohnung wesentlich.] *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit: Die Größe und Anzahl der Räume richtet sich nach den Erfordernissen, die unbedingt erfüllt werden müssen. Notwendig sind Räume zum Wohnen, Essen, Schlafen, Waschen und Kochen, die der Grundriß zusammenfaßt und organisiert. Vor allem die Kleinwohnung muß sorgfältig durchgebildet werden, denn für sie sind leider nur die beschränktesten Mittel vorhanden.*

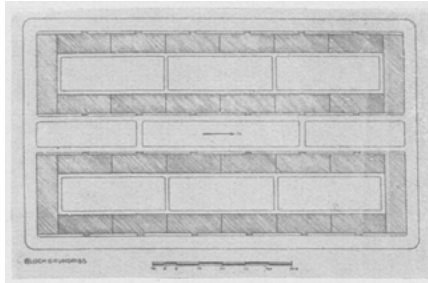


Abb. 21 Blockgrundriß. S. Abb. 8

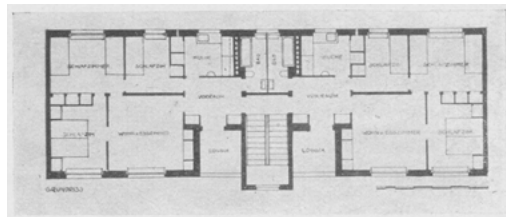


Abb. 22 Mietshausgrundriß. S. Abb. 8

[S. 24]

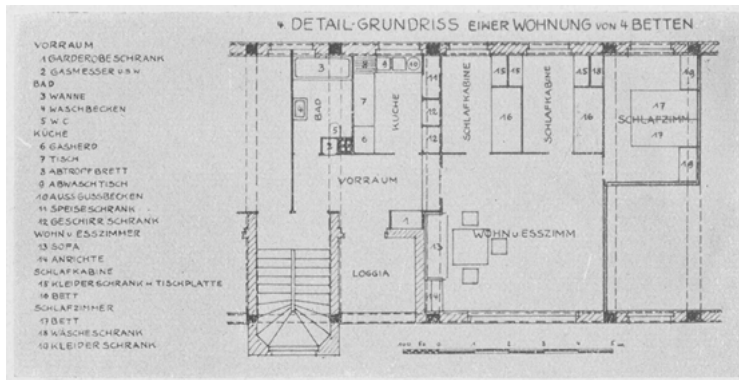


Abb. 23 Wohnungsgrundriß. S. Abb. 3, 24 u. 25



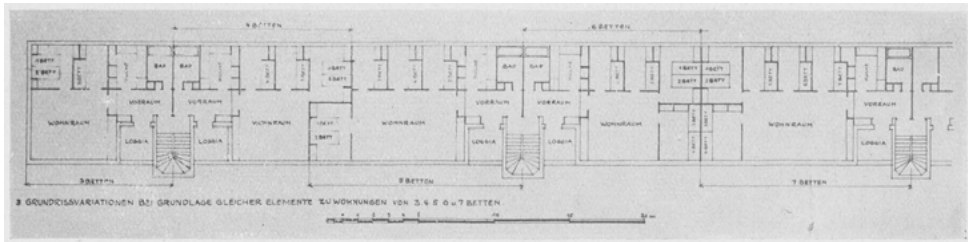


Abb. 24 Grundrissvariationen. S. Abb. 3, 23 u. 25

[S. 25]

Dem Mietshausblock II, Abb. 8, 9, 21 u. 22, liegt ein Berliner Verhältnissen entsprechender, von vier Straßen umgebener Baublock zugrunde. Unterteilung durch eine Wohnstraße. Dadurch Vermeidung abgeschlossener Höfe. Durchlüftbare Blocks. Vier gleichwertige Baukörper mit Sonnenlage.

Der Grundriß zeigt den Versuch, eine Kleinwohnung für die Bedürfnisse einer Familie mit Kindern beiderlei Geschlechts zu organisieren. Durch den Einbau aller Kastenmöbel konnten die Räume auf ein Kleinstmaß beschränkt werden. Trennung der Wohnräume in Wohn- und Schlafräume.

Mit dem Mietshausblock einer Wohnstadt, Abbildung 3, 23 und 25, wurde der mit dem Mietshausblock II beschrittene Weg zur Raumdifferenzierung zur letzten Konsequenz geführt und der Versuch einer Raumtypisierung gemacht. Es liegen zugrunde und kehren immer in gleichen Dimensionen wieder: Direkt beleuchteter Vorraum, Küche, Bad, Loggia, Schlafzimmer und Schlafkabine.<sup>39</sup> Nur der Hauptwohnraum verändert, wie die Grundrissvariationen, siehe Abbildung 24, zeigen, mit der Zahl der in der Wohnung unterzubringenden Personen wachsend, seine Dimensionen.<sup>40</sup> Durch den Einbau aller Schrankmöbel und der Kücheneinrichtung ermöglicht sich größte Nutzbarmachung des Raumes, siehe Abbildung 9.<sup>41</sup>

39 Es liegen zugrunde ... Schlafzimmer und Schlafkabine.] *Groszstadt Architektur: Zugrunde liegen: Vorraum, Küche, Bad, Schlafzimmer, Schlafkabine und Loggia, die immer bei allen Größen gleichmäßig wiederkehren.*

40 Nur der Hauptwohnraum ... wachsend, seine Dimensionen.] *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit: Zugrunde liegen: Vorraum, Küche, Bad, Schlafzimmer, Schlafkabine und Loggia, die immer, bei allen Größen, gleichmäßig wiederkehren. Nur der größte Raum, das Wohn- und Eßzimmer, verändert seine Größe entsprechend der größeren Anzahl der Bewohner.*

41 Es liegen zugrunde ... siehe Abbildung 9.] *Groszstadt Architektur: Nur der größte Raum, das Wohn- und Eßzimmer, verändert seine Größe entsprechend der größten Zahl der Bewohner. Durch den Einbau aller Schrankmöbel und der Kücheneinrichtung ermöglicht sich die größte Nutzbarmachung des Raumes.*

Das Schema einer Wohnstadt, siehe Abbildung 25, versucht vermittels dieser Elemente den Aufbau einer Wohnstadt, Trabantenstadt, für etwa 125 000 Bewohner zu organisieren,<sup>42</sup> die aus

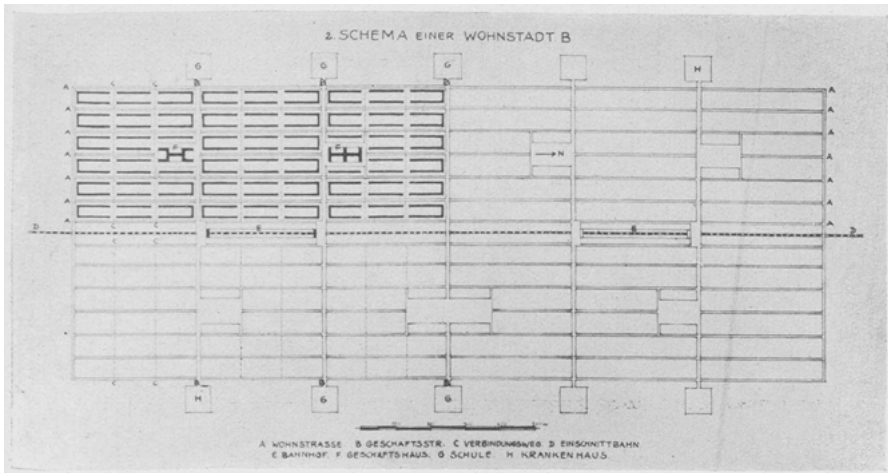


Abb. 25 Schema einer Wohnstadt. S. Abb. 3, 4, 23 u. 24

[S. 26]

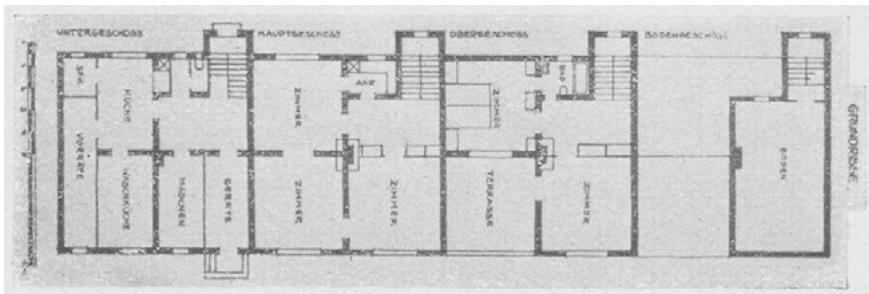


Abb. 26 Grundrisse Reihenhäuser I. S. Abb. 10 u. 11

42 Das Schema einer ... Bewohner zu organisieren,] *Groszstadt Architektur: In dem dazu gehörigen Plan-schem a einer Wohnstadt wird versucht, mit diesen Elementen eine ganze Stadt (Trabantenstadt) für etwa 125 000 Bewohner zu organisieren,*

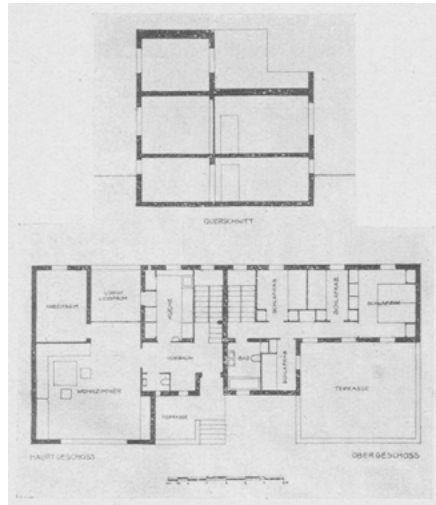


Abb. 27 Grundrisse und Schnitt, Reihenhäuser II. S. Abb. 12, 13, 14 u. 15

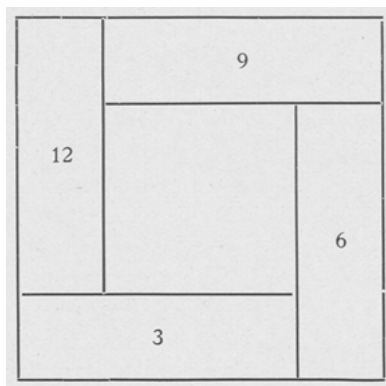


Abb. 28 Hochhausgrundriß. S. Abb. 16

[S. 27]

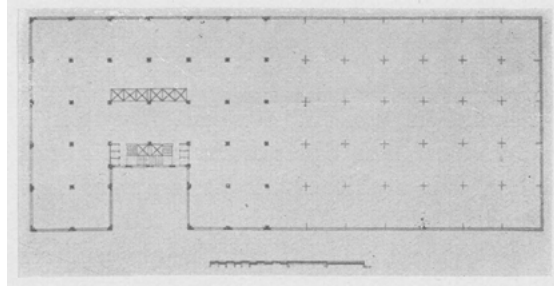


Abb. 29 Chicago Tribune, Grundriß S. Abb. 17

großen, offenen, durchlüftbaren Blocks besteht. Die Nord-Süd-Straßen sind Wohnstraßen, während die wenigen Ost-West-straßen als Ladenstraßen gedacht sind, s. Abb. 3.<sup>43</sup> Die zwei Stationen einer mit der Zentralstadt verbindenden Einschnittbahn sind so angeordnet, daß sie von allen Punkten der Stadt aus, ohne Zwischenverkehrsmittel, in kürzester Frist zu erreichen sind.

Wie dem Miets Hause ermangelt auch dem Kleinhaus eine genügende Raumdifferenzierung. Um eine vollkommen freie Verwendungsmöglichkeit der einzelnen Räume zu erzielen, sind die Wohnräume bei den Reihenhäusern I, s. Abb. 10, 11 und 26, alle gleichdimensioniert. Als Raumgrundriß wurde das Quadrat, die einfachste und unbetonteste Form, zugrunde gelegt.

Im Gegensatz dazu bei den Reihenhäusern II, Abbildung 12, 13, 14, 15 und 27, weitestgehende Raumdifferenzierung. Die auf das Mietshaus angewandte Raumdifferenzierung und Raumtypisierung wurde hier auf das Kleinhaus anzuwenden versucht. Durch Beschränkung des den Hauptwohnraum umfassenden Baukörpers auf nur ein Geschöß ermöglicht sich die Bildung großer Terrassen und kontrastreiche Gliederung des kubischen Aufbaues.

Das Hochhaus, Abb. 16 und 28, stellt einen programmatischen Versuch dar, durch Höhendifferenzierung des Baukörpers und

<sup>43</sup> während die wenigen ... s. Abb. 3.] *Groszstadt Architektur: während die Ostweststraßen als Laden- und Verkehrsstraßen gedacht sind.*

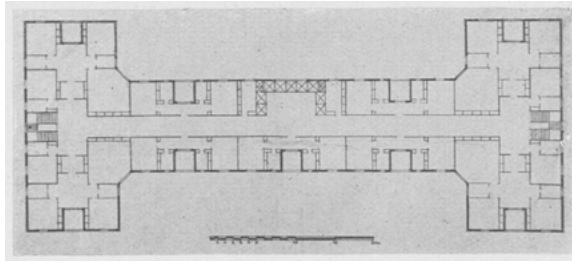


Abb. 30 Hochhausgrundriß. S. Abb. 18

[S. 28]

Kompensation für einzelne Bauteile eine größere Höhe zu erreichen. Dadurch Stufung des Baukörpers von 3 über 6 und 9 zu 12 Stockwerken. Der Entwurf für die Chicago Tribune wendet das gleiche Prinzip an, um für den Hauptbauteil eine größere Höhe zu ermöglichen. Das System der Stützen und Balken ergibt unmittelbar das architektonische Gefüge. Das Hochhaus für Wohnzwecke, siehe Abbildungen 18 und 30, ist als Boarding-House gedacht. Es umfaßt abgeschlossene Wohnungen von 1, 2 und 3 Zimmern mit Bad, Anrichte, Loggia und direkt beleuchtetem Vorraum. Der Einzelwohnung sollen die Vorteile einer Gemeinschaft zugute kommen, gemeinsame Dienstboten, gemeinsame Gesellschaftsräume, Zentralküche, die die gleichen Vorteile wie ein gutes Restaurant gestattet, überhaupt Anwendung des Hotelbetriebs auf die Privatwohnung, in Verpflegung, Instandhaltung und Verwaltung.

In einem völlig neuen Sinne wird das Hochhaus bei der Hochhausstadt verwandt, siehe Abbildungen 5 und 6. Im Gegensatz zu der Chaotik amerikanischer Hochhausstädte, deren Struktur durch seine Willkür bestimmt ist, wurde hier versucht, eine Hochhausstadt planvoll zu organisieren. Das Hochhaus, das wie das Mietshaus auf Grund der üblichen Grundstückzersplitterung die Chaotik eines Stadtorganismus ins Unendliche übersteigerte, verlangt einen seinen Bedingungen entsprechenden Stadtplan, damit seine Vorteile nicht wieder aufgehoben werden. Dies ist zu erreichen durch blockartige Zusammenfassung, einheitliche Organisation und Gestaltung.

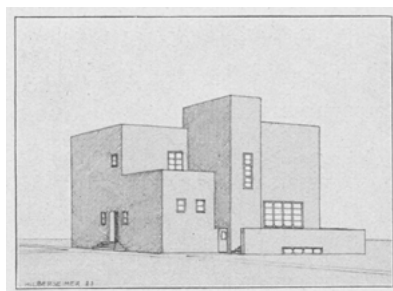


Abb. 31 Wohnhaus

*Werbeseite, unpaginiert: Die Textblöcke oben und unten werden durch horizontale bzw. vertikale Linien und Balken sowie alle drei Anzeigen durch Fettdruck hervorgehoben.*

**WÄRME UND SCHALL ISOLIERUNG  
DURCH TORFOLEUM-PLATTEN**

Torfoleum-Werke Ed. Dyckerhoff  
Poggenhagen bei Neustadt a. Rbg. (Hannover)

**GRUPPE K  
FÜR AKTUELLE GESTALTUNG  
VORDEMBERGE-  
GILDEWART  
NITZSCHE**

**APOSS-VERLAG**

**SERIE 1: NEUE ARCHITEKTUR**

Heft 1. Ludwig Hilberseimer: GROSSTADTBAUTEN  
Preis 2.00 Mark

Heft 2. Dr. Mahlberg u. Kosina: VERKEHRSBAUTEN  
(in Vorbereitung)

**SERIE 2: MÄRCHEN UNSERER ZEIT**

Heft 1. Schwitters-Steinitz: Die Märchen vom Paradiese.  
Preis 3.20 Mark

Heft 2. Schwitters-Steinitz-Doesburg: Die Scheuche  
Preis 1.50 Mark

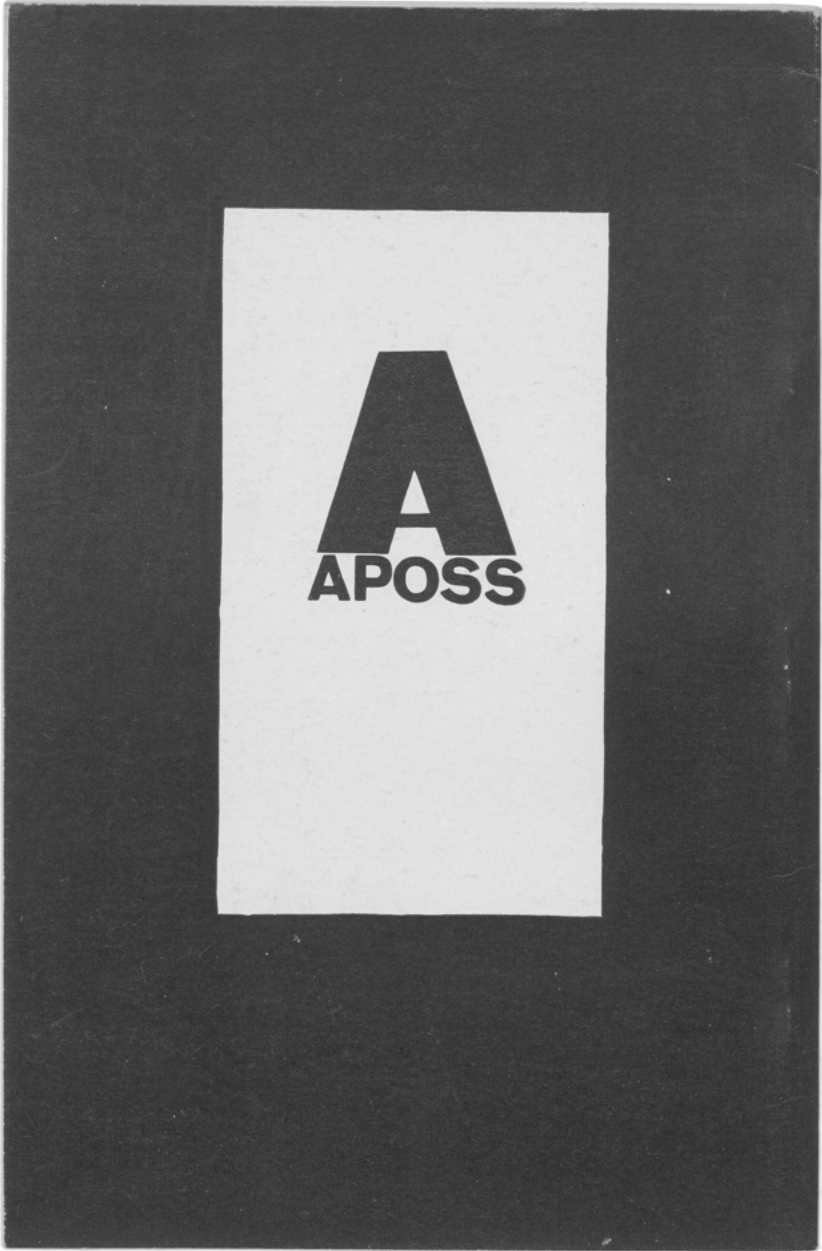
**HANNOVER, GEORGSTRASSE 34 II**

Werbeseite, unpaginiert: auf zwei Dritteln der Seite eine mit schwarzen, treppenartig verlaufenden Balken umrahmte Werbeanzeige für die Theaterzeitschrift Die Premiere; im unteren Drittel der Seite Werbung für die AGDE, die Arbeits-Gemeinschaft der Expressionisten, Berlin.

DIE **PREMIÈRE**  
GROSSE  
EUROPÄISCHE  
THEATER  
ZEITSCHRIFT  
PREIS 1.20 MARK  
DIE **PREMIÈRE**  
PREIS 1.20 MARK  
WEITES BLICKFELD  
NEUE ZIELE  
AKTUELLE LEBENDIGKEIT  
ERSTE MITARBEITER  
BESTE AUSSTATTUNG  
REICHE ILLUSTRATION  
DIE **PREMIÈRE**  
17

ERSCHEINT 14 TAGIG  
DIE **PREMIÈRE**  
G. KIEPENHEUER  
VERLAG POTSDAM

MEISTER  
schaffen die **AGDE**-Reklame  
Geschäftsstelle: Berlin, Paulsbornerstraße 11. Telefon:  
Pfalzbg. 1392  
**AGDE** bedeutet:  
**Arbeits-Gemeinschaft der Expressionisten**





## MERZ 20 KURT SCHWITTERS KATALOG

*Merz 20* erschien 1927, zwei Jahre nach Veröffentlichung der Doppelnummer *Merz 18/19* und mit einem zeitlichen Abstand von vier Jahren zur nachfolgenden Nummer *Merz 21*. Aufgrund seines Rückgriffs auf diverse bildkünstlerische, programmatische und literarische Arbeiten von KS kann es als Zwischenfazit seiner bisherigen künstlerischen Produktivität verstanden werden. Zugleich fungierte es als Begleitheft für eine von KS konzipierte Wanderausstellung in den Jahren 1926 und 1927.

Mit den Maßen 24,5 × 16 cm und einem Umfang von acht Seiten ist das Heft in Anlehnung an *Merz 7* im Quartformat gehalten. Weitere Ähnlichkeiten bestehen in der Paginierung der Umschlagseiten sowie dem Druck der inneren Einbandseiten. Der Umschlag und die Innenseiten bestehen gleichermaßen aus dünnem weißen, mit schwarzer Buchdruckfarbe gestalteten Kunstdruckpapier und werden durch eine Drahtheftung zusammengehalten. Als Brotschrift wählt KS ausschließlich die Antiqua, während Textauszeichnungen – insbesondere Text- und Bildüberschriften – sowohl durch die Verwendung der Groteskschrift als auch durch abweichende Schriftgrade, Sperr- und Versalsatz sowie Faltungen erfolgen. Die Seitenzählung von *Merz 20* setzt die von *Merz 11* fort, das in der Zwischenzeit veröffentlichte Heft *Merz 12* sowie die Doppelnummern *Merz 14/15*, *Merz 16/17* und *Merz 18/19* weisen hingegen eine separate Paginierung auf. Die Seitenzahlen befinden sich jeweils in der oberen Ecke des Außenstegs und sind einheitlich gestaltet. Insgesamt ist die Aufmachung des Heftes schlichter gehalten als die der ersten Nummern: Mit Ausnahme von horizontal oder senkrecht ausgerichteten Rahmenteilern bzw. Balken, die der Abgrenzung verschiedener Bild- und Textelemente dienen, finden sich kaum typografisch oder gestalterisch auffällige Elemente. Lediglich der Einband hinten außen, S. 354 zeigt ein in den Fußsteg hineinragendes Signet, welches auf die ↗ Merz Werbezentrale hinweist.

In welchem Monat *Merz 20* fertiggestellt bzw. veröffentlicht wurde, ist nicht hinreichend belegt. Lediglich ein im Heft abgedruckter, auf den 4.3.1927 datierter Text lässt vermuten, dass die Nummer frühestens im Frühjahr desselben Jahres in den Druck ging. Aufgrund des fehlenden Druckvermerks lassen sich Name und Ort der Druckerei nicht bestimmen.

Ein fotografisches Porträt – KS im Halbprofil zeigend – dominiert das Titelblatt. Ein horizontaler und ein vertikaler Balken sind so angeordnet, dass der Satzspiegel trotz der abweichenden Maße des Fotos eingehalten wird. Im Gegensatz zu den ersten Heften der Reihe gibt der Einband keine Vorschau auf die im Folgenden abgedruckten Beiträge. Jedoch weist der Titelbestandteil *KATALOG* bereits auf die Funktion von *Merz 20* als Begleitheft zur ↗ Grossen Merzausstellung 1927 hin. Diese zog zwischen November 1926 und Mitte 1927 durch mehrere Städte Deutschlands und stellte gemäß der auf S. 101f., S. 345–348 abgedruckten Auflistung mindestens 148 Werke von KS aus, wobei die Anzahl der jeweils gezeigten Objekte zwischen den verschiedenen Stationen variierte. Obwohl KS seine Grosse Merzausstellung selbst mit der Jahreszahl 1927 versieht (vgl. *Merz 20*, S. 101, S. 345), scheint die 155. Ausstellung in Herwarth Waldens Galerie Der ↗ Sturm Ende 1926 den Auftakt der Wanderausstellung zu bilden. So benennt KS nicht nur im Text *inc.* »Kurt Schwitters (in: *Merz 20*, S. 99f., S. 342–345) Berlin als eine Station der Grossen Merzausstellung, sondern ebenfalls in einem Brief an Katherine Dreier.<sup>1</sup> Zur Eröffnung der Sturm-Ausstellung, die zusätzlich Werke von Lajos von Ebneth und Arnold Topp zeigte, veranstaltete KS am 31. Oktober einen Vortragsabend.<sup>2</sup> 1927 wanderte eine Auswahl seiner Werke dann im Zuge der März-Ausstellung des Nassauischen Kunstvereins Wiesbaden weiter in das dortige Neue Museum. Die im zugehörigen Ausstellungskatalog enthaltene Nummerierung für die von KS gezeigten Werke lässt auf eine Objektanzahl von mindestens 60 Arbeiten schließen.<sup>3</sup> Im Wiesbadener Neuen Museum veranstaltete KS am 23.5. einen Vortragsabend, bei dem er laut einer Ankündigung der Tagespresse sowohl *Humoresken, Grotesken und Märchen*<sup>4</sup> als auch eine *aus unartikulierten Lauten bestehende[ ] ›Sonate‹*<sup>5</sup> aufführte. Der Kunstsalon L. Schames in Frankfurt a. M. bildete im Mai möglicherweise die nächste Station.<sup>6</sup> Im Juli zeigte die Städtische Gemäldegalerie Bochum 143 Werke von KS, begleitet von einer Auswahl an Werken von Oskar Moll, Ludwig Dettmann und Ernst Wolff-Malm.<sup>7</sup> In einer Kritik des *Märkischen Sprechers* wurden besonders die vom Rezensenten dem Konstruktivismus zugeordneten Bilder von KS negativ hervorgehoben, allerdings ohne diese näher zu bezeichnen. Die *Spinnerin* (1914, verschollen; CR Nr. 92), »Näherin« – gemeint ist vermutlich *C Genre 5 (Nähende.)* /

1 Vgl. den Brief vom 4.5.1927, in: Nündel 1974, S. 114.

2 Vgl. dazu eine an Gottfried Heinersdorff adressierte Einladungskarte, Digitale Sammlung des Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000001317.

3 Vgl. Ausst.-Kat. Wiesbaden 1927, S. 2f., 5 und 7.

4 *Theater und Kunst in Wiesbaden. Kunst-Ausstellung – Vortragsabend*, in: *Wiesbadener Badeblatt* vom 20./21.3.1927, Nr. 79/80, S. 1.

5 *Aus Kunst und Leben. Nassauischer Kunstverein*, in: *Wiesbadener Tagblatt* vom 24.3.1927, Nr. 70, S. 4.

6 Vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 568. Eine weitere Ankündigung für eine dort im Mai geplante Ausstellung formuliert KS in einem Brief an Hans Cürlis vom 12.2.1927 (Kopie im SMH). Konkrete Belege für die Ausstellung in Frankfurt konnten nicht ermittelt werden.

7 Vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 568. Vgl. außerdem die Ankündigung der Ausstellung, in: *Märkischer Sprecher*, Nr. 158 vom 9.7.1927, unpaginiert.

*Nähendes Mädchen* – und das Ölgemälde *Landschaft aus Opherdicke / Gutshof Opherdicke* (1917; CR Nr. 190) wurden hingegen positiv aufgenommen.<sup>8</sup> Die nächste Station der Wanderausstellung bildete die Schau der Ruhmeshalle in Barmen (heute ein Stadtteil von Wuppertal), wo außerdem Arbeiten der Künstlerin Dora Brandenburg-Polster und von Wilhelm Morgner gezeigt wurden.<sup>9</sup> Eine dortige Ausstellung der Werke von Rudolf Jahns konnte nicht nachgewiesen werden, obwohl KS zuvor ankündigte, dass der Maler und Grafiker sich auf seine *Veranlassung [...] mit 9 Gemälden an der Ausstellung in Barmen beteiligen* werde.<sup>10</sup> Ein weiterer Brief an den Direktor der Ruhmeshalle Barmen kündigt ebenfalls eine Teilnahme seitens Jahns an, nimmt jedoch zusätzlich Bezug auf die vorangehende Juli-Ausstellung in der Städtischen Gemäldegalerie Bochum.<sup>11</sup> Auch für eine dortige Beteiligung von Rudolf Jahns fehlen weitere Belege. Im September oder Oktober 1927 folgte eventuell Köln als weitere Station, wo die Galerie Dr. Becker und Alfred Newman KS' Arbeiten gezeigt hat.<sup>12</sup> Die tatsächliche Umsetzung der geplanten Ausstellung in Braunschweig (vgl. *Merz 20*, S. 99, S. 342) konnte nicht nachgewiesen werden. Die von KS für die Grosse Merzausstellung 1927 gewählte Bezeichnung *Entwicklungsausstellung* (inc. »Kurt Schwitters, in: *Merz 20*, S. 99, S. 342) gründet in der Auswahl der ausgestellten Werke. So stammen die frühesten Bilder von 1913, andere hingegen sind erst im Jahr 1927 fertiggestellt worden. Dementsprechend decken die ausgewählten Werke ein breites Spektrum ab, darunter impressionistische Genrebilder, Abstraktionen sowie zahlreiche Merzzeichnungen und Merzbilder.

Auch die in *Merz 20* zusammengestellten Inhalte lassen das bisherige Wirken von KS Revue passieren. Passend dazu bietet der auf S. 99f., S. 342–345 abgedruckte autobiografische Text inc. »Kurt Schwitters, der den bisherigen Werdegang des Künstlers skizziert, den Einstieg in das Heft. Auf S. 101f., S. 345–348 rekurriert KS neben einer tabellarischen Auflistung seiner Werke für die Grosse Merzausstellung auf sein in den vorangegangenen Heften vielfach thematisiertes Kunstprogramm »Merz«. Zum einen greift er seine bühnentheoretischen Konzepte »Merzbühne« und »Normalbühne Merz« auf, zum anderen widmet er sich erneut der Collagetechnik gemäß Merz und dem von ihm bereits in den Heften *Merz 2* und *Merz 7* vorgestellten Konzept »i« (vgl. dazu *Merz 2*, S. 17–21, S. 38–44; *Merz 7*, S. 66, S. 160f.). Auf S. 103f., S. 349–353 gibt KS in dem Text *Merzdichtung* schließlich einen Überblick über seine bisher erfolgte Dichtungs- und Vortragstätigkeit. Stellvertretend abgedruckt sind das an die Wortkunsttheorie des

8 Vgl. das *Ausstellungsporträt über die Städtische Gemäldegalerie*, in: *Märkischer Sprecher*, Nr. 162 vom 14.7.1927, unpaginiert.

9 Vgl. *Generalanzeiger Wuppertal* vom 6.8.1927, S. 3.

10 KS an William Wauer (Abschrift) vom 24.2.1927, Verbleib unbekannt, Foto im SMH.

11 Vgl. KS an Direktor Reiche (Abschrift) vom 24.2.1927, Verbleib unbekannt, Foto im SMH.

12 Vgl. dazu den Brief von KS an Walter Müller-Wulckow, datiert auf den 4.10.1927, in dem KS beim Landesmuseum Oldenburg anfragt, ob es Interesse an seiner aktuell in der Kölner Galerie Dr. Becker gezeigten Ausstellung habe (Brief im Landesmuseum Oldenburg).

Sturms angelehnte Gedicht *Undumm*, das Lautgedicht *primitittiti*, welches später als Kadenz einen Teil der *Ursonate* bildet (vgl. dazu *Merz 24*, S. 182f., S. 433), sowie die Gedichte *Die letzte Fliege* und *inc. Meine süße Puppe*. KS verweist in diesem Zuge auch auf die beachtliche Anzahl seiner Grotesken, die in einer Vielzahl verschiedener Tageszeitungen veröffentlicht wurden. Die untere Hälfte der durch geometrische Balkenanordnung gegliederten Seite enthält eine weitere Fotografie – diesmal KS in der Frontalansicht abbildend. Zwei daneben abgedruckte Reklameanzeigen für Geschäfte mit Sitz in Hannover stehen stellvertretend für die Arbeit der Merz Werbezentrale, die zusätzlich auf dem hinteren äußeren Einband, S. 354 beworben wird. Eine weitere, dort abgedruckte Anzeige macht auf die beiden Künstlermappen *Merz 3* und *Merz 5* aufmerksam. Es folgt der Hinweis, dass [a]uch alle alten *Merzhefte* noch im ↗ Merzverlag erhältlich seien, ein direkter Aufruf zum Abonnement der Reihe erfolgt hingegen nicht.<sup>13</sup>

Die im Heft reproduzierten Bildwerke entstammen verschiedenen Schaffensphasen des Merzkünstlers.<sup>14</sup> Auf S. 100, S. 345 ist um 90 Grad nach links gedreht *MERZ 1925,1 Relief in blauem Quadrat* (1925; CR Nr. 1277) abgebildet. Mit der Kreidezeichnung *Der Gefangene* (1918, verschollen; CR Nr. 368) sowie dem *L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)* (1919, verschollen; CR Nr. 436), welches den hinteren Einband, S. 354 ziert, sind zwei ältere Werke seines bildkünstlerischen Repertoires präsent. Dementsprechend hebt sich *Merz 20* vor allem dadurch von den bisherigen Heften der Merzreihe ab, dass weder literarische noch bildkünstlerische Werke anderer Künstler enthalten sind. Einzig die zwei von der Dresdener Fotografin Genja Jonas angefertigten Fotografien von KS sowie ein von ihm auf S. 104, S. 353 abgedrucktes Zitat, welches er Max Burchartz' Publikation *Gestaltung der Reklame* entnimmt, zeugen von externer Beteiligung. Somit rückt KS' Kunstprinzip Merz und dessen praktische Umsetzung in den Fokus des Heftes, begleitet von der Dokumentation seiner eigenen Künstlerbiografie.

13 Vgl. zur Organisation des Merzverlages den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

14 Vgl. dazu den Kontextkommentar *Bildproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

# MERZ 20 KURT SCHWITTERS



KURT SCHWITTERS (Foto Genja Jonas, Dresden)

ergebenst überreicht von  
Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstraße 5

---

---

---

---

---

---

# KATALOG

PREIS 1,20.₰

S. 99–100: Text inc. »Kurt Schwitters von KS; auf S. 100 im unteren Teil der Seite quadratische Abbildung mit links daneben stehender, um 90 Grad nach links gedrehter Angabe **KURT SCHWITTERS: MERZRELIEF 1925 IN BLAUEM QUADRAT KAT. NR. 30** (Hervorh. i. O.); Katalogangabe durch einen Balken unterlegt; ausgehend von dem Doppelpunkt in der Bildüberschrift eine horizontale Linie hin zur Abbildung.

[S. 99]

„KURT SCHWITTERS<sup>1</sup>

gibt uns das wieder, was wir lange entbehrten: Geheimnis. Der Grundzug in seinem Schaffen scheint mir große Ehrlichkeit zu sein. Er ist ein wahrer Mensch, er folgt treu wie Wenige dem Gesetze seiner inneren Notwendigkeit. Er sucht das Unmittelbare, den Geist.“

Diese Betrachtung Adolf Behnes im Cicerone setze ich voran. Denn weshalb soll ich etwa Kritiken abdrucken, die nicht so objektiv und nicht so klug und verständnisvoll sind, wie die Behnes. Denn es besteht heute eine unüberbrückbare Kluft zwischen einem großen Teil der Kunstliebhaber mit ihren Kritikern und den meisten zeitgemässen Künstlern. *H i e r* will man die Natur schön kopiert haben, *d o r t* will man neben die Natur ein Gebilde stellen, das so gesetzmäßig ist wie die Natur, das selbst Natur ist. Vergleichen Sie dazu das Heft 8/9 von Merz, genannt nasci, welches sich eingehend und demonstrativ mit diesem Thema beschäftigt. Red. Lissitzky/Schwitters.

Kunst ist nie Nachahmung der Natur, sondern aus ebenso strengen Gesetzen gewachsen, wie die Natur. Ich zeige zur Zeit eine Entwicklungsausstellung meines Werkes, von der ein Teil im Sturm im November 1926 gezeigt wurde. Sie wird im März 1927 im Nassauischen Kunstverein in Wiesbaden angestellt, wandert dann im Mai zu Schames nach Frankfurt a. M., und im Juli nach Bochum, im August in die Ruhmeshalle nach Barmen, im September zur Galerie Dr. Becker in Köln, dann weiter und weiter, über Braunschweig nach wohin Sie wollen. Konstantinopel, New York, Shanghai, eben hofentlich nach allen Plätzen. Aber das ist bisher nur mein Projekt, und Sie können durch Ihr Interesse dazu beitragen, daß es zur Wirklichkeit wird. Bis jetzt geht es gutwillig nur bis Braunschweig. Liebes Publikum, liebe Kritik, zeigen Sie Interesse.

Sie werden fragen, wie es kam, daß dieser schöne Traum aller Kunstliebhaber nun endlich in Erfüllung ging? Nun, das kam einfach daher, daß ich am 20. 6. 1927 gerade 40 Jahre alt werde. Das ist so ein halbes Menschenalter, und man feiert so etwas gern durch Zeigen des halben Lebenswerkes. Man kann schon etwas sehen, und es ergeben sich so schöne und zahlreiche Ausblicke in die Zukunft, eben, es ist ein interessantes und wichtiges Ereignis, Punkt.

---

<sup>1</sup> „KURT SCHWITTERS] Die einleitenden Anführungszeichen sind im Verhältnis zum übrigen Satzspiegel nach links versetzt.

Bei der Gelegenheit möchte ich gleichzeitig für die zahlreichen Glückwünsche, die ich erhalten werde, bestens und tiefgerührt danken, da ich bei der großen Menge nicht instande bin, sie alle persönlich zu beantworten. Ich stelle hier Bilder und Zeichnungen aus meiner Entwicklung aus, und da möchte ich erst einige Worte über diese Entwicklung sagen. Es ist die übliche, die wir ja alle durchmachen, von der Naturnachahmung zu den abstrakten Gestaltungen. Aber Sie wollen es im Detail hören. Geboren bin ich anno 1887 in Hannover als Sohn von Henriette Schwitters, geborene Beckemeyer und Eduard Schwitters. Meine Eltern hatten ein Damenkonfektionsgeschäft in Hannover am Theaterplatz. Ich besuchte das Realgymnasium 1 in Hannover bis zum Maturum und habe dann 1 Jahr an der Kunstgewerbeschule in Hannover gearbeitet. Dann war ich Schüler der Dresdener Akademie von 1909 bis zum Anfang des Krieges, besonders bei Professor Bantzer (Portrait), Geheimrat Kühl (Genre), und Professor Hegenbarth (Tiermalerei). Sie können an meinen ersten Arbeiten noch die Einflüsse meiner Meister spüren, etwa Kühl in 1 und 4, Hegenbarth in 2 und 3, und heute noch in 31.<sup>2</sup> Bantzers Einfluß sehen Sie wieder in 17 vom Jahre 1921. Im Kriege habe ich an allen Fronten des Waterlooplatzes in Hannover gekämpft, im Felde war ich nie. Aber nach Absolvierung der Schreibstube kam ich als Hilfsdienstpflichtiger auf das Eisenwerk Wülfel, wo ich im nächstliegenden Beruf als Maschinenzeichner ausgebildet und für Handhebelaustrücker für Hillkupplungen spezialisiert wurde. Ich habe dann auch 2 Semester Architektur studiert. In der stürmischen Kriegszeit machte ich innerlich und äußerlich ohne Meister und fast ohne Zeit zum Schaffen meine Wandlung in der Entwicklung durch vom Abmalen zum Malen. Die ersten Versuche dazu im Malsaal Bantzer wurden weiter ausgearbeitet, und so entstanden 1918 die ersten rein abstrakten Gemälde in Öl, etwa Nr. 13. Sie finden in meiner Ausstellung die Überleitungen etwa von Hegenbarth zu den Abstraktionen in der Reihenfolge 6, 8, 9, 10, 11, 12. Man kann hier deutlich beobachten, wie allmählich mehr und mehr die Genauigkeit der Naturnachbildung vernachlässigt wird, zu Gunsten einer intensiveren bildhaften Komposition. Denn es ist nicht möglich, beides gleichzeitig intensiv zu tun, abzumalen und zu malen. An Stelle der individuellen und speziellen Naturbeobachtung tritt jetzt mehr und mehr objektives und allgemeines Studium des Bildes und seiner Gesetze. Anfangs wird noch der Versuch gemacht, ganz bestimmte spezielle Stimmung zu malen, etwa in 13 das Gefühl der Unendlichkeit. Aber das Ziel ist das Allgemeine, das Ganze.

In den Bildern der folgenden Jahre wird der Ausdruck immer allgemeiner, und gelangt zum Schluß zu dem ganz abstrakten Ausdruck von gelb, rot, blau zu grau und weiß, bei besonderer Bevorzugung von einfachen Flächenverhältnissen und manchmal sogar einer nur senkrecht-wagerechten Komposition. Für diese Entwicklung in den Farben und Formen war es an sich gleichgültig, daß ich aus rein menschlichen Gründen, sa-

---

2 .] Dieser Punkt ist im Heft als kleines Quadrat abgedruckt.

gen wir einmal aus Moral oder allgemeiner Gerechtigkeit, außer der Tubenfarbe zum Herstellen von Gemälden jede beliebige Farbe, wie sie auch entstanden sein mochte, verwendete. Ich sah nämlich den Grund nicht ein, weshalb man die alten Fahrscheine, an-gespülte Hölzer, Garderobenummern, Drähte und Radteile, Knöpfe und altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhaufen nicht ebensogut als Material für Gemälde verwenden sollte, wie die von Fabriken hergestellte Farbe. Es war dieses gewissermaßen eine soziale Anschauung, und künstlerisch betrachtet ein Privatvergnügen, besonders aber letzte Konsequenz. Weshalb man mir eigentlich dieses so übel genommen hat, daß es durch mich Bilder aus abgelegtem Material gibt, kann ich nicht begreifen. Aber es ist so. Ich sehe auch nicht den Grund der langen, häufigen und oft sehr böswilligen, ja sogar gehässigen Kritiken über meine Bilder und Dichtungen der Jahre 1919 bis etwa 1923 ein, denn es kann sich doch der Kritiker nicht denken, daß er imstande wäre, die Zeit zurückzuschrauben, oder gar mich durch seine Kritik zu beeinflussen. Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material M E R Z. Das ist die 2 te Silbe von Kommerz. Es entstand beim Merzbilde, einem Bilde, auf dem unter abstrakten Formen das Wort MERZ, aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der KOMMERZ UND PRIVATBANK, zu lesen war.[S. 100] Dieses Wort MERZ war durch Abstimmen gegen die anderen Bildteile selbst Bildteil geworden, und so mußte es dort stehen. Sie können es verstehen, daß ich ein Bild mit dem Worte MERZ das MERZbild nannte, wie ich ein Bild mit „und“ das und-Bild und ein Bild mit „Arbeiter“ das Arbeiterbild nannte. Nun suchte ich, als ich zum ersten Male diese geklebten und genagelten Bilder im Sturm in Berlin ausstellte, einen Sammelnamen für diese neue Gattung, da ich meine Bilder nicht einreihen konnte in alte Begriffe, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder sonstwie. Ich nannte nun all meine Bilder als Gattung nach dem charakteristischsten Bilde MERZbilder. Später erweiterte ich die Bezeichnung MERZ erst auf meine Dichtung, denn seit 1917 dichte ich, und endlich auf all meine entsprechende Tätigkeit. Jetzt nenne ich mich selbst MERZ.

In meiner Ausstellung sind als typische MERZbilder zu sehen die Nummern 14–16, 18 und 19. Das waren Bilder aus der Zeit der leidenschaftlichen Erforschung der Materialien, aus meiner Revolutionszeit. Allmählich kam dann aus meinem Studium der Materialien und der Bildgesetze die Auswahl, das Zusammenfassen, die Frucht der Arbeit, und so entstanden zuerst die Versuche zu größerer Strenge, Vereinfachung und allgemeinerem Ausdruck des Jahres 1924: die Bilder 21–28, Es sind typische Übergangsbilder zu dem neuen, eindeutigen Ausdruck, den ich erst 1926 im Anblick der Nordsee in Holland fand, wo ich im Atelier von Lajos von Ebneth in Kijkduin die meisten neuen Bilder malte: 32–45. Es ist immer noch Merz, denn ich habe mich immer noch anregen lassen durch irgendwelche nicht von mir selbst geformte Einzelheit. Aber es sind doch so wenige Anregungen, und die kontrapunktische Durcharbeitung ist so hauptsächlich, daß man



die Arbeiten zuerst als Kompositionen und erst in zweiter Linie als Merz betrachten sollte. Nun habe ich wieder meine neue Ausdrucksform gefunden, und da habe ich mich entschlossen, nun wieder meine Arbeiten öffentlich zu zeigen, und daraus entstand diese Ausstellung und dieser Katalog. Die beiden neuen Bilder 46 und 47 aus dem Jahre 1927 sind größer, aber im Wesen nicht anders, als die des vorigen Jahres, gut durchgearbeitete Kompositionen nach gefundenen Zufälligkeiten.

Die Bilder 17 und 31 habe ich mit ausgestellt, um zu zeigen, daß ich neben den abstrakten Kompositionen immer noch die Natur studiert habe, jährlich eine kleine Zeit lang. Es ist dieses vielleicht auch ein privates Vergnügen, jedenfalls möchte ich den Zusammenhang mit meinen früheren Entwicklungsstadien nicht verlieren. Denn ich halte es für unbedingt wichtig, daß zum Schluß das ganze Leben mit allem Wollen ganz dasteht, daß nichts verloren geht, selbst wenn es einmal falsch oder träge war. Denn wir Menschen mit den tausend Schwächen und dem kleinen idealen Funken können nur bestenfalls offen und ehrlich uns geben und an uns in idealem Sinne arbeiten. Wir können aber nicht ein ideales Wesen aus uns machen. Der Versuch dazu endet meistens mit Heuchelei. Ich habe nichts zu verbergen, auch nicht, daß mir noch heute die Sentimentalität der Naturnachbildung so angenehm anhaftet, ohne irgendwelche künstlerische Absichten, nur zur Orientierung.

KURT SCHWITTERS 4. 3. 1927.

[Abdruck KS: Merzrelief 1925 in blauem Quadrat]

*S. 101–102: In den oberen zwei Dritteln von S. 101 Tabelle mit durchnummerierter Auflistung der ersten 48 GEMÄLDE DER GROSSEN MERZAUSSTELLUNG 1927 sowie in entsprechend angelegten Spalten erfolgende Angabe von Titel, Entstehungsjahr, Maßen und Preis; nach der Aufzählung von je fünf Werken folgt eine dünne Zeilentrennlinie, nach je zehn Werken eine dickere; rechter Tabellenrahmen fetter gedruckt; im unteren Drittel der Seite links Abbildung des Originalmodells Normalbühne Merz, rechts daneben KS' Anmerkungen unter dem Titel Merzbühne Grundstellung; auf S. 102 Fortsetzung der Tabelle mit den Nummern 51–150; pro Zeile erfolgt nun die Angabe zweier Werke, wiederum mit den bereits auf S. 101 angegebenen Daten – hier fehlen jedoch die Maßangaben; im unteren Drittel KS' Beitrag Merzzeichnungen und i-Zeichnungen.*

[S. 101]

### GEMÄLDE DER GROSSEN MERZAUSSTELLUNG 1927

1	Die Kesselträgerin	1913	93/200	2500 .M
2	Kornfeld	1913	60/80	750 .M
3	Abendlandschaft aus Kollau bei Leipzig	1913	32/46	500 .M

4	Spinnerin	1914	100/120	1800 .M
5	Nähendes Mädchen	1914	40/50	600 .M
6	Stilleben mit Diesteln	1916	35/60	550 .M
7	Beckers Tun (Opherdicke i. Westf.)	1916	60/80	750 .M
8	Gutshof Opherdicke	1917	50/55	600 .M
9	Fabrikburg (Eisenwerk Wülfel)	1918	56/69	900 .M
10	Bouquet	1918	50/70	400 .M
11	Ohlenhausen	1918	50/70	400 .M
12	Der Trabant	1918	50/70	400 .M
13	Räume	1918	50/70	400 .M
14	Das Huthbild	1919	75/88	1200 .M
15	Das große Ichbild	1919	75/102	1200 .M
16	Das Kegelbild	1921	36/48	500 .M
17	Portrait Abbu Becker	1921	36/48	800 .M
18	Das Zwillingbild	1922	48/60	800 .M
19	Bild Tokio	1923	57/71	800 .M
20	Das H-R-Bild	1923	65/87	600 .M
21	Merz 1025 mit rotem Kreis	1924	60/80	650 .M
22	Relief mit gemaltem gelben Viereck	1924	46/60	600 .M
23	Merz 1008 Wiesbaden	1924	60/80	650 .M
24	Weißes Relief	1927	84/84	1000 .M
25	Merz 1007 Stangen und Kreise	1924	62/78	650 .M
26	Merzrelief mit schwarzem Klotz	1924	44/58	500 .M
27	Merzrelief mit rotem Kranz	1924	44/55	900 .M
28	Relief mit Kreuz und Kugel	1924	35/69	500 .M
29	Landschaft aus Bardowick	1925	50/55	550 .M
30	Bild 1925,1 Relief in blauem Quadrat	1925	50/50	800 .M
31	Scheune aus Retelsdorf in Mecklenburg	1926	60/75	650 .M
32	Bild 1926,1 Gebet über der Stadt	1926	67/81	600 .M
33	Bild 1926,2 Quadrat auf 8 Seiten	1926	63/63	700 .M
34	Bild 1926,3 Cicero	1926	45/64	500 .M
35	Bild 1926,4 mit rotem Kreis	1926	66/81	750 .M
36	Bild 1926,5 Wie senkrecht-wagerecht	1926	50/06	500 .M
37	Bild 1926,6 mit weiß lackiertem Kreis	1926	65/80	750 .M
38	Bild 1926,7 Relief auf weiß	1926	68/86	unv.
39	Bild 1926,8 Verschobene Flächen	1926	66/80	unv.
40	Bild 1926,9 blau, gelb, rot Kreis	1926	67/82	800 .M
41	Bild 1926,10 wie ein Stern	1926	65/80	750 .M
42	Bild 1926,11 wie von Ebneith	1926	65/80	750 .M
43	Bild 1926,12 Kleines Seemannsheim	1926	52/68	550 .M
44	Bild 1926,13 mit gelbem Klotz	1926	56/64	1000 .M
45	Bild 1926,14 mit grünem Ring	1926	51/62	1000 .M
46	Bild mit Kugel und Schwanz	1927	100/125	2500 .M
47	Bild mit Balken und Kreis	1927	100/100	1800 .M
48	Bild mit Schwipp und Schwapp	1927	100/100	1800 .M

[Abdruck KS: Originalmodell Normalbühne Merz]

## MERZBÜHNE

### GRUNDSTELLUNG

Es gibt eine Merzbühne und eine Normalbühne. Gemeint ist hier die Normalbühne MERZ. Die Merzbühne, s. Anna Blume, Verlag Paul Steegemann ist nur anregende Idee. Die Normalbühne MERZ ist eine Bühne mit den allereinfachsten Formen, die einen neutralen Hintergrund für jede Handlung bildet. Sie ist leicht veränderbar und soll durch Veränderung während der Handlung, den Ausdruck der Handlung unterstützen. Die Seiten-Kulissen sind drehbar, vorn grau und hinten schwarz. Die Sonne oben ist rot.

[S. 102]

51	i/1 Mann schaut Reklame	300 .M	101	Mz 1926,29 Gelbes Rechteck	125 .M
52	i/3 Neu ausgestattet	125 .M	102	" 1926,30 Rotes Dreieck	125 .M
53	i/5 Hobelmann	200 .M	103	" 1926,31 Prag	125 .M
54	i/6 Mode 2	125 .M	104	" 1926,32 kirbaF netteragiC	200 .M
55	i/9 Hebel 2	300 .M	105	" 1926,33 Görlitz	100 .M
56	i/20 Tafel-Salz	100 .M	106	Mz 1926,34 Papier	75 .M
57	i/21 PRS RS il	125 .M	107	" 1926,35 Rum	100 .M
58	i/22 likan	125 .M	108	" 1926,36 Bordeaux	100 .M
59	i/23 Schöne Frau	200 .M	109	" 1926,37 Hundert eins	125 .M
60	i/24 Nach Boccioni	125 .M	110	" 1926,38 Neapel	125 .M
61	i/25 Engel der Straße	200 .M	111	Mz 1926,39 Sicilien	200 .M
62	i/26 Quadrat	125 .M	112	" 1926,40 Eintrittskarte	125 .M
63	i/27 Spaziergang der Bäume	200 .M	113	" 1926,41 okola	125 .M
64	i/28 Bild wie Galgen	125 .M	114	" 1926,42 alt	150 .M
65	i/29 Wilhelm Haspe	150 .M	115	" 1926,43 okolade	125 .M
66	Mz 157 Hindenburg	300 .M	116	Mz 1926,44 res	125 .M
67	" 307 Jettchen	125 .M	117	" 1926,45 Sch	125 .M
68	" 470 driehondert	200 .M	118	" 1926,45 ade	100 .M
69	" 702 Agfa	255 .M	119	" 1926,47 Afrika	125 .M
70	" 1926,1 Rosa dabei	120 .M	120	" 1926,48 Berlin	75 .M
71	Mz 1926,2 Selbst oben	200 .M	121	Mz 1926,49 Ooo	125 .M
72	" 1926,3 Rote Mitte	125 .M	122	i/1 Delft	200 .M
73	" 1926,4 Jetzt fange ich an	150 .M	123	i/99 Film	300 .M
74	" 1926,5 Mit lila Sammet	300 .M	124	Mz. 94 Grünfleck	600 .M
75	" 387 Kaltensundheim	125 .M	125	" 117 Genève Karo Gelb	200 .M
76	Mz 305 Ein Erdbeben	200 .M	126	Mz 231 Miß Blanche	125 .M
77	" 706 Schwarz	200 .M	127	" 306 Felixmüller	150 .M
78	" 1926,6 Schwarz-blau Kreuz	150 .M	128	" 421 sichtbarlich	200 .M
79	" 1926,7 slagen	75 .M	129	" 1926,50 Ellips	150 .M
80	" 1926,8 Schwarzer Keil	50 .M	130	" 1926,51 intrittska	125 .M
81	Mz 1926,9 extra	125 .M	131	Mz 1926,52 Pee	150 .M
82	" 1926,10 Sehr rot	120 .M	132	" 1926,53 Fernspr.	125 .M
83	" 1926,11 Müßt all verdorren!	120 .M	133	" 1926,54 Leichtverst	150 .M
84	" 1926,12 Liegendes emm	120 .M	134	" 1926,55 Pitzel	150 .M

85	" 1926,13 Sechzig	120 .M	135	" 1926,56 Fahrkarte	200 .M
86	Mz 1926,14 Rom	120 .M	136	Mz 1926,57 Wanne	200 .M
87	" 1926,15 Manu	125 .M	137	" 1926,58 Theaterloge	200 .M
88	" 1926,16 Lissitzky	200 .M	138	" 233 Eier	250 .M
89	" 1926,18 Rio de Janeiro	75 .M	139	" 258 Fünfrot	125 .M
90	" 1926,19 Kijkduin	100 .M	140	" 266 Harzburg	125 .M
91	Mz 1926,16 Haarlem	100 .M	141	Mz 347 Gaahden	125 .M
92	" 1926,20 chwi	100 .M	142	" 461 Goldmark	125 .M
93	" 1926,21 een ooge	100 .M	143	i/101 Begegnung	200 .M
94	" 1926,22 A'dam	60 .M	144	Mz 42 Traum	125 .M
95	" 1926,23 ack	60 .M	145	" 52 Herzberg	150 .M
96	Mz 1926,24 en Zoonen	50 .M	146	Mz 1926,59 Aus	100 .M
97	" 1926,25 Ehrenpforte d. Rep.	100 .M	147	" 1926,60 Cigaretten	100 .M
98	" 1926,26 Besonders gut	250 .M	148	" 1926,61 Sprengel	75 .M
99	" 1926,27 Arps Zunge	125 .M	149	" 1926,62 netto	75 .M
100	" 1926,28 Mitte geteilt	125 .M	150	" 1926,63 Rein nichts	150 .M

### MERZZEICHNUNGEN und i-ZEICHNUNGEN

Merzzeichnungen nenne ich kleine, geklebte und manchmal übermalte Kompositionen. Eigentlich ist der Ausdruck „Zeichnungen“ nicht gut, denn es handelt sich um dem Wesen nach gemalte, das heißt, farbig-flächig gestaltete kleine Arbeiten. Aber durch irgend ein Versehen hat sich schon früh der Ausdrucksfehler eingeschlichen, und nun ist die Bezeichnung nicht gut mehr zu ändern. Aber bitte betrachten Sie die kleinen Merzzeichnungen nur als Gemälde. Ebenso sind die „i“-Zeichnungen meistens Gemälde, das heißt nicht immer. Mit „i“ bezeichne ich Kompositionen, die durch Zugreifen allein entstanden sind, die der Künstler von der zufällig gewachsenen Natur durch Ausschneiden übernommen hat. Die Bezeichnung „i“ habe ich erfunden. In Heft Merz 2 habe ich über dieses Thema lang geschrieben. Außerdem enthält Merz 7 eine Anwendung des „i“-Prinzips auf die moderne Großstadt. Damit Sie mich recht verstehen, eine „i“-Zeichnung ist zum Beispiel ein aus einem verdruckten Stück Papier ausgeschnittenes Stück, an dem ich nachher nichts verändert habe, welches als Komposition, als eindeutiger Ausdruck ohne Tadel sein soll. Ich sage ausdrücklich: „sein soll“, denn es ist eine große Seltenheit, weil die Natur, die von unserem detaillierenden Standpunkt aus betrachtet zufällig wächst, selten Dinge schafft, die im Ausschnitt schon rhythmisch abgewogen sind. Die Natur ist als Ganzes so harmonisch und gesetzmäßig gestaltet, daß sie uns zum Vorbild dienen kann, aber die Einzelheit ist nicht durchaus gestaltet. Daher darf man auch nicht die Einzelheit abmalen.

S. 103–104: Im oberen Teil von S. 103 Abbildung mit am rechten Seitenrand stehender, um 90 Grad nach links gedrehter Angabe **KURT SCHWITTERS: DER GEFANGENE** (KREIDEZEICHNUNG) 1918 (Hervorh. i. O.); im unteren Drittel KS' Text Merzdichtung; zweiter Absatz als Block in der rechten Hälfte des Satzspiegels, links daneben das Gedicht *Undumm*, nach unten und rechts durch Rahmenteil abgesetzt; auf S. 104 Fortsetzung des Textes von S. 103; unter dem ersten Absatz links das Lautgedicht *priimiitittii*, durch Rahmenteil nach unten vom in gleicher Breite gedruckten Gedicht *inc. Meine süße Puppe* und nach rechts vom entsprechend schmaler gesetzten Fließtext abgegrenzt, der etwa auf der Hälfte des Lautgedichts endet; zwischen dem Ende des Textes und dem darunterstehenden Gedicht *Die letzte Fliege* ist ein Balken abgedruckt; in unterer Seitenhälfte links fotografisches Porträt von KS, rechts untereinander die Werbeanzeigen für *Buchheister* und *I. C. Herhold*. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt.

[S. 103]

[Abdruck KS: Der Gefangene (Kreidezeichnung)]

### MERZDICHTUNG

Daß ich inzwischen einmal auch modelliert habe, ist unwesentlich, denn ich habe außer Merzreliefs nichts wesentlich Neues hervorgebracht. Noch unwichtiger ist meine private Leidenschaft zur Musik, speziell zum Klavierspiel. Das Komponieren mit Noten ist mir bis heute noch ein Rätsel, vielleicht kann ich es eines Tages plötzlich. Denn mein Streben geht zur harmonischen Betätigung auf allen Gebieten der Kunst, weil jedes Gebiet durch das andere lernt und bereichert wird. Aber ich habe viel und gern gedichtet, ich erinnere an die Bücher „*Anna Blume*“: Verlag von Paul Steegemann, Auguste Bolte, Sturmbilderbuch, *Blume Anna*: Sturmverlag und die *Memoiren in Blei-E*, besonders aber *Die Märchen vom Paradiese* und *Die Scheuche*: Apossverlag. Ich begann in der Dichtung im Jahre 1917 mit einer Gestaltung ähnlich der äußeren Form August Stramm's:

### UNDUMM<sup>3</sup> (1917)

So höre glant schrein qualte Morea  
 Mamauer<sup>4</sup> gleiss<sup>5</sup> verlarnte du ich singe  
 Schrill glutet glant<sup>6</sup> équalte<sup>7</sup> fein  
 Wie Räderachsen schreien schrein

3 UNDUMM] Ararat: *Umdumm*.; Sturm-Bilderbücher IV, Zeltweg: *Umdumm*; Ts.: *Gedicht 21*. [doppelt durchstrichen]  
*Undumm*

4 Mamauer] Ts.: *Manauer*

5 gleiss] Ararat, Zeltweg: *gleiß*

6 glant] Ts., Zeltweg: *Glant*

7 équalte] Ts.: *erqualte*; Ararat: *equal*; Sturm-Bilderbücher IV, Zeltweg: *equal*

Glut qualte leiberheiß<sup>8</sup> verlarnte Schein  
 O höre!<sup>9</sup> E verlarnte qualte<sup>10</sup> Qualen.<sup>11</sup>  
 Sidu Sibeele<sup>12</sup> platscht der Mond  
 O siehe du, oh singe mit,<sup>13 14</sup>  
 Libeelee<sup>15</sup> goldet Glotea.<sup>16 17</sup>  
 Doch Quaale Traum<sup>18</sup> erdrosselt meine Singe.<sup>19</sup>

Bald gewann ich eine eigene Form, in meiner dadaistischen Zeit, Sie kennen ja alle mein Gedicht an Anna Blume. Ich zitiere daher hier eine dadaistische Sentenz: „Das Weib entzückt durch seine Beine, ich bin ein Mann, ich habe keine.“ und das dadaistisch pathetische Gedicht: „Und als sie in die Tüte sah, da waren rote Kirschen drin. Und als sie in die Tüte sah, da waren rote Kirschen drin. Da machte sie die Tüte zu, da war die Tüte zu, da war die Tüte zu!!“ Über die Dichtung kam ich zum Vortrag, und ich habe schon an vielen Orten vorgetragen, u. a. in Amsterdam, Berlin, Braunschweig, Bremen, Delft, Drachten, Dresden, Einbeck, den Haag,<sup>20</sup> [S. 104] Haarlem, Hamburg, Hannover, s’Hertogenbosch, Hildesheim, Holzminden, Jena, Leer, Leiden, Leipzig, Lüneburg, Magdeburg, Prag, Rotterdam, Sellin, Utrecht, Weimar, Zwickau. Man kommt mal da, mal dort hin. Wiesbaden, Frankfurt a. M., Paris und Köln sind in Aussicht. Ich trage gern und mit großer Begeisterung vor und wäre dankbar, wenn mir andere Orte Gelegenheit gäben, dort vorzutragen Bitte schreiben Sie mir. Ein Teil meiner Dichtungen, die Lautdichtung, ist auf den Vortrag angewiesen, und ihre Aufzeichnung ist nur von dem zu lesen, der aufmerksam meine Zeichenerklärung studiert hat, falls er überhaupt stimmlich formen kann. Meine Sonate in Urlauten ist ein Variationenwerk von 35 Minuten Vortragsdauer. Ich zitiere hier ein neues Lautgedicht:

---

8 leiberheiß] Ts., *Sturm-Bilderbücher IV: leiberheiss*

9 O höre!] *Ararat: Oh höre!*; Ts., *Zeltweg: O höre:*

10 verlarnte qualte] Ts.: *verlarntequalte*

11 Qualen.] Ts., *Zeltweg: Qualen*

12 Sibeele] Ts.: *Sibeslee; Ararat, Sturm-Bilderbücher IV, Zeltweg: Sibeele*

13 O siehe du, oh singe mit,] *Ararat: o siehe du oh singe mit; Sturm-Bilderbücher IV: osiehe du oh singe mit!*  
*Zeltweg: o siehe du oh singe mit!*

14 Mond O siehe du, oh singe mit,] Ts.: *Hand isiehe duh oh singe mit!*

15 Libeelee] *Zeltweg: Libselee*

16 Glotea.] Ts., *Ararat, Zeltweg: Glotea*

17 Sidu Sibeslee platscht ... Libeelee goldet Glotea.] *Zeltweg: keine Zeileneinzüge*

18 Traum] Ts., *Zeltweg: traum*

19 Singe.] Ts.: *Singe*

20 Bald gewann ich ... Einbeck, den Haag,] Links neben diesem Bereich ist das Gedicht *Undumm* abgedruckt.

**priimiitittii.**

priimiitittii tisch  
 tesch  
 priimiitittii tesch  
 tusch  
 priimiitittii tisha  
 tescho  
 priimiitittii tescho  
 tuschi  
 priimittii  
 priimiitittii  
 priimiitittii too  
 priimiitittii taa  
 priimiitittii too  
 priimiitittii taa  
 priimiitittii tootaa  
 priimiitittii tootaa  
 priimiitittii tuutaa  
 priimiitittii tuutaa  
 priimiitittii tuutaatoo  
 priimiitittii tuutaatoo  
 priimiitittii tootaatuu  
 priimiitittii tootaatuu

Außer diesen rein abstrakten Dichtungen schreibe ich jetzt auch Märchen und Grotresken. In größerem Format ist der Punsch von Nobel erwähnenswert und das Totenbett mit happy end, ein Lustspiel. Ich bin mit meinen Grotresken zum Mitarbeiter der größten Zeitungen avanciert, z. B. Berliner Tageblatt, Frankfurter Zeitung, Hamburger Fremdenblatt, Prager Presse, Hannoverscher Kurier, Schleswiger Nachrichten, Badische Presse, Hannoversches Tageblatt, Bohemia, Braunschweiger N. N., Schlesische Zeitung, Hartungsche Zeitung, Westfälische N.N., Prager Tagblatt, Haagsche Post, Wiesbadener Fremdenblatt. . . Die interessantesten meiner Zeitungsgrotresken sind u. a. Die Lotterie, Das geliehene Fahrrad, Brautwerbung, Zauberkünstler, Radio, Horizontale Geschichte, Affe tot . . Bu-  
 de zu, Schweinehirt und Dichterst, Sieben Hasen, Piepmänner und Schwein, Mein Selbstmord, Hamburger Hafen. . . Jetzt zitiere ich noch 2 Gedichte von 1926:<sup>21</sup>

---

21 Außer diesen rein . . . 2 Gedichte von 1926:] Links neben diesem Bereich ist die obere Hälfte des Gedichts *priimiitittii* abgedruckt.

Meine süße Puppe,<sup>22</sup>  
Mir<sup>23</sup> ist alles schnuppe,  
Wenn<sup>24</sup> ich meine Schnauze<sup>25</sup>  
Auf die Deine<sup>26</sup> bautze.<sup>27</sup>

**Die letzte Fliege.**<sup>2829</sup>

Herbst ist es.<sup>30</sup> Denn die<sup>31</sup> Fliegen<sup>32</sup> ziehen nach dem warmen<sup>33</sup> Süden,  
Und<sup>34</sup> die Gardinen sind leer.<sup>35</sup>  
Nur eine Fliege singt mir ihr Lied aus goldener Zeit.<sup>36</sup>  
Sie muß<sup>37</sup> mir<sup>38</sup> den Lärm der Legionen von Sommerfliegen vortäuschen.<sup>39</sup>  
Flieglein, süßes<sup>40</sup>, umspiele meine Nase.  
Umsurre<sup>41</sup> 42 mein träumendes Kitzelohr,<sup>43</sup> daß<sup>44</sup> es wieder Sommer wird.

---

22 Meine süße Puppe.] Ts. *Rezitationsbuch: Meine kleine Puppe*; Ts. *Liebeslieder, Zinnober Festschrift: Meine süsse Puppe*; Ts. *schnuppe: meine süsse puppe*; Fronta: *meine kleine puppe*,

23 Mir] Ts. *schnuppe, Fronta: mir*

24 Wenn] Ts. *schnuppe, Fronta: wenn*

25 Schnauze] Ts. *schnuppe, Fronta: schnauze*

26 Auf die Deine] Ts. *schnuppe, Fronta: auf die deine*

27 bautze.] Ts. *Rezitationsbuch: Bautze.*

28 Fliege.] Ts. *Die letzte Fliege: Fliege:*

29 Die letzte Fliege.] Ts. *herbst: herbst*; das Ts. weist durchgehend Kleinschreibung auf, die daraus entstehenden Varianten werden im Folgenden nicht vermerkt.

30 es.] Ts. *Rezitationsbuch: Zeilenumbruch*

31 Denn die] Ts. *Rezitationsbuch: Die*

32 Fliegen] Ts. *Die letzte Fliege: Fliegen*

33 warmen] Ts. *Die letzte Fliege: Warmen*

34 Und] Ts. *Rezitationsbuch, Ts. Die letzte Fliege: und* [ohne Zeilenumbruch]

35 Ts. *Rezitationsbuch: [Zeilenumbruch] Ein paar verwaiste Fliegenflecke auf den Augengläsern der Lampe erinnern noch an die warmen Sommertage.*; Ts. *Die letzte Fliege: [Zeilenumbruch] Ein paar verwaiste Fliegenflecke auf den Augengläsern der Lampe erinnern noch an die warmen Sommertage.* [Zeilenumbruch] *Herbst ist es.*

36 Nur eine Fliege ... aus goldener Zeit.] Ts. *Rezitationsbuch: Nur eine letzte Fliege singt ihr Lied von verflössener Zeit.*; Ts. *Die letzte Fliege: Nur eine letzte Fliege singt mir ihr Lied von verflössener goldener Zeit.*

37 Sie muß] Ts. *herbst: es, und die Gardinen sind leer.* [Zeilenumbruch] *die fliegen ziehen nach dem warmen Süden.* [Zeilenumbruch] *herbst ist es, und die gardinen sind leer.* [Zeilenumbruch] *ein paar verwaiste fliegenflecke auf den augengläsern der lampe erinnern noch an die verflössene goldene zeit.* [Zeilenumbruch] *herbst ist es, und die gardinen sind leer.* [Zeilenumbruch] *nur eine letzte fliege singt mir ihr lied.* [Zeilenumbruch] *sie hat viel zu tun,* [Zeilenumbruch] *denn sie muss*

38 es. Denn die ... Sie muß mir] Ts. *Rezitationsbuch: Sie hat viel zu tun, denn sie muss*; Ts. *Die letzte Fliege: Sie hat viel zu tun.* [Zeilenumbruch] *Denn sie muss*

39 vortäuschen.] Ts. *Rezitationsbuch: mir vortäuschen.*

40 süßes] Ts. *Rezitationsbuch: süsses*

41 Nase. Umsurre] Ts. *Rezitationsbuch: Nase mit deinem holden Gezwitscher, umsurre* [ohne Zeilenumbruch]

42 Flieglein, süßes, umspiele meine Nase. Umsurre] Ts. *Die letzte Fliege: Flieglein!* [Zeilenumbruch] *Süsses!* [Zeilenumbruch] *Umspiele meine Nase mit Deinem holden Gezwitscher.* [Zeilenumbruch] *Umsurre*; Ts. *herbst: flieglein,* [Zeilenumbruch] *süsses,* [Zeilenumbruch] *umspiele meine nase mit deinem holden gezwitscher,* [Zeilenumbruch] *umsurre*

43 Kitzelohr,] Ts. *herbst: kitselohr,* [Zeilenumbruch]

44 daß] Ts. *Rezitationsbuch, Ts. Die letzte Fliege, Ts. herbst: dass*



O, du<sup>45</sup> Göttliche!<sup>46</sup>

Jetzt<sup>47</sup> sitzt Du auf meiner Nasenspitze.<sup>48</sup>

Heil Dir!

Sitze, Du Süße,<sup>49</sup> wärme<sup>50</sup> Dich,<sup>51</sup> denn es ist schon<sup>52</sup> kalte Zeit.

Leck von den Brosamen meiner Nase, leck Dich satt!<sup>53 54 55</sup>

Denn<sup>56</sup> ich danke es Dir, daß<sup>57 58</sup> Du mich an den Sommer erinnerst.<sup>59</sup>

45 du] Ts. *Die letzte Fliege: Du*

46 du Göttliche!] Ts. *herbst: oh du göttliche,*

47 O, du Göttliche! Jetzt!] Ts. *Rezitationsbuch: Du Göttliche, jetzt* [ohne Zeilenumbruch]

48 Nasenspitze.] Ts. *Rezitationsbuch: Nasenspitze!*

49 Süße,] Ts. *Rezitationsbuch, Ts. Die letzte Fliege: Süsse;* Ts. *herbst: süsse,* [Zeilenumbruch]

50 wärme] Ts. *Die letzte Fliege: Wärme*

51 Dich,] Ts. *herbst: dich,* [Zeilenumbruch]

52 ist schon] Ts. *Die letzte Fliege: ist*

53 satt!] Ts. *Die letzte Fliege: Satt!*

54 leck Dich satt!] Ts. *Rezitationsbuch: fehlt*

55 Nase, leck Dich satt!] Ts. *herbst: nase,* [Zeilenumbruch] *leck dich satt,*

56 Denn] Ts. *Rezitationsbuch: denn* [ohne Zeilenumbruch]

57 daß] Ts. *Rezitationsbuch, Ts. herbst: dass*

58 ich danke es Dir, daß] Ts. *Die letzte Fliege: Dir danke ich es, dass*

59 erinnerst.] Ts. *herbst: erinnerst!*

Bestiz des Dresdener Stadtmuseums

**KURT SCHWITTERS: DAS MERZBILD 1919**



Die  
**MERZ-WERBE**  
 HANNOVER, Waldhausenstraße 5,  
 KURT SCHWITTERS, übernimmt  
**Entwürfe jeder Art**  
 für Propagandazwecke.

Mitglied des Bundes Deutscher  
 Gebrauchsgraphiker.  
 Schenken Sie uns Ihr Vertrauen  
 und geben Sie uns bitte Ihre  
 geschätzten Aufträge.  
 Wir finden das Rechte.



Ich empfehle allen  
**KUNSTSAMMLERN**

sich MERZ 3, eine Lithographienmappe mit 6 Original-  
 Merzlithos von Kurt Schwitters und MERZ 5, eine  
 Mappe mit 7 pompösen Arpaden von Hans Arp,  
 Preise 60 und 30 M., beim Merzverlag, Hannover,  
 Waldhausenstraße 5, zu bestellen. Auflage je 50 Stück.  
 Auch alle alten Merzhefte sind noch zu haben.

Nr. 151 ... usw.

**ENTWÜRFE für REKLAME**

obj 068352436

## MERZ 21 erstes VEILCHENHEFT

Merz 21 erschien Anfang 1931 als *erstes Veilchenheft* in KS' 7 Merzverlag und wurde etwa zeitgleich an die Abonnenten ausgeliefert.<sup>1</sup> Der für das Heft entscheidende literarische Schwerpunkt wird bereits im Untertitel ersichtlich, denn laut diesem handelt es sich bei dem *Veilchenheft* um *Eine kleine Sammlung von Merz-Dichtungen aller Art* (vgl. Merz 21, Einband vorne außen, S. 606). KS spielt mit dem Wort *Sammlung* lediglich implizit auf die Konzeption der Ausgabe als Anthologie an: Abgeleitet von griech. *ánthos* (ἄνθος) ›Blüte, Blume‹ und griech. *légein* (λέγειν) ›auflesen, sammeln‹ bedeutet das Wort ›Anthologie‹ ›Blütenlese‹ (*anthología*, ἀνθολογία) und bezeichnet eine Sammlung von auserlesenen Gedichten oder Prosastücken eines Autors.<sup>2</sup>

In dem mit *Veilchen* betitelten Kurztext, den KS seiner Sammlung voranstellt und selbst als *Einleitung*<sup>3</sup> benennt, parodiert er das Blumensymbol wirkungsvoll und rekurriert mit diesem auf die literarische Tradition des sogenannten *Veilchenschwanks*. Die volksnahe, etwa seit Mitte des 14. Jahrhunderts überlieferte Erzählung ist die Vorlage für das sogenannte ›Neidhartspiel‹, das wiederum als erstes weltliches Drama im deutschen Sprachraum gilt.<sup>4</sup> Geschildert wird, wie der Ritter Neidhart bei einem Spaziergang im beginnenden Frühling ein Veilchen findet und dieses mit einem Hut bedeckt, um es später als Hinweis auf das endgültige Ende des Winters seiner Herrin zu zeigen. Einige Bauern, die ihn dabei beobachten und weggehen sehen, bedecken das Veilchen mit einem stattlichen Kothaufen und stülpen den Hut erneut darüber, denn traditionell sind Bauern und Neidhart einander feindlich gesonnen. Der Herzogin, mit der Neidhart kurz danach zurückkehrt, strömt ein Veilchenduft der anderen Art entgegen und Neidhart sieht sich schwersten Vorwürfen ausgesetzt. Er rächt sich bitterlich an den Bauern, die sich diebisch freuend in der Nähe aufhalten, indem er ihnen je ein Bein abschlagen lässt.

---

1 Vgl. *Rundbrief zum Erscheinen von Merz 21 erstes Veilchenheft*, 1931, SMH, Inv.-Nr. que 06835054, abgedruckt in: Steinitz 1963, S. 27.

2 Vgl. Pfeifer, *Etym. Wb.* 2000, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/wb-etymwb>, Stand 29.1.2019.

3 KS an Walter Kern, Brief vom 24.6.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 27713.

4 Vgl. Jahn 2012, S. 1139.

Der *Veilchenschwank* hat nicht nur in die Fastnachtspieltradition gewirkt, sondern erfuhr darüber hinaus zahlreiche literarische Bearbeitungen wie Nachdichtungen und wurde als volktümliches Erzählgut über Generationen hinweg mündlich weitergegeben. Neben seiner Bedeutung in der derben Schwankliteratur entwickelte sich das wohlriechende Veilchen mit seinen blauviolettten Blüten spätestens seit der Romantik und Novalis' blauer Blume zum vielfach in Kunst und Literatur aufgegriffenen Symbol. Als zentrales und vielseitig besetztes Bild weckt es seither vielfältige poetische Gedankenverbindungen und zählt zu den begehrtesten Blumenmotiven der deutschen Lyrik.

KS intendierte im Rückgriff auf die literarisch wie optisch präsenste Blume vermutlich weniger, einen eigenen Entwurf des Veilchen-Motivs vorzulegen, als auf den Wissensstand des Bildungsbürgertums Bezug zu nehmen, der letztlich eine Persiflage auf die seit dem 14./15. Jahrhundert überlieferte Veilchengeschichte darstellt: **VEILCHEN/** *nennt der Volksmund das, was im Verborgenen blüht und gut duftet* (S. 106, S. 366, Hervorh. i. O.). Es ist davon auszugehen, dass sich der Merzkünstler hierbei auch auf die erste Strophe eines Merkspruchs bezieht, der häufig in Poesiealben eingetragen wurde: *Dem kleinen Veilchen gleich,/ das im Verborgnen blüht/ sei immer fromm und gut,/ auch wenn dich niemand sieht.* Im gesamten Text nutzt er in nahezu provokanter Manier die Materialität der Sprache, um die Verankerung des Bildes in den Künsten wie im Wissen der Leser vorzuführen: Dies zeigen etwa veraltete und im 20. Jahrhundert nicht mehr gängige Redeformen wie *Traun!*<sup>5</sup> oder *herztausigen*<sup>6</sup>, die Volksliedern und literarischen Texten des 18./19. Jahrhunderts entstammen. Diese imitieren einen starken, nahezu übertriebenen sprachlichen Ausdruck und verweisen auf die kanonische Veilchen-Vorstellung, der KS die spröde Abstraktheit der unmittelbar neben dem Text platzierten Veilchen-Komposition entgegengesetzt. Hierdurch erhält das Motiv eine zeitgenössische Form und an den Leser erfolgt der Apell, dem Merzkünstler mitzuteilen, welches Veilchen er favorisiere.

Neben dem *Ursonaten*-Heft *Merz 24* ist *Merz 21* die einzige stark textorientierte Ausgabe der Reihe, die ausschließlich Texte von KS präsentiert: *Veilchen, Die Zoologische Garten-Lotterie, Schacko Jacco, Scherzo (Dritter Teil aus meiner Ursonate)* sowie den theoretischen, als Künstlercredo angelegten Text *Ich und meine Ziele*. Der auf dem vorderen Cover, S. 365 eingetragene Autorname wird als handschriftlicher Namenszug wiedergegeben, was die Authentizität unterstreicht.

KS wählte für die Ausgabe ein Querformat mit den Maßen 21 × 31 cm, das er gering abweichend bereits bei dem satztechnisch anspruchsvollen Heft *Die Scheuche* (*Merz 14/15*) genutzt hatte. Das Heft enthält 12 Blätter, die jeweils nur auf der rechten Seite bedruckt und in die Paginierung einbezogen sind. Es ist mit Drahtheftung gebunden und im Innen-

5 Traun, interj., *in wahrheit!, fürwahr!* (DWB, s. v. Traun, interj., Bd. 21, Sp. 1527, Online-Version, Stand 1.2.2019).

6 herztausig, adj., *in der formel herztausiger schatz [..] tausig für -tausendig, aus dem zahlworte weiter gebildet, steht als verstärkung zu herzensschatz* (DWB, s. v. Traun, interj., Bd. 10, Sp. 1262, Online-Version, Stand 1.2.2019).

teil auf gelblich-weißes Papier gedruckt, während der in Rot-Schwarz gestaltete Umschlag aus einem gelblichen Prägekarton mit leicht strukturierter Oberfläche besteht. Die Druckfarbe der Innenseiten ist durchgehend Schwarz. Die Herstellung erfolgte laut Vermerk auf dem hinteren Heftumschlag in der Buchdruckerei C. L. Schrader in Hannover.

Im Frühjahr 1930 hatte KS zunächst versucht, seine Texte in einem mit *Veilchen* betitelten Grotteskenbuch in dem von Walter Kern gegründeten PRA-Verlag verlegen zu lassen. Der Künstler und Unternehmer Kern trat 1927 in die Dienste der Graphischen Anstalt Gebrüder Fretz in Zürich und unterhielt als Verleger seines kurzlebigen PRA-Verlages eine rege Korrespondenz mit Kunstschaaffenden der internationalen Avantgarde, die er für Publikations- und Ausstellungsprojekte zu gewinnen versuchte.<sup>7</sup> In den 1920er Jahren beschäftigte sich Kern intensiv mit den Arbeiten der Dadaisten und Surrealisten. 1930 – in dem für das *Veilchen*-Buch vorgesehenen Erscheinungsjahr – hatte er den Band *hans arp gedichte weisst du schwarz du 5 Klebebilder von Max Ernst*<sup>8</sup> herausgebracht, der möglicherweise KS zu seinem eigenen Buchprojekt inspirierte. Dieses sollte durch Subskription, der verbindlichen Vorbestellung von 100 Interessierten, erscheinen: Im Frühjahr 1930 begann KS eine Subskriptionsliste zu führen und hoffte darauf, dass auch Kern in Zürich Vorbestellungen einwarb.<sup>9</sup> Zwei Monate später hatten sich 70 Abnehmer gefunden und KS begann, die zur Publikation bestimmten Texte auszuwählen und zusammenzustellen. Als Titel des Buches teilte er Kern *Veilchen* mit und legte seinem Brief zur Verlagsabwicklung ein Typoskript des gleichermaßen benannten Textes bei, den er als *Einleitung* des Bandes deklarierte und der schließlich mit geringen Überarbeitungen in *Merz 21*, S. 106, S. 366 gedruckt wurde. An eine mit dem Cover des Merzheftes vergleichbare Gestaltung hatte er wohl schon zu diesem Zeitpunkt gedacht, denn die Idee des *Veilchen*-Titels führte laut KS auch *gleich [zu den] [...] Abbildungen, denn aus Satzmaterial kann man leicht Blumen zusammenstellen*.<sup>10</sup> Noch im Sommer 1930 ging er davon aus, seine Publikation im PRA-Verlag zur Umsetzung zu bringen, wie er Raoul ↗ Hausmann mitteilte:

*Ich gebe in den nächsten Monaten ein Buch meiner neuesten Dichtungen heraus, Titel Veilchen, Pra-Verlag, Zürich, 24 Seiten Din A4 mit einigen Abbildungen besagter Veilchen. Das Buch wird kosten 4,50 Mk und erscheint als Subscription. Solltest Du in Berlin dafür werben können, wäre ich Dir sehr dankbar, da es nur erscheinen kann, wenn sich mindestens 100 Subskribenten melden, bisher habe ich ungefähr 60. Wenn Du willst, kann ich Dir später bei dem gleichen Verlage zu den selben Bedingungen ein Buch vermitteln, wenn Du glaubst wenigstens 80 Subscribenten zusammen zu kriegen.*<sup>11</sup>

7 Vgl. Hodin 1966, S. 11.

8 SMH, Inv.-Nr. F-B-S 28.B (I-V).

9 Vgl. KS an Kern, Brief vom 24.4.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 277.13.

10 Vgl. KS an Kern, Brief vom 24.6.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 277.13.

11 KS an Hausmann, Brief vom 19.6.1930, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-RHA 985.

Offenbar war die Anzahl der mittlerweile auf 100 angewachsenen Abnehmer auch im Herbst desselben Jahres noch zu gering, denn trotz erneuter Rückfrage von HS im August wurde das Grotteskenbuch nicht in den Druck aufgenommen.<sup>12</sup> Ende Oktober 1930 schrieb KS schließlich Kern, dass er nun vorhabe, *Veilchen* im eigenen Verlag herauszugeben.<sup>13</sup>

Die ursprünglich im Brief an Hausmann genannten 24 Seiten sind um die Hälfte reduziert. Der in Rot und Schwarz gestaltete Hefttitel bildet mit der streng abstrakten Form des auf dem vorderen Einband abgedruckten Veilchen-Motivs eine untrennbare Einheit: Aus roten vertikalen Balken, Rechtecken und schmalen Linien werden drei Veilchen mit Blütenkelch gebildet, neben denen rechts unten ein Kreis platziert ist. Sie werden von drei schwarzen Balken unterschiedlicher Länge und Dicke gerahmt. KS hatte bereits im Briefwechsel mit Kern Wert darauf gelegt, Einsicht in das Satzmaterial des PRA-Verlages zu erhalten,<sup>14</sup> tatsächlich nutzte er vermutlich das Blindmaterial (die nichtdruckenden Elemente im Setzkasten) der hannoverschen Druckerei C. L. Schrader als Druckstock, um die stilisierten Veilchen auf dem Cover, S. 365 und auf der ersten Seite (S. 106, S. 366) des Heftes zu gestalten. Eine von KS stammende Zeichnung desselben Veilchen-Signets befindet sich auf der handschriftlich verfassten Kundgebung bei Erscheinen des Merzhefts.<sup>15</sup>

Der Farbkontrast Schwarz-Rot auf dem vorderen Einband sowie die einheitlich verwendete Schrifttype Futura folgen der als zeitgemäß erachteten Neuen Typographie und weisen zugleich auf KS' zunehmende Beschäftigung mit Werbung und Typografie in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre hin: 1924 gründete er die eigene ↗Merz Werbezentrale, 1927 wurde er Mitglied im ring neuer werbegealter, 1928 trat er als Werbegrafiker dem Deutschen Werkbund bei. Als Gebrauchsgrafiker fertigte er Werbereklame für die bekannten Marken ↗Pelikan und Bahlsen an, übernahm die Gestaltung für amtliche Drucksachen in Hannover und Karlsruhe und entwarf schließlich die Kataloge für die ›Celler Volks-Möbel‹ sowie für die Ausstellung Die Gebrauchswohnung der Dammerstock-Siedlung in Karlsruhe. In der Werbebroschüre *Die neue Gestaltung in der Typographie*, die KS 1930 für potentielle Kunden entwarf, betont er:

*Die neue Typographie erfaßt alles durch GESTALTUNG [...] Logische, bewußte Gliederung in Text-Form und Bild-Form, [...]. GESTALTUNG ist Einheit aus Vielheit, durch Auswahl, Begrenzung, Gliederung, Rhythmus, durch ruhendes oder gerichtet bewegtes Gleichgewicht, durch System [...]. Beziehungen zu schaffen, ist das Ziel aller Typographie.*<sup>16</sup>

12 Vgl. HS an Kern, Brief vom 10.8.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 277.13.

13 Vgl. KS an Kern, Brief vom 29.10.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 277.13.

14 Vgl. KS an Kern, Brief vom 24.4.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 277.13.

15 Vgl. *Rundbrief von KS zum Erscheinen von Merz 21 erstes Veilchenheft*, 1931, SMH, Inv.-Nr. que 06835054, abgedruckt in: Steinitz 1963, S. 27.

16 Vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-f; Zitat Bl. 3.

Dem Ansinnen, eine rhythmische Gliederung der »Text-Form« zu erreichen, entspricht der übersichtliche Zwei-Spalten-Blocksatz der in *Merz 21* versammelten Texte, die optisch durch schwarze horizontale Linien voneinander abgesetzt sind und vereinzelt fettgedruckte Passagen enthalten. Diese typografischen Kriterien hatte KS bereits in seinem 1929 gestalteten *Katalog zur Dammerstock-Siedlung* zur Umsetzung gebracht, den er in nahezu identischem Format herausbrachte.<sup>17</sup> Im Gegensatz zu der experimentellen Typografie, die er wenige Jahre zuvor mit dem künstlerisch-radikalen Märchenheft *Die Scheuche* (*Merz 14/15*) vorgelegt hatte, orientierte sich KS bei *Merz 21* an den nüchternklaren Schemata der Text- und Bildgestaltung einer Seite, die er gegen Ende der 1920er Jahre maßgeblich an Werbetrucksachen erprobte.<sup>18</sup>

KS stellt mit den in *Merz 21* veröffentlichten Texten *Schacko Jacco* sowie *Die Zoologische Garten-Lotterie* zwei Grotresken vor, die nicht mehr illusionär-mimetisch im Sinne der realistischen Literaturtradition angelegt sind, sondern deren Wert als Kunstform in der *Deformation oder Dekomposition des Bekannten und Konventionellen*<sup>19</sup> liegt. Ihrer Kürze wegen wurde die Grotreske Anfang des 20. Jahrhunderts mit Vorliebe in verschiedensten Zeitschriften publiziert und gesammelt; Institutionen wie das Cabaret Voltaire beförderten die meist gesellschaftskritische wie antibürgerliche Publikationsform durch Zugaben wie *Dramenparodie*, [...] *Grotresk- bzw. Schleiertanz, Musik und derb-komische, frivole Elemente*<sup>20</sup>. So gehörte neben der *Ursonate* auch die Grotreske *Schacko* zu dem bevorzugten Vortragsrepertoire von KS. Diese brachte er 1929 auf einem *surrealistischen Abend* in Zürich zu Gehör und präsentierte sie auf die Bitte des russischen Fotografen Arkadi Schaichet hin nochmals Ende Februar 1930 in einer *Lesung*.<sup>21</sup>

Die Idee, ein Grotresken- bzw. Satirenbuch zu veröffentlichen, hatte der Merzkünstler schon einige Jahre zuvor im Sinn: Im *Hamburger Notizbuch* von 1926 notierte er folgende Einleitung, die zudem sein poetologisches Verständnis der Gattung offenbart:

*In diesen Dichtungen sind natürlich irgendwelche Verhältnisse humorvoll erzählt. Den Humor kann selbstverständlich nur der erkennen, der über den Verhältnissen steht, die satirisch behandelt wurden, im anderen Falle kann es sogar vorkommen, dass der Leser selbst angegriffen wurde.*<sup>22</sup>

In *Merz 20*, S. 104, S. 350–353 führt der Künstler 1927 an, dass seine Grotresken in den 1920er Jahren eine wichtige Einnahmequelle darstellten, die ihm gleichzeitig einen Platz in den größten zeitgenössischen Tageszeitungen – etwa dem *Prager Tagblatt*, der *Frank-*

17 Vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 113.

18 Eine vergleichbare Aufmachung zeigen das farbliche Layout von *Merz 11*, KS' *Statuten der Vereinigung »Internationale Kongresse für Neues Bauen«*, in: Schelle 1990a, Typo-Nr. 97 sowie die Werbekarte *Kurt Schwitters. Landschaften Stilleben*, um 1923, SMH, Inv.-Nr. obj 06825103, in: Schelle 1990a, Typo-Nr. 13.

19 Sorg 2007, S. 750.

20 Sorg 2007, S. 750.

21 Vgl. KS an Arkadi Schaichet, Brief vom 23.11.1929, ETH Zürich, gta Archiv.

22 *Hamburger Notizbuch*, SMH, Inv.-Nr. que 06835058, Bl. 17.

furter Zeitung und dem Berliner Tageblatt – sicherten. Unter den *interessantesten* seiner Zeitungsgrotesken nennt er *Die Lotterie*, die vor ihrem Abdruck in der 21. Merznummer (S. 107–110, S. 368–375) bereits in drei namhaften Zeitungen erschienen war.<sup>23</sup>

Sie erzählt die Geschichte von den Bewohnern eines Miethauses, die eines Tages per Post auf eine große Verlosung hingewiesen werden. Nach erfolgreicher Teilnahme erhalten die Schulzes einen Löwen, Herr Gleiwitz vier Steinböcke und Frau Schönwetter ein Nilpferd, die sie als Haustiere in ihre jeweilige Wohnung aufnehmen und versuchen, nach ihrem Ansinnen ›artgerecht‹ zu halten. Als Frau Schulze versucht, den Löwen von Kartoffelschalen zu ernähren, fehlt ihr binnen der ersten Nacht ein Arm; sie vermutet dahinter den Löwen, den das Ehepaar im Gerangel erschießt. Frau Schönwetter möchte ihr Nilpferd nicht austrocknen lassen und ertränkt es schließlich durch das bis an die Decke steigende Wasser. Herr Gleiwitz hat mit den wild durcheinander rennenden Steinböcken zu kämpfen, die seine wertvollen Porzellane zerschlagen. So weiß er sich nicht mehr zu helfen, ersticht die vier Böcke mit seinem Taschenmesser und legt sich mit geöffneten Pulsadern neben die toten Tiere. Die moralische Pointe der Geschichte erfolgt durch einen durch die Überschrift **Warnung** abgesetzten Perspektivwechsel, bei dem sich der Erzähler metafictional als *Schreiber* zu Wort meldet und ironisch anmerkt:

*Schreiber hat dieses so ausführlich geschrieben, um die eminente Gefahr einer Zoologischen-Garten-Lotterie deutlich zu demonstrieren. Man sollte die außerordentliche Gefahr nicht verkennen und die zoologischen Gärten so stellen, daß sie ihre Insassen standesgemäß beherbergen können. Dem Löwen e i n e W ü s t e, dem Nilpferd e i n e n S t r o m, den Steinböcken e i n H o c h g e b i r g e. Das ist soziale Tierpflege, und das ist standesgemäß für die Tiere. (S. 110, S. 375, Hervorh. i. O.)*

Die zweite Groteske handelt von einem Papagei namens Schacko, der aus Trauer um seinen verstorbenen Besitzer alle Federn verliert, an einem Bruch erkrankt und schließlich an Herzwasser stirbt (S. 110–112, S. 375–378). Die makaber-groteske Bildlichkeit des *nackig[e] Tierche* kombiniert mit komischen Erzählformen, wie mundartlichen Einsprengseln [**Sähste, da hasten!** (S. 111, S. 377, Hervorh. i. O.)] und volkstümlich-derben Pointen [*Der hat nämlich 8 Tage keinen Stuhlgang gehabt* (S. 111, S. 377, Hervorh. i. O.)] bilden wie schon in *Die Zoologische Garten-Lotterie* einen humorvollen, absurden Kontrast zu dem eher ernsten Thema des sterbenden Tieres. Wirkungsvoll parodiert KS mündliche Diskurse, die dem Alltag der Weimarer Republik entnommen sind, und schafft mit diesen Montagen ein eindrückliches Bild seiner Zeit.

Neben der abstrakten *Veilchen*-Komposition, den Grotesken und dem darauf folgenden Ausschnitt *Scherzo* aus seiner *Ursonate* bezieht KS in dem Ende 1930 entstandenen Text *Ich und meine Ziele* (S. 113–117, S. 380–387) zuletzt Position zu seinem gesamten künstlerischen Schaffen der 1920er Jahre und legt sein künstlerisches Selbstverständ-

23 Vgl. hierzu den Kommentar zur *Zoologischen Garten-Lotterie*, S. 107, S. 749f.



nis zusammenfassend dar. Die vorangestellte zweiseitige Abbildung seiner *Ursonate* erhält dabei programmatischen Wert, denn sie sei, wie der Merzkünstler auf S. 114, S. 381–383 betont, die *am reinsten abstrakte* seiner Dichtungen. Neben der *Ursonate* bieten weitere Aspekte in *Ich und meine Ziele* konkrete Vergleichspunkte zu erschienenen und zukünftigen Heften der Reihe: So hatte sich der Merzkünstler bereits in Auseinandersetzung mit den Berliner Dadaisten von einer politischen Vereinnahmung der Kunst distanziert und setzte dieser einen autonomen universalästhetischen Standpunkt entgegen. Im 1923 unterzeichneten *Manifest Proletkunst* (Merz 2, S. 24f., S. 46–48) hatte er sich gemeinsam mit seinen Mitstreitern gegen eine politische Instrumentalisierung der Kunst gewandt. In Merz 21 wird der Tendenz, Kunst als politisch gelenktes Propagandamittel, als dezidiert ›nationale Kunst‹ zu etablieren, eine endgültige Absage erteilt: **die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden; lieber stehe ich persönlich dem politischen Zeitgeschehen fern** (S. 113, S. 381, Hervorh. i. O.).<sup>24</sup> Kunst entstehe durch *Wertung im Rhythmus* (S. 114, S. 382). Den ›Rhythmus‹ im Merzkunstwerk hatte KS im Zusammenhang seines Konzeptes der ›i-Kunst‹ in Merz 2, S. 19, S. 40 zur Grundkonstante künstlerischen Gestaltens bestimmt: *Der Künstler erkennt, daß in der ihn umgebenden Welt von Erscheinungsformen irgendeine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen zu werden braucht, damit ein Kunstwerk entsteht, d. h. ein Rhythmus [...]*. In diesem Zusammenhang ist es auffällig, dass er seine Hommage an die Kunst 1930 nicht unter seinem eigenen Merz-Konzept firmieren lässt, sondern begrifflich unter die Leitvokabel der Abstraktion stellt, der er bereits im ersten Heft die Entfaltung einer *kollektiven Weltgestaltung* und eines *allgemeinen Stil[s]* (Merz 1, S. 9, S. 18) zugeschrieben hatte.

Die von der De ↗Stijl-Gruppe in den Niederlanden und von den Konstruktivisten in Russland verbreitete Utopie, dass die abstrakte und elementare Kunst als Grundlage für die Neugestaltung der allgemeinen Lebenswelt dienen könne, spiegelt sich in der gesamten Bandbreite der aufgenommenen Werke sowie Texte in der Zeitschrift *Merz* wider. Im *Veilchenheft* beschreibt KS Abstraktion als Spiegelbild seiner Zeit und prophezeit, dass sie die **Kunst der nächsten Tausend Jahre** (S. 114, S. 382, Hervorh. i. O.) stelle.<sup>25</sup> Als künstlerische Produkte dieser Abstraktionsbestrebungen führt KS neben der *Ursonate* die ursprünglich auf mündlichen Erzählungen beruhende Geschichte *Schacko* an, die er als ›abstrakte‹ Literatur (S. 115, S. 383f.) zu Papier gebracht habe. Erst der künstlerische Akt der ›Formgebung‹ macht sie zur Kunst.

Die in *Ich und meine Ziele* veröffentlichten Passagen zum *Merzbau* besitzen als erste Publikation zu dem seit 1923 gewachsenen Kunstwerk kanonischen Status in der Forschung,

24 Zum Verhältnis von KS' künstlerischem Schaffen und der Politik vgl. auch Schulz 2004.

25 Der hohe Stellenwert der abstrakten Form geht auch aus dem letztlich nicht veröffentlichten Typoskript *Abstrakt art* hervor, das KS als 25. Nummer der Reihe *Merz* vorsah, jedoch nicht mehr realisierte. Vgl. das Vorwort zu *Merz* 25, S. 437f.

wobei der fiktionale Gehalt des Textes in der Forschungsdiskussion häufig außer Acht gerät.<sup>26</sup> Er vermittelt als nahezu einzige Quelle eine detaillierte Vorstellung vom Zustand der *großen Säule* und den darin befindlichen thematischen *Grotten*, bevor diese in den 1930er Jahren eine grundlegende Umgestaltung erfuhren und stellenweise nur noch verborgene Inhalte innerhalb einer übergeordneten Struktur in Form einer abstrakten, weiß gefassten Holzkonstruktion darstellten.

Der hochgradig zukunftsorientierte Tonfall sowie KS' bewusste Selbstinszenierung als Künstler resultieren aus dem künstlerischen wie politischen Konflikt, mit dem er sich im Dezember 1930 befasst sah: Die meisten ihm zugetanen Institutionen in Deutschland, wie etwa die ↗ Sturm-Galerie oder das ↗ Bauhaus, waren oder wurden geschlossen, seine typografischen Arbeiten boten nunmehr den einzigen Weg, um in moderater Form in die Öffentlichkeit vorzudringen. KS konzentrierte sich zunehmend auf die Arbeit am *Merzbau*, den jedoch nur wenige Besucher sehen konnten und, wie KS vermutet, nur **3 Menschen** [...] *restlos verstehen werden* (vgl. S. 116, S. 385, Hervorh. i. O.). Er sollte in politisch unsicheren Zeiten verstärkt der Rückzugsort des Künstlers werden, den er nach 1933 aus Angst vor seiner Zerstörung durch die neuen Machthaber komplett verborgen halten musste. Im Exil setzte KS die Arbeit am *Merzbau* fort: In Lysaker bei Oslo entstand zwischen 1937 und 1940 das *Haus am Bakken* (dt. Abhang), das 1951 abbrannte; in Elterwalter (Lake District) begann er 1947, wenige Monate vor seinem Tod, die *Merz Barn* (CR Nr. 1199, 2327 und 3659).

Die Publikation der angekündigten Folgehefte *Merz 22, ENTWICKLUNG* und *23, e E.*, die jedoch uneingelöst blieb, hätte vermutlich einige Aspekte aus *Merz 21* fortgesetzt. *Merz 23* hätte mit großer Wahrscheinlichkeit eine Weiterführung zum *Merzbau* geboten (vgl. das Vorwort zu *Merz 22* und *23*, S. 389f.), in einem etwa 1930/31 entstandenen Text mit dem Titel *Das große E*<sup>27</sup> heißt es: *Das große E ist fertig. [...]. Es ist das Monument reiner Kunst. [...]. So ist es Merz. Es ist das Resultat von rastloser konsequenter Arbeit von 7 Jahren.* Als letzte Nummer der Reihe – und gewissermaßen als Höhepunkt – sollte 1932 nur noch die *Ursonate* erscheinen.

Das *Veilchenheft* präsentiert sowohl durch die Auswahl der Werke als auch durch KS' wörtliche Selbstbehauptung in *Ich und meine Ziele* eine entschiedene Positionsbestimmung des Merzkünstlers: In Zeiten zunehmender Kritik und fortschreitender innerer Emigration plädiert er für eine **rein[e] unpolitisch[e] Kunst, die ohne Tendenz ist**, nicht sozial, nicht national, nicht zeitlich gebunden, nicht modisch (S. 117, S. 387, Hervorh. i. O.). Pessimistisch, doch letztlich mit zielsicherer Zukunftsprognose, stellt er außerdem fest, dass die Menschheit noch *immer in veralteten Formen denkt* (S. 117, S. 386), weshalb er

26 Eine kritische Auseinandersetzung mit dem bisherigen Forschungsstand, der auf dem *Veilchenheft* basiert, liefert Webster 2007, S. 169f.

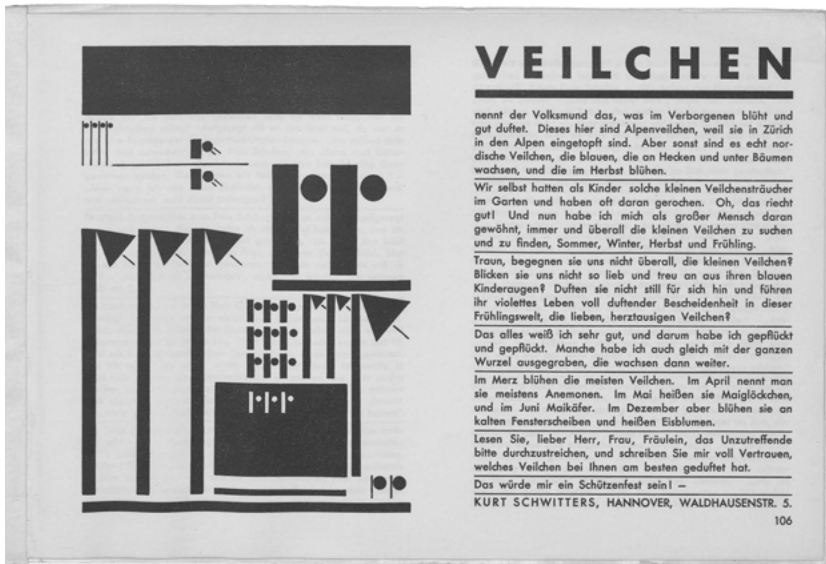
27 SMH, Inv.-Nr. que 06840269.

sich am Ende des Heftes selbst die eingangs im *Veilchen*-Text genutzte Blumenmetapher zuschreibt und bittet: *laßt mich in meiner Verborgenheit weiter blühen*. Denn er wisse, dass die Zeit, in der er als Künstler Achtung und Wertschätzung erfahren wird, kommen werde (vgl. S. 117, S. 386f.).





S. 106: In der linken Seitenhälfte befindet sich eine Komposition typografischer Elemente aus dem Setzkasten, Veilchen darstellend. In der rechten Seitenhälfte KS' Text Veilchen; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Einzelne Absätze werden durch Linien, die auf Satzspiegelbreite gesetzt sind, getrennt. Der Titel ist durch einen größeren Schriftgrad, Fett-  
druck sowie Versal- und Sperrsatz hervorgehoben und wird durch einen schwarzen Balken unterstrichen.



[S. 106]

## VEILCHEN

nennt der Volksmund das, was im Verborgenen blüht<sup>1</sup> und gut duftet. Dieses<sup>2</sup> hier sind Alpenveilchen, weil sie in Zürich in den Alpen eingetopft sind. Aber sonst sind es echt nordische Veilchen, die blauen, die an Hecken und unter Bäumen wachsen, und die im Herbst blühen.

Wir selbst hatten als Kinder solche kleinen Veilchensträucher im Garten und haben oft daran gerochen. Oh, das riecht gut! Und nun habe ich mich als großer<sup>3</sup> Mensch daran gewöhnt, immer und überall die kleinen Veilchen zu suchen und zu finden,<sup>4</sup> Sommer, Winter, Herbst und Frühling.<sup>5</sup>

Traun, begegnen sie uns nicht überall, die kleinen Veilchen?<sup>6</sup> Blicken sie uns nicht so lieb und treu an aus ihren blauen Kinderaugen? Duften sie nicht still für sich hin und führen ihr violette Leben voll duftender Bescheidenheit in dieser Frühlingswelt,<sup>7</sup> die lieben, herztausigen Veilchen?<sup>8</sup>

Das alles weiß<sup>9</sup> ich sehr gut, und darum habe ich gepflückt und gepflückt. Manche habe ich<sup>10</sup> auch gleich mit der ganzen Wurzel ausgegraben,<sup>11</sup> die wachsen dann weiter.<sup>12</sup>

Im Merz blühen die meisten Veilchen. Im April nennt man sie meistens Anemonen. Im Mai heißen<sup>13</sup> sie Maiglöckchen, und im Juni Maikäfer. Im Dezember aber blühen sie an kalten Fensterscheiben und heißen<sup>14</sup> Eisblumen.

Lesen Sie, lieber Herr, Frau, Fräulein, das Unzutreffende bitte<sup>15</sup> durchzustreichen<sup>16</sup>, und schreiben Sie mir voll Vertrauen, welches Veilchen bei Ihnen am besten geduftet hat.

Das würde mir ein Schützenfest sein! –

KURT SCHWITTERS, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5.

---

1 blüht] Ts.: *blüht*. Der Punkt wurde gestrichen.

2 Dieses] Ts.: Sofortkorrektur *Dieses hi*. Das letzte Wort steht im Originalzeilenfall am Zeilenende und wurde aus Platzgründen gestrichen.

3 großer] Ts.: *grosser*

4 finden,] Ts.: *zu finden*.

5 Sommer, Winter, Herbst und Frühling.] Ts.: fehlt.

6 Traun, begegnen sie . . . die kleinen Veilchen?] Ts.: *Ja, begegnen sie uns nicht überall, die kleinen Veilchen?*

7 Frühlingswelt,] Ts.: *Fühlingswelt?*

8 die lieben, herztausigen Veilchen?] Ts.: fehlt.

9 weiß] Ts.: *weiss*

10 habe ich] Ts.: Sofortkorrektur, ohne Spatium *darumchabe*, *c* gestrichen.

11 ausgegraben,] Ts.: *ausgegraben*.

12 die wachsen dann weiter.] Ts.: fehlt.

13 heißen] Ts.: *heissen*

14 heißen] Ts.: *heissen*

15 bitte] Ts.: Sofortkorrektur, *n* überschrieben zu *b*.

16 durchzustreichen] Ts.: Sofortkorrektur, *durchzustrech* überschrieben zu *durchzustreichen*.

S. 107–110: Zweispaltiger Druck des Textes Die Zoologische Garten-Lotterie von KS. Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Der Titel ist durch Fettung hervorgehoben und wird durch einen waagerechten Balken unterstrichen. Einzelne Wörter bzw. Satzteile des Textes werden ebenfalls durch Fettdruck akzentuiert, Absätze durch waagerechte, exakt auf Satzspiegelbreite gesetzte schwarze Linien markiert.

[S. 107]

## Die Zoologische Garten-Lotterie

Schulze bekam einen richtigen Brief mit der Post. „Donnerwetter“, dachte er, „da wird wer gestorben sein, ich weiß nicht, wer mir sonst schreiben sollte.“ Aufgeregt riß er den Brief auf, da war es nur eine Anzeige der Zoologischen-Garten-Lotterie. „Du solltest dein Glück mal versuchen<sup>17</sup>“, sagte Frau Schulze, „ein Mann muß Unternehmungsgeist haben. Denk mal, wenn wir zum Beispiel eine Gans gewinnen würden, die könnten wir billig schlachten und essen<sup>18 19</sup>.“ – „Aber wenn wir nun einen Elefanten gewinnen oder ein Nilpferd, was wollten wir wohl damit anfangen?“

**In dem Augenblick** kam Frau Schönwetter von nebenan aufgeregt herein und sagte: „Soeben habe ich einen Brief bekommen, und ich denke, es ist wer verheiratet oder gestorben. Ich reiße den Brief auf, und da steht da: „Gnädige Frau, versuchen Sie Ihr Glück, hier können Sie einen Elefanten gewinnen.“ Ich bin ratlos, was soll ich tun? – „Natürlich ein Los nehmen“, sagte Frau Schulze, „wir nehmen auch ein Los.“

**Da kam schon** der junge Herr Gleiwitz von unten herauf und sagte atemlos: „Ich habe soeben einen Brief bekommen. Ich denke natürlich, Mutter ist krank, oder jemand hat sich verlobt oder ein Kind bekommen, aber es ist ein Los. Und richtig bedacht, warum soll ich nicht ein Los nehmen? Sehen Sie, ich kann einen Hund gewinnen, und ich wollte mir schon immer einen anschaffen. Ich werde ja wohl nicht gerade eine Riesenschlange bekommen, die mich nachts erwürgt, oder ein Lama, das mich dauernd anspuckt.“ – „Wir nehmen auch ein Los“, sagte die Schulze, und da sagte ihr Mann: „Jawohl, und wenn wir einen Eisbären gewinnen sollten,<sup>20</sup> wir können ja heizen.“<sup>21</sup>

Die Tage bis zur Ziehung<sup>22</sup> waren aufgeregte Wochen. Schulze hatte sich schon einen Reitanzug bestellt, um auf dem zu gewinnenden Zebra jeden Morgen zur Gesundung<sup>23</sup> in den Tiergarten zu reiten, während Frau Schulze sich Schmalz gekauft hatte, um Gänseschmalz machen zu können. Und wie sie noch so redeten, kam ein eingeschriebener

17 Du solltest dein Glück mal versuchen] *Rezitationsbuch*: hs. unterstrichen von KS

18 billig schlachten und essen] *Westfälische Neueste Nachrichten*: schlachten und billig essen

19 ein Mann muß ... schlachten und essen] *Rezitationsbuch*: hs. unterstrichen von KS

20 sollten,] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: sollten

21 wir können ja heizen.] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: fehlt

22 bis zur Ziehung] *Rezitationsbuch*: Die hs. Ergänzung über der Zeile konnte nicht entziffert werden.

23 Gesundung] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: Gesundheit



und versiegelter Brief. Schulze wußte es jetzt, **daß keiner gestorben oder geboren sein konnte**, denn er hatte ja ein Los.

**Zitternd vor Aufregung** riß er den Brief auf, dann setzte er sich wie gebrochen in seinen Lehnstuhl und sagte nichts. – „Was ist Dir, Alterchen?“ fragte Frau Schulze. – „Wir haben den Hauptgewinn.“ – „Ach, Du Süßer!“ – „Laß das lieber sein“, sagte Herr Schulze,<sup>24</sup> „wir sind ruiniert, denn wir haben den großen Löwen gewonnen, und der frißt uns alle auf.“ – „Aber Männchen, wir haben doch immer so viele Küchenabfälle, oder es wird mal etwas Milch sauer, und dann die viele Kartoffelschale<sup>25</sup>, das kriegt alles der Löwe.“ – „Aber Liebste, denkst Du etwa, daß ein Löwe<sup>26</sup> saure Milch säuft<sup>27</sup> wie eine Ziege? Er ist doch kein Meerschweinchen. Da hast Du Dich aber geschnitten.“ In dem Moment kam Frau Schönwetter herein.

**Den Türgriff noch in der Hand haltend**<sup>28</sup>, sagte sie: „Ich habe das Nilpferd gewonnen, können Sie mir wohl<sup>29</sup> Ihr Goldfischglas borgen?“ – „Um Gottes willen“, sagte Schulze, „da müssen Sie schon Ihre Badewanne opfern, in unser Goldfischglas paßt es nicht rein.“ – „Aber machen Sie keine Geschichten, Herr Schulze, es muß rein.“ – „Aber wenn's nun doch nicht rein paßt? – „Es wird schon rein passen.“ – „Aber wenn's nun doch nicht rein paßt? – Da sagte Frau Schulze: „Ach, Quatsch, wir haben nämlich den ersten Preis, wir haben<sup>30</sup> den großen Löwen gewonnen.“ – Frau Schönwetter stieß einen Schrei des Entsetzens aus. – „Warum schreien Sie denn so gewöhnlich?“ – „Ach, ich dachte nur, wenn der Ihren Mann beißen würde.“ – „Achgottenee! so was braucht unser Löwe nicht, den füttern wir standesgemäß. So'n bißchen Kartoffelschale wird wohl noch übrig sein<sup>31</sup>. Und wenn der das nicht mögen tut, denn muß er eben! Herrgott, an was haben wir uns selber im Kriege nicht alles gewöhnen müssen<sup>32</sup>.“

**Da stürzte auch schon** Herr Gleiwitz herein: „Sie haben ja die Tür offen stehen.“ – „Macht nix, wir haben ja einen Löwen, uns kann keener.“ – Herr Gleiwitz sprang mit einem Satz auf die Kommode und fragte verwirrt: „Wo is denn der?“ – „Noch isser<sup>33</sup> im

24 „Ach, Du Süßer!“ ... sagte Herr Schulze,] *Westfälische Neueste Nachrichten*: ›Ach du Süßer!‹, sagte Frau Schulze. – ›Laß das lieber sein‹, sagte Schulze, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: ›Ach du Süßer!‹, sagte Frau Schulze. – ›Laß das lieber sein‹, sagte Herr Schulze,

25 Kartoffelschale] *Westfälische Neueste Nachrichten*: Kartoffelschalen

26 ein Löwe] *Westfälische Neueste Nachrichten*: eine Löwin

27 säuft] *Westfälische Neueste Nachrichten*: säuft,

28 Den Türgriff noch in der Hand haltend] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: Den Türgriff noch in der Hand,

29 wohl] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: wohl vielleicht

30 wir haben] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: Wir haben nämlich

31 So'n bißchen Kartoffelschale ... noch übrig sein] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: Son bißchen Kartoffelschale wird wohl schon übrig sein

32 an was haben ... alles gewöhnen müssen] *Westfälische Neueste Nachrichten*: an was haben wir uns im Kriege nicht alle gewöhnen müssen, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: an was haben wir uns im Kriege nicht alles gewöhnen müssen

33 isser] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: is er

Zoo, der kommt morgen.“ – „Ach so“, sagte Herr Gleiwitz und sprang wieder herunter, nahm eine königliche Miene an und sagte: „Ich habe zwei Paar Steinböcke gewonnen.“ – „Dann nehmen Sie nur Ihre Steinböcke ein wenig in acht, daß unser Löwe die nicht frißt.“ – „Wir müssen die Tiere aneinander gewöhnen“, sagte Herr Gleiwitz. – „Und ich habe das großer Nilpferd“, sagte Frau Schönwetter. – „Wo wollen Sie das man bloß hintun<sup>34</sup>?“ – „Ich dachte in Schulzes Fischglas.“ – [S. 108] „Das is<sup>35</sup> bisken zu klein, ich würde Ihnen raten, sperren Sie das Vieh in die Küche, da haben Sie gleich fließendes Wasser, und da kann das Tierchen dann den Kopp unterhalten, das muß fürs erste genügen.“ „Emil, wo lassen wir denn unsern<sup>36</sup> Löwen?“ fragte Frau Schulze.<sup>37</sup> – „Am besten in der Kammer auf Deinem Bettvorleger.“ – „Ich schlage vor,“ sagte Herr Gleiwitz, „wir mieten uns gemeinsam einen Möbelwagen und transportieren die Tiere zusammen, denn gewöhnen<sup>38</sup> se sich gleich aneinander.“

Donnerwetter, staunten die Leute, als der Möbelwagen ankam. Frau Schulze hatte ihr Blauseidenes angezogen. Sie war die erste, die unten am Schlag<sup>39</sup> stand. Als der Löwe herauskam, band sie ihm gleich ein hübsches blaues Bändchen<sup>40</sup> mit einer Schleife um den Hals und streichelte ihm zärtlich Kopp<sup>41</sup> und Nacken. **Da ging der gerne mit** und legte sich oben gleich auf ihren Bettvorleger. „Wenn der nur stubenrein ist,“ sagte sie zu Emil, dann ging sie ans Fenster, mal sehen<sup>42</sup>, wenn die anderen ankamen.

Donnerwetter, war das ne Jökelei! So elegant wie mit dem Löwen ging das mit dem Nilpferd nicht. Das hatte nämlich absolut keine Manieren. Vier Meter lang, zwei Meter dick, so sieht er aus, mein Vetter Nick. Also man nannte es<sup>43</sup> Nick, weil es<sup>44</sup> so aussah. Wie das<sup>45</sup> schon dumm vom Möbelwagen auf die Straße hinunterpatschte. Und wie es dann<sup>46</sup> die kleine Treppe zur gotischen Haustür hinaufwatschelte, **wie unschön!** Und da stand er nun, der Herr Hippopotamus aus der vornehmen Familie von Obesa<sup>47</sup> in dem gotischen Torbogen der Eingangstür fest eingeklemmt. Und die Steinböcke waren auch schon ausgestiegen und tanzten auf der Straße umher<sup>48</sup>, stießen sich gegenseitig

---

34 hintun] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: lassen*

35 is] *Westfälische Neueste Nachrichten: is en*

36 unsern] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: unseren*

37 Löwen?] fragte Frau Schulze.] *Westfälische Neueste Nachrichten: ›Löwen‹, fragte Frau Schulze?*

38 gewöhnen] *Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: gewöhne*

39 Schlag] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: Wagen*

40 Bändchen] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: Band*

41 Kopp] *Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: den Kopf*

42 mal sehen] *Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: mal zu sehen*

43 es] *Westfälische Neueste Nachrichten: ihn*

44 es] *Westfälische Neueste Nachrichten: er*

45 das] *Westfälische Neueste Nachrichten: er*

46 es dann] *Westfälische Neueste Nachrichten: der denn; Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: es denn*

47 Familie von Obesa] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: Familie Obesa*

48 umher] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt: herum*

und boxten die harmlosen Passanten stoßweise in die Seite. Und draußen stand die Schönwetterin und schob so gewöhnlich den Herrn von Obesa am Hinterviertel, während im Treppenhaus verzweifelt Herr Gleiwitz stand, weil er nicht zu seinen Steinböcken kommen konnte. Er rief sie dauernd mit seiner gellenden Pfeife, wodurch wiederum das Nilpferd verbiestert wurde und nach hinten ausschlug. Aber Gott sei Dank hatte es nur alte Hufeisen an seinen Schwimmlössen, die schon etwas ausgewaschen waren. Nun wurde das Tierchen auch zu trocken in dem dauernden Zug in der gotischen Türöffnung, daher<sup>49</sup> begoß man es mit Wassereimern. Endlich sprang Herr Gleiwitz beherzt durch die Lücke zwischen dem Vetter Nick und der gotischen Türspitze auf die Straße und bekam dabei aus Versehen gerade einen Eimer voll Wasser ins Gesicht, der dem Nilpferd gegolten hatte. Aber er tat nicht als ob, sondern sie hätten den Jubel mal sehen sollen, als der seine vier Steinböckchen in die Arme schloß. **Das war ergreifend schön.** Sie leckten ihm alle die Hände, und der eine, der überhaupt immer am zutraulichsten war, sprang ihm gleich auf beide Schultern und ließ von oben eine ganze Kette echter Perlen hinunterfallen<sup>50</sup>. **Das war ergreifend schön**, direkt wie Feuerwerk. Und die Kinder brüllten vor Vergnügen: „Der Herr Gleiwitz als Papa, der gute Onkel Gleiwitz als Papa.“ Und da kam der Hauswirt. Donnerwetter, war das 'ne Quittung! Da stand das Vieh in der Tür, der Vetter Nick nämlich, wo der Hauswirt durch wollte. Und die Frau Schönwetter konnte noch nicht einmal bekannt machen, weil der Herr von Obesa rückwärts stand. Und der Hauswirt wollte partout<sup>51</sup> nicht zugeben, daß das Tierchen mit in die Wohnung genommen würde. Was das immer<sup>52</sup> für Quertreibereien sind! Er sagte, **sein Haus wäre ein vornehmes Haus.** Donnerwetter, war da die Schulzen stolz, daß sie den eleganten Löwen hatte, das vornehmste aller Tiere. Aber der Wirt konnte sowieso nichts machen, denn bei dem heutigen<sup>53</sup> Mieterschutzgesetz sind einige wenige Haustiere mit vorgesehen. Aber nun haute der mit seinem silbernen Stockknauf so derb auf dem Nilpferd seine Hinterfront, daß das<sup>54</sup> sich ein wenig anstrenge und nun drinne war. Es ging dann ganz manierlich hinauf bis zur dritten Etage und in die Speiseküche, die für ihn eigens ausgeräumt war. Dabei hingte es<sup>55</sup> nebenbei einen Flügel<sup>56</sup> der Windfangtür aus und warf auf dem Vorplatz zwei Schränke und eine Kommode um; aber so was sind meines Erachtens nur Schönheitsfehler. Das Vieh nahm übrigens die ganze Küche ein. Und wie klug so Tiere sein können! Der Hippopotamus hatte doch sofort heraus, wo die

49 daher] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: und daher*

50 hinunterfallen] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt: herunterfallen*

51 partout] *Westfälische Neueste Nachrichten: partu*

52 immer] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: immer so*

53 heutigen] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: fehlt*

54 das] *Westfälische Neueste Nachrichten: der*

55 es] *Westfälische Neueste Nachrichten: er*

56 Flügel] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: Türflügel*

Wasserleitung ist und leckte dauernd hinüber. Tiere sind eben begabt. Und bald war die ganze Küche naß.

Herr Gleiwitz wohnte möbliert. Er hatte nur ein Zimmer, und da waren **die schönsten Porzellane** drin. Echt imitiert Meißen, echt imitiert Terrakotta, echt imitiert Sèvres<sup>57</sup>, echt imitiert Taragon, alles wertvolle Stücke, allerdings nur imitiert, dafür aber **echt** imitiert. Auf dem Kachelofensims standen zwei Kandelaber, **bitte sehr!** [S. 109] Überall waren Hündchen und Rehe angebracht, erstere aus Porzellan, hingegen letztere aus schwerer Bronze<sup>58</sup> mit gußeisernem Kern. Feudal, was? Donnerwetter gefiel das den Steinböcken gut! Sie kletterten im ganzen Zimmer umher<sup>59</sup> und beschnupperten alles vorsichtig. Und wenn sich eins müde geklettert hatte, dann konnte es sich auf Gleiwitzen seinem Bette behaglich<sup>60</sup> ausstrecken.

Frau Schulze kehrte nun wieder zu ihrem Löwen zurück. **Donnerwetter, lag der majestätisch auf seinem Bettvorleger.** Einen Augenblick getraute sie sich nicht einmal hineinzugehen, aber schließlich ergriff sie sich ein Herz und streichelte dem Löwen zärtlich über die Wangen. **Punkt sechs Uhr** begann der Löwe<sup>61</sup> fürchterlich zu brüllen. Frau Schulze war sehr erschrocken und gab ihm sofort alle verfügbaren Kartoffelschalen, aber der<sup>62</sup> war stolz, und rührte sie nicht an. Auch den kleinen Rest saure Milch ließ der stehen. Der mußte was Besseres gewohnt sein. Da gab Frau Schulze ihrem Hausfrauenherzen einen gewaltigen Ruck und klatschte dem Löwen einen wunderschönen kalten Apfelpfannkuchen **direkt ins Maul.** Aber der<sup>63</sup> spuckte ihn wieder aus und brüllte bloß. Donnerwetter, Schulzens hatten nie Kinder gehabt. Und Schulze wollte natürlich wieder recht haben, daß der Löwe Apfelpfannkuchen ein für allemal nicht fräße. Aber was versteht schließlich so ein Mann von der Küche? **Den Dreck versteht er**<sup>64</sup>! Und Frau Schulze sagte: „Hier bin ich nun streng, wir wollen den Löwen erziehen, der kriegt nichts anderes. Lächerlich einfach, so schön wie hier auf dem Bettvorleger hat der's in seinem ganzen Leben nicht gehabt und kriegt's<sup>65</sup> nie wieder. Undankbares Geschöpf!“ Es gab sogar eine eheliche Szene, in deren Verlauf Schulze vom Abendessen aufsprang und sein Beefsteak mit Zwiebelsauce, so warm, wie es war, dem Löwen vorsetzte. Der

---

57 Sèvres] *Rezitationsbuch: Delft*

58 Bronze] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: Bronze*

59 umher] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: herum*

60 behaglich] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: fehlt*

61 Löwe] *Westfälische Neueste Nachrichten: fehlt*

62 der] *Westfälische Neueste Nachrichten: er*

63 der] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: er*

64 Den Dreck versteht er] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: Den Dreck!*

65 kriegt's] *Westfälische Neueste Nachrichten: kriegt's auch*

aber fraß es nicht, sondern weinte bloß<sup>66</sup> von den Zwiebeln,<sup>67</sup> und Frau Schulze sagte: „Du, ich glaube, der ist krank, wir wollen ihm mal etwas Natron einflößen.“ Und nun hielt Schulze dem das Maul auf, und Frau Schulze schüttete ihm **für fünf Pfennig doppelkohlensaures Natron** und für fünf Pfennig Bittersalz in den Rachen. Da hätten Sie das Tier mal husten und niesen hören sollen, aber er fraß die Kartoffelschalen doch noch nicht<sup>68</sup>. Son Schlawiener!<sup>69</sup>

Als Schulzes zu Bett gingen, bekam der Löwe eine Häkeldecke über. Schulze schnarchte bald, und endlich schlief auch sie fest ein. Aber aus irgendeinem Grunde wachte sie mitten in der Nacht auf, und **da fehlte ihr rechter Arm**. Frau Schulze suchte im ganzen Bett danach, aber da lagen bloß ihre Strümpfe. Da weckte sie denn doch ihren Mann. Der gleich hoch, und den fehlenden Arm mit gesucht, aber der war nicht zu finden. Der Löwe schlief ganz fest. Da sagte Schulze: „Du, ich glaube, der Löwe muß draufliegen,“ und nun stieß sie den Löwen, daß der aufwacht, aber der zwinkert<sup>70</sup> nur mit den Augen und rührt<sup>71</sup> sich nicht. Jetzt tritt Schulze dem Löwen direkt ins Gesicht, und der springt mit Gebrüll hoch und beißt – in Schulzes<sup>72</sup> neuen Pyjama ein Loch. Dann steht er knurrend da wie ein Hund<sup>73</sup>. Schulze, nicht faul,<sup>74</sup> reißt seinen Revolver aus der Nachttischschublade und schießt den Löwen einfach<sup>75</sup> übern Haufen.

**Der war nuntot**, und der fehlende Arm war auf rätselhafte Weise verschwunden. Frau Schulze sah am anderen<sup>76</sup> Morgen noch die ganze Kartoffelschale mit<sup>77</sup> durch, da war er auch nicht<sup>78</sup> bei. **Jammer, daß sie nur einen rechten Arm hatte**. Vermutlich mußte ihn der verstorbene Löwe doch wohl gefressen haben.

Der Hippopotamus aber lag ganz ruhig in der Küche, als Frau Schönwetter zu Bett ging, und leckte das Wasser. Auf dem Vorplatz vor der Tür lag ein Scheuertuch, aber das genügte nicht um das hinausströmende Wasser aufzufangen. Jetzt kam von unten der Hauswirt herauf und beklagte sich, **daß das Wasser bis unten in den Keller hineinflösse**. Frau Schönwetter schlug ihm einfach die Tür vor der Nase zu und rief: „Dann klagen Sie mich

---

66 bloß] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: nur; Rezitationsbuch: hs. bloß*

67 Zwiebeln,] *Westfälische Neueste Nachrichten: Zwiebeln*

68 doch noch nicht] *Westfälische Neueste Nachrichten: Doch nicht*

69 Son Schlawiener!] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: fehlt*

70 zwinkert] *Westfälische Neueste Nachrichten: zwinkerte*

71 rührt] *Westfälische Neueste Nachrichten: rührte*

72 beißt – in Schulzes] *Westfälische Neueste Nachrichten: beißt in Schulzes*

73 Dann steht er . . . wie ein Hund] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: Dann steht er knurrend da*

74 faul,] *Westfälische Neueste Nachrichten: faul*

75 einfach] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: fehlt*

76 anderen] *Westfälische Neueste Nachrichten: fehlt. Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: andern*

77 mit] *Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: fehlt*

78 nicht] *Westfälische Neueste Nachrichten: Nich*

doch raus<sup>79</sup>, ich kann doch nicht Ihretwegen das Tierchen dursten lassen. Die nächsten sechs Monate bleibt das Tier in der Küche, dafür lassen sie man die Gerichte sorgen.“ Kaum lag sie wieder im Bett, da kamen die Mieter der unteren Etagen herauf, weil's<sup>80</sup> ihnen ins Bett regnete, und verlangten, daß sie wenigstens die Leitung kleiner stellte. Frau Schönwetter lachte hinten im Halse, denn das war doch bloß der gelbe Neid. Die ärgerten sich blaß, daß sie kein Nilpferd gewonnen hatten. So'n<sup>81</sup> bißchen Wasser! Da sollen die Leute<sup>82</sup> 'n Regenschirm aufspannen, wenn sie<sup>83</sup> im Bette nicht naßregnen wollen. – „**Das kann doch<sup>84</sup> Schwamm geben,**“ rief der kleine Dicke. – Aber Frau Schönwetter mußte denn doch fürchterlich lachen, im Zoologischen Garten gibt das Nilpferd doch auch keinen Schwamm. So'n<sup>85</sup> liebes Tierchen. Das soll mal wieder sowas sein. Bald darauf hörte sie den Schuß [S. 110] von nebenan durch die Wand ohne sich groß was dabei zu denken. Morgens war ihr erster Weg zur Küche;<sup>86</sup> sie mußte waten, denn die ganze Wohnung stand unter Wasser. Tische und Stühle kamen ihr entgegengeschwommen. Die Schränke waren dick aufgequollen,<sup>87</sup> wie Pappe. Von den Wänden waren die Nägel abgerostet, und alle Bilder nebst Wandschmücken lagen unten im Wasser, das ihr bis ans<sup>88</sup> Knie ging. Sie dachte: „Wenn's nur dem Tierchen gut geht, dann bin ich's ja gern zufrieden!“ – Aber dieser Schreck. Denken Sie, wie sie in die Küche kommt, **l i e g t d a s T i e r t o t**. Es ist ganz dick aufgequollen und muß wohl ertrunken sein. Den Kopf hatte es hoch unter den Gaskandelaber gehängt, aber das Wasser mußte in der Nacht wohl höher gestanden haben, und da war es offenbar zu lange unter Wasser gewesen. Und nun das aufgequollene Tier wieder herauszukriegen<sup>89</sup>! Frau Schönwetter stellte gleich<sup>90</sup> den Wasserhahn ab, denn nun hatte es keinen Zweck mehr, das Wasser laufen zu lassen. Und nun sah man erst, wie die Türen gequollen waren, und als das Wasser abgelaufen war, waren die Fußböden so schlammig und weich, wie die Feldwege im Winter. Und dann das Gewicht des Tieres! Ein normales Flußpferd wiegt nach Herders Konversationslexikon, dritte Auflage, reich illustriert durch Textabbildungen, Tafeln und Karten, dritter Band, Elea bis Gyulay, Freiburg im Breisgau, Berlin, Karlsruhe, München, Straßburg, Wien und St. Louis, Mo. Seite 675, **bis 2500 Kilogramm**. Aber Frau Schönwetter war helle.

---

79 raus] *Berliner Tageblatt*: einfach heraus; *Hannoversches Tageblatt*: einfach hinaus

80 weil's] *Westfälische Neueste Nachrichten*: weils

81 So'n] *Westfälische Neueste Nachrichten*: Son

82 Leute] *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: Leut

83 sie] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: die

84 doch] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: ja

85 Schwamm. So'n] *Westfälische Neueste Nachrichten*: Schwamm, son

86 Küche;] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: Küche.

87 dick aufgequollen.] *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt*, *Hannoversches Tageblatt*: unten aufgequollen

88 ans] *Westfälische Neueste Nachrichten*: zum

89 herauszukriegen] *Westfälische Neueste Nachrichten*: rauszukriegen

90 gleich] *Westfälische Neueste Nachrichten*: fehlt

Sie **schnitt einfach das Tier von hinten in kleine Scheiben**, die sie selbst bequem tragen konnte, und trug es dann scheibenweise mit dem Mülleimer in den Wechselsack. So sparte sie wenigstens den Dienstmann.

Und nun die Steinböcke? Angangs schliefen sie ganz ruhig auf dem Fußende von Gleiwitzens Bett. Aber mitten in der Nacht mußten doch wohl Meinungsverschiedenheiten entstanden sein, und nun ging's aber<sup>91</sup> los! Sie rasten hintereinander her, und Gleiwitz war aufgewacht und pfiß mit seiner schrillen Pfeife dazwischen. Und die vier Steinböcke rasten an den Wänden hoch und warfen aber auch alles um. Da wußte sich Gleiwitz nicht zu helfen, **er nahm sein Taschenmesser und erstach einen nach dem anderen**. Und wie nun die vier tot dalagen, schnitt sich Gleiwitz die Pulsadern auf und legte sich daneben; denn er hätte das wertvolle Porzellan nie im Leben wieder bezahlen können.

### Warnung:

Schreiber dieses hat so ausführlich geschrieben, um die eminente Gefahr einer Zoologischen-Garten-Lotterie deutlich zu demonstrieren.<sup>92</sup> Man sollte die außerordentliche Gefahr nicht verkennen<sup>93</sup> und die zoologischen Gärten so stellen, daß sie ihre Insassen standesgemäß beherbergen können: **dem Löwen eine Wüste, dem Nilpferd einen Strom, den Steinböcken ein Hochgebirge**. Das ist soziale Tierpflege, und das ist standesgemäß für die Tiere<sup>94</sup>.

*S. 110–112: KS' Text Schacko Jacco. Das erste Wort des Titels ist linksbündig, das zweite rechtsbündig gesetzt, sodass zwischen den beiden Wörtern ein deutlich vergrößerter Leerraum entsteht. Wie auf den übrigen Seiten sind einzelne Satzteile fett gedruckt, Absätze werden durch horizontale Balken akzentuiert. Auf S. 112 rechts Abdruck des zur Ursonate gehörigen Scherzo., unterstrichen durch einen breiten horizontalen Balken und zweispaltig gesetzt. Die zweispaltig gesetzten Teile werden durch einen vertikalen Strich getrennt.*

### Schacko

### Jacco

Sie werden sicher denken: „**Son nackiges Tierche**“, isser auch. Der hat sich nämlich alle Federn ausgerissen. Weil unser Vater doch so hat leiden müssen, ehr daß der starb; und da hat der abends immer Licht angehabt, **weil der nicht hat schlafen können**; und

91 aber] Westfälische Neueste Nachrichten: fehlt

92 demonstrieren.] Westfälische Neueste Nachrichten: demonstrieren. Solche Veranstaltungen, wie ich sie leider aus meiner Heimatstadt Hannover kenne, sollte und mußte der Staat verbieten, denn sie sind der Allgemeinheit wenigstens in unserem Zeitalter verderblich.

93 verkennen] Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: unterschätzen

94 und das ist . . . für die Tiere] Westfälische Neueste Nachrichten, Berliner Tageblatt, Hannoversches Tageblatt: und das ist für die Tiere standesgemäß

da hat dann das Tierche auch nicht schlafen können, **weil der immer Licht angehabt hat**, son armes Tierche; und da hat der sich aus Kummer vor lauter Langerweile alle Federn ausgerissen. Auf seinem kleinen Kopfe, da hatter ja noch welche, **schön siehter ja nicht grade aus**, son nackiges Tierche. Pfu! schäm dich, Schacko, dreh dich mal um, und der schämt sich noch nicht emal!

Aber ich denke: „Gehster mal mit zum Tierarzt, der kann ja auch nichts machen.“ Und da sagich: „Herr Doktor, Sie werden sicher denken, son nackiges Tierche, **isser auch**. Der hat sich nämlich alle Federn ausgerissen. Weil unser Vater doch so hat leiden müssen, **ehr daß der starb**; und da hat der abends immer Licht angehabt, weil der nicht hat schlafen können, und da hat das Tierche auch nicht schlafen können, weil der immer Licht angehabt hat, **son armes Tierche**; Und da hat der sich aus lauter Kummer vor **Langerweile** alle Federn ausgerissen. Auf seinem kleinen Kopfe, da hatter ja noch welche, schön siehter ja nicht grade aus, son nackiges Tierche. **Pfui, schäm dich, Schacko**, dreh dich mal um, und der schämt sich noch nicht emal!“

[S. 111]

„Ja“, sagt da der Tierarzt, „da kann ich auch nichts machen, **ich bin nämlich Tierarzt**. Wenn der sich alle Federn ausreißt, daß da keine wachsen können, **dann hatter eben keine**. Schön siehter ja nicht grade aus, **son nackiges Tierche**, pfui schäm dich, Schacko, **dreh dich mal um**, und der schämt sich noch nicht emal. Auf seinem kleinen Kopfe, da hatter ja noch welche. Aber da behalten Sien doch zur Erinnerung an Ihren guten Vater, weil der doch so hat leiden müssen, ehr daß der starb.“

Und da hab ich ihn behalten zur Erinnerung. Und dabei mag mich das Tierche noch nicht emal, **weil ich doch ne Frau bin**, weils doch ein Weibchen ist, **das riecht der**. Das nennt man bei den Tieren Instinkt, **weil man doch nicht Inriecht sagen kann**, aber das riecht der. Wenn ich dem zum Beispiel das Köpfchen kraule, **dann beißt der mich**. Wenn Sie dem aber das Köpfchen kraulen, dann gibt er Ihnen Küßchen, **weil Sie doch ein Mann sind**, weils doch ein Weibchen ist. Sag mal Schacko, soll Dir der Rudolf mal das Köpfchen kraulen, oder ist es der Otto? **Die älteren Herren nennter nämlich: „Der Rudolf“**, die jüngeren der Otto, weils doch ein Papagei ist. Sag mal Schacko, ist es der Rudolf, oder ist es der Otto?

„**D e r r r R r u o d o l f**“!<sup>95</sup>

Hören Sie, **er sagt: „Der Rudolf“, son liebes Tierche!**

Als unser Vater noch lebte, hab ich gesagt: „Vater, **wenn Du einmal, was der Himmel verhüten möge**, Deine Augen für immer schließen solltest, was soll dann aus dem Tierche werden? Der nimmt doch von mir kein Futter, weil ich doch ne Frau bin.“ **Da hat unser Vater gesagt:** „Wenn ich dereinst einmal, was der Himmel verhüten möge,

<sup>95</sup> „Derrrr Rruudolf“! Das einleitende Anführungszeichen ist außerhalb der Satzspiegelbreite abgedruckt. Die beiden Wörter sind auf doppelte Zeilenhöhe gesetzt.



die Augen für immer schließen sollte, **und der hat keinen Besseren**, dann wird er von Dir sein Futter schon nehmen.“ Und als unser Vater, was der Himmel verhüten möge, **seine Augen für immer geschlossen hatte**, und der hatte keinen Besseren, und ich gab dem am anderen Morgen sein Futter, da hat der alles aus den Stäben seines Bauers **wieder herausgeknibbelt** und dazu hatter gesagt: „**Ssähste, daa hastn**“, weils doch ein Papagei ist. Aber am anderen Morgen, da hat ders vor Hunger gefressen. Sehen Sie, jetzt macht der sein Nießerchen. Gesundheit, Schacko! Sehen Sie, und jetzt weint der. Aber Sie werden jetzt sicher denken: „**Was hängt denn da eigentlich herunter?**“ Ja, das ist nämlich sein Kropf. **Das Tierche hatten Kropf!** Der muß doch wissen, wo der seine Körnerchen hintut, wenn der seine Nahrung zu sich nimmt, dazu hat der seinen Kropf. Sie würden das garnicht emal bemerken, **wenn der seine Federn noch hätte**. Aber die hatter sich ja ausgerissen. Weil unser Vater doch so hat leiden müssen, **ehr daß der starb**, da hat der sich alle Federn ausgerissen. Auf seinem kleinen Kopfe, da hatter ja noch welche, schön sieht er ja nicht grade aus, son nackiges Tierche, pfui schäm dich, Schacko, dreh dich mal um, und der schämt sich noch nicht emal!

Aber Sie werden jetzt sicher denken: „**Was hängt denn da nun schon wieder herunter?**“ – Ja, das ist nämlich ein Bruch. **Das Tierche hatten Bruch!**

Ja, wenns'n Mensch wäre, dann würde ich sagen: „**Der muß ein Bruchband tragen**“ oder wenns gar ne Dame ist, aber der trägt doch kein Bruchband, weils doch ein Papagei ist. Der läßt sich an seinem kleinen Körper doch nicht ankommen! Der würde sich das bloß abknibbeln und sagen: „**Sähste, da hasten!**“ weils doch ein Papagei ist. **Der hat nämlich mal 8 Tage keinen Stuhlgang gehabt**. Da hab ich gedacht: „**Gehster mal mit zum Tierarzt, der kann ja auch nichts machen**“. Und wie ich mit dem Tierche in der Eisenbahn sitze, von der Aufregung oder von dem Rucken oder so, **da kriegt der plötzlich Losung**, und da hat der sich das da alles herausgedrängt. Schön sieht er ja nicht grade aus.

Da hab ich gesagt: „Herr Doktor, **Sie werden jetzt sicher denken**, was hängt denn da nun schon wieder herunter? Ja, das weiß ich nämlich auch nicht. Der hat nämlich **8 Tage keinen Stuhlgang gehabt**, und da denk ich, gehster mal mit zum Tierarzt, der kann ja auch nichts machen. Und wie ich mit dem Tierche in der Eisenbahn sitze, **von der Aufregung oder von dem Rucken oder so**, da kriegt der plötzlich Losung, und da hat der sich das alles **da herausgedrängt**.“ „Ja“, sagt da der Doktor, „**da kann ich auch nichts machen, ich bin nämlich Tierarzt**. Der hat nämlich [S. 112] n' Bruch. **Das Tierche hatten Bruch!** Wenns n' Mensch wäre, würde ich gesagt haben; der müssen Bruchband tragen, **oder wenns gar ne' Dame ist**. Aber das Tierche trägt doch kein Bruchband. Der würde sich das bloß abknibbeln und sagen: „Ssähste, da hasten“, weils doch ein Papagei ist. **Aber der kann da alt bei werden!** Schön sieht er ja nicht grade aus, son nackiges Tierche, aber Sie würden das noch nicht einmal bemerken, wenn der

seine Federn noch hätte. **Aber die hat er sich ja ausgerissen**, weil unser Vater doch so hat leiden müssen, ehr daß der starb. Auf seinem kleinen Kopfe, da hatter ja noch welche, son nackiges Tierche, pfui schäm dich, Schacko, dreh dich mal um, **und der schämt sich noch nicht emal**. Aber da behalten Sien doch zur Erinnerung!“

**NACHWORT** (Zur Orientierung des Lesers)

Der Papagei wohnt in Bad Ems und ist 43 Jahre alt; er heißt Chaco und ist inzwischen gestorben. Er hat nämlich Herzwasser gekriegt, **und da hat's noch am Morgen so in ihm gekluckert**.

Aber die Frau hat gedacht: „Der kann ja doch nichts machen, **der is nämlich Tierarzt**.“ Und da is sie noch zur Kirche gegangen, weils nämlich Sonntag war. Aber der Doktor hat gesagt: „Wir können ihm das Wasser nich ablassen.“ Und da hat der noch so gehorcht und hat gesagt: „Isser denn so krank, – ja isser denn so krank?“ und hat bis zuletzt noch gesprochen, und dann isser ganz dick geworden, dass er nich mehr auf seine Stäbe sitzen konnte.

Und wie sie von der Kirche zurückkommt, da liegt das Tierche tot. Er ist ganz dick aufgequollen, **und da hats ihm das kleine Herzche abgedrückt**. Der hat Herzwasser gehabt.

Und da hat sie ihn selbst aufgeschnitten, weil sie doch mal sehen wollte, was denn nun eigentlich die Todesursache war, **und da is da lauter klares Wasser rausgekommen**. Und da hat dann die Frau den letzten Wunsch ihres Mannes erfüllt und hat den am Fußende von seinem Grabe mit beigesezt, und da ruht nun Schacko. Die Frau aber weinte noch, als sie es mir erzählte.

**Scherzo.** (Dritter Teil aus meiner Ursonate.)

(Die Themen sind charakteristisch  
verschieden vorzutragen.)

Lanke trr gll (munter)  
pe pe pe pe pe  
Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll  
pii pii pii pii pii  
Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll  
Rrmmp  
Rrnnf

Lanke trr gll  
Ziiuu lenn trll?  
Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll  
Rrumpff tillf too

Lanke trr gll  
Ziiuu lenn trll?  
Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll  
pe pe pe pe pe  
Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll  
Pii pii pii pii pii  
Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll  
Rrmmp  
Rrnnf

Lanke trr gll

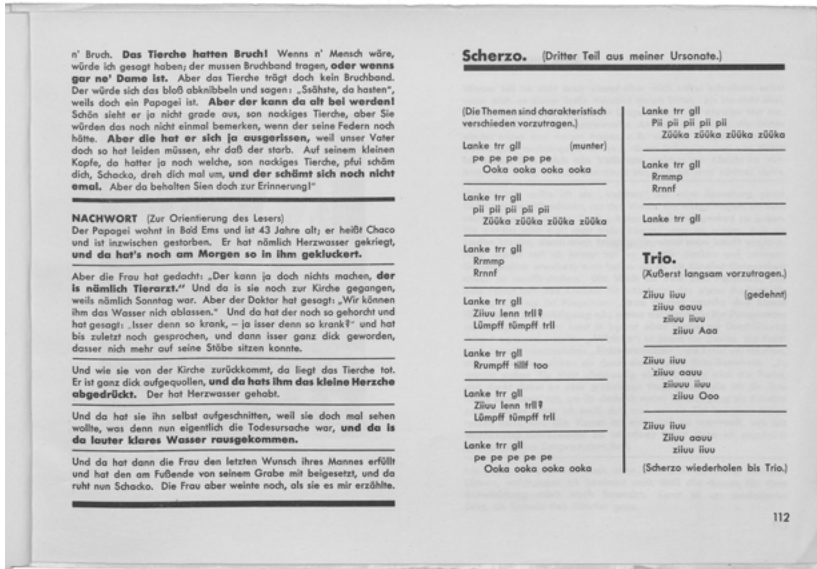
**Trio.**  
(Äußerst langsam vorzutragen.)

Ziiuu iiuu (gedehnt)  
ziiuu aauu  
ziiuu iiuu  
ziiuu Aaa

Ziiuu iiuu  
ziiuu aauu  
ziiuuu iiuu  
ziiuu Ooo

Ziiuu iiuu  
Ziiuu aauu  
ziiuu iiuu

(Scherzo wiederholen bis Trio.)



S. 113–117: Der Text Ich und meine Ziele, durchgängig in zwei Spalten gesetzt; auf S. 113 ist links eine Collage von KS mit der Bildunterschrift Der erste Tag reproduziert, rechts beginnt der Text Ich und meine Ziele. Einzelne Wörter bzw. Passagen werden durch Fettdruck hervorgehoben, die Absätze durch waagerechte Linien voneinander getrennt. Das Textende auf S. 117 wird durch einen abschließenden fettgedruckten waagerechten Balken markiert. Darunter Werbung für das nicht erschienene Heft Merz 22.

[S. 113]

[Abdruck KS: Der erste Tag]

## ICH UND MEINE ZIELE.

Warum soll ich nicht auch einmal über mich selbst schreiben, selbst wenn mich an dieser Stelle niemand darum bittet. Ich bin nicht eitel, weil ich die Belanglosigkeit aller Dinge kenne. Ich schreibe hier nur, um allen denen eine gemeinsame Antwort zu geben, die immer wieder wieso und warum fragen, z. B. weshalb die „Veilchen“ zum Schluß ganz anders geworden sind, als am Anfang geplant war, **denn ich selbst bin solch ein**

**Veilchen**, welches mit Absicht im Verborgenen blüht, weil ich überzeugt bin, daß ich dort schöner dufte.

Ursprünglich wollte ich als „Veilchen“ nur eine Sammlung neuer Dichtungen veröffentlichen, um den Vielen, die immer fragen, wo man meine neuesten Sachen kaufen könne, dazu Gelegenheit zu geben. Sie werden jetzt wohl nicht mehr fragen, wenn sie wissen, daß sie kaufen können, **denn man fragt gern, aber man kauft ungerne**. Aber warum soll ich immer nur an andere denken und anderen Gefälligkeiten erweisen; man hat so selten als Künstler Gelegenheit etwas zu veröffentlichen. **Die Welt ist voll von Parteien**, und jede Partei hält den Künstler für unbegabt, der etwas Anderes für wichtig hält als ihr Programm. **Jede Partei spricht der Kunst die innere Berechtigung ab, wenn sie nicht für ihr Programm mitkämpft** oder ihr sonst in irgend einer Weise zur Durchführung ihres Programms verhilft. „**Wirken**“ ist heute die Devise, die Kunst aber braucht beschauliches „**Sichversenken**“, die Kunst will schaffen, und nicht anders wirken als durch die Tatsache ihres Bestehens. „Ja warum wollen Sie nicht gleichzeitig wirken?“ fragt mich die Partei, und denkt dabei an eine großzügige Propaganda, die ich für ihre Ideen entwickeln soll, um ihr dadurch meine Berechtigung als Künstler nachzuweisen; aber ich weiß, daß man nur ein Ziel bei einer Arbeit haben kann, und **die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden**; lieber stehe ich persönlich dem politischen Zeitgeschehen fern.

Ich hoffe, die Zeit wird auch ohne mich politisch weiter bestehen können, wohingegen ich bestimmt weiß, **daß die Kunst für ihre Entwicklung mich noch braucht**. Kunst ist ein sonderbares Ding, sie braucht den Künstler ganz.

[S. 114]

Das Kunstwerk ist wie jede Einheit **nicht Summe, sondern Zustand**, wie ein chemischer Stoff nicht die Summe seiner Elemente ist.  $H_2O$  bedeutet nur das Verhältnis von je 2 Teilen Wasserstoff zu je einem Teil Sauerstoff. Es bedeutet, daß sich je 2 Teile Wasserstoff und je ein Teil Sauerstoff das Gleichgewicht halten. Addiere ich  $SO_3$ , so erhalte ich als  $H_2SO_4$  einen neuen Stoff, der nicht mehr Wasser, sondern Schwefelsäure ist. In gleicher Weise ändert sich das Wesen rein künstlerischer Gestaltung, wenn ich zu dem Rhythmus der Teile etwa die Wirkung für oder gegen irgend etwas hinzunehme, und aus Kunst wird **Kompromis**. Man sieht, daß ich als Künstler mich nicht dazu bereit erklären kann. Nur Gleichgewicht ist das Ziel des Kunstwerks, und Kunst ihr Zweck.

**Kunst will** nicht beeinflussen und nicht wirken, sondern **befreien, vom Leben**, von allen Dingen, die den Menschen belasten, wie nationale, politische oder wirtschaftliche Kämpfe. **Kunst will den reinen Menschen**, unbelastet von Staat, Partei und Nahrungssorgen. Man hält mir entgegen, daß ich die Zeit nicht miterlebte, wenn ich sie nicht irgendwie im Kunstwerk wiederspiegelte. Ich behaupte, daß **die abstrakte Kunst**, und nur die abstrakte Kunst, **unsere Zeit spiegelt**, denn sie ist die letzte logische Phase in der Entwicklung der

Kunst in der ganzen uns bekannten Zeit, und sie ist keine Angelegenheit von Jahren oder Jahrzehnten, sondern sie ist voraussichtlich **die Kunst der nächsten Tausend Jahre**. Die sogenannte neue Sachlichkeit in der Malerei ist eine vorübergehende, zeitliche und partiische Reaktion; zudem ist der Name total verkehrt angewendet, denn **die neue und sachliche Kunst unserer Zeit ist die Abstraktion**. Jede folgende Entwicklung kann nur aufbauen auf dem Grunde der Abstraktion, darstellende Kunst ist in Zukunft nur als Reaktion möglich, da die Entwicklung über sie hinweggegangen ist. So stehe ich als abstrakter Künstler, zwar dem sozialen und politischen Zeitgeschehen fern, aber ich stehe in der Zeit, **mehr als die Politiker**, die im Jahrzehnt stehen.

Man hält mir vor, ich beachtete nicht die Jugend, die, ganz gleich, ob sie rechts oder links steht, in unserer Zeit nichts von der abstrakten Kunst wissen will, weil es bei ihr um andere Dinge geht. Ich glaube nicht, daß es bei der Jugend ausnahmslos um andere Dinge geht. Aber ich bemerke, daß beide Extreme, die rechten sowohl wie die linken Parteien, sich alle erdenkliche Mühe geben, **die Jugend** in ihrem Sinne **für Politik zu erziehen**. Da kann es dann geschehen, daß die so erzogene Jugend, die hier ganz im Sinne der Erwachsenen denkt, an der Kunst nicht viel Gefallen findet; aber das ändert sich. Denn es gibt nichts dem Menschen so wertvolles, als das Sichversenken in die strenge Gesetzmäßigkeit der Kunst. Fassen Sie es nicht als Lästerung auf, daß der Begriff der Gottheit, der die Menschheit Jahrtausende lang beglückt hat, über alle nationalen und sozialen Schranken hinweg, mit dem der Kunst nahe verwandt ist. **Das Sichversenken in Kunst kommt dem Gottesdienst gleich** in der Befreiung des Menschen von den Sorgen des Alltags. Gerade deshalb gibt die Kunst um so mehr, je ferner sie sich vom Nationalen und Sozialen hält, je mehr sie das rein Menschliche will, das Sichversenken, das Schauen und Hören, das Sichselbstvergessen. Zwar ist die Kunst nicht ausschließlich für die Sinne geschaffen, aber Darstellen und Aussagen sind nicht Ziele des Kunstwerks, wenn sie auch lange Zeit zu ihren Mitteln gehörten. An sich kann jedes Mittel und jedes Material im Kunstwerk gewertet und ausbalanciert werden, **aber es kommt nicht auf des Mittel und das Material an, sondern auf die Kunst, die durch Wertung im Rhythmus entsteht**.

Nachdem nun die Entwicklung gezeigt hat, daß man beim abstrakten Bilde, d. h. beim Bilde, welches nicht darstellt sondern da–stellt, **ein Kunstwerk schaffen kann**, ist wieder eine weitere Stufe der Kunstentwicklung erreicht worden, und **die Entwicklung kann nicht rückwärts gehen**.

Ich betone hier ausdrücklich, daß dadurch in der neuen Entwicklungsstufe nicht etwa wertvollere Kunstwerke entstehen, als in früheren Entwicklungsstufen, sondern nur **die zeitgemäßen**; denn das Kunstwerk jeder Entwicklungsstufe ist unendlich, und da **unendlich gleich unendlich** ist, kann man Kunstwerke untereinander nicht werten.

Es ist in der **Litteratur** schwer möglich, die Abstraktion rein durchzuführen, dazu ge-

nügen die heutigen Voraussetzungen noch nicht. Von meinen Dichtungen ist die am reinsten abstrakte **die Ursonate**, von der ich das Scherzo hier abgedruckt habe. Ich möchte hier auf [S. 115] den Beweis verzichten, statt dessen möchte ich bei „**Schacko**“ auf den Aufbau hinweisen, auf das abstrakte Gesetz in der Komposition. Ich selbst habe die Geschichte des Schacko von einer Frau erzählen hören, **Wort für Wort – die ganze Dichtung** –, und habe auch das arme Tierche dabei gesehen. Durch das Schicksal dieser Frau war ich gerührt, die ihren über alles geliebten Mann verloren hat, und nun dieses abscheuliche Tier, welches sie wie die Sünde haßt, als einzige Erinnerung an ihren Mann besitzt. Sie liebt ihren Mann weiter in dem gehaßten Tiere, das brachte mir den Stoff menschlich näher; aber es war **so** noch durchaus kein Kunstwerk. **Zum Kunstwerk wurde die Angelegenheit erst durch die Form:** wie die Aussagen der Frau einander gegenübergestellt sind, wie sie sich wiederholen, einander ergänzen, wie sie vorwegnehmen oder bestätigen, wie sie in ihrer Gesamtheit zusammenstehen, um immer deutlicher die Liebe der Frau zu ihrem Manne, **einen abstrakten Begriff**, und ihre Verzweiflung, **wiederum einen abstrakten Begriff**, immer klarer werden zu lassen, und das ist **der Inhalt dieser Dichtung**. Sie können in dieser Weise alle meine Dichtungen analysieren, und Sie werden mir zugeben, daß in diesem Sinne ihre Form immer abstrakt ist: Aussagen sind gewertet.

Auch in der Malerei verwende ich für die Komposition gern **die Brocken des täglichen Abfalls**, etwa wie der Schacko aufgebaut ist aus den Reden seiner Besitzerin. So entstanden meine **Merzbilder**, und so entstand besonders meine **große Säule**. – Ja, was ist die Säule? Sie ist zunächst nur **eine von vielen**, etwa von zehn. Sie heißt **Kathedrale des erotischen Elends**, oder abgekürzt **K d e E**, wir leben in der Zeit der Abkürzungen. Außerdem ist sie unfertig, und zwar aus Prinzip. Sie wächst etwa nach dem Prinzip der Großstadt, irgendwo soll wieder ein Haus gebaut werden, und das Bauamt muß zusehen, daß das neue Haus nicht das ganze Stadtbild verpatzt. So finde ich irgend einen Gegenstand, weiß, daß er an die **K d e E** gehört, nehme ihn mit, klebe ihn an, verkleistere ihn, bemale ihn im Rhythmus der Gesamtwirkung, und eines Tages stellt es sich heraus, daß irgend eine neue Richtung geschaffen werden muß, die ganz oder teilweise **über die Leiche des Gegenstandes hinweg** geht. Dadurch bleiben überall Dinge, die ganz oder teilweise überschritten sind, als deutliches Zeichen ihrer Entwertung als eigene Einheit. Durch das Wachsen der Rippen entstehen Täler, Vertiefungen, Grotten, die dann innerhalb des Ganzen wieder ihr Eigenleben führen. Indem sich kreuzende Richtungslinien durch Flächen miteinander verbunden werden, entstehen schraubenartig gewundene Formen. Das Ganze ist übergossen mit einem System von Kuben strengster geometrischer Form, über verbogene oder aufgelöste Formen, bis zur völligen Auflösung. Der Name **K d e E** ist nur eine Bezeichnung. **Er trifft von Inhalt nichts** oder wenig, aber dieses Los teilt er mit allen Bezeichnungen, z. B. ist Düsseldorf

kein Dorf mehr, und Schopenhauer ist kein Säufer. Man könnte sagen die **K d e E** ist die Gestaltung **aller** Dinge, **mit einigen Ausnahmen**, die in meinem Leben der letzten sieben Jahre **entweder wichtig oder unwichtig** waren zu reiner Form; in die sich aber eine gewisse litterarische Form eingeschlichen hat. Sie hat  $3\frac{1}{2}$  zu 2 zu 1 Raummeter und hatte einmal eine großangelegte elektrische Beleuchtung, die aber durch Kurzschluß im Inneren zerstört worden ist. Statt dessen stehen jetzt überall die Baulichter, das sind kleine Weihnachtskerzen, die beim Ausbau und Anstrich zum Ausleuchten der Winkel benutzt sind; sie gehören aber nicht eigentlich zur Komposition; wenn sie aber brennen, geben sie dem Ganzen den Eindruck eines unwirklichen, illuminierten Weihnachtsbaumes. Alle Grotten sind durch irgend welche hauptsächlich Bestandteile charakterisiert. Da gibt es den **Nibelungenhort** mit dem glänzenden Schatz, den **Kyffhäuser** mit dem steinernen Tisch, die **Göthegrotte** mit einem Bein Göthes als Reliquie und den vielen fast zu Ende gedichteten Bleistiften, die versunkene Personalunionstadt **Braunschweig – Lüneburg** mit Häusern aus Weimar von Feininger, Persilreklame und dem von mir entworfenen Zeichen der Stadt Karlsruhe, die **Lustmordhöhle** mit dem arg verstümmelten Leichnam eines bedauernswerten jungen Mädchens, mit Tomaten gefärbt, und reichlichen Weihgeschenken, das **Ruhrgebiet** mit echter Braunkohle und echtem Gaskoks, die **Kunstaussstellung** mit Gemälden und Plastiken von Michel-Angelo und mir, deren einziger Besucher ein Hund mit Schleppe ist, den **Hundezwinger** mit Abort und mit dem roten Hunde, die **Orgel**, die linksrum gedreht werden muß, damit sie „Stille Nacht, heilige Nacht“ spielt, früher spielte sie „Ihr Kinderlein kommet“, den **10%tigen Kriegsbeschädigten** mit Tochter, der keinen Kopf mehr hat, sich aber noch gut hält, die **Monna Hausmann**, bestehend aus einer Abbildung der Monna Lisa mit überklebtem Gesicht [S. 116] von Raoul Hausmann, wodurch sie ihr stereotypes Lächeln vollkommen verloren hat, das **Bordell** mit einer Dame mit 3 Beinen, gestaltet von Hannah Hoehc und die große **Grotte der Liebe**. Die Liebesgrotte allein umfaßt ungefähr  $\frac{1}{4}$  der Unterfläche der Säule; eine breite Freitreppe führt zu ihr hinauf, unterhalb steht die **Klosettfrau des Lebens** in einem langen, schmalen Gang, in dem sich auch Kamelslosung befindet. Zwei Kinder grüßen uns und treten ins Leben hinein; von einer Mutter mit Kind ist infolge von Beschädigung nur ein Teil geblieben. Glänzende und zerklüftete Gegenstände charakterisieren die Stimmung. In der Mitte ist das zärtliche Liebespaar: er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; **zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone**. Der verbogene große Kopf des Kindes **mit siphylitischen Augen** über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen. Es versöhnt aber wieder das kleine runde Fläschchen mit meinem Urin, **in dem sich Immortellen aufgelöst haben**. Ich habe hier nur einen geringen Teil des litterarischen Inhalts der Säule wiedergegeben. Manche Grotten sind auch schon unter der augenblicklichen Oberfläche längst verschwunden, wie z. B. die **Lutherecke**. Der litterarische Inhalt ist dadaistisch; aber das ist nur selbstverständlich,



da er **aus dem Jahre 1923** stammt, und da ich seinerzeit Dadaist war. Da nun aber die Säule schon sieben Jahre zu ihrem Aufbau gebraucht hat, hat sich die Form entsprechend meiner geistigen Weiterentwicklung, besonders in den Rippen, immer strenger entwickelt. Der Gesamteindruck erinnert dann etwa an kubistische Gemälde oder an gothische Architektur (kein Bischen!).

Ich habe diese **K d e E** ziemlich ausführlich beschrieben, weil es die erste Veröffentlichung über sie ist, und weil sie infolge ihrer Vieldeutigkeit sehr schwer zu verstehen ist. Ich kenne **nur 3 Menschen**, von denen ich annehme, daß sie mich in meiner Säule restlos verstehen werden: Herwarth Walden, Doktor S. Giedion und Hanns Arp. \*) Die anderen werden mich, fürchte ich, **auch selbst mit dieser Anweisung** nicht ganz verstehen, aber ein restloses Verstehen ist ja auch **bei so ganz außergewöhnlichen Dingen** nicht erforderlich. Die **K d e E** ist eben ein typisches Veilchen, das verborgen blüht. Vielleicht wird meine **K d e E** immer im verborgenen bleiben, **aber ich nicht**. Ich weiß, daß ich als Faktor in der Kunstentwicklung wichtig bin und in allen Zeiten wichtig bleiben werde. Ich sage das mit aller Ausdrücklichkeit, damit man nicht nachher sagt: „**Der arme Mann hat es garnicht gewußt**, wie wichtig er war“. Nein, dumm bin ich nicht und schüchtern bin ich auch nicht. Ich weiß es ganz genau, daß für mich und alle anderen wichtigen Persönlichkeiten der abstrakten Bewegung die große Zeit einmal kommen wird, in der wir eine ganze Generation beeinflussen werden, nur fürchte ich, das persönlich nicht mehr mitzuerleben, darum sammle ich, lege Dichtung auf Dichtung, Skizze auf Skizze und Bild auf Bild, alles sorgfältig verpackt und signiert, an verschiedene Stellen, um der Feuersgefahr zu begegnen und so versteckt, **daß es der Dieb nicht findet**. Das ist mein Erbe an die Welt, der ich nicht böse bin, daß sie mich noch nicht verstehen kann.

Was ich hier mit kühl überlegendem Verstande voraussage, ist in Wirklichkeit nichts weiter als eine banale Selbstverständlichkeit, denn was wir in unseren Werken zum Ausdruck bringen, ist weder Idiotie noch ein subjektives Spielen, sondern **der Ausdruck unserer Zeit**, diktiert durch die Zeit selbst, und die Zeit hat uns freie Künstler, die wir am beweglichsten sind, zuerst beeinflußt. Durch uns und neben uns beeinflußt sie aber auch die gebundenen Ausdrucksformen, wie etwa ganz deutlich die Typographie oder die Architektur.

Ich möchte durchaus nicht, daß etwa die **Typographie** oder die **Architektur** als Anwendung der abstrakten Kunst aufgefaßt würden, denn das sind sie nicht. Man kann nicht eine freie, zwecklose Gestaltung anwenden auf eine Zweckform. **Typographie und Architektur sind Parallellerscheinungen mit der abstrakten Kunst**. Typographie darf nicht nur aus optischen Gründen gestaltet werden. Hinzu kommt, daß die Typographie immer einen Zweck außer sich hat, sie will wirken oder orientieren. Und der Zweck der Architektur ist, eine Wohnung oder einen anderen zweckbestimmten Raum

\*) Ich wäre froh, wenn sich noch Andere zu ihr bekennen würden.

herzustellen. Ich verkenne nicht die Notwendigkeit, das auch zum optischen Ausdruck zu bringen, was der Architekt konstruiert, aber das erstrebte Ziel ist und bleibt das Bauen von Raum.

Nun sind bei aller Verschiedenheit in der Absicht formal doch große Ähnlichkeiten zwischen der neuen Form in der Architektur und Typographie einerseits und in der abstrakten Malerei und Plastik anderer- [S. 117] seits. **Beide Formen sind eben entwickelt aus dem für uns typischen Formwillen der Zeit.** Noch liebt die Menschheit, die immer in veralteten Formen denkt, die Form der Zeit nicht, während sich gleichzeitig, aber unemerkt durch die Allgemeinheit, und nur von wenigen begabten Kunsthistorikern erkannt, der neue Stil herausgebildet. Später wird er einmal allgemein werden, und dann wird man uns alle aus unsern Verstecken herausholen, vielleicht erst dann, wenn die Zukunft schon längst andere Bedürfnisse haben wird, **denn das Schicksal der Menschheit im Allgemeinen ist es zu irren**, und man soll sie gewähren lassen, denn sie fühlt sich wohl dabei. Heute noch gibt es nicht viele Leute, die gern in jenen schmucklosen, von innen heraus gestalteten Häusern wohnen, man zieht allgemein die alten, überladenen, barocken Häuser vor, weil man auch etwas für die Schönheit tun möchte. Erst eine spätere Zeit wird erkennen können, daß gerade diese schmucklosen Häuser, wenn sie von einem begabten Architekten, **etwa Haesler**, gebaut sind, nicht nur allen Erfordernissen der Bequemlichkeit und der Gesundheitspflege entsprechen, nicht nur technisch die besten Lösungen sind, sondern auch optisch die schönsten Formen. Relativ leicht findet die neue Typographie allgemeineres Verständnis. Zwar liebt man nicht die einfacheren Formen, aber man heißt sie gut, wenn sie verbunden sind mit einer intensiveren Verdeutlichung des Inhalts, welches der Hauptzweck neuer Typographie ist. Allgemein beginnt man sie mehr und mehr zu schätzen, weil sie leichter orientiert, besser wirbt, Zeit und Geld spart. **Und nun zurück zu der heutigen Jugend** und dem Menschen überhaupt. Ich bitte Euch Alle, laßt mich in meiner Verborgenheit weiter blühen. Es geht mir dabei ganz gut, und ich strebe nicht nach Ruhm und Ehre, oder nach Eurer Anerkennung. Ich bin zufrieden, wenn ich in meinem Atelier oder an meinem Schreibtisch ungestört und in aller Ruhe, vom Lärm der Straße nicht berührt und ohne Nahrungsorgen, weiter arbeiten kann. Dazu verhilft mir aber meine Tätigkeit als typographischer Gestalter und Berater bei zahlreichen Behörden und Fabriken, wo ich im Jahre mehr als 500 Drucksachen bearbeite. **Mir kann Keiner und Ihr könnt mir Alle**, zumal da ich auch glücklich verheiratet bin; und ständig wächst die Anerkennung meiner typographischen Tätigkeit. Und allmählich kenne ich mich auf dem außerordentlich komplizierten und vielseitigen Gebiet des Druckens etwas aus.

**Anders die Kunst**, denn erstens kennt sich da keiner aus, denn das Gebiet ist noch bedeutend komplizierter, und zweitens fehlt mir persönlich die Anerkennung. Es bleibt bei schlechten Kritiken, **weil sich die Kritiker in ihrem Wesen stets gleich bleiben.**

Und wenn ein junger Kritiker bei meinem eigenen Vortrag schreibt, ich wäre einfach unmöglich, so ist mir das vollkommen gleichgültig, ebenso gleichgültig, als wenn er schriebe, ich wäre der beste Sprecher der Gegenwart, eine Behauptung, die zwar auch nicht ganz stimmt, mit der er sich persönlich aber bestimmt weniger blamiert hätte. **Meine Zeit wird kommen**, das weiß ich, und dann werden später dieselben Kritiker schreiben: „Wie dumm waren doch früher die Menschen, als sie Schwitters nicht erkannten, hingegen wie gescheit sind wir, daß wir ihn jetzt erkennen“. Ich habe zwar nicht die Absicht, Leute zu beleidigen, die noch garnicht geboren sind, aber ich weiß es schon jetzt, daß sie, soweit sie Kritiker sind, genau so harmlos sein und genau so wenig erkennen werden, wie ihre augenblicklichen Kollegen, denn das ist allgemein menschlich, und dazu kann keiner etwas; **nur sollen sie sich dann nicht aufspielen**. Wenn Ihr Menschen der Zukunft aber mir eine besondere Freude machen wollt, so versucht es die wichtigen Künstler Eurer Zeit zu erkennen. Es ist für Euch wichtiger und für mich eine größere Freude, als wenn Ihr mich entdeckt zu einer Zeit, in der man mich schon längst entdeckt hat.

Ihr aber, Ihr politischen Menschen von rechts oder links, oder Ihr mittlere Sorte, oder aus welchem blutigen Heerlager des Geistes Ihr kommen mögt, **wenn Ihr eines Tages mal die Politik recht satt habt**, oder Euch auch nur für einen Abend von Euren Strapazen ausruhen wollt, so kommt zur Kunst, **zur reinen unpolitischen Kunst, die ohne Tendenz ist**, nicht sozial, nicht national, nicht zeitlich gebunden, nicht modisch. **Sie kann Euch erquicken und sie wird es gerne tun**. 27. 12. 1930.

Subskribieren Sie auf das folgende M E R Z - H E F T, 22: **E n t w i c k l u n g**, Preis 3 RM, es erscheint Anfang 1932.



## MERZ 22 ENTWICKLUNG UND MERZ 23 e E.

Zum Erscheinen von *Merz 21 erstes Veilchenheft* Anfang 1931 verschickte KS einen Rundbrief an die Subskribenten.<sup>1</sup> Darin bat er um eine baldige Bezahlung sowie um Subskription auch der zwei folgenden Nummern der Reihe: *MERZ 22, ENTWICKLUNG* und *MERZ 23, e E*. Das nächstfolgende Heft hatte er am Schluss von *Merz 21* (unterhalb seines Textes *Ich und meine Ziele*, S. 387) schon genannt und dort als Erscheinungsdatum *Anfang 1932* angegeben. Da Jan ↗ Tschichold als Typograf zeitgleich am Satz der *Ursonate* arbeitete, die ebenfalls als eine der nächsten Nummern der Reihe vorgesehen war, teilte KS ihm zur Vergabe einer fortlaufenden Paginierung im Dezember 1931 mit:

*Ich sende Dir für Dich mein neustes Veilchenheft mit und die Anzeige dazu. Du siehst, dass inzwischen schon die Nummern 21, 22 und 23 für Merz vergeben sind. Daher muss die Sonate also 24 werden. Ausserdem halte ich es für [gut], dass alle Merzhefte durchnummeriert werden, Veilchen geht bis 117. Für Merz 22 und 23 reserviere ich mir dann bis 149 [ergänzt in Bleistift: 150?], also beginne ich bei der Sonate mit 150 [ergänzt in Bleistift: 151?].<sup>2</sup>*

Beide geplanten Hefte sind jedoch nicht erschienen. Im Sommer 1932 erfolgte einzig die Lieferung von *Merz 24 kurt schwitters: ursonate*, der letzten Nummer der Reihe. Es ist anzunehmen, dass vor allem finanzielle Probleme die Realisierung der Ausgaben verhinderten.<sup>3</sup> Da Texte oder Entwürfe zum Thema des nächsten Heftes ›Entwicklung‹ nicht überliefert sind, bleibt offen, wie KS diesen Aspekt des Künstlerdaseins abgehandelt hätte.

Dagegen kann bei dem Kürzel *e E.*, dem Namen von *Merz 23*, vermutet werden, dass es für die Worte *erotisches Elend* steht. Beide, das Kürzel wie seine Auflösung, sind als Titel von KS' *Merzbau* in Hannover bekannt, den er auch als *K d e E* beziehungsweise

---

1 SMH, Inv.-Nr. que 06835054; auch reproduziert in: Steinitz 1963, S. 27.

2 Brief KS an Tschichold, 3.12.1931, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1.

3 Im Brief an Sigfried Giedion, 27.5.1931, ETH Zürich, gta-Archiv, klagt KS über mangelnde Verdienstmöglichkeiten: *Übrigens ist es hier sehr mies, und man kann so gut wie nichts verdienen. Wissen Sie mir keine Beschäftigung, die mir wenn auch nur wenig einbringt?* Vgl. zu publizistischen und organisatorischen Aspekten der Reihe *Merz* zusätzlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

*Kathedrale des erotischen Elends* sowie als *Das große E* bezeichnet hat.<sup>4</sup> Es existiert ein undatierter, vermutlich 1930/31 entstandener Text von KS mit dem Titel *Das große E*<sup>5</sup>, in dem es heißt:

*Das große E ist fertig. Es ist die Negativfunktion der K d e E. Es ist das Monument reiner Kunst. Es ist zwecklose Gestalt von Dingen, die früher einmal einen Zweck hatten. So ist es Merz. Es ist das Resultat von rastloser konsequenter Arbeit von 7 Jahren. Das große E ist fertig.*

KS war insbesondere in der Zeit nach dem Tod des Vaters im März 1931 sehr intensiv in seinem *Merzbau* tätig.<sup>6</sup> Deshalb erscheint es durchaus plausibel, dass er ein Heft zum *erotischen Elend* plante, welches sich umfassend seinem Hauptwerk hätte widmen können.

---

4 Vgl. u. a. die eigenhändige Beschriftung *K d e E* zweier Fotos vom *Merzbau*, CR Nr. 1199, Abb. 12 und 13. Vgl. zum *Merzbau* den Kommentar zu *Merz 21*, S. 113, S. 754–757.

5 SMH, Inv.-Nr. que 06840269.

6 Vgl. Brief KS an Bodo Rasch, 11.8.1932, Privatbesitz: *Der Grund war eine ungeheure Arbeit in meinem Atelier, die ich jetzt endlich, nachdem eine Lebensarbeit von 10 Jahren drin steckt, zu Ende bringen wollte*. Vgl. auch Brief HS an Katherine S. Dreier, 13.1.1931 [Katherine S. Dreier papers, Société Anonyme archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale (YCAL MSS 101), Box 31, Folder 923–924], in dem sie über die Fortschritte der Säulen berichtet.

## MERZ 24 kurt schwitters: ursonate

*Die Sonate ist meine umfassendste und wichtigste dichterische Arbeit.*<sup>1</sup> An dieser Selbsteinschätzung hielt KS zeitlebens fest – noch 1947 ließ er neben dem im Krieg zerstörten *Merzbau* allein die *Ursonate* als sein Lebenswerk gelten.<sup>2</sup> Entstehungs- und Überlieferungsgeschichtlich erweist sich diese als ein hochgradig dynamisches Werk: Vor dem Druck in der Reihe *Merz* feilte KS 11 Jahre lang an dem Stück, entwickelte es in zahlreichen Vorträgen stetig weiter, sprach Teile davon auf Schallplatte, im Radio und im Film,<sup>3</sup> versuchte sich an Notenschriften<sup>4</sup> und veröffentlichte Auszüge in zeitgenössischen Zeitschriften. Selbst *Merz 24* stellte in seinen Augen *nicht das letzte Wort* dar: *Nur etwa die Hälfte davon ist sehr gut.*<sup>5</sup> Der hohe Stellenwert, den er der *Ursonate* gleichwohl einräumte, mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass diese in ihrer multimedialen, kunstformübergreifenden Konzeption dem selbsternannten Ziel des *Merzgesamtkunstwerk[s]*, *das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit*<sup>6</sup>, in besonderer Weise entspricht – und dadurch bis heute Kontroversen ob ihrer Literarizität respektive Musikalität auslöst.<sup>7</sup> Nicht nur im Œuvre des Merzkünstlers ist die *Ursonate* einzigartig geblieben, auch innerhalb der modernen Lautdichtung stellt sie das umfangreichste und komplexeste Werk dar, das sich an den Grenzen zwischen Literatur, Musik, Typografie, bildender Kunst und Performance positioniert.

Am Anfang stand, wie so oft in KS' Kunst, ein sprachliches Fundstück. Im September 1921 unternahm der Merzkünstler zusammen mit seiner Frau Helma, dem befreundeten

---

1 Brief an Katherine Dreier vom 16.9.1926, in: Nündel 1974, S. 108.

2 Brief an Hans Richter vom 18.2.1947, SMH, Inv.-Nr. que 06839224.

3 Vgl. dazu den Text zur Grammophonplatte *Merz 13*, S. 257–262 sowie den im Rahmen des vorliegenden Vorworts folgenden Abschnitt zum Stummfilm.

4 Vgl. das Konvolut von 39 Autografen (Notenblätter) im SMH, Inv.-Nr. que 0684362–06842401 (außer que 06842386).

5 Briefe an Hans Richter vom 18.2.1947, SMH, Inv.-Nr. que 06839224, und vom 6.11.1946, in: Schmalenbach 1967, S. 372.

6 KS: *Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920)*, in: *Der Ararat II*, 1 (Jan. 1921), S. 3–9, Zitat S. 6f. Zu KS' transgressiver Kunst vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

7 Vgl. hierzu den im Rahmen dieses Vorwortes folgenden Text zu den Notenschriften zur *Ursonate* sowie die Beiträge von Diße-Runte 1994; Emons 2011, S. 155–173; Grötz 1993; Heißenbüttel 1983; Kolago 1997, S. 165–201; Lichtenstein 2003; Mello 2010, S. 51–59; Mizelle 1977; Muschelknauss 2006; Peters 1977; Rauschenbach 1983; Schellong 2008; Schuldt 1972; Surlapierre 2005.

Berliner Dadaisten Raoul ↗ Hausmann und dessen Lebensgefährtin Hannah ↗ Höch eine Vortragsreise nach Prag. Hausmann hatte sich zuvor zusehends von der Dada-Bewegung distanziert und im Februar des Jahres sein individuelles Kunstkonzept, den sog. ›Presentismus‹, begründet.<sup>8</sup> Ihm und KS diente die Prager ›Antidada-Merz-Presentismus-Tournee‹ nicht zuletzt dazu, die eigene Kunst in Abgrenzung zum Dadaismus zu propagieren und auf diese Weise den *Kampf gegen die Dummheit fortzuführen*<sup>9</sup>. Am 6. und 7. September fanden Soireen in der Prager Urania statt,<sup>10</sup> an deren Ablauf sich Hausmann folgendermaßen erinnert:

*Auf dem niedrigen Podium des Saales [...] erschienen zwei einfache Männer, die mit klaren Stimmen anfangen, die ›Revolution in Revon‹ von Schwitters abwechselnd zu rezitieren. [...] Ebenso wurde verfahren mit dem Gedicht ›Zigarren‹ von Schwitters [...]. Darauf Hausmanns ›Seelenautomobile‹, ›Lautgedichte‹, darunter das später so bekannt gewordene ›fmsbwötzäü‹ etc. Daß Schwitters ›Anna Blume‹ sprach, war nur natürlich. Und das Alphabet von rückwärts gelesen. Kurz, ein ganzer Erfolg.<sup>11</sup>*

Den Begriff ›Seelenautomobile‹ hatte Hausmann für seine ab April 1918 entstandenen und erstmals am 6. Juni desselben Jahres im Berliner Café Austria vorgetragenen Lautdichtungen geprägt, welche *nurmehr ausschließlich auf den Lautwerten der Buchstaben des Alphabets begründet*<sup>12</sup> sein sollten. Mit seinen *lettristische[n] Gedichte[n]*<sup>13</sup> zielte er allerdings nicht allein auf eine akustische Realisierung. In der Berliner Druckerei Robert Barthe hatte er im Oktober 1918<sup>14</sup> zufällige Buchstabenfolgen auf großformatige farbige Papiere drucken lassen: *Ein kleines f zuerst, dann ein m, dann ein s, ein b, eh, was nun? Na, ein w und ein t und so weiter und so weiter, eine große écriture automatique mit Fragezeichen, Ausrufezeichen und selbst einer Anzeigehand dazwischen!*<sup>15</sup> Das Ergebnis dieses aleatorischen Schaffensprozesses bildeten zwei ›Plakatgedichte‹ mit den Zeichenfolgen *fmsbwötzäü / pggiv\_?mü* sowie *OFFEAHBDC / BDQ[Zeigehand]„qjyE!*<sup>16</sup> Die Texte stellten den Ausgangspunkt von Hausmanns sog. optophonetischen Arbeiten dar – typografische Konstruktionen, denen eine bildkünstlerische Qualität zukommt und die

8 Vgl. das Manifest *Presentismus gegen den Puffkeismus der deutschen Seele*, in: Hausmann 1992, S. 145–153.

9 Hausmann 1992, S. 73. Vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

10 Vgl. das Ankündigungsplakat der Abende, in: Höch 1995a, S. 53f. Hausmann gibt fälschlich als Datum des Auftritts den 1.9.1921 und als Ort die Prager Produktenbörse an (Hausmann 1992, S. 74f.). Dort hatte jedoch nur der erste Prager Dada-Abend am 1.3.1920 stattgefunden (vgl. Bergius 2000, S. 427).

11 Hausmann 1992, S. 74f.

12 Hausmann 1992, S. 32. Die Datierung April 1918 gibt Hausmann ebenfalls in einem Brief an Werner Schmalenbach vom 19.10.1964 an [The Getty Research Institute, Richard Huelsenbeck Papers (910082), Box 1, Folder 13].

13 Hausmann 1992, S. 47.

14 Die Datierung vermerkt Hausmann in einem Brief an Werner Schmalenbach vom 19.10.1964 [The Getty Research Institute, Richard Huelsenbeck papers (910082), Box 1, Folder 13].

15 Hausmann 1992, S. 46.

16 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1994, Nr. 91 (*OFFEAH*), Nr. 92 (*fmsbw*). Ob die Gedichte tatsächlich derart spontan in der Druckerei entstanden, stellt ein Brief Hausmanns an César Domela in Frage, in dem er *fmsbw* auf Juni 1918 datiert [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, César Domela Archiv (0076), Inv.-Nr. 63].



zugleich durch Anordnung und Größe der Buchstaben eine bestimmte Vortragsweise vorgeben.<sup>17</sup>

In Prag brachte der Künstler diese beiden Plakatgedichte zu Gehör.<sup>18</sup> Die Wirkung, die sie auf KS ausübten, zeigte sich erst auf der Rückfahrt, welche die Künstlerfreunde über das böhmische Lobositz (heute: Lovosice/Tschechien) und die Sächsische Schweiz führte. Hausmann schreibt rückblickend:

*Er [KS] sprach noch nicht von meinem Lautgedicht. Dies kam erst am Tag, an dem wir in der Sächsischen Schweiz einen berühmten Wasserfall aufsuchten. Kurt begann gleich morgens: fmsbwtöräu, pgiff, pgiff, mü – er ließ den ganzen Tag nicht mehr locker, bis zu dem Wunder von Wasserkunst. [...] Auf dem Rückweg begann Schwitters wieder: fms und fms und immer wieder fmsbw; es wurde ein bißchen viel. Dies war der Ausgangspunkt für seine ›Ursonate‹.<sup>19</sup>*

Durch seine Kontakte zu Hans ↗Arp, Hausmann und Tristan ↗Tzara muss KS schon deutlich früher von den ab 1916 im Züricher Cabaret Voltaire aufgeführten Laut- und Simultangedichten erfahren haben.<sup>20</sup> Bereits im Dezember 1919 hatte er sich selbst an einem Simultangedicht versucht.<sup>21</sup> Das Gros seiner abstrakten Wort-, Buchstaben- und Zahlengedichte veröffentlichte er im Jahr 1922 im Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* sowie in der erweiterten Neuauflage von ↗Anna Blume. *Dichtungen*. Folgt man Hausmanns anfangs zitierter Darstellung des Prager Auftritts, lagen zumindest der Text *Cigarren (elementar)* sowie ein Alphabetgedicht [*Z A (elementar)* und/oder *Alphabet von hinten*] bereits 1921 vor.<sup>22</sup> Neben diesen wohl nicht zuletzt für die akustische Präsentation konzipierten Stücken entwickelte KS 1922 mehrere ›Bildge-

17 Als Beispiele seien die Texte *L'Inconnu* und *KP' ERIOUM* genannt (Hausmann 1982, S. 33, S. 57). Hausmann spricht in diesem Zusammenhang auch von einer *musikalischen Schreibweise* (Hausmann 1982, S. 210).

18 Dass auch *OFFEAH* Teil des Vortragsrepertoires war, belegt ein handschriftliches Programmblatt aus dem Hausmann-Archiv der Berlinischen Galerie (vgl. Höch 1995a, S. 54).

19 Hausmann 1992, S. 76. Das Erlebnis von KS' Vortragsübungen wirkte auf Hausmann dergestalt nach, dass er einen kurz nach der Tournee verfassten Brief an Theo van ↗Doesburg mit einer eigenen Variation von *fmsbw* schloss [undatiertes Brief [1921], RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 81]. KS' Adaption seiner Plakatgedichte wurde für Hausmann zum lebenslangen Ärgernis, in einem weiteren Brief an Doesburg beklagte er sich: [*D]er Sch. Schw. Schwi. Schwit. Schwitte. Schwitter. Schwitters hat sie [die Gedichte] examotiert und trägt sie öffentlich als von ihm gearbeitet vor! terrible. mais il est un allemand si bleu – blond – ich kann ihn nicht knock-out hauen!!*] [undatiertes Brief [Sept. 1921], RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 81].

20 Vgl. zur Entwicklung der Lautdichtung und deren Vorformen Hausmanns Text *Zur Geschichte des Lautgedichtes* (in: Hausmann 1992, S. 35–47) sowie Scholz 1989, Bd. 1, zum Simultangedicht zusätzlich den Kommentar zu *Merz 4*, S. 39, S. 513f.

21 *Simultangedicht*, Typoskript vom 5.12.1919 in KS' als Vortragsgrundlage dienendem *Rezitationsbuch*, S. 23 (SMH, Inv.-Nr. 06835057,T,023). Der Text ist aus wortähnlichen Silben und Klangvariationen des Nomens *Kathedrale* konstruiert.

22 *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1922), S. 7f., S. 19, S. 30. Das Gedicht *Cigarren (elementar)* hatte KS zudem bereits am 17.9.1921 Theo van Doesburg zum Druck angeboten [vgl. Brief im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 185].

dichte« – räumliche Anordnungen von Buchstaben, Ziffern und geometrischen Formen, die maßgeblich auf eine visuelle Wirkung abzielten.<sup>23</sup> Beide Aspekte, die klangliche und die optische Umsetzung, blieben für die Ausarbeitung der *Ursonate* relevant, wiewohl sich diese bis zum Jahr 1926 vorwiegend im und durch den Vortrag weiterentwickelte. [B]islang konnte ich es nur hören, weil ich alles auswendig gedichtet habe, schrieb KS am 16.9.1926 an seine amerikanische Förderin Katherine Dreier.<sup>24</sup> Wo immer er sich befand, probte er den Vortrag – ob im Zug, auf dem Dampfer, im Café oder im Urlaub in Wyk auf Föhr, wo Hans Arp Zeuge wurde, wie sein Reisebegleiter *zischte, sauste, zirpte, flötete, gurrte, buchstabierte*.<sup>25</sup> Einzelne Entwicklungsstufen zu rekonstruieren, ist daher nahezu unmöglich, zumal davon auszugehen ist, dass KS die Lautkombinationen in dieser Zeit kontinuierlich abwandelte.

Das erste Zeugnis für diese ausdauernde Sprechfähigkeit ist ein von Hausmann erwähneter Auftritt in der Berliner Galerie Der ↗ Sturm, wo KS sein *fmsbw* unter dem Titel *Portrait Raoul Hausmann* vorgetragen habe.<sup>26</sup> Dabei könnte es sich um einen Text handeln, der als Manuskript mit der Überschrift *Gedicht* in der Pariser Bibliothèque littéraire Jacques Doucet erhalten ist und in 18 Zeilen Hausmanns *fmsbw* sowie die Lautfolge *qjyE* aus dessen *OFFEAH*-Gedicht in verschiedenen Kombinationen variiert.<sup>27</sup>

Nachweislich zählten *Urlaut*-Sequenzen zu KS' Repertoire während des Holland-Dada-›Feldzugs‹ im Frühjahr 1923. Im Vorfeld der Tournee schlug er Theo van Doesburg vor, *Lautgedichte vor[z]utragen, die ohne Sinn, ohne Sprache, jedem Holländer verständlich sind. Ddssnnr – Je – M – M p – Mpf – Mpf – Mpf – u.s.w.*<sup>28</sup> Das Programmblatt *Kleine Dada-soirée*, das für die Auftritte am 10.1.1923 in Den Haag, am 19.1.1923 in Amsterdam und am 29.1.1923 in Utrecht Verwendung fand, kündigt als KS' Beitrag *Gedichte von abstracter Lyrik bis zum Urlaut* an.<sup>29</sup> Zahlreiche Zeitungskritiken bezeugen den irritierenden Effekt, den diese Darbietungen beim niederländischen Publikum auslösten.<sup>30</sup> Was genau KS an ›Urlauten‹ vortrug, lässt sich aus den zeitgenössischen Quellen meistens nicht rekonstruieren, lediglich das *Alphabet von vorne nach hinten und umgekehrt*<sup>31</sup> ist zweifels-

23 Vgl. *Gesetztes Bildgedicht*, in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1922), S. 31, sowie drei hs. Entwürfe in einem Brief KS' an Theo van Doesburg vom 13.9.1922 [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 185].

24 Nündel 1974, S. 107.

25 Vgl. die Erinnerungen in Steinitz 1963, S. 127, Schaub 1999, S. 32f.; Zitat aus Arp: *Franz Müllers Drahtfrühling*, in: *Quadrup. Revue Internationale d'Art Moderne* I, 1 (1956), unpaginiert.

26 Vgl. Hausmann 1992, S. 76 sowie den Brief von Hausmann an Timm Ulrichs vom 8.9.1967, in: KS Almanach 1988, S. 155f. KS verfasste häufig Porträt-Gedichte für seine Künstlerfreunde, vgl. etwa die lyrischen Porträts zu Rudolf Blümner, Christof ↗ Spengemann, Herwarth Walden und Nell Walden, in: *Der ↗ Sturm* X, 8 (Nov. 1919), S. 125.

27 Inv.-Nr. TZR.C 3.669.

28 Brief vom 13.9.1922, in: Nündel 1974, S. 70f., Zitat S. 71. Vgl. zu der Holland-Tournee auch den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

29 Vgl. van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682b.

30 Vgl. dazu die Ausschnitte, die KS in seine Sammelkladde *8 uur* eingeklebt hat (KSAT3, ab S. 294).

31 Artikel *Eine Dada-Matinée*, in: *Algemeen Handelsblad*, 29.1.1923, Übers. in: Schrott 2004, S. 323.

frei belegt. In jedem Fall aber bediente sich KS in Holland erstmals des ›Urlaut‹-Begriffs, der an die Stelle des zuvor genutzten Terminus ›elementar‹ trat und möglicherweise noch den Einfluss des Sturm-Kreises erkennen lässt. Die dort propagierte Wortkunst-Theorie zielte u. a. darauf ab, dem Wort *seine Ur-Bedeutung wieder[zugeben]* und *es bis auf seinen verschollenen Ur-Wert zurück[zuführen]*.<sup>32</sup>

Ebenfalls 1923 entlehnte KS die aus der Musik übernommene Bezeichnung ›Sonate‹ für seine Urlaut-Dichtungen. In Theo van Doesburgs Dada-Zeitschrift *↗Mécano* veröffentlichte er eine einseitige lautpoetische Variation unter dem Titel *Sonate*.<sup>33</sup> Zudem kündigte ein handschriftlicher Programmwurf für einen Merzabend am 23.11.1923 in Braunschweig *AUSSER PROGRAMM* einen 15minütigen *VORTRAG DER »SONATE IN FMS«* an, zu dem *ALLE GUTWILLIGEN UND NUR DIE MUSIKALISCHEN BESUCHER DES ABENDS* eingeladen waren.<sup>34</sup> Gemeinsam mit Hausmann präsentierte KS Teile seiner Lautsonate auch auf der Ersten großen Merzmatinee in Hannover am 30.12.1923.<sup>35</sup> Bis zum Ende seines Lebens schlossen sich zahlreiche weitere Vorträge im In- und Ausland sowie eine Radioaufzeichnung, zwei Grammofonaufnahmen und eine Stummfilmaufnahme an.<sup>36</sup> Werbeblätter und Einladungskarten zu Merzabenden der 1920er Jahre führten als Programmpunkt fast immer die *Sonate in Fms*, die *Sonate in Urlauten* oder schlicht *Urlautdichtungen* auf.<sup>37</sup> Selbst zusammen mit Leo Trotzki soll KS einer Anekdote zufolge sein Werk rezitiert haben.<sup>38</sup> Nicht ohne Grund ließ er noch in *Merz 24* wissen: *besser als zu lesen ist die sonate zu hören. ich selbst trage deshalb meine sonate gern öffentlich vor* (S. 155, S. 419). Über die performative Kraft, die diese Auftritte entfalteten, haben seine Zeitgenossen des Öfteren berichtet. Zu einer Darbietung in Potsdam am 14. Februar 1925 liefert Hans Richter folgende anschauliche Schilderung:

*Schwitters stand mit seinen zwei Metern aufrecht auf dem Podium und begann die Ur-Sonate mit Zischen, Brüllen und Krähen vor einem Publikum, das in allem Modernen völlig unerfahren war. Zuerst war es völlig konsterniert. Nach zwei Minuten aber verlor sich der Schock. [...] Ich sah mit Entzücken, wie zwei Generäle vor mir die Lippen mit äußerster Gewalt zusammenpreßten, um nicht zu lachen, wie ihre Gesichter über dem hohen Stehkragen erst rot, dann leicht blau wurden. Und dann geschah plötzlich das, wofür sie*

32 Rudolf Blümner: *August Stramm*, in: *Der Sturm* XVI, 9 (Sept. 1925), S. 122. Vgl. dazu auch Scheffer 1978, S. 29f.

33 *Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert.

34 Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 208.

35 Vgl. die Einladungskarte *Einladung ins Tivoli* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 14; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2745/79) sowie Käte ↗Steinitz' Erinnerungen an den Abend (Steinitz 1963, S. 125).

36 Vgl. zu den Tonaufnahmen ausführlich das Vorwort zu *Merz 13*, S. 257–262, zum Stummfilm den weiter unten folgenden Text.

37 Vgl. etwa *Allgemeines Merzprogramm* [Schelle 1990a, Typo-Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)], *Einladung zum Merzabend* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 18; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 328), *Merz Abend* (Schelle 1990a, Typo Nr. 40; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 334). Digitalisate der Drucksachen sind in der digitalen Edition enthalten.

38 Das berichtet der Zeichenlehrer und Kunstwissenschaftler Hans Koppenschlegler (vgl. Schaub 1999, S. 32f.). Schaub verzeichnet zudem noch einige weitere Anekdoten zu KS' *Ursonaten*-Vorträgen.

*nicht mehr verantwortlich waren: – sie platzten vor Lachen, und das ganze Publikum, befreit von dem Druck, der sich in ihm angesammelt hatte, explodierte in einer Orgie des Gelächters. [...] Das alles störte Kurtchen keineswegs. Er schaltete nur seine trainierte und enorme Stimme auf Lautstärke zehn um, die den Lachsturm im Publikum übertönte, so daß dieser fast zu einer Begleitmusik der Ur-Sonate wurde. [...] Das Resultat war fantastisch. Dieselben Generäle, dieselben reichen Damen, die vorher Tränen gelacht hatten, kamen nun zu Schwitters, wieder mit Tränen in den Augen, um ihm ihre Bewunderung auszudrücken, ihre Dankbarkeit, beinahe stotternd vor Begeisterung. Etwas war in ihnen geöffnet worden, etwas, das sie niemals erwartet hatten: – eine große Freude.<sup>39</sup>*

Schriftliche Zeugnisse zur *Ursonate* sind vor dem Jahr 1927 rar. Neben dem frühen Manuskript in der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet und dem *Mécano*-Druck aus dem Jahr 1923 ist lediglich das 20 Zeilen umfassende Lautgedicht *inc. Lanke trr gll* in *Merz* 6, S. 56, S. 140 überliefert, dessen Lautfolgen als *scherzo* in *Merz* 24, S. 172–174, S. 428f. wiederkehren.<sup>40</sup> Anfang 1924 publizierte KS mit dem Text *inc. W W PBD* erneut ein selbstverfasstes, ausschließlich aus Konsonanten gebautes Lautgedicht.<sup>41</sup> Dieses wurde zwar später nicht in die Druckfassung der *Ursonate* übernommen, ist aber insofern relevant, als ihm erstmals eine kurze Ausspracheanleitung beigelegt ist. Die einzelnen Konsonanten sollten demnach tonlos und wie im Deutschen gesprochen werden, was die Einfügung von Hilfsvokalen zur Folge hatte: Aus *W W PBD ZFM* wird so *wö wö, pébede zefümm*. Diese vokalische ›Spreizung‹ kommt – anders als etwa in Hausmanns optophonetischen Texten – in der *Ursonate* durchgehend zum Einsatz und hat des Öfteren Kritik auf sich gezogen, da sie den Lauten *wieder sprachähnliche Züge* verleihe und die *Freiheit des Lesers ein[schränke]*.<sup>42</sup> Der Veröffentlichung von *inc. W W PBD* in Hans Richters Zeitschrift *G* ist darüber hinaus ein kunsttheoretischer Text vorangestellt, in dem KS sein Verfahren argumentativ zu legitimieren sucht. In Abgrenzung von klassischer, auf *Ideenassoziationen* beruhender Literatur und abstrakter Wortkunst gleichermaßen proklamiert er:

*Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet werden durch den Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander.*

39 Richter 1964, S. 144f.

40 Die eigene Zeitschrift bot zudem Raum für Wort- und Klanggedichte befreundeter Künstler wie Til Brugman (*Merz* 6, S. 61, S. 135f.), Theo van Doesburg (*Merz* 1, S. 8, S. 17; *Merz* 2, S. 26, S. 49), Raoul Hausmann (*Merz* 4, S. 38f., S. 89–91) und Antony Kok (*Merz* 1, S. 4, S. 13). In *Merz* 4, S. 37, S. 87 transformierte KS selbst ein Scherzpoem aus dem 19. Jh. zum *Alten Lautgedicht*.

41 *Merz* 7, S. 70, S. 180; wieder in: *AG. Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3 (Juni 1924), S. 56.

42 Heißenbüttel 1983, S. 13; Wehde 2000, S. 371.

*Klangdichtung*, so heißt es, sei nur dann konsequent, wenn sie gleichzeitig beim künstlerischen Vortrag entsteht und nicht geschrieben wird.<sup>43</sup> In Bezug auf die *Ursonate* ergab sich daraus eine Doppelstrategie: Erstens musste der Vortrag als eigene Kunstform weiter perfektioniert werden, zweitens war eine konsequente Verschriftlichung vonnöten.

Am 7. Juni 1926 hielt KS fest: *[D]ie ganze Sonate soll jetzt in Amerika gedruckt werden, Typographie von El Lissitzky.*<sup>44</sup> Auf Vorschlag von Sophie Küppers hatte er sich vermutlich in der ersten Jahreshälfte an ↗Lissitzky gewandt, der für ihn die typografische Gestaltung der *Ursonate* übernehmen sollte: *Und so wollte ich nur die Dichtung mit Erklärungen Lissi geben und ihm alles mehrfach vortragen, und dann mich um nichts mehr kümmern.*<sup>45</sup> Gedruckt werden sollte mit Unterstützung von Katherine Dreier in den USA. Zu KS' Verdruss zeigte sich Lissitzky jedoch wenig interessiert: *Wenn ich ihn bat, mal zuzuhören, sagte er: »Ach, lass das;« oder: »Bin ich ein Idiot?«; oder: »Das hat Zeit.«*<sup>46</sup> Der Plan scheiterte endgültig, als Lissitzky ohne Kenntnis KS' an Dreier schrieb, mit deren Hilfe er lieber ein eigenes Buchprojekt realisieren wollte als die *Ursonate* – ihm gehe es schließlich *um etwas anderes als Kammermusik*<sup>47</sup>. Wenngleich er dem beleidigten KS umgehend versicherte, der Ausdruck *Kammermusik* sei *durchaus lobenswert aufzufassen*<sup>48</sup>, war die Zusammenarbeit damit beendet und KS beschloss, den Satz entweder alleine oder mit Unterstützung Dreiers zu übernehmen.<sup>49</sup> Zu diesem Zweck schickte er der amerikanischen Kollegin mit seinem Brief vom 16.9.1926 ein (nicht erhaltenes) Typoskript der *Sonate*, die er für die intendierte Veröffentlichung erstmals systematisch verschriftlicht und dabei zu seiner Freude festgestellt hatte, wie *geordnet* diese schon erschien.<sup>50</sup> Als Vortragslänge gibt KS geschlagene *55 Minuten*<sup>51</sup> an – ein Jahr zuvor hatte er noch die ebenfalls in *Merz 24* vermerkten 35 Minuten veranschlagt.<sup>52</sup> Dreier rät er, die Seiten so vor sich auszubreiten, *dass immer 4 folgende unter einander liegen, dann sieht das ganze schon etwas nach Komposition aus.*<sup>53</sup> Eine detailliertere Ausarbeitung werde folgen, ebenso eine *ausführliche Erklärung über die Schreibweise, da in jeder Hinsicht ein Typ geschaffen werden [solle], nach dem jeder derartige Sonaten schreiben kann, wenn er will.*<sup>54</sup>

43 KS: *Konsequente Dichtung*, in: *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3 (Juni 1924), S. 55f., Zitate S. 56.

44 *Daten aus meinem Leben*, Typoskript, SMH, Inv.-Nr. que 06840206.

45 Brief an Katherine Dreier vom 16.9.1926, in: Nündel 1974, S. 102–110, Zitat S. 106.

46 Nündel 1974, S. 105.

47 Brief von Dreier an KS vom 26.8.1926 [Katherine S. Dreier papers, Société Anonyme archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale (YCAL MSS 101), Box 31, Folder 925].

48 Nündel 1974, S. 105.

49 Vgl. Nündel 1974, S. 106f.

50 Nündel 1974, S. 107.

51 Nündel 1974, S. 107.

52 Vgl. Brief von KS an Dreier vom 15.8.1925, in: Nündel 1974, S. 96f., hier S. 96.

53 Nündel 1974, S. 107.

54 Nündel 1974, S. 107.

Die Struktur der in *Merz 24* gedruckten *Ursonate* ist in der Fassung von 1926 bereits vorgeprägt: Diese ist KS zufolge *in 26 Parzellen geteilt, die durch die Buchstaben A bis Z gekennzeichnet sind, und aus nur 19 verschiedenen Melodien aufgebaut, welche am Rand durch rote Zahlen markiert sind. Zudem unterteilen waagerechte rote Striche die Hauptteile.*<sup>55</sup> Das Buch werde *ein Stück Forscherarbeit und daher ganz wichtig, der Druck müsse vorbildlich und sehr durchdacht sein.*<sup>56</sup> Dem Merzkünstler schwebte eine zweifarbige Umsetzung vor: Schwarz für den Text, Rot für *die der Deutlichkeit dienenden Bezeichnungen*; ein *filmartiger Streifen* unter dem Text könne außerdem *das Fortlaufende der Zeit betonen.*<sup>57</sup> Als Alternative schlägt er zum besseren Vergleich ein *Mappenwerk* mit einseitig bedruckten Einzelblättern vor, denn: *[D]er Vergleich ist hier das Wichtigste, [...] man kommt erst zum vollen Genuss des Ganzen, wenn man im Geiste die Beziehungen aller Teile vornehmen kann.*<sup>58</sup>

Katherine Dreier bemühte sich in der Folge zwar – wohl auf eigene Faust – um eine Vertonung der *Ursonate* durch den Komponisten Charles Ives, der mit der Begründung ablehnte, diese sei *doch bereits Musik*<sup>59</sup>. Der geplante Druck kam jedoch nie zustande. Im Juni 1927 fragte KS ein letztes Mal nach, ob und wann mit einer Publikation zu rechnen sei, Dreier habe *doch so viel Geld ausgegeben*<sup>60</sup>. Danach ist von dem Projekt keine Rede mehr.

Man könnte fast annehmen, KS habe mit einem Erfolg nie gerechnet, denn zeitgleich zu den Planungen mit Dreier zog er den Typografen Jan ↗ Tschichold hinzu, der gerade eine Stellung als Lehrer für Kalligrafie und Typografie an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München angenommen hatte. Bereits Ende September 1926 fragte er ungeduldig bei ihm nach: *Schreibe mir doch endlich, ob Du schon bei meiner Sonate angefangen hast?*<sup>61</sup> Tschichold jedoch ließ sich Zeit – Zeit, die KS nutzte, um selbst tätig zu werden.

Im Jahr 1927 erschienen in verschiedenen Avantgarde-Zeitschriften insgesamt 7 Teilveröffentlichungen aus der *Ursonate*: Den signifikantesten Druck stellt *Meine Sonate in Urlauten* in der niederländischen Revue *i 10* dar.<sup>62</sup> Enthalten ist dort zunächst eine *Zeichenerklärung*, welche mit geringfügigen Abweichungen dem Abschnitt *zeichnen zu meiner ursonate* in *Merz 24*, S. 154f., S. 418f. entspricht. Unter der Überschrift *Allgemeine Erklärungen* schließt sich eine noch etwas umfangreichere Fassung der in *Merz 24*, S. 153f.,

---

55 Nündel 1974, S. 107.

56 Nündel 1974, S. 106f.

57 Nündel 1974, S. 108.

58 Nündel 1974, S. 108.

59 Brief von Ives an Dreier vom 28.10.1926, in: Rauschenbach 1983, S. 158.

60 Brief vom 27.6.1927, in: Nündel 1974, S. 118f., Zitat S. 119.

61 Brief vom 30.9.1926, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1.

62 *i 10* I, 11 (Nov. 1927), S. 392–402. Die Zeitschriftendrucke von Sequenzen der *Ursonate* sind in der digitalen Edition enthalten.

S. 417f. aufgenommenen erklärungen zu meiner ursonate an, in der KS explizit auf Hausmanns Plakatgedichte als Vorlage verweist und als Ausgangspunkt für andere Lautfolgen die Worte *Dresden, Rackete, Arp* sowie *abgekürzte Aufschriften auf Firmenschildern oder aus Drucksachen, besonders [...] die interessanten Aufschriften auf Eisenbahnstellwerkshäusern* identifiziert.<sup>63</sup> Der *i 10*-Druck präsentiert die Einleitung und den ersten Teil der *Ursonate* mit nur wenigen Abweichungen gegenüber *Merz 24*. Lediglich das Segment (G) (*Merz 24*, S. 164f., S. 424) fehlt vollständig. Im Übrigen sind Aufbau und typografische Gestaltung derjenigen des *Merz*heftes sehr ähnlich – die Strukturierung durch Linien, Balken, räumliche Zeilenanordnung, Zahlenkürzel und die Buchstaben des Alphabets ist optisch zwar etwas gröber ausgeführt, folgt jedoch dem gleichen Prinzip. Die musikalischen Begrifflichkeiten für die ausdrücklich zur *Notenschrift*<sup>64</sup> erklärte *Sonate in Urlauten* sind gefunden und bleiben auch im *Merz*-Druck bestehen. In *i 10* realisierte KS typografisch mithin das, was er schon 1926 im Brief an Dreier konzipiert hatte.

Die übrigen Drucke des Jahres 1927 waren weit weniger umfangreich: In den Zeitschriften *Merz*, *Tank* und *Transition* erschien der jeweils minimal variierte Text *priimiitit[t]ii[i]*,<sup>65</sup> *Tank* publizierte zusätzlich eine *variation zu rinnzekete bee bee nnzkrmmüü*.<sup>66</sup> Das Kopenhagener Journal *Imorgen* veröffentlichte unter der Überschrift *Sonate i Urlyde. III Del. Scherzo* eine Variante des Segments *Lanke trr gll*,<sup>67</sup> das unter dem Titel *scherzo* ebenfalls in *Merz 24*, S. 172–174, S. 428f. abgedruckt ist. Das *Scherzo* war schließlich in wiederum leicht abgewandelter Form in der einmalig von Michel Seuphor herausgegebenen Revue *Documents internationaux de l'esprit nouveau* zu lesen, wo ihm KS' Text *plastische schreibung* zur Seite gestellt ist.<sup>68</sup> Letzterer dokumentiert die Bemühungen des Künstlers um eine Schriftreform, zu denen möglicherweise seine Lautdichtungen den Anstoß gaben. Die nicht weiterverfolgte Idee der ›plastischen Schreibung‹ forderte eine Anpassung der Schriftsprache an die gesprochene Sprache, die KS durch den Verzicht auf überflüssige Buchstaben und eine Verdopplung von Vokalen bei lang zu sprechenden Silben zu erreichen hoffte. In einem unveröffentlichten Text sprach er sich etwa zur gleichen Zeit für eine konsequente Kleinschreibung aus, die der Funktionalität der Zeit entsprechen sollte.<sup>69</sup> Zumindest in den Erklärungstexten und zwischengeschalteten Sprechweisungen von *Merz 24* setzte er dieses Prinzip dann in die Tat um.

63 *i 10* I, 11 (Nov. 1927), S. 393.

64 *i 10* I, 11 (Nov. 1927), S. 393.

65 *priimiitititii*, in: *Merz 20* (1927), S. 104, S. 350f.; *priimiititii*, in: *Tank. Revue internationale de l'art vivant* 1½–3 (1927), S. 102 (unter der Überschrift *lautdichtungen*); *priimiitititii*, in: *Transition* I, 3 (Juni 1927), S. 143.

66 *Tank. Revue internationale de l'art vivant* 1½–3 (1927), S. 102 (unter der Überschrift *lautdichtungen*).

67 *Imorgen* III, 1 (Jan. 1927), S. 7.

68 *plastische schreibung und lanke tr gl (skerzoo aus meiner soonate in uurlauten)*, in: *Documents internationaux de l'esprit nouveau* 1 (1927), unpaginiert.

69 *typographie und orthographie: kleinschrift*, Typoskript, undatiert (um 1927), SMH, Inv.-Nr. que 06840412. Aus dem gleichen Grund versuchte KS im Jahr 1927 auch, eine systematische optophonetische Schrift zu entwerfen, die einen Bezug zwischen Schriftbild und Sprachklang herstellen sollte [vgl. dazu den Briefwechsel mit Walter Borgius, in:

Bevor die letzte *Merz*-Nummer vorlag, gingen allerdings noch einige Jahre ins Land. Wann genau KS überhaupt den Entschluss fasste, seine *Ursonate* im Rahmen der eigenen Zeitschriftenreihe zu publizieren, ist nicht überliefert. Der Auftrag an Jan Tschichold blieb in jedem Fall bestehen. Ein Brief Tschicholds an Raoul Hausmann vom Mai 1930 legt nahe, dass der Satz zu diesem Zeitpunkt in Vorbereitung war: *eine komplette ausgabe [der ursonate] wird übrigens jetzt von der meisterschule für deutschland's buchdrucker gedruckt [...]*.<sup>70</sup> Einen Monat später ließ KS durch seine Frau Helma nach dem aktuellen Stand fragen,<sup>71</sup> danach geschah lange nichts mehr. Zwischenzeitlich druckte KS, wie bereits oben erwähnt, in *Merz* 21 einmal mehr das *Scherzo* der *Sonate* ab und pries diese an gleicher Stelle als *die am reinsten abstrakte* seiner Dichtungen an.<sup>72</sup> Ende 1931 erreichten ihn schließlich die Druckfahnen für die *letzte Korrektur*, die er Tschichold in einem Brief vom 3.12.1931 mit seinen Änderungswünschen zurückschickte.<sup>73</sup> Diesem Schreiben zufolge waren Tschicholds Meisterschüler an der typografischen Gestaltung beteiligt, denen KS zum Dank einige *Merz*hefte übersandte. Von ihrer Arbeit zeigte er sich ausnehmend angetan: *Ich finde den Satz sehr fein, viel feiner abgestimmt, als ich es überhaupt angeben könnte*. Die Nummern 21 bis 23 hatte er für die Reihe *Merz* schon vergeben, entsprechend *muss die Sonate also 24 werden* – Tschichold solle die Paginierung so anpassen, dass das Heft bei Seite 150 beginne. Und das möglichst schnell: *Wirst Du dann im Januar drucken?*

So zeitnah vermochte Tschichold allerdings nicht zu liefern. Im Mai 1932 bat KS nochmals um die baldige Übersendung des Heftes,<sup>74</sup> musste sich aber weitere drei Monate gedulden. Erst Anfang August traf nahezu zeitgleich zu den neuerlichen Schallplattenaufnahmen *eine Sendung von gedruckten Urlautsonaten*<sup>75</sup> bei ihm ein. Die letzte *Merz*-Nummer erschien in einer Auflage von 1000 Stück, 50 Exemplare wurden nummeriert und vom Autor signiert.<sup>76</sup> Tschichold erhielt ein Widmungsexemplar, KS war trotz der langen Wartezeit zufrieden.<sup>77</sup>

---

Nündel 1974, S. 119–126, den Brief KS' an HS vom 14.8.1927, in: Nündel 1974, S. 127f., sowie den Text *Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift*, in: *i 10* 1, 8/9 (Aug./Sept. 1927), S. 312–316].

70 Brief vom 15.5.1930, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-RHA 1031.

71 Brief von HS an Tschichold, 25.6.1930, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1.

72 *Scherzo*. (*Dritter Teil aus meiner Ursonate*.), in: *Merz* 21: *erstes Veilchenheft* (Dez. 1931), S. 112, S. 379f.; Zitat auf S. 114, S. 383 im Text *Ich und meine Ziele*.

73 Vgl. den Brief an Tschichold vom 3.12.1931, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1.

74 Brief an Tschichold vom 22.5.1932, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1.

75 Brief von KS an Bodo Rasch vom 11.8.1932, Privatbesitz. Zu den Schallplatten vgl. das Vorwort zu *Merz* 13, S. 257–262.

76 Vgl. die dem Heft vorangestellte Angabe. Zu Planung und Organisation der Reihe *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

77 Vgl. den Brief Tschicholds an KS, HS und ES vom 7.9.1932, SMH, Inv.-Nr. que 06843624: *es freut mich sehr, dass euch die ausführung der ursonate gefällt. was lange währt wird gut*.



Die *Ursonate* in *Merz 24* weist in ihrer Struktur und Gestaltung große Ähnlichkeiten mit dem Druck in *i 10* auf. Sie besteht aus einer *einleitung*, vier Hauptteilen, die mittels Zwischenüberschriften wiederum untergliedert sind, und dem *schluss*. Parallel dazu segmentieren die 26 Buchstaben des Alphabets den Text, was vermutlich den 26 *Parzellen*<sup>78</sup> im nicht überlieferten Typoskript von 1926 entspricht, das KS an Dreier gesandt hatte. In *Merz 24* werden zusätzlich gepunktete horizontale Linien zur Abgrenzung einzelner Abschnitte eingesetzt. Ziffern und Buchstaben-Zahlen-Kürzel neben einem durchlaufenden vertikalen Balken am Seitenrand zeigen die einzelnen Themen und deren Variationen an. Es gibt die Themen 1–18 sowie 3a, 17a und 18a.

Für viele, jedoch nicht alle der Themen lässt sich der Zeitpunkt der Entstehung anhand überlieferter Textzeugen genauer eingrenzen. Folgende der in *Merz 24* ausgewiesenen Themen sind solcherart nachweisbar: Das entstehungsgeschichtlich älteste Thema 1 kombiniert Hausmanns Plakatgedicht *fmsbw* und die Buchstabenfolge *qjyE* aus dessen *OFFEAH*-Text.<sup>79</sup> Dabei verdankt sich die vokalische Umschrift *Fümms bö wö tää zää Uu* KS zufolge dem böhmischen Dialekt Hausmanns, die Schreibung *Uu zee tee wee bee fümms* in der *durcharbeitung* (S. 158, S. 421) dagegen der hannoverschen Sprechweise.<sup>80</sup> Thema 2 basiert auf dem Wort *Dresden* und findet sich in rudimentärer Form (*Ddssnnr – Je – M – M p – Mpf – Mpft – Mpftl*) erstmals in KS' Brief an Theo van Doesburg vom 13.9.1922.<sup>81</sup> Die darin enthaltene Lautsequenz *mpiff tilff too*, ihrerseits eine Variante von Thema 4, ist außerdem in KS' 1926 veröffentlichtem Gedicht *naa* enthalten.<sup>82</sup> Eine Einladungskarte zu KS' Erster großer Merzmatinee in Hannover am 30.12.1923 druckt folgende Variante von Thema 3 ab: *rinncecketeBBhenzekrrMü*.<sup>83</sup> Die Themen 6 sowie 11 bis 14 lassen sich bereits 1923 im Lautgedicht *Sonate* nachweisen,<sup>84</sup> Thema 7 stellt letztlich nur eine Variation von Thema 6 dar. Varianten der Themen 13 und 14 verzeichnet darüber hinaus das von Lissitzky 1923 gestaltete Programmblatt *Merz-Matinéen*.<sup>85</sup> Die Grundstruktur des *scherzos* mit den Themen 8, 9 und 10 bestand ebenfalls schon 1923, wie

78 Nündel 1974, S. 107.

79 *qjyE* sollte ebenso als Titel einer 1921 von KS und Hausmann gemeinsam geplanten Zeitschrift dienen, die jedoch nicht realisiert wurde (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 2*, S. 21, S. 476f.).

80 Vgl. KS' *Allgemeine Erklärungen* in *i 10* I, 11 (Nov. 1927), S. 393 sowie den Brief KS' an Hausmann vom 19.1.1937, in: Kramer/Sheppard 1995, S. 49.

81 Nündel 1974, S. 70f., Zitat S. 71.

82 *De ↗Stijl* VII, 77 (1926), S. 70.

83 *Einladung ins Tivoli* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 14; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2745/79). Eine Variation des Themas stellt zudem der bereits erwähnte Druck in *Tank. Revue internationale de l'art vivant* 1½–3 (1927), S. 102 dar.

84 *Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert. Die auf den Themen 11 und 12 basierende *abloesung* (*Merz 24*, S. 181f., S. 432f.) erschien in identischer Schreibung später nochmals in: *Transition* 22 (Feb. 1933), S. 38f. Die Silbenfolgen *bemm bumm* und *bimm* nahm KS auch in den lautpoetischen Text *Absolute Dichtung* (hs. notiert in seinem auf 1926 datierten *Hamburger Notizbuch*, S. 82, SMH, Inv.-Nr. que 06835058,T) auf.

85 Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHE II 23.54.

das Lautgedicht *inc. Lanke trr gll* in *Merz* 6, S. 56, S. 140 belegt.<sup>86</sup> Thema 17 ist schriftlich erst 1927 in den drei *prümiitit[t]ii[i]*- Fassungen dokumentiert.<sup>87</sup> Der Schluss mit der zum 18. Thema erklärten vierfachen Wiederholung des Alphabets von hinten nach vorne weist auf KS' 1922 veröffentlichte und wohl 1921 entstandene Alphabetgedichte *Z A (elementar)* und *Alphabet von hinten*<sup>88</sup> zurück. Lediglich die Themen 5, 15 und 16 sind vor dem Druck in *Merz* 24 nicht nachweisbar. Ansonsten hatte KS jedoch einen Großteil der Themen seiner *Ursonate* bereits in den Jahren 1921–1923 gefunden und entwickelte sie in den Folgejahren kontinuierlich weiter.

*Merz* 24 stellte für ihn letzten Endes nurmehr eine Momentaufnahme der *Ursonate* dar. *Ich habe sie 20 Jahre lang immer und immer wieder durchgearbeitet, sogar nachdem sie gedruckt worden war*, schreibt er ein Jahr vor seinem Tod.<sup>89</sup> 1937 hatte sich die im *Merz*heft mit 35 *minuten* angegebene Vortragsdauer schon wieder um 3 Minuten erhöht.<sup>90</sup> Im englischen Exil verfasste KS unter dem Titel *Neue Sonate* eine weitere kurze Lautvariation.<sup>91</sup> Zur gleichen Zeit bemühte er sich intensiv, aber vergebens um eine neue, umfassendere Tonaufnahme seines Lebenswerks.<sup>92</sup> Sein Bestand an gedruckten Heften war größtenteils im Krieg vernichtet worden. 1945 bat er Edith Tschichold, ihm ein Exemplar zu senden.<sup>93</sup> Ein Jahr später schickte er Hausmann ein Heft zu, das dieser nach der Lektüre aber umgehend retournieren sollte, denn: *Alle meine Bücher sind verbrannt, ausser wenigen.*<sup>94</sup>

Die Leihaktion stand im Zusammenhang mit einem von KS und Hausmann seit Sommer 1946 gemeinsam geplanten Projekt namens *PIN*, einer am Ende nicht realisierten Zeitschrift, die maßgeblich der Lautdichtung gewidmet sein sollte.<sup>95</sup> Die Adaption seines *fmsbw* für die in seinen Augen überkommene Sonatenform verzieh Hausmann KS zwar nach wie vor nicht, wie sehr sich dieser auch um Beschwichtigung bemühte und seine *Sonate* auf Hausmanns Wunsch als ›Variation‹ des Plakatgedichts ausgab.<sup>96</sup> Gleichwohl griff KS für *PIN* auf das Verfahren der *Ursonate* zurück: Vokale und Konsonanten sollten

86 Die zahlreichen Zeitschriftendrucke von Varianten der Sequenz aus dem Jahr 1927 wurden oben bereits vermerkt. Zwei weitere folgten 1932 in *Transition* und 1946 in einer von Carola Giedion-Welcker besorgten Anthologie: *Lanke tr gl (skerzoo aus meiner soonate in uurlauten)*, in: *Transition* 21 (März 1932), S. 320; *Lanke tr gl. skerzoo aus meiner soonate in uurlauten*, in: Giedion-Welcker 1946, S. 183. Des Weiteren existiert eine handschriftliche Fassung *inc. Lunke trr gll* aus der Zeit des englischen Exils (Tate Archives, Edith Thomas Papers, London).

87 Vgl. die Angaben in Anm. 65.

88 Abgedruckt in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1922), S. 19, S. 30.

89 Brief an Hans Richter vom 18.2.1947, SMH, Inv.-Nr. que 06839224.

90 Vgl. Brief KS an Hausmann vom 19.1.1937, in: Kramer/Sheppard 1995, S. 49.

91 Manuskript im Bestand des SMH, Inv.-Nr. que 06840429, datiert auf den 24.7.1946.

92 Vgl. dazu das Vorwort zu *Merz* 13, S. 257–262.

93 Brief vom 4.3.1945, in: Nündel 1974, S. 179–181.

94 Brief vom 2.9.1946, in: Nündel 1974, S. 222f., Zitat S. 223.

95 Vgl. dazu Hausmann/Schwitters 1962 sowie Lindlar 2016.

96 Vgl. die Briefe: Hausmann an KS, 8.7.1946 [*Cahiers du musée nationale d'art moderne* 76 (2001), S. 40], KS an Hausmann, 25.7.1946 (Nündel 1974, S. 213–216) und KS an Hausmann, 3.10.1946 [*Cahiers du musée nationale d'art moderne* 76 (2001), S. 83]. Die Auseinandersetzung ist zudem Thema in folgenden Briefen: KS an Hausmann,

gemäß der in *Merz 24* festgelegten Regeln artikuliert werden,<sup>97</sup> zum besseren Verständnis war nun sogar ein *für jeden lesbare[r] Schlüssel* zur Aussprache der Lautgedichte vorgesehen, damit diese nicht *wie ein Bluff der Dadazeit* wirkten.<sup>98</sup> Jenseits von *PIN* wagte sich KS zudem an eine längere Lautvariation des ›Themas‹ *Ribble Bobble Pimlico*, bei der eine englische Sprechweise anzunehmen ist.<sup>99</sup>

Beinahe hätte die *Ursonate* in KS' letzten Jahren auch den Weg auf die Leinwand gefunden. Im Herbst 1946 schlug Hans Richter dem Merzkünstler vor, einen Film zu dem Werk zu drehen, und bat um Ideen zu dessen visueller Gestaltung.<sup>100</sup> In seiner Antwort erklärte sich KS grundsätzlich einverstanden, wollte aber mit der Umsetzung noch so lange warten, bis die erhofften Schallplatten fertiggestellt waren. Als möglichen Geldgeber brachte er das Museum of Modern Art ins Gespräch, mit dem er ohnehin schon wegen der Tonaufnahmen in Verhandlungen stand. Der Film selbst sollte nach seinen Vorstellungen abstrakt sein. Begleitend zu seinem Vortrag plante er, variierende Formen zu den einzelnen Themen der *Sonate* zu zeichnen – etwa vier konzentrische Kreise für *Fmms* –, die sich je nach Sprechgeschwindigkeit in der Größe unterschieden.<sup>101</sup> Richters Reaktion fiel skeptisch aus. Das MoMA lehnte er für die Finanzierung ab, stattdessen sollte der Film in seinem eigenen Studio günstig produziert und anschließend gegen Geld verliehen werden. Der Gewinn ließe sich dann 50/50 teilen. KS' Konzept der abstrakten Formen sagte Richter ebenfalls nicht zu, da er nicht an eine *Illustration* gedacht habe.<sup>102</sup> KS hatte gegenüber Naum Gabo bereits bekannt, dass ihm Richters Plan nicht gefiele, da sich dessen Ideen aller Wahrscheinlichkeit nach von den seinen unterscheiden würden.<sup>103</sup> Richter hielt er daher zunächst hin – die Zeit sei noch nicht reif, im Moment werde er nicht zustimmen und keinesfalls werde er jemandem erlauben, das Vorhaben ohne ihn zu realisieren.<sup>104</sup> Richter hatte offenbar ohnehin nicht an eine sofortige Verfilmung gedacht: *Nein! – es besteht keine Eile! – Ich könnte den »Laut Sonate« Film sowieso nur »zwischen drin« machen [...]*.<sup>105</sup> Kurz vor seinem Tod schrieb KS ein letztes Mal an Richter, versicherte ihn seiner Freundschaft und lobte seine Arbeiten. Doch die *Lautsonate* könne

19.1.1937 (Kramer/Sheppard 1995, S. 48–50), Hausmann an KS, 15.6.1946 (SMH, Inv.-Nr. que 06839687), Hausmann an KS, 31.7.1946 [*Cahiers du musée nationale d'art moderne* 76 (2001), S. 45], Hausmann an KS, 30.9.1946 [*Cahiers du musée nationale d'art moderne* 76 (2001), S. 82], KS an Hausmann, 30.10.1946 (Nündel 1974, S. 244f.).

97 Vgl. den Brief von KS an Hausmann vom 9.9.1946, in: *Cahiers du musée nationale d'art moderne* 76 (2001), S. 74.

98 Brief KS an Hausmann vom 20.9.1946, in: Nündel 1974, S. 234–238, Zitate S. 238.

99 Überliefert sind zwei handschriftliche Fassungen, SMH, Inv.-Nr. que 06840482 und que 06840231,T,002.

100 Brief von Richter an KS, undatiert [2.11.1946], SMH, Inv.-Nr. 06839972.

101 Vgl. den Brief von KS an Richter vom 6.11.1946, Verbleib des Originals unbekannt, Reproduktion im Getty Research Institute, Yves Poupard-Lieussou correspondence (930004), Box 5, Folder 2. Darin finden sich skizzenhafte Darstellungen der geplanten Formen.

102 Vgl. den Brief Richters an KS, undatiert [Ende 1946/Anfang 1947], SMH, Inv.-Nr. 06839008.

103 Brief vom 11.11.1946, Naum Gabo Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale (YCAL MSS 541), Box 24.

104 Brief von KS an Richter vom 18.2.1947, SMH, Inv.-Nr. 06839224.

105 Brief an KS, undatiert [März 1947], SMH, Inv.-Nr. que 06840051.

er ihm nicht geben: [...] *I made the words and wish to have influence on the expression of the words. I can only once in a life do a Lautsonate.*<sup>106</sup>

### Die Notenschriften zur *Ursonate*

Fünf Monate nachdem KS Teile seiner Sonate für druckreif erachtet und verschiedene Fassungen in Avantgarde-Zeitschriften veröffentlicht hatte, entstanden im Februar 1927 seine ersten Versuche, das Werk auch in Notenschriften zu fixieren und damit ein musikalisches Äquivalent zu seinem typografisch gestalteten Text zu schaffen, der als *Merz 24* erst fünf Jahre später vollständig erschien.

Das im Nachlass erhaltene, unveröffentlichte Notenkonvolut aus dem Zeitraum von 1927 bis 1949 umfasst 15 Einzelblätter mit oder ohne vorgedruckte Notenlinien, 23 Notenbögen sowie 6 querformatige Notenhefte mit Klammerheftung und einem blauen oder braunen Umschlag, in denen jeweils nur wenige Seiten beschrieben sind. Die heute im SMH aufbewahrten Notenschriften befanden sich bis 2004 als Leihgabe in Privatbesitz und sind bislang weder in Einzeluntersuchungen noch in ihrem interdisziplinären Zusammenhang mit dem medialen Gesamtkunstwerk *Ursonate* – Textfassungen, Audiodateien und Stummfilm – erforscht worden.

Nahezu alle Kompositionen bestehen aus nur wenigen Zeilen. Ihr fragmentarischer Charakter erschwert eine eindeutige Werkzuordnung, zumal häufig Titelangaben oder textuelle Bezugspunkte zu *Merz 24* bzw. den zuvor veröffentlichten Fassungen fehlen. Aufgrund der Angabe *Basler Karneval* kann daher nur bei drei der überlieferten Dokumente<sup>107</sup> ein Zusammenhang mit der *Ursonate* sicher ausgeschlossen werden. Dank der von KS' Hand stammenden Datierungen auf vielen Notenblättern ist es jedoch möglich, genetische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kompositionen zu rekonstruieren: Die zwischen 1927 und 1932 entstandenen Entwürfe bilden ein Teilkorpus, das sich von den zwischen 1937 und 1940 verfassten Skizzen hinsichtlich der musikalischen Komplexität unterscheidet.

In den ersten Jahren arbeitet der Künstler nur eine einfache, im Violinschlüssel stehende Stimme aus, die er bereits im zuerst entstandenen und mit *Ursonate* betitelten Notenheft<sup>108</sup> um eine Begleitstimme ergänzt und in den folgenden Entwürfen zunehmend um ein breiteres Repertoire erweitert. Sämtliche Fragmente des ersten Korpus sind

106 Dt.: [...] Ich habe die Worte gemacht und will auf den Ausdruck der Worte Einfluss haben. Ich kann nur einmal im Leben eine Lautsonate machen (Brief von KS an Richter vom 14.12.1947, SMH, Inv.-Nr. que 06839209).

107 Vgl. *Basler Karneval* [1], 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), undat., SMH, Inv.-Nr. que 06842385, *Basler Karneval* [2], 1 Blatt, undat., SMH, Inv.-Nr. que 06842400 sowie *Marsch*, 1 Blatt, 14.9.39, SMH, Inv.-Nr. que 06842388.

108 Vgl. Notenheft *Ursonate* 5.2.27., SMH, que 06842362. Einige Blätter sind herausgerissen oder herausgeschnitten.

als kurze, meist nur wenige Takte umfassende Kompositionsversuche charakterisierbar, wobei sie teils die Grundstruktur eines Hauptthemas und dessen Ausdifferenzierung durch das musikalische Prinzip der Variation bereits erkennen lassen.

Das spätere Konvolut enthält zunehmend musikalisch komplexere Entwürfe mit erkennbaren genetischen Zusammenhängen, wie etwa die vier zwischen August und Oktober 1938 entstandenen Kompositionen *URSONATE A/B/A*<sup>109</sup>, *URSONATE in a moll*<sup>110</sup>, *L. 12.10.38 Ursonate*<sup>111</sup> sowie *URSONATE*<sup>112</sup>, in denen KS einen klaren motivischen Bezugsrahmen schafft und diesen konsequent weiterentwickelt. Im Gegensatz zu seinen frühen Versuchen bringt er in diesen drei Beispielen seinen musikalischen Entwurf mit größter Akkuratess zu Papier. Hier finden sich nicht länger unsichere, gleich einem Anfänger in der Kompositionskunst ausgemalte Notenköpfe, falsch positionierte Notenhälse oder überzählige bzw. unterzählige Noten im Takt, wie zuvor etwa in einer im 4/4 Takt verfassten Skizze *Ohne Titel [10.12.34]*<sup>113</sup> oder in dem auf den 10.4.37 datierten einzeiligen Entwurf des Ursonatenbeginns auf einem unbetitelten Notenblatt<sup>114</sup>. Notationsfehler kommen allerdings, wenn auch in geringerer Anzahl, ebenfalls in den späteren Autografen vor. Manche von ihnen treten im gesamten Konvolut derart stringently auf, dass sie KS' eigene, äußerst individuelle Signatur erkennen lassen. Als solche KS'schen Stilidiome erweisen sich beispielsweise der nahezu durchgängige Verzicht auf Pausen sowie die uneinheitliche Verwendung von Versetzungszeichen in allen überlieferten Notenschriften. Ein Versetzungszeichen, das Veränderungen eines Stammtones markiert, gilt üblicherweise nur einen Takt lang, ab Arnold Schönberg (Wien 1874–1951 Los Angeles) ist es sogar nur für die Länge einer einzigen Note valide. KS verwendet häufig wiederholte Versetzungszeichen, die darauf schließen lassen, dass er sich an der Notationsweise Schönbergs orientiert haben könnte. Dies trifft jedoch nicht auf alle Kompositionen zu: Denn es existieren einige unklare Stellen in den Entwürfen, bei denen der Künstler die Angabe von Versetzungszeichen offensichtlich vergaß.

Nicht nur aufgrund des wechselnden Schriftbildes und der zunehmend sicheren Notationsweise stellt das Gesamtkorpus eine höchst disparate Mischung dar; es folgt zudem verschiedenen Stilen. Auf motivischer Ebene bringt KS dissonante und schrill erklingende Akkorde ebenso zur Umsetzung wie feierlich-schwere Marschsätze und heitere, mit *scherzo* (Hervorh. i. O.) überschriebene Instrumentalfragmente.

109 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), undat., SMH, Inv.-Nr. que 06842373.

110 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), 7.8.38, SMH, Inv.-Nr. que 06842375.

111 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), 12.10.38, SMH, Inv.-Nr. que 06842377.

112 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), 18.10.1938, SMH, Inv.-Nr. que 06842378.

113 1 Blatt, 10.12.34, SMH, Inv.-Nr. que 06842396.

114 *Ohne Titel [10.4.1937]*, 1 Blatt, SMH, Inv.-Nr. que 06842401, recto.

Für die Beschriftung der einzelnen Blätter greift er mehrheitlich auf Bleistift zurück. An vereinzelt Stellen des Notentextes setzt er schwarze Tinte ein, teils in der Grund-, teils in der Überarbeitungsschicht,<sup>115</sup> während er rote Tinte ausschließlich für die Titel der beiden Hefte *URSONATE* sowie *Übertragungen* auf dem vorderen Einband verwendet.<sup>116</sup> Allein in diesen beiden auf den 5.2.1927 datierten Heften arbeitet er zusätzlich mit einem roten Buntstift, um unter den fünf Notenlinien einzelne Themen sowie deren Dauer in Form von horizontalen Linien einzutragen. Als Textträger dienen ihm neben professionellen Notenbögen auch verschiedene Schulhefte und fliegende Notizzettel. Die Verwendung dieser unterschiedlichen Papiere zeugt ebenso wie der variierend mal flüchtige, mal penible Duktus des Schriftbildes davon, dass das Gesamtkorpus über einen größeren Zeitraum entstanden sein muss. In zahlreichen Notenschriften finden sich Korrekturen und Tilgungen größerer Passagen durch Rasur, Überklebung oder manuelle Durchstreichung, die KS' Unsicherheit während des Kompositionsprozesses offenbaren. Dass er mit dem Resultat seiner musikalischen Umsetzung bis zum Schluss haderte, zeigen insbesondere Manuskripte, die er gänzlich oder in größeren Teilen verwarf.<sup>117</sup>

Im norwegischen Exil ab 1937 beginnt sich KS intensiver mit der Harmonielehre zu beschäftigen und setzt sich nunmehr zum Ziel, *entsprechend [der] Lautsonate auch für Klavier zu komponieren*.<sup>118</sup> Ein Jahr nachdem er mit seinem Sohn Ernst sein neues Domizil in Lysaker bei Oslo bezogen hat, sendet ihm HS seinen bis dahin in Hannover zurückgebliebenen Flügel.<sup>119</sup> Die in der Folge entstandenen Entwürfe konzentrieren sich auf die Ausarbeitung der ersten drei Themen und besitzen im Gegensatz zu den frühen Noten stärkere Kohärenzen in Bezug auf Themenentwicklung und wiederkehrende Kompositionsmuster. In der Praxis stellte ihn die musikalische Umsetzung seiner *Ursonate* vor erhebliche Schwierigkeiten, die er mit der Einsicht kommentiert, dass seine *Kompositionen [...] teils unmöglich, teils trivial* seien und sich in dieser Hinsicht von seinen Dichtungen unterschieden.<sup>120</sup> KS erachtet seine musikalische Produktion – im Gegensatz zu seiner Dichtung – vielmehr als ein Experimentierfeld, das ihm dazu dient, musikalische Gesetzmäßigkeiten zu erlernen. *Ich studiere mit allem Eifer Harmonielehre,*

115 Vgl. Notenheft *Ursonate* 5.2.27., SMH, Inv.-Nr. que 06842362, Bl. 3v; *Notenheft. Ernst Schwitters.*, SMH, Inv.-Nr. que 06842365, Bl. 1v, Bl. 2r (von hinten); *URSONATE A/BA*, SMH, Inv.-Nr. que 06842373, Bl. 1v sowie *URSONATE, 18.10.1938*, SMH, Inv.-Nr. que 06842378, Bl. 1r.

116 Vgl. *Ursonate* 5.2.27. Heft mit vorgedruckten Notenlinien, 3 Blätter, SMH, Inv.-Nr. que 06842362 (Einband vorne außen) sowie *Übertragungen* 5.2.27. Heft mit vorgedruckten Notenlinien, 4 Blätter, SMH, Inv.-Nr. que 06842363 (Einband vorne außen).

117 Vgl. z. B. *Ohne Titel [27.8.38]*, 1 Bogen, SMH, Inv.-Nr. que 06842390, *URSONATE A/B/A 30.7.38*, SMH, Inv.-Nr. que 06842373, Bl. 1r sowie *Ursonate, 12.10.38*, 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), SMH, Inv.-Nr. que 06842377, Bl. 1r.

118 Brief von KS an Annie Müller-Widmann, 17.12.1939, SMH, Inv.-Nr. KSA 2003,19.

119 Vgl. Brief von KS an Sophie Taeuber-Arp, 10.5.1938, in: Nündel 1974, S. 144–146, hier S. 145.

120 Vgl. Brief von KS an Müller-Widmann 17.12.1939, SMH, Inv.-Nr. KSA 2003,19, in: Schaub 1998, S. 36.

da ich einsehe, daß es nicht möglich ist zu komponieren, ohne sie zu können.<sup>121</sup> Nachweislich befinden sich zwei Bücher im Nachlass des Künstlers, in denen er den Zeitpunkt seiner Lektüre handschriftlich vermerkt hat: 1927 – als seine ersten Kompositionen zur Ursonate entstehen – greift er auf Alfred Richters (Leipzig 1846–1919 Leipzig) *Die Elementarkenntnisse der Musik* von 1924 sowie August Halms (Großbaldorf in Württemberg 1869–1929 Saalfeld/Saale) *Harmonielehre* von 1900 zurück,<sup>122</sup> um sich Tonsysteme, Beziehungen und Funktionen einzelner Notenwerte sowie Kenntnisse zu rhythmischen Fragen anzueignen. Dementsprechend gilt KS' Interesse sowohl einfachen Fingerübungen wie komplexeren Prinzipien der tonalen Harmonik, die er markiert und mit eigenen Überlegungen versieht. Halm war Komponist und Musikwissenschaftler, dessen Schriften zur Harmonielehre (um 1900) in den 1920er Jahren weit verbreitet waren und häufig rezipiert wurden. Er ging als erster deutscher Theoretiker auf die untrennbare Zusammengehörigkeit von Form und Inhalt eines musikalischen Werks ein und trat insbesondere durch seine musikästhetischen Arbeiten hervor. Richter verfasste hingegen seine der motivisch-thematischen Arbeit gewidmeten Lehrbücher aus verstärkt produktionsorientierter Perspektive, indem er sie mit reichlich praktischen Übungen für Klavier versah.

KS' an den Schnittstellen Musik, Poesie und Typografie entstandene *Ursonate* ist als Gesamtkunstwerk konzipiert. Die übersichtliche typografische Gliederung des Werks in einzelne Teile und Themen, die der Künstler bereits in einer Druckfassung seiner Sonate von 1927 präsentierte und in *Merz 24* weiter ausfeilte, zeigt ein durch Laute verfasstes Klanggebilde mit einem festgelegten Aufbau, der auf der klassischen Sonatenhauptsatzform basiert. Der Künstler erläutert diesen im Vorwort von *Merz 24* folgendermaßen: *die sonate besteht aus vier sätzen, einer einleitung, einem schluß, und einer kadenz im vierten satz (Merz 24, S. 153, S. 417f.)*.

Das Wort *Sonate* geht etymologisch auf italienisch *suonare* (Klingen, Tönen) zurück und fungiert seit dem 13. Jahrhundert als Bezeichnung eines Musikstücks.<sup>123</sup> Die Sonatensatzform (oder Sonatenhauptsatzform), die seit der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts sowohl die kammermusikalische Gattung der Sonate als auch die Symphonie bzw. das Konzert bezeichnet, folgt dem formalen Aufbau in Exposition, Durchführung und Reprise (Coda). Aufgrund ihres heterogenen Erscheinungsbildes im kompositorischen Schaffen des 19. Jahrhunderts lässt sich insbesondere mit Blick auf das 20. Jahrhundert keine kontinuierliche Entwicklung der Gattung mehr feststellen; spätestens seit der ab 1914 einsetzenden Auflösung der Tonalität ist ihr stringentes Formschema problematisch geworden. KS dient sie als formales Gerüst seines Stücks, für das er ihren regelhaften

121 Brief von KS an Müller-Widmann, 17.12.1939, SMH, Inv.-Nr. KSA 2003,19, in: Schaub 1998, S. 36.

122 Beide Bücher befinden sich im Nachlass in einem von KS mit *MUSIK THEORIE* beschrifteten Umschlag, SMH, Inv.-Nr. que 06842420.

123 Vgl. N GroveD 2001, Bd. 23, S. 671.

Aufbau ansatzweise entlehnt und deren Satzbezeichnungen, wie *largo*, *scherzo*, *presto* oder *kadenz* (Hervorh. i. O.) er – wenn auch in Wortlaut und Umsetzung wenig dogmatisch – übernimmt. Deutlich erkennbare Bezüge von *Merz 24* auf die Sonatenform konzentrieren sich insbesondere auf die motivisch-thematische Arbeit an den vier in der Einleitung genannten Hauptthemen. Strukturelle Einheiten bestehen bei KS jeweils aus einer in mehreren Einzelzeilen gesetzten Buchstabengruppe, die er als *thema* bezeichnet und satzübergreifend durchnummeriert.

Im Unterschied zum musiktheoretischen Begriff der für die Sonatensatzform paradigmatischen ›Durchführung‹ gebraucht KS den Terminus *durcharbeitung*, um den umfangreichen Mittelteil der *Ursonate* in *Merz 24* zu bezeichnen. Analog hierzu notiert er ihn vereinzelt in seinen kompositorischen Skizzen. Käte ↗Steinitz berichtet, dass er diesen Ausdruck gezielt wählte, wenn es um die detaillierte Ausgestaltung eines Textes zu seiner *endgültigen Form* ging.<sup>124</sup> Er folgt dabei strukturellen Prinzipien der Ähnlichkeit, der Variation, Wiederholung und der Spiegelung einzelner Themen. Diese sind partiell auch in den Notenschriften zu finden.<sup>125</sup> In den *Allgemeine[n] Erklärungen* seiner *Ursonate* erläutert KS, dass *das Sammeln der Themen und Anregungen* zwar willkürlich verlief, er das Stück jedoch mit *innere[r] Logik, Strenge und Konsequenz der Durcharbeitung und Gruppierung* konzipiert habe.<sup>126</sup> Konsequente Bezüge zur musikalischen Gattung sind dabei nicht erkennbar, doch lassen sich einzelne Elemente identifizieren, die der Merzkünstler der Sonatensatzform entlehnt, ohne sich dabei an strikte Notationskonventionen zu halten.

Mit Hilfe von Konsonanten und Vokalen schafft er Kontraste und Merkmale der einzelnen Themen und umschreibt die Dauer einer zu sprechenden Sequenz durch Buchstaben-Dopplungen. Die Feingliederung strenger Rhythmus-Passagen realisiert er durch präzise Taktangaben. Montagehaft in den Text eingestreute Vortragsbezeichnungen wie *gesungen*, *gekreischt* oder *sehr kräftig beginnen* sowie die in den Bereich der musikalischen Tonhöhe reichende Forderung *jede folgende reihe ist um einen folgenden viertel ton tiefer zu sprechen, also muß entsprechend hoch begonnen werden* (*Merz 24*, S. 171, S. 427) tangieren Frequenzen in einem nicht präzise umrissenen Tonhöhenumfang. Auf welcher Tonhöhe diese Mikrointervalle – Tonabstände, die kleiner als ein Halbtonabstand sind – während des Vortrags anzusetzen wären, bleibt in der Komposition offen und der individuellen Interpretation des Ausführenden überlassen. Das Stück lebt demnach vom mündlichen Vortrag und dessen spontaner, individueller Realisierung, bei der Klang, Rhythmus, Lautstärke und Tonhöhe wesentliche Faktoren sind. In den musikalischen Quellen findet sich ein solcher Hinweis auf Mikrotonalität allerdings nicht.

124 Kurt war auch literarisch ein gewissenhafter Arbeiter. Es kam auf jede Silbe an. Rhythmus und Klangfarbe wurden geändert und geschliffen. Wir nannten das ›durcharbeiten‹ (Steinitz 1963, S. 84).

125 Vgl. die Kommentierung zu *Merz 24* in der digitalen Edition.

126 KS: *Meine Sonate in Urlauten. Allgemeine Erklärungen*, in: *i 10 I*, 11 (1927), S. 394.



Das erste Thema (*Fümms bö wö*) charakterisiert KS in *Merz 24* als *explosive[n] Anfang*, dem er in einer Reihe kompositorischer Entwürfe denselben Ausgangsakkord widmet: einen übermäßigen, in der zeitgenössischen Praxis durchaus ungewöhnlichen Dreiklang, der aus zwei großen Terzen besteht.<sup>127</sup>

Das zweite Thema (*dedesnn nn rrrr...Jüü Kaa?*) besitzt nach eigener Angabe *gegensätzlichen Charakter* und findet sich in den Noten beziffert als *II*. In dem kompositorischen Entwurf *Ohne Titel [D 30.8.38]* folgt auf Dreiklänge und Akkorde ein charakteristischer Sechzehntel-Lauf, der zunächst im Violinschlüssel beginnt und im Bassschlüssel von der linken Hand übernommen und fortgesetzt wird.<sup>128</sup> In einem nahezu identischen Entwurf mit dem Titel *Ursonate* markiert KS die bewusste Abweichung des Laufs durch die Bezeichnung *Ila*: Dieser ist in halber Geschwindigkeit – in Achteln – verfasst und geringfügig in der Tonart geändert.<sup>129</sup>

Das dritte Thema (*rinzekette bee bee*) soll nach KS *wirken wie eine Folgerung aus den vorhergehenden Themen, nicht so sehr als Variante, Verbreitung des zweiten Themas*. Aus dem zweiten und dritten Thema wird eine Überleitung gewonnen, auf die die **durcharbeitung** der Themen folgt (vgl. *Merz 24*, S. 158, S. 421, Hervorh. i. O.). KS gestaltet diese ›durcharbeitung‹ des ersten Themas nuancenreich mit einer Vielzahl von Verkürzungen und Erweiterungen, die er nach dem Prinzip der Ähnlichkeit zum Hauptthema konstruiert. Im **schluss** fasst er das erste und dritte Thema zusammen (im Sinne einer kleineren Coda), die noch einmal auf die Hauptthemen zurückkommt, sie aber freier behandelt (vgl. *Merz 24*, S. 170, S. 427, Hervorh. i. O.). Das mit *III* im Entwurf *L. 12.10.38 Ursonate* bezeichnete Thema übernimmt den kurzen, gestoßenen Klang der Staccato-Akkorde von *II* bzw. *II a*, gleichzeitig aber auch den Fluss des mehrere Oktaven umfassenden Laufs in Form von Triolen.<sup>130</sup>

Der Begleittext des auf den 5.2.1927 datierten Heftes<sup>131</sup> *1a fümms, 2a dedesnn rr* sowie *3a rinnzekete bee bee* entspricht exakt den Themen des Textes in *Merz 24*. Die zweifarbige Anlage der Notate von KS schließt an die ursprünglich für die Textpublikation ebenfalls von ihm anvisierte Zweifarbigkeit an. Schwarz, so erläuterte er seiner Mentorin Katherine S. Dreier das zugesandte (verschollene) Manuskript der *Ursonate*, habe er für den Text verwendet, *die der Deutlichkeit dienenden Bezeichnungen* seien hingegen in Rot gehalten.<sup>132</sup> Analog gestaltet er den Notentext schwarz und markiert die Länge der einzelnen Hauptthemen mit rotem Buntstift, um nach eigener Angabe einen *Sonatensatz*,

127 Vgl. *URSONATE A/B/A*, 30.7.38, SMH, Inv.-Nr. que 06842373, Bl. 1r sowie *[Ohne Titel]*, 15.8.38, SMH, Inv.-Nr. que 06842373, Bl. 1v sowie *URSONATE in a moll 7.8.38*, SMH, Inv.-Nr. que 06842375.

128 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), SMH, Inv.-Nr. que 06842376.

129 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), 12.10.38, SMH, Inv.-Nr. que 06842377, Bl. 1r.

130 SMH, Inv.-Nr. que 06842377, Bl. 1r.

131 *Ursonate*, 5.2.27, SMH, Inv.-Nr. que 06842362, Bl. 1r.

132 Vgl. Brief von KS an Dreier, 16.9.1926, in: Nündel 1974, S. 108.

*ohne Taktmass*<sup>133</sup> zu verwirklichen. Diese Zweifarbigkeit hatte er bereits in der Fassung des erwähnten Manuskripts von 1926 vorgenommen, in der ein *filmartiger Streifen* die Hauptteile betone und das *Fortlaufende der Zeit* zum Ausdruck bringe.<sup>134</sup> Neben diesem typografisch innovativen Entwurf eines Zeitstrahls trägt der Merzkünstler in dasselbe Notenheft ebenfalls konventionelle Tempobeschreibungen für einzelne Sätze (z. B. *mässig* oder *lento*) und unterschiedliche Taktarten (z. B. 6/8 oder 4/4) ein, die er in *Merz 24* als konkrete Vortragsanweisungen an den Beginn eines jeden Satzes stellt, wie etwa: *scherzo (die themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen)* (*Merz 24*, S. 172, S. 428, Hervorh. i. O.).

Die Tempobeschreibung *Andante*, die KS auf das Notenblatt *URSONATE* vom 18.10.1938 notiert,<sup>135</sup> korrespondiert sowohl mit dem langsamen Mittelteil der Sonatensatzform als auch mit dem 2. Teil von *Merz 24*, der als *largo* bezeichnet ist. Weitere Vergleichspunkte zwischen Noten und Text stellen Taktwechsel vom 3/4 zum 4/4 Takt dar sowie schnelle Änderungen der Lautstärke, die in dem Notenentwurf durch die Angabe von *Decrescendo* und *Crescendo* realisiert werden und hierin mit der in *Merz 24* skizzierten Vortragsweise *leise – laut – leise* (vgl. *Merz 24*, S. 170, S. 427) identisch sind.

Obwohl nicht nachweisbar ist, dass KS Kenntnisse der Harmonielehre von Schönberg und dessen Schüler Anton Webern (Wien 1883–1945 Mittersill bei Salzburg), die in den 1920er Jahren vielfach rezipiert wurde, besaß, zeichnen sich in den Notenschriften polytonale Muster ab, die auf den durch Schönberg und Webern begründeten Serialismus und die Vorrangstellung der Atonalität zurückführen. Als Vertreter der sog. ›Zweiten Wiener Schule‹ ordnen sie Intervallstrukturen und Tonhöhen nach eigenen Regeln und versuchen, serielle Modi zu artikulieren. Schönberg hatte 1908 mit seinem Finale des *Zweiten Streichquartetts op. 10* die Atonalität begründet und feilte in dem darauffolgenden Jahrzehnt an der Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen, von der er im Juli 1921 berichtete, dass er *etwas gefunden [habe], das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere*<sup>136</sup>. Mit dem bewussten Verzicht auf die Bindung des Tones an das Dur-Moll-System setzt hier eine Entwicklung ein, die zwar den formalen Aufbau der traditionellen Sonate fortführt, die tonale Musik aber negiert und damit zu neuen strukturellen Prinzipien führt. Die serielle Technik, bei der Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen, Metrum, Rhythmus und Phrasenbildung als komplexes Gefüge zusammenwirken, wird um die Atonalität ergänzt und führt damit zur endgültigen Emanzipation der Dissonanz. Die Sonate zeichnet sich im Kontext der

133 Notenheft *Ursonate*, 5.2.27. SMH, Inv.-Nr. que 06842362, Bl. 1r. Eine solche zweifarbigige Notation ist in der Musik äußerst ungewöhnlich und selten belegt. Als konsequente Praxis lässt sie sich bei dem Komponisten Max Reger (Brand/Oberpfalz 1873–1916 Leipzig) beobachten, der konsequent den Notentext schwarz sowie die Vortragsangaben rot verschriftlichte.

134 Vgl. Brief von KS an Dreier, 16.9.1926, in: Nündel 1974, S. 108.

135 1 Bogen mit vorgedruckten Notenlinien (2 Blatt), 18.10.1938, SMH, Inv.-Nr. que 06842378, Bl. 1r.

136 Rufer 1959, S. 26.

Zweiten Wiener Schule durch die *kombinatorische Durchführung des Reihenmaterials* [...] <sup>137</sup> aus.

Als analoges Prinzip finden sich sowohl in *Merz 24* als auch in den Notenfragmenten die Grundstruktur der Reihe und der Ableitung der Reihe (Modus) sowie drei verschiedene Prinzipien des Rückwärtsspielens einer Passage, nämlich die Umkehrung, der Krebs und der Krebs der Umkehrung, die KS als Begrifflichkeiten teilweise über den Noten notiert, sie aber frei interpretierend zur Umsetzung bringt, wie etwa einer der ersten mit *Ursonate* beschrifteten Entwürfe zeigt. <sup>138</sup> Aus diesem Beispiel geht ebenfalls die in Passagen von *Merz 24* existente Dialogstruktur hervor, die der Künstler taktweise mit *Antwort* überschreibt. Deutlich wird allerdings, dass zwischen seinen schriftlich fixierten Prinzipien und deren musikalischer Umsetzung Inkonsistenzen auftreten, die den bereits erwähnten freien Umgang mit tradierten Begrifflichkeiten in KS' Kompositionen belegen: Der von Thema 1 *abgeleitet[e]* Teil ist z. B. nicht, wie durch die Überschrift suggeriert, korrekt abgeleitet. Vielmehr ist die von KS als *Umkehrung* benannte Einheit als korrekte Ableitung identifizierbar.

Abgesehen von diesen vermutlich auf musikalische Unkenntnis zurückführbaren Widersprüchlichkeiten erarbeitet der Künstler eine klare Binnengliederung seiner Sonate, die er durch eine möglichst akkurate Notation versucht umzusetzen. Im Falle seiner musikalischen Produktionen kann er hierbei allerdings nur partiell – etwa durch den roten Zeitstrahl oder gespiegelte Violinen- und Bassschlüssel – von bestehenden Konventionen abweichen und Gegenentwürfe zu üblichen Kompositionsweisen formulieren.

Als der Einmarsch der deutschen Truppen im April 1940 in Norwegen KS zur Flucht zwang, überließ er die bis dahin gefertigten Noten seinem Freund, dem Organisten Thorolf Høyer-Finn in Molde. <sup>139</sup> In England setzte er seine Studien zur Harmonielehre zwar fort, doch ein Brief, den er 1941 aus dem Internierungslager auf der Isle of Man an seine Frau schrieb, zeugt davon, dass er sein Scheitern an den musikalischen Prinzipien und ihrer Notation längst erkannt hatte: *So studiere ich weiter Harmonielehre. Es ist meine unglückliche Leidenschaft. Ich studiere und komme nicht soweit, komponieren zu können. Die Harmonielehre macht mich ängstlich.* <sup>140</sup>

137 RML, Bd. 3, 1967, S. 885.

138 Vgl. *Ursonate*, 5.2.27, SMH, Inv.-Nr. que 06842362, Bl. 1r. Vgl. ausführlicher die *Ursonate* in der digitalen Edition.

139 Von dort gelangten sie vermutlich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre zu Friedhelm Lach nach Montreal, der sie zunächst Eric Erfurth überließ, von dem sie schließlich 2004 in den Nachlass des Künstlers zurückkamen, der als Leihgabe der KESS seit 2001 im SMH verwahrt ist. Vgl. auch Schaub 1998, S. 55.

140 Brief von KS an HS, 22.9.1942, SMH, Inv.-Nr. que 06837982.

## Stummfilmaufnahme der *Ursonate*

Jenseits von KS' Bemühungen um eine adäquate musikalische Umsetzung seines lautpoetischen Werks fand die *Ursonate* um 1930 in Zusammenarbeit mit Paul Schuitema (eigentlich Geert Paul Hendrikus Schuitema, Groningen 1897–1973 Wassenaar) auch eine filmische Realisierung. Die schwarzweiße Stummfilmaufnahme von 44 Sekunden Länge zeigt den Künstler beim Vortragen des Gedichts. Sie befindet sich auf einem 35-mm-Filmstreifen im Anschluss an den Dokumentarfilm *Statendam*, der das am 11. April 1929 in Dienst genommene Passagierschiff S. S. Statendam der Rotterdam Lloyd präsentiert – zunächst im Dock und dann während der Fahrt auf dem Nieuwe Waterweg in Rotterdam. Vermutlich handelt es sich um Probe- bzw. Privataufnahmen. Sie sind im Nachlass von Schuitema überliefert und befinden sich im EYE Filmmuseum Netherlands in Amsterdam.<sup>141</sup> Wann genau KS für die Aufnahmen mit Schuitema zusammentraf und wo der Film gedreht wurde, kann bisher nicht nachgewiesen werden, KS hielt sich in dem Zeitraum jedoch mehrfach in den Niederlanden auf.<sup>142</sup>

Der Fotograf, Grafiker und Cineast Schuitema war KS vermutlich durch Piet Zwart und die gemeinsamen Aktivitäten im ring neuer werbegestalter seit 1928 bekannt. Beide pflegten eine kollegiale und freundschaftliche Verbindung.<sup>143</sup> Nach einer Ausbildung an der Akademie der Bildenden Künste in Rotterdam unternahm Schuitema erste fotografische Experimente, wandte sich unter dem Einfluss der De ↗ Stijl Gruppe der Gebrauchsgrafik und der Innenarchitektur zu und galt in den Niederlanden bald als Pionier der Fotomontage und Repräsentant der Neuen Sachlichkeit im Bereich Fotografie und Grafik.<sup>144</sup> Seine autodidaktische Auseinandersetzung mit dem Medium Film begann 1929 und setzte sein fotografisches Interesse an Bewegungsmotiven fort. Dies zeigen seine Dokumentarfilme *Maasbruggen*, *De Markthallen van Parijs* und *De Bouwhoek van Harlingen*,<sup>145</sup> die gezielt der Bewegung von Dingen, Menschen und der Filmkamera nachgehen,<sup>146</sup> sowie experimentelle Filme wie *Experimenten* (1935),<sup>147</sup> der zu Beginn allein die Bewegung von Gesichtern in Richtung der Kamera festhält.

Die Filmaufnahme der *Ursonate* hat den Charakter einer auf das Gesicht und seine artikulatorischen Möglichkeiten fokussierenden Bewegungsstudie. Handelt es sich doch

141 EYE Filmmuseum, the Netherlands, Inv.-Nr. FLM63531, Ausschnitt 1:40 bis 2:24. Für Informationen zur Provenienz und Datierung des Films danken wir Rommy Albers vom EYE Filmmuseum, the Netherlands in Amsterdam.

142 Laut Meta Knol (Knol 1997, S. 35) hielt KS bereits Ende Jan. 1929 in Amsterdam einen Vortrag für Architekten der Gruppe De 8 (Rezension am 30.1.1929 in *Het Vaderland*).

143 Während seines Aufenthalts in den Niederlanden fand KS bei Schuitema Unterkunft. Vgl. Brief von KS an Hans Freudenthal vom 14.1.1935 (Privatbesitz, Kopie im SMH), und Brief von KS an Susanna Freudenthal vom 22.1.1935 (Privatbesitz, Kopie im SMH).

144 Vgl. Steinorth 1987, S. 90 und Maan 2006, S. 9, 15f., 133.

145 dt.: Maasbrücken, Die Markthallen von Paris, Die Bauecke von Harlingen

146 Vgl. Steinorth 1987, S. 91.

147 EYE Filmmuseum, the Netherlands, Inv.-Nr. FLM19677.

um keinen einfachen Mitschnitt eines Vortrags vor Publikum, sondern um eine künstlerisch gestaltete Sprechsituation für die Filmkamera mit inszenierter Rahmung und differenzierter mimischer Umsetzung des gesprochenen Textes. Die Inszenierung fällt durch ihre porträtartige Grundsituation auf: Mit Hilfe eines hellen kreisrunden Rahmens (der die rechte obere Ecke des Bildfelds jedoch nicht mit abdeckt) wird der Bildausschnitt und somit unser Blick auf den Vortragenden konzentriert.<sup>148</sup> KS' Kopf und die obere Partie seines Oberkörpers sind einem Porträt vergleichbar in Frontalansicht zu sehen und präsentieren den Künstler im Anzug mit Krawatte und zurückgekämmtem Haar. Noch vor Beginn des Sprechens setzt der Film mit einer Drehung des Kopfes ein, der zunächst mit Blick über die rechte Schulter im Profil positioniert ist und sich dann langsam frontal zum Objektiv dreht. Durch die hierbei auffallend weit geöffneten Augen, die schon während der Kopfdrehung die Kamera fixieren, bekommt die Bewegung den Charakter einer gestischen Ouvertüre, die den folgenden Vortrag eröffnet. Dabei zielt die für den Stummfilm charakteristische ausdrucksstarke Mimik dieser Einleitung weniger auf einen situativ handlungsbezogenen Ausdruck als auf die rhythmisierte Momentaufnahme des ins Bild gesetzten Gesichts. Dies zeugt von der Nähe des Films zur Ästhetik experimenteller, avantgardistischer Filme, die KS nicht unbekannt gewesen sein dürften, wie das *Ballet Mécanique* (1924) von Fernand Léger, das ebenfalls abstrahierte Nahaufnahmen von Augen und einer Kopfdrehung zeigt.<sup>149</sup>

Nach der Kopfdrehung beginnt KS seinen Vortrag mit einem langgezogenen O und der fünfmaligen Wiederholung der Silbe *bee*, dem Thema 6 der *Ursonate* (Merz 24, S. 157, S. 420 und S. 171, S. 427). Wie der deutlich artikulierenden Lippenbewegung abzulesen ist, folgen darauf die Themen vom Anfang des Lautgedichts bis zum Durcharbeitungsthema *ü1* (Merz 24, S. 158, S. 421), welches in umgekehrter Reihenfolge der Silben und mit veränderter Vokalisation einen Teil des ersten Themas *Fümms bö wö tää zää Uu* wiederholt. Damit findet die für die kurze Filmsequenz stark gekürzte Version der *Ursonate* eine Art Endpunkt mit repressenhafter Rückkehr zum ersten Thema und expressiver Steigerung der Ausdrucksintensität am Schluss gemäß der von KS strukturell adaptierten Sonatenform. Am Ende des Vortrags, nach einem Filmschnitt,<sup>150</sup> ist zu sehen, wie der Künstler den von ihm selbst gehaltenen Rahmen zur Seite nimmt, was die improvisierten Bedingungen dieser Filmaufnahme verdeutlicht.

Die auffällige mimische Gestaltung des Vortrags<sup>151</sup> weist schon auf KS' frühes Interesse an einer abstrakten visuellen Darstellung der *Ursonate* im Film hin, wie er sie fast zwanzig

148 Zur Funktion der Fokussierung durch Kreisform und Bildmaske im deutschen Dokumentarfilm der 1920er Jahre vgl. Kreimeier 2005, S. 97.

149 Vgl. die Kommunikation über die Zusammenarbeit von Richter und Léger im Brief von Richter an KS, undatiert [Okt. 1946], SMH, Inv.-Nr. que 06839972. Léger ist auch mit einer Tuschezeichnung in Merz 8/9, S. 83, S. 202 vertreten.

150 Ein weiterer Schnitt erfolgt bei 2:02. Vgl. EYE Filmmuseum, the Netherlands, Inv.-Nr. FLM63531.

151 Zur Sprechmimik im Stummfilm als neue Form der Darstellung in Abgrenzung zu Pantomime und Theaterspiel vgl. Müller 1999, S. 71.

Jahre später dem Künstlerkollegen und experimentellen Avantgardefilmer Hans Richter vorschlagen wird.<sup>152</sup> Am 6.11.1946 schreibt er an ihn, dass er sich nicht nur des Vortrags, sondern auch der Zeichnung der Themen annehmen wolle: *I think you will do an abstract film, accompanied by my spoken sonate. I could speak it and could draw the shapes of the single themes.*<sup>153</sup> Als Beispiel für die Formen einzelner Themen folgt eine Zeichnung von vier konzentrischen Kreisen, die das zu Beginn im *FF* (fortissimo) gesprochene *Fmms* aus Thema 1 visuell umsetzen. Analog dazu skizziert KS für langsamer gesprochene Partien zwei konzentrische Kreise, die deutlich kleiner und mit schwächerem Auftrag gezeichnet sind. Anzahl, Größe und Stärke des Auftrags der skizzierten geometrischen Figuren sollen offenbar musikalisch dynamische Parameter wie Lautstärke und Sprechtempo abbilden.

Ein ähnlicher Gedanke der abstrakten visuellen Umsetzung von Hörbarem in Sichtbares scheint bereits dem zusammen mit Schuitema realisierten Ursonatenfilm zugrunde zu liegen. Analog zur Sprechgeschwindigkeit und -lautstärke der Themen werden hier anstelle bestimmter Kreisformen die Ausrichtung und Öffnung von Mund und Augen und deren Bewegungen gezielt vorgeführt. Akustische Faktoren wie Lautintensität, Tonhöhe und Tempo werden in optische übersetzt.<sup>154</sup> Wenn zum Beispiel der zu Beginn gesenkte Blick parallel zu dem langgezogenen *O* von unten nach oben gerichtet wird, ist der Ausdruck der Phrase allein durch die Blickinszenierung visuell gesteigert und ersetzt das, was durch die stumme Filmaufnahme auf akustischer Seite entfallen muss – die Dynamik und den musikalischen Ausdruck – durch visuelle, nonverbale Parameter wie Blickrichtung, Augen- und Mundöffnung.<sup>155</sup> Auch der Charakter einzelner Themen wird durch eine expressive Mimik visuell differenziert. So lassen sich der *explosive[ ] anfang des ersten themas, die reine lyrik des gesungenen Jüü-Kaa im zweiten Thema oder der militärische[ ] rhythmus des dritten themas* (Merz 24, S. 153, S. 417f.) teilweise im Film nachvollziehen.

---

152 Richter wandte sich in einem Brief vom 2.11.1946 mit dem Wunsch an KS, einen Film zur *Ursonate* machen zu wollen. Vgl. hierzu den Abschnitt zur Entstehungsgeschichte der *Ursonate* in diesem Vorwort.

153 dt.: Ich denke, Du wirst einen abstrakten Film machen, begleitet von meiner gesprochenen Sonate. Ich könnte sie sprechen und die Formen der einzelnen Themen zeichnen [Brief von KS an Richter vom 6.11.1946, Verbleib des Originals unbekannt, Reproduktion im Getty Research Institute, Yves Poupard-Lieussou correspondence (930004), Box 5, Folder 2]. Vgl. auch die Erinnerungen Richters an eine Spiralfilmform in: Richter 1973, S. 19.

154 Weitere Ansätze der Übersetzung akustischer Phänomene in visuelle formuliert KS systematisch in seinem Entwurf eines neuen Alphabets bzw. einer optophonetischen Systemschrift in seinen Artikeln *Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift* [in: *i 10* I, 8/9 (1927), S. 312–316; mit leichten Veränderungen wieder abgedr. in: *Der Sturm* XIX, 1 (April 1928), S. 196] und *plastische schreibung* [in: *Documents internationaux de l'esprit nouveau* I (1927), unpaginiert]. Vgl. Nündel 1981, S. 94f. Teilweise finden die dort entwickelten Ideen – unterschiedliche Vokallängen bspw. durch Buchstabendopplungen eindeutig abzubilden – Eingang in die seiner *Ursonate* vorangestellten Hinweise zur Aussprache *zeichnen zu meiner ursonate* (Merz 24, S. 154f., S. 418f.).

155 Im Kontext der Standardisierungsversuche von Mimik und Gestik im Film Ende der 1920er Jahre entstehen vermehrt fotografische Bilderfolgen, die bspw. alle Bewegungsmöglichkeiten der Augen einzeln abbilden und zu systematisieren versuchen. Vgl. Löffler 2004, S. 260.

Für die Gestaltung der Ursonatenvorträge insgesamt wie für ihre filmische Umsetzung dürfte auch der Umstand von Bedeutung gewesen sein, dass KS bei Rudolf Blümner, einem Mitglied des ›Sturmkreises um Herwarth Walden, Unterricht in Vortragstechnik genommen hatte.<sup>156</sup> Blümner hebt in seinem Konzept der *absolute[n] Schauspielkunst*<sup>157</sup>, das er 1921 in *Der Geist des Kubismus und die Künste* darlegt, den Rhythmus als Grundlage aller Kunst des Sprechens hervor.<sup>158</sup> KS besaß das Buch und versah es mit Unterstreichungen an der entsprechenden Stelle.<sup>159</sup> Mit seiner Ursonatenverfilmung setzte er sodann ein visuell rezipierbares, rhythmisiertes Mienenspiel ins Bild, das in seiner Gestaltung – ein einziges Standbild, keine Trickaufnahmen – einerseits dokumentarische Funktion erfüllt, andererseits musikalischen Rhythmus optisch erfahrbar macht. Über eine reine Vortragsdokumentation und Fixierung, die das performative Werk der Nachwelt auch visuell erhalten will – denn 1923 entstand bereits die erste Schallplattenaufnahme<sup>160</sup> –, geht diese künstlerisch durchdrungene Filmaufnahme deutlich hinaus.

---

156 Vgl. Webster 1997, S. 87. Zur unterschiedlichen Einschätzung von Stimme, Aussprache, Sprechtempo und Lautstärke des Sprechkünstlers KS durch die Kunstkritik in den Jahren 1921 und 1940/41, d. h. vor und nach zwanzig Jahren der Vortragspraxis, vgl. Schaub 1993b, S. 81f., zu KS' Vortragsstil vgl. Kocher 2018. In dem noch an der ›Wortkunsttheorie‹ des Sturmkreises orientierten Gedicht *Porträt Rudolf Blümner* [in: *Der Sturm* XIV, 8 (Aug. 1923), S. 118; wieder abgedr. in: *Anna Blume. Dichtungen*, S. 29; vgl. dazu auch den Kommentar zu *Merz* 6, S. 63, S. 544] setzte KS durch dynamische Lautmalerei und Wortballungen dem Rezitationsstil seines Lehrers in der Vortragskunst ein poetisches Denkmal.

157 Blümner 1921, S. 47.

158 Vgl. Blümner 1921, S. 49f. Eine bedeutendere Rolle als die absolute Schauspielkunst spielt die absolute Sprechkunst in Blümners theoretischer Auseinandersetzung. Vgl. Pirsich 1985, S. 587 und 590.

159 Vgl. Blümner 1921, S. 45f., Exemplar im SMH, wo u. a. die Passage *Notwendig sind [in der Dichtung] nur die Rhythmen schaffenden, künstlerischen Beziehungen.* unterstrichen ist. Auch Blümners *Ango laina* mit dem einführenden Essay *Die absolute Dichtung* befindet sich in KS' Nachlass im SMH, allerdings finden sich darin keine Unterstreichungen.

160 Vgl. das Vorwort zu *Merz* 13, S. 257–262 in diesem Band.





*Innentitel*

merz 24

kurt schwitters: **ursonate**

1932 merzverlag, hannover, waldhausenstraße 5

*Impressumseite*

nachdruck ohne anfrage verboten. die auflage beträgt 1000 stück, von denen 50 nummeriert und vom verfasser signiert wurden.

davon ist dies nummer<sup>1</sup>

S. 153–155: *KS' Texte erklärungen zu meiner ursonate (S. 153f.) und zeichen zu meiner ursonate (S. 154f.), beide durchgehend in Kleinschreibung und mit Hervorhebungen durch Kursivierung. Auf S. 155 oben ist ein Taktschema abgedruckt. Die typografisch gestaltete ›Partitur‹ der Ursonate (S. 157–186) wird im Anschluss an die Transkription der beiden einleitenden Texte vollständig in Graustufen reproduziert.*

[S. 153]

**erklärungen zu meiner ursonate**

die sonate besteht aus vier sätzen, einer einleitung, einem schluß, und einer kadenz im vierten satz. der erste satz ist ein rondo mit vier hauptthemen, die in diesem text der sonate besonders bezeichnet sind. es ist rhythmus in stark und schwach, laut und leise, gedrängt und weit usw. die feinen abwandlungen und kompositionen der themen will ich nicht erklären. ich mache nur beim ersten satz aufmerksam auf die wörtlichen wiederholungen der schon variierten themen vor jeder neuen variation, auf den explosiven anfang des ersten themas, auf die reine lyrik des gesungen *Jüü-Kaa*, auf den streng militärischen rhythmus des dritten themas, das gegenüber dem zitternden, lammhaft zarten vierten thema ganz männlich klingt, und endlich auf den anklagenden schluß des ersten satzes in dem gefragten *tää?* der zweite teil ist auf mitte komponiert. daß er gesungen wird, sehen sie aus den anmerkungen im text. das largo ist metallisch und unbestechlich, es fehlt sentiment und alles sensible. beachten sie bei *Rinn zekete bee bee* und *ennze* die erinnerung an den ersten satz. beachten sie auch in der einleitung das lange *Oo* als

---

1 nummer] Dahinter ist ein schraffierter horizontaler Balken gedruckt, der zur handschriftlichen Angabe der Exemplarnummer dient. Diese wurde im Referenzexemplar jedoch nicht eingetragen.

profezeiung zu dem langen largo. der dritte satz ist ein echtes scherzo. beachten sie das schnelle aufeinanderfolgen der drei themen: *lanke trr gll*, *pe pe pe pe pe* und *Ooka*, die voneinander sehr verschieden sind, wodurch der charakter *scherzo* entsteht, die bizarre form. *lanke trr gll* ist unwandelbar und kehrt eigensinnig taktmäßig wieder. in *rrmmmp* und *rrrnff* ist eine erinnerung an das *rummpff tillff too* vom ersten satz. doch klingt es jetzt nicht mehr lammhaft zart, sondern kurz und befehlend, durchaus männlich. das *Rrumpftillftoo* im dritten satz klingt dort auch nicht mehr so zart. die *ziuuu lenn trll* und *lümppff tümpff trill* sind klanglich dem hauptthema *lanke trr gll* nachgebildet. das *ziuuu iuuu* im trio erinnert sehr an das *ziuuu ennze* in teil 1, nur ist es hier sehr getragen und feierlich. das scherzo unterscheidet sich wesentlich von allen drei anderen sätzen, in denen das lange *bee* außerordentlich wichtig ist. im scherzo kommt kein *bee* vor. der vierte satz ist der strengste und dabei reich im aufbau. die vier themen sind wieder im text genau bezeichnet. der block *Grimm* bis *Oo bee* wird wörtlich wiederholt. es folgt eine lange durcharbeitung mit vielen überraschungen, und endlich erscheint der block wieder, nur daß die reihenfolge der themen geändert ist. das überleitungsthema *Oo bee* erinnert entfernt an den zweiten satz. der lange, schnelle vierte satz ist für den vortragenden eine gute lungenprobe, besonders da die endlosen wiederholungen, um nicht gleichförmig zu klingen, oft eine große [S. 154] erhebung der stimme erfordern. beim schluß mache ich aufmerksam auf das beabsichtigte rückklingen des alfabetes bis zum *a*. man ahnt das und erwartet das *a* mit spannung. aber es hört zweimal schmerzlich bei *bee* auf. das *bee* klingt hier in der zusammenstellung schmerzlich. beruhigend folgt die auflösung im dritten alfabet beim *a*. nun aber folgt das alfabet zum schluß ein letztes und viertes mal und endet sehr schmerzlich auf *beeee*? ich habe dadurch die banalität vermieden, die sehr nahe gelegen hätte, die allerdings nötige auflösung an den schluß zu verlegen. die kadenz nun ist ad libitum, und jeder vortragende kann nach seinem geschmack eine beliebige kadenz aus den teilen der sonate zusammenstellen oder neu dichten. ich habe nur für den eventuell fantasielosen vortragenden eine möglichkeit vorgeschlagen. ich selbst trage jedesmal eine andere kadenz vor, da ich sonst alles auswendig vortrage, damit die kadenz besonders lebendig wirkt und einen großen gegensatz zu der starren sonate bildet.

### zeichen zu meiner ursonate

die verwendeten buchstaben sind wie in der deutschen sprache auszusprechen. ein einzelner vokal ist kurz, zwei gleiche nicht doppelt, sondern lang. sollen aber zwei gleiche vokale doppelt gesprochen werden, so wird das wort an der stelle getrennt. also *a* wie in schnaps, *aa* wie in schlaf, *a a* ist doppeltes kurzes *a* usw., *au* spricht sich wie in haus. konsonanten sind tonlos. sollen sie tonvoll sein, muß der den ton gebende vokal hinzugefügt werden.

beispiele: *b, be, bö, bee*. aufeinanderfolgende *b p d t g k z* sind einzeln zu sprechen, also: *bbb* wie drei einzelne *b*. aufeinanderfolgende *f h l j m n r s w ch sch* sind nicht einzeln zu sprechen, sondern gedehnt. *rrr* ist ein längeres schnarren als *r*. die buchstaben *c q v x y* fallen aus. das *z* wird der bequemlichkeit halber beibehalten. große buchstaben dienen nur zur trennung, zum gruppieren, zum besseren erkennen von abschnitten, als erste buchstaben der zeilen usw. *A* spricht sich wie *a*. man könnte zur bezeichnung von laut rote unterstreichung, von leise schwarze nehmen. es bedeutet also ein dicker roter strich *ff*, ein dünner *f*, ein dünner schwarzer strich *p*, ein dicker *pp*. alles nicht unterstrichene *mf*. schrift wie noten ist möglich, wenn das tempo taktmäßig ist, z. b.:  
[S. 155]

$$\frac{4}{4} \quad \frac{\text{Oo}}{1} \quad \frac{\text{bee bee} \quad \text{bee bee} \quad \text{bee}}{4 \quad 4 \quad 8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{\text{Oo}}{1} \quad \frac{\text{zee zee} \quad \text{zee zee} \quad \text{zee}}{4 \quad 4 \quad 8} \quad \frac{3}{8} \dots^2$$

(leise, gleichmäßig)

dieses wäre eine andere, nicht sinnfällige schreibweise des zweiten satzes. beim freien takt können eventuell auch zur anregung der fantasie taktstriche verwendet werden. alle zahlen dienen nur zur angabe von taktzeiten. zahlen, striche und alles eingeklammerte sind nicht zu lesen. die zu verwendenden buchstaben sind, um noch einmal alles zusammenzuzählen: a ä au e ei eu i o ö u ü b d f g h k l m n p r s sch ch w z.

die selbstlaute sind: a e i o u ei eu au ä ö ü.

sollen die *r* einzeln gesprochen werden, so empfiehlt sich folgende schreibweise: *RrRrRrRrRrRr*. ebenso: *SchschSchsch*, oder *LILILI*, usw. bei freiem rhythmus werden absätze und satzzeichen wie in der sprache verwendet, bei strengem rhythmus taktstriche oder bezeichnung des taktes durch entsprechende einteilung des schriftraumes in gleich große raumabschnitte, aber keine satzzeichen. also auch *, . ; ! ? :* sind nur als klangfarbe zu lesen.

natürlich ist in der schrift nur eine sehr lückenhafte angabe der gesprochenen sonate zu geben. wie bei jeder notenschrift sind viele auslegungen möglich. man muß wie bei jedem lesen fantasie haben, wenn man richtig lesen will. der lesende muß selber ernst arbeiten, wenn er wirklich lesen lernen will. arbeiten fördert die aufnahmefähigkeit des lesenden mehr, als fragen oder gar gedankenloses kritisieren. das recht zur kritik hat nur der, der alles verstanden hat. besser als zu lesen ist die sonate zu hören. ich selbst trage deshalb meine sonate gern öffentlich vor. da es aber nicht gut möglich ist, überall abende zu veranstalten, beabsichtige ich, die sonate auf grammofon zu sprechen.

sprechdauer der sonate normal 35 minuten.

*kurt schwitters*

---

2 Über und unter dem Schema ist eine horizontale Linie in Satzbreite gedruckt. Zusätzlich sind die beiden Angaben *OO|1* jeweils links und rechts durch eine vertikale Linie abgegrenzt. Eine weitere vertikale Linie trennt die drei Punkte am Ende des Schemas ab.

**einleitung:**

Fümm bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,

dill rrrrrr beeeee bö,  
dill rrrrrr beeeee bö fümm bö,  
rrrrrr beeeee bö fümm bö wö,  
beeeee bö fümm bö wö tää,  
bö fümm bö wö tää zää,  
fümm bö wö tää zää Uu:

**erster teil:**

**thema 1:**

Fümm bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.

**thema 2:**

Dedeson nn rrrrrr, li Ee, mpiff ülliff too, üllill, jüü Kaa?  
(gesungen)

**thema 3:**

Rinnzekere bee bee nnz krr müü? ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmlüü,

rakere bee bee.

**thema 4:**

Rrumpff ülliff toooo?

<b>Überleitung:</b>	
U3	Ziinu ennze ziiuu nanzkrmiüü, Ziinu ennze ziiuu rinnzkrmiüü, ... rakete bee bee? rakete bee zee.
<b>U3a</b>	
<b>éürcherbeilung:</b>	
<b>01</b>	Füms bö wö gää zää Uu, Uu zee tee wee bee füms.
<b>(B) U3+ 3a</b>	rakete rinnzekete rakete rinnzekete rakete rinnzekete rakete rinnzekete rakete rinnzekete Beete bē. böwō fümsbö böwōrō fümsböwō böwōrōää böwōrōääzää fümsböwōääzää böwōrōääzääUu böwōrōääzääUu pō böwōrōääzääUu pōgō fümsböwōääzääUu pōgō böwōrōääzääUu pōgōgō
<b>f6</b>	böwō fümsbö fümsböwō fümsböwōää fümsböwōääzää fümsböwōääzääUu fümsböwōääzääUu pō fümsböwōääzääUu pōgō fümsböwōääzääUu pōgōgō

	fümsböwōääzääUu pōgōgō kwüüE.	<b>(C) U3+ 3a</b>
	rakete rinnzekete rakete rinnzekete rakete rinnzekete rakete rinnzekete Beete bē. böwō fümsbö böwōrō fümsböwō böwōrōää böwōrōääzää fümsböwōääzää böwōrōääzääUu böwōrōääzääUu pō böwōrōääzääUu pōgō böwōrōääzääUu pōgōgō fümsböwōääzääUu pōgōgō kwüüE.	<b>(D) U3+ 3a</b>
<b>f6</b>	böwō fümsbö fümsböwō fümsböwōää fümsböwōääzää fümsböwōääzääUu fümsböwōääzääUu pō fümsböwōääzääUu pōgō fümsböwōääzääUu pōgōgō	<b>1</b>



fümmsböwöäzääUu pögiff  
 fümmsböwöäzääUu pögiff  
 fümms bö wö ää zää Uu,  
 pögiff,  
 kwiice  
 kwiice  
 kwiice  
 kwiice  
 kwiice.

(E) 2

Dedessn nn rrrrr,  
 li Ee,  
 mpiff tillf toooo;  
 Dedessn nn rrrrr  
 desn nn rrrrr  
 nn nn rrrrr  
 nn rrrrr  
 liiii  
 Eeeeee  
 m  
 mpe  
 mpff  
 mpiffte  
 mpiff till  
 mpiff tillf  
 mpiff tillf toooo,  
 Dedessn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillf toooo,  
 Dedessn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillf toooo, tilll  
 Dedessn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillf toooo, tillll, Jüü-Kaa?  
 (gesungen).

fümms bö wö ää zää Uu, pögiff, kwiice.  
 Dedessn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillf toooo, tillll, Jüü-Kaa.  
 (gesungen)  
 Rinnzekere bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze ziiuu

rinnzkrmmüü,  
 Rakete bee bee.

(F) 3

Zikere bee bee  
 Rinnzekete bee bee  
 Rakete bee bee  
 Zikere bee bee ennze  
 Rinnzekete bee bee ennze  
 Rakete bee bee ennze  
 Zikere bee bee nnz krr  
 Rinnzekete bee bee nnz krr  
 Rakete bee bee nnz krr  
 Zikere bee bee nnz krr müüü  
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüü  
 Rakete bee bee nnz krr müüü  
 Zikere bee bee nnz krr müüü, ziiuu  
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüü, ziiuu  
 Rakete bee bee nnz krr müüü, ziiuu  
 Zikere bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze  
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze  
 Rakete bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze  
 Zikere bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmüü  
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmüü  
 Rakete bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmüü,  
 Rakete bee bee.  
 Rummppfllffoooo?  
 Ziiuu ennze ziiuu nnz krr müüü, ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmüü;  
 Rakete bee bee,  
 Rakete bee zee.

ü:  
 1  
 2  
 3

Fümms bö wö ää zää Uu, pögiff, kwiice.  
 Dedessn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillf toooo, tillll, Jüü-Kaa.  
 (gesungen)  
 Rinnzekere bee bee nnz krr müüü, ziiuu ennze ziiuu  
 rinnzkrmmüü,

43  
a

(G)

Rakete bee bee.  
Rummppf tilliff toooo?

Rum!  
Rummppff?  
Rum!  
Rummppff t?  
Rt rt rum!  
Rummppff tl!  
Rt rt rt rum!  
Rummppff tilliff?  
Rt rt rt rt rum!  
Rt rt rt rt rum!  
Rummppff tilliff toooo? Ziinu!  
Rt rt rt rt rt rum!  
Rt rt rt rt rt rum!  
Rummppff tilliff toooo? Ziinu ennze!  
Rt rt rt rt rt rt rum!  
Rt rt rt rt rt rt rum!  
Rummppff tilliff toooo? Ziinu ennze ziinu!  
Rt rt rt rt rt rt rt rum!  
Rt rt rt rt rt rt rt rum!  
Rummppff tilliff toooo? Ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü!  
Rt rt rt rt rt rt rt rum!  
Rt rt rt rt rt rt rt rum!  
Rummppff tilliff toooo? Ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü, ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,  
ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü,

0:  
1  
2  
3  
3<sup>a</sup>  
4  
(H)

Rakete bee bee,  
Rakete bee zec.

Fümms bö wö äää zää Uu, pögiff, kwiee.  
De-desann na rrrrrr, li Ee, mpffif tilliff toooo, tilli, juu-Kaa.  
(geiungen)

Rinnzkekete bee bee naz krr müüüü, ziinu ennze ziinu  
rinnzkrmmüüü,

Rakete bee bee.  
Rummppff tilliff toooo?

Rum!  
RrRrRummppff?  
Rum!  
RrRrRrRummppff t?  
Rum!  
RrRrRrRrRummppff tl?  
Rum!  
RrRrRrRrRrRummppff tilliff toooo?  
Rum!  
RrRrRrRrRrRrRummppff tilliff toooo ziinu!  
Rum!  
RrRrRrRrRrRrRrRummppff tilliff toooo ziinu ennze!  
Rum!  
RrRrRrRrRrRrRrRummppff tilliff toooo? Ziinu ennze  
ziinu nnzkrmmüüü,  
Rum!  
RrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRummppff tilliff toooo? Ziinu  
ennze ziinu nnzkrmmüüü, ziinu ennze ziinu  
rinnzkrmmüüü!  
Rum!  
RrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRummppff tilliff  
toooo?  
Ziinu ennze ziinu nnzkrmmüüü?



Ziiuu enze ziiuu rinnzkrmmüüü!

Rakete bee bee.

Rrrrrmmmm!!!! (*geheisicht*)

RrRrRrRrRr

RrRrRrRrRr

RrRrRrRrRr

RrRrRrRrRr

Rrrrrrrrrrrmmmmmpffiff ülliff ooooooooo?

Ziiuu enze ziiuu nnzkrmmüüü?

Ziiuu enze ziiuu rinnzkrmmüüü!

Rakete bee bee?

Rakete bee ze.

Rakete rinnzekete

Rakete rinnzekete

Rakete rinnzekete

Rakete rinnzekete

Rakete rinnzekete

Beeeee

bö

fö

bö

fö

bö

fö

bö

fö

bö

fö

bö

fö

bö

fö

fö

fö  
fömmnbö

166

ö3+

3o

1

(1)

böwö  
fümmnbö

böwö  
fümmnbö

böwö  
fümmnbö

böwö  
fümmnbö

böwö  
fümmnbö

böwörö  
fümmnböwö

böwörö  
fümmnböwö

böwörö  
fümmnböwö

böwörö  
fümmnböwö

böwörö  
fümmnböwö

böwörö  
fümmnböwö

böwörö  
fümmnböwö

böwöröää  
fümmnböwöröää

böwöröää  
fümmnböwöröää

böwöröää  
fümmnböwöröää

böwöröää  
fümmnböwöröää

böwöröää  
fümmnböwöröää

böwöröää  
fümmnböwöröää

böwöröää  
fümmnböwöröää

böwöröää  
fümmnböwöröää

167



Ü: 1  
2  
3  
3a  
4  
Ü 3  
Ü 3a

Fümm bö wö zää zää Uu, pögiff, kwiee.  
Dedeenn na rrrrr, Ii Ee, mpiff tilff toooo? Till, Jüü-Kaa.  
(gesungen)

Rinnzeker beo beo nnz krr müü? ziuu ennze ziuu rinnzkrmüüü;  
Rakete beo beo.  
Rummpff tillff toooo?  
Ziuu ennze ziuu nnskrmüüü, ziuu ennze ziuu rinnzkrmüüü;  
Rakete beo beo,  
Rakete beo zee.

Fümmbö wö zää zää Uu,  
Uu zee tee wee beo  
zee tee wee beo  
zee tee wee beo  
zee tee wee beo  
zee tee wee beo  
zee tee wee beo Fümm.

**schluss:**

Fümm bö fümm bö wö fümm bö wö zää?  
Fümm bö fümm bö wö fümm bö wö zää zää Uuuu?  
Rattatata tattatata tattatata  
Rinnzeker beo beo nnz krr müüü?  
Fümm bö  
Fümm böwö  
Fümm bö wö zää???? (gekriecht)

170

**zweiter teil:**

**largo**  
(gleichmäßig vorzutragen. Iskt genau  $\frac{3}{4}$ , jede folgende reihe ist um einen folgenden viertel ton tiefer zu sprechen, also muß entsprechend hoch beginnen werden)

Ü: 6

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise)  
Bee hee bee bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Zee zee zee zee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Rinnzeker ..... bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
änn ze ..... änn ze .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa (laut)  
Bee hee bee bee .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Zee zee zee zee .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Rinnzeker ..... bee .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Einn ze ..... einn ze .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise)  
Bee hee bee bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Zee zee zee zee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Rinnzeker ..... bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
änn ze ..... änn ze .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Ü: 6

Ü: 7

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise)  
Bee hee bee bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Zee zee zee zee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Rinnzeker ..... bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
änn ze ..... änn ze .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa (laut)  
Bee hee bee bee .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Zee zee zee zee .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Rinnzeker ..... bee .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Einn ze ..... einn ze .....  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise)  
Bee hee bee bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Zee zee zee zee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
Rinnzeker ..... bee .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo  
änn ze ..... änn ze .....  
Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

171

dritter teil:		trio ( <i>höflich langsam vorzutragen.</i> )	
<b>scherzo</b> <i>(die themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen)</i>	(M)	(N)	3
Lanke trr gl pe pe pe pe	III 8	Ziiuu iuu ziiuu aaau ziiuu iuu ziiuu Aaa	
Ooka ooka ooka ooka			
Lanke trr gl pii pii pii pii Ziiüka ziiüka ziiüka ziiüka	III 9	Ziiuu iuu ziiuu aaau ziiuu iuu ziiuu Ooo	3
Lanke trr gl Rrmp Rrnf	III 4	Ziiuu iuu ziiuu aaau ziiuu iuu	3
Lanke trr gl Ziiuu lenn trl? Lämpf tümpff trl	III 3	<b>scherzo</b> Lanke trr gl ( <i>munter</i> ) pe pe pe pe Ooka ooka ooka ooka	III 8
Lanke trr gl Rrmpff tülf too	III 10	Lanke trr gl Pii pii pii pii Ziiüka ziiüka ziiüka ziiüka	(O) 8
Lanke trr gl Ziiuu lenn trl? Lämpf tümpff trl	III 4	Lanke trr gl Rrmp Rrnf	III 9
Lanke trr gl Pe pe pe pe Ooka ooka ooka ooka	III 3	Lanke trr gl Ziiuu lenn trl? Lämpf tümpff trl	III 4
Lanke trr gl Pii pii pii pii Ziiüka ziiüka ziiüka ziiüka	III 10	Lanke trr gl Rrmpff tülf too	3
Lanke trr gl Rrmp Rrnf	III 8	Lanke trr gl Ziiuu lenn trl? Lämpf tümpff trl	10
Lanke trr gl	III 9	Lanke trr gl Ziiuu lenn trl? Lämpf tümpff trl	II 11
Lanke trr gl Rrmp Rrnf	III 4	Lanke trr gl Ziiuu lenn trl? Lämpf tümpff trl	III 4
Lanke trr gl	III 4	Lanke trr gl Ziiuu lenn trl? Lämpf tümpff trl	III 3
			10

iii	8	Lanke trr gil pe pe pe pe Ooka ooka ooka ooka	Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm	11
iii	9	Lanke trr gil Pii pii pii pii Züüka züüka züüka züüka	Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm	11
iii	4	Lanke trr gil Rimmp Rrurf	Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm	11
iii		Lanke trr gil <b>vierter teil:</b> <b>presto</b> <i>(der vierte Teil ist streng akkordmäßig, außer den in der durcharbeitung eingeschobenen rezitationen)</i>	themA 12: Tilla loola loola loola Tilla loola loola loola Tilla loola loola loola Tilla loola loola loola Grimm glimm guimm bimbimm ( <i>sehr kräftig beginnen</i> ) Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm	12
		Lanke trr gil <b>thema 11:</b> Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Bunnn bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm Grimm glimm guimm bimbimm	11	
		Lanke trr gil <b>thema 13:</b> Tata tata tuiE tuiE Tata tata tuiE tuiE	themA 13: Tata tata tuiE tuiE Tata tata tuiE tuiE	11 (C) 13

Tatta tatta tuiEe tuiEe Tatta tatta tuiEe tuiEe	14	Ooo bee ooo bee Ooo bee ooo bee Ooo bee ooo bee Ooo bee ooo bee	6
<b>thema 14:</b> Tilla lalla ðilla lalla Tilla lalla ðilla lalla Tilla lalla ðilla lalla Tilla lalla ðilla lalla	14	<i>(vierten teil von anfang bis hier wiederholen)</i>	(R) (S) (T)
Tuii tuii tuii tuii Tuii tuii tuii tuii Tee tee tee tee Tee tee tee tee	13	<b>durcharbeitung:</b> Ooobee tatta tuu Ooobee tatta tuu Ooobee tatta tuii Ee Ooobee tatta tuii Ee Ooobee tatta tuiiEe tuiiEe Ooobee tatta tuiiEe tuiiEe	61
Tuii tuii tuii tuii Tuii tuii tuii tuii Tee tee tee tee Tee tee tee tee	13	Tatta tatta tuiiEe tuiiEe Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	13
Tatta tatta tuiEe tuiEe Tatta tatta tuiEe tuiEe Tatta tatta tuiEe tuiEe Tatta tatta tuiEe tuiEe	13	Lümpff rümpff trill Ziuu lenn trill Ziuu lenn trill Rumpff tilff too	13
Tilla lalla ðilla lalla Tilla lalla ðilla lalla Tilla lalla ðilla lalla Tilla lalla ðilla lalla	14	Rinnze kette bee Rinnze kette bee Rinnze kette bee bee Rinnze kette bee bee Rinnze kette beebee beebee Rinnze kette beebee beebee	3
Tuii tuii tuii tuii Tuii tuii tuii tuii Tee tee tee tee Tee tee tee tee	13	Rinnze kette beebee nnzkerr müü? Ziuu enuze ziuu rinnzkerr müü Rakete bee bee	3
Tuii tuii tuii tuii Tuii tuii tuii tuii Tee tee tee tee Tee tee tee tee	11	Grimme glimme ginnme binnme Grimme glimme ginnme binnme Grimme glimme ginnme binnme Grimme glimme ginnme binnme	11

15	Graaaaa		
	Graaaaa		
11	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
15	Graaaaa		
	Graaaaa		
613	Ooobee tatta tee		
	Ooobee tatta tee		
	Ooobee tatta tee tee		
	Ooobee tatta tee tee		
	Ooobee tatta teete teete		
	Ooobee tatta teete teete		
	Ooobee tatta teeta tatta		
	Ooobee tatta teeta tatta		
13	Tatta tatta teeta tatta		
	Tatta tatta teeta tatta		
613	Ooobee tatta tuu		
	Ooobee tatta tuu		
	Ooobee tatta tuu Ee		
	Ooobee tatta tuu Ee		
	Ooobee tatta tuuEe tuuEe		
	Ooobee tatta tuuEe tuuEe		
13	Tatta tatta tuuEe tuuEe		
	Tatta tatta tuuEe tuuEe		
14	Tilla lalla tilla lalla		
	Tilla lalla tilla lalla		
13	Tuu tuu tuu tuu		
	Tuu tuu tuu tuu		
	'Tee tee tee tee		
178			
6	Tee tee tee tee		
	Tuu tuu tuu tuu		
	Tuu tuu tuu tuu		
	Tee tee tee tee		
	Tee tee tee tee		
11	Ooo bee ooo bee		
	Ooo bee ooo bee		
	Ooo bee ooo bee		
	Ooo bee ooo bee		
	Ooo bee ooo bee tatta		
12	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
12	Tilla loola luola loola		
	Tilla loola luola loola		
11	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
	Grimme glimme gnimme binne		
12	Tilla luola loola luola		
	Tilla luola loola luola		
12	Loola luola loola luola		
	Loola luola loola luola		
	Loola luola loola loola		
	Loola luola loola loola		
	Loola luola loola loola		
	Loola luola loola loola		
	Loola luola loola loola		
	Loola luola loola loola		
613	Ooobee tatta tuu		
	Ooobee tatta tuu		
179			

<p>Ooobee tatta tuuta tatta          Ooobee tatta tuuta tatta</p>	<p>Tatta tatta tuuta tatta          Tatta tatta tuuta tatta          Tatta tatta tatta tatta          Tatta tatta tatta tatta</p>	13	<p>Ruum Ruum Ruum Ruum          Ruum Ruum Ruum Ruum</p>	4
<p>Rinnze kette bee          Rinnze kette bee          Rinnze kette bee bee          Rinnze kette bee bee          Rinnze kette beebee beebee          Rinnze kette beebee beebee</p>	<p>Rinnze kette bee          Rinnze kette bee          Rinnze kette bee bee          Rinnze kette beebee beebee</p>	3	<p>Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm</p>	11
<p>Beebee beebee beebee beebee          Beebee beebee beebee beebee</p>	<p>Beebee beebee beebee beebee          Beebee beebee beebee beebee</p>	3	<p>Buunn bimbimm bamm bimbimm          Buunn bimbimm bamm bimbimm          Buunn bimbimm bamm bimbimm          Buunn bimbimm bamm bimbimm</p>	11
<p>Tatta tatta tatta tatta          Tatta tatta tatta tatta          Grimme glimme guimme bimme          Grimme glimme guimme bimme</p>	<p>Tatta tatta tatta tatta          Tatta tatta tatta tatta</p>	11	<p>Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm          Grimm glimm guimm bimbimm</p>	11
<p>Graaaaa graaaaa          Graaaaa graaaaa</p>	<p>Graaaaa graaaaa          Graaaaa graaaaa</p>	15	<p>Buunn bimbimm bamm bimbimm          Buunn bimbimm bamm bimbimm          Buunn bimbimm bamm bimbimm          Buunn bimbimm bamm bimbimm</p>	11
<p>Lümpff tümpff trill          Ziiuu lenn trill          Ziiuu lenn trill          Rumpff tilff ooo</p>	<p>Lümpff tümpff trill          Ziiuu lenn trill          Ziiuu lenn trill          Rumpff tilff ooo</p>	10	<p>Bemm bemm          Bemm bemm          Bemm bemm          Bemm bemm</p>	11
<p>EkeEke ekeEke ekeEke ekeEke          EkeEke ekeEke ekeEke ekeEke          EkeEke ekeEke Rrrumm!          EkeEke ekeEke Rrrumm!          EkeEke ekeEke Rrum Rrum          EkeEke ekeEke Rrum Rrum</p>	<p>EkeEke ekeEke ekeEke ekeEke          EkeEke ekeEke ekeEke ekeEke          EkeEke ekeEke Rrrumm!          EkeEke ekeEke Rrrumm!          EkeEke ekeEke Rrum Rrum          EkeEke ekeEke Rrum Rrum</p>	16 16.4	<p>Tilla loola loola loola          Tilla loola loola loola          Tilla loola loola loola          Tilla loola loola loola</p>	12



11 Grinn glinn gninn bimbinn (*sehr häufig beginnen*)

- Grinn glinn gninn bimbinn
- Grinn glinn gninn bimbinn
- Grinn glinn gninn bimbinn
- Grinn glinn gninn bimbinn
- Grinn glinn gninn bimbinn
- Grinn glinn gninn bimbinn
- Grinn glinn gninn bimbinn
- Grinn glinn gninn bimbinn

11 Bunn binninn bunnn bimbinn  
Bunnn binninn bunnn bimbinn  
Bunnn binninn bunnn bimbinn  
Bunnn binninn bunnn bimbinn

- Bennn
- Bennn
- Bennn
- Bennn

**kadenz**(*ad libitum*) (*an dieser stelle folgt die kadenz, die kadenz kann vom vortragenden aus teilen der ganzen sonate neu gestaltet werden, ich lasse statt dessen hier eine allgemeine kadenz mit neuen themen folgen*)

17 Prümmittri

Prümmittri

Prümmittri too

Prümmittri too

Prümmittri too

Prümmittri too

17a Prümmittri tootaa

Prümmittri tootaa

Prümmittri tuuzaa

Prümmittri tuuzaa

Prümmittri tootaa

Prümmittri tootaa

13/17a

(W)

Prümmittri tootaa

Prümmittri tootaa

Prümmittri tuuzaa

Tatra tatra tuuzaa too

Tatra tatra tuuzaa too

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tilla lalla cilla lalla

Tilla lalla cilla lalla

Tilla lalla cilla lalla

Tilla lalla cilla lalla

Tuii tuii tuii tuii

Tuii tuii tuii tuii

Tee tee tee tee

Tee tee tee tee

Tuii tuii tuii tuii

Tuii tuii tuii tuii

Tee tee tee tee

Tee tee tee tee

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tatra tatra tuiiE tuiiE

Tilla lalla cilla lalla

Tilla lalla cilla lalla

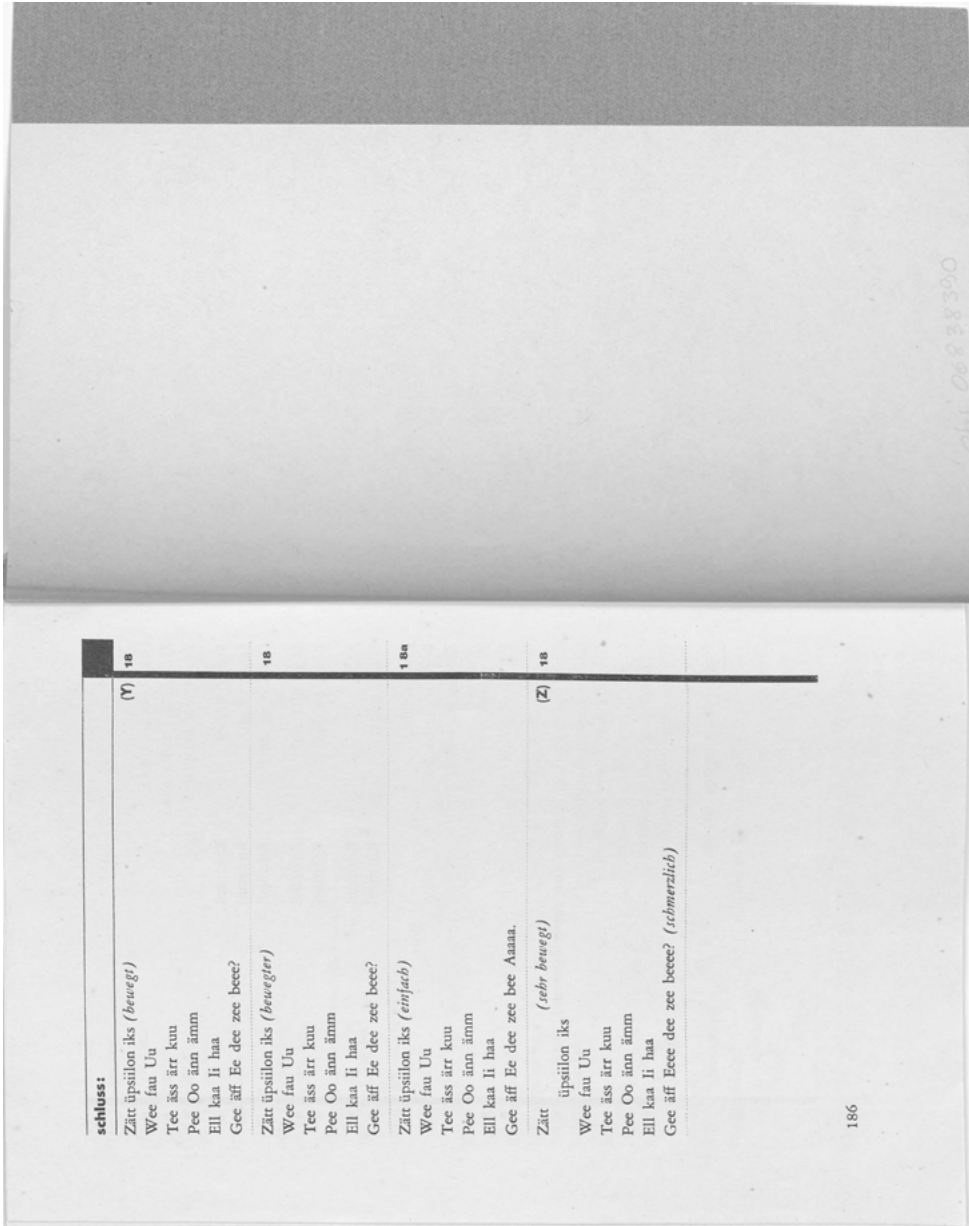
Tilla lalla cilla lalla

Tilla lalla cilla lalla

Tuii tuii tuii tuii

Tuii tuii tuii tuii

Tee tee tee tee					
Tui tui tui tui					
Tee tee tee tee					
Tee tee tee tee					
Ooo bee ooo bee	6				
Ooo bee ooo bee					
Ooo bee ooo bee					
Ooo bee ooo bee					
Ooooooooooooooooooooooooooooo	(X)				
Dil Rrrrrr bee bö	5				
Fumms bö wö tää zää Uu,	1				
pögriff,					
müü					
Rakete rinzekete	ü 3				
Rakete rinzekete	3 a				
Rakete rinzekete					
Rakete rinzekete					
Rakete rinzekete					
Bee	1				
Böwö					
Böwöböpp					
Böwöröäböpp					
Böwöröäböpp					
ääböpp					
riüböpp					
					184
ääböpp					
riüböpp					
Ooka ooka ooka ooka	8				
Züüka züüka züüka züüka	9				
Rnmp rnauf rnauf rnauf	4				
Rumppillifftoo?	4				
Lanke trr gl!	III				
Dedesn n rrrrr?	2				
Mpiff rlliff too?	2				
Zikete bee bee?	3				
Fö?	1				
Ennze, ennze?	3				
Rumppilliffto?	4				
Bee bee bee bee	4				
Zee zee zee zee	3 a				
Pe pe pe pe	8				
Pii pii pii pii	9				
Poo poo poo poo poooo?					
Grimm glimm guimm bimbinim	11				
Grimm glimm guimm bimbinim					
Grimm glimm guimm bimbinim					
Grimm glimm guimm bimbinim					
Grimm glimm guimm bimbinim					
Grimm glimm guimm bimbinim					
Grimm glimm guimm bimbinim					
Grimm glimm guimm bimbinim					
Ooo	6				
Ooo					
Ooo					
Ooo					
					185
bee (sebr stark jallend)					
bee					
bee					
bee					



**schluss:**

Zäit üpsillon iks (*bewegt*)  
 Wee fau Uu  
 Tee äss ärr kuu  
 Pee Oo änn ämm  
 Ell kaa Ii haa  
 Gee äff Ee dee zee beee?

Zäit üpsillon iks (*bewegter*)

Wee fau Uu  
 Tee äss ärr kuu  
 Pee Oo änn ämm  
 Ell kaa Ii haa  
 Gee äff Ee dee zee beee?

Zäit üpsillon iks (*einjätch*)

Wee fau Uu  
 Tee äss ärr kuu  
 Pee Oo änn ämm  
 Ell kaa Ii haa  
 Gee äff Ee dee zee beee Aaaaa.

Zäit (*sehr bewegt*)

üpsillon iks  
 Wee fau Uu  
 Tee äss ärr kuu  
 Pee Oo änn ämm  
 Ell kaa Ii haa  
 Gee äff Eeee dee zee beeee? (*schmerzlich*)



## MERZ 25

1932 war in Hannover als letztes Heft der Reihe *Merz 24 Kurt Schwitters: Ursonate* erschienen. In den Folgejahren konnte KS aufgrund der politischen Entwicklung in Deutschland nicht länger als Herausgeber und Autor in Erscheinung treten. Seit 1937 lebte er im norwegischen, ab 1940 im englischen Exil. Dort war er zunächst bis Ende 1941 in verschiedenen Lagern interniert, anschließend wohnte er in London und ab 1945 in Ambleside (Lake District). Während der Zeit in England, vor allem nach Kriegsende, hegte KS verschiedentlich erneut Pläne für eigene Publikationen. Der Titel des undatierten Textkonvoluts *Die Feuer Fliege* im Künstlernachlass ist ergänzt durch die Angabe (*Titel für meine neue Gedichtsammlung in Deutsch*).<sup>1</sup> Im Jahr 1946 entwarf er mit Raoul ↗ Hausmann die Zeitschrift *Present Inter Noumenal (PIN)*.<sup>2</sup> Beide Projekte wurden nicht realisiert.

Auf KS' Absicht, die Reihe *Merz* fortzusetzen, weist nur ein einziges in Englisch verfasstes Typoskript hin, dem über dem Titel *Abstrakt art* die Angabe *from MERZ 25* vorangestellt ist.<sup>3</sup> Weitere Anhaltspunkte oder Spuren für die Idee eines Wiederaufgreifens der früheren Publikationsserie konnten indessen nicht gefunden werden. Im erwähnten Text erläutert KS erneut und in der Sprache des Exillandes seine Materialkunst und Methode »Merz«. Er geht dabei insbesondere auf die Bedeutung des Rhythmus ein und legt seine Einstellung zur Abstraktion dar. Anlass könnte zunächst ein (ebenfalls nicht realisiertes) Vorhaben gewesen sein, das ihn im Herbst 1946 beschäftigte. Damals plante Édouard L. T. Mesens von der London Gallery, eine kleine farbige Broschüre mit seinen Merzbildern zu produzieren,<sup>4</sup> in der eine solche programmatische Positionierung sinnvoll erschienen

---

1 SMH, Inv.-Nr. que 06840303.T. Das Konvolut umfasst 25 Texte von KS aus 3 Jahrzehnten, darunter einige Gedichte, aber keine kritische Prosa. Für Friedhelm Lach stellt es, ohne Angabe von Gründen oder Quellen für seine Vermutung, zweifellos eine Sammlung seiner Dichtung dar, die er selbst noch als *Merzheft* in England veröffentlichen wollte (Lach 1973–1981, Bd. 2, S. 16).

2 Hausmann/Schwitters 1962.

3 Masch. Typoskript, 1 Bl., 2 S., zwei Durchschläge im SMH, Inv.-Nr. que 06840156a und que 06840156b, das Original ist nicht überliefert.

4 Brief KS an Hausmann, 20.9.1946: *Er [Mesens] hat beschlossen, ein Buch mit 15-20 MERZ-Zeichnungen in Farbdruck herauszubringen* (Nündel 1974, S. 234); Brief KS an César Domela, 12.10.1946: *Die London gallery will auch ein kleines booklet mit Merzzeichnungen von mir bringen* (Nündel 1974, S. 242); Brief KS an Edith Tschichold, 17.10.1946, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1: *Die London Gallery will ein Heft Merzbilder in Farben drucken. Das sollte im November geschehen, muss nun bis Ende Januar verschoben werden.*

wäre. Diese Veröffentlichung hätte jedoch sicherlich keine Fortsetzung der Reihe *Merz* dargestellt. Im Sommer 1947 erhielt KS durch Jan und Edith Tschichold aus der Schweiz eine Sendung alter *Merz*hefte, die er selbst seit Jahren nicht mehr zur Hand gehabt hatte.<sup>5</sup> Spontan war er von ihrer Aktualität, insbesondere von Ludwig ↗ Hilberseimers Heft *Grosstadtbauten* (*Merz* 18/19), begeistert und unternahm postwendend Schritte, um eine Neuauflage dieses Heftes in England anzuregen.<sup>6</sup> Möglicherweise war dieses Erlebnis der Anstoß, über eine Fortsetzung der eigenen Publikationsreihe in England nachzudenken und dafür ihm geeignet erscheinende Texte schon entsprechend zu kennzeichnen. Es bleibt zu vermuten, dass die fremde Sprache jedoch ein nicht unwesentliches Hindernis für das Weiterverfolgen der Idee darstellte. Als KS von den Tschicholds erneut frühere Texte von sich erhielt, antwortete er den Freunden:

*Zuerst danke ich sehr für meine Gedichte. Sie kamen mir eines Tages wie ein Gruss aus anderer Welt und anderer Zeit. Ich sehe, ich lebe jetzt in England, und müsste alles in Englisch übersetzen, dass es wieder mein würde. Aber wie. Englische Witze sind nicht deutsche Witze. Englische Wortspiele sind nicht deutsche Wortspiele. Die Übersetzung hätte sehr frei zu sein. Und das Publikum hätte sehr verständnisvoll zu sein. Ich lebe in einer anderen Welt und habe eben mich anders zu äussern.*<sup>7</sup>

---

5 Am 4.3.1945 schreibt KS an Edith Tschichold: *Glaubst Du, dass Ihr mir ein Exemplar der Ursonate senden könnt?* (Nündel 1974, S. 181). Ein Exemplar von *Merz* 1 aus KS' Nachlass ist von ihm auf dem Cover signiert und 23.9.45 datiert (SMH, Inv.-Nr. obj 06835236). Am 2.9.1946 schreibt KS an Hausmann, er möge ihm ein zugesandtes *Merz*heft nach der Lektüre umgehend zurückschicken, denn: *Alle meine Bücher sind verbrannt, ausser wenigen* (Nündel 1974, S. 222f., Zitat S. 223).

6 *Ich lese sie alle wieder und las mit Begeisterung, was Hilberseimer über Architektur schrieb. Das ist ein direkt umfassender Geist. [ . . . ] Ich möchte den Versuch machen, das Buch in English oder auch Holländisch herauszubringen. Der Plan Londons ist sozusagen von ihm schon vorgeahnt. Er sollte ein Denkmal in London haben* [Brief KS an Jan ↗ Tschichold, 5.8.1947, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1]. Vgl. auch den Brief von KS an Hilberseimer, 25.10.1947, Bauhaus-Archiv Berlin: *Dear Mr. Hilberseimer! I got by Mr. Jan Tschichold, who lives now in England all my books, and your Grosstadtbauten* (dt.: Lieber Herr Hilberseimer! Ich erhielt von Herrn Jan Tschichold, der jetzt in England lebt, all meine Bücher und Ihre Grosstadtbauten).

7 Brief KS und Edith Thomas an Edith und Jan Tschichold, 10.12.1947, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1.

*Blatt recto und verso: Typoskript (Durchschlag) mit KS' Text Abstrakt art in teils fehlerhaftem Englisch. Der Text enthält einige Durchstreichungen, die in der Transkription wiedergegeben werden, sowie Sofortkorrekturen, die in den Fußnoten vermerkt sind.*

[Bl. r]

from MERZ MERZ 25

Abstrakt art

Abstrakt art is a way, it is one way for expressing ones feelings. As any other art. It is not an aim, because there dont exist final aims. Every aim of the future is only on the way to the next aim. In 1917 I invented a new manner of painting abstrakt pictures, and of doing abstrakt art at all, sculptures, poems and so on. I called this<sup>1</sup> new manner MERZ. A MERZ picture starts with the material, every possible material for painting, and uses it as paint. The MERZ picture<sup>2</sup> sticke its material together after the rhythm of a compositional scheme and<sup>3</sup> does not bother about the fact. that parts ot its materials<sup>4</sup> to begin with had been done for quite another purpose. A busticket has been printet for controlling the passenger, the MERZ picture uses it only as colour. You must not read it on the picturæ the 3 for exemple is only a line consisting of two bows. If necessari tis 3 may be painted partly<sup>5</sup> over, or tere may be put another thing about a tart of it, Deciding for the composition is the rhythm.

The picture is finished when you when you cant take away or put on it anything without disturbing the present rhythm.

Of course such a composition does not represent anything outsides itself. Therefore the title does not mean much. You may call it "Christoffer" or "London"<sup>6</sup> or "3", it is only a name, The name may fit more or less to the rhythm.

One<sup>7</sup> material gives a certain mouvement, another may assist or fight it, and the composition collekts all single mouvements to a rhythm. Perhaps one can feel the rhythm of london and give in an abstrakt picture a simular rhythm.

MERZ pictures, sculptures or poems give a rhythm. There<sup>8</sup> is the [Bl. v] possibility<sup>9</sup> for every spectator to find in them a guide for his thinking or feeling, But there is no difference from the kind of guiding<sup>10</sup> in an abstrakt picture or a sonata of Beethoven,

1 this] Sofortkorrektur: *i* wurde mit *h* übertippt.

2 picture] Worttrennung im Ts.: Als Wortanfang steht *pictu*, als Wortende in der Folgezeile *ture*.

3 scheme and] im Ts. ohne Leerzeichen

4 materials] Sofortkorrektur: *e* wurde mit *i* übertippt.

5 painted partly] im Ts. ohne Leerzeichen

6 or "London"] im Ts. ohne Leerzeichen

7 One] Sofortkorrektur: Zunächst stand vermutlich *the*, was mit *One* übertippt wurde.

8 There] Sofortkorrektur: *e* wurde mit *h* übertippt.

9 possibility] Worttrennung im Ts.: Als Wortanfang steht *poss*, als Wortende auf der Folgeseite das vollständige Wort *possibility*.

10 guiding] Worttrennung im Ts.: Als Wortanfang steht *guidi*, als Wortende in der Folgezeile *ding*.

except that more people are used to read the<sup>11</sup> sonata. But when a<sup>12</sup> hundred men hear the same sonata, they hear it in a hundred different ways.

Kurt Schwitters

[Übers.] [Bl. r]

aus MERZ 25

### Abstrakte Kunst

Abstrakte Kunst ist eine Möglichkeit, sie ist eine Möglichkeit, die eigenen Gefühle auszudrücken. Wie jede andere Kunst. Sie ist kein Ziel, denn endgültige Ziele gibt es nicht. Jedes zukünftige Ziel liegt nur auf dem Weg zum nächsten Ziel. 1917 erfand ich eine neue Methode, abstrakte Bilder zu malen, und überhaupt abstrakte Kunst zu schaffen, Skulptur, Poesie und so weiter. Ich nannte diese neue Methode MERZ. Ein MERZ Bild beginnt mit dem Material, jeglichem möglichen Material für Malerei, und nutzt es als Farbe. Das MERZ Bild fügt sein Material nach dem Rhythmus eines kompositionellen Schemas zusammen und hält sich nicht an der Tatsache auf, dass Teile seiner Materialien ursprünglich für einen ganz anderen Zweck gefertigt wurden. Ein Busticket wurde gedruckt, um den Passagier zu kontrollieren, das MERZ Bild nutzt es nur als Farbe. Man darf es auf dem Bild nicht lesen. Die 3 zum Beispiel ist nur eine Linie, die aus zwei Bögen besteht. Wenn nötig, kann diese 3 zum Teil übermalt oder von einem anderen, darübergelegten Ding teilweise verdeckt werden. Entscheidend für die Komposition ist der Rhythmus. Das Bild ist fertig, wenn man nichts mehr wegnehmen oder hinzufügen kann, ohne den gegenwärtigen Rhythmus zu stören.

Natürlich repräsentiert solch eine Komposition nichts außer sich selbst. Daher bedeutet der Titel nicht viel. Man kann es "Christoffer" oder "London" oder "3" nennen, es ist nur ein Name. Der Name kann mehr oder weniger zum Rhythmus passen.

Ein Material schafft eine bestimmte Bewegung, ein anderes mag sie unterstützen oder dagegen ankämpfen, und die Komposition versammelt alle einzelnen Bewegungen zu einem Rhythmus. Vielleicht kann man den Rhythmus von London spüren und in einem abstrakten Bild einen ähnlichen Rhythmus schaffen.

MERZ Bilder, Skulpturen oder Gedichte geben einen Rhythmus. Es gibt [Bl. v] für jeden Betrachter die Möglichkeit, in ihnen eine Orientierung für sein Denken oder Fühlen zu finden. Aber es gibt keinen Unterschied zwischen der Art, wie ein abstraktes Gemälde leitet, und derjenigen einer Sonate von Beethoven, außer, dass mehr Menschen daran gewöhnt sind, die Sonate zu lesen. Wenn aber hundert Menschen dieselbe Sonate hören, hören sie sie auf hundert verschiedene Weisen.

Kurt Schwitters

11 the] Sofortkorrektur: h wurde mit t übertippt.

12 a] Einfügung oberhalb der Zeile im Ts., ein Schrägstrich in der Zeile dient als Einweisungszeichen.



KOMMENTAR





## MERZ 1 HOLLAND DADA

*Einband vorne außen*

KOK] Antony Kok (Rotterdam 1882–1969 Haarlem), niederländischer Bahnbeamter und Schriftsteller. 1914 lernte Kok Theo van ↗Doesburg kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Unter van Doesburgs Einfluss begann Kok ab 1915 eigene Lautdichtungen zu schreiben. 1917 zählte er als einziger Dichter zu den Gründungsmitgliedern von De ↗Stijl und fungierte nach eigener Aussage sogar als Namensgeber der Künstlervereinigung (vgl. Tromp/Dautzenberg 1989, S. 21). In der Zeitschrift *De ↗Stijl* veröffentlichte er Aphorismen, Gedichte und kunsttheoretische Betrachtungen. Außerdem war er an den beiden Manifesten *Manifest I van De Stijl 1918* [in: *De Stijl* II, 1 (Nov. 1918), S. 2f.] und *Manifest II van De Stijl 1920. De Literatuur* [in: *De Stijl* III, 6 (Apr. 1920), S. 49f.] beteiligt (vgl. hier und im Folgenden zum Umfeld der Avantgarde den *Kontextkommentar im Anhang*, S. 775–783). KS lernte er vermutlich anlässlich des Dada-Abends am 25.1.1923 in 's-Hertogenbosch kennen – KS hatte ihn am 23.1.1923 erstmals angeschrieben, zu dem Auftritt eingeladen und angekündigt, ihn am Folgetag zu besuchen, falls er nicht kommen könne (vgl. Postkarte in der Slg. David Ilya Brandt und Daria Brandt, New York). Kok widmete KS in der Folge das Gedicht *Vlahajsvatka: poème dada*, das erst posthum veröffentlicht wurde (vgl. Tromp/Dautzenberg 1989, S. 30).

BONSET] Pseudonym Theo van ↗Doesburgs, das der Künstler seit Mai 1920 für seine dadaistischen Aktivitäten nutzte. Es wurden diverse Theorien aufgestellt, was dieses Pseudonym bedeuten könne. So wurde es u. a. als Anagramm der niederländischen Sätze ›ik ben sot‹ (dt.: ich bin verrückt) oder ›ik de snob‹ (dt.: ich, der Snob) sowie der französischen Phrase ›c'est bon‹ (dt.: es ist gut) gelesen (vgl. van den Berg 2002, S. 115).

PICABIA] Zu Francis ↗Picabia vgl. die Kurzbiografie im Anhang.

HANNAH HÖCH] Zu Hannah ↗Höch vgl. die Kurzbiografie im Anhang.

HOLLAND DADA] *Merz 1* entstand im Kontext der Holland-Dada-Tournee, die KS im

Frühjahr 1923 zusammen mit Theo und Nelly van ↗Doesburg und Vilmos ↗Huszár unternahm. Vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

Dada-Windmühle] Das assoziativ auf die Niederlande verweisende Dada-Windmühlen-Signet (Schelle 1990a, Typo-Nr. 2) entstand im Kontext der Holland-Dada-Tournee. Es ist auf dem vorderen Einband von *Merz 1* ebenso abgedruckt wie auf den während der Tournee eingesetzten und thematisch eng auf diese bezogenen Drucksachen *Dada Complet* [SMH, Inv.-Nr. que 06835059 (zugehörig), Abb. in KSAT3, S. 250] und *Allgemeines Merz Programm* [Schelle 1990a, Typo-Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9), hier ohne die Schriftelemente]. Außerdem ist es gleich zweimal auf einem Plakat zu sehen, das die Dada-Matinee vom 28.1.1923 im Den Haager Diligentia-Gebäude ankündigt (vgl. van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682d). Die Gestaltung dieses Plakats wird allerdings Theo van ↗Doesburg zugeschrieben, wobei zahlreiche Bezüge zu *Merz 1* durchaus auf eine Beteiligung KS' deuten (vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 2, S. 447). Van Doesburg nutzte eine mögliche Variante des Signets auf der Titelseite seines ca. 1923 entstandenen Manuskripts *Journal d'un vrai Dadaïste* (van Doesburg 2000, Kat.-Nr. L212). Diese zeigt vier Skizzen von Quadraten, von deren Ecken diagonale Linien ausgehen, welche ebenso wie die vier Seiten der Quadrate mit der Silbe *Da* oder *da* beschriftet sind.

Als Vorlage für die obere Hälfte des in *Merz* zu sehenden Windmühlen-Signets könnte ein bereits 1921 von den Berliner Dadaisten um Johannes Baader entworfenes Dada-Logo gedient haben. Ein Kreuz, in dessen Winkeln viermal die Silbe *Da* steht, prangt auf der Titelseite von Baaders 1921 einmalig erschienener Zeitschrift *Freiland Dada*. Dasselbe Zeichen ist auf einem Plakat abgedruckt, das einen von Baader veranstalteten *Faschings Dada Ball* am 20.1.1921 bewirbt (vgl. Exemplar im Hannah Höch Archiv, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHE II 21.52). Das von KS genutzte Signet übernimmt folglich ein ausgewiesenes Dada-Symbol und kombiniert dieses mit dem schwarzen Quadrat als Signum von De ↗Stijl.

Das Windmühlenmotiv tritt auch in KS' übrigem Werk häufiger auf [vgl. z. B. *Aq. 9. (Windmühle.)* (1919; CR Nr. 531) und den Einband von ↗*Anna Blume. Dichtungen* (1919; CR Nr. 547)]. Der Künstler machte sich die Dada-Windmühle in der Folge zusehends zu eigen, indem er unter dem Quadrat den Schriftzug *MERZ* ergänzte. In dieser Form erscheint das Signet auf dem Plakat *Merz = von Kurt Schwitters* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 12; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHE II 23.63) sowie – ohne die Buchstabenkombination *DA DA DA DA* – in *Merz 7*, Einband hinten außen, S. 183f., und auf der Drucksache *Einladung zum Merzabend* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 18; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 328). Gleichzeitig stellt die *Merz*-Variante einen Bezug zu den unterschiedlichen Ausprägungen von KS' quadratischen *Merz*-Signets (erstmalig in *Merz 1*, S. 14, S. 25) dar.

Zeigehand] Die in zeitgenössischen Medien, insbesondere Inseraten und Werbeanzeigen, recht gebräuchlichen Handsymbole wurden gerade von den Dadaisten häufig für künstlerische Zwecke genutzt und fungierten als wiederkehrendes typografisches Element in dadaistischen Zeitschriften wie *Der ↗ Dada* oder *↗ Mécano*. KS machte v. a. in den frühen Heften der Reihe *Merz* Gebrauch von Zeigehänden. In seinen sonstigen Veröffentlichungen setzte er diese ebenfalls ein, so etwa in *Tragödie. Tran No. 22, gegen Herrn Dr. Phil. et med. Weygandt* [in: *Der ↗ Sturm* XIII, 5 (Mai 1922), S. 72–80] und in *TRAN 25. Sämischgares Rindleder* [in: *Der Sturm* XIII, 6 (Juni 1922), S. 84–92].

JANUAR 1923] Tatsächlich erschien *Merz* 1 erst Ende Feb./Anfang März 1923 (vgl. dazu das Vorwort zu *Merz* 1, S. 3–7).

HERAUSGEBER: KURT SCHWITTERS ... WALDHAUSENSTRASSE 5<sup>II</sup>] KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ Merzverlages. Zu KS' verlegerischer Tätigkeit und der Organisation der Zeitschrift *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

S. 1: Im oberen Teil der Seite rechts Strichätzung einer Collage, links daneben mit schwarzer Unterstreichung die zweizeilige Angabe K. Schwitters: Merzzeichnung; darunter der Text inc. Zeitschriften gibt es genug von KS. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt.

Abdruck KS: Merzzeichnung] KS' Collage *Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)* (um 1922, verschollen; CR Nr. 1064), die der Künstler auf den Ausstellungen ↗ Rotterdam 1922 und ↗ Den Haag 1923 präsentierte. Der Beginn seiner ›Merzmalerei‹ lässt sich auf den Winter 1918/19 datieren. Namensgebend war laut KS das in dieser Zeit geschaffene *L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)* (1919, verschollen; CR Nr. 436), so benannt aufgrund des noch lesbaren Wortfragments MERZ auf einer als Material verwendeten Anzeige der Commerz- und Privatbank (vgl. *Merz* 6, S. 57, S. 132 und *Merz* 20, S. 99, S. 342–344). Seitdem nannte KS seine großformatigen Assemblagen prinzipiell ›Merzbilder‹ und die reinen Papiercollagen ›Merzzeichnungen‹. Auf der Ausst. ↗ Berlin 1919e präsentierte er seine Merzbilder erstmals der Öffentlichkeit. In *Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)* nutzte er u. a. einen niederländischen Fahrschein als Collage-Element. Die Collage ist ebenfalls auf dem Werbeblatt *Allgemeines Merz Programm* [Schelle 1990a, Typo-Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)] von 1923 reproduziert. Zudem wurde sie im Artikel *Dadaïsme* von Theo van ↗ Doesburg (in: *Het Vaderland*, 3.2.1923) als eine von drei Zeichnungen abgedruckt, die dort als *dadaistisch* ausgewiesen sind. Einen Zeitungsausschnitt des Artikels hat KS in seine Sammelkladde *8 uur* eingeklebt (vgl.

KSAT3, S. 304–314), der vollständige Text ist außerdem in zwei Teilen in *Merz 1*, S. 16, S. 27–30 und *Merz 2*, S. 28–32, S. 52–60 enthalten. Vgl. zusätzlich die Kontextkommentare *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796 und *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

Zeitschriften gibt es ... Jahre erscheinen soll.] Mit geringfügigen Varianten ist dieser Abschnitt nochmals in *Merz 2*, Einband hinten außen, S. 62, sowie auf der Werbeklappkarte *Drucksache!* [Schelle 1990a, Typo-Nr. 10; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2746/79 (23.59)] abgedruckt. Zum Avantgarde-Umfeld und zu KS' Herausgabe der Reihe *Merz* vgl. die Kontextkommentare *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783 sowie *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

MERZIDEE] Seit 1919 stellte KS die Gesamtheit seines Schaffens unter den von ihm geprägten Begriff ›Merz‹, den er zunächst wie folgt definierte: *Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien* [Die Merzmalerei, in: *Der ↗ Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61]. Die grundlegenden Prinzipien der Merzkunst sind das Überschreiten von medialen und strukturellen Grenzen und das Verwenden ›fremden‹ Materials jeglicher Art zur eigenen künstlerischen Verarbeitung. KS wandte sein kunstformübergreifendes Konzept zunächst auf die bildnerische Arbeit, nur wenig später dann auf Dichtung und Bühne an. Zu seiner Merzmalerei vgl. den vorherigen Kommentar sowie den Kommentar zu *Merz 1*, S. 10, S. 460. Seine ersten Merzdichtungen veröffentlichte KS in seiner ersten Buchpublikation ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1919). Diese enthält zudem den programmatischen Text *An alle Bühnen der Welt*, der die Merzbühne als Gesamtkunstwerk fordert.

MERZIDEE eingesetzt. Um ... Geiste der MERZIDEE] Einen Ausschnitt dieses Textabschnittes aus dem Merzheft hat KS auf den Sockel seiner mit diversen Materialien collagierten *Merzsäule* [1923/1925, zerstört; CR Nr. 1199 (Abb. 6)] geklebt. Vgl. hierzu auch den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

Klischees] abgeleitet von frz. *clicher* = abklatschen, abformen. Klischees werden die Druckstöcke zur Wiedergabe von Bildern im Hochdruck genannt.

MERZ 1 widme ... DADAISMUS IN HOLLAND.] *Merz 1* entstand im Kontext des Holland-Dada-›Feldzugs‹ (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

S. 2: Zitatreihung inc. *Que fait DADA? auf Französisch, Niederländisch und Deutsch, Text um 90 Grad nach rechts gedreht.*

Die Zitat-Reihe steht in engem Bezug zu einem Plakat, das die Dada-Matinee von KS, Theo und Nelly van ↗ Doesburg sowie Vilmos ↗ Huszár am 28.1.1923 im Den Haager Diligentia-Gebäude ankündigte (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Die Gestaltung des Plakats wird Theo van Doesburg angerechnet (vgl. van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682d), angesichts der Bezüge zur Zeitschrift *Merz* – neben den meisten der hier abgedruckten Zitate ist auch das Dada-Windmühlen-Signet auf dem Plakat enthalten – wäre eine Beteiligung KS' ebenfalls denkbar. Die Zusammenstellung von Zitaten erinnert zudem an KS' sog. Banalitäten. Dabei handelt es sich um Sammlungen von Zitaten unterschiedlichster Provenienz, die nach dem Merz-Prinzip gegeneinander gewertet werden und denen *Merz 4* in Theorie und Praxis gewidmet ist (vgl. den Kommentar zu *Merz 4*, S. 34, S. 499f.).

»Que fait DADA? ... nous expliquer DADA.« / »Was macht DADA ... DADA zu erklären.«] Das Zitat stammt aus dem Manifest *Dada soulève tout* (dt.: Dada hebt alles auf), das in dem avantgardistischen Literaturmagazin *The Little Review* VII, 4 (Jan.–März 1921), unpaginiert, erschien (vgl. dazu Asholt 1998, S. 49). Das auf den 12.1.1921 datierte Manifest wurde von 25 internationalen Dada-Künstlern unterzeichnet und bringt den Dadaismus auf die einfache Formel *OUI = NON*. Dem hier abgedruckten Zitat geht eine Reihe von kurzen Sätzen voran, die in dadaistischer Manier die künstlerische Ausrichtung von elf zeitgenössischen Avantgarde-Strömungen charakterisieren, stets gefolgt von dem Satz: *Que fait Dada?* Vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

»Es bildet ein ... Strom der Welt.«] Das Zitat wurde aus Johann Wolfgang von Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* I, 2 entnommen (vgl. Goethe 1993, S. 576).

»De Professor Janßen ... en vroeg hem / »Professor Janßen hatte ... und fragte ihn] Das Zitat findet sich in der Rubrik *Historische Anecdoten* in der Tageszeitung *Provinciale Noordbrabantsche en 's-Hertogenbossche Courant* vom 5.1.1923, 2. Blatt. Dort trägt der Professor allerdings den Namen Buttman. KS gibt nur den Anfang der Anekdote wieder. Im Zeitungsdruck wird der Professor aufgrund seiner Kleidung von einem Fremden für einen Friseur gehalten und schneidet diesem bereitwillig die Haare. Erzürnt über den misslungenen Haarschnitt wirft ihm der Fremde vor, er sei sicher kein Friseur, und erhält zur Antwort: *Nee, ik ben professor Buttman* (dt.: Nein, ich bin Professor Buttman). Warum der Name Buttman hier durch Janßen und auf dem Ankündigungsplakat der Dada-Matinee vom 28.1.1923 durch Janssen ersetzt wurde, bleibt unklar.

»Wat is dada?« / »Was ist dada?«] *Wat is Dada?* war der Titel einer Broschüre, die Theo van ↗ Doesburg Anfang 1923 im Verlag De ↗ Stijls veröffentlichte (van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682a; Faksimile in Heite 2011, S. 61–75; dt. Übersetzung in van den Berg

1992, S. 15–25). Das Heft wurde auf den Veranstaltungen der Holland-Dada-Tournee regelmäßig zum Verkauf angeboten, der enthaltene Text diente häufig als einleitender Vortrag der Abende.

»DADA est un puits sur l'amour.« / »DADA ist ein ... über der Liebe.«] Es handelt sich um ein verändertes Zitat aus Francis ↗ Picabias poetischem Pamphlet *Jésus-Christ Rastaquouère* (Paris 1920), worin dieser den Versuch unternimmt, dem Dadaismus eine theoretische Grundlage zu geben. Das Originalzitat findet sich dort auf S. 25 in folgender Form: *L'amour est un puits sur une cathédrale!* (dt.: Die Liebe ist ein Brunnen über einer Kathedrale!). In diesem Wortlaut ist es ebenfalls auf dem Ankündigungsplakat der Dada-Matinee vom 28.1.1923 abgedruckt.

GROOTE BALANS OPRUIMING / GROßER SCHLUSSVERKAUF] Die Phrase ist in abweichender Typografie auch auf dem Plakat zur Dada-Matinee in Den Haag am 28.1.1923 zu lesen. Der Dada-↗Feldzug↖ fand zeitgleich zum niederländischen Winterschlussverkauf statt, weshalb es zu wechselseitigen Bezugnahmen kam. KS griff Phrasen der Geschäftswelt auf, umgekehrt spielte diese auf die Dadaisten an. Das belegt etwa der Werbespruch *Uitverkoop tot dadaprijzen* (dt.: Ausverkauf zu Dadapreisen) eines Rotterdamer Ladens (vermerkt in *Merz 2*, S. 27, S. 51f.).

KOPF KÜHL, FÜSSE WARM] Diese Volksweisheit wird dem niederländischen Mediziner und Botaniker Herman Boerhaave (Voorhout 1668–1738 Leiden) zugeschrieben, der der Anekdote zufolge ein Buch hinterlassen hatte, in dem alle Geheimnisse der Medizin verzeichnet sein sollten. Tatsächlich scheint sich darin jedoch nur der Satz gefunden zu haben: *Halte den Kopf kühl, die Füße warm und den Darm offen* (vgl. Bettendorf 1995, S. 399).

PYJAMA] Das Wort *PYJAMA* ist ebenfalls auf dem Plakat zur Dada-Matinee vom 28.1.1923 in Den Haag enthalten und könnte von den Warenangeboten des zeitgleich stattfindenden niederländischen Schlussverkaufes übernommen worden sein. In seinem *Unsittlichen i-Gedicht* (*Merz 2*, S. 19, S. 40f.) verwertet KS die dem gleichen Kontext entnommene Angebotsliste eines Den Haager Tuchwarenlagers.

Was ist DADA in der LUFT?] Eine Quelle des Satzes konnte nicht ermittelt werden.

S. 3: Text Dadaismus in Holland von KS.

Abdruck Artikelkopf] Das abstrakte Signet mit der Inschrift *GROOTE KOE* (dt.: Große Kuh) integriert mit dem schwarzen Quadrat das für die Künstlervereinigung *De ↗ Stijl* zentrale Formelement, welches KS in *Merz 1*, S. 14, S. 25 erstmals zur Grundform seines



eigenen Merz-Signets macht. Eine kleine Kuh ist ebenfalls auf dem Ankündigungsplakat der Den Haager Dada-Matinee vom 28.1.1923 (vgl. van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682d, zur Holland-Tournee zudem den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835) abgebildet. Vermutlich 1922 und somit im Kontext von KS' beginnenden Aktivitäten in Holland entstand zudem der Text *Manifest Koe* (dt.: *Manifest Kuh*, Typoskript im SMH, Inv.-Nr. que 06835057, T,025). Darin widmet sich KS dem vermeintlichen Problem, *daß Milch von verschiedenen Kühen in einen einzigen Eimer gemolken wird*, und führt auf diese Weise die avantgardistische Manifest-Tradition ad absurdum (vgl. dazu Fähnders/Karrenbrock 1998, S. 77–81; Fähnders 2016). Im Vorfeld der Dada-Tournee variierte KS außerdem sein schon seit Kindertagen verwendetes Pseudonym Kuwitter und unterzeichnete stattdessen mit Kuhwitter (vgl. Nündel 1974, S. 75).

DADA in Holland ... aber kein Dadaist.] Indem KS den Dadaismus in Holland zum *Novum* erklärt, ignoriert er die seit 1920 nominell bestehende Dada-Zentrale in Amsterdam ebenso wie die – allerdings kurzlebige – Künstlergruppe *Revue du Feu*, die 1920 erstmals eine Dada-Soirée in Amsterdam organisiert hatte (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). I. K. Bonset war Theo van ↗ Doesburgs Dada-Pseudonym, das er u. a. für die Herausgabe der Zeitschrift ↗ *Mécano* nutzte (vgl. van den Berg 2002, S. 115–130). Als Bonsets Wohnort wurde in *Mécano* zunächst Holland angegeben, in seinem 1923 veröffentlichten Text *Tot een constructieve dichtkunst* (dt.: Hin zu einer konstruktiven Dichtkunst) findet sich dann der Ortsvermerk *WIEN, Jutendorf* [vgl. *Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert]. Pétro war der Künstlernamen von Nelly van ↗ Doesburg, von dem sie auch während des Holland-→Feldzugs Gebrauch machte. Von Apr. 1921 bis Nov. 1922 hatte sie zusammen mit Theo van Doesburg in Weimar gelebt, wo dieser am ↗ Bauhaus lehrte. Seit Dez. 1922 hatten beide ihren Wohnsitz wieder nach Den Haag verlegt (vgl. van Straaten 1983, S. 183). Mit dem Pseudodadaisten ist vermutlich der ebenfalls an der Dada-Tournee beteiligte Vilmos ↗ Huszár gemeint – wie Theo van Doesburg ein De ↗ Stijl-Künstler und ausgewiesener Konstruktivist.

Unser Publikum fühlt, ... Heulen und Zähneklappen.] Die Auftritte während des Holland-Dada-→Feldzugs verliefen oft recht turbulent. Das Publikum reagierte auf die ungewohnten Darbietungen mit Zwischenrufen, Protesten und regelrechten Tumulten, die zum Teil sogar ein Eingreifen der Polizei erforderlich machten (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

Aber wir sind ... Ihnen eins blasen.] Ähnlich heißt es in Hans ↗ Arps Gedichtband *die wolkenpumpe* in Bezug auf all jene Künstler, die die Züricher *Originaldadaisten* nur zu imitieren suchen: *und die dadaistische hauskapelle wird ihnen was blasen (inc. in den laubwäldern zirpen die laubsägen*, in: Arp 1920, unpaginiert).

S. 4–11: *Text Dada Complet* von KS; auf S. 4 zudem das zwischen den Text gesetzte niederländische Gedicht *Stilte + Stem* (Vers in W.) von Antony Kok (Schriftichtung um 90 Grad nach links gedreht) sowie – beginnend links neben dem Titel und den ersten vier Zeilen des Textes und fortgesetzt unter dem ersten Textabschnitt – die übergroß gedruckten Versalien D A D A in rechtwinkliger Anordnung; auf S. 8 das innerhalb des Texts abgedruckte Gedicht *Letterklankbeelden* von I. K. Bonset; auf S. 10 in der oberen Hälfte die mit einem in den linken Seitenrand hineinreichenden Rahmen umzogene Strichätzung einer Zeichnung mit darunter stehender Bildunterschrift HANNAH HÖCH ZEICHNUNG. Varianten zu *Stilte + Stem* (Vers in W.) und *Letterklankbeelden* sind jeweils in den Fußnoten vermerkt.

Fortsetzungen dieses Textes finden sich unter den Titeln *dada complet. 1* und *Dada complet Nr. 2* in *Merz 4*, S. 41, S. 94f., und *Merz 7*, S. 66f., S. 162–164. Zudem ist das mutmaßlich von KS gestaltete Flugblatt *Dada Complet* [SMH, Inv.-Nr. que 06835059 (zugehörig)] überliefert, das während der Holland-Dada-Tournee zum Einsatz kam. Eine Entwurfszeichnung des Blattes hat KS in seine Sammelkladde *8 uur*, S. 44 eingeklebt (vgl. Abb. in KSAT3, S. 259). Auszüge aus dem in *Merz 1* abgedruckten Text zählten auch zu KS' Vortragsrepertoire auf den Dada-Veranstaltungen des Holland->Feldzugs< (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Die Thematisierung dieser Veranstaltungen, insbesondere des Utrechter Dada-Abends vom 29.1.1923, sowie inhaltliche Parallelen zu KS' Artikel *De Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada) aus der *Haagsche Post* vom 20.1.1923 (KSAT3, S. 437–442) grenzen die Entstehungszeit von *Dada Complet* auf Jan./Feb. 1923 ein. Der mit einzelnen niederländischen Wörtern und Wendungen durchsetzte Text ist somit eindeutig im Kontext von KS' Aktivitäten in Holland und der zeitgleichen Auseinandersetzung mit dem Dadaismus und den Theorien der De ↗ Stijl-Gruppe zu verorten. Ähnlich wie Theo van ↗ Doesburg konzipiert KS den Dadaismus als Instrument, um die enorme *Stillosigkeit* seiner Gegenwart zu entlarven und auf diese Weise ein neues Zeitalter des *allgemeinen Stil[s]* vorzubereiten – eine Zielsetzung, die derjenigen von De Stijl entspricht (vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 16, S. 465f.) und die KS gleichzeitig für sein eigenes Merzkonzept adaptiert. Dieses bereichert er hier zudem um zwei für den Neoplastizismus De Stijls wesentliche Prinzipien: den Gleichgewichts-Gedanken und die Vorrangstellung der Architektur als *umfassendste[m] Kunstwerk*. Dem Kontakt mit den Künstlern von De Stijl dürfte schließlich die Tatsache geschuldet sein, dass sich KS in *Dada Complet* erstmals ansatzweise mit Reklame beschäftigt.

Ein fürchterliches Menetekel . . . ihnen bereitet werden] KS hat diesen Satz nahezu wörtlich aus Hans ↗ Arps Gedichtband *die wolkenpumpe* übernommen, wo es heißt: *ein fürchterliches mene tekel zeppelin wird ihnen bereitet werden* (Arp 1920, unpaginiert). Ein

Menetekel ist ein Zeichen drohenden Unheils. Das aus dem Aramäischen stammende Wort geht auf das 5. Kapitel des *Buchs Daniel* im Alten Testament zurück.

wir gießen aus ... und TRISTAN TZARA] Am 5.2.1916 wurde in der Züricher Spiegelgasse 1 das Cabaret Voltaire eröffnet, das als erste öffentliche Wirkungsstätte der Dadaisten gilt. Gründer des Cabarets waren der Schriftsteller Hugo Ball und die Schriftstellerin und Kabarettistin Emmy Hennings. Zu den Beteiligten der ersten Stunde zählten aber auch Hans ↗Arp und Tristan ↗Tzara, die darum von KS als *UR-DADAS* betitelt werden. Mit beiden Künstlern pflegte KS freundschaftlichen Kontakt, während er den hier bezeichnenderweise nicht erwähnten Berliner Dada-Kreis um Richard Huelsenbeck aufgrund seiner allzu politischen Ausrichtung ablehnte. Arp und Tzara waren ursprünglich auch als Mitwirkende des Holland-Dada-↗Feldzugs< vorgesehen. Vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

in deren Spiegel ... PRA lesen kann.] Im wörtlichen Sinn gespiegelt wird hier der Nachname von Hans ↗Arp. Solche und ähnliche Umkehrverfahren finden sich häufig in KS' Werk. Die Schreibweise *PRA* nutzte er beispielsweise auch in seinen Texten *Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon* [in: *Der ↗Sturm* XIII, 11 (Nov. 1922), S. 164] sowie *Kurt Schwitters an den Schweizer Dadaisten Arp. Brombeeren (2)* [in: *Die Pille* I, 13 (25.11.1920), S. 308] und *Kurt Schwitters an Arp. (Brombeeren)* [in: *Die Pille* II, 19 (12.5.1921), S. 93].

Wir blasen eins, ... Ernst unserer Zeit!«] KS spielt hier auf die oft tumultartigen Publikumsreaktionen während der Holland-Dada-Tournee an, die er seinerseits zu Dada deklariert. Aufgrund dieser unberechenbaren Reaktionen sowie des teils immensen Andrangs wurden zahlreiche Dada-Abende von der Polizei geschützt (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Die Formulierung *Dada ist der sittliche Ernst unserer Zeit* findet sich ebenfalls in KS' Text *De Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada) aus der *Haagsche Post* vom 20.1.1923 (KSAT3, S. 437–442). Auf dem Diskussionsabend in Delft am 22.1.1923 erweiterte KS die Aussage zu der These *Dada ist der sitliche [sic] Ernst unserer Zeit und bereitet der Zukunft den Weg* (vgl. Flugblatt des Delftsche Studenten Debating-Club, KSAT3, S. 445–447). Theo van ↗Doesburg stellte den Satz zudem seinem Text *Karakteristiek van het Dadaïsme* [dt.: Charakteristik des Dadaismus, in: ↗*Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert] voran. Er ist darüber hinaus auf dem 1923 von El ↗Lissitzky gestalteten Programmblatt für *Merz-Matinéen* von KS und Raoul ↗Hausmann abgedruckt (Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHE II 23.54; vgl. Bartram 2005, S. 80) und wird von KS erneut im Text *Dada Complet Nr. 2* (*Merz* 7, S. 66, S. 162–164) aufgegriffen.

STILTE + STEM (VERS IN W.) / STILLE + STIMME (VERS IN W.)] Das Gedicht von

Antony Kok wurde in Theo van ↗ Doesburgs Zeitschrift *De ↗ Stijl* IV, 10 (Okt. 1921), S. 160 erstveröffentlicht, wo mit Ausnahme von Titel und Autornamen lediglich der erste Buchstabe der Einzelwörter jeweils großgeschrieben ist. Neben *Nachtkroeg* [in: *De Stijl* VI, 3/4 (Mai/Juni 1923), S. 55f.] ist dies das einzige in *De Stijl* erschienene Gedicht des Autors. Theo van Doesburg hatte sich schon früh für die Dichtungen seines Freundes eingesetzt und diese seit 1916 in eigenen Auftritten vorgetragen. Koks Klanggedichte in *De Stijl* propagierte er unter seinem Dada-Pseudonym I. K. Bonset als Exempel abstrakter moderner Poesie [vgl. *De Stijl* VI, 3/4 (Mai/Juni 1923), S. 44–56] – nicht ohne die Texte zuvor selbst in diesem Sinne zu überarbeiten. So geht auch der Titel *Stilte + Stem* (*Vers in W.*) auf van Doesburg zurück, dem Koks ursprünglicher Vorschlag *Stem in de stilte* (dt.: *Stimme in der Stille*) zu sentimental klang [vgl. Tromp/Dautzenberg 1989, S. 29–37, Originalbrief im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2204]. Der Abdruck des Gedichts in *Merz* geschah wohl ebenfalls auf Veranlassung van Doesburgs. Kok wurde darüber erst im Nachhinein in Kenntnis gesetzt, wie eine Postkarte van Doesburgs vom 17.2.1923 belegt. Darin informiert er Kok über KS' Plan, eine *Dada-Zeitschrift* namens *Merz* herauszugeben, und verkündet: *Het eerste nummer is al in druk. Hij heeft jouw vers »Wachte« uit De Stijl er in opgenomen. Hij vond het zoo prachtig* (dt.: Die erste Nummer ist schon in Druck. Er hat Dein Gedicht »Wachte« aus *De Stijl* darin aufgenommen. Er fand es so wunderbar.) [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; Ottevanger 2008, Nr. 151]. Vgl. zu Kok auch den Kommentar zu *Merz* 1, Einband vorne außen, S. 443.

Darf ich uns ... dada, sondern Stijl.] Tatsächlich kann keiner der Beteiligten des Dada-›Feldzugs‹ uneingeschränkt als Dadaist gelten. KS vertrat seit 1919 sein eigenes Kunstkonzept ›Merz‹. Wenngleich darin auch dadaistische Elemente erkennbar sind, war KS' Verhältnis zum Dadaismus insgesamt ambivalent. Im vorliegenden Text nähert er seine Dadaismus-Rezeption erkennbar an jene Theo van ↗ Doesburgs an. Dieser hatte sich zwar mit seinem Alter Ego I. K. Bonset eine dadaistische Identität geschaffen, setzte den Dadaismus aber maßgeblich strategisch ein, um die Ziele von *De ↗ Stijl* voranzutreiben. In seinem eigenen Schaffen überwog die konstruktivistische Ausrichtung. Nelly van ↗ Doesburg identifizierte sich in der Tat ausdrücklich mit Dada, indem sie ihre Korrespondenz mit *Péto Dada* unterzeichnete (vgl. Schippers 2000, S. 185f.). Vilmos ↗ Huszár dagegen war an der Tournee von vornherein als ausgewiesener Konstruktivist und *De Stijl*-Künstler beteiligt, der die Gelegenheit nutzte, einem größeren Publikum seine *Mechanische Tanzfigur* zu präsentieren. Vgl. auch den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

die Zeit der ... Kultur ist dada.] Ähnlich formuliert KS in seinem Text *De Zelfoverwinning*

van Dada (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada; publiziert am 20.1.1923 in der *Haagsche Post*, Übers. in KSAT3, S. 440–442, Zitat S. 440): *Dada ist das Wesen unserer Zeit. Es gab eine Antike, eine gotische Zeit, eine moderne Biedermeierzeit, und unsere Zeit heißt Dada.* Die letzten fünf Sätze zitiert KS zudem erneut im Text *Dada Compleet Nr. 2* (Merz 7, S. 66, S. 163).

Es gab keine ... keinen Stil hat.] KS zitiert einen Teil dieser Textstelle nochmals in seinem Text *Dada Compleet Nr. 2* (Merz 7, S. 66, S. 163). Die Verwendung des Stil-Begriffs verweist auf seine Auseinandersetzung mit den Theorien der De ↗ Stijl-Gruppe. Diese suchte die individuellen Stilrichtungen der Vergangenheit durch die einheitliche Formensprache eines universellen Stils zu überwinden, welcher einer *neuen Weltgestaltung* gleichkommen sollte [vgl. *Manifest III Zur neuen Weltgestaltung*, in: *De ↗ Stijl* IV, 8 (Aug. 1921), S. 124f.].

Auch Holland ist ... ist als Deutschland.] Anspielung auf die teils tumultartigen Publikumsreaktionen während des Dada-↗Feldzugs (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

Wenn z. B. ich ... Impressionisten, Expressionisten, Dadaisten.] Die Spannungen der Zeit hatte KS in ähnlicher Weise bereits in seinem am 20.1.1923 in der *Haagsche Post* veröffentlichten Text *De Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada) als Kennzeichen dadaistischer Stillosigkeit hervorgehoben. So heißt es dort: *Dada ist, wenn jemand mit einem D-Zug in die Heide fährt, um in einem romantischen Graben rudern zu gehen* (Übers. in: KSAT3, S. 441). An gleicher Stelle folgert KS: *Dada bringt alle großen Spannungen unserer Zeit auf ihren größten gemeinsamen Nenner. Dieser größte gemeinsame Nenner ist: Nonsens. Nicht Dada ist Nonsens – sondern das Wesen unserer Zeit ist Nonsens.* Vergleichbar äußerte sich zeitgleich auch Theo van ↗ Doesburg, der den Dadaismus als Repräsentation des *Chaos, in dem wir leben*, begreift (*Dadaïsme I*, in: Merz 1, S. 16, S. 27–30) und in seiner Zeitschrift ↗ *Mécane* postuliert: *In unserer Zeit hat die Spannung der Kontraste ihren Höhepunkt erreicht* [*Karakteristiek van het Dadaïsme*, in: *Mécane* 4/5 (1923), unpaginiert; Übers. in van den Berg 1992, S. 27].

Impresario] veraltet für einen Agenten oder Manager, der im Auftrag von Künstlern Verträge abschließt und Veranstaltungen organisiert.

und in Helder stehen große Kanonen.] Das an der nördlichsten Spitze der niederländischen Provinz Nordholland gelegene Den Helder war 1811 von Napoleon zum stark befestigten Kriegshafen ausgebaut worden und fungiert bis heute als wichtigster Flottenstützpunkt der holländischen Marine.

Hier wie überall ... Impressionisten, Expressionisten, Dadaisten.] Gerade die 1920er Jahre zeichneten sich durch eine Vielzahl divergierender politischer und künstlerischer

Strömungen aus, die als Reaktion auf die zivilisatorischen und sozialen Umbrüche und Beschleunigungsprozesse der Zeit gedeutet werden können. Diese sog. ›Ismen‹ bestanden in politischer Hinsicht größtenteils parallel nebeneinander. In der Kunst der klassischen Moderne wechselten sich in rascher Folge unterschiedliche Stilrichtungen – wie Impressionismus, Expressionismus und Dadaismus als die hier genannten – ab. Um das (vermeintlich) Neue an der eigenen Kunst zu verdeutlichen, wurde das gerade dominierende Programm schnell mit dem Etikett des ›Ismus‹ versehen. Vgl. dazu Kiesel 2004, S. 32–33.

Und die Schönheit, ... der Schönheit wuchern.] KS äußert sich hier erstmals zum Thema Reklame und grenzt diese klar von künstlerischer Gestaltung und Architektur ab. Ähnlich wie seine Kollegen von De ↗ Stijl und etliche andere Künstlerfreunde betätigte er sich jedoch wenig später selbst als Werbegestalter, sodass die Grenzen zwischen Kunst und Reklame zusehends verschwammen. Im Jahr 1928 fasste KS das Verhältnis beider folgendermaßen: *Die Tätigkeit des Werbegestalters beim Schaffen ist verwandt der Tätigkeit des Künstlers, wenn er gestaltet; bloß [sic] ist ihm ein bestimmtes Ziel gegeben, während der Künstler frei und ohne Ziel schafft* [*Gestaltende Typographie*, in: *Der ↗ Sturm* XIX, 6 (Sept. 1928), S. 265–268, Zitat S. 266].

Oder soll etwa ... ausdrücklich geschrieben ist.] Zu der Werbeaktion einer mutmaßlich niederländischen Fleischerei konnten keine weiteren Informationen ermittelt werden.

In Amsterdam habe ... Sie dada garniert.] Ein der Beschreibung entsprechender Lunchroom in Amsterdam konnte nicht nachgewiesen werden. Allerdings eröffnete der Unternehmer M. de Waal 1924 das Café De Grot in Utrecht, das wie eine Tropfsteinhöhle gestaltet war. Ein Jahr später wurde die Filiale von Heck's City Lunchroom in Rotterdam auf ähnliche Weise eingerichtet. Möglicherweise diente ein vergleichbarer Lunchroom in Amsterdam als Inspiration (vgl. Bokhove/van Gend 2013, S. 56f.). Der Amsterdamer Raum kann als Anregung zu KS' im Jahr 1923 begonnenem *Merzbau* gewertet werden (vgl. Elger 1984, S. 51f.). Die *Stillosigkeit* Berlins war KS bereits ein Jahr zuvor Anlass zu künstlerischen Überlegungen. In seinem Text *Schloss und Kathedrale mit Hofbrunnen* [in: ↗ *Frühlicht* I, 3 (Frühling 1922), S. 87] zielt er auf die Verwandlung Berlins *in ein gewaltiges Merzkunstwerk*. Zumindest *das Vermerzen von Teilen sei doch stellenweise künstlerisches Erfordernis*.

Oder finden Sie ... Haag etwa stilvoll?] Das Wasser aus den Thermalquellen von Bad Ems wurde traditionell bei Atemwegserkrankungen getrunken. Über die Werbeaktion in Den Haag ist ansonsten nichts bekannt.

Wollen Sie aber ... wächst und blüht.] Der Papaverhof an der Den Haager Klimopstraat ist ein zwischen 1919 und 1922 entstandener Wohnkomplex aus 128 Häusern für den

Mittelstand. Der Entwurf des von der Bauvereinigung Daal en Berg in Auftrag gegebenen Projekts stammt von dem Architekten Jan Wils. Dieser stand seit 1916 mit Theo van Doesburg in Kontakt und zählte zu den Gründungsmitgliedern von De Stijl. Aufgrund von Differenzen mit van Doesburg distanzierte er sich allerdings 1919 wieder von der Gruppierung. Wils' Architekturentwürfe waren stark beeinflusst von seinem amerikanischen Berufskollegen Frank Lloyd Wright und dessen Konzept einer ›organischen Architektur‹. Die funktional konzipierten Häuser des als Gartenstadt geplanten Papaverhofs sind zweireihig um einen zentralen Innenhof herum angeordnet. Die Fassaden gestaltete Wils geometrisch-abstrakt als rhythmischen Wechsel aus Kuben und Flächen. Tür- und Fensterrahmen wurden in Anlehnung an das Farbkonzept von De Stijl in Blau, Gelb, Schwarz, Grau und Weiß gestrichen (vgl. van Bergeijk 2007, S. 47–52). Während des Dada-›Feldzugs‹ waren KS, Theo und Nelly van Doesburg zeitweise in der Klimopstraat 18 bei Theos zweiter Frau Lena Milius untergebracht.

Haben Sie schon ... Garten Reklame macht?] Als Kleinkind hatte KS zwischen Apr. und Sept. 1889 in der hannoverschen Veilchenstraße 5 gewohnt, die er später nicht nur als seinen Geburtsort ausgab, sondern zum *Veilchenland* erklärte [inc. *Herkunft, Werden und Entfaltung*, in: ›Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters, Berlin (1920), unpaginiert]. Bildkünstlerisch setzte er dem Veilchen in dem Ölbild *Das Veilchenland (Abstraktion)* (1918/19, verschollen; CR Nr. 267) und der Collage *Ohne Titel (Veilchen)* (1920, Verbleib unbekannt; CR Nr. 727) ein Denkmal. Nicht zuletzt widmete er besagter Blume auch *Merz 21*, wo er sich mit dieser explizit identifiziert: [...] **denn ich selbst bin solch ein Veilchen**, welches mit Absicht im Verborgenen blüht, [...] (*Merz 21*, S. 113, S. 380f., Hervorh. i. O.). In *Merz 21*, S. 107–110, S. 368–375 ist auch KS' Grotteske *Die Zoologische Garten-Lotterie* abgedruckt. Da diese jedoch erst 1926 veröffentlicht wurde und keine Hinweise auf einen früheren Entstehungszeitpunkt vorliegen, ist es unwahrscheinlich, dass KS in *Merz 1* darauf Bezug nimmt.

Wir Träger der ... die dadaistische Bewegung.] Die Passage lässt deutlich KS' Auseinandersetzung mit De Stijl erkennen, deren Ziel eines einheitlichen Stils er übernimmt. Ähnlich wie Theo van Doesburg (vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 16, S. 465f.) konzipiert er Dada als Instrument und notwendiges Zwischenstadium, um dieses Ziel zu erreichen. Auch in seinem Text *De Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada; in: *Haagsche Post*, 20.1.1923, Übers. in KSAT3, S. 440–442, Zitat S. 441) charakterisiert er den Dadaisten als *Spiegelträger*, der *der Zeit einen Spiegel vor[hält]* – eine Aussage, die wiederum Theo van Doesburg in seiner *Karakteristiek van het Dadaïsme* [dt.: Charakteristik des Dadaismus; in: ›*Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert] zitiert. Ein Jahr später bezeichnet KS den Dadaismus explizit als *ein bestimmtes Mittel, ein Instrument*, [...] *um die festgefügte, gedankenlose Tradition, die bisherige Weltordnung [...] lächerlich zu*

*machen, und bekennt, er sei insofern Dadaist, als ich diesen Apparat genau kenne und ihn oft der Menschheit vor Augen halte. Und die Menschheit sieht sich dann im Spiegel wieder!* [Dadaizm, in: *Blok. Revue Internationale d'Avantgarde* 6/7 (Sept. 1924), unpaginiert, Übers. nach Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 193].

Ich erinnere an ... scheint bloß so.«] Gemeint ist der populäre Stimmungswalzer *Wenn du denkst der Mond geht unter* aus dem Jahr 1921 (Text: Robert Steidl, Musik: Carl Wappaus und Georges Krier). KS zitiert das Lied auch in seinem Text *Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon* [in: *Der ↗ Sturm* XIII, 11 (Nov. 1922), S. 162], der zu seinem Vortragsrepertoire während der Holland-Dada-Tournee zählte (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

Aber es gibt ... Nichts ist Zufall.] Ähnlich formulierte KS bereits im Text *Lieschen* [in: *Der ↗ Sturm* X, 10 (Jan. 1920), S. 141]: *Es gibt keine Zufälle. Eine Tür kann zufallen, aber das ist kein Zufall, sondern ein bewusstes Erlebnis der Tür, die Tür, die Tür, der Tür; denn Zufälle gibt es nicht.* Von einer zufallsgesteuerten Kunstproduktion, wie sie insbesondere von dadaistischen Künstlern betrieben wurde, setzte sich KS auch im eigenen Schaffen stets ab.

Unser Erscheinen in ... ein enormer Erfolg.] Am 11.1.1923 hatten französische und belgische Truppen das Ruhrgebiet besetzt, nachdem die aus dem Versailler Vertrag hervorgegangene Reparationskommission zwei Tage zuvor eine absichtliche Verfehlung Deutschlands bei den als Reparationsleistung vereinbarten Kohlenlieferungen festgestellt hatte. Der Einmarsch der 100.000 Mann starken Besatzungstruppe war am 16.1.1923 vorerst abgeschlossen, von März bis Okt. des Jahres wurden zusätzlich Teile des Bergischen Landes besetzt. In Deutschland reagierte man auf die Aktion mit allgemeiner Empörung. Die Reichsregierung stellte sofort sämtliche Reparationsleistungen an Frankreich und Belgien ein und rief Industrie und Bevölkerung des Ruhrgebiets zum passiven Widerstand auf. Darauf reagierten die Besatzer ihrerseits mit Zwangsmaßnahmen wie der Ausweisung von Beamten und mit der wirtschaftlichen Abschottung des Ruhrgebiets vom restlichen Reich (vgl. Winkler 2005, S. 186–243).

KS stellt der militärischen Konfrontation in ironischer Weise den vermeintlich erfolgreichen Dada-»Feldzug« gegenüber. Seine Behauptung, Dada sei in der niederländischen Presse wesentlich präsenter als die Ruhrbesetzung, entspricht allerdings nicht ganz den Tatsachen. Zwar traf dies auf einige Tageszeitungen durchaus zu, doch dominierte Dada insgesamt nie die Berichterstattung. Insbesondere die linksgerichteten Zeitungen informierten umfassend über die Ruhrbesetzung und ignorierten die Dada-Tournee nahezu gänzlich. Von *Begeisterung* seitens der Presse kann ebenfalls keine Rede sein. Im Gegenteil äußerte sich die Mehrzahl der Berichterstatter recht kritisch über die Dadaisten. Das Publikum quittierte die Dada-Auftritte mit teils tumultartigen Protesten, welche hier



von KS ihrerseits zu *dada* erklärt werden. Vgl. van den Berg 2007, S. 203f. sowie den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

Es war ein ... Beweis war komplett.] KS spielt auf einen Vorfall an, der sich während eines im Rahmen der Holland-Dada-Tournee veranstalteten Dada-Abends am 29.1.1923 im Utrechter Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen ereignete. Eine örtliche Gruppierung um den Architekten Willem Maas, die Journalisten Cor A. Schilp und Cornelis Vos sowie den Dichter Jan Engelman präsentierte unangekündigt eine dadaistische Skulptur und ließ durch einen eigens engagierten Humoristen ein Manifest mit dem Titel *De Hagelbui* (dt.: Der Hagelschauer) verlesen, was anschließend für Tumulte im Publikum sorgte (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

In absehbarer ... seine Bedeutung erkannten.] KS argumentiert hier wiederum ähnlich wie Theo van ↗ Doesburg, indem er Dada als Instrument zur Durchsetzung eines allgemeinen Stils konzipiert (vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 7, S. 455f.). Den Willen nach Stil hatte van Doesburg bereits ein Jahr zuvor im Rahmen eines in Deutschland gehaltenen Vortrags bekundet. Darin plädiert er für den Stil als eine *überindividuelle Zusammenfassung aller Künste*, durch die *all unsere praktischen und geistigen Belänge [sic] in einer großen Harmonie vereinigt sein werden*. Mittels einer solchen *Verschmelzung von Kunst und Leben* solle *der geistige Wiederaufbau Europas* erreicht werden [Der Wille zum Stil, in: *De ↗ Stijl* V, 3 (März 1922), S. 40]. Überlegungen dazu, wie *sich ein Stil bilden* könnte, stellte KS selbst in einem Textentwurf mit dem Titel *Stil* an, den er vermutlich in der Zeit des Dada-↗Feldzugs in seiner Kladde *8 uur* notierte (vgl. KSAT3, S. 467f.). Der Gedanke, durch Stilllosigkeit zum Stil zu gelangen, findet sich erstmals explizit in dem von Raoul ↗ Hausmann, Hans ↗ Arp, Iwan Puni und László Moholy-Nagy unterzeichneten Manifest *Aufruf zur elementaren Kunst* [in: *De Stijl* IV, 10 (Okt. 1921), S. 156, Hervorh. i. O.], wo es heißt: *Wendet Euch ab von den Stilen. Wir fordern die Stilllosigkeit um zum **Stil** zu gelangen!* Zu KS' gescheiterter Mitarbeit an dem Manifest vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 21, S. 476f., zum Avantgarde-Umfeld den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Stil ist das ... Th. v. Doesburg.] Die Idee der kollektiven Arbeit prägte von Anfang an die De ↗ Stijl-Gruppe, zu deren ausdrücklichen Zielen es gehörte, *gegen die Vorherrschaft des Individualismus* zu kämpfen [*Manifest I van De Stijl 1918*, in: *De ↗ Stijl* II, 1 (Nov. 1918) S. 5]. Die von Theo van ↗ Doesburg herausgegebene Zeitschrift *De Stijl* erschien erstmals im Okt. 1917.

Ich drucke hier ... J. K. Bonset: LETTERKLANKBEELDEN] Das unter Theo van ↗ Doesburgs Dada-Pseudonym I. K. Bonset veröffentlichte Gedicht erschien erstmals in der als *Anthologie Bonset* betitelten *De ↗ Stijl*-Nummer IV, 11 (Nov. 1921), S. 161. Eine Fußnote weist dort darauf hin, dass das Gedicht von links nach rechts zu lesen sei. Die ersten

drei *Letterklankbeelden*-Gedichte hatte ›Bonset‹ in *De Stijl* IV, 7 (Juli 1921), S. 103–106, abgedruckt. Ihnen vorangestellt ist sein Text *Grondslagen tot een nieuwe versbeelding* (dt.: Grundlagen für eine neue Versbildung), welcher die theoretische Begründung der ›Klangbilder‹ liefert. Doesburg/Bonset präsentiert diese als konsequente Weiterentwicklung seiner früheren Gedichte wie z. B. *Ruiter* (vgl. Merz 2, S. 26, S. 49). Sein Ziel sei es, sich von jeglichen Begriffsassoziationen und damit von der begrifflichen Logik Westeuropas zu befreien und stattdessen ein nach innen gerichtetes Sehen und Hören wiederzuentdecken. Durch die Säuberung der Ausdrucksmittel solle das ›bildende Wort‹ entwickelt werden, dessen Inhalt sich als abstrakte Schönheit offenbare. Darin sieht Bonset die ›Ursprache‹ (*oerspraak*) der neuen Dichtkunst. Seinen an gleicher Stelle vermerkten Ausspracheregeln zufolge wird jeder Buchstabe der *Letterklankbeelden* einzeln ausgesprochen. Ein nebenstehender vertikaler Strich verkürzt die Aussprachelänge, ein kurzer waagerechter Strich verdoppelt und ein langer waagerechter Strich verdreifacht sie. ›Bonsets‹ Zielsetzung entspricht durchaus der offiziellen Linie der De ↗ Stijl-Bewegung, die das Wort als Medium naturalistisch-individualistischer Illusionen der Vergangenheit für tot erklärt und zum Zweck der geistigen Erneuerung der Welt eine konstruktive Einheit von Inhalt und Form gefordert hatte [*Manifest II van »De Stijl« 1920. De Literatuur*, in: *De Stijl* III, 6 (Apr. 1920), S. 49f.]. Van Doesburg selbst hatte sich bereits 1915 an ersten Klanggedichten versucht (vgl. van den Berg 2002, S. 137). Auch von KS sind bekanntlich Laut- und Buchstabendichtungen überliefert, so beispielsweise die im Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923) enthaltenen Elementar-, Alphabet- und gesetzten Bildgedichte, die z. T. zu seinem Vortragsrepertoire während der Holland-Dada-Tournee zählten, sowie die lautpoetische *Ursonate* (vgl. Merz 24, S. 391–435). Ganz ähnlich wie ›Bonset‹ wandte er sich später gegen *Ideenassoziation* und *poetisches Gefühl* der klassischen Dichtung und argumentierte: *Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff* [*Konsequente Dichtung*, in: ↗ *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* I, 3 (Juni 1924), Richter 1986, S. 55f.].

Nun komme ich ... sind die Merzbilder.] Zu KS' erstmals 1919 öffentlich vorgestelltem Kunstprogramm ›Merz‹ vgl. die Kommentierung zu Merz 1, S. 1, S. 446. Die in der vorliegenden Textpassage geäußerte Idee, *die ganze Welt als Kunstwerk [zu] gestalten*, also eine *kollektive Weltgestaltung* anzustreben, verweist einerseits auf die seitens der De ↗ Stijl-Künstler intendierte und gegen jeglichen Individualismus gerichtete *neue Weltgestaltung* [vgl. *Manifest III Zur neuen Weltgestaltung*, in: *De ↗ Stijl* IV, 8 (Aug. 1921), S. 124f.], knüpft aber auch an KS' eigene vorherige Überlegungen an. Bereits 1920 hatte er proklamiert: *Mein letztes Streben ist die Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde* [*inc. Herkunft, Werden und Entfaltung*, in: ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, Berlin (1920), unpaginiert]. Neu ist dagegen der Gedanke des *absolute[n] Gleichgewicht[s]*, den KS bis zu diesem Zeitpunkt nur im parallel entstandenen Text *De*

*Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada) aus der *Haagsche Post* vom 20.1.1923 aufgegriffen hatte: *Im Kunstwerk ist jedes Detail bewusst ein Teil des Ganzen. Jeder Teil bezieht sich auf einen anderen Teil, und alle Teile sind miteinander verbunden. Man kann keinen einzigen Teil hinzufügen oder wegnehmen, ohne dem Gleichgewicht des Werks zu schaden und dadurch das Kunstwerk zu zerstören* (KSAT3, S. 440). Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um eine Übernahme von De Stijl, denn die maßgeblich von Piet ↗Mondrian formulierten Theorien zum Konzept der Neuen Gestaltung (↗Nieuwe Beelding) beruhen wesentlich auf dem *Generalprinzip gleichgewichtiger Gestaltung* (Mondrian 1925, S. 5, vgl. auch den Kommentar zu Merz 6, S. 53, S. 552f.). Die *Gleichgewichtsbeziehung* brachte Mondrian zufolge *am reinsten das Universale, die Harmonie, die Einheit, die dem Geist eigen ist*, zum Ausdruck [*De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst*, in: *De Stijl* I, 1 (Okt. 1917), S. 4, Übers. n. Jaffé 1967, S. 38] und war daher in der künstlerischen Gestaltung unabdingbar. Die komplexe De Stijl-Theorie basierte dabei auf der Annahme, dass das Leben und die zeitgenössische Gegenwart durch den *Kampf zweier polarer Kräfte* bestimmt sei, welche begrifflich durch Gegensatzpaare wie *Natur und Geist, oder das weibliche und männliche Prinzip, das Negative und Positive, das Statische und Dynamische, das Horizontale und das Vertikale* gefasst wurden. Der Kunst kam in dieser Vorstellung die Aufgabe zu, *das Gleichgewicht zwischen beiden Extremen herzustellen* [Theo van ↗Doesburg: *Der Wille zum Stil*, in: *De Stijl* V, 2 (Feb. 1922), S. 24f., S. 27].

wenn man Mühlen ... trockenpumpen. (Beweis Holland.)] Seit dem 14. Jh. wurden Windmühlen in den Niederlanden zur Entwässerung eingedeichter Flächen genutzt. Diese Flächen, die sog. Polder, lagen oft unter dem Meeresspiegel.

Das einzig Wichtige ... Gleichgewicht hergestellt wird.] Das in der vorliegenden Textpassage formulierte Primat der Farbe im Gemälde findet sich in dieser Radikalität bei KS ansonsten nicht, entspricht aber einer allgemeinen Tendenz moderner Malerei. Die lange zurückreichende kunstgeschichtliche Kontroverse zwischen der Linie als Verkörperung des Geistig-Rationalen und der für Individualität und Sinnlichkeit einstehenden Farbe wurde seit Mitte des 19. Jh. zusehends zugunsten der Farbe entschieden (vgl. dazu Le Rider 2002, S. 40–42). Der Neoplastizismus De ↗Stijls suchte diesen Gegensatz durch eine *Esthetik der reinen Beziehung der reinen Linie und der reinen Farbe* zu überwinden [vgl. ↗Mondrian: *Neo-Plasticisme. De Woning – De Straat – De Stad*, in: *i 10 Internationale Revue* I, 1 (Jan. 1927), S. 12]. Zum Prinzip des Gleichgewichts bei KS vgl. den Kommentar zu Merz 1, S. 8f., S. 458f.

Abdruck Hannah Höch: Zeichnung] Hannah ↗Höchs auf 1922 datierte Zeichnung wurde unter dem Titel *Der Kümmelspalter (De muggenzifter)* als eine von *drei dadaistischen Zeichnungen* in Theo van ↗Doesburgs Artikel *Dadaïsme* in der Tageszeitung *Het Vader-*

land vom 3.2.1923 abgedruckt (vgl. KSAT3, S. 304–314; ohne Abb. ist van Doesburgs Text auch in *Merz 1*, S. 16, S. 27–30 und *Merz 2*, S. 28–32, S. 53–60 enthalten). KS fand offenbar Gefallen an dem Werk, denn am 24.4.1923 schrieb er an Höch: *[D]ie in Merz 1 abgebildete Zeichnung bitte ich Dich, mir für meine Sammlung zu schenken* (Höch 1995a, S. 120). Das Klischee der Zeichnung sandte er ihr allerdings mit einem Schreiben vom 10.9.1923 wieder zurück (Höch 1995a, S. 126) und lehnte es gleichzeitig ab, ein (nicht identifiziertes) anderes Werk von ihr abzudrucken, da dieses *für Merz zu dadaistisch* sei (Postkarte vom 12.9.1923, in: Höch 1995a, S. 126). In *Merz 7*, S. 71, S. 182 erschien mit der Collage *Astronomie* ein weiteres Werk Höchs. Vgl. zu den Werkabbildungen übergreifend auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

So habe ich ... für das Bild.] Zu KS' Kunstprogramm ›Merz‹ vgl. die Kommentierung zu *Merz 1*, S. 1, S. 445f. Sein Verfahren beschreibt er im programmatischen Text *Die Merzmalerei* [in: *Der ↗ Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61] auf ähnliche Weise wie in *Dada Complet: Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels und der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. [...] Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren. Der Künstler schafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien. Ein Beispiel für das Verfahren ist die auf S. 1, S. 10 dieses Merzheftes abgedruckte Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)*, die u. a. einen Fahrschein als Collage-Element erkennen lässt.

Das Bild ist ... Kunst zu verlieren.] Ähnlich äußert sich KS in seinem Text *De Zelf-overwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada) aus der *Haagsche Post* vom 20.1.1923: *Das Werk bestimmt sich durch sich selbst und durch nichts außer sich* (KSAT3, S. 440).

Material der Dichtung ... Dichtung, weiter nichts.] Sein Konzept der ›Merzdichtung‹ hatte KS Ende 1919 in seiner ersten Buchpublikation *↗ Anna Blume. Dichtungen* vorgestellt, wo neben dem nominell ersten Merzgedicht *An Anna Blume* auch der programmatische Text *Selbstbestimmungsrecht der Künstler* enthalten ist. Darin heißt es vergleichbar zu der Passage in *Dada Complet: Die Merzdichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog der Merzmalerei als gegebene Teile fertige Sätze aus Zeitungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen usw., mit und ohne Abänderungen. [...] Diese Teile brauchen nicht zum Sinn zu passen, denn es gibt keinen Sinn mehr* [*Anna Blume. Dichtungen* (1919), S. 37].

Ich will hier ... Kunstwerk, nicht Spezialität.] Die angekündigte Abhandlung erschien weder in einem späteren Merzheft noch an anderer Stelle. KS zielte allerdings schon im Zusammenhang seines 1919/20 entwickelten Merzbühnen-Konzepts auf das *Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit*. Zu diesem

Zweck habe er zunächst *einzelne Kunstarten miteinander vermählt*, in der Absicht, *die Grenzen der Kunstarten zu verwischen* [Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920), in: *Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 6f.]. Vgl. auch den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

Das umfassendste Kunstwerk ... trotzdem bewohnbar ist.] KS hatte 1917/18 zwei Semester lang Architektur an der Technischen Hochschule Hannover studiert, behauptete allerdings von sich selbst: *In Holland lernte ich zum ersten Mal Architektur kennen* (*Daten aus meinem Leben*, Manuskript vom 7.6.1926, SMH, Inv.-Nr. que 06840206). Sein hier bekundetes Verständnis von Architektur als Synthese aller Kunstarten findet sich in ähnlicher Weise in der niederländischen *De ↗ Stijl*-Bewegung wieder [vgl. etwa Theo van ↗ Doesburg: *Tot een beeldende architectuur*, dt.: Auf dem Weg zu einer gestaltenden Architektur, in: *De ↗ Stijl* VI, 6/7 (Aug. 1924), S. 82]. In seinem eigenen künstlerischen Schaffen hatte sich KS vor dem Jahr 1923 tatsächlich nur selten mit dem Thema auseinandergesetzt. So bezeichnete er seine 1920 entstandene Assemblage-Plastik *Haus Merz* (verschollen; CR Nr. 773) als seine *erste Merzarchitektur* [Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920), in: *Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 6]. Eine programmatische Erklärung ließ er im Text *Schloss und Kathedrale mit Hofbrunnen* folgen, wo er die Behauptung aufstellt: *Die Architektur ist an sich auf den Merzgedanken am meisten von allen Kunstgattungen eingestellt* [in: ↗ *Frühlicht* I, 3 (Frühling 1922), S. 87].

Der Gedanke, den Menschen und seine *Fährte* in die architektonische Gestaltung miteinzubeziehen, begegnet bei KS zuvor nirgends, wurde aber in den Architekturkonzepten von *De Stijl* und *Neuem Bauen* verstärkt problematisiert. Theo van Doesburg etwa versuchte, die *Beziehung vom ›Bewegenden Menschen‹ zum Raum* in seinen innenarchitektonischen Arbeiten zu berücksichtigen [vgl. van Doesburg: *Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung*, in: *Der Cicerone* XIX, 18 (Sept. 1927), S. 569]. Die österreichische Architektin Margarete Schütte-Lihotzky untersuchte im Rahmen ihres Designs der sog. Frankfurter Küche (1926) die anfallenden Wegstrecken zur Optimierung der Arbeitsabläufe. Die Idee des Mechanischen in Kunst und Architektur war im zeitgenössischen Diskurs ebenfalls recht verbreitet. 1921 hatte der Architekt Le Corbusier den Begriff der ›Wohnmaschine‹ geprägt, der bald von anderen Vertretern der *Zunft*, u. a. dem Bauhaus-Gründer Walter ↗ Gropius, aufgegriffen wurde. Auch Theo van Doesburg maß der *Schönheit des Mechanischen* eine beträchtliche Bedeutung bei. In seinem programmatischen Text *Der Wille zum Stil* hebt er die *Eignung des Mechanischen für den neuen Stil* hervor und wertet das Mechanische als *unmittelbarste[n] Ausgleich des Statischen und Dynamischen, Ausgleich zwischen Verstand und Gefühl* [*De Stijl* V, 3 (März 1922), S. 36, 33]. Dahinter steht der für *De Stijl* so wichtige Gedanke des Ausgleichs und des Gleichgewichts (vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 8f., S. 458f.), auf den KS im vorliegenden Abschnitt erneut rekurriert. Als unmittelbare Anregung für seinen mechanischen

Raum dürfte ihm zusätzlich die auf den Veranstaltungen des Holland-Dada->Feldzugs< präsentierte *Mechanische Tanzfigur* von Vilmos ↗ Huszár gedient haben (vgl. dazu seine Anmerkung in *Merz 1*, S. 13, S. 23). Die in der vorliegenden Passage angekündigten Texte über den Umgang mit *nachträglich hinzukommenden Zufälligkeiten* und über das Einbeziehen der Fährte in die Architektur hat KS nicht in *Merz* veröffentlicht.

Die im Text genannten Merzbilder, die die Bewegungen von Mäusen ausbalancieren, sind nicht überliefert. Im Nachlass von Käte ↗ Steinitz in der National Gallery of Art (Washington D. C.) ist die Fotografie eines *Meerschweinchenpalastes* mit beweglichen Teilen erhalten, den KS allerdings erst 1930 gemeinsam mit László ↗ Moholy-Nagy geschaffen haben soll. Vgl. Franzen 1997a; Luke 2014, S. 82–84; Noell 2008; Schulz 2007.

S. 12: *Gedicht Aan Anna Bloeme von KS in der niederländischen Übersetzung von Theo van ↗ Doesburg.*

Vermutlich während des Dada->Feldzugs< fertigte Theo van ↗ Doesburg diese recht wortgetreue Übersetzung von KS' Gedicht *An Anna Blume* [in: *Der ↗ Sturm X*, 5 (Aug. 1919), S. 72, wieder in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen*, 1. Aufl. 1919, S. 5f.] an. Die Veröffentlichung des Gedichts im Jahr 1919 hatte ein enormes – und überwiegend kritisches – Publikums- und Medienecho zur Folge gehabt, welches den Ruf KS' als Dichter dadaistischer ›Irrenliteratur< begründete (vgl. KSAT3; Hereth 1996). *An Anna Blume* war einer der wichtigsten Vortragstexte des Merzkünstlers, den dieser auch wiederholt bei den Veranstaltungen der Holland-Tournee zum Besten gab (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Englische, französische und ungarische Übersetzungen des Textes waren bereits in der 1922 erschienenen erweiterten Ausgabe von *Anna Blume. Dichtungen* enthalten.

S. 13: *Im oberen Teil der Seite gerahmte Abbildung mit der innerhalb des Rahmens gedruckten Angabe V. HUSZAR 1920 T A N Z P U P P E (Hervorh. i. O.); darunter der niederländische Text Mechanische Dansfiguur von Vilmos ↗ Huszár; am rechten Seitenrand kurze Anmerkung von KS, um 90 Grad nach links gedreht.*

Bei Vilmos ↗ Huszárs verloren gegangenener *Mechanischer Tanzfigur* handelte es sich um eine knapp einen Meter hohe Marionette aus schwarzem Aluminium mit rechteckigen Aussparungen, in die durchscheinende grüne und rote Glimmerplättchen eingesetzt waren. Durch ein ausgefeiltes System von Schnüren, welche mit zehn Tasten im Sockel der

Figur verbunden waren, ließ sich diese in Bewegung versetzen. So konnten Arme und Beine angehoben und der Kopf nach links und rechts gedreht werden (vgl. Ex/Hoek 1984). Huszár hatte bereits im Sommer 1917 mit der Arbeit an der konstruktivistischen *Tanzfigur* begonnen, die Perfektionierung ihrer Mechanik nahm allerdings noch fast drei Jahre in Anspruch. Die unmittelbare Idee dazu kam dem Künstler vermutlich durch Zeitungsberichte über Erik Saties Ballett *Parade*. Für das am 12.4.1917 in Rom und am 18.5.1917 in Paris uraufgeführte Stück hatte Pablo Picasso kubistisch-abstrakte, aus geometrischen Formen gestaltete Kostüme entworfen, in denen sich die Tänzer nur sehr hölzern bewegen konnten. Die *Mechanische Tanzfigur* vereinte zugleich die drei künstlerischen Probleme, die Huszár zu dieser Zeit beschäftigten: Abstraktion, die Darstellung von Bewegung und die Wechselwirkung von Motiv und Hintergrund. Entsprechend sind auch Bezüge zu seinen bildkünstlerischen Werken festzustellen, insbesondere zu dem im Feb. 1917 entstandenen Werk *De Schaatsenrijders* (dt.: Die Schlittschuhläufer). Die ersten Vorführungen mit der Marionette gab Huszár 1920 zunächst bei abendlichen Treffen mit befreundeten Künstlern. Ihren prominentesten Einsatz hatte die Figur jedoch auf den Veranstaltungen der Holland-Dada-Tournee 1923, wo auch KS erstmals Kenntnis von ihr erlangt haben muss. Er trug zu Huszárs Darbietung gelegentlich seinen Text *Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon* vor. Die Auftritte der *Tanzfigur* waren von Anfang an als Schattenspiele konzipiert, ein Schattenbild der Figur wurde auf eine weiße Leinwand projiziert (vgl. die zeitgenössische Fotografie in: van den Berg 1992, S. 38 sowie den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Wie Huszár in dem in *Merz 1* abgedruckten Text ausführt, sollte die weiße Fläche des Hintergrunds auf diese Weise zu einem Teil der Komposition werden. Huszár stellte die *Mechanische Tanzfigur* explizit in den Kontext des ›Nieuwe Beelding‹-Konzepts von De *↗ Stijl* und wollte sie als Vorstudie seines 1921 entworfenen mechanischen Bildtheaters verstanden wissen [vgl. Huszár: *Mechanisch Dansende Figuur* (1920), in: *De Kunst. Een Algemeen Geillustreerd en Artistiek Weekblad* XV, 787 (24. Feb. 1923), S. 248–250]. Ziel des nie realisierten Bildtheaters sollte es sein, *durch bewegung und stillstand in einem schauspiel fortwährend abwechselnde und gestaltende kompositionen zu zeigen, durch zusammenstellung und verbindungen von farben stand, und maß* [Huszár: *Kurze technische Erklärung von der »Gestaltende Schauspiel«, Komposition 1920–21*, in: *De ↗ Stijl* IV, 8 (Aug. 1921), S. 128]. Das Original von Huszárs *Mechanischer Tanzfigur* ist nicht erhalten, eine Rekonstruktion von Andy Kowalski aus dem Jahr 1984 befindet sich im Gemeente Museum, Den Haag. Desweiteren sind Postkarten des De *Stijl*-Verlags überliefert, die eine mit der Abbildung in *Merz 1* identische Darstellung der Figur zeigen (vgl. Rietveld Schröder Archiv/Centraal Museum Utrecht, Inv.-Nr. album 67; Nachlass Hannah Höch/Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC K 219/79 und BG-HHC K 220/79). Vgl. auch Ex/Hoek 1985, S. 42–46, 70–73; White 2003, S. 38f.

In der Art ... Zimmer ausbalanciert werden.] Vgl. zu KS' Idee des *mechanische[n] Zimmer[s]* den Kommentar zu *Merz 1*, S. 11, S. 461f.

D. H.] Vermutlich eine Abkürzung für ›Der Herausgeber‹, also KS.

*S. 14/15: Text* Die weisslackierte schwarze Tüte von KS; auf S. 14 zudem eine Variante des Merzquadrats rechts oben neben dem Titel des Texts sowie in der unteren Seitenhälfte Strichätzung einer Zeichnung mit darunter stehender Bildunterschrift FRANCIS PICABIA ZEICHNUNG. Der Text ist auf S. 15 in zwei Blöcken abgedruckt, wobei der zweite Block in der unteren Seitenhälfte in Gänze nach rechts versetzt ist. Varianten werden in den Fußnoten nachgewiesen.

Neben einem von KS verfassten, leicht vom Druck in *Merz 1* abweichenden Manuskript des Textes [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 1420] existiert noch eine niederländische Übersetzung von Theo van ↗ Doesburg, die in dessen Zeitschrift ↗ *Mécano* [Nr. 4/5 (1923), unpaginiert] erschien. Der Text wird dort als *Souvenir aus Holland* bezeichnet. Eine Fußnote vermerkt zudem, dass die betreffende Tüte aus einem Papier geklebt sei, wie man es für Gewürze verwende. *Die weisslackierte schwarze Tüte* zählte auch zu KS' Vortragsrepertoire während der Holland-Dada-Tournee. Erstmals gab er den Text vermutlich bei einer privaten Zusammenkunft im Anschluss an den Haarlemer Dada-Abend vom 11.1.1923 zum Besten (vgl. de Graaf 1987, S. 28f. sowie den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

Quadrat] Erstmals nutzt KS hier ein quadratisches Merz-Signet (Schelle 1990a, Typo-Nr. 4), das im weiteren Verlauf der Zeitschriftenreihe in verschiedenen Varianten wiederkehrt.

Marmor furniert] Bei Steinfurnieren handelt es sich um dünne Steinblätter, die auf weniger hochwertige Materialien aufgebracht werden, um die Illusion ganz aus Stein geschaffener Objekte zu erzeugen.

Abdruck Francis Picabia: Zeichnung] Es handelt sich um Francis ↗ Picabias Zeichnung *Égoïste* aus der Reihe der Illustrationen für seinen Gedichtband *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (dt.: Gedichte und Zeichnungen der Tochter ohne Mutter geboren) von 1918. Die Zeichnung ist dort auf S. 19 abgedruckt, das Blatt misst 23,8 × 15,3 cm. Als Vorlage diente die schematische Abbildung eines Gaszählers in der Zeitschrift *La Science et la Vie* XIII, 36 (Dez. 1917/Jan. 1918), S. 73 (vgl. Picabia 2016, Kat.-Nr. 561). Da zwischen Picabia und KS kein direkter Kontakt belegt ist, könnte die Veröffentlichung der



Zeichnung in Merz durch Theo van ↗Doesburg vermittelt worden sein, in dessen Artikel *Dadaïsme* (in: *Het Vaderland*, 3.2.1923; vgl. KSAT3, S. 304–314) sie ebenfalls abgedruckt ist. Vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

Sein Hosenboden wurde ... erste Salpetersäureklistier nehmen.] Eine Inspiration für diese Passage könnte der Gästebuch-Eintrag eines Besuchers von KS' Merz-Ausstellung in Hildesheim 1922 gewesen sein, der KS riet: *Versuchen Sie es mit einem Schwefelsäure-Klistier!* (vgl. KSAT3, S. 77).

Auf diese einfache ... die Stadt Babylon.] Die Anfänge der im heutigen Irak gelegenen historischen Stadt Babylon reichen in das dritte Jahrtausend vor Christus zurück. Auf die biblische Allegorie der Hure Babylon gründet sich gleichzeitig der Mythos einer Stadt der Sünde, Tyrannei, Hybris und Apokalypse (vgl. Sals 2004).

S. 16: *Niederländischer Text Dadaïsme I. von Theo van ↗Doesburg. Varianten werden in den Fußnoten nachgewiesen.*

Es handelt sich bei diesem Text um den ersten Teil von Theo van ↗Doesburgs Essay *Dadaïsme*. Die Fortsetzung ist in Merz 2, S. 28–31, S. 53–60, abgedruckt. Der gesamte Text erschien im Rahmen der Holland-Dada-Tournee erstmals in *Het Vaderland* vom 3.2.1923 und wurde dort von van Doesburg auf den 26.1.1923 datiert (vgl. den Ausschnitt in KS' Sammelkladde *8 uur*, S. 14–17, in: KSAT3, S. 304–314, zur Dada-Tournee zudem den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Der Essay steht im Kontext seiner im Dez. 1919 begonnenen Auseinandersetzung mit Dada und den Dadaisten, denen er – teils unter seinem eigenen Dada-Pseudonym I. K. Bonset – zunehmend Raum in seinen Zeitschriften *De ↗Stijl* und *↗Mécano* gegeben hatte. Meist griff er sich dabei solche Beiträge heraus, die mit seinen eigenen künstlerischen Positionen vereinbar waren. Infolge seiner Beschäftigung mit Einsteins Relativitätstheorie waren seine Zweifel am statischen ›Nieuwe Beelding‹-Konzept von *De ↗Stijl* gewachsen. Von der Integration Dadas erhoffte er sich eine Dynamisierung der Stijl-Lehren, nutzte die dadaistischen Konzepte jedoch lediglich als Instrument zur Umsetzung seiner maßgeblich konstruktivistischen Ziele. Ähnlich wie KS in seinem Text *Dada Complet* (Merz 1, S. 4–11, S. 12–20) betrachtete er den Dadaismus als notwendige Voraussetzung und ersten Schritt bei der von *De Stijl* erstrebten Schaffung einer neuen Weltordnung. Das erste Stijl-Manifest hatte als Bedingung für die *Reform der Kunst und der Kultur* die Vernichtung von *Tradition* und *Dogmen* eines alten *Zeitbewusstseins* gefordert [*De Stijl* II, 1 (Nov. 1918), S. 4f.]. Dada schien für van Doesburg gerade diesen Vernichtungsakt zu leisten, weshalb er in seinem *Dadaïsme*-Essay insbesondere Ordnungslosigkeit, Indifferenz und Nihilismus als

dadaistische Charakteristika hervorhebt und sich gegen die politischere Ausrichtung des Berliner Dada-Kreises wendet. Vgl. dazu auch van den Berg 2002, Kap. 8, van Straaten 2000 sowie den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Hugo Ball, Tristan Tzara, ... [Arp, Richard Huelsenbeck] Theo van Doesburg benennt mit Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp und Richard Huelsenbeck vier Pioniere der Schweizer Dada-Bewegung, die schon während des 1. Weltkriegs im Cabaret Voltaire in Zürich dadaistische Abende veranstalteten.

»des personnages en édition unique« / »einzigartige Persönlichkeiten«] Zitat von Tristan Tzara, der die Dada-Veranstaltungen im Cabaret Voltaire in seiner *Chronique Zurichoise 1915–1919* folgendermaßen beschrieb: *Des personnages en édition unique apparaissent, récitent ou se suicident* (dt.: Einzigartige Persönlichkeiten treten auf, tragen vor oder bringen sich um) (vgl. Huelsenbeck 1920, S. 11).

In dezen geest ... *Chronique Zurichoise 1915–1919*. / In diesem Geist ... *Chronique Zurichoise 1915–1919*.] Die Ereignisse im Züricher Cabaret Voltaire, der Geburtsstätte des Dadaismus, beschrieb Tzara rückblickend in der *Chronique Zurichoise 1915–1919* (abgedruckt in Huelsenbeck 1920, S. 10–29).

»On crie dans ... la police interruption.« / »Im Saal wird ... die Polizei Unterbrechung.«] Ein weiteres Zitat aus Tzaras *Chronique Zurichoise 1915–1919* (in: Huelsenbeck 1920, S. 13).

En ook dit ... vond, betekende niets. / Und auch dieses ... fand, bedeutete nichts.] Das Wort ›Dada‹ als Begriff für die künstlerische Bewegung entstand, einer von den Dadaisten selbst verbreiteten Legende nach, aus dem französischen Wort *le dada* für Steckenpferd oder Holzpferdchen, welches per Zufallstreffer einem französisch-deutschen Wörterbuch entnommen wurde. Sowohl Richard Huelsenbeck als auch Tristan Tzara erhoben dabei Anspruch auf die Urheberschaft und suchten jeweils durch die Bestätigung weiterer Gesinnungsgenossen, Huelsenbeck durch Hugo Ball und Tzara durch Hans Arp, ihre Version der Geschichte abzusichern (vgl. van den Berg 1999, S. 56; Richter 1964, S. 31f.).

Eerst met den ... wijze belachelijk gemaakt. / Erst die Rückkehr ... Weise lächerlich gemacht.] Francis Picabia, der von 1909 bis 1913 eine kubistische Werkphase durchlaufen hatte, hielt sich zwischen 1915 und 1917 häufig in den USA auf, wo er zu den Mitbegründern der New Yorker Dada-Bewegung gehörte. 1917 kehrte er zunächst nach Europa zurück und rief die Dada-Zeitschrift *391* ins Leben. Diese erschien unregelmäßig in 19 Ausgaben bis zum Jahr 1924 in Barcelona, New York, Zürich und Paris. Typografie und Layout wurden ab 1920 zunehmend experimentell, der Ton der Beiträge aggressiver. Insbesondere die Nummern 8–14 setzten sich mit Dada auseinander. Neben Texten und

bildkünstlerischen Werken von Picabia selbst waren zahlreiche Avantgarde-Künstler wie Marcel Duchamp, Georges Ribemont-Dessaignes und Tristan ↗ Tzara in 391 vertreten (vgl. Hopkins 2013, S. 171–174). Theo van ↗ Doesburg stand seit 1920 persönlich mit Picabia in Kontakt. Dieser hatte bereits seine erste Photocollage *Tableau Rastadada* (1920; MoMA Collection, Obj.-Nr. 625.2014), ein dadaistisches Selbstporträt, mit den Worten *le raté* (dt.: der Versager, der Blindgänger) beschriftet.

Zoo noemde Picabia ... men weet waarvan) / So nannte sich ... man weiß, wovon] ↗ Picabia publizierte 1920 das Pamphlet *Jesus Christ Rastaquouère*, in dem er versucht, dem Dadaismus eine theoretische Grundlage zu geben. Das Wort *rastaquouère* fand er im *Petit Larousse Illustré*, einem bekannten französischen Wörterbuch. Die zu dem Wort angegebene Erklärung zitiert van ↗ Doesburg hier in Klammern (vgl. Orth 1994, Kap. 2.9). Zur Identifikation Picabias mit der Figur des *rastaquouère* vgl. Schuldt 1984, S. XXV.

»Le Rastaquouère est ... une sorte d'équilibriste.« / »Der Rasta ist ... keine Art Gleichgewichtskünstler.«] Hierbei handelt es sich um ein Zitat aus dem von ↗ Picabias Frau Gabrielle Buffet-Picabia verfassten Vorwort zu *Jesus Christ Rastaquouère* (vgl. Picabia 1981, S. 14).

### Einband hinten außen

ANNA BLUME DIE KATHEDRALE VERLAG STEEGEMANN] Im Paul ↗ Steegemann Verlag erschien Ende 1919 KS' erste eigenständige Publikation ↗ *Anna Blume. Dichtungen*. Anfang 1920 folgte im gleichen Verlag der Grafikband ↗ *Die Kathedrale. 8 Lithos von Kurt Schwitters* (*Die Silbergäule* 41–42; CR Nr. 767).

BLEI–E VERLAG HEINRICH] Bei dem Freiburger Verlag Walter Heinrich veröffentlichte KS 1922 den Band *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann*, der maßgeblich dadaistische Prosatexte enthielt.

STURMBILDERBUCH 4 DIE ... VERLAG DER STURM] Im Verlag des ↗ Sturm erschien 1920 ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters* mit 15 Stempelzeichnungen und ebenso vielen Gedichten des Künstlers. Anfang 1923 folgte der Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume*, in dem KS neben kurzen Prosatexten vor allem seine Zahlen-, Wort- und Buchstabengedichte veröffentlichte. Im gleichen Jahr wurde schließlich die Grotteske *Auguste Bolte (ein Lebertran)*. *Tran Nr. 30* vom Sturm publiziert.

MERZ 2 IM ... M. mal Börsenziffer] *Merz 2* ist offiziell auf Apr. 1923 datiert. Anfang Apr.

war das Heft inhaltlich auch bereits fertiggestellt (vgl. Brief von KS an Tristan ↗ Tzara vom 4.4.1923, in: Schrott 2004, S. 327). Die Drucklegung dauerte allerdings bis mindestens Mitte Mai (vgl. Brief von KS an Til Brugman vom 16.5.1923, in: Blotkamp 1997, S. 37). Vgl. zu publizistischen Aspekten der Reihe *Merz* den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Im Frühjahr 1923 ... Im Sturm, Berlin.] Eine Merz-Ausstellung in der Dresdener Galerie Emil Richter konnte für das Jahr 1923 nicht nachgewiesen werden. Die Kunstgalerie De Zonnebloem in der Den Haager Bazarstraat wurde 1916–1929 von dem Glas- und Keramikgestalter Cornelis de Lorm betrieben (vgl. Groot 2007, S. 166–169). Eine dortige Ausstellung KS' lässt sich allerdings ebenfalls nicht belegen und wurde auch nie in der ansonsten regelmäßig über Veranstaltungen der Galerie berichtenden Tagespresse angezeigt. Gleiches gilt für das Gebouw voor Beeldende Kunst in der Amsterdamer Vondelstraat 80. Die ursprünglich katholische Einrichtung organisierte in den 1920er Jahren unter Leitung des Malers Jacobus Josephus Nicolaas Exter Ausstellungen und Workshops zu Kunst und Kunsthandwerk (vgl. de Roever 2002). Wie aus KS' Korrespondenz mit Til Brugman hervorgeht, plante er offenbar, einige seiner Exponate aus der Ausstellung ↗ Rotterdam 1923a anschließend auch bei Exter zu zeigen (vgl. Briefe vom 10.4.1923 und 24.4.1923, in: Blotkamp 1997, S. 36). Dazu kam es jedoch nicht. Am 11.7.1923 schrieb er ernüchtert an Brugman: *Ich weiss nicht, warum Exter sie [die Bilder] zurückgewiesen hat, er hatte sehr grosses Interesse an Ausstellung als ich abreiste. Oder hat er nur so getan?* (Blotkamp 1997, S. 38). In der ↗ Sturm-Galerie stellte KS zwischen 1918 und 1928 regelmäßig aus. Im Jahr 1923 war er an insgesamt sieben Ausstellungen des Sturm beteiligt (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 563).

HOLLAND DE STIJL ... TH. VAN DOESBURG] KS bewirbt hier Theo van ↗ Doesburgs Zeitschriften *De ↗ Stijl* und *↗ Mécano*. Als Herausgeber von *Mécano* trat offiziell allerdings van Doesburgs Alter Ego I. K. Bonset auf, van Doesburg selbst wurde lediglich als Gestalter (*mécanicien plastique*) geführt. Insofern entlarvt die Anzeige bereits ein Stück weit die ansonsten weitgehend geheim gehaltene Identität Bonsets. Das Quadrat war das zentrale Formelement der *De ↗ Stijl*-Bewegung (vgl. zum Avantgarderkontext den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

DIETSCH & BRÜCKNER, WEIMAR.] Es handelt sich um die Weimarer Hof-, Buch- und Steindruckerei Dietsch & Brückner. KS nutzte diese vermutlich auf Empfehlung Theo van ↗ Doesburgs, der dort *De ↗ Stijl* und *↗ Mécano* drucken ließ [vgl. die entsprechenden Belege im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 832 und 852]. Dietsch & Brückner besorgten auch den Druck diverser ↗ Bauhaus-Publikationen. Es ist daher anzunehmen, dass van Doesburg die Druckerei aufgrund seiner Tätigkeit am Bauhaus kannte.

## MERZ 2 NUMMER /i/

*Einband vorne außen*

Die Zeitschrift des ... Arbeiters ist MERZ] Der Terminus ›geistiger Arbeiter‹ fand seit der Novemberrevolution 1918 verstärkte Verwendung. Während zuvor in der Regel nur handwerklich tätige Beschäftigte als Arbeiter bezeichnet wurden, reklamierten im Zuge der Revolution auch Beamte, Angestellte, Akademiker und Künstler die Bezeichnung für sich. Auf lokaler Ebene entstanden zahlreiche Räte geistiger Arbeiter, die als Gegengewicht zu den Arbeiter- und Soldatenräten fungieren sollten. Ihre politische Ausrichtung war uneinheitlich: Teils strebten sie eine gesellschaftliche Egalisierung an, teils waren sie eher auf die Konservierung der Privilegien ihrer Berufsgruppen bedacht (vgl. Bieber 1992, S. 124–139). In einem Schreiben an sein Finanzamt identifizierte KS auch sich als ›geistigen Arbeiter‹, um seine Steuerlast zu senken: *Ich bin geistiger Arbeiter und schaffe ideale Werte, und da das Publikum sich meiner Kunst gegenüber ablehnend verhält, bin ich nicht in der Lage, so hohe Steuern zu bezahlen* (Briefentwurf vom 10.4.1922, in: SNVI, S. 409, Nr. 1383).

NUMMER /i/] KS widmete das zweite Heft der Reihe *Merz* seiner eigenen Interpretation der Ready-Made-Kunst, die er /i/ nannte und für die er ein aus Setzkastenelementen gebautes Schreibrift-i als Signet entwarf. Vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 17, S. 470–472.

Schiffchen] Das aus Setzkastenelementen gebaute Schiffchen-Signet nutzte KS ausschließlich in *Merz 2* auf dem vorderen Einband sowie auf S. 27, S. 51f. zur Kennzeichnung der Rubrik *Dada Nachrichten*.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

APRIL 1923] Tatsächlich war *Merz 2* zwar im Apr. 1923 druckfertig, erschien allerdings frühestens im Mai (vgl. dazu das Vorwort zu diesem Heft, S. 31–35).

REDAKTEUR: KURT SCHWITTERS ... WALDHAUSENSTR. 5<sup>II</sup>] KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ Merzverlages. Vgl. dazu den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

*S. 17–21: Text /i/ von KS, über alle Seiten hinweg sind einzelne Buchstaben (überwiegend der Buchstabe i sowie von vorne nach hinten sämtliche Buchstaben des Alphabets mit Ausnahme des j) und vier Einzelwörter durch Fettung, abweichende Schriftgröße und teils Schriftart hervorgehoben; auf den Seiten 18–20 werden Balken zur Seitengestaltung eingesetzt; S. 17: der Titel des Textes ist als Schriftbild dargestellt; S. 18: in der Seitenmitte sind rechts in einem schwarzen Rahmen zwei Röntgenfotos abgedruckt und von KS mit der Bildunterschrift Zwei i-Bilder sowie der um 90 Grad nach rechts gedrehten Anmerkung Aufnahmen von Dr. Reijns. versehen; S. 19: zwischen den Text ist in der rechten Seitenhälfte KS' um 90 Grad nach rechts gedrehtes Unsittliches i-Gedicht gesetzt; S. 20: innerhalb des Textes wird KS' pornographisches i-Gedicht abgedruckt, Varianten sind in den Fußnoten vermerkt; S. 21: rechts neben dem Ende von KS' Text /i/ ist eine Werkreproduktion mit der Bildunterschrift THÉO VAN DOESBURG 1921 KOMPOSITIE 20 abgebildet, im unteren Teil der Seite stehen zudem zwei Sätze.*

Die Bezeichnung »i« nutzte KS bereits ab 1920 zur Benennung einer Gruppe von bildkünstlerischen Werken, die in der Art des Ready-mades aus einem einzigen vorgefundenen Ausschnitt bestehen. Für seine sog. »i-Zeichnungen« verwertete er häufig Fehldrucke, welche er in hannoverschen Druckereien sammelte und anschließend lediglich zurechtschnitt. Rund 50 solcher Werke lassen sich in seinem Œuvre nachweisen (vgl. z. B. CR Nr. 737–759, zu bildnerischen Werken übergreifend zudem den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849). Zu sehen waren die i-Zeichnungen erstmals im Mai 1922 auf der 108. Ausstellung des ↗ Sturm (Ausst. ↗ Berlin 1922b). Zeitgleich veröffentlichte KS den Text *i (Ein Manifest)*, um darin die i-Kunst als *Spezialform* und als *Konsequenz von Merz* zu fordern [in: *Der ↗ Sturm* XIII, 5 (Mai 1922), S. 80]. *Merz* bediene sich demnach zum *Formen des Kunstwerks großer fertiger Komplexe [...], um den Weg von der Intuition bis zur Sichtbarmachung der künstlerischen Idee möglichst abzukürzen, i dagegen setze diesen Weg = null*. Im Anfang 1923 erschienenen Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* erklärt sich KS zum *Erfinder von Merz und i* (S. 32) und weitet sein i-Konzept auch auf die Dichtung aus: *Das i-Gedicht* (S. 30) präsentiert wie *Merz 2* ein Sütterlin-i, welches aus Setzkastenelementen gebaut ist. Darunter ist die

Anweisung abgedruckt: *lies: ›rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf.‹* Der Anna Blume-Band enthält darüber hinaus einige ›elementare‹ Buchstabengedichte [z. B. *Register (elementar)*, *Alphabet von hinten*, *Gesetztes Bildgedicht*], deren theoretische Erklärung KS zwei Jahre später nachliefert: *Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff* [*Konsequente Dichtung*, in: ↗ *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* I, 3 (Juni 1924), Richter 1986 (Reprint), S. 55f.]. Das auf einen Einzelbuchstaben reduzierte *i-Gedicht* kann als Radikalisierung solcher Dichtungen gesehen werden und überschreitet zugleich die Grenze zu Typografie und bildender Kunst (vgl. den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796).

Das zweite Merzheft ist der *i-Kunst* in Theorie und Praxis gewidmet, ›i‹ wird darin zunächst definiert als *Entformelung durch Begrenzung eines Rhythmus* (S. 20, S. 43). KS lenkt den Blick v. a. auf die Seite der Produktion: Die *i-Kunstwerke* entstehen ihm zufolge *im Künstler im Augenblick der künstlerischen Intuition* (S. 19, S. 40). Als Beispiele für das kunstformübergreifende Prinzip werden Röntgenfotos (S. 18, S. 39) sowie drei aus der Werbung, einem Kinderbuch und der traditionellen Lyrik entnommene *i-Gedichte* (S. 19, S. 40, S. 20, S. 43, S. 22, S. 45) abgedruckt. KS kommt später des Öfteren auf die *i-Kunst* zurück. Im Kontext seiner ›Banalitäten‹ definiert er ›i‹ in *Merz 4* als *das Auffinden eines künstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt und das Schaffen eines Kunstwerkes aus diesem Komplex durch Begrenzung* (S. 40f., S. 94). Im Text *Tran 35. Dada ist eine Hypothese* greift er auf seine einschlägigen Äußerungen aus *Merz 2* zurück und spitzt diese zu: *Sie sind plötzlich selber i, indem Sie sich selber erfasst haben* [*Der Sturm* XV, 1 (März 1924), S. 30]. *Merz 7*, S. 66, S. 160f. vollzieht eine *Nutzanwendung* von ›i‹ im Hinblick auf Großstadt-Architektur. *Merz 8/9*, S. 85, S. 203 zeigt zwei weitere *i-Bilder* und ergänzt eine neuerliche Definition: *Die einzige Tat des Künstlers bei /i/ ist entformeln eines schon vorhandenen Komplexes durch Abgrenzung eines in sich rhythmischen Teiles*. In einem Werkrückblick in *Merz 20*, S. 102, S. 348 bietet KS schließlich eine letzte kurze Erläuterung des Prinzips.

Das Schriftbild */i/*, selbst eher Montage als *i-Kunst*, findet sich zusätzlich auf den beiden Drucksachen *Allgemeines Merz Programm* [Schelle 1990a, Typo-Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)] und *Merz Werbezentrale WZ Versandumschlag Drucksache (a)* (Historisches Museum Hannover, Inv.-Nr. H 2748/79). Ohne den *i-Punkt* klebte KS das Zeichen außerdem mittels dreier roter Papierstreifen auf einen Brief an Theo van ↗ Doesburg vom 5.9.1924, worin er dem ↗ Stijl-Künstler für dessen *faelhaften Satz über i* dankt [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 185; auch in: Nündel 1974, S. 87f.]. Dass KS' Künstlerfreunde durchaus Notiz von seiner *i-Kunst* nahmen, belegen die in *Merz 4*, S. 37, S. 87f. von László Moholy-Nagy gefundenen */i/ Gedichte* ebenso wie

Hans ↗ Arps »i«-Bild von 1920 (vgl. Ausst.-Kat. Basel 2004, Nr. 19). In einem Brief vom Juni 1923 titulierte Hannah ↗ Höch KS als *den grossen I* (Höch 1995a, S. 134f.).

Seine i-Kunst wurde in der Forschung bereits mehrfach thematisiert, vgl. dazu Fähnders/Karrenbrock 1998, Grasshoff 2000, S. 150–159, Heißenbüttel 1972, Heißenbüttel 1990, Lach 1971, S. 57–60, Nantke 2017, S. 165–170; Scheffer 1978, S. 194–201, Schmalenbach 1967, S. 130–133, 215f., Winkelmann 1995, S. 198–203, zu den Entwicklungslinien optischer Poesie zudem Dencker 2011.

„assis sur l’horizon ... PIERRE REVERDY. / „auf dem Horizont ... PIERRE REVERDY.] Der Dichter Pierre Reverdy (Narbonne 1889–1960 Solesmes) lebte seit 1910 in Paris, wo er mit Avantgarde-Künstlern wie Guillaume Apollinaire, Georges Braque, Pablo Picasso und Tristan ↗ Tzara in Kontakt stand. Er zählte zu den Gründern der 1917/18 erschienenen Zeitschrift *Nord-Sud*, die maßgeblich surrealistische und dadaistische Beiträge veröffentlichte. Reverdy strebte eine Grenzüberschreitung zwischen bildender Kunst und Literatur an. In seinen Gedichten versuchte er, eine a-mimetische, an kubistische Darstellungsweisen angelehnte »poésie plastique« umzusetzen, indem er Sprach- und Bildfragmente montierte und seine Texte mit typografischen Mitteln strukturierte (vgl. Discherl 1982 und Chol 2006). Das von KS abgedruckte Zitat stammt aus Reverdys Gedicht *Regard*, welches erstmals 1918 in dem von Georges Braque illustrierten Gedichtband *Les ardoises du toit* (dt.: Die Dachziegel) veröffentlicht wurde (vgl. Reverdy 2010, S. 237). KS greift auf das Zitat erneut im Text *Tran 35. Dada ist eine Hypothese* zurück, wo es heißt: *Assis sur l’horizon les autres vont chanter. Ruhig singen lassen!* [*Der ↗ Sturm XV*, 1 (März 1924), S. 29–32, Zitat S. 30].

kurt Schwitters ist ... Werks des autres.] In der von Émile Malespine herausgegebenen französischen Avantgarde-Zeitschrift ↗ *Manomètre* ist unter KS’ Namen der leicht variierte Satz abgedruckt: *ICH BIN DER KÜNSTLER DES WERKS DES AUTRES* [*Manomètre* 3 (März 1923), S. 71]. Vgl. den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

das vielbesprochene Wort ... durch den Beschauer.«] Die Quelle des Zitats konnte nicht ermittelt werden. Karl Aloys Schenzinger (Neu-Ulm 1886–1962 Prien am Chiemsee), Nervenarzt und Schriftsteller, lebte von 1918 bis 1923 in Hannover, stand der Kestnergesellschaft nahe und gründete gemeinsam mit deren Direktor Paul Erich Küppers die Kestner-Bühne. Im 1919 von Küppers herausgegebenen *Kestnerbuch* veröffentlichte er auf S. 91–138 sein erstes, noch expressionistisches Drama *Berggang*. Zwischen S. 128 und 129 ist dort auch KS’ Holzschnitt *Ohne Titel (Zwei Kreise)* (1919; CR Nr. 572) eingebunden. Im Jahr 1919 fertigte KS zudem ein Porträt Schenzingers im Merzstil an [*Merzbild 1 A (Der Irrenarzt)* (1919; CR Nr. 425)], das zum Zerwürfnis zwischen beiden Männern geführt haben soll. Schenzinger nahm daran Anstoß, dass KS versucht hatte, ihn *durch einen*



einzigem Bierfilz im Zusammenhang mit einer Kopie seiner Gesichtszüge zu charakterisieren (KS: *Der Ursprung von Merz*, SMH, Inv.-Nr. que 06840515; vgl. zu Schenzinger Katenhusen 1998, S. 579–581). Auf das im Merzheft angeführte Zitat von Schenzinger kommt KS im Text *Tran 35. Dada ist eine Hypothese* nochmals zurück, wo er schreibt: *Aber in Verbindung mit dem Kunstwerk, welches erst durch den Beschauer wird, wird alles i* [Der *Sturm* XV, 1 (März 1924), S. 29–32, Zitat S. 30]. Schenzinger wurde später v. a. durch nationalsozialistisch geprägte Romane wie *Der Hitlerjunge Quex* (1932) bekannt.

Abdruck Zwei i-Bilder] Abgedruckt sind *i-Bild [1]* (1923, verschollen; CR Nr. 1177) und *i-Bild [2]* (1923, verschollen; CR Nr. 1178). Bei beiden Bildern handelt es sich um beschnittene Röntgenfotografien, die KS von dem niederländischen Arzt Jacobus Hermanus Olympius Reijs (Den Haag 1883–1948) erhalten hatte. Reijs leitete seit 1912 die von ihm gegründete Haager Schule für Gymnastik und Heilgymnastik. 1923 wurde er zudem zum Privatdozent für Sporterziehung an der Universität Leiden ernannt. Reijs' besonderes Interesse galt der Erforschung des Bewegungsapparats. Er studierte u. a. die Skoliose, eine Verkrümmung der Wirbelsäule [vgl. Reijs: *Das ›Skoliosebecken‹*, in: *Zeitschrift für orthopädische Chirurgie einschließlich der Heilgymnastik und Massage* 42 (1922), S. 87–111], und stellte darüber hinaus Untersuchungen zum Einfluss musikalischer Rhythmen auf die Pulsfrequenz an [vgl. Reijs: *Over den invloed van rythme op de polsfrequentie*, in: *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* 64 (Jan. 1920), S. 141f.; zu Reijs außerdem: Wesseling o. J.]. *i-Bild [1]* zeigt eine durch Skoliose verkrümmte Wirbelsäule, *i-Bild [2]* möglicherweise einen Fußknochen. KS notierte sich Reijs' Adresse im Adressbuch *Merzgebiet 2*, S. 65 (SMH, Inv.-Nr. que 06835006). Wie er mit Reijs in Kontakt kam, ist nicht bekannt. In einem Brief an Til Brugman vom 22.1.1924 schreibt er bzgl. einer geplanten Hollandreise: *Dr. Reijs bringe ich seine Klischees mit* (Blotkamp 1997, S. 43). Denkbar wäre, dass es sich dabei um die Klischees für die beiden *i-Bilder* handelte. Vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

Der Klassenchor singt: ... rauf, Pünktchen drauf«.] In seinem *i-Gedicht* hatte KS dieselbe Anweisung unter einem aus Setzkastenelementen gebildeten Schreibschrift-i abgedruckt [*Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 30].

Ich habe diesen ... von Kunstwerken gewählt] Von KS sind ca. 50 i-Zeichnungen nachgewiesen (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 1 und 2). Die Bezeichnung »i« nutzte er ab 1920 für seine Ready-mades, die häufig aus beschnittenen Fehldrucken bestanden (vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 17, S. 470–472).

Diese Kunstwerke sind ... sind hier dasselbe.] KS radikalisiert an dieser Stelle, was er bereits 1919 für sein Merzkonzept angedacht hatte: *Die Merzmalerei erstrebt unmittelbaren*

*Ausdruck durch die Verkürzung des Weges von der Intuition bis zur Sichtbarmachung des Kunstwerkes* [Die Merzmalerei, in: *Der ↗ Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61].

Unsittliches i-Gedicht] Dem Gedicht liegt eine Werbeanzeige für das Tuchwarenlager De Kroon in der Den Haager Schoolstraat 8 zugrunde, die im *Haagsche Courant* vom 3.2.1923, 2. Blatt, S. 4 geschaltet war. KS hielt sich an diesem Tag selbst wegen eines Dada-Abends in Den Haag auf (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Für sein *Unsittliches i-Gedicht* tilgte er nicht nur, wie im Merzheft beschrieben, die Preisangaben der Waren, sondern sortierte diese auch geringfügig um.

zwaar graslinnen / schwerses Grasleinen] Gras- oder Chinaleinen ist ein Gewebe, das aus Ramie, also den Bastfasern des Chinagrases, gewonnen wird.

pornographisches i-Gedicht] Eine Quelle für das von KS transformierte Gedicht konnte nicht ermittelt werden. Denkbar wäre, dass dieses einem Kinderbuch des hannoverschen Verlags Molling & Comp. entstammt, in dessen Abfallkeller KS nach Fehldrucken für seine Collagen und i-Zeichnungen zu suchen pflegte (vgl. Steinitz 1963, S. 71f.). Im Band *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* (1922) montierte KS auf S. 24 eine erste, leicht abweichende Fassung des dort noch unbetitelten Gedichtes in seinen Text *Analyse* ein.

Die einzige Tat ... Begrenzung eines Rhythmus.] Den Begriff der ›Entformelung‹ verwendete KS bereits seit 1919 für seine Merzkunst. So heißt es in seinem ersten programmatischen Text zu Merz: *Der Künstler schafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien. Das Entformeln der Materialien kann schon erfolgen durch ihre Verteilung auf der Bildfläche* [Die Merzmalerei, in: *Der ↗ Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61].

Ein mir befreundeter ... Bilder, siehe oben.] Gemeint sind *i-Bild [1]* und *i-Bild [2]* auf S. 18, S. 39. Die Röntgenaufnahmen stammten von dem niederländischen Arzt Jacobus Hermanus Olympius Reijs (vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 18, S. 473).

Ich bin auch ... man eine i-Zeichnung.] Eine der Beschreibung entsprechende i-Zeichnung ist nicht überliefert. KS nutzte allerdings häufig Fahrkarten als Collagematerial. Fahrscheine aus Den Haag sind beispielsweise in folgenden Werken vermerzt: *Mz 228* (1921, CR Nr. 827), *Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)* (um 1922, verschollen; CR Nr. 1064; abgedruckt in *Merz 1*, S. 1, S. 10), *Mz 231 Miss Blanche*. (1923; CR Nr. 1114) und *Ohne Titel (Tramweg-Maatschappij)* (1923; CR Nr. 1137).

ein Werk durch ... Teile zu gestalten] Auf einer Wertung der Teile beruht KS' Merzkonzept, vgl. dazu folgende Äußerungen zu Merzmalerei und Merzdichtung: *Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien* [Die Merz-

malerei, in: *Der ↗ Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61]. *Die abstrakte Dichtung wertet Werte gegen Werte* [*Selbstbestimmungsrecht der Künstler*, in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1919), S. 37].

xyz] Die drei untereinander abgedruckten Buchstaben markieren das Ende der auf S. 17, S. 38f. begonnenen Reihe der durch Fettung hervorgehobenen Buchstaben des Alphabets. KS hat sich in den frühen 1920er Jahren mehrfach künstlerisch mit dem Alphabet auseinandergesetzt und einige Alphabetgedichte verfasst [z. B. *Z A (elementar)* und *Alphabet von hinten*, beide in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 19, 30]. In *Merz 2* begegnet das Alphabet erneut in Kombination mit einer Zahlenreihe und dem Element *A-N-N-A* am unteren Rand des Postkartenvordrucks auf S. 31, S. 61. Die Buchstabenfolge *x y z* ist abermals auf Blatt 4, S. 565 der Lithografienmappe *Merz 3* zu sehen. In KS' sämtlichen Alphabetreihen fehlt ohne Angabe von Gründen der Buchstabe J.

Zeigehand] Zeigehände wurden in zeitgenössischer Werbung und dadaistischer Kunst und Literatur gleichermaßen genutzt. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

Abdruck Theo van Doesburg: Kompositie 20] Die Reproduktion zeigt Theo van ↗ Doesburgs Abstraktion *Kompositie 20*, die – abweichend von der hier angegebenen Datierung 1921 – bereits im Jahr 1920 entstand (vgl. van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 651). Das Ölbild misst im Original 92 × 71 cm und befindet sich im Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid [Inv.-Nr. 528 (1979.4)]. Abgedruckt wurde es auch in *De ↗ Stijl* VI, 1 (März 1923), S. 16. Stilistisch entspricht das Werk der geometrisch-abstrakten, streng horizontal und vertikal gegliederten Kompositionsweise, die für die niederländische *De ↗ Stijl*-Gruppe kennzeichnend ist (vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

Het dynamische ei ... Abteilung neue Professoren) / Das dynamische Ei ... Abteilung neue Professoren)] Das Zitat entstammt Theo van ↗ Doesburgs Text *Chroniek-Mécane* [in: ↗ *Mécane* 3 (1922), unpaginiert], welcher teils polemisch den Ablauf des Internationalen Kongresses der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im Sept. 1922 zusammenfasst. Van Doesburg, der 1921/22 in Weimar lebte und den Schülern und Lehrern des ↗ Bauhauses in Privatkursen die Theorien der Gruppe *De ↗ Stijl* nahebrachte, hatte den Kongress in der Hoffnung organisiert, eine Konstruktivistische Internationale zu gründen. Die auch von KS besuchte Veranstaltung war jedoch von Konflikten geprägt. Einerseits zeigten sich die konstruktivistischen Künstler verärgert über die Anwesenheit der Dadaisten, andererseits gab es Spannungen innerhalb der konstruktivistischen Fraktion. So stand van Doesburg dem Bauhaus kritisch gegenüber, da dieses ihm eine Festanstellung als Meister verwehrt hatte und in seinen Augen noch zu wenig konsequent auftrat. Darüber hinaus missbilligte er die politische Ausrichtung der ungarischen

Konstruktivisten um den Künstler László Moholy-Nagy, eigentlich László Weisz (Bácsborsód/Ungarn 1895–1946 Chicago): *Bei denen ging es darum, die Kunst dem Kommunismus unterzuordnen, bei uns, die Konsequenzen der neuen Kunst durchzusetzen [...]* (Brief van Doesburg an Antony Kok, 18.9.1922, zit. n. Wendermann 2008, S. 386). Das in der *Chroniek-Mécano* für den 26.9.1922 vermerkte *dynamische Ei von Moholy* könnte auf den von Moholy-Nagy gemeinsam mit dem Kunstkritiker Alfréd Kemény verfassten Text *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem* [in: *Der ↗ Sturm* XIII, 12 (Dez. 1922), S. 186, vgl. dazu Wendermann 2008, S. 394] verweisen, der – erkennbar auf De Stijl anspielend – *Formvereinfachungen* attackiert, die *in der Beschränkung auf die Horizontale, Vertikale und Diagonale stecken geblieben sind*. Ende März 1923 wurde Moholy-Nagy an das Bauhaus berufen, worauf KS durch den Zusatz *Abteilung neue Professoren* Bezug nimmt. Vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

KÜNSTLER! erklärt euch ... mit der Kunst!] Es handelt sich um ein Zitat aus dem Manifest *Aufruf zur elementaren Kunst*, das – unterzeichnet von Raoul ↗ Hausmann, Hans ↗ Arp, Iwan Puni und László Moholy-Nagy – in *De ↗ Stijl* IV, 10 (Okt. 1921), S. 156 erschienen war. Das Manifest forderte eine konsequente, gegenwartsbezogene Kunst jenseits des Stilpluralismus, die sich *aus den ihr allein eigenen Elementen* aufbauen sollte. Die Idee dazu stammte ursprünglich von Hausmann und KS, die sich auf diese Weise für eine *Kunst der Elemente und elementare Künstlerkraft* (Brief KS an Arp, undatiert, in: Nündel 1974, S. 76) einsetzen wollten. Im Sept. 1921 fragte Hausmann bei Theo van ↗ Doesburg an, ob dieser das Manifest drucken könne, es würden darin *die letztmöglichen Conséquences gezogen* [Briefe Hausmann an van Doesburg vom Sept. 1921 und 24.9.1921, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 81]. Wenig später kam es zwischen KS und Hausmann jedoch zum Streit über die Unterschrift von Moholy-Nagy, dessen Nähe zum ↗ Sturm Hausmann missfiel. KS beharrte darauf, Moholy-Nagy unterzeichnen zu lassen, und beabsichtigte eine Veröffentlichung des Textes in einem *Anna Blume*-Band und dem zeitgleich mit Hausmann geplanten, aber nie realisierten Zeitschriften-Projekt *qjyE* (vgl. Höch 1995a, S. 31). Am 11.10.1921 teilte Hausmann KS mit, Moholy-Nagy könne *in Anna Blume unterzeichnen, in qjyE nicht*. Sollte KS das Manifest ohne Hausmanns Namen publizieren, dann auch ohne die von diesem verfassten Sätze (Brief in KSAT3, S. 7–9). KS stellte daraufhin seine Mitarbeit an dem Manifest vollständig ein und sicherte Hausmann zu, den Text selbst nicht zu veröffentlichen (Briefentwurf vom 15.10.1921, SNVI, S. 400, Nr. 1124). Hausmann hielt das Manifest daher für gescheitert und meldete verärgert an van Doesburg: *Das Manifest Elementar fällt aus, weil Herr Schwitters nicht mehr mitmachen will, da der Sturm es nicht erlaubt, oder wenigstens es seine Abhängigkeit vom Sturm ihm verbietet. Also werfen Sie es in den Papierkorb* [Brief vom 20.10.1921, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg

Archiv (0408), Inv.-Nr. 81]. Van Doesburg hatte den Text zu diesem Zeitpunkt allerdings schon – ohne KS' Unterschrift – im Oktoberheft von *De Stijl* drucken lassen und war nicht bereit, nun *die 850 Exemplaren dafür zu vernichten* (Brief van Doesburg an Hausmann vom 26.10.1921, in: Höch 1995a, S. 33). Noch in dem Glauben, seine Unterschrift sei gegen seinen Willen in *De Stijl* abgedruckt worden, schrieb KS an Hausmann: *Das Manifest verwende ich nicht und werde ich meinerseits totsichweigen, Du weißt, weshalb. Wenn es gegen meinen Wunsch doch mit meinem Namen im Stijl erschienen ist, so kann ich nichts daran ändern [...]. Aber nützen wird mein Name im Manifest nicht viel, es hätte nur meine Propaganda etwas nützen können* (Briefentwurf vom 29.10.1921, SNVI, S. 406, Nr. 1129). Das in *Merz 2* abgedruckte Zitat aus dem Manifest übernahm KS auch auf dem Flugblatt *Banalitäten* [SMH, Inv.-Nr. que 06835059 (zugehörig); Abb. in KSAT3, S. 254] und collagierte es auf einen Brief an den Künstler Richard Haizmann vom 20.12.1922 (Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 321).

S. 22: Rubrik-Titel *Krieg* oben auf der Seite, darunter ein kurzer Text. Dieser nimmt in der Breite nur etwa die ersten zwei Drittel des Satzspiegels ein, in dem Leerraum rechts daneben steht auf Höhe des Titels die Seitenzahl. Nach einem Abstand von ca. 5 Zeilen folgt KS' Text inc. Es gibt keine Werte. Links neben den entsprechend eingerückten ersten 10 Zeilen dieses Textes ist ein gerahmtes Gedicht abgedruckt.

KRIEG Die Abteilung ... ein Krieg vermeiden!] In *Merz 4*, S. 46, S. 102 druckt KS unter der Überschrift *Krieg* einen Auszug aus einer Resolution der Internationalen Vereinigung ernster Bibelforscher. Darüber hinaus ist in der Reihe *Merz* keine *Abteilung Krieg* mehr zu finden. KS verfasste allerdings den erst in Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 146, veröffentlichten Text *Krieg* (SMH, Inv.-Nr. que 06840394), in dem er den Krieg ebenso anprangert wie *[a]lle Ideale, die sich die Menschen bezüglich des von ihnen konstruierten Begriffes »Nation« konstruiert haben. Selbst Kirche und Kunst stellten sich in den Dienst des Krieges. Auf dem Manuskript des Textes ist als Datierung vermerkt Amsterdam im April 1923. Damit ist dieser zeitgleich mit Merz 2 während KS' Tournee durch die Niederlande entstanden (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).*

Gedicht: Geduld, du ... dich, mein –] Als Material für KS' Gedicht dient das *Winterlied* von August von Platen aus dem Jahr 1821 (vgl. von Platen 1839, S. 23). Der zwischen 1887 und 1889 auch von Engelbert Humperdinck vertonte Text (vgl. Humperdinck 1994, Nr. 90) besteht im Original aus zwei Strophen von je vier Zeilen mit folgendem Wortlaut: *Geduld, du kleine Knospe / Im lieben stillen Wald, / Es ist noch viel zu frostig, / Es ist noch viel zu bald. / Noch geh' ich dich vorüber, / Doch merk' ich mir den Platz, / Und kommt heran der Frühling, / So hol' ich dich, mein Schatz.* KS streicht jeweils das letzte

Wort der Zeilen. In der fünften Zeile setzt er mit *bald* stattdessen das letzte Wort der vorhergehenden Zeile vier ein. Im Rahmen seiner ›Banalitäten‹-Sammlungen greift KS in *Merz* 4, S. 36, S. 86 und S. 43, S. 98 nochmals auf Zitate von Platens zurück.

Anna Blume ist ... von vorne A—N—N—A.] Zitat aus KS' Gedicht *An Anna Blume* [in: *Der ↗ Sturm* X, 5 (Aug. 1919), S. 72, wieder in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1919), S. 5f.]. Nach der Vorlage von *Anna Blume. Dichtungen* ist das Gedicht als deutsche Vergleichsfassung zur niederländischen Übersetzung in *Merz* 1, S. 12, S. 20–22 in der Edition enthalten.

Dada und Merz ... durch Gegensätzlichkeit verwandt.] KS' Verhältnis zu Dada war ambivalent. In der Reihe *Merz* konzipierte er Dada als Instrument zur Vorbereitung einer einheitlichen Weltgestaltung, wie er sie mit seinem Merzkonzept anstrebte (vgl. die Kommentierung zu seinem Text *Dada Complet*, in: *Merz* 1, S. 4–11, S. 450; zusätzlich den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

Wenn man Frost ... trockenes Eichenlaub trinken.] In einem Brief an KS greift Hannah ↗ Höch diese Sentenz kongenial auf, wenn sie schreibt: *Aber M E R Z 2 ist sehr genüsslich und ich trinke jetzt nur noch trockenes Eichenlaub mit Schwertern zwecks Übertragung des Monogramms mittels Blaupapier, auf das Hemd der Henriette* (Brief von Anfang Juni, in: Höch 1995a, Nr. 23.37, S. 134, Hervorh. i. O.).

Man läßt doch ... Lokomotiven gegeneinander fahren.] Die Formulierung verweist *ex negativo* auf KS' programmatischen Text *An alle Bühnen der Welt* aus dem Jahr 1919. Darin hatte er eine auf der *restlose[n] Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte* basierende Merzbühne proklamiert und in diesem Rahmen u. a. gefordert: *Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren, [...]* [*An alle Bühnen der Welt*, in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1919), S. 31–35, Zitate S. 31, 33].

Wir kämpfen vereint, ... Feind: DEN MOND] Möglicherweise eine Anspielung auf Filippo Tommaso Marinettis zweites futuristisches Manifest *Tuons le clair de Lune!* [in: *Poesia* V, 9 (Aug. 1909), S. 1–9], dessen drittes und viertes Kapitel auch auf Deutsch unter dem Titel *Tod dem Mondschein!* im ↗ *Sturm* erschienen war [*Der Sturm* III, 112 (Juni 1912), S. 57f.]. Der als Reaktion auf die Kritik an Marinettis erstem *Manifeste du Futurisme* (in: *Le Figaro*, 20.2.1909) verfasste Text wendet sich gegen Symbolismus und Naturromantik in der Kunst und setzt dem Mondschein das elektrische Licht entgegen.

Und was ist Weltnationalgefühl?] Im Text *Nationalitätsgefühl* [in: *Der ↗ Sturm* XV, Monatsbericht (Aug. 1924), S. 3f.] versucht KS diese Frage zu klären. Analog zu *Verallgemeinerung und Konsequenz* in der zeitgenössischen Kunst fordert er ein *allgemeines Nationalitätsgefühl* und definiert dieses als *die Liebe und Hingabe der Person an ›die‹ Nation, an die Nation aller Menschen, die als Vaterland die ganze Erde besitzt.*

Zeigehand] Zeigehände wurden in zeitgenössischer Werbung und dadaistischer Kunst und Literatur gleichermaßen genutzt. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

Verzoeke dit aandachtig ... prullemand te werpen. / Lies dies bitte ... den Papierkorb wirfst.] Eine Quelle für diesen Satz konnte nicht ermittelt werden. Ähnliche, ebenfalls mit einer Zeigehand versehene Sentenzen finden sich allerdings in Theo van ↗Doesburgs Zeitschrift ↗*Mécano*, die hier möglicherweise als Inspiration diente (vgl. zum avantgardistischen Umfeld den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

S. 23: Auf den ersten zwei Dritteln der Seite befindet sich rechts die Abbildung einer Assemblage von KS, darunter die unterstrichene Bildunterschrift KURT SCHWITTERS. DAS KREISEN. (MERZBILD); links der Abbildung stehen nebeneinander in Versalien die Titel *De ↗Stijl* (um 90 Grad nach rechts gedreht) und ↗*Mecano* (Buchstaben vertikal untereinander), gefolgt von einem mit der Bildunterschrift des Merzbildes bündig abschließenden Merzquadrat. Unten auf der Seite findet sich eine Sentenz von KS.

DE STIJL MECANO] *De ↗Stijl* war der Name der seit 1917 bestehenden niederländischen Künstlervereinigung. Deren Mitbegründer Theo van ↗Doesburg gab zudem die Zeitschriften *De ↗Stijl* sowie – unter seinem Pseudonym I. K. Bonset – ↗*Mécano* heraus (vgl. dazu auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

Quadrat] Es handelt sich um eine weitere Variante des von KS in *Merz 1*, S. 14, S. 25 erstmals eingesetzten quadratischen Merz-Signets (Schelle 1990a, Typo-Nr. 4).

Abdruck KS: Das Kreisen] KS' Merzbild *Das Kreisen* [ehemals: *Weltenkreisen Raum.*] (1919; CR Nr. 444). Die Assemblage misst im Original 122,7 × 88,7 cm und befindet sich im Museum of Modern Art, New York. Eine Bildpostkarte des Werks erschien 1920 im Paul ↗Steegemann Verlag (SMH, Inv.-Nr. SH 8,1998). Zu KS' ›Merzmalerei‹ vgl. die Kommentierung zu *Merz 1*, S. 1, S. 445f. sowie den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

Das WEIB entzückt ... ich habe keine!] KS hat diese Sentenz ebenfalls in seinem Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 27 sowie in Theo van ↗Doesburgs Zeitschrift ↗*Mécano* 3 (1922), unpaginiert, veröffentlicht. Sie ist außerdem auf dem Werbeplakat *Merz = von Kurt Schwitters* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 12; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHE II 23.63) abgedruckt, auf dem Flugblatt *Banalitäten* [SMH, Inv.-Nr. que 06835059 (zugehörig); Abb. in: KSAT3, S. 254] enthalten und erneut auf S. 10 der

von KS typografisch gestalteten *Zinnober Festschrift* (Hannover 1928) zu lesen. Anzitiert wird der Spruch in einer Postkarte von KS an Nelly van ↗ Doesburg vom 17.10.1922 (Dorgelo 2012, S. 43). Überliefert ist zudem ein undatiertes Manuskript KS', auf dem der vollständige Satz notiert ist (SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,105,T,001).

S. 24–25: Manifest Proletkunst, unterzeichnet von Theo van ↗ Doesburg, KS, Hans ↗ Arp, Tristan ↗ Tzara und Christof ↗ Spengemann; auf S. 25 befindet sich links unter dem Text das Quadrat-Signet von De ↗ Stijl.

Das *Manifest Proletkunst* wurde unter dem Titel *Anti-Tendenzkunst. Een Antwoord op de Vraag: ›Moet de Nieuwe Kunst de Massa's dienen?‹* (dt.: Anti-Tendenzkunst. Eine Antwort auf die Frage: ›Muss die Neue Kunst den Massen dienen?‹) nahezu zeitgleich in *De ↗ Stijl* VI, 2 (Apr. 1923), S. 17–19 veröffentlicht. Alleiniger Unterzeichner ist dort Theo van ↗ Doesburg, der nach derzeitiger Quellenlage auch als Autor anzusehen ist. Überliefert ist ein von ihm auf Niederländisch verfasstes und auf März 1923 datiertes Manuskript des Manifests [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 436]. Van Doesburg trug den Text außerdem am 28.3.1923 in Den Haag bei seinem Auftritt vor der Sozial-Anarchistischen Jugend-Organisation (S.A.J.O.) im Rahmen des Holland-Dada-›Feldzugs‹ vor (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Die S.A.J.O. galt als radikal und hatte in ihrer Zeitschrift *Alarm* zuvor bereits versucht, den Dadaismus für ihren revolutionären Kampf zu instrumentalisieren. Auch wenn van Doesburg dem Anarchismus durchaus nahestand (vgl. van den Berg 2002, S. 165f.), kann *Manifest Proletkunst* als Reaktion gegen diese politische Vereinnahmung gewertet werden. Einen weiteren Kontext bildet der programmatische Aufruf *Nyilatkozat* [dt.: Erklärung, in: *Egység* 4 (Feb. 1923), S. 15], der in einer dem Proletkult gewidmeten Ausgabe der ungarischen Zeitschrift *Egység* (dt.: Einheit) veröffentlicht wurde. *Egység* verstand sich als kommunistisches Organ und war 1922 in Wien als Gegenschrift zu Lajos Kassáks Zeitschrift ↗ *Ma* gegründet worden, welche auf dem Standpunkt einer unpolitischen, autonomen Kunst beharrte. Die Proletkult-Ausgabe vom März 1923 war das erste in Berlin erschienene *Egység*-Heft, bei dem erstmals auch László Moholy-Nagy beteiligt war. Die von ihm sowie den Ungarn Ernő Kállai, Alfréd Kemény und László Péri unterzeichnete *Erklärung* attackierte die allzu bürgerliche Ausrichtung des Konstruktivismus im Allgemeinen und den unpolitischen Ästhetizismus De ↗ Stijls im Besonderen und forderte die Künstler auf, gemeinsam mit dem Proletariat für eine kommunistische Gesellschaft zu kämpfen (vgl. van den Berg 2002, S. 169; Botar 1993; Margolin 1997, S. 73f.). Demgegenüber propagiert das *Manifest Proletkunst* im Sinne des von De Stijl und KS angestrebten Gesamtkunstwerks eine Kunst,



die nur mit ihren eigenen Mitteln in der Lage ist, die ganze Kultur zu beeinflussen [vgl. dazu etwa KS' programmatischen Text *Dada Complet*, in: *Merz 1*, S. 4–11, S. 12–20, sowie das *Manifest III Zur neuen Weltgestaltung*, in: *De Stijl IV*, 8 (Aug. 1921), S. 124f.].

Durch die Unterschriften der Dadaisten Tristan ↗ Tzara und Hans ↗ Arp lässt sich *Manifest Proletkunst* darüber hinaus im Kontext der Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen dadaistischen Strömungen lesen. In Deutschland vertraten v. a. die Berliner Dadaisten um Richard Huelsenbeck eine politische Kunstauffassung, welche KS polemisch als *Hülsendada* fasste und *grundsätzlich und energisch ab[lehnte]* [*Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920)*, in: *Der Ararat II*, 1 (Jan. 1921), S. 6]. Ähnliche Spannungen gab es zwischen Tzara und Huelsenbeck. Letzterer hatte mehrfach Tzaras apolitische Haltung kritisiert (vgl. van den Berg 2002, S. 169, zum avantgardistischen Umfeld zudem den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

Einige Briefquellen legen Zeugnis von der Planung zur Veröffentlichung des *Proletkunst*-Textes ab. So fragte Theo van Doesburg am 10.3.1923 brieflich bei Tzara an: *Unterzeichnen sie ein Manifest, das wir in Merz und De Stijl veröffentlichen werden, als Proletkunst* (Schrott 2004, S. 325). Da eine Antwort offenbar ausblieb, legte KS am 16.3.1923 nach: *Que tu veux signer le manifeste Proletkunst avec Doesburg, Arp et moi. [...] In Merz 2 wollte ich Proletkunst veröffentlichen* (Schrott 2004, S. 326). Wenig enthusiastisch antwortete Tzara schließlich am 25.3.1923: *Ich unterzeichne dieses Manifest, weil du glaubst, daß es wichtig ist* (Schrott 2004, S. 326). Am 4.4.1923 teilte KS daraufhin mit: *Dein Name genannt unter Manifest* (Schrott 2004, S. 327). Auf der Einband-Innenseite eines Gästebuchs zu KS' Merzausstellung in Hildesheim 1922 findet sich zudem die Notiz: *Bitte über das Thema ›Gibt es eine proletarische Kunst, und was ist das?‹ Zuschriften an die Redaktion Merz* (KSAT3, S. 96). Entsprechende Einsendungen wurden jedoch nicht in der Reihe *Merz* veröffentlicht. KS selbst griff die Thematik einer proletarischen Kunst im Text *Nationale Kunst* von 1925 nochmals auf, in dem er sich nach wie vor gegen eine politische Vereinnahmung der Kunst verwehrt: *Nationale Kunst. So etwas gibt es nicht. Wie es keine proletarische Kunst gibt. Es gibt Kunst, und es mag wohl Nationen und Proletarier geben, aber nicht nationale oder proletarische Kunst. [...] Kunst kann und Kunst darf nicht dienen* [*Nationale Kunst*, in: *Het Overzicht 22–24* (1925), S. 168]. Allgemeiner formuliert er im Text *Ich und meine Ziele* (*Merz 21*, S. 113, S. 381, Hervorh. i. O.): [...] **die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden**; lieber stehe ich persönlich dem politischen Zeitgeschehen fern (vgl. dazu auch Schmalenbach 1971, Schulz 2004).

nicht aus dem Weltnationalitätsgefühl wachsen] KS stellt in *Merz 2*, S. 22, S. 45 die Frage: *Und was ist Weltnationalgefühl?* Vgl. auch den dortigen Kommentar, S. 478.

ein rotes Heer ... an der Spitze] Der russische Revolutionär und Kommunist Leo Trotzki, eigentlich Lew Dawidowitsch Bronstein (Janowka 1879–1940 Coyoacán/Mexiko), war

1918 maßgeblich an der Gründung der kommunistischen Roten Arbeiter- und Bauernarmee beteiligt.

ein kaiserliches Heer ... an der Spitze] Napoleon Bonaparte (Ajaccio/Korsika 1769–1821 St. Helena) hatte als französischer Kaiser in zahlreichen Feldzügen große Teile Europas erobert.

Indem aber die ... die bürgerliche Kultur.] Der Proletkult (abgekürzt für: Proletarische Kultur) wurde 1917 im russischen Petrograd als selbstständig neben der Kommunistischen Partei bestehende Organisation gegründet, um proletarische Kunst und Literatur zu fördern. Grundlage war die vom Leiter des Proletkults, Aleksandr Bogdanov, vertretene Annahme, dass die Kunst und Kultur der Bourgeoisie verschwinden und von einer ›Klassenkunst‹ des dann dominierenden Proletariats abgelöst werde. In ganz Russland wurden zu diesem Zweck Werkstätten eingerichtet, die der Ausbildung proletarischer Künstler dienen sollten. 1920 wurde der Internationale Proletkult ins Leben gerufen, die Politisierung der Kunst war allerdings in den Reihen seiner Mitglieder umstritten (vgl. Weststeijn 2009). Der Proletkult brachte keinen einheitlichen Kunststil hervor und stellte sich nicht *per se* gegen avantgardistische Kunst. Gerade konstruktivistische Kunstformen waren durchaus vertreten. Daneben entwickelte sich allerdings eine Ästhetik, die in figurativen Darstellungen die Lebens- und Arbeitswelt des Proletariats abzubilden suchte (vgl. Mally 1990, S. 122–159).

Mit der im März 1923 erschienenen Sondernummer der Zeitschrift *Egység* versuchten auch die politisch ausgerichteten ungarischen Exilkünstler, außerhalb von Russland einen Proletkult zu etablieren. Im Kreis um *Egység* lassen sich Bestrebungen nachweisen, die explizit gegen eine geometrisch-abstrakte Kunst gerichtet waren. Béla Uitz, der Herausgeber der Zeitschrift, hatte im Anschluss an eine entsprechende Forderung seines Mitarbeiters János Mácza eine Theorie entwickelt, wonach geometrischen Formen bereits ein ideologischer Gehalt innewohne, der nur durch eine figurative, verschiedene Formen kombinierende Kunst im Sinne des Kommunismus überwunden werden könne (vgl. Botar 1993).

Mehrheitssozialismus] Als Mehrheitssozialisten wurden zwischen 1917 und 1922 die Sozialdemokraten der SPD bezeichnet, nachdem sich eine Minderheit von Kriegsgegnern abgespalten und mit der USPD eine eigene Partei gegründet hatte.

THÉO VAN DOESBURG. ... CHR. SPENGMANN.] Theo van ↗Doesburg unterzeichnete als Vertreter der Künstlergruppe De ↗Stijl, deren Signet und zugleich zentrales Formelement das Quadrat war. Die beiden Dadaisten Hans ↗Arp und Tristan ↗Tzara waren ursprünglich auch als Teilnehmer des Holland-Dada-↗Feldzugs vorgesehen, der den zeitlichen Rahmen von *Manifest Proletkunst* bildet (vgl. den Kontextkommentar

Holland Dada, S. 817–835). Die Beteiligung Christof ↗ Spengemanns geht vermutlich auf Vermittlung KS' zurück, der mit diesem eng befreundet war.

S. 26: Gedicht *Ruiter* von I. K. Bonset sowie rechts auf der Seite reproduzierte Fotografie mit nebenstehender Angabe FABRIKANSICHT. Reproduktion und Bildangabe sind um 90 Grad nach rechts gedreht. Varianten des Gedichts werden in den Fußnoten nachgewiesen.

Abdruck Fabrikansicht] Die Fotografie der Fabrikhalle wurde bereits von Theo van ↗ Doesburg als Beilage IX zu *De ↗ Stijl* III, 6 (Apr. 1920) abgedruckt, wo sie mit dem Vermerk *Bethlehem Shipbuilding* untertitelt ist. Die Bethlehem Shipbuilding Corporation war eine US-amerikanische Schiffswerft, die 1917 aus der Bethlehem Steel Corporation hervorging. In seinen Anmerkungen zu der Beilage [in: *De Stijl* III, 7 (Mai 1920), S. 64] führt van Doesburg die Fabrik als Beispiel dafür an, dass *uit functioneële noodzaak wel degelijk een harmonisch geheel kan ontstaan dat den modernen mensch, zoowel practisch als aesthetisch bevredigt* (dt.: aus funktionaler Notwendigkeit durchaus ein harmonisches Ganzes entstehen kann, das den modernen Menschen sowohl praktisch als auch ästhetisch befriedigt). Das *glas-ijzer-licht-paradijs* (dt.: Glas-Eisen-Licht-Paradies) der Fabrik solle den zeitgenössischen Architekten als Vorbild dienen, deren Hang zum Dekorativen van Doesburg als *maximum van uitdrukkingsonmacht* (dt.: Maximum von Ausdrucksunvermögen) kritisiert.

I K BONSET] Pseudonym Theo van ↗ Doesburgs.

R UITER] Theo van ↗ Doesburgs Wortgedicht *Ruiter* (dt.: Reiter) wurde in abweichender typografischer Anordnung und ohne die Pfeile zuvor schon in *De ↗ Stijl* IV, 11 (Nov. 1921), S. 162 veröffentlicht, wo es auf 1916 datiert ist. Tatsächlich meldete van Doesburg aber bereits 1915 an seinen Freund Antony Kok, er habe ein neues Gedicht mit dem Titel *Ruiter* im *galop-rhythme* (dt.: Galopp-Rhythmus) geschrieben [Brief vom 25.10.1915, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2200]. Das Gedicht zählte auch zum Vortragsrepertoire van Doesburgs auf der Holland-Dada-Tournee (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Eine Übersetzung des Textes wurde für die vorliegende Edition nicht erstellt, da die verwendeten Wörter häufig nur klangliche Permutationen darstellen, welche im Niederländischen in dieser Form nicht existieren. Eine wörtliche Übersetzung folgender Begriffe lautet: *stap* = Schritt bzw. schreite (Imperativ zu: schreiten); *paard* = Pferd; *steppe* = Steppe; *stip* = Punkt, Fleck; *wolk* = Wolke. Die Wortformen *stappe* und *stippe* gibt es im Niederländischen nicht. Zu möglichen Klangvariationen und -assoziationen des niederländischen Textes vgl. auch van den Berg 2013, S. 96, Fn. 63.

S. 27–32: Auf S. 27f. die Rubrik *das schiffchen: DADA NACHRICHTEN* mit kurzen Notizen von KS und Theo van ↗ Doesburg auf Deutsch, Französisch und Niederländisch. Links oben auf S. 27 ist ein mit dem Bildelement auf dem vorderen Einband des Heftes nahezu identisches Schiff auf zwei Wellen abgebildet. S. 28–32: Fortsetzung des in Merz 1, S. 16 begonnenen Textes *Dadaïsme* von Theo van Doesburg auf Niederländisch. In diesen integriert ist auf S. 29 Hans ↗ Arps *Textcollage inc.* aus karaffen bläst der schwarzgefärbte weltgeist. Varianten sind in den Fußnoten vermerkt.

das schiffchen: DADA NACHRICHTEN] Die Rubrik *Dada Nachrichten* wird nur noch einmal in Merz 4, S. 44, S. 98f. aufgegriffen, dort allerdings ohne den Zusatz *das schiffchen* und ohne das aus Setzkastenelementen gebaute Signet.

In Rotterdam annonciert ... Holland geworden ist.] Die ausführliche Berichterstattung über die Veranstaltungen der Holland-Dada-Tournee im Frühjahr 1923 wurde gelegentlich auch in Werbeanzeigen aufgegriffen (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). In seinem Text *Haricots sans fil of Holland's geestelijke ondergang 1923* [dt.: Drahtlose Bohnen oder der geistige Untergang Hollands 1923; in: ↗ *Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert] äußerte sich Theo van ↗ Doesburg ironisch dazu: *Zwei Monate hintereinander aß Holland Dadablutwurst, trank Dadabier und machte Ausverkauf seines geistigen Inventars zu DADAPREISEN* (Übers. nach van den Berg 1992, S. 58).

Herr Bremmer soll ... ihm Kunst zeigt.] Hendricus Petrus Bremmer (Leiden 1871–1956 Den Haag) war ein einflussreicher Kunstpädagoge, Sammler, Mäzen, Publizist und Kritiker, der in der ersten Hälfte des 20. Jh. auch als ›Kunstpapst‹ der Niederlande galt. Seit Ende des 19. Jh. gab er Kurse in vergleichender Kunstbetrachtung, aus denen sich in vielen Städten regelrechte Bremmer-Zirkel entwickelten. Zu seinen Schülern zählte zeitweise auch Vilmos ↗ Huszár. Bremmer setzte sich maßgeblich für Künstler und Kunstrichtungen der zweiten Hälfte des 19. Jh., insbesondere Vincent van Gogh, und der Zeit vor dem ersten Weltkrieg ein. Den Nachkriegs-Avantgarden schenkte er weniger Beachtung – eine Ausnahme bildete der von ihm geförderte Piet ↗ Mondrian. Theo van ↗ Doesburg alias I. K. Bonset hatte Bremmer wiederholt in seiner Zeitschrift ↗ *Mécano* kritisiert [*Antikunstenzuivereredemanifest* (dt.: Antikunstundsaubereredemanifest), in: *Mécano* 1 (1922), unpaginiert; *Chronique scandaleuse des Pays-Plats* (dt.: Skandal-Chronik der Plattlande), in: *Mécano* 3 (1922), unpaginiert]. Bremmer stellte auf Anfrage auch Kunstexperten aus, verlangte dafür jedoch, anders als von KS behauptet, zeitlebens nur 10 Gulden (vgl. Balk 2006, S. 515, Fn. 1354).

Im Sturmverlag ist ... wie Herr Heyting.] Im Verlag des ↗ Sturm veröffentlichte KS 1923 den Band *Tran Nr. 30 Auguste Bolte (ein Lebertran.)*. Reime in der Art der Sentenz *Auguste Bolte mußte, was sie wollte* sind ein konstituierendes Merkmal dieses Textes. Der Schrift-

steller August Heyting, eigentlich August Theodoor Anton Heyting (Purworejo/Java 1879–1949 Den Haag), war der Sekretär des 1891 gegründeten Den Haager Kunstvereins Haagsche Kunstkring. In dieser Funktion hielt er am 10.1.1923 das Schlusswort zur ersten Veranstaltung der von KS, Theo und Nelly van ↗ Doesburg sowie Vilmos ↗ Huszár unternommenen Holland-Dada-Tournee (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

Zeigehand] Zeigehände wurden in zeitgenössischer Werbung und dadaistischer Kunst und Literatur gleichermaßen genutzt. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

von unserem Pariser Mitarbeiter] Vermutlich handelte es sich um Tristan ↗ Tzara. In einem Brief vom 30.3.1923 hatte KS diesen um *Erstattung von dringlichen Dada-Nachrichten aus Paris für Merz* gebeten, da er *eine ständige Rubrik Dada-Nachrichten einrichten* wolle (vgl. Schrott 2004, S. 327).

»Le mouvement Dada ... plein de vigueur.« / »Die Dada-Bewegung nimmt ... voller Kraft sein.«] Seit 1917 nannte sich zunächst der Züricher, später auch der Pariser Dada-Kreis unter Tristan ↗ Tzaras Leitung *Mouvement Dada* (vgl. Schrott 1988, S. 17). Die Pariser Dada-Bewegung hatte 1920/21 ihren Höhepunkt erreicht und war danach zusehends an internen Streitigkeiten zerbrochen. Aus einem Brief Theo van ↗ Doesburgs an Tzara geht jedoch hervor, dass das *Mouvement Dada* im Feb. 1923 *seine Tätigkeit wieder aufgenommen* hatte (vgl. Brief vom 10.3.1923, in: Schrott 2004, S. 325). Tzara organisierte im Juli 1923 tatsächlich noch die *Soirée du Coeur à Barbe* in Paris. Diese endete jedoch im Eklat, da die Surrealisten unter Führung André Bretons die Bühne stürmten und es zu Handgreiflichkeiten zwischen den rivalisierenden Künstlern kam (vgl. Hentea 2014, S. 194f.). Die *Soirée* wird daher oft als das Ende von Dada gesehen. Vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Die Anarchistische Jugendorganisation ... ist nicht parteiprogramm.] Im Rahmen der Holland-Dada-Tournee hatte Theo van ↗ Doesburg am 28.3.1923 bei der radikalen Sozial-Anarchistischen Jugend-Organisation (S.A.J.O.) in Den Haag einen Vortrag zum Thema *Wat will het Dadaïsme* (dt.: Was will der Dadaismus; vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835) gehalten. Begonnen hatte er die Veranstaltung zunächst mit einer Lesung des Textes *Anti-Tendenzkunst. Een Antwoord op de Vraag: »Moet de Nieuwe Kunst de Massa's dienen?»* (dt.: *Anti-Tendenzkunst. Eine Antwort auf die Frage: »Muss die Neue Kunst den Massen dienen?»*), der unter dem Titel *Manifest Proletkunst* in *Merz 2*, S. 24f., S. 46–48 abgedruckt ist. Die S.A.J.O., von der die Einladung an van Doesburg ausging, versuchte, Dada für ihren Kampf gegen Kapitalismus, Militarismus und Bürgertum zu instrumentalisieren (vgl. van den Berg 2002, S. 164–166). Von

einem solchen *partieprogramm* distanziert sich KS im Merzheft explizit und weist Dada die Funktion der seit dem 19. Jh. in den Niederlanden eingesetzten *Dünenwasserleitungen* zu, mit deren Hilfe aus den Dünen Trinkwasser gewonnen wurde.

HAAGSCHE HOP-HOP-HOPJES] Haagsche Hopjes sind Kaffeebonbons, die in den Niederlanden seit Ende des 18. Jh. produziert werden und nach ihrem Erfinder Baron Hendrik Hop benannt sind.

Het Binnenhof is ... VERKEER iN HOLLAND / Der Binnenhof ist ... iN HOLLAND einzurichten.] Der Den Haager Binnenhof ist der Sitz des niederländischen Parlaments. Im Binnenhof 8 fand am 10.1.1923 der erste Dada-Abend des Holland->Feldzugs< statt, der vom Haagsche Kunstkring (dt.: Haager Kunstverein) ausgerichtet wurde (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Ein dadaistisches Zentralbüro wurde dort allerdings nicht gegründet.

De Heer August ... publiek huilde Zwieback. / Herr August Heyting ... Publikum weinte Zwieback.] August Heyting hielt als Sekretär des Haagsche Kunstkring (dt.: Haager Kunstverein) das Schlusswort des ersten holländischen Dada-Abends am 10.1.1923 und machte mittels der hier zitierten und in zeitgenössischen Zeitungsberichten bezeugten Tirade seinem Unmut über die dadaistischen Darbietungen Luft (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835 sowie KSAT3, S. 332–335, 383–385). Zwischen ihm und Theo und Nelly van ↗ Doesburg war es bereits während eines Auftritts am 27.12.1922 zu Auseinandersetzungen gekommen; seine Ansprache am 10.1.1923 versuchte Nelly van Doesburg mit Erik Saties *Rag-Time* zu übertönen (vgl. van Moorsel 2003, S. 85f.). KS hat den Ausschnitt eines Zeitungsberichts zum Dada-Abend des 10.1. in seine Sammelkladde *8 uur* eingeklebt und dort zu Heytings Ausspruch *DOM DOMMER [...]* vermerkt: *Gedicht von [Heyting] [für] Merz<sup>3</sup>* (KSAT3, S. 332, Hervorh. i. O.) – möglicherweise ein Hinweis auf die geplante Verwendung des Zitats in seiner Zeitschrift. Auguste Bolte ist der Name der Protagonistin in KS' 1923 veröffentlichtem Band *Tran Nr. 30 Auguste Bolte (ein Lebertran.)*.

Voormalen] Möglicherweise ist der niederländische Komponist Alexander Voormolen (Rotterdam 1895–1980 Leidschendam) gemeint, der in den 1920er Jahren vielfach patriotische Musikstücke und Volkslieder schuf. Es könnte aber auch ein Wortspiel mit dem nl. Wort *voormal* (dt.: vormals, in der Vergangenheit) vorliegen, wodurch indirekt Kritik an der traditionellen Musikform geübt würde.

Lijn 13 / Linie 13] Linie 13 war eine historische Den Haager Straßenbahnlinie, die über den Binnenhof führte.

Biedermeyersnit / Biedermeierschnitt] Die Biedermeierzeit (ca. 1815–1848) wird v. a.

mit einer bürgerlichen Kultur assoziiert, die von konservativen Werten geprägt war. Die Herrenmode der Zeit zeichnete sich durch eng taillierte Gehröcke oder Fräcke aus, unter denen Hemden mit hohen Stehkrägen, den sog. Vatermördern, getragen wurden.

Th. v. D.] Theo van ↗Doesburg

DADAÏSME / DADAISMUS] Es handelt sich um die Fortsetzung von Theo van ↗Doesburgs Essay, dessen erster Teil in *Merz* 1, S. 16, S. 27–30 abgedruckt ist (vgl. die zugehörige Kommentierung, S. 465f.). Der gesamte Text erschien im Rahmen der Holland-Dada-Tournee erstmals in der Tageszeitung *Het Vaderland* vom 3.2.1923 (vgl. den Ausschnitt in KS' Sammelkladde *8 uur*, S. 14–17, in: KSAT3, S. 304–314).

Bijelke gulp behoort ... pantalon I. K. Bonset / Zu jedem Hosenschlitz ... Hose I. K. Bonset] Das Zitat ist in einer Sammlung von Sentenzen mit dem Titel *9 x B* enthalten, die Theo van ↗Doesburg unter dem Pseudonym I. K. Bonset in seiner Zeitschrift ↗*Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert, veröffentlichte.

»Dada a 391 ... intéressé« (Tristan Tzara). / »Dada hat 391 ... Veränderung.« (Tristan Tzara).] Es handelt sich um ein Zitat aus Tristan ↗Tzaras *Dada Manifest über die schwache Liebe und die bittere Liebe* (vgl. Tzara 1998, S. 79–102, Zitat auf S. 99). 391 lautete auch der Titel einer Dada-Zeitschrift, die Francis ↗Picabia 1917 in Barcelona gegründet hatte.

De vorm, die ... tot uiting komt / Die Ausdrucksform, die ... und Ribemont Dessaignes] Theo van ↗Doesburg nennt hier einige der führenden deutschen und französischen Dada-Künstler. Zu Francis ↗Picabia, Tristan ↗Tzara und Hans ↗Arp vgl. die entsprechenden Kurzbiografien im Anhang. Georges Ribemont-Dessaignes (Montpellier/Frnkr. 1884–1974 Saint-Jeannet/Frnkr.), Schriftsteller und bildender Künstler, gehörte ab 1919 zunächst der Pariser Dada-Bewegung, ab 1925 dann der Gruppe der Surrealisten an, mit denen er vier Jahre später jedoch wieder brach. Ähnlich wie Picabia schuf er Maschinenbilder, verfasste darüber hinaus Gedichte, Theaterstücke, Opernlibretti und Romane und beteiligte sich an den Zeitschriften *391*, *Littérature* und ↗*Proverbe*. Richard Huelsenbeck zählte zu den Mitbegründern des eher politisch ausgerichteten Berliner Dada-Kreises. Zu den verschiedenen avantgardistischen Strömungen vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Vittorio Rieti] Vittorio Rieti (Alexandria/Ägypten 1898–1994 New York), Komponist. Rieti experimentierte zu Beginn der 1920er Jahre mit atonaler Musik, ab 1925 entwickelte sich sein Werk stärker in Richtung Neoklassizismus. Rietis satirische *Tre marcie per le bestie* (1920) gehörten zu Nelly van ↗Doesburgs Standardrepertoire auf den Veranstaltungen der Holland-Dada-Tournee. Vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

De abstracte lyriek ... glas. (hans arp) / Die abstrakte Lyrik ... glas. (hans arp)] Hans ↗ Arps *wolkenpumpe* erschien 1920 auf Vermittlung von KS als Nr. 52–53 der Reihe *Die Silbergäule* im Paul ↗ Steegemann Verlag, Hannover. Der Band ist unpaginiert. Bei den 23 darin enthaltenen Textcollagen war laut Arp der Zufall maßgebliches Gestaltungsprinzip. Aus gefundenen Wortkombinationen schuf er improvisierte Verbindungen. Die Texte näherten sich so dem automatischen Schreiben an (vgl. Arp 1953a, S. 7; Schulze 2000, S. 130). Der von Theo van ↗ Doesburg zitierte Text *inc. aus karaffen bläst der schwarzgefärbte weltgeist* weist gegenüber dem Druck in der *wolkenpumpe* keine Varianten auf. Als Prosatext ohne Zeilenumbrüche war dieser zuvor schon mit einer minimalen Abweichung in der Zeitschrift ↗ *Dada* 4/5 (1919), unpaginiert, enthalten.

De dadaïst die, ... poëzie is  $2 \times 2 = 5$ . / Der Dadaïst, der ... Poesie ist  $2 \times 2 = 5$ .] Ähnlich hatte KS schon im Text *Einleitung. Was ist Bleie?* in seinem 1922 erschienenen Band *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* formuliert. Auf S. 7 heißt es dort: ›Kann überhaupt ein mit normalem menschlichen, logischem Verstande begabter Mensch Kunst genießen, ohne den logischen Verstand auszuschalten, wie man einen Stiefel auszieht.‹ Er kann es nicht. Sagt der Dichter: › $2 \times 2 = 5$ ‹, dann sagt besagter Verstand: ›Das ist doch Unsinn!‹ Sagt der Dichter: › $2 \times 2 = 4$ ‹, dann sagt besagter Verstand: ›Das ist weniger als Unsinn, das ist akademisch.‹

Wat echter de ... phenomenaar als levensrealiteit. / Was aber die ... Lebens zu tun.] Arthur Rimbaud, eigentlich Jean Nicolas Arthur Rimbaud (Charleville/Frnkr. 1854–1891 Marseille), und Comte de Lautréamont, eigentlich Isidore Lucien Ducasse (Montevideo/Uruguay 1846–1870 Paris), revolutionierten im 19. Jh. die französische Dichtung durch die Befreiung von ihren strengen Gattungskonventionen zugunsten des ›vers libre‹ und einer experimentellen, auf Gedankenassoziationen basierenden Sprache. Van ↗ Doesburg überträgt den eher bildkünstlerisch gebrauchten Begriff Kubismus auf die Poesie Rimbauds und Lautréamonts. Wie die Kunst des Kubismus zielten die Dichtungen der beiden französischen Literaten auf das Aufbrechen traditioneller Darstellungsweisen und die Abstraktion des Inhalts. Dieser sollte nicht mehr objektiv-realistisch präsentiert, sondern ästhetisiert werden (vgl. zum Einfluss des bildkünstlerischen Kubismus auf die französische Literatur Schmitt-von Mühlenfels 2009). Diesen Verfahrensweisen stellt van Doesburg die dadaistischen Texte seines eigenen Alter Egos I. K. Bonset sowie Tristan ↗ Tzaras, KS' und Hans ↗ Arps entgegen. Im Sinne der angestrebten Vereinigung von Kunst und Leben werden diese nicht mehr als Abstraktion von der Realität, sondern als eigene Realität verstanden.

Shimmy] Der Shimmy ist ein aus dem Foxtrott hervorgegangener Gesellschaftstanz, der um 1918 in den USA entstand und 1920 nach Europa kam.



Hij is instrument, ... gebeuren is DADA. / Er ist Instrument, ... Geschehen ist DADA.] Auch KS charakterisiert den Dadaisten als *Spiegelträger, der der Zeit einen Spiegel vor[hält]* [*De Zelfoverwinning van Dada* (dt. Die Selbstüberwindung von Dada); in: *Haagsche Post*, 20.1.1923, Übers. in KSAT3, S. 440–442, Zitat S. 441]. Im Text *Dada Compleet* (Merz 1, S. 7, S. 16) kommt er nochmals auf die Spiegelfunktion Dadas zurück: *Wir Träger der dadaistischen Bewegung versuchen nun der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, daß die Zeit deutlich die Spannungen sieht.*

De jong-gestorven Italiaansche ... vertaling, gedeeltelijk volgen: / Der jung verstorbene ... Stijl erschienen ist:] Aldo Camini war ein weiteres Pseudonym Theo van ↗Doesburgs, mit dem dieser seine dadaistischen Aktivitäten in *De ↗Stijl* ausweiten konnte. Als Camini veröffentlichte er dort ab Heft IV, 5 (Mai 1921), S. 65f. in Fortsetzungen den Text *Caminoscopia 'n antiphylosofische Levensbeschouwing zonder draad of system* (dt.: Caminoscopie. Eine antiphilosophische Lebensanschauung ohne Faden oder System). Ein Auszug des relativistisch argumentierenden Textes wurde in deutscher Übersetzung erneut publiziert in *De Stijl dernier numéro* (1932), S. 34f. Die *Caminoscopia* greift nicht nur dadaistische Ansätze auf, sondern lässt auch deutliche Einflüsse der 1913 anlässlich der ersten Futuristenausstellung in Rom gehaltenen *Discorso di Roma* (dt.: Römische Rede) des italienischen Futuristen Giovanni Papini erkennen (vgl. Baljeu 1974, S. 46).

»Si je crie ... etc.« (Tristan Tzara.) / »Wenn ich rufe: ... usw.« (Tristan Tzara.)] Das Zitat stammt aus Tristan ↗Tzaras *Manifeste Dada 1918* [in: ↗*Dada* 3 (Dez. 1918), unpaginiert].

In Duitschland, waar ... dezen maalstroom medegevoerd. / In Deutschland, wo ... Wirbel mit hineingezogen.] Politisch ausgerichtet waren v. a. die Vertreter der Berliner Dada-Bewegung um Richard Huelsenbeck und George Grosz. KS wurde von Huelsenbeck und Grosz u. a. wegen seiner unpolitischen Haltung abgelehnt, und man verweigerte ihm die Aufnahme in den Berliner Club Dada. Vgl. den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Het Fransche Dadaïsme, ... (Bergson, l'abbé Sarbon) / Der französische Dadaismus, ... (Bergson, Abbé Sarbon)] Der Philosoph und Schriftsteller Henri-Louis Bergson (Paris 1859–1941 Paris) war einer der bedeutendsten Vertreter des Vitalismus (in Deutschland auch Lebensphilosophie genannt), welcher eine Abkehr vom streng rationalistischen Weltbild postulierte und stattdessen das Dynamische, Einmalige, Schöpferische für alle Bereiche der Wirklichkeit als bestimmend ansah. Bergsons Schriften wurden bereits von den Züricher Dadaisten rezipiert (vgl. Ball 1927, S. 198f.). Mit Abbé Sarbon könnte der Theologe und Hofkaplan Robert de Sorbon (Sorbon/Frnkr. 1201–1274 Paris) gemeint sein, der auch als Namensgeber der Pariser Universität Sorbonne fungierte.

Rabelais, Descartes, Mallarmé, ... Apollinaire, Bergson, Nietzsche] François Rabelais (La Devinière/Frnkr. ca. 1494, evtl. schon 1483–1553 Paris), Schriftsteller, experimentierte mit neuen Sprach- und Stilformen und zeichnete sich durch groteske Schilderungen, virtuose Wortspiele und die Bildung zahlreicher Neologismen aus. Rabelais' mehrbändiger humoristischer Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* (erschieden zwischen 1532 und 1564) gilt als eines der Hauptwerke der französischen Renaissance. René Descartes (La Haye en Touraine/Frnkr. 1596–1650 Stockholm), Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler sowie Begründer des modernen Rationalismus in der frühen Neuzeit; Stéphane Mallarmé (Paris 1842–1898 Valvins, Vulaines-sur-Seine), Schriftsteller und einer der wichtigsten Wegbereiter der modernen Lyrik; Marquis de Sade, eigentlich Dantien-Alphonse François, Marquis de Sade (Paris 1740–1814 Charenton-Saint-Maurice bei Paris), Schriftsteller, berühmt-berüchtigt für seine pornografischen, kirchenfeindlichen und philosophischen Romane, galt den Symbolisten und Surrealisten aufgrund seiner geistigen und sexuellen Freizügigkeit und seiner Missachtung tradierter Moralvorstellungen als Vorbild; Guillaume Apollinaire, eigentlich Wilhelm Albert Włodzimirz Apolinary de Wąż-Kostrowicki (Rom 1880–1918 Paris), Schriftsteller, beeinflusste durch seine visuelle Poesie Futurismus, Kubismus, Dadaismus und Surrealismus gleichermaßen; Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röckern bei Lützen 1844–1900 Weimar), klassischer Philologe und Philosoph, wurde mit seinem Konzept zum Ideal des Übermenschen zum Wegbereiter der Lebensphilosophie. Zu Bergson vgl. den vorherigen Kommentar, S. 489, zu Comte de Lautréamont und Arthur Rimbaud vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 29, S. 488.

Charlie Chaplin] Der Komiker, Schauspieler, Regisseur, Komponist und Produzent Charlie Chaplin, eigentlich Charles Spencer Chaplin jr. (London 1889–1977 Vevey/Schweiz), spielte seit Mitte der 1910er Jahre in zahlreichen Stummfilmen mit. Seine Paraderolle war die des (oft komischen) Vagabunden (engl.: *tramp*). Meist führte er in seinen Filmen selbst Regie und erlangte weltweit rasch einen hohen Bekanntheitsgrad.

Geen enkele beweging ... polemieken, brieven enz.) / Keine einzige Bewegung ... Briefe usw.) besitzt.] Worauf genau Theo van Doesburg hier anspielt, bleibt unklar. Er selbst sammelte Zeitungsausschnitte über die Auftritte der Holland-Dada-Tournee [erhalten im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 354]. Ebenso archivierte KS Artikel zum Holland-›Feldzug‹ sowie Kritiken und Briefe zu seiner Merzkunst in seinen Sammelkladden (vgl. KSAT3, zum ›Feldzug‹ vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Van Doesburg behauptet zudem im Text *Haricots sans fil of Holland's geestelijke ondergang 1923* [dt.: Drahtlose Bohnen oder der geistige Untergang Hollands 1923; in: *↗Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert], es seien in der niederländischen Presse 88 Artikel zu Dada erschienen und

die holländische Jugend habe in 133 Briefen *ihrer Verehrung für die dadaistische Messiade Ausdruck* verliehen (Übers. nach van den Berg 1992, S. 58).

S. 31–32: *Jeweils in der unteren Seitenhälfte Abdruck von Vorder- und Rückseite einer Bestellpostkarte für die Reihe Merz.*

Abdruck Bestellkarte] Die auf S. 31/32 abgedruckte Bestellkarte ist identisch mit dem oberen Teil der separat gedruckten Werbeklappkarte *Drucksache!* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 10; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2746/79). Zu Vertrieb und Abonnementkonditionen der Reihe *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

DIE BLUME ANNA STURMVERLAG ERSCHIENEN] Im Verlag des ↗ Sturm veröffentlichte KS Anfang 1923 den Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume*.

Quadrat] Die hier abgedruckten, aus Pfeilen bestehenden Quadrate stellen die dritte Variante des von KS in *Merz 1*, S. 14, S. 25 erstmals eingesetzten quadratischen Merz-Signets (Schelle 1990a, Typo-Nr. 4) dar.

1 2 3 ... X Y Z] KS machte in den frühen 1920er Jahren vermehrt Gebrauch von Zahlen und Buchstaben in seinen Dichtungen (vgl. z. B. die Zahlengedichte *Zwölf* und *Drei* in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen*, 2. Aufl. 1922, sowie die »elementaren« Texte in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume*, 1923). Mit dem zentral in der spiegelbildlichen Zahlenreihe platzierten Element *A–N–N–A* wird zudem ein Bezug zu seinem Gedicht *An Anna Blume* hergestellt, wo es heißt: *du bist von hinten wie von vorne: ›a - n - n - a‹* [in: *Der ↗ Sturm X*, 5 (Aug. 1919), S. 72; wieder in: *Anna Blume. Dichtungen* (1919), S. 6, nach dieser Vorlage in der Edition als deutsche Fassung zur niederländischen Übersetzung des Gedichts in *Merz 1*, S. 12, S. 20–22 abgedruckt].

AUGUSTE BOLTE STURMVERLAG ERSCHIENEN] Im Verlag des ↗ Sturm veröffentlichte KS 1923 den Band *Tran Nr. 30 Auguste Bolte (ein Lebertran.)*.

Quadrat] Das auf dem Postkartenvordruck rechts oben enthaltene Quadrat stellt die vierte Variante des von KS in *Merz 1*, S. 14, S. 25 erstmals eingesetzten quadratischen Merz-Signets (Schelle 1990a, Typo-Nr. 4) dar. Das Quadrat links auf dem Postkartenvordruck ist identisch mit dem in *Merz 1* abgedruckten Signet.

MERZVERLAG] Zu dem von KS eigens für die Herausgabe der Zeitschrift *Merz* gegründeten ↗ Merzverlag vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

*Einband hinten außen. Varianten werden in den Fußnoten nachgewiesen.*

Zeitschriften gibt es ... 4 mal erscheint.] KS übernimmt hier in leicht abgewandelter Form den Text, den er dem ersten Merzheft vorangestellt hat (vgl. *Merz 1*, S. 1, S. 10). Auf der Klappkarte *Drucksache!* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 10; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2746/79), welche die Zeitschrift *Merz* bewirbt, ist der Text nochmals in der Fassung von *Merz 2* abgedruckt. Vgl. zu KS' ›Merz‹-Programmatik den Kommentar zu *Merz 1*, S. 1, S. 446, zu seiner Herausgabe der Reihe *Merz* und zu deren avantgardistischem Umfeld die Kontextkommentare *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816 und *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Ziele: DADA, MERZ, STIL.] Die Auseinandersetzung mit Dada sowie dem Konzept der niederländischen Künstlergruppe De ↗ Stijl prägt insbesondere die ersten sieben Hefte der Reihe *Merz*. KS beleuchtet diese Strömungen in programmatischen Texten, sucht sie für sein Merzkonzept nutzbar zu machen und übernimmt Elemente von beiden in die eigene Kunst. Darüber hinaus veröffentlicht er Beiträge von Künstlern aus beiden Lagern in *Merz*.

Literatur: ANNA BLUME, ... AUGUSTE BOLTE, KATHEDRALE.] KS bewirbt hier seine Publikationen ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1919); *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923); *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* (1922); *Tran Nr. 30 Auguste Bolte (ein Lebertran.)* (1923) sowie *Die ↗ Kathedrale. 8 Lithos von Kurt Schwitters* (1920).

1 7 10 ... 4 3 2] KS verfasste in den frühen 1920er Jahren mehrere solcher Zahlengedichte, etwa die Texte *Zwölf* und *Drei* (in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen*, 2. Aufl. 1922) sowie *Gedicht 25 elementar* (in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume*, 1923). Die Zahlen wurden ausgeschrieben oder als Ziffern wiedergegeben, seltener auch mit Buchstaben oder Worten vermischt. Das hier abgedruckte Zahlengedicht ist nochmals auf der Werbekarte *Drucksache!* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 10; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2746/79) enthalten.

MERZ 1: HOLLAND – DADA] *Merz 1* ist der Holland-Dada-Tournee von KS, Theo und Nelly van ↗ Doesburg sowie Vilmos ↗ Huszár im Jahr 1923 gewidmet. Vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

2: /i/ 2: PROLETKUNST] *Merz 2* hat maßgeblich KS' Konzept der i-Kunst zum Thema (vgl. dazu auch das Vorwort zu diesem Heft, S. 31–35) und enthält auf S. 24f., S. 46–48 zudem das *Manifest Proletkunst*.

3: BANALITÄTEN] Als *Merz 3* erschien stattdessen die *Merz Mappe* mit sechs Litho-

grafien von KS. Erst *Merz 4*, S. 73–105 ist den ›Banalitäten‹, Sammlungen von Zitaten unterschiedlichster Provenienz, gewidmet. Vgl. zur Planung der Zeitschriftenreihe den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

4: ZAHLENDICHTUNGEN 4: ÜBERNATIONALITÄT] Weitere Zahlendichtungen sind weder in *Merz 4* noch in späteren Heften abgedruckt. Auch das Thema Übernationalität greift KS in der Reihe *Merz* nicht wieder auf. Vgl. dazu auch den Kommentar zu *Merz 2*, S. 22, S. 478.

VERLAG DER STURM: MABUCH KASSAK GEDICHTE] Der ungarische Publizist und Künstler Lajos Kassák (Érsekújvár, heute Nové Zámky/Slowakei 1887–1967 Budapest/Ungarn) veröffentlichte 1923 im Verlag des ↗ Sturm das geometrisch-abstrakt gestaltete *Ma Buch*. Enthalten waren neben vier ganzseitigen Linolschnitten deutsche Übersetzungen von 20 Gedichten Kassáks in experimenteller Typografie. Der Titel des Buches verweist auf die von Kassák 1916–1925 herausgegebene ungarische Avantgarde-Zeitschrift ↗ *Ma* (dt.: Heute), in der auch KS publizierte und für die er in der Reihe *Merz* gelegentlich warb.

Lesen Sie die ... Verlag DER ZWEEMANN] 1920 hatte Christof ↗ Spengemann im hannoverschen Zweemann Verlag den Band *Die ↗ Wahrheit über Anna Blume. Kritik der Kunst, Kritik der Kritik, Kritik der Zeit* veröffentlicht, in dem er KS gegen seine Kritiker verteidigte.

Im Sturmverlag erschienen: ... Bolte / Roman] Im Verlag von Herwarth Waldens ↗ Sturm veröffentlichte KS Anfang 1923 den Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* und im gleichen Jahr *Tran Nr. 30 Auguste Bolte (ein Lebertran.)*.

ANNA BLUME Verlag ... Heinrich in Freiburg] Im hannoverschen Verlag Paul Steegemann publizierte KS 1919 seine erste eigenständige Veröffentlichung ↗ *Anna Blume. Dichtungen*. Im Freiburger Verlag Walter Heinrich folgte 1922 der Band *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann*.

Monatsschrift Der Sturm] Gemeint ist die von Herwarth Walden herausgegebene Zeitschrift *Der ↗ Sturm*. Vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

DE STIJL Quadrat ... REDAKTEUR I K BONSET] De ↗ Stijl bezeichnet die niederländische Künstlervereinigung ebenso wie deren von Theo van ↗ Doesburg herausgegebene Zeitschrift. Als Signet De Stijls fungierte das Quadrat. Van Doesburg alias I. K. Bonset gab 1922/23 zudem die Dada-Zeitschrift ↗ *Mécano* heraus.

Ziele: DADA – ... – Motiv: WELTNATIONALGEFÜHL] Die beiden Zeilen sind nochmals auf der etwa zeitgleich entstandenen Werbekarte *Drucksache!* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 10; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2746/79) abgedruckt. Vgl. zum Thema Weltnationalgefühl Text und Kommentierung zu *Merz 2*, S. 22, S. 44f.

DIETSCH & BRÜCKNER, WEIMAR.] Es handelt sich um die Weimarer Hof-, Buch- und Steindruckerei Dietsch & Brückner. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband hinten außen, S. 468

## MERZ 4 BANALITÄTEN

*Einband vorne außen*

Malespine] Émile Malespine (Nancy 1892–1952 Paris), Psychiater, Maler, Schriftsteller und Herausgeber der zwischen Juli 1922 und Jan. 1928 erschienenen Avantgarde-Zeitschrift *Manomètre*. Zusammen mit Marcel Michaud gründete er 1925 das experimentelle Théâtre du Donjon in Lyon, für das er zahlreiche Stücke schrieb. Zudem betätigte er sich als einer der ersten Radiodramatiker.

Rellisverse] Christian Rellis ist ein Pseudonym von KS (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 4*, S. 33, S. 497f.).

saci Pos] Anagramm des Namens Picasso, das KS ohne Leerzeichen erneut als Bildunterschrift zu der Werkabbildung auf S. 33, S. 81 verwendet. Pablo Picasso, eigentlich Pablo Ruiz Picasso (Málaga/Spanien 1881–1973 Mougins/Frnkr.), Maler, Grafiker und Bildhauer, hinterließ ein umfangreiches bildkünstlerisches Werk, das sich durch eine Vielfalt an Stilen und künstlerischen Ausdrucksformen auszeichnet. Gemeinsam mit Georges Braque gilt er als Begründer des Kubismus. In diesem Zusammenhang kam es auch zur Anwendung der Collage-Technik in der Malerei. Picassos Werk *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von 1912 präsentierte mit dem übermalten Ausschnitt eines Wachstuchs und einer Kordel als Umrahmung erstmals alltägliche, in künstlerischen Zusammenhängen bis dahin fremde Materialien als Bild-Elemente (vgl. Schaesberg 2004, S. 42). In dieser Zeit des frühen Kubismus bis 1912 wurde Picasso nach und nach international bekannt und übte Einfluss auf viele andere Künstler wie Fernand Léger und Robert Delaunay aus. Eine der ersten Galerien in Deutschland, die Bilder von Picasso zeigte, war Der *Sturm*.

Rietveld] Gerrit Thomas Rietveld (Utrecht 1888–1934 Utrecht), Möbeltischler, Designer, Architekt und seit 1919 Mitglied der Künstlergruppe *De Stijl*. Ein Kontakt mit KS ist ab 1923 belegt, 1924 organisierte Rietveld für den Merzkünstler einen Auftritt in

Utrecht (vgl. Postkarten von KS an Rietveld vom 17.6.1923, 4.3.1924 und 4.4.1924, Rietveld Schröder Archiv/Centraal Museum Utrecht, Inv.-Nr. RSA0009, RSA0031 und RSA0030). Rietveld erlangte maßgeblich durch seine geometrisch konstruierten Lehnstühle Bekanntheit (vgl. *Merz 4*, S. 35, S. 83). 1924 entwarf er für Truus Schröder-Schräder ein Wohnhaus in Utrecht, das durch seine asymmetrische Komposition aus Kuben und Flächen, den Einsatz der Primärfarben Rot, Blau und Gelb in Verbindung mit Weiß, Schwarz und Grau sowie flexible, durch Schiebetüren zu verändernde Wohnräume als exemplarische Umsetzung der De Stijl-Prinzipien gelten kann (vgl. dazu umfassend Stadje 2015).

BANALITÄTEN] Bei KS' sog. »Banalitäten« handelt es sich um Sammlungen von Zitaten unterschiedlichster Provenienz, die nach dem Merz-Prinzip gegeneinander »gewertet« werden und denen *Merz 4* in Theorie und Praxis gewidmet ist. Vgl. dazu die Einzelstellen-Kommentierung und das Vorwort zu diesem Heft, S. 73–77.

UNTER – – – TAILLE.] Die Untertaille, auch Korsettschoner genannt, war ein eng anliegendes Wäschestück, das Frauen seit Ende des 19. Jh. über dem Korsett trugen, das aber in den 1920er Jahren wieder aus der Mode kam (vgl. Barbier/Boucher 2010, S. 45, 250). KS druckt eine Abbildung des Kleidungsstücks in *Merz 4*, S. 37, S. 87 ab. Diese ist außerdem auf zwei Werbezetteln zur Ersten großen Merzmatinee von KS und Raoul ↗ Hausmann am 30.12.1923 in Hannover enthalten [*Einladung ins Tivoli...zur ersten großen Merzmatinee (b)*, Schelle 1990a, Typo-Nr. 14b; SMH, Inv.-Nr. SH 6,1989 sowie *Einladungsblatt »Was ist Seelenmargarine?«*, Schelle 1990a, Typo-Nr. 15; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2752/79].

TRISTAN TZARA *va cultiver ses vices.* / Tristan Tzara wird seine Laster kultivieren.] Der Satz ist der Überschrift des auf S. 38–40, S. 89–92 abgedruckten Interviews mit Tristan ↗ Tzara entnommen.

BLUEMNER. Immer mit ... der Erde bleiben.] Rudolf Blümner (Breslau 1873–1945 Berlin), Jurist, Schauspieler, Rezitator und Schriftsteller, seit 1916 maßgeblich für Herwarth Waldens ↗ Sturm tätig. KS hatte Blümner vermutlich 1918 bei dessen Vortrag in der hannoverschen Kestnergesellschaft kennengelernt und setzte sich in der Folge mit seiner Theorie einer von Bedeutungsgehalten gelösten und vom Sprachrhythmus dominierten Vortragskunst auseinander. Blümner verteidigte KS im Rahmen der Kritikerpolemiken des ↗ Sturm und erteilte ihm Privatunterricht als Vortragskünstler (vgl. Rühm 1993, S. 33; Pirsich 1985, S. 586–599). Aus welchem Grund Blümner auf dem Einband von *Merz 4* genannt wird und ob der in der Folgezeile abgedruckte Satz von ihm stammt, bleibt unklar.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den



Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

JULI 1923] Aus einem Brief KS' an Tristan ↗ Tzara vom 20.6.1923 geht hervor, dass der Druck von *Merz 4* zu diesem Zeitpunkt bereits fertig war. Weitere Korrespondenz KS' an Tzara und Hannah ↗ Höch vom Juli 1923 deutet darauf hin, dass das Heft tatsächlich in diesem Monat versandt wurde (vgl. das Vorwort zu *Merz 4*, S. 73–77).

REDAKTION DES MERZVERLAGES: ... HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5<sup>II</sup>] KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ Merzverlages. Zu KS' verlegerischer Tätigkeit und der Organisation der Zeitschrift *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

S. 33: In der oberen Seitenhälfte untereinander Zitat von Philipp Soupault, *Gedichte Zuflucht* von Christian Rellis und *Poème* von Georges Ribemont Dessaignes, rechts neben den beiden Gedichten untereinander die schwarz gerahmte Seitenzahl, ein großes Fragezeichen und ein schwarzes Quadrat. In der unteren Seitenhälfte links eine Werkabbildung mit der Bildunterschrift SACIPOS LE LONVOI, rechts daneben der Text An Arp von KS.

Cet été, les ... VOUS PH. SOUPAULT] Der Schriftsteller Philippe Soupault (Chaville/Frnkr. 1897–1990 Paris) stand zunächst dem Pariser Dadaismus nahe. Ab 1919 gab er zusammen mit André Breton und Louis Aragon die zunehmend surrealistisch geprägte Zeitschrift *Littérature* heraus, distanzierte sich jedoch bald wieder von der surrealistischen Bewegung, um eigene Romane zu schreiben und einer Journalistentätigkeit nachzugehen (vgl. Aspley 2001). Das Zitat war bereits im Juni 1921 an der Wand des Pariser Salon Dada zu lesen (vgl. Sanouillet 2005, S. 243). KS hat es jedoch vermutlich der Zeitschrift ↗ *Proverbe 6 / L'Invention 1* (Juli 1921), unpaginiert, entnommen. *Proverbe* diente ihm auch als Quelle für einige der auf S. 34, S. 82f. abgedruckten *Banalitäten*. Das Soupault-Zitat ist erneut im Text *Banalitäten (4)* (*Merz 4*, S. 43, S. 98) abgedruckt und findet sich nochmals auf S. 46, S. 102 dieses Heftes, wo KS es durch Buchstabentausch spielerisch verfremdet. Ein persönlicher Kontakt zwischen ihm und Soupault ist nicht belegt, KS notierte allerdings Soupaults Adresse in seinem Adressbuch *Merzgebiet 2*, S. 32 (SMH, Inv.-Nr. que 06835006).

ZUFLUCHT] Bei Christian Rellis handelt es sich um ein Pseudonym von KS. Dies bestätigen zwei in der Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, archivierte Manuskripte (Inv.-Nr. TZR.C 3.666/4 und TZR.C 3.666/5) mit Rellis-Texten, die in KS' Handschrift notiert wurden. Alle drei Rellis-Verse in der Reihe *Merz* (zwei weitere finden sich in *Merz 4*,

S. 36, S. 87 und Merz 6, S. 63, S. 139) wenden Verfahren der Umkehrung, Beschneidung und Neuordnung bereits bestehender Texte an. So stellte Rellis/KS im Gedicht *Zuflucht* folgende Strophe aus Friedrich Schillers 1795 entstandenem und 1796 erstmals veröffentlichtem Gedicht *Würde der Frauen* um: *Aber mit sanftüberredender Bitte / Führen die Frauen den Zepter der Sitte, / Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht, / Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen, / Sich in der lieblichen Form zu umfassen, / Und vereinen, was ewig sich flieht* (Schiller 2004, Bd. 1, S. 893, Zitat nach der Erstfassung des Gedichts). Die Wahl des vermeintlichen Wirkungsortes von Rellis – *New York U.S.A.* – unterstreicht die internationale Ausrichtung der Reihe *Merz*.

POÈME / GEDICHT] Das *Poème* von Georges Ribemont-Dessaignes wurde in *Merz 4* erstveröffentlicht (vgl. Ribemont-Dessaignes 1978, S. 290) und erschien nochmals in Ribemont-Dessaignes 1966, wo es den Titel *Opium* trägt. KS erhielt das Gedicht vermutlich von Tristan ↗ Tzara. Am 16.3.1923 hatte er diesem geschrieben: *Ich bitte dich außerdem, mir ein wenig zu helfen. Beiträge von dir, Picabia, Ribemont-Dessaignes, die noch nicht veröffentlicht waren, sind mir höchst willkommen* (Schrott 2004, S. 326). Am 25.3.1923 antwortete Tzara: *Anbei eine Sache von Ribemont, eine andere von Cowley und von mir. Was du nicht an Merz publizierst, gib an Mécano* [Schrott 2004, S. 326, Original im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 211]. Im gleichen Brief teilte er KS die Adresse Ribemont-Dessaignes' mit. KS, der zu diesem Zeitpunkt gerade *Merz 2* fertiggestellt hatte, dankte Tzara am 4.4.1923 für die Gedichte und kündigte an, sie für eine spätere Verwendung aufzubewahren (vgl. Schrott 2004, S. 327). Das französische Wort *boulette* in der zweiten Zeile des Gedichts wurde unübersetzt belassen, da es im Deutschen mehrere Bedeutungen haben kann (Kügelchen, Kloß, Bulette, Fehler) und der Kontext keine eindeutige Übersetzung zulässt. Zu Ribemont-Dessaignes vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 28, S. 487, zum avantgardistischen Umfeld den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Quadrat] Das Quadrat war das zentrale Formelement der De ↗ Stijl-Bewegung und wurde in verschiedenen Varianten auch von KS als Signet für seine Merzkunst genutzt.

Abdruck Sacipos: Le Lonvoi] Reproduziert ist Pablo Picassos kubistisches Ölgemälde *Le Violon (Jolie Eva)* (Zervos 1967, Nr. 342; Original seit 1959 in der Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 2561), das im Frühjahr 1912 im südfranzösischen Céret entstand. Violinen gehörten zu den häufigsten Sujets in Picassos kubistischen Stillleben, mit dem Titel spielte er auf seine damalige Geliebte Eva Gouel an (vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1999, S. 26; zu Picasso vgl. auch den Kommentar zu *Merz 4*, Einband vorne außen, S. 495). KS dreht das im Original 60 × 81 cm große Gemälde um 90 Grad nach rechts und bildet Anagramme aus dem Namen des Künstlers und dem Werktitel. Ein direkter Kontakt zwischen ihm und

Picasso ist nicht belegt. Als Quelle für die Druckvorlage kommt Theo van ↗ Doesburg in Betracht, der *Le Violon (Jolie Eva)* als Beilage XV in *De ↗ Stijl* I, 11 (Sept. 1918) abdruckte (vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

AN ARP.] Der Hans ↗ Arp zugeeignete Text entstammt einem Brief von KS an Arp vom 4.9.1920 (Nündel 1974, S. 30–32; Schrott 2004, S. 268, Verbleib des Originals unbekannt), welcher zuvor schon in der hannoverschen Zeitschrift *Die Pille* I, 10 (Nov. 1920), S. 229 veröffentlicht wurde. KS greift für *Merz* 4 lediglich einen Teil des ursprünglichen Briefes heraus. In dem Text hatte er sich, ähnlich wie Arp in seinen dem automatischen Schreiben angenäherten Textcollagen, zufälliger Wort- und Satzkombinationen bedient und Zitate aus Arps Gedichten einmontiert.

Sonst bricht dein Backsteinzopf] Zitat aus Hans ↗ Arps Gedicht *Pupillennüsse*, in dessen zweitem Teil es heißt: *Roll nicht von deiner Spule / Sonst bricht dein Backsteinzopf / Sonst picken dir die Winde / Die Flammen aus dem Kropf* (Arp 1924, S. 53).

(betrifft Roßfett).] Möglicherweise spielt KS hier auf seine Assemblage *Ohne Titel (Merzbild Rossfett)* (um 1920; CR Nr. 610) an.

S. 34–35: Auf S. 34 Beginn der mehrsprachigen Zitatsammlung *Banalitäten* (1) von KS, Abdruck eines ungefüllten Quadrats links neben dem Textanfang; auf S. 35 Fortsetzung von *Banalitäten* (1), darunter Abdruck einer Fotografie mit Bildunterschrift RIETVELD. LEHNSTUHL., unter der Fotografie das Gedicht *Je sors de mon appartement somptueux von Tristan ↗ Tzara*. Varianten sind in den Fußnoten vermerkt.

Bei KS' sog. ›Banalitäten‹ handelt es sich um Sammlungen von Zitaten unterschiedlichster Provenienz, die nach dem Merz-Prinzip montiert werden und denen das vierte Merzheft in Theorie und Praxis gewidmet ist. Schon einige Jahre zuvor hatte KS nachweislich mit der künstlerischen Verarbeitung von Zitaten begonnen. So schreibt er Anfang 1921 in einem Briefentwurf an den osteuropäischen Avantgarde-Künstler Lajos Kudlák, er *verwende gern Zitate sogenannter berühmter Persönlichkeiten in einer Zusammenstellung, dass man deutlich erkennen kann, dass diese Herren Blödsinn gesagt haben* (KSAT3, S. 38). Neben den in *Merz* 4 abgedruckten ›Banalitäten‹ sind noch zwei vergleichbare Zitatsammlungen KS' überliefert: zum einen der Text *Banalitäten aus dem Chinesischen*, erschienen im Band *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 22f., zum anderen das Flugblatt *Banalitäten* [SMH, Inv.-Nr. que 06835059 (zugehörig); Abb. in KSAT3, S. 254], das Zitate aus KS' eigenen Texten enthält und vermutlich während der 1923 veranstalteten Dada-Tournee durch die Niederlande zum Einsatz kam.

Zitat- und Sprichwortsammlungen fanden in Deutschland seit der 2. Hälfte des 19. Jh.

Verbreitung. Als bis heute einflussreichste Publikation gilt Georg Büchmanns erstmals 1864 aufgelegter Band *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes*, welcher Zitate mit Quellennachweis aus der Bibel, verschiedenen Nationalliteraturen sowie der historischen Überlieferung zusammenstellt (vgl. dazu Genz 2011, S. 117–125). Eine ähnliche, jedoch mehr auf Satire und Ironie ausgerichtete Tradition bestand in Frankreich in Form der sog. *Sottisiers* (dt.: Sammlungen dummer Sprüche, Stillblütensammlungen), die Volkswisheiten, Alltagssprachliches und Zitate aus Literatur und Presse versammelten (vgl. Genz 2011, S. 125–128). Zitate und Sprichwörter wurden in der Folge insbesondere von den Dadaisten als Material künstlerischer Gestaltung eingesetzt, so etwa in der französischen Dada-Zeitschrift ↗ *Proverbe*.

KS stellt die Form der Banalität in *Merz 4* explizit in den Kontext seiner Auseinandersetzung mit dem Dadaismus. In den beiden programmatischen Texten *Banalitäten (3)* und *Banalitäten (4)* (*Merz 4*, S. 40f., S. 93f.; S. 43, S. 97f.) präsentiert er sie als logische Weiterentwicklung seiner in *Merz 2* vorgestellten »i-Kunst« und nutzt sie zugleich, um seine Merzkunst von der *Nichtkunst* des Dadaismus abzugrenzen. Die Sammlungen *Banalitäten (1)* und *Banalitäten (2)* (*Merz 4*, S. 34f., S. 82f.; S. 36, S. 86f.) führen das Verfahren praktisch vor. Im ersten Text kombiniert KS französische Dada-Zitate aus der Zeitschrift *Proverbe* mit umgangssprachlich bis derb formulierten Sprüchen nicht nachweisbarer Personen und Literaturzitaten voll expressionistischem Pathos. Der zweite Text versammelt zahlreiche Sentenzen kanonischer Autoren von Gotthold Ephraim Lessing bis Johann Wolfgang von Goethe sowie anonyme Phrasen, Werbeslogans und Selbstzitate KS'. Dabei werden einige Zitate gekürzt oder abgewandelt und Autornamen gelegentlich falsch geschrieben. Sätze aus den beiden *Banalitäten*-Sammlungen sind z. T. nochmals separat auf den Seiten des Merzheftes abgedruckt, wo sich darüber hinaus zusätzliche Einzelzitate finden lassen. Vgl. zu KS' »Banalitäten« auch Genz 2011, S. 138–149, zum avantgardistischen Umfeld zudem den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

DADA est une ... procession. (Jean Cocteau.) / DADA ist eine ... Prozession. (Jean Cocteau.)] Das Zitat ist auf der Rückseite von ↗ *Proverbe 3* (Apr. 1920) abgedruckt. Jean Cocteau, eigentlich Jean Maurice Eugène Clément Cocteau (Maisons-Laffitte/Frnkr. 1889–1963 Milly-la-Forêt/Frnkr.), war ein avantgardistischer Schriftsteller, Maler und Filmemacher.

Je n'ai jamais ... (Fr. Picabia.) / Ich habe niemals ... (Fr. Picabia.)] Das Zitat ist der Zeitschrift ↗ *Proverbe 2* (März 1920), unpaginiert, entnommen, wo es schräg über einen

kurzen Text Francis ↗Picabias gedruckt wurde. Der Satz steht außerdem auf der Rückseite von Tristan ↗Tzara's Zeitschrift ↗*Dada* 6 (März 1920).

Le passé et ... (R. Duncan.) / Die Vergangenheit und ... (R. Duncan.)] Das Zitat steht auf der Rückseite von ↗*Proverbe* 2 (März 1920). Raymond Duncan (San Francisco 1874–1966 Cavalaire-sur-Mer/Frnkr.), Tänzer, Tanzlehrer und Publizist, pflegte den Lebensstil der griechischen Antike. Ab 1911 leitete er die Tanzschule Akademia in Paris, die ihren Schülern zugleich alternative Lebensweisen vermittelte. In den 1920/30er Jahren gab er in Paris die Zeitschrift *Exangelos* (*New – Paris – York*) heraus, die ihm als Sprachrohr für seine antimoderne, anarchistisch-pazifistische Philosophie diente. Vgl. Schloss 2003, S. 99–107, S. 345f. sowie die Kurzbiografie des Isadora Duncan Archive, <http://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/8/> [Stand 21.9.2017].

Quadrat] Das Quadrat war das zentrale Formelement der De ↗Stijl-Bewegung und wurde in verschiedenen Varianten auch von KS als Signet für seine Merzkunst genutzt.

Profitez du beau ... pour dormir. (Anonyme.) / Nutzen Sie das ... zu schlafen (Anonym.)] Das Zitat findet sich auf dem vorderen Einband von ↗*Proverbe* 6 / *L'Invention* 1 (Juli 1921) und ist auch dort mit dem Vermerk *Anonyme* versehen.

Comment vous appelez-vous? ... aussi. (Ph. Soupault.) / Wie heißen Sie? ... auch. (Ph. Soupault.)] Das Zitat von Philippe Soupault steht in ↗*Proverbe* 6 / *L'Invention* 1 (Juli 1921), unpaginiert. Zu Soupault vgl. den Kommentar zu *Merz* 4, S. 33, S. 497.

Prenez garde à l'idéal. (Anonyme.) / Hüten Sie sich ... Ideal. (Anonym.)] Der Satz steht ebenfalls ohne Autorangabe in ↗*Proverbe* 6 / *L'Invention* 1 (Juli 1921), unpaginiert.

L'art n'est qu'une ... viande. (Fr. Picabia.) / Die Kunst ist ... Fleisch. (Fr. Picabia.)] Das Zitat Francis ↗Picabias ist in Form eines einzigen, durch Komma abgetrennten Satzes auf der Vorderseite von ↗*Proverbe* 3 (Apr. 1920) zu lesen.

Il n'y aura ... Dada. (P. Eluard.) / Es wird niemals ... geben. (P. Eluard.)] Paul Éluard, eigentlich Eugène Émile Paul Grindel (Saint Denis 1895–1952 Charenton-le-Pont/Frnkr.), Dichter und Herausgeber von ↗*Proverbe*, druckte dieses Zitat auch auf der Rückseite von Heft 3 (Apr. 1920) seiner Zeitschrift ab. Éluard stand seit 1919 mit Tristan ↗Tzara sowie den späteren Surrealisten André Breton, Louis Aragon und Philippe Soupault in Kontakt, schrieb dadaistische Gedichte und nahm in Paris an Dada-Veranstaltungen teil. 1923 brach er jedoch mit der Dada-Bewegung, ging Tzara auf dessen Soirée du coeur à barbe am 6. Juli tätlich an und schlug sich auf die Seite der Surrealisten (vgl. Gateau 1994).

APRÈS NOUS LA BLENNORRAGIE. (Docteur Serner.) / NACH UNS DIE

GONORRHOE. (Doktor Serner.)] Das Zitat des dadaistischen Schriftstellers Walter Serner, eigentlich Walter Eduard Seligmann (Karlsbad 1889–1942 Maly Trostinez bei Minsk), ist auf der Rückseite von ↗ *Proverbe* 3 (Apr. 1920) abgedruckt.

Wenn sone Geige ... gehtse besser. (Schneider.)] Die Quelle des Zitats und die Identität Schneiders konnten nicht ermittelt werden. KS nutzte den Satz bereits in seiner Textmontage *Aufruf!* (*ein Epos*) [in: *Der ↗ Sturm* XII, 12 (Dez. 1921), S. 201–204, Zitat S. 202] und führte ihn nochmals im Text *Banalitäten* (4) an (*Merz* 4, S. 43, S. 98).

Ein Bild is ne Landkarte. (Patsch.)] nicht ermittelt

Willem biste schon ... Ton weiter. (W.)] Eine Quelle des Dialogs konnte nicht ermittelt werden. Die Erwähnung von Ilten, einer psychiatrischen Klinik im Raum Hannover, deutet auf einen niedersächsischen Entstehungskontext hin.

Raptus] Wut- oder Tobsuchtsanfall

Wenn man son ... Purre haben. (Schneider.)] Das Zitat konnte nicht ermittelt werden. Die Formulierung *Purre haben* könnte auf die niederdeutsche Verwendung des Verbs ›purren‹ im Sinn von ›anregen, antreiben, reizen‹ zurückgehen (DWB, Bd. 2, Sp. 546).

Herr, Herr, gib ... deinen Sturm. (Meidner.)] Das Zitat entstammt dem Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* des expressionistischen Dichters und Malers Ludwig Meidner [Bernstadt (heute: Bierutów/Polen) 1884–1966 Darmstadt]. Der Text wurde erstmals in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301 veröffentlicht und ist erneut in Meidner 1920, S. 61 abgedruckt. KS nimmt das Zitat ohne Angabe seines Verfassers ebenfalls in die Sammlung *Banalitäten* (2) auf (*Merz* 4, S. 36, S. 86), nutzt es in *Banalitäten* (4) (*Merz* 4, S. 43, S. 97) im Rahmen eines kritischen Kommentars über den Expressionismus und druckt es erneut als letzten Satz seiner Rubrik *Krieg* ab (*Merz* 4, S. 46, S. 102).

Lach nich, sonst ... Tisch fliegst. (Mann.)] nicht ermittelt

O Herr Vater, ... Inneres ein. (Meidner.)] Wie schon das vorherige Zitat Ludwig Meidners stammt auch dieses aus dessen Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* [in: *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61].

Ich will Ihnen ... Kunst zeigen. (Bebbing.)] nicht ermittelt

Herr Gott, hier ... KNIEN an. (Meidner.)] Ein weiteres Zitat aus Ludwig Meidners Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* [in: *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61].

Wissen Sie, was ... ist KUNST. (Bebbing.)] nicht ermittelt

Ach, und daß ... und TÖNELOS! (Meidner.)] Ein weiteres Zitat aus Ludwig Meidners Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* [in: *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61].

Nachher scheidet er ... an obendrein. (Bebbing.)] nicht ermittelt

Junge Menschen gab ... Zeit. (KASIMIR EDSCHMIDT.)] Der Essayist und Schriftsteller Kasimir Edschmid, eigentlich Eduard Hermann Wilhelm Schmid (Darmstadt 1890–1966 Vulpera/Schweiz), gehörte mit seinen ersten literarischen Veröffentlichungen vor dem 1. Weltkrieg zu den Vorläufern des deutschen Expressionismus und wurde später zu einem seiner Wortführer (vgl. Schlösser 2007, Kap. 3). Zwischen 1919 und 1923 war er Herausgeber der Schriftenreihe *Tribüne der Kunst und Zeit*, als deren erster Band der programmatische Text *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* veröffentlicht wurde. Das in *Merz 4* abgedruckte Zitat stammt aus dem darin enthaltenen Text *Über die dichterische deutsche Jugend* (vgl. Edschmid 1919, S. 12). KS zitiert den Satz nochmals im Text *Banalitäten (4)* (*Merz 4*, S. 43, S. 97).

Fragen Sie nicht so dumm! (Peters.)] nicht ermittelt

Na Krischan, nu freuste dich! (Luise.)] Vermutlich zitiert KS hier Luise Spengemann (Hannover 1882–1956), die seit 1903 mit Christof ↗ Spengemann verheiratet war. Dieser wurde im Freundeskreis auch Krischan genannt. Luise Spengemann hatte an der Kunstgewerbeschule in Hannover studiert. KS porträtierte sie Anfang 1919, worüber er im Text *Der Ursprung von Merz* (SMH, Inv.-Nr. que 06840515) berichtet, und widmete ihr im englischen Exil die Merzzeichnung *like an old master* (1942; CR Nr. 2941).

Herr, Herr, gib mir Kraft!] KS nimmt hier nochmals auf Ludwig Meidners Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* [in: *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61] Bezug, woraus er auf S. 34, S. 82 bereits das Zitat anführte: *Herr, Herr, gib mir deinen Sturm*. In Meidners Text ist darüber hinaus der Satz enthalten: *Herr, gib mir die Kraft*. KS kombiniert beide Sätze. Den so entstandenen Satz zitiert er nochmals in *Banalitäten (4)* (*Merz 4*, S. 43, S. 97), wo abweichend *gibt* statt *gib* steht.

Rrrrrrom. BOM. BOM.] Die drei Worte durchziehen in unterschiedlichen Kombinationen Theo van ↗ Doesburgs 1916 entstandenes Wortgedicht *De Trom* (dt.: Die Trommel), das unter van Doesburgs Pseudonym I. K. Bonset in *De ↗ Stijl* IV, 11 (Nov. 1921), S. 163f. veröffentlicht wurde. *Rrrrrrom* als Einzelwort nimmt KS erneut in den Text *Banalitäten (4)* (*Merz 4*, S. 43, S. 97) auf.

Sterft de mensch ... sijn spraak. (Rinsema.) / Stirbt der Mensch ... seine Sprache. (Rinsema.)] Zitiert wird Aphorismus Nr. 12 aus der 1920 im Verlag von De ↗ Stijl erschienenen Publikation *Verzamelde volzinnen van Evert Rinsema* (dt.: Gesammelte Sätze von Evert

Rinsema). Der Schuster und Dichter Evert Rinsema (Gorredijk 1880–1958 Heerenveen) war mit Theo van Doesburg befreundet und stand der De Stijl-Bewegung nahe. Zusammen mit seinem Bruder Thijs hatte er KS' Solo-Auftritt in Drachten am 13.4.1923 im Rahmen der Holland-Dada-Tournee organisiert, wo KS auch einige von Rinsemas Aphorismen vortrug (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Im Merzheft wird der niederländische Satz leicht fehlerhaft zitiert, im Original lautet dieser: *sterft de mensch dan verliest hij zijn spraak*.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

Abdruck Gerrit Rietveld: Lehnstuhl] Gerrit Rietveld (vgl. Kommentar zu *Merz 4*, Einband vorne außen, S. 495f.) betrieb seit 1917 eine Schreinerei in Utrecht und konnte seine modernen Möbelentwürfe durch den Kontakt zur De Stijl-Gruppe einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen. In *De Stijl* II, 9 (Juli 1919) erschien als 18. Beilage erstmals eine Abbildung eines von ihm gestalteten Kinderstuhls. Zwei Monate später wurde als 22. Beilage von *De Stijl* II, 11 (Sept. 1919) die auch in *Merz 4* abgedruckte Fotografie des Lehnstuhls reproduziert, welche zudem in *De Hollandsche Revue* XXIV, 10 (Okt. 1919), S. 578 zu sehen war. Weder die Druckvorlage noch ein Negativ der Fotografie sind überliefert. Eine unretuschierte Variante des für den Druck bearbeiteten Fotos befindet sich im Centraal Museum Utrecht, Rietveld Schröder-Archiv, Inv.-Nr. 035 F 001a. In einer Anmerkung zur *De Stijl*-Beilage wertet Theo van Doesburg den Stuhl als Antwort [*o]p de vraag, welke plaats de beeldhouwkunst in het nieuwe intérieur zal innemen* (dt.: auf die Frage, welchen Stellenwert die Plastik in der neuen Inneneinrichtung einnehmen wird). Rietveld selbst ergänzt, es sei jedes Teil *in den meest oorspronkelijken vorm* (dt.: in der ursprünglichsten Form) gestaltet und das Möbelstück so konstruiert, *dat het eene [onderdeel] het andere zoo min mogelijk overheerschend bedekt of aan zich ondergeschikt maakt, opdat het geheel vooral vrij en helder in de ruimte staat en de vorm het wint van het materiaal* (dt.: dass ein Teil das andere möglichst wenig dominant überdeckt oder sich unterordnet, sodass das Ganze vor allem frei und klar im Raum steht und die Form über das Material siegt). Der aus unlackiertem Holz gefertigte Lehnstuhl entstand vermutlich 1919 und wurde vom 22.9.–29.10.1919 auf der Ausstellung *Aesthetisch uitgevoerde gebruiksvoorwerpen* (dt.: Ästhetisch gestaltete Gebrauchsgegenstände) des Haarlemer Museum van Kunstnijverheid (dt.: Museum für Kunsthandwerk) gezeigt (vgl. Kuper 2012, S. 36–59). Rietveld entwarf zwei Modelle seines Stuhls: eines ohne Seitenteile unter den Armlehnen, das in der lackierten Version als Rot-Blauer Stuhl die größte Bekanntheit erlangte, und eines mit wahlweise angeschrägten oder rechteckig geschnittenen Seitenteilen. Exemplare des auch in *Merz 4* abgebildeten Stuhls mit den angeschrägten



Seitenteilen sind nicht erhalten, die genauen Maße bleiben unbekannt (vgl. Kuper 2012, S. 87–99). Von der Reproduktion in *Merz* erfuhr Rietveld erst am 17.6.1923, als KS ihm in einer Postkarte mitteilte: [*In Merz*] 4 habe ich einen Stuhl [von Ihnen abgebil]det. Sie sind wohl einverstanden (Karte im Centraal Museum Utrecht, Rietveld Schröder-Archiv, Inv.-Nr. RSA0009). Rückblickend kommentierte KS Rietvelds Stuhl-Konstruktion folgendermaßen: *Rietveld ist wohl der erste, der Möbel aus Brettern gebaut hat, die man auseinander nehmen konnte, und bei denen die Bretter noch als einzelne Teile wirkten. Ich war damals, als ich sie kennen lernte, begeistert, über diese konstruktive Tat. Heute bin ich es nicht mehr, und Rietveld selbst konstruiert ganz andere Stühle. Und das kommt durch die Praxis. Denn man gewöhnt sich beim täglichen Umgang nicht an vorspringende Ecken und stösst sich dauernd daran* (Brief KS an Lucy Hillebrand, 23.7.1928, Verbleib unbekannt).

Je sors de mon appartement somptueux. / Ich trete aus meiner prächtigen Wohnung hinaus.] Neben der Veröffentlichung in *Merz* 4 erschien das Gedicht Tristan ↗ Tzara in Strophenform und mit geringfügigen Varianten im Band *De nos oiseaux* (dt.: Von unseren Vögeln), S. 64f., wo es auf 1921 datiert ist. Der Band enthielt dadaistische Gedichte Tzaras aus den Jahren 1912–1922 sowie Illustrationen von Hans ↗ Arp und sollte ursprünglich im Okt. 1922 publiziert werden (vgl. Brief Arp an Tzara vom 7.9.1922, in: Schrott 2004, S. 307). Er wurde schließlich zwar 1923 gedruckt, kam aufgrund von Meinungsverschiedenheiten Tzaras mit dem Verlag der Zeitschrift *Feuilles Libres* zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht in den Verkauf. Erst 1929 wurden die gedruckten Exemplare mit neuem Einband im Pariser Verlag Kra veröffentlicht (vgl. Sabatier 1982, S. 206). *De nos oiseaux* war aufwändig typografisch gestaltet und kann angesichts der in den anvisierten Publikationszeitraum fallenden Kontroverse zwischen dem führenden Pariser Dadaisten Tzara und der erstarkenden Surrealistenbewegung um André Breton als Versuch gesehen werden, den Dadaismus gegenüber der neuen Richtung zu behaupten (vgl. Sabatier 1982, S. 212). KS hatte Tzara in einem Brief vom 16.3.1923 um Beiträge für *Merz* gebeten (vgl. Schrott 2004, S. 326). Tzara schickte ihm daraufhin am 25.3.1923 *eine Sache von Ribemont, eine andere von Cowley und von mir* (Schrott 2004, S. 326). Am 4.4.1923 dankte KS Tzara für *Gedichte*, die er aufbewahren wollte, da sie ihn zu spät für einen Abdruck in *Merz* 2 erreicht hatten (vgl. Schrott 2004, S. 327). Möglicherweise befand sich auch *Je sors de mon appartement somptueux* darunter.

Le bonjour de joconde / Das Mona-Lisa-Guten-Tag] Das von Leonardo da Vinci zu Beginn des 16. Jh. geschaffene Ölgemälde *Mona Lisa* trägt im Französischen den Titel *La Joconde*, welcher von dem italienischen Titel *La Gioconda* abgeleitet ist. Dieser wiederum geht auf die ungesicherte Hypothese zurück, dass es sich bei dem Modell des Porträts um die Florentinerin Lisa del Giocondo handelte.

S. 36: Zitatsammlung Banalitäten (2) von KS, in den Außensteg hineinragendes ungefülltes Quadrat unten auf der Seite.

BANALITÄTEN (2)] Vgl. zu KS' Banalitäten-Sammlungen den Kommentar zu Merz 4, S. 34, S. 499f.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu Merz 1, Einband vorne, S. 445.

Herr, Herr, gib mir deinen Sturm!] Der Satz entstammt dem Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* von Ludwig Meidner [in: *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61]. KS hat das Zitat mit Angabe seines Verfassers bereits in die Sammlung *Banalitäten* (1) aufgenommen (vgl. den Kommentar zu Merz 4, S. 34, S. 502), nutzt es in *Banalitäten* (4) (Merz 4, S. 43, S. 97) erneut im Rahmen eines kritischen Kommentars über den Expressionismus und druckt es als letzten Satz seiner Rubrik *Krieg* ab (Merz 4, S. 46, S. 102).

Phillip kissed her ... for a moment. / Phillip küsste sie ... an die seine.] nicht ermittelt

Mußt stets die Gegenwart genießen. (Goethe.)] Es handelt sich um einen Vers aus dem Gedicht *Lebensregel* von Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt a. M. 1749–1832 Weimar), das in der 1815 erschienenen Ausgabe *Goethes Werke* unter der Rubrik *Epi-grammatisch* erstveröffentlicht wurde (vgl. Goethe 1988, Bd. 2, S. 423).

Nun muß ich ... auf Urlaub 1917.)] nicht ermittelt

Lieben ist, wenn ... wem anders. (Fricke.)] nicht ermittelt

Aber an den ... Vers von Geibel.)] Ein Spruch des spätmantischen Dichters Emanuel Geibel, eigentlich Franz Emanuel August Geibel (Lübeck 1815–1884 Lübeck), lautet wie folgt: *Undank ist ein arger Gast; / Aber an den angetanen / Liebesdienst den Freund zu mahnen, / Ist so arg wie Undank fast* (*Sprüche* 15, erstmals veröffentlicht in Geibel 1856). KS führt den hier ausgewählten Vers erneut in *Banalitäten* (4) (Merz 4, S. 43, S. 97) an.

Von einem Wort ... Jota rauben. (Goethe.)] In der 2. Studierzimmer-Szene von Goethes *Faust* spricht der sich als Faust ausgebende Mephistopheles zu einem Schüler: *An Worte lässt sich trefflich glauben, / Von einem Wort kein Jota rauben* (Goethe 1994, S. 86).

Wie manches ist vergangen. (Platen.)] Das Zitat stammt aus dem Gedicht *Leichtsinn* des Dichters August Graf von Platen, eigentlich Karl August Georg Maximilian Graf von Platen-Hallermünde (Ansbach 1796–1835 Syrakus/Sizilien) (vgl. von Platen 1839, S. 25). KS führt es auch im Text *Banalitäten* (4) an (Merz 4, S. 43, S. 98). Bereits in seinem nach

den Prinzipien der ›i-Kunst‹ geschaffenen *Gedicht* in *Merz 2* hatte er auf eine Vorlage August von Platens zurückgegriffen (vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 22, S. 477f.).

Halt die Zunge ... (E. M. Arndt.)] Diese von dem Schriftsteller und Freiheitskämpfer Ernst Moritz Arndt (Groß Schoritz/Rügen 1769–1860 Bonn) entlehnte Sentenz hat KS für seine Banalitäten-Sammlung gekürzt. In Nr. 11 von Arndts *Fliegenden Erinnerungsblättchen* heißt es vollständig: *Halt die Zunge fest, / Denn ungewogne Rede fliegt / Unflügler Vogel aus dem Nest; / Doch noch ein zweites beßres Wort: / Halt deine Seele fromm und rein, / So wird, was deinem Mund entfliegt, / Nie ein unflügler Vogel sein* (vgl. Arndt 1912, S. 311).

Und wer besitzt, ... gerüstet sein. (Goethe.)] Den Vers äußert wortgleich die Figur des Herzog Alfons in Akt 1, Szene 3 von Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* (vgl. Goethe 1988, Bd. 5, S. 747).

SOHN, HAUE (Stollberg.)] KS greift hier auf das *Lied eines alten schwäbischen Ritters an seinen Sohn* zurück, das der Schriftsteller und konservative Politiker Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (Bramstedt bei Segeberg 1750–1819 Gut Sondermühlen bei Melle/Westfalen) verfasst und als Text [a]us dem zwölften Jahrhundert ausgegeben hat (Stolberg 1827, S. 44–46). Die Verse 1, 19 und 28 des Gedichtes lauten: *Sohn, da hast du meinen Speer; Sohn, entlaste mich des Harms* (Harm, m.: Kummer, Leid) sowie *Haue den, der widersteht!* KS verkürzt diese auf zwei Worte.

Der gute Mensch ... geduldig sein, (Schefer.)] Das Zitat stammt von dem Dichter Leopold Schefer, eigentlich Gottlob Leopold Immanuel Schefer (Muskau/Oberlausitz 1784–1862 Muskau/Oberlausitz), und steht im unbetitelten Lehrgedicht für den 25. Januar von dessen 1834 veröffentlichtem Band *Laienbrevier* (Schefer 1834, S. 28), einer zeitgenössisch äußerst populären Sammlung von Gedichten für jeden Kalendertag.

Mein Herz gleicht ... Meere. (H. Heine.)] Es handelt sich um einen Vers aus Gedicht Nr. VIII des Zyklus *Die Heimkehr* im *Buch der Lieder* von Heinrich Heine, eigentlich Christian Johann Heinrich Heine (Düsseldorf 1797–1856 Paris) (vgl. Heine 1975, S. 217).

War es doch ... ausgestreut hat. (Anonym.)] Eine Quelle des Zitats konnte nicht ermittelt werden. Mit *Altvater Jahn* ist Friedrich Ludwig Jahn (Lanz/Prignitz 1778–1852 Freyburg/Unstrut) gemeint, der Anfang des 19. Jh. die deutsche Turnbewegung begründete.

Denn unrecht Gut ... besten fährt. (anonym.)] Das Sprichwort *Denn unrecht Gut gedeihet nicht* geht auf die *Sprüche Salomos* im *Alten Testament* (Spr 10,2) zurück. KS kombiniert es mit einem weiteren, allerdings abgewandelten Sprichwort, das regulär lautet: *Wer das Geringe nicht ehrt, ist das Große nicht wert*. Den letzten Teil des Zitats (*am besten fährt*) schreibt Julia Genz dem in Büchmann 1903 verzeichneten geflügelten Wort *Wer gut*

*schmert, der gut fährt* zu (vgl. Genz 2011, S. 145). Möglich wäre außerdem eine Übernahme aus dem Sinnspruch *Das Schiff scheidert oft, wenn es am besten fährt* (verzeichnet in Wächter 1888, S. 264).

Das is nu ... anfängt!“ (Unsere Reinemachefrau.)] Eventuell stammt das Zitat tatsächlich von KS' *Reinemachefrau*, deren Identität jedoch nicht zu klären ist. Erst ab 1925 waren KS' Hausmädchen als wohnhaft in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> gemeldet – belegt sind Anna Behne (1925), Anna Oelze (1928) und Anna Koch (1931). Zuvor wohnte die Haushälterin nicht bei Familie Schwitters und ist daher nicht nachweisbar. In *Banalitäten (4)* (Merz 4, S. 43, S. 97) wurde mit Doris Thatje auch KS' Näherin in den Zitatsammlungen bedacht.

Smile, lady, smile.] Möglicherweise wurde der Satz aus der grotesken Verserzählung *The Red Fisherman* (dt.: Der rote Fischer) des englischen Dichters und Politikers Winthrop Mackworth Praed (London 1802–1839 London) übernommen, wo er dreimal motivisch wiederkehrt (vgl. Praed 1860, S. 54). Die Ballade war Praeds bekanntestes Werk und wurde oft und gerne zitiert.

Der Dümme ist ... dumm genug. (Bodenstedt.)] Von dem Schriftsteller Friedrich Martin von Bodenstedt (Peine 1819–1892 Wiesbaden) stammt der Sinnspruch: *Magst du die Lüge noch so klug / In das Gewand der Wahrheit kleiden, / Der Dümme ist nicht dumm genug, / Um beide nicht zu unterscheiden* (Bodenstedt 1867, S. 47).

Ob du wenig ... nicht an. (Bauernfeld.)] Der Schriftsteller Eduard von Bauernfeld (Wien 1802–1890 Wien) dichtete in seinem *Poetischen Tagebuch*: *Ob du wenig thust oder viel, / Drauf kommt's nicht an! / Ich seh' nur auf dein Ziel – / Die Richtung macht den Mann* (von Bauernfeld 1852, S. 282).

Junge Weiber leben ... (Alte Inschrift.)] nicht ermittelt

So selten kommt ... im Leben. (Schiller.)] In *Die Piccolomini*, dem zweiten Teil der *Wallenstein*-Trilogie von Friedrich Schiller (Marbach am Neckar 1759–1805 Weimar), mahnt Feldmarschall Illo seinen Oberbefehlshaber Wallenstein: *So selten kommt der Augenblick im Leben, / Der wahrhaft wichtig ist und groß* (Schiller 2004, Bd. 2, S. 437).

Wer trocken Brot ... bekommen. (B. Reinick.)] In leicht veränderter Form findet sich der Spruch in einer Sammlung des Malerdichters Robert Reinick (Danzig 1805–1852 Dresden): *Wer trocken Brot mit Lust genießt, / Dem wird es gut bekommen, / Wer Sorgen hat und Braten ißt, / Dem wird das Mahl nicht frommen* (Reinick 1876, S. 179).

10. Febr. 1901 ... in München † (Sterbeliste.)] Bei dem Verstorbenen handelt es sich um den Chemiker Max Josef von Pettenkofer (Lichtenheim bei Lichtenau/Neuburg a. d. Do-

nau 1818–1901 München), der sich vor allem als Hygiene-Forscher einen Namen gemacht hatte.

Oaset nicht mit Wüsten. (Nebel.)] Der Satz stammt aus dem Text *Die Rüste-Wüste. Eine Keilschrift* des mit KS befreundeten expressionistischen Malers und Dichters Otto Nebel (Berlin 1892–1973 Bern). Der Text erschien erstmals in der Zeitschrift *Der ↗ Sturm* XV, 3 (1924), S. 122–124, war KS aber offensichtlich schon vorher bekannt. In seinem ca. 1938 entstandenen Prosatext *Ilda* (SMH, Inv.-Nr. que 06840375) greift er das Zitat von Nebel erneut auf, um es einem Ägyptenforscher in den Mund zu legen.

BRILLANTINE für die Haare.] Brillantine ist ein Mittel zum Glänzendmachen der Haare, das seit dem Jahr 1900 genutzt wird (vgl. Volk/Winter 1936, S. 80).

dada macht ohne Berufsstörung wahnsinnig.] nicht ermittelt

In arte voluptas. / In der Kunst liegt Vergnügen.] Der Spruch ist das Motto des 1859 in Prag gegründeten Männerbundes Schlaraffia, der sich der Pflege von Kunst und Humor verschrieben hat. KS druckte ihn erneut im Text *Dadaisten. Dadaisten* (Merz 7, S. 68, S. 170).

Besser ist es, ... zu lassen. (Lessing.)] In einem Brief vom 6.2.1774 schreibt der Aufklärungsschriftsteller Gotthold Ephraim Lessing (Kamenz/Sachsen 1729–1781 Braunschweig) an den Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim: *Besser ist es, sich vom Sturm in den ersten besten Hafen werfen zu lassen, als in einer Meerstille mitten auf der See verschmachten* (Lessing 1988, S. 618).

Quadrat] Das Quadrat war das zentrale Formelement der De ↗ Stijl-Bewegung und wurde in verschiedenen Varianten auch von KS als Signet für seine Merzkunst genutzt.

Laß ruhig fließen ... übers. K. S.] Umgestellt wurde hier das Gedicht *An A.* des spätromantischen Dichters und Pfarrers Julius Sturm, eigentlich Julius Carl Reinhold Sturm (Köstritz 1816–1896 Leipzig), in dem es heißt: *Laß ruhig fließen, / Der Thränen Lauf, / Die Blumen sprießen / Im Regen auf* (Sturm 1850, S. 40). Neben seinen oft religiös geprägten Gedichten und Prosatexten veröffentlichte Sturm auch Märchen- und Fabelsammlungen. Christian Rellis war ein Pseudonym von KS (vgl. dazu den Kommentar zu Merz 4, S. 33, S. 497f.).

Armes Deutschland! ... nur Merz hat!] Ähnlich formulierte KS in einem Brief an Til Brugman vom 1.5.1923, fortgesetzt am 16.5.1923, als Abonnenten für Merz ausblieben und es zu Verzögerungen beim Druck von Merz 2 kam: *Armes Deutschland hat kein Geld. Wenns nur Merz hat. [...] Armes Deutschland hat keine Druckerschwärze. Wenns nur Merz hat!* (Blotkamp 1997, S. 37).

S. 37: Im oberen Drittel der Seite links Altes Lautgedicht, rechts Bildelement Neue Untertaille (unten reproduziert); darunter untereinander /i/ Gedichte von László Moholy-Nagy, Zitat von T. Fraenkel, kurzer Text MPD von KS, zwei Zitate ohne Autorangabe sowie das friesisch-deutsche Gedicht Die zute Tute von KS.

Altes Lautgedicht.] Das Gedicht entstammt der 1847 erschienenen deutschen Erstausgabe des von dem französischen Karikaturisten Grandville, eigentlich Jean Ignace Isidore Gérard, illustrierten Bandes *Eine andere Welt*. Als Übersetzer fungierte der Schriftsteller, Humorist, Vortragskünstler und Pädagoge Oskar Ludwig Bernhard Wolff [Altona (heute Stadtteil von Hamburg) 1799–1851 Jena], der seine vielfältigen literarischen Erzeugnisse häufig unter dem Pseudonym Plinius der Jüngste publizierte. *Eine andere Welt* druckt das ›Lautgedicht‹ im Rahmen des Kapitels *Das Dampf-Concert* unter einer Illustration mit der Überschrift *Artistische Gratiszugabe für die Abonnenten des Journals »Die Pickelflöte«*. *Fräulein Locomotive und Herr Schlotfang in dem Duett »Eisenbahn und Dampfschiff.«* Die typografische Anordnung des Gedichtes entspricht derjenigen in *Merz*, KS verändert dieses jedoch dergestalt, dass er die im Original als vokalische Silben *ha* und *ah* notierten Laute auf Einzelbuchstaben reduziert. Die Bezeichnung ›Lautgedicht‹ verweist auf seine eigenen Klangdichtungen, deren bekannteste die *Ursonate* darstellt (vgl. das Vorwort zu *Merz 24 ursonate*, S. 391–415 sowie den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796).

Neue Untertaille. . . in *Merz 5*.] Zur Untertaille vgl. den Kommentar zu *Merz 4*, Einband vorne außen, S. 496. Der mit der Abbildung in Verbindung gebrachte Artikel *Dada complet* erschien nicht in *Merz 5*, da diese Nummer als zweite Lithografienmappe der Reihe *7 Arpaden von Hans Arp* präsentierte. In *Merz 6*, S. 60, S. 135 vermerkt KS: *Hier wäre der Artikel »dada complet 2« zu schreiben, Abbildung Untertaille Seite 37 in Merz 4. Ich verweise aber aus Platzmangel auf den folgenden Jahrgang II, 1924.* In *Merz 7*, S. 66f., S. 162–164 veröffentlicht er schließlich den Text *Dada complet Nr. 2*, ohne dort jedoch neuerlich in Wort oder Bild auf die Untertaille zu verweisen.

/i/ GEDICHTE, gefunden von László Moholy-Nagy.] László Moholy-Nagy adaptiert hier das von KS entwickelte und maßgeblich in *Merz 2* vorgestellte Konzept der ›i-Kunst‹, welches auf dem Grundsatz beruht, dass *irgendeine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen zu werden braucht, damit ein Kunstwerk entsteht* (*Merz 2*, S. 19, S. 40). Die von Moholy-Nagy, dessen Muttersprache Ungarisch war, mutmaßlich in einem Grammatikbuch gefundenen Konjugationsreihen erhielt KS offenbar im Mai 1923. In einer Postkarte vom 15.5.1923 schreibt er: *Herzlichen Dank für die 3 sehr schönen i-Gedichte, die ich in Merz 3 gleich publizieren werde* (Postkarte in Privatbesitz, Hervorh. i. O.). Als *Merz 3* erschien stattdessen KS' Lithografienmappe, die Veröffentlichung der /i/ Gedichte folgte in *Merz 4*.

RIRA BIEN QUI ... DERNIER T. FRAENKEL. / Wer zuletzt lacht, lacht am besten.] Das Zitat ist auf dem Titelblatt von ↗ *Proverbe* 3 (Apr. 1920) abgedruckt. Der Arzt und Schriftsteller Théodore Fraenkel (Paris 1896–1964 Paris) gehörte zum Pariser Avantgarde-Kreis um Tristan ↗ Tzara, Francis ↗ Picabia und André Breton und nahm Anfang der 1920er an mehreren Dada-Veranstaltungen teil. KS notierte seine Adresse im Adressbuch *Merzgebiet* 2, S. 32 (SMH, Inv.-Nr. que 06835006).

MPD Mancher hat ... Merz 5. MERZ] KS greift hier auf seine bereits 1920 »gegründete« Merzpartei zurück. Nachdem er im Vorfeld der Reichstagswahl vom 6.6.1920 Wahlaufträge für Anna Blume in hannoverschen Tageszeitungen geschaltet hatte [*Hannoverscher Anzeiger*, 3.6.1920, S. 11; *Hannoversches Tageblatt*, 3.6.1920, 1. Beilage, S. 8; *Hannoversches Tageblatt*, 4.6.1920 (KSAT3, S. 599, Abb. S. 269); vgl. dazu auch Schulz 2004, S. 199], erschien unter der Überschrift WÄHLT ANNA BLUME in Paul ↗ Steegemanns Zeitschrift *Der Marstall* 1/2 (Aug. 1920), S. 20 eine weitere Anzeige, in der zu lesen war: M.P.D. = Merz-Partei Deutschland / M.P.D. = Mehrheits-Partei DADA / Merz-Partei Deutschland = Mehrheits-Partei DADA. Im kurzen Text *Ein Dementi* [in: *Die Pille* I, 12 (Nov. 1920), S. 286] stellte KS sich als *Präsident der neugegründeten Merzpartei (MPD)* vor, in *Die Geheimlade (ein Novelet)* [in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1922), S. 31–37] proklamierte er die *K. A. P. D. = Kaiserliche ANNA BLUME Partei Deutschlands*. Weder in *Merz* 5 noch in späteren Heften ging er nochmals wie angekündigt auf seine fiktive Partei ein, als *Merz* 5 erschien stattdessen die Lithografienmappe *7 Arpaden von Hans Arp*.

Wohl ihm, den ... auf beiden geführt.] KS zitiert den letzten Vers aus Friedrich Schillers Epigramm *Die zwei Tugendwege* (vgl. Schiller 2004, Bd. 1, S. 247).

Wer einmal Ssachse ... bleibt auch Ssachse.] nicht ermittelt

DIE ZUTE TUTE.] Als deutschsprachiger Vierzeiler wurde dieses Gedicht erstmals auf dem Poster *Kleine Dadasoirée* (van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682b) publiziert, das den ersten Abend des Holland-Dada-→Feldzugs am 10.1.1923 in Den Haag ankündigte. Erneut gedruckt wurde der Vierzeiler mit leichten Abweichungen auf dem Programmblatt des Haarlemer Dada-Abends vom 11.1.1923 (Abb. in KSAT3, S. 260; vgl. zu der Tournee den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Das Gedicht zählte zu KS' Vortragsrepertoire in den Niederlanden, u. a. brachte er es auf seinem Solo-Abend im friesländischen Drachten am 13.4.1923 zu Gehör. In einem Bericht zu diesem Auftritt druckte der *Dragster Courant* vom 17.4.1923 das vierzeilige Gedicht auf Deutsch ab und ergänzte anschließend eine wortgetreue Übersetzung ins Westfriesische, da so – anders als bei einer Übertragung ins Niederländische – *der Rhythmus besser erhalten* bleibe (Übers. zit. n. KSAT3, S. 473). Die Schreibung einiger friesischer Wörter weicht dabei etwas von der offiziellen heutigen Orthografie ab [z. B. poede = pûde, kjessen = k(j)ersen,

wier(en) = wie(ne)]. Einen Ausschnitt des Artikels legte KS lose in seine Sammelkladde *8 uur* ein und vermerkte neben der friesischen Übersetzung das Kürzel *Merz x<sup>3</sup>*, welches auf eine Verwendungsabsicht in der Reihe *Merz* hindeuten könnte (vgl. KSAT3, S. 470). Bei dem in *Merz 4* veröffentlichten Gedicht handelt es sich um einen Zusammenschnitt aus dem deutschen Vierzeiler und der Übersetzung des *Dragster Courant*, die KS wörtlich übernimmt. Vier weitere Fassungen des Textes sind überliefert: Ein undatiertes Typoskript präsentiert diesen auf Deutsch in einer Länge von sieben Zeilen (SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,106a-b). Ebenfalls siebenzeilig ist er unter dem Titel *Kleine Dinge von Kurt Schwitters* in der von KS gestalteten *Zinnober Festschrift* (1928), S. 10 abgedruckt. In gleicher Länge findet sich *Die zute Tute* nochmals im Konvolut *Die Feuer Fliege* (SMH, Inv.-Nr. que 06840303,T,010), das KS in den 1940er Jahren im englischen Exil zusammenstellte. Ohne Titel ist der Text zudem ein weiteres Mal in der Reihe *Merz* enthalten: KS zitiert ihn als *dadaistisch pathetische[s] Gedicht* in seinem Beitrag *Merzdichtung* in *Merz 20*, S. 103, S. 350.

*S. 38–39: Auf S. 38 in der linken Seitenhälfte oben eine Werkabbildung mit darunter abgedruckter Bildunterschrift KURT SCHWITTERS DAS ZWILLINGSBILD., unten Beginn des auf S. 40 fortgesetzten französischsprachigen Interviews l'arriviste Tristan Tzara va cultiver ses vices. Auf S. 39 und fortgesetzt auf der rechten Hälfte von S. 38 der um 90 Grad nach rechts gedrehte Text Chaoplasma von Raoul ↗ Hausmann. Etwa in Seitenmitte wurde ein durch dünne Linien abgegrenztes Rechteck unbedruckt belassen, welches sich nahezu über den vollständigen Chaoplasma-Text erstreckt. Dieser weist dadurch fast durchgehend Wortlücken auf (in der Transkription durch leere eckige Klammern markiert). In dem rechteckigen Leerraum ist in normaler Textrichtung die Phrase Von der Zensur gestrichen zu lesen, auf die eine vorangestellte Zeigehand weist. Eine Farbproduktion der Doppelseite ist im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 569, enthalten.*

Abdruck KS: Das Zwillingsbild] Abgedruckt wurde KS' Collage *Das Zwillingsbild* (1922, verschollen; CR Nr. 936). Diese ist ebenfalls auf den beiden Drucksachen *Einladung ins Tivoli...zur ersten großen Merzmatinee (a)* und *(b)* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 14 und 14b; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2745/79; SMH, Teil von Inv.-Nr. SH 6,1989) reproduziert, welche KS' hannoversche Merzmatinee am 30.12.1923 ankündigen. Außerdem ist das Werk auf der *Einladungskarte »Die Kugel veranstaltet...«* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 17; Kunstbibliothek Berlin, Inv.-Nr. GS 1992/43.9) zum Merzabend am 5.2.1924 in Magdeburg zu sehen. Namensgebend für das 60 × 48 cm große Merzbild ist das als Collage-Element enthaltene Logo des Solinger Schneidwarenunternehmens Zwilling



J. A. Henckels. Vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

l'arriviste TRISTAN TZARA ... VICES. (un interview.) / der Karrierist TRISTAN ... kultivieren. (ein Interview)] Das Interview zwischen Tristan ↗ Tzara und dem hier mit Rog abgekürzten Dichter und Dramatiker Roger Vitrac (Pinsac/Frnkr. 1899–1952 Paris) war am 14.4.1923 in der linksgerichteten französischen Zeitschrift *Le Journal du Peuple* veröffentlicht worden. Vitrac hatte Anfang der 1920er zunächst den Pariser Dadaisten nahegestanden und zählte zwischen Nov. 1921 und Jan. 1922 zu den Herausgebern der Avantgarde-Zeitschrift *Aventure*. Unter dem Einfluss André Bretons distanzierte er sich ab 1922 jedoch zunehmend von Dada. Zum endgültigen Bruch kam es ein Jahr später – in seinem Text *Dernier Dada* (dt.: Letzter Dada) im *Journal du Peuple* vom 24.2.1923 (auch enthalten in KS' Sammelkladde *8 uur*, vgl. KSAT3, S. 296) ging Vitrac mit dem Dadaismus hart ins Gericht und wechselte in der Folge zu der sich formierenden Gruppe der Surrealisten über (vgl. Vilshöver 1976, S. 35–39). Das Tzara-Interview war eines von vier zwischen Apr. und Juni 1923 publizierten Gesprächen Vitracs mit führenden Dadaisten und Surrealisten. Es ist daher im Kontext der Flügelkämpfe zwischen den beiden von Tzara und Breton angeführten Avantgarde-Fraktionen zu lesen, welche auf der Soirée du coeur à barbe am 6.7.1923 zugunsten der Surrealisten entschieden wurden (vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

KS hatte Tzara in einem Brief vom 20.6.1923 mitgeteilt, dass dessen Interview in *Merz 4* erscheinen werde (vgl. Schrott 2004, S. 330). Nach Fertigstellung des Hefts schrieb er am 17.7.1923: *Und du bist sehr gut vertreten. Habe ich den Multiinterview-Artikel nicht gut verkürzt?* (Schrott 2004, S. 330). In der Tat druckte KS nur die zweite Hälfte des Interviews ab, kürzte darin einige von Tzaras Antworten und setzte eine im Original-Interview weiter vorne stehende Frage an den Schluss. Tzara war offensichtlich zufrieden – am 21.8.1923 heißt es in einem weiteren Brief KS': *Es freut mich, daß du das Arrangement deines Interviews magst* (Schrott 2004, S. 331). Schon Theo van ↗ Doesburg hatte Tzara am 27.4.1923 angekündigt, sein Interview in *Mécano 4 oder 5* zu veröffentlichen (Schrott 2004, S. 329), druckte auf der Vorderseite des Doppelhefts ↗ *Mécano 4/5* (1923) aber lediglich den auch von KS übernommenen Absatz zur Beziehung zwischen bib Dadaismus, Kubismus und Futurismus.

CHAOPLASMA (Simultangedicht.)] Das Simultangedicht ist eine maßgeblich vom Dadaismus für den Vortrag entwickelte Form der Lautdichtung, bei der mehrere Stimmen gleichzeitig verschiedene, oft absurde Texte oder Textfragmente rezitieren, häufig begleitet von rhythmischen Instrumenten und Geräuschen. Das erste dadaistische Simultangedicht wurde im März 1916 von Tristan ↗ Tzara, Richard Huelsenbeck und Marcel Janco im Züricher Cabaret Voltaire präsentiert. Gezeigt werden sollte damit laut Hu-

go Ball der *Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar sind* (Ball 1927, S. 86). Raoul ↗ Hausmann schrieb nach den ersten Berliner Dada-Veranstaltungen im Jahr 1918 mehrere Simultangedichte, auf Dada-Abenden im März, Apr. und Mai 1919 brachte er einige von diesen auch zur Aufführung. *Chaoplasma* stand auf dem Programm des für den 15.5.1919 geplanten und wegen Landestrauer auf den 24.5. verschobenen Dada-Abends in Berlin, den Hausmann gemeinsam mit Johannes Baader, Jefim Golyscheff, Richard Huelsenbeck und Walter Mehring bestritt. Auf dem Programmblatt ist diesbezüglich zu lesen: *CHAOPLASMA (2 Kesselpauken, 10 Knarren) unter Mitwirkung von 10 Damen & 1 Briefträger* (vgl. Abb. in Bergius 1989, S. 340). Deklamiert wurde zunächst von allen Sprechern gemeinsam die am oberen Rand des Merzheftes stehende Lautfolge *o a e u e a o*, anschließend trugen diese erst leise (*piano*), dann stetig lauter werdend (*forte*) die für sie vorgesehenen Textabschnitte vor. Darauf folgte der wieder von allen Stimmen zusammen gesprochene Schluss, der von zehn Lärminstrumenten, den sog. »Knarren«, begleitet wurde (vgl. Bergius 1989, S. 339–343). Gedruckt wurde *Chaoplasma*, dessen Titel an das Züricher Simultangedicht *Rattaplasma* von Hans ↗ Arp, Walter Serner und Tzara erinnert (vgl. Riha/Wende-Hohenberger 1992, S. 135), erst 1923 in *Merz* 4. Hausmann nannte das Gedicht Jahrzehnte später ein *Poème pour 10 personnes* [dt.: Gedicht für 10 Personen; in: Brief an César Domela, 5.12.1948, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, César Domela Archiv (0076), Inv.-Nr. 63]. Aus dem französischsprachigen Part des ersten Sprechers entwickelte er 1919 ein visuelles Gedicht mit dem Titel *l'Inconnu* (dt.: Der Unbekannte), das sowohl als Typoskript mit Hervorhebungen durch Großschreibung und Unterstreichungen wie auch als handschriftlich gestalteter typografischer Entwurf in der Art von Hausmanns optophonetischen Gedichten erhalten ist (Abb. 38 und 39 in Lindlar 2006, vgl. auch Lindlar 2006, S. 118–122, zu KS' Bezug zu Lautdichtung zudem das Vorwort zu *Merz* 24 *kurt schwitters: ursonate*, S. 391–415 und den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796).

Peristylhegemonie] Peristyl bezeichnet einen von Säulen umgebenen Raum, der maßgeblich in der Architektur der griechisch-römischen Antike zum Einsatz kam.

ich dich weiß ... für mich hin] Anspielung auf Heinrich Heines Gedicht *Lore-Ley* aus dem *Buch der Lieder* (Heine 1979, S. 92f.), wo es heißt: *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / Daß ich so traurig bin [...]*. In der Vertonung von Friedrich Silcher von 1838 wurde die *Lore-Ley* zu einem der bekanntesten deutschen Volkslieder.

ein feste Burg ist unser Gott] Titel eines protestantischen Kirchenliedes von Martin Luther.

arkvaluta] Valuta ist eine im internationalen Geldhandel angewandte Bezeichnung für

das gesetzliche Zahlungsmittel eines Landes (Währungsgeld), meist auf ausländische Währungen angewandt.

Peterhofstoff] Möglicherweise eine Anspielung auf die russische Stadt Peterhof und deren gleichnamiges Zarenschloss, das nach der Oktoberrevolution 1917 zum Bildungszentrum umgewandelt wurde.

Völkerbund] Der Völkerbund war eine internationale Organisation mit Sitz in Genf, die 1920 im Kontext der Pariser Friedenskonferenz gegründet wurde, um die wirtschaftliche und kulturelle Zusammenarbeit zwischen den Staaten zu fördern und der Erhaltung des Friedens zu dienen.

o Darm aus Blut und Wunden] Möglicherweise eine Anspielung auf das Kirchenlied *O Haupt voll Blut und Wunden* von Paul Gerhardt aus dem Jahr 1656, welches das Leiden Christi zum Thema hat.

*S. 40–41: Auf S. 40 Fortsetzung des auf S. 38 begonnenen Interviews l'arriviste Tristan Tzara va cultiver ses vices. Rechts neben dem als schmale Spalte gedruckten Ende des Interviews beginnt der durch schwarze Balken abgesetzte Text Banalitäten (3) von KS, unter dem Interview steht der teils in den Außensteg gedruckte Text Inscription for a Breakfast Room von Malcolm Cowley. Dieser ist oben, unten und links ebenfalls durch schwarze Balken abgesetzt und ragt rechts zudem in den entsprechend schmaler gesetzten Text Banalitäten (3) hinein, zwischen beiden Texten bleibt ein rechteckiger Leerraum. Die Seitenzahl ist zweimal – oben links und nochmals unter dem Text von Cowley – angegeben. Auf S. 41 Fortsetzung des Texts Banalitäten (3), darunter der Text dada complet. 1 von KS, der als Ganzes etwas nach rechts versetzt gedruckt ist und links vollständig von einer vertikalen Linie begrenzt wird.*

Si c'est de ... appelait l'ESPRIT NOUVEAU / Wenn Sie von ... NOUVEAU genannt hat] Im Nov. 1917 hatte Guillaume Apollinaire in Paris den programmatischen Vortrag *L'Esprit Nouveau* (dt.: Der neue Geist) gehalten. Unter dem titelgebenden Schlagwort, das allerdings schon vorher in Umlauf war, wollte er die Erscheinungsformen der modernen Künste zu einer universellen Einheit zusammenfassen und mit dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt in Einklang bringen. Dem Dichter sollte dabei die Rolle des Propheten zukommen (vgl. Leroy 2000).

INSCRIPTION FOR A BREAKFAST ROOM / INSCRIFT FÜR EINEN FRÜHSTÜCKSRaum] Der Schriftsteller und Literaturkritiker Malcolm Cowley (Belsano/Pennsylvania 1898–1989 New Milford/Connecticut) wurde v. a. als Chronist der amerikanischen Literaten der 1920er Jahre, der sog. *Lost Generation*, bekannt. Anfang der 1920er lebte er in Paris, wo er Kontakte zu dortigen Avantgarde-Künstlern, u. a. zu Tristan ↗ Tzara, knüpfte und an der Herausgabe der Dada-Zeitschrift *Broom* beteiligt war. Die (nicht erhaltene) Druckvorlage zum Text Cowleys hatte Tzara KS in einem Brief vom 25.3.1923 geschickt und ihm darin auch Cowleys Adresse mitgeteilt [vgl. Schrott 2004, S. 326, Brief im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 211].

hemlock / Hemlocktanne] Das englische Wort *hemlock* hat im Deutschen zwei Bedeutungen: 1. der Schierling, ein giftiges und unangenehm riechendes Doldengewächs, das v. a. in Europa, Asien und Nordafrika zu finden ist; 2. die Hemlocktanne, eine maßgeblich in Nordamerika verbreitete Kiefernart. Aufgrund der im Text beschriebenen Verwendung der Pflanze sowie der US-amerikanischen Herkunft Cowleys wurde das Wort mit ›Hemlocktanne‹ übersetzt.

BANALITÄTEN (3)] Vgl. zu KS' Banalitäten-Sammlungen den Kommentar zu *Merz 4*, S. 34, S. 499f.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

Um den Artikel ... beides mit Bewußtsein.] *Merz 1* ist dem Thema *Holland Dada* gewidmet und enthält auf S. 4–11, S. 12–20 den Text *Dada complet*. Darin setzt sich KS mit dem Dadaismus auseinander und grenzt sein eigenes Merzkonzept von diesem ab (vgl. den zugehörigen Kommentar, S. 450). Anlass des Textes, der in *Merz 4*, S. 41, S. 94 mit *dada complet. 1* seine Fortsetzung findet, waren die teils turbulenten Auftritte KS' und seiner Mitstreiter während des Dada-›Feldzugs‹ im Frühjahr 1923. Das Flugblatt *Dada Complet* [SMH, Inv.-Nr. que 06835059 (zugehörig), Abb. in KSAT3, S. 250] kam vermutlich ebenfalls während dieser Tournee zum Einsatz (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

Maréchal-Niel-Rose] Die Maréchal-Niel-Rose ist eine Kletterrose, die nach dem französischen Marschall Adolphe Niel benannt wurde und sich als besonders edle Rosenart ab Mitte des 19. Jh. großer Beliebtheit erfreute.

In *Merz 2* habe ... Begrenzung, sonst nichts.] *Merz 2* ist in Theorie und Praxis KS'

Konzept der ›i-Kunst‹ gewidmet, das hier nochmals kurz zusammengefasst wird (vgl. den Text /i/ in *Merz 2*, S. 17–21, S. 38–44 sowie die zugehörige Kommentierung, S. 470–472).

Hat doch Paul ... aus Proverbe citiert.] Paul Éluards Zeitschrift ↗ *Proverbe* diente KS als Quelle für die französischsprachigen Zitate seiner Sammlung *Banalitäten (1)* auf S. 34, S. 82f. sowie für die Sentenzen von Philippe Soupault auf S. 33, S. 80 und Théodore Fraenkel auf S. 37, S. 88. Das Zitat von Tristan ↗ Tzara entstammt dessen kurzem Text *Proverbe dada*, der in *Proverbe 6 / L'Invention 1* (Juli 1921), unpaginiert, abgedruckt ist. Zu Éluard vgl. auch den Kommentar zu *Merz 4*, S. 34, S. 501.

De boomen zijn ... (J. K. BONSET.) / Die Bäume sind ... (J. K. BONSET.)] Die Sentenz ist als Satz Nr. 1 in der Zitatsammlung *9 x B* enthalten, die Theo van ↗ Doesburg unter seinem Pseudonym I. K. Bonset in ↗ *Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert, abdruckte.

dada complet. 1] KS setzt hier die im Text *Dada Complet* (*Merz 1*, S. 4–11, S. 12–20) begonnene Auseinandersetzung mit dem Dadaismus fort, von dem er sein Merzkonzept abzugrenzen sucht. In Anlehnung an die Theorien De ↗ Stijls hatte er Dada in *Merz 1* als Instrument konzipiert, um die *enorme Stillosigkeit* seiner Gegenwart zu entlarven und auf diese Weise ein neues Zeitalter des *allgemeinen Stil[s]* vorzubereiten (vgl. dazu die Kommentierung zu *Dada Complet*, S. 450 sowie den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

In *Merz 5* werde ... (DADA COMPLET, 2.)] Als *Merz 5* erschien stattdessen eine Lithografienmappe mit *7 Arpaden von Hans ↗ Arp*. Den Text *Dada Complet Nr. 2* veröffentlichte KS in *Merz 7*, S. 66f., S. 162–164. Den Dadaismus charakterisiert er darin als *abstrakte Nichtkunst*, ohne jedoch näher auf deren Gesetze einzugehen.

die i-Form der Banalität.] Als eine Demonstration der Konzepte der ›i-Kunst‹ und der ›Banalität‹, die KS in *Merz 2* und *Merz 4* präsentiert, könnte diese Fußnote gewertet werden, die nicht im Text angebunden ist.

S. 42: Oben auf der Seite Abdruck einer Fotografie mit der Bildunterschrift OUD u. v. DOESBURG. DIELE MIT TREPPE., darunter in der rechten Seitenhälfte das Gedicht *Sentiment (demi tarif)* von *Emile Malespine*.

Abdruck Jacobus J. P. ... Diele mit Treppe.] Die reproduzierte Fotografie zeigt Flur und Treppe des von Jacobus Johannes Pieter Oud (Purmerend/NL 1890–1963 Wassenaar) entworfenen Hauses De Vonk (dt.: Der Funke) im niederländischen Noordwijkerhout, Westeinde 94 [van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 569–2; Foto im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-

Nr. 1268]. Die sozial engagierte Lehrerin Emilie Knappert hatte das Gebäude 1917 als Ferienhaus für minderjährige Fabrikarbeiterinnen in Auftrag gegeben, im Feb. 1919 wurde es offiziell eröffnet (vgl. Veendrick 1999, S. 11). Oud gehörte zu den Gründungsmitgliedern von *De ↗ Stijl*, verließ die Gruppierung wegen Streitigkeiten mit Theo van ↗ Doesburg jedoch 1920 wieder. Van Doesburg übernahm für De Vonk das Design der Fliesenmosaik. Ob er auch an der Gestaltung der abgebildeten Treppe beteiligt war, ist umstritten – in einem Brief an Oud vom 6.7.1918 lobt er deren *rhythmischen Effekt* (vgl. van Doesburg 2000, S. 219f.). Die in *Merz* abgebildete Fotografie hatte er bereits als Beilage I in *De ↗ Stijl* II, 1 (Nov. 1918) gedruckt. Auf S. 10–12 des gleichen Heftes veröffentlichte er den Text *Aanteekeningen over monumentale Kunst* (dt.: Notizen zu monumentaler Kunst), worin er der Treppe *een logische functioneele beteekenis* (dt.: eine logische funktionale Bedeutung) zuerkennt, die sich, *in één organischen vorm gevat, plastisch veruiterlijkt* (dt.: in eine organische Form gefasst, plastisch veräußerlicht). Das Ferienhaus De Vonk wertet er dabei als Exempel einer die Architektur und Malerei vereinigenden ›monumentalen Kunst‹, deren Ziel es sei, *den Menschen nicht mehr der bildenden Kunst gegenüberzustellen, sondern ihn in sie hineinzustellen und ihn hierdurch an ihr teilnehmen zu lassen* (Übers. nach Schuler 2017, S. 24; vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

SENTIMENT (demi tarif) / GEFÜHL (halber Preis)] Eine sonstige Veröffentlichung des Gedichts konnte nicht nachgewiesen werden. Die Mehrsprachigkeit des Textes ist typisch für die von Émile Malespine herausgegebene Zeitschrift *↗ Manomètre* und seine dort publizierten Texte. Tristan ↗ Tzara hatte KS in einem Brief vom 25.3.1923 die Adresse Malespines mitgeteilt [vgl. Schrott 2004, S. 326; Original im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 211]. KS notierte diese auch auf S. 42 seines Adressbuchs *Merzgebiet 1a* (SMH, Inv.-Nr. que 06835005). Ein direkter Kontakt zwischen den Künstlern ist nicht belegt, allerdings bewarben beide die Zeitschrift des jeweils anderen in ihren Publikationen. Malespine stand zudem seit 1919 mit Hans ↗ Arp in Kontakt (vgl. Carassou 1977, S. vii), der ebenfalls als Vermittler in Frage kommen könnte (zu Malespine vgl. auch den Kommentar zu *Merz 4*, Einband vorne außen, S. 495).

S. 43: Text Banalitäten (4) von KS. Der letzte Absatz des Textes ist im Ganzen leicht nach rechts versetzt abgedruckt und wird links von einem vertikalen schwarzen Balken begrenzt. Die Seitenzahl wird doppelt oben rechts und unten rechts angegeben.

BANALITÄTEN (4)] Vgl. zu KS' Banalitäten-Sammlungen den Kommentar zu *Merz 4*, S. 34, S. 499f.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

Wenn Edschmidt erwähnt: ... zu jeder Zeit,“] Das Zitat Kasimir Edschmids stammt aus dessen Text *Über die dichterische deutsche Jugend*, der im Band *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* veröffentlicht wurde (vgl. Edschmid 1919, S. 12). KS hat den Satz auch in seine Sammlung *Banalitäten (1)* (*Merz 4*, S. 34, S. 83) aufgenommen.

Herr Herr gibt mir Kraft] KS kombiniert hier die beiden Sätze *Herr, Herr gib mir deinen Sturm* und *Herr, gib mir die Kraft* aus Ludwig Meidners Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* [in: *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61]. Den Satz hat er auch in die Zitatsammlung *Banalitäten (1)* (*Merz 4*, S. 35, S. 83) aufgenommen, wo abweichend *gib* statt *gibt* steht.

Die Dadaisten schaffen ... dadaholland in *Merz 1*.] In *Merz 1 Holland Dada* veröffentlichte KS den Text *Dada Complet* (S. 4–11, S. 12–20), worin er seine zeitgenössische Gegenwart als *Dadazeitalter* charakterisiert.

Ich habe Banalitäten ... banaler Sätze gemacht.] Beispiele hierfür sind die Texte *Banalitäten (1)* und *Banalitäten (2)* (*Merz 4*, S. 34f., S. 82f.; S. 36, S. 86f.).

Denn „es gibt ... vermag“. (Th. Däubler.)] Der Dichter, Essayist und Kunstkritiker Theodor Däubler, eigentlich Theodor Johannes Adolf Däubler [Triest/Österreich (heute Italien) 1876–1934 St. Blasien/Schwarzwald], hatte 1918 einen Text über Ludwig Meidner verfasst, worin er zur Farbigekeit von dessen Gemälden Folgendes schreibt: *Es gibt aber auch eine Wesentlichkeit in uns, die grün zu explodieren vermag. Sonst würde es niemals März um uns* (Däubler 1988, S. 165).

Ob „Herr, Herr, ... wie den Kaffee.] Der bereits zu Anfang dieses Textes sowie in *Banalitäten (1)* (*Merz 4*, S. 35, S. 83) zitierte Satz *Herr, Herr, gib mir Kraft* stellt eine Kombination zweier Sätze aus Ludwig Meidners Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* dar [in: *Das Kunstblatt* II, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61]. Aus demselben Text stammt das Zitat *Herr, Herr, gib mir deinen Sturm!* KS hat auch dieses schon in die Sammlung *Banalitäten (1)* aufgenommen (vgl. den Kommentar zu *Merz 4*, S. 34, S. 502), wiederholt es in *Banalitäten (2)* (*Merz 4*, S. 36, S. 86) und druckt es erneut als letzten Satz seiner Rubrik *Krieg* ab (*Merz 4*, S. 46, S. 102). KS' eigene Bildsprache und Dichtkunst waren bis etwa 1918 stark dem auf subjektive Ausdruckskraft zielenden Expressionismus verhaftet, als ↗ Sturm-Künstler setzte er sich auch mit expressionistischen Theorien auseinander. Nachfolgend reduzierte er die Ausdrucksmittel seiner Kunst jedoch zunehmend auf das Elementare und wandte sich von expressionistischen Ansätzen derart

radikal ab, dass er 1923 konstatierte: *Kunst steht dem Impressionismus und Expressionismus feindlich gegenüber* [*De Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada), in: *Het Vaderland*, 3.2.1923, Übers. in: KSAT3, S. 440].

„Der liebe Gott ... wächst.“ (Doris Thatje.) Vermutlich handelt es sich um einen Ausspruch von KS' alter Näherin, die zeitweise bei seiner Familie logierte. Käte ↗ Steinitz gibt deren Namen als *Frau Tatje* an und notiert über sie: *Ihre Aussprüche waren absolut Da-da, ihre Philosophie war sublim. Was sie sagte, konnte unverändert in Merz, Kurts Zeitschrift, abgedruckt werden* (Steinitz 1963, S. 16).

Willem, biste schon da?] Das nicht ermittelte Zitat ist im Rahmen eines umfassenderen Dialogs bereits in der Zitatsammlung *Banalitäten (1)* (Merz 4, S. 34, S. 82) enthalten.

Rrrrrrom!] Das Wort entstammt Theo van ↗ Doesburgs 1916 entstandenem Wortgedicht *De Trom* (dt.: Die Trommel) [in: *De ↗ Stijl* IV, 11 (Nov. 1921), S. 163f., unter Pseudonym I. K. Bonset] und ist bereits in *Banalitäten (1)* (Merz 4, S. 35, S. 83) enthalten.

„Aber an den angetanen.“] Den Vers von Emanuel Geibel (*Sprüche*, Nr. 15, in: Geibel 1856) hat KS auch in die Zitatsammlung *Banalitäten (2)* (Merz 4, S. 36, S. 86) aufgenommen.

Jetzt komme ich ... der gestalteten Poesie.] KS entnimmt die hier zitierten Sätze dem am 14.4.1923 im *Journal du Peuple* veröffentlichten Interview zwischen Tristan ↗ Tzara und Roger Vitrac, das in Auszügen auch in Merz 4, S. 38–40, S. 89–92 abgedruckt ist. Tzara bekennt darin sein geringes Interesse an der allzu formelhaften Literatur, der er die Poesie positiv gegenüberstellt als *Mittel, um ein gewisses Maß an Menschlichkeit mitzuteilen, an Elementen des Lebens, die man in sich trägt* (Übers. n. Schrott 2004, S. 328).

Sie zeigt dem ... Kein ewiges Bestehn.] Emanuel Geibels bereits in *Banalitäten (2)* (Merz 4, S. 36, S. 86) anzitierter *Spruch* Nr. 15 enthält die Verse: *Aber an den angetanen / Liebesdienst den Freund zu mahnen, [...]* (Geibel 1856). Die zweite Strophe von August Graf von Platens Gedicht *Leichtsinn* lautet vollständig: *Wie Manches ist vergangen! / Wie Manches wird vergehn! / Wir wissen's, wir verlangen / Kein ewiges Bestehn* (vgl. von Platen 1839, S. 25). Die erste Zeile dieser Strophe hat KS ebenfalls schon in *Banalitäten (2)* (Merz 4, S. 36, S. 86) zitiert, hier gibt er, teils ohne Kennzeichnung des Zitats, die ganze Strophe wieder.

Schneider: „Wenn sone ... denn gehtse besser“?] Das nicht ermittelte Zitat nutzte KS bereits in seiner Textmontage *Aufruf!* (*ein Epos*) [in: *Der ↗ Sturm* XII, 12 (Dez. 1921), S. 201–204, Zitat S. 202] und führt es ebenfalls in *Banalitäten (1)* (Merz 4, S. 34, S. 82) an.

Cet été, les ... moustaches, ET VOUS? / Diesen Sommer werden ... tragen, und Sie?] Zitat



von Philippe Soupault aus der Zeitschrift ↗ *Proverbe* 6 / *L'Invention* 1 (Juli 1921), unpaginiert. KS druckt den Satz ebenfalls auf S. 33, S. 80 und, in leicht abgewandelter Schreibung, auf S. 46, S. 102 von *Merz* 4 ab (vgl. den Kommentar zu S. 33, S. 497).

De pijpen der stoombooten zijn zwart./Die Rohre der Dampfschiffe sind schwarz.] Vermutlich steht der Satz in Zusammenhang mit KS' Gedicht *De booten hebben zwarte schoorstenen*, das in *Merz* 4, S. 46, S. 101f. abgedruckt ist. Eine sonstige Quelle konnte nicht ermittelt werden.

S. 44: Rubrik *Dada Nachrichten mit dem Text Aufgedeckte Spseudonyme. Der Rubriktitel und das darunter stehende Zitat sind zum Teil in den Bundsteg gedruckt und mit Bild- und Rahmenelementen gestaltet. Abdruck einer Fotografie mit der Bildunterschrift J. K. BONSET 1899. innerhalb des Textes.*

DADA NACHRICHTEN] Die Rubrik *Dada Nachrichten* hatte KS in *Merz* 2, S. 27, S. 51f. eingeführt, wo er statt der kleinen Schwalbe ein aus Setzkastenelementen gebautes Schiff im Rubrikkopf abdruckt. In *Merz* 4 nutzt er die Rubrik zum letzten Mal (vgl. zur Organisation der Reihe *Merz* auch den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816).

„Tu peux dire ... leur ami. Tzara“ / „Du kannst all ... Freund bin. Tzara.“] KS hatte Tristan ↗ Tzara am 30.3.1923 gebeten, ihm für seine Rubrik *Dada Nachrichten* einschlägige Neuigkeiten aus Paris mitzuteilen (vgl. Schrott 2004, S. 327). Das hier abgedruckte Zitat Tzaras konnte nicht nachgewiesen werden.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz* 1, Einband vorne, S. 445.

Der Ukrainische Maler ... für Abraham Göteborg.] Der Maler Arthur Segal (Iași/Rumänien 1875–1944 London) war bereits in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg in der Berliner Secession und dem ↗ Sturm-Kreis aktiv. 1916 beteiligte er sich an Ausstellungen des Cabaret Voltaire in Zürich und war nach dem Krieg zeitweise Vorstandsmitglied der künstlerisch radikalen Novembergruppe, in der auch KS ausstellte. Von 1920 bis 1933 leitete er eine Schule für Malerei in Berlin, die zum Treffpunkt der dortigen Avantgarde wurde. Ab 1916 entwickelte Segal eine ›Theorie der Gleichwertigkeit‹, der zufolge kein Teil eines Bildes dominant sein sollte. Um eine Hierarchisierung der Wahrnehmung zu verhindern, teilte er die Bildfläche in gleich große Vierecke ein und füllte diese mit in ähnlichen Farben gemalten Varianten des Sujets. Oft bezog er den Rahmen seiner

Werke in die Komposition mit ein und deutete so deren prinzipielle Unabschließbarkeit an (ein Beispiel ist in *Merz 4*, S. 46, S. 101 abgedruckt; vgl. zu Theorie und Verfahren Segals Text *Mein Weg in der Malerei*, in: Ausst.-Kat. Köln 1987, S. 298f.). Seit wann genau er KS kannte, bleibt unklar. Dieser hatte ihm 1922 die Collage *Ohne Titel (Für die liebe Familie Arthur Segal, collagierter vorderer Innendeckel von Memoiren Anna Blumes in Bleie, Freiburg 1922)* (CR Nr. 1045) gewidmet. In einer Adressnotiz aus den Jahren 1940–1943 (SMH, Inv.-Nr. que 06842316) greift er sein Wortspiel aus dem *Merz*heft auf und vermerkt: *Mr. Arthur Segal (8 Uhr)*. Bei dem Namen Abraham Göteborg handelt es sich mutmaßlich um eine Erfindung KS'.

8 Segal: „Kunst ... wie das Leben.“] Das vollständige Zitat Arthur Segals konnte nicht ermittelt werden. In seinem Text *Manifest* [in: *Das Junge Rheinland* 8 (Mai 1922), S. 28–32] lautet allerdings der Schlusssatz: *Kunst ist Mitteilung – Mitteilung ist Leben – Kunst ist Leben*.

Im Kampfe für ... BONSET (siehe Abbildung).] Unter dem Pseudonym I. K. Bonset veröffentlichte Theo van Doesburg ab Mai 1920 dadaistische Texte in *De Stijl* und gab ab Jan. 1922 die Dada-Zeitschrift *Mécane* heraus. Die wahre Identität Bonsets hielt er allerdings vor vielen seiner Mitarbeiter geheim (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835 sowie den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne außen, S. 443). KS war offensichtlich eingeweiht, dreht den wahren Sachverhalt hier jedoch um, indem er den Namen Theo van Doesburg als Pseudonym ausweist.

Abdruck I. K. Bonset: Foto] Theo van Doesburg brachte mehrere vermeintliche Porträts seines Alter Egos I. K. Bonset in Umlauf (vgl. van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 650a–c). Wen die in *Merz 4* abgedruckte Fotografie (van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 650–1, Verbleib der Reprovorlage unbekannt) zeigt, bleibt unklar. Für ein späteres, in *De Stijl* XIV, 79/84 (1927), S. 9 veröffentlichtes Bonset-Porträt posierte Nelly van Doesburg, deren Geburtsjahr 1899 mit der in *Merz 4* angegebenen Datierung übereinstimmt.

Onder auspiciën van ... Arts“ te Parijs. / Auf Empfehlung des ... Arts“ zu Paris.] Im Dez. 1922 hatten der argentinische Ökonom Alejandro de Olazabal und der brasilianische Intellektuelle Pedro Luis Osorio der französischen Regierung die Gründung einer Académie Internationale des Beaux-Arts in Paris vorgeschlagen, die in einem von Olazabal gestifteten Haus residieren und maßgeblich der Ausbildung lateinamerikanischer Künstler dienen sollte. Der Plan wurde rasch in die Tat umgesetzt – im Sommer 1923 konstituierte sich ein Führungsgremium, dem u. a. der kubistische Maler Albert Gleizes (Paris 1881–1953 Avignon) angehörte. Zeitgleich präsentierte ein der Akademie als kulturelles Zentrum angegliedertes Maison de l'Amérique latine bereits die erste, noch relativ kleine Ausstellung lateinamerikanischer Kunst, der 1924 eine weitaus umfassendere Schau

folgte (vgl. Greet 2014). Theo van ↗Doesburg war an den beiden Pariser Institutionen nicht beteiligt, eine entsprechende Zeitungsmeldung konnte nicht nachgewiesen werden.

A J D Bo A] Gemeint ist die zuvor genannte Académie Internationale des Beaux-Arts.

Im Ex-Grabe des ... uns bekannte MERZPLASTIK).] Anspielung in Dada-Manier auf den altägyptischen Pharao Tutanchamun, dessen nahezu unversehrtes Grab im Nov. 1922 im Tal der Könige entdeckt worden war.

„Kunst ist Leben“ bedeutet „i verkehrt“.] KS' in *Merz 2* propagierte »i-Kunst« entsteht ihm zufolge dadurch, dass in der *Welt von Erscheinungsformen irgendeine Einzelheit nur begrenzt und aus ihrem Zusammenhang gerissen* wird (*Merz 2*, S. 19, S. 40). Der Weltausschnitt – mithin das *Leben* – ist somit Kunst und nicht umgekehrt.

S. 45: Text Die Hasenkaserne von Hans ↗Arp, dessen zweiter und dritter Absatz in Gänze nach rechts eingerückt sind; darunter drei kurze Zitate.

Die Hasenkaserne.] Hans ↗Arps Text *Die Hasenkaserne* umfasst vier Texte, die später nochmals separat in Gedichtform veröffentlicht wurden. So ist der erste Absatz bis zur Stelle *Blätter der grünen Addition* mit einigen Varianten und ohne Titel erneut in ↗*Manomètre* 8 (Dez. 1925), S. 130 abgedruckt, bildet außerdem den Anfang von Arps Text *das lichtscheue paradies 5* in *De ↗Stijl* VII, 78 (1926/27), S. 93f., leitet seinen in 250 Exemplaren gedruckten und von Jan ↗Tschichold gesetzten Band *1924 1925 1926 1943* (Arp 1944) ein und ist in Arp 1963, S. 154 unter der Überschrift *Unwesen und Treiben verwirrter Engel* enthalten. Die drei Absätze *Die Pianopedale der Blumen...Bäumlein mit den Pulsen*. wurden mit Varianten und kombiniert mit weiteren Versen in das zur Textgruppe *Die gestiefelte Sterne* [sic] gehörende Gedicht *für sophie taeuber arp* [in: *De Stijl* VII, 79–84 (1927), S. 74] integriert. Darüber hinaus wurden sie variiert unter dem Titel *Behaarte Herzen 2* in Arp 1953b, S. 11f. aufgenommen. Als *Behaarte Herzen 10* sind dort auf S. 39 auch die Abschnitte *Unter jedem erdteil...die große mogolei*. mit leichten Änderungen abgedruckt, welche zuvor bereits als Teil des Textes *weisst du schwarzst du* [in: *Der ↗Sturm* XVI, 10 (Okt. 1925), S. 145f.] publiziert wurden. Der letzte Absatz der *Hasenkaserne* ist schließlich als Gedicht Nr. 8 in Arp 1930, unpaginiert, enthalten. Die ständige Neukombination von Texten und Textteilen ist typisch für Arps Arbeitsweise (vgl. Döhl 1967, S. 193–195, S. 231).

die zwölf schiffbrüchigen Erzväter] Die zwölf Söhne Jakobs, des Enkels von Abraham, werden in der biblischen Überlieferung auch als die zwölf Erzväter bezeichnet, welche die zwölf Stämme Israels vertreten.

Pas] Tanzschritte

der madrigal] Madrigal bezeichnet: 1. eine aus der italienischen Schäferdichtung entwickelte Form der Lyrik, 2. einen zwei- bis dreistimmigen Gesang des 14. Jh., 3. ein mehrstimmiges weltliches Lied aus der Zeit des 16./17. Jh.

päpstin johannin] Die im 13. Jh. aufgekommene Legende um die Päpstin Johanna berichtet von einer gelehrten Frau, die sich als Mann ausgibt und Papst wird. Sie wird von mittelalterlichen Chronisten unterschiedlich zeitlich eingeordnet. Am bekanntesten ist die Version von Martin von Troppau, der die Päpstin in seiner Chronik 1277 dem 9. Jh. zuordnet, weshalb sie mitunter mit Papst Johannes VIII. in Verbindung gebracht wird. Die Geschichte entbehrt jeglicher faktischen Grundlage.

Eine Flasche Champagner ... Petroleum umzutauschen gesucht.] Das Inserat erschien erstmals in der Kunst- und Literaturzeitschrift *Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* 22, Bd. 2, Nr. 47 (1917), S. 911 unter der Überschrift *Zeitgemäße Anzeige*.

Der Ernst ist ... Rosinen. OTTO NEBEL.] Das Zitat konnte nicht ermittelt werden. Zu Otto Nebel vgl. den Kommentar zu *Merz* 4, S. 36, S. 509.

Ihr müßt sie ... und „An Goethe“.] Wie angegeben stammt der erste Vers aus der ersten Strophe von Friedrich Schillers Gedicht *Das Spiel des Lebens* (Schiller 2004, Bd. 1, S. 455), der zweite aus der dritten Strophe seines Gedichts *An Goethe* (Schiller 2004, Bd. 1, S. 211). Mit dem Begriff ›Aftergröße‹ kritisierte Schiller das Epigonentum seiner Zeit. Die Kleinschreibung der Substantive stellt eine Abwandlung KS' dar.

S. 46: Oben auf der Seite eine Werkabbildung mit der Bildunterschrift A. SEGAL LANDSCHAFT, darunter das niederländische Gedicht *De booten hebben zwarte schoorstenen* von KS sowie ein kurzer Text zur Rubrik *Krieg*, der als Ganzes leicht nach rechts eingerückt ist.

Abdruck Arthur Segal: Landschaft] Reproduziert ist Arthur Segals Ölgemälde *Hafen in der Sonne* aus dem Jahr 1919 (Kat.-Nr. 177 in Ausst.-Kat. Köln 1987), das im Original 91,5 × 109,5 cm misst und sich seit 1966 im Kunsthaus Zürich befindet (Inv.-Nr. 1966/11). Das Werk wurde unter der Rubrik *Abstraktivismus* ebenfalls in den von Hans ↗ Arp und El ↗ Lissitzky publizierten Band *Die Kunstismen* aufgenommen, wo es auf 1922 datiert ist (vgl. Lissitzky/Arp 1925, Abb. 70, S. 34). Zu Segal vgl. den Kommentar zu *Merz* 4, S. 44, S. 521f., zur Abbildungspraxis von KS' Zeitschrift den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

De booten hebben zwarte schoorstenen. / Die Schiffe haben schwarze Schloten.] Das nahezu vollständig auf Niederländisch verfasste Gedicht veröffentlichte KS nur in *Merz 4*. Da er selbst zum Zeitpunkt der Publikation noch wenig Niederländisch sprach, ist anzunehmen, dass er den Text aus sprachlichen ›Fundstücken‹ montierte, die er möglicherweise während der Holland-Dada-Tournee Anfang 1923 sammelte (vgl. zu der Tournee den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Die Textmontage spielt dabei mit den Klangwerten der holländischen Phrasen, die bei deutschsprachigen Lesern teils Assoziationen wecken, welche erheblich von der tatsächlichen Semantik abweichen (vgl. dazu Kusters 1994, White 2016).

KRIEG.] KS hatte bereits in *Merz 2*, S. 22, S. 44f. eine *Abteilung Krieg* eingerichtet, um der Menschheit zu zeigen, daß auch ohne Krieg unsere Kulturlosigkeit bestehen bleiben kann. *Merz 4* enthält diese Rubrik zum zweiten und letzten Mal (vgl. zur Organisation der Reihe auch den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816).

Aus einer Resolution ... Christi vortäuschte ..."] Vom 5.–13.9.1922 fand in Cedar Point, Ohio, die neuntägige Generalversammlung der Internationalen Vereinigung Erster Bibelforscher statt. Die Religionsgemeinschaft ging aus der Ende des 19. Jh. von Charles Taze Russell gegründeten Wachturm-Gesellschaft hervor, 1931 spalteten sich die Zeugen Jehovas von den Bibelforschern ab. Die von KS zitierte Resolution wurde am 10.9.1922 verabschiedet, wandte sich gegen jede Form von Krieg und Gewalt, erklärte jedoch alle internationalen Bemühungen um Frieden für aussichtslos. Die zeitgenössische Gegenwart wurde vielmehr als göttliche Strafe und Untergang der von Satan beherrschten ›alten Welt‹ gedeutet, auf die das Königreich Gottes folgen sollte (vgl. Wachturm-Ges. 1960, S. 101–103).

Cet été les ... monstaches. ET VOUS?] Zitat von Philippe Soupault aus der Zeitschrift ↗ *Proverbe 6 / L'Invention 1* (Juli 1921), unpaginiert. KS verfremdet den Satz durch Buchstabentausch, sodass es statt *porteront des moustaches* nun heißt: *porterout des monstaches*. In korrekter Schreibung ist das Zitat bereits auf S. 33, S. 80 abgedruckt (vgl. den zugehörigen Kommentar, S. 497) und nochmals im Text *Banalitäten (4)* (*Merz 4*, S. 43, S. 98) enthalten.

HERR, HERR, GIB MIR DEINEN STURM!] Zitat aus Ludwig Meidners Prosatext *Dankgebet, daß ich lebe* [in: *Das Kunstblatt II*, 10 (Okt. 1918), S. 297–301, wieder in: Meidner 1920, S. 61]. KS druckt den Satz auch in *Banalitäten (1)* (*Merz 4*, S. 34, S. 82) und *Banalitäten (2)* (*Merz 4*, S. 36, S. 86) ab und nutzt ihn in *Banalitäten (4)* (*Merz 4*, S. 43, S. 97) erneut im Rahmen eines kritischen Kommentars über den Expressionismus.

S. 47: In der oberen Seitenhälfte der Text Topographie der Typographie von El ↗ Lissitzky, darunter rechts eine Werkabbildung mit der Bildunterschrift HANS ARP PLASTIK. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt.

TOPOGRAPHIE DER TYPOGRAPHIE ... von EL LISSITZKY] El ↗ Lissitzkys typografische Thesen wurden in *Merz 4* sowie nochmals mit minimalen Abweichungen in der Broschüre *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. Die neue Gestaltung in der Typographie*, S. 16 (Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-m) veröffentlicht. Das angekündigte Buch erschien nicht. Lediglich zwei Briefe des Künstlers liefern einen Hinweis auf die geplante Publikation: Noch 1924 arbeitete er demnach an einem Buch mit dem Titel *Zeitgenössische Buchdruckerkunst* (Brief vom 18.6.1924, in: Ausst.-Kat. Hannover 1988, S. 68). 1925 gab er an, die *Herausgabe des Büches [sic] Typographie* verschoben zu haben *bis an die Zeit, wenn ich wieder selbst in der Druckerei arbeiten kann* (Brief vom 1.3.1925, in: Ausst.-Kat. Hannover 1988, S. 67).

Lissitzky hatte sich zuvor bereits mehrfach als Buchgestalter hervorgetan. In Berlin war 1922 sein aus elementar-typografischen Elementen erstelltes Kinderbuch *Suprematische Erzählung von Zwei Quadraten in 6 Konstruktionen* erschienen. Außerdem hatte er das Layout für Wladimir Majakowskis Gedichtband *Dlja golosa* (dt.: Für die Stimme) übernommen, welcher die Linearität des Buches durch ein alphabetisches Griffregister aufbricht und aus typografischem Material geschaffene Text-Bild-Konstruktionen zeigt (vgl. dazu auch das Vorwort zu *Merz 14/15*, S. 263–269). Der Band kam nahezu zeitgleich mit *Merz 4* heraus und belegt das Bemühen des Künstlers, das herkömmliche Buch durch eine Visualisierung und räumliche Anordnung von Schrift zu revolutionieren (vgl. Mersmann 1999, S. 155–159). Sein Ziel war es, eine zeitgemäße Buchform zu finden, die sich auch der erweiterten technischen Möglichkeiten fotografischer Reproduktion bediente, um die in These 5 postulierte *neue Optik* zu realisieren. Mittels einer *plastisch-darstellerisch[en]* Umsetzung sollte das Buch *zum monumentalsten Kunstwerk* werden, das sich auszeichnet durch: 1. *gesprengtes Satzbild* 2. *Photomontage und Typomontage* [Lissitzky: *Unser Buch* (1926/27), in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 361–364]. Mehrfach betonte Lissitzky in späteren Schriften die Signifikanz von visueller Wahrnehmung – so heißt es im Text *Unser Buch: Das Buch findet seinen Weg zum Gehirn durch das Auge, nicht durch das Ohr [...]* (in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 363). Das *bioskopische Buch* sollte im wahrsten Sinne des Wortes ein lebendiges Schauen ermöglichen und verweist begrifflich in die Anfangszeit des Kinos – beispielsweise wurde ein früher Projektionsapparat als Bioskop bezeichnet und unter dem Namen Deutsche Bioscop firmierte eine bis 1922 bestehende Filmgesellschaft. Lissitzkys Vision der *ELEKTROBIBLIOTHEK* spiegelt eine von ihm ausgemachte kulturelle Entwicklungstendenz im Umgang mit Medien wider: *Das Material verringert sich, wir dematerialisieren, wir verdrängen träge Materialmassen durch entspannte Energien* (*Unser Buch*, in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 362).

7. Das neue ... Gänsekiel sind tot.] In seinem einleitenden Text zu *Merz* 8/9, S. 196 rekurriert El ↗ Lissitzky auf diese These: *Es wäre zum mindesten unproduktiver Zeitverlust, wenn man heute beweisen wollte, daß man nicht mit eigenem Blut und einer Gänsefeder zu schreiben braucht, wenn die Schreibmaschine existiert. Heute zu beweisen, daß die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht D a r stellen, sondern D a stellen ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust* (Hervorh. i. O.).

Die Redaktion ist ... nur bedingt anerkennt.] Die Ablehnung des Herausgebers KS bezieht sich hier maßgeblich auf die zweite und vierte These El ↗ Lissitzkys, welche eine Verbindung zwischen Typografie und begrifflichem Gehalt eines Textes postulieren. Unterstützung fand KS darin bei Adolf Behne, dem ein *solcher symbolartiger Zusammenhang [...] unbedingt verwerflich* schien (Behne: *Typographische Probleme*, in: KSAT3, S. 624). KS' Auffassung in diesem Punkt blieb ambivalent. So konstatiert er in seinen *Thesen über Typographie* (*Merz* 11, S. 91, S. 238f.) zwar zunächst: *Ursprünglich besteht keine Parallelität zwischen dem Inhalt des Textes und seiner typographischen Form*. Zugleich übernimmt er jedoch die in *Merz* 4 noch abgelehnte Behauptung Lissitzkys als These IV seines eigenen Textes: *Die typographische Gestaltung ist Ausdruck von Druck- und Zugspannungen des textlichen Inhaltes* (Lissitzky).

Abdruck Hans Arp: Plastik] Abgebildet ist Hans ↗ Arps bemaltes Holzrelief *Pferdevogel* aus dem Jahr 1916 (in Privatbesitz; vgl. Rau 1981, Kat.-Nr. 11). Reliefs nehmen eine zentrale Stellung in Arps künstlerischem Werk ein. Seine ersten mehrschichtigen Holzreliefs schuf er – entgegen der teils früheren Datierungen – vermutlich ab 1916/17 und stellte diese erstmals 1918 in der Züricher Galerie Wolfsberg aus. Der 18 × 16,5 × 12,5 cm große *Pferdevogel* zählt somit zu Arps frühen, dadaistisch geprägten Relieifarbeiten. Wie hier verschraubte er in dieser Werkphase oft mehrere abstrakt geformte Holzelemente und drehte diese dann gegeneinander, sodass der Eindruck von Bewegung entstand (vgl. von Asten 2015, zu Arps künstlerischen Prinzipien zudem das Vorwort zu *Merz* 5, S. 107–116, zur Abbildungspraxis in *Merz* den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

S. 48: *Oben einzeilige Angabe zu MERZ-Doppelbörtelploomben, darunter eine Werkabbildung mit links daneben stehender, um 90 Grad nach rechts gedrehter Bildunterschrift MOHOLY-NAGY Photographie., darunter ein kurzer Dialog zwischen KS und J. A. Locin sowie Werbung für die Reihe Merz.*

MERZ-Doppelbörtelploomben, MERZwerke, Frankfurt a. M.] Die Frankfurter Merz Werke wurden 1899 gegründet, fertigten zunächst Autobrillen an und stellten 1907 ihr

Patent der ›Merz Doppel-Börtel Stahlblech-Plombe‹ vor, einem neuartigen Verschlussiegel für industrielle Zwecke [vgl. *Mitteilungen aus der Industrie*, in: *Der Motorwagen* X, 35 (Dez. 1907), S. 1132; Abb. in: *Zeitschrift für das gesamte Getreidewesen* I, 2 (Feb. 1909), S. 58]. Die Produktion dieser Stahlplomben führte zu einem großen Aufschwung des Unternehmens (vgl. <http://merz-werke.de/website/ueber2.htm>, Stand 17.9.2017). KS notierte die Adresse der Merz Werke, die vermutlich durch ihren Namen seine Aufmerksamkeit erregten, zweimal in seinem Adressbuch *Merzgebiet 0*, S. 21 und unpaginiert (SMH, Inv.-Nr. que 06835003), und nochmals im Adressbuch *Merzgebiet 3*, S. 8 (SMH, Inv.-Nr. que 06835007).

Abdruck László Moholy-Nagy: Photographie] KS druckt hier eines der 1922 in Berlin entstandenen Fotogramme László Moholy-Nagys ab, welches zuvor bereits um 180 Grad gedreht in der Avantgarde-Zeitschrift *Broom* 4, 4 (März 1923), eingebunden zwischen S. 224 und 225, erschienen war (*Fgm 8* in Heyne/Neusüss 2009). Im Original misst das Fotogramm 14,2 × 10,2 cm und befindet sich im National Museum of American History, Washington D. C. (Inv.-Nr. C 69.112.2; N 82-3729). In *Broom* hatte Moholy-Nagy einen theoretischen Essay veröffentlicht, worin er seine – zunächst ›Photographien‹ genannten – Werke als *Licht-Kompositionen* ausweist und Licht als ein neues, der Farbe gleichzusetzendes Gestaltungsmedium propagiert [*Light: A Medium of Plastic Expression*, in: *Broom* 4, 4 (März 1923), S. 283f.]. Schon im Text *Produktion – Reproduktion* [in: *De ↗ Stijl* V, 7 (Juli 1922), S. 98–100, Hervorh. i. O.] hatte er die Forderung aufgestellt, den Fotoapparat nicht zum Festhalten (*Reproduzieren*) einzelner Objekte zu nutzen, sondern damit *die v o n u n s [...] g e s t a l t e t e n Lichterscheinungen (Lichtspielmomente) zu empfangen und zu fixieren*. Zwischen Herbst 1922 und Frühjahr 1923 schuf er in Berlin die ersten 33 seiner insgesamt 421 nachgewiesenen Fotogramme. Hierzu arrangierte er Kompositionen aus diversen Objekten und Materialien direkt auf lichtempfindlichem Papier und setzte diese anschließend dem Sonnenlicht aus. Die Bezeichnung ›Fotogramm‹ nutzte er erst ab 1925 in Analogie zu dem Begriff ›Telegramm‹. Ähnliche Verfahren waren zuvor schon in der wissenschaftlichen Fotografie und in spielerischen Experimenten von Amateurfotografen verwendet worden. Das erste künstlerische Fotogramm hatte Christian Schad in der Zeitschrift ↗ *Dada* 7 (März 1920), unpaginiert, veröffentlicht, im Apr. 1922 publizierte Man Ray seine ersten ›Rayographien‹, die Moholy-Nagy nach eigenem Bekunden jedoch nicht gesehen hatte (vgl. Heyne 2009; Heyne/Neusüss 2009, S. 37–40; Molderings 2009; zum Fotogramm in der modernen Kunst zudem Neusüss/Heyne 1990). KS kannte Moholy-Nagy seit 1920 durch seine Aktivitäten in Herwarth Waldens ↗ *Sturm* und hatte für ihn den Kontakt zur hannoverschen Kestnergesellschaft hergestellt (vgl. Veit 2006, S. 65). Dort zeigte Moholy-Nagy im Mai/Juni 1923 konstruktivistische Gemälde und Lithografien sowie möglicherweise einige seiner Fotogramme (vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 2009, S. 174). Zu vermuten ist, dass KS bei dieser Gelegenheit die Reproduktionsvorlage



für den Abdruck in *Merz 4* erhielt. Auch KS experimentierte zwischen 1928 und 1933, angeregt durch einen Besuch Man Rays, mit dem Fotogramm – es blieb jedoch bei wenigen Versuchen (vgl. CR Nr. 1573–1578, 1638–1648 sowie E. Schwitters 1990a, zu den Abbildungen in den Merzheften zudem ausführlich den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

Herr Regierungsrat J. A. Locin] Die Identität J. A. Locins konnte nicht eindeutig ermittelt werden. Ein J. A. Locin veröffentlichte 1894 einen Aufsatz zum Thema *Wie entstehen unsere Generalstabskarten?* in der Zeitschrift *Deutscher Soldatenhort*, Bd. 5, S. 363f., der auf eine Tätigkeit des Autors in der für Vermessungs- und Kartenwesen zuständigen Preußischen Landesaufnahme hindeutet.

Herrn Beeck] Um wen es sich bei Herrn Beeck handelt, lässt sich nicht eindeutig klären. Gemeint sein könnte Julius Beeck, KS' ehemaliger Mitschüler und Prokurist der hannoverschen Buchhandlung Schmorl & von Seefeld. KS hatte 1919 ein Porträt von ihm angefertigt (CR Nr. 486), ihm 1920 das Gedicht *Der Buchhändler* gewidmet [in: ↗ *Der Zweemann* I, 3 (Jan. 1920), S. 6] und seine Anschrift auf S. 2 seines Adressbuchs *Merzgebiet 0* (SMH, Inv.-Nr. que 06835003) notiert.

FÖRDERN SIE DIE ... ist außer Abonnement.] Angesichts des zunehmenden Defizits der Reihe *Merz* verwendet KS die hier abgedruckte Formulierung in einer Postkarte an Hannah ↗ Höch vom 17.7.1923 in ironischer Verkehrung: *Wer nicht abonniert, fördert die gute Sache, daß Merz fallit [d. i. zahlungsunfähig] geht* (Höch 1995a, S. 125). Zu verlegerischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. ansonsten den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816. *Merz 3 Merz Mappe*, S. 560 enthielt sechs Lithografien von KS.

### *Einband hinten außen*

„G“] Angezeigt wird hier die von Hans Richter herausgegebene Reihe ↗ *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*.

MERZ 3 ist ... VORBESTELLUNG bis 1. 7.] KS schloss die Arbeiten an *Merz 3 Merz Mappe* am 11.7.1923 ab. Vgl. dazu und zum Herstellungsverfahren der sechs enthaltenen Lithografien das Vorwort zu *Merz 3*, S. 63–72.

ZEITSCHRIFTEN: Der Sturm, ... 49 Cours Gambetta.] Zu den von KS beworbenen Zeitschriften *Der* ↗ *Sturm*, ↗ *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, ↗ *Ma, De* ↗ *Stijl*, ↗ *Mécano*, ↗ *S4N*, ↗ *Zenit*, ↗ *Contimporanul*, ↗ *Proverbe* und ↗ *Manomètre* vgl. die je-

weiligen Verzeichnis-Einträge im Anhang. *Ça ira. Revue mensuelle d'art et de critique* (dt.: Das wird gehen. Monatsschrift zu Kunst und Kritik) war eine belgische Monatszeitschrift, die zwischen Apr. 1920 und Jan. 1923 in 20 Nummern in Antwerpen erschien. Als Herausgeber fungierten Maurice van Essche, Clément Pansaers and Paul Neuhuys. Die Zeitschrift druckte Beiträge zu avantgardistischer, ab 1921 zunehmend dadaistischer Kunst, Literatur und Politik. Vertreten waren u. a. Theo van ↗ Doesburg, Paul Éluard, Francis ↗ Picabia und Lajos Kassák (vgl. de Marneffe 2013, S. 331–334, zum publizistischen Umfeld der Reihe *Merz* zudem den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783).

Vom MERZVERLAG sind ... neuer Künstler... 10,—] Den ↗ Merzverlag hatte KS 1923 zur Herausgabe der Reihe *Merz* gegründet (vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816). Die hier aufgeführten Publikationen erschienen fast ausnahmslos in anderen Verlagen, wurden aber offensichtlich auch vom Merzverlag vertrieben. Es handelt sich um folgende Titel: ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1919), *Die ↗ Kathedrale. 8 Lithos von Kurt Schwitters* (1920), *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* (1922), *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), *Tran Nr. 30 Auguste Bolte (ein Lebertran.)* (1923), ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters* (1920) und *Merz 3 Merz Mappe* (1923) sowie Christof ↗ Spengemanns gegen KS' Kritiker gerichteten Band *Die ↗ Wahrheit über Anna Blume. Kritik der Kunst, Kritik der Kritik, Kritik der Zeit* (1920) und das von Lajos Kassák und László Moholy-Nagy herausgegebene konstruktivistische *Buch neuer Künstler* (1922).

IN ARBEIT Franz ... der Anna Blume.] KS' geplanter Roman ↗ *Franz Müllers Drahtfrühling* wurde nie vollendet.

Der Merzverlag bereitet ... von RELISVERSEN vor.] Bei Christian Rellis, unter dessen Namen Gedichte in *Merz 4*, S. 33, S. 80 und S. 36, S. 87 sowie *Merz 6*, S. 63, S. 139 abgedruckt sind, handelt es sich um ein Pseudonym von KS (vgl. den Kommentar zu *Merz 4*, S. 33, S. 497f.). Ein Gedichtband von Rellis wurde nie im ↗ Merzverlag veröffentlicht.

Der Abonnementspreis von ... beim Merzverlag. Quadrat] Zu verlegerischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816, zur *Merz Mappe* zudem das Vorwort zu *Merz 3*, S. 63–72. Das hier zweimal abgedruckte Quadrat war das zentrale Formelement der De ↗ Stijl-Bewegung und wurde in verschiedenen Varianten auch von KS als Signet für seine Merzkunst genutzt.

# MERZ 6 JMITATOREN WATCH STEP!/ARP 1

## PRAPOGANDA UND ARP

*Einband vorne außen*

ARP.] Hans ↗ Arp und KS lernten sich während eines Aufenthalts 1918 in Berlin kennen, woraufhin sie während der 1920er Jahre eine produktive Freundschaft verband. KS gab bereits 1923 die Künstlermappe mit 7 *Lithografien von Hans Arp* heraus, die als *Merz 5* der Reihe erschien (vgl. ausführlicher das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116). Ob Arp tatsächlich redaktionell an der Herausgabe von *Merz 6* beteiligt war oder dies nur angedacht war, ist zweifelhaft (vgl. ausführlicher das Vorwort zu diesem Heft, S. 127–130).

Taeuber.] Sophie Taeuber-Arp, eigentlich Sophie Henriette Gertrude Taeuber-Arp (Davos 1889–1943 Zürich), Schweizer Malerin, Bildhauerin, Innenarchitektin und Tänzerin. Die vielseitig begabte Künstlerin war von 1916 bis 1929 Mitglied des Schweizerischen Werkbunds und Lehrerin an der Kunstgewerbeschule Zürich, wo sie in der Textilverarbeitung sowie Web- und Stricktechnik unterrichtete. Außerdem trat sie als Ausdruckstänzerin im dadaistischen Cabaret Voltaire auf, wobei sie ihre Identität verbarg, um ihre Arbeit als Lehrerin nicht zu gefährden. 1918 entstand der erste ihrer sog. »Dada-Köpfe«, von denen heute nur noch wenige erhalten sind (vgl. ausführlicher den Kommentar zu S. 63 in diesem Heft, S. 543f.). Die entscheidenden Impulse, die dazu führten, dass KS ab 1918 seine ersten abstrakten Collagen schuf, gingen von dem Künstlerpaar aus: Von ↗ Arps Arbeiten faszinierten KS die auf dem Zufall basierenden Klebearbeiten. Taeuber-Arp bewunderte er für ihre streng geometrischen Kompositionen, die sie aus einem begrenzten Formenrepertoire heraus entwickelte und analog zu ihren Textilarbeiten mit vertikal-horizontal angelegten monochromen Farbflächen gestaltete (vgl. Schulz 2006, S. 29).

Brugman.] Til Brugman, eigentlich Mathilda Maria Petronella Brugman (Amsterdam 1888–1958 Gouda) (vgl. Brugman 1995, S. 199), niederl. Übersetzerin, Schriftstellerin und Handelskorrespondentin, deren Gedicht *inc. 1 Weg* auf S. 61, S. 135f. eine seltene Ausnahme eigener Publikationen darstellt. Brugman lernte KS am 19.1.1923 anlässlich eines Dada-Abends in Amsterdam kennen und übernahm noch im gleichen Jahr den

Vertrieb der Reihe *Merz* in den Niederlanden, zu Brugman vgl. auch den Kommentar zu S. 61, S. 539–541; zum internationalen Verkauf der Hefte vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Westheim.] Paul Westheim (Eschwege 1886–1963 Berlin), deutscher Kunstkritiker, Journalist, Schriftsteller und Herausgeber der führenden Zeitschrift *Das Kunstblatt* von 1917 bis 1933. Westheim führte ab 1912 mit Herwarth Walden eine publizistische Kontroverse über die Geltung des Expressionismus und die Bewertung abstrakter Kunst, die Walden in der Zeitschrift *Der ↗ Sturm* austrug. Westheim seinerseits polemisierte gegen KS in mehreren Ausstellungsrezensionen, die er im *Kunstblatt* publizierte, und lehnte dessen *Merz*-Kunst radikal ab (zu diesem publizistischen Streit vgl. ausführlicher den Kommentar zu S. 63, S. 544f. in diesem Heft).

Goldacker.] Eduard Goldacker (Lebensd. unbek.), Leiter einer Lebensmittelgroßhandlung in Berlin. KS nimmt in seiner Gedichtmontage *Feine Pelzmoden* Bezug auf Goldacker, die er 1920 in den *↗ Sturm-Bilderbücher[n] IV. Kurt Schwitters*, S. 30 publizierte. Vermutlich sind die sog. *Goldackersprüche* in diesem Heft nach Goldacker benannt (vgl. ausführlicher den Kommentar zu S. 64, S. 546 in diesem Heft).

Wer den Pfennig ... nicht wert. K. S.] KS verwendet die Redensart in einer Postkarte an Hannah ↗ Höch vom 17.7.1923, in der er sie über den schlechten Verkauf der ersten *Merz*hefte informiert und sie bittet, sich um neue Abnehmer zu bemühen: *Also bitte saug mir Abonnenten aus deinen Fingernägeln. Steter Tropfen höhlt den Merz, und wer den Pfennig nicht ehrt, ist die Valuta nicht wert* (Höch 1995a, S. 124f.).

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne außen, S. 445.

OKT 1923] Aus einer Postkarte KS' an den Architekten Jacobus J. P. Oud geht hervor, dass der Druck von *Merz 6* zu diesem Zeitpunkt bereits fertig war und vermutlich zwischen Anfang bis Mitte Sept. 1923 fiel. Weitere Korrespondenz KS' an Hannah ↗ Höch vom Sept. 1923 deutet darauf hin, dass das Heft tatsächlich in diesem Monat an die Abonnenten versandt wurde (vgl. das Vorwort zu *Merz 6*, S. 127–130).

REDAKTION DES MERZVERLAGES: ... – – HANNOVER] KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ *Merz*verlages. Aufgrund der Beteiligung Hans ↗ Arps an der Ausgabe wird neben Hannover auch der selbsternannte Arpverlag in Zürich genannt (vgl. den Kommentar zu *Merz 6*, Einband hinten außen, S. 548). Zu KS' verlegerischer Tätigkeit und

der Organisation der Zeitschrift *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

S. 57–60: In der oberen Hälfte der S. 57 befindet sich mittig eine Werkabbildung von El ↗Lissitzkys *Proun (Stadt)*, darunter steht links die Bildunterschrift *El Lissitzky, rechts Proun (Stadt)*. Beide schließen sowohl rechts als auch links bündig mit den Bildrändern der Abbildung ab. Darunter der von KS stammende Text *Watch Your Step!* Auf S. 58 Fortsetzung des deutschsprachigen Textes *Watch Your Step!*, der auf S. 59 durch das Ernst Lehmann zugewiesene Gedicht *Nikotinen* unterbrochen wird. Links neben dem Gedichtbeginn befindet sich der Abdruck eines gezeichneten Ziegenkopfes, rechts neben der Zuschreibung *Ernst Lehmann. 18. 12. 22. Abdruck einer weiteren, nicht eindeutig identifizierbaren Zeichnung (möglicherweise zweier Ziegenfüße)*. Auf den S. 58–60 sind die Wörter *Merz*, *Stil* und *Konsequenz* durch *Grotesk-Versalien* in doppelter Zeilenhöhe hervorgehoben.

Abdruck *El Lissitzky: Proun (Stadt)*] Die Abbildung *Proun (Stadt)*, vermutlich die Reproduktion des Gemäldes (Öl und Sand auf Sperrholz, 47 × 63,5 cm, State Mustafaev Azerbaijan Museum, Baku) zeigt geometrische Baukörper aus der Vogelperspektive, die als stadtplanerisches Modell von Gebäudekomplexen auf einem quadratischen Grundriss zu verstehen sind. Die Abbildung erschien um 90 Grad nach links gedreht bereits im Frühjahr 1923 in der Zeitschrift *De ↗Stijl* [vgl. *De Stijl* VI, 2 (Apr. 1923), S. 27]. Es existiert eine nahezu identische Lithografie mit dem Titel *Proun 1 E, Die Stadt* von 1919/1920, 35,5 × 45,6 cm, in der Tretjakov Galerie Moskau (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, Abb. 21). In der kommentierten Abschrift von El ↗Lissitzkys *Prounen-Verzeichnis*, das aus einer Sammlung von zehn aus einem Notizbuch herausgerissenen Seiten besteht, fehlen beide Darstellungen (vgl. Nisbet 1988, S. 271–280).

Die Kurzform *Proun* stammt von der Bezeichnung *Pro Unovis/ Projekt Unovis*, die namensgebend für die sich ab 1919 um Kasimir Malewitsch formierende Künstlervereinigung in Witebsk war. *UNOVIS* ist das Akronym der russ. Sentenz: *Utverditeli Novogo Iskusstva* [dt.: Bestätigung des Neuen (der neuen Formen in der Kunst)], die als künstlerisches Motto der Gruppe fungierte. Lissitzky bezog sich mit dem Schlagwort *Proun*, unter das er seine zwischen 1919 und 1927 entstandenen künstlerischen Werke und Manifeste mehrheitlich stellte, auf diesen Leitspruch, Neues bzw. neue Formen der Kunst zu schaffen. Dabei entzog er sich jedoch bewusst einer Definition dessen, was er unter dem Sammelbegriff verstand: *Absolut definieren, was PROUN ist, kann ich nicht, denn diese Arbeit ist noch nicht zu Ende. [...] Mein Ziel – (und das ist nicht nur mein Ziel, das ist der Inhalt der neuen Kunst) – ist nicht, darzustellen, sondern etwas selbständig Gegebenes*

zu bilden. Diesem Ding habe ich den selbständigen Namen PROUN gegeben [Lissitzky: Aus einem Briefe, in: ABC, Beiträge zum Bauen 2, 2 (1926), S. 3].

Die Proun-Kompositionen bezeugen Lissitzkys Bemühen, zu einer auf den technischen Innovationen beruhenden Kunstproduktion vorzudringen, die er in programmatischen Vorträgen und Aufsätzen der 1920er Jahre als Forderung an die Avantgarde-Künstler richtete (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 348–358; Lissitzky 1977, S. 5–34). *Die Bildleinwand ist mir zu eng geworden. Der Kreis der Farbenharmonien-Feinschmecker ist mir zu eng geworden, und ich schuf den Proun als Umsteigestation aus der Malerei in die Architektur* (Lissitzky-Küppers 1976, S. 329), schreibt Lissitzky und entwirft den Künstler als Konstrukteur einer neuen, aus gestalterischen Mitteln entstehenden Realität (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 330). Mit dem Verzicht auf einen einzigen Fluchtpunkt der Zentralperspektive ist die Dynamik der Objekte im Raum verbunden, die aus der Frontal-, Frosch- oder Fliegerperspektive wahrgenommen werden. Die Position vieler Formen zum Bildraum ist dabei unklar, wodurch sie instabil wirken und den visuellen Eindruck dynamischer Bewegung suggerieren. Gemeinsam ist allen Proun-Darstellungen, dass sie den Eindruck eines Raumausschnittes vermitteln, ihre Kompositionen sich jedoch der gewohnten dreidimensionalen Raumwahrnehmung entziehen. Durch die Polyperpektive entsteht eine Vieldeutigkeit des jeweiligen Arrangements, das dem Betrachter den Eindruck vermittelt, dass sich die jeweiligen Volumina in ihren räumlichen Lagebeziehungen zueinander kontinuierlich in Bewegung befinden. Weitere Proun-Darstellungen von Lissitzky sind in *Merz 7*, S. 67, S. 163 sowie *Merz 8/9*, S. 76, S. 198 abgebildet.

WATCH YOUR STEP!] KS' Gebrauch der paradigmatischen Begriffe *Stil*, *Normalisieren der Mittel* und *gemeinsamer Gestaltungswille* verweisen auf die Programmatik nicht nur von De ↗ Stijl, sondern auch auf die künstlerischen Konzepte der russischen Konstruktivisten sowie der Zeitschrift ↗ G, die KS für sein Merzkonzept adaptiert. Während er im Text *Dada Complet*, den er in *Merz 1*, S. 4, S. 12–20 publizierte, gemäß der De Stijl-Lehren noch einen positiv geprägten Stilbegriff formulierte, der den Dadaismus als Mittel zur Einleitung eines *neuen Zeitalters des allgemeinen Stil[s]* versteht, trennt er den Begriff in *Merz 6* von dem der *künstlerische[n] Gestaltung*, bzw. nutzt ihn als Gegenbegriff zu Kunst. KS übernimmt mit der Deklaration des Stils als *Ausdruck des gemeinschaftlichen Willens vieler, am besten aller* und seiner Rede von der *Demokratie des Gestaltungswillens* die von Piet ↗ Mondrian und der De Stijl-Gruppe in den Niederlanden wie von den russischen Konstruktivisten formulierte Utopie, dass die abstrakte Kunst als Grundlage für die Neugestaltung der allgemeinen Lebenswelt dienen könnte.

MERZ.] Das im Text *Watch your Step!* deutlich hervorgehobene und in schwarzen, fettgedruckten Grotesk-Versalien gestaltete Wort MERZ imitiert den Papierschnipsel, der namensgebendes Bildelement des *Merzbildes* von 1919 war. KS legt das Wort auf

über zwei Zeilen an, so dass es sich semantisch sowohl auf das *Merzbild* als auch auf den Begriff ›Merz‹ als eine untrennbare Einheit bezieht.

Sie mögen es ... Merzbild gegeben hatte.] KS verweist auf eines seiner Hauptwerke, das *Merzbild* von 1919, eine Assemblage bestehend aus Öl, Papier, Drahtgitter, evtl. Stacheldraht, Metall und Schnur auf Holz genagelt; die Maße sind unbekannt (vgl. *L Merzbild L 3 [Das Merzbild.]*, 1919, verschollen; CR Nr. 436). Es existiert eine eigenhändig von KS beschriftete Fotografie (vgl. Ausst.-Kat. Hannover 1986, S. 287), die zeigt, dass das *Merzbild* aus Karton und Leinwandstücken bestand, die KS bemalte und gemeinsam mit collagierten Elementen in einen Kastenrahmen teils klebte, teils aufnagelte (vgl. Fleckner 2009, S. 80). Zusätzlich wurden unterschiedlichste Materialien, wie etwa Maschendraht, Schnüre und ein zerbrochenes Zahnrad angebracht. Am linken unteren Bildrand stehen das Monogramm und die Datierung *KS 19. Das Merzbild* präsentiert erstmals in Versalien das Wort *MERZ*, welches KS aus einer Printanzeige der damaligen Kommerz und Privatbank, der heutigen Commerzbank, ausschnitt und auf den Bildträger klebte. Es begründet damit optisch den Namen des gleichnamigen künstlerischen Konzeptes, dessen Prinzipien KS bereits 1919 in ersten programmatischen Texten formulierte und die er im weiteren Verlauf der *Merz*-Reihe, in *Merz* 20, S. 99f., S. 342–345, weiter ausdifferenziert. Zu dem Prinzip der Neukontextualisierung des intermedialen Materials und zu seinen Gedanken, die den *Merzbildern* zugrunde liegen, äußert sich KS in seinem Aufsatz *Die Merzmalerei*, der im Juli 1919 im *Sturm* erschien [vgl. *Der Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61].

Das auf S. 57, S. 132 genannte und auf der Doppelseite 56/64, S. 140 reproduzierte *Merzbild* wurde in der Ausst. *Sturm* Berlin 1919e präsentiert und war ebenfalls auf der später berühmt-berüchtigten Dada-Wand der Ausst. »Entartete Kunst« 1937–1941 zu sehen. Eine Pressefotografie vom 16. Juli 1937 dokumentiert den Besuch Adolf Hitlers in den Ausstellungsräumen des Archäologischen Instituts in den Münchner Hofgarten-Arkaden und seine verächtliche Reaktion auf die Dada-Wand, deren größtes Werk KS' *Merzbild* darstellte (vgl. Unbekannter Fotograf. *Hitler besichtigt die Dada-Wand der Ausstellung Entartete Kunst*, München 1937, in: *Völkischer Beobachter*, 17. Juli 1937, Heidelberg Universitätsbibliothek, zugl. publiziert in: Fleckner 2009, S. 76).

Nachdem das Stadtmuseum Dresden 1920 die Assemblage erworben hatte, wurde sie 1935 als »entartete Kunst« durch das Propagandaministerium Berlins beschlagnahmt und gilt seit der letzten Ausstellungsstation in Chemnitz 1941 als verschollen (vgl. Beschlagnahme-Inventar London 1942, Nr. 15974 sowie Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 219, Nr. 436). Die Komposition zeigt KS' Bestreben, eine eigene künstlerische Position zu entwickeln und durch das Medium der Collage die anvisierte Zielsetzung als einer *Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde* [KS: *inc. Mein letztes Streben*, in: *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters (1920)*, unpaginiert] zu verwirklichen.

Wie Zeitschrift G ... keine ewigen Wahrheiten!«] Das Zitat erschien in fettgedruckten Buchstaben und um 90 Grad nach links gedreht in der ersten Ausgabe der Zeitschrift ↗ G im Juli 1923 [vgl. *G. Material zur elementaren Gestaltung* I (Juli 1923), unpaginiert].

Und so gelangt ... teilweise verwirklicht sind] Zunehmende internationale Aktivitäten prägten die Avantgarde der 1920er Jahre in der Weimarer Republik: Am 15.10.1922 eröffnete die Berliner Galerie van Diemen die Erste Russische Kunstausstellung, in der u. a. El ↗ Lissitzky, Wladimir Tatlin und Kasimir Malewitsch vertreten waren. Als viel beachtetes Ereignis stand die Ausstellung bereits im Zeichen der für Deutschland noch neuen konstruktivistischen Tendenzen. Sie vermittelte deren zentrale Ideen und bot einen Überblick über die Entwicklung der russischen Kunst ab 1905. Neben Malewitschs suprematistischem Konzept, das durch *Das Schwarze Quadrat* von 1915 präsentiert wurde, wurden auch Lissitzkys *Proun*-Darstellungen – Abbildungen dieser Bilderreihe befinden sich in Merz 6, S. 57, S. 132, Merz 7, S. 67, S. 163 sowie Merz 8/9, S. 76, S. 198 – gezeigt.

KS nahm sich mit seinem Merzprogramm als Teil dieser übergreifenden abstrakt-geometrischen Bewegung wahr, die sowohl von den niederländischen De ↗ Stijl-Vertretern als auch den internationalen Konstruktivisten ausging. Ihr Einfluss manifestiert sich in einer ab 1922 verstärkt umgesetzten Geometrisierung und Vereinfachung seiner Kompositionen. Ebenso nutzte er zwischen 1923 und 1925 das für beide Künstlergruppen bedeutsame Quadrat als künstlerisches Signet, das er mit dem Wort *Merz* versah. Die Gemeinsamkeit von De Stijl, Merz und Konstruktivismus bestand in dem Ideal einer elementaren, ungegenständlichen Kunst. So hatte Theo van ↗ Doesburg bereits im Okt. 1921 in *De ↗ Stijl* einen *Aufruf zur elementaren Kunst* publiziert, der von den Dadaisten Raoul ↗ Hausmann und Hans ↗ Arp ebenso wie von den ungarischen und russischen Konstruktivisten László Moholy-Nagy sowie Iwan Puni unterzeichnet worden war [vgl. *De Stijl* IV, 10 (Okt. 1921), S. 156]. Sie forderten die nicht philosophische Kunst und engagierten sich für eine *Kunst, die sich aufbaut aus den ihr allein eigenen Elementen* [*De Stijl* IV, 10 (Okt. 1921), S. 156]. Van Doesburg hatte bereits seit Gründung der De Stijl-Gruppe 1917 die internationale enge Zusammenarbeit gleichgesinnter Künstlergruppen propagiert. Zum Einfluss Hollands und De Stijls auf KS vgl. ausführlich das Vorwort zu Merz 1, S. 3–7 sowie den Piet ↗ Mondrian betreffenden Kommentar zu Merz 6, S. 52f., S. 551f.

Man muß scharf ... und KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG.] KS verweist per Fußnote auf einen der Begründungstexte seines Merzgedankens, den er gemeinsam mit dem Regisseur Franz Rolan (eigentl. Franz Bubbenzer) im Mai 1923 unter dem Titel *Aus der Welt: »Merz«* im ↗ *Sturm* veröffentlichte [vgl. *Der Sturm* XIV, 5 (Mai 1923), S. 67–76]. Den Stilbegriff formuliert KS im betreffenden Text in Bezug auf das Merzbühnenwerk: *Das Unglück jedes Stiles in der Kunst ist, dass das Publikum sich allmählich in ihn hineinsieht*



und dann wie ein Gaul mit Scheuklappen herumläuft [...]. Dieses Unglück lässt sich bei bleibenden Kunstwerken tragen, da die Möglichkeit einer Änderung des Urteils vorhanden ist, nicht aber beim Merzbühnenwerk, das erlebt werden muss [in: *Der Sturm* XIV, 5 (Mai 1923), S. 74].

Kunst ist ausschließlich ... Wertung aller Teile] Zum Prinzip des Gleichgewichts bei KS vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 8f., S. 458f. sowie zum Zusammenhang von Gleichgewicht und Gestaltung bei Piet ↗ Mondrian in diesem Heft den Kommentar zu *Merz 6*, S. 52, S. 552

ich erinnere an ... auf das BAUHAUS] Theo van ↗ Doesburg kam erstmals im Dez. 1920 nach Weimar, ohne jedoch direkt als Lehrer am ↗ Bauhaus aufgenommen zu werden. Der Einfluss von De ↗ Stijl auf das Bauhaus ging dabei vordergründig von van Doesburgs Lehrtätigkeit aus, der 1921 nach Weimar zog und von März bis Juli 1922 De Stijl-Kurse im Atelier von Karl P. Röhl abhielt (vgl. Siebenbrodt/Schöbe 2012, S. 17). Zur anhaltenden Übernahme der programmatischen Prinzipien der De Stijl-Gruppe kam es allerdings nicht, denn Walter ↗ Gropius berief 1923 anstatt van Doesburg László Moholy-Nagy auf die Meisterstelle am Bauhaus.

NIKOTINEN Schöne Nikotinen ... 18. 12. 22.] KS schreibt das Gedicht per Pseudonym seinem Sohn Ernst Schwitters zu, der häufig von Helma Schwitters *Ernstlemann* genannt wurde. KS nutzte diesen auf den Charakter des Jungen abzielenden Kosenamen, um ihn als den Autor Ernst Lehmann in die Reihe *Merz* einzuführen.

meine Banalitätensammlungen.] Bei KS' sog. »Banalitäten« handelt es sich um Zitat- bzw. Sprichwortsammlungen unterschiedlicher Herkunft, die er nach dem *Merz*-Prinzip montierte. Ihnen ist das komplette vierte Heft in Theorie und Praxis gewidmet. Zu den sog. »Banalitäten« vgl. ausführlicher den Kommentar zu *Merz 4*, S. 34, S. 499f.

Hier wäre der ... 1924. Prosit Neujahr!] Zur *Untertaille* vgl. den Kommentar zu *Merz 4*, Einband vorne außen, S. 496. KS' Erwähnung der Abbildung in *Merz 4*, S. 37, S. 87 steht im Zusammenhang mit seiner dort lancierten Ankündigung des Textes *Dada Complet* Nr. 2. Diesen kündigt er in *Merz 4* noch für die nächste Nummer an, verschiebt den Druck des Textes jedoch schließlich auf *Merz 7*, S. 66f., S. 160–164.

S. 61: Auf den oberen beiden Dritteln der Seite ist die von Elias Ehrenburg stammende Zeichnung mit dem darunter stehenden Bilduntertitel Denkmal der dritten Internationale von Tatlin abgebildet. Rechts darunter steht das vollständig in Grotesk-Versalien gedruckte

*Gedicht inc. 1 Weg von Til Brugman, das oben und unten von einer horizontalen Linie eingegrenzt ist. Am unteren linken Blattrand steht SEITE 61.*

Abdruck Elias Ehrenburg: ... Internationale von Tatlin] Abdruck der von Elias Ehrenburg 1922 ausgeführten Zeichnung des von Wladimir Tatlin (Moskau 1885–1953 Moskau) gefertigten Modells für das *Denkmal der dritten Internationale*. Tatlin schuf als Maler, Grafiker und Bühnenbildner eine Reihe von Architektur- und Ingenieurprojekten, in die er ähnlich wie die internationalen ›Künstler-Ingenieure‹ Antoine Pevsner und Naum Gabo Eisen- und Stahlelemente integrierte. Nach einem Studium zunächst an der Kunstschule von Seliwerstow (1904–1910) und im Anschluss an die fortgesetzte Kunstausbildung an der Moskauer Fachschule für Malerei, Plastik und Architektur (1909/10) widmete sich Tatlin vermehrt der Arbeit an dreidimensionalen Objekten aus Glas, Blech, Holz und Pappe, um räumliche Konstruktionsprinzipien zu erproben. Nachhaltig beeinflusst wurde er von einer persönlichen Begegnung mit Pablo Picasso 1914 in Paris, dessen Karton- und Blechmontagen ihn zu seinen sog. ›Konterreliefs‹ inspirierten. Ab 1918 war er Professor zunächst an den Moskauer Freien Staatlichen Kunstwerkstätten und im Anschluss an den Petrograder Freien Kunstwerkstätten, deren Leitung er übernahm. *Das Denkmal der dritten Internationale* entwarf Tatlin im Rahmen der Kampagne Monumentalpropaganda. Als das Modell zwischen März und Nov. 1920 in seinem Atelier konstruiert wurde, löste dies ein lebhaftes Echo im Ausland aus.

Bruno Taut, der Herausgeber der Architekturzeitschrift *Frühlicht*, druckte die Zeichnung des Modells im 3. Heft 1922 gemeinsam mit einem Begleittext des russischen Journalisten Ehrenburg ab [vgl. Elias Ehrenburg: *Ein Entwurf Tatlins*, in: *Frühlicht* 3 (Frühling 1922), S. 92f.]. Die Reproduktion in *Merz* 6, S. 61, S. 135 ist mit dieser identisch. KS publizierte im gleichen *Frühlicht*-Heft einen eigenen Beitrag [vgl. KS: *Schloss und Kathedrale mit Hofbrunnen*, in: *Frühlicht* 3 (Frühling 1922), S. 87].

Es ist davon auszugehen, dass er im Zuge der Rezeption programmatischer Architekturentwürfe, die in der Zeitschrift veröffentlicht wurden, auf den Tatlin-Turm aufmerksam wurde. Ehrenburg beschrieb 1922 das geplante *Denkmal der dritten Internationale* als einen Bau, der die Dynamik der Zeit durch eine *wundervolle Spirale* zum Ausdruck bringe und damit Wachstum und Fortschritt symbolisiere. Als innovatives Bauelement sollte diese aus Eisen bestehende Spirale vier gläserne Baukörper umgeben, die in unterschiedlichen Geschwindigkeiten um eine Achse rotierten [vgl. Elias Ehrenburg: *Ein Entwurf Tatlins*, in: *Frühlicht* 3 (Frühling 1922), S. 92f.; Zitat S. 93]. Die *realiter* angestrebten Höhendimensionen sollten ein Ausmaß von 400 m annehmen, so dass ein überdimensionales, weithin sichtbares Monument entstünde.

Zur Umsetzung des Entwurfs kam es nie, Tatlin entwarf 1919 im Auftrag des Kommissariats für Erziehung ein erstes Modell zunächst zeichnerisch (vgl. Zeichnungen für das Modell des *Denkmals der dritten Internationale*, 1919, 325 × 260 cm, Kohle, Bleistift

und Tusche auf Papier. Nicht erhalten. Bekannt aufgrund von Fotografien, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993, S. 260, Nr. 400f.) und realisierte 1920 zwei weitere Modelle aus Holz- und Sperrholzplatten und Befestigungselementen aus Metall (Achse zur Befestigung der Innenräume, Schrauben, Nägel, Profilaufgaben u. a.) sowie Ölpapier mit Tuschelinien zur Darstellung von Glas und Spirale (vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993, S. 261), die ihm notwendig schienen, um tektonische Fehler zu korrigieren. Es existieren mehrere Fotografien eines Modells, das im Nov. 1920 in der ehemaligen Akademie der Künste in Petrograd ausgestellt wurde (vgl. Shadowa 1987, S. 541, Abb. 174–178 sowie Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993, Abb. 122). Die Konstruktion hatte vermutlich eine Höhe von knapp 5 m und stand auf einem runden, mit Papier umfassten Holzpodest, das ca. 1,2–1,3 m maß (vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993, S. 261).

Die Fotografien zeigen, dass während der Ausstellung im Petrograder Atelier Tatlins Plakate oberhalb des Modells die Wände zierten, auf denen zu lesen war: *Es lebe die III. Internationale!* Oder: *Indem wir eine Form mit großem Volumen schaffen/ besiegen wir die Form* und weiter unten: *Brückenbauingenieure/ berechnet/ die neu erfundene FORM* (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993, S. 261f., Shadowa 1987, Abb. 174–178). Sie rekurrten damit politisch auf die sog. »Dritte Internationale«, den Zusammenschluss kommunistischer Parteien zu einer international agierenden Organisation, für deren Gründung sich Wladimir I. Lenin im März 1919 in Moskau engagierte und die sich als ein sozialistisches Instrument der Weltrevolution verstand.

Es existieren zwei Pausen von der Fotografie des Modells, die von zwei unterschiedlichen Standpunkten aus angefertigt wurden, so dass die Spitze des Denkmals in der ersten, die als Reproduktionsgrundlage für Ehrenburgs Zeichnung gedient hat, nach links weist (vgl. Abb. 174 in Shadowa 1987). Diese Ansicht wurde außer in *Merz 6* in zahlreichen anderen Avantgardezeitschriften veröffentlicht (*L'Esprit Nouveau* XIV (1922), S. 1683, ↗ *Ma* VII, 5 (1922), S. 31, ↗ *Zenit* II, 11 (Feb. 1922), vorderer Einband u. S. 2; *Zenit* II, 17/18 (Sept./Okt. 1922), S. 52, *Broom* III, 3 (1922), S. 233, *Život* II (Dez. 1922), S. 45, *ABC* 3/4 (1925), vorderer Einband) sowie in Ehrenburgs Buch *A vse-taki ona vertitsja* (dt.: *Und sie bewegt sich doch*, Berlin/Moskau 1922, S. 21) abgedruckt. Die zweite Pause der Intervallaufnahme, die den Turm spiegelverkehrt zeigt (vgl. Abb. 175 in Shadowa 1987), wurde zunächst in der Zeitschrift *Vesc – Gegenstand – Objet* 1/2 (März/Apr. 1922), S. 22 und anschließend in *Merz 8/9*, S. 84, S. 202 publiziert (vgl. den Kommentar zu S. 84, S. 660f.).

1 WEG WEG ... ONBEWOGEN T. BRUGMAN.] Erstveröffentlichung des Gedichts von Til Brugman, eigentlich Mathilda Maria Petronella Brugman (zu Brugman vgl. auch den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 531f.). Trotz der vielfältigen Aktivitäten Brugmans als Mitverfasserin dadaistischer Manifeste und Übersetzerin für De ↗ *Stijl* bildet der Abdruck des Lautgedichtes *inc. 1 Weg* neben der Publikation des Gedichtes *R*

in *De ↗ Stijl* 1923 [vgl. *De Stijl* VI, 3/4 (Mai/Jun. 1923), S. 54] eine Ausnahme eigener Veröffentlichungen der Autorin zu Lebzeiten. Brugman verfasste zwischen 1917 und 1922 eine hohe Anzahl solcher Klanggedichte, nahm jedoch weniger als Literatin denn als Handelskorrespondentin an der internationalen Avantgarde teil: Sie sorgte in den 1920er Jahren für den Verkauf von Werken Piet ↗ Mondrians und der *De Stijl*-Künstler in den Niederlanden und vertrieb dort ab 1923 ebenfalls die Reihe *Merz* (vgl. Höch 1995a, S. 726 sowie den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816). *Sie war mit der halben Welt befreundet und mit der anderen Welt bekannt*, schrieb Hannah ↗ Höch, die sie im Sommer 1926 bei dem ungarischen Maler Lajos d' Ebneith in Kijkduin bei den Haag kennenlernte (vgl. Everard 1991, S. 82–100). Von 1926 bis zu ihrer Trennung 1936 lebten Brugman und Höch zunächst in Den Haag und ab 1929 in Berlin zusammen, wo Brugman versuchte, ihre Sprachkenntnisse in acht Fremdsprachen zu Geld zu machen, um den Lebensunterhalt beider zu bestreiten. Bis zu ihrer ersten selbständigen Veröffentlichung, dem deutschsprachigen Band *Scheingehacktes. Grotresken mit Zeichnungen von Hannah Höch*, der 1935 im Berliner Verlag Die Rabenpresse erschien, blieb die Publikation ihrer Arbeiten sowohl in den Niederlanden als auch in Deutschland allerdings ohne Erfolg. Dies mag an der sich zuspitzenden Feindschaft mit Theo van ↗ Doesburg gelegen haben, der die von Brugman eingereichten Texte für *De Stijl* ablehnte und im November 1924 an den ebenfalls an der Zeitschrift beteiligten Jacobus J. P. Oud verächtlich schrieb: *In den Haag woont 'n klein monster, die voorgeft homosexueel te zijn, maar die zoo vrouwelijk is als 'n pasgeboren baker, het heet Brugman. Het maakt z' n dagbezigheid daarven, mij met Drek, Merde en geparfumeerde spermatoziën in te smeren. [...] Haar prulversjes vonden geen plaats in De Stijl.* (Dt.: In Den Haag wohnt ein kleines Ungetüm, das vorgibt, homosexuell zu sein, doch das so weiblich ist wie eine frischgeborene Amme, es heisst Brugman. Es macht es sich zur täglichen Gewohnheit, mich mit Dreck, Scheisse und parfümierten Spermatozoen einzuschmieren. [...] Ihre Schundverse fanden keinen Platz in *De Stijl* [Theo van Doesburg an Jacobus J. P. Oud, Brief vom 11.11.1924, in: RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 151. Dt. Übersetzung in: Everard 1991, S. 86; niederländisches Originalzitat abgedruckt in: van Straaten 1983, S. 128]. KS betont in einem Brief an Höch und Brugman, in dem er seine Freude über deren Partnerschaft zum Ausdruck bringt, dass er im Gegensatz zu van Doesburg kein Unglück in der Beziehung sehe (vgl. KS an Höch und Brugman, Brief vom 24.10.1926, in: Höch 1995a, S. 266f.).

Das Gedicht *inc. 1 Weg* zeigt das poetische Verfahren Brugmans, Simplexe, die aufgrund ihres Vorkommens in mehreren Sprachen (z. B. Weg im Niederl. und Deutschen) polysemantisch und polyphon wirken, zu Bildern zusammensetzen. Die Wörter werden entsprechend nach gleich oder ähnlich klingenden Wortstämmen aufeinander folgend oder durch Reime verbunden (Brugman 1995, S. 161), so dass sie nicht mehr hierarchisch

strukturiert sind, sondern als Gesamtbild fungieren. Das Typoskript konnte jedoch nicht ermittelt werden.

Von einer Übersetzung des Gedichts ins Deutsche (vgl. die Übers. in Brugman 1995, S. 199) wird aufgrund der beschriebenen lautmalerischen Spezifik in dieser Edition abgesehen. Höch bewahrte Brugmanns Nachlass aus den 1920er bis 1930er Jahren sorgfältig auf; nach Brugmanns Tod im Juli 1958 wurden zahlreiche Manuskripte, Typoskripte, Briefe und Postkarten in niederländische und deutsche Archive verstreut (vgl. u. a. Stadsarchief, Amsterdam, Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag; Collectie-M.M.P. Brugman, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, Berlinische Galerie: Sammlung Hannah Höch).

S. 62: *Auf der Seite oben das englischsprachige Gedicht inc. With the brain at the wheel von Matthew Josephson. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt. Darunter ein mit Th. v. Doesburg unterzeichnetes deutschsprachiges Zitat. Die darauf folgende Fotomontage ist mit der Bildunterschrift 4 i Lampe. Heliokonstruktion 125 Volt von El Huszar und Vilmos Lissitzky versehen, die rechts neben der Abbildung um 90 Grad nach links gedreht ist. Die Vornamen der beiden Künstler wurden vertauscht. Unter dem Fotogramm ist zunächst eine Zeile mit den Zahlen 62 und 63 abgedruckt, darunter folgt ein auf die Werkabbildung bezugnehmender Spruch von KS. Im unteren Drittel der Seite sind Bruchzahlen zwischen 63 und 67 in Form eines spitzwinkligen Dreiecks platziert, dessen Spitze auf ein kleines Quadrat weist.*

With the brain ... will go unmortified.] Es handelt sich um einen Ausschnitt des im Sept. 1923 in der Künstlerzeitschrift *Broom* vollständig erschienenen Gedichtes *inc. With the Brain at the Wheel* von Matthew Josephson (Brooklyn 1899–1978 Santa Cruz, Kalifornien) [vgl. *Broom: An International Magazine of the Arts* V, 2 (Sep. 1923), S. 95f.]. Das Gedicht thematisiert den durch Henry Ford eingeleiteten industriellen Fortschritt. Die Einführung des Fließbandes 1913 führte zu einem radikalen Umbruch der Automobilindustrie, auf den bis in die 1920er Jahre industrielle Neuerungen in Amerika folgten, die der Künstler und Kritiker Josephson als Impuls gebend für die Entwicklung der Avantgarde in den Vereinigten Staaten ansah. Er propagierte damit insbesondere auch die kulturelle Unabhängigkeit der USA von der europäischen Avantgarde (vgl. Raussert 2003, S. 54f.). Josephson knüpfte 1921 Kontakt zu den französischen Dadaisten um Tristan ↗ Tzara und wurde bald darauf ein aktives Mitglied der Pariser Bewegung. Vermutlich erhielt KS die beiden Anschriften Josephsons in Berlin, die er in sein Adressbuch notierte, von Tzara: *M. Jozphson (Böhme) Schackerstraße 5, Merzgebiet I, SMH, Inv.-Nr. que 06835004, S. 16* sowie *M. Josephson, Broom [?], Schicklerstraße 5, Merzgebiet Ia, SMH, Inv.-Nr. que 06835005, S. 9.*

Die Welt ist ... ihre Schuhsohlen. Th.. v. Doesburg] Die Theo van ↗ Doesburg zuge-schriebene Sentenz konnte nicht ermittelt werden.

Abdruck 4 /i/ ... und Vilmos Lissitzky] Das Präfix *Helio-* im Titel *Heliokonstruktion* ist ein Bestimmungswort in Zusammensetzungen mit der Bedeutung sonn-, Sonnen- bzw. heliozentrisch (auf die Sonne als Mittelpunkt bezogen). Die Reproduktion zeigt das von Vilmos ↗ Huszár und El ↗ Lissitzky stammende Fotogramm 4 /i/ *Lampe. Heliokonstruktion 125 Volt*, 9 × 12 cm. Es entstand während des gemeinsamen Aufenthaltes in Voorburg 1923. Bei der abgedruckten Fotografie handelt es sich um das Positiv des reproduzierten Fotogramms (Original im Archiv von Cornelis van Eesteren/Collection Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Leihgabe von Eesteren-Fluck & Van Lohuizen Stichting Den Haag, Inv.-Nr. 10.1414). Ob der erhaltene Print als Druckvorlage gedient hat oder ein anderer bzw. ein Repro-Negativ vom Fotogramm, ist ungeklärt.

Neben Man Ray und László Moholy-Nagy produzierten auch Huszár und Lissitzky 1923 einige Fotogramme mit abstrahierten, meist transparenten Gegenständen, die direkt auf das lichtempfindliche Papier gelegt oder aus größerer Distanz aufprojiziert wurden (vgl. Laxton 2012, S. 334). Lissitzky gebrauchte bereits in seinem 1920 verfassten und zwei Jahre später in *De ↗ Stijl* veröffentlichten Text *Proun* ein physikalisches Fachvokabular, um die Faktoren Licht, Dynamik, Raum und Zeit zu beschreiben [vgl. Lissitzky: *Proun*, in: *De Stijl* V, 6 (Juni 1922), S. 81–85].

Das Sujet der Glühbirne taucht in einem weiteren Fotogramm von Lissitzky mit dem Titel *Glühbirne, Kabel und Stecker* auf [undatiert, 1920er Jahre, Fotogramm, Moskauer Staatsarchiv, Inv.-Nr. 1334]. Es thematisiert ebenso wie das Gemeinschaftswerk 4 /i/ *Lampe* die Elektrizität und die hierdurch ermöglichte energiegeladene Bewegung. Der Titel verknüpft die *Heliokonstruktion* mit KS' i-Kunst, die er in den frühen 1920er Jahren zur *Spezialform* von Merz deklarierte (zu /i/ als Kunstform vgl. ausführlicher den Kommentar zu Merz 2, S. 17, S. 470–472). In seinem programmatischen Text *i (ein Manifest)* fasst KS unter der i-Kunst solche Kunstwerke zusammen, deren zugrunde liegendes Material zufällig aufgefunden, ausgeschnitten und zum Kunstwerk gestaltet wurde [in: *Der ↗ Sturm* XIII, 5 (Mai 1922), S. 80]. KS vertauschte die Vornamen El und Vilmos in der Bildunterschrift der reproduzierten 4 /i/ *Lampe*.

S. 63: Auf der Seite oben Zahlungsaufforderung an die Abonnenten und Werbung für die Merzhefte von 1924. Linksbündig an der Seite ausgerichtet folgt darunter die Abbildung der Holzplastik eines Dada-Kopfes mit der Bildunterschrift S. TAEUBER. Der rechtsbündige Text Familiennachrichten wird von dem oben stehenden Text inc. Die Abonnenten und der linksbündigen Abbildung durch einen größeren Leerraum abgesetzt. Der in Versalien

und Fettdruck gestaltete Rubriktitle Familiennachrichten ist einfach unterstrichen. Darunter der in kalligrafischer Schrifttype gestaltete Schriftzug Herzlichste Gratulation, der vor einem gezeichneten Zweig steht. Das Wort Gratulation erscheint als Schriftzug auf einem Banner. Mittig darunter zwei Zeilen, unterzeichnet mit Chr. Rellis. Am rechten Blattrand um 90 Grad nach links gedreht ein Zitat von Rudolf Blümner.

Valuta] Valuta, f.: ausländische Währung

Frl. Tilly Brugman, ... Haag, Ligusterstraat 20] Til Brugman lernte KS, Theo und Nelly van ↗Doesburg und Vilmos ↗Huszár am 19.1.1923 anlässlich eines Dada-Abends in Amsterdam kennen, den die Künstler während ihrer Dada-Tournee abhielten (zu Brugman vgl. auch die Kommentare zum Einband vorne außen, S. 531f. sowie zu S. 61, S. 539–541 in diesem Heft). Brugman übernahm noch im gleichen Jahr den Vertrieb der Merzhefte in den Niederlanden. Sie lebte ab 1917 gemeinsam mit der Konzertsängerin und Gesangslehrerin Sienna Masthoff in der Ligusterstraat 20, Den Haag.

Geschmackvolle Einbanddecke für ... originalgemerzt, Preis 20 × Jahresabonnementspreis.] Die für den ersten Jahrgang genannte *Einbanddecke* ist nicht überliefert.

Abdruck Sophie Taeuber: Dada-Kopf] Es handelt sich um die Reproduktion eines sog. *Dada-Kopfes*, eine bemalte Holzplastik, die um 1918 entstand. Maße und Verbleib sind unbekannt. Sophie Taeuber-Arp hat vermutlich insgesamt sieben solcher ausschließlich zwischen 1918–1920 gefertigten Köpfe aus gedrechseltem und farbig bemaltem Holz geschaffen (vgl. Mahn 1989, S. 96; zu Taeuber-Arp vgl. auch den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 531). Trotz abweichender Größe, unterschiedlich gestalteter Sockel und variierender Gesamtform ist ihnen die Stilisierung der Gesichter gemeinsam, die Taeuber-Arp zuvor in verschiedenen Farbstiftskizzen entwarf (vgl. Abb. 19, in: Mahn 1989, S. 96). Diese Skizzen zeigen die Aufteilung des Gesichtes in geometrische Felder, wie sie nicht nur im Falle der Dada-Köpfe, sondern ebenfalls bei den Marionetten Taeuber-Arps charakteristisch ist. Kostüme und Masken, die die Künstlerin während der Aufführung ihrer Ausdruckstänze bei den Dada-Abenden trug, um nicht erkannt zu werden und damit ihre Arbeit als Lehrerin zu gefährden, gehören ebenfalls in den Kontext dieser farbigen Zeichnungen. Es existieren drei im Jahr 1920 realisierte Porträtfotografien von Taeuber-Arp mit einem Dada-Kopf, der entweder ihre linke (vgl. Nic Aluf: *Sophie Taeuber-Arp mit Dadakopf*, 1920, Silbergelatineabzug, Archiv der Fondazione Marguerite Arp, Locarno, Abb. 20 in: Mahn 1989, S. 96) oder ihre rechte Gesichtshälfte verdeckt (vgl. Nic Aluf: *Porträt von Sophie Taeuber mit Dada-Kopf*, 1920, Silbergelatineabzug, 20,9 × 16,6 cm, Galerie Berinson, Berlin). Die zuletzt genannte Darstellung sollte in Tristan ↗Tzaras anvisierter – letztlich jedoch nicht realisierter – Anthologie *Dadaglobe*

erscheinen und erweist sich somit als programmatisches Bekenntnis Taeuber-Arps zu Dada.

Bis 1937 sind keine weiteren Holzplastiken der Künstlerin bekannt, wobei davon auszugehen ist, dass sie an der Entstehung der ersten Holzplastiken ihres Mannes Hans ↗ Arp Anteil hatte, ohne namentlich genannt zu werden. So stammen etwa Aufrisse und die für den Drechsler bestimmten Angaben zu den Ausstellungsstücken, die Arp 1932 in der Basler Kunsthalle präsentierte, von Taeuber-Arps Hand (vgl. Stroeh 1989, S. 66).

FAMILIENNACHRICHTEN] Zeitungsrubrik, in der Geburten, Eheschließungen, Geburtstage und Sterbefälle angezeigt werden.

Dr. Rudolf Bluemner, der Strammrecitator] Neben der Verlags- und Geschäftsleitung, die Rudolf Blümner (Breslau 1873–1945 Berlin) für Herwarth Waldens Zeitschrift *Der ↗ Sturm* innehatte, trat er ab 1916 im Rahmen der Sturm-Abende als Rezitator auf und brachte Gedichte etwa von Franz Richard Behrens, Lothar Schreyer und dem Mitbegründer der Wortkunsttheorie, August Stramm [Münster 1876–1915 bei Horodec (heute: Weißrussland)] zum Vortrag. Er entwickelte durch den Einsatz von Sprechmelodien und Lauten einen neuen, performativen Rezitationsstil, der von seinen Mitstreitern als adäquat für den Vortrag zeitgenössischer Dichtung angesehen wurde und als Vorlage für die späteren dadaistischen Lesungen fungierte (vgl. Tgahrt 1995, S. 83). KS kannte Blümner persönlich und nahm bei ihm 1918 Rhetorikunterricht. Ein Jahr später entstand das *Portrait Rudolf Blümner*, das der Merzkünstler analog zu Stramms propagierten Einwortsätzen gestaltete und mit parasemantischen Lautfolgen versah, um auf Blümnners Vorliebe für unterschiedliche Sprechweisen während des Vortragens hinzuweisen. Der expressionistische Dichter und Dramatiker Stramm verfasste bereits ab 1914 Gedichte, in denen er mit Wortformen experimentierte und Sprachelemente neu montierte. Seine im *Sturm* publizierten Gedichte und Dramen bilden die Grundlage für die im Umkreis um Walden propagierte ›Wortkunsttheorie‹, die das Wort aus seinen grammatisch-syntaktischen Bindungen löste.

WESTHEIM-Kämpfer] KS polemisiert gegen den Kunstreferenten und Kritiker Paul Westheim (vgl. auch den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 532 in diesem Heft), der 1912–24 für die *Frankfurter Zeitung* tätig war und von 1917 bis 1933 die führende Zeitschrift *Das Kunstblatt* zunächst in Weimar und ab 1918 in Potsdam herausgab. Westheim rezensierte zahlreiche Ausstellungen, die in der Berliner Galerie *Der ↗ Sturm* gezeigt wurden, und begegnete KS' dort gezeigter Merzkunst mit scharfer Kritik. Zwischen Westheim und Herwarth Walden entstand außerdem bereits ab 1912 eine publizistische Kontroverse über die Geltung des Expressionismus und die Bewertung abstrakter Kunst, die sie maßgeblich im *Kunstblatt* und *↗ Sturm* austrugen (vgl. KSAT3, S. 883). Die Position Waldens,



der KS' Kunst verteidigte, wurde durch die von Rudolf Blümner verfassten und im *Sturm* gedruckten *Briefe an Paul Westheim* publik. KS selbst attackierte Westheim in mehreren sog. ›Tran‹-Texten, die er ebenfalls im *Sturm* veröffentlichte [vgl. u. a. *Tran Nummer 16. Das Leben auf blindem Fuße*, in: *Der Sturm* XI, 11/12 (Dez. 1920), S. 152f. sowie *Tran 19. Mein Zerfahren gegen Paul Westheim, zur Gewinnung aromatischer, alkoholfreier Säfte. (Die Axt im Haus zersetzt den Zimmermann)*, in: *Der Sturm* XII, 8 (Aug. 1921), S. 137f.].

Raklitammesser] Taschenmesser mit auswechselbarer Rasierklingschneide.

Schädling in der ... die Kehle setzen?] KS bezieht sich auf Paul Westheim und *Das Kunstblatt. Das Kunstblatt*, herausgegeben von Westheim, erschien zwischen 1917 und 1925 im Gustav Kiepenheuer Verlag. Westheim gelang der Aufbau einer einflussreichen Zeitschrift für zeitgenössische Kunst der Weimarer Republik, mit der er der heterogenen Vielfalt innerhalb der Avantgardebewegungen gerecht zu werden suchte. Von den ab 1922 stärker fokussierten abstrakten und konstruktiven Tendenzen etwa bei De ↗ Stijl oder dem russischen Konstruktivismus distanzierte sich Westheim ebenso wie von KS' Merzmalerei.

Herzlichste Gratulation] Bezugnahme auf die literarische Parodie ›*Ins Innre der Natur* –/ O du Philister! –/ ›*Dringt kein erschaffner Geist*‹. (Goethe 1988, Bd. 2, S. 507, Hervorh. i. O.) in Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Allerdings (Dem Physiker)*, mit dem er sich 1820 explizit gegen Albrecht von Hallers Lehrgedicht *Die Falschheit menschlicher Tugenden* (1730) wandte. Haller hatte in diesem die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Erforschung der Natur zurückgewiesen: *Ins innere der Natur dringt kein erschaffner Geist,/ Zu glücklich, wann sie noch die äußre Schale weis't; [...]* (Haller 1969, S. 100). Es konnte nachgewiesen werden, dass die Christian Rellis zugeschriebenen Verse von KS selbst stammen. Weitere mit dem Pseudonym Rellis unterzeichnete Gedichte sind in *Merz* 4, S. 33, S. 80; S. 36, S. 87 abgedruckt. Alle drei Rellis-Gedichte, die in der Reihe *Merz* abgedruckt wurden, zeigen die Verfahren der Neuordnung und Umkehrung literarischer Vorlagen.

BLUeMnEr: »ANNA Blume, ... Dich, bin ich.«] Huldigung Rudolf Blümners in Reaktion auf KS' Hommage *Portrait Rudolf Blümner. Gedicht 30*, die dieser 1919 in ↗ *Anna Blume. Dichtungen*, S. 29 veröffentlichte und 1923 im ↗ *Sturm* publizierte [vgl. *Der Sturm* XVI, 8 (Aug. 1923), S. 118]. KS wendet in seinem Gedicht eine rhythmisierte Sprachmelodie an, mit der er explizit Bezug auf die Vortragsaktivität Blümners im ↗ *Sturm*-Kreis nimmt. Blümner seinerseits dankt KS, indem er sich auf den Bandtitel bezieht und schreibt *Anna Blume, meine 3 Buchstaben zu dich, bin ich*. Typografisch rekuriert der in Versal- und Minuskelbuchstaben gestaltete Verweis B L U e M n E r (Hervorh. i. O.) abermals auf *Blume* als einen Teil des Titels.

S. 64–56: Oben mittig auf der Doppelseite der Satz Jedermann seine eigene Redaktion. Darunter die symmetrisch über den Falz des Blattes gedruckte Abbildung des Merzbildes von KS, deren Bildunterschrift auf S. 64 um 90 Grad nach rechts gedreht wird. Darunter der Text Goldackersprüche, gefolgt von Werbung für unterschiedliche Avantgarde-Zeitschriften sowie für die Reihe Merz. Links daneben in schwarzem Quadrat ein Karl Minder zugeschriebener Spruch. Links neben dem Quadrat, um 90 Grad nach rechts gedreht ein Satz von Hannah ↗ Höch. Darunter, ebenfalls um 90 Grad nach rechts gedreht, eine mit Dr. Döhmann signierte Sentenz. S. 56: Neben der Abbildung das Lautgedicht inc. Lankre trr gll von KS, im unteren Drittel der Text Arabische Sprichwörter von Hans ↗ Arp sowie Werbung für Merz 5. Beide um 90 Grad nach rechts gedreht.

Zeigehand] Zeigehände wurden in zeitgenössischer Werbung und dadaistischer Kunst und Literatur gleichermaßen genutzt. Vgl. dazu den Kommentar zu Merz 1, Einband vorne außen, S. 445.

Jedermann seine eigene Redaktion.] Die Sentenz verweist auf den Titel der von Wieland Herzfelde in Berlin und Leipzig herausgegebenen satirischen Zeitschrift *Jedermann sein eigener Fussball*, die unmittelbar nach Erscheinen der ersten Nummer im Feb. 1919 von der Zensur verboten wurde. Walter Mehring, Publizist der Zeitschrift, berichtete über den Werbeauftritt der Redaktionsmitglieder: [...] *unser Dadafaschingszug [löste] eine Freudigkeit aus, so spontan wie das ›On y danse‹ des Pariser Pöbels vor der Bastille... Und das ›Jedermann sein eigener Fußball!‹ ging als stehende Redensart zur Verhohnepipelung des Obrigkeitshumbugs in den Berliner Volksmund über [...]* (Walter Mehring, zit. nach Richter 1964, S. 114). KS hat die Berliner Redensart mehrfach variiert, so z. B. sein Ausdruck *jedermann sein eigener Dadaist* [*Der ↗ Sturm* XV, 1 (März 1924), S. 30]. Mit dem analog gebildeten Spruch *Jedermann seine eigene Redaktion* verweist KS auf die redaktionelle Beteiligung Hans ↗ Arps an diesem Heft (vgl. ausführlicher das Vorwort zu Merz 6, S. 127–130).

Abdruck KS: L ... 3 (Das Merzbild.)] Vgl. ausführlich zum *Merzbild* den Kommentar zu Merz 6, S. 57, S. 535.

GOLDACKERSPRÜCHE] KS nahm bereits in der 1920 veröffentlichten Gedichtmontage *Feine Pelzmoden* Bezug auf Eduard Goldacker, der in den 1920er Jahren eine Lebensmittelgroßhandlung und Großbäckerei in Berlin unterhielt: *Leoniapotheke, Eduard Goldacker (eigene Darmsiederei)/ Uhren uhren die Kunst, drei Kilometer/ Goldacker [...]* (in: ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, S. 30; zu Goldacker vgl. auch den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 532 in diesem Heft).

Die Folge von ... vorangegangene verlustreiche Krieg.] Nicht ermittelt.

G, Zeitschrift für ... von K. Schwitters.] Zu den von KS beworbenen Zeitschriften ↗ *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, *Der ↗ Sturm*, ↗ *Manomètre*, *De ↗ Stijl*, ↗ *Mécano* und ↗ *Ma* vgl. die jeweiligen Verzeichniseinträge im Anhang. KS beleuchtet die unterschiedlichen Kunstprinzipien der Dadaisten, der niederländischen *De ↗ Stijl*-Gruppe sowie der internationalen Konstruktivisten in programmatischen Texten und übernimmt unterschiedliche künstlerische Formen dieser Strömungen in seine Merzkunst. Insbesondere die ersten vier beworbenen Hefte der Reihe *Merz* zeigen KS' Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Kunstrichtungen.

Besser ist schlechter als gut. Karl Minder.] Nicht ermittelt. Ein weiteres Zitat Karl Minders ist in der Zitatsammlung *Der Konzert* (*Merz* 7, S. 68, S. 168–170) enthalten.

Das ist ARPlid mein Land H. Hoech.] Wörtlicher Anklang an Eduard Mörikes Gesang *Wylas* (1832 entstanden, 1838 Erstveröffentlichung), in dem das fiktive Land namens *Orplid* von der Göttin *Wylas* besungen wird: *Du bist Orplid, mein Land! / Das ferne leuchtet; Vom Meere dampfet dein besonner Strand. [...]* (Mörike 2004, S. 102). Eine direkte Kenntnis des Liedes ist allerdings weder bei KS noch bei Hannah ↗ Höch belegt.

homo homini dada Dr. Döhmann.] Sentenz von Dr. Carl Döhmann (Lemgo/NRW 1892–1982 Berlin), langjähriger Schulfreund Richard Huelsenbecks, die er als Motto dem 2. Kap. seiner *Theorie des Dadaismus* voranstellt. Der Text erschien unter dem Pseudonym Daimonides im *Dada-Almanach* von 1920 (vgl. Huelsenbeck 1920, S. 54–62, Zitat S. 55). Die fingierte Stellenangabe *Cogitata, XIII, 1497d* rekurriert auf den lateinischen Sinnspruch *lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non nouit* von Titus Maccius Plautus (Plaut. Asin. ed. Lindsay 495) und seine durch Thomas Hobbes begründete staats- und gesellschaftstheoretische Stoßrichtung: *Perfecto utrumque vere dictum est, Homo homini Deus, et Homo homini lupus. Illud si concives inter se. Hoc, si civitates comparemus* (dt.: Nun sind aber beide Sätze wahr: Der Mensch ist ein Gott für den Menschen und der Mensch ist ein Wolf für den Menschen; jener, wenn man die Bürger untereinander, dieser, wenn man die Staaten untereinander vergleicht.) (Hobbes 1983, S. 73).

inc. Lanke trr ... A K. Schwitters] Es handelt sich bei dem Lautgedicht um eine Variante des dritten Teils der *Ursonate*, den KS in *Merz* 24 als *scherzo* bestimmt (*Merz* 24, S. 172–174, hier S. 172, S. 428). Zu KS' Lautdichtung und der Entstehung der *Ursonate* vgl. das Vorwort zu *Merz* 24, S. 391–415.

ARABISCHE SPRICHWÖRTER. Die ... Genetiv. HANS ARP] Die Hans ↗ Arp zugeschriebenen Zeilen konnten nicht nachgewiesen werden. Möglicherweise handelt es sich um eine Analogiebildung zu der als *Persisches Sprichwort* ausgegebenen Passage, die KS in *Merz* 7, S. 68, S. 169 druckt.

die rechte Hand jener Philadelphia] In Friedrich Schillers 1782 veröffentlichter Ode *Laura am Klavier* heißt es: *Du gebietest über Tod und Leben,/ Mächtig wie von tausend Nervgeweben/ Seelen fordert Philadelphia; – [...]* (Schiller 2004, Bd. 1, S. 41–43; Zitat S. 41).

MERZ 5 ist ... beziehen vom Merzverlag.] KS verweist auf die Künstlermappe *7 Arpaden von Hans Arp*, die im ↗Merzverlag erschien (vgl. ausführlicher das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116). Zu Vertrieb und Preisen der Mappe vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

### *Einband hinten außen*

die vier jahreszeiten ... pissoir H. A.] Dieser Text ist Teil des ↗Arpschen Gedichtes *die gestiefelten Sterne. für wilhelm fraenger*, das 1927 in *De ↗Stijl* erschien [vgl. *De Stijl* XIV, 79–84 (1927), S. 72f.]. Es wird an dieser Stelle keine Übersetzung geboten, weil die Zeilen allesamt von frz. *pissoir* abgeleitet sind. Das Wort bezeichnet einerseits eine spezifische Abteilung einer öffentlichen Männertoilette – für die im Frz. das Wort *vespasienne* weitaus geläufiger ist –, andererseits enthält es den Wortbestandteil frz. *soir* (dt.: Abend). Analog zu den vier genannten Jahreszeiten werden sämtliche Tageszeiten ›durchdekliniert‹.

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne außen, S. 445.

REDAKTION DES ARPVERLAGES: ... Arbenzstrasse 10. Schweiz.] Es handelt sich um Sophie Taeuber-Arps Wohnsitz in der Arbenzstrasse 10. Hans ↗Arp gab die von Taeuber-Arp ab 1919 angemietete Wohnung bis 1928 als seinen offiziellen Wohnsitz an, als Redaktionsort ist die Adresse allerdings nicht belegt. Es handelt sich daher um eine analoge Angabe zu KS' ↗Merzverlag auf dem vorderen Heftcover.

### *S. 49: Der französische Text Arp von Tristan ↗Tzara.*

Hans ↗Arp gehörte zwischen 1916 und 1919 gemeinsam mit Tristan ↗Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Emmy Hennings zur Züricher Dada-Bewegung mit Treffpunkt im Cabaret Voltaire. 1922 hatten KS, Arp und Tzara am Internationalen Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar teilgenommen. Zu dessen Programmpunkten gehörte eine am 25. Sept. 1922 abgehaltene Dada-Soirée im Hotel

Fürstenhof, bei der Tzara einen Vortrag über die Pariser Dada-Bewegung hielt und Arp Gedichte aus seiner Sammlung *Die wolkenpumpe* (1919) vorlas. Tzara war bereits im Jan. 1920 der Einladung von André Breton, Philippe Soupault und Louis Aragon nach Paris gefolgt, um Dada zu etablieren. Nachdem er sich zu einem der Hauptakteure der Pariser Kunstszene entwickelt hatte und 1922 die Züricher Dada-Bewegung vor ihrem Ende stand, versuchte auch Arp durch Vermittlung Tzaras in der französischen Hauptstadt Anschluss zu finden. Im Mai 1923 wandte er sich an Tzara und berichtete ihm von seiner mittlerweile prekären Situation in der Schweiz: *Hier ist alles am Ende [...]. Ich bin nun mutterseelenallein in Zürich. Das geht nicht mehr so weiter. Kannst du mir nicht helfen, daß ich bald nach Paris kann* (Arp an Tzara, Brief vom 1.5.1923, in: Béhar/Dufour 2005, S. 111), ein Jahr später gelang ihm die Übersiedlung. Zu Arps Kunstverständnis und dessen Entwicklung vgl. das Vorwort von *Merz 5*, S. 107–116.

scolopendre / Skolopender] Skolopender, der: Gelblich brauner bis grüner Hundertfüßer mit länglichem Rumpf und giftigen Klauen, der in den Tropen und Subtropen in vielen Arten verbreitet ist.

gyroscope / gyroskopischen] Gyroskop, das: Gerät, das die Achsendrehung der Erde misst.

celui qui au temps des boërs / zur Zeit der Buren] Anspielung auf die sog. »Buren«, die sich als Siedler mit niederländischen bzw. deutsch- und französischsprachigen Wurzeln ab 1652 in der Kolonie der Niederländischen Ostindien-Kompanie am Kap der guten Hoffnung niederließen. Die Bezeichnung *Buren* leitet sich von dem niederl. Wort *boer* für *Bauer* her.

S. 50–51: Auf S. 50 oben der Text *Das bezungte Brett*, Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Darunter Die Etablierung der Eulalia, unterschrieben mit ↗ ARP. Auf S. 51 Aufruf zur Abnahme der *Merzhefte*. Darunter ist eine horizontale punktierte Linie platziert, deren Länge der Breite des Satzspiegels des vorhergehenden Textes entspricht. Darunter ein Spruch, unterschrieben mit Chr. ↗ Spengemann. Es folgen 15 horizontale, zunehmend bis zum Seitenende breiter gestaltete Linien.

DAS BEZUNGTE BRETT ... aus dem frack] [*D*]as bezungte brett bezeichnet einen sechs Gedichte umfassenden Zyklus in Hans ↗ Arps 1924 erschienenem Gedichtband *Der Pyramidenrock*, der sich thematisch-reflexiv mit der Konstruktion von Sprache beschäftigt (vgl. Arp 1924, S. 35–42 sowie Arp 1963, S. 103–108). Sämtliche in *Der Pyramidenrock* versammelten Gedichte sind als gereimte Vierzeiler angelegt, die dem Collage-Prinzip folgen und alltäglich-banales Sprachmaterial mit poetischen Stilmitteln kombinieren.

Arp proklamierte in den 1920er Jahren die Zufallskonstruktion moderner Lyrik. Ein Produktionsschema seiner Lyrik besteht darin, Ausschnitte bzw. Titel bereits verfasster Texte in neue Zusammenhänge einfließen zu lassen. Nach diesem Verfahren wurde der Titel *Das bezungte Brett* in *Merz 6* mit den Strophen des ebenfalls in *Der Pyramidenrock* abgedruckten, titellosen Gedichtes *inc. Er sitzt mit sich in einem Kreis*. (Arp 1924, S. 8, ediert in: Arp 1963, S. 82) zusammengeführt. Die Strophen des Gedichts werden in *Merz 6* konsequent kleingeschrieben, während Arp es mit differenzierter Groß- und Kleinschreibung in *Der Pyramidenrock* publiziert. Arp verzichtete in dem genannten Band ebenfalls darauf, seinen Gedichten einen Titel zu geben und nummerierte sie anstatt dessen innerhalb eines Zyklus' aufsteigend durch. Auf dieses Verfahren geht vermutlich die in *Merz 6* in das Gedicht hineincollagierte Ziffer 4 zurück, unter der sich im *Pyramidenrock* ein anderes Gedicht findet.

DIE ETABLIERUNG DER ... der Milchbrüder führt.] Der Hans ↗ Arp zugeschriebene Titel *Die Etablierung der Eulalia* konnte nicht nachgewiesen werden. Der darunter abgedruckte Text stammt aus Arps undatiertem Widmungsgedicht *für c giedion-welcker*, das in der Jubiläums-Ausg. 1927 von *De ↗ Stijl* erschien [vgl. *De Stijl* VII, 79–84 (1927), S. 75, wiederabgedruckt in: Arp 1963, S. 166f.]. Der in *Merz 6* abgedruckte Text unterscheidet sich von der *De Stijl*-Fassung wesentlich: Er ist als Prosatext mit differenzierter Klein- und Großschreibung und einer durchgängigen Interpunktion angelegt. Die deutlich längere *De Stijl*-Fassung von 1927 ist dagegen in Kurz- und Langzeilen gestaltet. Die Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker (Köln 1893–1979 Zürich) freundete sich 1924 mit Arp an und zählte später gemeinsam mit ihrem Mann Siegfried Giedion zu den wichtigsten Förderern und Sammlern sowohl von Arp als auch KS (vgl. Ausst.-Kat. Basel 2004, S. 51). Die Ziffer 2 wurde vermutlich von KS analog zu Arps Gedichtbezifferungen, mit denen er einzelne Zyklen in *Der Pyramidenrock* durchnummerierte, in den Text hineincollagiert.

AUFRUF Zur Deckung ... in deutscher Währung] Zu der finanziellen Situation der Reihe *Merz*, mit der KS im eigens ernannten ↗ Merzverlag immer mehr zu kämpfen hatte, vgl. ausführlicher den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

In Holland ist ... 20, d. Haag.] Til Brugman hat als Handelskorrespondentin mit Künstlern der internationalen Avantgarde zusammengearbeitet: Sie sorgte in den 1920er Jahren für den Verkauf bildender Werke Piet ↗ Mondrians sowie der *De ↗ Stijl*-Künstler in den Niederlanden und vertrieb dort ab 1923 ebenfalls die Reihe *Merz* (vgl. Höch 1995a, S. 726 sowie den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816). Zu Brugman vgl. den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 531f.

Ich bin vom ... Muh Chr. Spengemann] Incipit von Ludwig Uhlands *Des Knaben Berglied* (1806): *Ich bin vom Berg der Hirtenknab', / Seh' auf die Schlösser all herab* (Uhland 1983,

S. 18). Christof ↗ Spengemann greift in seinem Roman *Ypsilon. Ein grotesker Roman* auf Uhlands ersten Vers zurück und wiederholt diesen im Prolog wortgetreu: *Zwar bin ich keine Jungfrau nicht. Ich bin vom Berg der Hirtenknab. [...] Ich bin vom Berg der Hirtenknab! Und ich fordere Herrn Schafmeister Wolfgang auf, mir bei der Wanderung durch die schattigen Täler seiner Kunstanschauung ein wohlwollender Führer zu sein* (Spengemann 1991, S. 14). In seinem Tagebuch ist April 1924 als Abschlussdatum der Arbeit am Manuskript vermerkt (vgl. ausführlicher den Kommentar zu Merz 7, S. 67, S. 616 sowie Riha 1991).

S. 52–54: Auf S. 52 oben ein französisches Zitat, zugeschrieben E. Malespine. Darunter mittig und mit größerem Abstand zu dem vorhergehenden und nachfolgenden Text die Abbildung des Ölgemäldes *Composition A* von Piet ↗ Mondrian. Die Bildunterschrift MONDRIAN ist mittig unter der Abbildung platziert. Am unteren Seitenrand ein deutsches Zitat von Mondrian. Auf S. 53 beginnt der niederländische Text *Het Neo-Plasticisme*, der in Merz 6, S. 54 fortgesetzt wird. Auf S. 54 oben Fortsetzung des auf S. 53 beginnenden Textes *Het Neo-Plasticisme*, datiert auf Paris, Aug. 1923 und unterzeichnet mit P. Mondrian. Am unteren Blattrand ein aus schwarzen Linien gebildetes Rechteck, darin Werbung für den Verlag *Der ↗ Sturm*.

A propos, le ... épine par Malespine / Apropos, weiß man ... Klinge durch Malespine] Das Émile Malespine zugeschriebene Zitat konnte nicht ermittelt werden (zu Malespine vgl. den Kommentar zu Merz 4, Einband vorne außen, S. 495).

Abdruck Piet Mondrian: 85 *Composition A*] Es handelt sich um eine Reproduktion des 1920 entstandenen, im Original 90 × 91 cm großen Ölgemäldes *Composition A* von Piet ↗ Mondrian (vgl. Galleria Nazionale d' Arte Moderna e Contemporanea Rom, Inv.-Nr. 5519 sowie Joosten 1998, S. 43, CR Nr. B105). KS greift auf die für *De ↗ Stijl* charakteristische enge Verbindung von Theorie und Reproduktion künstlerischer Werke zurück: Eine Abbildung von *Composition A* erschien bereits im Feb. 1921 gemeinsam mit Mondrians Beitrag *Le Neo-Plasticisme* in *De Stijl* [vgl. *De Stijl* IV, 2 (Februar 1921), S. 18–23, Abb. S. 22]. Mondrian entwickelte ab der zweiten Jahreshälfte 1917 – zur Gründungszeit von *De ↗ Stijl* – Kompositionen mit Primärfarben, Nicht-Farben sowie Rechteckformen. Er ergänzte seine Gestaltungsprinzipien mit der theoretischen Erklärung: *In der Malerei kam die neue Gestaltung zuerst zum vollständigen Ausdruck. [...] Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als auch durch die Stärke bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus. – Die neue Gestaltung bringt ihre Verhältnisse in ästhetisches Gleichgewicht [...]* (Mondrian 1925, S. 11). Unter dem stilgeschichtlichen Begriff ›Neoplastizismus‹ fasste er konzeptuell all jene gesamt-künst-

lerischen Gestaltungsformen, denen ein ›dynamisches Gleichgewicht‹ zugrunde liegt. Zum Neoplastizismus vgl. ausführlich *Merz 6*, S. 53f., S. 149–153.

»Die Erreichung des ... Ziel aller Gestaltung.« Mondrian.] Eine ähnliche Formulierung findet sich in László Moholy-Nagys Aufsatz *Neue Gestaltung in der Musik*, den er im Juli 1923 im *Sturm* publizierte. Moholy-Nagy bezieht sich in diesem explizit auf Piet Mondrians im Frühjahr 1923 erschienenen Aufsatz *Theorie einer Neuen Gestaltung in der Musik* [vgl. *De Stijl* VI, 1 (März 1923), S. 1–9 ] und zitiert Mondrian sinngemäß: [...] *Die Musik kann sich nicht entwickeln durch Bereicherung an Tönen oder Verfeinerung, sondern durch die Aufhebung der Dualität zwischen dem Individuellen und dem Universalen [...] das heisst, dass die Erreichung des Gleichgewichtes des Menschen das Ziel aller Gestaltung ist* [*Der Sturm* XIV, 7 (Juli 1923), S. 102–106, Zitat S. 104].

Als Mondrian im Juni 1921 ein Konzert der sog. ›Bruitisten‹ in Paris besucht hatte, brachte er seine *Theorie einer Neuen Gestaltung in der Musik* in *De bruiteurs futuristes italiens* en ›het nieuwe in de muziek‹ zu Papier [vgl. *De Stijl* IV, 8 (Aug. 1921), S. 114–118] und setzte den Text in der September-Ausgabe von *De Stijl* fort [vgl. *De Stijl* IV, 9 (Sept. 1921), S. 130–136]. Der Aufsatz erschien im Frühjahr 1923 in deutscher Sprache [vgl. *De Stijl* VI, 1 (März 1923), S. 1–9] sowie die Fortsetzung in *De Stijl* VI, 2 (Apr. 1923), S. 17–25. Zu der für Mondrian essentiellen Gleichgewichtstheorie in der Kunst vgl. den Kommentar zu S. 53, S. 552f. in diesem Heft.

HET NEO-PLASTICISME] Die von Piet Mondrian geprägte Bezeichnung ›Neoplastizismus‹ bezieht sich auf dessen kunsttheoretisches Konzept ›Nieuwe Beelding (Neue Gestaltung)‹. Durch die Vermittlung von Theo van Doesburg publizierte Mondrian die Grundsätze des Neoplastizismus in allen 12 Heften des ersten Jahrganges von *De Stijl* [vgl. *De Stijl* I, 1–12 (1917–1918)] und trat als theoretischer Vorreiter der Gruppe in weiteren, bis 1923 veröffentlichten Beiträgen über *Neue Gestaltung* in Erscheinung [vgl. die Beiträge in *De Stijl* II, 4 (Feb. 1919), S. 37–39 bis *De Stijl* VI, 5 (1923), S. 62–64]. Für eine Verbreitung der neoplastizistischen Theorie in Deutschland sorgte der ebenfalls von van Doesburg initiierte Abdruck der deutschen Übersetzung von Mondrians *Die neue Gestaltung. Das Generalprinzip gleichgewichtiger Gestaltung* (1920) im *Bauhausbuch 5* (1925) (vgl. Mondrian 1925, S. 5–29).

*Ordnung, Harmonie und Gleichgewicht* sind Leitprinzipien und zugleich Schlüsselwörter der *Neuen Gestaltung*, die in Form eines bildkünstlerischen, musikalischen, literarischen oder architektonischen Werks realisiert werden können. Im 1918 veröffentlichten *Manifest I* – unterzeichnet u. a. von Mondrian und van Doesburg – forderten die *De Stijl*-Künstler zu der *Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst, Kultur* [auf] (dt. Übers. zit. nach Jaffé 1967, S. 96). Linie, Fläche, Farbe und Raumverhältnisse waren Elemente, die die Gruppe zur Umsetzung dieser Bestrebung systematisch durchdach-



te. Inspiriert vom Kubismus entwarf Mondrian ab 1917 abstrakte Kompositionen, die ausschließlich aus rechtwinkligen Flächen, schwarzen Linien und ab 1920 nur noch aus Primärfarben sowie Schwarz und Weiß angelegt sind [vgl. z. B. *Compositie in Kleur A* (*Composition in Color A*), 1917; CR Nr. B84; *Composition with Color Planes 2*, 1917, CR Nr. B88, in: Joosten 1998, S. 34f.]. In seiner ersten kunsttheoretischen Schrift *De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst* (*Die Neue Gestaltung in der Malerei*) (vgl. dt. Übers. nach Jaffé 1967, S. 36–88), die Mondrian ab 1917/18 in den ersten fünf Ausgaben von *De Stijl* publizierte, erläuterte er die künstlerischen Prinzipien seiner zeitgleich in der Praxis entstehenden Kompositionen: *Die Neue Gestaltung, die Konsequenz des Stils in der Weise der Kunst, fängt da an, wo Form und Farbe auf der rechteckigen Fläche als Einheit dargestellt werden* (Jaffé 1967, S. 45). Die *Neue Gestaltung* destruiere die Formen mimetischer Kunst zugunsten der *Konstruktion harmonischer Gleichgewichtsbeziehungen* (vgl. Jaffé 1967, S. 38). Um diese Gleichgewichtsbeziehungen zu erreichen, so Mondrian, *stellen die farbigen Flächen [...] sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen [dar]* (Mondrian 1925, S. 11).

Analog zum *dritten Manifest* der Gruppe *Zur neuen Weltgestaltung* (Jaffé 1967, S. 138f.) umfasst Mondrians Konzept der *Neuen Gestaltung* jedoch nicht nur genuin gestaltungstheoretische, sondern auch philosophische Überlegungen: *Der moderne Mensch – schließlich doch eine Einheit von Körper, Seele und Geist – zeigt ein verändertes Bewußtsein: alle Ausdrucksformen des Lebens nehmen eine andere Erscheinung an, sie werden zunehmend abstrakt* (Jaffé 1967, S. 36).

VERLAG DER STURM ... vom Sturm Verlag.] Die von Rudolf Blümner herausgegebene Publikation der *Sturmbilderbücher VI* erschien 1923 unter dem Titel *Maler des Expressionismus* im Berliner ↗ Sturm-Verlag. KS' Collage Mz 200. *Zeichnung* rä. von 1920/21 [verschollen; CR Nr. 735; (identisch mit CR Nr. 716)] wurde als Blatt 13 publiziert. Die Monografie enthält außerdem Farbtafeln mit Werken folgender Künstler: Marc Chagall (Peskowatik bei Witebsk/ heute Weißrussl. 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence/ Frnkr.), frz. Maler russisch-jüd. Herkunft; Robert Delaunay (Paris 1885–1941 Montpelier), frz. Maler und Kunsttheoretiker; Tour Donas, eigentlich Marthe Donas (Antwerpen 1885–1967 Audregnies/Belg.), belg. Malerin, die mit ihrem männl. Pseudonym in zahlreichen Ausst. der europäischen Avantgarde vertreten war; Albert Gleizes (Paris 1881–1953 Avignon), frz. Maler und Schriftsteller; Louis Marcoussis, eigentlich Ludwig Kasimir Ladislav Marcus (Warschau 1878–1941 Cusset/Frnkr.), frz. Grafiker und Maler mit jüdischen Wurzeln; Jean Metzinger (Nantes 1883–1956 Paris), frz. Maler, dessen Stil sich vom Neoimpressionismus bis hin zum Kubismus entwickelte; Georg Mucho (Querfurt 1895–1987 Lindau), deutscher Maler, Grafiker und Hochschullehrer; Paul Ernst Klee (Münchenbuchsee/Kanton Bern 1879–1940 Muralto/Kanton Tessin), deutscher Maler und Grafiker, ab 1921 am ↗ Bauhaus lehrend. Von KS an dieser Stelle nicht genannt,

aber außerdem vertreten sind: Johannes Itten (Wachsendorn/Schweiz 1888–1967 Zürich), Schweizer Maler und Kunsttheoretiker; László Péri (Budapest 1889–1967 London), ungarisch-britischer Bildhauer und Kupferstecher; Lothar Schreyer (Blasewitz/Dresden 1886–1966 Hamburg), deutscher Jurist, Dramaturg, Maler und Schriftsteller sowie Nell Walden (Karlskrona/Schweden 1887–1975 Bern/Schweiz), schwedisch-schweizerische Malerin, Musikerin und Kunstsammlerin, die von 1912 bis 1924 mit Herwarth Walden verheiratet war.

*S. 55: Oben zwei untereinander angeordnete Etiketten zur Bestellung der Sondereditionen Merz 3 und 5, daneben Druck einer weiblichen Figur. Preisangabe um 90 Grad nach links gedreht. Darunter Textblock mit Werbung für die fünf Zeitschriften ↗ Zenit, ↗ 7 Arts, ↗ S. 4 N., Disk, Broom. Auf der unteren Seitenhälfte Abbildung mit der Bildunterschrift HIRSCHSEL PROTSCH. STEMPELZEICHNUNG. Links und rechts neben der Abbildung die jeweils um 90 Grad nach links gedrehte Wortreihe inc. PRAHLEN sowie Werbung für Merz 3.*

Hiermit bestelle ich ... Dollar oder Gegenwert] KS bewirbt die beiden Künstlermappen *Merz 3, Merz Mappe mit sechs Lithografien von KS* sowie *Merz 5, 7 Arpaden von Hans Arp*. Zu Preisangaben und Vertrieb der beiden Exemplare vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Lesen Sie Zeitschrift ... New York City.] KS wirbt für Zeitschriften der internationalen Avantgarde, um das breitgefächerte Netzwerk von *Merz* zu betonen. Er selbst nutzte diese wiederum als Plattformen für die Verbreitung der Merzidee, so etwa durch Beiträge über *Merz* in der von Ljubomir Micić herausgegebenen Zeitschrift ↗ *Zenit* [vgl. etwa Dragan Aleksić: *Kurt Schwitters Dada*, in: *Zenit* I, 5 (1921), S. 4–6]. Die belgische Zeitschrift ↗ *7 Arts* erschien zwischen 1922 und 1929; die amerikanische Monatszeitschrift ↗ *S4N* wurde in 33 Nummern zwischen 1919 und 1925 vertrieben. Aus finanziellen Gründen erschienen nur zwei Nummern der Revue *Disk* [Nr. 1 (1923) sowie Nr. 2 (1925)]. Die thematisch auf Städtebau und Architektur bezogene Zeitschrift stand im Austausch mit internationalen Redaktionen der Avantgarde und druckte die eingesandten Texte in Originalsprache ab. Die ab 1921 von Harold Loeb und Alfred Kreybog gegründete und zunächst in Rom veröffentlichte Zeitschrift *Broom* wechselte im Nov. 1922 nach Berlin, wo sie fortan von Matthew Josephson verlegt wurde. Die ersten Hefte enthielten Kunstwerke etwa von Pablo Picasso, Joseph Stella und Man Ray, während die zwischen Aug. 1923 und Jan. 1924 in New York fortgesetzten Ausgaben spezifisch den industriellen Fortschritt der 1920er Jahre in Amerika thematisierten.

PRAhlen PRAHlhans PRAMPolini ... BRAhmine ARPsensuppe ARBEit] Die ersten drei durch Versalien hervorgehobenen Buchstaben *PRA* bilden das Anagramm von ↗ARP, selbiges gilt für *BRA* und *ARB*. KS gebrauchte das Anagramm häufiger, so etwa in einem Brief an Hannah ↗Höch vom 10.9.1923: *PRA ist in Schweiz* (Höch 1995a, S. 126). Außerdem spielt KS auf den futuristischen Künstler Enrico Prampolini (Modena 1894–1956 Rom) an, einen italienischen Maler, Bühnenbildner und Designer von Bühnenkostümen.

Abdruck Günter Hirschel-Prottsch: Stempelzeichnung] Es handelt sich um die Reproduktion des Architekten und Bühnenbildners Günther Hirschel-Prottsch (Bischwitz/Breslau 1902–1938 Chile): *Stempelzeichnung*. Im darin verwendeten Stempeldruck ist zu lesen: *Kunstbund der Sturmfreunde Breslau*. Hirschel-Prottsch war von 1919 bis zu seiner Entlassung 1922 am ↗Bauhaus tätig. Als er beschuldigt wurde, seinen Mentor Lothar Schreyer verleumdet zu haben, indem er diesen in Zusammenhang mit der Abmeldung der Bauhaus-Schülerin Alice Sager in Zusammenhang brachte, wurde Hirschel-Prottsch mit sofortiger Wirkung vom Unterricht ausgeschlossen. Der Künstler dokumentierte in dem 1928 verfassten Artikel *Der Weg zum neuen Wohngerät. Das Beweglicher-Werden des Möbels* [in: *Innendekoration* 39, 2 (1928), S. 100–102] seine nicht mehr erhaltene Inneneinrichtung für die Wohnung eines gewissen *Dr. K.* im schlesischen Oppeln. Es handelt sich dabei vermutlich um den renommierten Hausarzt Dr. Paul Krakauer, der im Ortsregister der Stadt von 1927 nachgewiesen werden kann (vgl. Sildatke 2013, S. 300). Die oberste ästhetische Maxime, unter die Hirschel-Prottsch seine konstruierten Möbel stellte, besteht in der Flexibilität des Interieurs und der Anwendung eines geometrischen Dekorationsprinzips. Diese beiden Grundpfeiler seiner eleganten, auf elementare Formen konzentrierten Einrichtung umfassen die Gestaltung der Flächen der einzelnen Räume – Wände, Decken und Böden – ebenso wie sie die Mobilität sämtlicher Einrichtungsgegenstände voraussetzen.

Es finden sich zwei Anschriften von Hirschel-Prottsch, die KS in sein Adressbuch eingetragen hat: *Hirschel-Prottsch, Berlin, Hardenbergstraße 2<sup>II</sup>, bei Ledermann* [KS Merzgebiet I, Inv.-Nr. que 06835004, S. 9] sowie *Günther Hirschel-Prottsch, Breslau, Ohlauer Stadtgraben 2 a p. 9398* [KS Merzgebiet I, Inv.-Nr. que 06835004, S. 53].

MERZ 3 ist eine ... Anfragen beim Merzverlag.] Zur Entstehung, Gestaltung und Lithografiertechnik vgl. Vorwort zu *Merz 3*, S. 63–72.



# FARBABBILDUNGEN



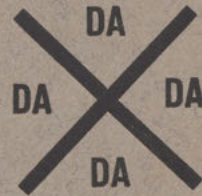
Verzeichnis der Farbabbildungen siehe S. 951

Inhalt: DADA IN HOLLAND. KOK: GEDICHT. BONSET: GEDICHT; AAN ANNA BLOEME.

PICABIA: ZEICHNUNG. HANNAH HÖCH: ZEICHNUNG; WEISSLACKIERTE TÜTE

# MERZ

# 1



# HOLLAND



# DADA



JANUAR 1923

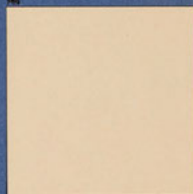
HERAUSGEBER: KURT SCHWITTERS  
HANNOVER · WALDHAUSENSTRASSE 5"

# MERZ

# 3

## MERZ MAPPE

ERSTE MAPPE DES MERZVERLAGES  
HANNOVER WALDHAUSENSTRASSE NR. 5



# 6 Lithos

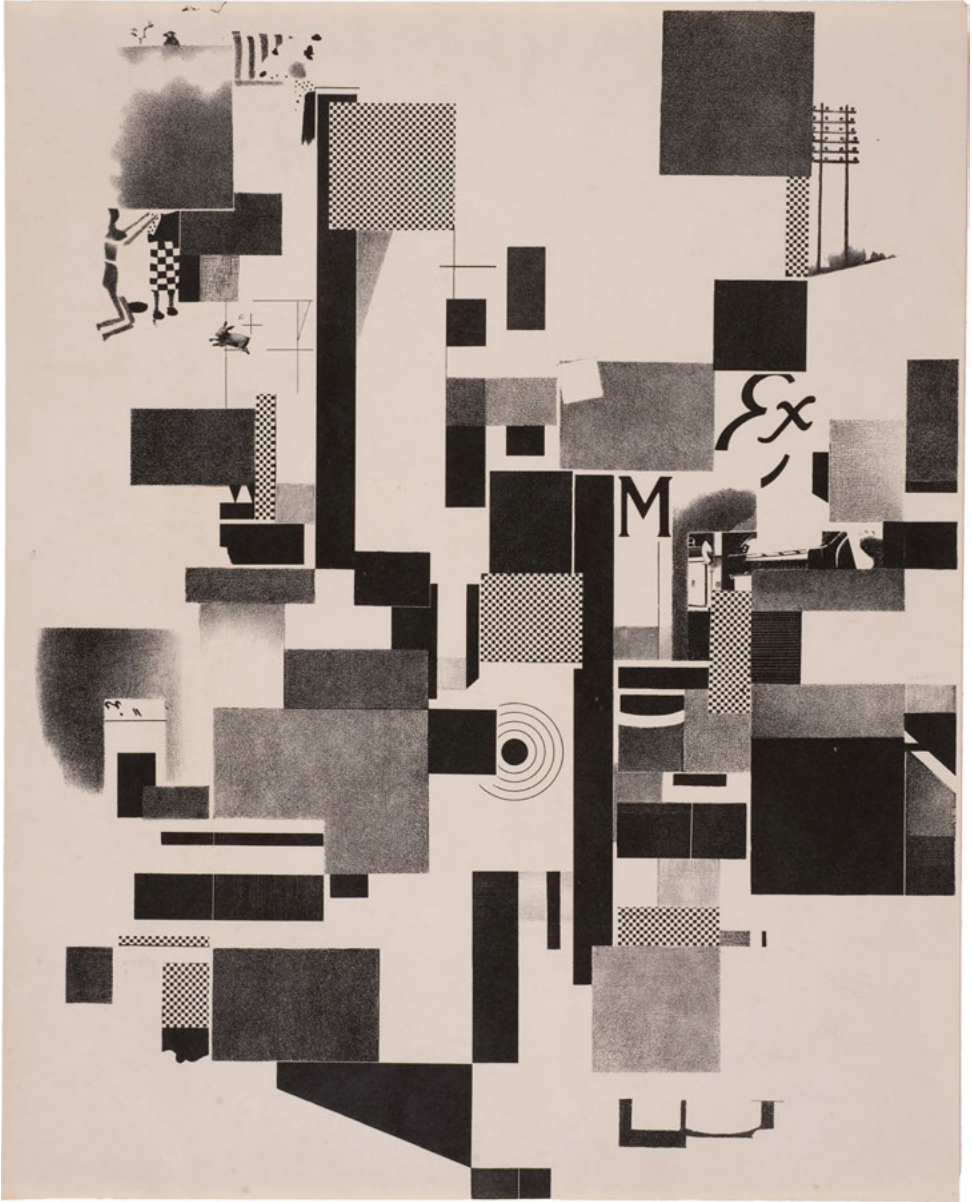
KURT SCHWITTERS  
1923

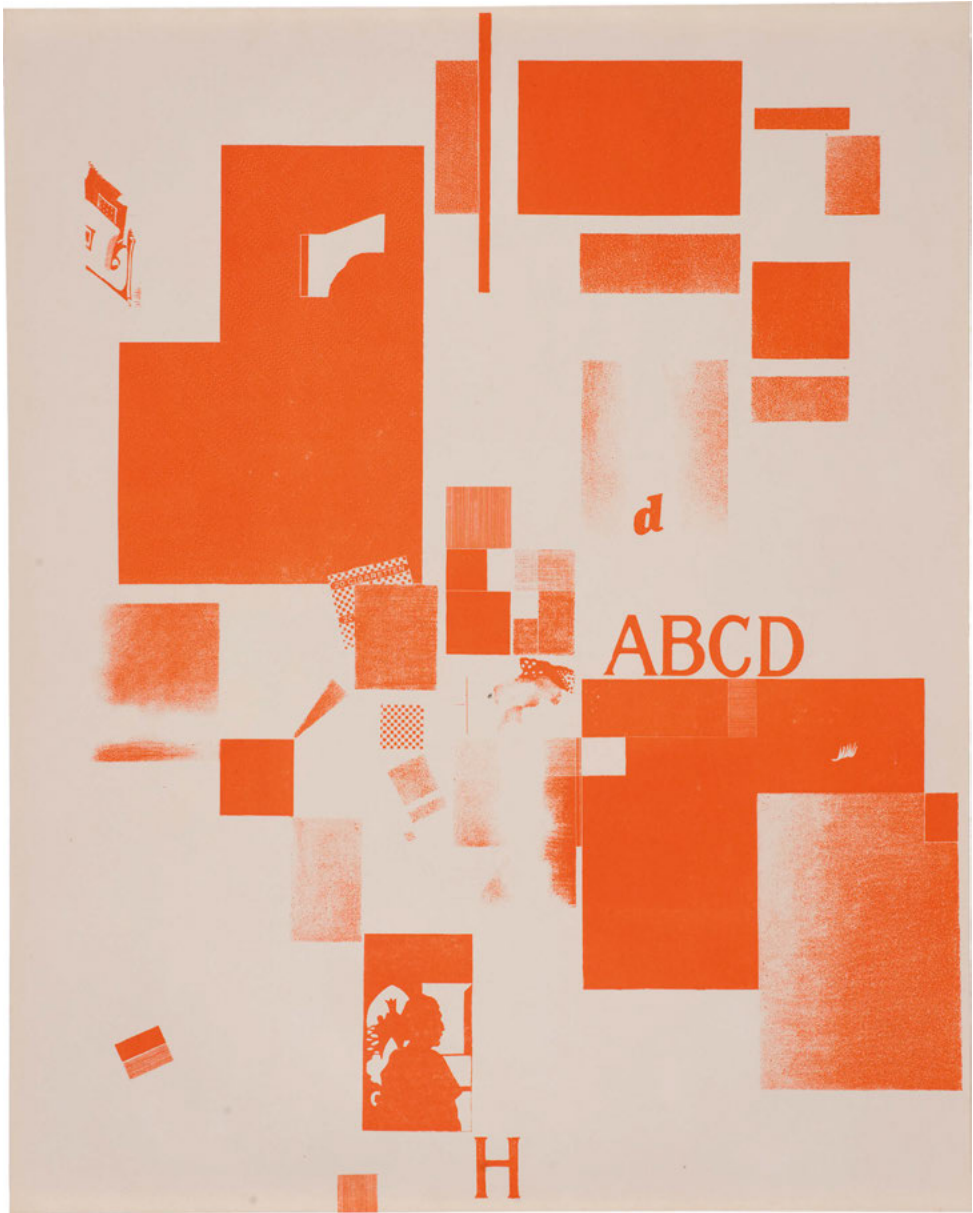


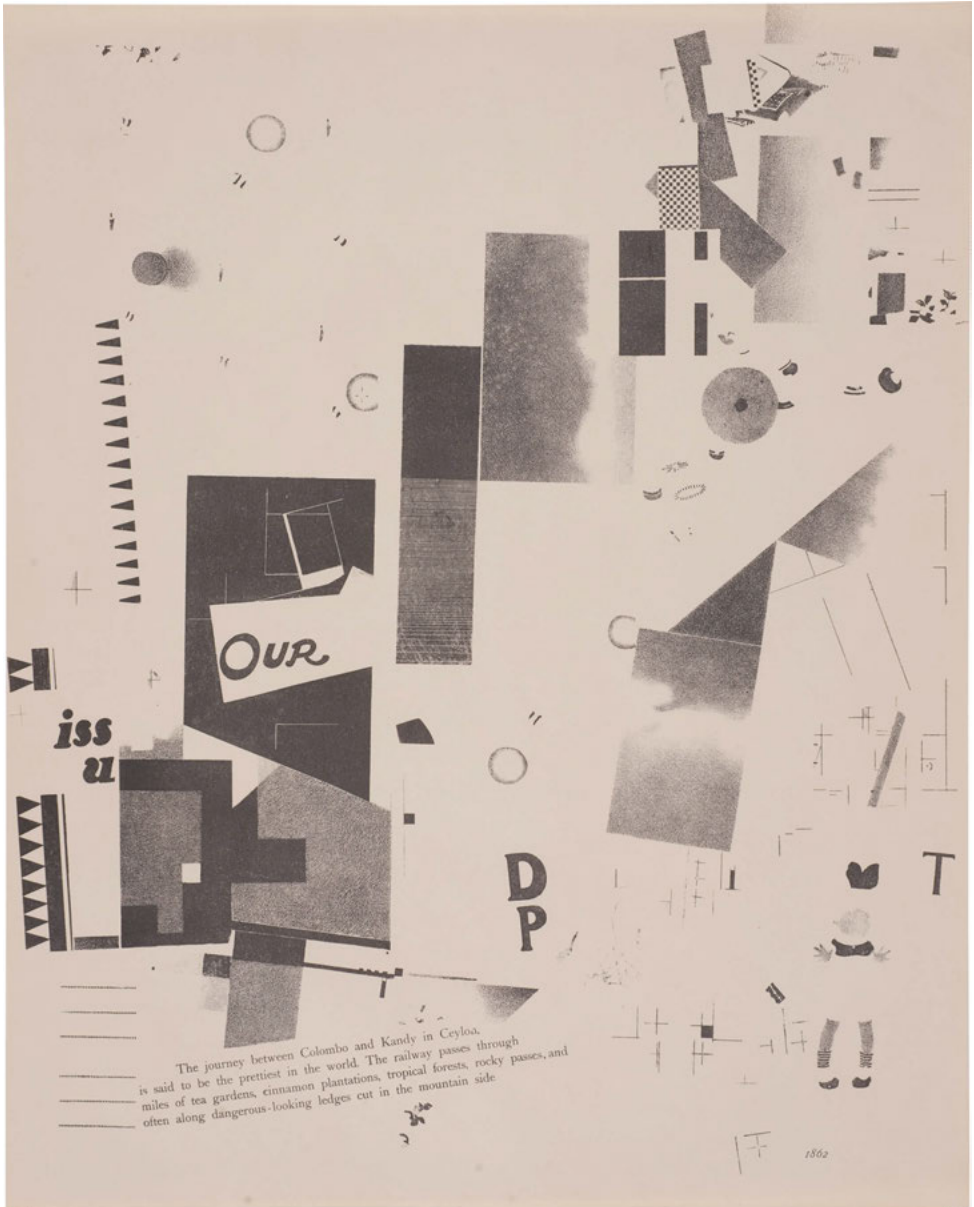
**6 Lithos**  
auf den Stein gemerzt

von  
**SKURT**  
**SCHWITTERS**  
1922

**MAPPE**

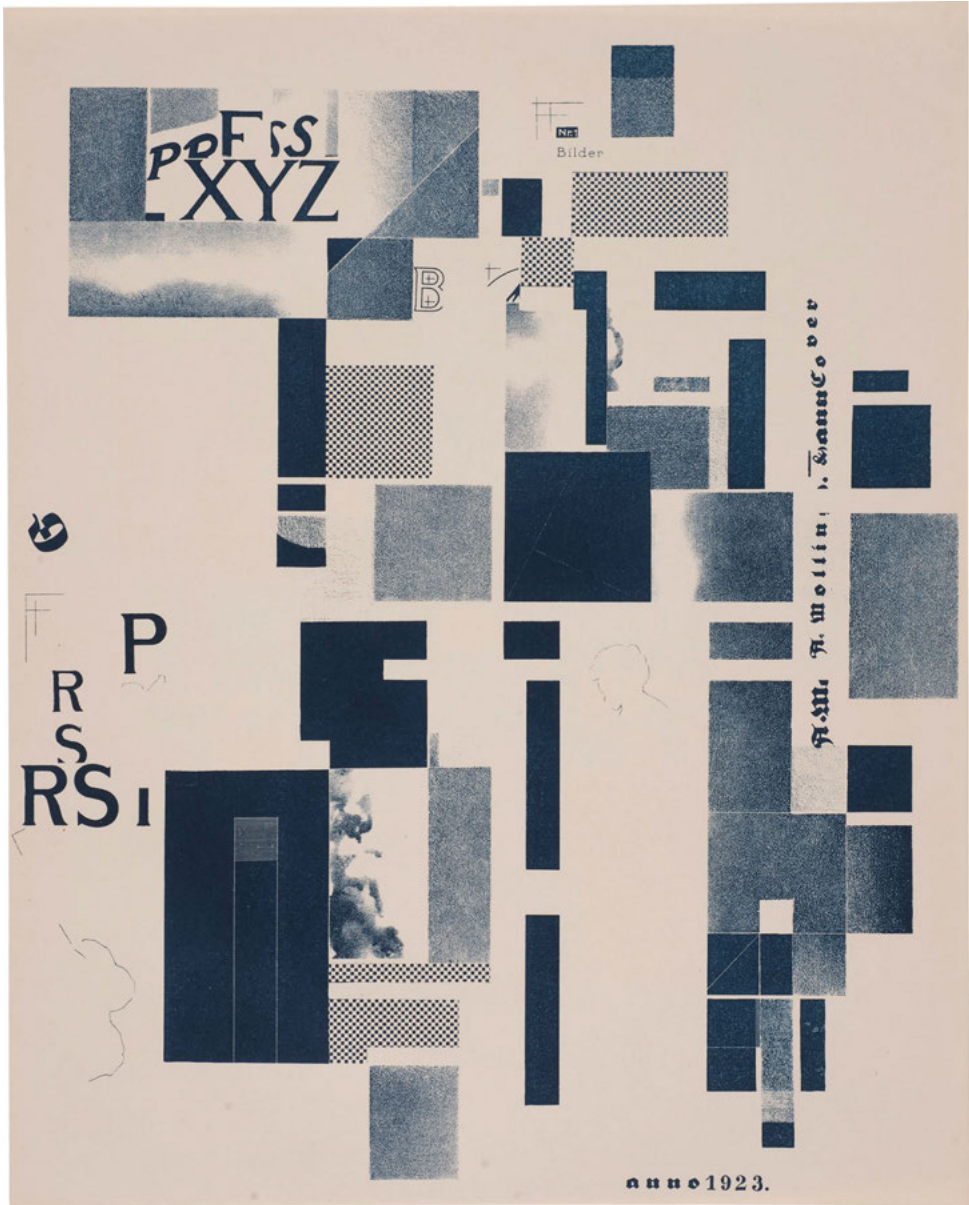






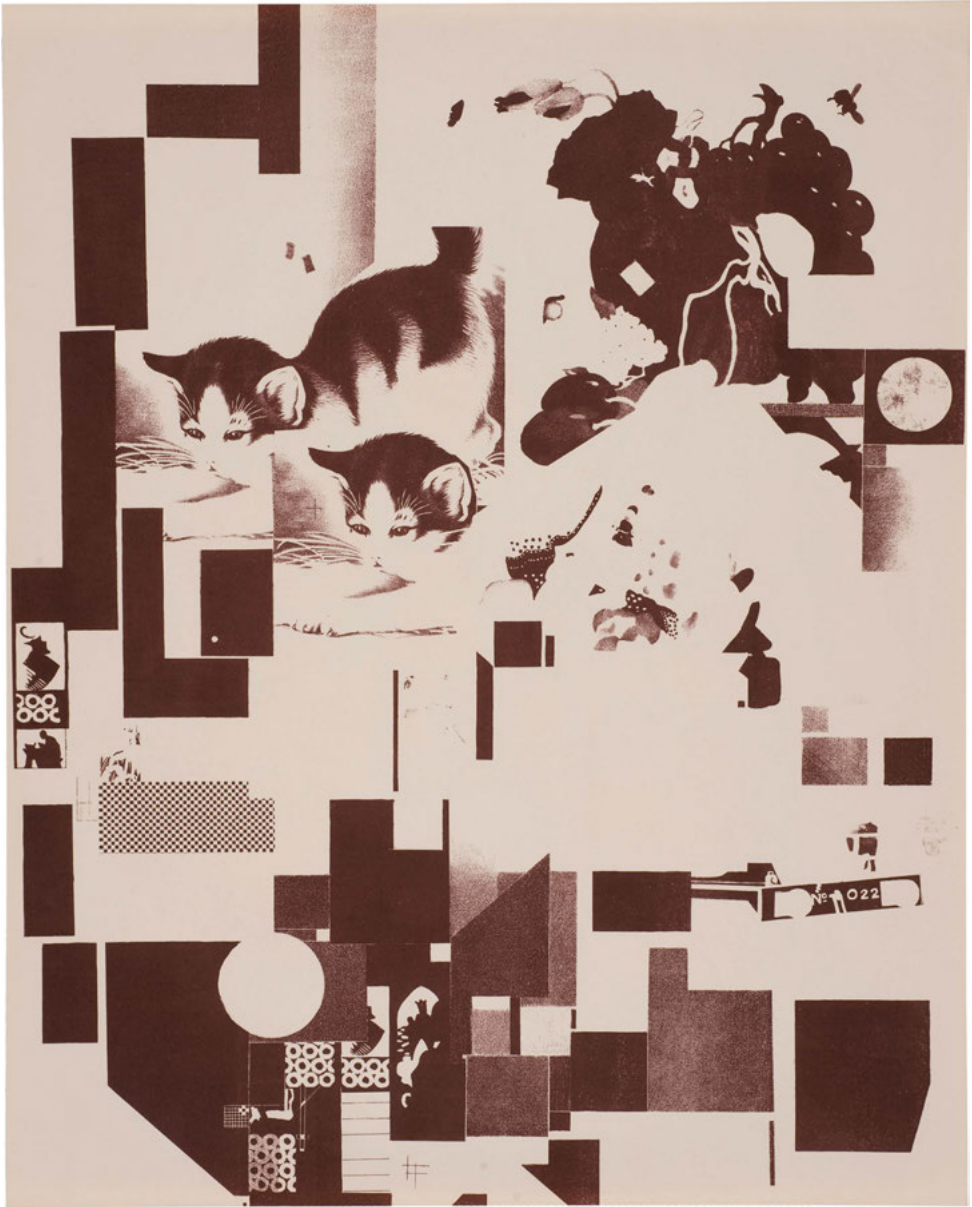
The journey between Colombo and Kandy in Ceylon is said to be the prettiest in the world. The railway passes through miles of tea gardens, cinnamon plantations, tropical forests, rocky passes, and often along dangerous-looking ledges cut in the mountain side.

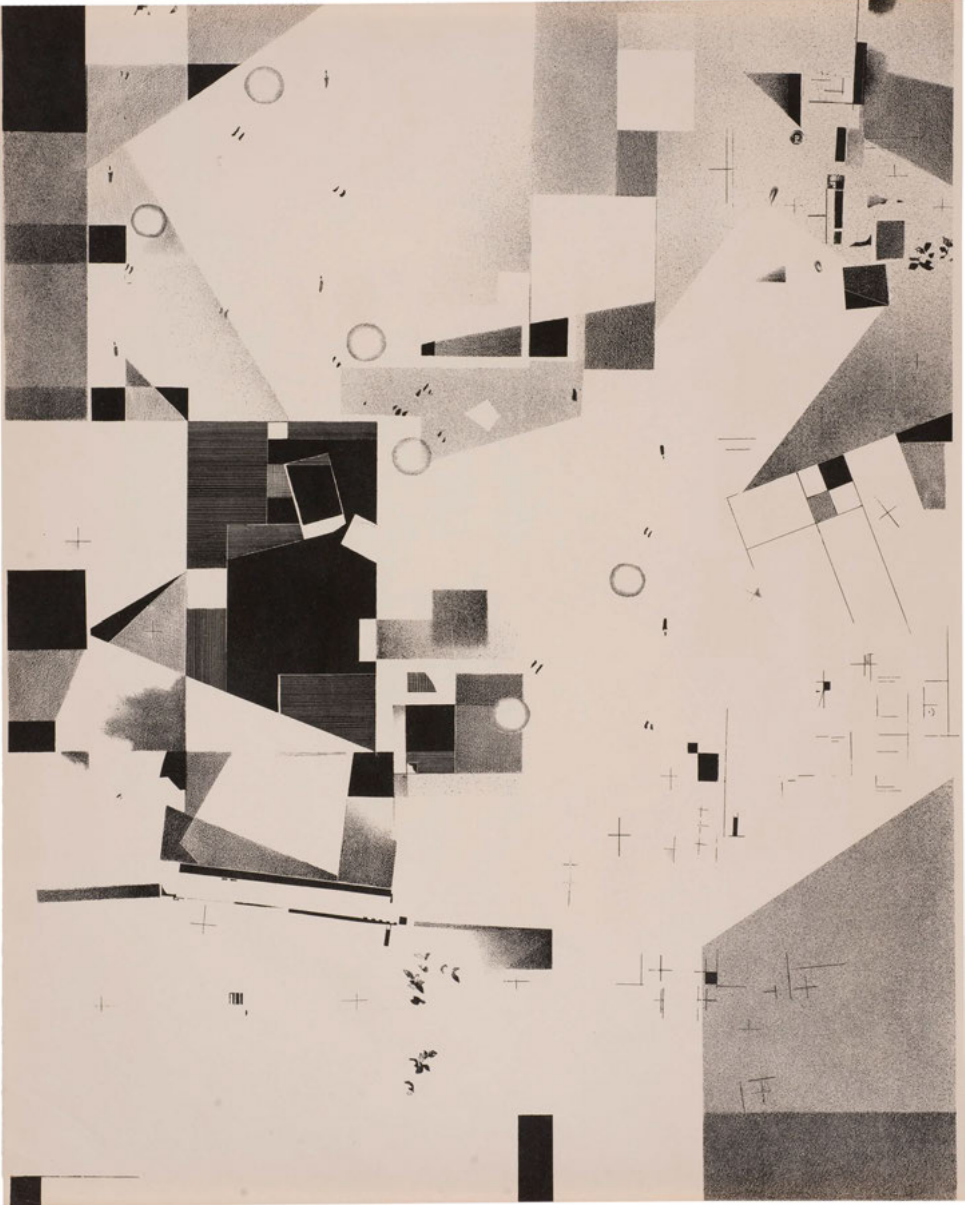
1862

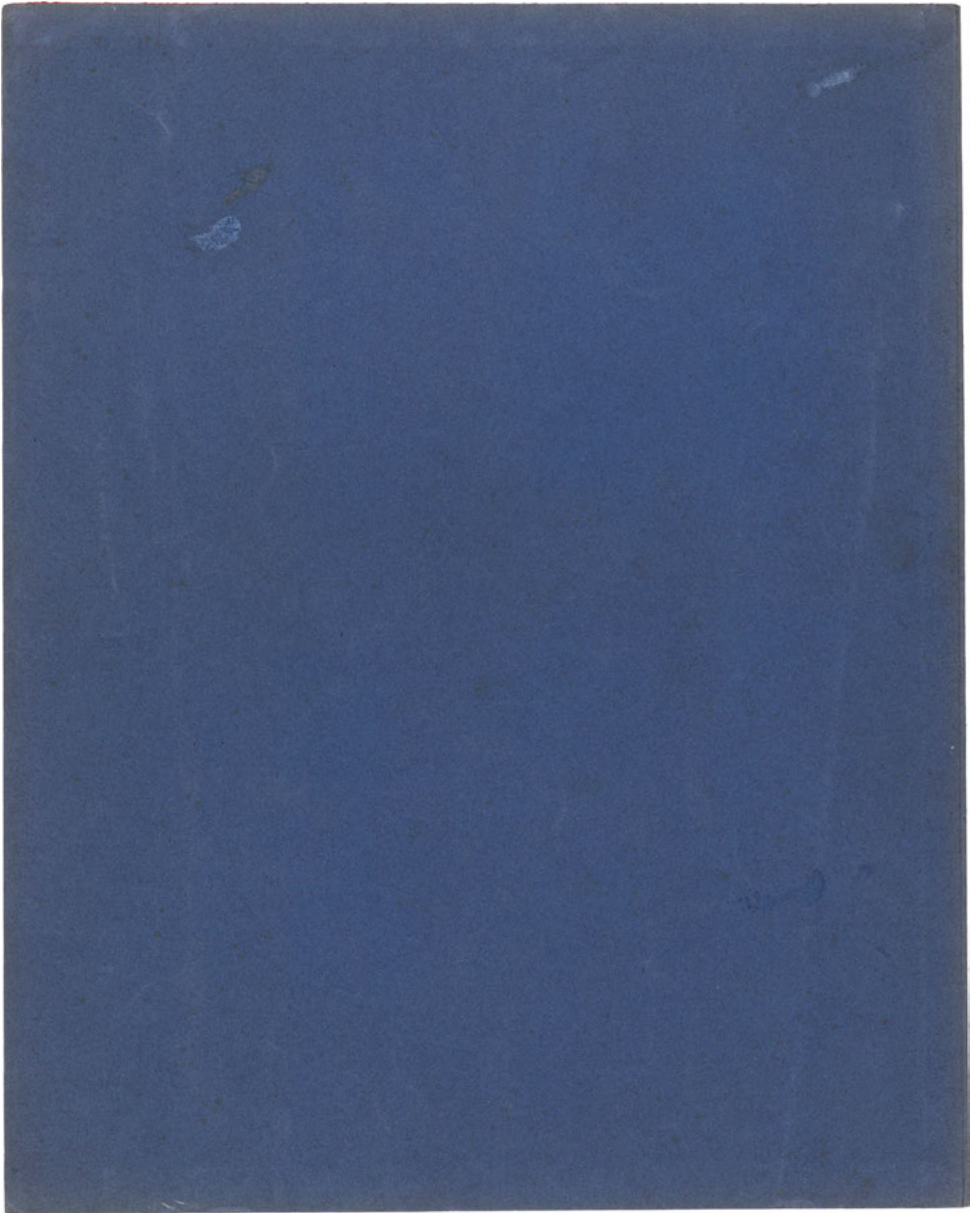


anno 1923.











39 39 39 39

# CHAOPLASMA

(Simultangedicht.)

forte	piano	forte
1. o a e u e a o (unisono.)	une aile la laide promis, contient circuitviolence, regarde calorice de balance, soutient dur carambole drolatique, sepulchure sacrifie, j'en fis m'epriiser souveuir, sabotir declancher carbonnade e e e e e e	
2. o a e u e a o	verfluchte Heirat des Herings einer zu kühnen Luftwarze, ohne Salzfaß greist die blaue se ihrer glanzvollen Nichtigkeit, und im Vergehen des Schalls t dein ein ein ein ein ein ein	
3. o a e u e a o	die jungen Mädchen re Dichtigkeit das einer Badewanne	
4. o a e u e a o	ich dich weiß nich der Rittersmann o Dame ich werde	
5. o a e u e a o	Bundestage zum Apotheker Eddi nie Speditionskre	
6. o a e u e a o	Jeder jede Dadaistig memorieren od le des Geschäfts	
7. o a e u e a o	Diese Käseblätte mehr blague zum gen Zahnweh das	
8. o a e u e a o	Die Arbeit kalte k na Mädchen ihr in den Filmstar	
9. o a e u e a o	Peterhofstoff liegt bemüht die Kisse Konservenfabri	

Von der Zensur gestrichen

10. o a e u e a o a o large the amou has been meur question the quest

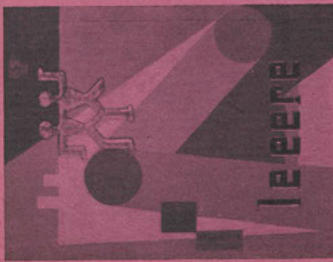
1		o a	e i	u a	o m
2					Zo
3					ao
4					den
5	<i>ff</i>			<b>A</b>	
6		du	hast		
7					
8		pomm		prrr	oum
9					
10		ooo		hahahahaha	

(Alle Knarren unisono.)



supposed as to have tobey brouglet more from the wars outbreak permis of the terra + cotta + pipes in bryarwood frommurders stion on on on on on on on

brrr || **A** || irrirri || **O** || dum drrr || **I** ||  
odesfall  
mann o Darm aus Blut und Wunden  
rfunden es hat sich gut bezahlt peng peng  
(Knarren unisono.)  
ooo h d r r r r r i i i i i u u u m.  
R. HAUSMANN.



KURT SCHWITTERS  
DAS ZWILLINGSBILD.

**38**

L'arriviste  
**TRISTAN TZARA** va cultiver  
(un interview.) ses **VICES.**

**Boj:** Etes-vous arriviste?  
**Tzara:** Evidemment, énormément. Ce qui me plaît le plus dans la vie, c'est l'argent et les femmes. Entre parenthèses je ne crois pas qu'il existe une perfection quelconque, et je pense, que les IMPURETES et les MALADIES sont aussi utiles que les microbes de l'eau sont nécessaires à la digestion.  
**Boj:** Pourquoi êtes-vous arriviste?

# 8 MERZ 9

DIESES DOPPELHEFT IST ERSCHIENEN UNTER DER REDAKTION VON  
EL LISSITZKY UND KURT SCHWITTERS

REDAKTION DES MERZVERLAGES  
KURT SCHWITTERS, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5<sup>11</sup>



TYPOGRAPHIE ANGELEBEN VON EL LISSITZKY  
HERAUSGEBER K. SCHWITTERS

NATUR VON LAT. **NASCI**

D. I. WERDEN ODER ENT-

STEHEN HEISST ALLES,

WAS SICH AUS SICH

SELBST DURCH EIGENE

KRAFT ENTWICKELT

GESTALTET UND BEWEGT

KLEINER BROKHAUS

BAND 2, Nr. 8, 9

APRIL

JULI

1924

**NASCI**

Nature, du latin signifie devenir, provenir, c'est à dire tout ce qui par  
sa propre force, se développe, se forme, se meut.

Es ist schon **GENUG** immer **MASCHINE  
MASCHINE  
MASCHINE,**

wenn man bei der modernen Kunstproduktion anlangt.

Die Maschine ist nicht mehr als ein Pinsel, und sogar ein sehr primitiver, mit dem die Leinwand des Weltbildes gestaltet wird. Alle Werkzeuge bringen Kräfte in Bewegung, die darauf gerichtet sind, die amorphe Natur zu kristallisieren, — das ist das Ziel der Natur selbst.

Es wäre zum mindesten unproduktiver Zeitverlust, wenn man heute beweisen wollte, daß man nicht mit eigenem Blut und einer Gänsefeder zu schreiben braucht, wenn die Schreibmaschine existiert. Heute zu beweisen, daß die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht Darstellen, sondern Darstellen ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust.

Die Maschine hat uns nicht von der Natur getrennt. Durch sie haben wir eine neue, vorher nicht geahnte Natur entdeckt.

Die moderne Kunst ist auf ganz intuitiven und selbständigen Wegen zu denselben Resultaten gekommen wie die moderne Wissenschaft. Sie hat, wie die Wissenschaft, die Form bis auf ihre Grundelemente zerlegt, um sie nach den universellen Gesetzen der Natur wieder aufzubauen. Und dabei sind beide zu derselben Formel gekommen:

**JEDE FORM IST DAS ERSTARRTE MOMENT-  
BILD EINES PROZESSES.**

**ALSO IST DAS WERK HALTESTELLE DES  
WERDENS, UND NICHT ERSTARRTES ZIEL.**

Wir erkennen Werke an, die in sich ein System enthalten, aber ein System das nicht vor, sondern in der Arbeit bewußt geworden ist.

Wir wollen die Ruhe gestalten, die Ruhe der Natur, in der ungeheure Spannungen die gleichmäßige Rotation der Weltkörper im Gleichgewicht halten.

Unser Werk ist keine Philosophie und kein System der Naturkenntnis, es ist ein Glied der Natur und kann als solches selbst nur Gegenstand der Erkenntnis sein.

Hier ist ein Versuch den kollektiven Willen aufzuzeigen, der die internationale Kunstproduktion der Gegenwart schon zu läuten anfängt. Es ist noch ein Bürgerkrieg von Gegensätzen. Heute ist dieser Bürgerkrieg der Lebenskampf der Kunst.

IM JAHRE 1924 WIRD DIE  
WURZEL —  $\sqrt{\quad}$  — AUS DEM  
UNENDLICHEN —  $\infty$  — GE-  
SEHEN DAS ZWISCHEN  
SINNVOLL —  $+$  — UND  
SINNLÖS —  $-$  — PENDELT,  
GENANNT: NASCI.

1924



**ASSEZ DE LA MACHINE  
MACHINE**

**RIEN QUE MACHINE,**

en parlant de la production artistique d'aujourd'hui.

La machine n'est rien de plus qu'un pinceau, même un des plus primitifs, avec lequel la toile de la face du monde est peinte.

Tous les outils mettent en mouvement des forces dont le but est de former la nature amorphe, c'est le but de la nature même.

Ce serait une perte de temps que de chercher à prouver aujourd'hui, qu'on n'a besoin ni de plume d'oie ni de goutte de sang pour écrire, quand on est en possession d'une machine à écrire. De même que ce serait une perte de temps que de chercher à prouver que le devoir de toute production, y compris dans l'art, n'est pas de représenter mais de mettre en évidence.

La machine ne nous a pas séparés de la nature. Par elle, nous avons découvert une nouvelle nature, jusqu'alors inconnue. L'art moderne est arrivé au même résultat que la science moderne par des voies indépendantes tracées par l'intuition. Comme la science, il a décomposé la forme en ses éléments fondamentaux, pour les recomposer d'après les lois universelles de la nature. Tous les deux sont arrivés à la même formule.

**TOUTE FORME EST UN MOMENT CONCRÉTÉ  
D'UNE ÉVOLUTION.**

**CE QUI FAIT QUE L'ŒUVRE N'EST PAS LE  
BUT FIXÉ, MAIS UN POINT STATIONNAIRE DU  
DÉVELOPPEMENT.**

Nous reconnaissons comme œuvres, tout ce qui en soi, contient un système — mais un système qui a pris conscience de lui-même non avant, mais dans l'exécution.

Nous voulons représenter le calme, le calme de la nature, dans lequel des tensions incroyables tiennent en équilibre la rotation régulière des mondes.

Notre œuvre n'est ni une philosophie, ni un système de connaissance de la nature; c'est un membre de la nature et, par cela ne peut être elle-même qu'un objet de la révélation.

Voici un essai de montrer la volonté collective qui commence déjà à diriger la production de l'art international. C'est encore une guerre civile des contraires. Mais aujourd'hui cette guerre civile est la lutte d'existence de l'art.

EN 1924 LA RACINE —  $\sqrt{\quad}$  —  
— DE TOUT CE QUI SE  
PASSE INCESSAMMENT —  
 $\infty$  —, DE TOUT CE QUI  
OSCILLE ENTRE LE SENSÉ,  
—  $+$  — ET L'INSENSÉ —  
— SERA NOMMÉ: NASCI.

EL LISSITZKY  
LOCARNO  
OSPEDALE





DIE GUTE REKLAME IST BILLIG.

Ein geringes Maß hochwertiger Reklame, die in jeder Weise Qualität verrät, übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter, ungeschickt organisierter Reklame.  
Max Burchartz.

# MERZ

# 11



**TY**PO  
**RE**KLA  
ME

RED. MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5 II.

## EINIGE THESEN ZUR GESTALTUNG DER REKLAME VON MAX BURCHARTZ:

Die Reklame ist die Handschrift des Unternehmers. Wie die Handschrift ihren Urheber, so verrät die Reklame Art, Kraft und Fähigkeit einer Unternehmung. Das Maß der Leistungsfähigkeit, Qualitätspflege, Solidität, Energie und Großzügigkeit eines Unternehmens spiegelt sich in Sachlichkeit, Klarheit, Form und Umfang seiner Reklame. Hochwertige Qualität der Ware ist erste Bedingung des Erfolges. Die zweite: Geeignete Absatzorganisation; deren unentbehrlicher Faktor ist gute Reklame. Die gute Reklame verwendet moderne Mittel. Wer reist heute in einer Kutsche? Gute Reklame bedient sich neuester zeitgemäßer Erfindungen als neuer Werkzeuge der Mitteilung. Wesentlich ist die Neuartigkeit der Formgebung. Abgelebte banale Formen der Sprache und künstlerischen Gestaltung müssen vermieden werden.

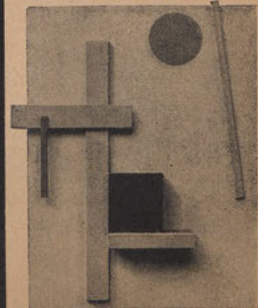
Zitiert aus Gestaltung der Reklame, Bochum, Bongardstrasse 15-

K. SCHWITTERS.  
Signalentwurf für Adolf

Rohrbach

## DIE GUTE REKLAME

ist sachlich, ist klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form, ist billig.  
MAX BURCHARTZ.



Merzrelief von Kurt Schwitters siehe Salto 91

WERBEN SIE BITTE FÜR MERZ.

*Felikan*-Nummer.







**F**  
SIND-DAS ERGEBNIS EINER MEHR ALS 20 JÄHRLICHEN  
ERFAHRUNG IN DER FABRICATION UND VERTEILUNG

**Felikan**

ÖL-  
TEMPERA-  
AQUARELL-

**F**

**FARBEN**  
GÜNTHER WAGNER

**F**

HANNOVER UND WIEN

**ZIT FARBE**



ist die Farbe des ersten  
spanischen Königs.  
Sie ist die Farbe der  
spanische des Königs.  
Irischen, Portugies.  
Inde, Frische und  
Dauerhaftigkeit und  
Körperhaftigkeit und  
Ausgezeichnet.

96  
KLASSEN

3  
MEINE **3**

FÜR BLEI-ALLER-HÄRTEGRADE

**Felikan**  
SPECIAL  
Fabrikat-Günther-Wagner

**RADIER**  
GUMMI

**Felikan**  
Speckgummi  
Fabrikat-Günther-Wagner

ERFÜLLEN  
FÜR BESONDERE WEICHES BLEI UND ZUM SAUBERN GROSSEN FLÄCHEN

ALLE ANFORDERUNGEN  
DER PRAXIS

**Felikan**  
T.W  
Fabrikat-Günther-Wagner

EIN SCHÖNES GUMMI FÜR TUSCHE UND TINTE



O BIBI  
 bromocarnOL  
 gargarisOL  
 buccocystOL  
 polygonOL  
 bituminOL  
 hydravasOL  
 chinoterpOL  
 uvacystOL  
 sonaOL  
 hermidOL  
 legumOL  
 hydosoOL  
 glitizonOL  
 Serisitol  
 narsaOL  
 vendOL  
 Pelikanol  
 silkOL  
 hartOL  
 brikOL  
 pol.

# WENN SIE IHRE REKLAME

gestalten wollen, so wenden Sie sich  
 bitte vertrauensvoll an die Werbezentrale

## MERZ

HANNOVER  
 WALDHAUSENSTRASSE 511

H. BEHRENS-  
 HANBELER  
 (vermerzt)

ERSTE KÜNSTLER.  
 LEITUNG KURT SCHWITTERS.



## MERZ WERBEZENTRALE

HANNOVER

WALDHAUSENSTRASSE 511

LIEFERT NEUZEITLICHE PLAKATE, BILDRERKLAME, TYPOSIGNETE, SIGNETE, TYPOGRAPHISCHE ANORDNUNG, PACKUNGEN, KATALOGE, PREISLISTEN, ANZEIGEN, TEXTE, LICHTERKLAME U. S. W.

### DER STURM

LEITUNG  
 HERWARTH  
 WALDEN  
 BERLIN  
 POTSDAMER-  
 STRASSE 194a

1. KUNSTANSTELLUNG, WERKE, FÜHRENDE KÜNSTLER, WAGNER, SCHUMMER, KURT SCHWITTERS, L. KAS SAK, OTTO NEBEL U. A. 8. ZEIT-  
 SCHRIFT DER STURM, 15. JAHRGANG, MIT ZAHLREICHEN ABBLDUNGEN.  
 2. VERLAG, POTSDAMER STRASSE 194a, BERLIN, W. 1. 1924.  
 3. KUNSTANSTELLUNG, WERKE, FÜHRENDE KÜNSTLER, WAGNER, SCHUMMER, KURT SCHWITTERS, L. KAS SAK, OTTO NEBEL U. A. 8. ZEIT-  
 SCHRIFT DER STURM, 15. JAHRGANG, MIT ZAHLREICHEN ABBLDUNGEN.  
 4. KUNSTANSTELLUNG, WERKE, FÜHRENDE KÜNSTLER, WAGNER, SCHUMMER, KURT SCHWITTERS, L. KAS SAK, OTTO NEBEL U. A. 8. ZEIT-  
 SCHRIFT DER STURM, 15. JAHRGANG, MIT ZAHLREICHEN ABBLDUNGEN.  
 5. ZEITUNG, WERKE, FÜHRENDE KÜNSTLER, WAGNER, SCHUMMER, KURT SCHWITTERS, L. KAS SAK, OTTO NEBEL U. A. 8. ZEIT-  
 SCHRIFT DER STURM, 15. JAHRGANG, MIT ZAHLREICHEN ABBLDUNGEN.  
 6. ZEITUNG, WERKE, FÜHRENDE KÜNSTLER, WAGNER, SCHUMMER, KURT SCHWITTERS, L. KAS SAK, OTTO NEBEL U. A. 8. ZEIT-  
 SCHRIFT DER STURM, 15. JAHRGANG, MIT ZAHLREICHEN ABBLDUNGEN.  
 7. ZEITUNG, WERKE, FÜHRENDE KÜNSTLER, WAGNER, SCHUMMER, KURT SCHWITTERS, L. KAS SAK, OTTO NEBEL U. A. 8. ZEIT-  
 SCHRIFT DER STURM, 15. JAHRGANG, MIT ZAHLREICHEN ABBLDUNGEN.  
 8. ZEITUNG, WERKE, FÜHRENDE KÜNSTLER, WAGNER, SCHUMMER, KURT SCHWITTERS, L. KAS SAK, OTTO NEBEL U. A. 8. ZEIT-  
 SCHRIFT DER STURM, 15. JAHRGANG, MIT ZAHLREICHEN ABBLDUNGEN.

BEI KURT SCHWITTERS IN  
 HANNOVER, WALDHAUSEN-  
 STRASSE 511, BESTELLT MAN  
 EIN ABBONNEMENT AUF DIE  
 ZEITSCHRIFT

## MERZ

4 NUM- 4 MARK oder  
 MERN 1 DOLLAR oder  
 2 1/2 GULDEN oder  
 5 SCHWEIZER FRANK.

PROBENUMMER 1,50 M.

BESTELLEN SIE EINE

## MERZ

-GRAMMOPHON-  
 PLATTE:  
 LAUTGEDICHT VON  
 KURT SCHWITTERS,  
 VON AUTOR SELBST  
 GESPROCHEN.

MERZ 13. 20 M.

NIRGENDS RÄCHEN SICH IMITATION, REAK-  
 TION, ÜBERHAUPT JEDE RÜCKSTÄNDIGKEIT  
 SO SEHR WIE BEI DER REKLAME

## MERZ

8/9, GENANNT „nasci.“

ENIGE URTEILE ÜBER NASCI: PROFESSOR  
 HÜTTIG, CHEMIKER, JENA: „Die neueste  
 Entwicklung von Merz gefällt mir sehr gut.“  
 H. ARP: „NASCI ist wunderbar.“ FRAU DR.  
 STEGMANN, M. S. P. D., Reichstag: „NASCI  
 ist wirklich ein sehr schönes Heft. Ich stelle  
 fest, daß Merz systematisch zur Erzielung  
 übergeht.“ GROPIUS: „Ihr Heft NASCI habe  
 ich mit Freude erhalten.“ DEXEL: „NASCI  
 ist ein Meisterwerk, ich gratuliere.“ MARIANNE  
 MEYER, LEHRERIN, DRESDEN: „Hier konnte  
 ich folgen . . . mich als neuen Abonnenten zu  
 betrachten.“ MOHLY: „Gratuliere, NASCI  
 ist wirklich sehr schön geworden.“ DOES-  
 BURG: „Gestern bekam ich mit großer Freude  
 NASCI.“

## ALS NR. 12 MERZ

ERSCHIEN DER HAHNPEPER, EIN  
 MÄRCHEN VON K. SCHWITTERS,  
 REICH ILLUSTRIRT DURCH  
 KÄTE STEINITZ IN 80 SIGNIERTEN  
 EXEMPLAREN, HANDKOLORIERT.  
 PREIS 20 MARK.

ZEITSCHRIFT



ZEITSCHRIFTEN: L'AURORA, BLOK, CONTIMPORANUL, DISK, FRÖH-  
 LICHT, LE FUTURISME, THE LITTLE REVIEW, MA, MAYO, MANOMETRE,  
 MECANO, NOI, HET OVERZICHT, SEPT ARTS, STAVBA, ZENIT, ZONE,  
 ZWROTNKA

WERBEN SIE FÜR MERZ NEUE ABBONNENTEN:

DIE ZEITSCHRIFT

## MERZ

BEREITET SONDERNUMMERN ÜBER WERBEBESSEN VOR, SOWIE  
 ÜBER PACKUNGEN, KAUFPLÄDEN, INNENARCHITEKTUR, BÖHNE.

KÜNSTLER UND INTERESSANTEN  
 BITTE AN REDAKTION MERZ  
 WENDEN.

RAUM  
 FÜR REKLAME ZU VERMIETEN.

### L'ESPRIIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIO-  
 NALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE.

PARIS.

DIESE MERZ NUMMER WURDE IN **5000** EXEMPLAREN BEDRUCKT.  
 BEI A. MOLLING & COMP., HANNOVER.

DRUCKSACHEN ÜBER PELIKAN-ERZEUGNISSE FOR-  
 DERE MAN VON GÜNTHER WAGNER, HANNOVER.

DE STIJL

MERZVERLAG, K. SCHWITTERS, HANNOVER, WALDHAUSENSTRASSE 5"

FAMILIE HAHNEPETER

Nr. 1.

VÄTERCHEN GEWIDMET

# H AHNE



# L PETER

VON KURT SCHWITTERS  
UND KÄTE STEI NITZ



# K<sub>s</sub>

Nr. 32

*Käte Steinitz  
Kurt Schwitters*

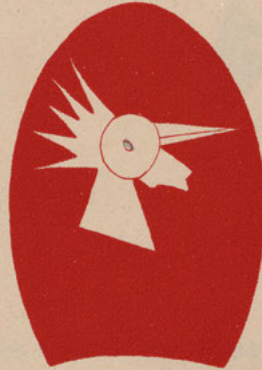
2

Der Junge hieß Hahnemann. Eigentlich hieß er Hans. Eines Tages fand Hahnemann ein Ei, aber kein richtiges Ei, sondern es war an einer Ecke nicht rund, sondern platt.

**GANZ**

Ganz platt.

**PLATT.**



Und zwar hatte es auf der platten Ecke gestanden. Das mußte Hahnemann auffallen. Darum nahm er das Ei mit **und ging** damit zum Onkel Doktor.

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



DER

3

aber sagte ihm, daß das kein Hühnerei wäre,  
auch kein Gänseei, sondern es wäre ein Hahnen  
ei, und zwar das Ei von einem **RICHTIGEN**

**HAHNEPETER.**



Ja, sagte Hans, wie muss man das denn  
machen? Da setzte der Onkel Doktor seine  
Hornbrille auf und sagte, solch ein Ei  
brauchte genau 13 Tage hinter dem war  
men Ofen zu liegen zum Ausbrüten.

Die Mutter

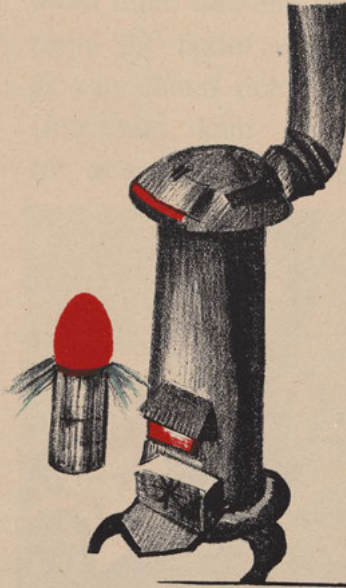
wollte das zuerst nicht  
glauben.



Als aber Hahnemann

4

eine lange Konservendose hinter den Ofen stellte, und das Ei darauf, noch etwas grünes Gras dabei, wie auf einer richtigen Wiese, da



glaubte sie es doch. Nur fürchtete sie sich etwas, wenn der Hahnepeter schließlich rauskommen würde, was dann ?

---

beruhigte sie, sie müsse nur 13 Tage Geduld haben. Morgens und abends betastete Hahnemann das Ei mit dem Zeigefinger und brachte morgens und abends neues Grün von derselben Wiese, auf der er das Ei gefunden hatte. Ihr müßt Euch das alle merken, wie man das macht, denn Ihr findet vielleicht auch mal solch ein Ei von einem richtigen Hahnepeter.

Und nun kam der Tag, wo der Hahnepeter aus dem Ei kriechen sollte. Das Ei war



schon ganz warm geworden, und Hahnemann setzte sich schon vor sichtshalber die

**BRILLE**

seiner Großmutter auf. Denn wenn der Hahnepeter herauskommen würde, dann könnte er leicht herunterfallen. Darum

nahm Hahnemann zuletzt

das Ei von der Konservendose herunter, wickelte es in seine Schürze und setzte sich damit dicht an den

Ofen.



Mit einem Male gab es einen **KLING**

als ob die großen  
Leute mit Wein  
anstoßen, und da kam der Hahnepeter aus dem  
Ei heraus und sagte sofort



*Guten Tag*

*Guten Tag*



**GUTEN  
TAG!**

6

**Hahnemann** wollte die Eierschalen fortwerfen, weil er vor Schreck nichts Besseres zu sagen wußte, aber die waren schon nicht mehr da. Und wie er den Hahnepeter ganz vorsichtig auf den Tisch stellte, stand er sogar auf einem Bein, denn er hatte nur eines, und das war wie ein Kreisel.



**Hahnemann** mochte ihn kaum fest ansehen, aber er sah ihn doch heimlich an, und sah ihn immer wieder an, von allen Seiten an, und der Hahnepeter stand auf seinem einen Bein.

---

**7**

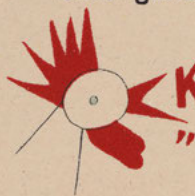


Als nun die Mutter hereinkam,  
fragte sie sofort, was man  
mit dem Ding wohl ei-  
gentlich machen  
könnte?

8

DA meinte Hahnemann,  
der würde doch Eier legen,  
und dann hätten wir  
eine ganze

?



„KRA, KRA, KRA“

„KRA“

Familie von Hahnepetern.

Aber die Mutter meinte, das hätte  
doch auch keinen Zweck. - O doch,  
das hätte den Zweck, daß viele  
Hahnepetermärchen kämen.

Und mit einem Male fiel es Hahnemann da  
bei ein, daß der Hahnepeter auch „Kra“ sagen  
konnte. Wenn man nämlich den Hahnepeter  
am Halse unter dem Lappen kitzelte, so  
sagte er „Kra, Kra,“ so ähnlich wie KIKERIKI.  
Und als die Kinder kamen, kitzelten sie  
ihn alle erst mal mit einem Strohhalm unter  
dem Halse, damit er „Kra, Kra“ sagte. Und der  
Hahnepeter mußte fürchterlich lachen und sagte  
immer „Kra, Kra, Kra, Kra, Kra, Kra, Kra, Kra.“



*und*

wie  
ihn  
nun  
die

Kinder alle kitzelten, da kitzelte eines verkehrt, es wußte selbst nicht wie und wo, und warum, und wir wissen es auch nicht, warum es verkehrt war. Und plötzlich wurde er grasgrün, schrie furchtbar auf, sprang ein bißchen in die Luft und legte dabei ein schwarzes Ei, und nun kitzelte jedes Kind einmal an der verkehrten Stelle. Und jedesmal legte der Hahnepeter ein schwarzes Ei. Und da es 13 Kinder waren, so legte er 13 Eier. Und dabei bemerkten es die Kinder, daß er hinten eine richtige Schraube und einen richtigen

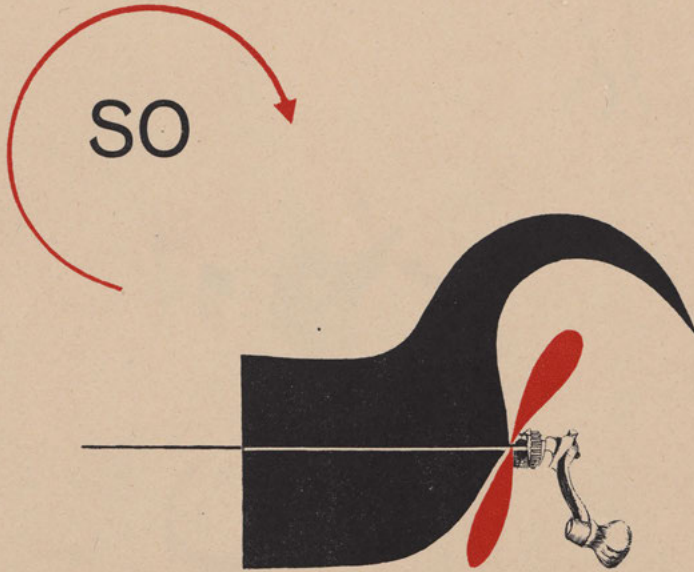
**PROPELLER**

hatte.

WENN **WO** NE  
SCHRAUBE IST,  
MUSS MAN AUCH  
DRAN DREHEN.

---

10



drehte Hahnemann an der Schraube dreimal  
rum, nachdem er die Mutter gefragt hatte, wie  
rum man drehen müßte. Die Mutter aber sagte,  
man müßte **rechtsrum** drehen.

---



Und als Hahnemann dreimal rumdrehte, tanzte  
der Hahnepeter wie eine  
**BALLETTEUSE.**



Darum drehte jetzt Hahnemann **sechsmal** rum.

---

---

Und als Hahnemann **sechsmal** rumdrehte, tanzte  
der Hahnepeter wieder und erhob sich dabei  
etwas in die Luft.



Darum drehte jetzt Hahnemann **neunmal** rum.

Und als Hahnemann **neunmal** runddrehte, flog der Hahnepeter ganz hoch und sang dazu, wie wenn der Vater Violine spielt.



Darum drehte Hahnemann jetzt **dreizehnmal** rum  
**auf.** \_\_\_\_\_

Und als Hahnmann **dreizehnmal** rumdrehte, flog  
der Hahnepeter ganz hoch, ganz schnell, noch  
schneller, noch viel schneller und  
sang dazu  
noch viel  
schöner, als  
wenn der  
Vater  
Violine  
spielt.



Und flog höher und höher und kam **überhaupt  
nicht** wieder herunter.





Die Kinder  
sahen hinter dem **Hahnepeter** her,  
sahen sich gegenseitig an und  
machten betrubte und erstaunte  
kleine Gesichter.



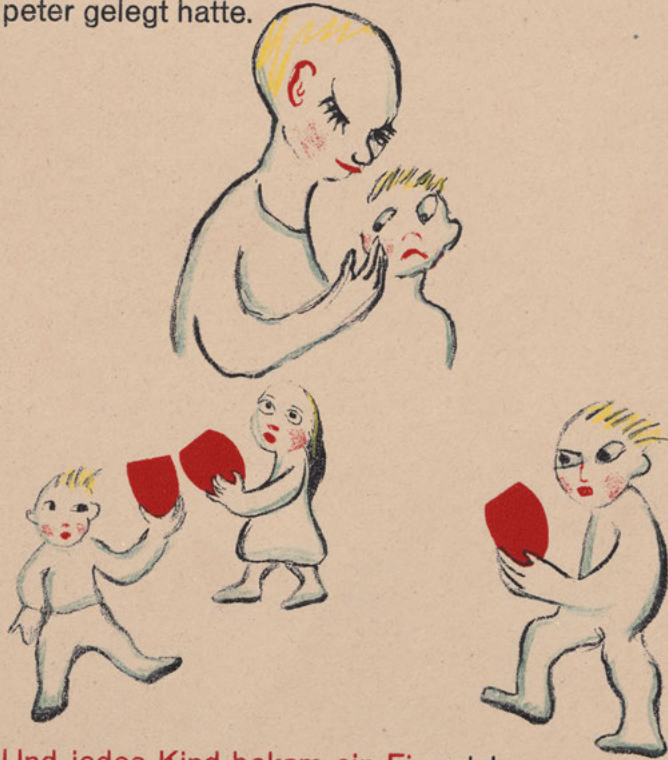
Manche  
lachten  
vor Schreck,



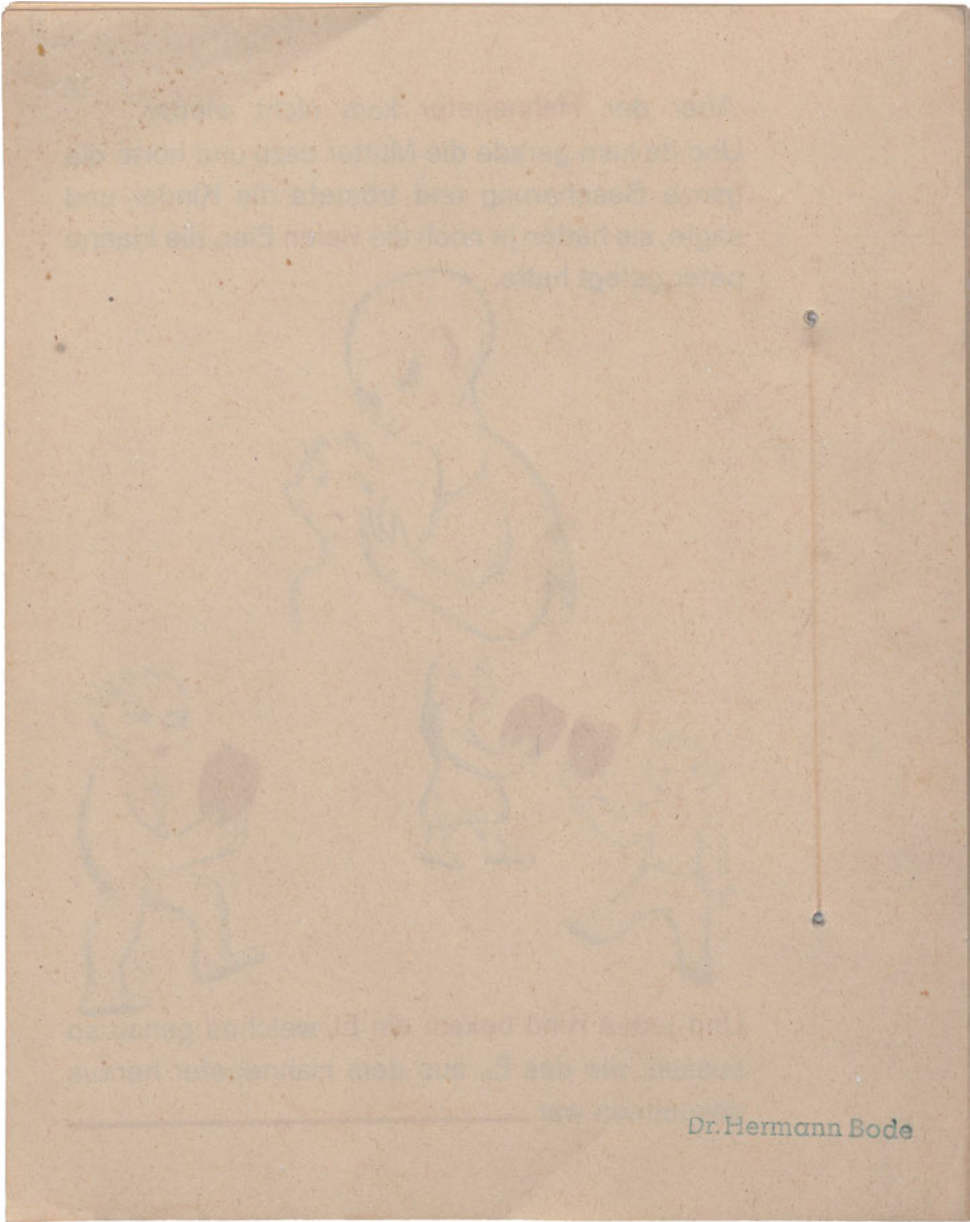
und **Hahnemann** mußte sogar **weinen.**



Aber der **Hahnepeter** kam nicht wieder.  
Und da kam gerade die Mutter dazu und hörte die  
ganze Bescherung und tröstete die Kinder und  
sagte, sie hätten ja noch die **vielen** Eier, die Hahnepeter  
gelegt hatte.



Und jedes Kind bekam ein Ei, welches genau so  
aussah, wie das Ei, aus dem Hahnepeter heraus  
gekommen war. \_\_\_\_\_



Dr. Hermann Bode

# DIE SCHEUCHE MÄRCHEN



TYPOGRAFISCH GESTALTET VON  
KURT SCHWITTERS KATE STEINITZ TH. VAN DOESBURG

APOSSVERLAG HANNOVER

# DIE SCHEUCHE X

Es war einmal ne Vogelscheuche

die hatte einen Hut-Schapo



und einen Frack



und Stock



und einen ACH

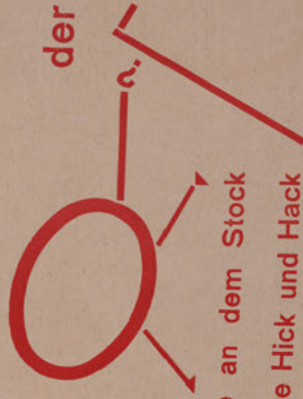


so schönen Spitzenschal

**DA**

kam Monsieur Mosjö

le coq



der Hahn

und hickte an dem Stock  
und machte Hick und Hack

und hic haec hoc  
und hickte an dem Stock

UND

hatte keinen Stock

und keinen ACH

so schönen

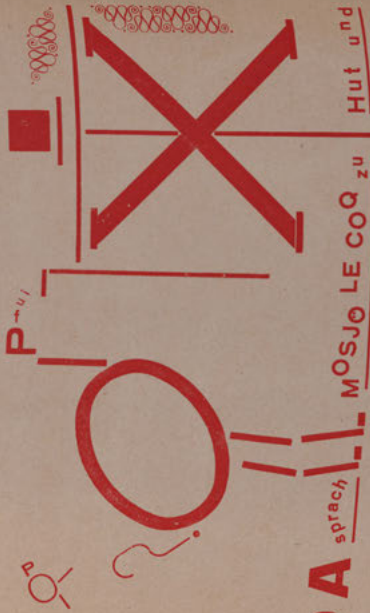


SPITZEN

SCHAL

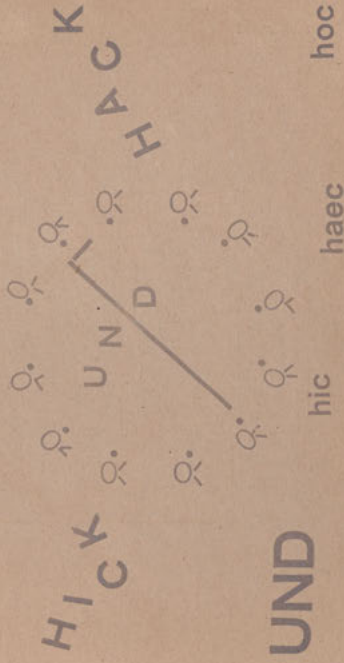


**DA** kam das Hühnchen an



**DA** sprach  
Rock und Stock und zu dem **ACH** so schönen  
Spitzenschal **PFUI** **ALTER** Mann du bist ja  
eine Scheuche Hick Hack und hic haec hoc

**UND** kamen **ALL** die Hühnerchen an  
und forchten nicht den Stock und hackten



**UND**  
hic  
haec  
hoc

**DA** boste

sich der

**Hut-**

Schapo

da boste

sich

der **Rock**

und boste sich der **Stock**

und boste sich der

**ACH** so schöne

Spitzenschal



kam der Bauersmann  
und **SAH** mosjö le coq  
und seine Hühnerchen

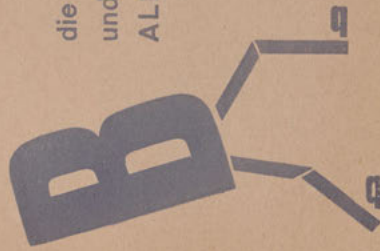
die machten Hick und Hack  
und hic haec hoc und pickten  
**ALLE** Körnerchen auf

**NICHT**

**DEN STOCK**

und forchten

**NUN**



DA sprach der Bauer

Pfui

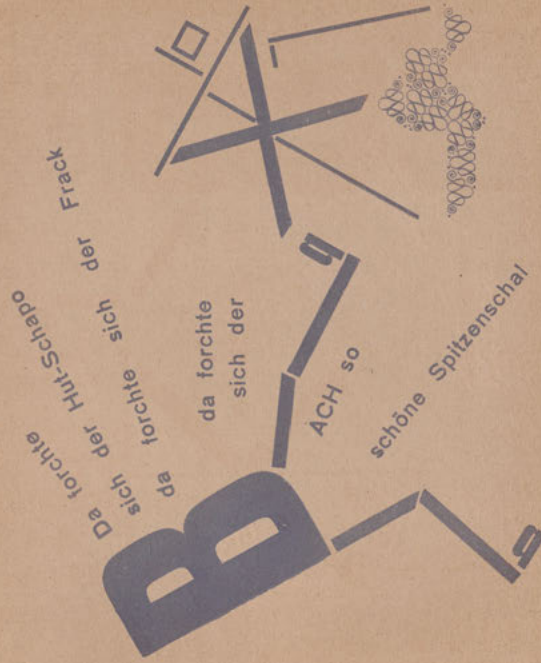
o

H

du Scheuche

„Du bist ja  
keine Scheuche“

„Gleich  
mach ich  
dich zur  
Leiche“

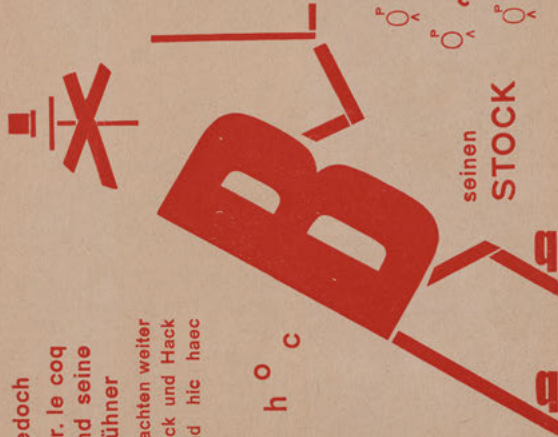




Jedoch  
Mr. le coq  
und seine  
Hühner

machten weiter  
Hick und Hack  
und hic haec

h o c



**DA** nahm  
der Bauer  
von der  
Scheuche



mit einem Male ward es  
dustre Nacht



und keiner sah und keiner hickte hic haec hoc  
und Hick und Hack . . .

**DA** freute sich der  
Hut-Schapo und freute sich  
der Rock und freute sich der  
ACH so schöne Spitzenschal

**DA**

kam ein Geist dem einst der  
HUT gehört hatte  
und holte seinen



HUT  
1901-40

DA kam als Geist das  
Edelfräulein



o



dem einst der Spitzenschal gehörte hatte



und holte seinen  
SPITZENSCHAL

DA kam ein frecher Bursch  
und stahl dem  
aus seiner Hand



den STOCK

und

**B**

**DA WARDS HELLI**



HUT

HUT

HUT

HUT

ed. 068 30739

COPYRIGHT BY APOSSVERLAG 1925

**POSS**  
VERLAG  
HANNOVER

**IM MERZVERLAG**  
ZEITSCHRIFT MERZ JAHRESABONN. 4.20 MK.  
MERZMAPPE ARPMAPPE LAUTGEDICHT  
IN GRAMMOPHON GESPROCHEN  
WALDHAUSENSTRASSE 51 HANNOVER

MAN ABONNIERE DIE ZEITSCHRIFT **DE STIJL**  
GEGRÜNDET IM JAHRE 1916 FÜR NEUE  
REDAKTION: AV. SCHEIDER 64 GESTALTUNG  
CLAMART (8) BEI PARIS

DIESES TYPOGRAFISCHE MÄRCHEN IST AUSGEFÜHRT VON  
PAUL VOGT IN DER PEUVAG-DRUCKEREI HANNOVER 1925  
DIESES BUCH IST ANTONY KOK IN TILBURG GEWIDMET



# DIE MÄRCHEN VOM PARADIES

VON KURT SCHWITTERS  
UND KÄTE STEINITZ

# MERZ

16/17  
1925 / II

1. Der Hahnepeter
2. Der Paradiesvogel
3. Das Paradies auf der Wiese



HANNOVER

ALLE RECHTE, BESONDERS DAS DER ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN  
VOM VERLAG VORBEHALTEN. COPYRIGHT BY APOSSVERLAG 1924

Druck A. MOLLING & COMP., HANNOVER





MERZ 21  
erstes

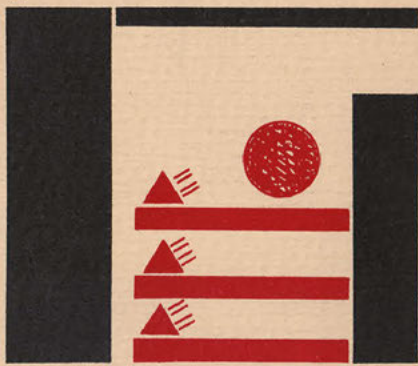
# VEILCHEN=

HEFT

Eine kleine Sammlung von Merz-Dichtungen aller Art

von Kurt Schwitters.

1931



MERZ-VERLAG, HANNOVER, WALDHAUSENSTRASSE 5

KOMMENTAR (FORTSETZUNG)







## MERZ 7

*Einband vorne außen / S. 65*

NASCI] *Nasci* ist der Titel des folgenden Merzheftes 8/9, auf das KS hier und auf dem hinteren Einband von *Merz 7*, S. 183f. vorausweist.

MERZ ist Form. Formen heißt entformeln.] In leicht variiert Form druckt KS diese Sätze erneut in *Merz 8/9*, S. 78, S. 213 ab, wo es heißt: *Kunst ist Form. Formen heißt entformeln*. Den Begriff des ›Entformelns‹ bzw. ›Entformens‹ i. S. einer Dekontextualisierung von Collage-Materialien verwendet KS häufig in seinen programmatischen Texten zur Merzkunst [vgl. etwa: *Die Merzmalerei*, in: *Der ↗ Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61; *Dada Complet*, in: *Merz 1*, S. 4–11, Begriff auf S. 11, S. 19].

LISSITZKY] Zu El ↗ Lissitzky vgl. die Kurzbiografie im Anhang.

TZARA] Zu Tristan ↗ Tzara vgl. die Kurzbiografie im Anhang.

DEXEL, GROPIUS, HOECH, ARP] Walter Dexel (München 1890–1973 Braunschweig), Kunsthistoriker, Maler, Grafiker und von 1916 bis 1928 Ausstellungsleiter des Jenaer Kunstvereins, den er zu einer bedeutenden Institution für avantgardistische Kunst entwickelte. In seinem eigenen Schaffen wandte sich Dexel um 1922 der geometrischen Abstraktion zu und stand in engem Kontakt mit dem Weimarer ↗ Bauhaus. Ab 1925 betätigte er sich maßgeblich als Typograf und Werbegestalter in Jena und Frankfurt a. M. Mit KS war er seit 1919 befreundet, organisierte für ihn Vortragsabende und zählte wie dieser 1928 zu den Gründungsmitgliedern des sog. rings neue werbegestalter. KS widmete ihm mehrere Werke (vgl. CR Nr. 761, CR Nr. 786 und CR Nr. 1033; zu Dexel außerdem Ausst.-Kat. Hannover 2006, S. 224). Zu Hans ↗ Arp, Hannah ↗ Höch und Walter ↗ Gropius vgl. die Kurzbiografien im Anhang.

CHARCHOUNE] Der Maler, Grafiker und Dichter Serge Charchoune, eigentlich Sergei Iwanowitsch Šaršun (Buguruslan/Russl. 1888–1975 Villeneuve-Saint-Georges/Frnkr.),

lebte mit einigen Unterbrechungen ab 1912 in Paris, wo er zunächst unter dem Einfluss von Impressionismus und Kubismus stand, bald aber einen individuellen abstrakten Malstil ausbildete. 1920 lernte er Francis ↗ Picabia kennen, schloss sich für kurze Zeit der Pariser Dada-Bewegung an und beteiligte sich an dadaistischen Veranstaltungen und Publikationen, u. a. an Picabias Zeitschrift 391. Mit Unterstützung Philippe Soupaults veröffentlichte er 1921 den selbst illustrierten Gedichtband *Foule immobile* (dt.: Unbewegliche Menge). In seiner Berliner Zeit 1922/23 stellte er auch im ↗ Sturm aus. Über einen Kontakt zu KS ist wenig überliefert. 1930 tauschte KS vermutlich seine Collage *à Charchoune* (1930, CR Nr. 1723) mit Charchounes Zeichnung *ohne Titel* (*à M Kurt Schwitters*) (Abb. in Ausst.-Kat. Hannover 2006, S. 95). Zudem notierte er die Adresse des Künstlerkollegen in einer Adressliste aus den Jahren 1929–1932 (SMH, Inv.-Nr. que 06842114).

VORANZEIGE NASCI] *Nasci* ist der Titel von *Merz* 8/9, das KS auf dem hinteren Einband von *Merz* 7, S. 183f. bewirbt.

Die Zeitschrift MERZ... Hannover, Waldhausenstr. 5<sup>II</sup>] Zu publizistischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816. Eine Jahrgangsangabe vermerkt KS nur in diesem und dem folgenden *Merz*heft. Erschienen ist *Merz* 7 tatsächlich erst im Feb./März 1924 (vgl. dazu das Vorwort zu diesem Heft, S. 155–158).

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz* 1, Einband vorne außen, S. 445.

S. 66–67: S. 66 ist zweispaltig gesetzt, beide Spalten sind durch eine doppelte vertikale Linie voneinander abgetrennt. Die Seite enthält den Text /i/, dessen Titel als Schriftbild realisiert ist, sowie den Beginn des Textes *Dada Complet* Nr. 2. Letzterer wird in der rechten Spalte von S. 67 bis etwa zur Seitenmitte fortgesetzt. Links daneben befindet sich eine schwarz gerahmte Werkabbildung mit der Bildunterschrift EL USSITZKY: PROUN B 111 1922 aus der Sammlung Gabrielson, Goeteborg. Auf der unteren Seitenhälfte wurde links ein Leerraum belassen. Rechts ist der Text *Der Taps* von Christof ↗ Spengemann mit einem nebenstehenden Windmühlen-Signet gedruckt. Darunter befindet sich ein horizontaler Balken, dessen Länge der Satzspiegelbreite des Textes entspricht. Varianten zu *Der Taps* werden in den Fußnoten nachgewiesen.

KS hatte bereits das zweite Heft seiner Reihe *Merz* in Theorie und Praxis der von ihm entwickelten ›i-Kunst‹ gewidmet (vgl. dazu ausführlich den Kommentar zu *Merz* 2,

S. 17, S. 470–472). Die in *Merz 7* angeregte *Nutzanwendung* von *i* bezieht das Konzept erstmals auf den Bereich der Architektur, mit dem sich KS seit seinem Aufenthalt in den Niederlanden während der Holland-Dada-Tournee 1923 verstärkt beschäftigte (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, S. 11, S. 461f., zur Tournee den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Das *i*-Konzept erfährt hierbei in zweierlei Hinsicht eine Erweiterung: Zum einen dehnt sich die für *i* konstitutive Begrenzung eines *künstlerische[n] Komplex[es]* von einem einmaligen Akt auf einen städtebaulichen Prozess der ›Durcharbeitung‹ aus. Zum anderen wird *i* an das übergreifende Ziel einer einheitlichen (Welt-)Gestaltung gekoppelt, welches KS – maßgeblich im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den Theorien der De ↗Stijl-Gruppe – schon im Text *Dada Complet* (*Merz 1*, S. 4–11, S. 12–20) propagiert hatte. Seinen neuerlichen *i*-Text veröffentlicht KS in *Merz 7* unter dem oft als Pseudonym genutzten Terminus ›Merz‹. Zu KS' transgressiver Programmatik vgl. auch den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

Zunächst verweise ich ... 2, April 1923.] Der Text */i/* ist in *Merz 2*, S. 17–21, S. 38–44 abgedruckt.

*/i/* ist ein ... ein Kunstwerk entsteht] Ähnlich hatte KS seine ›*i*-Kunst‹ bereits in *Merz 4*, S. 40f., S. 94 definiert als *das Auffinden eines künstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt und das Schaffen eines Kunstwerkes aus diesem Komplex durch Begrenzung*.

Ich begrüße hier ... das Wesentliche entsteht.] In der Entstehungsphase von *Merz 7* verbrachte KS selbst einige Zeit in Magdeburg, wo er sich an einer Ausstellung abstrakter Kunst in der örtlichen Kunstvereinigung Die Kugel beteiligte. Anlässlich der Ausstellungseröffnung am 10.1.1924 hielt er in der Stadt auch eine Merzsoiree ab (vgl. die Zeitungskritik des Abends in: KSAT3, S. 645f.) und logierte Anfang Feb. zudem bei dem Gründer der Kugel, Robert Seitz (vgl. Brief von KS an Walter Dexel vom 3.2.1924, in: Nündel 1974, S. 82). Das Stadtbild Magdeburgs hatte sich unter dem Einfluss des 1921 zum Stadtbaurat ernannten Architekten Bruno Taut stark gewandelt. Dieser hatte bereits 1919 einen von zahlreichen Architekten unterzeichneten *Aufruf zum farbigen Bauen* veröffentlicht, der im Herbst 1921 erneut in seiner Zeitschrift ↗*Frühlicht* erschien und die Forderung erhob: *An Stelle des schmutzig-grauen Hauses trete endlich wieder das blaue, rote, gelbe, grüne, schwarze, weiße Haus in ungebrochen leuchtender Tönung* (Taut 1963, S. 97f., Zitat S. 97). Als Stadtbaurat ließ Taut etwa 100 Hausfassaden im Zentrum Magdeburgs farbig anstreichen und rief auch Privatleute zur farbigen Umgestaltung ihrer Häuser auf, was ihm einige Kritik und Magdeburg den Ruf der ›bunten Stadt‹ einbrachte (vgl. Tauts Text *Der Magdeburger Farbenstreit*, in: Taut 1963, S. 102). Darüber hinaus veranlasste Taut die Entfernung von Stuckornamenten an historischen Hausfassaden – eine Maßnahme, die insbesondere im Kontext der modernen Architekturkonzepte des Neuen Bauens verstärkt eingefordert und durchgeführt wurde (vgl. dazu Hiller von

Gaertringen 2007). KS erwähnt die *herrliche Stadt [Magdeburg] mitsamt der blühenden Bemalung Tauts* erneut im Text *Auf Jules Vernes Spuren. Horizontale Geschichte* (in: *Hannoversches Tageblatt*, 26.2.1928, 7. Beilage, unpaginiert).

Sollen aber irgendwo ... Violett und Orange.] KS rekurriert hier auf das Farbkonzept von Piet Mondrian, welches sich auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie die ›Nichtfarben‹ Schwarz und Weiß beschränkte. Eine entsprechende Farbgestaltung weist etwa der Den Haager Papaverhof auf, den KS schon in *Merz 1* positiv hervorhebt (vgl. *Merz 1*, S. 6, S. 15). Auch er selbst hatte sich früh mit Farbtheorien beschäftigt. In seinen Notizbüchern von 1910 finden sich Aufzeichnungen und Anmerkungen zu Johann Wolfgang von Goethes Farbenlehre und zeitgenössischen Lehrbüchern zu Farbharmone und -gestaltung [vgl. *Notizbuch C. Das Problem der abstrakten Kunst* (SMH, Inv.-Nr. que 06842056,T); *Notizbuch B. Das Problem der abstrakten Kunst* (SMH, Inv.-Nr. que 06835060,T); *Notizbuch D. 2ter Anfang zu das Problem der reinen Malerei* (SMH, que 06842058,T)].

Ein durch Oskar ... der Architektur ausging.] Im Jahr 1902 war im Magdeburger Breiten Weg 148 eine Zweigstelle der Breslauer Warenhaus-Firma Barasch eröffnet worden. Das im wilhelminischen Stil erbaute Haus war eines der ersten Gebäude, dessen Stuckornamente nach den Plänen des Stadtbaurates Bruno Taut vollständig abgetragen wurden (vgl. Hiller von Gaertringen 2007, S. 221–223). Taut beauftragte den Maler und Grafiker Oskar Fischer (Karlsruhe 1892–1955 Berlin) mit der Neugestaltung der Fassade. Fischer hatte seit 1918 zunächst futuristisch-expressionistisch geprägte Arbeiten in Ausstellungen des Sturm und der künstlerisch wie politisch radikalen Novembergruppe gezeigt. In der Folgezeit entwickelte sich sein Malstil hin zur geometrischen Abstraktion. Für die Fassade des Warenhauses Barasch schuf er ein Design aus geometrisch begrenzten farbigen Flächen, welches Taut folgendermaßen beschreibt: *abstrakte Farbformen, welche unten und oben symmetrisch gebunden sind und dazwischen im statischen Spiel der Kräfte verlaufen. Die Farbtöne sind meergrün bis hellgrau in verschiedenen Abstufungen, Konturen schwarz* (Taut 1963, S. 140; eine Abb. der Fassade findet sich in Taut 1963, S. 138 sowie in Hiller von Gaertringen 2007, S. 222). Tauts Ziel war es, anhand einer derartigen Fassadengestaltung zu zeigen, dass Farbe und architektonische Form nicht denselben Gesetzen zu folgen hatten, sondern vielmehr die Farbe *die Form durchkreuzen, sich von ihr trennen, eine Dissonanz hervorbringen und eine Auflösung dieser Dissonanzen in Wiedervereinigung darstellen kann* (Taut 1963, S. 139). Dieses Konzept stellt der auf eine einheitliche Stadtgestaltung bedachte KS hier infrage.

den Zweck haben, ... Gesamtform zu verwenden.] Zu dem Begriff des ›Entformelns‹ in KS' programmatischen Texten vgl. den Kommentar zu *Merz 7*, Einband vorne außen, S. 609.

DADA COMPLET Nr. 2.] Dies ist nach *Dada Complet* (Merz 1, S. 4–11, S. 12–20) und *dada complet. 1* (Merz 4, S. 41, S. 94f.) der dritte Text dieses Titels, den KS in der Reihe Merz veröffentlicht. Unter Rückbezug auf die beiden vorherigen Texte setzt er darin seine Auseinandersetzung mit Dada fort. Wie schon in Merz 1 wendet er den Begriff ›dada‹ sowohl auf seine zeitgenössische Gegenwart wie auch auf die Avantgarde-Strömung an und konzipiert letztere als Instrument zur Heilung des *dadá*-Zeitalter[s] (vgl. dazu den Kommentar zu Merz 1, S. 4, S. 450). Erstmals führt er zur Differenzierung der zwei Begriffe verschiedene Betonungen des Wortes ›dada‹ ein. Zudem greift er die Definition des Dadaismus als *absolute Nichtkunst* (Merz 4, S. 41, S. 95) erneut auf und umreißt exemplarisch, welche Richtung ein so verstandener Dadaismus zukünftig nehmen sollte. Vgl. dazu den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Hier ist zunächst ... ist absolute Nichtkunst.“] Das Zitat ist dem Text *dada complet. 1* (Merz 4, S. 41, S. 94f.) entnommen.

Es gibt Leute, ... diese der Kunstkritiker.] Als Endpunkt der Dadabewegung wird oft die von Tristan ↗Tzara im Juli 1923 organisierte Soirée du Coeur à Barbe in Paris erachtet, die von den Surrealisten unter Führung André Bretons gestürmt wurde (vgl. den Kommentar zu Merz 2, S. 27, S. 485). Im Anschluss traten andere ›Ismen‹ (etwa Konstruktivismus und Surrealismus) in den Vordergrund, unter dem Schlagwort ›Dada‹ fanden kaum noch künstlerische Aktivitäten statt.

TRAN 50. ... 26. 1. 24.)] Mit dem von ›Lebertran‹ abgeleiteten Terminus ›Tran‹ bezeichnete KS seine ab 1919 verfassten polemischen Repliken auf negative Kritiken seiner Werke und Ausstellungen. *Tran 50* ist sein letzter nachweisbarer Tran-Text. Bezug nimmt er darin auf einen Artikel von Friedrich-Carl Kobbe (Krefeld 1892–1957 München), der seit 1919 als Kritiker und Feuilleton-Redakteur in Kassel, Braunschweig und München tätig war. In der *Braunschweiger Landeszeitung* hatte Kobbe einen Verriss von KS' Merzabend in Braunschweig am 26.1.1924 veröffentlicht, der am 30.1.1924 auch im *Hannoverschen Anzeiger* abgedruckt wurde. Einen Ausschnitt des hannoverschen Drucks hat KS im Konvolut der losen Kritiken in seiner Kladde *8 uur* aufbewahrt und mit zahlreichen Unterstreichungen versehen (vgl. KSAT3, S. 670f.). Kobbe wertet KS' Auftritt darin als dadaistische Darbietung und nutzt diesen als Aufhänger für eine allgemeine Abrechnung mit dem Dadaismus, den er als *Charlatanerie, Spekulation niedrigster Art auf das Portemonnaie des Hammelherden-Publikums* kritisiert. Eine weitere Rezension des Braunschweiger Abends klebt in KS' Sammelkladde *Kritiken. Spezialhaus für Abfälle* (vgl. KSAT3, S. 510).

Sie bezeichnen in ... nicht unterschätzen sollte.] Kobbe hatte in seiner Kritik geschrieben: *Der Dadaismus ist nur deshalb möglich, weil er nicht ernst genommen wird. Weil er nicht*

*ernst genommen wird, ist er eine Gefahr. Eine Gefahr, die man nicht unterschätzen sollte.* Den letzten Satz hat KS in seinem Ausschnitt des Artikels unterstrichen (vgl. KSAT3, S. 670).

Ich habe seit ... Worte dada eingeführt.] Am 30.12.1923 fand KS' Erste große Merzmatinee im hannoverschen Theater Tivoli statt, die er gemeinsam mit Raoul ↗ Hausmann bestritt (vgl. die beiden Einladungskarten für den Abend, Schelle 1990a, Typo-Nr. 14; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2745/79 sowie Typo-Nr. 14b; SMH, Inv.-Nr. SH 6,1989). Möglicherweise bot ihm die Matinee einen Anlass zur fortgesetzten Auseinandersetzung mit dem Dadaismus.

Auf unseren Abenden ... Publikums „dáda“ zu.] KS hatte bereits während der Holland-Dada-Tournee 1923 turbulente Publikumsreaktionen miterlebt (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Auch sein Auftritt in Braunschweig verlief nicht ohne Unterbrechungen. Eine Zeitungskritik des Abends berichtet über *Schreien, Pfeifen und Lärm im Publikum*, die Veranstalter des Abends seien daher *wie die Schäferhunde unterwegs [gewesen], um die [...] Herde zur Ordnung zu bellen (Dadaistische Perlen, in: Braunschweiger Volksfreund, 29.1.1924).*

Shakespeares Dramen] William Shakespeare (Stratford-upon-Avon 1564–1616 Stratford-upon-Avon) ist u. a. für seine bis heute aufgeführten Tragödien bekannt.

dadá ist der ... Ernst unserer Zeit.] Zu dem bereits im Text *Dada Complet* zitierten Satz vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 4, S. 451.

Schon die ersten ... diese Betonung: „dadá“.] Zur Entstehung des Begriffs ›Dada‹ und dessen Verwendung durch Hans ↗ Arp, Richard Huelsenbeck und Tristan ↗ Tzara vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 16, S. 466.

In *Merz 1*, S. 5 ... Stil unserer Zeit.“] Die zitierten Sätze finden sich mit leicht abweichender Interpunktion und ohne die Akzente auf dem Wort ›dada‹ bereits in KS' Text *Dada Complet (Merz 1, S. 5, S. 14).*

Hätten wir des ... ihm „dáda“ nach.] Über KS' Merzabend am 26.1.1924 berichtete ein zeitgenössischer Kritiker: *Jemand fasst sich schreiend an den Kopf, deutet auf das Publikum und rennt raus. Er wollte wohl sagen: »Ihr seid alle verrückt, dass Ihr Euch das anhört!« Anton oder August Schwitters steht toternst [sic] auf der Bühne und klatscht Beifall! (Dadaistische Perlen, in: Braunschweiger Volksfreund, 29.1.1924).* Mit der *Revolution* ist KS' Text *Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon* [erstveröffentlicht in: *Der ↗ Sturm* XIII, 11 (Nov. 1922), S. 158–166] gemeint, den er bei seinen Auftritten häufig rezitierte.

„Il n’y a ... de sottes gens.“ / „Es gibt keine ... nur dumme Leute.“] Bei der Sentenz handelt es sich um ein seit dem 19. Jh. nachweisbares französisches Sprichwort (vgl. Le Roux de Lincy 1842, S. 104).

Lieber Gott, mach ... die Hölle komm.] Abwandlung eines traditionellen christlichen Kindergebets mit dem Wortlaut: *Lieber Gott, mach mich fromm, dass ich in den Himmel komm* (vgl. Hofer 2004, Nr. 575).

Abdruck El Lissitzky: Proun B 111] Reproduziert ist El ↗Lissitzkys um 1920 entstandenes Werk *Proun 23 N (B 111)* – eine Komposition aus Tempera, Blei, Leimfarbe und Materialauftrag auf Holz mit den Maßen 58 × 44,5 cm (Original im Wilhelm Hack-Museum, Ludwigshafen), zu der auch eine Vorzeichnung in Bleistift, Aquarell und Kreide überliefert ist (Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 231; vgl. zu beiden Werken: Ausst.-Kat. Hannover 1988, Nr. 52; Simons 1993, S. 17–19). Die Komposition zeigt geometrische Formen, welche gemäß Lissitzkys Proun-Konzept (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 6*, S. 57, S. 533f.) die Illusion von Plastizität erzeugen, ohne dass jedoch eine einheitliche Perspektive gewahrt bleibt. *Proun 23 N (B 111)* wurde 1922/23 von dem Göteborger Kunstsammler Hjalmar Gabrielson in Deutschland erworben (vgl. Slg. Gabrielson 1923, unpaginiert). Zwei weitere Prounen Lissitzkys sind in *Merz 6*, S. 57, S. 132 und *Merz 8/9*, S. 76, S. 198 abgedruckt (vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

Ich z. B. Sie ... ist nicht denkbar.“] KS nutzte den selbstgefundenen Terminus ›Merz‹ seit 1919 für sein transgressives Kunstprogramm und wandte ihn nicht nur auf seine künstlerischen Arbeiten, sondern im Sinne der Vereinigung von Kunst und Leben auch auf die eigene Person an. Theo van ↗Doesburg, der Herausgeber der niederländischen Kunstzeitschrift *De ↗Stijl*, konzipierte Dada als Instrument zur Schaffung der von den ↗Stijl-Künstlern angestrebten, durch einen universalen Stil geprägten neuen Weltordnung (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, S. 16, S. 465f. sowie den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783). Der Maler, Grafiker und Filmkünstler Hans Richter (Berlin 1888–1976 Minusio/Schweiz) beteiligte sich von 1916 bis 1918 an den Aktivitäten der Züricher Dadaisten und begann ab 1919 mit dem Medium Film zu experimentieren. Sein eigenes Schaffen entwickelte sich in dieser Zeit hin zur geometrischen Abstraktion. Ab 1923 gab er die Zeitschrift ↗G heraus. Eine Quelle für das von KS angeführte Zitat konnte nicht ermittelt werden.

Ich füge einige ... und so weiter.] Ähnliche Überlegungen zu dadaistischen Aktionen notierte KS bereits im Rahmen des Holland-Dada-›Feldzugs‹ in seiner Sammelkladde *8 uur (Ideen für dada Tournées*, in: KSAT3, S. 469). Mit der Formulierung *Wenn mehrere Dadaisten verwendet werden [...]* greift er zudem auf seine intermediale Konzeption der

Merzbühne zurück, für die er schon 1919 gefordert hatte: *Menschen selbst können auch verwendet werden* (*An alle Bühnen der Welt*, in: ↗ *Anna Blume. Dichtungen*, S. 31–35, Zitat S. 34).

Windmühle] Das Windmühlen-Signet hatte KS bereits auf der Titelseite von *Merz 1*, S. 9 im Kontext *Holland Dada* eingesetzt, wo in den Winkeln des Kreuzes viermal die Silbe *DA* abgedruckt ist. Gänzlich ohne Schriftelemente ist das Signet nochmals auf der Drucksache *Allgemeines Merz Programm* [Schelle 1990a, Typo-Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)] zu sehen. Zu dem Signet vgl. ausführlich den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne außen, S. 444.

DER TAPS. Aus ... von Chr. Spengemann.] *Ypsilon. Ein grotesker Roman* von Christof ↗ Spengemann wurde erst 1991 posthum von Karl Riha herausgegeben (vgl. Spengemann 1991). Im Nachlass Spengemanns (Stadtbibliothek Hannover) haben sich ein Typoskript des Textes sowie dessen Durchschlag erhalten, die beide hs. Überarbeitungsspuren des Autors aufweisen und auf 1921 bzw. 1923/24 datiert sind. Der von KS abgedruckte Textauszug ist darin mit kleineren Abweichungen enthalten (vgl. auch Spengemann 1991, S. 42f.). Spengemann hatte den Roman nach eigenen Angaben am 13.4.1924, also wenige Wochen nach dem Erscheinen von *Merz 7*, fertiggestellt (vgl. Riha 1991, S. 104). Zu seinem ausgesprochen metatextuellen, sprachspielerischen und oft (zeit-) satirischen Text hinterließ er folgende Notiz: *Ypsilon ist der um die Erkenntnis der Kunst ringende Mensch um 1918. [...] Es ging damals um die Klarlegung des Begriffes ›Kunst und Schaffen‹; um eine Anschauung, die außerhalb aller bürgerlichen Kunstvorstellungen, – ja unter Zurückstellung alles künstlerisch Sekundären entstand. Der reine Kunstgedanke sollte eindeutig herausgestellt werden* (Typoskript 1921, gedruckt in: Riha 1991, S. 105). Als *Tapse* werden in *Ypsilon* jene *tapsige[n]* Freunde gekennzeichnet, die sich vermeintlich mit Kunst auskennen, jedoch in Wahrheit nur *der Kunst vertraulich die Hinterfront [tätscheln]* (Spengemann 1991, S. 41). Der in *Merz 7* abgedruckten Szene schließt sich im Roman eine Verfolgungsjagd zwischen *Ypsilon* und dem *Taps* an, die mit dem Sturz des *Tapses* in eine Regentonnenne und dessen dauerhaftem Verstummen endet (vgl. Spengemann 1991, S. 43f.). KS hatte bereits in *Merz 6*, S. 51, S. 148 ein Zitat aus Spengemanns *Ypsilon* abgedruckt. Der Auszug *Der Taps* ist nochmals auf S. 2 der von KS typografisch gestalteten und bis auf den Umschlag vom *Hannoverschen Kurier* gedruckten *Zinnober Festschrift* enthalten. Das Fest fand am 7.1.1928 im Hannoverschen Konzerthaus statt.

S. 68–71: S. 68 und 69 sind zweispaltig gedruckt, wobei die Spalten jeweils durch eine doppelte vertikale Linie voneinander abgetrennt werden. Auf S. 68 ist KS' Textsammlung *Dadaisten. Dadaisten* abgedruckt, welche zwei durch Rahmung hervorgehobene Text- und



Bildelemente enthält. Auf S. 68 unten beginnt der französische Text *Conference sur Dada von Tristan ↗ Tzara*, der auf S. 69 fortgesetzt und auf S. 70 unten beendet wird. Auf S. 70 oben ist KS' Merzmosaik aus Geviertornamenten abgebildet, rechts daneben steht sein Lautgedicht *inc. W W PBD*. Unterhalb der linken unteren Ecke des Merzmosaiks setzt ein vertikaler Balken an, der bis zum Beginn des Fußstegs verläuft. Rechts dieses Balkens sind nebeneinander der kurze Text *Der große Merz von KS*, eine Werkabbildung mit dem fünfmal darüber und einmal darunter vermerkten Namen *DEXEL* sowie eine weitere Werkabbildung mit der Bildunterschrift *BRAQUE: GUITARRE* abgedruckt. Unter den beiden Werken folgt der Schluss von *Conference sur Dada* sowie, abgetrennt durch eine dünne Linie, der Text *Versuch einer Anleitung zur Aussprache von W W PBD von KS* (Varianten sind in den Fußnoten vermerkt). Auf S. 71 oben ist eine Fotografie reproduziert, neben der sich links folgende, um 90 Grad nach links gedrehte Angabe findet: *W. ↗ GROPIUS ENTWURF VERWALTUNGSBAU WASMUTHS MONATSHEFTE*. Darunter ist in der Seitenmitte das Gedicht *An Petro von Tzara* gedruckt. Links unten auf der Seite ist eine um 90 Grad nach rechts gedrehte Reproduktion der *Schnurruhr von Hans ↗ Arp* zu sehen, darunter eine zweizeilige Sentenz und der *Nachweis des Werks*; rechts unten ist eine Werkabbildung mit der Angabe *H. ↗ HOECH ASTRONOMIE* reproduziert.

Im Kampf für ... für dadafrei halten.] Zur Situierung von KS und seinem Kunstprogramm ›Merz‹ innerhalb der zeitgenössischen Avantgarde vgl. umfassend den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

1. ENGAU, Ingenieur ... Kopf getroffen hat.] Der Ingenieur und Gastwirt Otto Engau (Cossengrün/Thüringen 1848–1925 Dresden) betrieb im Dresdener Vorort Laubegast ein überregional bekanntes Gartenlokal. Dort legte er 1908 anlässlich des 10. Todestages des ersten Reichskanzlers des Deutschen Reichs, Otto von Bismarck [Schönhausen (Elbe) 1815–1898 Aumühle-Friedrichsruh bei Hamburg], einen Bismarck-Ehrengarten mit etwa 500 Gedenksteinen, Tafeln und Reliefs an (vgl. Engau 1916). Bei dem von KS als *dadaistisches Gemälde* bezeichneten Wandschmuck könnte es sich um ein heute in der Sammlung des Schlosses Wernigerode aufbewahrtes eisernes Wappenschild mit lose eingestecktem Nagel handeln, welches die Inschrift trägt: *Dies ist der Nagel, den Fürst Otto von Bismarck seit 1862 immer richtig auf den Kopf getroffen hat* (Inv.-Nr. FeKg000298, vgl. <https://www.museum-digital.de/st/index.php?t=objekt&oges=48949>, Stand 15.2.2018). KS' rechteckig begrenztes *Facsimile* weicht allerdings in der Darstellung stark von dem traditionell gestalteten Wappen ab. Das angeführte Zitat hat KS mutmaßlich Engaus 1916 erschienener Publikation zu seinem Ehrengarten entnommen und druckte es mit kleinen Änderungen ab. Im Original findet sich folgender Wortlaut: *Diese Ehrenstätte für den Schöpfer des Deutschen Reichs besteht aus Steinen, Plaketten, Reliefs und anderen Ehrungen, die mit dem Leben Bismarcks und seiner Vorfahren irgendwie im Zusam-*

*menhang stehen. Ein gewaltiger Zeitraum [...] ruht hier in Form von D a n k s t e i n e n usw. geschichtlich geordnet vor unseren Blicken, so daß wir, von einem Stein zum anderen schreitend, gleichermaßen durch die Jahrhunderte gehen können, um das Wesen des großen Mannes vor unserem geistigen Auge vorüberziehen zu lassen. – Die auf den Ehrengaben befindlichen Widmungen haben ihnen Leben und Poesie verliehen – »die Steine reden!« (Engau 1916, S. 3, Hervorh. i. O.).*

2. CARL BOBE, ... Kulturpionier Carl Bobe.“] Der selbsternannte Kulturpionier, Weltverkehrsreformer und Weltordnungsdiktator Carl Bobe (Oerlinghausen 1878–1947 Bielefeld), von Beruf Tischler und Zimmermann, hatte v. a. durch die Erfindung der Postleitzahlen sowie seine unkonventionellen Bemühungen zur Reform der Reichsbahn Bekanntheit erlangt. Bobe stellte sich selbst Freifahrt-Scheine *zur Benutzung aller bestehenden und noch entstehenden Verkehrsmittel innerhalb des Weltalls* aus, die mit einem Signet des fiktiven *Friedens-Ministeriums Friedenstadt* versehen waren (Abb. in Höltke 2001, S. 106). Ließ man ihn damit fahren, zeigte er sich persönlich bei der Bahndirektion an, hielt man ihn auf, zog er die Notbremse. Seine Reformpläne schlug er zudem an die Tür einer Oerlinghausener Kirche an und stellte sie im Herbst 1920 auf einer Vortragsreise öffentlich vor, die ihn u. a. nach Hannover führte. Ein Gerichtsverfahren gegen ihn wurde eingestellt, von Nov. 1920 bis Mai 1921 wurde er allerdings in die Nervenheilanstalt Brake eingewiesen (vgl. Höltke 2001). Bobe betätigte sich auch als Dichter und stand mit dem Berliner ›Oberdada‹ Johannes Baader in Kontakt, der ihn als einen seiner *Generalfeldmarschälle* bezeichnete (Baader 1977, S. 109). Für ihn organisierte Bobe offenbar im Juli 1922 anlässlich der Detmolder Möbelmesse einen Vortrag am nahegelegenen Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald. Ein von beiden unterzeichnetes Werbeblatt kündigt an: *Der Hofzug bewegt sich [...] am 26. Juli, nachm. 4 Uhr, ab Marktplatz ohne Gala solch bischen dadaistisch Tra-la-La-la zum HERMANNSDENKMAL wo das geistig grosse Licht, der Oberdada über Weltfrieden spricht* (Höch 1995a, S. 93). Ein abweichendes Flugblatt Baaders, das ohne Erwähnung Bobes auf den Vortrag hinweist, befindet sich in KS' Sammlung loser Kritiken und enthält seinen hs. Vermerk: *Das ganze Blatt ist ultrablöd* (KSAT3, S. 626–628). Bobe druckte zahlreiche Flugblätter im Selbstverlag, denen möglicherweise das in *Merz 7* wiedergegebene Zitat entnommen ist. Das Hermannsdenkmal wurde zwischen 1838 und 1875 nach dem Entwurf des Architekten und Bildhauers Ernst von Bandel, eigentlich Josef Ernst von Bandel (Ansbach 1800–1876 Neudegg), erbaut und erinnert an den Cheruskerfürsten Arminius, der die Römer in der Varusschlacht im Jahr 9 n. Chr. besiegte und später zur Symbolfigur deutscher Nationalkultur erhoben wurde. Zu Bismarck, der in Wahrheit am 1. Apr. geboren wurde, vgl. den vorherigen Kommentar, zum Begriff des ›Geistesarbeiters‹ den Kommentar zu *Merz 2*, Einband vorne außen, S. 469.

3. Johannes BAAADER ... Gott nötig. BAAADER.] Johannes Baader (Stuttgart 1875–1955 Adldorf) hatte ab 1903 zunächst als Grabmalsarchitekt gearbeitet und in dieser Zeit einen monumentalen *Welttempel* entworfen, der als Gesamtkunstwerk die Erlösung der Menschheit vorbereiten sollte. Seit 1905 stand er in Kontakt mit Raoul ↗Hausmann und nahm ab 1918 an den Aktivitäten der Berliner Dadaisten teil. Als deren offizieller Sitz wurde stets Richard Huelsenbecks Wohnung in der Charlottenburger Kantstr. 118 angegeben, die jedoch – abweichend von der Angabe in *Merz 7* – unter der Telefonnummer *Steinplatz 8998* zu erreichen war (vgl. Bergius 1989, S. 38f., S. 109). Als selbsternannter Prophet und Welterlöser verfasste Baader eine Reihe religiös-metaphysisch formulierter Traktate und legte sich selbst Titel wie *Oberdada*, *Präsident des Erd- und Weltalls* und *Wirklicher Geheimer Vorsitzender des Intertellurischen oberdadaistischen Völkerbundes* zu (vgl. Bergius 1989, S. 144). Die von KS abgedruckten 8 Sätze hatte er nach eigenen Angaben *am 19. Juli 1918 in einem Kirschgarten zu Plessow im Kreis Zauch-Belzig* (Baader 1977, S. 77) verfasst und erstmals am 30.7.1918 im Rahmen des Artikels *Die Dadaisten fordern die Nobelpreise* in der *Berliner Zeitung am Mittag* publiziert. Da seiner Meinung nach allein seine acht Sätze *den Samen des neuen Weltbaums* (Baader 1977, S. 78) enthielten, forderte Baader in der Zeitung gleich fünf Nobelpreise dafür ein. Die Veröffentlichung stellte den Beginn seiner Dada-Aktivitäten dar (vgl. Bergius 1989, S. 329). Eine erweiterte Fassung des Textes gab er 1919 als eigenständige Publikation *bei den Saturnen in Mühlheim an der Donau* heraus, diese trug den Titel *Die acht Weltsätze des Meisters Johannes Baader über die Ordnung der Menschheit im Himmel nebst Erklärungen desselben*. Nochmals sind die Sätze als *dadaistische Grundsätze* in den Text *Eine Erklärung des Club Dada* (in: Huelsenbeck 1920, S. 132f.) eingebettet.

Der Tod ist ... Märchen für Kinder] In die Todesanzeige seiner im Sept. 1920 verstorbenen Frau ließ Baader den Satz drucken: *Der Tod ist ein Märchen für Kinder, aber er schafft eine dadaistische Tatsache* (Abb. in Bergius 1989, S. 147).

4. ALFA BEI ... auf den Geist!] Zu dieser Textpassage liegen keine weiteren Informationen vor. Bei der Formulierung *ALFA BEI TISCHE* könnte es sich um ein Wortspiel mit *alphabetisch* handeln.

5. DANNY GÜRTLER, ... die kleinen Dämchen.“] Der Schauspieler, Kabarettist und Dichter Danny Gürtler, auch Walter Emil Diller (Darmstadt 1875–1917 Berlin), war zunächst am Wiener Burgtheater tätig, bevor er 1901 in Berlin sein eigenes Kabarett Die Schminkschatulle gründete. Dort und an anderen Bühnen des Landes inszenierte der selbsternannte ›König der Bohème‹ exzentrisch-provokative Auftritte, die er oft mit Fanfaren aus einer Kindertrompete eröffnete. Mit publikumswirksamen Aktionen machte er auch jenseits der Bühne auf sich aufmerksam – so zeigte er sich nackt in der Öffentlichkeit und gestaltete den Antritt einer Gefängnisstrafe als Triumphzug durch Darmstadt.

Nebenbei publizierte er eine Reihe von Gedichtbänden. Die von KS angeführten Zitate sind seinen Gedichten *Wahrheit. (Meiner geliebten Mutter gewidmet!)* und *Der wahre König* (in: Gürtler 1908, S. 7, S. 9) entnommen. In *Der wahre König* heißt es abweichend: *Wer kühner wie ich die Welt verhöhnt, [...]*. Gürtlers letzte Lebensjahre waren von Aufenthalt in psychiatrischen Einrichtungen geprägt. KS notierte sich seinen Namen im Adressbuch *Merzgebiet I*, S. 58 (SMH, Inv.-Nr. que 06835004) und vermerkte dazu: *Später Hirnerweichung*. Das Zitat aus dem erwähnten Dresdener Journal konnte nicht ermittelt werden. Vgl. zu Gürtler: Esselborn 1937, S. 184–186; Müller 1993, S. 193–196.

Der KONZENT. Unter ... war und ist.] Den Titel *Der Konzent* leitet KS vermutlich vom lat. Wort *concentus* (dt.: Zusammenklang, Übereinstimmung) ab, das im 19. Jh. in der Schreibung *Concent* auch im Deutschen nachgewiesen ist (vgl. Herder 1854, S. 181). *Der Konzent* ist als Programmpunkt auf KS' Drucksache *Allgemeines Merz Programm* [Schelle 1990a, Typo Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)] enthalten. Seinen sog. »Banalitäten«, Sammlungen von Zitaten unterschiedlichster Provenienz, hatte der Künstler bereits das vierte Merzheft gewidmet, vgl. dazu ausführlich den Kommentar zu *Merz 4*, S. 34, S. 499f.

„Daß die Menschen ... Unglück.“ Iwan Goll.] Yvan Goll (Saint Dié/Frnkr. 1891–1950 Paris) kam während des 1. Weltkriegs mit dem Züricher Dada-Kreis in Kontakt, schuf eigene Dichtungen und Dramen in expressionistischem Stil und wandte sich Anfang der 1920er Jahre dem Surrealismus zu. Ab 1924 gab er in Frankreich die Zeitschrift *Surréalisme* heraus. Das von KS angeführte Zitat entstammt der Vorrede zu Golls 1921 erschienener Auswahlübersetzung von Texten Voltaires (vgl. Goll 1921, S. 6).

„Schmiede dein Glück, ... warm ist.“ Moholy.] Das dem ↗ Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy zugeschriebene Zitat konnte nicht ermittelt werden.

„Der Merzquadrat wächst ... das Kartoffel,“ Lissitzky.] Im Gästebuch des Galeristen Herbert von Garvens ist eine von KS und El ↗ Lissitzky gestaltete Seite enthalten (Einzelseite im Besitz der Galerie Gimpel Fils, London), die KS auf den 12./13.6.1923 datiert hat. Zu sehen ist darauf eine Bleistiftzeichnung von Kartoffelpflanzen, aus denen neben den gewöhnlichen Knollen eine Quadratform sprießt, welche von Lissitzky mit *der März Qudrat* beschriftet ist. Am unteren Blattrand hat KS vermerkt: *und jede alte Kartoffel bringt neue*. Entlang des rechten Rands steht folgende Notiz Lissitzkys: *der Andere Qudrat wächst nicht aus dem Kartttofel, sondern aus dem Fell*. Käte ↗ Steinitz erinnert sich zu dem daran, dass ihr der Spruch *Der Merzquadrat wächst aus das Kartoffel* während KS' Merzabend am 30.12.1923 zugeflüstert wurde, wobei unklar bleibt, ob von KS selbst, von Raoul ↗ Hausmann oder von Herbert von Garvens (vgl. Steinitz 1963, S. 126). KS scheint darauf auch in der Zeichnung *Ohne Titel (Mondrian, Schwitters, Kandinski, Moholy)* (1926,

verschollen; CR Nr. 1487) Bezug zu nehmen, die u. a. ein mit dem Wort *MERZ* überschriebenes Quadrat zeigt. Dieses ist auf einer unregelmäßigen Ovalform platziert, die an eine Kartoffel erinnert [vgl. den Abdruck der Zeichnung in: *Der ↗ Sturm* XVII, 7 (Okt. 1926), S. 105].

„Jeder Tag ist ... Schicksalsstunde.“ Kurt Stresemann.] Vermutlich handelt es sich bei Kurt Stresemann eigentlich um den Politiker Gustav Stresemann (Berlin 1878–1929 Berlin), dem KS den eigenen Vornamen verleiht. Stresemann war ab 1917 Vorsitzender der Nationalliberalen Partei und führte nach der Novemberrevolution die daraus hervorgegangene Deutsche Volkspartei an. 1923 hatte er zudem für kurze Zeit das Amt des Reichskanzlers inne. Die Quelle des Zitats konnte nicht ermittelt werden.

„Die besten Freunde ... die schlimmsten.“ Dexel.] Das Zitat des mit KS befreundeten Künstlers Walter Dexel (vgl. den Kommentar zu *Merz 7*, Einband vorne außen, S. 609) konnte nicht ermittelt werden. Ende 1922 war es zu erheblichen persönlichen Spannungen zwischen KS und Margarethe, der Ehefrau Dexels, gekommen (vgl. Briefentwurf von KS an Margarethe Dexel, undatiert, SMH, Inv.-Nr. que 06839082). Möglicherweise steht das Zitat in Zusammenhang mit diesem Konflikt.

„Ich denke doch ... denke.“ Lehmann.] Vermutlich handelt es sich um ein Zitat von KS' 1918 geborenem Sohn Ernst, dem er den Kosenamen Ernst Lehmann gegeben hatte.

„Ich bin der ... meiner Zeitschrift.“ Schwitters.] KS wandelt hier das Motto des preußischen Königs Friedrich des Großen ab, der für den Ausspruch bekannt war: *Ich bin der erste Diener meines Staates*.

„Ich abäte nich ... Gesellschaf.“ Raoul Dix.] Die Quelle des dialektalen Zitats konnte nicht ermittelt werden. Bei Raoul Dix könnte es sich um den Maler und Grafiker Otto Dix [Untermhaus (heute Gera) 1891–1969 Singen (Hohentwiel)] handeln, dessen Vornamen KS mit dem des Dada-Künstlers Raoul ↗ Hausmann ausgetauscht hat. Mit den Berliner Dadaisten stand Dix seit 1919 in Kontakt und schuf selbst einige Dada-Werke, u. a. das Gemälde *Barrikade* (1920), die ihm den Ruf des Bürgerschrecks einbrachten. Ob der im Zitat gebrauchte Neologismus *Barrisahden* vom Werktitel *Barrikade* abgeleitet ist, bleibt unklar.

„Das Leben ist ... Wirrwar.“ Raoul Schrimpf.] Das nicht ermittelte Zitat nimmt auf das literarische Werk Fjodor Michailowitsch Dostojewskis (Moskau 1821–1881 St. Petersburg) Bezug, der in seinen psychologisch komplexen Romanen und Erzählungen die sozialen, politischen und religiösen Konflikte des im Umbruch befindlichen russischen Kaiserreichs darstellte. Möglicherweise hat KS auch in diesem Fall den Namen des Zitatgebers abgewandelt – bei diesem könnte es sich um den Maler und Grafiker Georg

Schrimpf (München 1889–1938 Berlin) handeln, der seit 1916 in der Galerie Der ↗ Sturm ausstellte, während der Novemberrevolution in sozialistischen Kreisen aktiv war und Anfang der 1920er Jahre den Weg zur Neuen Sachlichkeit fand. Der Vorname Raoul könnte wie im vorherigen Zitat von Raoul ↗ Hausmann übernommen worden sein.

„Phlox ist eine ... Irrtum.“ Karl Förster.] Der Gärtner und Schriftsteller Karl Foerster (Berlin 1874–1970 Bornim) betrieb zunächst in Berlin, ab 1910/11 in Bornim eine eigene Staudengärtnerei, wo er etwa 300 Staudensorten züchtete, darunter insbesondere auch diverse Arten von Phlox (Flammenblumen). Foersters Ausspruch ist dem Kapitel *Über die grossen sommer- und herbstblühenden Staudenphloxe* seiner Publikation *Vom Blütengarten der Zukunft* entnommen (vgl. Foerster 1917, S. 116).

„Nicht an der ... gegangen.“ Raoul Hausmann.] Das Zitat Raoul ↗ Hausmanns konnte nicht ermittelt werden.

„Der Herr wedelt ... Arp, Persisches Sprichwort.] Das vermeintlich persische Sprichwort Hans ↗ Arps konnte nicht ermittelt werden. Bereits in *Merz 6*, S. 56, S. 142 wurden *Arabische Sprichwörter* von Arp abgedruckt.

„Lesen Sie Mecano, ... können.“ v. Doesburg.] Eine direkte Quelle für das Zitat Theo van ↗ Doesburgs konnte nicht ermittelt werden. Unter seinem Pseudonym I. K. Bonset hatte dieser allerdings in seiner Zeitschrift ↗ *Mécano* den Text *Tot een constructieve dichtkunst* (dt.: Hin zu einer konstruktiven Dichtkunst) veröffentlicht, wo sich der Satz findet: *Maar wanneer men kunst maakt gebruikt meen geen zeep [...] en op een tomaat kan men niet ten hemel stijgen* (dt.: Aber wenn man Kunst macht, benutzt man keine Seife [...] und auf einer Tomate kann man nicht in den Himmel aufsteigen) [*Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert].

„Ich sehe in ... wir sind.“ Richter.] Das Zitat von Hans Richter, dem Herausgeber der Zeitschrift ↗ *G*, konnte nicht ermittelt werden.

„Alle Energien der ... ohne Zweck.“ Schwitters.] KS' Zitat ist nur in *Merz 7* überliefert.

„Nous étions tous ... de dadá.“ ARP. / „Wir waren alle ... dadá existierte.“ ARP.] Das Zitat Hans ↗ Arps ist in dessen Text *Déclaration* (dt.: Erklärung) enthalten, der in dem vierseitigen Heft *Der Sängerkrieg in Tirol. Dada au grand air*, einer Sondernummer von Tristan ↗ Tzaras Zeitschrift ↗ *Dada*, im Sept. 1921 erschien. Arp erklärt in seinem Text, dass Tzara das Wort ›dada‹ am 8.2.1916 gefunden habe, und bekennt in diesem Zusammenhang: *Ce qui nous intéresse est l'esprit dada et nous étions tous dada avant l'existence de dada* (dt.: Was uns interessiert, ist der Geist von dada und wir alle waren dada vor der Existenz dadas).

„Brutto minus Tzara ... Karl Minder.] Der Satz über Tristan ↗ Tzara und die Identität

Karl Minders konnten nicht nachgewiesen werden. In der 1920 einmalig erschienenen Zeitschrift *Dadameter. Die Schammade* (unpaginiert) ist unter einem Text Hans ↗ Arps lediglich der Satz zu finden: *brutto minus tara gleich netto*. Ein weiteres Zitat Minders ist in *Merz 6*, S. 64, S. 140 enthalten.

„Jedermann der Clown ... andern.“ H. Hoerle.] Das Zitat ist in der 1920 einmalig erschienenen Zeitschrift *Dadameter. Die Schammade* (unpaginiert) im Rahmen des Montagetextes *inc. dilettanten erhebt euch* von Heinrich Hoerle (Köln 1895–1936 Köln) abgedruckt. Der Maler Hoerle stand nach dem 1. Weltkrieg mit dem Kölner Dada-Kreis um Johannes Theodor Baargeld und Max Ernst in Kontakt.

„Der Mensch ist ... Notdurftkonstruktion.“ Raoul Kemeny.] Möglicherweise handelt es sich bei diesem Zitat um eine Montage aus Elementen von Raoul ↗ Hausmanns Text *Tanz* [in: *Der ↗ Sturm* XVII, 9 (Dez. 1926), S. 143f.], der allerdings erst zwei Jahre nach *Merz 7* publiziert wurde. Ein ebenfalls auf 1926 datiertes Manuskript des Textes befindet sich zudem in Hausmanns Teilnachlass in der Berlinischen Galerie (Inv.-Nr. BG-RHA 1341), über eine frühere Entstehung ist nichts bekannt. Hausmann beginnt den Text mit dem Satz: *Der Mensch existiert zur Sekunde und am Ort*. Einige Zeilen darunter ist zu lesen: *Stets wurde eine Notdurftkonstruktion wie die Idee, die Seele oder die Erotik an die Stelle der aufbauenden Elemente der Kunst gesetzt*. Der Name Kemeny könnte zudem auf den ungarischen Kunstkritiker Alfréd Kemény (1895–1945) verweisen, der KS durch seine Zusammenarbeit mit László Moholy-Nagy bekannt gewesen sein dürfte (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 2*, S. 21, S. 475f.).

„Ein Loch bohren ... ein Kunstblatt.“ Merz.] Der Kunstkritiker Paul Westheim (vgl. zur Person den Kommentar zu *Merz 6*, S. 63, S. 544f.) hatte die von KS angeführte Sentenz in seinem Text *Maschinenromantik. Zwanglose Bemerkungen* als einen Satz abgedruckt, den er *einmal von einem Ingenieur gehört habe* [*Das Kunstblatt 7* (1923), S. 33–40, Zitat S. 38]. Der Satz sowie KS' ansonsten nicht überliefertes Antwortzitat sind als *nützliche Definition des Kunstblattes* nochmals in Hans Richters Zeitschrift ↗ *G 3* (Juni 1924), Richter 1986 (Reprint), S. 70 abgedruckt.

„Der Dadaismus ist ... alle Dinge.“ Baaader.] Das Johannes Baader zugeschriebene Zitat konnte nicht ermittelt werden.

„Hiermit warne ich ... Hädrich, Hermdorf, Naumburgerstraße.] nicht ermittelt

„Nichts ist gewaltiger ... Meisterwerke dadaistischer Dichtungen.] Als Quelle des Zitats diente die deutsche Übersetzung der Tragödie *Antigone* (Vers 332f.) des antiken Dichters Sophokles (Kolonos/Griechenland 497/496 v. Chr.–406/405 v. Chr. Athen). KS erklärt diese im Nachhinein zu einem dadaistischen Werk.

„Ne jamais mettre ... en bouche.“ Cézanne. / „Niemals den Pinsel ... den Mund nehmen.“] Das Zitat konnte nicht ermittelt werden. KS schreibt es dem französischen Maler Paul Cézanne (Aix-en-Provence 1839–1906 Aix-en-Provence) zu.

Uit Doetinchem wordt ... wandelende geestelijken geweest.“ / Aus Doetinchem wird ... Gruppe spazierengehender Geistlicher.“] Nahezu identische Pressemeldungen lassen sich in verschiedenen niederländischen Tageszeitungen zwischen dem 30.5. und dem 1.6.1923 nachweisen [vgl. etwa die Artikel *Grensrumoer* (dt.: Grenzrumult), in: *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche courant*, 30.5.1923, 1. Blatt, unpaginiert, sowie *Geen Bolsjewisten, maar geestelijken* (dt.: Keine Bolschewisten, sondern Geistliche), in: *Limburgsch dagblad*, 1.6.1923, unpaginiert]. Doetinchem und 's-Heerenberg liegen nahe der deutschen Grenze in der niederländischen Provinz Gelderland.

Wo aber steht ... aufgeben zu wollen.] Eine Zitatquelle konnte nicht ermittelt werden. Wolfgang Amadeus Mozart, eigentlich Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Salzburg 1756–1791 Wien), war ein Komponist der Wiener Klassik.

In arte voluptas. / In der Kunst liegt Vergnügen.] Motto des 1859 in Prag gegründeten Männerbundes Schlaraffia, welches KS bereits in seine Zitatsammlung *Banalitäten* (2) (Merz 4, S. 36, S. 509) aufgenommen hat.

L'odeur des chiens ... délicieuse ANATOLE FRANCE. / Der Geruch der ... Hunde ist köstlich.] Das Zitat findet sich als Nr. III in der Aphorismensammlung *Pensées de Riquet* (dt.: Gedanken von Riquet) im 1904 erstveröffentlichten Band *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables* (dt.: Crainquebille, Putois, Riquet und viele andere gewinnbringende Geschichten) von Anatole France (vgl. France 1928, S. 88). Abweichend heißt es dort: *L'odeur des chiens est délicieuse* (dt.: Der Geruch der Hunde ist köstlich). Der Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Anatole France, eigentlich François Anatole Thibault (Paris 1844–1924 Saint-Cyr-sur-Loire/Frnkr.), galt als linksintellektueller Autor und hatte sich v. a. durch politisch-satirische Texte einen Namen gemacht.

„Mama, ist morgen ... übermorgen?“ Ernst Lehmann.] Ernst Lehmann war KS' Kosenamen für seinen 1918 geborenen Sohn Ernst.

„Hannover hat das ... Publikum Europas.“ Mynona.] Das Zitat des avantgardistischen Schriftstellers und Philosophen Salomo Friedlaender alias Mynona [Gollantsch (heute Golańcz/Polen) 1871–1946 Paris] konnte nicht ermittelt werden.

„Poésie pour Ceux ... ne comprennent pas.“ / „Poesie für diejenigen, die nicht verstehen.“] Das Zitat entstammt Francis ↗ Picabia in nur zwei Heften veröffentlichter Dada-Zeitschrift *Cannibale* aus dem Jahr 1920, die maßgeblich Beiträge der Pariser Dadaisten präsentierte. In *Cannibale* 2 (Mai 1920), unpaginiert, wählt Picabia den Satz als Titel für



einen unter seinem Namen gedruckten Text, welcher eine Anleitung zur Zubereitung von gebratenen Kalbsfüßen enthält.

„Das Volk will ... to see.“ Rosenberg.] Die Quelle des Zitats und die Identität Rosenbergs konnten nicht ermittelt werden. Auf die Sentenz griff KS in einer Kritik zur Stuttgarter Werkbund-Ausstellung von 1927 erneut zurück, wo es einleitend heißt: *Der Volk wil glauben, and the man of Geist wil see, will sehen, will reisen om to see. Dieses Wort von Rosenberg passt auf die Stuttgarter Ausstellung 'Die Wohnung' 1927 [Stuttgart die Wohnung. Werkbundaussstellung, in: Der ↗ Sturm XVIII, 10 (Jan. 1928), S. 148–152, Zitat S. 148].*

CONFERENCE SUR DADA. ... in Weimar 1922. / VORTRAG ÜBER DADA. ... in Weimar 1922.] Tristan ↗ Tzara hatte den in *Merz 7* erstveröffentlichten Text am 23. und 25.9.1922 in Weimar und Jena vorgetragen (vgl. Tzara 1975, S. 712). Anlass war der von Theo van ↗ Doesburg organisierte Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 2*, S. 21, S. 475f. sowie Wendermann 2008). Van Doesburg hatte Tzara in diesem Zusammenhang schon im Juli 1922 um *einen kleinen Vortrag über Dada* gebeten, den er sich [g]legen *Goethes Gebeine und die pittoreske Atmosphäre mit den Sirenen und Faunen in Weimar sehr lustig* dachte (Brief van Doesburg an Tzara vom 23.7.1922, in: Schrott 2004, S. 303). Den Hintergrund von Tzaras Vortrag bildeten zunehmende Spannungen unter den Pariser Dadaisten. Anfang 1922 hatte der spätere Surrealist André Breton den sog. Congrès de Paris organisiert, um dort die Überwindung Dadas vorzubereiten, was auf den Widerstand der Dada-Fraktion um Tzara stieß (vgl. Sanouillet 2005, S. 280–304). Der Konflikt sollte ein Jahr später in der Soirée du Coeur à Barbe gipfeln, die das nominelle Ende der Dada-Bewegung besiegelte (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 2*, S. 27, S. 485). Mit *Conference sur dada* knüpft Tzara an die Programmatik seines vier Jahre zuvor entstandenen *Manifeste Dada 1918* [in: ↗ *Dada 3* (Dez. 1918), unpaginiert] an, wo er proklamiert hatte: *Dada ne signifie rien* (dt.: Dada bedeutet nichts). Auf dieser relativistischen Position aufbauend, konzipierte er Dada 1922 als *Geisteszustand*, der an keine Zeit gebunden und in steter Veränderung begriffen sei. Am Anfang von Dada habe die Abscheu vor allen gesellschaftlichen und kulturellen Traditionen gestanden, durch Dada würden ästhetische und moralische Werte indifferent. Als positiver Wert bleibe demnach allein die Spontaneität des Lebens bestehen.

In der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, sind mehrere Typoskripte von Tzaras Vortrag erhalten, die darauf schließen lassen, dass der Künstler seinen Text wiederholt überarbeitet hat: Ein siebenseitiges Typoskript mit hs. Änderungen (Inv.-Nr. TZR 461), eine davon angefertigte masch. Abschrift mit wenigen hs. Korrekturen (Inv.-Nr. TZR 462, hiervon liegt zusätzlich ein Durchschlag vor) sowie ein in Form zweier Durchschläge überliefertes, siebenseitiges Typoskript, dessen Original nicht erhalten ist (Inv.-Nr. TZR 460), weichen von dem in *Merz 7* gedruckten Text in einzelnen For-

mulierungen ab. Ein zweiseitiges Typoskript, von dem überdies ein zweiseitiger und ein einseitiger Durchschlag existieren (Inv.-Nr. TZR 459), enthält eine gegenüber dem Druck im Merzheft deutlich kürzere Fassung des Vortragstexts. Es fehlen darin folgende Abschnitte: *Ces observations des ... mots et de sentiments.* (Diese Beobachtungen der ... Worten und Gefühlen.); *Plusieurs de mes affirmations ... un caractère dada.* (Mehrere meiner Behauptungen ... ein Dada-Charakter.); *Dégoût de la magnificence ... promesses de charlatans.* (Abscheu vor der Pracht ... Versprechen von Scharlatanen.); *Il ne combat ... chiens et les sauterelles.* (Er kämpft nicht ... Hunde und Heuschrecken.); *Peut-être me comprendrez-vous ... ou de conventions.* (Vielleicht werden Sie ... hat füllen können.)

Une autre caractéristique ... et pures religions. / Ein anderes Merkmal ... Religionen eingeschlichen haben.] Tristan ↗ Tzara spielt auf die zunehmenden Differenzen der Pariser Dada-Bewegung an (vgl. den vorherigen Kommentar) und erklärt im für Dada typischen Widerspruchsdenken gerade jene zu den *wahren Dadaisten*, die sich immer schon von Dada abgespalten hatten. Seit 1917 nannte sich zunächst der Züricher und später auch der Pariser Dada-Kreis unter seiner Leitung *Mouvement Dada*.

Vous direz que ... des actes violents. / Sie werden sagen, ... gewaltigen Handlungen manifestiert.] Die Pariser Dada-Veranstaltungen waren oft auf Schockwirkung und Provokation des Publikums angelegt und schreckten auch vor der Inszenierung gewaltsamer Aktionen nicht zurück.

Ce que nous ... c'est la spontanéité. / Was wir jetzt ... ist die Spontaneität.] Tristan ↗ Tzara hatte bereits in seinem *Manifeste Dada 1918* [in: ↗ *Dada* 3 (Dez. 1918), unpaginiert] eine *dadaistische Spontaneität* proklamiert, die er allen traditionellen Kategorien des Denkens entgegensetzte.

Dschouang-Dsi / Zhuangzi] Zhuangzi, eigentlich Zhuang Zhou (365–290 v. Chr.), chinesischer Philosoph und einer der Hauptvertreter der Lehre des Daoismus.

Dégoût enfin de ... promesses de charlatans. / Abscheu schlussendlich vor ... Versprechen von Scharlatanen.] Der 1534 gegründete katholische Orden der Jesuiten wurde ab dem 17. Jh. verschiedener Verschwörungen, Intrigen und unzulässiger politischer Einflussnahmen verdächtigt. Die jesuitische Dialektik (i. S. der Gesprächsführung) galt in diesem Zusammenhang als scheinheilige Argumentationsweise, die bewusst so konzipiert war, dass ihr nicht widersprochen werden konnte.

Abdruck KS: Merzmosaik aus Geviertornamenten] KS' Druckgrafik *Merzmosaik aus Geviertornamenten* (1924; CR Nr. 1264) entstand in Zusammenhang mit der Produktion von *Merz 7* aus Blindmaterial des Bleisatzes, das der Künstler in einer Druckerei vorfand und zur Bildkomposition arrangierte. Die geometrischen Formen Quadrat und Kreis

setzte er ebenfalls in anderen bildkünstlerischen Werken ein, so etwa in den Lithografien von *Merz 3* (vgl. dazu sowie zum Begriff des ›Gevierts‹ das Vorwort zu *Merz 3*, S. 63–72). Ein von dem Druck in *Merz 7* leicht abweichendes Exemplar des *Merzmosaiks* ist in KS' Nachlass erhalten (SMH, Inv.-Nr. obj 06837332, Maße Bild: 12,9 × 10,2 cm, Originalunterlage: 15,9 × 12,8 cm). Einige der Felder sind dort noch nicht ausgefüllt, drei hat KS mit Bleistift überzeichnet. Seine unter die schmale Seite des Bildes gesetzte Signatur weist diesem zudem ein Hochformat zu – der Druck in *Merz 7* ist demgegenüber um 90 Grad nach links gedreht. Vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

W W PBD] KS veröffentlichte das ausschließlich aus Konsonanten gebaute Lautgedicht *inc. W W PBD* sowie den zugehörigen Text *Versuch einer Anleitung zur Aussprache von W W PBD* unten auf S. 70 wenig später nochmals in *↗ G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3 (Juni 1924), Richter 1986 (Reprint), S. 56, wo er ihnen den kunsttheoretischen Aufsatz *Konsequente Dichtung* voranstellte (S. 55f.). Darin heißt es in Abgrenzung zu klassischer Dichtung und abstrakter Wortkunst: *Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander*. Bereits seit 1921 hatte KS eigene Buchstaben- und Lautgedichte verfasst und im gleichen Jahr auch die Arbeit an seinem umfassendsten lautpoetischen Werk, der *Ursonate*, begonnen. Die für *inc. W W PBD* erstellten Ausspracheregeln, die auf der deutschen Sprechweise und dem Einfügen von Hilfsvokalen zwischen den Konsonanten basieren, behielten auch für die *Ursonate* ihre Gültigkeit (vgl. dazu den Text *zeichen zu meiner ursonate*, in: *Merz 24*, S. 154f., S. 418f. sowie ausführlich das Vorwort zu *Merz 24 ursonate*, S. 391–415). Zu KS' transgressiver Kunst vgl. auch den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

Der große MERZ ... Sellin, Utrecht, Weimar.] KS deklariert in seiner Auflistung alle bisherigen Auftritte einschließlich der Veranstaltungen des Holland-Dada-›Feldzugs‹ von 1923 zu Merzabenden. So fanden im Rahmen der Holland-Tournee Darbietungen in Amsterdam am 19.1.1923, in Delft am 22.1.1923, in Drachten am 13.4.1923, in Den Haag am 10.1., 28.1., 3.2. und 12.3.1923, in Haarlem am 11.1.1923, in s'Hertogenbosch am 25.1.1923, in Leiden am 14.2.1923 und in Utrecht am 29.1.1923 statt (vgl. dazu ausführlicher den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835).

Darüber hinaus sind für Berlin Vorträge KS' in der Galerie Der ↗ Sturm am 5.5.1920 (mit Rudolf Blümner) und am 11.5.1920 (mit Herwarth Walden) nachgewiesen (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 1, S. 534). In einem Brief KS' an Herwarth Walden vom 1.12.[1920] finden sich zudem Terminabsprachen bzgl. zweier Lesungen des Merzkünstlers am 26.1. und 2.2.1921 im Sturm (vgl. Nündel 1974, S. 40f.). Im Berliner Atelier Max Dungerts ist ein Merzabend am 3.2.1924 belegt (vgl. die hs. Aufschrift auf der Druck-

sache *Einladung zum Merzabend*, Schelle 1990a, Typo Nr. 18; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 328).

In Braunschweig plante KS laut eines Briefs des dortigen Pädagogen Leo Regener vom 14.9.1920 (KSAT3, S. 35f.) bereits im Herbst dieses Jahres einen Merzabend. Ferner richtete er am 23.11.1923 im Braunschweiger Deutschen Haus einen Abend aus (vgl. zwei Blatt eines hs. Programmentwurfs, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 208 sowie Auktionskat. Christian Hesse Hamburg 11/2018, Nr. 305). Ein weiterer Abend folgte am 26.1.1924 im Operettenhaus der Stadt (vgl. den Kommentar zu *Tran 50*, in: *Merz 7*, S. 66, S. 613).

Am 18.2.1921 las KS in der Dresdener Kaufmannschaft aus seinen Werken (vgl. das Werbeblatt in KSAT3, S. 433f.), ein weiterer Vortrag schloss sich am 5.12.1922 in der Dresdener Galerie Emil Richter an (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 1, S. 538). Ende Juni 1921 unternahm KS zudem eine Vortragsreise, die ihn nach Dresden, Erfurt, Weimar und Leipzig führte. In der Leipziger Feurich Halle gab er erneut am 4.3.1924 einen Merzabend (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 1, S. 538), in Weimar plante er einen Abend am 25.9.1922 im Rahmen des Internationalen Kongresses der Konstruktivisten und Dadaisten (vgl. Brief an Herbert von Garvens vom 24.9.1922, in: Nündel 1974, S. 72–74). Ein Brief KS' an Walter Dexel vom 26.1.1924 (Nündel 1974, S. 80) weist auf einen neuerlichen Weimarer Abend im Feb. des Jahres hin, der vom ↗ Bauhaus geplant wurde.

KS hielt sich am 2.7. und 14.7.1922 in Einbeck auf, Informationen zu einem dortigen Merzabend liegen jedoch nicht vor. Kontakt bestand zwischen KS und dem Einbecker Versandunternehmer August Stukenbrok, für den KS um 1926 eine Werbeanzeige gestaltete (enthalten in KS' *Werbe Merz Musterheft*, SMH, Inv.-Nr. SH 2018,0499).

In Hamburg könnte im Mai/Juni 1925 ein Merzabend bei dem Juwelier und Kunstmäzen Carl M. H. Wilkens stattgefunden haben. In dessen Haus am Jungfernstieg 10/Ecke Neuer Wall 2 war eine Art Bühne eingebaut, wo KS seine *Ursonate* vortrug (vgl. Bruhns 2001, S. 25 sowie Nündel 1974, S. 95). KS unterhielt außerdem Kontakte zu dem Hamburger Konsul Max Leon Flemming.

KS' Heimatstadt Hannover war des Öfteren Schauplatz seiner Merz-Darbietungen, die häufig bei ihm zuhause abgehalten wurden (vgl. die Drucksache *Einladung zum Merz Vortragsabend*, Schelle 1990a, Typo Nr. 39; SMH, Inv.-Nr. obj 06837445a-y; KSA 2008,16). Sonstige Abende und Matineen fanden etwa am 8.12.1921 und am 29./30.9.1922 in der Galerie von Garvens (vgl. Kunzelmann 2014, S. 592; Nündel 1974, S. 72–74) sowie am 30.12.1923 im Theater Tivoli (vgl. die Drucksachen *Einladung ins Tivoli (a)* und *(b)*, Schelle 1990a, Typo Nr. 14, 14b; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2745/79 und SMH, Inv.-Nr. SH 6,1989) statt.

Im Hildesheimer Roermuseum trug KS am 23.4.1922 anlässlich seiner dortigen Merzausstellung eigene Gedichte und Texte vor (vgl. die Ankündigung auf S. 53 des Ausstellungs-Gästebuches sowie die darin enthaltenen Zeitungsausschnitte, in: KSAT3, S. 81, S. 92f.).

In Jena konnte man KS am 4.6.1921 im Rosensaal (vgl. Kunzelmann 2014, S. 593), möglicherweise am 26.9.1922 (vgl. Nündel 1974, S. 72–74) und definitiv am 27.9.1922 im Jenaer Kunstverein (vgl. Wendermann 2008, S. 23f.), am 27.11.1922 im Volkshaussaal (Kunzelmann 2014, S. 594) und abermals am 13.2.1924 (vgl. Brief an W. Dexel vom 3.2.1924, in: Nündel 1974, S. 82) erleben.

KS' Tante väterlicherseits, Marie Ufen, lebte mit ihrem Mann Gerhard Ufen im ostfriesischen Leer. Möglicherweise fand dort ein Merzabend statt.

In Lüneburg hielt KS am 20.11.1922 einen Merzabend ab (vgl. die zugehörige Zeitungskritik, in: KSAT3, S. 452f.), in Magdeburg gab er am 10.1.1924 eine von der Kunstvereinigung Die Kugel organisierte Merzsoiree in den Räumen des Kaufmännischen Vereins (vgl. die Zeitungskritik des Abends in: KSAT3, S. 645f. sowie die Einladungskarte *Merzsoirée in der Kugel*, Kunstbibliothek Berlin, Inv.-Nr. GS 1992/43.11). Ein zweiter Magdeburger Merzabend folgte am 5.2.1924 in der Kunstgewerbeschule (vgl. die Einladungskarte *Die Kugel veranstaltet*, Schelle 1990a, Typo Nr. 17; Kunstbibliothek Berlin, Inv.-Nr. GS 1992/43.9).

Am 6. und 7.9.1921 veranstaltete KS gemeinsam mit Raoul ↗ Hausmann zwei Soireen in der Prager Urania im Kontext der sog. »Antidada-Merz-Präsentismus-Tournee« (vgl. dazu auch das *Vorwort zu Merz 24*, S. 391–415).

Ein Merzabend in Sellin hat möglicherweise anlässlich von KS' Sommerurlauben auf Rügen in den Jahren 1923, 1924 und 1925 stattgefunden [vgl. Postkarte KS an Hannah ↗ Höch, 12.8.1923, in: Höch 1995a, S. 125; Brief KS an Theo van ↗ Doesburg, Juni 1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186; Brief KS an Rolf Mayr, 22.7.1924, Nündel 1974, S. 85f.]. Als Veranstaltungsort könnte laut Auskunft des Ortsarchivs Sellin das Restaurant Vater Hansen Fährhaus gedient haben.

Auftritte in Bremen konnten nicht nachgewiesen werden. Drei weitere, leicht abweichende Listen mit Veranstaltungsorten von Merzabenden finden sich auf dem hinteren Einband von *Merz 8/9*, S. 206, in *Merz 20*, S. 103f., S. 349f. sowie auf der Drucksache *Allgemeines Merz Programm* von 1923 [Schelle 1990a, Typo Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)].

Abdruck Walter Dexel: Ölgemälde] Walter Dexels Ölgemälde ohne Titel ist im unteren Bildrand signiert und auf 1923 datiert. Neben dem Druck in *Merz 7* ist es lediglich durch eine Archiv-Fotografie im Nachlass Dexels nachgewiesen (vgl. Wöbkemeier 1995, Nr. 234). Ab 1922 schuf Dexel zahlreiche konstruktivistische Kompositionen aus geo-

metrischen Bildfeldern, anhand derer er das Verhältnis von Farbe und Form auslotete. Die Druckvorlage für *Merz* erhielt KS Ende Feb. 1924 von Dixel selbst, war allerdings mit der Qualität nicht zufrieden. Am 27.2.1924 schrieb er an den befreundeten Künstler: *Klischee angekommen. Es soll in Merz 7 erscheinen. Noch so eben früh genug. [...] Ihr Klischee ist auch schlecht, fleckig. Hoffentlich ist es möglich, dass der Druck doch sauber wird* (collagierte Postkarte, CR Nr. 1241). Zu Dixel vgl. auch den Kommentar zu *Merz 7*, Einband vorne außen, S. 609.

Abdruck Georges Braque: Gitarre] Die Reproduktion zeigt das Ölbild *Nature morte à la guitare II (Cheminée – QUATUOR)* des kubistischen Malers, Grafikers und Bildhauers Georges Braque (Argenteuil 1882–1963 Paris). Das Werk entstand im Jahr 1921 und misst 60 × 100 cm (National Galerie Prag; Inv.-Nr. O3216; vgl. Mangin 1973, S. 90; Ausst.-Kat. Wien 2008, Kat.-Nr. 40). KS präsentiert es in *Merz 7* um 90 Grad nach links gedreht. Das Klischee dazu erhielt er möglicherweise von Alfred Flechtheims Zeitschrift *Der Querschnitt*, wo das Werk in Heft II, 3 (Weihnachten 1922), S. 177 abgedruckt ist. Den Querschnittverlag gibt KS als eine seiner Quellen für die in *Merz 7* verwendeten Klischees an (vgl. *Merz 7*, Einband hinten außen, S. 183f.). Georges Braque hatte nach einer ersten, von Impressionismus und Fauvismus beeinflussten Werkphase im Jahr 1907 Pablo Picasso kennengelernt und mit ihm gemeinsam den Kubismus entwickelt. Seit 1912 nutzten beide in ihren sog. *papiers collés* erstmals die Collagetechnik, indem sie Papier- und Tapetenstücke sowie verschiedene Alltagsmaterialien als Bildmittel einsetzten. Braque stellte ab 1913 regelmäßig in der Galerie Der ↗ Sturm aus. Ein persönlicher Kontakt mit KS bestand vermutlich nicht, dieser setzte sich jedoch insbesondere in den Jahren 1917–1919 künstlerisch mit dem Kubismus auseinander (vgl. Ausst.-Kat. Hannover 2006, S. 222). Ein weiteres Werk Braques veröffentlichte er in *Merz 8/9*, S. 87, S. 204

Abdruck Walter Gropius: Entwurf Verwaltungsbau] Die abgedruckte Fotografie zeigt einen Modellentwurf von Walter ↗ Gropius für den nie realisierten Verwaltungsbau des Berliner Baukonzerns Adolf Sommerfeld. Sie wurde zuvor bereits in Gropius/Meyer 1923, S. 19 sowie in der Architektur-Fachzeitschrift *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* VII, 11/12 (1922/23), S. 341 veröffentlicht. Den Verlag Ernst Wasmuth samt seiner Monatsschrift gibt KS auch auf dem hinteren Einband, S. 183f. von *Merz 7* als eine seiner Quellen an. Der Bauunternehmer und Sägewerksbesitzer Adolf Sommerfeld war ein bedeutender Mäzen des ↗ Bauhauses und vergab mehrere Aufträge an das Bauatelier von Gropius. Der projektierte Verwaltungsbau sollte das vorherige Bürohaus der expandierenden Firma ersetzen und in Berlin nahe des Botanischen Gartens am Aternplatz errichtet werden. Die Fotografie zeigt die Ansicht des Gebäudes von der Bahnseite aus. Geplant war ein siebengeschossiger, um einen Lichthof herum gebauter Bürotrakt mit einem etwas höheren Turm für Aufzug und Treppenschacht. Dieser sollte

an einen sechsgeschossigen Gebäudeflügel mit angebautem flachem Garagenbau grenzen, der einen Innenhof umschloss (vgl. den Grundriss und die Straßenansicht in: *Wasmuths Monatshefte*, a. a. O.). Gebaut werden sollte ganz aus Holz, um die Vielseitigkeit des Materials und zugleich die Leistungsfähigkeit von Sommerfelds Betrieb zu demonstrieren. Vermutlich auf Anregung seines Mäzens hatte Gropius Anfang 1920 in der Zeitschrift *Der Holzbau* einen Beitrag veröffentlicht, in dem er für den Baustoff Holz als *Urstoff des Menschen* plädierte, der *so recht dem primitiven Anfangszustand unseres sich neu aufbauenden Lebens* entspreche. Das neue Bauen müsse Holz *wieder neu erleben, neu erfinden, neu gestalten* [Gropius: *Neues Bauen*, in: *Der Holzbau* I, 2 (Feb. 1920), S. 5]. Für das Verwaltungsgebäude setzte Gropius folglich auf moderne Formen, die typisch für seine Bauten der 1920er Jahre blieben: Abgerundete Balkons und asymmetrische Fensterfolgen dienten ebenso wie die Höhenabstufung und die Abgrenzung der einzelnen Gebäudeteile voneinander zur architektonischen Auflockerung. Die Datierung des Entwurfs ist nicht zweifelsfrei geklärt, verschiedene Quellen geben 1920 bzw. 1922 als Entstehungsjahr an. Dass der Bau letztlich nicht realisiert wurde, könnte dem zunehmenden wirtschaftlichen Niedergang der Holzbauindustrie Anfang der 1920er Jahre geschuldet gewesen sein (vgl. Wilhelm 1983, S. 95–100).

An Petro] Tristan ↗ Tzaras Gedicht ist Nelly van ↗ Doesburg gewidmet, die oft unter ihrem Künstlernamen *Péto* auftrat. Tzara hatte ihr Klavierspiel während des Internationalen Kongresses der Konstruktivisten und Dadaisten im Sept. 1922 in Weimar miterlebt, wo sie laut Theo van ↗ Doesburgs stichwortartiger Chronik des Treffens zum *unentbehrlichen dadaistischen Musikinstrument Europas* ausgerufen wurde [vgl. *Chroniek-Mécano*, in: ↗ *Mécano* 3 (1922), unpaginiert]. Dieselbe Chronik führt auch das Wort *madame* in 15facher Wiederholung auf, was vermuten lässt, dass Tzara eine Variante seines in *Merz* 7 gedruckten Gedichts bereits in Weimar vorgetragen hatte.

Abdruck Hans Arp: ... ARP-Mappe, MERZ 5: 7 ARPADEN] Hans ↗ Arps *Schnurruhr* war 1923 bereits als Blatt 5 der Lithografienmappe *Merz 5: 7 Arpaden* von Hans Arp erschienen (vgl. dazu ausführlich das *Vorwort zu Merz 5*, S. 107–116, die Reproduktion des Blattes, S. 123 sowie den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849). Wie von KS vermerkt, ist das Sujet in *Merz* 7 verkleinert abgedruckt und wurde zudem um 90 Grad nach rechts gedreht. Den beigefügten Zweizeiler druckte KS nebst seinem Namen auch auf sog. Propagandazettel, die er ca. 1924 zur Bewerbung der Zeitschrift *Merz* an Hannah ↗ Höch sandte (vgl. die Exemplare im Nachlass Hannah Höch der Berlinischen Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC D 567/79). Die Silbe *PRA* stellt eine Umkehrung des Namens Arp dar, die KS häufig nutzte (vgl. etwa die auf Arp basierenden Wortbildungen in *Merz* 6, S. 55, S. 154).

Abdruck Hannah Höch: [Astronomie] Hannah ↗ Höchs dadaistische Collage *Astrono-*

mie entstand im Jahr 1922 und misst 25,7 × 20,5 cm (Original in The Mayor Gallery, London; vgl. auch Ausst.-Kat. Minneapolis 1996, S. 43). Sie stellt nach der in *Merz 1*, S. 10, S. 19 erschienenen Zeichnung *Der Kümmeispalter* das zweite in der Reihe *Merz* veröffentlichte Werk Höchs dar. KS hatte dieses explizit für seine Zeitschrift ausgewählt, seine Frau Helma Schwitters organisierte für ihn das Klischee. Am 20.10.1923 fragte sie erstmals bei Höch an: *Kurt möchte gerne die Zeichnung »Astronomie« im nächsten Merzheft veröffentlichen, wenn Du das Klichée hast* (Höch 1995a, S. 129). Elf Tage später hakte sie nochmals bei Höch nach (vgl. Postkarte vom 31.10.1923, in: Höch 1995a, S. 129). Am 27.2.1924 teilte KS der befreundeten Künstlerin schließlich mit: *Deine Astronomie erscheint in Merz 7* (Höch 1995a, S. 153). Höch hatte von der Collage zudem Postkarten anfertigen lassen, die KS ebenfalls kannte. Eine dieser Karten nutzte er als Grundlage für eine eigene Collage-Gestaltung und sandte diese Ende 1923 an Höch (vgl. Höch 1995a, S. 133, Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2007, S. 190 und Höch 1995b, S. 127).

*Einband hinten außen / S. 72: Um die Lesbarkeit der kleiner gedruckten Textpassagen zu gewährleisten, werden diese zusätzlich zur Reproduktion der Seite in transkribierter Form wiedergegeben.*

NASCI NASCI! NASCI ... NASCI LISSITZKY SCHWITTERS] *Merz 8/9 Nasci* erschien unter der Redaktion von KS und El ↗ Lissitzky als Doppelheft für die Monate Apr. bis Juli 1924.

Bestellen Sie sofort ... II. Bestellen Sie gleich.] Zu publizistischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

MERZ läuft schnell. ... ewige Krankheiten. Th. v. D.] Eine Quelle für diese beiden Sentenzen Theo van ↗ Doesburgs konnte nicht ermittelt werden.

Windmühle] Das Windmühlen-Signet hatte KS bereits auf der Titelseite von *Merz 1* im Kontext ›Holland Dada‹ eingesetzt, wo jedoch statt des Schriftzugs MERZ viermal die Silbe DA in den Winkeln des Kreuzes steht. Gänzlich ohne Schriftelemente druckt er das Signet erneut in *Merz 7*, S. 67, S. 165 ab. Die auf dem hinteren Einband des Heftes genutzte Variante findet sich nochmals auf der Drucksache *Einladung zum Merzabend* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 18; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 328). Zu dem Signet vgl. ausführlich den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne außen, S. 444.

Abdruck Serge Charchoune: Bois] Der hier reproduzierte Holzschnitt Serge Charchounes (zur Person vgl. den Kommentar zu *Merz 7*, Einband vorne außen, S. 609f.) lässt sich ansonsten nirgends nachweisen. Vergleichbare Darstellungen spiralförmiger Linien finden



sich vor allem in Charchounes dadaistisch geprägten Werken, etwa in dem Ölgemälde *Paysage Dada* (1922, in: Guénégan 2006, Kat.-Nr. 1922/029) oder den Illustrationen zum Gedichtband *Foule immobile* (1921). Große Ähnlichkeit mit der Abbildung in *Merz 7* weist auch Charchounes in KS' Nachlass überlieferte Zeichnung *ohne Titel (à M Kurt Schwitters)* auf (vgl. Ausst.-Kat. Hannover 2006, S. 95). Den in *Merz 7* abgedruckten Holzschnitt erhielt KS offenbar von Walter Dexel, bei dem er am 24.2.1924 nachfragte: [...] *schicken Sie bald den Holzschnitt? (bois)* (Nündel 1974, S. 82).

MERZ est joli ... bonjour. TRISTAN TZARA. / Merz ist hübsch ... Guten Tag sagt.] Eine Quelle für das Zitat Tristan ↗ Tzaras konnte nicht ermittelt werden.

INGESANDTE ZEITSCHRIFTEN: BROOM ... Hannover; ZWROTNICA, Krakau.] Zu den Zeitschriften ↗ *Contimporanul*, ↗ *Frühlicht*, ↗ *G. Material zur elementaren Gestaltung*, ↗ *Ma*, ↗ *Manomètre*, ↗ *Mécano*, ↗ *Proverbe*, ↗ *S4N*, ↗ *7 Arts*, *De* ↗ *Stijl*, *Der* ↗ *Sturm*, ↗ *Zenit* und ↗ *Der Zweemann* vgl. die jeweiligen Verzeichnis-Einträge im Anhang, zu *Broom* und *Disk* den Kommentar zu *Merz 6*, S. 55, S. 554. Die Zeitschrift *Der Einzige* wurde von 1919 bis 1925 veröffentlicht, zwischen Jan. und Dez. 1924 erschien in unregelmäßigen Abständen die II. Folge des Blattes. Herausgeber war der Publizist und Philologe Anselm Ruest, zu den Mitwirkenden zählten Salomo Friedlaender und Alfred Kubin sowie u. a. Raoul ↗ Hausmann, Ludwig ↗ Hilberseimer und Arthur Segal. Die Zeitschrift fungierte als Sprachrohr der Individualanarchisten, die die Lehren Max Stirners propagierten (vgl. Helms 1966, S. 533f.).

Die US-amerikanische Zeitschrift *The Little Review* erschien von 1914 bis 1929 und wurde von Margaret Anderson publiziert. Als Mitherausgeber beteiligten sich ab 1916 Jane Heap und ab 1917 Ezra Pound. Die Reihe veröffentlichte zahlreiche Beiträge der internationalen Moderne und Avantgarde, vertreten waren u. a. James Joyce und T. S. Eliot, aber auch dadaistische und surrealistische Künstler wie Hans ↗ Arp, André Breton, Marcel Duchamp und Francis ↗ Picabia. KS hatte am 23.8.1923 Kontakt mit Jane Heap aufgenommen, mit der Bitte um regelmäßigen Tausch ihrer beider Zeitschriften und gegenseitige Werbeanzeigen (vgl. die Postkarte im Bestand der University of Wisconsin-Milwaukee, UWM Manuscripts Collections 1 Little review Records).

*Lucifer. Pages libres* (dt.: Lucifer. Freie Seiten) erschien zwischen Juli 1922 und Okt. 1923 in 7 Heften in Lyon und Marseille und wurde von Roland Belhuaire und Marius Ryolley herausgegeben. Zu den Beiträgern der futuristisch ausgerichteten Zeitschrift zählte u. a. Filippo Tommaso Marinetti (vgl. Jannini 1979, S. 62).

Die Gesellschaft der Freunde des Neuen Russland gab ab 1923 die Zeitschrift *Neue Kultur-Korrespondenz* heraus, die allerdings schon ab Aug. 1923 unter dem Titel *Das Neue Russland* weiterlief. Ziel des Blattes war die Propagierung der bolschewistischen Idee und

der Kommunistischen Internationale im Sinne des sowjetischen Herrschaftssystems (vgl. Suhr 2000).

*Noi. Revista d'arte futurista* (dt.: Wir. Magazin futuristischer Kunst) wurde 1917–1925 in unregelmäßiger Folge von dem futuristischen Künstler Enrico Prampolini in Rom herausgegeben und veröffentlichte neben Beiträgen und Manifesten der italienischen Futuristen um F. T. Marinetti v. a. in den ersten drei Jahren auch Texte und bildnerische Werke von Kubisten, Dadaisten und anderen Avantgarde-Künstlern aus verschiedenen Ländern (vgl. Michaelides 2013, S. 568–571).

Die flämische Kunstzeitschrift *Het Overzicht. Half-Maandelijks Tijdschrift. Kunst – Letteren – Mensheid* (dt.: Der Überblick. Halbmonatliche Zeitschrift. Kunst – Literatur – Menschheit) erschien von 1921 bis 1925 in 24 Nummern in Antwerpen. Herausgeber waren Fernand Berckelaers alias Michel Seuphor sowie Geert Pijnenburg (bis Nov. 1922) und Jozef Peeters (ab Nov. 1922). Die Zeitschrift war zunächst den Interessen der flämischen Bewegung Belgiens verpflichtet, erweiterte ihr Spektrum jedoch schnell und vernetzte sich mit zahlreichen europäischen Avantgarde-Zeitschriften. *Het Overzicht* brachte Beiträge zu bildender Kunst, Literatur, Architektur und Musik (vgl. de Marneffe 2013, S. 327–329), auch KS veröffentlichte dort.

*La vie des lettres et des arts* (dt.: Das Leben der Literatur und der Künste) wurde von Nicolas Beauduin und William Speth von 1920 bis 1926 in Paris herausgebracht. 1913/14 war das Blatt schon einmal unter dem kürzeren Titel *La vie des lettres* erschienen. Enthalten waren maßgeblich Gedichte und Prosatexte, zu den Beiträgern zählten u. a. Yvan Goll, Filippo Marinetti, Philippe Soupault und Tristan Tzara.

*Die Zone. Internationales Flugblatt* oder originalsprachlich *Pásmo* war eine tschechische Avantgarde-Zeitschrift, die von 1924 bis 1926 von der Brünner Sektion der tschechischen Künstlergruppe Devětsil (dt.: Pestwurz) veröffentlicht wurde. Devětsil vertrat den sog. »Magischen Realismus« und setzte sich für proletarische Kunst sowie medienübergreifende Kunstformen ein. Als Herausgeber der Zeitschrift fungierte der Dichter und Publizist Artuš Černík, enthalten waren mehrsprachige Beiträge aus Kunst, Literatur, Theater, Film, Musik und Architektur. Die Reihe *Merz* wurde mehrfach beworben und KS veröffentlichte eigene Beiträge in der *Zone*, u. a. die programmatischen Texte *Merz* [*Die Zone* I, 4 (1924/25), S. 1] und *Nacionální umění* [dt.: Nationale Kunst; in: *Die Zone* I, 11/12 (1924/25), S. 5].

Die Kunst- und Literaturzeitschrift *Zwrotnica* (dt.: Weiche) erschien als Sprachrohr der Krakauer Avantgarde unter der Leitung des Dichters und Kunstkritikers Tadeusz Peiper in den Jahren 1922/23 und erneut 1926/27. Sie setzte sich mit dem Futurismus auseinander und propagierte eine neue, präzise strukturierte Poesie. Kontakte bestanden aber auch zur internationalen Avantgarde – so war etwa Tzara in der Zeitschrift vertreten. In Heft II, 6 (Okt. 1923), S. 194 zeigte *Zwrotnica* die Reihe *Merz* an.

Zu diesem und ... München, Maximilianstr. 18.] Vom Verlag De ↗ Stijls wurden KS mutmaßlich die Klischees zu den Werkreproduktionen Piet ↗ Mondrians, Alexander Archipenkos und Fernand Légers (*Merz* 8/9, S. 77, S. 199; S. 79, S. 200; S. 83, S. 202) zur Verfügung gestellt. Die Druckvorlage von Walter ↗ Gropius' Entwurf eines *Verwaltungsbaus* (*Merz* 7, S. 71, S. 180) wurde von der Architektur-Fachzeitschrift *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* übernommen, die im Berliner Verlag Ernst Wasmuth erschien. Der Jenaer Wissenschaftsverlag Gustav Fischer könnte eines oder mehrere Klischees für die naturkundlichen Abbildungen in *Merz* 8/9 (S. 75, S. 198: Kristall, S. 82, S. 201: Knochen, S. 86, S. 203: Pflanze, S. 89, S. 205: Marskanäle) beigesteuert haben, die in den wichtigsten Publikationen des Verlags allerdings nicht nachgewiesen werden konnten. Als Vermittler wäre der ebenfalls in Jena ansässige Walter Dixel denkbar. Aus der Architekturzeitschrift ↗ *Frühlicht* stammt vermutlich das Klischee des *Glashochhauses* von Mies van der Rohe (*Merz* 8/9, S. 81, S. 201). Die Reihe wurde im Magdeburger Verlag Karl Peters herausgegeben. Alfred Flechtheims Zeitschrift *Der Querschnitt* hatte 1922 Georges Braques *Nature morte à la guitare II (Cheminée - QUATUOR)* (*Merz* 7, S. 70, S. 180) veröffentlicht, dieser Druck könnte KS als Vorlage gedient haben. Vom ↗ Bauhaus erhoffte sich KS nachweislich Klischees, die er aber wohl nicht (rechtzeitig) erhielt. Am 22.2.1924 schrieb er an Walter Gropius mit der Bitte, ihm die offenbar für *Merz* 7 vorgesehenen Klischees des Bauhausverlages bald zuzuschicken: [*E*]s eilt sehr, weil die Hefte schon im Druck sind, sonst muss ich es bis zum Herbst liegen lassen (Schaub 1993a, S. 154). Zeitgleich wandte er sich zusätzlich an den ebenfalls am Bauhaus tätigen Paul Klee und bat diesen, Gropius nochmals zu informieren, dass er *das Klischee aus dem Bauhausbuch dringend und schnell* (Brief vom 22.2.1924, in Privatbesitz) bräuchte. In den veröffentlichten *Bauhausbüchern* findet sich allerdings keine der in *Merz* 7 und 8/9 abgebildeten Reproduktionen. Zu den Abbildungen in KS' Zeitschrift vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.



## MERZ 8/9 NASCI

*Einband vorne außen: Die Druckfarben sind Blau und Rot. Eine Farbproduktion der Seite findet sich im Abbildungsteil des Bandes, S. 570.*

DIESES DOPPELHEFT IST ... HERAUSGEBER K. SCHWITTERS] *Merz 8/9* ist nach *Merz 6*, das KS gemeinsam mit Hans ↗ Arp herausgab, die zweite *Merz*-Nummer, die er in Kooperation mit einem befreundeten Künstler gestaltete. El ↗ Lissitzky besorgte allerdings nicht nur die typografische Gestaltung des *Nasci*-Heftes, sondern war auch maßgeblich an dessen Planung und Konzeption beteiligt (vgl. dazu das Vorwort zu *Merz 8/9*, S. 185–194). KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ Merzverlages (vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816).

Zeigehand] Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne, S. 445.

BAND 2, Nr. 8/9 APRIL JULI 1924] Die Arbeiten an dem ersten Doppelheft der Reihe *Merz* begannen im Feb. 1924, Mitte Juli lag das Heft schließlich im Druck vor (vgl. dazu das Vorwort zu *Merz 8/9*, S. 185–194). Die Bandangabe, die sich in der Reihe *Merz* ausschließlich in den Heften 7 und 8/9 findet, weist die 1924 erschienenen Nummern der Zeitschrift als zweiten Jahrgang aus.

NATUR VON LAT. ... forme, se meut.] Die deutschsprachige Definition ist mit minimalen Varianten in der 1. bis 3. Auflage von *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon* abgedruckt (1. Aufl.: 1854–1856; 2. Aufl.: 1861–1864; 3. Aufl.: 1879–1880). Ab der 1886 erschienenen 4. Auflage des Lexikons weicht der Wortlaut deutlich ab. Die auf die selbstschöpferischen Eigenschaften der Natur zielende Definition entsprach dem Ziel des *Nasci*-Heftes, Natur- und Kunstschöpfung in Verbindung zu setzen (vgl. dazu das Vorwort zu diesem Heft, S. 185–194). Ein Ausschnitt des Einbands von *Merz 8/9*

mit der aufgedruckten Definition ist auch im Hintergrund einer mehrfachbelichteten Porträt-Fotografie von KS zu sehen, die El ↗ Lissitzky 1924/25 geschaffen hat (SMH, Inv.-Nr. D 9567).

*Vorwortblatt, unpaginiert: Text inc. Es ist schon genug von El ↗ Lissitzky, Varianten werden in den Fußnoten nachgewiesen. Der Text ist zweispaltig – links auf Deutsch, rechts auf Französisch – gedruckt. Beide Spalten sind durch einen vertikalen Balken abgetrennt. Ein horizontaler Balken auf Satzspiegelbreite unterteilt den Text zudem im unteren Drittel der Seite. Darunter ist zentriert eine teils aus Balkenelementen konstruierte Wurzelgleichung abgedruckt. Die Druckfarbe ist auf der gesamten Seite Blau, eine Farbproduktion der Seite findet sich im Abbildungsteil des Bandes, S. 571.*

El ↗ Lissitzkys Vorwort knüpft programmatisch an die suprematistische Kunsttheorie Kasimir Malewitschs an (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 8/9*, S. 74, S. 642–644): Kunst wird als genuine Schöpfung statt als Darstellung von Gegebenem propagiert, der Formenaufbau von Kunst und Natur wird analog gesetzt und beide im Sinne des Heft-Titels *Nasci* prozessual verstanden. Wie mehrere Briefquellen belegen, entstand der Text im Feb./März 1924. Am 13.2.1924 kündigte Lissitzky, krankheitsbedingt in der Schweiz, seiner in Hannover verbliebenen Partnerin Sophie Küppers an, in *ein bis zwei Tagen* sein Vorwort für das *Nasci*-Heft zu schicken (Lissitzky-Küppers 1976, S. 35). Mit einem Brief vom 23.2.1924 übersandte er ein erstes Manuskript, das nach seiner Aussage schon zu diesem Zeitpunkt mit dem Satz *Es ist schon genug* begann und von Küppers *in richtiges deutsch* gebracht werden sollte (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36f., Zitat S. 37). Mit KS habe er verabredet, *daß es auf farbiges Papier gedruckt wird und hineingeheftet. Der Satz soll derselbe wie im ganzen Heft klein sein, nur das stark herausgehoben, was im Manuskript ist* (Hervorh. i. O.). Tatsächlich wurden dann einige Exemplare der Vorwort-Seite auf farbiges Papier gedruckt (vgl. etwa einen Druck auf rotem Papier im Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 1587).

Lissitzky war bereits mit seinem ersten Entwurf zufrieden: *Ich glaube, daß es klar und knapp ist, kein Satz und kein Wort überflüssig* (Brief vom 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36). Auf die Korrekturen von Küppers (und womöglich KS) reagierte er in einem Brief vom 6.3.1924 (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38) dagegen verstimmt: *Ich schreibe in einer Fläche aber nicht »eben«, mit Eurem guten Willen drückt Ihr mich »platt«. Ich drücke mich nicht in harmonischen Rouladen [d. i. musikalische Verzierungen] aus – Gegensätze sollen es sein, – Rot, Schwarz, Weiß und keine Valeur.* Mit

demselben Brief übersandte er ein überarbeitetes Manuskript des Vorworts, zu dem er Folgendes anmerkte: *Ich habe geändert 1. Den Satz: »Die Maschinen bringen Kräfte in Bewegung«, 2. »Wir sehen hier die Internationale Kunst«, und 3. »Im Jahre 1924«. Diese Sätze müssen beim Satz eine Hälfte der breite des übrigen Satzes einnehmen [...]. Dann sollen die Zeilen des Hauptteiles einen größeren Abstand zwischen einander haben, als die Zeilen des schmalen Teiles. Ich glaube das nennt man »gesperrt«, Kurtchen weiß das sicher (Hervorh. und Fehlschreibung i. O.).* KS habe ihm außerdem mitgeteilt, dass er mit dem Letzten 1/5 des Vorworts nicht einverstanden sei, woraufhin er auch diesen Teil überarbeitet habe, sodass KS wohl die beiden Sätze jetzt annehmen werde. Lissitzky zufolge war der erste Entwurf noch etwas länger: *Etwas ist doch verloren gegangen, – ich kann mich nicht erinnern, glaube es etwas vom Affen die Rede, aber gut, soll das weckfallen* (Brief an Küppers vom 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521, Fehlschreibung i. O.; der Satz fehlt in Lissitzky-Küppers 1976). Unter dem Titel 8 Merz 9 erschien der deutschsprachige Text mit minimalen Varianten und ohne die beiden Absätze unterhalb des Querbalkens nochmals in *Zirkel. Magazin für Wissenschaft, Kunst und Technik* 1 (Juli 1933), S. 2.

Es ist schon ... Weltbildes gestaltet wird. / ASSEZ DE LA MACHINEMACHINERIEN ... monde est peinte.] Ähnlich hatte El ↗Lissitzky bereits im Text *Der Suprematismus des Weltaufbaus* von 1920 argumentiert: [...] *und wenn es sich für uns als nötig erweisen sollte werden wir auch die maschine in unsere hände nehmen denn für die äußerung des schöpferturns sind pinsel und lineal zirkel und maschine nur das letzte glied meines fingers der den weg angibt* (Lissitzky-Küppers 1976, S. 333). 1923 beschwerte er sich zudem in einem Brief über *alle diese Vergleiche mit der Maschine, Maschine und abermals Maschine* (in: Westheim 1923, zit. n. Lissitzky-Küppers 1976, S. 350). Von KS ist ebenfalls eine Äußerung überliefert, die sich auf die Textstelle des *Nasci*-Vorworts beziehen lässt und dabei Lissitzkys Standpunkt entspricht: *Aber sagen Sie, was ist schliesslich Maschine? Ist nicht schon der Hammer auch eine Maschine, der Pinsel auch? Welcher Unterschied ist zwischen Pinsel und Druckwalze als Farbauftragsmaschine betrachtet? Kann nicht die Maschine ebenso wie der Pinsel unzählige gewollte oder ungewollte Nuancen hervorbringen. Mir scheint eine wesentlich andere Einstellung das Entscheidende zu sein: »Man formt dieses Material..., indem man seinem Gesetzen nachgeht.« Dazu zwingt nicht die Maschine, sondern der freie Willi. Oder? (Brief an Sigfried Giedion, 5.8.1930, gta Archiv, ETH Zürich; Hervorh. und Fehlschreibung i. O.).*

Es wäre zum ... ebenfalls unproduktiver Zeitverlust. / Ce serait une ... mettre en évidence.] Am 6.3.1925 schrieb El ↗Lissitzky diese beiden Sätze (auf Deutsch) mit minimalen Varianten auf einem selbstgestalteten Briefbogen an Jan ↗Tschichold. Der Brief ist auf S. 205 des Sonderheftes *Elementare Typographie* reproduziert, welches 1925 als

Oktoberausgabe der Zeitschrift *Typographische Mitteilungen* erschien. Schon in These 7 seiner *Topographie der Typographie* (in: *Merz* 4, S. 47, S. 103) hatte Lissitzky *Tintenfaß und Gänsekiel* für tot erklärt und *den neuen Schrift-Steller* gefordert. Mit dem Ruf nach einer Abkehr von der *Naturdarstellung* in der Kunst folgt er der suprematistischen Kunsttheorie Kasimir Malewitschs (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz* 8/9, S. 74, S. 642–644). Auch KS hatte sich bereits im Text *Watch Your Step!* (*Merz* 6, S. 57–60, S. 132–135) vehement gegen Imitation in der Kunst gewandt, diese aber noch nicht als Nachahmung von Naturformen, sondern als künstlerisches Epigonentum verstanden. Nach dem Erscheinen von *Nasci* passte er seine Argumentation erkennbar dem suprematistischen Denken an: *die nachahmung ist schwäche und irrtum. das neue naturalistische kunstwerk wächst wie die natur selbst, ist ihr also verwandter, als die imitation je sein konnte* [umění a doby – kunst und zeiten – l'art et les époques, in: *Front. internationaler almanach der aktivität der gegenwart* (Brno 1927), S. 13–15, Zitat S. 14].

JEDE FORM IST ... MOMENTBILD EINES PROZESSES. / TOUTE FORME EST ... CONCRÉTÉ D'UNE ÉVOLUTION.] Der deutsche Satz wurde nahezu wörtlich aus Raoul Heinrich Francés Buch *Die Pflanze als Erfinder* übernommen, wo es heißt: *Ein wunderbares Wort flüsterte uns die Natur ins Ohr, das uns nicht mehr verließ: J e d e F o r m i s t n u r d a s e r s t a r r t e M o m e n t b i l d e i n e s P r o z e s s e s !* (Francé 1920, S. 68, Hervorh. i. O.). Mit seinem Buch, dem auch das Zitat in *Merz* 8/9, S. 75 entnommen ist, zielte Francé darauf, die Grundlagen der ›Biotechnik‹ zu entwickeln (vgl. dazu den Kommentar zu S. 75, S. 646f.).

Wir erkennen Werke ... bewußt geworden ist. / Nous reconnaissons comme ... mais dans l'exécution.] Der Systemgedanke belegt den Einfluss von Kasimir Malewitschs suprematistischen Theorien auf El ↗ Lissitzky. Malewitsch hatte den Systembegriff schon 1919 in der Schrift *O novych sistemach v iskusstve* (dt.: Über neue Systeme in der Kunst) eingeführt. Ein System begreift er darin als *Gesetz der konstruktiven Wechselbeziehung der Formen*, es entstehe *nirgendwo in der Welt irgendetwas ohne System* (Malewitsch 1988, S. 15). Entsprechend wertete er Natur, Technik und Kunst als gleichwertige Systeme, aus denen durch den Suprematismus ein *neues Einheitssystem* (Malewitsch 1988, S. 25) aufgebaut werden sollte. Im *Nasci*-Vorwort prozessualisiert Lissitzky den Systembegriff seines Lehrers und entbindet ihn von jeder vorgeordneten Zielsetzung (vgl. zum Systemdenken Malewitschs und Lissitzkys auch Stöppel 2014, S. 128–133 sowie S. 140–143).

in der ungeheure ... im Gleichgewicht halten. / dans lequel des ... régulière des mondes.] Zu El ↗ Lissitzkys Gleichgewichtsverständnis, das für seine ›Proun‹-Konstruktionen bestimmend ist, vgl. den Kommentar zu *Merz* 8/9, S. 76, S. 648.

Hier ist ein ... Lebenskampf der Kunst. / Voici un essai ... d'existence de l'art.] Schon seit



1922 hatte es Bemühungen um die Gründung einer Konstruktivistischen Internationale gegeben, an denen El  $\nearrow$  Lissitzky von vornherein beteiligt war (vgl. Hemken 1992). Anfang 1922 konstituierte sich in Berlin eine Konstruktivistengruppe, die der Wunsch nach einer elementaren Ästhetik und der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst einte. Als die Künstlergruppe Neues Rheinland im Mai 1922 in Düsseldorf den I. Internationalen Kongress fortschrittlicher Künstler veranstaltete, verließ die Fraktion der Konstruktivisten aus Protest gegen dessen einseitig wirtschaftliche Ausrichtung vorzeitig den Saal, unter ihnen Lissitzky und Theo van  $\nearrow$  Doesburg. In einer gemeinsamen Erklärung sprachen sie sich gegen die *Vorherrschaft des Subjektiven in der Kunst* aus und definierten Kunst analog zu Wissenschaft und Technik als *Organisationsmethode des allgemeinen Lebens* [Erklärung, in: *De  $\nearrow$  Stijl* V, 4 (Apr. 1922), S. 61–64, Zitate S. 63f.; in Gänze der Konstruktivistischen Internationale gewidmet war *De Stijl* V, 8 (Aug. 1922)]. Der durch van Doesburg organisierte Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar sollte der Gründung der Konstruktivistischen Internationale dienen, scheiterte aber an Streitigkeiten zwischen den Künstlern unterschiedlicher Richtungen (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz* 2, S. 21, S. 475f.).

1924  $\sqrt{+\infty-} = \text{NASCI}$ ] El  $\nearrow$  Lissitzky interessierte sich zeitlebens für Mathematik – so integrierte er mathematische Symbole in seine Kunst (vgl. etwa den zeitgleich zu *Nasci* entstandenen Gelatinesilberdruck  $N^2\text{ATUR} + T^2\text{ECHNIK} + K^2\text{UNST} = \sqrt{-1} = i$ , 1924, MoMA, Obj.-Nr. 1762.2001) und veröffentlichte 1928 unter dem Titel *Die vier Grundrechenarten* eine Mappe mit 12 Siebdrucken, welche die mathematischen Operationen mit typografischen Mitteln visualisieren. Kunst und Mathematik waren seinem Verständnis nach dennoch klar zu trennen: *Die Parallelen zwischen K. [Kunst] und Mathematik müssen sehr vorsichtig gezogen werden, denn jede Ueberschneidung ist für die K. tödlich* (Lissitzky 1925, S. 103). Die im Vorwort zum *Nasci*-Heft enthaltene Gleichung wollte der Künstler ebenfalls nicht in mathematischem Sinne verstanden wissen: *Ja, mit der Formel ist es so, – daß das keine mathematische Formel ist [...]. Es ist eine grafische Art, einen Zusammenhang darzustellen. Ich könnte anstatt [ $\sqrt{\quad}$ ] die Kurven des Schattens einer zylindrischen Spirale nehmen, – aber dann müßte man ein Klischee bestellen* (Brief an Sophie Küppers, 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38). Eine ähnliche Formel ( $+\infty-0$  mit einem über das Unendlichkeitssymbol geschriebenen Wurzelzeichen) hatte Lissitzky bereits in die 1921/22 entstandene Collage *Tatlin bei der Arbeit* (Perloff 1997, Abb. 4.2) integriert, die unmittelbar über der Gleichung die Zeichnung einer Spirale zeigt. Die Zeichenfolge  $+\infty-$  übernahm zudem KS in einer Festschrift, die er für das Fest der Technik am 8.12.1928 in Hannover typografisch gestaltete (Fest der Technik 1928; Schelle 1990a, Typo-Nr. 92; SMH, Inv.-Nr. KSA 2010,3). Die Doppelseite 6/7 der Festschrift vereint mehrere Bild- und Textelemente aus *Merz* 8/9,

die genannte Zeichenfolge ist auf S. 6 neben einer Fotografie des auch auf S. 75 des *Nasci*-Heftes abgebildeten Kristalls abgedruckt.

LOCARNO OSPEDALE] Bei El ↗ Lissitzky war Ende 1923 Lungentuberkulose diagnostiziert worden. Im Feb. 1924 reiste er daher in die Schweiz, wo er in einem Sanatorium im oberhalb von Locarno gelegenen Orselina untergebracht war (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 33f.).

*S. 74: druckgrafische Umsetzung von Kasimir Malewitsch: Schwarzes Quadrat auf weißem Grund mit der Bildüberschrift K. MALEWITSCH. Die Abbildung nimmt die oberen zwei Drittel der Seite ein. Unten auf der Seite kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und in französischer Übersetzung.*

Abdruck Kasimir Malewitsch: ... auf weißem Grund] Kasimir Malewitsch, eigentlich Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch [Kiew 1878–1935 Leningrad (heute: St. Petersburg)], besuchte von 1907 bis 1910 eine private Kunstschule in Moskau und beteiligte sich ab 1910 mit primitivistischen und kubofuturistischen Gemälden an ersten Ausstellungen. Für die im Dez. 1913 in St. Petersburg uraufgeführte futuristische Oper *Sieg über die Sonne* entwarf er das Bühnenbild und bemalte den Bühnenvorhang mit einem schwarzen Quadrat. An den Komponisten der Oper schrieb er diesbezüglich: *Der Vorhang trägt ein schwarzes Quadrat – den Keim aller Möglichkeiten –, es erlangt bei seiner Entwicklung eine gewaltige Kraft. Es ist das Urbild für den Würfel und für die Kugel, seine Zerfälle tragen eine erstaunliche Kultur in die Malerei* (zit. n. Sarabjanow 1991, S. 105). Aufbauend auf dieser Erkenntnis schuf Malewitsch ab 1915 rein abstrakte, auf den geometrischen Grundformen Quadrat, Kreuz und Kreis basierende Gemälde, die er erstmals im Dez. des Jahres auf der futuristischen Ausstellung 0,10 in Petrograd (heute: St. Petersburg) präsentierte. Dort war u. a. auch das im Sommer 1915 entstandene Ölgemälde *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (79,9 × 79,5 cm; vgl. Nakov 2002, CR Nr. S-116; Original in der Staatlichen Tretjakow Galerie, Moskau) zu sehen, das wie eine Ikone hoch oben in eine Ecke des Raumes gehängt wurde. Für seine neuartigen Werke prägte Malewitsch den Terminus ›Suprematismus‹, dessen theoretische Begründung er zeitgleich zur Ausstellung im Manifest *Ot kubisma k suprematizmu. Novyi schiwopisnyj realism* (dt.: Vom Kubismus zum Suprematismus. Der neue malerische Realismus) lieferte. Sämtliche bisherigen Kunsterzeugnisse erklärt er darin zu *Sklaven der Naturformen* (Malewitsch 1983, S. 134) und stellt ihnen das *gegenstandslose[] Schaffen* (Malewitsch 1983, S. 141) des Suprematismus entgegen, denn: *Schöpfung gibt es nur dort, wo eine Form im Bild erscheint, die sich an nichts Vorgegebenes in der Natur hält, sondern aus der malerischen Masse entsteht und die ursprünglichen Formen der Natur weder kopiert noch verändert*

(Malewitsch 1983, S. 136). In der stark erweiterten 3. Auflage des Manifests von 1916 bezeichnet der Künstler das Quadrat als *the first step of pure creation in art* (dt.: den ersten Schritt der reinen Schöpfung in der Kunst) und konstatiert: *In the art of Suprematism forms will live, like all living forms of nature* (dt.: In der Kunst des Suprematismus werden die Formen leben wie alle lebenden Formen der Natur) (Malewitsch 1971, S. 38).

Von 1919 bis 1922 war Malewitsch an der Kunstschule in Witebsk tätig, die er zu einem Zentrum des Suprematismus formte. Zur Verbreitung seines Kunstprogramms gründete er dort die Gruppe UNOWIS (russ. Akronym für: Befürworter der neuen Kunst), für die das Quadrat schnell zum Signum wurde – ebenso wie ab 1922 für Theo van Doesburgs De Stijl-Bewegung. Der UNOWIS-Gruppe gehörte u. a. El Lissitzky an. Bevor dieser mit seinem räumlich-dynamischen Proun-Konzept zunehmend eigene Wege ging, verschrieb er sich den ästhetischen Ideen Malewitschs und forderte in eigenen Texten eine Umgestaltung der Erde gemäß dem suprematistischen Schöpfungsgedanken [vgl. *Der Suprematismus des Weltaufbaus*, in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 331–334; *Der Suprematismus des Schöpferischen*, in: Lissitzky 1977, S. 15–20; typografisch umgesetzt in der *Suprematistischen Erzählung von zwei Quadraten in 6 Konstruktionen* (1920)]. Das Schwarze Quadrat Malewitschs galt auch Lissitzky als basales Formelement und programmatischer Ausgangspunkt seiner Ästhetik – die Positionierung des Werks gleich zu Beginn von Merz 8/9 dürfte daher ihm geschuldet sein. Ein direkter Kontakt zwischen Malewitsch und KS ist nicht belegt. Es existiert lediglich ein Briefentwurf Malewitschs an den Merzkünstler von Apr./Mai 1927, worin dieser die Entwicklung des künstlerischen Konstruktivismus hin zu einem mechanischen Automatismus kritisiert (vgl. Malewitsch 1978, S. 160–162). Anlass des Schreibens war KS' Text *Mein Merz und Meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm* [in: *Der Sturm* XVII, 7 (Okt. 1926), S. 106f.], der das Zeitalter des von Moholy, Mondrian und Malewitsch geprägten Monstruktivismus verkündet. KS selbst nutzte die Quadratform als Grundlage seiner Merz-Signets (erstmalig in Merz 1, S. 14, S. 25), stand dabei aber vermutlich eher unter dem Einfluss von De Stijl.

Merz 8/9 präsentiert keine Reproduktion von Malewitschs Originalgemälde von 1915, sondern eine druckgrafische Umsetzung, wie sie zuvor schon mehrfach in ähnlicher Weise abgedruckt worden war [etwa in: Malewitsch: *O novych sistemach v iskusstve* (dt.: Über neue Systeme in der Kunst; vgl. Nakov 2002, CR Nr. S-117); *Unowis 1* (1920) (vgl. Nakov 2002, CR Nr. S-118); *Vesc – Gegenstand – Objet 3* (Mai 1922); *De Stijl V, 9* (Sept. 1922); *Egység 3* (Sept. 1922) (vgl. Nakov 2002, CR Nr. S-120); vgl. zusätzlich den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849]. Einige Jahre später distanzierte sich Malewitsch selbst von dieser Art der Wiedergabe. Seinem Verständnis nach sollte Kunst vielfältige Empfindungen transportieren, was durch maschinell erzeugte Darstellungen nicht gegeben sei: *For the upholders of photomechanisation the printed square Suprematist plane (cf. the journal Merz) is enough, but for me this is a dead*

*element* [...] [dt.: Für die Verteidiger der Fotomechanik ist die gedruckte quadratische Suprematistische Fläche (vgl. die Zeitschrift Merz) genug, aber für mich ist diese ein totes Element [...]; Briefentwurf von Malewitsch an László Moholy-Nagy, Apr./Mai 1927, in: Malewitsch 1978, S. 157–159, Zitat S. 158].

Alles, was schafft, ... dem Menschen wächst. / Tout ce qui ... vient de l'homme.] Das Zitat entstammt größtenteils Malewitschs 1919 veröffentlichter Schrift *O novych sistemach v iskusstve* (dt.: Über neue Systeme in der Kunst; Übers. in: Malewitsch 1988, S. 5–25, Zitat S. 6, leicht abweichender Wortlaut). Dieser Text, dem außerdem das Zitat in *Merz* 8/9, S. 86, S. 203 entnommen ist, konzipiert menschliche Schöpfung als Teil und Fortsetzung natürlicher Schöpfung, beide seien ästhetisch verfasst und dem Gesetz des ewigen Wandels unterworfen. Die Umgestaltung der Welt durch den Menschen ziele zugleich auf die Umgestaltung des Menschen selbst. Dieser beschreite mittels der gegenstandslosen Formgebung des Suprematismus den *Weg des unmittelbaren Schöpfertums* (Malewitsch 1988, S. 15). Im Merzheft weichen die deutsche und die französische Übersetzung des Zitats leicht voneinander ab, wobei das Französische insgesamt näher am russischen Original ist. So fehlt der auch im Russischen enthaltene Satz *C'est pourquoi, créant toujours du nouveau, la beauté éternelle n'est qu'un mythe* (dt.: Wenn man immer Neues schafft, ist die ewige Schönheit nur ein Mythos) im deutschen Zitat gänzlich. Die deutsche Übersetzung stammt mutmaßlich von ↗Lissitzky selbst, der zeitgleich zur Entstehung des *Nasci*-Heftes Schriften und Briefe Malewitschs für eine nie erschienene Publikation ins Deutsche übertrug (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 35). Französische Übersetzungen übernahm i. d. R. Sophie Küppers für ihn, die ebenso sein teils noch fehlerhaftes Deutsch zu korrigieren pflegte (vgl. das Vorwort zu *Merz* 8/9, S. 185–194). Der letzte, mit Gedankenstrich abgesetzte Satz des Zitats im Merzheft konnte in Malewitschs Schriften nicht nachgewiesen werden. Lissitzky gab allerdings an, *Ur-Manuskripte* des Künstlers zu besitzen, die nur er für die Aufzeichnungen sich aufgeschrieben hat (Brief vom 23.3.1924, in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 40). Möglicherweise dienten diese als Quelle.

S. 75–76: In der oberen Seitenhälfte von S. 75 links die Reproduktion eines Fotos mit der Bildunterschrift DAUPHINÉER QUARZ, rechts daneben eine durch Rahmung abgetrennte Begriffsliste auf Deutsch und Französisch von Raoul Heinrich Francé. Von diesen beiden Elementen durch einen horizontalen Balken abgegrenzt, ist im unteren Drittel der Seite ein kurzer Text ohne Titel von Raoul Heinrich Francé samt französischer Übersetzung abgedruckt. Auf S. 76 ist zentriert eine Werkabbildung mit der Angabe EL LISSITZKY rechts darüber gedruckt. Am unteren Seitenrand steht ein kurzer Text ohne Titel samt französischer Übersetzung.

Abdruck Dauphinéer Quarz] Die Fotografie zeigt einen Quarzkristall, der nach dem sog. Dauphinéer Gesetz (auch Schweizer Gesetz) gewachsen ist. Das Gesetz dient zur Bezeichnung von Quarz-Zwillingen, die gegeneinander um 60 Grad gedreht und miteinander verwachsen sind. Besonders häufig finden sich solche Kristalle in der namensgebenden Region der französischen Dauphiné-Alpen (vgl. Matthes 1996, S. 64f.). Aus welcher Quelle die Druckvorlage stammt, konnte nicht ermittelt werden. Für ihre Beschaffung war offenbar KS zuständig. In einem Brief an Sophie Küppers berichtet El ↗ Lissitzky, er habe am 22.2.1924 eine Postkarte von KS erhalten, der zufolge das Foto des Kristalls *gut geworden* sei (Brief vom 23.2.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36). KS hatte zeitgleich ein unbrauchbares Klischee von Walter Dexel bekommen, dem er am 27.2.1924 rückmeldete: *Foto vom Kristall war schlecht. Kann ich nicht gebrauchen* (collagierte Postkarte, CR Nr. 1241; zu Dexel vgl. den Kommentar zu Merz 7, Einband vorne außen, S. 609). Im März sandte Küppers sechs Kristallfotos zur Auswahl an Lissitzky, der darauf folgendermaßen reagierte: *Von den 6 Kristallphotos sieht es so aus: N-1 ist im Kristallsinne sehr gut, – die Flächen sind scharf geschnitten, die Körper sind durchsichtig und die Beleuchtung ist schön kontrast, aber es ist zuviel in einem; 2 ist etwas verschwommen. Vorläufig habe ich den 3 gewählt, er ist ein bisl wie aus einem Ton modelliert, es hat, leider nicht die Durchsicht (ich lege es dabei, – der Hintergrund muß ganz dunkel abgedeckt werden). 4 wäre schön, wenn das in der Beleuchtung kontraster wäre. Der 3 muß wie bei mir geschnitten werden und beim Klischieren können sie dort die Aufnahme direkt für die Zinnplatte größer machen und noch schärfer als an der Photographie* (Brief vom 10.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,522, Fehlschreibungen i. O.). In KS' Nachlass sind vier Foto-Abzüge verschiedener Kristalle erhalten, bei denen es sich um die von Lissitzky erwähnten Bilder handeln könnte. Rückseitig hat KS zwei der Fotos mit *Bergkristall*, eines mit *Epidot* und eines mit *Antimonglanz* beschriftet (SMH, Inv.-Nr. que 06839658, que 06839659, que 06839660, que 06839661). Der in Merz 8/9 abgebildete Kristall ist nicht darunter, ein Druck oder Andruck des Quarzes ist jedoch ebenfalls im Nachlass des Merzkünstlers erhalten (SMH, Inv.-Nr. que 06839662). Dieser verwies später auf die in *Nasci* ersichtliche *wesentliche Gleichheit von einer Zeichnung Lissitzkys und einem Kristall*, stellte aber zugleich klar: *Denn wenn auch der Kristall [einen] wesentlich gleichen Aufbau hat wie die Zeichnung von Lissitzky, so ist er doch Kristall, nicht Kunstwerk, während Lissitzkys Zeichnung Kunstwerk, nicht Kristall ist* [umění a doby – kunst und zeiten – l'art et les époques, in: *Front. internationaler almanach der aktivität der gegenwart* (Brno 1927), S. 13–15, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 237]. Der Kristall wird im Merzheft zudem in den Kontext der von R. H. Francé benannten technischen Grundformen gestellt (vgl. dazu den Kommentar zum Zitat Francés, S. 646f.).

+] Das Kreuz zählt zu den von Kasimir Malewitsch festgelegten suprematistischen Grundformen (vgl. den Kommentar zu Merz 8/9, S. 74, S. 642–644). ↗ Lissitzky könnte es

ebenso als mathematisches Symbol genutzt haben, was seinem Interesse für Mathematik entspräche (vgl. dazu den Kommentar zu seinem *Nasci*-Vorwort, S. 641f.).

R. H. FRANCÉ ... le monde entier.] Der Botaniker, Naturphilosoph und Grafiker Raoul Heinrich Francé, eigentlich Rudolf Heinrich Franzé (Altlerchenfeld bei Wien 1874–1943 Budapest), hatte sich schon früh als Autodidakt mit Chemie und Mikrotechnik auseinandergesetzt. Mit 17 Jahren wurde er als jüngstes Mitglied in die Königlich-Ungarische Naturwissenschaftliche Gesellschaft aufgenommen, studierte in der Folge Medizin und Botanik und unternahm insgesamt 14 Forschungsexpeditionen. 1898 wurde er zum stellvertretenden Leiter der Landwirtschaftlichen Akademie in Ungarisch-Altenburg (heute: Mosonmagyaróvár) ernannt. 1902 ging er als freier Schriftsteller nach München, wo er 1903 die Kosmos-Gesellschaft der Naturfreunde mitbegründete und 1906 die Deutsche Mikrobiologische Gesellschaft mit angegliedertem Biologischem Institut ins Leben rief, die er auch bis 1918 leitete. Nach einigen Jahren in Dinkelsbühl übersiedelte er 1924 als Privatgelehrter nach Salzburg, 1930 schließlich nach Dubrovnik. Francé war bereits seit 1892 publizistisch tätig und veröffentlichte zeitlebens rund 60 Bücher sowie eine Fülle von Aufsätzen, die er bewusst in allgemeinverständlichem Stil verfasste. Dazu zählen u. a. seine Pionierarbeit *Das Edaphon* (1913), womit er die moderne Bodenbiologie begründete, und die beiden Bände *Die technischen Leistungen der Pflanzen* (1919) und *Die Pflanze als Erfinder* (1920), welche die Grundlagen für eine ›Biotechnik‹ (heute: Bionik) legten. Sein zweibändiges Hauptwerk *Bios. Die Gesetze der Welt* (1921) verbindet Naturwissenschaft und Philosophie mit dem Ziel, die allgemeinen Gesetze des gesamten Weltgeschehens zu bestimmen (zu Leben und Veröffentlichungen Francés vgl. auch Henkel 1997 und Pichler 2015).

Francés Biophilosophie beruht auf der Prämisse des Weltalls als *komplexe[m] System* (Francé 1920, S. 10), in dem verschiedene Stufen von untereinander wechselwirkenden Subsystemen existieren. Als Grundgesetz des Universums sieht er die Harmonie als *Gesetz des Ausgleiches zwischen den Teilen – das richtige Gleichgewicht sei zugleich der harmonische Zustand* (Francé 1926, S. 19). Damit verbindet er eine funktionale Formenlehre, der zufolge *gleiche Tätigkeiten stets zu den gleichen Formen führen* (Francé 1920, S. 25) und *es für jedes Ding [...] gesetzmäßig nur e i n e Form [gibt], die allein dem Wesen des Dinges entspricht und die, wenn sie geändert wird, nicht den Ruhezustand, sondern Prozesse auslöst* (Francé 1920, S. 12, Hervorh. i. O.). Insgesamt sieben solcher ›technischer Formen‹ identifiziert Francé, auf denen – so seine These – die gesamte natürliche und menschengemachte Welt basiert. Diese im Band *Die Pflanze als Erfinder* genauer explizierten Formen sind im Merzheft untereinander aufgelistet, das darunter abgedruckte Zitat kombiniert zwei Textstellen aus besagtem Buch (vgl. Francé 1920, S. 18, S. 20). Wortgleich erschienen die Sätze zudem in Francés Aufsatz *Die sieben technischen Grundformen der Natur*

in Paul Westheims *Kunstblatt* VII, 1 (Jan. 1923), S. 5–8 – einer der einflussreichsten zeitgenössischen Kunstzeitschriften, die zumindest KS bestens bekannt war.

Francés *Weltgesetzlichkeit von der technischen Form [...], die sich zwangsmäßig durch das Geschehen selber schafft* (Francé 1920, S. 56), weist eine hohe Kompatibilität mit dem Ziel des *Nasci*-Heftes auf, die selbstschöpferische Dynamik und elementare Formgleichheit von Natur und Kunst zu demonstrieren. Entsprechend bezieht sich ↗Lissitzky schon in seinem programmatischen Vorwort wörtlich auf *Die Pflanze als Erfinder* (vgl. den zugehörigen Kommentar, S. 640). In einem etwa zeitgleich zu *Nasci* entstandenen Beitrag zu Architektur orientiert er sich darüber hinaus an Francés funktionalem Ansatz und reduziert dessen sieben Grundformen auf drei – Kubus, Konus und Kugel. Aufgabe des *moderne[n] Gestalter[s]* sei es, *für jede Funktion das Element [zu wählen], das ihr entspricht [Element und Erfindung, in: ABC. Beiträge zum Bauen 1 (1924), unpaginiert]*. Generell übte Francé mit seinen Theorien einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf zeitgenössische Künstler und Architekten aus. Ludwig Mies van der Rohe setzte sich ebenso intensiv mit seinen Werken auseinander wie die Vertreter des ↗Bauhauses (vgl. dazu Poerschke 2005, S. 209–224). So widmete László Moholy-Nagy ein Kapitel seines 1929 erschienenen *Bauhausbuches* der *biotechnik als methode schöpferischer tätigkeit* und zitiert darin ausgiebig Francés Thesen zu den technischen Funktionsformen, um diese für die künstlerische Gestaltung nutzbar zu machen (vgl. Moholy-Nagy 1968, S. 60; Fehlschreibung i. O.).

Während der Arbeit an *Merz* 8/9 fragte Lissitzky bei Sophie Küppers nach, ob sie ihm Francés *Bios*-Bände kaufen könne, er wolle *gerne mit ihm persönlich in Verbindung kommen* und ihm ein *Nasci*-Heft mit Widmung schicken (Brief vom 10.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,522; in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38). Den Erhalt von Francés Adresse bestätigte er Küppers am 23.3.1924 (Lissitzky-Küppers 1976, S. 40). Auch in KS' Nachlass finden sich die beiden *Bios*-Bücher. In abweichender Typografie druckte der Merzkünstler die Liste von Francés sieben technischen Formen sowie dessen in *Merz* 8/9 enthaltenes deutschsprachiges Zitat nochmals auf S. 6/7 seiner 1928 für das hannoversche Fest der Technik gestalteten Festschrift (Fest der Technik 1928; Schelle 1990a, Typo-Nr. 92; SMH, Inv.-Nr. KSA 2010,3), in der mehrere Bild- und Textelemente aus *Nasci* enthalten sind. Unter dem Druck sind in der Festschrift die Sätze zu lesen: **DER GROSSE LEHRMEISTER DER TECHNIK IST DIE NATUR und TECHNIK ÜBERALL! ERKENNE ES UND HANDLE DARNACH!** (Hervorh. i. O.).

Abdruck El Lissitzky: Proun] Reproduziert ist eine ›Proun‹-Konstruktion El ↗Lissitzkys, die im Frühjahr 1923 als loses Blatt (60 × 43,9 cm) in der 1. *Kestnermappe*. *Proun* veröffentlicht wurde (zu Lissitzkys Proun-Ästhetik vgl. den Kommentar zu *Merz* 6, S. 57, S. 533f.). Die Mappe erschien auf Initiative des Vorsitzenden der Kestnergesellschaft, Eckart von Sydow, der sie den Mitgliedern seiner Vereinigung als Jahresgabe offerierte (vgl. Hemken

1990, S. 43). Gedruckt wurden die Mappen in einer Auflage von 50 nummerierten und signierten Exemplaren (Nr. 19/50 im SMH, Inv.-Nr. KA 1977,48,2) bei Robert Leunis & Chapman in Hannover, als Verleger fungierte der Buchhändler Ludwig Ey. Enthalten waren sechs Lithografien Lissitzkys nebst einem Textblatt, demzufolge die reproduzierten Proune in den Jahren 1919–1923 in Moskau und Berlin entstanden. Die Zählung der Blätter wird unterschiedlich gehandhabt, ein in Kooperation mit dem Künstlersohn Jen Lissitzky publizierter Faksimile-Druck der Mappe führt den in *Merz 8/9* gedruckten *Proun* als Blatt 4 (vgl. Lissitzky 1992). In einem Brief an Sophie Küppers vom 10.3.1924 nannte Lissitzky das Werk auch den *Schwingungskörper* (Lissitzky-Küppers 1976, S. 39). Der *Proun* wurde Ende des Jahres zusammen mit zwei weiteren in *Nasci* reproduzierten Werken nochmals in der polnischen Zeitschrift *Blok. Revue Internationale d'Avantgarde 8/9* (Nov./Dez. 1924), unpaginiert, gedruckt. Als Vorlage diente laut Bildunterschrift das für die Reihe *Merz* verwendete Klischee. Zwei weitere Proune Lissitzkys sind in *Merz 6*, S. 57, S. 132 und *Merz 7*, S. 67, S. 163 enthalten, zur Abbildungspraxis in der Reihe vgl. zusätzlich den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

Kunstwerk ist Gleichgewicht. . . Wirkung zu bringen. / L'oeuvre d'art c'est . . . obtient l'effet dynamique.] Das Zitat El ↗ Lissitzkys ist nach bisheriger Quellenlage nur in *Merz 8/9* abgedruckt. Die dynamische Wirkung, die der Künstler mit seinen Prounen erzielen wollte, beruht maßgeblich auf deren räumlicher Konzeption. Lissitzky selbst schrieb diesbezüglich 1922: *Er [der Proun] ist im Raum konstruiert und ins Gleichgewicht gebracht, und da er eine Struktur ist, muß man um ihn herumgehen, ihn von unten ansehen und von oben erforschen. Die Leinwand ist in Bewegung geraten (Die Überwindung der Kunst, zit. n. Ausst.-Kat. Hannover 1988, S. 72; vgl. zum Proun-Konzept auch den Kommentar zu Merz 6, S. 57, S. 533f.).* Im 1924 erschienenen Text *Element und Erfindung* äußerte sich Lissitzky nochmals zur Relevanz des Gleichgewichts: *Wenn zwei oder mehrere Elemente in Zusammenhang gebracht werden, entsteht eine Spannung. Die Art, wie die Spannungskräfte zum Gleichgewicht gebracht werden, bestimmt den Aufbau [ABC. Beiträge zum Bauen 1 (1924), unpaginiert].*

*S. 77–78: In der oberen Hälfte von S. 77 ist rechts Piet ↗ Mondrians Gemälde Composition A mit der über dem Bild vermerkten Angabe MONDRIAN reproduziert und in ein Raster aus horizontalen und vertikalen Linien eingebettet. In der rechten unteren Seitenecke steht als rechteckiger Block ein kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und Französisch. Im linken oberen Viertel von S. 78 ist ein Satz von KS auf Deutsch und in französischer Übersetzung gedruckt, mit größerem Abstand darunter in gleicher Breite die Reproduktion von KS' Collage Das Papierfetzenbild mit der Angabe K. SCHWITTERS über dem Bild. Entlang des rechten*



Seitenrandes befinden sich untereinander 35 kurze schraffierte Querbalken, neben denen links untereinander die Buchstaben des Alphabets von Z bis A mit Ausnahme des J und die Zahlen 1 bis 9 sowie 0 stehen. Unter diesen Balken ist eine horizontale Linie gleicher Länge gedruckt, an deren linkem Ende ein vertikaler Balken ansetzt, der bis zum Seitenende reicht.

Abdruck Piet Mondrian: Composition A] Reproduziert ist das 1920 entstandene, im Original 90 × 91 cm große Ölgemälde *Composition A* von Piet ↗ Mondrian (vgl. Joosten 1998, S. 43, Kat.-Nr. B105). Dieses wurde zuvor bereits in *Merz* 6, S. 52, S. 149 abgedruckt, weitere Informationen finden sich im dortigen Kommentar, S. 551f. In *Merz* 8/9 werden einige der horizontalen und vertikalen Linien der Bildkomposition über deren Rand hinaus weitergeführt, was der Ästhetik Mondrians entspricht – seine geometrischen Bildflächen sind stets so konstruiert, dass sie nur einen fragmentarischen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen zu zeigen scheinen.

Für den neuen ... absolut und endgültig. / Pour le nouvel ... absolue et définitive.] Das Zitat kombiniert zwei Textstellen aus Piet ↗ Mondrians kunsttheoretischem Essay *Le Neo-Plasticisme*, der 1920 auf Französisch erschien (vgl. Mondrian 1920). Auf S. 12 findet sich dort die im ersten Satz des Merzhefts syntaktisch umgestellte Textstelle, auf S. 4 ist nahezu wortgleich zu *Merz* das restliche Zitat enthalten. Nach der unveränderten Vorlage von Mondrian 1920 sind alle Sätze erneut in Mondrians Text *Schilderkunst* (dt.: Malerei) in *De ↗ Stijl* V, 12 (Dez. 1922), S. 180f. gedruckt. In Mondrians 1925 erschienenem *Bauhausbuch* 5: *Neue Gestaltung* ist das Zitat darüber hinaus in einer deutschen Übersetzung abgedruckt, die deutliche Unterschiede zu *Merz* 8/9 aufweist (vgl. Mondrian 1925, S. 10, S. 24). Die deutsche Übersetzung aus dem *Nasci*-Heft ist mit minimaler Varianz zudem Jan ↗ Tschicholds Buch *Die neue Typographie* als Motto vorangestellt (vgl. Tschichold 1928, S. 6). Mondrians Konzept des ›Nieuwe Beelding‹ bzw. ›Neoplastizismus‹ propagiert eine universelle Harmonie als Gleichgewicht zwischen polaren Gegensätzen wie bspw. Natur und Geist. Ein solches Gleichgewicht kann seiner Theorie zufolge erst auf einer Stufe kultureller und künstlerischer Evolution zustande kommen, die den Wert universeller Abstraktion erkennt und umsetzt. Diese Stufe sieht Mondrian in seiner zeitgenössischen Gegenwart und der Ästhetik des Nieuwe Beelding erreicht und leitet daraus den Beginn einer gänzlich neuen Kulturepoche ab (zu Mondrians Neoplastizismus vgl. auch den Kommentar zu *Merz* 6, S. 53, S. 552f.). El ↗ Lissitzky war mit den Theorien seines niederländischen Kollegen zum Zeitpunkt der Fertigstellung von *Nasci* nicht sehr vertraut – am 30.6.1924 schrieb er an Jacobus J. P. Oud: *Sie erwähnen Mondrians Standpunkt, denn kenne ich nicht den holländisch verstehe ich nicht und Doesburg hat mir darüber nichts mitgeteilt ausser der gegenüberstellung den Kunst der Natur. Damit bin ich nicht einverstanden. Das universelle = gerade + Senkrechte, entspricht nicht dem Univer-*

*sum der nur Krümmungen, keine geraden kennt* (Ms. im Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 1583–05, Hervorh. und Fehlschreibungen i. O.; auch in: Lissitzky 1977, S. 125).

Kunst ist Form. Formen heißt entformeln. / *L'art c'est la ... changer la valeur.*] In leicht variierten Form druckte KS diese Sätze bereits auf dem vorderen Einband von *Merz 7*, S. 159 ab, wo es heißt: *MERZ ist Form. Formen heißt entformeln*. Den Begriff des ›Entformelns‹ bzw. ›Entformens‹ i. S. einer Dekontextualisierung von Collage-Materialien verwendet KS häufig in seinen programmatischen Texten zur Merzkunst [vgl. etwa: *Die Merzmalerei*, in: *Der Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61; *Dada Complet*, in: *Merz 1*, S. 4–11, Begriff auf S. 11, S. 19f.]. In einem Brief an Theo van Doesburg vom 5.9.1924 greift KS auf die genaue Formulierung aus *Merz 8/9* zurück: *Aber im Kunstwerk kann, ich sage »kann«, jede Form Teil werden, indem sie entformelt wird. Das ist der alte Zauber von Merz. Siehe »nasci« S. 78. Kunst ist Form, Formen heisst Entformeln* (Nündel 1974, S. 87). Die französische Übersetzung im *Nasci*-Heft bewirkt eine semantische Veränderung – *Formen* wird zu *Umformen, entformeln zu den Wert ändern*..

Abdruck KS: Das Papierfetzenbild] Reproduziert ist KS' Collage *Das Papierfetzenbild* (1920?, verschollen; CR Nr. 607), deren Originalmaße unbekannt sind. Das Merzbild wurde auf mehreren Ausstellungen der frühen 1920er Jahre gezeigt, u. a. im Juni 1920 auf KS' erster Einzelausstellung in der Frankfurter Galerie Herbert Cramer. Weitere Drucke des Werks erfolgten in den Zeitschriften *Der Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 17 sowie *Blok. Revue Internationale d'Avantgarde* 8/9 (Nov./Dez. 1924), unpaginiert. Für die Reproduktion in der polnischen Zeitschrift *Blok* wurde laut Angabe unter dem Bild das Klischee aus der Reihe *Merz* verwendet. Auf derselben Seite sind zudem ↗Lissitzkys *Proun* und Jacobus J. P. Ouds *Bauleiterhütte* nach den Klischees von *Merz 8/9* abgedruckt. Zu KS' Merzmalerei vgl. die Kommentierung zu *Merz 1*, S. 1, S. 445f. und S. 10, S. 460.

Z Y X ... 8 9 0] KS hat sich seit den frühen 1920er Jahren mehrfach künstlerisch mit Zahlen und Buchstaben auseinandergesetzt. Er verfasste einige Zahlendichtungen [z. B. *Zwölf* und *Drei*, in: ↗*Anna Blume. Dichtungen*, 2. Aufl. (1922), S. 42, 44f.; *Gedicht 25 elementar*, in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 18f.] sowie Gedichte, die das Alphabet in umgekehrter Reihenfolge präsentieren [*Z A (elementar)* und *Alphabet von hinten*, beide in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 19, 30]. Auch der *schluss der Ursonate* (*Merz 24*, S. 186, S. 435) ist aus der mehrfachen Wiederholung des Alphabets von hinten nach vorne aufgebaut. Im Text */i/* (*Merz 2*, S. 17–21, S. 38–44) werden die Buchstaben des Alphabets der Reihe nach an scheinbar willkürlich gewählten Textstellen durch Fettdruck akzentuiert. In Kombination mit einer Zahlenreihe erscheint das Alphabet in *Merz 2* erneut am unteren Rand des Postkartenvordrucks auf S. 31, S. 61. In *Merz 8/9* wird die Buchstaben-Zahlenreihe durch die nebenstehenden schraffierten Querbalken zusätzlich visuell gestaltet. Räumliche

Anordnungen von Buchstaben, Ziffern und geometrischen Formen hatte KS zuvor bereits in seinen sog. ›Bildgedichten‹ geschaffen [z. B. *Gesetztes Bildgedicht*, in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 31]. Wie in *Merz 8/9* fehlt in KS' sämtlichen Alphabetreihen ohne Angabe von Gründen der Buchstabe J.

*S. 79–80: Das obere Drittel von S. 79 bleibt Leerfläche, darunter ist ein horizontaler Balken quer über die Seite gedruckt. Unter diesem ist links ein Foto von Alexander Archipenkos Skulptur La Boxe mit der darüberstehenden Angabe ARCHIPENKO reproduziert, rechts davon steht auf Deutsch und Französisch ein kurzer Text ohne Titel. In der linken unteren Ecke von S. 80 ist eine Zeigehand abgebildet, die nach oben auf einen entlang des linken Seitenrands auf Deutsch und Französisch gedruckten Satz weist. Vor und hinter diesem Satz steht jeweils die Silbe da. In der Seitenmitte links ein als rechteckiger Block gesetzter Text ohne Titel, rechts davon eine Reproduktion von Hans ↗ Arps Collage (Rectangles) selon les lois du hasard mit der darüberstehenden Angabe H. ARP. Rechts neben dem oberen Rand der Reproduktion setzt ein horizontaler Balken an, der bis zum Satzspiegelrand reicht. Ganz unten auf der Seite ist die deutsche Übersetzung des französischen Textes abgedruckt.*

Eine Reproduktion der Doppelseite 79/80 ist in Jan ↗ Tschicholds Band *Die neue Typographie* abgebildet (vgl. Tschichold 1928, S. 231).

Abdruck Alexander Archipenko: La Boxe] Die reproduzierte Fotografie zeigt die 1913/14 entstandene Skulptur *La Boxe* des Bildhauers Alexander Porfirjewitsch Archipenko (Kiew 1887–1964 New York). Archipenko hatte 1902–1905 Malerei und Bildhauerei in Kiew studiert und war 1909 nach Paris gezogen, wo er sich ab dem Folgejahr an vorwiegend kubistischen Ausstellungen beteiligte. Schon früh wurde er von der Berliner Galerie Der ↗ Sturm gefördert, die ihm 1913 erstmals eine Einzelausstellung widmete und seine Plastiken von da an regelmäßig zeigte. 1912 gründete Archipenko seine eigene Kunstschule in Paris, 1921 folgte eine weitere in Berlin, bevor er 1923 in die USA emigrierte. Seine Werke wurden schon vor dem 1. Weltkrieg in ganz Europa und den USA ausgestellt. Er gilt als einer der Wegbereiter der modernen Skulptur. Inspiriert waren seine Plastiken vom Kubismus, dem er durch das Einfügen von Leerräumen und den Wechsel von konkaven und konvexen Formen ein eigenes Gepräge verlieh. Mit seiner seit 1912 entwickelten ›Skulpto-Malerei‹ versuchte er, Malerei und Bildhauerei zu verschmelzen, indem er farbige Holzelemente, Glas- und Metallteile auf bemalte Leinwände montierte, um so eine plastische Bildwirkung im Zusammenspiel aus Farbe und Materialvielfalt zu erzielen (vgl. Straub 2008). In späteren Jahren setzte er sich außerdem mit Analogien zwischen schöpferischen Prozessen und Formgesetzen in Natur und Kunst auseinander (vgl. Archipenko 1960).

Von der Skulptur *La Boxe* existieren zwei Originalgipse (Höhe: 64 cm), die von derselben Form gegossen wurden. Beide Exemplare sind schwarz bemalt und poliert und tragen die Inschrift *A. Archipenko / Paris 1914*. Davon abweichend findet sich in zeitgenössischen Publikationen sowie bei Archipenko selbst auch die Datierung 1913, sodass angenommen wird, dass der Künstler 1913 mit der Konzeption der Plastik begann und diese Anfang 1914 fertigstellte (vgl. Rudenstine 1985, S. 56f.). Beide Originalgipse wurden in der ersten Hälfte des Jahres 1914 in der Pariser Société des Artistes Indépendants, im Brüsseler Salon des Artistes Indépendants und auf einer Amsterdamer Ausstellung der Künstlergruppe *De Onafhankelijken* (dt.: Die Unabhängigen) gezeigt. Im Apr. 1914 erwarb der Maler Alberto Magnelli (Florenz 1888–1971 Meudon) einen der Gipse für seine Sammlung und brachte diesen wenige Monate später nach Florenz (vgl. Karshan 1974, S. 11f., Rudenstine 1985, S. 55) – es handelt sich dabei um die in *Merz 8/9* abgebildete Skulptur. Zwischen 1955 und 1957 kaufte das New Yorker Guggenheim Museum den Gips, in dessen Besitz er sich bis heute befindet (Inv.-Nr. 55.1436). Der zweite Gips wurde in den 1960er Jahren in die USA gebracht und ging 1967 schließlich in die Sammlung des Saarländischen Museums Saarbrücken über (Inv.-Nr. 4954; vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 2008, S. 208). Zuvor diente er Archipenko als Vorlage für insgesamt neun Bronzegüsse der Plastik, nachdem der Künstler in den vorherigen Jahrzehnten bereits mehrere Kopien davon aus der Erinnerung oder nach Fotografien angefertigt hatte (vgl. Rudenstine 1985, S. 55f.). *La Boxe* wird i. d. R. zu seinen kubistischen Werken gezählt. Er selbst distanzierte sich allerdings von einer solchen Klassifizierung, da der geometrische Charakter der Plastik nicht einem kubistischen Dogma, sondern der extremen Vereinfachung der Form geschuldet sei (Archipenko 1960, S. 49).

KS hatte schon früh Kenntnis von Archipenkos Arbeiten: Einen Zeitungsartikel zu dessen Werk aus dem Jahr 1913 klebte er in sein *Schwarzes Notizbuch VI* (vgl. KSAT3, S. 114f.), wo sich auch eine Einladung zu einer Sturm-Ausstellung des Kollegen von 1921 findet (vgl. KSAT3, S. 182, Abb. S. 247). Beide Künstler waren zudem in der Gesamtschau der 88. Sturm-Ausstellung vertreten. KS notierte Archipenkos Berliner Anschrift im Adressbuch *Merzgebiet I*, S. 4 (SMH, Inv.-Nr. que 06835004) und zählte ihn zu jenen *Kerndadaisten*, mit denen ihn *eine enge künstlerische Freundschaft* verband [*Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920)*, in: *Der Ararat II*, 1 (Jan. 1921), S. 6]. Eine (von *Merz 8/9* abweichende) Abbildung von *La Boxe* ist darüber hinaus zwischen den Seiten des von KS und Franz Rolan in Fortsetzungen im ↗ *Sturm* veröffentlichten Textes *Aus der Welt: ›Merz‹* eingebunden [vgl. *Der Sturm XIV*, 5 (Mai 1923), unpaginiert (zwischen S. 68 und 70)]. El ↗ Lissitzky lernte Archipenko wahrscheinlich Anfang der 1920er Jahre kennen, als beide sich in Berlin aufhielten (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 20). Die ›Skulpto-Malerei‹ des Bildhauers kritisierte er allerdings als *Schönfärberei* [*Ausstellungen in Berlin*, in: *Vesc 3* (Mai 1922), S. 14, dt. Übers. zit. n. Lissitzky-Küppers 1976,

S. 346]. In sein *Kabinett der Abstrakten* wurde später dennoch eine Plastik Archipenkos integriert [vgl. Sigfried Giedion: *Lebendiges Museum*, in: *Der Cicerone* XXI, 4 (1929), S. 103–106, hier S. 105], was auf eine Entscheidung des Museumsdirektors Alexander Dörner zurückging.

Eine mit der Abbildung in *Merz 8/9* identische Reproduktion von *La Boxe* einschließlich der handschriftlichen Aufschrift wurde als Beilage XII von *De ↗ Stijl* II, 6 (Apr. 1919) veröffentlicht, was vermuten lässt, dass *De Stijl* die Druckvorlage für das *Merz*heft zur Verfügung stellte. In der Bildunterschrift ist dort vermerkt: *speciaal voor »De Stijl«* (dt.: speziell für »De Stijl«). Theo van ↗ Doesburg, der schon seit 1918 mit Archipenko korrespondierte [vgl. die Briefe im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 17], wertete *La Boxe* in einem begleitenden Text als Beispiel einer räumlichen Gestaltung, die ein fortgeschrittenes Stadium geistigen Bewusstseins erreicht habe und mehr als drei Dimensionen vorstellbar mache [*Over het zien van nieuwe kunst* (dt.: Über das Sehen von neuer Kunst), in: *De Stijl* II, 6 (Apr. 1919), S. 62–65, hier S. 64].

Ich denke, schaffen ... nach neuen Ausdrucksmitteln. / Créer ne consiste ... nouveaux moyens plastiques.] Weder für den deutschen noch den inhaltlich minimal abweichenden französischen Wortlaut des Zitats ließ sich eine Quelle ermitteln.

Zeigehand da Der ... devient organique. da] Der französische Satz stammt von Tristan ↗ Tzara und ist, ebenso wie das längere Zitat auf derselben Heftseite, mit einer minimalen Variante in dessen Text *Note 2 sur l'art. H. Arp* [dt.: Anmerkung 2 über die Kunst. H. Arp; in: ↗ *Dada 2* (Dez. 1917), unpaginiert] enthalten. Zu Hans ↗ Arps organischer Ästhetik vgl. das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116. Die den Satz umrahmenden Silben *da da* in Kombination mit der Zeigehand verweisen auf die Dada-Kunst, welche in *Merz 8/9* ansonsten kaum noch vertreten ist. Zeigehände wurden häufig in zeitgenössischen Medien genutzt und von den Dadaisten zur künstlerischen Gestaltung übernommen. Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband vorne außen, S. 445.

La nature est ... lois innombrables, constructives. / Die Natur ist ... unzählige konstruktive Gesetze.] Das Zitat stammt wie der um 90 Grad gedrehte Satz auf derselben Heftseite von Tristan ↗ Tzara und ist mit minimalen Abweichungen in dessen französischsprachigem Text *Note 2 sur l'art. H. Arp* [dt.: Anmerkung 2 über die Kunst. H. Arp; in: ↗ *Dada 2* (Dez. 1917), unpaginiert] enthalten. Im gleichen Heft von *Dada* ist zudem Hans ↗ Arps Collage (*Rectangles*) *selon les lois du hasard* [dt.: (Rechtecke) Nach den Gesetzen des Zufalls] abgebildet, die auch in *Merz 8/9* reproduziert ist. Tzara und Arp zählten zu den Dadaisten der ersten Stunde, die 1916 an der Eröffnung des Cabaret Voltaire beteiligt waren. Tzara setzte sich in seinen Texten häufiger für Arps Kunst ein, so u. a. im Text *Arp* (in: *Merz 6*, S. 49, S. 145f.).

Abdruck Hans Arp: ... lois du hasard] Die Reproduktion zeigt Hans Arps Collage (*Rectangles*) *selon les lois du hasard* [dt.: (Rechtecke) Nach den Gesetzen des Zufalls] aus dem Jahr 1916. Das Original besteht aus Papieren auf Karton, der auf eine Pavatex-Holzfasertafel aufgezogen wurde. Es misst 25,3 × 12,5 cm (Blattgröße) und befindet sich im Kunstmuseum Basel (Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach, Inv.-Nr. 1968.488, vgl. auch Ausst.-Kat. Basel 1982, Kat.-Nr. 32). Abgedruckt wurde das Werk zuvor bereits in der Zeitschrift *↗Dada 2* (Dez. 1917), unpaginiert, der auch die beiden nebenstehenden Zitate im Merzheft entnommen sind. (*Rectangles*) *selon les lois du hasard* markiert eine Übergangsphase in Arps *geometrische[n], statische[n] Bilder[n]*, deren Entstehen ab Ende 1915 er selbst folgendermaßen charakterisiert: *Unpersönliche, strenge Bauten aus Flächen und Farben entstanden. Jeder Zufall wurde ausgeschaltet. Keine Flecken, keine Risse, keine Fasern, keine Ungenauigkeiten sollte die Klarheit unserer Arbeit stören. Für unsere Papierbilder wurde sogar die Schere [...] verworfen, da sie zu leicht das Leben der Hand verriet. Wir bedienten uns fortan der Papierschneidemaschine* (Arp 1948, S. 117). Ab ca. 1916 wich diese strenge geometrische Ordnung einer zunehmend vom Zufall bestimmten Verteilung von Elementen auf der Bildfläche: *Ich entwickelte die Klebearbeit weiter, indem ich die Anordnung willenslos, automatisch ausführte. Ich nannte dies »nach dem Gesetz des Zufalls« arbeiten. Das »Gesetz des Zufalls«, welches alle Gesetze in sich begreift und uns unfasslich ist, wie der Urgrund aus dem alles Leben steigt, kann nur unter völliger Hingabe an das Unbewusste erlebt werden. Ich behauptete, wer dieses Gesetz befolge, erschaffe reines Leben* (Arp 1948, S. 118). Die in *Merz 8/9* gedruckte Arbeit stellt einen ersten Schritt in diese Richtung dar, indem sie Collage-Elemente einsetzt, die nicht mehr ganz exakt den geometrischen Formen entsprechen und teils im Bildraum zu schweben scheinen. Die Bezeichnung *nach den Gesetzen des Zufalls geordnet* nutzte Arp mehrfach in den Titeln seiner Werke (vgl. Stucky/Kamber 1982, zu Arps künstlerischen Verfahren außerdem das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116, zur Abbildungspraxis in *Merz* den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

S. 81–82: Im oberen Drittel der Seiten zunächst links auf S. 81 ein kurzer, als Block gesetzter Text von J. J. P. Oud ohne Titel auf Deutsch und – mit Abstand – auf Französisch, rechts davon die Reproduktion einer Fotografie der Bauleiterhütte von Oud, rechts daneben sieben horizontale schraffierte Balken, die über beide Seiten hinweg gedruckt sind und zwei Drittel der Breite von S. 82 einnehmen. Text, Reproduktion und schraffierte Balken sind durch einen ebenfalls über beide Seiten gedruckten horizontalen Balken von den unteren zwei Dritteln der Seiten abgetrennt. Ausgehend vom rechten Ende dieses Balkens ist eine bis zum Fußsteg reichende vertikale Linie gedruckt, neben der rechts die Zeichnung eines menschlichen Schenkelknochens reproduziert ist. Auf gleicher Höhe befindet sich links unten

auf S. 81 die Reproduktion einer Fotografie von Ludwig Mies van der Rohe's Glashochhaus mit der darüberstehenden (fehlerhaften) Angabe NIES VAN DER ROHE. Rechts neben der Fotografie ist über beide Seiten hinweg auf Deutsch und Französisch ein kurzer Text ohne Titel abgedruckt.

Das Lebensgefühl einer ... Klarheit der Form. / L'esprit vivifiant d'une ... de la forme.] Das Zitat greift zwei Sätze aus Beginn und Ende eines Vortrags heraus, den Jacobus J. P. Oud im Feb. 1921 vor der Rotterdamer Architektenvereinigung Opbouw (dt.: Aufbau) gehalten hatte. Auf Niederländisch erschien der Text erstmals in der Zeitschrift *Bouwkundig Weekblad* (dt.: Baukundliches Wochenblatt) XLII, 24 (Juni 1921), S. 147–160. Die für das Merzheft ausgewählten Textstellen finden sich dort mit einigen Abweichungen auf S. 148 und 160. Eine wortgetreue deutsche Übersetzung des Vortrags wurde unter dem Titel *Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten* im Sommer 1922 in der vierten Nummer der Zeitschrift *Frühlicht* veröffentlicht (vgl. den Reprint Taut 1963, S. 198–208, Zitate aus *Merz* auf S. 199 und 208). Nahezu unverändert ist die deutsche Fassung nochmals im *Bauhausbuch* Oud 1926, S. 63–76 enthalten, die Zitate aus *Merz* stehen auf S. 65 und 76. Gegenüber diesen beiden Drucken sind die Sätze in *Nasci* stellenweise gekürzt und leicht abgewandelt.

Oud (zur Person vgl. auch den Kommentar zu *Merz* 4, S. 42, S. 517f.) wendet sich in seinem programmatischen Text gegen eine architektonische Formgebung, die der Tradition verhaftet bleibt. Stattdessen solle die Baukunst *Widerspiegelung der Kultur ihrer Zeit* sein, in der sich *eine neue ästhetische Energie und ein neues Formideal [...] abzeichnen* (zit. n. Taut 1963, S. 199). Diese neue Form müsse sachlich und frei von Verzierungen sein. Mit Hilfe der modernen Materialien Eisen, Spiegelglas und Eisenbeton solle man *Organismen von klarer Form und von reinem Verhältnis gestalten* (zit. n. Taut 1963, S. 208).

Abdruck J. J. P. Oud Bauleiterhütte] Die Fotografie, deren Quelle nicht ermittelt werden konnte, zeigt die *Bauleiterhütte* der Siedlung Witte Dorp (dt.: Weißes Dorf) im Rotterdamer Viertel Oud-Mathenesse (vgl. dazu ausführlich Colenbrander 1987). Das Bauprojekt war im Mai 1922 von der Stadt Rotterdam genehmigt worden und sollte im Sinne des sozialen Wohnungsbaus Behelfsunterkünfte mit einer maximalen Lebensdauer von 25 Jahren bereitstellen. Als Architekt fungierte Jacobus J. P. Oud, der seit 1918 als Stadtbaumeister von Rotterdam tätig war. Er entwarf den Komplex – bestehend aus 343 Wohnungen, acht Geschäftshäusern und einem Verwaltungsgebäude samt Spritzenhaus – auf einem dreieckigen Grundriss mit strenger Symmetrie. Die eingeschossigen Giebelhäuser waren um einen zentralen Platz herum gruppiert und in Anlehnung an das Farbkonzept von De *Stijl* mit weißen Wänden, roten Dachziegeln, gelben Sockeln und Fensterrahmen sowie blauen Türen gestaltet. Im Aug. 1924 war die Siedlung fertiggestellt, 1989 wurden die baufälligen Häuser abgerissen und durch neue ersetzt. Lediglich Ouds

*Bauleiterhütte*, die bereits im 2. Weltkrieg auseinandergenommen und als Brennholz verfeuert worden war, wurde 1993 durch den Architekten Wytze Patijn originalgetreu rekonstruiert. Der hölzerne Bau befand sich hinter dem Verwaltungsgebäude im spitzen Winkel des dreieckigen Komplexes und wurde maßgeblich während der Bauzeit genutzt (verschiedene Ansichten und ein Grundriss finden sich in Colenbrander 1987, S. 47). Gestalterisch wich die Hütte deutlich von den übrigen Gebäuden im Witte Dorp ab. Sie bestand aus drei ineinander geschobenen rechtwinkligen Blöcken unterschiedlicher Höhe, von denen einer rot, der zweite gelb und der dritte blau gestrichen war. Nur die Sockel und Fensterrahmen sowie der quadratische Schornstein blieben weiß. Mit ihren kubischen Formen und Primärfarben setzte die Hütte die Prinzipien der ›Neuen Gestaltung‹ von Piet ↗ Mondrian und De Stijl auch in der Architektur um.

Mit dem Druck der Fotografie in *Nasci* zeigte sich El ↗ Lissitzky zufrieden. Am 30.6.1924 schrieb er an Oud: *Eben hab ich erhalten die Korrektur von der Nasci-Merz-Heft das ich aufgestellt habe dort macht sich Ihr Häuschen sehr gut* (Brief im Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 1583–05). Nach dem Klischee von *Merz* wurde die Fotografie als eine von drei Reproduktionen aus dem *Nasci*-Heft auch in *Blok. Revue Internationale d'Avantgarde* 8/9 (Nov./Dez. 1924), unpaginiert, gedruckt. Lissitzky stand seit Frühjahr 1923 mit Oud in Kontakt (vgl. die Korrespondenz im Van Abbemuseum, Eindhoven, Inv.-Nr. 1582, 1583 und 2880) und war bereits 1923 auf dessen *Bauleiterhütte* aufmerksam geworden. Am 1.8.1923 fragte er bei dem Architekten an: *Ich habe gesehen bei Schwitters 2 Postkarten von Ihren Direktion-Haus gesehen. Schicken Sie mir für reproduzieren in »G«* (Brief im Van Abbemuseum, Inv.-Nr. 1583–01). Zu einer Reproduktion in der Zeitschrift ↗ *G* kam es nicht, ebenso wenig sind in KS' Nachlass Postkarten des Gebäudes erhalten. Allerdings befinden sich dort ein Glasdia (SMH, Inv.-Nr. que 06843441) sowie ein Glasnegativ (SMH, Inv.-Nr. que 06843536), welche die Hütte in einer anderen Perspektive zeigen als in *Merz* 8/9. Das Dia wurde von KS mit der Aufschrift *LOUD BAUHÜTTE* versehen. Er setzte es im Rahmen seiner ab 1929 gehaltenen Vorträge zu typografischer Gestaltung ein, in denen er stets auch die Beziehungen zwischen Neuer Typographie und Neuer Architektur thematisierte (vgl. zu seinen Diavorträgen Schelle 1990b). Ein Jahr nach Erscheinen von *Nasci* hatte er schon versucht, Oud als Beiträger für ein Buch über neue Architektur zu gewinnen, das im ↗ Apossverlag erscheinen sollte (vgl. Brief von KS und Käte ↗ Steinitz an Oud vom 18.2.1925, Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Oud-Archiv). Zum Thema Architektur wurde dort jedoch nur Ludwig ↗ Hilberseimers Band *Grosstadtbauten* veröffentlicht, der zugleich Nr. 18/19 der Reihe *Merz* darstellt (zu organisatorischen Aspekten der Reihe vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816).

Abdruck Mies van der Rohe: Glashochhaus] Ludwig Mies van der Rohe, eigentlich Maria Ludwig Michael Mies (Aachen 1886–1969 Chicago), besuchte von 1899 bis 1901 die



Gewerbeschule Aachen. 1905 übersiedelte er nach Berlin, wo er für die Architekten Bruno Paul und Peter Behrens arbeitete und Kontakte zu Walter ↗ Gropius und Le Corbusier knüpfte. 1912 verbrachte er einige Zeit in Den Haag und geriet dort unter den Einfluss der fortschrittlichen Architektur von Hendrik Petrus Berlage. Nach der Zäsur des 1. Weltkriegs trat er 1921 der avantgardistischen Novembergruppe bei, ab 1923 beteiligte er sich an der Zeitschrift ↗ *G. Material zur elementaren Gestaltung*. In der ersten Hälfte der 1920er Jahre entwarf er eine Reihe von radikal modernen Bauten, die jedoch nicht realisiert wurden – darunter das in *Merz 8/9* reproduzierte *Glashochhaus*. Im Rahmen der 1927 vom Deutschen Werkbund organisierten Ausstellung Die Wohnung übernahm Mies van der Rohe die künstlerische Leitung der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, eines nach den Prinzipien des Internationalen Stils erbauten Wohnkomplexes. Durch die Gestaltung des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung in Barcelona 1929 erreichte er Weltruhm als Architekt der Moderne. Von 1930 bis 1932 leitete er das ↗ Bauhaus und führte dieses nach Schließung durch die Nationalsozialisten noch bis 1933 als Privatinstitut weiter. 1938 emigrierte er schließlich in die USA.

Die Fotografie zeigt das Modell eines nie realisierten Hochhauses mit Glasfassade, das Mies van der Rohe 1922 entwarf (vgl. dazu Neumeyer 1986, S. 26–32). Zuvor hatte er anlässlich eines im Dez. 1921 ausgeschriebenen und im Jan. 1922 entschiedenen Wettbewerbs für ein Bürogebäude in der Berliner Friedrichstraße ein zwanzigstöckiges Hochhaus mit gläserner Front und dreieckigem Grundriss konzipiert, das bei den Juroren auf wenig Verständnis gestoßen war. An einem Modell des Gebäudes führte er Versuche durch, die ihn zu der Erkenntnis brachten, *daß es bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam* [Mies van der Rohe: *inc. Nur im Bau befindliche Wolkenkratzer*, in: ↗ *Frühlicht IV* (Sommer 1922), S. 124]. Auf dieser Basis entwarf er das in *Merz 8/9* abgebildete *Glashochhaus*, welches einen unregelmäßigen, kurvigen Grundriss aufwies [vgl. die Abb. in: *Frühlicht IV* (Sommer 1922), S. 123]. Das begründete er wie folgt: *Für die Kurven waren bestimmend die Belichtung des Gebäudeinneren, die Wirkung der Baumasse im Straßenbild und zuletzt das Spiel der erstrebten Lichtreflexe. [...] Die einzigen im Grundriß feststehenden Punkte sind die Treppen- und Aufzugtürme. Alle anderen Unterteilungen des Grundrisses sollen den jeweiligen Bedürfnissen angepaßt und in Glas ausgeführt werden* [*Frühlicht IV* (Sommer 1922), S. 124]. Das Modell des *Glashochhauses* präsentierte Mies van der Rohe auf der Grossen Berliner Kunstausstellung 1922 in der Abteilung der Novembergruppe (vgl. *Ausst.-Kat. Berlin 1922*, S. 64) sowie ein Jahr später auf der ersten Internationalen Architekturausstellung der Moderne am Weimarer Bauhaus (vgl. Siebenbrodt/Schöbe 2012, S. 193). Begleitend zu seinem Text in der vierten *Frühlicht*-Nummer – seiner ersten Veröffentlichung – ist sowohl eine Frontalansicht des *Glashochhauses* als auch die im *Merz*heft reproduzierte Fotografie des Modells von unten abgedruckt (S. 122 und 123).

Da *Frühlicht* auf dem hinteren Einband von *Merz* 8/9 als eine der Quellen für die im Heft enthaltenen Klischees genannt wird, ist zu vermuten, dass KS und El ↗ Lissitzky die Druckvorlage von der Architekturzeitschrift erhielten. Möglicherweise hatte Mies van der Rohe dabei vermittelt, denn am 6.3.1924 schrieb Lissitzky an Sophie Küppers: *Was ist mit dem Klischee von Mies, das ist unbedingt nötig, man kann es bestimmt von ihm bekommen* (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38; zur Abbildungspraxis von *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

Wir kennen keine ... Resultat unserer Arbeit. / Nous ne connaissons ... de notre travail.] Das deutschsprachige Zitat leitet Mies van der Rohes programmatischen Text *Bauen* ein, der auf dem Titelblatt der Zeitschrift ↗ *G. Material zur elementaren Gestaltung* 2 (Sept. 1923) erstveröffentlicht wurde. In *Merz* wurde der zweite Satz minimal abgewandelt. Mies van der Rohe distanzierte sich in seinem Text deutlich von einem Form- und Stilbegriff, wie ihn etwa De ↗ Stijl propagierte. In *Bauen* heißt es dazu weiter: *Form als Ziel ist Formalismus; und den lehnen wir ab. Ebenso wenig erstreben wir einen Stil. Auch der Wille zum Stil ist formalistisch. Wir haben andere Sorgen. Es liegt uns gerade daran, die Bauerei von dem ästhetischen Spekulantentum zu befreien und Bauen wieder zu dem zu machen, was es allein sein sollte, nämlich BAUEN.* Analog zu Mies van der Rohe formulierte El ↗ Lissitzky: *So entsteht die Form als Resultat der Aufgabe, das ist der Elemente und der Erfindung. Wir kennen keine Form an und für sich [Element und Erfindung, in: ABC. Beiträge zum Bauen 1 (1924), unpaginiert].*

Abdruck Schenkelknochen] Der Abdruck zeigt einen Längsschnitt durch einen menschlichen Oberschenkelknochen in grafischer Umsetzung, die Quelle der Reproduktion ließ sich nicht feststellen. Um die Beschaffung des Klischees hatte sich KS gekümmert. Am Abend des 22.2.1924 erreichte El ↗ Lissitzky eine Postkarte des Merzkünstlers, worin dieser ihm mitteilte, dass das Klischee des Knochens *gut geworden* sei (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36). Wenig später befand sich das Klischee offenbar bei Lissitzky in der Schweiz, der dieses in einem Brief vom 6.3.1924 an Sophie Küppers sandte, verbunden mit der Anweisung: *Der »Knochen« muß neben Oud – Mies van der Rohe kommen* (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38). Rückblickend wies auch KS auf *die wesentliche Gleichheit [...] von einem Hochhause von Mies van der Rohe und dem streng sparsamen Aufbau eines Oberschenkelknochens* hin [umění a doby – kunst und zeiten – lart et les époques, in: *Front. internationaler almanach der aktivität der gegenwart* (Brno 1927), S. 13–15, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 237]. Auf strukturelle Analogien zwischen dem Oberschenkelknochen und architektonischen Formen hatten in der 2. Hälfte des 19. Jh. erstmals der Bauingenieur Karl Culmann, der Anatom Georg Hermann von Meyer

und der Orthopäde Julius Wolff aufmerksam gemacht, welche die Statik des Knochens mit der eines Brückenträgers verglichen (vgl. Kapp 1877, S. 107–125). Auch in Raoul H. Francés Hauptwerk *Bios* ist die Fotografie eines Oberschenkelknochens abgedruckt (Francé 1923, Bd. 2, unpaginiert, Abb. 16). Dieser wird als Beispiel für die Teleologie eines ›biotechnischen‹ Prozesses angeführt, der rein *mechanisch zu seinem Optimum drängt* (Francé 1923, Bd. 2, S. 73, zu Francés funktionaler Formenlehre vgl. den Kommentar zu Merz 8/9, S. 75, S. 646f.).

S. 83–84: Auf S. 83 kurzer Text ohne Titel im oberen Drittel der Seite, links unten eine Reproduktion von Fernand Légers Zeichnung L'Échafaudage mit der Angabe LEGER rechts über der Abbildung. Rechts neben dem unteren Rand der Reproduktion setzt ein horizontaler Balken an, der bis zum Bundsteg reicht. Zentriert auf S. 84 ist die Fotografie eines Modells des Denkmals der dritten Internationale von Wladimir Tatlin reproduziert, rechts darüber steht die Angabe TATLIN. Am unteren Seitenrand ein kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und Französisch.

Ich meine, das ... Gebrauchsgegenstand zu schaffen.] Eine direkte Quelle des abweichend vom restlichen Heft nur auf Deutsch gedruckten Zitats konnte nicht nachgewiesen werden, es ergeben sich jedoch inhaltliche Bezüge zu Fernand Légers (vgl. zur Person den folgenden Kommentar) programmatischem Aufsatz *L'Esthétique de la machine. L'Objet fabriqué, l'artisan et l'artiste*. Dieser wurde in der Zeitschrift *Der Querschnitt* 3 (1923), S. 122–129 erstveröffentlicht und erschien unter dem Titel *Ästhetik der Maschine. Das Fabrikat – Der Handwerker und der Künstler* auch auf Deutsch in Paul Westheims Band *Künstlerbekenntnisse* (vgl. Westheim 1923, S. 323–335). Léger betont darin die Schönheit von industriellen Fabrikaten und Gebrauchsgegenständen, welche auf einer architektonisch-geometrischen Ordnung basiere. Die Handwerker als Schöpfer der modernen Maschinen seien *die wahren Künstler, die alle Prinzipien der modernen Kunst umgeworfen hätten* (vgl. Westheim 1923, S. 332), dabei aber im Gegensatz zu den professionellen Künstlern unbewusst handelten. Léger fordert darum, *das Werk des Handwerkers und der Natur als einen Rohstoff zu betrachten, es zu ordnen, zu absorbieren und alles im Geiste zu verschmelzen, derart, daß zwischen den Werten des Bewußten und Unbewußten, des Objektiven und Subjektiven ein vollkommenes Gleichgewicht herrscht* (in: Westheim 1923, S. 334).

Abdruck Fernand Léger: L'Échafaudage] Fernand Léger (Argentan/Frnkr. 1881–1955 Gif-sur-Yvette/Frnkr.) durchlief ab 1897 zunächst eine Ausbildung bei einem Architekten in Caen, ab 1900 arbeitete er als Architekturzeichner in Paris. 1903 schrieb er sich in der dortigen École des Arts Décoratifs ein und begann ab 1905 zu malen. Drei Jahre später schloss er sich der Künstlerkolonie La Roche (dt.: Der Bienenstock) an, wo er Kollegen

wie Alexander Archipenko, Marc Chagall und Robert Delaunay kennenlernte. Ab 1910 beteiligte er sich an Ausstellungen des Salon d'Automne und des Salon des Indépendants, 1913 nahm ihn die Galerie Kahnweiler unter Vertrag, durch deren Förderung seine zunehmend kubistischen Werke auch außerhalb von Frankreich bekannt wurden. Léger überlebte 1917 nur knapp einen Gasangriff in Verdun. Unter dem Eindruck der Kriegserfahrung begann im gleichen Jahr seine ›mechanische Periode‹, die bis 1923 anhielt (vgl. Cassou/Leymarie 1972, S. 45–49). Seine Werke aus dieser Zeit sind aus Formelementen des Maschinenzeitalters, wie etwa Stangen und Röhren, aufgebaut. Légers Ziel war es dabei nicht, real existierende Maschinen abzubilden, vielmehr nutzte er mechanische Elemente zur künstlerischen Komposition geometrischer Ordnungen, die er vielfach architektonisch organisierte.

Die Reproduktion im Merzheft lässt sich klar Légers mechanischer Werkphase zuordnen. Es handelt sich um die im Original 23 × 15 cm große Tuschezeichnung *L'Échafaudage* (dt.: Das Gerüst) aus dem Jahr 1919 (in Privatbesitz; vgl. Cassou/Leymarie 1972, Kat.-Nr. 47 sowie das Online-Portal *Léger, dessins et gouaches*, <http://www.legerdessinsetgouaches.com/tableaux/lechafaudage/>, Stand 3.12.2018). Diese wurde zuvor bereits in *De ↗ Stijl* II, 12 (Okt. 1919) als Beilage XXIII gedruckt. Das in *De Stijl* verwendete Klischee diente auch als Reproduktionsvorlage für *Merz* (vgl. zur Abbildungspraxis von KS' Zeitschrift den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849). Léger schuf im gleichen Jahr die nahezu identische Tuschezeichnung *Echafaudage* (dt.: Gerüst), die nur in wenigen Details vom *Merz*-Klischee abweicht, mit 37 × 30 cm jedoch deutlich größer ist (vgl. Jardot 1953, Kat.-Nr. 11 sowie das Online-Portal *Léger, dessins et gouaches*, <http://www.legerdessinsetgouaches.com/tableaux/echafaudage/>, Stand 3.12.2018).

Abdruck Wladimir Tatlin: ... der dritten Internationale] Die Fotografie zeigt ein Modell für das *Denkmal der dritten Internationale* von Wladimir Tatlin, welches als Zeichnung Elias Ehrenburgs bereits in *Merz* 6, S. 61, S. 135f. enthalten ist (vgl. zu Tatlin und seinem Denkmal ausführlich den Kommentar zu der Reproduktion in *Merz* 6, S. 538f.). Tatlin ließ zwei Modelle anfertigen, von denen sich keines erhalten hat, die jedoch auf zahlreichen Fotografien dokumentiert sind. In *Merz* 8/9 ist eines der Modelle in der Werkstatt Material, Raum und Konstruktion der Akademie der Künste in Petrograd (heute St. Petersburg) zu sehen (Abb. 175 in Shadowa 1987). Die Fotografie stammt vom Nov. 1920 und ist im Merzheft spiegelverkehrt gedruckt. Zudem wurde sie so beschnitten, dass nur noch das Modell selbst sichtbar ist, nicht aber der Werkstattraum samt der dort an den Wänden angebrachten Plakate. Auch eines der Halterungsseile des Modells wurde herausgeschnitten. In unbeschnittener Form wurde die Fotografie zuvor bereits in der von El ↗ Lissitzky und Ehrenburg in zwei Doppelnummern herausgegebenen Zeitschrift *Vesc – Gegenstand – Objet* 1/2 (März/Apr. 1922), S. 22 reproduziert. Wie aus Lissitzkys

Korrespondenz hervorgeht, diente der Druck in *Vesc* aller Wahrscheinlichkeit nach als Vorlage für Merz 8/9. Am 6.3.1924 schrieb er an Sophie Küppers: *Was Tatlin anbelangt, so weiß ich nicht, was zu tun ist. Ich habe in meinem Koffer die Abbildung von dem Entwurf, das wäre am besten. Aber den kann ich jetzt nicht erreichen. Wenn es unbedingt nötig ist, bestelle aus dem »Westsch« die Abbildung. Aber es muß alles abgedeckt werden, was nicht das Denkmal selbst ist. Er soll frei stehen, so wie auf dem schon vorhandenen Klischee, – nur einen teil von der Fläche, auf der es steht, belassen* (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521, Hervorh. und Fehlschreibungen i. O.; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 37f., Zitat S. 38). Lissitzky kannte Tatlin aus der Moskauer Kunstschule Wchutemas, wo beide Künstler Anfang der 1920er Jahre tätig waren. In einem Vortrag von 1922 äußerte er sich über die Turm-Konstruktion seines Kollegen wie folgt: *Selbstverständlich läßt sich gegen den Entwurf viel einwenden, auch wurde bei uns scharf darüber debattiert. Aber man muß in Betracht ziehen, daß das die erste Arbeit der neuen Generation ist, die von sich Erfindung, elementare Gestaltung, eindeutige Konstruktion und Materialbeherrschung fordert* (*Neue russische Kunst*, zit. n. Lissitzky-Küppers 1976, S. 334–344, Zitat S. 343). Ein Kontakt zwischen KS und Tatlin ist nicht belegt. Die Spiralform, die Tatlins Denkmal zugrunde liegt, ist zugleich eine der sieben technischen Grundformen von R. H. Francé, welche in Merz 8/9, S. 75, S. 198 vorgestellt werden.

Hier soll das ... Geistes, die Spirale. / C'est ici qu'il ... mieux notre esprit.] Das Zitat kombiniert zwei Textstellen aus einer Veröffentlichung des russischen Kunsthistorikers und Autors Nikolai Nikolajewitsch Punin (Helsinki 1888–1953 Arbeitslager Workuta bei Inta/Russl.). Dieser hatte ab 1914 zunächst in der Abteilung für alte russische Kunst und Ikonen-Malerei im St. Petersburger Russischen Museum gearbeitet und war daneben als Kunstkritiker für diverse Zeitschriften tätig. Nach dem 1. Weltkrieg wurde er zu einem der bekanntesten publizistischen Förderer der Avantgarde in Russland. Wegen seiner zukunftsweisenden neuen Formensprache schätzte er Wladimir Tatlin sehr und half ihm dabei, das Modell des *Denkmals der dritten Internationale* zu bauen (vgl. Murray 2012, S. 151–155). Um Tatlins Turm zu größerer Bekanntheit zu verhelfen, veröffentlichte er 1920 die vierseitige Broschüre *Pamjatnik 3 Internacionala* (dt.: Denkmal der 3. Internationale), in der er das Monument im Sinne der kommunistischen Ideologie als revolutionäres Kunstwerk wertete, das dem internationalen Proletariat gewidmet sei (vgl. Punin 1920). Die in Merz zitierten Sätze finden sich im dritten und fünften Absatz der dritten Seite von *Pamjatnik 3 Internacionala*. Der erste Satz wurde dabei für Merz leicht verändert, eine wortgetreue Übersetzung lautet: *Vor unseren Augen wird das schwierigste Problem der Kultur gelöst: Die Gebrauchsform ist die reine schöpferische Form*. Ein kurzer Auszug aus Punins Text wurde auch begleitend zur Fotografie des Turms in der von El ↗ Lissitzky mitherausgegebenen Zeitschrift *Vesc – Gegenstand – Objet 1/2* (März/Apr. 1922), S. 22 abgedruckt.

S. 85–86: Auf S. 85 rechts oben die Reproduktion einer Luftaufnahme, links darunter untereinander das Schriftbild /i/, die Reproduktion einer i-Zeichnung mit der Bildunterschrift K. SCHWITTERS sowie mit Abstand darunter in gleicher Breite wie die Werkabbildung ein Satz von KS auf Deutsch und Französisch. Rechts neben dem Schriftbild /i/ setzen zwei schraffierte horizontale Balken an, die sich auf S. 86 fortsetzen. Dort ist rechts neben den etwa ein Drittel der Seitenbreite einnehmenden Balken die Fotografie eines Pflanzenstängels samt eines nebenstehenden kurzen Texts auf Deutsch und Französisch reproduziert.

Abdruck Luftaufnahme] Die Fotografie zeigt den Ausschnitt einer Luftaufnahme des Schweizer Emmentals. Die vollständige Aufnahme wurde im 1924 erstveröffentlichten Band *Die Schweiz aus der Vogelschau* abgedruckt (Flückiger 1924, S. 128, Tafel Nr. 183) und trägt dort die Bildunterschrift: *Felderaufteilung im Emmentaler Hügelland nördlich von Huttwil; r. die Streulage schmaler Ackerriemen, l. der abgerundete Besitz der Weiler und Einzelhöfe*. Der bis 1931 in drei Auflagen erschienene Band präsentiert insgesamt 258 Flugaufnahmen aus der Sammlung des Fluggpioniers Walter Mittelholzer (St. Gallen 1894–1937 Hochschwab/Steiermark), wobei einige Fotos laut Verlagsvermerk auch von *Herrn Suter* von der Züricher Ad Astra-Aero A.-G. stammen. Diese war 1920 aus der ein Jahr zuvor von Mittelholzer mitbegründeten Fluggesellschaft Comte, Mittelholzer & Co. hervorgegangen. Ob Mittelholzer oder Suter die Emmentaler Landschaft fotografiert hat, bleibt unklar. Im Merzheft wird die Aufnahme in den Kontext von KS' »i-Kunst« gestellt (vgl. zu »i« ausführlich den Kommentar zu Merz 2, S. 17, S. 470–472), sie wurde jedoch von El ↗Lissitzky ausgewählt. Am 23.2.1924 schrieb dieser an Sophie Küppers: [...] *ich habe hier eine sehr interessante Aufnahme gefunden, ich glaube, daß sie als sehr charakteristisches I von Kurt anerkannt wird. Es wäre für den ganzen Charakter des Heftes sehr schön, wenn wir anstatt des schon bestellten Klischees dieses bringen. Ich mache den Vorschlag, was für einen Auschnitt zu bringen. Aber Kurt als I-Meister kann das endern. Das ist eine Aeroplanaufnahme aus 3000 m. Höhe, eine Gegend mit Feldern in der Schweiz /das muß mann selbstverständlich nicht erwähnen/* (Brief-Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519, Fehlschreibungen i. O.). Lissitzky druckte die vollständige Aufnahme nochmals in seinem Aufsatz *K. und Pangeometrie* [in: Einstein/Westheim 1925, S. 103–113, Foto und Zitat S. 109], um daran zu zeigen, dass [d]er *Photoapparat den Sehraum nur erweitern, nicht aber ein grundlegend anderes Sehen ermöglichen könne*.

/i/] KS veröffentlichte das Schriftbild »i«, eine typografische Annäherung an das Sütterlin-i, erstmals in *Das i-Gedicht* [in: *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923), S. 30] und erneut im zweiten Merzheft, welches in Theorie und Praxis dem Konzept der »i-Kunst« gewidmet ist. Vgl. dazu ausführlich den Kommentar zu Merz 2, S. 17, S. 470–472 sowie zusätzlich den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

Abdruck KS: Zeichnung ... 9 Hebel 2?) Reproduziert ist KS' i-Zeichnung *Ohne Titel* (I 9

Hebel 2?) (1920, verschollen; CR Nr. 745). Nachgewiesen ist das Werk nur in *Merz 8/9*, es existieren allerdings zwei weitere i-Zeichnungen [*Zeichnung I 8 Hebel 1* (1920; CR Nr. 744) und *Zeichnung I 10. Hebel 3.* (1920; CR Nr. 746)], für die KS sehr ähnliche Fehldrucke verwendete wie für die Reproduktion in *Merz 8/9*. Die unklare Titelangabe von *I 9 Hebel 2* resultiert daraus, dass ein Originalpassepartout mit dieser Titelaufschrift für eine um 1922 entstandene Merzzeichnung (CR Nr. 1060) genutzt wurde. Im Text *umění a doby – kunst und zeiten – l'art et les époques* äußerte er sich wie folgt zu seiner in *Merz 8/9* abgebildeten i-Zeichnung: *Sie werden bei meinem ›i‹-Bilde sehen, daß die Natur, der Zufall, oder wie Sie es nennen wollen, oft Dinge zusammenträgt, die in sich dem entsprechen, was wir Rhythmus nennen. Die einzige Tat des Künstlers ist hier: erkennen und begrenzen. Und im letzten Grunde ist das überhaupt die einzige Tat, deren ein Künstler überhaupt fähig ist: begrenzen und erkennen* [in: *Front. internationaler almanach der aktivität der gegenwart* (Brno 1927), S. 13–15, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 237]. Zu seinen i-Zeichnungen vgl. umfassend den Kommentar zu *Merz 2*, S. 17, S. 470–472

Die einzige Tat ... sich rhythmischen Teiles. / La seule chose ... rythmique en soi.] Die Programmatik seiner ›i-Kunst‹ hatte KS erstmals im Text *i (Ein Manifest)* [in: *Der Sturm* XIII, 5 (Mai 1922), S. 80] und innerhalb der Reihe *Merz* maßgeblich in Heft 2 vorgelegt (vgl. dazu ausführlich den Kommentar zu *Merz 2*, S. 17, S. 470–472). Den Begriff des ›Entformelns‹ i. S. einer Dekontextualisierung von Collage-Materialien verwendete er bereits seit 1919 in seinen ästhetischen Texten (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 8/9*, S. 78, S. 650). In einem Brief an Theo van Doesburg vom 5.9.1924 (Nündel 1974, S. 87) zitiert KS den deutschsprachigen Satz aus *Merz 8/9* erneut mit Verweis auf die Veröffentlichung im Merzheft.

Abdruck Pflanzenstängel] Das Klischee für den Pflanzenstängel hatte offenbar KS besorgt, wie aus einem Brief El Lissitzkys an Sophie Küppers vom 23.2.1924 hervorgeht. KS hatte ihm demnach in einer Postkarte vom Vortag mitgeteilt, *daß Klischees von Pflanze, Knochen gut geworden sind* (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519, Hervorh. i. O.; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 36). Unklar bleibt, woher die Fotografie stammt. In den Publikationen des Botanikers R. H. Francé, der mit seinen Untersuchungen zum Formenaufbau der Natur die Biotechnik begründete (vgl. den Kommentar zu *Merz 8/9*, S. 75, S. 646f.), konnte sie ebenso wenig nachgewiesen werden wie in zeitgenössischen naturkundlichen Veröffentlichungen, auch nicht jenen des Gustav Fischer Verlags, dem KS auf dem hinteren Einband, S. 206 für Klischees dankt. Mit der Bildunterschrift *ARCHITEKTUR DER PFLANZE* ist die Fotografie auch auf S. 7 der 1928 von KS gestalteten Festschrift für das Fest der Technik (Fest der Technik 1928; Schelle 1990a, Typo-Nr. 92; SMH, Inv.-Nr. KSA 2010,3) reproduziert, in der mehrere Bild- und Textelemente aus *Merz 8/9* enthalten sind. Im Text *umění a doby – kunst und zeiten – l'art et les époques*

machte KS in Bezug auf die Abbildung zudem auf die *konstruktive Tendenz der Stellung der Blätter zum Stengel* aufmerksam [in: *Front. internationaler almanach der aktivität der gegenwart* (Brno 1927), S. 13–15, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 237].

Ihr ruft aus: ... Formenaufbau vorhanden wäre? / Comme la nature ... système extrême-ment varié?] Die Sätze stammen, wie schon das Zitat in *Merz 8/9*, S. 74, S. 197, aus Kasimir Malewitschs 1919 veröffentlichter Schrift *O novych sistemach v iskusstve* (dt.: Über neue Systeme in der Kunst) (Malewitsch 1988, S. 5–25, Zitat S. 5, leicht abweichender Wortlaut) – genauere Informationen hierzu finden sich im Kommentar zu S. 74, S. 642–644. Als Ausdruck für den Formenaufbau der Pflanze wählt die französische Übersetzung abweichend vom deutschen und vom russischen Text den Begriff ›System‹, vgl. zu dessen Bedeutung in der suprematistischen Theorie den Kommentar zu El Lissitzkys Vorwort in diesem Heft, S. 640. Die Analogie zwischen natürlichem und ästhetisch-künstlerischem Formenaufbau war eine entscheidende Grundlage von Malewitschs Suprematismus und wurde auch von Lissitzky aufgegriffen. Die (suprematistische) Leinwand galt ihm als *so organisch gewachsen, wie eine Blume aus der Erde, genau so rein in der Farbe, exakt und klar in allen Teilen geschnitten wie eine Pflanze* [*Neue russische Kunst* (1922), in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 334–344, Zitat S. 339]. Im Nachgang des *Nasci*-Heftes lassen sich bei KS vergleichbare Aussagen nachweisen. So schrieb er 1926: *Kunst ist für mich ein Ding, das aus seinen Gegebenheiten so selbstverständlich wächst, wie der Baum, das Tier, der Kristall* (*Der Rhythmus im Kunstwerk*, in: *Hannoversches Tageblatt*, 4. Beilage, 17.10.1926, S. 1). In einem Brief an die amerikanische Verlegerin Jane Heap heißt es zwei Jahre später, Kunst unterscheide sich *in nichts von dem Wachstum einer Pflanze oder eines Kristalls* (Brief vom 16.5.1928, University of Wisconsin-Milwaukee, Manuscript Collection 1).

S. 87–88: Auf S. 87 oben ein zentriert gesetztes Zitat auf Deutsch und Französisch; in der unteren Seitenhälfte, ebenfalls zentriert, die Reproduktion von Georges Braques *Collage Le Petit Éclair* mit der Angabe BRAQUE über dem Bild. Auf S. 88 oben die zentriert gesetzte Reproduktion eines Fotogramms mit der Künstlerangabe MAN RAY über dem Bild, unten auf der Seite ein kurzer Text ohne Titel auf Deutsch und Französisch.

Ich liebe das ... das Schöpferische ordnet. / J'aime la règle qui corrige l'émotion.] Das französischsprachige Zitat bildet den Schlusssatz von Georges Braques Text *Pensées et réflexions sur la peinture* (dt.: Gedanken und Reflexionen zur Malerei), der in der Pariser Avantgarde-Zeitschrift *Nord-Sud* I, 10 (Dez. 1917), S. 3–5 veröffentlicht wurde. Braque propagiert darin eine Kunst, die sich nicht von der sinnlichen Wahrnehmung lenken lässt, sondern von dem, was der Geist erschafft. Die deutsche Übersetzung in *Merz 8/9* wurde



sehr frei gewählt, wörtlich übersetzt lautet das Zitat folgendermaßen: *Ich liebe die Regel, die die Emotion korrigiert.* Zu Braque vgl. auch den Kommentar zu *Merz 7*, S. 70, S. 630.

Abdruck Georges Braque: *Le Petit Éclaireur*] Die Abbildung zeigt Georges Braques Collage *Le Petit Éclaireur* (dt.: Der kleine Aufklärer) aus dem Jahr 1913. Das mit Bleistift, Kohle, Kreide, Papier und Zeitungspapier auf Leinwand gestaltete Werk misst im Original 91 × 59,5 cm und befindet sich im LaM – Lille Métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq (Inv.-Nr. 979.4.143; vgl. Worms de Romilly 1982, Nr. 200 sowie Ausst.-Kat. Villeneuve d'Ascq 1984, Nr. 20). Es zählt zu den kubistischen *papiers collés* des Künstlers, die dieser 1912 gemeinsam mit Pablo Picasso entwickelt hatte. Nach dem Ölbild *Nature morte à la guitare II (Cheminée – QUATUOR)* in *Merz 7*, S. 70, S. 180 ist es das zweite Werk Braques in der Reihe *Merz*. Begleitend zu einem Text über den kubistischen Künstler erschien *Le Petit Éclaireur* zuvor schon in der Pariser Avantgarde-Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* 6 (1921), unpaginiert, wo es den Titel *Violon* trägt. Die Reproduktion in *L'Esprit Nouveau* stellte auch die Vorlage für den Druck in *Merz 8/9* dar, wie ein Brief El Lissitzkys belegt. Am 23.2.1924 schrieb er an Sophie Küppers: *Gestern Abend von Kurtchen eine Postkarte eingetroffen. [...] Braque hat er nicht erhalten, aber anstatt dessen Klee-/ »Sehr gutes Klischee und fast abstrakt«/. Du weißt, daß ich Individuelles sehr schätze, aber es darf keinen persönlichen Beigeschmack haben. Meine und Kurtchen persönliche Sympatie für Klee darf nicht auf die Objektivität von »Nasci« Einfluß haben. »Fast abstrakter Klee« gut, und warum nicht »ganz abstrakter« Kandinsky? Also in diesem Fall /aus »Nasci« soll kein GesteBuch werden/ lassen wir Klee weg und unbedingt Braque. /Überhaupt kann ich meine ganze Motiwirung der Angelegenheit hier nicht ausenandersetzen, das soll Kurtchen mir überlassen, Klee kann ich das schon erklären./ Du hast eine No. »Esprit Nouveau«, die Braque gewidmet ist, dort sind mehrere Reproduktionen. Ich möchte davon folgendes haben: es ist eine Zeichnung mit aufgeklebten Papierstreifen und, ich glaube, eine Schrift aus einer Zeitung. Der Hauptakzent sind 2 senkrechte Streifen, einer ganz dunkel,- wenn ich mich nicht täusche, ist alles in ein Oval hineinkomponiert. Nach dieser Arbeit muß ein Klischee bestellt werden /nicht zu sparen mit der Größe/. Ich übernehme die Kosten auf sich (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,519, Hervorh. und Fehlschreibungen i. O.). Welches Klischee von Paul Klee KS erhalten hatte, bleibt unklar. Am 22.2.1924 hatte er Klee geschrieben: *Erstens brauche ich das Klischee aus dem Bauhausbuch dringend und schnell und bitte Sie, Herrn Gropius dieses noch einmal mitzuteilen. [...] Zweitens bitte ich Sie, mir einige kurze Sätze über Ihre Kunst zu schreiben. Am liebsten über das Pendel, oder die senkrechte Linie* (Postkarte in Privatbesitz). Möglicherweise stand diese Anfrage in Zusammenhang mit der Planung für *Nasci*.*

Abdruck Man Ray: *Rayographie*] Man Ray, eigentlich Emmanuel Radnitzky (Philadel-

phia 1890–1976 Paris), begann seine künstlerische Laufbahn in New York mit Abendkursen an der National Academy of Design und ab 1912 an der Modern School. Für einen Verlag und eine Werbeagentur arbeitete er parallel als Grafiker und Landkartenzeichner. In der Galerie 291 von Alfred Stieglitz sowie der großangelegten New Yorker Avantgarde-Ausstellung Armory Show (1913) kam er erstmals mit der europäischen Avantgarde in Kontakt. 1915 lernte er Marcel Duchamp kennen, mit dem ihn in der Folge eine enge Künstlerfreundschaft verband. Unter Duchamps Einfluss beschäftigte er sich mit Fotografie, Film und Objektkunst und zählte wie dieser zur Gruppe der New Yorker Dadaisten. Gemeinsam mit Katherine Dreier gründeten beide im Jahr 1920 die Künstlervereinigung Société Anonyme, an deren Ausstellungen sich auch KS beteiligte. Ein Jahr später gaben Ray und Duchamp die einmalig erschienene Zeitschrift *New York Dada* heraus. Im Sommer 1921 zog Ray nach Paris, wo er schnell Beziehungen zu Dadaisten und Surrealisten knüpfte. 1925 beteiligte er sich an der ersten surrealistischen Ausstellung in der Galerie Pierre. Nachdem er sich bereits seit ca. 1919 als Fotokünstler betätigt hatte, wandte er sich Anfang 1922 einer neuen Technik zu und schuf in kurzer Zeit eine große Zahl der von ihm so benannten ›Rayographien‹. Eine Auswahl dieser Fotogramme (vgl. zur Kunstform den Kommentar zu *Merz 4*, S. 48, S. 528f.) veröffentlichte er im Dez. 1922 in der Mappe *Champs délicieux* (dt.: Köstliche Felder), zu der Tristan ↗ Tzara eine Einführung schrieb.

Die im Merzheft reproduzierte Rayographie entstand ebenfalls im Jahr 1922 und blieb wie die meisten Fotogramme des Künstlers unbetitelt. Der originale Silbergelatineabzug misst 24 × 17,8 cm und wurde in der rechten unteren Ecke mit Bleistift signiert (vgl. L'Écotais 2002, Kat.-Nr. 48). Für den Druck in *Merz* wurde am unteren Rand etwa ein Fünftel der Rayographie abgeschnitten.

Auch El ↗ Lissitzky und KS setzten sich mit der Fotogramm-Technik auseinander. Lissitzky hatte schon 1923 gemeinsam mit Vilmos ↗ Huszár die in *Merz 6*, S. 62, S. 138 reproduzierte *Heliokonstruktion* geschaffen. Nahezu zeitgleich zur Entstehung von *Nasci* entwarf er außerdem eine Reihe von Anzeigen für die Firma ↗ Pelikan, unter denen sich einige Fotogramme befanden (vgl. Neusüss 1990a). Im Mai 1929 veröffentlichte er in der Moskauer Zeitschrift *Sovetskoe Foto* darüber hinaus einen kurzen Text zum Fotogramm (vgl. die Übersetzung in: Neusüss/Heyne 1990, S. 136f.). KS notierte Man Rays Namen in einer mit *Prag* überschriebenen Liste auf der Rückseite eines Manuskripts zum Text *Prag*. (*Erster Brief*) [undatiert [1926], SMH, Inv.-Nr. que 06840470]. Er tauschte zudem seine Collage *Ohne Titel (Silber 800)* (1926; CR Nr. 1459) gegen eine Rayographie von Ray, der ihn Ende der 1920er Jahre in Hannover besuchte (vgl. Webster 1997, S. 204), und experimentierte zwischen 1928 und 1933 selbst mit der Kunstform des Fotogramms (vgl. den Kommentar zu *Merz 4*, S. 48, S. 528f.).

Da ist eine ... und Willkür ausschließt. / Ceci est une ... une oeuvre artistique.] Eine

Quelle des Zitats konnte nicht ermittelt werden. Der darin geforderte Ausschluss von *Zufall* und *Willkür* in der Kunstproduktion steht allerdings im Widerspruch zu Man Rays Arbeitsweise – der Künstler hatte seit 1914 zunehmend versucht, steuernde Einflüsse auf die Werkentstehung zurückzunehmen. Insbesondere bei seinen frühen Rayographien orientierte er sich an den zeitgleich von den Pariser Surrealisten entwickelten Prinzipien der *écriture automatique* und verzichtete auf eine kompositorische Gestaltung der Fotogramme. Der Titel seiner 1922 veröffentlichten Fotogramm-Mappe *Champs délicieux* war darum auch als Anspielung auf den 1920 von André Breton und Philippe Soupault veröffentlichten Band *Les champs magnétiques* (dt.: Die magnetischen Felder) gedacht, welcher auf der Methode des automatischen Schreibens basierte (vgl. Neusüss 1990b, S. 61–64).

S. 89: zentriert gesetzte Reproduktion einer Zeichnung von sog. ›Marskanälen‹ in Kreisform, mit Abstand darunter ein Fragezeichen.

Abdruck Marskanäle] Bei der Abbildung handelt es sich um eine Zeichnung der sog. ›Marskanäle‹, die erstmals 1877 durch den Astronomen und Direktor der Mailänder Sternwarte Giovanni Virginio Schiaparelli (Savigliano 1835–1910 Mailand) mit Hilfe eines Teleskops der Firma G. & S. Merz beobachtet wurden (vgl. dazu Sheehan 1996, S. 63–85 sowie Bd. 1 und 2 der Werkausgabe Schiaparelli 1968). Die geradlinigen Strukturen auf der Oberfläche des Mars gelten heute als optische Täuschungen, deren Ursachen noch nicht restlos geklärt werden konnten (vgl. Wendler 2008). Zeitgenössisch wurden sie als künstliche Bauten gedeutet, was Spekulationen über die Existenz von außerirdischem Leben befeuerte und Wissenschaftler wie Science-Fiction-Autoren gleichermaßen inspirierte (vgl. Canadelli 2009). Zur Popularisierung der Marskanäle trugen Schiaparellis geometrische Zeichnungen und seine Vergabe von assoziationsreichen Namen aus der Bibel und der klassischen Mythologie in erheblichem Maße bei. Die Fantasie seiner Zeitgenossen regte zusätzlich die von ihm erstmals 1879 entdeckte und ab 1882 systematisch beobachtete Verdopplung der Kanäle in zwei parallel verlaufende Linien an. Solche Doppelkanäle zeigt auch die Abbildung in *Merz 8/9*, deren ursprüngliche Quelle nicht nachgewiesen werden konnte. Sie wurde 1903/04 ebenfalls im Text *Die Welt des Mars und ihre Rätsel* von Bruno Bürgel reproduziert [in: *Am häuslichen Herd. Schweizerische illustrierte Monatsschrift* VII, 5 (1903/04), S. 135–142, Abb. auf S. 139 mit vertauschter Bildunterschrift]. Schiaparelli fertigte in den Jahren 1888 und 1890 zahlreiche Zeichnungen derselben Marsregion an (vgl. die Bildtafeln in Schiaparelli 1968, Bd. 1, zwischen S. 396 und 397 sowie Bd. 2, zwischen S. 320 und 321).

Die Druckvorlage für *Merz* hatte El ↗Lissitzky besorgt. Am 6.3.1924 sandte er diese an

Sophie Küppers mit der Anweisung: *Mars wird mit einem Kreisrand klischiert* (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521, Hervorh. i. O.; auch in: Lissitzky-Küppers 1976, S. 38). Das Schreiben adressierte er an die Kunstgalerie Nierendorf und fragte am 16.3.1924 bei Küppers nach, ob sie den *Brief mit dem Mars Ausschnitt* dort bekommen habe (Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,523f, Hervorh. i. O.). KS äußerte sich drei Jahre später wie folgt zu der Reproduktion: *Sie werden die fotografierte Oberfläche des Mars für ein abstraktes Gemälde, etwa von Kandinsky, halten, weil es bloß durch einen schwarzen Streifen eingerahmt ist* [*umění a doby – kunst und zeiten – l'art et les époques*, in: *Front. internationaler almanach der aktivität der gegenwart* (Brno 1927), S. 13–15, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 237]. Das Klischee mit Kreisrand druckte er erneut auf dem hinteren Einband der von ihm gestalteten Festschrift zum Fest der Technik (Fest der Technik 1928; Schelle 1990a, Typo-Nr. 92; SMH, Inv.-Nr. KSA 2010,3), das am 8.12.1928 in Hannover stattfand. Darunter setzte er den Schriftzug *TECHNIK AUCH AUF DEM MARS*, gefolgt von einem übergroß gedruckten Fragezeichen und einem Hinweis auf Christof ↗ Spengemanns zeitgleich publizierte Broschüre *Der Do-Do-Do-Do-Doppelnippel. Mars-Mitternachts-Post-Posaune*. Auf die Marskanäle griff KS darüber hinaus in seinem Paradiesmärchen *Merfüsermär* zurück, wo es heißt: *Die sogenannten Kanelüren des Mars aber sind der materielle Wirbel, bei dem die konstruktive Aufteilung der ganzen Welt beginnt* [*Der ↗ Sturm XVI*, 11/12 (Nov./Dez. 1925), S. 169–172, Zitat S. 171].

*Einband hinten außen: In wechselnden Schriftrichtungen abgedruckt sind Werbung für die Reihe Merz und KS' sonstige Aktivitäten als Autor und Vortragender, ein Redaktionsnachweis des Hefts 8/9 sowie Anzeigen für diverse Avantgarde-Publikationen. Die Druckfarben sind Blau und Rot. Eine Farbproduktion der Seite findet sich im Abbildungsteil des Bandes, S. 572.*

ABONNEMENTSPREIS FÜR MERZ ... Frs. 1 Dollar] Zu publizistischen Aspekten der Reihe Merz vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

MERZ-Abende fanden u. a. ... SELLIN UTRECHT WEIMAR] KS deklariert in seiner Auflistung alle bisherigen Auftritte einschließlich der Veranstaltungen des Holland-Dada->Feldzugs< von 1923 zu Merzabenden. Die Holland-Tournee umfasste Auftritte in Amsterdam, Delft, Drachten, Den Haag, Haarlem, s'Hertogenbosch, Leiden und Utrecht (vgl. dazu ausführlich den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Zu KS' Merzabenden in den Städten Berlin, Braunschweig, Dresden, Einbeck, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Jena, Leer (Ostfriesland), Leipzig, Lüneburg, Prag, Sellin (Rügen) und Weimar vgl. den Kommentar zu *Merz 7*, S. 70, S. 627–629. Auftritte in Bremen

und Naumburg konnten nicht nachgewiesen werden. Drei weitere, leicht abweichende Listen mit Veranstaltungsorten von Merzabenden finden sich in *Merz* 7, S. 70, S. 180, *Merz* 20, S. 103f., S. 349f. sowie auf der Drucksache *Allgemeines Merz Programm* von 1923 [Schelle 1990a, Typo Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)].

EINEN TEIL DER ... GUSTAV FISCHER, MERZ.] Vom Verlag De ↗ Stijls wurden die Klischees zu den Werkreproduktionen Piet ↗ Mondrians [S. 77, S. 199; Abdruck in *De ↗ Stijl* IV, 2 (Feb. 1921), S. 22], Alexander Archipenkos [S. 79, S. 200; Abdruck in *De Stijl* II, 6 (Apr. 1919), Beilage XII] und Fernand Légers [S. 83, S. 202; Abdruck in *De Stijl* II, 12 (Okt. 1919), Beilage XXIII] zur Verfügung gestellt. Aus der Architekturzeitschrift ↗ *Frühlicht* stammt mutmaßlich die Druckvorlage für das *Glashochhaus* von Ludwig Mies van der Rohe [S. 81, S. 201; Abdruck in *Frühlicht* IV (Sommer 1922), S. 123]. Der Jenaer Wissenschaftsverlag Gustav Fischer könnte eines oder mehrere Klischees für die naturkundlichen Abbildungen in *Merz* 8/9 (S. 75, S. 198: Kristall, S. 82, S. 201: Knochen, S. 86, S. 203: Pflanze, S. 89, S. 205: Marskanäle) beige-steuert haben, die in den wichtigsten Publikationen des Verlags allerdings nicht nachweisbar waren. Als Vermittler wäre der ebenfalls in Jena ansässige Walter Dixel denkbar, von dem KS nachweislich ein unbrauchbares Klischee eines Kristalls erhielt (vgl. den Kommentar zu S. 75, S. 645). KS' ↗ Merzverlag dürfte für die Bereitstellung von Reprovorlagen zu seinen eigenen Werken (S. 78, S. 199; S. 85, S. 203) verantwortlich gezeichnet haben. Vgl. auch den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

RED.: MERZ, HANNOVER, ... SCHWEIZ, AMBRISOTTO, TESSIN.] KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ Merzverlages (vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816). El ↗ Lissitzky verbrachte ab Juni 1924 einige Monate im Dorf Ambri Sotto im schweizerischen Tessin (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 48f.).

MERZ 1 HOLLAND-DADA ... 11 TY-RE] Aus der Auflistung der Merzhefte geht hervor, dass zum Erscheinungszeitpunkt des Heftes 8/9 bereits die Nummern 10 und 11 in Planung waren. Das als *Bauhausbuch* geplante Heft 10 wurde nie gedruckt, *Merz* 11 erschien unter dem Titel *Typoreklame* im Jan. 1925 (vgl. die Vorworte zu *Merz* 10, S. 223–226 und *Merz* 11, S. 229–234).

INGESANDTE ZEITSCHRIFTEN: L'AURORA, ... Brünn; ZWROTNIKA, Krakau.] Zu den Zeitschriften ↗ *Contimporanul*, ↗ *Frühlicht*, ↗ *G. Material zur elementaren Gestaltung*, ↗ *Ma*, ↗ *Manomètre*, ↗ *Mécano*, ↗ *Proverbe*, ↗ *S4N*, ↗ *7 Arts*, *De ↗ Stijl*, *Der ↗ Sturm* und ↗ *Zenit* vgl. die Verzeichniseinträge im Anhang. Zu *Broom* vgl. den Kommentar zu *Merz* 6, S. 55, S. 554, zu *Der Einzige*, *The Little Review*, *Lucifer*, *Das neue Russland*, *Noi*, *Het Overzicht*, *La vie des lettres*, *Die Zone* und *Zwrotnika* den Kommentar zu *Merz* 7, S. 72,

S. 633f. Zum publizistischen Avantgardeumfeld vgl. außerdem den Kontextkommentar Schwitters, *Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Die Zeitschrift *L'Aurora. Revista mensile d'arte e di vita* (dt.: Die Morgenröte. Monatschrift zu Kunst und Leben) wurde von dem futuristischen Maler und Dichter Sofronio Pocarini im italienischen Gorizia gegründet und von einem Komitee herausgegeben, das das Movimento futurista giuliano (dt.: Futuristische Bewegung der Region Giulia) vertrat. Zwischen Dez. 1923 und Okt. 1924 erschienen insgesamt 11 Nummern (vgl. Toporišič 2014, S. 232f.). *Blok. Revue Internationale d'Avantgarde* war das Magazin der Warschauer Künstlervereinigung Blok. Kubistów, Suprematystów i Konstruktivistów (dt.: Block der Kubisten, Suprematisten und Konstruktivisten), die 1924–1926 aktiv war. Zu den beteiligten Künstlern zählten Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka und Teresa Żarnowerówna, die auch die Redaktion der Zeitschrift übernahmen. Diese erschien in 11 Nummern von März 1924 bis März 1926 und veröffentlichte u. a. Beiträge von Kasimir Malewitsch, Filippo Tommaso Marinetti, Theo van Doesburg und Herwarth Walden. Auch KS war mit dem Essay *Dadaizm* vertreten [*Blok* 6/7 (Sept. 1924), unpaginiert]. *Blok* 8/9 (Nov./Dez. 1924) enthielt zudem Bildreproduktionen von KS' *Papierfetzenbild*, El Lissitzkys *Proun* und Jacobus J. P. Ouds *Bauleiterhütte*, die nach den Klischees von *Merz* 8/9 gedruckt wurden. KS' Reihe *Merz* wurde mehrfach in *Blok* beworben. *Le Futurisme. Revue synthétique illustrée* (dt.: Der Futurismus. Illustriertes synthetisches Magazin) war die französischsprachige Ausgabe der italienischen Zeitschrift *Il Futurismo* und wurde 1922–1926 von Filippo Tommaso Marinetti als Organ der Futuristenbewegung herausgegeben. *Inicial. Revista de la nueva generacion* (dt.: Anfänglich. Magazin der neuen Generation) erschien in 11 Nummern von 1923–1927 in Buenos Aires. Herausgeber war der avantgardistische Schriftsteller und Philosoph Homero Mario Guglielmini. Die Zeitschrift *Interventions. Gazette internationale des lettres et des arts modernes* (dt.: Interventionen. Internationale Zeitung für Literatur und moderne Künste) wurde von dem belgischen Schriftsteller und Literaturkritiker Paul Dermée publiziert, der den Pariser Dadaisten und Surrealisten nahestand. Es wurden lediglich zwei Nummern im Dez. 1923 und im Jan. 1924 gedruckt, wobei das zweite Heft maßgeblich dem Surrealismus gewidmet war. *Uj Kultura - Irodalmi képzőművészeti kritikai folyóirat* (dt.: Neue Kultur. Magazin für Literatur und Kunstkritik) war eine ungarische Avantgardezeitschrift mit Redaktionssitz in Budapest. *Die Scheibe. Blätter für Kult und Kultur* erschien 1924/25 in Darmstadt. Als Redakteur fungierte der Dichter, Philosoph und Pädagoge Paul Bommersheim, der seit 1919 persönlich mit KS bekannt war (vgl. Bommersheim 1981, S. 121). Bommersheim gehörte bis Anfang der 1920er Jahre dem Sturm-Kreis an und beteiligte sich zudem am hannoverschen *Zweemann*. Seine *Scheibe* beinhaltete maßgeblich expressionistische Lyrik, Beiträge zu Theosophie und Mystik sowie zur Zwölftonmusik.

Von Max Burchartz ... Gestaltung der Reklame.] Max Burchartz, eigentlich Max Hubert

Innocenz Maria Burchartz [Elberfeld (heute Wuppertal) 1887–1961 Essen], hatte nach einer kaufmännischen Lehre in Düsseldorf und München Malerei studiert und bewegte sich stilistisch zunächst zwischen Impressionismus und Expressionismus. 1919 zog er nach Hannover, wo er der Hannoverschen Sezession beitrug und sich mit KS anfreundete. Der Besuch eines De ↗ Stijl-Seminars von Theo van ↗ Doesburg am Weimarer ↗ Bauhaus im Jahr 1922 markierte eine Wende in Burchartz' Schaffen. In der Folge malte er geometrische Abstraktionen und widmete sich schwerpunktmäßig der Typografie und Werbegestaltung. Ende 1924 gründete er in Bochum seine eigene Werbeagentur werbe-bau und zählte 1927 neben KS zu den Gründungsmitgliedern des rings neuer werbegestalter. Bereits im Juni 1924 hatte er die Broschüre *Gestaltung der Reklame* herausgegeben, die KS in *Merz 8/9* bewirbt und aus der er auf dem vorderen Einband von *Merz 11*, S. 573 auch einige Zitate abdruckt.

Im MERZ-Verlage ... Preis je 20 M.] Zu dem von Käthe ↗ Steinitz illustrierten Merzheft 12 *Hahnepeter* vgl. das zugehörige Vorwort in diesem Band, S. 249–256.

VON DIESEM HEFT ... TYPOREKLAME GEWIDMET SEIN.] Mit *Merz 8/9* verabschiedete sich KS endgültig vom zeitschriftentypischen Charakter der Reihe *Merz*. Als *Merz 11* erschien ein Themenheft zu *Typoreklame*, die Folgenummern umfassen mehrere Märchenbände (*Merz 12*, 14/15 und 16/17), die *Ursonate* als Tonaufnahme sowie in typografischer Umsetzung (*Merz 13* und 24), eine Publikation zu Großstadtarchitektur (*Merz 18/19*) und einen Ausstellungskatalog (*Merz 20*). Hefte mit dem auf Hans ↗ Arp anspielenden Titel *A-R-P* erschienen nicht. In den ersten sieben Nummern hatte KS seine Reihe durch die Auswahl der Beiträge und eigene programmatische Texte im Spannungsfeld von Dadaismus und konstruktivistischen Strömungen situiert (vgl. auch den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783). Im Text *Dadaizm* begründet er die gewandelte Ausrichtung folgendermaßen: *MERZ soll Dadá dienen, der Abstraktion und der Konstruktion. In der letzten Zeit ist jedoch die konstruktive Gestaltung des Lebens in Deutschland so interessant geworden, daß wir uns erlaubt haben, die nächsten Merz-Nummern 8/9, »Nasci« genannt, ohne Dadá herauszugeben* [*Dadaizm*, in: *Blok. Revue Internationale d'Avantgarde* 6/7 (Sept. 1924), unpaginiert, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 196].

MERZLITERATUR: ANNA BLUME ... FRANZ MÜLLERS DRAHTFRÜHLING] KS' erste eigenständige Publikation ↗ *Anna Blume. Dichtungen* war Ende 1919 erschienen. Anfang 1920 folgte der Grafikband *Die ↗ Kathedrale. 8 Lithos von Kurt Schwitters* (*Die Silbergäule* 41–42; CR Nr. 767). 1922 wurde die dadaistische Prosa-Sammlung *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* veröffentlicht, gefolgt von der Publikation *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (Anfang 1923), die kurze Prosatexte sowie Zahlen-, Wort- und Buchsta-

bengedichte enthielt. Ebenfalls 1923 gab der ↗ Sturm KS' Groteske *Auguste Bolte (ein Lebertran)*. *Tran* Nr. 30 heraus. Der geplante Roman ↗ *Franz Müllers Drahtfrühling* ist nie erschienen.

ES IST ERSCHIENEN ... HANNOVER, BÖDECKERSTR. 4D.] Die Arbeit an der Mappe *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne* hatte El ↗ Lissitzky zu Beginn des Sommers 1923 aufgenommen (vgl. Lissitzky-Küppers 1976, S. 26). Er griff dabei auf Entwürfe zurück, die er bereits 1920/21 in Moskau geschaffen hatte (vgl. das Vorwortblatt der Mappe). Die *Figurinen* zeichnete er direkt auf den Stein, gedruckt wurden die angegebenen 75 Exemplare bei Robert Leunis & Chapman in Hannover, wo die Mappe 1923 erschien. Die 10 Entwürfe zeigen abstrakt-maschinenhafte Figuren, welche als Teil einer neuartigen Theaterkonzeption Lissitzkys gedacht waren. Seine multimediale ›Schaumaschinerie‹ entwarf er am Beispiel der 1913 in St. Petersburg uraufgeführten futuristischen Oper *Sieg über die Sonne*, für deren Bühnenbild Kasimir Malewitsch erstmals sein schwarzes Quadrat eingesetzt hatte (vgl. den Kommentar zu *Merz* 8/9, S. 74, S. 642–644). Die *Figurinen*-Mappe brachte Lissitzky einigen Erfolg bei Sammlern und Museen ein. Auf dem roten Karton-Umschlag ist, wie in der Anzeige des *Merz*heftes, ein großes F abgedruckt, das sich beim Öffnen der Mappe in zwei Hälften teilt. Der Anzeige in *Merz* ist zu entnehmen, dass Lissitzkys spätere Frau, die Kunsthistorikerin und Sammlerin Sophie Küppers (Kiel 1891–1978 Nowosibirsk), den Verkauf der Mappe organisierte.



## MERZ 10 MERZBUCH/BAUHAUSBUCH

Hamburger Notizbuch, S. 69–70: Text Merzbuch, von KS mit Kopierstift überwiegend in Gabelsberger Kurzschrift notiert. Sofortkorrekturen und der Gebrauch von Langschrift für einzelne Begriffe werden in den Fußnoten vermerkt.

16. 10. 26. Retelsdorf.] KS hielt sich im Herbst 1926 für einen Zeitraum von sechs Wochen bei seinem Schwager Friedrich Fischer in Retelsdorf bei Schönberg (Mecklenburg-Strelitz) auf, um einer in Hannover wütenden Typhusepidemie zu entgehen.

Merz ist ein ... Standpunkt ist Merz.] Seit 1919 stellte KS die Gesamtheit seines Schaffens unter den von ihm geprägten Begriff ›Merz‹. Die wesentlichen Prinzipien dieses Kunstprogramms sind das Überschreiten von medialen und strukturellen Grenzen sowie das Verwenden ›fremden‹ Materials jeglicher Art zur eigenen künstlerischen Verarbeitung (vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 1, S. 446). Die im vorliegenden Text vorgenommene Steigerung von der ursprünglichen Idee eines ›Merzgesamtkunstwerks‹ zu einer *Weltanschauung* markiert eine Forcierung innerhalb von KS' Merzkunst, die versucht, die Differenz zwischen Programmatik und Kunst zu überwinden (vgl. Wiesing 1991, S. 34f.).

Dies wurde während ... Arbeit eines Jahrzehnts.] Erste Belege für die Verwendung des Terminus ›Merz‹ als KS' persönlichem Kunstbegriff führen bis in das Jahr 1919. Laut Angaben des Merzkünstlers entstand der Begriff aus einem abgerissenen Stück Zeitungspapier, welches eine Werbeanzeige der Kommerz und Privatbank trug (vgl. *Merz 6*, S. 57, S. 132 und *Merz 20*, S. 99, S. 342–344). Die daraus stammende Sequenz ›MERZ‹ fand Einzug in die Assemblage *L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)* (1919, verschollen; CR Nr. 436) und markiert damit den Anfangspunkt von KS' Merzkunst.

Vergleicht man hier ... zur Entwicklung hinzugetragen.] KS nimmt Bezug auf die japanische Monatszeitschrift *Mavo*, die in insgesamt zwei Jahrgängen und sieben Heften von Juli 1924 bis Aug. 1925 in Tokio erschien und von Murayama Tomoyoshi (Tokio 1901–1977 Tokio) herausgegeben wurde. Tomoyoshi hatte sich 1922 in Berlin und Düsseldorf aufge-

halten und dort Kontakte zur europäischen Avantgarde geknüpft. Im Juni 1923 gründete er in Japan die Künstlergruppe Mavo, die sich als Fortsetzung des japanischen Futurismus verstand und sich außerhalb der etablierten Akademien und Künstlerinstitutionen positionierte. Das künstlerische Schaffen der Gemeinschaft war von großer Vielfalt geprägt, das Spektrum reichte von kubo-expressionistischen und futuristischen Gemälden über Collagen, Assemblagen und Installationen bis hin zu architektonischen Entwürfen, Gedichten und Performance-Auftritten. Auch die Affinität zur Verwendung von ›wertlosem‹ Material zeichnete die Vorgehensweise der japanischen Avantgardisten aus. Die Zeitschrift *Mavo* präsentierte Bild- und Textbeiträge der Gruppenmitglieder, nutzte ähnlich wie *Merz* verschiedenste typografische Gestaltungsmittel und bezog auch die Materialität des Printmediums ein, indem sie etwa Zeitungsseiten integrierte oder auf dem Einband des dritten Hefts einen Knallkörper anbrachte (vgl. Mamine 2018; Ottevanger 2008, S. 478; Weisenfeld 2002). Tomoyoshi ließ sich durch El ↗ Lissitzky die Zeitschrift *Merz* zusenden, was eine Beeinflussung in der Arbeitsweise durch den Merzkünstler plausibel macht (vgl. Ottevanger 2008, S. 478f.). Dieser zeigte *Mavo* seinerseits auf dem hinteren Einband von *Merz* 11, S. 577 an. Erwähnt wird *Mavo* auch in einem Brief von ↗ Nelly und Theo van ↗ Doesburg an Antony Kok, in welchem Nelly die Zeitschrift ›Malva‹ [= *Mavo*] als [h]eelemaal *Merz*! (dt.: ganz und gar *Merz*!) kennzeichnet (Brief von Anfang Aug. 1924, in: Ottevanger 2008, S. 473–481, Zitat S. 474).

Geboren bin ich am 20.6.1887.] KS wurde am 20.6.1887 als Curt Hermann Eduard Carl Julius Schwitters in der Rumannstraße 2 in Hannover geboren.

Vater Kaufmann ... Geschäft des Vaters.] KS' Eltern Eduard (Wittmund 1857–1931 Hannover) und Henriette Dora Marie Luise Schwitters, geborene Beckemeyer (Hannover 1859–1945 Hannover), heirateten im Jahr 1886. Bis 1898 betrieben sie ein Damenkonfektionsgeschäft.

Großeltern Kauf Handwerker.] KS' Großvater mütterlicherseits, Conrad Heinrich Beckemeyer, war als Tischlermeister in Hannover tätig (vgl. Nündel 1981, S. 10), sein Großvater väterlicherseits, Hermann Dietrich Schwitters, arbeitete als Schuhmacher in Wittmund.

Schule Realgymnasium I ... bis zum Maturium.] KS besuchte zwischen 1894 und 1908 das Moderne Realgymnasium I in Hannover, welches er mit dem Abitur abschloss. Über KS' Schulverlauf ist nicht viel bekannt. Allerdings beschreibt sich der Merzkünstler als Schüler in seinem Text *Kurze Lebensbeschreibung* mit den Worten: *Mein Lehrer freute sich immer, wenn er mich ohrfeigen konnte, und die ganze Schule war froh, als ich mit ihr fertig war* (Kurzschrift-Manuskript im SMH, undatiert, um 1935, Inv.-Nr. que 06840242).

Maturium] eigentlich Maturum, das: veraltete Bezeichnung für das Abitur.

Abbildung 1, Harzburg] Gemeint ist das 1905 entstandene Aquarell *Aq. 52 Harzburg. / Krodotal bei Harzburg* (Privatbesitz; CR Nr. 1), das KS im *Merzbuch* als Beispiel für seine frühen Arbeiten reproduzieren wollte. Davon hatte die Galerie Der ↗ Sturm 1922 eine Bildpostkarte produziert (im SMH, Inv.-Nr. SH 64,1997).

1910–1914 Kunstakademie Dresden, ... Direktor Kühl (Schamer).] KS verbrachte einen Teil seiner Studienzeit von 1909–1915 in Dresden an der Sächsischen Akademie der Künste. Carl Ludwig Noah Bantzer (Ziegenhain-Weichaus 1857–1941 Marburg) und Gotthardt Kuehl (Lübeck 1850–1915 Dresden) galten bereits damals als namhafte Künstler und unterrichteten den Studenten KS in verschiedenen Malerei-Gattungen. In dem 1921 im *Ararat* veröffentlichten autobiografischen Text *Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920)* weist KS außerdem darauf hin, dass sein Bild *Stilleben mit Abendmahlskelch [...] im Malsaal Bantzer* entstanden sei [*Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 3–9, Zitat S. 3]. Laut einer Anekdote von KS hat auch der Kontakt mit Gotthardt Kuehl sein künstlerisches Schaffen nachhaltig geprägt. So habe er erst dadurch, dass Kuehl sich auf KS' Palette gesetzt habe und diese daraufhin zerbrochen sei, zur abstrakten Kunst gefunden (vgl. *Daten aus meinem Leben*, Manuskript vom 7.6.1926, SMH, Inv.-Nr. que 06840206). Der Klammerzusatz *Schamer* hinter der Angabe *Direktor Kühl* könnte auf eine Verschreibung in der Kurzschrift zurückzuführen sein. Bei der Nennung seines Lehrers in *Merz* 20, S. 99, S. 343 ergänzt KS in Klammern den Vermerk *Genre*, der möglicherweise auch im Manuskript stehen sollte.

Aus der Zeit ... Kesselträgerin (Abbildung 3.)] Gemeint sind die beiden Ölbilder *Stilleben mit Abendmahlskelch* (1909, verschollen; CR Nr. 11) und *Die Kesselträgerin* (1913, verschollen; CR Nr. 63), die ebenfalls Teil der geplanten Publikation hätten werden sollen.



## MERZ 11 TYPOREKLAME

*Einband vorne außen / S. 90: Die Druckfarben sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 573. Um die Lesbarkeit der kleiner gedruckten Textpassagen zu gewährleisten, werden diese zusätzlich zur Reproduktion der Seite in transkribierter Form wiedergegeben.*

DIE GUTE REKLAME ... Reklame. Max Burchartz.] Dieser Ausschnitt entstammt Max Burchartz' Thesen zur *Gestaltung der Reklame* und ist nochmals in *Merz 20*, S. 104, S. 353 abgedruckt. Die Forderung einer preisgünstigen Umsetzung bildet in Burchartz' Text, der im Juni 1924 als Eigendruck in Bochum erschien, eines von fünf Gütekriterien, die Reklame seiner Argumentation zufolge zu erfüllen hat. Für die Verwendung in *Merz 11* und *Merz 20* kürzte KS das Zitat, das vollständig wie folgt lautet: *Ein geringes Maß hochwertiger Reklame, die in jeder Weise Qualität verrät (auch bezüglich der Auswahl der Papiere, der Ausführung der Druckarbeiten z. B. usw.), übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter, ungeschickt organisierter Reklame* [*Gestaltung der Reklame*, in: Ausst.-Kat. Hannover 1990, S. 112–114, Zitat S. 113f.]. Zu Burchartz vgl. den Kommentar zum hinteren Einband von *Merz 8/9*, S. 670f. KS nutzte das Motto *Die gute Reklame ist billig* sowie einige weitere Zitate aus Burchartz' Text auch in den Drucksachen seiner ↗ Merz Werbezentrale (vgl. die Werbekarte *Merz Werbezentrale Kurt Schwitters Reklamezeichner eingeführter Firmen*, Schelle 1990a, Typo-Nr. 38; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2744/79).

RED. MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5<sup>II</sup>] KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ Merzverlages. Vgl. dazu den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

EINIGE THESEN ZUR ... Bochum, Bongardstrasse 15.] Der zitierte Absatz ist mit minimalen Abweichungen Max Burchartz' Eigenveröffentlichung *Gestaltung der Reklame* von 1924 entnommen und kombiniert deren Textanfang mit den ersten drei Sätzen des

dritten Unterpunktes zur These *Die gute Reklame verwendet moderne Mittel* sowie den letzten beiden Sätzen des vierten Unterpunkts zur These *Die gute Reklame hat Schlagkraft der Form* (vgl. Ausst.-Kat. Hannover 1990, S. 112–114).

Abdruck KS: Signentwurf für Adolf Rothenberg] Adolf Rothenberg (1893–1941) war als Kaufmann und Förderer moderner Kunst maßgeblich in Breslau aktiv, wo er für verschiedene Zeitschriften kulturbezogene Beiträge verfasste und den Verein Die farbige Stadt gründete. Den Schwerpunkt seiner Privatsammlung bildeten kubistische Werke u. a. von Pablo Picasso, Georges Braque und Fernand Léger (vgl. Hölscher 2003, S. 238f.). Wie er mit KS in Kontakt kam, ist nicht bekannt. Der Merzkünstler notierte seine Breslauer Anschrift in den Adressheften *Merzgebiet I*, S. 53 (SMH, Inv.-Nr. que 06835004) und *Merzgebiet 1a*, S. 52 (SMH, Inv.-Nr. que 06835005). Rothenberg besaß die Collage *Mz 194* (1921; CR Nr. 812) und hatte 1922 von KS ein Ölbild für 6000 Mark erworben (vgl. den Brief KS an Margarethe Dexel, 2.3.1922, in: Nündel 1974, S. 62–64, hier S. 64). Im Rahmen seiner Tätigkeit für die ↗ Merz Werbezentrale entwarf KS neben dem in *Merz 11* abgedruckten Signet (Schelle 1990a, Typo-Nr. 62) auch einen Briefbogen und eine Postkarte für Rothenberg, welche dasselbe Signet in verschiedenen Ausführungen zeigen [beide eingeklebt in KS' Musterheft *Werbe Merz* (SMH, Inv.-Nr. SH 2018,0499)]. Darüber hinaus ist im Inventarbuch des Niedersächsischen Landesmuseums unter der Nummer PMHz 992 ein Plakat verzeichnet, das KS für Rothenberg gestaltete. Dieses wurde jedoch 1937 beschlagnahmt und gilt seitdem als verschollen. Einen Ausriss von einem Teil des in *Merz 11* gedruckten Signets und den darunter stehenden Buchstaben verwendete KS als Material für seine Collage *Ohne Titel (EI WILLY HAHN)* (1928/1930; CR Nr. 1564).

DIE GUTE REKLAME ... billig. MAX BURCHARTZ.] Auch dieses Zitat entstammt Max Burchartz' 1924 im Eigendruck erschienenem Text *Gestaltung der Reklame* und fasst dessen fünf Forderungen an zeitgemäße Werbegestaltung zusammen. Für die Verwendung in *Merz* wurden zusätzlich Kommata zwischen die im Original untereinander gedruckten Punkte gesetzt (vgl. Ausst.-Kat. Hannover 1990, S. 112).

Abdruck KS: Merzrelief ... siehe Seite 91] Reproduziert ist KS' *Merzrelief mit schwarzem Klotz* (1924, verschollen; CR Nr. 1212). Das vermutlich aus Öl und Holz auf Holz gefertigte Relief war der Auflistung in *Merz 20*, S. 101, S. 346 zufolge 58 × 44 cm groß. KS macht weitere Angaben zu Ausstellungspräsentationen des Werks auf S. 91, S. 240 des 11. Merzheftes (vgl. den zugehörigen Kommentar, S. 682, zur Abbildungspraxis von KS' Zeitschrift zudem den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849).

S. 91–92: Auf S. 91 oben ein Satz zum Thema ›Propaganda‹, darunter KS' Text Thesen über Typographie sowie kurze Hinweistexte auf den ↗ Apossverlag und das auf dem vorderen Einband reproduzierte Merzrelief; in der linken unteren Seitenecke eine Fotografie von KS' Modell seiner Normalbühne, dazu ein um 90 Grad nach links gedrehter Hinweistext entlang des linken Seitenrands; in der rechten oberen Ecke eine Abbildung von Hans ↗ Arps Schnurruhr; Seitengestaltung durch Balken und Linien. S. 92 zeigt einen Werbeentwurf für das Schreibband der Marke ↗ Pelikan. Die Druckfarben der Doppelseite sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 574.

DIE NORMALE BÜHNE ... SEPTEMBER–OKTOBER 1924,] Die Fotografie zeigt eine der insgesamt vier verschiedenen Anordnungen des Originalmodells *Normalbühne Merz* [1924, verschollen (nach 1926); CR Nr. 1269]. KS beteiligte sich mit dem hölzernen Bühnenmodell an der Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik, die im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien im Sept./Okt. 1924 stattfand, im Folgejahr nach Paris und 1926 nach New York weiterwanderte (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, S. 119; Ausst.-Kat. Wien 1924, Kat.-Nr. 101, dort fälschlich als *Merzbühne* bezeichnet). Die in *Merz 11* reproduzierte Abbildung wurde nochmals in ↗ *Contimporanul VIII*, 80 (März 1929), unpaginiert, veröffentlicht, eine andere Fotografie des Modells ist in *Merz 20*, S. 101, S. 347 enthalten. Neben den überlieferten Fotografien existieren drei mit Kopier- bzw. Bleistift angefertigte Skizzen der Normalbühne, die unterschiedliche Anordnungen des Bühnenbildes zeigen [vgl. *Normalbühne Merz [Zwei Skizzen aus dem gleichnamigen Manuskript]* (1925, CR Nr. 1334); *Normalbühne (Skizze, Detail auf S. 56 aus dem Hamburger Notizbuch)* (1926, CR Nr. 1490)].

In Abgrenzung zu seiner bereits 1919 propagierten ›Merzbühne‹ i. S. eines multimediale Gesamtkunstwerks (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 20*, S. 101, S. 732f.) entwickelte KS ab 1924 ein alternatives Bühnenkonzept, das er als ›Normalbühne=Merz‹, ›normale Bühne Merz‹ oder ›Normalbühne‹ bezeichnete. Inspiriert von den Arbeiten verschiedener Künstlerkollegen wie El ↗ Lissitzky und Theo van ↗ Doesburg, wiesen die praktischen Entwürfe der Normalbühne – im Gegensatz zur Merzbühne blieb es nicht bei reiner Programmatik – konstruktivistische Züge auf (vgl. dazu Schober 1994, S. 308; Sonder 2018, S. 74–80). So sah KS etwa die Gliederung der Bühne in *GERADE, KREIS, EBENE, WÜRFEL, WÜRFELTEIL, – SCHWARZ, GRAU, WEISS, ROT* (*Normalbühne Merz 1925*, Ms., Juli 1925, SMH, Inv.-Nr. que 06840456) vor. Durch ihre elementare Konzeption und bewusst reduzierte Komplexität hob sich die Normalbühne von der Merzbühne ab. KS betont diesen Aspekt in *Merz 11* und *Merz 20* ebenso wie im bereits genannten Manuskript *Normalbühne Merz 1925*, welches fordert, die Bühne solle *so einfach und unauffällig [...] wie möglich* sein. Er konzipierte seine Normalbühne einerseits als Guckkastenbühne, andererseits existiert ein Entwurf, der eine Raumbühne vorsieht [*Ohne Titel (Normalbühne Merz oder Raumbühne)*, 1925, verschollen (nach 1926); CR Nr. 1333].

Neben der kurzen Erläuterung in *Merz 11* veröffentlichte KS zwei weitere Texte zu seinem Bühnenkonzept: *Normalbühne Merz* [in: *Punct 6/7* (Jan. 1925), unpaginiert] und *Merz-bühne Grundstellung* (in: *Merz 20*, S. 101, S. 347). Zusätzlich sind folgende Manuskripte bzw. Typoskripte erhalten: *Normalbühne Merz* (Ms., 1924, SMH, Inv.-Nr. que 06843613), *Einige praktische Anregungen zur Normalbühne=Merz* (Ms., Juli 1925, SMH, Inv.-Nr. que 06840457), *Normalbühne Merz 1925* (Ms., Juli 1925, SMH, Inv.-Nr. que 06840456), *Das ABC der Normalbühne Merz* (Ms., 12.7.1925, SMH, Inv.-Nr. que 06840154), *Normalbühne* (Ts., 10.12.1925, SMH, Inv.-Nr. que 06840459), *Einige praktische Anweisungen zur Normalbühne* (Ms., 1926, SMH, Inv.-Nr. que 06835058,T,008).

F.] Zuordnung und Bedeutung des über der Reproduktion von Hans ↗ Arps *Schnurruhr* platzierten Buchstabens bleiben unklar. Ein Komma hinter der entlang des linken Seitenrands gedruckten Angabe *SIEHE THEATERAUSSTELLUNG WIEN, SEPTEMBER-OKTOBER 1924* könnte darauf hindeuten, dass F. trotz der räumlichen Trennung dort anzuschließen ist. Dann wäre die Abkürzung als Hinweis darauf zu verstehen, dass die Ausstellung 1925 nach Paris und 1926 nach New York wanderte (vgl. den zugehörigen Kommentar, S. 679f.).

Abdruck Hans Arp: *Schnurruhr ... KOSTET 30 MARK*] Hans ↗ Arps *Schnurruhr* war 1923 bereits als Blatt 5 der Lithografienmappe *Merz 5: 7 Arpaden von Hans Arp* erschienen (vgl. dazu ausführlich das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116 sowie die Reproduktion des Blattes, S. 123). Verkleinert und um 90 Grad nach rechts gedreht wurde sie nochmals in *Merz 7*, S. 71, S. 180 gedruckt. In *Merz 11* ist das Sujet um 45 Grad nach links gedreht. Ein Ausschnitt aus *Merz 11* mit der *Schnurruhr*, dem darunter gedruckten Vermerk und den Zeilenenden des Texts *Thesen über Typographie* ist in KS' Collage *Ohne Titel (Schnurruhr von Hans Arp)* (1928; CR Nr. 1538) aufgeklebt.

Thesen über Typographie] Nach der Veröffentlichung von El ↗ Lissitzkys Text *Topographie der Typographie* in *Merz 4*, S. 47, S. 103 und der beispielhaften Umsetzung von Prinzipien der Neuen Typographie in *Merz 8/9* setzt sich KS in *Merz 11* erstmals selbst programmatisch mit typografischer Gestaltung auseinander. Erkennbar orientiert er sich dabei am Programm der Neuen Typographie: Alle typografischen Werte einschließlich der Weißräume sollen in die Gestaltung einbezogen werden, Druckschrift ist gegenüber Handschrift, Fotografie gegenüber Zeichnung zu bevorzugen, die verwendete Type muss funktional und schnörkellos sein, und der optische Eindruck hat Vorrang vor dem textlichen Inhalt. Wie in seiner Kunst zielt KS in der Typografie auf eine *konsequente Gestaltung*, deren Ästhetik aus *gute[m] Ausbalancieren der Verhältnisse* resultiert. Im Rahmen seiner Tätigkeit für die 1924 gegründete ↗ Merz Werbezentrale beschäftigte er sich in der Folge vermehrt mit Typografie und Reklame. Im Text *Gestaltende Typographie* [in: *Der ↗ Sturm XIX*, 6 (Sept. 1928), S. 265–268] und in der 1930 publizierten



Broschüre *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. Die neue Gestaltung in der Typographie* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-m) greift er die Thesen aus *Merz 11* erneut auf und führt diese anhand von Beispielen näher aus. Im erstgenannten Beitrag formuliert er sein Verständnis von Typografie folgendermaßen: *Klare Schrifttypen, einfache und klare übersichtliche Verteilung, Wertung aller Teile gegeneinander zum Zwecke der Hervorhebung einer Einzelheit, auf die besonders aufmerksam gemacht werden soll, das ist das Wesen neuer Typographie, das ist gestaltende Typographie oder typographische Gestaltung* (S. 266).

I. Typographie kann ... Umständen Kunst sein.] Im Text *Gestaltende Typographie* fasst KS das Verhältnis zwischen Kunst und Typografie wie folgt: *Die Tätigkeit des Werbegestalters beim Schaffen ist verwandt der Tätigkeit des Künstlers, wenn er gestaltet; bloß [sic] ist ihm ein bestimmtes Ziel gegeben, während der Künstler frei und ohne Ziel schafft* [in: *Der Sturm* XIX, 6 (Sept. 1928), S. 265–268, Zitat S. 266].

II. Ursprünglich besteht ... textlichen Inhaltes (Lissitzky).] Bereits in einer redaktionellen Notiz zu El ↗ Lissitzkys in *Merz 4*, S. 47, S. 103 veröffentlichtem Text *Topographie der Typographie* hatte sich KS von der Annahme distanziert, es gebe *einen Zusammenhang zwischen Text und Buchstabengestaltung*. Diese Auffassung bekräftigt er hier zwar nochmals, übernimmt aber gleichwohl die vierte These aus Lissitzkys Text, welche in *Merz 4*, S. 47, S. 103 wie folgt lautet: *Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muß den Zug- und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen*.

V. Auch die ... Abbildung, Zwischenraum, Gesamtraum.] Die Einbeziehung von Weißräumen in die Seitenkomposition ist ein typisches Merkmal der Neuen Typographie, welches KS wiederholt in der Reihe *Merz* nutzte. So galt etwa bei der typografischen Gestaltung des *Hahnepeter* laut Käte ↗ Steinitz folgendes Prinzip: *Man gebe einer Buchseite gleichzeitig Gleichgewicht und Spannung durch asymmetrische Anordnung. Wir setzen den Text als Block und behalten schöne weiße Quadrate oder rechteckige leere Flächen* (Steinitz 1963, S. 69).

VIII. Qualität der ... Ausbalancieren der Verhältnisse.] In seiner Broschüre *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. Die neue Gestaltung in der Typographie* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-m, S. 12f.) propagiert KS die 1927 von Paul Renner entwickelte Groteskschrift Futura als *DIE GEEIGNETE SCHRIFT* für die neue Gestaltung.

Ich erwähne hier ... wenige andere nennen.] Die drei genannten Blätter zeichneten sich durch eine konstruktivistisch geprägte, den Prinzipien der Neuen Typographie verpflichtete Gestaltung aus. Zu Hans Richters Zeitschrift ↗ *G* vgl. den Verzeichniseintrag im Anhang, zu Max Burchartz' Eigenpublikation *Gestaltung der Reklame* den Kommentar zu

Merz 11, Einband vorne außen, S. 677. *ABC. Beiträge zum Bauen* wurde von 1924 bis 1928 in zehn Nummern in der Schweiz herausgegeben, an der Redaktion beteiligt waren El ↗ Lissitzky, Emil Roth, Mart Stam und Hans Schmidt. Die Reihe widmete sich maßgeblich der Neuen Architektur und sollte *DER SAMMLUNG ALLER JUNGEN KRÄFTE DIENEN, DIE IN DEN KÜNSTLERISCHEN U. WIRTSCHAFTLICHEN AUFGABEN UNSERER ZEIT REINE UND KLARE RESULTATE ERSTREBEN* [ABC 1 (1924), Titelblatt].

Unter dem Namen ... Aposstelgeschichte, ein Märchen.] Der im Herbst 1924 von KS und Käte ↗ Steinitz gegründete ↗ Apossverlag veröffentlichte die drei Märchenbände *Hahnepeter* (Aposs 1, Merz 12), *Die Märchen vom Paradies* (Aposs 2, Merz 16/17) und *Die Scheuche* (Aposs 3, Merz 14/15) sowie den Band *Grosstadtbauten* von Ludwig ↗ Hilberseimer (Aposs 4, Merz 18/19). Die auf der letzten Seite, S. 297 der *Märchen vom Paradies* erneut als Aposs 3 angekündigte *Aposstelgeschichte* erschien nicht.

Das MERZRELIEF VON ... die großen Merzausstellungen] KS' *Merzrelief mit schwarzem Klotz* (1924, verschollen; CR Nr. 1212) ist auf dem vorderen Hefteinband, S. 573 reproduziert. Bei den beiden von ihm so benannten *Merzausstellungen* handelt es sich zum einen um eine Ausstellung der hannoverschen Kestnergesellschaft im Okt./Nov. 1924, bei der neben 54 Werken von KS auch Arbeiten von Hans ↗ Arp und Alexej Jawlensky gezeigt wurden, zum anderen um die 138. Ausstellung der Galerie Der ↗ Sturm im Feb. 1925, die 27 Objekte von KS nebst Werken von Otto Nebel präsentierte (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 563, S. 569). Das *Merzrelief* war 1927 zudem Teil der Grossen Merzausstellung, der *Merz 20* gewidmet ist – KS listet es dort als Kat.-Nr. 26 auf (*Merz 20*, S. 101, S. 346).

Werbeentwurf für Pelikan ... in plombierter Blechdose] Die Firma Günther Wagner produzierte seit 1904 Schreibbänder unter der Wortmarke ↗ Pelikan. Die ersten Schreibmaschinen waren im letzten Drittel des 19. Jh. auf den Markt gekommen. Den endgültigen Durchbruch der Bürotechnik brachte dann das erstmals 1898 in der amerikanischen Underwood-Maschine eingesetzte Wagner-Getriebe, welches das Geschriebene durch die Neuerung des Vorderaufschlags direkt sichtbar machte. Aufgrund der schlechten Qualität der amerikanischen Schreibbänder ließ Günther Wagner besonders strapazierfähige Bänder produzieren, die bis 1914 die amerikanischen Produkte in Deutschland nahezu verdrängt hatten und auch im Ausland hohe Marktanteile erzielten (vgl. Fahl 2008, S. 65f.). Es wurden Bänder mit unterschiedlichen Farben und Eigenschaften hergestellt, für die je eigene Typenbezeichnungen vergeben wurden. So bezeichneten die Nummern 8000, 8000Z und 8020 violette, kopierende und hektografische Bänder, der Zusatz A hinter der Produktnummer stand für eine schwächere Einfärbung des Bands [vgl. die Broschüre *Das Schreibband*, 9.4.1923 (Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister BDR 1911–1923, Mappe 1915–1923 Schreibbänder)]. Die in *Merz 11* abgebildete Blechdose

wurde 1923 von dem Grafiker Lucian Bernhard gestaltet, der speziell für das Schreibband eine stark vereinfachte Version der Pelikan-Bildmarke von 1910 realisierte (vgl. Schäfer 2013, S. 110, zur Bildmarke außerdem den Kommentar zu *Merz* 11, S. 93, S. 684). Der Pelikan-Schriftzug auf der Dose und in KS' Werbeentwurf entspricht dem 1921–1925 genutzten Design der Wortmarke (vgl. Schäfer 2013, S. 5). In gleicher Darstellung und teils Größe wie im *Merz*heft wurde die Dose in mehreren Werbedrucken Günther Wagners aus den Jahren 1923 und 1924 reproduziert [vgl. die Broschüre *Das Schreibband*, 9.4.1923 (Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister BDR 1911–1923, Mappe 1915–1923 Schreibbänder), das Plakat *Zu Mark 1,50 das Original-Pelikan-Schreibband*, 1.2.1924, die Broschüre *La Cinta Para Escribir* (dt.: *Das Schreibband*), 1.2.1924, sowie die beiden Werbeblätter *Nicht der Preis sondern die Qualität*, 7.4.1924 und 13.5.1924 (Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister 1924 Schreibbänder)].

Schelle 1990a verzeichnet unter der Typo-Nr. 20b eine Variante der Heftseite 92, die den zugehörigen Angaben zufolge einzeln auf gelbliches Schreibpapier geklebt wurde und den hs. Vermerk *Entwurf. Schwitters* trägt. Das von KS zwischen die doppelte Reihung *HALTBAR – ERGIEBIG – PREISWERT* gesetzte Fragezeichen wurde dort durch ein Ausrufezeichen überklebt. Die laut Schelle im Pelikan Archiv aufbewahrte Seite konnte in aktuellen Recherchen nicht lokalisiert werden. Die nie gedruckte Variante könnte auf einen Änderungswunsch der Firma Günther Wagner zurückgegangen sein, die vermeiden wollte, dass das von KS dreifach als gestalterisches Element genutzte Fragezeichen die Botschaft der Werbeanzeige in Zweifel zog. Ein Ausschnitt der Heftseite ist im Hintergrund einer mehrfachbelichteten Porträt-Fotografie von KS zu sehen, die El ↗ Lissitzky 1924/25 geschaffen hat (SMH, Inv.-Nr. D 9567). Überliefert sind darüber hinaus drei Werbeentwürfe für Pelikan-Schreibbänder (Schelle 1990b, Typo-Nr. 60 und 61; Pelikan Archiv Hannover), deren Urhebererschaft nicht zweifelsfrei geklärt ist, die mutmaßlich jedoch nicht von KS, sondern von Lissitzky gestaltet wurden.

*S. 93–94: Auf S. 93 ein Werbeentwurf für ↗ Pelikan-Tusche mit Abdruck der Zeichnung zweier Tusche-Fläschchen samt Werbetext links oben und des Pelikan-Logos rechts unten. Auf S. 94 ein Werbeentwurf für Pelikan-Tinte mit Abdruck eines von KS gestalteten Signets oben auf der Seite sowie der Zeichnung dreier Tintenfläschchen mit Werbetext rechts unten. Die Doppelseite ist mit Balken, Pfeilen und Flächen gestaltet, die Druckfarben sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 575.*

PELIKAN-TUSCHE] Tusche war eines der Hauptprodukte der Firma Günther Wagner, das schon früh in deren Warensortiment aufgenommen wurde. Anfangs vertrieb das Unternehmen noch importierte Stangentuschen aus China, die lange Zeit den deutschen

Markt dominierten. Als besonders wertvoll galt dabei die aus Kampfer- oder Moschusölen gewonnene Perlтусche, die mit einer echten Perle verziert war. 1888 bot Günther Wagner erstmals flüssige Ausziehtuschen – Tuschen zum Ausziehen feiner Linien – aus eigener Herstellung an, die ab 1896 als erste Artikel unter der anfangs noch in Druckversalien gestalteten Wortmarke ↗ Pelikan vertrieben wurden (vgl. Allner 2008a, S. 9f., Schäfer 2013, S. 38). Der Markenname diente auch zur Unterscheidung der Originaltuschen von den häufig in Umlauf befindlichen Plagiaten, die eine minderwertige Qualität aufwiesen (vgl. Schäfer 2013, S. 84). Wie ein Werbeblatt aus dem Jahr 1924 belegt, wurden zum Zeitpunkt der Publikation von *Merz 11* zwei Produktreihen gehandelt: die ausschließlich in schwarzer Farbe erhältlichen Perlтусchen mit den Typennummern 301, 302 und 306 und die farbigen Ausziehtuschen mit den Nummern 519, 520 und 523. Die Ausziehtuschen waren in insgesamt 32 Farben lieferbar, welche von Zinnober und Ultramarin über Weiß bis hin zu Leder und Gusseisen reichten (vgl. Werbeblatt Nr. 1002 vom 20.9.1924, Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister Tusche 1923–1926, Mappe 1923–1926 Tusche). Auf demselben Werbeblatt ist zudem eine in Maßen und Darstellung mit der größeren Flasche in *Merz 11* identische Tuscheflasche abgebildet, die den Angaben zufolge in Originalgröße reproduziert wurde.

Reißfeder] Eine Reißfeder ist ein Schreibwerkzeug, mit dem sich verschieden starke Linien mit Tusche ziehen lassen. Das Instrument besteht aus einem Griff und zwei spitz auslaufenden Metallzungen, deren Abstand sich durch eine Schraube einstellen lässt.

Pelikan Pelikan-Bildmarke] Der von KS genutzte Pelikan-Schriftzug entspricht dem 1921–1925 gültigen Design der Wortmarke (vgl. Schäfer 2013, S. 5). Die daneben gedruckte bildliche Darstellung fungierte seit 1878 als offizielle Schutzmarke des Unternehmens und basierte auf dem Familienwappen Günther Wagners. Als Fritz Beindorff 1895 Alleininhaber wurde, gewann die Bildmarke gegenüber dem Firmennamen Günther Wagner an Bedeutung und wurde verstärkt in der Unternehmenskommunikation eingesetzt. 1898 und 1910 wurde sie grafisch überarbeitet. Die Neugestaltung von 1910 oblag dabei dem Jugendstil-Grafiker Emil Werner Baule, der das vorherige Design leicht abstrahierte (vgl. Schäfer 2013, S. 14–30, S. 58). Baules Bildmarke ist es auch, die KS in *Merz 11* übernimmt, obwohl der Grafiker Otto Herrmann Werner Hadank bereits 1922 eine vereinfachte Variante vorgelegt hatte (vgl. Schäfer 2013, S. 62f.). Diese findet sich bei KS erst in der Collage *Ohne Titel (Pelikan Wagner)* (1925; CR Nr. 1310).

SIGNETENTWURF FÜR DAS ... VON KURT SCHWITTERS] Das aus Elementen des Setzkastens konstruierte Typosignet (Schelle 1990a, Typo-Nr. 59, um 180 Grad gedreht) wurde von Pelikan nie übernommen. KS veröffentlichte es in leicht abweichender Darstellung nochmals begleitend zu seinem Text *Gestaltende Typographie* im ↗ *Sturm-Sonderheft Typographie [Der Sturm XIX, 6 (Sept. 1928), S. 269]*. Es wurde zudem im

Sonderheft *Elementare Typographie* der *Typographischen Mitteilungen* (Okt. 1925), S. 193 sowie in Jan ↗ Tschicholds grundlegender Publikation *Die neue Typographie* reproduziert (vgl. Tschichold 1928, S. 113).

PELIKAN TINTE] Schon Carl Hornemann, der Firmengründer von ↗ Pelikan/Günther Wagner, hatte sog. Blauholztinten hergestellt, die auf einem Farbstoff des Blauholzbaums basieren, jedoch schnell verblassen. Im Jahr 1892 nahm das Unternehmen die Produktion von Eisengallustinte auf. Diese aus Galläpfeln, Eisensulfat und Gummi arabicum gefertigte Tinte fließt gleichmäßig und oxidiert erst auf dem Papier, sodass ein Verblassen der Schrift vermieden wird und nachträgliche Korrekturen nachweisbar sind. Sie gilt daher als besonders geeignet für behördliche Dokumente und wurde durch einen Erlass des Deutschen Reichskanzleramts offiziell gefördert. Die Produktion der Pelikan-Tinten mit den Sortenbezeichnungen 2001, 3001, 4001 und 5001 begann im Jahr 1897. Neben den in *Merz 11* angezeigten Buch- und Kopiertinten wurden Füllfedertinten, farbige und parfümierte Tinten sowie sonstige Spezialtinten produziert (vgl. Allner 2008a, S. 10f., Schäfer 2013, S. 40). Die drei in *Merz 11* abgebildeten Tintenflaschen sind in identischer Form und Größe ebenfalls auf einem Pelikan-Werbeblatt von 1926 reproduziert, welches den nahezu wortgleichen Werbetext enthält (Werbeblatt Nr. 602, 1.9.1926, Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister Tinte 1917–23, Mappe 1926 Tinte).

Kopierpresse] Mit der 1780 patentierten und bis weit ins 20. Jh. genutzten Kopierpresse ließ sich ein mit spezieller Kopiertinte beschriebenes Dokument vervielfältigen. Dazu wurde ein befeuchtetes Seidenpapier auf das Dokument gelegt und beide zwischen zwei Metallplatten gepresst, sodass sich die Schrift auf das Seidenpapier durchdrückte.

S. 95–96: Auf S. 95 ein Werbeentwurf für Öl-, Tempera- und Aquarellfarben von ↗ Pelikan, oben das Schriftlogo der Firma, über die Seite verteilt Textelemente in verschiedenen Schriftgrößen und -richtungen, diagonale Linien, viermal der aus Balkenelementen zusammengesetzte Buchstabe F sowie ein dünn gerahmter Werbetext nebst schematischer Darstellung einer Farbtube in der linken unteren Ecke. Auf S. 96 ein Werbeentwurf für Pelikan-Radiergummis, Seitengliederung durch drei horizontale Linien, zwei vertikale Balken sowie diagonale Pfeile. Rechts sind untereinander in abgerundeten schwarzen Konturen und jeweils mit dem Pelikan-Schriftlogo versehen drei Radiergummisorten aufgeführt. Die Druckfarben der Doppelseite sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 576.

Pelikan] Der Pelikan-Schriftzug entspricht dem 1921–1925 genutzten Design der Wortmarke (vgl. Schäfer 2013, S. 5).

F] Die vier aus Balkenelementen konstruierten Buchstaben *F* dienen als seitenkompositorisches Element und greifen zugleich den Anfangsbuchstaben von *Farben* als dem beworbenen Produkt auf. Den gleichen Buchstaben hatte El ↗ Lissitzky 1923 auf dem Umschlag seiner Mappe *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne* genutzt. Dort ist ein ebenfalls aus Balken gesetztes großes *F* abgedruckt, das sich beim Öffnen der Mappe in zwei Hälften teilt. Mit einem ähnlich gestalteten *F* wird Lissitzkys Mappe auf dem hinteren Umschlag, S. 206 von *Merz* 8/9 beworben. KS publizierte 1930 zudem die Broschüre *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. Die neue Gestaltung in der Typographie* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-m) als Teil einer geplanten *Serie F*. Im Lustspiel *Es kommt drauf an* (1927–1930; Typoskript im SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,6) setzte er den Buchstaben *F* in einer Weise mit dem Wort *Farben* in Bezug, die auf die Anzeige in *Merz* 11 zu rekurrieren scheint. Ein Handelsvertreter stellt sich in dem Text wie folgt vor: *Meine Herren, wie Sie mich hier so vor sich sehen, bin ich der Herr Vertreter der Weltfirma Fafafa. Die Firma Fafafa ist die alleinige Herstellerin der einzig echten Fafafa-Farben. Ich stottere nicht, wenn ich zu Ihnen Fafafa-Farben sage, denn die heißen so. Wenn Fa gut ist, ist Fafa besser und Fafafa ist beste Qualität. Und jetzt werden Sie ermessen können, wie gut die Fafafa-Farben sein müssen.*

ÖL-TEMPERA- ... FARBENCHEMIE UND HERSTELLUNG.] Mit der Produktion von Künstlerfarben hatte Carl Hornemann, der Gründer der späteren Firma ↗ Pelikan/Günther Wagner, bereits im Jahr 1832 begonnen. In seinem ersten Preisverzeichnis von 1838 bot er verschiedene Tusch- und Ölfarben an. Hornemanns Nachfolger Günther Wagner weitete das Farbensortiment auf die Produktlinien Künstlerwasserfarben, Studien- und Kinderfarben aus, welche in Tafeln, Tuben oder Näpfen angeboten wurden. Hinsichtlich der Farbtöne wurde er dabei von Künstlern wie Max Liebermann und Georg Tronnier beraten (vgl. Allner 2008a, S. 7–9). Temperafarben sind Farben, deren Pigmente mit einer Wasser-Öl-Emulsion gebunden werden.

ZET FARBE] Die Produktlinie *Zet* kam im Sept./Okt. 1920 auf den Markt und umfasste neben Farben auch Leinwände, Malmittel und Firnis. Die Farb Rezeptur ging auf den Maler und Mitbegründer der Worpsweder Künstlerkolonie, Fritz Mackensen, zurück, der damit bereits vor dem 1. Weltkrieg an den Unternehmensleiter Fritz Beindorff herangetreten war. Da durch den Krieg einige für die Herstellung erforderliche Stoffe nicht mehr erhältlich waren, hatte sich die Markteinführung jedoch verzögert (vgl. dazu den Werbebrief Mackensens vom 28.9.1920, Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister Ölfarben 1913–1925, Mappe 1913–1922 Ölfarben). Anfang 1923 zog ↗ Pelikan/Günther Wagner eine positive Bilanz bzgl. der als besonders ergiebig gepriesenen Künstlerfarbe. In einem Werbebrief ist von der *schnelle[n] Verbreitung der Zet-Farbe im In- und*

*Auslande* die Rede (Brief von Feb. 1923, Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister Ölfarben 1913–1925, Mappe 1923–1925 Ölfarben). Eine mit der Darstellung in *Merz 11* vergleichbare Abbildung der Zet-Farbtube konnte in den Drucksachen von Pelikan nicht nachgewiesen werden.

HANNOVER UND WIEN] 1878 hatte die hannoversche Firma ↗Pelikan/Günther Wagner zunächst im österreichischen Eger ihre erste ausländische Produktionsstätte gegründet, die zwei Jahre später nach Wien verlegt wurde. 1922 kam eine weitere Zweigfabrik in Danzig (heute: Gdańsk/Polen) hinzu. Zudem betrieb das Unternehmen Niederlassungen in Berlin, München, Hamburg und Düsseldorf [vgl. die Broschüre *Aus der Geschichte der Pelikan-Werke*, 1918 (Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur 36 5174 a, unpaginiert)].

3 RADIER GUMMI] Die drei Fabrikate aus dem reichhaltigen Radiergummisortiment der Firma ↗Pelikan/Günther Wagner wurden in ähnlich konturierter, der Form der Gummis entsprechender Darstellung in den Drucksachen des Unternehmens beworben [vgl. etwa die Broschüre *Pelikan Radiergummi* vom 26.11.1921, Pelikan Archiv Hannover, Hängeregister 1913–1923, Mappe 1913–1923 Radiergummi; eine Abb. der Produkte findet sich in der Broschüre *Aus der Geschichte der Pelikan-Werke*, 1918 (Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur 36 5174 a, unpaginiert)]. Einen Andruck zu *Merz 11*, auf dem der Rahmen mit der Inschrift *Pelikan Speckgummi* sowie der äußerste linke Rand des hinteren Hefteinbands zu sehen ist, nutzte KS zur Gestaltung der Collage *Ohne Titel (Speckgummi)* (um 1925; CR Nr. 1318).

Pelikan SPECIAL Pelikan-Bildmarke] Der von KS genutzte Pelikan-Schriftzug entspricht dem 1921–1925 gültigen Design der Wortmarke (vgl. Schäfer 2013, S. 5). Die abgedruckte Bildmarke wurde 1910 von Emil Werner Baule gestaltet, war aber schon zwei Jahre vor der Veröffentlichung von *Merz 11* durch eine vereinfachte Variante von Otto Herrmann Werner Hadank abgelöst worden (vgl. den Kommentar zu *Merz 11*, S. 93, S. 684).

*Einband hinten außen / S. 97: Die Druckfarben der Seite sind Rot und Schwarz, eine Farbproduktion findet sich im Abbildungsteil dieses Bandes, S. 577. Um die Lesbarkeit der kleiner gedruckten Textpassagen zu gewährleisten, werden diese zusätzlich zur Reproduktion der Seite in transkribierter Form wiedergegeben.*

OBIBI bromocarnOL gargarisnOL . . . H. BEHRENS-HANGELER (vermerzt)] ↗Vermerzt wurde das Wortgedicht *Obibi* von Herbert Behrens-Hangler (Berlin 1898–1981 Freders-

dorf), das in der flämischen Zeitschrift *Het Overzicht* 21 (Apr. 1924), S. 159 erschienen war. Behrens-Hangler war seit 1916 als Maler, Collagekünstler, Dichter und Dramatiker tätig. 1919 hatte er die Bielefelder Künstlergruppe Der Wurf mitbegründet und unterhielt enge Beziehungen zur Novembergruppe und zum ↗ Sturm, dessen Wortkunsttheorie für seine Dichtungen prägend war. Ein Kontakt zwischen KS und Behrens-Hangler ist nicht belegt. Dessen Gedicht *Obibi* wurde von KS vollständig und in nahezu identischer typografischer Gestaltung aus *Het Overzicht* übernommen. Der Merzkünstler ergänzte darin lediglich die beiden rot gedruckten Wörter *Scribtol* und *Pelikanol*. Die Endung -ol wird in der Chemie zur Bezeichnung organischer Verbindungen genutzt, die Alkohole und Phenole enthalten. Scribtol ist der Produktname einer ab 1913 vertriebenen Kunstschrifttinte von ↗ Pelikan/Günther Wagner. Aus gleichem Hause stammte der 1904–1991 produzierte Klebstoff Pelikanol (vgl. Allner 2008b), dem KS später eine aus Fehldrucken gestaltete Collage widmete [*Ohne Titel (Pelikanol)*, 1930, CR Nr. 1733].

WENN SIE IHRE ... TEXTE, LICHTREKLAME U. S. W.] KS bewirbt hier erstmals seine 1924 gegründete ↗ Merz Werbezentrale, als deren Firmensitz seine Wohnung in der hannoverschen Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente.

DER STURM LEITUNG ... Berlin W, Potsdamerstr. 134a.] Die von Herwarth Walden, eigentlich Georg Lewin, auch Georg Levin (Berlin 1878–1941 bei Saratow/Russl.), gegründete Künstlervereinigung Der ↗ Sturm veranstaltete seit 1912 kontinuierlich Ausstellungen in der gleichnamigen Berliner Galerie und publizierte im eigenen Verlag neben der Zeitschrift *Der ↗ Sturm* zahlreiche Veröffentlichungen ihrer Mitglieder. Dazu zählten diverse Gedichtbände von August Stramm, dem Mitbegründer der Wortkunsttheorie des Sturm, einige Essay-, Dramen- und Lyrikbände von Walden selbst, die programmatische Schrift *Der Geist des Kubismus und die Künste* (1921) des Vortragskünstlers Rudolf Blümner, Lajos Kassáks *Ma Buch* (vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, Einband hinten außen, S. 493) und Otto Nebels Schrift *Das Wesentliche* (1924). KS gab im Sturm-Verlag die Bände *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume* (1923) und *Tran Nr. 30 Auguste Bolte (ein Lebertran.)* (1923) heraus. Ihm war außerdem ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters* gewidmet. Seit 1916 fanden im Sturm regelmäßig Leseabende statt, wo u. a. Blümner sowie gelegentlich KS auftraten. In einer Postkarte an Hannah ↗ Höch vom 25.9.1924 kündigte dieser an: *Anfang Dezember lese ich meine Märchen im Sturm* (Höch 1995a, S. 160f., Zitat S. 160). Ob der Vortrag seiner Paradiesmärchen tatsächlich stattfand, ist nicht belegt (vgl. dazu das Vorwort zu *Merz 16/17*, S. 271–278).

DE STIJL] De ↗ Stijl war der Name der von Theo van ↗ Doesburg gegründeten niederländischen Künstlervereinigung sowie der Titel der von ihr herausgegebenen Zeitschrift.

BEI KURT SCHWITTERS ... PROBENUMMER 1.50 M.] Zu Herausgabe und Vertrieb



der Zeitschrift *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

BESTELLEN SIE EINE ... MERZ 13. 20 M.] Als *Merz 13* vertrieb KS eine Grammophonplatte mit Auszügen der von ihm vorgetragenen *Ursonate* (vgl. das zugehörige Vorwort, S. 257–262).

ALS NR. 12 ... PREIS 20 MARK.] Das von KS und Käte ↗Steinitz herausgegebene Märchen *Hahnepeter* wurde wie *Merz 11* von Molling & Comp. gedruckt und erschien 1924 als *Aposs 1* und *Merz 12* im ↗Aposs- und im ↗Merzverlag (vgl. ausführlich das Vorwort zu *Merz 12*, S. 249–256).

NIRGENDS RÄCHEN SICH ... BEI DER REKLAME] Gegen Imitation in der Kunst hatte sich KS bereits im Text *Watch Your Step!* (*Merz 6*, S. 57–60, S. 132–135) gewandt.

MERZ 8/9, GENANNT ... großer Freude NASCI.“] *Merz 8/9 Nasci* hatte KS im Juli 1924 gemeinsam mit El ↗Lissitzky herausgegeben (vgl. dazu ausführlich das Vorwort zum Heft, S. 185–194). Da das geplante *Bauhausbuch Merz 10* nicht erschien, folgte *Merz 11* direkt auf das *Nasci*-Heft. Die in *Merz 11* abgedruckten Rückmeldungen von Abonnenten zu *Nasci* sind nur an dieser Stelle überliefert, die Korrespondenz, aus der sie mutmaßlich zitiert wurden, ist nach derzeitigem Kenntnisstand nicht erhalten. Die Auflistung gibt Aufschluss über die Leserschaft von *Merz* (vgl. dazu den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816). Darunter befanden sich demnach befreundete Avantgarde-Künstler wie Hans ↗Arp, Walter Dixel (vgl. den Kommentar zu *Merz 7*, Einband vorne außen, S. 609), Theo van ↗Doesburg, Walter ↗Gropius und László Moholy-Nagy (vgl. den Kommentar zu *Merz 2*, S. 21, S. 475f.). Die restlichen Personen standen außerhalb des Kunstbetriebs, eine sonstige Verbindung zu KS ist nicht nachweisbar: Der Chemiker Gustav Franz Hüttig (Prag 1890–1957 Graz) war seit 1922 als außerordentlicher Professor in Jena tätig. Seine dortige Anschrift ist in KS' Adressheft *Merzgebiet 1a*, S. 32 (SMH, Inv.-Nr. que 06835005) notiert. Bei der Reichstagsabgeordneten Dr. Stegmann handelt es sich vermutlich um die Ärztin Anna Margarete Stegmann, geb. Meyer (Zürich 1871–1936 Arlesheim/Schweiz), die ab 1918 Mitglied in der SPD und von 1924 bis 1930 Mitglied des Reichstags war. KS vermerkte ihre Dresdener Adresse in seinen Heften *Merzgebiet I*, S. 27 (SMH, Inv.-Nr. que 06835004) und *Merzgebiet 1a*, S. 20 (SMH, Inv.-Nr. que 06835005). In *Merzgebiet I*, S. 26 ist zudem die Lehrerin Marianne Meyer eingetragen, zu der ansonsten keine Informationen vorliegen.

ZEITSCHRIFT G ZEITSCHRIFTEN: ... ZENIT, ZONE, ZWROTNIKA] Zu den Zeitschriften ↗G, ↗Contimporanul, ↗Frühlicht, ↗Ma, ↗Manomètre, ↗Mécano, ↗7 Arts und ↗Zenit vgl. die Verzeichniseinträge im Anhang, zu *L'Aurora*, *Blok* und *Le Futurisme* vgl. den Kommentar zu *Merz 8/9*, Einband hinten außen, S. 669f., zu *Disk* den Kommentar

zu *Merz 6*, S. 55, S. 554, zu *The Little Review*, *Noi*, *Het Overzicht*, *Die Zone* und *Zwrotnica* den Kommentar zu *Merz 7*, Einband hinten außen, S. 633f., zu *Mavo* den Kommentar zu dem Kurzschrift-Manuskript für *Merz 10*, S. 673f. *Stavba. Měsíčník pro stavební umění* (dt.: Konstruktion. Monatsschrift für Baukunst) war eine tschechische Architekturzeitschrift, die zwischen 1922 und 1938 in Prag erschien und vom Klub architektů, einer Vereinigung junger Architekturabsolventen der Prager technischen Hochschule, herausgegeben wurde. *Stavba* vertrat eine funktionale, wissenschaftlich fundierte, konstruktive Architektur, die zugleich den Erfordernissen der Gegenwartskultur genügen sollte. Den besonderen Schwerpunkt bildeten Städtebau und Wohnen. Die Zeitschrift hatte eine explizit internationale Ausrichtung, zu den Beiträgern zählten u. a. Jacobus J. P. Oud, Le Corbusier, Theo van Doesburg und El Lissitzky (vgl. Datenbank der Fachbibliographie zur Architektur in tschechischen Fachzeitschriften 1897–1939, <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/architekturgeschichte/benutzerhinweise.html>, Stand 26.1.2019).

DIE ZEITSCHRIFT MERZ ... KAUF-LÄDEN, INNENARCHITEKTUR, BÜHNE.] Die angekündigten Nummern sind nicht erschienen. Dass eine weitere *Merz*-Ausgabe zu Werbegestaltung angedacht war, belegt ein Schreiben KS' an Walter Dexel vom 25.9.1924. KS dankt diesem für eine *1 a Typographie*, welche er aber ebenso wie Einsendungen von Willi Baumeister, Piet Zwart und Vilmos Huszár nicht mehr in *Merz 11* aufnehmen könne. Er werde davon jedoch *beim Bau einer späteren Nummer, wenns mal wieder Reklamefrühling wird*, Gebrauch machen (Nündel 1974, S. 90). Zu Planung und Konzeption der Reihe *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

DIESE MERZ NUMMER ... MOLLING & COMP., HANNOVER.] Bei der hannoverschen Druckerei Molling & Comp. hatte KS bereits *Merz 3*, *Merz 12* und *Merz 16/17* sowie möglicherweise auch *Merz 5* drucken lassen. Zur Druckerei vgl. ausführlich das Vorwort zu *Merz 3*, S. 63–72.

L'ESPRIT NOUVEAU PARIS. ... DE L'ACTIVITÉ COMTEMPORAINE.] Die Pariser Avantgarde-Zeitschrift *L'Esprit nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* (dt.: Der neue Geist. Internationale illustrierte Zeitschrift für zeitgenössische Aktivität) erschien in 28 Nummern zwischen Okt. 1920 und Jan. 1925. Das von dem Architekten Le Corbusier, dem Dichter Paul Dermée und dem Maler Amédée Ozenfant gegründete Magazin war international ausgerichtet und druckte Beiträge zu zeitgenössischer Kunst, Literatur und Architektur. Es diente zugleich als Sprachrohr der von Le Corbusier und Ozenfant entwickelten Stilrichtung des Purismus, welche sich durch die Verwendung geometrischer Grundformen, eine reduzierte Farbwahl und eine Einschränkung der Bildsujets auszeichnete. *L'Esprit Nouveau* lieferte die Druckvorlage für die in *Merz 8/9*, S. 87, S. 204 reproduzierte Collage *Le Petit Éclaireur* von Georges Braque.

DRUCKSACHEN ÜBER PELIKAN-ERZEUGNISSE ... GÜNTHER WAGNER, HANNO-  
VER.] Die Wortmarke ↗ Pelikan wurde seit 1896 von der hannoverschen Firma Günther  
Wagner für ihre Produkte genutzt (vgl. Schäfer 2013, S. 32, zu KS' Tätigkeit für die Firma  
zudem das Vorwort zu diesem Heft, S. 229–234).



# MERZ 16/17 DIE MÄRCHEN VOM PARADIES

*Einband vorne außen*

DIE MÄRCHEN VOM ... UND KÄTE STEINITZ] *Die Märchen vom Paradies*, eine Gemeinschaftsarbeit von KS und Käte ↗Steinitz, wurden von Molling & Comp. gedruckt und erschienen im Okt./Nov. 1924 als *Aposs 2* sowie 1925 als Doppelnummer *Merz 16/17* zunächst im ↗Aposs- und wenige Monate später im ↗Merzverlag in Hannover.

MERZ 16 / 17 1925 / II] Auf dem vorderen Cover wurde ein Aufkleber mit den Angaben *MERZ 16 / 17, 1925 / II* angebracht, durch den das Heft 1925 der Reihe *Merz* zugeordnet wurde. Aus dem in das Heft hineingeklebten Werbezettel geht hervor, dass 14/15 und 16/17 als die vier Merznummern für das Jahresabonnement 1925 gedacht waren (vgl. unpaginierte Innenseite, S. 297), daher wird für 16/17 vermutlich die römische II vergeben.

COPYRIGHT BY APOSSVERLAG 1924] Zur Gründung des ↗Apossverlages und dessen Publikationen vgl. den Verzeichniseintrag in diesem Band.

Druck A. MOLLING & COMP., HANNOVER] Zu der Druckerei Molling & Comp. vgl. ausführlicher das Vorwort zu *Merz 3*, S. 63–72.

*S. 1–9: Auf S. 1–9 der Text *Der Hahnepeter.*, über die einzelnen Seiten hinweg sind Einzelwörter durch Fettung, abweichende Schriftgröße und teils Schriftart hervorgehoben; auf S. 1 wird ein Balken zur Seitengestaltung eingesetzt; S. 2: links unterbricht die Reproduktion eines gezeichneten Ofens den Textfluss; S. 3: unterhalb des Textes Abdruck des schlüpfenden Hahnepeters, drei Mal Guten Tag! rufend, wovon der Gruß zwei Mal in Schreibschrift und einmal in Grotesk-Versalien abgedruckt ist; S. 4: Im oberen und unteren Drittel der Seite Text, mittig ist ein auf einem Kreisel stehender, scherenschnittartiger Hahn dargestellt; S. 6–7: Ein gerader sowie ein als Kreis gebogener Pfeil lenken den Lesefluss bzw. dynamisieren die Seite; S. 7: Oben ein schraffierter, horizontaler Balken, der nicht exakt auf Satzspiegelbreite*

*gesetzt ist, mittig die Darstellung eines Propellers mit Kurbel, unten eine auf Satzspiegelbreite verlaufende Linie, rechts davon verläuft auf Texthöhe bis zum Seitenende ein schwarzer breiter Balken.*

Abb. Ofen mit ... vgl. Merz 12, S. 4] Es existiert eine von ↗Steinitz signierte und auf 1943 datierte Filzstift-Zeichnung des Ofens mit der Aufschrift *Schwitters Oven* (Filzstift auf Papier, 22,7 × 15,2 cm, SMH, prov. Inv.-Nr. Steinitz item 0031). Unterhalb der Darstellung zeichnete die Künstlerin Linien mit Kugelschreiber, die wie ein Textblock wirken, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die Zeichnung als Illustration einer Buchseite eingesetzt werden sollte. Da Filzstifte erst in den 1950er Jahren aufkamen, ist die Datierung fraglich. Die Schriftführung ist unsicher und krakelig, sie könnte demnach auch von Steinitz in hohem Alter und mit Zeitabstand zur Zeichnung notiert worden sein. Die Zeichnung zeigt, dass Steinitz – ab 1942 lebte sie in Los Angeles – wohl noch in den USA auf Ideen und Motive, die sie in den 1920er Jahren entwickelt hatte, zurückgriff. Eine Neuauflage oder die Verwendung ihrer Zeichnungen für andere Publikationen ist jedoch nicht bekannt. In den 1940er Jahren wurde sie mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der umfangreichen Leonardo da Vinci-Bibliothek des Arztes Dr. Elmer Belt betraut, die auch eine umfangreiche Reise- und Publikationstätigkeit erforderte und weniger Zeit für eigene künstlerische Produktionen ließ (vgl. ausführlicher: Bomhoff 1999, S. 179f.). In einem undatierten Brief schrieb sie KS: *Ich bin schon fast kein Künstler mehr sondern eine Art Kunsthistoriker. Mache ja ein Buch mit so viel research work drin, [...]. Die grosse Arbeit in der ich ueber die Ohren stecke und die mich am Leben haelt wuerdest Du vielleicht intensiv missbilligen – na warte mal bis sie fertig ist. Sie soll »Speiss der Malerknaben« werden aber anders als Duerers Buch [Steinitz an KS, Brief vom 28.3. (1943), SMH, Inv.-Nr. que 06839849, Hervorh. i. O.]. Das erwähnte Buch ist vermutlich Steinitz' Werk *Manuscripts of Leonardo Da Vinci* (dt.: *Manuskripte von Leonardo Da Vinci*), das 1948 in Los Angeles erschien (The National Gallery of Art Library, Washington D. C., Signatur N44.L58 S743).*

*S. 10–16: Der Text Der Paradiesvogel. Über die einzelnen Seiten hinweg sind Einzelwörter durch Fettung, deutlich abweichende Schriftgröße und teils Schriftart hervorgehoben. Anstelle von Balken begleiten vermehrt größer gesetzte Illustrationen den Textfluss; S. 11: Mittig die rechteckige Collage eines Löwen, der ein Ei frisst; S. 12: Der erste Absatz ist in deutlich größerer serifenloser Schrifttype gesetzt, im unteren Drittel unterbricht die Zeichnung eines nach links schauenden Kopfes mit barocker Haarpracht den Textfluss; S. 13: Den Hauptteil der Seite nimmt die Zeichnung eines steigenden Pferdes mit dem auf dem Rücken sitzenden Onkel Pluvinel ein; S. 14: Im unteren Drittel ein in Briefform gestalteter und mit der Anrede LIEBE,*

BESTE MAMA! *beginnender Text, der auf S. 15 mit der Grußformel Dein HAHNEMANN. endet. Darunter ein konturenhaft dargestelltes Briefkuvert mit Tulpe; S. 16: zwei diagonal zueinander gerichtete Pfeile zeigen auf ein Kuvert in Miniaturform.*

RUSSISCHE SCHAUKELN] Die Russische Schaukel ist ein radförmiges Fahrgerät und der Vorläufer des Riesenrades. Russische Schaukeln wurden im Gegensatz zu Riesenrädern aus Holz gebaut und waren maximal 12 Meter hoch. Sie entwickelten sich neben transportablen Rutschbahnen und Karussells erst in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. zu Attraktionen der Jahrmärkte.

HIPPOLOGEN] Wissenschaftler auf dem Gebiet der Pferdekunde (altgr. ἵππος *híppos* Pferd sowie λόγος, *lógos* Lehre), der sich mit Fragen nach der Gattung der Einhufer sowie ihrem natürlichen Verhalten beschäftigt. Sein Forschungsinteresse folgt dem Ziel, Erkenntnisse zum korrekten Umgang mit den Tieren und deren optimaler Haltung zu gewinnen und die Reitpraxis methodisch zu reflektieren. Hierbei wird auch die Nutzung des Pferdes durch den Menschen und die kulturgeschichtliche Beziehung zwischen Mensch und Pferd beleuchtet.

Herr Alfred UNGEFLOCHTEN] Alfred Flechtheim (Münster 1878–1937 London) war ein einflussreicher deutscher Sammler und Galerist v. a. französischer moderner Kunst des Fauvismus und Kubismus, jedoch auch zeitgenössischer deutscher Künstler. Er eröffnete seine Galerie in der Düsseldorfer Königsallee an Weihnachten 1913, 1921 erfolgte der Umzug ans Lützowufer 13 in Berlin. Die Adresse ist in KS' Adressbuch vermerkt (vgl. *Merzgebiet I*, SMH, Inv.-Nr. que 06835004, S. 8).

10. Jahrgang des „Normalschnitts“] KS bezieht sich vermutlich auf die von Alfred Flechtheim zwischen 1921 und 1936 herausgegebene Kulturzeitschrift *Der Querschnitt*. Flechtheim hatte die Hefte zunächst als Publikationsplattform seiner 1921 gegründeten Galerie eingerichtet. Das illustrierte Magazin publizierte neben Kunstwerken der internationalen Moderne künstlerisch arrangierte Aktfotografien sowie Porträts von Filmstars und Boxkämpfern. Aufgenommen wurden ebenfalls Erstdrucke literarischer Vertreter der Moderne, etwa von Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler oder Wladimir Majakowski. Vom 10. Jahrgang des *Querschnitt* erschienen 1930 sechs Hefte, deren Herausgabe ab 1924 Hermann von Wedderkop im Berliner Propyläen-Verlag übernommen hatte. Diese enthalten neben Illustrationen und literarischen Beiträgen insbesondere kulturkritische Artikel etwa zum Guten Ton im Theater sowie Karikaturen bekannter Persönlichkeiten.

Lippizaner Hengsten] Bezeichnet ein hochklassiges, meist ausschließlich als Schimmel verbreitetes Reitpferd. Aufgrund ihrer Eignung für die anspruchsvollen Lektionen der Hohen Schule – dem höchsten Grad der Dressur – ist die Pferderasse insbesondere in der 1565 gegründeten Spanischen Hofreitschule Wiens begehrt.

Wiener Hofreitschule] Die Wiener Hofreitschule, auch Spanische Hofreitschule, ist eine im Michaelertrakt der Hofburg in Wien ansässige Reitinstitution, die 1565 gegründet wurde und ursprünglich der Reitausbildung der kaiserlichen Familie diente. Maximilian II., der spätere Kaiser von Österreich, hatte sich bereits zehn Jahre zuvor der Zucht der edlen Pferderasse der Lippizaner gewidmet. Ihren Namen erhielt die Rasse durch das ebenfalls Ende des 16. Jhs. durch den österreichischen Erzherzog Karl II. eingerichtete Gestüt in Lipica, das in der Küstenregion des heutigen Slowenien, nahe der Grenze zu Italien angesiedelt war. Seither gilt die Wiener Hofreitschule als Hauptabnehmer der besonders zur Dressur befähigten Pferderasse. Erste Belege für die synonym gebrauchte Bezeichnung »Spanische Hofreitschule« finden sich im 19. Jh.

Fischer von Erlach] Fischer von Erlach, eigentlich Johann Bernhard Fischer (Graz 1656–1723 Wien), österreichischer Baumeister des Barock, der hauptsächlich in Wien und Salzburg wirkte. Fischer von Erlach erhielt bereits mit vierzehn Jahren eine umfassende Architekturausbildung in der römischen Werkstatt der Künstlerfamilie Schor. Während seines Italienaufenthalts, der bis 1686 andauerte, eignete er sich zudem umfassende Kenntnisse der antiken Baukunst an. Als er nach Österreich zurückkehrte, wurde er mit der Planung und Umsetzung des Lustschlosses Schönbrunn beauftragt, woraufhin er einen gewaltigen, aufgrund seiner Dimension nicht umsetzbaren Entwurf der Schlossanlage lieferte. Darauf folgte ein zweiter, dem Herrschaftsanspruch der Habsburger-Dynastie entsprechender Vorschlag, der 1696 zur Umsetzung gelangte. Für diese architektonische Pionierarbeit erhielt der Bauherr noch im gleichen Jahr den Adelstitel. Neben weiteren Schlossbauten gelten insbesondere die Wiener Karlskirche sowie die dortige Hofbibliothek als Hauptwerke. Ab 1705 arbeitete der Architekt an der ersten universal angelegten Architekturgeschichte, dem *Entwurf einer Historischen Architectur* (vgl. Fischer von Erlach 1725; Online-Ressource: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725>, Stand 25.11.2018).

PLUVINEL] Antoine de la Baume Pluvinel (Crest/Frnkr. 1555–1620 Paris), Studienleiter und Reitlehrer des späteren Königs Ludwig XIII. Pluvinel lehnte als Erster die Gewaltanwendung bei der Ausbildung der Tiere in der Hohen Schule ab und versuchte, ihre natürlichen Bewegungen durch sanfte Methoden zu veredeln, ohne ihnen Schmerz zuzufügen. Als Vorläufer prägte er einen psychologischen, auf Pädagogik setzenden Ausbildungsansatz sowie ein geordnetes Dressursystem. 1623 erschien zunächst posthum sein Werk *Manège Royal* (dt.: Königliche Reitschule), auf Wunsch des Königs wurde 1666 unter dem Titel *L' instruction du Roy en l' exercice de montrer à cheval* (dt.: Die Anweisung des Königs in der Reitpraxis) ebenfalls posthum eine weitere Schrift Pluvinels herausgegeben, die zu einem der grundlegendsten Bücher über Reitkunst avancierte (vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106169m>, Stand 20.11.2018; sowie den Reprint



Pluvinel 1972). Das in Dialogform verfasste Werk ist als fiktives Gespräch zwischen dem kindlichen Königssohn und seinem Ausbilder geschrieben. Thematisiert werden neben der Grundausbildung von Pferd und Reiter auch Stilfiguren des Dressurreitens, die am französischen Königshof Tradition hatten.

Ludwig des Dreizehnten] Ludwig XIII. (Fontainebleau 1601–1643 Saint-Germain-en-Laye), König von Frankreich und Navarra von 1610 bis 1643, der den selbsterwählten Beinamen *Louis le Juste* (dt.: Ludwig der Gerechte) führte. Ludwig XIII. übernahm mit neun Jahren die Thronfolge, wobei seine Mutter Maria de Medici bis zu seiner Volljährigkeit die Vormundschaft innehatte. 1617 schickte ihr Sohn sie in die Verbannung, ließ ihre italienischen Günstlinge am Hofe ermorden und übernahm selbst die Regentschaft. Ludwig XIII. sicherte durch die Hilfe des von ihm zum Minister ernannten Kardinal Richelieu die kontinentale Vorherrschaft des Landes und den höfischen Absolutismus in Frankreich.

Capriole] *Capriole* (ital. *capriola*, dt. Bocksprung), Figur in der klassischen Reitkunst, bei der das Pferd in die Luft springt und am höchsten Punkt mit den Hinterbeinen ausschlägt und mit der Vorhand zuerst zu Boden gelangt. Antoine de la Baume Pluvinel berichtete von Caprioleuren, die den Sprung so lange ohne Unterbrechung repetierten, wie es ihre Kräfte erlaubten (vgl. Pluvinel 1972).

spanischen Schritt] Figur in der klassischen Reitkunst, bei der das Pferd seine Vorderbeine bis in die Waagerechte streckt und hierdurch den Ausdruck des Schrittes verstärkt. Der Spanische Schritt gehört zu den Kunstgangarten und stellt als solche eine Verzierung der natürlichen Bewegung dar, die zu einem anmutigen, majestätischen Ausdruck des Tieres führt.

levade] *Levade* (abgeleitet von frz. *se lever, sich erheben*), Figur in der klassischen Reitkunst, bei der das Pferd sein Gewicht auf die gebeugten Hinterbeine verlagert und die Vorderbeine an den Leib zieht. Die Bewegung stammt ursprünglich aus der Kampf- und Gefechtsreiterei, in der das Pferd seinen Reiter vor Angriffen schützen sollte, in der Spanischen Hofreitschule gehört sie zum festen Repertoire.

Weserlied von Onkel Richard Wagner] Das von KS Richard Wagner zugeschriebene *Weserlied* ist ein Volkslied, dessen Text der Direktor des Wiener Burgtheaters Franz von Dingelstedt 1835 verfasste und das von Gustav Pressel zehn Jahre später vertont wurde. Als Lobeshymne auf den letzten deutschen Kaiser und König von Preußen Wilhelm II. preist es die Heimatverbundenheit in Ostwestfalen-Lippe. Richard Wagner (Leipzig 1813–1883 Venedig) war deutscher Komponist, Dramatiker und Dichter. Wagner proklamierte die seit der Romantik in Umlauf gebrachte Idee des Gesamtkunstwerks in Bezug auf die Oper. Diese sei, so Wagner, *das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen*

*der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzwecks aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur* (Wagner 1907, S. 60). Das in Wagners Schriften selten genannte Konzept des Gesamtkunstwerks wurde in der internationalen Avantgarde aufgegriffen und als inflationär gebrauchter Schlüsselbegriff für die künstlerische Erneuerung des Theaters auserkoren (zur Rezeption Wagners in der Avantgarde vgl. Finger 2006).

*S. 17–31: Der Text Das Paradies auf der Wiese., auf allen Seiten gliedert sich der Text in kleiner und größer gesetzte Textblöcke. Schriftwechsel und Fettdruck rhythmisieren einzelne Textpassagen; S. 17: Der Text ist im oberen Drittel deutlich kleiner und in Blocksatz gesetzt, während die größer gesetzten Zeilen im unteren Drittel nicht als Block realisiert sind, sondern der ovalen Gesichtsform eines gezeichneten, rechts platzierten Kopfes in Frontalansicht Raum geben. S. 20: Im oberen Drittel zeigt der vergrößerte Zeigefinger einer gezeichneten Hand diagonal auf die links platzierte Darstellung eines Damenbeins mit schwarzem Spangenschuh. Die Fußspitze setzt die diagonale Sichtachse des Zeigefingers fort. S. 22: Oben Abb. einer gezeichneten Kuh; S. 26: Unten ein onomatopoetischer Textabschnitt in Versform; S. 28: Oben Zeichnung des Onkel Ungeflochten und des rauchenden Hahnenmanns; S. 30: Mittig dreifach der Buchstabe B in unterschiedlichen Schriftschnitten sowie zweifach in Großschreibung und einmal in Kleinschreibung, so dass sich Schriftstärke, -breite und -lage des Buchstabens unterscheiden; S. 31: in der unteren Hälfte Zeichnung eines emporgestreckten, auf eine Rauchwolke weisenden Zeigefingers.*

ERNST] Der Name Ernst geht vermutlich auf den zur Entstehungszeit sechsjährigen Sohn von KS zurück: Ernst Schwitters beteiligte sich so wie die Töchter von Käte ↗ Steinitz lebhaft an der Textkonzeption (vgl. das Vorwort zu diesem Heft, S. 271–278).

Kuhklack] Kuhklack, m.: Im Raum Mark Brandenburg verbreitetes Wort für Kuhfladen.

Abb. einer springenden Kuh] Eine Variante dieser Originalzeichnung befindet sich im Nachlass der Künstlerin (Tusche auf Karton 9,8 × 12,5 cm, mehreckig beschnittener Karton, SMH, prov. Inv.-Nr. Steinitz item 1509). Sie wurde von fremder Hand auf einen Karton montiert, auf den ebenfalls ein Brief von Käte ↗ Steinitz an das Ehepaar Jake und Josephine Zeitlin angebracht wurde. Auf diesen klebte Steinitz wiederum zwei Reproduktionen: Links Steinitz' Porträt im Profil (vormals abgedruckt in: Fest der Technik 1928, S. 2), rechts die Reproduktion der Kuh aus *Merz 16/17* auf dünnerem Papier als jenes des gedruckten Heftes. Aufgrund der gleichen Größe sowie Rasterung handelt es

sich hierbei vermutlich um einen Andruck der Merzheftseite. In dem in der Montage enthaltenen und nie abgeschickten Brief schrieb Steinitz am 1.4.1966: *Dear Jake and Josephine [Zeitlin in Los Angeles]: Your messenger boy [Carlo] Pedretti gave me a very very very GREAT BOOK. It took my breath. I looked around how to express my Thank YOU, Thank You. At the time being I did not find anything better than a tearsheet (of 1925) with my wild cow from the Hahnepeter book written, drawn and here mounted at about the same year(s) most of the Klee drawings were made. The Profile is my Fail that was. But the honest violent temper of the cow is still the same. I blunder into your house and embrace you as wild as this my animal effigee. Love Kate* [dt.: Lieber Jake und liebe Josephine: Euer Bote [Carlo] Pedretti gab mir ein sehr, sehr, sehr GROSSARTIGES BUCH. Es verschlug mir den Atem. Ich sah mich um, wie ich mein Danke, Danke ausdrücken könne. Als ich das tat, fand ich nichts besseres als einen Andruck (von 1925) mit meiner wilden Kuh vom Hahnepeter-Buch, die ungefähr im gleichen Jahr geschrieben, gezeichnet und hier angebracht wurde, in dem die meisten Zeichnungen von Klee entstanden. Die Kontur ist mein einstiger Fehler. Aber das ehrlich-heftige Temperament der Kuh ist immer noch das gleiche. Ich stolpere in euer Haus und umarme euch so stürmisch wie dieses, mein Tierbild. Herzlich, Kate]

zippte] Das Verb beschreibt als kindliche Sprachform die mit dem Ausruf *Ätsch Bätsch* verbundene Geste, mit der man andere verspottet. Es ist wörtlich abgeleitet von älteren Abzählreimen aus Kinderspielen, deren Verse mit *Zipp, Zapp* beginnen. Der Ausdruck vermittelt Schadensfreude und wird meist durch einen ausgestreckten Zeigefinger ausgeführt, der auf den Verspotteten gerichtet ist und über den der Zeigefinger der anderen Hand streicht.

Alfred Flechtheim] Zu Flechtheim vgl. den Kommentar zu S. 12, S. 695 in diesem Heft.

Hindenburg] Paul von Hindenburg, eigentlich Paul Ludwig Hans Anton von Beneckendorff und von Hindenburg (Posen 1847–1934 Gut Neudeck, Ostpreußen), deutscher Generalfeldmarschall und ab 1925 zweiter Reichspräsident der Weimarer Republik. Hindenburg hatte 1916 gemeinsam mit Erich Ludendorff die oberste Heeresleitung während des ersten Weltkrieges übernommen, die schließlich zur Entmachtung Wilhelm II. führte und Hindenburg wie Ludendorff einen erheblichen Machtzuwachs sicherte. Mit dem für Deutschland verlorenen Krieg 1918 erteilte der Reichspräsident Friedrich Ebert Hindenburg auf eigenen Wunsch den Abschied, woraufhin sich der ehemalige Chef des Generalstabes des Heeres im preußisch-protestantischen Hannover niederließ. Die Stadt hatte ihn bereits 1915 zum Ehrenbürger ernannt und gewährte ihm im Herbst 1918 Wohnrecht auf Lebenszeit in einer Villa im Zooviertel. Dort verfasste Hindenburg mit Hilfe des Journalisten und Offiziers Hermann von Mertz seine Kriegsmemoiren (vgl. Webster 1997, S. 171f.). KS hatte sich bereits in einer auf 1920 datierten Collage mit dem

Titel Mz. 157 *Hindenburg-Merzzeichnung* (CR Nr. 695) sowie in einer 1923 entstandenen Stempelzeichnung [*Ohne Titel (Hindenburg)*; CR Nr. 1183] auf den Generalfeldmarschall bezogen.

alten Fritz (Friederikus Rex)] Beiname, mit dem König Friedrich II. (Berlin 1712–1786 Potsdam) von Preußen bezeichnet wird. Friedrich II. wurde 1740 König von Preußen und Kurfürst von Brandenburg. Er ist insbesondere wegen seiner gegen Österreich geführten Schlesischen Kriege bekannt, durch die es ihm 1756 gelang, Schlesien zu annektieren und Preußens politische Vorrangstellung neben den Großmächten Frankreich, Großbritannien, Österreich und Russland zu etablieren. Der aufgrund der langen Kriegsführung schneller als gewöhnlich alternde preußische König wurde im Volksmund als ›Alter Fritz‹ bezeichnet. In Verehrung der preußischen Expansionspolitik entstand in den 1860er Jahren der von Ferdinand Radeck komponierte *Fridericus-Rex-Grenadiermarsch*. Unter dem Titel *Fridericus Rex* ist außerdem ein deutscher Historienfilm von 1921/1922 bekannt, der unter der Regie von Arzen von Cserépy gedreht wurde und in vier Teilen das Leben des preußischen Königs zeigt.

Jackie Coogan] Jackie Coogan (Los Angeles 1914–1984 Santa Monica/Kalifornien), US-amerikanischer Schauspieler, der seine Filmkarriere als Kinderstar in zahlreichen Stummfilmen begann und 1921 durch seine Rolle in *The Kid* (dt: Der Vagabund und das Kind) neben Charles Chaplin Weltberühmtheit erlangte. Chaplin verstand es, Coogans Mimik und Gesten auf Anhieb zu imitieren, sodass sie sich als Duo in das Gedächtnis des internationalen Publikums einbrannten.

Richard Wagner] Zu Wagner vgl. den Kommentar zu S. 14, S. 697f. in diesem Heft.

Riwiesel] *Riwiesel*, n. Mit Öffnung des Lenisverschlusses von intervokalischem -b- zu -w- von bair./österr. *Ribisel*, n., in der Bedeutung Johannisbeere. Im 17. Jh. gebildet zu botan.-lat. *Ribes*, das zunächst nach mittellat. *ribes* eine Art Rhabarber bezeichnete, und seit dem 16. Jh. auf die rote Johannisbeere übertragen wurde.

Ograusel] Nicht ermittelt.

Lapsus] Lapsus, m.: bildungsspr. für Versehen, Fehler, Ungeschicklichkeit.

Bismarck] Otto Eduard Leopold Bismarck-Schönhausen, preußischer Ministerpräsident und Reichskanzler des von ihm mitgegründeten Deutschen Reiches. Bismarck zielte innen wie außenpolitisch darauf, den noch jungen Nationalstaat Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jh. als europäische Großmacht zu etablieren. Mit diesem Ansinnen band er das Land in ein kompliziertes Bündnisgeflecht ein, vertiefte die bereits existierende aggressive preußische Militärtradition und versuchte, den von Wilhelm II. erhofften ›Platz an der Sonne‹ für das Deutsche Kaiserreich zu sichern. Sein konservativer Politikstil

sowie seine Abneigung gegenüber einem Parteiensystem führten bereits zu Lebzeiten zu einer kontroversen Einschätzung des Politikers. Im ersten Drittel des 20. Jhs. waren zahlreiche Weiheschriften zu Ehren des Jubilars im Umlauf, die ein idealisiertes Bismarck-Bild vermittelten. KS bezieht sich bereits in *Merz 7*, S. 68, S. 167 ironisch auf den zu Ehren von Bismarck angelegten Ehrengarten des Ingenieurs und Gastwirts Otto Engau. Zu KS' Bismarck-Rekurs vgl. den Kommentar zu *Merz 7*, S. 68, S. 617f.

Blümner] Die Anspielung bezieht sich auf Rudolf Blümner, der sich im ↗ Sturm als Rezitator beteiligte und die Verlagsleitung von Herwarth Waldens Zeitschrift *Der ↗ Sturm* übernahm (zur Person vgl. ausführlicher den Kommentar zu *Merz 6*, S. 63, S. 544). KS und Blümner kannten sich seit 1918 persönlich.

Schleierschwänze] Schleierschwanz, der: Goldfisch von gedrungenem Wuchs, der seinen Namen den langen, zarten Schwanzflossen verdankt, die wie ein Schleier wirken.

*Werbeseite, unpaginiert; einzelne Textblöcke werden durch horizontale bzw. vertikale Linien und Balken hervorgehoben, ein diagonal gesetzter Pfeil verläuft von rechts oben nach links unten und weist auf den um 90 Grad nach rechts gedrehten Werbetext für Die Märchen vom Paradies.*

MERZ WERBEZENTRALE HANNOVER ... TEXTE, LICHTREKLAME USW.] Unter der ↗ Merz Werbezentrale fasste KS seine Arbeit als Reklamegestalter. Er entwarf verschiedene Signets, die auf die Merz Werbezentrale aufmerksam machen.

4 NUMMERN 4 ... PROBENUMMER 1.50 M.] Zu den Preisen der Hefte sowie der Organisation der Zeitschrift vgl. ausführlicher den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

VON DIESEM BUCHE ... KOLORIERT PREIS MARK.] Ob tatsächlich 100 Hefte koloriert wurden, ist nicht bekannt. Von den erhaltenen Exemplaren wurde keines signiert.

ALS MERZ NR. ... 20 MARK. (VERGRIFFEN.)] 1924 erschienen 50 Exemplare des *Hahnepeter* als *Merz 12*, die Steinitz mit Farbstiften kolorierte (vgl. das Vorwort zu *Merz 12*, S. 249–256).

Aposs 1 ist der ... Aposs 4 ein Kindermalbuch.] Mit der Gründung des eigens für ihre Märchen vorgesehenen ↗ Apossverlages im Jahr 1924 veröffentlichten KS und ↗ Steinitz zunächst als *Aposs 1 Hahnepeter*, als *Aposs 2* wurden im Herbst 1924 *Die Märchen vom Paradies* herausgegeben. Anstatt des angekündigten und nie zur Umsetzung gebrachten Textes *Die Aposstelgeschichte* wurde als *Aposs 3* das typografische Märchen *Die Scheuche*

im Frühjahr 1925 veröffentlicht. Mit *Aposs 4*, Ludwig ↗ Hilberseimers *Grosstadtbauten*, zugl. *Neue Architektur 1* erfolgte noch im gleichen Jahr ein thematischer Umschwung, der das Ende der Kinderbuchproduktionen des Verlags einläutete.

In Vorbereitung sind ... Quatschkerl, der Engel.] Von den genannten 11 Märchen wurden lediglich *Merfüsermär* sowie *Der Pechvogel* als Fortsetzungen der *Märchen vom Paradies* im ↗ *Sturm* veröffentlicht.

In Vorbereitung ein Buch über Mode.] Das genannte Buch über Mode kam nicht zur Umsetzung.

# MERZ 18/19 LUDWIG HILBERSEIMER

## GROSSTADTBAUTEN

*Einband vorne außen*

Abdruck Chicago Tribune] Die auf dem vorderen Einband von *Merz 18/19* abgedruckte Reproduktion zeigt Ludwig Hilberseimers Entwurf *Chicago Tribune*. Die letztlich nicht eingereichte Zeichnung für das Gebäude der überregionalen Zeitung *Chicago Tribune* entstand im Rahmen des 1922 stattfindenden Wettbewerbs zur Neuerrichtung des Zeitungshauses und wurde als Strichzeichnung in der Zeitschrift *G. Material zur elementaren Gestaltung II* (Sept. 1923), unpaginiert, publiziert. Das Preisausschreiben wurde weltweit ausgerufen und galt als international angepriesenes Großbauvorhaben der 1920er Jahre, auf das 260 Bewerbungen von Architekturbüros folgten. In unmittelbarer Nähe des Wettbewerbsareals war 1921 das kommerzielle Gebäude der Wrigley Company, einem bekannten Kaugummihersteller, errichtet worden, das mit 133,5 Metern zu seiner Zeit das höchste Gebäude Chicagos war. Seine unübertroffene Höhe läutete in der Stadt eine Entwicklung in Richtung stärker emporwachsender Gebäudehöhen ein, die sich schnell zum Idealbild der modernen Metropole entwickelten (vgl. Schnabl 2012, S. 26). Unter den eingereichten Lösungsansätzen fanden sich zahlreiche Beiträge von europäischen Architektenbüros: Viele Entwürfe sahen Tower mit historischen Bauelementen, wie etwa den auf die Gotik bezogenen Kirchturm, vor. Den Zuschlag erhielt schließlich ein konventioneller neugotischer Turm der amerikanischen Architekten John Mead Howells und Raymond Hood. Hilberseimer bezieht sich in seinem Entwurf *Chicago Tribune* von 1922 auf die ab Ende des 19. Jh. entstandenen großvolumigen Flügelbauten Amerikas, deren besondere Herausforderung in der Gliederung großer Volumen auf kleiner Grundrissfläche besteht. Die meisten Großstadtbauten Chicagos gliedern sich in einen solchen mehrstöckigen Gebäudesockel, der das ganze Grundstück ausfüllt. Auf diesem Sockel werden unterschiedliche rechteckige Flügelbauten angeordnet, *die durch innenliegende oder zur Straße orientierte Höfe gegliedert sind* (Kilian 2002, S. 45). Als seine eigene Innovation betrachtete der Architekt die homogene Gestaltung des Verhältnisses von Fenstern und Fläche. Denn das Fenster des Hochhauses sei nicht mehr selbständiges

Element wie in der formalen Konstruktion der ersten, Ende des 19. Jh. entstandenen Wolkenkratzer, nicht mehr *Teilungsfaktor, Akzent oder Achsensträger*, sondern es sei nur noch *Stück und Bestandteil der Fläche selber*. Das Fenster unterbricht nicht mehr die Wandfläche, sondern belebt sie gleichmäßig [Hilberseimer: *Das Hochhaus*, in: *G. Material zur elementaren Gestaltung II* (Sept. 1923), unpaginiert]. Das Projekt, so Hilberseimer, könne in *seinem extremen Puritanismus als ein Protest gegen die Formenübertreibungen der Expressionisten angesehen werden* (Hilberseimer 1967, S. 51). Im Okt. 1924 stellte der Architekt seinen Entwurf *Chicago Tribune* auf der 135. Sturm-Ausstellung aus (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1924, Abb. 56). Der Expressionismus setzte in der Architektur im Gegensatz zur Malerei erst ab 1910 ein. Er entwickelte sich insbesondere in Deutschland, Italien, Frankreich und Russland aus dem Jugendstil heraus. Die expressionistische Architektur orientiert sich an vertikalen und spitzwinkligen Formen, die u. a. kennzeichnende Elemente des Konstruktivismus und der Organischen Architektur sind (vgl. Kadatz 2001, S. 78f.). Hilberseimer gelangte mit den expressionistischen Gebäuden primär in Berlin, wo er ab 1911 lebte, in Kontakt – Ludwig Mies van der Rohe hatte 1919 einen *Bürohausentwurf für Berlin* vorgelegt und Hans Poelzig versah im gleichen Jahr die gusseiserne Hallenkonstruktion des Großen Schauspielhauses in Berlin mit einer Stuckdecke, die mit tropfenartigen Zapfen verkleidet war, sodass das Gebäude fortan von den Berlinern als *Tropfsteinhöhle* bezeichnet wurde. Während die Vertreter der Neuen Architektur auf eine monochrom weiße oder in Graustufen gestaltete Farbgebung abzielten, plädierten expressionistische Architekten für die Aktivierung kräftiger, reiner Farben. Zu Hilberseimers Abgrenzung vom Berliner Expressionismus und seiner Gegenüberstellung des Architektur-Konzepts der Elementaristen vgl. ausführlich: Hilberseimer 1967.

LUDWIG HILBERSEIMER GROSSTADTBAUTEN APOSSVERLAG HANNOVER] Ludwig ↗ Hilberseimers *Grosstadtbauten* läutete 1925 einen neuen thematischen Schwerpunkt des ↗ Apossverlags ein, der sich in der Serie *Neue Architektur* niederschlägt: Auf die ab 1924 in Kooperation zwischen Käte ↗ Steinitz und KS entstandenen Kinderbücher folgte mit dem Thema *Neue Architektur I* ein inhaltlicher Umschwung, der maßgeblich von KS und dessen zunehmender Beschäftigung mit Grundsätzen und Formen zeitgenössischen Bauens ausging (vgl. Steinitz 1963, S. 82; das Vorwort zu diesem Heft, S. 299–304 sowie den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816). Hilberseimers *Grosstadtbauten* blieben das einzige Buch der angekündigten Reihe (vgl. den Kommentar zu der unpaginierten Innenseite in diesem Heft, S. 718f.).



*Innenseite rechts, unpaginiert: Autorangabe und Hefttitel zentriert im oberen Drittel der Seite; Druckvermerk oberhalb des Fußstegs.*

Alle Rechte, einschließl. ... by Aposs-Verlag, Hannover] Zur Gründung des ↗Apossverlages und dessen Publikationen vgl. den Verzeichniseintrag in diesem Band sowie den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Gedruckt 1925 in ... Kunstdruckerei Peuvag, Hannover] Der mit KS bekannte Paul Vogt hatte bereits 1925 Satz und Druck des aus Setzkastenmaterial konstruierten Kinderbuches *Die Scheuche* (Aposs 3 und Merz 14/15) übernommen (vgl. das Vorwort zu Merz 14/15, S. 299–304). Ob er für die folgende Nummer, Ludwig ↗Hilberseimers *Grosstadtbauten*, ebenfalls den Satz und Druck besorgte, oder ein anderer Mitarbeiter der Buch- und Kunstdruckerei Peuvag dafür zuständig war, ist nicht belegt. Das Heft erschien vermutlich zwischen Sept. und Dez. 1925 im ↗Apossverlag und wurde zwischen Jan. und Apr. 1926 als Doppelnummer Merz 18/19 in die Reihe Merz aufgenommen (vgl. das Vorwort zu diesem Heft, S. 299–304).

*S. 1–7: der Text Architektur; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Auf S. 1 oben die Reproduktion einer Zeichnung mit der darunter platzierten Bildunterschrift Abb. 1 Entwurf zu einem Theater 1912; nach Ende des Textes auf S. 7 unten die Reproduktion der Strichzeichnung eines freistehenden Wohnhauses, darunter die Bildunterschrift Abb. 2 Wohnhaus. Auf den S. 2–7 verläuft am Seitenende ein auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

Abb. 1 Entwurf zu einem Theater 1912] Eine Reproduktion von Ludwig ↗Hilberseimers *Entwurf für ein Theater* von 1912 wurde erstmals in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* [XXII, 7–8 (Apr./Mai 1919), unpaginiert, Abb. 1] publiziert. Die Zeichnung gehört zu den wenigen erhaltenen Projekten Hilberseimers aus der Zeit vor 1919, die sein frühes architektonisches Vokabular belegen: Einfache, ornamentlose Gebäudevolumen sind nach klassizistischem Vorbild zusammengefügt und orientieren sich typologisch an Karl Friedrich Schinkels 1821 eröffnetem *Königlichem Schauspielhaus* am Gendarmenmarkt in Berlin. Die wohlproportionierten Baukörper des öffentlichen Gebäudes sind dreigliedrig, unterschiedlichen Funktionen entsprechend, angelegt. Hilberseimer übernimmt zwar den Aufbau von Schinkel und rekurriert auf dessen Gebäudeeinteilung, verzichtet aber auf jede Form von Dekor. Die geometrischen Grundformen Würfel, Kugel, Prisma und Zylinder bilden die Basis des von ihm im Verlauf der 1920er Jahre propagierten Architekturstils, der sich durch Rationalität auszeichnet. In Merz 18/19, S. 1, S. 307 richtet er sich gegen [d]ie Erlernbarkeit und Anpassungsfähigkeit des Formenschatzes der Vergangenheit und bezeichnet die neue Architektur als *Gesamtheit der sie begleiten-*

den soziologischen, ökonomischen und psychologischen Umstände (S. 2, S. 307). Durch Reduktion wird es möglich, die elementaren Bauprinzipien umzusetzen und jenseits von Stilpluralismen in Dekor und Baukunst zu einer auf ihre wesentlichen Grundzüge konzentrierten Architektur vorzudringen.

ARCHITEKTUR] Ludwig ↗ Hilberseimer publizierte größere Passagen des in *Merz 18/19*, S. 1–7, S. 306–312 veröffentlichten Textes *Architektur* zuvor in verschiedenen Avantgarde-Zeitschriften: Gering abweichende Abschnitte erschienen 1924 bereits in ↗ *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* III (Juni 1924), S. 24–27; die Fassung der Zeitschrift *G* wurde 1925 unverändert nochmals in der Zeitschrift *Qualität. Zeitschrift für Qualitäts-Erzeugnisse* IV, 1/2 (Jan./Feb. 1923), S. 38 abgedruckt. Weitere Auszüge veröffentlichte Hilberseimer unter dem Titel *Grosstadtarchitektur* im ↗ *Sturm* [vgl. XV, 4 (Dez. 1924), S. 177–189]. Die in *Merz 18/19* aufgenommenen Abschnitte sind in Wortlaut und Syntax mit der *Sturm*-Fassung identisch und enthalten ausschließlich interpunktorische Varianten. Umfangreichere Abschnitte, die eine Erweiterung des Merzheft-Textes darstellen, erschienen 1927 in der Monografie *Groszstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 98–103); Varianten sind in den Fußnoten vermerkt.

Der Historizismus] Der Begriff ›Historizismus‹ stammt aus der Geschichtsphilosophie und bezeichnet seit Mitte des 19. Jhs. sozialwissenschaftliche Ansätze, deren methodologisches Ziel darin besteht, historische Vorgänge von sozialwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten abzuleiten. Demzufolge ist alles historisch bedingt und jedes Phänomen daher in seinem historischen Zusammenhang zu betrachten. Der Historizismus ist begrifflich in den philosophischen Schriften Edmund Husserls und Georg W. F. Hegels vertreten und wurde insbesondere durch den Philosophen Karl Popper in den 1960er Jahren um die von marxistischen Gesellschaftstheorien abgeleitete Auffassung erweitert, dass sich historische Ereignisse gesetzmäßig vollziehen.

Die Architektur der ... die der gesamten] Ludwig ↗ Hilberseimer publizierte diesen Textabschnitt bereits 1923 in dem Text *Der Wille zur Architektur* [vgl. *Das Kunstblatt* VII (1923), S. 133–140; Textabschnitt S. 136].

Durch die Konstruktion ... charakteristische Kompositbauweise geschaffen] Als Kompositbauweise wird eine Mischbauweise bezeichnet, bei der unterschiedliche Materialien, wie etwa Holz- und Steinkombinationen, zum Einsatz kommen. Die Römer errichteten private wie öffentliche Bauten aus Holz und setzten das Material zur Fundamentierung von Maschinen, Werkzeugen und Brücken ein. Ähnlich wie in Griechenland wurde Stein in größerem Maße bis zur Kaiserzeit ausschließlich in der Sakral- und Repräsentationsarchitektur verwendet. Das rasche Wachstum sowie die zunehmende Bevölkerungsdichte Roms während der Kaiserzeit (27 v. Chr. bis 284 n. Chr.) führte zu Techniken der künst-

lichen Materialherstellung und zog die Konstruktion mehrgeschossiger Häuser nach sich. Im sogenannten ›Fachwerkbau‹ der Römer bestand das tragende Gerüst aus Holz, während Füllungen und Verblendungen entweder aus Lehm oder aus Stein gefertigt waren. So basieren die Konstruktionen moderner Ingenieurbaukunst ab Mitte des 19. Jh., die etwa aus einem Eisenskelett aus hohen Säulen und waagerechten Trägern bestehen, im Wesentlichen auf den bereits im antiken Rom erprobten Bautechniken und -methoden.

Werkstein] Als Werkstein wird ein bearbeiteter, meist quaderförmiger Stein bezeichnet, der als Baumaterial, Gebrauchsgegenstand oder zu bildhauerischen Zwecken in eine spezifische Form gebracht wird.

Durch das Uebereinanderstellen ... einer Ordnung zusammen.] Michelangelo Buonarroti, eigentlich Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (Caprese 1475–1564 Rom), italienischer Bildhauer, Maler, Architekt und Dichter der Hochrenaissance. Mit der sogenannten ›Superposition‹ wird die übereinandergestellte und durch ein Gesims getrennte Säulenordnung bezeichnet. Michelangelo und der bedeutende Renaissance-Architekt Andrea Palladio gelten dagegen als Hauptbegründer der Kolossalordnung, die in der Spätrenaissance erstmals als neue Säulenordnung mehrere Stockwerke übergreift. Die Säulenlösung an der Kuppel von *Sankt Peter* und weitere Gebäude Roms zeugen von Michelangelos innovativer Vorgehensweise, eine dem jeweiligen Bauwerk angepasste individuelle Säulenkonzeption zu entwerfen, die nicht der bisherigen vitruvianischen Ordnung der Superposition (Überlagerung) entspricht, sondern eine freie Verwendung architektonischer Vokabeln zugunsten des Gesamteindrucks zeigt (vgl. Mayer 2017, S. 72). Zu den Aktivitäten Michelangelos als ›Universalkünstler‹ vgl. ausführlich den Kommentar zu *Merz 21*, S. 115, S. 764.

Eisen, Beton und ... neuartigen Konstruktionen ermöglichen,] Ludwig ↗ Hilberseimer schließt sich in seinem Plädoyer für die Verwendung industriell hergestellter Materialien, wie insbesondere Beton, Stahl und Glas, der zeitgenössischen Ästhetik im Neuen Bauen an: Anstelle der handwerklichen Vielfalt tritt die Massen-Produktion, die nach außen hin sichtbar sein soll und das Programm Neuer Architektur verkörpert. Walter ↗ Gropius verfolgte diese Devise bei der ab 1929 entstandenen Siedlung Dammerstock in Karlsruhe, deren Werbedrucksachen KS gestaltete (vgl. ausführlich den Kommentar zu *Merz 21*, S. 115, S. 762f.). KS beteiligte sich mit seinem Beitrag *Stil oder Gestaltung* von 1927 an dieser Debatte. Der Kerngedanke seines Beitrags besteht in der Forderung nach einem *neuen Gestaltungsprinzip*, nach dem Vertreter des ↗ Bauhauses, aber auch *Mies van der Rohe*, *Hilberseimer*, *May*, *Haesler*, *Kosina u. a.* arbeiteten, und das darauf abzielt, mit den neuen Materialien *Eisen, Beton, Glas usw. eine einfache, sinnfähige und zweckmäßige Form zu erhalten* [*Documents internationaux de l'esprit Nouveau 1* (1927), S. 47f.].

Vorbildlicher als das ... oder eines Ozeandampfers.] Die Abkürzung *D-Zug* bezeichnet den ab 1892 eingeführten Durchgangszug, der sich aus speziellen Wagen zusammensetzte, die durch geschützte Übergänge miteinander verbunden waren. Neben den Abteilen gab es einen seitlichen Durchgang, wodurch die einzelnen Waggons nicht mehr nur über die Außentüren und Trittbretter erreichbar waren, sondern auch innerhalb des Zuges begehbar wurden. Moderne Industrieprodukte wie Ozeandampfer, Maschinen, Automobile und Flugzeuge übten großen Einfluss auf die theoretischen und praktischen Aktivitäten der Architekten des 19. und frühen 20. Jh. aus. Unter dem Einfluss der Industrialisierung wurden neue Maßstäbe hinsichtlich Konstruktion, Raum und Form im Bauwesen geschaffen. In diesem Kontext avancierte die Vokabel des Ozeandampfers zum Bild der funktionalistischen Maschinenästhetik, die einerseits die Geschwindigkeit und die klare Konstruktion verkörpert, andererseits aber auch als Sinnbild für einen luxuriösen Lebensstil in Zeiten schneller möglich werdenden Reisens fungiert. Diesem technizistischen Fortschrittsenthusiasmus entspricht Le Corbusiers 1923 erbrachter Vergleich von einer funktionalistischen Architektur, die sich von den Formen des Ozeandampfers ableite und mit einem neuen gesellschaftlichen Zeitalter verbunden sei. Der propagierte Ozeandampfer zog zahlreiche Entwürfe von Le Corbusier sowie den Architekten des Bauhauses nach sich. Als Anspielung auf die Schiffssymbolik führten sie etwa weiße Flächen mit horizontal verlaufenden Fensterbändern, offene Promenaden, Decks und feine Geländer (Albrecht 1989, 146) in das Bauwesen ein.

Abb. 2 Wohnhaus] Die undatierte Strichzeichnung zeigt ein aus ineinander gestaffelten Kuben bestehendes typisiertes Einzelhaus, dessen Fassade von zwei durchlaufenden Gesimsbändern sowie stehenden Fenster rhythmisiert wird. Es spiegelt in seiner Funktionalität und elementaren Ästhetik die in den 1920er Jahren geführten Diskussionen um neue Konstruktionen und Baumaterialien im Wohnungsbau wider. Ludwig Hilberseimer beteiligte sich neben Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Peter Behrens an der zur Gestaltung der Stuttgarter Weißenhofsiedlung 1927 organisierten Ausstellung *Die Wohnung*, deren Kernpunkt die Diskussion neuer Methoden der Konstruktion und neuer Baumaterialien war und die mit innovativen Grundrissen versuchte, einen Lösungsansatz für die drängenden sozialen Probleme in den Städten zu entwickeln (zur Weißenhofsiedlung und Mies van der Rohe vgl. auch den Kommentar zu *Merz 8/9*, S. 81, S. 656–658). Unter der Prognose, dass in der Stadt der Zukunft nur Einzelpersonen oder kinderlose Ehepaare wohnen würden, während Familien mit Kindern außerhalb des Stadtgebiets in komfortablen Einfamilienhäusern leben, konstruierte Hilberseimer im Rahmen der Weißenhofsiedlung ein prototypisches Einzelhaus – mit Flachdach und weißgetüncht – für eine großstädtische Park- und Gartensiedlung, das aber durch ein Schnellbahnsystem an die Großstadt angebunden sein sollte. Das Haus umfasst ein Hauptgeschoss mit teilweise ausgebautem Untergeschoss, dessen Novum in einem Hauptraum

besteht, der gegenüber den knapp bemessenen Nebenräumen Vorraum, Schlafzimmer, Essraum, Küche, WC und Arbeitszimmer *zum Aufenthalt aller Bewohner dient [...] [und] in seinen Abmessungen über das Notwendige hinausgeht* (Hilberseimer 1927b, S. 71). Konsequenterweise fordert Hilberseimer demgemäß: *Die beste Wohnung wird die sein, die zu einem vollkommenen Gebrauchsgegenstand geworden ist und damit die Widerstände des alltäglichen Lebens auf ein Minimum reduziert* (Hilberseimer 1927b, S. 27). Damit schließt er sich den Absichten der Vertreter Neuer Architektur an: In Deutschland waren Martin Wagner, Ernst May und Gropius die treibenden Kräfte in der Erneuerung des Wohnungsbaus im ersten Drittel des 20. Jhs. Wagner hatte bereits 1918 eine Rationalisierung des Bauens und die strenge Typisierung von Wohnungen eingefordert, um die Baukosten herabzusetzen und bezahlbaren Wohnraum insbesondere in den Großstädten zu schaffen. Denn der Bevölkerungszuwachs wuchs insbesondere in Frankreich, Deutschland und England während des 19. Jh. stark an. Akute Wohnungsnot und die elenden Zustände in Massenquartieren erforderten städtebauliche Lösungen. Industriell gefertigte Bauelemente sollten den bisherigen handwerklichen Baubetrieb durch gewerkschaftlich organisierte Bauhütten ersetzen und somit in einen Industriebetrieb überführen (vgl. Dörrhöfer/Rosenthal/Staib 2008, S. 23).

S. 8–13: *der Text Grosstadt und Städtebau; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Auf S. 8 im oberen Drittel und zentriert gesetzt die rechteckig begrenzte Reproduktion einer Zeichnung mit der darunter platzierten Bildunterschrift Abb. 3 Ladenstraße einer Wohnstadt. S. Abb. 23 u. 25; auf S. 11 mittig und zentriert ausgerichtet ebenfalls die Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 4 Trabantenstadtsystem. S. Abb. 25; S. 12 ganzseitig und um 90 Grad nach rechts gedreht die Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 5 Schema einer Hochhausstadt, Ost-Weststraße. Nur auf dieser Seite verläuft am unteren Seitenende ein auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

Abb. 3 Ladenstraße ... 23 u. 25] Die Zeichnung einer schematisierten *Ladenstraße einer Wohnstadt* wurde 1927 ebenfalls abgedruckt in Ludwig ↗ Hilberseimers Monografie *Grosstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 33; Abb. 53).

GROSSTADT UND STÄDTEBAU] Ludwig ↗ Hilberseimer publizierte größere Passagen des in *Merz 18/19*, S. 8–13, S. 313–318 veröffentlichten Textes *Grosstadt und Städtebau* ungeändert unter dem Titel *Vom Städtebaulichen Problem der Grosstadt* ebenfalls in den *Sozialistischen Monatsheften* [vgl. 29, 6 (Juni 1923), S. 352–357]. Abschnitte mit geringen Varianten finden sich auch in Hilberseimers Monografie *Grosstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 3–10); Varianten sind in den Fußnoten vermerkt.

Im Gegensatz zu ... vorgebracht werden kann.] Der mittelalterliche Städtebau strebte nach klar überschaubaren, auf den Marktplatz hin bezogenen Anlagen und wurde flexibel den topografischen Bedingungen der unmittelbaren Umgebung und den geologischen Strukturen angepasst, die einem Bebauungsgebiet zugrunde lagen. Dabei wuchsen die Siedlungen radial um den Stadtkern herum. Politische Konflikte und die in ganz Europa wütende Pest führten gegen Ende des Mittelalters zum Niedergang der meisten mitteleuropäischen Städte, deren Wiederaufbau erst im 17. Jh. einsetzte. Die Stadt des 17. und 18. Jh. folgte im Gegensatz zu natürlich gewachsenen Stadtanlagen streng geometrischen Lösungen, die sich an den Idealvorstellungen der Antike orientierten und ein Gegenbild zur mittelalterlichen Stadt entwickelten. Im Zuge dieser umfassenden Neuerungen wurde ab der Renaissance die geometrische Zentralanlage als Stadtstruktur verwirklicht. Die beiden konträren Stadttypen von Mittelalter und einsetzender Renaissance kontrastiert Ludwig ↗ Hilberseimer bereits 1923 und betont, dass die *GESTALTUNG der Umwelt* [...] eine der *Hauptaufgaben der Menschheit* sei und der Stadtorganismus wesentlich von der Gestaltung des Städtebaus abhängt [Hilberseimer: *Vom Städtebaulichen Problem der Grosstadt*, in: *Sozialistische Monatshefte* 29, 6 (Jun. 1923), S. 355]. Dabei plädiert er weder für die mittelalterliche, ringförmig um einen Kern wachsende Anlage noch für das künstlich-geometrische System, das seit den Stadtgründungen der Antike existiert, sondern bevorzugt einen Vorschlag, den die Architekten Erwin Gutkind und Ernst May mit einer dezentralen Stadterweiterung erbracht hatten. May visierte diese konkret mit dem sog. ›Trabantenstadtsystem‹ an, auf das sich Hilberseimer auf S. 11–13, S. 315–318 in Wort und Bild bezieht. Vgl. ausführlicher den Kommentar zu S. 11, S. 711.

Das Barock hat ... werden kann, wie die auf den Hügeln des Avon erbaute Stadt Bath bei Bristol zeigt.] Die nahe London liegende Stadt Bath erfuhr durch die Bauprojekte von John Wood dem Älteren sowie dessen Sohn John Wood dem Jüngeren eine zentrale städtebauliche Erweiterung im frühen 18. Jh. Zu dieser hatte der Besuch von Queen Anne 1702 beigetragen, die das Kurstädtchen bei dem Londoner Adel als Kurörtchen für Wochenendaufenthalte pries. Um den Besuchern ein angemessenes Stadtbild zu bieten, wurden die Straßen gesäubert und beleuchtet sowie neue Promenaden für ausgiebige Spaziergänge angelegt. Der Ort entwickelte sich auf diese Weise von einer verschlafenen Kleinstadt mit etwa 2000 Einwohnern zum *modernsten und elegantesten Kurort Englands, in dem über 33.000 Menschen lebten* (Lampugnani 2017, S. 176). John Wood der Ältere begann 1727 mit der Neuordnung der Stadt, die sich den Hügelhängen der Umgebung anpassen sollte. Als innovative Leistung der Städtebaukunst entstand die erste topografisch angepasste Stadtbebauung Englands mit einem neuen Typ an Wohnhäusern, die sich homogen zu einem einheitlichen Komplex, dem sog. *Terrace house* (dt. Terrassenhaus), zusammenfügten: Auf den als Rechteck realisierten Queen Square folgt die monumentale Anlage einer kreisrunden Häuseranlage am King's Circus sowie ein halbkreisförmiger

Platz, der Royal Crescent, der sich zu einem englischen Garten hin öffnet (Abb. in: Lampugnani 2017, S. 178f.). Für diesen Übergang zwischen Bebauung und Natur schuf Wood *eine ganz und gar eigenständige Form: eine offene Anlage auf halbelliptischem Grundriss, die sich zu einem Park hin öffnet und dadurch allen dreißig noblen Reihenhäusern [...] eine ideale Aussicht ermöglicht* (Lampugnani 2017, S. 179). Vater und Sohn verwirklichten innerhalb kürzester Planungs- und Bauzeit etwa zweihundert Gebäude in Bath.

Abb. 4 Trabantenstadtsystem. S. Abb. 25] Die Reproduktion ist als *Schema einer Grosiedlung* ebenfalls abgedruckt in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* I, 15 (Dez. 1926), S. 339.

Diese Trennung oder ... Abb. 4 u. 25.] Das sogenannte ›Trabantensystem‹ entstand aus der Städtebaumaßnahme der Gartenstadt, die 1898 von Ebenezer Howard in England eingeführt wurde und nachhaltigen Einfluss auf die Stadtkonzeption der westeuropäischen Stadterweiterungsdiskussionen des 20. Jhs. ausübte. Um die Großstadt von ›überschüssiger‹ Bevölkerung zu entlasten und bessere Lebensbedingungen zu schaffen, sollte die weitere Ausdehnung der Zentralstadt durch eigenständige Trabanten, d. h. autonome, durch Grünflächen aufgelockerte Siedlungen, eingedämmt werden. Howards Mitarbeiter Raymond Unwin leitete von dieser Idee ein Satellitenmodell ab, das der Architekt Ernst May in seinem Vorschlag für den städtebaulichen Wettbewerb für Groß-Breslau 1922 als Trabantensystem in Deutschland einführte (vgl. Lohrberg 2001, S. 18). Die von May entwickelte Siedlungsstruktur folgt optisch der Bedeutung des Begriffes ›Trabant‹. Dieser beschreibt in der Astronomie einen natürlichen Satelliten, der einen Planeten umkreist, und repräsentiert als Kosmosmetapher die dezentralisierte Neugliederung der Stadt in einzelne, an einen Kern locker angegliederte Zentren. 1925 wurde May zum Siedlungsdezernenten in Frankfurt a. M. berufen und brachte dort in einer Reihe von Projekten, wie etwa der Siedlung Praunheim oder der Römerstadt, seine Idee von *Nebenzentren im suburbanen Gebiete der Großstadt* zur Umsetzung, welche *halb städtischen, halb ländlichen Charakter* haben und größere Grünflächen besitzen (May, zit. nach Lohrberg 2001, S. 18). Ludwig ↗ Hilberseimer proklamiert das Trabantensystem in *Merz 18/19* analog zu May als ein stadtreformerisches Modell, das eine Alternative zu den bisher bekannten Städtebaumaßnahmen darstellt. Der Trabant als festumrissene Siedlung mit eigenem Ortscharakter ermöglicht die Trennung von Wohn- und Arbeitsort durch das beschriebene Satellitenmodell, wie er auf S. 13, S. 317f. beschreibt. Hilberseimers Vorschlag verblieb in den 1920er Jahren nur Theorie; nachdem erste Gartenstädte im Umkreis von London entstanden waren, übernahmen die meisten europäischen Länder das Leitbild der Gartenstadt lediglich in Form von neu aufgebauten, inselartigen Stadtteilen und separierten Villenvierteln.

Abb. 5 Schema einer Hochhausstadt, Ost-Weststraße] *Das Schema einer Hochhausstadt,*

*Ost-Weststraße* wurde 1927 ebenfalls publiziert in Ludwig ↗ Hilberseimers Monografie *Groszstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 19; Abb. 24).

Hypertrophierung] Ludwig ↗ Hilberseimer gebraucht das Wort *Hypertrophierung* als Metapher im städtebaulichen Kontext: Es steht für die übermäßige horizontale Ausdehnung der Städte in Folge des Trabantensystems, also der Etablierung von ortsunabhängigen Nebenzentren, die um den Stadtkern gebündelt liegen.

Aus diesem Tatsachenbestand ... unerbittlichen Forderung wird.] Ludwig ↗ Hilberseimers ab 1924 entwickelte Vision der Hochhausstadt stellt eine radikale Weiterentwicklung der *Ville Contemporaine* (dt.: Zeitgenössische Stadt) von Le Corbusier dar, der seinen utopischen Stadtentwürfen ein geometrisches Ordnungsprinzip zugrunde legte und ab 1922 monofunktionale Zentren städtischer Nutzung skizzierte. So entstand zunächst ein radio-konzentrischer Plan, den Le Corbusier 1933 zu einer strahlenförmigen Stadt weiterentwickelte. Diese sog. *Ville Radieuse* (dt.: strahlenförmige Stadt) beruhte auf keinem geschlossenen System, sondern auf einem flexibel erweiterbaren Raster. Beide Pläne von Le Corbusier sahen eine räumlich verdichtete Stadt mit einem Nukleus aus Hochhäusern vor, der als Sitz der Finanzmächte und wirtschaftlicher Institutionen fungierte (Paravicini 2009, S. 87). Hilberseimer publizierte das als Abb. 5 in *Merz 18/19* abgedruckte *Schema seiner Hochhausstadt, Ost-Weststraße 1926* in der Zeitschrift ↗ *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung IV* (März 1926), S. 90. Dort bezieht sich die Reproduktion auf seinen Beitrag über *Amerikanische Architektur*, den er anlässlich der im Jan. 1926 gezeigten Ausstellung neuer amerikanischer Baukunst in der Berliner Akademie der Bildenden Künste publizierte. *Die moderne Großstadt ist, wie Henry Ford sagt, verschwenderisch gewesen. Sie ist heute bankrott und wird morgen aufhören zu sein*, zog Hilberseimer als Resümee [*G. Zeitschrift für elementare Gestaltung IV* (März 1926), S. 89–90; Zitat S. 89]. Ein Jahr später, 1927, druckte der Architekt seinen plakativen Neuentwurf einer Hochhausstadt in seiner Monografie *Groszstadt Architektur* auf S. 19 ab und beschrieb, dass seine Stadtanlage für eine Million Bewohner konzipiert sei (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 19). Um eine größere Nutzung auf verkleinerter Fläche zu gewährleisten, liegt die Besonderheit seines Stadtentwurfs in zwei übereinander gestaffelten Städten: Während unten die moderne Geschäftsstadt mit Autoverkehr angesiedelt ist, ist eine darüber liegende Ebene allein für die Wohnstadt mit Fußgängerverkehr reserviert. Auch der unterirdisch angelegte Fern- und Stadtbahnverkehr folgt dem System zweier getrennter Bereiche. Im Mittelpunkt des Interesses steht nicht nur die elementare Ästhetik Neuen Bauens, sondern vor allem die Stadt als urbaner Lebensraum mit verschiedenen Mobilitätssystemen und der vertikalen Staffelung zu einem Großkomplex zusammengefügter Gebäudevolumen. Die Hochhausstadt ist damit ein auf Einheitlichkeit angelegtes Gesamtprojekt, es ist ein homogenes *Gemeinschaftshaus*, das jeweils einen gesamten Block umfasst. Die



wachsende Mobilität in den Städten schlägt sich ebenfalls in Hilberseimers Vorschlag des Massenmiethauses nieder, das er analog zu einem Hotel angelegt sieht: *Obwohl in 14 Wohngeschossen insgesamt 9000 Menschen untergebracht werden können, habe sich die Wohnqualität nicht verschlechtert, sondern im Gegenteil wesentlich verbessert, da alle Räume Sonnenlage haben und die einzelnen Wohntrakte etwa 70 m voneinander entfernt seien. So biete die moderne Metropole durch die Trennung von Verkehr und Wohnebene eine Lösung des großstädtischen Wohnungsproblems und verbessere überdies die hygienischen Bedingungen in Ballungszentren* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 19f.).

S. 14: *Ganzseitig die Reproduktion einer Zeichnung, darunter die Bildunterschrift Abb. 6 Schema einer Hochhausstadt, Nord-Südstraße; Reproduktion und Bildunterschrift sind um 90 Grad nach rechts gedreht. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

Abb. 6 Schema einer Hochhausstadt, Nord-Südstraße] Das Schema einer Hochhausstadt, Nord-Südstraße wurde 1927 ebenfalls publiziert in Ludwig ↗ Hilberseimers Monografie *Groszstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 18; Abb. 23).

S. 16: *Im oberen Drittel der Seite drei Reproduktionen nebeneinander platzierter Zeichnungen zu Innenräumen eines Reihenhauses, darunter die Bildunterschrift Abb. 9 Küche, Wohnzimmer, Schlafkabine. S. Abb. 23 u. 24; in der unteren Seitenhälfte die vergleichsweise deutlich größer gesetzte Reproduktion eines gezeichneten Entwurfs mit der Bildunterschrift: Abb. 10 Reihenhäuser I. Rückseite. S. Abb. 11 u. 26. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

Abb. 10 Reihenhäuser ... 11 u. 26] Ludwig ↗ Hilberseimer stellte die Rückansicht seines Entwurfes *Reihenhaus I* im Okt. 1924 auf der 135. Sturm-Ausstellung aus (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1924, Abb. 60).

S. 19: *Etwas über der Seitenmitte, leicht nach links versetzt, die Reproduktion einer Zeichnung mit darunterstehender Bildunterschrift Abb. 16 Hochhaus, Fabrikanlage. S. Abb. 28. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.*

Abb. 16 Hochhaus, ... S. Abb. 28] Ludwig ↗ Hilberseimer reproduzierte den Entwurf *Hochhaus, Fabrikanlage* bereits 1923 im *Kunstblatt* und schrieb dort, dass Industriebauten

durch die neuen Bedürfnisse und Ansprüche städtischen Lebens entstanden seien, die völlig neue Formtypen hervorgebracht hätten [vgl. Hilberseimer: *Der Wille zur Architektur*, in: *Das Kunstblatt* 7 (1923), S. 133–140; Reproduktion auf S. 140]. 1927 widmete er der Industriearchitektur einen umfassenderen Abschnitt in seiner Monografie *Groszstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 90–103) und betonte, dass *bei der Bewältigung dieser Aufgaben das rein Konstruktive und damit die Tätigkeit des Ingenieurs in den Vordergrund trat, denn die auf äußerste Wirtschaftlichkeit eingestellten Industriekonzerne verlangten Räume und Gebäude von größter Arbeits- und Nutzmöglichkeit. Durch die rücksichtslose Betonung des zwecklichen Konstruktiven gelang es den Ingenieuren, zu durchaus neuartigen Ergebnissen zu kommen* (Hilberseimer 1927a, S. 90f.).

*S. 20: In der Seitenmitte, leicht nach rechts versetzt, die Reproduktion einer Zeichnung mit darunterstehender Bildunterschrift Abb. 17 Chicago Tribune. S. Abb. 29.*

Abb. 17 Chicago ... S. Abb. 29] Zu dem Entwurf *Chicago Tribune* vgl. ausführlich den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 703f.

*S. 21: Etwas über der Seitenmitte, leicht nach links versetzt, die Reproduktion eines gezeichneten Entwurfes mit darunterstehender Bildunterschrift Abb. 18 Hochhaus. S. Abb. 30.*

Abb. 18 Hochhaus. S. Abb. 30] Eine Strichzeichnung eines identischen Hochhaus-Entwurfs erschien bereits in *↗ G. Material zur elementaren Gestaltung II* (Sept. 1923), unpaginiert. Hilberseimer präsentierte seinen Hochhaus-Entwurf auf der 135. Sturm-Ausstellung im Okt. 1926 (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1924, Abb. 61).

*S. 22–28: Text unter der Überschrift Anmerkungen; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Auf S. 22 oben die Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 19 Wohnhaus; auf S. 23 drei zentriert auf der Seite positionierte, untereinander abgedruckte Grundrisse mit den Bildunterschriften Abb. 20 Mietshausgrundrisse. S. Abb. 7; Abb. 21 Blockgrundriß. S. Abb. 8; Abb. 22 Mietshausgrundriß. S. Abb. 8; auf S. 24 zwei um 90 Grad nach rechts gedrehte Grundrisse; am unteren Seitenende von S. 23 und S. 24 verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken; auf S. 25 unten Reproduktion eines gezeichneten Entwurfs mit der darunter platzierten Bildunterschrift Abb. 25 Schema einer Wohnstadt. S. Abb. 3, 4, 23 u. 24; S. 26: drei zentriert gesetzte Abbildungen von Grundrissen mit jeweils unter der Reproduktion abgedruckter Bildunterschrift; am unteren*

Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken; S. 27 oberhalb des Textes Reproduktion einer Zeichnung mit der Bildunterschrift Abb. 29 Chicago Tribune, Grundriß S. Abb. 17, darunter Fortsetzung des Textes Anmerkungen; am Seitenende eine weitere Abbildung mit darunter platzierter Bildunterschrift: Abb. 30 Hochhausgrundriß. S. Abb. 18. S. 28: Ende des Textes Anmerkungen; darunter die Reproduktion eines gezeichneten Einzelhauses mit der Bildunterschrift Abb. 31 Wohnhaus. Am unteren Seitenende verläuft ein exakt auf Satzspiegelbreite gesetzter schwarzer Balken.

ANMERKUNGEN] Variante Auszüge seiner Anmerkungen veröffentlichte Ludwig ↗ Hilberseimer 1926 unter dem Titel *Über die Typisierung des Mietshauses* in *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* I, 15 (Dez. 1926), S. 338–340. Umfangreichere Abschnitte zu seinen Wohnbauten, die eine Erweiterung des Merzheft-Textes darstellen, erschienen 1927 in der Monografie *Groszstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 98–103); Varianten sind in den Fußnoten vermerkt.

Abb. 23 Wohnungsgrundriß. ... 24 u. 25] Der *Detail-Grundriss einer Wohnung von 4 Betten* ist ebenfalls abgedruckt in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* I, 15 (Dez. 1926), S. 339 sowie im *Zentralblatt der Bauverwaltung* XLIX, 32 (Aug. 1929) S. 510.

Abb. 24 Grundrißvariationen. ... 23 u. 25] *Die Grundrißvariationen*, die stets den gleichen Aufbau von Wohnungen mit 3–7 Betten zeigen, sind ebenfalls abgedruckt in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* I, 15 (Dez. 1926), S. 339 sowie im *Zentralblatt der Bauverwaltung* XLIX, 32 (Aug. 1929), S. 510.

Dem Mietshausblock II, ... Wohn- und Schlafräume.] 1924 schrieb die Berliner Architekturzeitschrift *Bauwelt* einen Wettbewerb unter dem Titel *Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat* aus und formulierte als Ziel, Ideen zur *Neugestaltung von Haus und Wohnung* (Das Bauwelt-Haus 1924, S. 7) zu finden, bei denen insbesondere dem Innenausbau von Einrichtungen Beachtung geschenkt werden sollte. Im gleichen Jahr wurden die 21 Entwürfe in dem Sammelband *Das Bauwelt-Haus* herausgegeben, der die Ergebnisse des Wettbewerbs dokumentiert: Der Fokus lag auf der Konzeption praktikabler Einbaumöbel, die sich in den beengten Kleinwohnungen Berlins realisieren lassen sollten. Ludwig ↗ Hilberseimer beteiligte sich mit dem Entwurf *Nur Einbau* (Das Bauwelt-Haus 1924; Abb. auf S. 63), der wiederum einen aus quaderförmigen Elementen zusammengesetzten Wohnblock zeigt. Der Architekt skizzierte die dazugehörigen Innenräume, die sich dem Anspruch der Ökonomie unterordneten und damit auch einen sozialen Zweck erfüllen sollten: *Durch den Einbau der Kastenmöbel konnten die Räume auf ein Kleinmaß beschränkt und so gestaltet werden, dass sich das Mobiliar der Bewohner auf Betten, Sitzmöbel und Tische beschränkt* (Das Bauwelt-Haus 1924, S. 63).

Mit dem Mietshausblock ... siehe Abbildung 9.] Der von Ludwig ↗ Hilberseimer selbst

auf 1923 datierte Grundrissentwurf für eine 4-Zimmerwohnung (Abb. 23) zeigt die Grundidee seines Kabinensystems, das sich am Vorbild von Passagierkabinen in Ozeandampfern orientiert [vgl. Hilberseimer: *Großstädtische Kleinwohnungen*, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* XLIX, 32 (Aug. 1929), S. 509–514; Grundriss Abb. 2]. Bei einer Wohneinheit mit vier Betten betritt man die Wohnung über einen Vorraum, von dem Bad, Küche und Loggia ausgehen. Drei Schlafräume befinden sich an der Ostseite und sind ausschließlich über den Wohnraum erreichbar, sodass eine extreme Frontlänge des Gebäudes vermieden wird. Erstmals wird die Größe der Wohnung nicht wie bislang üblich nach der Anzahl der Zimmer bemessen, sondern an der Menge ihrer Bewohner. Als Minimum nennt Hilberseimer 1929 eine Flächengröße von 25 qm für eine Person, für zwei Personen 36 qm, für vier Personen 50 qm und für sechs Personen 60 qm. Den flexibel an der Anzahl ihrer Bewohner ausgerichteten Grundrissvariationen liegen stets dieselben Raumkomponenten zugrunde [vgl. Hilberseimer: *Großstädtische Kleinwohnungen*, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* XLIX, 32 (Aug. 1929), S. 511].

Abb. 25 Schema ... 23 u. 24] Das *Schema einer Wohnstadt* ist ebenfalls abgedruckt in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* I, 15 (Dez. 1926), S. 339, weiterhin in Ludwig ↗ Hilberseimers Monografie *Groszstadt Architektur* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 33) sowie im *Zentralblatt der Bauverwaltung* XLIX, 32 (Aug. 1929), S. 514.

Abb. 29 Chicago ... S. Abb. 17] Ludwig ↗ Hilberseimer präsentierte den *Grundriss des Hochhaus-Entwurfes* im Okt. 1924 auf der 135. Sturm-Ausstellung in Berlin (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1924, Abb. 57). Zum Wettbewerb und Hilberseimers Entwurf vgl. ausführlich den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 703f.

Reihenhäusern I, s. ... des kubischen Aufbaues.] Ludwig ↗ Hilberseimers Entwürfe für Reihenhäuser, die Anfang der 1920er Jahre entstanden, stellen den Versuch dar, Innen- und Außenraum plastisch wie funktional zueinander in Beziehung zu setzen: Angeordnet in zwei Reihen sind sie segmentweise abgestaffelt, Vor- und Rücksprünge dynamisieren die Fassade und bilden somit ein Gegenbild zu den kritisierten *üblichen Reihenhäusern* mit ihrem *flächenhaften Charakter, den man durch erborgte nur dekorative Motive, Erker, Giebel usw. zu gliedern versuche* (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 42). Sein Konzept eines kubistisch anmutenden Ensembles basiert auf der Typisierung der quadratischen Grundform, die in unterschiedlicher Höhenanordnung eine Plastizität des Baukörpers erzielt. Als Vorbild diente Hilberseimer spätestens ab 1923 die abstrakte Kunst, denn, so schreibt er in *Der Wille zur Architektur: [e]rst die abstrakte Kunst überschritt die engen Grenzen des Subjektiven, um zum Objektiven, zum Typischen überzugehen*, und propagiert, dass *[r]ationelles Denken, Zielsicherheit, Präzision und Ökonomie, bisher Eigenschaften des Ingenieurs zur Basis der umfassendsten Architektonik des Neuen Bauens werden müssten* [*Das Kunstblatt* 7 (1923), S. 133–140, Zitate S. 134]. Denn *der Konstruktivismus*

erzeugt ein neues Raumgefühl, schafft neue Beziehungen räumlicher Gegebenheiten, neue Formen und Proportionen, der Grundriss eines Reihenhauses ist nunmehr bezogen auf einen gesamten Straßenblock. Das formale Problem besteht hier darin, *Vorsprünge und Vertiefungen organisch aus dem Baukörper zu entwickeln und eine Teilung und Durchbrechung der Gebäudeflächen durch Öffnungen zu erzielen*. Beide, so Hilberseimer, seien *elementare Gliederungsfaktoren* des Baukörpers [vgl. *Das Kunstblatt* 7 (1923), S. 138]. Mit der Bündelung in Häusergruppen versuchte der Architekt, die zu Beginn des 20. Jh. noch stark vorherrschende Gliederung einer Wohnsiedlung nach linearen Gesichtspunkten aufzubrechen: Hilberseimers Reihenhaussiedlung führt eine Gruppenbauweise ein, die durch die Hintereinanderlegung zweier Häuser einen ökonomischen Gewinn von 38 Häusern ergeben sollte (vgl. Hilberseimer 1927a, S. 42). Hilberseimer zeigte sowohl seine *Reihenhäuser I* als auch die *Reihenhäuser II* im Okt. 1924 auf der 135. Sturm-Ausstellung in Berlin (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1924, Abb. 59 u. 67).

Chicago Tribune] Zu dem 1922 entworfenen Hochhaus *Chicago Tribune* vgl. den Kommentar zum Einband vorne außen, S. 703f.

Boarding-House] Der Begriff ›Boarding-House‹ (engl. boarding = Verpflegung; house = Haus) bezeichnet eine moderne Unterkunftsart in meist urbaner Lage. Die möblierten Appartements der Boarding-Houses sind auf das Langzeitwohnen von Gästen ausgerichtet und ähneln privaten Wohnungen mit Hotelleistungen.

*Werbeseite, unpaginiert: Die Textblöcke oben und unten werden durch horizontale bzw. vertikale Linien und Balken sowie alle drei Anzeigen durch Fettdruck hervorgehoben.*

WÄRME UND SCHALL ... a. Rbg. (Hannover)] Die von Eduard Dyckerhoff geleitete Firma Torfoleum-Werke mit Sitz in Poppenhagen bei Neustadt am Rübenberge (Umkreis Hannover) stellte sogenannte Torfleichtplatten her, die als isolierender Baustoff in der modernen Architektur eingesetzt wurden. Die Platten bestehen aus gepresstem und imprägniertem Torf und wurden bevorzugt in der ersten Hälfte des 20. Jhs. verbaut. KS bot in seiner 1924 in Hannover gegründeten ↗ Merz Werbezentrale eine breite Palette an Leistungen als Gebrauchsgrafiker an und gestaltete Reklame für in- wie ausländische Industriefirmen (vgl. ausführlicher den Verzeichniseintrag zur Merz Werbezentrale, das Vorwort zu *Merz* 11, S. 229–234).

GRUPPE K ... VORDEMBERGE- GILDEWART NITZSCHKE] KS wirbt mit dieser Anzeige für die von Friedrich Vordemberge-Gildewart (Osnabrück 1899–1962 Ulm) gemeinsam mit dem Künstler Hans Nitzschke (Hannover 1903–Paris 1944) gegründete Gruppe »K«, zu der sich 1924 junge Maler aus Hannover zusammenschlossen. KS lernte

den vielfältig agierenden Maler, Grafiker und Typografen Vordemberge-Gildewart im Mai 1924 anlässlich der ersten Ausstellung der Gruppe ›K‹ in der Kestnergesellschaft kennen (vgl. Ausst.-Kat. Hannover 2006, S. 237). Beide gründeten 1927 gemeinsam u. a. mit Nitzschke und Carl Buchheister die Vereinigung die abstrakten hannover, deren Vorsitz von 1927 bis 1933 KS innehatte. Vordemberge-Gildewart beteiligte sich zudem ab 1925 an der Gruppe De ↗ Stijl, wurde 1927/28 Mitglied des von KS initiierten ring neuer werbegestalter und 1932 Gründungsmitglied der Pariser Künstlergruppe Abstraction-Création. Vordemberge-Gildewart erhielt ab 1924 ein Atelier in der Kestnergesellschaft und begann im gleichen Jahr mit seinen eigenen typografischen Arbeiten. KS orientierte sich bei dem in *Merz 18/19* abgedruckten Schriftzug *Gruppe K*, dessen erstes Wort auf der oberen Buchstabenhöhe des Versalbuchstabens *K* beginnt, an dem typografischen Entwurf seines Freundes. Dieser gestaltete das Faltblatt zur Ausstellung der Gruppe ›K‹ wie ein Kleinplakat, das den Programmbuchstaben in Rot zeigt (vgl. Helms 1990, Typo-Nr. T 4). Dieser steht für die Leitbegriffe *Konstruktion* und *Konstruktivismus*. In Vordemberge-Gildewarts Gästebuch finden sich außerdem einige Einträge, die KS im Zeitraum von 1925 bis 1933 hinterließ (vgl. Vordemberge-Gildewart 2006). Zu Vordemberge-Gildewarts Gästebuch vgl. auch den Kommentar zu *Merz 21*, S. 115, S. 761f.

APOSS-VERLAG SERIE 1 ... GEORGSTRASSE 34 <sup>11]</sup> KS entwarf 1925 eine *Bestellkarte* des ↗ Apossverlages, die sowohl in ihrem Wortlaut als auch in ihrer Gestaltung mit dem Werbeabschnitt in *Merz 18/19* vergleichbar ist (vgl. Ankündigung auf der *Bestellkarte/Bücherzettel Firma Carl Fr. Fleischer*, 1925, Schelle 1990a, Typo-Nr. 34; Schule für Gestaltung Basel, Inv.-Nr. 9.161.999). Diese enthält ebenfalls die beiden Serien *Neue Architektur* und *Märchen unserer Zeit*, die die Verlagsschwerpunkte des von KS und Käte ↗ Steinitz im Herbst 1924 gegründeten Apossverlags darstellten (vgl. ausführlicher das Vorwort zu diesem Heft, S. 299–304). Neben positiven Pressekritiken zu den in Kooperation entstandenen Märchen, die als *grandioseste typographische Neuheit* sowie als *Die Märchen unserer Zeit* gepriesen werden, wirbt die *Bestellkarte* für *Merz 18/19*: **DIE NEUE ARCHITEKTUR** ist das brennende Problem unserer Zeit, von dessen Lösung zuletzt unsere ganze Kultur abhängt. Unsere Architekturbücher sind knapp, sachlich, allgemein verständlich, geben dem Laien Aufklärung, dem Fachmann Anregung. Das Heft Großstadtbauten enthält 31 Abbildungen (*Bestellkarte/Bücherzettel Firma Carl Fr. Fleischer*, 1925, Typo-Nr. 34; Schule für Gestaltung Basel, Inv.-Nr. 9.161.999; Hervorh. i. O.). Die entschiedene Positionsbestimmung von KS und Steinitz zeigt die thematische Ausrichtung des Apossverlages 1925, die sich in zwei getrennten Serien niederschlägt: War der Verlag ursprünglich eigens für die Produktion von zeitgemäßen Kinderbüchern gegründet worden, so folgt mit dem ersten Buch der neuen Reihe, Ludwig ↗ Hilberseimers *Grosstadtbauten*, ein neuer Schwerpunkt und eine gänzlich neue Ausrichtung des Verlagsprogramms. Der angekündigte Folgeband in der Reihe *Neue Architektur*, die *Verkehrsbauten* der Architekten Paul Mahlberg und

Heinrich Kosina, war als Fortsetzung der Serie geplant, wurde vermutlich aber aufgrund der zunehmenden finanziellen Schwierigkeiten nicht ausgeführt (vgl. Steinitz 1963, S. 82). Der deutsche Architekt, Kunsthistoriker und Designer Mahlberg (Düsseldorf 1889–1970 Essen) und der österreichische Architekt Kosina (Wien 1899–1977 München) befassten sich primär mit Bauten, die dem öffentlichen Verkehr dienten – etwa Flughäfen oder Fahrzeughallen – sowie mit Wohn- und Verwaltungsgebäuden. Gemeinsam brachten sie die ersten drei Hallen des Großflughafens Tempelhof in Berlin zur Umsetzung, die zwischen 1924 und 1927 erbaut wurden (vgl. Rechenberg 2013, S. 34f.). Ein persönlicher Kontakt der beiden Architekten zu KS konnte nicht nachgewiesen werden, vermutlich ist die Publikation im Umfeld der künstlerisch radikalen Novembergruppe anvisiert worden, der Hilberseimer und Kosina angehörten und in der auch KS ausstellte. Die von KS als *Serie 2* gelisteten Bücher erschienen sowohl im Aposs- als auch im ↗ Merzverlag: Das avantgardistische Bilderbuch *Die Märchen vom Paradies* wurde 1924 von Molling & Comp. gedruckt und erschien im Okt./Nov. 1924 als *Aposs 2* sowie 1925 als Doppelnummer *Merz 16/17* (vgl. ausführlicher das *Vorwort zu Merz 16/17*, S. 271–278). Das typografische, aus Setzkastenmaterial konstruierte Heft *Die Scheuche*, eine Gemeinschaftsarbeit von KS, Steinitz und Theo van ↗ Doesburg, wurde als dritte Publikation des Apossverlages 1925 in Hannover veröffentlicht und anschließend ebenfalls als Doppelnummer der Reihe *Merz* zugeschlagen (vgl. ausführlicher das *Vorwort zu Merz 14/15*, S. 263–269). Zu den Preisangaben und dem Vertrieb der Merzhefte vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

*Werbeseite, unpaginiert: auf zwei Dritteln der Seite eine mit schwarzen, treppenartig verlaufenden Balken umrahmte Werbeanzeige für die Theaterzeitschrift Die Premiere; im unteren Drittel der Seite Werbung für die AGDE, die Arbeits-Gemeinschaft der Expressionisten, Berlin.*

D I E PREMIÈRE ERSCHEINT ... PREIS 1.20 MARK] Die Zeitschrift *Die Premiere. Blätter für wesentliches Theater* wurde 1925 von dem Archäologen Hanns Horkheimer im Potsdamer Verlag Gustav Kiepenheuer verlegt. Es wurden lediglich drei Ausgaben der Theaterzeitschrift innerhalb eines Jahres herausgegeben, im Anschluss wurde die Publikation eingestellt (vgl. Dietzel/Hügel 1988, S. 987). Den inhaltlichen Schwerpunkt der Zeitschrift steckten die Redakteure bereits bei ihrem Debüt ab. Programmatisch lautet das Ziel: *Man stelle das Postulat auf, wieder Mittelpunkt einer kulturellen Gemeinschaft zu werden. [...] Man bedenke, daß die Bühne eine Kultstätte von gleichem Rang und Wirkungsmöglichkeit sein könnte wie die Kanzel der Kirche oder die Tribüne des großen Volksführers* [*Das Fundament. Wozu?*, in: *Die Premiere. Blätter für wesentliches Theater* I, 1 (Okt. 1925),

S. 5]. Unter diesem Motto erschienen in allen drei Nummern programmatische Beiträge zum Theaterbetrieb, Rezensionen zu zeitgenössischen Aufführungen sowie Auszüge aus unveröffentlichten Dramen-Manuskripten. Neben neuen Kunstformen, wie etwa Kino und Film, wurden innovative Gestaltungsmuster in zeitgenössischer Dichtung und Kunst präsentiert sowie verschiedene Bühnenstile und -modelle besprochen. Als deutsche und österreichische Autoren der Zeitschrift waren die Dramatiker Berthold Viertel, Bernhard Diebold und Franz Theodor Czokor sowie die Theater- und Musikkritikern Hans W. Fischer und Adolf Weißmann vertreten.

17 MEISTER schaffen ... Arbeits-Gemeinschaft der Expressionisten] Es existiert ein gezeichneter Entwurf eines Signets mit der Abkürzung AGDE, der sich bei Edith Tschichold befand und auf dem handschriftlich KS als Urheber vermerkt ist (vgl. Schelle 1990, Typo-Nr. 70, reproduziert in Nündel 1981, S. 87). In der gleichen Handschrift, die allerdings nicht KS zugeschrieben werden kann, wurden Angaben zur exakten Größe der Buchstaben AGDE notiert (vgl. Schelle 1990a, Typo Nr. 70; zugleich Nündel 1981, S. 87). Die Zeichnung diente wohl als Vorlage für ein gedrucktes Signet, das in der von KS angelegten Mustermappe *Werbe Merz* (SMH, Inv.-Nr. SH 2018,0499, Bl. 2r) enthalten ist. 1925 schlossen sich 17 Künstler in Berlin zur Arbeitsgemeinschaft (AGDE) zusammen. Zu ihren Mitgliedern zählten neben KS u. a. die ↗ Bauhaus-Vertreter Johannes Itten und Karl P. Röhl, die deutschen Maler und Grafiker Oskar Nerlinger und Edmund Kesting sowie der deutsche Bildhauer und Filmregisseur William E. H. Wauer. Sie übernahmen JEDE ART MODERNSTER REKLAMEGESTALTUNG (Ausst.-Kat. Berlin 1927, S. 40), worunter etwa Werbeanzeigen, Verpackungen oder Drucksachen fielen. Die wenigsten der teilhabenden Künstler bekannten sich 1925 zum Expressionismus; vermutlich kam die Bezeichnung »Arbeitsgemeinschaft der Expressionisten« auf Anlass des Hauptinitiators Wauer zustande, der sich theoretisch mit dieser Stilrichtung beschäftigte. Als Geschäftsstelle der AGDE fungierte dessen Privatwohnung in der Paulsbornerstraße 11, Berlin (vgl. Schröder-Kehler 1985, S. 289).

*Einband hinten außen; mittig Abdruck des Aposs-Signets*

A APOSS] KS und Käte ↗ Steinitz gründeten den ↗ Apossverlag im Sept. 1924 zunächst mit dem Ziel, das *Märchenbuch* ihrer Zeit herauszugeben. Es erschienen dementsprechend die Märchen *Hahnepeter* (Aposs 1/Merz 12), *Die Scheuche* (Aposs 3/Merz 14/15) sowie *Die Märchen vom Paradies* (Aposs 2/Merz 16/17), wobei der *Hahnepeter* vermutlich erst nachträglich zu Aposs 1 deklariert wurde (vgl. den *Kontextkommentar Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816). Mit der letzten Publikation im Apossverlag, Ludwig



↗ Hilberseimers *Grosstadtbauten*, erfolgte noch im gleichen Jahr ein thematischer Umschwung (vgl. ausführlicher das Vorwort zu diesem Heft, S. 299–304). Das Aposs-Signet, das auf dem hinteren Einband, S. 336 abgedruckt wurde, bestehend aus dem Großbuchstaben *A* und dem darunter bündig gesetzten Titel *APOSS* in Grotesk-Versalien, findet sich ebenfalls auf einem Briefumschlag des Verlags (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 30 u. 33; SMH, Inv.-Nr. SH 2018,0499). Auf allen anderen Geschäfts- und Werbedrucksachen des Verlags fand das Signet keine Verwendung. Ein abweichend gestaltetes Signet mit der zusätzlichen Angabe *Copyright by Aposs Verlag 1925* ist auf dem hinteren Einband, S. 603 von *Merz 14/15* abgedruckt (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 29).



## MERZ 20 KURT SCHWITTERS KATALOG

*Einband vorne außen / S. 98*

KURT SCHWITTERS (Foto Genja Jonas, Dresden)] Genja Jonas, eigentlich Jenny Jonas (Rogasen/Posen 1895–1938 Dresden), war eine Fotografin mit Wirkungsschwerpunkt in Dresden, wo um 1926 auch die abgebildete Fotografie von KS entstand (vgl. Atanassow 2013, S. 32). Wie KS und Jonas sich kennenlernten, ist nicht hinreichend belegt. Eventuell entstand der Kontakt über den Dresdener Künstler Edmund Kesting (vgl. Lehmann 2013, S. 9), mit dem KS vermutlich seit einer 1925 stattfindenden Tanzveranstaltung des ↗ Sturms befreundet war (vgl. Jacoby 2007, S. 149). Aus der Zusammenarbeit zwischen Jonas und KS gingen mindestens drei Fotografien, sieben Fotogramme, eine Fotomontage sowie weitere, nicht näher bezeichnete Bilder hervor. Die Arbeiten – CR Nr. 1638–1648 – wurden 1929 auf der Werkbund-Ausstellung Film und Foto in Stuttgart gezeigt, bevor die Wanderausstellung im Herbst nach Zürich weiterzog (vgl. dazu auch Ausst.-Kat. Stuttgart 1929, S. 64 und 75). KS widmete Jonas überdies eine seiner Merzcollagen, indem er sie auf der Rückseite mit dem Titel *Für Frau Genja Jonas* (1926; CR Nr. 1450) versah. Ein weiteres, ebenfalls von Jonas angefertigtes fotografisches Porträt von KS ist auf S. 104, S. 353 in *Merz 20* abgedruckt.

Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstraße 5] KS' Wohnung in der Waldhausenstraße 5 diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe von *Merz* gegründeten ↗ Merzverlages. Zur Organisation der Zeitschrift *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

KATALOG] Das Heft *Merz 20* weist KS als Katalog zur ↗ Grossen Merzausstellung 1927 aus (vgl. dazu ausführlicher das Vorwort zu *Merz 20*, S. 337–340).

S. 99–100: Text inc. »Kurt Schwitters von KS; auf S. 100 im unteren Teil der Seite quadratische Abbildung mit links daneben stehender, um 90 Grad nach links gedrehter Angabe **KURT SCHWITTERS: MERZRELIEF 1925 IN BLAUEM QUADRAT** KAT. NR. 30 (Hervorh. i. O.); Katalogangabe durch einen Balken unterlegt; ausgehend von dem Doppelpunkt in der Bildüberschrift eine horizontale Linie hin zur Abbildung.

KURT SCHWITTERS gibt ... setze ich voran.] Dieses Zitat Adolf Behnes ist Bestandteil des Textes *Kurt Schwitters* [in: *Cicerone* XII, 10 (Mai 1920), S. 416; auch in: KSAT3, S. 672f.]. KS übernimmt den hier verwendeten Ausschnitt allerdings nicht in seinem ursprünglichen Wortlaut, der in Gänze heißt: *Kurt Schwitters ist ein wahrer Mensch. Er folgt treu wie wenige dem Gesetze seiner inneren Notwendigkeit. Er findet Dinge schön, die andere verachten. Er haßt das Materielle, das Mittelbare, und sucht das Unmittelbare, den Geist. Den Ausdruck fand er in der Verwendung von Maschinenteilen (u. ä.), die er durch die Art der Benutzung entformelt. Er gibt uns wieder das, was wir lange entbehrten: Geheimnis.* Anlass für Behnes Beitrag war die 85. Sturm-Ausstellung im Apr. 1920 in Berlin (Ausst. ↗ Berlin 1920), in der zugleich Werke von Oskar Fischer und Georg Muche gezeigt wurden. Behne (Magdeburg 1885–1948 Berlin), Kunsthistoriker und Architekturtheoretiker, war eines der frühen Mitglieder des ↗ Sturm-Kreises, verließ diesen jedoch 1917/18, da er die politische Ausrichtung der Gruppierung als unzureichend empfand. Fortan war er Vorsitzender des Arbeitsrats für Kunst und äußerte sich mehrfach positiv über KS und dessen Kunst (vgl. dazu Behnes Beiträge *Expressionismus für Arbeiter*, in: KSAT3, S. 530f.; *Kurt Schwitters*, in: KSAT3, S. 680f.; *Typographische Probleme*, in: KSAT3, S. 623–625).

Hier will man ... Red. Lissitzky/Schwitters.] Die 1924 von EL ↗ Lissitzky und KS herausgegebene Doppelnummer *Merz* 8/9 setzt sich unter Einbezug diverser anderer avantgardistischer Künstler mit dem Verhältnis von Kunst und Natur auseinander (vgl. dazu das Vorwort zu *Merz* 8/9, S. 185–194).

Kunst ist nie ... wie die Natur.] Dieses Zitat wird ein Jahr vor Veröffentlichung von *Merz* 20 in abgeänderter Form auch in dem von KS verfassten Beitrag *Der Rythmus im Kunstwerk* im *Hannoverschen Tageblatt* abgedruckt. Dort heißt es u. a.: *Kunst ist nie Nachahmung der Natur, sondern Kunst ist selbst Natur* [*Der Rythmus im Kunstwerk*, in: *Hannoversches Tageblatt* (vierte Beilage) vom 17.10.1926, unpaginiert].

Ich zeige zur ... nur bis Braunschweig.] Als ↗ Grosse Merzausstellung kündigt KS hier seine 1926 und 1927 stattfindende Wanderausstellung an, die mindestens 148 Werke des Künstlers zeigte (vgl. dazu die Werkliste in *Merz* 20, S. 101f., S. 345–348). Die Bezeichnung »Entwicklungsausstellung« gründet in der von KS vorgenommenen Werkauswahl, die sowohl frühere Bilder ab 1913 als auch erst im Jahr der Ausstellung angefertigte Merz-

bilder vorsah (vgl. dazu und zu den einzelnen Stationen der Ausstellung ausführlicher den Verzeichniseintrag im Anhang sowie das Vorwort zu *Merz 20*, S. 337–340).

Ich stelle hier ... den abstrakten Gestaltungen.] Die Entwicklung von *der Naturnachahmung zu den abstrakten Gestaltungen* zeichnet KS außerdem in seinem Beitrag *Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920)* [in: *Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 3–9] nach.

Aber Sie wollen ... Hannover am Theaterplatz.] KS' Eltern Eduard und Henriette Dora Marie Luise Schwitters, geborene Beckemeyer, heirateten im Jahr 1886. Das Damenkonfektionsgeschäft betrieben sie bis 1898.

Maturum] Maturum, das: veraltete Bezeichnung für das Abitur.

Dann war ich ... vom Jahre 1921.] KS verbrachte einen Teil seiner Studienzeit von 1909–1915 in Dresden an der Sächsischen Akademie der Künste. Emanuel Hegenbarth [Böhmisch Kamnitz (heute Česká Kamenice) 1868–1923 Dresden], Carl Bantzer und Gotthardt Kuehl galten bereits damals als namhafte Künstler und unterrichteten den Studenten KS in verschiedenen Malerei-Gattungen. Der Einfluss seiner Dozenten beschränkte sich nicht nur auf die im vorliegenden Text von KS benannten Werke. So kam er etwa über Bantzer im Sommer 1909 in Kontakt mit anderen jungen Künstlern, da der Professor wiederholte Aufenthalte in der hessischen Malerkolonie Willingshausen organisierte (vgl. dazu Webster 1997, S. 15; zu Bantzer und Kuehl vgl. ausführlicher den Kommentar zu KS' Text für das nicht erschienene Merzheft 10, S. 675). Zusätzlich zu den Fächern Portrait, Genre und Tiermalerei besuchte KS den anatomischen Unterricht bei Hermann Dittrich. Neben malerischen Kursen belegte er zudem Lehrveranstaltungen bei dem österreichisch-deutschen Literaturwissenschaftler Oskar Walzel, der während KS' Aufenthalt in Dresden ebenfalls an der Sächsischen Akademie der Künste tätig war.

Im Kriege habe ... Hillkupplungen spezialisiert wurde.] KS war ab dem 12.3.1917 Soldat beim 37. Reichs-Infanterieregiment. Lediglich drei Monate später erfolgte am 19.6.1917 seine Untauglichkeitserklärung. Eine Woche darauf begann er im hannoverschen Eisenwerk Wülfel als Werkstattzeichner zu arbeiten (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 1, S. 530). Dass die dortige Tätigkeit sein künstlerisches Schaffen nachhaltig prägte, erklärt er selbst noch Jahre nach Kriegsende. So erinnert er sich folgendermaßen an die Arbeit im Eisenwerk: *Dort gewann ich Liebe zum Rade, erkannte auch die Maschinen als Abstraktion menschlichen Geistes. Seit dieser Zeit liebe ich die Zusammenfassung von abstrakter Malerei und Maschine zum Gesamtkunstwerk* [inc. *Herkunft, Werden und Entfaltung*, in: ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, Berlin (1920), unpaginiert].

Handhebelaufrücker für Hillkupplungen] Bei der hier genannten Hill-Kupplung handelt es sich um eine im hannoverschen Eisenwerk Wülfel produzierte Schaltkupplung mit

einer Ausrückvorrichtung, die etwa das Ein- und Ausschalten einzelner Arbeitsmaschinen erlaubt. Der zugehörige Handhebelausrücker dient der Bewegung des Ausrücklagers, welches wiederum die Trennung von Kupplung und Welle ohne separat erfolgende Demontage ermöglicht (vgl. dazu Jellinek 1912, S. 87; Lefèvre 1970, S. 217f.).

Ich habe dann ... Semester Architektur studiert.] Die zwei Semester im Fach Architektur absolvierte KS 1917/18 an der Königlich Technischen Hochschule Hannover.

Ich sah nämlich ... zu lesen war.] Seit 1919 stellte KS die Gesamtheit seines Schaffens unter den von ihm geprägten Begriff ›Merz‹. Die wesentlichen Prinzipien dieses Kunstprogramms sind das Überschreiten von medialen und strukturellen Grenzen sowie das Verwenden ›fremden‹ Materials jeglicher Art zur eigenen künstlerischen Verarbeitung. KS setzte sich systematisch mit den Kritiken zu seinen bildkünstlerischen sowie literarischen Werken auseinander, indem er sie etwa in Form von Zeitungsausschnitten sammelte und bearbeitete. Insbesondere einzelne Kritiken aus KS' *Kladde Kritiken. Spezialhaus für Abfälle* (vgl. KSAT3, S. 491–579) rücken die Materialauswahl des Künstlers in den Fokus ihrer Wertung. Die hier außerdem angeführte Erklärung, wie KS zu der Bezeichnung ›Merz‹ kam, findet sich schon in *Merz 6*, S. 57, S. 132.

Sie können es ... das Arbeiterbild nannte.] In der Tat benannte KS eine Vielzahl seiner Bilder gemäß der verwendeten Materialbestandteile. So ist etwa in *L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)* (1919, verschollen; CR Nr. 436), welches auf dem Einband hinten außen, S. 354 reproduziert ist, ein Schnipsel mit dem Wort ›MERZ‹ erkennbar. Ebenso befinden sich entsprechend beschriftete Papierstücke in den beiden Werken *Das Undbild* (1919; CR Nr. 447) und *Das Arbeiterbild* (1919; CR Nr. 443).

als ich zum ... in Berlin ausstellte] KS referiert hier auf die 76. Sturm-Ausstellung, die in der von Herwarth Walden geführten Galerie Der ↗ Sturm vom 29. Juni bis Ende Juli 1919 in Berlin stattfand. Zuvor war KS seit 1918 schon an drei vorangehenden Ausstellungen im Sturm beteiligt, allerdings stellte er zumindest im Rahmen der 64. und 70. Sturm-Ausstellung noch keine Merzkunst zur Schau. Lediglich hinsichtlich der 75. Ausstellung in der Galerie Herward Waldens ist uneindeutig, ob das dort unter dem Titel *Das Dorf* ausgestellte Werk ein Ölgemälde oder aber eine gleichnamige Merzarchitektur (vor? 1918/um 1919, beide verschollen; CR Nr. 221/591) bezeichnet.

Später erweiterte ich ... mich selbst MERZ.] Eine dichterische Tätigkeit von KS lässt sich bereits vor 1917 nachweisen. So datierte er etwa sein erst später veröffentlichtes Gedicht *Herbst* [in: *Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 9] auf das Jahr 1909. Die erste Veröffentlichung von KS' Lyrik erfolgte 1919 im ↗ Sturm mit den Gedichten *Nächte*, *Wir*, *Ich werde gegangen*, *Am Rande meines Welkens bin ich sanfte Nacht* und *Ich werde erbaut* [alle in: *Der Sturm* X, 3 (Juni 1919), S. 35f.]. Warum KS in *Merz 20* das Jahr 1917 als Beginn seines

dichterischen Schaffens bezeichnet, ist ungewiss. Dass er seiner Dichtung von 1917 im Kontext des vorliegenden Heftes allerdings erhöhte Bedeutung beimisst, zeigt sowohl der Abdruck des Gedichts *Undumm* auf S. 103, S. 349f., welches KS nachdrücklich auf 1917 datiert (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 20*, S. 103, S. 736), als auch eine von ihm getätigte Aussage, in der er erklärt, dass er *in der Dichtung im Jahre 1917 mit einer Gestaltung ähnlich der äußeren Form August Stramm's* (*Merz 20*, S. 103, S. 349) begann (vgl. dazu ausführlicher den Kommentar zu *Merz 20*, S. 103, S. 735f.). Denkbar wäre folglich, dass die im *Sturm* publizierten Werke zu dieser Zeit entstanden und KS diese als Beginn seiner dichterischen Laufbahn wertete. Neben der Dichtung gemäß seines Kunstprogramms ›Merz‹, die KS wiederum in *Merz 20*, S. 103f., S. 349–353 aufgreift, propagiert er ebenfalls eine ›Merzbühne‹ (vgl. dazu *Merz 20*, S. 101, S. 347). ›Merz‹ wurde zudem zum Pseudonym für KS selbst.

Es sind typische ... Bilder malte: 32–45.] KS und HS besuchten Lajos von Ebneith (Szilagyssombyo/Ungarn 1902–1982 Lima/Peru), Maler und Architekt, und seine Frau im Sommer 1926 in deren Wohnort, dem an der Nordsee gelegenen Stadtteil Kijkduin, welcher zur Gemeinde Den Haag gehört. Wie KS und von Ebneith sich kennenlernten, ist nicht eindeutig belegt. Eventuell kamen sie über die von Theo van ↗Doesburg geleitete De ↗Stijl-Redaktion in Kontakt, in der von Ebneith seit seinem Umzug nach Den Haag im Jahr 1923 mitwirkte (vgl. Höch 1995a, S. 728). Definitiv begegneten sie sich 1925 während eines anderen Urlaubs, den KS und seine Frau ebenfalls in den Niederlanden verbrachten (vgl. Rehorst 1989, S. 41). Anlässlich des Urlaubs im Jahr 1926 trafen die Eheleute Schwitters Ende Juni bzw. Anfang Juli in Kijkduin ein und blieben ungefähr vier Wochen bei ihren Freunden (vgl. Ex 2002, S. 42). In einem während dieser Zeit geschriebenen Brief berichtet KS von seiner künstlerischen Tätigkeit bei Lajos von Ebneith: *Ich male in seinem Atelier Bilder. Bis jetzt schon 6 Stück, alle ziemlich gut. Ein Bild haben wir auch zusammen gemalt* (Brief von KS an Katherine Dreier vom 6.7.1926, in: Nündel 1974, S. 102). Bekannt ist, dass von Ebneith KS ein Bild schenkte, was dieser daraufhin ›vermerzte‹ und unter dem Titel *wie von Ebneith* (1926, verschollen; CR Nr. 1351) u. a. während seiner ↗Grossen Merzausstellung zeigte (vgl. Nr. 42 der Tabelle in *Merz 20*, S. 101, S. 346). Ob die Briefstelle auf besagtes Bild referiert oder auf eines der laut dem vorliegenden Text letztendlich 14 entstandenen Bilder, ist unklar.

Auch von Ebneith erinnert sich Jahre nach KS' Tod ausführlich an die gemeinsame Zeit: *Die ›Alltagsbegebenheiten‹ fanden täglich ab 6 Uhr in der Früh statt. Schwitters, bewaffnet mit seinem großen Rucksack, lief am Meerufer entlang und las die nachts vom Meer ausgespuckten Wertgegenstände auf, bestehend aus Holzbrettern, Tauen, usw. und schaffte sie mühsam nach Hause. [...] Im Garten befand sich ein täglich wachsendes Monument und die neu erworbenen Stücke wurden zugefügt. Es handelte sich nämlich um ein räumlich gestaltetes Gitterwerk [...] von über 2,50 m Höhe* (Brief an Ernst Nündel vom 10.5.1977,

in: Nündel 1981, S. 58). KS' künstlerische Arbeit beschränkte sich während des Urlaubs folglich nicht bloß auf Malerei. Gemäß seines vom Zufallsfund geprägten Kunstkonzepts ›Merz‹ arbeitete er zu dieser Zeit mit verschiedensten Materialien, die er in einer Objektkonstruktion zueinander in Beziehung setzte. Die nicht erhaltene Plastik im Garten der von Ebneiths betitelte KS zunächst als ›Seemannsheim mit Bubikopf‹ und nach einer Umgestaltung als ›Seemannsheim ohne Bubikopf‹ (vgl. Nündel 1981, S. 58). Eine spätere Assemblage von KS erinnert mit dem Titel *Kleines Seemannsheim* (1926; CR Nr. 1352) noch an die Benennung des erwähnten Werks.

Im Nov. 1926 präsentierten KS und von Ebneith ihre Werke zusammen auf der 155. Ausstellung der Berliner Galerie ↗ Sturm, die gleichzeitig als Auftakt zur Grossen Merzausstellung diente. Einer alternativen Zählung nach handelte es sich hingegen um die 153. Ausstellung (vgl. dazu die Einladungskarte zur Sturm-Ausstellung im Nov. 1926, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000001317; Pirsich 1985, S. 308).

Die beiden neuen ... 1927 sind größer] Die beiden hier genannten Werke *Bild mit Kugel und Schwanz/Bild mit Kugel und roter Schwingung* (1917, verschollen; CR Nr. 1499) und *Bild mit Balken und Kreis* (1927, verschollen; CR Nr. 1497) weisen mit 125 × 100 cm bzw. 100 × 100 cm im Gegensatz zu den früher entstandenen gelisteten Werken auf S. 101f., S. 345–348 tatsächlich ein größeres Format auf. Lediglich eines der früheren Bilder – in der Auflistung der Werke zur ↗ Grossen Merzausstellung auf S. 101, S. 346 als Bild Nr. 4 *Die Spinnerin* (CR Nr. 93; 1914; verschollen) bezeichnet – weist mit 120 × 100 cm eine ähnliche Größe auf.

Die Bilder 17 ... kleine Zeit lang.] Neben ›Merzkunst‹ und Abstraktion widmete sich KS lebenslang der konventionellen Landschaftsmalerei.

Abdruck KS: Merzrelief ... in blauem Quadrat] Abgedruckt ist KS' *MERZ 1925,1 Relief in blauem Quadrat* (1925; CR Nr. 1277), ein Relief (Öl, Schuhabsatz und Holz auf Holz genagelt, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv.-Nr. 748), mit dem Hinweis, dass es in der Werkaufstellung zur ↗ Grossen Merzausstellung 1927 auf S. 101, S. 346 als Kat.-Nr. 30 geführt wird. Gemäß den in der Liste genannten Angaben weist es Maße von 50 × 50 [lt. CR 49,5 × 50,2] cm auf und wird von KS mit einem Preis von 800 RM beziffert. Im Zuge der Grossen Merzausstellung wurde es im März 1927 auf der Ausstellung des Nassauischen Kunstvereins in Wiesbaden gezeigt.

S. 101–102: In den oberen zwei Dritteln von S. 101 Tabelle mit durchnummerierter Auflistung der ersten 48 GEMÄLDE DER GROSSEN MERZAUSSTELLUNG 1927 sowie in entspre-



chend angelegten Spalten erfolgende Angabe von Titel, Entstehungsjahr, Maßen und Preis; nach der Aufzählung von je fünf Werken folgt eine dünne Zeilentrennlinie, nach je zehn Werken eine dickere; rechter Tabellenrahmen fetter gedruckt; im unteren Drittel der Seite links Abbildung des Originalmodells Normalbühne Merz, rechts daneben KS' Anmerkungen unter dem Titel Merzbühne Grundstellung; auf S. 102 Fortsetzung der Tabelle mit den Nummern 51–150; pro Zeile erfolgt nun die Angabe zweier Werke, wiederum mit den bereits auf S. 101 angegebenen Daten – hier fehlen jedoch die Maßangaben; im unteren Drittel KS' Beitrag Merzzeichnungen und i-Zeichnungen.

GEMÄLDE DER GROSSEN MERZAUSSTELLUNG 1927] KS führt in dieser Tabelle 148 Werke auf, die im Zuge der ↗ Grossen Merzausstellung 1927 ausgestellt wurden (vgl. dazu ausführlicher das Vorwort zu *Merz 20*, S. 337–340). Ihr Entstehungszeitraum liegt zwischen 1913 und 1927. Die Arbeiten umfassen einerseits konventionelle Malerei – etwa Naturgemälde oder Personendarstellungen –, andererseits Abstraktionen und Merzbilder sowie einige i-Zeichnungen. Auf S. 101, S. 345f. stehen die Werke mit den Nummern 1–48, die Fortsetzung der Tabelle auf S. 102, S. 347f. beginnt jedoch erst mit Nummer 51, sodass zwei Werke nicht in der Liste aufgeführt sind. Zudem unterscheidet sich der Aufbau der beiden Tabellenteile auf S. 101 und S. 102: Während auf S. 101 die Angabe der Werke einspaltig erfolgt, werden im zweiten Teil der Tabelle je zwei Werke nebeneinander gelistet. Auf S. 102 fehlen die Maße und die Datierung der jeweiligen Bilder, die für die Werke auf S. 101 noch angegeben werden.

Folgende Werke wurden laut KS' Liste ausgestellt:

[S. 101]

1 *Die Kesselträgerin* (1913, verschollen; CR Nr. 63), 2 *Kornfeld* (1913, verschollen; CR Nr. 66), 3 *Abendlandschaft aus Kollau bei Leipzig* (1913, verschollen; CR Nr. 68), 4 *Spinnerin* (1914, verschollen; CR Nr. 92), 5 *C Genre 5 (Nähende.) / Nähendes Mädchen* (1914, verschollen; CR Nr. 91), 6 *Stilleben mit Disteln* (1916, verschollen; CR Nr. 150), 7 *Beckers Tun (Opherdicke i. Westf.)* (1916, verschollen; CR Nr. 144), 8 *Landschaft aus Opherdicke / Gutshof Opherdicke* (1917; CR Nr. 190), 9 *Fabrikburg (Eisenwerk Wülfel)* (1918, verschollen; CR Nr. 233), 10 *Bouquet* (1918; CR Nr. 234), 11 *Ohlenhausen* (1918, verschollen; CR Nr. 235), 12 *Der Trabant* (1918, verschollen; CR Nr. 236), 13 *Räume* (1918, verschollen; CR Nr. 237), 14 *Merzbild K 6 Das Huthbild* (1919; CR Nr. 438), 15 *Merzbild 9 b das grosse Ichbild / Merzbild K 7 [?]* (1919; CR Nr. 430), 16 *Merzbild 46 A. Das Kegelbild* (1921; CR Nr. 781), 17 *Porträt Abbu Becker* (1921, verschollen; CR Nr. 788), 18 *Das Zwillingbild* (1922, verschollen; CR Nr. 936, abgebildet in *Merz 4*, S. 38), 19 *Bild Tokio* (1923, verschollen; CR Nr. 1095), 20 *Violinschlüssel [ehemals: Bild HR / Relief mit H. R. und Doppelschwanz]* (1923/1927; CR Nr. 1104), 21 *Merz 1025 mit rotem Kreis* (1924, verschollen; CR Nr. 1207), 22 *Relief mit gemaltem gelben Viereck / Merz-Relief mit schrägem Gelb* (1924, verschollen; CR Nr. 1213), 23 *Merz 1008 Wiesbaden* (1924,

verschollen; CR Nr. 1208), 24 *Weißes Relief* (1927, verschollen; CR Nr. 1500), 25 *Merz 1007 Stangen und Kreise* (1924, verschollen; CR Nr. 1207), 26 *Merzrelief mit schwarzem Klotz* (1924, verschollen; CR Nr. 1212, abgebildet in *Merz 11*, Einband vorne außen, S. 573), 27 *Merzrelief mit rotem Kranz* (1924, verschollen; CR Nr. 1215), 28 *MERZ 1924,1. Relief mit Kreuz und Kugel* (1924; CR Nr. 1211), 29 *Landschaft aus Bardowick* (1925, verschollen; CR Nr. 1290), 30 *MERZ 1925,1 Relief im blauen Quadrat* (1925; CR Nr. 1277), 31 *Scheune aus Retelsdorf in Mecklenburg* (1926, verschollen; CR Nr. 1361), 32 *Bild 1926.1 Gebet über der Stadt* (1926, verschollen; CR Nr. 1341), 33 *Bild 1926.2 Quadrat auf 8 Seiten* (1926, verschollen; CR Nr. 1342), 34 *MERZ 1926,3 Cicero* (1926; CR Nr. 1343), 35 *Bild 1926.4 mit rotem Kreis* (1926, verschollen; CR Nr. 1344), 36 *Bild MERZ 1926,5 Senkrecht – wagerecht* (1926; CR Nr. 1345), 37 *Bild 1926.6 mit weiß lackiertem Kreis* (1926, verschollen; CR Nr. 1346), 38 *Bild 1926.7 Relief auf weiß* (1926, verschollen; CR Nr. 1347), 39 *MERZ 1926,8 / Bild 1926,8 Verschobene Flächen* (1926; CR Nr. 1348), 40 *Bild 1926,9 blau, gelb, rot, Kreis* (1926, verschollen; CR Nr. 1349), 41 *Bild 1926,10 wie ein Stern* (1926, verschollen; CR Nr. 1350), 42 *Bild 1926,11 wie von Ebne* (1926, verschollen; CR Nr. 1351), 43 *MERZ 1926,12. »Kleines Seemannsheim.«* (1926; CR Nr. 1352), 44 *Bild 1926,13 mit gelbem Klotz / Merzbild mit gelbem Klotz* (1926; CR Nr. 1353), 45 *Bild 1926,14 mit grünem Ring / Merzbild mit grünem Ring* (1926/1937; CR Nr. 1354), 46 *Bild mit Kugel und Schwanz / Bild mit Kugel und roter Schwingung* (1927, verschollen; CR Nr. 1499), 47 *Bild mit Balken und Kreis* (1927, verschollen; CR Nr. 1497), 48 *Bild mit Schwipp und Schwapp* (1927, verschollen; CR Nr. 1501).

[S. 102]

51 *i 1 Mann schaut Reklame* (1920, verschollen; CR Nr. 737), 52 *Z. i. 3 neu ausgestattet.* (1920; CR Nr. 739), 53 *Z. i. Hobelmann.* (1920; CR Nr. 741), 54 *Zeichnung I 6 Mode I.* (1920; CR Nr. 742), 55 *Zeichnung I 9 Hebel 2 [?]* (um 1922, verschollen; CR Nr. 1060) oder *Ohne Titel (I 9 Hebel 2?)* (1920; CR Nr. 745, vgl. den Kommentar zu *Merz 8/9*, S. 85, S. 662f.), 56 *Z. i. 20 Tafel Salz* (1922; CR Nr. 1072), 57 *i / 21 P R S RS il* (1922/1926, verschollen; CR Nr. 1075), 58 *Z. i. 22 likan.* (1926; CR Nr. 1476), 59 *i 23 Schöne Frau* (1926, verschollen; CR Nr. 1477), 60 *Z. i. 24. spielendes Kind nach Boccioni.* (1926; CR Nr. 1478), 61 *Z i 25 Engel der Strasse.* (1926; CR Nr. 1479), 62 *I. 26. Quadrat.* (1925; CR Nr. 1326), 63 *Z. i. 27. Spaziergang der Bäume.* (1923; CR Nr. 1174), 64 *Z. i. 28 Bild wie Galgen.* (1923; CR Nr. 1175), 65 *i 29 Wilhelm Haspe* (1926; CR Nr. 1480), 66 *Mz 157. Hindenburg.* (1920; CR Nr. 695), 67 *Mz. 307. Erster Platz / Mz 307 Jettchen* (1921; CR Nr. 872), 68 *Mz 470 drichondert* (1922, verschollen; CR Nr. 1011), 69 *Mz 702 Agfa* (1923, verschollen; CR Nr. 1119), 70 *Mz 1926,1. rosa dabei* (1926; CR Nr. 1371), 71 *[Ehemals:] Mz 1926,2. selbst oben. für Janssen 1936* (1926; CR Nr. 1372), 72 *Mz 1926,3 rote Mitte.* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1373), 73 *1926,4 Jetzt fange ich an* (1926; CR Nr. 1374), 74 *Mz 1926,5 mit lila Sammet.* (1924/1926; CR Nr. 1375), 75 *Mz 387. Kaltensundheim* (1922; CR Nr. 980),

76 Mz. 305. *Ein Erdbeben.* (1922; CR Nr. 982), 77 Mz 706 *Schwarz* (1923, verschollen; CR Nr. 1122), 78 Mz 1926,6 *Schwarz-blau Kreuz* (1926, verschollen; CR Nr. 1376), 79 Mz 1926,7. *slagen* (1926; CR Nr. 1377), 80 Mz 1926,8. *schwarzer Keil.* (1926; CR Nr. 1378), 81 Mz 1926,9 *extra* (1926, verschollen; CR Nr. 1379), 82 Mz 1926,10. *sehr rot.* (1926; CR Nr. 1380), 83 Mz 1926,11 *Müsst all verdorren!* (1926, verschollen; CR Nr. 1381), 84 Mz 1926,12 *liegendes emm* (1926; CR Nr. 1382), 85 Mz 1926,13 *Sechzig.* (1926, verschollen; CR Nr. 1384), 86 Mz 1926,14 *Rom* (1926, verschollen; CR Nr. 1385), 87 Mz 1926,15. *Manu* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1386), 88 Mz 1926,17. »Lissitzky« (1926; CR Nr. 1388), 89 Mz 1926,18 *Rio de Janeiro* (1926, verschollen; CR Nr. 1389), 90 Mz 1926,19 *Kijkduin* (1926, verschollen; CR Nr. 1390), 91 Mz 1926,16 *Haarlem* (1926, verschollen; CR Nr. 1387), 92 Mz 1926,20. »chwi.« (1926; CR Nr. 1391), 93 Mz 1926,21. *een Ooge.* (1926; CR Nr. 1392), 94 Mz 1926,22 *A'dam* (1926, verschollen; CR Nr. 1393), 95 Mz 1926,23 *ack* (1926, verschollen; CR Nr. 1394), 96 Mz 1926,24. *en Zoonen.* (1926; CR Nr. 1395), 97 Mz 1926,25 *Ehrenpforte d. Rep.* (1926, verschollen; CR Nr. 1396), 98 Mz 1926,26 *Besonders gut* (1926, verschollen; CR Nr. 1397), 99 Mz 1926,27 *Arps Zunge* (1926, verschollen; CR Nr. 1398), 100 Mz. 1926,28. *Mitte geteilt.* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1399), 101 Mz 1926,29 *Gelbes Rechteck* (1926, verschollen; CR Nr. 1400), 102 Mz 26,30. *rotes Dreieck.* (1926; CR Nr. 1401), 103 Mz 1926,31 *Prag* (1926, verschollen; CR Nr. 1402), 104 Mz 1926,32 *KirbaF netteragiC* (1926, verschollen; CR Nr. 1403), 105 Mz 26,33 *Görlitz* (1926; CR Nr. 1404), 106 Mz 1926,34 *Papier* (1926, verschollen; CR Nr. 1405), 107 Mz 1926,35 *Rum* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1406), 108 Mz 26,36 *Bordeaux* (1926; CR Nr. 1407), 109 Mz 1926,37 *Hundert eins* (1926, verschollen; CR Nr. 1408), 110 Mz 1926,38 *Neapel* (1926, verschollen; CR Nr. 1409), 111 Mz 26,39. *Sicilien* (1926; CR Nr. 1410), 112 Mz 1926,40 *Eintrittskarte* (1926, verschollen; CR Nr. 1411), 113 Mz 26,41. *okola* (1926; CR Nr. 1412), 114 Mz 26, 42. *alt.* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1413), 115 Mz 26,43 *okolade* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1414), 116 Mz 26,44 *res* (1926; CR Nr. 1415), 117 Mz 26,45 *Sch.* (1925–1926; CR Nr. 1320), 118 Mz 26,46 *ade* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1416), 119 Mz 26,47. *Afrika.* (1925–1926; CR Nr. 1321), 120 Mz 26,48 *Berlin* (1926; CR Nr. 1417), 121 Mz 1926,49 *Ooo* (1926, verschollen; CR Nr. 1418), 122 *Zeichnung A 1 Delft* (1926; CR Nr. 1369), 123 *Z. i. 99. Film.* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1481), 124 Mz 94. *Grünfleck.* (1920, Verbleib unbekannt; CR Nr. 663), 125 Mz 117. *Genève Karo Gelb* (1920, Verbleib unbekannt; CR Nr. 671), 126 Mz 231 *Miss Blanche.* (1923; CR Nr. 1114), 127 Mz 306 *Felixmüller* (1921, verschollen; CR Nr. 871), 128 Mz 421 *sichtbarlich* (1922, verschollen; CR Nr. 988), 129 Mz 1926,50 *Ellips* (1926, verschollen; CR Nr. 1419), 130 Mz 1926,51 *Intrittska* (1926; CR Nr. 1420), 131 Mz 1926,52 *Pee / Mz. 26,51. / Mz 1926,51 Pee (Bergmann-Film)* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1421), 132 Mz 26,53 *Fernspr.* (1926, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1422), 133 Mz 1926,54 *Leichtverst* (1926, verschollen; CR Nr. 1423), 134 Mz 1926,55 *Pitzel* (1926, verschollen; CR Nr. 1424),

135 Mz 26,56 *Fahrrate* (1926; CR Nr. 1425), 136 Mz 1926,57 *Wanne* (1926, verschollen; CR Nr. 1426), 137 Mz 1926,58 *Theaterloge* (1926, verschollen; CR Nr. 1427), 138 Mz 233. *Eier* (1921; CR Nr. 830), 139 Mz 258. *Fünfrot – neu* (1921; CR Nr. 848), 140 Mz 266 *Harzburg* (1921, verschollen; CR Nr. 852), 141 Mz 347 *Gaahden* (1922; CR Nr. 958), 142 Mz 461. *Goldmark*. (1922; CR Nr. 1006), 143 Z i 101. *Begegnung*. (1926; CR Nr. 1482), 144 Mz 42 *Traum* (1920?, verschollen; CR Nr. 628), 145 Mz 52 *Herzberg* (1920?, verschollen; CR Nr. 632), 146 Mz 26,59. *Aus* (1926; CR Nr. 1428), 147 Mz 1926,60 *Cigaretten* (1926, verschollen; CR Nr. 1429), 148 Mz 26 61. *Sprengel*. (1926; CR Nr. 1430), 149 26/62 *netto*. (1926; CR Nr. 1431), 150 Mz 26,63. *rein nichts*. (1926; CR Nr. 1432).

Abdruck KS: Originalmodell Normalbühne Merz] Abgedruckt ist die Fotografie von einer der insgesamt vier verschiedenen Anordnungen des Originalmodells *Normalbühne Merz* [1924, verschollen (nach 1926); CR Nr. 1269], einer ›Guckkastenbühne‹. Das Foto zeigt die Normalbühne in der sog. ›Grundstellung‹. KS beteiligte sich mit dem hölzernen Bühnenmodell an der 1924 stattfindenden Internationalen Ausstellung neuer Theater-technik in Wien, die im Folgejahr nach Paris und 1926 nach New York weiterwanderte (vgl. dazu Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 119). Eine weitere Fotografie des Bühnenmodells ist in *Merz* 11, S. 91, S. 574 reproduziert, vgl. dazu ausführlicher den zugehörigen Kommentar, S. 679f.

MERZBÜHNE GRUNDSTELLUNG] KS stellt hier seine beiden Bühnenkonzepte ›Merzbühne‹ und ›Normalbühne Merz‹ gegenüber. Als er 1919 sein Kunstprogramm ›Merz‹ vorstellte, nahm er nicht nur Bezug auf bildnerische und literarische Kunst, sondern präsentierte noch im Okt. desselben Jahres sein Konzept der Merzbühne in dem von Herwarth Walden herausgegebenen Jahrbuch *Die Sturm-Bühne* [*Die Merzbühne und Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne*, in: *Die Sturm-Bühne* 8 (Okt. 1919), S. 3]. In seiner ersten Buchveröffentlichung ↗ *Anna Blume. Dichtungen*, die Ende 1919 im hannoverschen Paul ↗ Steegemann Verlag erschien, forderte er *die restlose Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerkes* (*An alle Bühnen der Welt*, in: *Anna Blume. Dichtungen*, S. 31–35, Zitat S. 31). Dieser Anspruch wird ihm zufolge insbesondere der Merzbühne zuteil, da diese *nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk* [*Die Merzbühne*, in: *Die Sturm-Bühne* 8 (1919), S. 3] kennt. Gemäß seines späteren Diktums *Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt* [*Merz*, in: *Der ↗ Sturm* XVIII, 3 (Juni 1927), S. 43] sollen in die Merzbühne integrierte Materialien ihrer außerkünstlerischen Beziehungen enthoben werden und stattdessen *nur innerhalb der Logik des Kunstwerkes* [*Die Merzbühne*, in: *Die Sturm-Bühne* 8 (Okt. 1919), S. 3] Beachtung finden. Ebenso übernimmt KS das Gestaltungsprinzip der materiellen Heterogenität für die Konzeption der Merzbühne. So seien etwa *Materialien für die Partitur [...] sämtliche Töne und Geräusche, die durch Violine,*

*Trommel, Posaune, Nähmaschine, Ticktackuhr, Wasserstrahl usw. gebildet werden können* [Die Merzbühne, in: *Die Sturm-Bühne* 8 (Okt. 1919), S. 3]. KS' bühnenprogrammatische Schriften sind von der Merz-Idee durchdrungen, sodass sie von einem *spielerische[n] Umgang mit dem Material, der selbst noch in seiner theoretischen Reflexion zum Ausdruck kommt*, zeugen (Schober 1994, S. 298). Folgende Veröffentlichungen thematisieren die Konzeption der Merzbühne: *Die Merzbühne* (in: *Anna Blume. Dichtungen*, S. 31), *An alle Bühnen der Welt* (in: *Anna Blume. Dichtungen*, S. 31–35), *Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne* [in: *Die Sturm-Bühne* (Okt. 1919), S. 3], *Die Merzbühne* [in: *Die Sturm-Bühne* (Okt. 1919), S. 3; ↗ *Der Zweemann* I, 2 (Dez. 1919), S. 18; ↗ *Ma* IX, 8/9 (Sept. 1924), unpaginiert], *A Merzzsinpad* [dt.: Merzbühne, in: *Ma* VI, 3 (Jan. 1921), S. 29]. Im Text *Aus der Welt*: ›Merz‹ [in: *Der Sturm* XIV, 4 (Apr. 1923), S. 49–56; XIV, 5 (Mai 1923), S. 67–76; XIV, 6 (Juni 1923), S. 95f.; gekürzt nochmals in: *Ausst.-Kat. Wien 1924*, S. 26–38] spielt KS die Merzbühnen-Programmatur zudem in Ansätzen exemplarisch durch.

Als ›Normalbühne=Merz‹, ›normale Bühne Merz‹ oder nur ›Normalbühne‹ bezeichnete KS ein ab 1924 veröffentlichtes alternatives Bühnenkonzept. Inspiriert von den Arbeiten verschiedener Künstlerkollegen wie El ↗ Lissitzky und Theo van ↗ Doesburg, wiesen die praktischen Entwürfe der Normalbühne – im Gegensatz zur Merzbühne blieb es nicht bei reiner Programmatur – konstruktivistische Züge auf. Seine Normalbühne präsentierte KS bereits in *Merz* 11, S. 91, S. 237–240, vgl. dazu ausführlich den zugehörigen Kommentar, S. 679f.

MERZZEICHNUNGEN und i-ZEICHNUNGEN] Zu KS' ›Merzmalerei‹ vgl. den Kommentar zu *Merz* 1, S. 1, S. 445f. Die Bezeichnung ›i‹ nutzte er ab 1920 zur Benennung einer Gruppe seiner bildkünstlerischen Werke, die in der Art des Ready-mades aus einem einzigen vorgefundenen Ausschnitt bestehen (vgl. dazu auch den Kommentar zu *Merz* 2, S. 17, S. 470–472).

In Heft *Merz* 2 ... die moderne Großstadt.] KS referiert an dieser Stelle auf die Ausführungen zu seinem ›i‹-Konzept, die in *Merz* 2, S. 17–21, S. 38f. abgedruckt sind (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz* 2, S. 17, S. 470–472). Die erwähnte Anwendung des Konzeptes findet sich in *Merz* 7, S. 66, S. 160–163 (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz* 7, S. 66, S. 610f.).

Die Natur ist ... Vorbild dienen kann] Analogien zwischen Kunst und Natur thematisiert KS bereits in der 1924 erschienenen Doppelnummer *Merz* 8/9.

S. 103–104: Im oberen Teil von S. 103 Abbildung mit am rechten Seitenrand stehender,

um 90 Grad nach links gedrehter Angabe **KURT SCHWITTERS: DER GEFANGENE** (KREIDEZEICHNUNG) 1918 (Hervorh. i. O.); im unteren Drittel KS' Text Merzdichtung; zweiter Absatz als Block in der rechten Hälfte des Satzspiegels, links daneben das Gedicht Undumm, nach unten und rechts durch Rahmenteil abgesetzt; auf S. 104 Fortsetzung des Textes von S. 103; unter dem ersten Absatz links das Lautgedicht prüüüüüüüüüüü, durch Rahmenteil nach unten vom in gleicher Breite gedruckten Gedicht inc. Meine süße Puppe und nach rechts vom entsprechend schmaler gesetzten Fließtext abgegrenzt, der etwa auf der Hälfte des Lautgedichts endet; zwischen dem Ende des Textes und dem darunterstehenden Gedicht Die letzte Fliege ist ein Balken abgedruckt; in unterer Seitenhälfte links fotografisches Porträt von KS, rechts untereinander die Werbeanzeigen für Buchheister und I. C. Herhold. Varianten werden in den Fußnoten vermerkt.

Abdruck KS: Der Gefangene (Kreidezeichnung)] Reproduziert ist KS' Kreidezeichnung *Der Gefangene* von 1918 (verschollen; CR Nr. 368), die zuvor schon in der hannoverschen Avantgarde-Zeitschrift *Das hohe Ufer* I, 10 (1919), unpaginiert [S. 257] abgebildet wurde.

MERZDICHTUNG] Sein Konzept der Merzdichtung hatte KS Ende 1919 in seiner ersten Buchpublikation ↗ *Anna Blume. Dichtungen* vorgestellt, wo neben dem nominell ersten Merzgedicht *An Anna Blume* auch der programmatische Text *Selbstbestimmungsrecht der Künstler* enthalten ist. Darin findet sich folgende Charakterisierung der Merzdichtung: *Die Merzdichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog der Merzmalerei als gegebene Teile fertige Sätze aus Zeitungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen usw., mit und ohne Abänderungen. [...] Diese Teile brauchen nicht zum Sinn zu passen, denn es gibt keinen Sinn mehr* [*Anna Blume. Dichtungen* (1919), S. 37].

Merzreliefs] Reliefs bezeichnen bildkünstlerische Werke, in denen sich Bildteile plastisch vom Hintergrund abheben. KS fertigte ab 1923 derartige Arbeiten nach dem Merzprinzip. Eine definitive Unterscheidung – insbesondere zwischen Assemblage und Reliefs – ist bezüglich seiner Werke aufgrund des fließenden Übergangs nicht immer möglich (vgl. dazu Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 1, S. 28). Zu den frühesten Merzreliefs zählen CR Nr. 1097–1100 und 1102–1104.

Noch unwichtiger ist ... und bereichert wird.] KS spielte nicht nur seit seiner Jugend Klavier (vgl. Grötz 1993, S. 49), sondern war ebenfalls begeisterter Tänzer. So erinnert sich etwa Käte ↗ *Steinitz: Kurt Schwitters hielt sich immer auf dem laufenden und lernte die neuesten Gesellschaftstänze [...], von Two-step und Jimmy zu Tango. Später in Norwegen nahm er mit Begeisterung Tanzstunden* (Steinitz 1963, S. 149f.). Darüber hinaus pflegte er Freundschaften mit verschiedenen Musikern wie der Pianistin Nelly van ↗ *Doesburg*, die die Auftritte der Holland-Dada-Tournee musikalisch begleitete (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835), dem ausgebildeten Komponisten und

Pianisten Herwarth Walden sowie dem Musikwissenschaftler und -kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt, der KS und Hannah ↗ Höch bei der Konzeptionierung einer geplanten, allerdings nicht zustande gekommenen ›Anti-Revue‹ unterstützte (vgl. Höch 1995a, S. 134f. und Wulff 2018). Später im Exil arbeitete er in Molde mit dem Organisten Thorolf Høyer-Finn zusammen, im englischen Internierungslager stand er in engerem Kontakt zum Pianisten Maryan Johannes Rawicz.

Im Nachlass befinden sich zahlreiche unveröffentlichte Notenschriften von KS, deren Entstehung zwischen 1927 und 1940 liegt (vgl. dazu das *Vorwort zu Merz 24*, S. 391–415). Anlässlich des 1928 stattfindenden Zinnoberfestes schrieb KS – ebenfalls mit Steinitz zusammen – den *Zinnoberschläger*, der von Walter Giesecking vertont wurde (vgl. *Der Zinnoberschläger*, Notenblatt von 1928, SMH, Inv.-Nr. KSA 2010,5a), sowie das Lied *Der Krawattenmacher*, für das Walter Lehnhoff die Melodie komponierte (vgl. *Krawattenmacher*, Notenblatt von 1928, SMH, Inv.-Nr. KSA 2010,5b).

Dass KS' kompositorische Bemühungen über einen mehrjährigen Zeitraum andauerten, geht auch aus verschiedenen Korrespondenzen hervor. Spätestens Ende 1939 arbeitete er sich gezielt in musiktheoretische Grundlagen ein: *Ich studiere mit allem Eifer Harmonielehre, da ich einsehe, dass es nicht möglich ist zu komponieren, ohne sie zu kennen. Meine Kompositionen sind aber teils unmöglich, teils trivial* (Brief an Annie Müller-Widmann vom 17.12.1939, in: Schaub 1998, S. 35–37, Zitat S. 36). In einem späteren Brief an HS weist KS sie an, Klaviernoten folgender Komponisten zu erwerben: Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Brahms, Wagner, Hindemith, Mussorgski und Tschaikowski. Überdies seien für ihn Werke der *alte[n] Italiener* sowie *Harmonielehre und Kontrapunkt* relevant (Brief von KS an HS vom 11.11.1941, SMH, Inv.-Nr. que 06837988).

ich erinnere an ... Die Scheuche: Apossv Verlag.] KS listet hier eine Auswahl seiner selbstständigen Buchpublikationen: ↗ *Anna Blume. Dichtungen* erschien als KS' erste Buchveröffentlichung 1919 im Paul ↗ Steegemann Verlag Hannover; ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters* erschien 1920 im Berliner Verlag Der ↗ Sturm und umfasst 15 Stempelzeichnungen und Gedichte von KS; ›Auguste Bolte‹ ist der Untertitel des 1922 im Verlag Der Sturm veröffentlichten *Tran Nr. 30*; der Gedichtband *Elementar. Die Blume Anna* erschien Anfang 1923 im Verlag Der Sturm; ›Memoiren in Blei-E‹ erschien 1922 unter dem vollständigen Titel *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* im Walter Heinrich Verlag; *Die Märchen vom Paradies* erschienen 1924 ebenso wie *Die Scheuche* zunächst im hannoverschen ↗ Apossv Verlag, den KS im selben Jahr zusammen mit Käte ↗ Steinitz gegründet hatte, und später als *Merz 16/17* bzw. *Merz 14/15* als eigene Hefte der Reihe *Merz* (vgl. dazu ausführlicher das *Vorwort zu Merz 14/15*, S. 263–269 bzw. *Merz 16/17*, S. 271–278).

Ich begann in ... Form August Stramms:] August Stramm war ein Schriftsteller des

deutschen Expressionismus, der vorwiegend Lyrik und Dramen veröffentlichte. Er und KS kamen über den ↗ Sturm-Kreis in Kontakt, nachdem Herwarth Walden Stramm 1914 kennengelernt hatte und in der Folgezeit als dessen Mentor fungierte. Stramm war Mitbegründer und Vertreter der Wortkunsttheorie, deren Grundzüge das künstlerische und theoretische Schaffen mehrerer ↗ Sturm-Schriftsteller wie Otto Nebel, Lothar Schreyer, Rudolf Blümner und letztlich auch Herwarth Walden prägten. Gemäß der Wortkunsttheorie wird das Wort als basales Element der Sprache in den Fokus der Dichtung gestellt. Im Gegensatz zur ›Schriftstellerei‹, der die Funktion einer Vermittlung von Inhalten zuteil wird, strebt die Ästhetik der Sturm-Dichtung nach der Offenbarung von Sprache im sprachlichen Ausdruck selbst (vgl. Pirsich 1985, S. 250). KS setzt den Stramm'schen Stil insbesondere durch die Anwendung von Agrammatikalität und Neologismen um (vgl. dazu Lach 1971, S. 90f.; Pirsich 1985, S. 315f.). Beispielhaft für die Dichtung gemäß der Wortkunsttheorie ist etwa KS' Gedicht *Undumm* (vgl. dazu auch den folgenden Kommentar).

UNDUMM (1917)] Das Gedicht erschien ab 1919 mehrfach unter dem leicht geänderten Titel *Umdumm* [in: *Der Zeltweg* I, 1 (Nov. 1919), unpaginiert; ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, Berlin (1920), S. 12; *Ararat* II, 3 (Jan. 1921), S. 117]. Die vorliegende Fassung weist unter den publizierten Varianten als einzige eine Datierung auf. Lediglich ein Typoskript ist mit der allerdings durchgestrichenen Datierung 1919 versehen (vgl. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Inv.-Nr. TZR C 3679). Auf dem Typoskript ist außerdem der vermutlich von Tristan ↗ Tzara durchgestrichene Titelzusatz *Gedicht 21* vermerkt. Im vorliegenden Gedicht *Undumm* (1917) knüpft KS insofern an den Stil August Stramms und damit ebenso an die Wortkunsttheorie des ↗ Sturms an, als er neologistische Substantive und Verbverbindungen einbringt, die für den Rezipienten sowohl in Bezug auf den Bedeutungsgehalt als auch auf die Wortart nur [...] teilweise entschlüsselbar sind (Pirsich 1985, S. 316; vgl. dazu auch den vorherigen Kommentar). Insbesondere die Verbform ›glutet‹ scheint der Dichtung Stramms zu entstammen. Eine Vielzahl von KS' Gedichten aus der Zeit um 1918 weist Merkmale der Stramm'schen Wortkunsttheorie auf (vgl. dazu Lach 1971, S. 90f.; Pirsich 1985, S. 307–322).

Sie kennen ja ... an Anna Blume.] KS' Gedicht *An Anna Blume* erschien erstmals im Aug. 1919 in der von Herwarth Walden herausgegebenen Zeitschrift *Der ↗ Sturm* X, 3 (Aug. 1919), S. 72. Kurz darauf wurde es in ↗ *Anna Blume. Dichtungen* – der ersten eigenständigen Publikation von KS – abgedruckt. Das Gedicht führte damals zu einer Vielzahl von überwiegend negativen Reaktionen und wurde überregional zum literarischen Aushängeschild für Dada. Zeitgenössisch wurde es ins Französische, Holländische, Englische, Ungarische, Bulgarische und Italienische übersetzt. Den Namen Anna Blume verwendete



KS außerdem als Text- oder Bildelement nachfolgender literarischer Texte, Publikationen, Drucksachen und bildkünstlerischer Werke.

Ich zitiere daher ... ich habe keine.“] Die Sentenz ist zuvor bereits in *Merz 2*, S. 23, S. 46 abgedruckt worden (vgl. den dazugehörigen Kommentar, S. 479f.). In allen dort aufgeführten Fassungen steht der Satz einzeln und ohne offensichtliche Verbindung zu anderen Textelementen.

das dadaistisch pathetische ... die Tüte zu!!“] Eine Fassung des Gedichts wurde erstmals auf dem Poster *Kleine Dadasoirée* (van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682b) publiziert, das den ersten Abend des Holland-Dada-→Feldzugs am 10.1.1923 in Den Haag ankündigte (vgl. dazu den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Erneut gedruckt wurde der Vierzeiler mit leichten Abweichungen auf dem Programmblatt des Haarlemer Dada-Abends vom 11.1.1923 (Abb. in KSAT3, S. 260). Ferner findet sich eine deutsch-friesische Variante des Gedichts in *Merz 4*, S. 37, S. 88 (vgl. dazu den zugehörigen Kommentar, S. 737). Es zählte außerdem zum Vortragsrepertoire von KS, der es etwa auf einem Veranstaltungsabend in Drachten am 13.4.1923 zum Besten gab. Später wurde eine weitere deutschsprachige Variante unter dem Titel *Kleine Dinge von Kurt Schwitters* in die *Zinnober Festschrift* (1928), S. 10 aufgenommen. *Die zute Tute* liegt außerdem als Typoskript vor (undatiert, SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,106a-b) und ist Bestandteil des während der Exilzeit von KS zusammengestellten Konvoluts *Die Feuer Fliege* [undatiert [1940–1947], SMH, Inv.-Nr. que 06840303,T,010].

Über die Dichtung ... sind in Aussicht.] Die Vortragsorte Amsterdam, Delft, Drachten, Den Haag, Haarlem, s’Hertogenbosch, Leiden, Rotterdam und Utrecht waren Bestandteil des sog. Holland-Dada-→Feldzugs von 1923 (vgl. dazu ausführlicher den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). In den Städten Berlin, Braunschweig, Dresden, Einbeck, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Jena, Leer, Leipzig, Lüneburg, Magdeburg, Prag, Sellin und Weimar veranstaltete KS die Merzabende entweder allein oder in Kooperation mit anderen Künstlern (vgl. dazu ausführlicher den Kommentar zu *Merz 7*, S. 70, S. 627–629).

In Holzminden fand am 24.3.1927 ein Merzabend statt. Daran anschließend resümiert Rudolf Jahns, der KS für die entsprechende Veranstaltung zu sich eingeladen hatte, folgendermaßen: *Hier hat sich inzwischen einiges ereignet. Am 24. Merz-Abend [...]. 30 Personen. Schwitters las 5 Märchen, einige Kleinigkeiten und sprach Urlautgedichte* (Brief an Walter Wilhelm vom 26.2.1927, in: Güse 1988, S. 80–82, Zitat S. 80). In Zwickau trug KS ebenfalls ein mündliches Programm vor Publikum auf Einladung des dortigen Museumsdirektors vor (vgl. dazu Webster 1997, S. 190).

Für die noch ausstehenden Veranstaltungsorte lassen sich Auftritte in Wiesbaden, Frankfurt a. M. und Paris nachweisen. Der Vortrag in Wiesbaden fand im Rahmen der ↗ Grossen Merzausstellung 1927 statt und wird im *Wiesbadener Badeblatt* für den 23.5.

um 8 Uhr im dortigen Museum angekündigt (vgl. *Theater und Kunst in Wiesbaden. Kunstausstellung – Vortragsabend*, in: *Wiesbadener Badeblatt* vom 20./21.3.1927, Nr. 79/80). Eine entsprechende Rezension des Abends beschreibt KS zwar als Vortragskünstler von *unleugbare[m] Talent*, die Rezitation seiner Humoresken und insbesondere *der viersätzigen, aus unartikulierten Lauten bestehenden ›Sonate‹* wird jedoch als *Verwüstung seiner Begabung* gewertet (*Aus Kunst und Leben. Nassauischer Kunstverein*, in: *Wiesbadener Tagblatt* vom 24.3.1927, Nr. 70, S. 4). In einem späteren Brief an Raoul ↗ Hausmann listet KS Frankfurt ohne Angabe eines genauen Datums als Ort, an dem er alleine einen Dada-Vortrag gehalten habe (vgl. Brief vom 14.11.1946, in: Nündel 1974, S. 247f.). An anderer Stelle berichtet er: *In Paris habe ich einen Vortrag in einem Cafe auf offenem Boulevard gehalten* (Brief an Katherine Dreier vom 4.5.1927, in: Nündel 1974, S. 114). Eine Vortragstätigkeit in Bremen konnte nicht nachgewiesen werden. Drei weitere, leicht abgeänderte Listen mit Veranstaltungsorten finden sich in *Merz 7*, S. 70, S. 180–182, auf dem hinteren Einband von *Merz 8/9*, S. 206 sowie auf der Drucksache *Allgemeines Merz Programm* von 1923 [Schelle 1990a, Typo Nr. 11; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 1432 (20/9)].

Ein Teil meiner ... neues Lautgedicht: priiimititii.] Die von KS stammende Lautdichtung wurde 1932 in *Merz 24* als Kadenz der *Ursonate* abgedruckt (vgl. *Merz 24*, S. 182f., S. 433). Varianten des entsprechenden Ausschnitts erschienen zudem in den Zeitschriften *Transition 3* (Juni 1927), S. 143 und *Tank 1 1/2–3* (1928), S. 102 (vgl. zu den Druckvarianten der *Ursonate* ausführlich das Vorwort zu *Merz 24*, S. 391–415).

In größerem Format ... end, ein Lustspiel.] Eine Veröffentlichung der beiden von KS erwähnten Werke *Punsch von Nobel* bzw. *Totenbett mit happy end* konnte nicht nachgewiesen werden. Zum ersten Text existiert lediglich ein auf den 5.10.1925 datiertes Typoskript mit dem leicht abweichenden Titel *Punch von Nobel* (SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,25a-b). Zu dem ›Lustspiel‹ *Totenbett mit happy end* liegen verschiedene Ausarbeitungen vor, die entweder Varianten darstellen oder inhaltliche Bezüge zueinander aufweisen: zwei fragmentarische und undatierte Manuskripte (*Totenbett*, SMH, Inv.-Nr. que 06840252; *Frau Meier*, SMH, Inv.-Nr. que 06840253), ein auf den 8.1.1930 datiertes Manuskript (*Frau Meier*, SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,11) sowie drei zeitgenössisch entstandene Typoskripte (*Totenbett mit happy end*, undatiert, SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,3; *Das Totenbett*, Typoskript mit Anstreichungen, undatiert, Inv.-Nr. KSA 1993,4; *Das Totenbett*, undatiert, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, Inv.-Nr. TZR C 3680).

Ich bin mit ... Post, Wiesbadener Fremdenblatt...] Im *Berliner Tageblatt* veröffentlichte KS am 19.9.1926 seine Grotteske *Die Lotterie* [Teil I und II]. Am 1.1.1927 erschien *Es ist ein Unglück geschehen. Eine kleine Grotteske* in der *Frankfurter Zeitung* (Zweites Morgenblatt) vom 1.1.1927, S. 2. In der *Prager Presse* erschienen im Jahr 1926 die drei

Grotesken *Das geliehene Fahrrad* [in: *Prager Presse* (Morgenausgabe) v. 20.5.1926, S. 4], *Die Prager Eindrücke* [in: *Prager Presse* (Morgenausgabe) v. 23.5.1926, S. 4] und *Der Schweinehirt und der Dichturfürst* [in: *Prager Presse* (Morgenausgabe) v. 1.7.1926, S. 4]. Für den *Hannoverschen Kurier* lassen sich für den Zeitraum zwischen 1919 und 1928 mindestens 15 veröffentlichte Beiträge von KS nachweisen, darunter *An Anna Blume* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 19.11.1919, S. 4), *Emils blaue Augen. Die Geschichte des Herrn mit den Augen von Pappe* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 17.10.1925), *Der glückliche Hans* mit dem Zusatz ›Märchen‹ (in: *Hannoverscher Kurier* v. 17.10.1925), *Das Glück* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 25.11.1925), *Die Reise nach Indien* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 22.1.1926, S. 2), *Das geliehene Fahrrad* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 26.3.1926), der auch als *Brautwerbung* bezeichnete Text *Meine Verlobung* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 12.8.1926), *Wie man gratis in ein Kino kommt* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 13.8.1926), *Eisenbahn* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 10.10.1928), *Sieben Hasen* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 16.12.1926), *Die Himmelsleiter* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 7.1.1927), *Knöterich treibt Dämonen aus* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 12.2.1927), *Deutsche Schreibung* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 6.3.1927) und *Es ist ein Unglück geschehen. Eine kleine Grotteske* (in: *Hannoverscher Kurier* v. 6.4.1927). In den *Schleswiger Nachrichten* wurde am 8.1.1927 die Grotteske *Der glückliche Hans* abgedruckt und in der *Badischen Presse* erschien am 21.11.1926 der auch als *Meine Verlobung* veröffentlichte Text *Brautwerbung*. Im *Hannoverschen Tageblatt* hat KS von 1926 bis 1927 mindestens sechs literarische Texte publiziert, u. a. *Der Rythmus im Kunstwerk* [in: *Hannoversches Tageblatt* (vierte Beilage) v. 17.10.1926], *Der Zauberkünstler* [in: *Hannoversches Tageblatt* (Beilage) v. 9.1.1927], *Die Lotterie* (in: *Hannoversches Tageblatt* v. 17.2.1927), *Emils blaue Augen* [in: *Hannoversches Tageblatt* (Beilage) v. 19.6.1927], *Der Schweinehirt und der Dichturfürst* (in: *Hannoversches Tageblatt* v. 4.8.1927) und *Magische Kraft* (in: *Hannoversches Tageblatt* v. 5.11.1927). In der *Deutschen Zeitung Bohemia* erschien am 21.5.1926, S. 3 *Das Glück*. Am 13.4.1926 veröffentlichte KS – den Autorenangaben zufolge in Zusammenarbeit mit Hans ↗ Arp – die Grotteske *Die Piepmänner und das Schwein* in den *Braunschweiger Neueste Nachrichten*. Im gleichen Jahr erschienen dort ebenfalls die Texte *Utzitz in Hannover* [in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten* v. 2.3.1926], *Altes Märchen* [in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten* v. 29.6.1926], *Emils blaue Augen* [in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten* v. 26.2.1926, S. 2], *Die neue Architektur Deutschlands* [in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten* v. 2.3.1926, S. 2], *Das geliehene Fahrrad* [in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten* v. 31.3.1926, S. 2] und *Der zündende Funken* [in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten* v. 26.8.1926, S. 3]. Die *Königsberger Hartungsche Zeitung* druckte am 8.1.1927 (Morgenblatt) *Der zündende Funke* sowie am 7.4.1929 (Sonntagsblatt der *Königsberger Hartungschen Zeitung*, Wochenschrift für Kunst und Wissen) *Sieben Hasen, mein Sohn und ich* ab. Beiträge von KS in den *Westfälischen Neuesten Nachrichten* waren *Die Zoologische Gartenlotterie* [in: *Westfälische*

*Neueste Nachrichten* (Unterhaltungsbeilage) v. 17.4.1926, S. 17f.], *Das geliehene Fahrrad* [in: *Westfälische Neueste Nachrichten* v. 10.7.1926, S. 14] sowie die Grotteske *Sieben Hasen* [in: *Westfälische Neueste Nachrichten* (Beilage Frau und Kind) v. 23.2.1927]. In der *Haagschen Post* veröffentlichte KS lediglich den Beitrag *De Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada; in: *Haagsche Post* v. 20.1.1923), jedoch keine seiner Grottesken.

Eine Mitarbeit seitens KS im *Hamburger Fremdenblatt*, in der *Schlesischen Zeitung* und im *Prager Tagblatt* konnte nicht nachgewiesen werden. Eine Zeitung mit dem Titel ›Wiesbadener Fremdenblatt‹ existierte zu Lebzeiten von KS nicht. Eventuell referiert diese Bezeichnung auf das *Wiesbadener Tagblatt* oder das *Wiesbadener Badeblatt* – in beiden Zeitungen konnten jedoch keine Beiträge von KS selbst nachgewiesen werden, sondern lediglich Ankündigungen und Kritiken zur ↗ Grossen Merzausstellung 1927 bzw. zu einem seiner Vortragsabende.

Die Lotterie, Das ... Selbstmord, Hamburger Hafen...] Eine Vielzahl der von KS aufgezählten literarischen Werke erschien in verschiedenen zeitgenössischen Zeitungen. Zudem war der überwiegende Anteil der Grottesken Bestandteil seines *Rezitationsbuches* (SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T), welches er in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zusammenstellte. Die darin enthaltenen Texte dienten KS als Repertoire für seine zahlreichen Vortragsabende. Seine Grotteske *Die Lotterie* wurde im *Berliner Tageblatt* vom 13.9.1926 sowie im *Hannoverschen Tageblatt* vom 17.2.1927, S. 14 veröffentlicht. Am 17.4.1926 erschien sie unter dem Titel *Zoologische Gartenlotterie* in den *Westfälischen Neuesten Nachrichten*, S. 14 und später als *Die Zoologische Garten-Lotterie* in *Merz 21*, S. 107–110, S. 368–376. Einen im *Rezitationsbuch* eingeklebten Zeitungsausschnitt des Artikels im *Hannoverschen Tageblatt* hat KS mit handschriftlichen Änderungen versehen (vgl. *Die Lotterie*, 17.2.1927, SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,018).

Ein weiteres Typoskript findet sich in dem 1940–1947 zusammengestellten Konvolut *Die Feuer Fliege* (vgl. *Die Zoologische Gartenlotterie*, in: *Die Feuer Fliege*, S. 1–6, 1940–1947, SMH, Inv.-Nr. que 06840303,T,001). *Das geliehene Fahrrad* erschien am 26.3.1926 im *Hannoverschen Kurier*, S. 2f., am 31.3.1926 in den *Braunschweiger Neueste Nachrichten*, S. 2, am 20.5.1926 in der *Prager Presse* (Morgenausg.), S. 4, am 11.6.1927 mit dem Zusatz ›Grotteske‹ im *Hamburger Anzeiger* (Rubrik *Ulenspiegel*), S. 16 und in den *Westfälischen Neuesten Nachrichten* vom 10.07.1926, S. 14. Auch *Das geliehene Fahrrad* ist Bestandteil des Konvoluts *Die Feuer Fliege* (vgl. *Das geliehene Fahrrad*, in: *Die Feuer Fliege*, S. 8–11, 1940–1947, SMH, Inv.-Nr. que 06840303,T,004). Zudem existiert ein weiteres undatiertes Typoskript (*Das geliehene Fahrrad*, SMH, Inv.-Nr. que 06840305,T) sowie ein Drucknachweis aus dem *Hannoverschen Kurier*, der ebenfalls mit handschriftlichen Änderungen im *Rezitationsbuch* eingeklebt ist (*Das geliehene Fahrrad*, 26.3.1926, SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,046).

*Brautwerbung* ist zum einen mit dem Untertitel ›Groteske‹ in der *Badischen Presse* (Sonntag-Ausg.) vom 21.11.1926, S. 3 sowie als *Meine Verlobung* im *Hannoverschen Kurier* vom 12.8.1926 abgedruckt worden. Von diesem Text findet sich ebenfalls ein Drucknachweis im *Rezitationsbuch* [*Meine Verlobung. Eine Burleske von Kurt Schwitters*, undatiert [1926], SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,053].

*Zauberkünstler* erschien am 9.1.1927 im *Hannoverschen Tageblatt* (Beilage Unterhaltungsblatt) und wurde ein Jahr später in der *Zimober Festschrift* (1928), S. 8 veröffentlicht. Eine Publikation des Textes *Radio* konnte nicht ermittelt werden. In KS' *Rezitationsbuch* ist lediglich ein Typoskript des Texts enthalten [*Radio*, undatiert [1934], SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,039].

*Die Horizontale Geschichte* ist am 26.2.1928 im *Hannoverschen Tageblatt* abgedruckt worden. Zusätzlich sind zwei Typoskripte erhalten [*Horizontale Geschichte*, Typoskript im *Rezitationsbuch*, undatiert [1926], SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,012; *Horizontale Geschichte*, undatiert [1926], SMH, Inv.-Nr. que 06840369]. Die Existenz einer von KS stammenden Groteske mit dem Titel *Affe tot . . Bude zu* konnte nicht nachgewiesen werden.

Die Groteske *Schweinehirt und Dichturfürst* erschien unter dem leicht abweichenden Titel *Der Schweinehirt und der Dichturfürst* am 1.7.1926 in der *Prager Presse* (Morgenausg.), S. 4 sowie am 4.8.1927 im *Hannoverschen Tageblatt*, S. 13. Der Drucknachweis im *Rezitationsbuch* trägt ebenfalls den geringfügig erweiterten Titel [*Der Schweinehirt und der Dichturfürst*, undatiert [1925], SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,050].

*Sieben Hasen* wurde am 23.2.1926 in den *Westfälischen Neuesten Nachrichten* (Beilage Frau und Kind), am 16.12.1926 im *Hannoverschen Kurier* und am 7.4.1929 als *Sieben Hasen, mein Sohn und ich* im Sonntagsblatt der *Königsberger Hartungschens Zeitung* abgedruckt. Zu diesem Text existieren drei zeitgenössische Typoskripte [*Sieben Hasen*, undatiertes Typoskript [1925], SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,21; *Sieben Hasen*, Typoskript, datiert auf 1925, SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,22; *Sieben Hasen*, Typoskript im *Rezitationsbuch*, undatiert [1925], SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,031]. Zu der Erzählung liegen überdies vier Illustrationen von Käte ↗ Steinitz vor, die auf eine gemeinsam geplante Kinderbuchpublikation ähnlich der *Scheuche* oder den *Märchen vom Paradiese* schließen lassen [vgl. *Schlittschuhläufer*, undatiert [um 1925], SMH, obj. 06838500; *Junge*, undatiert [um 1925], SMH, obj 06838501; *Zwei an der Decke hängende Hasen*, undatiert [um 1925], SMH, obj 06838502; *Hasenkopf vor Zahl sieben*, undatiert [1925], SMH, obj 06838503].

*Piepmänner und Schwein* wurde als *Die Piepmänner und das Schwein* in den *Braunschweiger Neuesten Nachrichten* vom 13.4.1926 publiziert. Den entsprechenden Zeitungsausschnitt klebte KS in sein *Rezitationsbuch* ein [*Die Piepmänner und das Schwein*, undatiert [vor dem 13.4.1926], SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,049]. Laut der Autorengabe

des Artikels war Hans ↗ Arp an dem Text beteiligt. Eine zeitgenössische Veröffentlichung von *Mein Selbstmord* konnte nicht nachgewiesen werden. In KS' *Rezitationsbuch* ist lediglich ein Typoskript des Textes eingeklebt [*Mein Selbstmord*, undatiert [1925/1926], SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,049].

Der Text *Hamburger Hafen* wurde am 22.5.1926 unter dem vollständigen Titel *Rundfahrt im Hamburger Hafen* im *Hamburger Anzeiger*, S. 17 abgedruckt. Auch diesen Ausschnitt übernahm KS in sein *Rezitationsbuch* (*Rundfahrt im Hamburger Hafen*, 22.5.1926, SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,051).

Meine süße Puppe ... die Deine bautze.] Die abgedruckten Verse sind im gleichen Jahr wie *Merz 20* unter dem Titel *zwei liebeslieder* ebenfalls in der Zeitschrift *Fronta* I, 1 (1927), S. 18 und im Folgejahr unter dem Titel *Kleine Dinge von Kurt Schwitters* in der *Zinnober Festschrift* (1928), S. 10 sowie um 90 Grad nach links gedreht im Begleitheft zum Fest der Technik *Der Do-Do-Do-Do-Doppelnippel. Mars-Mitternachts-Post-Posaune* (1928), unpaginiert, veröffentlicht worden. Das Gedicht gehörte vermutlich auch zu KS' Vortragsrepertoire, da es Bestandteil seines *Rezitationsbuches* ist [vgl. *Zwei Liebeslieder. [1. Sperr das Herz auf 2. Meine kleine Puppe]*, Typoskript im *Rezitationsbuch*, Juli 1926, SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,043]. Weiterhin existieren ein nicht datiertes Typoskript sowie der Durchschlag eines abweichenden Typoskripts [vgl. *Liebeslieder [Sperr das Herz auf/Meine süsse Puppe]*, Typoskript, undatiert, SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,105,T,001; *schnuppe*, Durchschlag, undatiert, SMH, Inv.-Nr. que 06840317]. Später bilden die hier abgedruckten Verse einen Teil von KS' Gedicht *Sie puppt mit Puppen* (vgl. *Sie puppt mit Puppen*, Manuskript vom 7.10.1944, SMH, Inv.-Nr. que 06840493,T,001).

Die letzte Fliege. Herbst ist ... den Sommer erinnerst.] Das hier als *Die letzte Fliege* benannte Gedicht war Bestandteil verschiedener von KS angelegter Werksammlungen, wie dem *Rezitationsbuch* [*Die letzte Fliege*, Typoskript, datiert auf den 2.6.1926, S. 32, SMH, Inv.-Nr. que 06835057,T,042], dem Notizbuch *Reisenotizen* [*Herbst*, Manuskript, undatiert [1933–1934], S. 4, SMH, Inv.-Nr. que 06842061,T,011], dem in den 1940er Jahren zusammengestellten Konvolut *Die Feuer Fliege* [*Herbst*, Typoskript, undatiert [1940–1947], S. 23, SMH, Inv.-Nr. que 06840303,T,013] und einem Konvolut englischsprachiger Lyrik [*Herbst*, Manuskript im Konvolut *Poems (english)*, undatiert [1941–1947], Bl. 4, SMH, Inv.-Nr. que 06840468,T,009]. Darüber hinaus existiert der Durchschlag eines Typoskripts, dessen Original verschollen ist [*Die letzte Fliege*, Typoskript, undatiert [2.10.1926], SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,119] sowie zwei Durchschläge eines ebenfalls nicht erhaltenen Typoskripts (*herbst*, undatiert, SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,121 und que 06840321).

Abdruck KS: Foto] Die von Genja Jonas stammende Fotografie ist ähnlich der auf dem vorderen Einband, S. 341 um 1926 herum entstanden (vgl. Atanassow 2013, S. 87). KS ver-

wendete das Foto ebenfalls für drei Einladungskarten zu seinen Merzabenden [*Einladung zum Merz Vortragsabend* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 39; SMH, Inv.-Nr. obj 06837445a-y und KSA 2008,16); *Merz Abend (a)* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 40; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 334); *Merz Abend (b)* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 40b; SMH, Inv.-Nr. SH 2015,0085)]. Vgl. außerdem den Kommentar zur Fotografie von Genja Jonas in *Merz 20*, S. 98, S. 723.

BILLIGE KISSEN ... wundervolle Farbwirkung] KS wirbt mit dieser Anzeige für einen Handarbeitsbetrieb, welcher 1868 in Hannover *als erstes Spezialgeschäft für ›Handarbeiten und Hauskunst‹* (Fahl 1993, S. 69) gegründet worden ist. In den zwanziger Jahren wurde er von Wilhelm und Luise Buchheister geführt, den Eltern des deutschen Malers Carl Buchheister, der seit 1921 mit KS befreundet war (vgl. Valstar 1988, S. 16). Beide gründeten 1927 zusammen mit den Künstlern Rudolf Jahns, Hans Nitzschke und Friedrich Vordemberge-Gildewart die Vereinigung die abstrakten hannover, deren Vorsitz KS von 1927 bis 1933 innehatte.

Die Werbeanzeige erschien zuvor im *Hannoverschen Kurier* (Nr. 540/541, v. 18.11.1925), im *Hannoverschen Anzeiger* (v. 2.12.1925, S. 1), sodann im *Sonderheft Typographie des ↗ Sturms* [XIX, 6 (Sept. 1928), S. 269] sowie auf einer eigenen Werbekarte (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 43; ETH Zürich, gta Archiv, Inv.-Nr. 43B-K-1929-10-04) und einem Werbeblatt der ↗ Merz Werbezentrale (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 42; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHE II 26.43). KS gestaltete überdies eine Weihnachtsanzeige für das Handarbeitshaus Buchheister (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 65; SMH, Inv.-Nr. obj 06838421), welche ebenfalls im *Hannoverschen Kurier* (Nr. 558/559, Beilage v. 29.11.1925) sowie im *Hannoverschen Anzeiger* (v. 5.12.1926, S. 19) abgedruckt wurde. Einen weiteren Reklameentwurf für Buchheisters soll KS Theo und Nelly van ↗ Doesburg für die Veröffentlichung in einer Ausgabe von *De ↗ Stijl* gesandt haben (vgl. KS an Theo und Nelly van Doesburg vom 21.1.1926, in: Nündel 1974, S. 100f.). Die Werbeanzeige wurde in den noch nachfolgenden Ausgaben jedoch nicht abgedruckt.

Schwarze RIPS KISSEN] Rips bezeichnet im textilhandwerklichen Kontext die sog. Ripsbindung – eine gerippte Oberfläche des entsprechenden Gewebes.

95 ⌘] Bei dem Symbol, das den Preis bezeichnet, handelt es sich um das Deleaturzeichen, welches bis zur Einführung des Euros 2002 auch als deutsches Pfennigzeichen Verwendung fand.

Merz-Werbe-Zentrale] Die ↗ Merz Werbezentrale diente KS für seine Arbeit als Reklamegestalter.

ICH bin seit ... SCHILLERSTRASSE 17 (STEINTOR)] Die Werbeanzeige referiert auf

ein von Ignaz Carl Herhold 1844 ursprünglich in der hannoverschen Bäckerstraße gegründetes Porzellangeschäft (vgl. Beyer 1962, S. 58). KS nutzt dessen Initialien für die Schreibung des Wortes ›Ich‹, mit dem er den textlichen Teil der Reklame beginnt. Die Anzeige wurde weiterhin im *Hannoverschen Kurier* vom 21.3.1926, in vier Heften der *Mitteilungen des Hausfrauenvereins und Heimchenbundes Hannover* (I, 7 vom 15.10.1926, S. 58; I, 8 vom 15.11.1926, S. 78; I, 9 vom 15.12.1926, S. 98; II, 1 vom 15.1.1927) sowie im *Sonderheft Typographie des ↗ Sturms* [XIX, 6 (Sept. 1928), S. 268] abgedruckt. Eine weitere ähnlich gestaltete Werbeanzeige belegt eine Werbetätigkeit von KS für das Fachgeschäft Herhold bis 1930 (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 691; SMH).

DIE GUTE REKLAME ... ungeschickt organisierter Reklame.] Dieser von KS gekürzte Ausschnitt entstammt Max Burchartz' Thesen zur *Gestaltung der Reklame* und ist wortgleich bereits in *Merz 11*, Einband vorne außen, S. 573 abgedruckt. Die Forderung einer preisgünstigen Umsetzung bildet in Burchartz' Text, der im Juni 1924 als Eigendruck in Bochum erschien, eines der fünf Gütekriterien von Reklame. Vgl. dazu ausführlicher den Kommentar zu *Merz 11*, Einband vorne außen, S. 677.

#### *Einband hinten außen / S. 105*

Abdruck KS: Das Merzbild] Das hier abgebildete *L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)* (1919, verschollen; CR Nr. 436) ist bereits in *Merz 6*, S. 64/56, S. 140 abgedruckt (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 6*, S. 57, S. 535).

Die MERZ-WERBE HANNOVER, ... Bundes Deutscher Gebrauchsgraphiker.] Der Bund Deutscher Gebrauchsgrafiker war der erste deutsche Berufsverband im Bereich Grafikdesign und wurde im Jahr 1919 gegründet. Wann KS der Vereinigung beitrug, konnte nicht ermittelt werden. Die ↗ Merz Werbezentrale diente KS als Kontaktadresse für potenzielle Auftraggeber von Reklamearbeiten.

Ich empfehle allen ... noch zu haben.] Zu publizistischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816, zu den Mappen die Vorworte zu *Merz 3*, S. 63–72 und *Merz 5*, S. 107–116.

Nr. 151... usw.] Diese Nummerierung bezieht sich vermutlich auf weitere Ausstellungsstücke wie Dokumente von KS' typografischer Arbeit.

MERZ WERBEZENTRALE] Unter der ↗ Merz Werbezentrale, die KS hier mit einem entsprechenden Signet bewirbt, fasste er seine Arbeit als Reklamegestalter. Er entwarf eine Reihe verschiedener Designs, die auf die Merz Werbezentrale aufmerksam machen.





Das abgebildete Signet findet sich außerdem auf einem Briefbogen (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 45; SMH, Inv.-Nr. que 06838167), in einer Zeitungsanzeige (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 65; SMH, Inv.-Nr. obj 06835506) und auf einer Werbe-Postkarte (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 43; ETH Zürich, gta Archiv, 43B-K-1929-10-04).



## MERZ 21 erstes VEILCHENHEFT

*Einband vorne außen: Die Druckfarben sind Schwarz und Rot. Eine Farbproduktion der Seite findet sich im Abbildungsteil des Bandes, S. 606.*

erstes VEILCHENHEFT] KS lebte von Apr. bis Sept. 1889 mit seinen Eltern in der Veilchenstraße 5 in Hannover (vgl. Webster 1997, S. 4). Zur Bedeutung des Veilchenmotivs für KS und sein Werk vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 6, S. 455. Der Hefttitel besteht aus schwarzen und roten Grotesk-Versalien; sowohl die farbliche Gestaltung als auch die Schrifttype folgen den Prinzipien der Neuen Typographie. KS hatte bereits im Typoreklameheft *Merz 11* seine eigenen *Thesen über Typografie* veröffentlicht (vgl. S. 91, S. 237–240) und innovative Gestaltungsprinzipien in der Märchen-Reihe *Hahnepeter* (vgl. das Vorwort zu *Merz 12*, S. 249–256), *Die Scheuche* (vgl. das Vorwort zu *Merz 14/15*, S. 263–269) sowie *Die Märchen vom Paradies* (vgl. Das Vorwort zu *Merz 16/17*, S. 271–278) zur Umsetzung gebracht. Zu KS als Herausgeber den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

Eine kleine Sammlung ... Merz-Dichtungen aller Art] Sein Konzept der ›Merzdichtung‹ hatte KS Ende 1919 in seiner ersten Buchpublikation *Anna Blume. Dichtungen* vorgestellt (vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, S. 10f., S. 460, zu den Prinzipien seiner Merzkunst außerdem den Kommentar zu *Merz 1*, S. 1, S. 446).

1931] KS dankte den Abonnenten in einem 1931 erschienenen *Rundbrief* zum *soeben* veröffentlichten *Veilchenheft* für ihre Subskription und schickte ihnen ein Heft zum ermäßigten Einzelpreis von 2,50 Mark. Zwei Hefte bot er ebenfalls mit einem Rabatt für 4,50 Mark an und bat seine Unterstützer, auch für die geplanten Nummern *Merz 22* und *23* zu unterzeichnen (vgl. SMH, Inv.-Nr. que 06835054, abgedruckt in: Steinitz 1963, S. 27). Zur Entstehung und Publikation des Hefts vgl. das Vorwort zu *Merz 21*, S. 355–363.

MERZ-VERLAG, HANNOVER, WALDHAUSENSTRASSE 5] KS' Wohnung in der

Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> diente ihm zugleich als Sitz des eigens für die Herausgabe der Zeitschrift gegründeten ↗Merzverlages. Zur Organisation der Reihe *Merz* vgl. den *Kontextkommentar Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

*S. 106: In der linken Seitenhälfte befindet sich eine Komposition typografischer Elemente aus dem Setzkasten, Veilchen darstellend. In der rechten Seitenhälfte KS' Text Veilchen; Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Einzelne Absätze werden durch Linien, die auf Satzspiegelbreite gesetzt sind, getrennt. Der Titel ist durch einen größeren Schriftgrad, Fettdruck sowie Versal- und Sperrsatz hervorgehoben und wird durch einen schwarzen Balken unterstrichen.*

VEILCHEN nennt der ... und gut duftet.] KS plante, den titelgebenden Text *Veilchen* 1930 als Einleitung seines nie realisierten Grotteskenbuchs im PRA-Verlag zu veröffentlichen. Zu diesem Zweck schickte er dem Verlagsleiter Walter Kern ein Typoskript des Textes, das gegenüber der schließlich in *Merz* 21, S. 106 veröffentlichten Fassung geringe Änderungen in Zeichensetzung und Wortlaut aufweist (vgl. KS an Kern, Brief vom 24.6.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 277.13). Die Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Als das Buchprojekt gescheitert war, nahm KS seinen Veilchentext in das gleichnamige Heft *Merz* 21 auf, das er Anfang 1931 veröffentlichte (vgl. ausführlicher das Vorwort zu diesem Heft, S. 355–363). Zum Veilchen-Motiv in KS' Werk vgl. ausführlicher den Kommentar zu *Merz* 1, S. 6, S. 455. Mit der mehrfach in dem Heft vorkommenden Wendung »ein Veilchen, das im Verborgenen blüht« greift der Merzkünstler auf den bereits Anfang des 19. Jhs. belegten Spruch aus dem Volksmund zurück: *Dem stillen Veilchen gleich,/ Das im Verborgnen blüht,/ Seyd immer fromm und gut,/ Auch wo euch niemand sieht.* Das Bild bezieht sich ebenfalls auf den von Neidhart seit Mitte des 14. Jh. belegten *Veilchenschwank*.

Alpenveilchen, weil sie ... Alpen eingetopft sind.] Zürich erweist sich in mehrerer Hinsicht als ein für KS wichtiger Ort. So führte er etwa sein Adressheft *Merzgebiet* 3 unter dem Titel *Hannover-Zürich* (SMH, Inv.-Nr. que 06835007). Am 5.2.1916 wurde in der Züricher Spiegelgasse 1 das Cabaret Voltaire eröffnet, das als erste öffentliche Wirkungsstätte der Dadaisten gilt. Zu den Gründern gehörte neben Hugo Ball und Emmy Hennings auch Hans ↗Arp, der zusammen mit seiner Frau Sophie Taeuber-Arp zwischen 1919 und 1928 in der Arbenzstraße 10 in Zürich wohnte (vgl. den Kommentar zu *Merz* 6, Einband hinten außen, S. 548). Durch Vermittlung des Ehepaars Arp lernte KS 1929 Carola Giedion-Welcker und Siegfried Giedion kennen, die sich zu langjährigen Unterstützern des Künstlers entwickelten und ihm Vortragsabende sowie Teilnahmen an Schweizer

Ausstellungen ermöglichten. In einem Brief an Giedion-Welcker vom 22.11.1929 kündigt KS bereits für Feb. 1930 einen Vortrag in Zürich an (vgl. HS und KS an Giedion-Welcker, ETH Zürich, gta-Archiv). Am 22. und 23. Feb. 1930 brachte er dort seine in *Merz 21* abgedruckte Grotteske *Schacko* zu Gehör, die er nach eigener Aussage zuvor bereits bei einem *surrealistischen Abend* in Zürich vorgetragen hatte [vgl. KS an Arkadi Schaichet, Brief vom 23.11.1929, ETH Zürich, gta Archiv, Inv.-Nr. 43-K (DD)-1929-11-22]. Der russische Fotograf Schaichet hatte wohl größeres Interesse an Grotteskbüchern anderer Künstler gezeigt, woraufhin KS anbot, diese zusammenzutragen und nach Zürich mitzubringen. Eine solche Grotteskensammlung ist jedoch nicht überliefert.

Traun] Traun, interj. *in wahrheit!, fürwahr!, wahrhaftig!* herkunft und form. *mhd. entriuwen, triuwen, mnd. entruwen, truwen, trouwen, mnl. trouwen, neunl. trouwens* in gleicher bedeutung (DWB, Bd. 21, Sp. 1526, Onlineversion, Stand 9.1.2019).

herztausigen] *Herztausig*, adj. aus dem Zahlwort *-tausendig* abgeleitet, in verstärkender Bedeutung zu *Herzesschatz* (DWB, Bd. 10, Sp. 1262, Onlineversion, Stand 28.9.2018).

Im Merz blühen die meisten Veilchen.] Die erste Blühphase der Veilchen ist im Monat März (vgl. Beuchert 1995, S. 317f.). KS betont die phonematische und grafematische Analogie zwischen der Monatsangabe und seinem eigenen künstlerischen Konzept, indem er letzteres an Stelle des Monats einsetzt.

S. 107–110: *Zweispaltiger Druck des Textes* Die Zoologische Garten-Lotterie von KS. Varianten sind in den Fußnoten vermerkt. Der Titel ist durch Fettung hervorgehoben und wird durch einen waagerechten Balken unterstrichen. Einzelne Wörter bzw. Satzteile des Textes werden ebenfalls durch Fettdruck akzentuiert, Absätze durch waagerechte, exakt auf Satzspiegelbreite gesetzte schwarze Linien markiert.

Die Zoologische Garten-Lotterie] KS hatte die Grotteske bereits 1926 unter dem Titel *Die Zoologische Gartenlotterie* in der Unterhaltungsbeilage der *Westfälischen Neuesten Nachrichten* erstveröffentlicht (17.4.1926, S. 17f.). Hiervon jeweils abweichende Fassungen erschienen unter dem Titel *Die Lotterie* noch im gleichen Jahr im *Berliner Tageblatt* (19.9.1926, unpaginiert) sowie 1927 im *Hannoverschen Tageblatt* (17.2.1927, S. 14). KS klebte letztere Fassung in sein *Rezitationsbuch*, bezeichnete diese mit roter Tinte als Msk.-Nr. 116, und versah sie mit wenigen hs. Änderungen, die er mit Bleistift eintrug. Weiterhin befindet sich ein auf 1925 rückdatiertes Typoskript im Konvolut *Die Feuerfliege* (SMH, Inv.-Nr. que 06840303,T,001, S. 1–6), das KS in den 1940er Jahren im englischen Exil zusammenstellte. Käte ↗Steinitz fertigte zwei undatierte, voraussichtlich

um 1925 entstandene Zeichnungen an, die die Künstlerin als Illustrationen zur *Zoologischen Garten-Lotterie* entwarf. Sie zeigen die in der Groteske beschriebene Szene, in der Herr Schulze den Löwen erschießt (vgl. *Schulze erschießt den Löwen*, SMH, Inv.-Nr. obj 06838504), sowie das in Frau Schönwetters Küche aus dem Wasserhahn trinkende Nilpferd (vgl. *Das Nilpferd trinkt am Wasserhahn*, SMH, Inv.-Nr. obj 06838505). Es erschienen außerdem posthum zwei Übersetzungen ins Französische: *La Loterie du Jardin Zoologique*, in: *K. Revue de la poesie* 3 (Mai 1949), S. 37–41 sowie unter gleichem Titel ein von Robert Valancay bearbeitetes Buch mit 8 Zeichnungen von Max Ernst (vgl. Schwitters 1951). 2013 erschien eine zweisprachige Ausgabe (vgl. Schwitters 2013). Die nachgewiesenen Zeitungsartikel sind im Gegensatz zur Darstellung des Textes in *Merz 21* ohne fettgedruckte Passagen und Trennstriche abgedruckt; Varianten der unterschiedlichen Fassungen, die in die Entstehungszeit der Reihe *Merz* fallen, sind in den Fußnoten vermerkt. Kurz nach der Erstveröffentlichung der vielfach publizierten Geschichte hegte KS gemeinsam mit seiner amerikanischen Mentorin Katherine Dreier Pläne, die Groteske zu verfilmen, so schrieb er ihr im Aug. 1926: *Ich habe mich sehr gefreut, dass Sie die Möglichkeit gefunden haben, meine Zoologische Gartenlotterie zu verfilmen. Ich bin mit der Teilung einverstanden, bitte Sie, nur darauf zu achten, dass die Filmgesellschaft meinen Namen als den Erfinder des Inhaltes der Groteske angibt. Ihre Bearbeitung für den Film würde mich sehr interessieren. Haben Sie schon die Anweisungen, wie Sie die Groteske in einen Film umwandeln können von der Filmgesellschaft bekommen?* [KS und HS an Dreier, Brief vom 12.8.1926, Katherine S. Dreier papers, Société Anonyme archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale (YCAL, MSS 101, Box 31, Folder 923)]. 1927 bat er Dreier, dass sie ihm doch die Adresse von Harold Lloyd, Buster Keaton oder Charlie Chaplin geben möge, denn er hätte *gern einmal den Versuch gemacht, einen Groteskfilm in Amerika anzubieten* (KS an Dreier, Brief vom 29.1.1927, in: Nündel 1974, S. 111). Zu einer filmischen Inszenierung der Groteske kam es allerdings nicht. Der vielfach unter verschiedenen Titeln erschienene Text zeigt, dass KS Ende der 1920er Jahre die Gattung zum Brotverdienst nutzte, 1927 berichtete er: *zur Zeit wird die neue Kunst in Deutschland nicht gerade von den Zeitungen gefördert* (KS an Dreier, Brief vom 4.5.1927, in: Nündel 1974, S. 113) und: *Natürlich male und nagele ich weiter, aber besonders schreibe ich für Zeitungen Grotesken und Kunstkritiken, veranstalte Abende und zeichne Reklame für Zeitungen* (KS an Galka E. Scheyer, Brief vom 17.1.1926, Archives of American Art, Galka Scheyer papers, reel 1905).

Windfangtür] Pendeltür bzw. kleiner Vorbau an Eingangstüren, durch den das Eindringen kalter Luft in den Flur bzw. die Innenräume vermieden wird.

Meißen] Die sächsische Stadt Meißen gilt als Standort der gleichnamigen ältesten Porzellan-Manufaktur Europas, die 1710 gegründet wurde und seither für höchste Porzellan-

lanqualität und herausragende Handwerkskunst steht. Bis heute werden im Meißeener Triebischtal großformatige Plastiken, dekorative Figuren sowie Tafelgeschirr von erlesener Qualität gefertigt und kostspielig vertrieben.

Sèvres] Gemeint ist die Manufacture royale de porcelaine de Sèvres, eine der ältesten und bekanntesten Edelmanufakturen zur Herstellung von sog. ›Frittenporzellan‹ (Pseudo- oder unechtes Porzellan), die seit Mitte des 18. Jhs. ihren Sitz im Pariser Vorort Sèvres hat. Neben Porzellanplaketten mit handgemalten Miniaturlandschaften und Blumenarrangements, die in der Möbelkunst verwendet wurden, begründet vor allem das kostbare, in verschiedenen Pastellfarben gestaltete Tafelgeschirr den weltweiten Ruf des Unternehmens.

Taragon] Nicht ermittelt.

Natron] Natriumhydrogencarbonat (Natron) ist ein Natriumsalz der Kohlensäure. Es wird wegen seiner Gas erzeugenden Wirkung als Backtriebmittel oder im Haushalt verwendet. Aufgrund seiner basischen Beschaffenheit eignet es sich zudem zur Behandlung vielfältiger Erkrankungen.

Bittersalz] Bittersalz, auch unter dem Namen Epsom Salz bekannt, ist ein Magnesiumsulfat, das als kristallines Pulver bei entzündlichen Magen-Darm-Erkrankungen verabreicht wird und abführend wirkt.

Ein normales Flußpferd ... bis 2500 Kilogramm.] Wie bereits auf dem vorderen Einband, S. 195 von Merz 8/9 zitiert KS erneut aus einem etablierten Nachschlagewerk: *Herders Konversations-Lexikon* gehörte in der ersten Hälfte des 20. Jhs. zu den Standardlexika, die sich nahezu in jedem deutschen Haushalt befanden. Die an dieser Stelle genannte dritte Auflage erschien 1904, auf S. 675 findet sich der zitierte Eintrag: *Flußpferd, Hippopotamus L., einzige Gattg. der Familie Obesa [...] vorn und hinten an den kurzen Beinen 4 durch Schwimmhaut verbundene huftragende Zehen; die Haut ist sehr dick u. trägt nur vereinzelte Borsten. 1 lebende Art, H. Amphibius L., Nilpferd; der große Kopf mit breiter Schnauze, kleinen Augen u. Ohren ist durch den kurzen Hals mit dem plumpen, walzenförm. Leib verbunden, graubraun; unten heller, rötlich grau; 4 m l., 1,5 m h., bis 2500 kg schwer (Herder 1904, S. 675).*

Wechselsack] Wechselsack, der: Bezeichnet einen in der Fotografie eingesetzten geräumigen, lichtdichten Stoffsack, in dem teilbelichtetes Material entnommen und gewechselt werden kann, wenn keine Dunkelkammer zur Verfügung steht.

S. 110–112: *KS' Text Schacko Jacco. Das erste Wort des Titels ist linksbündig, das zweite rechtsbündig gesetzt, sodass zwischen den beiden Wörtern ein deutlich vergrößerter Leerraum entsteht. Wie auf den übrigen Seiten sind einzelne Satzteile fett gedruckt, Absätze werden durch horizontale Balken akzentuiert. Auf S. 112 rechts Abdruck des zur Ursonate gehörigen Scherzo., unterstrichen durch einen breiten horizontalen Balken und zweispaltig gesetzt. Die zweispaltig gesetzten Teile werden durch einen vertikalen Strich getrennt.*

Schacko Jacco] KS notierte am 6.9.1928 im *Gästebuch von Lisbet und Adolf Herzfeld Schacko – Der hat den ausgesägt* und versah seine Worte mit einer abstrakten Zeichnung sowie der Darstellung eines aufgespannten Regenschirms [SMH, Inv.-Nr. SH 6,1989,1; CR Nr. 1572.2]. Adolf Herzfeld war Beiratsmitglied der Kestnergesellschaft. Das Ehepaar lebte in der Ludwig-Barnay-Straße 5 in Hannover und veranstaltete regelmäßige Gesellschaftsabende, wie etwa den 15. *Vortrags- und Gesellschaftsabend der abstrakten hannover* (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 257). KS nannte Herzfeld liebevoll *Merzheld*, weil dieser im März geboren war. 1929 schrieb KS dem sowjetischen Fotografen Arkadi Schaichet, der sich zu diesem Zeitpunkt in der Schweiz aufhielt, und bot ihm *Schacko* für Vorträge im Rahmen einer Konferenz an, welche am 22. und 23. Feb. des Jahres 1930 angesetzt war. In diesem Brief erwähnte er auch, dass die Groteske wohl zum Standardrepertoire seiner Vortragsabende gehörte: *Aber Zürich kennt Schacko schon. Ich habe ihn auf dem surrealistischen Abend schon vorgetragen. Sollte da nicht eine andere Sache besser sein? Aber wie Sie wollen* [KS an Schaichet, Brief vom 23.11.1929, ETH Zürich, gta-Archiv, Inv.-Nr. 43-K (DD)-1929-11-22]. KS beschäftigte das Motiv des kranken Vogels auch noch nach der Erstveröffentlichung des Textes in *Merz 21*: 1933 erschien eine abweichende Fassung des Textes unter dem Titel *Schacko Jacco. Eine kontrapunktische Prosadichtung* in *Zirkel. Magazin für Wissenschaft, Kunst und Technik* 1 (Juli 1933), S. 9–12, die KS unter seinem Pseudonym *Peter Krüger* veröffentlichte. Der *Zirkel* wurde ab 1933 von dem Architekten Bodo Rasch und dessen Künstlerfreunden in Stuttgart herausgegeben. Die Zeitschrift verfolgte das Ziel, die Position von moderner Kunst und Architektur gegenüber der Kulturpolitik des Nationalsozialismus zu vertreten. Im ersten Heft, das im Juli 1933 an die Öffentlichkeit gelangte, findet sich auch ein Abschnitt aus Adolf Hitlers *Mein Kampf* (S. 4–6), der KS veranlasst haben mag, den eigenen Beitrag unter einem Pseudonym zu publizieren. Das Vorwort, das KS seinem im *Zirkel* publizierten *Schacko* voranstellt, ist in Friedhelm Lachs Anmerkungen abgedruckt (vgl. Lach 1973–1981, Bd. 2, S. 431f.). 1943/44 entstand eine abstrakte Skulptur, welche in ihrer Form dem in der Geschichte beschriebenen nackten Vogel gleicht: Die langen Vogelbeine bestehen aus einem gusseisernen Abguss, der Körper aus Holz, Gips und Ölfarbe [vgl. *Storck [ehemals: Ohne Titel (Komischer Vogel – Schacko)]*, SMH, Inv.-Nr. D 2571; CR Nr. 3051].

Kropf] Vor dem Brusteingang befindlicher kurzzeitiger Nahrungsspeicher bei Vögeln.



Ja, das ist ... ein Bruchband tragen“] Das in diesem Zusammenhang genannte Bruchband, das ausschließlich im Falle eines Leistenbruchs getragen wird, lässt darauf schließen, dass es sich um einen solchen handeln könnte. Charakteristisch für einen Leistenbruch ist die Auswölbung der inneren Organe, insbesondere des Darms. Das Bruchband ist ein medizinisches Hilfsmittel, das an jener Stelle um den Unterleib gelegt wird, an der ein Bruch hervortritt. Es verhindert das Heraustreten innerer Organe durch einen Leistenbruch bzw. Darmwandbruch.

Herzwasser] Bei einer Herzschwäche lagert sich zunehmend Flüssigkeit in weiche Körpergewebe, u. a. auch in den Herzbeutel, ein.

Scherzo. (Dritter Teil aus meiner Ursonate.)] KS arbeitete mindestens 11 Jahre an seiner *Ursonate* und publizierte variante Stadien des Werks in zahlreichen Avantgardezeitschriften, bis er es 1932 als 24. Nummer der Reihe *Merz* herausgab (vgl. hierzu das Vorwort zu *Merz 24 kurt schwitters: ursonate*, S. 391–415 sowie den Kontextkommentar *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796). Ein identischer Druck des in *Merz 21* herausgegebenen dritten Teils der *Ursonate*, bestehend aus *Scherzo* und *Trio*, befindet sich in *Merz 24*, S. 172–174, S. 428f.

S. 113–117: Der Text *Ich und meine Ziele*, durchgängig in zwei Spalten gesetzt; auf S. 113 ist links eine Collage von KS mit der Bildunterschrift *Der erste Tag* reproduziert, rechts beginnt der Text *Ich und meine Ziele*. Einzelne Wörter bzw. Passagen werden durch Fettdruck hervorgehoben, die Absätze durch waagerechte Linien voneinander getrennt. Das Textende auf S. 117 wird durch einen abschließenden fettgedruckten waagerechten Balken markiert. Darunter Werbung für das nicht erschienene Heft *Merz 22*.

Abdruck KS: *Der erste Tag*] KS' Collage *Der erste Tag* (1922, zerstört; CR Nr. 1040) war um 1923 Teil des mit unterschiedlichsten Materialien beklebten Sockels der *Merzsäule* [1923/1925, zerstört; CR Nr. 1199 (Abb. 6)]. Die Collage kombiniert verschiedene Detailausschnitte von Reproduktionen verschiedener Kunstwerke: In der linken Bildhälfte sind Renaissance-Putten sowie ein Ausschnitt von Stefan Lochners Andachtsbild *Die Muttergottes in der Rosenlaube* (1440–1442) montiert, der betende bzw. musizierende Engel zeigt. Diese sind in KS' Collage anstatt der im Paradiesgarten sitzenden Madonna mit Christuskind der Reproduktion einer weiblichen Figur zugeneigt, die neben einer antiken Säule steht, welche durch ein Löwenhaupt bekrönt ist. Nach oben wird die Säule durch das Wortfragment *Kuns* begrenzt. Ein in zahlreiche Falten fallendes Gewand, das ebenfalls Lochners Gemälde entstammt, bildet den oberen Abschluss der rechten Bildhälfte. Als einzige Werkreproduktion im Heft nimmt die neben KS' programmatischem

Text *Ich und meine Ziele* abgedruckte Collage einen besonderen Stellenwert ein: *Der erste Tag* ist eines der wenigen Werke von KS, von denen man weiß, dass sie sich im *Merzbau* befunden haben. Den Aufbau des *Merzbaus* beschreibt der Künstler detailliert in *Merz 21*, S. 113–117, S. 380–387 (zur Entstehung und Entwicklung des *Merzbaus* vgl. den Makrokommentar zu *Ich und meine Ziele*, S. 754–757). Die Collage greift ikonografisch den von KS als *große Säule* beschriebenen *Merzbau* auf (zur ikonografischen Bedeutung der Säule bei KS sowie im Kontext von Kunst und Architektur vgl. ausführlich: Dietrich 1991, S. 85–91). Sowohl der Titel *Der erste Tag* als auch die sakralen Motive aus Lochners Andachtsbild schaffen einen biblischen Kontext, der sich jedoch nicht auf religiöse Inhalte, sondern analog zu den Blickachsen der Putten und Engel auf die Säule sowie das Wort *Kuns* bezieht. Der Titel *Der erste Tag* rekurriert darüber hinaus auf die biblische Schöpfungsgeschichte (Genesis, 1. Mose 1,1–2,4), in der die Erschaffung der Welt beschrieben wird: *Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. [...] Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag* (1. Mose 1, 1–5).

ICH UND MEINE ZIELE.] In seinem programmatischen, im Dez. 1930 entstandenen Text *Ich und meine Ziele* (S. 113–117, S. 380–387) gibt KS einen Überblick über sein gesamtes Schaffen als Künstler sowie die Entwicklungslinien und Prinzipien ›abstrakter‹ Kunst, die er nicht nur im Hinblick auf einzelne Kunstsparten reflektiert (Malerei, Dichtung, Theater, Architektur), sondern darüber hinaus in ihrer Gesamtwirkung bemisst. Neben der Merzbühne hatte er bereits in *Merz 1*, S. 11, S. 19 der Architektur die führende synthetische Funktion als ›Merzgesamtkunstwerk‹ attestiert: *Das umfassendste Kunstwerk ist die Architektur. Sie umfaßt alle Kunstarten. MERZ will nicht bauen, MERZ will umbauen.* Durch ihre Verknüpfung künstlerischer wie sozialer Funktionen maß KS der Architektur bereits 1922 bei, dass sie *an sich auf den Merzgedanken am meisten von allen Kunstgattungen eingestellt* sei, und er forderte neben der *Merzarchitektur* die *merzliche Verwendung von Architektur für neue Gestaltung* [KS: *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*, in: ↗ *Frühlicht* I, 3 (Frühling 1922), S. 87]. Die konsequente Fortführung dieser Kerngedanken stellt die in *Ich und meine Ziele* auf S. 115f. enthaltene Passage zum *Merzbau* [der *große[n] Säule*] dar, die als früheste und ausführlichste Äußerung von KS Auskunft über die künstlerische Bedeutung des Werks gibt. 1946 wertete KS seinen *Merzbau* rückblickend – dieser wurde im Okt. 1943 durch eine Brandbombe unwiederbringlich zerstört – als *sozusagen mein Werk, für das ich gelebt habe, und an dem ich 10 Jahre gearbeitet habe* (Brief KS an Lotte Gleichmann-Giese, 6.10.1946, in: Nündel 1974, S. 239). Damit gibt er indirekt den Zeitraum zwischen 1927 und 1937 als dessen Entstehungsphase an. Eine Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte sowie Abbildungen sämtlicher Fotografien des *Merzbaus* bietet der Eintrag zu CR Nr. 1199;

Elger 1984 gibt einen monografischen Überblick; Webster 2007 enthält u. a. die ausführlichste Zusammenstellung aller Zeitzeugen-Aussagen; der folgende Kommentar basiert stellenweise auf Schulz 2013.

Die Anfänge des skulpturalen Werks bilden einzelne dadaistische Säulen, die KS ab zirka 1923 an wechselnden Orten in seinem Elternhaus in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup> in Hannover aus verschiedenen, an Sockeln befestigten Gegenständen gestaltete. Eine um 1923/1925 entstandene Fotografie (CR Nr. 1199, Abb. 6) zeigt eine hochaufragende *Merzsäule* mit dem Gipsguss eines Babykopfes, einem Wandleuchter, Ästen, Werbezetteln und diversen weiteren Objekten. Zuvor hatte erstmals Johannes Baaders fünfstöckige Konstruktion *Plasto-Dio-Dada-Drama Deutschlands Größe und Untergang oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada* auf der Ersten Internationalen Dada-Messe 1920 in Berlin diese experimentelle Art räumlich-plastischen Gestaltens vorgeführt, die Architektur *zum Ereignis des Unwägbaren* werden lässt (Bergius 2000, S. 276). Das dadaistische Bauwerk wird zu einem beweglichen, von äußeren Einflüssen bestimmten Gefüge, das nicht allein von tektonischer Logik, sondern von subjektiver Intuition bestimmt ist (vgl. Bergius 2007, S. 2). Eine vergleichbar offene Raum- und Architekturauffassung liegt auch KS' *Merzbau* zugrunde, der nicht nach Entwürfen planvoll entstand, sondern von einem permanenten ziellosen Wuchern geprägt ist. Avantgardistische Räume in seinem künstlerischen Umfeld, wie El ↗ Lissitzkys *Prounenraum* auf der Berliner Kunstausstellung 1923, der erste autonome Kunstraum, der einzig eine dreidimensional angelegte abstrakte Komposition verkörpert, mögen KS ermutigt haben, Ende der 1920er Jahre eine raumgreifende Plastik in Angriff zu nehmen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, erläutert er 1936, dass sein Werk keine Raumgestaltung *etwa in dekorativer Art* sei, kein Raum, *in dem man leben soll*, sondern ein Kunstwerk, *eine abstrakte (kubistische) Plastik* (Brief KS an Alfred Barr jr., Museum of Modern Art, New York, 23.11.1936, Kopie in MoMA Archives, John Elderfield Files 1985 MoMA exh. #1400). 1936 arbeitete KS in *6 Räumen, teils unter der Erde* (Brief KS an Katherine S. Dreier, 25.11.1936, Verbleib unbekannt, Kopie im SMH), einzelne Säulen standen zuletzt in acht verschiedenen Räumen des Mehrfamilienhauses (vgl. Briefe KS an Christof ↗ Spengemann, 18.9.1946, in: Nündel 1974, S. 229f. sowie vom 11.11.1946, in: Nündel 1974, S. 246). Vermutlich im zentralen Raum des *Merzbaus*, einem zirka 20 qm großen, zum Garten gelegenen Balkonzimmer, das KS seit 1927 als Atelier diente, arbeitete er Ende 1930 an drei von ihnen (vgl. Brief KS an Dreier, 27.2.1930, in: Nündel 1974, S. 132). Dazu zählen eine *Lebenssäule* (Brief HS an Dreier, 13.1.1931, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCAL MSS 101, Box 31, Folder 924) sowie die von KS beschriebene *große Säule*, auch *Kathedrale des erotischen Elends*, oder abgekürzt *K d e E* genannt. Mit diesem Titel rekurriert der Sprachkünstler – in ironischer Distanz zur ersatzreligiösen Überhöhung des Bauens durch die Expressionisten – auf

die um 1919 virulente Konzeption der *Zukunftskathedrale*, die nach Walter ↗ Gropius *wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik und Malerei* (Gropius im Flugblatt zur »Ausstellung für unbekannte Architekten«, organisiert vom Arbeitsrat der Kunst in Berlin Apr. 1919, zit. n. Stoss 1983, S. 343, Hervorh. i. O.). Der sich später durchsetzende Name *Merzbau* taucht erstmals 1933 in einem Brief von Helma Schwitters auf (Brief HS an Hannah ↗ Höch und Til Brugmann, 5.4.1933, in: Höch 1995a, S. 482). Aufnahmen der dreieinhalb Meter hohen *großen Säule K d e E* von 1928 (CR Nr. 1199, Abb. 12–14) zeigen, wie KS sämtliche Kunstgattungen in einem Werk vereinte: Er fügte Bilder und Skulpturen zusammen, collagierte und bemalte die reliefhaft verschachtelte Konstruktion und gestaltete in ihren Nischen zahlreiche *Grotten*, die er mit den vielfältigen Materialisationsformen des Lebens (Gebrauchsgegenstände, Naturalien, Drucksachen, Kunst) ausstattete. Privates und Öffentliches, Triviales und für die bürgerliche Welt Bedeutungsvolles, Historie und aktuelles Zeitgeschehen treffen unvermittelt aufeinander, wobei das Pathos der obsolet gewordenen Ideale wie Nationalismus und Heldentum, Tapferkeit und Treue ins dadaistisch Grotteske gewendet wird.

Nach 1931 fand eine entscheidende raumgreifende Umgestaltung der Säulen statt, bei der eine mit Gips und Spachtelkitt verbundene geometrisch-abstrakte Holzkonstruktion entstand. Nicht unbedeutend war dabei die Lichtregie: Neben einem blau verglasten Fenster erhielt die verwinkelte Großplastik 1933 eine neue Elektroanlage aus dutzenden kleinen, meist indirekt strahlenden Glühbirnen, die wechselnde Beleuchtungsatmosphären ermöglichten, darunter auch farbiges Licht (vgl. Elger 1984, S. 99–105). Die kleinteiligen, im additiven Verfahren entstandenen Stelen wichen einer übergeordneten Struktur mit nunmehr verborgenen Grotten. Nur noch einige von ihnen waren hinter Glas wie Schaukästen zu betrachten. Manche spezifische Eigenschaft erzählerischer Materialien, wie sie KS im Text beschrieb, verschwand unter der glattgeschliffenen, vorwiegend weiß gefassten Oberfläche. Damit relativierte er den Stellenwert der literarischen Inhalte, diese bleiben jedoch wie archäologische Ablagerungen aus der Zeit der Weimarer Republik existent und tragen wesentlich zur vielschichtigen Bedeutung des *Merzbaus* bei, der seine eigene Entwicklungsgeschichte in sich birgt. Die in den Raum hineingewachsene Konstruktion überführt das gesammelte biografische und historische Material schließlich in eine abstrakte Form.

Die von KS beschriebene *große Säule* markiert eine wichtige Etappe im Entstehungsprozess des *Merzbaus* sowie im letztlich lebenslang dynamisch fortschreitenden Arbeitsprozess der ästhetischen Gestaltung seiner Umgebung, dessen einzige Konstante die Person des Merzkünstlers darstellt. Da das *Merzen* ein permanenter Prozess ist, sind die in Hannover und später gleichermaßen in Lysaker (Oslo), Hjertøya (Moldefjord) und Elterwater (Lake District) entstandenen Merzbauten kaum auf einen Zustand und eine Funktion fixierbar. Der Hauptraum in der Waldhausenstraße, zunächst Lager, Atelier

sowie privater Wohnort, wurde schließlich zu einer auch für (private) Besucher offenen, begehbaren Skulptur, die eine Kunstsammlung enthielt, und in der KS performanceartige Führungen veranstaltete. In den 1930er Jahren sahen ihn neben engen Freunden und Künstlerkollegen u. a. Katherine S. Dreier, Alfred Barr, Philip Johnson und Carola Giedion-Welcker. Ab 1933 wurde der *Merzbau* zunehmend ein Rückzugsort für die innere Emigration des Künstlers, in dem er weiter an der Realisierung seiner Utopie vom *Merzgesamtkunstwerk* arbeitete [vgl. *Der Ararat* II, 1 (Jan. 1921), S. 6].

Ich schreibe hier ... neuer Dichtungen veröffentlichen] KS hatte im Frühjahr 1930 zunächst versucht, seine Texte in einem mit *Veilchen* betitelten Grotteskenbuch in dem von Walter Kern gegründeten PRA-Verlag verlegen zu lassen. Den hierfür erforderlichen Vorbereitungen hatte er sich bereits gewidmet: Noch im gleichen Jahr begann er, eine Subskriptionsliste zu führen, um dem Schweizer Verleger 100 verbindliche Vorbestellungen seines Buches vorlegen zu können. Als sich zwei Monate später 70 Abnehmer gefunden hatten, begann KS, die zur Publikation bestimmten Texte auszuwählen und zusammenzustellen. Als Titel teilte er Kern *Veilchen* mit und legte seinem Brief zur Verlagsabwicklung ein Typoskript des *Veilchen*-Textes bei, den er als Einleitung des Bandes deklarierte und der schließlich mit geringen Überarbeitungen in *Merz* 21, S. 106, S. 366f. gedruckt wurde. Kern hatte KS offensichtlich kein Angebot unterbreitet, schließlich entschied sich dieser, seine Dichtungen 1931 als *Merz* 21 im eigenen Verlag herauszugeben (vgl. ausführlicher das Vorwort zu diesem Heft, S. 355–363).

die Kunst ist ... politischen Zeitgeschehen fern.] KS hatte sich bereits im 1923 unterzeichneten *Manifest Proletkunst* (*Merz* 2, S. 24f., S. 46–48) gemeinsam mit seinen Mitstreitern gegen eine politische Instrumentalisierung der Kunst gewandt. Während er sich in *Merz* 2 noch gezielt von den Berliner Dadaisten und deren politischen Vereinnahmung der Kunst distanziert, negiert er in *Merz* 21 die politisch orientierte Kunst nicht in Bezug auf die Aktivitäten einer Gruppe, sondern in einem umfassenderen Sinne: Die Ende 1930 existenten politischen wie künstlerischen Konflikte führten zur Schließung renommierter Kulturinstitutionen der Weimarer Republik und erforderten nunmehr von den noch nicht emigrierten Künstlern Stellung zu ihrem künstlerischen Schaffen zu beziehen (vgl. ausführlicher das Vorwort zu diesem Heft, S. 355–363).

Nur Gleichgewicht ist ... Kunst ihr Zweck.] Zu dem Prinzip des Gleichgewichts, das KS als Zielsetzung seines Merzkonzepts von der Künstlergruppe De ↗ Stijl sowie Piet ↗ Mondrians Neoplastizismus übernahm, vgl. den Kommentar zu *Merz* 1, S. 8f., S. 458f. Zum Zusammenhang von Gleichgewicht und Gestaltung bei Mondrian vgl. den Kommentar zu *Merz* 6, S. 52, S. 552.

neue Sachlichkeit] Als Neue Sachlichkeit bezeichnet man eine Kunstströmung zur Zeit

der Weimarer Republik, die ab 1920 gegen die abstrakten Tendenzen des Expressionismus, Kubismus und Futurismus gerichtet war. Vertreter wie Otto Dix und George Grosz wurden für ihre sozial- und gesellschaftskritischen Bildthemen bekannt und verfolgten das Ziel, die Realität möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Dementsprechend zeichnet sich der Stil der Neuen Sachlichkeit durch scharf abgegrenzte Formen, einen klaren Bildaufbau sowie eine häufig überzeichnete Realität aus.

An sich kann ... im Rhythmus entsteht.] Zu KS' Merzprogramm, unter die er ab 1919 sein gesamtes Schaffen stellte, vgl. den Kommentar zu *Merz 1*, S. 1, S. 446.

Nachdem nun die ... nicht rückwärts gehen.] Die Unterscheidung, dass das abstrakte Bild nicht *darstellt*, sondern *da-stellt* übernahm KS von El ↗ Lissitzky bereits in *Merz 8/9* (Vorwortblatt, unpaginiert, S. 207). Dort heißt es: *Heute zu beweisen, daß die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht D a r s t e l l e n, sondern D a s t e l l e n ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust* (Hervorh. i. O.). Lissitzky hatte das Gegensatzpaar zuvor in einem Brief vom 6.3.1925 an Jan ↗ Tschichold verwendet. Der Brief ist auf S. 205 des Sonderheftes *Elementare Typographie* reproduziert, welches 1925 als Oktoberausgabe der Zeitschrift *Typographische Mitteilungen* erschien.

Von meinen Dichtungen ... hier abgedruckt habe.] Zur poetologischen Bedeutung der *Ursonate* sowie KS' multimedialer Umsetzung vgl. ausführlich das Vorwort zu *Merz 24*, S. 391–415.

Außerdem ist sie ... zwar aus Prinzip.] Trotz dieser Proklamation eines permanenten Entstehungsprozesses, scheint KS 1933 den Zustand des heute als *Merzbau* bekannten Hauptraumes in Hannover, der ihm seit 1927 als Atelier gedient hatte, spätestens 1933 nicht mehr als vorläufig angesehen zu haben, denn er ließ die darin befindliche begehbare Plastik mit größtenteils weiß gefasster Oberfläche vom Fotografen Wilhelm Redemann in 3 Weitwinkelaufnahmen dokumentieren, um sie zu publizieren [vgl. *Abstraction-Création, Art non-figuratif 2* (1933), S. 41]. Nur aus Geldmangel war dieser Fotoauftrag nicht schon zu einem früheren Zeitpunkt erfolgt (vgl. Brief KS an Bodo Rasch, 24.1.1933, Privatbesitz, Kopie im SMH). Sein eigentliches Atelier verlegte KS zudem in das danebenliegende Zimmer.

z. B. ist ... kein Dorf mehr] Die erste urkundliche Erwähnung des Ortes stammt aus dem 12. Jh. und bezeichnet das am Fluss Düssel gelegene Fischerdörfchen als *Dusseldorp*. *Dorp* ist dabei die niederdeutsche Form des hochdeutschen *Dorf*.

Schopenhauer ist kein Säufer] Arthur Schopenhauer (Danzig 1788–1860 Frankfurt a. M.), Philosoph, Autor und Hochschullehrer. Schopenhauers Philosophie steht unter dem Einfluss von Platon und Immanuel Kant, von denen ausgehend er seine eigene

Theorie des subjektiven Idealismus entwarf, deren Hauptidee von der Welt als einer bloßen Vorstellung des Individuums ausging. KS bezieht sich an dieser Stelle jedoch nicht auf Kerngedanken des Philosophen, sondern nutzt dessen Namensanalogie im Wortstamm für einen Bedeutungstransfer: ›Schopen‹ lässt den ähnlich klingenden Begriff ›Schoppen‹ assoziieren, der ein Glas mit einem viertel oder halben Liter Wein bzw. Bier bezeichnet.

Da gibt es ... dem glänzenden Schatz,] Als Nibelungenhort wird der in verschiedenen nordischen und deutschen Liedern genannte große Schatz der Nibelungen bezeichnet, den nach der Überlieferung Hagen von Tronje im Rhein versenkt haben soll. Die Heldensage der Nibelungen ist im germanischen und skandinavischen Raum weit verbreitet und in zahlreichen Fassungen überliefert. Das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* (um 1200) ist das erste vollständige Epos über den Tod des Helden Siegfried und den Untergang der Nibelungen. Nicht zuletzt durch Richard Wagners monumentalen Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* (1874; zu Wagner vgl. auch den Kommentar zu Merz 16/17, S. 14, S. 697f.) erhielt die Sage schließlich nationale Bedeutung. In der 19. *Âventiure des Nibelungenliedes* wird geschildert, wie der Hort der Nibelungen nach Worms gebracht wird: Nach dem Tod Siegfrieds, der den Schatz errungen hat, soll Kriemhild den Hort als rechtmäßige Morgengabe ihres verstorbenen Mannes erhalten. Auf Anraten von Hagen wird das Nibelungengold durch die Burgunden in Besitz genommen und in 144 Wagenladungen nach Worms transferiert. Durch den Schatz sichert sich Kriemhild die Gunst eines großen Gefolges am Hof, worin Hagen eine Gefahr für die Burgunden erkennt und den Hort im Rhein versenkt. Die Schilderung von Hortgewinn und -verlust weicht in den verschiedenen literarischen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes voneinander ab.

den Kyffhäuser mit dem steinernen Tisch] Die sog. ›Kyffhäuser- bzw. Barbarossasage‹ ist seit Mitte des 13. Jhs. mündlich überliefert und wurde bis ins 20. Jh. vielfach literarisch verarbeitet: Sie erzählt die Geschichte des alten Kaisers Friedrich I. Barbarossa, der durch einen Zauber in ein unterirdisches Schloss im Kyffhäuserberg in Thüringen gerät. Dort sitzt er schlafend auf einem Thron aus Elfenbein, sein Haupt ruht auf einem Marmortisch. Sein roter Bart wächst, während er ruht, und erst, wenn der Bart gänzlich den Tisch umschlungen hält, wird der Kaiser wieder erwachen. Nach 100 Jahren erwacht er kurz und ruft durch ein Augenzwinkern den Zwerg Alberich, damit dieser nachsehe, ob noch immer Raben – Boten von Unglück und Unheil – um den Berg fliegen. Sobald er hierfür die Bestätigung erhält, schließt er die Augen und schläft abermals 100 Jahre. Erst durch den Flug eines mächtigen Adlers, der die Raben vom Berg vertreibt, wird der Kaiser vom andauernden Schlaf erlöst. Ursprünglich wurde die Legende dem Stauferkaiser Friedrich II. zugeschrieben, erst im 16. Jh. wurde sie auf Friedrich I. Barbarossa, übertragen, dessen Verdienst es war, die Zentralgewalt des Deutschen Reiches

gegenüber einzelnen Fürstentümern zu verstärken. Mitte des 19. Jhs. wurde die Sage vornehmlich in den Dienst politischer Propaganda gestellt: Kyffhäuserberg und Barbarossafigur avancierten zu Symbolen nationalstaatlicher Einigungshoffnungen, denn nach Ende des Römischen Reiches Deutscher Nation (1806), den Freiheitskriegen (1814/15) und der gescheiterten Revolution von 1848 bestand das Deutsche Reich nunmehr aus einem Flickenteppich aus Klein- und Kleinststaaten. Als Wahrzeichen des Deutschen Kaiserreichs und Zeugnis der überhöhten nationalen Selbstdarstellung wurde 1871 das Kyffhäuser-Denkmal (oder Kaiser-Wilhelm-Denkmal) im Kyffhäusergebirge errichtet. Insbesondere die literarische Verarbeitung des Kyffhäuser-Stoffes in der Sammlung der *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm (1816) sowie Friedrich Rückerts Gedicht *Barbarossa* (1816), das wohl als Nachklang zu den Befreiungskriegen gegen Napoleon verfasst wurde, entwickelten sich zum Allgemeingut der Deutschen und waren durch ihren Abdruck in Lehr- und Lesebüchern des 19. Jhs. weit verbreitet (vgl. ausführlicher zur literarischen Rezeption im 19. Jh.: Kaul 2007). Es existiert eine von KS auf der Rückseite eigenhändig signierte Schwarzweiß-Fotografie von Ernst Schwitters, die dieser mit der Aufschrift *Die Barbarossagrotte* versah (CR Nr. 1199, Abb. 8). Darauf ist ein kreisrundes Tischchen auf einem zylindrischen Standbein innerhalb einer von hinten beleuchteten Höhle im *Merzbau* erkennbar. Es ist zu vermuten, dass die Aufnahme den von KS im Text angeführten *Kyffhäuser* wiedergibt.

die Göthegrotte mit ... Göthes als Reliquie] In der Reihe *Merz* sind einige Zitate Johann Wolfgang von Goethes abgedruckt, die KS wortgleich wiedergibt oder abgewandelt als Persiflage auf das zeitgenössische Bildungsbürgertum gestaltet (vgl. drei Zitate in *Merz* 4, S. 36, S. 86f. sowie *Merz* 6, S. 63, S. 139). Der Merzkünstler beschäftigte sich außerdem bereits ab 1910 mit der Farbenlehre Goethes (vgl. den Kommentar zu *Merz* 7, S. 66, S. 611f.). In Vorbereitung des Internationalen Kongresses der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar bat Theo van Doesburg Tristan Tzara, im Herbst 1922 einen *kleinen Vortrag über Dada* zu Gehör zu bringen, der ein Gegenprogramm zu den in der Weimarer Klassik vertretenen ethisch-moralischen Idealvorstellungen und ihrer Nachwirkung auf die Stadt bilden sollte. Zumindest stellte van Doesburg sich diesen amüsiert als *gegen Goethes Gebeine und die pittoreske Atmosphäre mit den Sirenen und Faunen* vor (vgl. van Doesburg an Tzara, Brief vom 23.7.1922, in: Schrott 2004, S. 303). Tzaras in Weimar und Jena abgehaltener Vortrag *Conference sur Dada* erschien in *Merz* 7, S. 68, S. 167–170 (vgl. den Kommentar zu *Merz* 7, S. 68, S. 625f.). Die Anspielung auf die Reliquie Goethes verknüpft die Wirkungsgeschichte der Weimarer Klassik und die Hochachtung gegenüber ihren ›Dichturfürsten‹ im 19. und 20. Jh. mit der Grabstätte des Dichters in der Weimarer Fürstengruft, in der auch Friedrich Schiller beigesetzt wurde. KS widmete Goethe eine seiner mit historischen Rekursen gespickten Grotten des *Merzbaus*. Hannah Höch, die an ihrer Gestaltung beteiligt war, berichtet über deren Entstehung:



*Als besondere Ehrung durfte man es ansehen, wenn Kurt Schwitters einem Gast erlaubte, eine Höhle zu gestalten. Er stellte dann sein gesamtes Material zur Verfügung. Eingebaute Geheimdepots [...] öffneten sich, überall ließ er es herausquellen, um einem die Auswahl so frei wie möglich zu überlassen. [...] Später machte ich eine zweite Höhle, die hatte etwas mit Goethe zu tun, aber die näheren Umstände sind mir nicht mehr gegenwärtig. Nur daß Goethe ganz in rosa gehalten war – das weiß ich noch (Höch 1989, S. 210; zum Merzbau vgl. den Makrokommentar zu *Ich und meine Ziele*, S. 754–757).*

Lüneburg mit Häusern ... Weimar von Feininger] Lyonel Feininger, eigentlich Lyonel Charles Adrian Feiniger (New York 1871–1956 New York), war ein deutsch-amerikanischer Vertreter des expressiven Kubismus, Grafiker und Karikaturist. 1904 war er mit Karikaturen und Zeichnungen auf der Großen Berliner Kunstausstellung vertreten. 1909 wurde Feininger Mitglied der Berliner Sezession, ab 1913 schuf er primär Architektur- und Landschaftsdarstellungen, die er aus kristallinen, sich überlagernden Flächen bildete. 1917 widmete ihm die Galerie Der Sturm seine erste Einzelausstellung. Der Künstler wurde von Walter Gropius 1919 in das neu gegründete Staatliche Bauhaus nach Weimar berufen, wo er als Leiter und erster Meister der Druckwerkstatt bis zur Schließung der Institution 1933 unterrichtete. 1921 erschien als erste Veröffentlichung des Weimarer Bauhauses eine Mappe mit zwölf Holzschnitten Feiningers. Gemeinsam mit Paul Klee, Wassily Kandinsky und Alexej Jawlensky gründete er die Ausstellungs-gemeinschaft Die Blaue Vier. Feininger folgte dem Umzug des Bauhauses nach Dessau und Berlin, 1937 verließ er gemeinsam mit seiner Frau Deutschland und emigrierte in die USA. KS und Feininger lernten sich vermutlich bereits zur Gründungszeit des Bauhauses in Weimar kennen. Im Dez. 1921 waren beide auf der Ausstellung Erich Buchholz. Gemälde, Aquarelle, Holzbilder in der Galerie Der Sturm vertreten, die als Versteigerungsausstellung von Werken der Meister des Staatlichen Bauhauses konzipiert war (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1921). KS notierte sich als Anschrift des Freundes in Berlin: *Lyonel Feininger, Strehlitz, Birkbauschstraße 6 III (Merzgebiet 1a, SMH, Inv.-Nr. que 06835005, S. 7)*. Nachweislich befand sich Feiningers' Aquarell *Stadt II* von 1926 in KS' Besitz, das er 1937 mit in das norwegische Exil nahm (vgl. KS an Annie Müller-Widmann, Brief vom 28.1.1938; SMH, Inv.-Nr. que 06837156, abgedruckt in: Schaub 1998, S. 50f.) Feininger erhielt wohl im Austausch die beiden Merzzeichnungen *Ohne Titel ('50 '50)*, 1927; CR Nr. 1516 sowie *Ohne Titel (Hamburger Hochbahn)*, 1929; CR Nr. 1620. Als letzte persönliche Begegnung trug KS in das reich mit Collagen und Zeichnungen bestückte Gästebuch des Künstlers Friedrich Vordemberge-Gildewart hs. einen *Feininger-Abend* ein, der wohl am 19.5.1932 in Vordemberge-Gildewarts Wohnung stattfand (vgl. Vordemberge-Gildewart 2006, S. 69). Der in Norddeutschland verbreitete Stil der Backsteingotik, den Feininger bei einem ersten Besuch Lüneburgs 1921 kennenlernte, faszinierte den Künstler: Auf seinen Spaziergängen durch die Stadt skizzierte er Giebelfassaden, Kirchen und Straßeneinblicke,

die er als Vorlagen für seine in den 1920er Jahren zahlreich entstandenen Gemälde und Drucke mit Lüneburg-Motiven nutzte (vgl. ausführlich: Ausst.-Kat. Lüneburg 1991). Der Maler schnitzte bereits 1913 hölzerne Modelleisenbahnen, deren Serienproduktion geplant war, aber am Ausbruch des Ersten Weltkriegs scheiterte. Nach der Geburt seiner 1906–1910 geborenen Söhne fertigte er regelmäßig weitere Spielzeuge wie Häuser, Brücken und Figuren an, um den Kindern Freude zu bereiten. Jeder Bauklotz entstand als Unikat, handgeschnitzt und variationsreich bunt bemalt. Bei den Häusern handelt es sich um alte Fachwerkgebäude mit Treppengiebeln und vorkragenden Fronten, deren Fenster und Türen als schwarze Konturen angedeutet sind. Originale befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, und im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (Farbabb. in: Ausst.-Kat. New York 2011, S. 86–91).

dem von mir ... der Stadt Karlsruhe] KS wurde 1929 von der Stadt Karlsruhe mit der typografischen Gestaltung eines werbewirksamen Signets für die neu entstehende Dammerstocksiedlung beauftragt. Als Mittelsmann war Walter Gropius für ihn eingestanden (vgl. Schaub 1993a, S. 142–147), der mit seiner Planungs-idee der innovativen Zeilenbauweise den städtebaulichen Wettbewerb um die Bebauung des Geländes im Karlsruher Süden für sich entschieden hatte. KS entwickelte ein Zeichen, das eine Kombination aus dem Grundriss der Siedlung und dem Schriftzug *dammerstock* darstellt (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 111–119b). Durch den Einsatz der blockhaften, von Paul Renner ab 1927 entwickelten Schrifttype Futura bei Katalog, Plakat und Briefpapier (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 112f. sowie 116) wird durch das Schriftbild ein optischer Bezug zur Architektur der Siedlung und ihrem innovativen Zeilenbau hergestellt (vgl. Franzen 1997b, S. 19f.). Gropius blieben nur zehn Monate, um das Gelände zu erschließen und die ersten 228 Wohnungen für Familien mit niedrigem und mittlerem Einkommen zu errichten. Der Bauhaus-Gründer brachte drei Gebäude zur Umsetzung und lancierte als gestalterische Vorgaben für alle weiteren die einheitliche Flachdachbauweise, weiße Fassaden sowie grau lackierte Sockel, Türen und Fenster. Sein Konzept sah eine funktionelle, gestalterisch minimalistische Reihenhaussiedlung mit drei- bis sechsstöckigen Geschossbauten vor, die in strengen Nord-Süd-Linien umgesetzt werden sollten, um einen optimalen Lichteinfall zu ermöglichen. Die Dammerstocksiedlung stellt mit ihrer intendierten Einheit von städtebaulicher Planung und sozialem Wohnungsbau die progressive Umsetzung der im ersten Drittel des 20. Jhs. radikal innovativen Maßstäbe Neuen Bauens dar (zu Gropius vgl. den Kommentar zu *Merz 7*, S. 71, S. 630f.; zu Leitlinien und -prinzipien Neuen Bauens vgl. das Vorwort zu *Merz 18/19*, S. 299–304). Etwa zeitgleich zur Dammerstock-Ausstellung Die Gebrauchswohnung von 1929 übernahm KS ebenfalls den typografischen Entwurf für die Drucksachen des Städtischen Fürsorgeamtes in Karlsruhe. Das Signet für die Stadt – ein gleichschenkliges Dreieck, in dem das Stadtwappen steht – wurde auf einigen städtischen Drucksachen umgesetzt, zu einem umfassenden Auftrag kam es jedoch nicht.

Anstelle des von KS entworfenen Dreiecks wurde als Briefkopf des Fürsorgeamtes ein Wappenschild verwendet (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 120–123).

die Lustmordhöhle mit ... mit Tomaten gefärbt,] Über diese Grotte im *Merzbau* sind keine weiteren Details bekannt. Der Lustmord ist insbesondere in der Kunst der Weimarer Republik ein relativ häufig anzutreffendes Sujet der Moderne (vgl. Hoffmann-Curtius 2002, S. 282–300). Die Thematik lag für KS spätestens seit 1924 aufgrund eines international Aufsehen erregenden Kriminalfalls in seiner Heimatstadt nahe: Der Lustmörder Friedrich (gen. Fritz) Heinrich Karl Haarmann (Hannover 1879 Hannover – hingerichtet 15.4.1925 Hannover) hatte mindestens 24 männliche Jugendliche im sexuellen Rausch erwürgt, ihre Leichen zerstückelt und im niedersächsischen Fluss Leine versenkt (vgl. Lessing 2011). Im Œuvre von KS gibt es eine kleine von ihm entworfene Intarsienbox mit dem Titel *Lustmordkasten* (1920/1922, CR Nr. 771). Diese ist von Käte ↗ Steinitz (in deren Besitz sich der Kasten bis 1969 befand) überliefert und erhielt den Titel, weil sich *ursprünglich eine kaputte Gipsfigur darin [befand], die mit Lippenstift blutig gemacht war* (Aufschrift von Steinitz auf Fotorückseite, SMH, Werkakte zu CR Nr. 771).

das Ruhrgebiet mit echter Braunkohle] Braunkohle, die: Braune bis pechschwarze Kohle mit hohem Wassergehalt, die durch Druck und Luftabschluss aus organischen Substanzen wie Bäumen oder Mooren entstanden ist und zur Energieerzeugung verwendet wird. In Mitteldeutschland wurde im 19. Jh. die stark qualmende und rußende Braunkohle hauptsächlich von der ärmeren Bevölkerung als Brennstoff zur Befuerung von Herd, Kamin oder Heizöfen genutzt, bis heute ist sie neben der Steinkohle ein zuverlässiger und wichtiger Energielieferant. Mit der Braunkohlebrikettierung, die durch die Entwicklung maschineller Pressen während der Industrialisierung erreicht wurde, setzte zwischen 1870 und dem 1. Jahrzehnt des 20. Jhs. ein bedeutender Aufschwung der Braunkohleindustrie ein. Bis dahin wurde Braunkohle weitgehend von Hand mit Hacke und Schaufel gewonnen und mit Pferdefuhrwerken abtransportiert. Neue Techniken wie kleine Dampflokomotiven kamen in den Braunkohlegruben zum Einsatz. Darüber hinaus ermöglichte die Ausstattung des Braunkohlebergbaus mit Baggern den Abbau beträchtlicher Mengen an Braunkohle (vgl. Kaefer 2004, S. 36f.).

Gaskoks] Gaskoks, der: Bezeichnet ein während der Gasgewinnung aus Stein- oder Braunkohle anfallendes Nebenerzeugnis, das im Gegensatz zu dem in den Koksöfen produzierten Koks nicht für die Eisenproduktion eingesetzt, sondern aufgrund seiner größeren Lockerheit als Betriebsstoff für Heizungsanlagen verwendet wurde. Bis in die 1960er Jahre basierte die öffentliche Gasversorgung auf dem Einsatz von Stadtgas, das in industriellen Ballungsräumen – insbesondere dem Ruhrgebiet – aus Kokereigas erzeugt wurde. Stadtgas wurde ab Mitte des 19. Jhs. etwa 100 Jahre als Brenngas genutzt und diente zur Beleuchtung öffentlicher Straßen, Wohnungen sowie zum Betreiben von

Gasherden. In der zweiten Hälfte des 20. Jhs. wurde es durch Erdgas ersetzt (vgl. Bleidick 2018, S. 375).

die Kunstausstellung mit ... Michel-Angelo und mir] Michelangelo, ein Zeitgenosse und Rivale von Leonardo Da Vinci, hinterließ ein umfangreiches und facettenreiches Gesamtwerk: die Skulptur des *David* in Florenz, die Fresken der *Sixtinischen Kapelle* in Rom und die Kuppel des Petersdoms gehören bis heute zu seinen wichtigsten Werken. Der Künstler verstand sich selbst primär als Bildhauer. Bevor er seine Skulpturen entwarf, hielt er sich häufig über Wochen in Steinbrüchen auf, um Form und Charakter des Materials zu ergründen. Bis heute gilt Michelangelo daher als außergewöhnlicher Schöpfer der *figura* (dt.: Form), die sukzessive aus dem Steinblock entsteht. Wenngleich KS keine Werke, die sich explizit auf Michelangelo beziehen, anfertigte, lässt sich ihre Haltung in einem Punkt vergleichen: Michelangelos Plastiken demonstrieren die künstlerische Qualität des *non finito* (dt.: Unvollendeten), des bewusst nicht zu Ende geführten Werks. Zahlreiche Oberflächen zeigen grobe, uneinheitliche Bearbeitungsgrade, Figuren sind nur teils aus dem Marmorblock herausgemeißelt. Teilweise hatte dies den Vorsatz, den Torsi Expressivität und Dynamik zu verleihen, teilweise blieben diese aufgrund mangelnder Zeit unausgeführt. Die Debatte um das revolutionäre *non finito* der *Plastiken* prägte so stark die Rezeption, dass seit dem 19. Jh. insbesondere ihr unvollendeter Zustand als markanteste Eigenschaft von Michelangelos Œuvre gilt. KS vertritt den Gedanken an das prozessual wachsende Kunstwerk in Bezug auf seine gesamte Merzkunst, formuliert diesen jedoch in *Merz 21* insbesondere, wenn er den *Merzbau* als *unfertig, und zwar aus Prinzip* (S. 115, S. 383) beschreibt und ihn als bewusst unvollendet gebliebenen Innenraum in Hannover realisierte. Zu Michelangelo vgl. auch den Kommentar zu *Merz 18/19*, S. 5, S. 707.

die Orgel, die ... „Ihr Kinderlein kommet“] Auf einer der von Käte ↗Steinitz um 1929 aufgenommenen Fotografien der *K d e E* (CR Nr. 1199, Abb. 14) ist eine Kurbel erkennbar, bei der es sich um diese Drehorgel gehandelt haben könnte. Webster zufolge gab es nach Auskunft von Ernst Schwitters eine Drehorgel im *Merzbau*, die *Ach, du lieber Augustin* oder einige andere bekannte Volkslied-Melodien spielen konnte (Webster 2007, S. 83, ohne Quellenangabe). Simple, mechanische Musikinstrumente setzte KS schon bei seinen Auftritten während der Holland Dada-Tournee ein (vgl. hierzu den *Kontextkommentar Holland Dada*, S. 817–835). Bewegliche, drehbare Elemente sind ebenso Bestandteile seiner Bildwerke: In KS' ›Gebrauchsanweisung‹ auf der Rückseite eines der frühen Merzbilder, dem *Merzbild 29 A. Bild mit Drehrad*. (1920; CR Nr. 600) heißt es: *Es ist verboten, das Rad nach links zu drehen.*

die Monna Hausmann, ... mit überklebtem Gesicht] KS füllte die Grotten, die er seinen Freunden und Künstlerkollegen widmete, mit Gegenständen aus deren Besitz. Nach Han-

nah ↗ Höch war Raoul ↗ Hausmann zwar eine Grotte gewidmet (vgl. Höch 1989, S. 210), doch ist keine Collage des Künstlers überliefert, die *Monna Lisa mit überklebtem Gesicht* zeigt. Allerdings hatte Marcel Duchamp 1919 eine Postkarte des berühmten Gemäldes von Leonardo Da Vinci mit Kinn- und Schnurrbart versehen und als Ready-Made signiert. Duchamps' Persiflage, die sich als dadaistische Aktion gegenüber dem Leonardo-Kult verstand, zählt zu den bekanntesten Provokationen der Moderne. Hausmann schrieb 1967 im Rückblick auf die Dada-Periode der 1920er Jahre: *Dadaist sein, das hieß für mich: einen scharfen Wahrnehmungssinn haben und die Dinge sehen, wie sie sind. Was, Mona Lisa? Ich sah jeden Tag in den Schaufenstern Puppen aus Pappmaché, und ich sah, daß sie schön waren. Ich sagte mir: einen Gegenstand nehmen und seinen Namen druntersetzen ist zu einfach, man muß trotz allem eine Idee haben* (Hausmann 1981, S. 65). Zur *Mona Lisa* vgl. auch den Kommentar zu *Merz 4*, S. 36, S. 505.

das Bordell mit ... von Hannah Höch] Hannah ↗ Höch war eine von nur wenigen Personen, die an der Entstehung der *K d e E* nicht nur durch die Lieferung von Materialien, sondern durch Mitarbeit aktiv beteiligt waren. KS schreibt ihr am 11.10.1932: *Dein kleines Bordell ist unter Glas gekommen* (Postkarte vom 11.10.1932, Berlinische Galerie Berlin, Inv-Nr. BG-HHC K 477/79). Höch erinnert sich: *Als besondere Ehrung durfte man es ansehen, wenn Kurt Schwitters einem Gast erlaubte, eine Höhle zu gestalten. Er stellte dann sein gesamtes Material zur Verfügung. Eingebaute Geheimdepots [...] öffneten sich, überall ließ er es herausquellen, um einem die Auswahl so frei wie möglich zu überlassen. Ich durfte auch sogar zweimal eine Höhle ausstaffieren. Ich benutzte hauptsächlich Fotos – mit einigen kleinen frechen Zutaten. Die erste, 1922 gemacht, hieß ›Bordell‹ – und die vordergründliche Dame hatte drei Beine. Später machte ich eine zweite Höhle, die hatte etwas mit Goethe zu tun, aber die näheren Umstände sind mir nicht mehr gegenwärtig. Nur daß Goethe ganz in rosa gehalten war – das weiß ich noch. Sonst gab es noch Gasthöhlen von Arp – auch zwei –, Moholy, ich glaube auch von Hausmann, Mondrian und Doesburg je eine* (Höch 1989, S. 210).

siphylitischen Augen] Syphilis, auch Franzosenkrankheit genannt, ist eine chronische Geschlechtskrankheit, die seit Ende des 15. Jhs. belegt ist und entzündliche Reaktionen des Körpers hervorruft. Das metaphorische Bild der syphilitischen Augen leitet sich von den Symptomen der Krankheit ab: Die Augen erscheinen stark gerötet und zeigen einen erhöhten Tränenfluss.

Es versöhnt aber ... Immortellen aufgelöst haben.] Nach Naum Gabos Erinnerung befand sich das Uringefäß in der ihm gewidmeten Freundschaftsgrotte (vgl. Hammer/Lodder 2000, S. 114). Käte ↗ Steinitz erinnert sich an *die Höhle, in der eine Flasche mit Urin feierlich ausgestellt war, so daß die einfallenden Lichtstrahlen die Flüssigkeit vergoldeten* (Steinitz 1963, S. 146). Laut der Erinnerung anderer Zeitzeugen handelte es sich nicht

um ein Fläschchen, sondern um eine kugelförmige Vase oder ein rundes Goldfisch-Glas (vgl. Webster 2007, S. 34). Webster stellt fest, dass in den Erinnerungen und der umfangreichen Rezeption des *Merzbaus* die Urinflasche weit häufiger aufgeführt wird als andere bekannte Details und dabei als Beispiel für das Abstoßende der im *Merzbau* enthaltenen, vermeintlich wertlosen und unappetitlichen Dinge fungiert (vgl. Webster 2007, S. 157). Immortellen, auch Italienische Strohblumen oder Currykraut genannt, sind eine Pflanzenart der Familie der Korbblütler, die vor allem im Mittelmeerraum beheimatet ist und auch als Gewürzpflanze genutzt wird.

Lutherecke] Martin Luther [Eisleben (Sachsen-Anhalt) 1483–1546 Eisenleben (Sachsen-Anhalt)], Theologe, Kirchenpolitiker und Reformator. Luther initiierte die Erneuerungsbe-  
 wegung der Reformation durch den Anschlag seiner 95 Thesen gegen den Ablasshandel, die er am 31. Okt. 1517 an die Kirchentür der Schlosskirche in Wittenberg anbrachte. Ursprünglich als Veränderung der Kirche gedacht, führte die Reformation schließlich zur Spaltung des westlichen Christentums in Protestanten und Katholiken und rief weitreichende kulturelle Veränderungen hervor.

Der litterarische Inhalt ... seinerzeit Dadaist war.] Zu KS' Verhältnis zum Dadaismus vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

Herwarth Walden] Herwarth Walden war die Leitfigur des expressionistischen Berliner Kreises *Der Sturm* (zu Walden vgl. den Kommentar zu *Merz 11*, Einband hinten außen, S. 688). Er war Galerist, Herausgeber der Zeitschrift *Der Sturm*, Veranstalter von Ausstellungen und Lesungen in der Galerie *Der Sturm* und als Kunstmäzen ein großer Förderer der Kunst von KS. Er präsentierte im Juni 1918 erstmals KS' Merzbilder in der 64. *Sturm*-Ausstellung. Auch in der Folgezeit war KS regelmäßig bei Ausstellungen des *Sturm* vertreten. Zudem wurden Bilder und Texte des Künstlers in der *Sturm*-Zeitschrift veröffentlicht, *Der Sturm* druckte Postkarten von seinen Werken und widmete ihm Band IV des 1920 erschienenen *Sturm-Bilderbuchs*. Walden und die von ihm geleitete Institution *Der Sturm* trugen somit wesentlich zur Förderung in Fachkreisen und zur Steigerung des Bekanntheitsgrades von KS' künstlerischem Werk bei. Die gegenseitige künstlerische und persönliche Wertschätzung der beiden geht aus einer Vielzahl würdiger Erwähnungen und Hommagen hervor. KS widmete Walden u. a. zwei Gedichte: *Herwarth Walden* (in: *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, S. 18) und *Portrait Herwarth Walden* [in: *Der Sturm* X, 8 (1919/20), S. 125].

Doktor S. Giedion] Sigfried Giedion (Prag 1888–1968 Zürich), Kunst- und Architekturhistoriker, der seine Laufbahn zunächst als Ingenieur begann, bevor er ein Studium der Kunstgeschichte mit anschließender Promotion bei Heinrich Wölfflin absolvierte. Giedion und dessen Frau Carola Giedion-Welcker lernten KS über Hans *Arp* in den

1920er Jahren kennen, ihre Korrespondenz setzte im Apr. 1928 ein. Die beiden Kunstwissenschaftler gehörten zu Freunden und frühen Förderern von KS in der Schweiz, auf deren Vermittlung hin etwa Kunstwerke von KS bei der von Alexander Dorner organisierten und von Giedion-Welcker konzeptionell betreuten Ausstellung Neue Optik 1929 in Zürich gezeigt wurden [vgl. Giedion an Dorner, Brief vom 24.6.1929, ETH Zürich, gta-Archiv, Inv.-Nr. 43-K-1929-06-24 (G)]. Neben dem breiten Spektrum an 150 Werken von über 40 Künstlern begleitete ein Rahmenprogramm die Ausstellung: Giedion schlug eine Matinée mit Arp, der seine Gedichte zu Gehör bringen könne, sowie KS' Vortrag der *Ursonate* vor [vgl. Giedion an die Direktion des Schauspielhauses Zürich, Brief vom 31.7.1929, ETH Zürich, gta-Archiv, Inv.-Nr. 43-K-1929-07-31 (G)]. Eine gemeinsame Lesung der beiden Künstler hatte es bereits im Rahmen der Züricher Ausstellung Abstrakte und surrealistische Malerei 1922 gegeben, die Giedion in der überregionalen Kunstzeitschrift *Der Cicerone* voller Lob rezensierte [vgl. *Der Cicerone* XXI, 24 (Dez. 1929), S. 711–713]. Darüber hinaus vermittelte das Ehepaar KS Gelegenheiten für Merzabende und Soirées bspw. in Basel und Zürich. Anfang der 1930er Jahre versuchte der Merzkünstler, durch sie ebenfalls an typografische Aufträge zu gelangen [vgl. KS an Giedion, Brief vom 27.5.1931, ETH Zürich, gta-Archiv, Inv.-Nr. 43-K-1931-05-27]. Als Giedion-Welcker, die KS' *Merzbau* Ende der 1930er Jahre in Hannover gesehen hatte, dem Künstler von ihrem Vorhaben erzählte, dem *Merzbau* einen eigenen Beitrag in ihrem Buch *Moderne Plastik, Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung* zu widmen, bat dieser sie aus dem Exil, trotz der politischen Situation, nochmals nach Hannover zu reisen, denn, so KS: *Es ist für die Arbeit über mein Werk wichtig, dass Sie einen starken Eindruck vom Merzbau haben. [...] In keinem Falle darf der Ort genannt werden, da das eine Gefahr für den Merzbau bedeuten würde* (KS an Giedion-Welcker, 18.7.1938, in: Nündel 1974, S. 148). Giedion-Welckers erste schriftliche Auseinandersetzung mit dem *Merzbau* wurde 1937 veröffentlicht (vgl. Giedion-Welcker 1937; zu Giedion-Welckers Rezeption von KS vgl. Webster 2007, S. 142–153).

Hanns Arp] Nach Hannah ↗ Höch existierte eine Hans ↗ Arp gewidmete Gasthöhle des *Merzbaus* (vgl. Höch 1989, S. 210), ob der Künstler an ihrer Gestaltung beteiligt war, ist nicht überliefert. Zu Arps künstlerischen Prinzipien und der Zusammenarbeit von KS und Arp vgl. das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116 sowie das Vorwort zu *Merz 6*, S. 127–130.

Vielleicht wird meine ... aber ich nicht.] Tatsächlich sah KS sich nach 1933 gezwungen, den *Merzbau* in Deutschland nicht länger öffentlich oder auch nur in Briefen zu erwähnen, um ihn vor der Gefahr der Zerstörung durch die Nationalsozialisten zu schützen. Die Fenster des Zimmers, in dem sich die *K d e E* befand, waren weiß getüncht (Brief KS an Katherine S. Dreier, 25.11.1936, Verbleib des Originals unbekannt, Kopie in Yale University Art Gallery, Modern & Contemporary Department); aus dem norwegischen

Exil schrieb er: *Mein Merzbau ist nicht mehr zu sehen, zugebaut.* (Brief KS an Carola Giedion-Welcker, 18.7.1938, in: Nündel 1974, S. 148) Von Holland aus versandte KS 1936 mehrere Briefe, um zu eruieren, wo er im Ausland seine Arbeit am *Merzbau* fortsetzen könnte (vgl. Brief KS an Dreier, 25.11.1936, Verbleib des Originals unbekannt, Kopie in Yale University Art Gallery, Modern & Contemporary Department, sowie Brief KS an Giedion-Welcker, Nov./Dez. 1936, ETH Zürich, gta-Archiv, Inv.-Nr. 43B-K-UNDAT:20). Ende 1937 forschte die Gestapo bei Mitbewohnern in der Waldhausenstr. 5<sup>II</sup> nach, ob der ↗ Merzverlag sowie KS' Atelier noch Bestand hätten (vgl. Brief HS an KS, 8.12.1937, SMH, Inv. Nr. que 06838135). Nachdem KS im norwegischen Exil einen neuen *Merzbau*, das *Haus am Bakken* begonnen hatte, schrieb er an Dreier: *Nur hätte ich diesen Raum lieber in USA oder Schweiz gebaut, wo ihn auch mal jemand sehen kann* (Brief KS an Dreier, 22.7.1938, in: Nündel 1974, S. 149).

Architektur als Anwendung ... wirken oder orientieren.] Eine vergleichbare Vorgehensweise, einen Bogen von der Typografie über abstrakte Kunst zur Architektur zu schlagen, wendete KS mit Vorliebe in seinen Lichtbildvorträgen an (vgl. Schelle 1990b). Zu KS' vielseitigen typografischen Aktivitäten vgl. auch das Vorwort zu *Merz 11*, S. 229–234.

Haesler] Otto Haesler (München 1880–1926 Wilhelmshorst bei Potsdam), Architekt und neben Bruno Taut sowie Walter ↗ Gropius maßgeblicher Vertreter des sog. Neuen Bauens. Haesler gewann nach Gropius den zweiten Preis für seinen Entwurf der Karlsruher Dammerstocksiedlung (zur Siedlung vgl. den Kommentar zu S. 115, S. 762f. in diesem Heft), 1926 trat er dem Architekten-Zusammenschluss Der Ring bei, der als Ziele die Entwicklung neuer Bautechniken formulierte. Haesler selbst rationalisierte und industrialisierte das moderne Bauen. Zwischen dem Architekten und KS, der die neuen Impulse Haeslers im Siedlungs- und Wohnungsbau sehr schätzte, bestand seit 1928 Kontakt. Dementsprechend schrieb der Merzkünstler im Aug. 1928 voller Bewunderung über Haeslers erstmals in Celle verwirklichte industrielle Zeilenbauweise, dass *zwischen Hamburg, Frankfurt am Main und Berlin Haesler der einzige Architekt ist, der konsequent den rationellen internationalen Baustil schafft* (*Die neue Architektur in Celle. Der Architekt Otto Haesler*, in: *Hannoversches Tageblatt*, 28.8.1928, 3. Beilage, unpaginiert). In den Folgejahren erteilte ihm Haesler einige Aufträge als Werbegestalter: 1929 entstanden zunächst schlichte, preiswerte Stahlrohrmöbel, die Haesler als Inventar für seine Wohnprojekte vorsah – ein Hocker, ein quadratischer und ein runder Tisch, ein Stuhl sowie eine Klappliege – für die KS einen Verkaufsprospekt in rot-schwarzer Optik entwarf (vgl. *Umschlag für die 5 Werbeblätter der CVM Celler Volks-Möbel*, Schelle 1990a, Typo-Nr. 98). 1932 gestaltete KS die Broschüre für Haeslers Eigenheim-Projekt *heimtyp a.g.* (zu KS' Arbeiten als Gebrauchsgrafiker vgl. auch das Vorwort zum Typoreklamemeht *Merz 11*, S. 229–234). Ein Jahr zuvor hatte er den Freund gezeichnet (CR Nr. 1820),



weitere Aufträge konnte dieser ihm wohl nicht mehr vermitteln, denn KS klagte in einem etwa zeitgleich entstandenen Brief an Sigfried Giedion über seine finanziell schlechte Lage und bat seinen Förderer, ihm Vorträge oder Aufträge für Drucksachen zu vermitteln. Trotz seiner geringen Einkünfte sei er bereit, typografische Entwürfe nötigenfalls kostenlos zu erstellen, wenn sie ihm weitere Beziehungen zu Architekten brächten (vgl. KS an Giedion, Brief vom 27.5.1937, ETH Zürich, gta-Archiv). Im gleichen Brief kündigte er das Erscheinen des Buches *KLEB. Kleb-Worte – Ziffern – Zeichen – Normierte Teilzeichnungen für Bauzeichnungen* an (SMH, Inv.-Nr. obj 06838492, Schelle 1990a, Typo-Nr. 142). Haesler löste 1934 aufgrund starker Anfeindungen der Nationalsozialisten sein Büro in Celle auf und zog nach Schleswig-Holstein, bevor er nach Polen und schließlich in die Ukraine emigrierte. KS begab sich ab Jan. 1937 ins norwegische Exil und suchte von dort aus erneut den Kontakt zu Haesler (vgl. KS an Haesler, Brief vom 28.2.1938; SMH, Inv.-Nr. KSA 1993,169).

Und wenn ein ... das vollkommen gleichgültig,] Der erwähnte junge Kritiker, der KS' Vortragsstil schlecht rezensierte, konnte nicht ermittelt werden.

Subskribieren Sie auf ... erscheint Anfang 1932.] KS sah im Dez. 1931 noch vor, die 22. und 23. Nummer seiner Zeitschrift in die fortlaufende Paginierung der Reihe einzubeziehen [vgl. KS an Jan ↗ Tschichold, Brief vom 3.12.1931, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1], beide Hefte sind – vermutlich aus finanziellen Gründen – nicht erschienen (vgl. das Vorwort zu *Merz 22* und *Merz 23*, S. 389f.). Als letztes Heft wurde im Sommer 1932 *Merz 24 kurt schwitters: ursonate* publiziert.



## MERZ 25

*Blatt recto und verso: Typoskript (Durchschlag) mit KS' Text Abstrakt art in teils fehlerhaftem Englisch. Der Text enthält einige Durchstreichungen, die in der Transkription wiedergegeben werden, sowie Sofortkorrekturen, die in den Fußnoten vermerkt sind.*

Abstrakt art / Abstrakte Kunst] KS notierte schon während seines Kunststudiums Gedanken zur abstrakten Kunst, die sich merklich vor dem Hintergrund des Expressionismus v. a. mit Farbtheorie und Ausdruckskraft von Farbe beschäftigen, vgl. seine Notizhefte *B. Das Problem der abstrakten Kunst. 2. Erster Versuch* (SMH, Inv.-Nr. que 06835060,T) sowie *D. 2ter Anfang zu das Problem der reinen Malerei. 2ter Versuch* (SMH, Inv.-Nr. que 06842058,T).

In 1917 I ... new manner MERZ. / 1917 erfand ich ... neue Methode MERZ.] Warum KS hier 1917 für die Entstehung der Merzkunst angibt, bleibt unklar. Der Begriff taucht erst seit 1919 auf; die ersten Collagen entstanden Ende 1918 und waren noch nicht mit ›Mz‹ (als Abkürzung für ›Merzzeichnung‹) bezeichnet. Das *Merzgedicht Nr. 1 An Anna Blume* wurde erstmals im Aug. 1919 publiziert (*Der ↗ Sturm* X, 5, S. 72). Abstrakte Bilder entstanden dagegen schon 1917, wie *Abstraktion 1 Erhabenheit* (CR Nr. 176), das Mitte Feb. 1918 in der Galerie *Der ↗ Sturm* in Berlin ausgestellt war. Vgl. zu KS' ›Merz‹-Programmatik den Kommentar zu *Merz 1*, S. 1, S. 446.

A MERZ picture ... it as paint. / Ein MERZ Bild ... es als Farbe.] KS greift hier auf grundlegende Erklärungen der Merzkunst zurück und geht v. a. auf die Aspekte Material und Farbe beim Merzbild ein, die er schon in *Merz 1*, S. 9f., S. 18f. dargelegt hatte: *Wie das Farbmaterial entstanden ist, bleibt gleichgültig beim Bilde. [...] So habe ich zunächst Bilder aus dem Material konstruiert, das ich gerade bequem zur Hand hatte, wie Straßenbahnfahrtscheine, Garderobenmarken, Holzstückchen, [...].*

The MERZ picture ... after the rhythm / Das MERZ Bild ... nach dem Rhythmus] Die Bedeutung vom Rhythmus im Merzkunstwerk betont KS schon in *Merz 2*, S. 19, S. 40

[...] damit ein Kunstwerk entsteht, d. h. ein Rhythmus, der auch von anderen künstlerisch denkenden Menschen als Kunstwerk empfunden werden kann] sowie innerhalb des Textes *Ich und meine Ziele*, Merz 21, S. 114, S. 381–383: *In gleicher Weise ändert sich das Wesen rein künstlerischer Gestaltung, wenn ich zu dem Rhythmus der Teile etwa die Wirkung für oder gegen irgend etwas hinzunehme, und aus Kunst wird **Kompromis**. [...] aber es kommt nicht auf das Mittel und das Material an, sondern auf die Kunst, die durch Wertung im Rhythmus entsteht* (Hervorh. i. O.).

A busticket has been printet / Ein Busticket wurde gedruckt] Straßenbahn- und Busfahrtscheine gehören zu den am häufigsten verwendeten bedruckten Papieren in KS' Merzzeichnungen. Ein Beispiel dafür ist die in *Merz 1*, S. 1, S. 10 gedruckte *Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)*, die u. a. einen niederländischen Fahrtschein als Collage-Element erkennen lässt.

the 3 for ... of two bows. / Die 3 zum ... zwei Bögen besteht.] Im bildnerischen Œuvre von KS ist insbesondere die Ziffer 3 (neben der 1) als Bildelement häufig anzutreffen, vgl. u. a. CR Nrn. 543, 603, 652, 786, 893, 934, 1071, 1089, 1445, 2248, 2255, 2558 und 2559.

a tart of it / teilweise] Die Schreibung *tart* im Ts. dürfte auf einen Tippfehler zurückzuführen sein – *tarte* bedeutet übersetzt *Torte/Törtchen* oder in übertragenem Sinne *Nutte*. Anzunehmen ist, dass stattdessen *part* (dt.: Teil) stehen sollte, daher wurde mit *teilweise* übersetzt.

Of course such ... anything outsidess itself. / Natürlich repräsentiert solch ... außer sich selbst.] Ähnlich formulierte KS schon in *Merz 1*, S. 10, S. 19: *Das Bild ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Es bezieht sich nicht nach außen hin. Nie kann sich ein konsequentes Kunstwerk außer sich beziehen, ohne seine Beziehung zur Kunst zu verlieren.*

You may call ... "London" or "3" / Man kann es ... oder "3" nennen] Es gibt keine nachgewiesenen Werke von KS mit diesen Titeln.

Perhaps one can ... rhythm of london / Vielleicht kann man ... von London spüren] KS lebte nach seiner Entlassung aus der Internierung von Dez. 1941 bis Juni 1945 in London.

a sonata of Beethoven / einer Sonate von Beethoven] Die so genannte *Mondscheinsonate* von Ludwig van Beethoven (Bonn 1770–1827 Wien) dient KS ebenfalls als Parameter für den Ausdruck und das Verständnis eines Kunstwerks in seinem zu Lebzeiten nicht veröffentlichten und vermutlich im selben Zeitraum entstandenen Text *Der Ursprung von Merz* (SMH, Inv.-Nrn. que 06840515 und que 06840516). Zu KS' Musikrezeption vgl. auch den Text zu seinen Notenschriften im Vorwort zu *Merz 24*, S. 404–411.

# KONTEXTKOMMENTARE





# SCHWITTERS, MERZ UND DIE AVANTGARDE

Die literaturgeschichtliche Forschung sieht in KS häufig eine Randfigur. Im Allgemeinen wird er als bildender Künstler wahrgenommen, als Autor auf das Gedicht *An Anna Blume* reduziert und einzig dem Dadaismus zugeschrieben. Dieses äußerst eingeschränkte, aber sehr verbreitete Bild gilt es zu korrigieren, was in besonders überzeugender Weise durch die Erschließung der Reihe *Merz* geschehen kann. Denn diese Zeitschrift spiegelt von *Holland Dada* bis zur *Ursonate* nicht nur umfassend die sich wandelnden Aktivitäten ihres Herausgebers wider, sondern vermittelt zudem einen Eindruck von den kunst- und kulturgeschichtlichen Tendenzen und Entwicklungen in der sogenannten ›Moderne‹, was die Zeitschrift zu einer Art kulturellem Archiv macht.

Besonders in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg veränderte sich die deutsche Gesellschaft rasant. Als widersprüchlich und krisenhaft wird sie in den historischen Standardwerken beschrieben.

*Die schnelle Entwicklung der Vergnügungskultur der 1920er-Jahre, die Offenheit, in der Geschlechterrollen neu definiert wurden, die Dynamik, mit der sich das alltägliche Leben veränderte, sind dafür kennzeichnend. Dem gegenüber standen auf der anderen Seite Lebensangst, Unsicherheit und Orientierungslosigkeit, die vielleicht vollmundig übertönt werden konnten, aber die Anfälligkeit für totalitäre Modelle verstärkten.<sup>1</sup>*

Inzwischen mehren sich die Stimmen, die darauf hinweisen, welche Möglichkeiten sich eben dadurch ergaben. Sabina Becker betont, dass sich die Zeit der Weimarer Republik durch den Aufbau einer modernen Zivilgesellschaft auszeichne, die die Hauptkennzeichen einer modernen Industriegesellschaft aufweise:

*und zwar die Herstellung einer demokratischen Öffentlichkeit und die Beteiligung aller gesellschaftlichen Gruppen und sozialer Gruppierungen am politischen Meinungsbildungs- und Gestaltungsprozess; mithin eine kulturelle Öffentlichkeit, an der nicht nur eine bürgerliche Bildungsschicht, sondern erstmals ein Massenpublikum partizipiert.<sup>2</sup>*

Dieses Massenpublikum war empfänglich für allerlei neue Medien, unter anderem für Zeitschriften.

---

1 Delabar 2010, S. 19.

2 Becker 2018, S. 11.

In dieser Phase der Demokratisierung entstanden eine Reihe von künstlerischen Strömungen, die meist unter dem Begriff ›Avantgarde‹ zusammengefasst werden.

*Die Avantgarde bildete ein Geflecht von Gruppierungen, Bewegungen, Ismen, Strömungen, Tendenzen, von Einzelkünstlern, Galeristen, Verlegern, von Zeitschriften und Zeitungen mit dem Anspruch, nicht nur eine radikale Neuerung künstlerischer Formen und der einzelnen Künste zu bewirken, sondern zugleich eine gänzlich neue Auffassung von Kunst und eine neuartige Positionierung der Kunst in der Gesellschaft durchzusetzen.*<sup>3</sup>

Im Vordergrund der meisten avantgardistischen Bemühungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand die Dekonstruktion des bürgerlichen Kunstverständnisses mit unterschiedlichen Mitteln, um anschließend die Basis für neue Lebensmodelle zu schaffen. Ein entscheidendes Verfahren auf diesem Weg war die Entgrenzung der Künste, eine radikale Erweiterung des Kunstbegriffs sowie intermediales Denken – nicht umsonst spricht Sabina Becker von der *Medienrepublik Weimar* und betrachtet Intermedialität als Signum der Epoche.<sup>4</sup> Die Zentren der neuen Ideen waren Berlin, Wien, München, Dresden, Zürich, Amsterdam. Hannover, der Wohnort KS', hatte mit all dem zunächst nichts zu tun. Dies änderte sich ab 1918, was nicht zuletzt auf die Bemühungen des Merzkünstlers zurückging. Die in Hannover ansässige Kestnergesellschaft organisierte Ausstellungen, lud bekannte Redner ein und veröffentlichte Kunstreproduktionen in Buchform. *Solche Offenheit der Kestner-Gesellschaft für die zeitgenössische Kunst strahlte auf ihr lokales Umfeld aus, auch das kaiserliche Hoftheater öffnete sich der Moderne, und die Oper schloß sich dem Hannoveraner Trend zum Avantgardistischen an.*<sup>5</sup> Und KS war bei all dem mit von der Partie. Nach der Veröffentlichung erster Bücher<sup>6</sup> machte er 1923 mit der Gründung einer eigenen Zeitschrift den konsequenten nächsten Schritt.

Er präsentierte damit sich und seine Kunst einem breiteren Publikum. Die Reihe *Merz* stellt sich dar als Verdichtung des Schaffens von KS und gibt zugleich Einblick in die Zeit ihres Entstehens, in eine bewegte Phase der Kultur. Archiviert werden unterschiedliche Strömungen der Kunst sowie Künstlergruppen. Personen wie Hans ↗ Arp, Theo van ↗ Doesburg, Walter ↗ Gropius, Raoul ↗ Hausmann, Ludwig ↗ Hilberseimer, Hannah ↗ Höch, El ↗ Lissitzky, László Moholy-Nagy, Piet ↗ Mondrian, Käthe ↗ Steinitz, Jan ↗ Tschichold und Tristan ↗ Tzara werden vorgestellt und in Szene gesetzt, eine Vielzahl von Abbildungen führt Kunst der verschiedensten Gattungen vor und die Texte in Deutsch, Französisch, Holländisch und Englisch entstammen unterschiedlichsten Textsorten. Nicht zuletzt ist festzuhalten, dass – entsprechend KS' Merzkonzept – Hoch- und

3 Van den Berg/Fähnders 2009, S. 1.

4 Becker 2018, S. 372–379.

5 Schmitz-Emans 2011, S. 119f.

6 In den vier vorangegangenen Jahren sind seine vier *Anna Blume*-Bände im Paul Steegemann-Verlag, bei Walter Heinrich in Freiburg und im Verlag Der ↗ Sturm in Berlin erschienen, der 1923 ebenfalls *Auguste Bolte* als selbständige Publikation produziert.



Subkultur ganz selbstverständlich nebeneinanderstehen. Denn das ist die Zeitschrift für den Herausgeber in erster Linie: Umsetzung seiner Merzidee. Auf der ersten Seite des ersten Heftes schreibt er aus diesem Grund: *Zeitschriften gibt es genug. Aber bislang hat sich keine ausschließlich für die MERZIDEE eingesetzt. Um einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, habe ich mich deshalb entschlossen, die ZEITSCHRIFT MERZ herauszugeben, die viermal im Jahre erscheinen soll* (Merz 1, S. 1, S. 10, Hervorh. i. O.).

Seit 1919 stellte KS die Gesamtheit seines Schaffens unter den von ihm geprägten Begriff ›Merz‹, den er zunächst wie folgt definierte: *Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien.*<sup>7</sup> Die grundlegenden Prinzipien der Merzkunst sind das Überschreiten von medialen und strukturellen Grenzen und das Verwenden ›fremden‹ Materials jeglicher Art zur eigenen künstlerischen Verarbeitung. KS wandte sein kunstformübergreifendes Konzept zunächst auf die bildnerische Arbeit, nur wenig später dann auf Dichtung und Bühne an. Es diente im Folgenden zur Benennung, dem Ordnen<sup>8</sup> sowie zur Propagierung seines vielfältigen Schaffens. Die Merzkunst ist abstrakt und gekennzeichnet durch das Verfahren der Montage und den Gebrauch von vorgefundenem (Sprach-)Material aller Art sowie durch mediale Grenzüberschreitungen. Das *Merz-Gesamtweltbild* zielt auf die *Vereinigung von Kunst und Nichtkunst*<sup>9</sup> und soll letztlich zur Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Lebenspraxis führen, weshalb KS als avantgardistischer Künstler bezeichnet werden könnte.

›Merz‹ ist jedenfalls von der ersten Seite des ersten Heftes an präsent und zieht sich durch alle Ausgaben. KS wertet bildkünstlerische Ideen, Formen und Ausdrucksweisen in Form von Reproduktionen eigener und fremder Werke mit Textsorten aller Art gegeneinander und setzt sie auf den Heftseiten im Zusammenspiel mit typografischen Elementen zueinander in Beziehung. Durch Montage verwischt er dabei die Grenzen zwischen ›eigen‹ und ›fremd‹. Gerade dadurch stellt die Reihe ein Kaleidoskop von Leben und Kunst der 1920er Jahre dar, dessen Glasstückchen immer wieder neu angeordnet und präsentiert werden. Wie die Forschung der letzten Jahre mehrfach festgestellt bzw. gezeigt hat, können Zeitschriften als kulturelle Archive verstanden werden, die man als Momentaufnahme einer bestimmten Zeit analysieren kann. *Literatur- und Kulturzeitschriften sammeln und reintegrieren dieser Auffassung zufolge verschiedene Wissensbestände und bieten damit auf verschiedenen Ebenen (kollektiv, individuell, zeitschriftenintern, zeitschriftenextern) Vernetzungs- bzw. Anschlussmöglichkeiten.*<sup>10</sup> KS' Reihe Merz ist solch ein kulturelles Archiv. Er ist dabei ein Archivar der Avantgarde seiner Zeit und bleibt stets

7 *Die Merzmalerei*, in: *Der ⤴ Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61.

8 Der Name ist eines der Ordnungsmuster, die Julia Nantke als relevant für die Strukturierung des Gesamtwerks von KS herausgearbeitet hat, vgl. Nantke 2017, Kap. 2.

9 KS in: *⤴ Sturm Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, Berlin (1920), unpaginiert.

10 Frank/Podewski/Scherer 2010, S. 34.

ein wenig in Distanz zu all diesen Strömungen, sodass er heute noch schwer zuzuordnen ist. Vermutlich liegt das aber daran, dass er selbst sich als Beobachter am Rande sah und teilweise einen durchaus eher konservativen Lebens- und Kunststil pflegte:

*In mir leben zwei Maler, ein Naturalist und ein Abstrakter. Sagen wir mal, der erste heißt Kurt, und der zweite Kürtchen. Dann pflegen meine Kollegen ihren Kurt und ihr Kürtchen in sich zu vereinen [...], da sich nun Kurt und Kürtchen im Grunde nicht gut leiden können, so versucht jeder von ihnen, aus Gift und Galle, so brav wie irgend möglich zu erscheinen. Das will heißen, dass (sie sich) wenn man sie nicht in sich vereinigt, einander steigern. Dazwischen lebe ich.<sup>11</sup>*

KS als Bürgerlicher und Bürgerschreck zugleich ist aus diesem Grund ein weit verbreitetes Bild, das zum Teil noch heute präsent ist. *Der Mensch Schwitters wirkte, wie sein Werk auch, auf Radikale verstörend konservativ und auf Konservative befremdlich radikal. Selbst heute ist sein Status als Avantgarde-Künstler umstritten [...].<sup>12</sup>*

Merz 1 ist dem Dadaismus in Holland gewidmet. KS stand den dadaistischen Gruppen, besonders der um Tristan Tzara in Zürich nahe, war aber nie wirklich Teil einer von ihnen. So wurde er, auch bereits von einigen seiner Zeitgenossen, eher zum Dadaisten erklärt, als dass er sich das Etikett selbst angeheftet hätte. Allerdings ist festzuhalten, dass die Idee zu seiner Zeitschrift immerhin auf einer Dada-Tournee entwickelt wurde. Zwischen Januar und April 1923 befand er sich zusammen mit Theo und Nelly van ↗ Doesburg und Vilmos ↗ Huszár auf einem ›Feldzug‹ durch zahlreiche holländische Städte. Diese Reise ist durch Merz 1 gut dokumentiert, einzelne nicht immer reibungslos verlaufene Auftritte werden in Texten verarbeitet.<sup>13</sup> In Merz 4 lässt sich denn auch sehr gut erkennen, wie KS zum Dadaismus stand. Seine Aneinanderreihung von Zitaten wird genutzt, um aufzuzeigen, wie wenig kunstvoll und banal es im Dadaismus zugehen kann.

Eine entscheidende Bezugsperson war für KS Theo van Doesburg, der in der Reihe mit zahlreichen Texten und Nennungen im Zusammenhang mit dem Dadaismus vertreten ist. Er war aber weniger Dadaist, sondern nutzte Dada in erster Linie für eine andere Künstlerbewegung, die *De ↗ Stijl* hieß, 1917 in Leiden gegründet wurde und ebenfalls eine Zeitschrift herausbrachte (*De ↗ Stijl*). Zu den Gründungsmitgliedern zählten u. a. neben Theo van Doesburg Vilmos Huszár, Antony Kok, Piet Mondrian und Jacobus Johannes Pieter Oud. Außerdem gehörten der Gruppe die Architekten Cornelis van Eesteren und Gerrit Rietveld sowie die deutschen Künstler Hans Richter und Friedrich Vordemberge-Gildewart an. Ihr Ziel war eine elementare Reform der Kunst und der Kultur. Als Grundlage hierfür diente das maßgeblich von Mondrian entwickelte Konzept des ›Nieuwe Beelding‹ (dt. ›Neue Gestaltung‹, auch Neoplastizismus), welches alle

11 Zit. n. Webster/Cardinal 2011, S. 21.

12 Webster/Cardinal 2011, S. 21.

13 *Dadaismus in Holland* und *Dada Complet* (S. 3–11, S. 11–20). Vgl. das Vorwort zu Merz 1, S. 3–7 sowie den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

Faktoren subjektiver Empfindung durch Abstraktion und Reduktion auszuschalten suchte. In Heft 6 findet sich entsprechend auch ein Beitrag Mondrians (*Het Neo-Plasticisme*; dt.: Der Neo-Plastizismus). In der künstlerischen Praxis schlug sich dies in völliger Gegenstandslosigkeit und der Reduktion auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie die ›Nichtfarben‹ Schwarz und Weiß nieder. Die künstlerische Komposition beruhte auf einer streng horizontal und vertikal gegliederten Ordnung einfacher geometrischer Formen, in der eine universelle Harmonie zum Ausdruck kommen sollte. Das konstruktivistische Konzept fand nicht nur in der Malerei Anwendung, sondern ebenso in Architektur, Plastik, Design, Typografie und Musik.

Der Konstruktivismus in seinen unterschiedlichen Facetten war vermutlich die größte avantgardistische Bewegung im Europa zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Handelte es sich dabei zunächst nur um eine Art Oberbegriff für eine Reihe von neuartigen Stilrichtungen, verwendeten erstmals in Russland Anfang der 1920er Jahre Künstler den Begriff, um ihre eigene, auf Kubismus und Futurismus aufbauende Strömung zu benennen. Sie stand, im Gegensatz zu den meisten anderen konstruktivistischen Gruppen, in engstem Zusammenhang mit politischer Agitation. Im Zentrum des Konstruktivismus aller Spielarten standen die Architektur und die Gestaltung des Raums. Außerhalb Russlands sind als bedeutendstes Zentrum die Niederlande zu betrachten.

Nimmt man das bisher Gesagte zusammen, so verwundert es nicht, dass der Konstruktivismus in der Reihe *Merz* einen derart großen Stellenwert einnimmt. Der Sturm, *De Stijl*, das ↗ Bauhaus – alle diese dem Konstruktivismus nahestehenden oder ihn gar repräsentierenden Richtungen sind in den Ausgaben der Zeitschrift omnipräsent, auch wenn sich das Heft zum Bauhaus, das eigentlich die Nummer 10 hätte werden sollen, nicht realisieren ließ.<sup>14</sup> In *Merz 2* beispielsweise werden die Auseinandersetzungen zwischen Dadaismus, *De Stijl* und Konstruktivismus geradezu in Szene gesetzt.<sup>15</sup> *Merz 8/9* widmet sich in besonderer Weise konstruktivistischer Kunst, da es von KS und El Lissitzky gemeinsam gestaltet wurde. Hier zeigt sich jedoch auch sehr deutlich, dass mit ihm die Gegenüberstellung von Dada und Kunst erledigt ist.<sup>16</sup>

Die Gestaltung, vor allem die Typografie, war es auch, die es KS ab 1924 mit Gründung seiner ↗ Merz Werbezentrale angetan hatte. Die Nähe von *Merz* zu dadaistischen Zeitschriften wie Tristan Tzaras ↗ *Dada*, Raoul Hausmanns *Der ↗ Dada* und Theo van Doesburgs ↗ *Mécane* sind unübersehbar. Vor allem letztere hatte Vorbildcharakter für das Layout von *Merz 1*. Auch die Herausgeber von *Mécane* nutzten Balken als gestalterische Elemente und druckten Textüberschriften sowie einzelne, besonders relevante Worte oder Zeilen in fetten, serifenlosen Versalien, den sonstigen Text dagegen in Anti-

14 Vgl. das Vorwort zu *Merz 10*, S. 223–226.

15 Vgl. das Vorwort zu *Merz 2*, S. 31–35.

16 Vgl. das Vorwort zu *Merz 8/9*, S. 185–194.

qua. Wie in der ersten Merznummer finden sich in *Mécano* 4/5 zudem die ansonsten in Avantgarde-Publikationen unüblichen aufwärts geschrägten Doppelbindestriche bei Worttrennungen.

Die in *Merz* 4 abgedruckten zentralen Thesen El Lissitzkys (S. 47, S. 103) könnten als Startschuss verstanden werden, der Schrift besondere Beachtung als Träger von Inhalt zu schenken. Lissitzky stellt in diesem Text dar, dass Sehen und Hören strikt voneinander zu trennen sind, die Schrift aber trotz fehlender Akustik Vergleichbares bieten könne. Er fordert einen grundlegenden Wandel im Umgang mit Schrift. Das neue Buch soll visuell konstruiert sein, die Typografie zum Bildraum werden. Mit seinen vielfältigen (typo)grafischen Gestaltungsmitteln bewegt sich *Merz* 4 bereits in die von Lissitzky anvisierte Richtung, erst recht aber *Merz* 8/9, an dem Lissitzky mitgearbeitet hat. Der Abdruck von dessen Text signalisiert KS' wachsendes Interesse an Typografie kurz vor der Gründung seiner eigenen Merz Werbezentrale und deutet auf eine Neuausrichtung der Zeitschriftenreihe hin.

Gerade die Bewegung der Neuen Typographie findet seit einiger Zeit wieder vermehrt Beachtung in der Forschung. Kaum eine avantgardistische Gruppe stand der Lebenspraxis so nahe wie diese, da ihre Ideen auf Beobachtungen im Arbeitsalltag beruhten. Die wesentlichen Kennzeichen der Gestaltung Neuer Typographen, die Julia Meer nennt, lassen sich in der Reihe *Merz* wiederfinden:

*Die wichtigsten formalen Elemente der Neuen Typographie sind Dynamisierung, Strukturierung und Reduktion. Die Gestaltung ist durch starke Kontraste geprägt – sowohl farbliche, als auch in der Komposition und den Schriftgrößen. Der traditionelle symmetrische Satzspiegel wird zugunsten einer dynamischen, häufig asymmetrischen und stark strukturierten und rhythmisierten Seitengestaltung aufgebrochen. Überschriften werden nicht zentriert, sondern überwiegend links oder sogar rechtsbündig gesetzt, Informationen werden in ›Gruppen‹ zusammengefasst und hierarchisch strukturiert auf der Fläche angeordnet. Zusätzlich werden Zeilen schräg gestellt oder vertikal gesetzt. So wird der Weißraum Teil der Komposition, statt passiver Hintergrund zu sein.<sup>17</sup>*

Mit diesen und anderen Gestaltungsweisen sollten Druckerzeugnisse aber nicht einfach schöner werden. Vielmehr sollte auf diese Weise zu der *Utopie einer modernen, rationalen, sachlichen Welt*<sup>18</sup> beigetragen werden. Jan Tschichold, mit dem KS befreundet und mit dem zusammen er im ring neuer werbegestalter war, beflügelte die Diskussion um die Typografie 1928 mit seinem Buch *Die neue Typographie*. Julia Meer hat nachgezeichnet, dass die scheinbar so revolutionären Thesen des Autors überhaupt nicht besonders neu waren. Vielmehr bewegte sich Tschichold in einer Tradition typografischen Arbeitens, deren Ziel stets Zweckmäßigkeit, Rationalisierung und Klarheit war. Offenbar also war es eher der künstlerische Anspruch, der die Neue Typographie zu etwas Besonderem machte,

<sup>17</sup> Meer 2015, S. 28.

<sup>18</sup> Meer 2015, S. 28.

zumal es die Hauptsorge des beruflichen Umfelds war, Ziel und Zweck der Gestaltung könnten in den Hintergrund treten. Aber:

*Auch die Entwicklung der Avantgardisten selbst kann als eine Anpassung an die Fachwelt, als eine ›Professionalisierung‹ gedeutet werden. Insbesondere die ›2. Generation‹ der Avantgarde, also diejenigen, die weniger an der Entstehung als an der praktischen Anwendung der Neuen Typographie beteiligt waren, veränderten ihre Haltung gegenüber der Reklame und arbeiteten nicht länger allein nach künstlerischen Maßgaben, sondern entwickelten sich zu ›kreativen Dienstleistern‹.<sup>19</sup>*

KS' Interesse an der Neuen Typographie war entsprechend eventuell in erster Linie geleitet von seiner Tätigkeit als Werbegestalter.

In den Bereich der neuen künstlerischen Gestaltung gehören auch die Bilderbücher, die in der Weimarer Republik zahlreich vertreten waren.<sup>20</sup> Zum einen wurden die reformpädagogischen Ideen Friedrich Fröbels und Maria Montessoris aufgegriffen, zum anderen waren Kinder- und Bilderbücher das optimale Experimentierfeld avantgardistischer Künstler, vor allem des Bauhauses.<sup>21</sup>

*Darüber hinaus übte die russische Illustrationskunst einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Konzeption von Bilderbüchern aus, die von der Avantgarde nahestehenden Künstlern kreiert wurden. Poster, Druckgrafik und ausgewählte Bilderbücher russischer Avantgarde-Künstler wurden zu Beginn der 1920er Jahre in mehreren europäischen Städten ausgestellt, so 1922 in Berlin sowie 1923 in Wien und Kopenhagen.<sup>22</sup>*

In diesem Kontext sind die Bilderbücher der Reihe *Merz* zu verorten. Offenbar hatten El Lissitzkys Bilderbucharbeiten den Antrieb für die Zusammenarbeit von Käte Steinitz und KS gegeben. Diese erste und damit federführende Kinderbuchproduktion läutete den Beginn einer in *Merz* 16/17 unter dem Titel *Die Märchen vom Paradies* veröffentlichten Trilogie ein, als deren erster Teil erneut der bereits in *Merz* 12/*Apost* 1 veröffentlichte Text *Der Hahnepeter* aufgenommen wurde. In den Märchenbüchern verbinden sich typografische, textliche und bildgestalterische Bemühungen miteinander. Die Verwendung eines nicht linearen Schriftsatzes erfordert dabei einen Rezipienten, der nicht mehr Linie für Linie liest, sondern mit allen Sinnen die Seite als komponiertes Ganzes wahrnimmt. In diesem Zusammenhang fungiert das Schriftbild als autonomes Gestaltungsmittel, das durch Farbwechsel und Versalien eine klangliche Qualität in das typografisch Dargestellte einträgt. *Der Hahnepeter* ist ein multimediales Kunstwerk.<sup>23</sup>

*Die Scheuche* ist laut Typovermerk auf dem vorderen Einband, S. 595 eine Gemeinschaftsarbeit von KS, Käte Steinitz und Theo van Doesburg (*Merz* 14/15). Sie war bereits

19 Meer 2015, S. 277.

20 Vgl. Karrenbrock 2008.

21 Vgl. Kümmerling-Meibauer 2016.

22 Kümmerling-Meibauer 2016, S. 308.

23 Vgl. das Vorwort zu *Merz* 12, S. 249–256.

zuvor im ↗ Apossverlag erschienen und danach erst von KS in die Reihe aufgenommen worden. Während KS den Text der *Scheuche* verfasste, kümmerten sich van Doesburg und Steinitz um die typografische Gestaltung. Satz und Druck des Heftes übernahm der mit KS bekannte Paul Vogt in der Peuvag-Druckerei in Hannover. Paul Vogt stellte eigens auf *Die Scheuche* zugeschnittene Buchstaben her. Der im Druckvermerk enthaltene Hinweis, dass *Die Scheuche* als ein typografisches Märchen zu lesen sei, verweist explizit auf diesen Hintergrund. Wichtigste Charakteristika des Drucks sind erwähnte rhythmisierte Seitengestaltung und die farblich durch Kontraste geprägte Umsetzung des Heftes. Darüber hinaus werden Textblöcke zu Gruppen zusammengeführt, welche die Seitenkomposition hierarchisch strukturieren. Akzentuierungen im Lesefluss werden durch verschiedene Schriftschnitte, wie etwa Fettdruck, erzielt, die als Varianten innerhalb einer Schriftfamilie gelten.

*Die Märchen vom Paradies* (Merz 16/17) schließlich gehören zu den frühesten der bis Ende der 1930er Jahre entstandenen Märchenproduktionen von KS. Sie erzählen die wundersamen Erlebnisse der Kinder Hahnemann, Ernst und Else. Erneut sind die Märchen ohne die gattungstypischen Formeln geschrieben. Stattdessen werden Sprichwörter und Redensarten verwendet, die im Kontext einen humorvollen Kontrast zu jeglichem pädagogischen Eros bilden.<sup>24</sup>

Wie die meisten Texte von KS besitzen auch die Märchen nicht nur eine starke Dynamik, sondern auch Performativität. Sie waren zum Vortragen und Vorlesen gedacht. Von derartigen Vorträgen KS' gibt es Mitteilungen. Im November 1924 bekam er die Gelegenheit, seine Texte in der Kestnergesellschaft in Hannover zu präsentieren. Die lokale Presse berichtete über den gelungenen Abend: Vor Ort waren etwa 12 Personen versammelt, denen KS seine Märchen zu Gehör brachte. Mit der gut zugänglichen Textsorte gelang es ihm, auch die Erwachsenen anzusprechen. 1925 kündigte er Käte Steinitz an, einen solchen Abend ebenfalls in der Berliner Sturm-Galerie abhalten zu wollen.

Der Sturm war eine Vereinigung moderner Künstler unter der Leitung von Herwarth Walden. Er veranstaltete regelmäßige Ausstellungen in der 1912 eröffneten Galerie Der Sturm in Berlin. Die gleichnamige Zeitschrift *Der Sturm* war ein wichtiges Publikationsorgan für KS und einer seiner Orientierungspunkte. Im Sturm-Verlag erschienen neben der Zeitschrift ab 1912 auch Ausstellungskataloge, Reproduktionen und Sonderdrucke von Gemälden, Bücher zu Kunst und Philosophie sowie die beiden Reihen *Sturmbücher* und *Sturm-Bilderbücher*.

Für KS war der Sturm, wie Peter Sprengel feststellt, von höchster Bedeutung. *Waldens Zeitschrift vermittelt dem angehenden Merz-Künstler entscheidende Anregungen. Hier lernte er das Vorbild der Strammsschen Wortkunst kennen, das seine ersten literarischen*

---

24 Vgl. das Vorwort zu *Merz 16/17*, S. 271–278.

*Gehversuche bestimmte; hier fand er auf lange Jahre sein wichtigstes Publikationsorgan.*<sup>25</sup> Entsprechend oft wird in der Reihe *Merz* auf den Sturm und Herwarth Walden verwiesen. Dem Sturm hat sich KS wohl am meisten verschrieben, weil er für ihn 1919 die entscheidende künstlerische Wende brachte.

Mediale Grenzüberschreitungen als Merkmal der Moderne und der Avantgarde finden sich, das dürfte deutlich geworden sein, auch in der Reihe *Merz*.<sup>26</sup> Durch das Zusammenbringen unterschiedlicher Kunstströmungen in einem Medium macht KS seine Zeitschrift zu einem Interdiskurs der Avantgarde. So fehlt bei ihm weder die Architektur noch die experimentelle Fotografie. In *Merz* 4 druckt er eines der 1922 in Berlin entstandenen Fotogramme László Moholy-Nagys ab, welches zuvor bereits um 180 Grad gedreht in der Avantgarde-Zeitschrift *Broom* 4, 4 (März 1923), eingebunden zwischen S. 224 und 225, erschienen war. Durch diesen Abdruck verweist KS auf die theoretischen Überlegungen des Künstlers zur Fotogramm-Technik. Sie sollen keine Objekte reproduzieren, sondern Lichterscheinungen festhalten. Auch Fotogramme von El Lissitzky haben Eingang in die Reihe gefunden.

Dorothea Dietrich hat bei der Betrachtung der vier in Hannover herausgegebenen Zeitschriften (*Das Hohe Ufer*, *Der 7 Zweemann*, *Der Marstall* und *Merz*) festgestellt, das KS' Reihe die einzige ist, die sich nicht an nationalen oder lokalen Interessen ausrichtet.<sup>27</sup> Sie ist vom ersten Heft an international. Damit kann sie als Beispiel für eine Zeitschrift gelten, die bereitwillig avantgardistische Strömungen, künstlerische Experimente, fachliche Diskurse, theoretische Positionen, Textsorten aller Art sowie mediale Repräsentationen in sich aufnimmt, ohne dass eine einheitliche und klare Positionierung des Herausgebers sichtbar würde. KS geriert sich weniger als Propagandist einer Moderne, sondern viel eher als Sammler und Archivar interessanter Betrachtungs- und Denkweisen, die es verdient haben, in ansprechender künstlerischer Form aufbewahrt zu werden. Man könnte sogar sagen, dass der Merzkünstler selbst hier merzt. Die Reihe *Merz* ist gemerzte und auf diese Weise archivierte Avantgarde, der Herausgeber ist Merz, Kurt und Kürtchen zugleich.

Ursula Kocher

25 Sprenkel 1993, S. 147. August Stramm war ein Schriftsteller des deutschen Expressionismus, der vorwiegend Lyrik und Dramen veröffentlichte. Er und KS kamen über den Sturm-Kreis in Kontakt, nachdem Herwarth Walden Stramm 1914 kennengelernt hatte und in der Folgezeit als dessen Mentor fungierte. Stramm war Mitbegründer und Vertreter der Wortkunsttheorie, bei der das Wort als basales Element der Sprache in den Fokus der Dichtung gestellt wird.

26 Vgl. die Kontextkommentare *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849 und *Mediale Grenzüberschreitungen*, S. 785–796.

27 Vgl. Dietrich 2013, S. 947–968.





# MEDIALE GRENZÜBERSCHREITUNGEN

*Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien.<sup>1</sup>*

Das dürfte einer der am meisten zitierten Sätze von KS sein, macht er doch deutlich, dass für ihn potentiell alles Kunst sein und werden konnte – und eben dies zeichnet sein Werk aus. In dem zitierten Satz ist jedoch noch ein weiterer wichtiger Umstand erkennbar: KS war ein wahrer Gesamtkünstler, weil er ›medial‹ und ›transmedial‹ dachte. Auf der Basis eines umfassenden künstlerischen Konzepts, das er ab 1919 Merz nannte, verknüpfte er nicht nur traditionelle Werkstoffe bildnerischen Formens und kunstfremde Materialien aller Art miteinander, sondern auch Texte, Bilder, geometrische Formen, Noten usw. – alle Elemente, die entweder per se Bedeutung tragen, weil sie Teil eines Zeichensystems sind, oder denen Bedeutung zugeschrieben werden kann, indem man sie an einer bestimmten Stelle platziert und mit anderen Bedeutungsträgern in Verbindung bringt.

›Medium‹ meint, ganz basal gesehen, eben dies: Träger von Informationen, durch die Inhalte übermittelt werden können. Diese Träger können unterschiedlichster Natur sein. Mit Harry Pross werden seit Beginn der 1970er Jahre primäre, sekundäre und tertiäre Medien unterschieden,<sup>2</sup> wobei die Grundlage ihrer Unterscheidung in ihrer Abhängigkeit von technischen Hilfsmitteln besteht. Primäre Medien sind solche, bei denen weder der Produzent der Botschaft noch ihr Empfänger technische Hilfsmittel benötigen. Darunter fällt beispielsweise die Stimme. Bei sekundären Medien nutzt der Produzent technische Mittel, aber nicht der Rezipient. Hierzu gehört die Schrift, woran man erkennen kann, dass es sich durchaus nicht um komplexe oder gar elektronische Technik handeln muss. Man braucht technische Hilfsmittel, um einen Brief schreiben zu können, aber keinerlei, um selbigen zu lesen. Tertiäre Medien setzen auf Sender- und Empfängerseite technische Hilfsmittel voraus. Ohne Technik kann ein Film nicht produziert und nicht rezipiert werden. Inzwischen fassen manche Forscher digitale Medien unter den Quartärmedien

---

1 KS: *Die Merzmalerei*, in: *Der Sturm* X, 4 (Juli 1919), S. 61.

2 Vgl. Pross 1970.

zusammen, was allerdings nicht unumstritten ist, da genau genommen digitale Medien einfach tertiäre sind.<sup>3</sup>

KS nutzt, wie fast alle Künstler und Literaten der Avantgarde, alle ihm bekannten medialen Träger – Körper (Haltung, Mimik, Gestik), Stimme, Schrift (Handschrift und Druck), Bild, Fotografie, Grammophon usw. Darüber hinaus lässt sich bei ihm aber erkennen, dass jedweder Gegenstand zum Medium werden kann, indem ihm Zeichenbedeutung zugeschrieben wird. Für die Medien- und Kulturwissenschaft besteht der entscheidende Unterschied zwischen dem ›schwachen‹ (Medium als bloßes Instrument, alles kann zum Medium werden) und dem ›starken‹ Medienbegriff (klar umrissene Typen von Informationsträgern) darin, dass die letztgenannten Medien die Bedeutung, die sie tragen, mit formen und damit auch die Wahrnehmung der Rezipienten beeinflussen. Dieses lenkende Potential ist in einer Art und Weise mit dem Medium verbunden, dass es nicht beeinflusst werden kann und den Inhalt teilweise sogar überlagert. Marshall McLuhan, der 1967 das berühmte Zitat *The Medium is the Message* geprägt hat, stellte bereits drei Jahre zuvor fest: *It is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action.*<sup>4</sup> Dass die Wahrnehmung durch unterschiedliche Medien eine andere ist, wurde jedoch bereits zur Zeit KS' – vorrangig durch die Diskussionen über Fotografie und Film – breit verhandelt. Allerdings standen damals noch vor allem Überlegungen zu den einzelnen medialen Formen und ihren Grenzen im Vordergrund. Gleichwohl jedoch kann man mit Recht die historischen Avantgarden als Bewegung der Grenzüberschreitung schlechthin bezeichnen:

*Dem avant-garde, jener Vorhut also, die als erste vorrückt, um Neuland zu erkunden und Hindernisse zu beseitigen, ist die Idee der Grenze bereits dem Namen nach inhärent. Jede Avantgarde ist mithin auf ihre eigene Grenze gerichtet; sie vollzieht sich als eine Entgrenzung im Hinblick auf Genre, Medium und Materialität der jeweiligen Ausdrucksmittel.*<sup>5</sup>

Es ist davon auszugehen, auch aufgrund zahlreicher Äußerungen KS',<sup>6</sup> dass diese Debatten an ihm nicht vorbeigegangen sind. Mediale Reflexionen sind bei ihm vorauszusetzen.

Selbstredend handelt es sich aber um eine sehr alte Diskussion. Bereits in der Antike war der dann später in der Frühen Neuzeit fortgeführte sogenannte ›Wettstreit der Künste‹ zwischen bildender Kunst und Literatur wiederholt Thema. Für den deutschsprachigen Raum gilt im Allgemeinen Gotthold Ephraim Lessing mit seiner *Laokoon*-Schrift als

3 Vgl. Faulstich 2006a, S. 9f.

4 dt.: *Es ist das Medium, das Umfang und Art menschlicher Assoziation und Handlung formt und kontrolliert.* McLuhan 1964, S. 9.

5 Behrmann 2014, S. 426.

6 Vgl. beispielsweise in *Merz* 1, S. 11, S. 19: *Ich will hier nicht näher eingehen auf die Verwischung der Grenzen zwischen den Kunstarten, etwa Dichtung und Malerei. Ich muß darüber eine lange Abhandlung schreiben, vielleicht in MERZ 2 oder 3. Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst. Merz aber ist das allgemeine Kunstwerk, nicht Spezialität.* Eine derartige Abhandlung ist nie erschienen, es blieb bei ähnlich kurzen und verstreuten Aussagen.

Meilenstein intermedialer Überlegungen, da er eine wirkungsästhetische Perspektive einnimmt.<sup>7</sup> Ihm geht es um die Möglichkeiten der Künste, auf den betrachtenden Menschen einzuwirken und Inhalte evident zu machen, obwohl Kunst doch immer nur sekundär sein kann, da sie mit Zeichen operiert. Er vergleicht in seiner Abhandlung die Zeichensysteme und grenzt sie voneinander ab. Hier geht es allerdings nicht um Überschreitungs-momente, sondern gerade um die Bestimmung der Grenzen. Grenzüberschreitungen sind eher in der Romantik aufzuspüren, in der zwar immer noch die Künste gegeneinander aufgewogen werden, in der aber zudem Mittel und Wege gesucht werden, die medialen Fesseln abzustreifen und alles zu einer Einheit zusammenzuführen. Diese Sehnsucht nach der Überwindung der Zeichensysteme bekommt schließlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neuen Auftrieb durch die zunehmende Realitätsnähe künstlerischer Produkte dank technischer Erfindungen wie der Fotografie.<sup>8</sup> Wie später der Film vermag die Fotografie den Betrachter vergessen zu machen, dass er nicht auf die Realität, sondern auf Gemachtes, auf Fiktion blickt.

Dieser sonderbare Umstand beflügelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Debatte um die Vergleichbarkeit und Wirkmacht der künstlerischen Medien erneut. In der Literatur ab dem Ende des 19. Jahrhunderts sind zahlreiche Versuche feststellbar, die Grenzen zwischen den Künsten zu verwischen. Guillaume Apollinaire, der von vielen, auch von Theo van Doesburg, zu den Vorläufern des Dadaismus gezählt wird (*Merz 2*, S. 32, S. 56–60), diagnostizierte 1913 eine Tendenz in der modernen Malerei, die zu *einer poetischen Malerei führe, die außerhalb der Betrachtung steht*.<sup>9</sup> Ihm geht es also um Malerei, die nicht visuell wahrgenommen werden muss, und um Literatur, die nicht gelesen werden muss. Er selbst legte Gedichte vor, die 1918 postum erschienen und als Beispiele der Schriftbildlichkeit in die Literaturgeschichte eingingen, die sogenannten *Calligrammes*.

Parallel zu den ersten avantgardistischen Ansätzen medialer Grenzüberschreitung erhielt die Diskussion im wissenschaftlichen Diskurs Auftrieb. Als erster Literaturwissenschaftler, der sich mit intermedialen Fragen beschäftigt hat, gilt Oskar Walzel. Er hatte nicht von ungefähr über die Literatur der Romantik promoviert (*Die deutsche Romantik*, 1908) und widmete sich als Professor für Literatur- und Kunstgeschichte an der TH Dresden dem Problem der Wechselwirkung zwischen Literatur und bildender Kunst, wenn auch in erster Linie aus begrifflichem Interesse. *Nicht eine Verbindung der Künste ist sein Ziel, sondern eine wechselseitige Anleihe bei den Disziplinen ihrer Erforschung*.<sup>10</sup> Und

7 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766).

8 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (verfasst 1935, veröffentlicht 1936).

9 Guillaume Apollinaire: *Die moderne Malerei*, in: *Der Sturm* III, 148/149 (Feb. 1913), S. 272.

10 Kleinschmidt 2012, S. 60. Kleinschmidt rekurriert an dieser Stelle auf Walzels bekannteste Schrift *Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917.

dennoch ist entscheidend, dass er versucht, grundsätzliche Gemeinsamkeiten auszuloten, um Gestaltungsprinzipien zu ermitteln, die verschiedene Künste verbinden.

*Insofern Walzel das Künstlerische in den Gestaltungsprinzipien ausmacht, also in der Verwendung von Materialien, ist eine Analogiebildung bei gleichzeitiger Behauptung der Eigenständigkeit möglich. Künste vermögen demnach bestimmte Prinzipien und Verfahren zu teilen – wie etwa die räumliche Anordnung von Teilen zu einem Ganzen in Architektur und Literatur –, ohne darin ihren autonomen Status zu verlieren, der ihnen durch ihr Material zukommt.<sup>11</sup>*

Walzel stellte fest, dass die Kunstgeschichte über die Möglichkeit verfüge, ihren Gegenstand mit wissenschaftlichen Begriffen zu erfassen, und wünschte sich dasselbe für die Dichtung:

*Mir flößen seit langem die Vertreter der Kunstgeschichte hohe Achtung ein wegen ihrer ausgezeichneten Mittel, Züge eines Kunstwerks sprachlich zu bezeichnen, die dem Laien nur gefühlsmäßig aufgehen und für die er keine Worte hat. Dichtungen wiederum scheinen mir noch lange nicht so gut und so treffend in ihren künstlerischen Eigenheiten erfaßt zu sein. Besonders will es mir scheinen, als ob die sprachliche Festlegung der künstlerischen Züge einer Dichtung meist viel mehr der Begabung des Beobachters und damit dem Zufall überlassen bliebe als die gleiche Arbeit auf dem Feld der bildenden Kunst.<sup>12</sup>*

Er entnimmt daher dem Begriffsvokabular der Kunstgeschichte Bezeichnungen formaler Eigenschaften, um eine Ebene des Vergleichs zu erreichen.<sup>13</sup> Mit ihm begannen sich literaturwissenschaftliche Begrifflichkeiten durchzusetzen, die Anleihen aus anderen Künsten nehmen, wie ›Formkunst‹, ›Bauformen‹ oder ›Wortkunstwerk‹, auch die Unterscheidung von ›offener‹ und ›geschlossener Form‹ im Drama geht letztlich auf ihn zurück.

*Bereits in einem 1910 erschienenen Aufsatz plädiert Walzel für eine nicht allein ›analytische‹, sondern zugleich ›synthetische Literaturbetrachtung‹ [...]. Walzel lehnt die Untersuchung der Einflüsse eines Dichters auf einen anderen als nebensächlich ab und plädiert statt dessen für eine Betrachtungsweise, die einerseits analytisch die individuelle Prägung vorgegebener Formen und Inhalte durch einen Autor herausarbeitet und andererseits synthetisch ›das historische Werden einer Form oder eines Gedankens‹ nachzeichnet.<sup>14</sup>*

Man könnte sagen, dass es Walzel um das Herausarbeiten von Strukturen ging, womit er als Protostrukturalist bezeichnet werden könnte.

Was so fortschrittlich und modern klingt, lässt sich bei näherer Betrachtung trefflich kri-

11 Kleinschmidt 2012, S. 64, Hervorh. i. O.

12 Walzel 1917, S. 10.

13 Diese Vorgehensweise ähnelt derjenigen russischer Formalisten. Alexander Nebrig weist darauf hin, dass die junge Generation der russischen Formalisten den angesehenen, beinahe sechzig Jahre alten Walzel verehrte. In Deutschland hatte Walzel Schwierigkeiten, angemessen verstanden zu werden. Nebrig 2007, S. 47.

14 Burdorf 2001, S. 419. Er zitiert hier aus Walzels Aufsatz *Analytische und synthetische Literaturforschung*.

tisieren und wurde es immer wieder.<sup>15</sup> Für die Einbettung der Arbeitsweise von KS in den historischen Kontext ist das allerdings unerheblich. Viel wichtiger ist die Tatsache, dass er als Student in Dresden Oskar Walzel gehört hat, denn dieser hielt auch Vorlesungen an der Akademie der Bildenden Künste:<sup>16</sup>

*Im April 1909 bezog er die Königliche Kunstakademie in Dresden; er studierte bei Karl Bantzer Porträt, bei Gotthard Kühn Genre, bei Emmanuel Hegenbarth Tiermalerei und bei Dittrich Anatomie. Außerdem hörte er literarische Vorlesungen bei einem der bedeutendsten Literaturhistoriker seiner Zeit, Oskar Walzel.*<sup>17</sup>

Falls KS nicht ohnehin offen genug für die zeitgenössischen Debatten über moderne Kunst gewesen sein sollte, dürfte ihm spätestens Oskar Walzel die Augen geöffnet haben.

Im Einklang mit den Avantgarden, die bestrebt waren, *Kunst in Lebenspraxis zu überführen*,<sup>18</sup> wollte KS Kunst verändern, indem er die Grenze zwischen Kunst und Alltagsgegenständen aufhob. Die Alltagswelt wird somit zum Teil des Gesamten – dem Auseinandernehmen folgt das Zusammensetzen, alte Verbindungen werden gekappt und neue erzeugt. Die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst werden verwischt. Worauf es ankommt, sind die Beziehungen, die Verbindungen zwischen den Elementen, *denn für Schwitters stellt sich die Welt nicht als eine Summe isoliert bestimmbarer Elemente dar, sondern als Beziehungszusammenhang, in dem die Bedeutung des einzelnen eine Funktion des Ganzen, und zwar des Bekannten und des Unbekannten ist.*<sup>19</sup> Dieses Prinzip lässt sich gut an KS' Sammelkladden<sup>20</sup> und an seinen Collagen sehen.

Damit kann man das KS'sche Merzkonzept von Beginn an als Ästhetik im eigentlichen Sinn verstehen, denn Merz ist eine Frage der *aisthesis*, des Wahrnehmens, und Intermedialität ermöglicht ästhetische Erfahrung. KS beschreibt den ›Geburtsmoment‹ von Merz folgendermaßen:

*Sie mögen es glauben oder nicht, das Wort MERZ ist weiter nichts, als die zweite Silbe von Commerz. [...] Das Wort entstand organisch beim Merzen des Bildes, nicht zufällig, denn beim künstlerischen Werten ist nichts zufällig, was konsequent ist. Ich nannte seinerzeit das Bild nach dem lesbaren Teile ›das Merzbild‹. Und als ich für meine Kunst, als es mir klar wurde, daß ich außerhalb der üblichen Gattungsbegriffe schaffte, einen Gattungsnamen suchte, nannte ich sie nach dem typischsten Bilde, dem Merzbilde MERZ (Merz 6, S. 57, S. 132).*

15 Vgl. den Überblick über die Kritikpunkte bei Kleinschmidt 2012, S. 68f.

16 *Um sein Einkommen aufzubessern, übernahm Walzel zusätzlich die Aufgabe, an der Akademie der Bildenden Künste Vorlesungen zu halten [...].* Salm 1970, S. 39.

17 Nündel 1981, S. 13. *The lectures that Kurt attended, given three times a week by the distinguished literary historian Oskar Walzel, covered the history of German literature from medieval to modern, with discursions on the finer points of language and style. Kurt evidently enjoyed Walzel's lessons. ›I am very satisfied with the way he lectures‹, he wrote to Schlösser, in the lofty tone of the young academic (Webster 1997, S. 14).*

18 Bürger 1974, S. 29.

19 Nündel 1981, S. 27f.

20 Vgl. KSAT3.

Merz entstand demnach durch eine Veränderung des Sehens und Wahrnehmens, ein Wortteil wurde ausgeblendet, der künstlerische Blick entschied sich für einen Ausschnitt, um diesen später einem neuen Ganzen zuzuordnen. Das Konzept Merz hat daher sowohl mit der Herstellung von Verbindungen zu tun, die dem Künstlerblick deutlich vor Augen stehen, als auch mit einer Anordnung von Elementen in ständig wechselnden Räumen.<sup>21</sup> Dabei scheint es weniger zutreffend zu sein, dass der Merzkünstler dekonstruiert und erneut konstruiert – dies wirkt nur auf den außenstehenden Betrachter so. Überlegungen, dass es lediglich Unsinn sei, der produziert würde, gehen ebenfalls am Konzept vorbei, zumindest falls nicht differenziert mit dem Begriff ›Unsinn‹ umgegangen wird. Vielmehr wählt KS eine besondere Sicht auf die Welt und gibt mit seinen Werken dem Betrachter die Möglichkeit, denselben Standpunkt einzunehmen. In dieser *aisthesis* verschmilzt der Künstler mit dem künstlerischen Konzept – ›Kurt Merz Schwitters‹ bezeichnet den Standpunkt desjenigen, der gesehen hat, was später der Betrachter oder Leser der Kunstprodukte rezipiert. Daraus ergibt sich allerdings eine mangelnde Sichtbarkeit des Künstlers selbst. Er ist sozusagen der zentrale Ausgangspunkt der Betrachtung und daher nur schwer in den Blick zu nehmen. Umgekehrt kann der Künstler nichts anderes mehr als ›merzen‹. Ein ästhetisches Konzept wird zur Ideologie: *Für mich ist Merz eine Weltanschauung geworden, ich kann meinen Standpunkt nicht mehr wechseln, mein Standpunkt ist Merz.*<sup>22</sup> KS selbst wird *als Bestandteil der Merzwelt zur ästhetischen Figur.*<sup>23</sup> Räumlichkeit wird zum *Ausgangspunkt einer neuen ›Selbstbesinnung‹ der Ästhetik.*<sup>24</sup>

Merz als Sichtweise ist nicht nur geprägt durch Ausschnitthaftigkeit und Raum, sondern auch durch Zeitlichkeit, denn was man als Kunstwerk wahrnehmen kann, ist nichts als eine Momentaufnahme. *Merz denotiert nicht mehr abgeschlossene Kunstwerke, sondern einen fortlaufenden Schaffensprozess.*<sup>25</sup>

Auf diese Weise werden durch die Kombination verschiedener Elemente diese an sich der Zeit enthobenen Materialien dynamisiert, erneut in die Zeit geworfen, in einen ästhetischen Prozess eingespeist und so zu Medien künstlerischer Produktion. In eben diesem sich permanent perpetuierenden und im Folgenden noch genauer zu beschreibenden Prozess werden Grenzen jeglicher Art überschritten, ohne dass sich neue festschreiben lassen. Alles wird mit allem verbunden, die Kunstwerke werden zu einem Archiv von Zitaten. *Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt,*<sup>26</sup> verkündete KS 1924. So bildet die Zeitschrift, wie andere Kunstwerke von KS, *einerseits eine chronologische (An-)ordnung der künstlerischen ›Welt‹ um die ›Position KS‹ und*

21 Vgl. Nantke 2017.

22 KS: Manuskript *Merzbuch* für das nicht erschienene Heft *Merz* 10 im Hamburger Notizbuch, S. 227 (SMH, Inv.-Nr. que 06835058,T).

23 Fischer 2001, S. 204.

24 Cassirer 2005, S. 487.

25 Fischer 2001, S. 203.

26 KS: *Merz*, in: *Die Zone* I, 4 (1924/25), Titelblatt (unpaginiert).

*andererseits ein Forum der interaktiven Beziehungstiftung zwischen den verschiedenen Inhalten, Ästhetiken und Stimmen.*<sup>27</sup>

Merz und noch viel mehr die sich anschließende »i«-Kunst legen nahe, KS als einen Künstler zu bezeichnen, der transmedial gedacht hat,<sup>28</sup> denn beide Konzepte realisieren durch Montagen, Collagen und den Gebrauch von Material aller Art sowie durch mediale Grenzüberschreitungen eine medienübergreifende Ästhetik. Das *Merz-Gesamtweltbild* zielt auf die *Vereinigung von Kunst und Nichtkunst*<sup>29</sup> und soll letztlich zur Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Lebenspraxis führen. KS als alleinige Instanz der Merzkunst nennt sich folgerichtig selbst *Merz*.<sup>30</sup>

Das transmediale Verfahren KS' wird umso interessanter, wenn es sich bei dem Träger der kombinatorischen Kunst um eine Zeitschrift handelt. Die Reihe *Merz* als Zeitschrift ist für sich genommen ein Medium, da ein Herausgeber (KS) mit seinen Lesern über die Inhalte der Hefte kommuniziert. Dabei stellen sich drei Fragen: 1) Welche unterschiedlichen medialen Bereiche und Ebenen lassen sich unterscheiden? 2) Wie geht die angedeutete dynamisierende Interaktion der Elemente vonstatten? 3) Was ist die kommunizierte Botschaft?

Die Serie *Merz* reiht sich nicht nur in eine Vielzahl von avantgardistischen Zeitschriften ein,<sup>31</sup> sie schließt sich auch an einen um die Jahrhundertwende aufkommenden Trend an. Damals wurden Zeitschriften als Möglichkeit entdeckt, Kunst und neue Ideen den interessierten Leserinnen und Lesern nahezubringen.

*Zudem ermöglichten innovative und im Vergleich zu früher bessere Druckverfahren eine beachtliche Qualitätssteigerung der zahlreich angebotenen illustrierten Wochen- und Monatsschriften, die rasche Verbreitung der fotografischen Industrie tat noch das Ihrige dazu.*<sup>32</sup>

Die technischen Möglichkeiten erhöhten die Sensibilität für die Bedeutung der Form, man

*achtete bei der Herstellung ganz besonders auf Umschlagentwurf, Papierqualität, Schrift etc. und bemühte sich um die Integration zahlreicher Illustrationen (Zeichnungen, Studien, Graphiken) in die Textseiten, so dass deren optische Wirkung bestmöglich zur Geltung gebracht werden konnte.*<sup>33</sup>

27 Nantke 2017, S. 287.

28 Irina Rajewsky definiert Transmedialität als *Phänomene, die man als medienspezifische »Wanderphänomene« bezeichnen könnte, wie z. B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde.* Rajewsky 2002, S. 12f.

29 KS in: *Sturm Bilderbücher IV: Kurt Schwitters*, Berlin, undatiert (1920), unpaginiert.

30 *Jetzt nenne ich mich selbst MERZ*, KS in: *Merz 20* (1927), S. 100, S. 344.

31 Vgl. den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeit*, S. 797–816 und das Verzeichnis der relevantesten Zeitschriften im Anhang dieses Bandes.

32 Lang 2001, S. 116.

33 Lang 2001, S. 116f.

Auf diese Weise entstanden künstlerische ›Gesamtkunstwerke‹, die unterschiedliche mediale Repräsentationsformen miteinander kombinierten und an einem Ort vereinten.

Die einzelnen *Merz*-Hefte beziehen sich aufeinander, da sie in all ihrer Unterschiedlichkeit in eine Linie eingeordnet werden. Zudem verweisen einzelne Ausgaben aufeinander, wie noch genauer zu zeigen sein wird. Gleichzeitig jedoch treten sie in Beziehung zu anderen Zeitschriften, indem sie gestalterische Mittel (beispielsweise geometrische Formen wie das Quadrat oder bestimmte Schriftarten) aufgreifen und damit auf andere Zeitschriften referieren. Das Medium Zeitschrift gewinnt durch die Reihe, die durch die Hefte zum Gesamtkunstwerk wird, eine Geschlossenheit, die die Unterschiedlichkeit der Gestaltung und der Themen sowie die Offenheit der Grenzen zu anderen Zeitschriftenreihen wiederum aufricht.

Dieses Changieren zwischen festem Bezug und Dynamisierung findet sich in ganz verschiedenen Bereichen und in Hinblick auf unterschiedliche Aspekte, wobei das Hauptmerkmal die Überschreitung medialer Grenzen darstellt. Die Ausgaben weisen in hohem Maß intertextuelle und ›interikonische‹<sup>34</sup> Eigenschaften auf. Gearbeitet wird dabei auf völlig unterschiedliche Weise mit Zitaten, Verweisen und Anspielungen.

Bereits das Titelblatt von Heft 1 montiert Text und Bild so, dass die Grenzen zwischen den beiden Medien verschwimmen. Das Wort *MERZ* ist prominent in schmalen, fetten, serifenlosen Versalien in Szene gesetzt. Unter ihm findet sich die Dada-Windmühle, ein Signet, das im Kontext der Holland-Dada-Tournee entstand, der das Heft gewidmet ist. Was wie ein einheitliches Signum aussieht, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Collage und interikonisches Zeichen. Erstens zitiert damit KS ein Signet, das mehrfach auf der Tournee selbst auf Drucksachen und Plakaten zum Einsatz kam (vgl. die entsprechenden Einzelstellenkommentare, S. 444). Zweitens werden damit sowohl Theo van Doesburg, der vermutliche Urheber des Signets, der wohl mit KS gemeinsam an dem Plakat gearbeitet hat, als auch der Berliner Dadaist Johannes Baader, der 1921 ein Logo entworfen hat, an das der obere Teil des Signets erinnert, mit auf das Titelblatt ›geholt‹ (vgl. das Vorwort zu *Merz* 1, S. 3–7). Da das schwarze Quadrat wiederum das Signum der niederländischen Künstlerbewegung *De Stijl* war, die 1917 in Leiden gegründet wurde, ergibt sich eine Gegenüberstellung dreier avantgardistischer Kunstrichtungen auf engstem Raum: *Merz* – *Dada* – *De Stijl*. Auf dem hinteren Einband von Heft 2, S. 62 steht dieselbe Aussage in Worten: *DADA – MERZ – STIJL*.

Ähnlich wird die gerade in den ersten Heften und auf den Covern häufiger auffindbare Zeigehand eingesetzt. Zeigehände sind ein Markierungsmittel, das sich oft in mittel-

---

34 Der Begriff ›Interikonizität‹ wurde 2006 von Christoph Zuschlag als Komplementärbegriff zu Intertextualität vorgeschlagen, nachdem er verschiedentlich bereits unsystematisch verwendet wurde, wie Zuschlag belegt. Gemeint ist der Bezug von Bildmedium zu Bildmedium. *Als interikonisch kann ein Artefakt dann gelten, wenn es das multimediale Nebeneinander verschiedener Bilder in ein konzeptuelles Miteinander überführt.* Zuschlag zitiert hier aus einem Vortrag von Thomas Hensel. Zuschlag 2006, S. 91.



alterlichen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts auffinden lässt. Sie sollten als *notabene* auf wichtige Stellen aufmerksam machen. Zur Zeit von KS wird sie in Werbeanzeigen verwendet. Darüber hinaus oder gerade deswegen übernahmen sie mehrere dadaistische Zeitschriften, wie *Der ↗Dada* oder *↗Mécano*, in ihr Repertoire. Durch dieses ikonische Zitat wird folglich nicht nur markiert, wer der auf dem Heftumschlag direkt rechts daneben genannte Herausgeber ist, KS setzt sich auf diese Weise auch unmittelbar in Beziehung zu anderen Zeitschriften der Avantgarde und zur Praxis des Werbegestalters.

Die erste Seite von *Merz 1* zeigt, wie diese Technik des Verweisens, Zitierens und Montierens im Heft selbst fortgeführt wird, sodass die Merzidee gewissermaßen ab der ersten Seite Anwendung findet. Abgedruckt wurde rechts oben eine verloren gegangene Collage *Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)* (um 1922), die auf den Ausstellungen in ↗Rotterdam 1922 und ↗Den Haag 1923 gezeigt wurde. Sie symbolisiert das Verfahren des Verbindens von Text- und Bildelementen zu einem vermerzten Kunstwerk. Anschließend setzt sich dieses Collageprinzip mit Worten fort. Die 14 Zeilen Text unterhalb des Bildes ergeben zwar sinnvolle Sätze, wirken aber wie ausgeschnitten und zusammengefügt. Tatsächlich verwendete KS nicht nur Teile daraus an anderer Stelle wieder, er hat zudem einen Ausschnitt dieses Textabschnittes auf den Sockel seiner mit diversen Materialien collagierten *Merzsäule* von 1923/1925 aufgeklebt, die, später in den Merzbau integriert, 1943 zerstört wurde [vgl. CR Nr. 1199 (Abb. 6)].

Seite 2 funktioniert nach demselben Muster, nur ist das Verfahren ein anderes. Selbst wenn man durchaus davon sprechen kann, dass die Anordnung der Wörter, die um 90 Grad nach rechts gedreht wurden und deren Ausrichtung durch das Wort *PYJAMA* zusätzlich durchbrochen wird, weniger einen Text, denn ein Bild ergeben, ist es bei genauerer Betrachtung ebenso eine Textcollage. Es handelt sich um eine Aneinanderreihung von Zitaten in drei Sprachen, die auf unterschiedlichste Zusammenhänge verweisen. Unverbunden nebeneinander stehen auf diese Weise der Dadaismus, Goethe, eine (abgewandelte) Anekdote, ein Werbeslogan, eine Volksweisheit. Alles wird mit allem verbunden und am Ende kann fragend vermutet werden: *Was ist Dada in der Luft?* Auch literarisch gesehen bietet die Reihe *Merz* also ein beeindruckendes Archiv kulturell bedeutsamer Texte aus nahezu allen Epochen und Diskursen.

Die eben besprochene Seite aus *Merz 1* erinnert nicht von ungefähr an KS' ›Banalitäten‹. Dabei handelt es sich um Sammlungen von Zitaten unterschiedlichster Provenienz, die nach dem Merz-Prinzip gegeneinander gewertet werden, und denen *Merz 4* in Theorie und Praxis gewidmet ist.

In medialer Hinsicht bedeutend ist jedoch fernerhin Heft 2, da es die sogenannte ›i-Kunst‹ von KS vorstellt. Sie ist letztlich als Radikalisierung von Merz zu verstehen. Bietet Merz noch minimale Möglichkeiten der Denotation, vor allem aber der Konno-

tation, sagt ›i‹ für sich kaum mehr aus, als dass es sich um einen Vokal handelt. Zur Bedeutung gelangt es, wenn man ihm durch Einbettung Sinn zuschreibt. Ab 1920 hatte KS eine Gruppe von bildkünstlerischen Werken mit dem Namen ›i‹ versehen, die mehrheitlich aus vorgefundenen und allenfalls noch nachträglich beschnittenen Fehldrucken bestehen. Diese ›i-Zeichnungen‹ sind folglich als seine ganz eigene Interpretation des Ready-mades zu sehen – einer Kunstform, die einige Jahre zuvor erstmals von Marcel Duchamp praktiziert wurde.

Die Botschaft der ›i-Kunst‹ KS' ist eine recht einfache: So wie aus einem einzelnen Vokal durch entsprechende Platzierung Kunst werden kann, so ist das mit jedem Element möglich, das man seinem festgefügteten Zusammenhang entnimmt. Die ›i-Kunst‹ ist *per definitionem* medien- und kunstformübergreifend konzipiert – die Grenzen zwischen Text und Bild, zwischen Literatur, bildender Kunst und Typografie werden in einer Weise überschritten, dass ›i‹ alles zugleich ist. Bild, Stimme und Schrift fallen zusammen, wenn die Leseanleitung *rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf* den Schreibprozess performativ inszeniert. Performativität von Text und Schriftbild lässt sich auch in den Märchenausgaben 12, 14/15 und 16/17 diagnostizieren. Dort resultiert sie ganz wesentlich aus der Tatsache, dass Handlung, Sprache und Schrift ineinander übergehen. Die Zeichen sind gleichermaßen ikonische wie Schrift-Zeichen, sodass die Leserinnen und Leser sich entscheiden müssen, welcher Spur sie folgen möchten.

6 *Lithos auf den Stein gemerzt* von Kurt Schwitters 1923 steht auf dem Vorsatzblatt von *Merz 3*, einer Mappe, die ›nur‹ aus Reproduktionen besteht. Sie markiert das Ende von KS' Druckgrafik. Das Partizip *gemerzt* signalisiert bereits die zu erwartende Mischung aus Text und Bild: Vorgefundenes Material wurde gesammelt und in einem drucktechnisch innovativen Umgang collagenartig neu kombiniert. Ein Großteil dieses Materials sind Abfallprodukte des Druckerei-Standpunktes von Molling & Comp. am Schneiderberg. Dabei handelt es sich vor allem um Buchstaben, Worte, Textfragmente, Bildausschnitte. Damit zeigt die Mappe eindrucksvoll, wie sich KS von den Materialien bei seiner Arbeit leiten ließ. Lambert Wiesing hat dieses Prinzip einmal folgendermaßen beschrieben:

*[D]ie Collage ist so gemacht, dass sie sich jedem Verständnis, jeder hermeneutischen Interpretation entzieht und verweigert. Doch der Betrachter eines Müllhaufens hat überhaupt keine hermeneutischen Verständnisprobleme, da der Grund bekannt ist, wieso der Haufen so aussieht, wie er aussieht: weil jemand Müll weggeschmissen hat. Man kennt den Grund, der die Anordnung erklärt: Schwitters nutzt dies aus.<sup>35</sup>*

Er lasse den Betrachter so lange scheitern, bis dieser auf *eine Art formalistische Notlösung* komme. Die mediale Zuordnung der Elemente wird unwichtig, in den Vordergrund rücken formale Parallelen, wie beispielsweise Farben oder geometrische Formen. Allein die Sichtbarkeit wird zum alles verbindenden Element.

35 Wiesing 2006, S. 254f.

Dies gilt in besonders eindrucksvoller Weise für den ab 1933 so bezeichneten *Merzbau*, dessen Aufbau KS in *Merz 21* beschreibt. In einem Raum seiner Wohnung fügte er Bilder und Skulpturen zusammen, collagierte und bemalte die reliefhaft verschachtelte Konstruktion und gestaltete in ihren Nischen zahlreiche Grotten, die er mit den vielfältigen Materialisationsformen des Lebens (Gebrauchsgegenstände, Naturalien, Drucksachen, Kunst) ausstattete. Privates und Öffentliches, Triviales und für die bürgerliche Welt Bedeutungsvolles, Historie und aktuelles Zeitgeschehen trafen aufeinander und wurden durch die Kombination dadaistisch verkehrt (vgl. das Vorwort zu *Merz 21*, S. 355–363).

Lithografien, diesmal allerdings von Hans ↗ Arp, enthält auch die Mappe *Merz 5*. Dennoch ist sie erhellend für KS' künstlerische Vorgehensweise. Ausgehend von den darin befindlichen Werken lässt sich gut erkennen, wie sehr KS sich immer wieder auf die Arbeiten von Arp und damit auf seine ›Objektsprache‹ bezieht (vgl. das Vorwort zu *Merz 5*, S. 107–116).

Wie das entsprechende Vorwort dieser Edition beschreibt und allein schon ein flüchtiger Blick zeigt, wird das Spiel mit typografischen und gestalterischen Mitteln in *Merz 4* ins Extrem getrieben. Unterschiedlichste, aus der dadaistischen Kunstproduktion bekannte (Un-)Ordnungsmuster werden mit geometrischen Elementen kombiniert, sodass keine Seite der anderen gleicht. Hinzu kommt, dass die Gestaltung der Seiten keine Grenzen achtet. Textblöcke werden über den Satzspiegel hinaus an den Seitenrand gezogen, Leerräume und Seitenzahlen drängen sich dem Betrachter förmlich auf. Dieses Heft ruft gewissermaßen dem Rezipienten zu, dass er die Perspektiven ändern muss, weil hier alles anders, teilweise regelrecht auf den Kopf gestellt ist. Einige Bildreproduktionen zitieren unterschiedliche aktuelle Kunstrichtungen.<sup>36</sup> Im Zentrum allerdings stehen die Proverbien, die sprachlichen Fundstücke aus der dadaistischen Zeitschrift ↗ *Proverbe*, die mit expressionistischen Zitaten, Werbeslogans, Sprichwörtern, literarischen Sentenzen des literarischen Kanons und teils nicht nachweisbaren umgangssprachlichen Phrasen in einander kommentierender Form montiert wurden. Durch Wiederholungen von Zitaten mit und ohne Abänderungen über mehrere Banalitäten-Texte hinweg sowie teils separat im Heft schafft KS darüber hinaus ein Netz von Bezügen, das in einigen Fällen die Grenzen der Merznummer sprengt und auf veröffentlichte Texte vorheriger Jahre zurückgeht. Mit dieser Ausgabe hat KS dem Pariser Dadaismus ein Denkmal gesetzt. Mehr Vielfalt und Dynamik sind in einer gedruckten Zeitschrift kaum möglich.

Und doch gibt es ein Element in der Reihe, das die größte mediale Grenzüberschreitung darstellt – die *Ursonate*. KS integrierte als Ausgabe der Zeitschrift sowohl ein Heft mit Partitur (*Merz 24*) als auch eine Grammophonplatte mit einer Aufnahme dieses für ihn so wichtigen Werks (*Merz 13*). KS' an den Schnittstellen Musik, Poesie und Typografie entstandene *Ursonate* ist als Gesamtkunstwerk konzipiert. Die übersichtliche typogra-

36 Vgl. den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

fische Gliederung des Werks in einzelne Teile und Themen, die der Künstler bereits in einer Druckfassung seiner Sonate von 1927 präsentierte und in *Merz* 24 weiter ausfeilte, zeigt ein durch Laute verfasstes Klanggebilde mit einem festgelegten Aufbau, der auf der klassischen Sonatenhauptsatzform basiert.

Elf Jahre lang arbeitete KS an dem Werk, bevor er es vollständig druckte. Er entwickelte es in zahlreichen Vorträgen stetig weiter, sprach Teile davon auf Schallplatte, im Radio und im Film, versuchte sich an Notenschriften und veröffentlichte Auszüge in zeitgleichen Zeitschriften. Für den Satz in der Reihe *Merz* bemühte er sich, den wichtigsten Vertreter der Neuen Typographie, Jan ↗ Tschichold, zu gewinnen. Der hohe Stellenwert, den er der *Ursonate* einräumte, mag unter anderem der Tatsache geschuldet sein, dass diese in ihrer multimedialen, kunstformübergreifenden Konzeption dem selbstgesetzten Ziel des Merzgesamtkunstwerks am ehesten nahezukommen versprach. Nicht nur im Œuvre des Merzkünstlers ist die *Ursonate* einzigartig geblieben, auch innerhalb der modernen Lautdichtung stellt sie das umfangreichste und komplexeste Werk dar, das sich an den Grenzen zwischen Literatur, Musik, Typografie, bildender Kunst und Performance positioniert.

Einen Teil der Performance bietet die Grammophonplatte, die als *Merz* 13 den äußersten medialen Rand der Zeitschriftenreihe markiert, aber in der Chronologie der Ausgaben fast in der Mitte liegt. Die ca. 3 ½ minütige Aufnahme auf einer VOX-Platte vom September 1923 wählt Teile der *Ursonate* aus, die der Leser der Zeitschrift dann in Heft 24 komplett rezipieren konnte. Auf diese Weise ist die *Ursonate* multimedial präsentiert, es fehlten allein Filmaufnahmen des vortragenden Künstlers, die es zwar gab, die aber aus technischen Gründen nicht in die Zeitschrift aufgenommen werden konnten (vgl. das Vorwort zu *Merz* 13, S. 257–262).

Selbst wenn nur exemplarisch vorgegangen wurde, dürfte deutlich geworden sein: Jede Ausgabe der Reihe *Merz* unterscheidet sich von den anderen. Dennoch sorgen Ähnlichkeiten, Parallelen, Verweise, Dopplungen, Spiegelungen, Verkehrungen und allerlei andere Ordnungsmuster dafür, dass die Reihe als Reihe wahrgenommen wird. Damit werden innerhalb eines Mediums (Zeitschrift) durch mediale Verbindungen verschiedenster Art Grenzen bestimmt, ausgetestet und überschritten. Auf die Leserinnen und Leser wartet daher mit jeder Ausgabe etwas vollkommen Neues, das es in einem Prozess der Positionierung wahrzunehmen gilt. KS verlangt von seinen Abonnenten erhöhte Aufmerksamkeit. Die Zeitschrift ist als Gesamtkunstwerk ebenso zu erfassen wie als Beispiel einer von mehreren avantgardistischen Reihen, die man als kulturelles Archiv ihrer Zeit verstehen kann. Inhalt, Form, Bewegung – diese drei Komponenten interagieren in der Komposition und sind in ihrem Zusammenspiel wahrnehmbar. So könnte man annehmen, dass die Botschaft der Reihe zwar schlicht, aber doch keinesfalls unpolitisch lautet: Bleib beweglich!

Ursula Kocher

# SCHWITTERS' VERLEGERISCHE TÄTIGKEITEN

In den ersten Monaten des Jahres 1923 gründete KS den ↗Merzverlag, im Herbst 1924 folgte der gemeinsam mit Käte ↗Steinitz geleitete ↗Apossverlag. Sämtliche Publikationen der beiden Verlage erschienen entweder als Nummern der von KS 1923–1932 herausgegebenen Zeitschrift *Merz* oder wurden nachträglich in die Reihe aufgenommen, sodass diese das einzige Zeugnis der verlegerischen Tätigkeiten des Merzkünstlers darstellt.

Als Sitz des Merzverlages diente KS' Privatwohnung in der hannoverschen Waldhausenstraße 5<sup>II</sup>. Seine Frau Helma übernahm für ihn anfallende Sekretariatsarbeiten, organisierte Beiträge, tippte Texte ab und half bei der Verwaltung von Abonnenten.<sup>1</sup> Weitere Mitarbeiter gab es nicht. Nominell trat der Verlag erstmals auf dem Einband des zweiten Merzhefts, S. 37 in Erscheinung, das auf April 1923 datiert ist. *Merz* 1 hatte KS noch unter seinem Namen veröffentlicht. Als Verleger und Redakteur in einer Person war er für Planung, Konzeption, Finanzierung, Werbung und Vertrieb der Reihe *Merz* gleichermaßen verantwortlich – eine Aufgabe, die sich bald schwieriger gestalten sollte, als es der Künstler vorhergesehen hatte.

Seine Entscheidung für das Medium Zeitschrift entsprach grundsätzlich durchaus dem Zeitgeist.<sup>2</sup> Bereits seit 1900 waren die Auflagen stetig angestiegen, der Markt differenzierte sich zusehends aus und gerade die historischen Avantgarden bedienten sich oft und gerne der Zeitschrift, um ihre jeweiligen ästhetischen Programme einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren und sich untereinander zu vernetzen. Dies war fraglos auch KS' Anliegen, der die Herausgabe von *Merz* im ersten Heft damit begründete, dass sich *bislang* keine Zeitschrift *ausschließlich für die MERZIDEE eingesetzt* habe, und zugleich um die Zusendung von Beiträgen *in allen Weltsprachen* bat (*Merz* 1, S. 1, S. 10). Die Effektivität von Zeitschriften im Hinblick auf die Propagierung der eigenen Kunst und den Kampf um die Deutungshoheit gegenüber der Kunstkritik hatte er schon ab

---

1 Vgl. E. Schwitters 1990b, S. 9f. sowie die Korrespondenz von HS mit Hannah ↗Höch und Til Brugman vom 20.10.1923, 31.10.1923 und 19.5.1924, in: Höch 1995a, S. 128–130; Blotkamp 1997, S. 46.

2 Vgl. dazu Brooker 2009–2013, Hackl/Krolop 2001, Krause-Wahl/Söll 2012 sowie die Online-Portale *Der literarische Expressionismus Online* (<https://db.saur.de/LEX>, Stand 20.2.2019) und *Monoskop* ([https://monoskop.org/index.php?title=Avant-garde\\_and\\_modernist\\_magazines&oldid=89758](https://monoskop.org/index.php?title=Avant-garde_and_modernist_magazines&oldid=89758), Stand 20.2.2019).

1919 durch seine Beteiligung an Herwarth Waldens Magazin *Der ↗ Sturm* und an den hannoverschen Zeitschriften *Die Pille* und *Der ↗ Zweemann* erfahren. Freilich kannte er zudem andere Avantgarde-Zeitschriften wie Raoul ↗ Hausmanns *Der ↗ Dada*, Lajos Kassáks ↗ *Ma* oder die von Theo van ↗ Doesburg publizierten Magazine *De ↗ Stijl* und ↗ *Mécano*.

Gerade der Kontakt zu van Doesburg erwies sich als entscheidend für den Beginn von KS' Verlegertätigkeit. Die Planung der ersten beiden *Merz*-Nummern und somit die Gründung des Merzverlags fallen in eine Zeit, die er gemeinsam mit dem holländischen Künstlerpaar Theo und Nelly van ↗ Doesburg sowie deren *De ↗ Stijl*-Kollegen Vilmos ↗ Huszár auf einem dadaistischen ›Feldzug‹ durch die Niederlande verbrachte.<sup>3</sup> Van Doesburg konnte zu diesem Zeitpunkt auf eine sechsjährige Erfahrung als Verleger und Herausgeber von *De Stijl* zurückblicken und unterstützte KS insbesondere in der Anfangsphase von *Merz* in erheblichem Maße. So ist denkbar, dass die für *Merz* 1 und 2 beauftragte Weimarer Druckerei Dietzsch & Brückner auf seine Empfehlung hin ausgewählt wurde, da er dort *De Stijl* und *Mécano* drucken ließ. An der inhaltlichen Konzeption der beiden Hefte war der Niederländer gleichfalls rege beteiligt und steuerte Text- und Bildbeiträge von sich selbst und seinen Künstlerfreunden bei, die vielfach aus *De Stijl* übernommen wurden.<sup>4</sup> Die Kooperation ging so weit, dass *Merz* 1 und *Mécano* 4/5 nahezu parallel mit dem Themenschwerpunkt ›Holland Dada‹ aufmachten und das programmatische *Manifest Proletkunst* zeitgleich in *Merz* und *De Stijl* gedruckt wurde.<sup>5</sup> Gestalterische Elemente wie das aus dem *De Stijl*-Signet ableitbare Merzquadrat (*Merz* 1, S. 14, S. 25; *Merz* 2, S. 31f., S. 61) und die Dada-Windmühle (*Merz* 1, Einband vorne, S. 9), deren Urheberschaft bei KS oder van Doesburg liegen könnte, führen die enge Zusammenarbeit der beiden Künstler konkret vor Augen. Zu vermuten ist außerdem, dass van Doesburg für einige Voranzeigen und Besprechungen des ersten Merzheftes in der niederländischen Tagespresse verantwortlich zeichnete.<sup>6</sup> Er half KS darüber hinaus, Abonnenten für die junge Zeitschrift zu finden.<sup>7</sup>

3 Vgl. dazu ausführlich den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835.

4 Von van Doesburg selbst stammen die Texte *Dadaïsme* (*Merz* 1, S. 16, S. 27–30 und *Merz* 2, S. 28–32, S. 53–60), *Letterklankbeelden* (*Merz* 1, S. 8, S. 17), *Manifest Proletkunst* (*Merz* 2, S. 24f., S. 46–48) und *Ruiter* (*Merz* 2, S. 26, S. 49), die Übersetzung von KS' Gedicht *An Anna Blume* (*Merz* 1, S. 12, S. 20–22) und die Werkabbildung *Kompositie 20* (*Merz* 2, S. 21, S. 44). Von ihm organisiert wurden das Gedicht von Antony Kok (*Merz* 1, S. 4, S. 13), die Fotografie der *Fabrikansicht* (*Merz* 2, S. 26, S. 49) sowie mutmaßlich die Zeichnung Francis ↗ Picabias (*Merz* 1, S. 14, S. 25).

5 *Merz* 2, S. 24f., S. 46–48 und *De Stijl* VI, 2 (Apr. 1923), S. 17–19, dort unter dem Titel *Anti-Tendenzkunst. Een Antwoord op de Vraag: ›Moet de Nieuwe Kunst de Massa's dienen?‹* (dt.: Anti-Tendenzkunst. Eine Antwort auf die Frage: ›Muss die Neue Kunst den Massen dienen?‹); zur Planung vgl. den Kommentar zu *Merz* 2, S. 24, S. 480f.

6 Voranzeigen erschienen etwa in *De Graafschap-Bode* (13.2.1923), im *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche Courant* (13.2.1923) und in *De Tribune* (15.2.1923), Kurzbesprechungen des Hefts waren im *Algemeen Handelsblad* (8.3.1923, vgl. KSAT3, S. 448), im *Eindhovens Dagblad* (10.3.1923) und im *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche Courant* (10.3.1923) enthalten.

7 Vgl. Brief van Doesburg an Kok, 14.3.1923, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; Ottevanger 2008, S. 423.

Wie aus einem handschriftlich von KS angelegten Einnahmen/Ausgaben-Verzeichnis für das Jahr 1923 hervorgeht, stammten im Anfangsjahr von *Merz* tatsächlich fast zwei Drittel der Abonnenten aus den Niederlanden: 57 Holland 25 Deutschland 6 Schweiz, notierte er am 13. September 1923.<sup>8</sup> Unter den an gleicher Stelle gelisteten Namen finden sich die Architekten Cees Rienks de Boer<sup>9</sup> und Cornelis van Eesteren, der Künstler Jos H. Gosschalk, der Anarchist Bart de Ligt, van Doesburgs Ex-Frau Lena Milius und der Name Rinsema, welcher den Dichter Evert Rinsema oder dessen Bruder Thijs meinen kann. Zudem werden die *Merz*-Beiträger Antony Kok<sup>10</sup>, Jacobus J. P. Oud<sup>11</sup>, Jacobus H. O. Reijs und Gerrit Rietveld aufgeführt. Auf deutscher Seite lassen sich das Provinzialmuseum Hannover, Hans ↗Arps Frau Sophie Taeuber-Arp, der Hamburger Konsul Max Leon Flemming, der Architekt und Bühnenbildner Friedrich Kiesler<sup>12</sup>, der Breslauer Kunstförderer Adolf Rothenberg, der Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Dresden, Paul Ferdinand Schmidt, und die Reichstagsabgeordnete Anna Margarete Stegmann<sup>13</sup> identifizieren. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass später auch der Schriftsteller Rolf Mayr, der mit Arp befreundete Kunstkritiker Lucien Neitzel, der Kunstsammler Albert Rohrbach sowie der Typograf und Architekt Piet Zwart *Merz* abonniert hatten.<sup>14</sup> Eine Zusammenstellung von positiven Rückmeldungen zu *Merz* 8/9 auf dem hinteren Einband von *Merz* 11, S. 247 weist schließlich Arp, Walter Dexel, van Doesburg, Walter ↗Gropius, László Moholy-Nagy sowie den Chemiker Gustav Franz Hüttig und die Dresdener Lehrerin Marianne Meyer als Rezipienten der Reihe aus.

Im inflationsgeplagten Deutschland lief der Verkauf insgesamt schleppend an. Am 1.5.1923 schrieb KS nach Holland: *Langsam kommen auch hier Abonnenten. Armes Deutschland hat kein Geld. Wenns nur Merz hat.*<sup>15</sup> Wie aus einer Anzeige auf dem hinteren Einband von *Merz* 4, S. 105 hervorgeht, vertrieb der *Merz*verlag auch KS' zuvor in anderen Verlagen veröffentlichte Buchpublikationen ↗*Anna Blume. Dichtungen, Die ↗Kathedrale. 8 Lithos von Kurt Schwitters, Memoiren Anna Blumes in Bleie, Elementar. Die Blume Anna.*

8 Verzeichnis im *SNVI*, S. 562–564, SMH, Inv.-Nr. que 06839558,T.

9 Am 17.6.1923 bot KS Rienks de Boer zudem die außer Abonnement publizierte *Merz Mappe Merz* 3 an (Brief in: Schippers 2000, S. 233f.), am 11.7.1923 bat er ihn, Abnehmer für *Merz* 3 und 4 zu finden (Brief in: Schippers 1974, S. 188).

10 Neben van Doesburg (vgl. Anm. 7) hatte KS selbst Kok postalisch als Abonnent angeworben (vgl. die Karte vom 10.3.1923 in der Slg. David Ilya Brandt und Daria Brandt, New York).

11 Am 24.9.1923 forderte KS Oud auf, sein Abonnement für 1924 zu erneuern (vgl. Postkarte im Besitz von Eberhard W. Kornfeld, Bern).

12 Kiesler war eigentlich Österreicher, hielt sich Anfang 1923 aber wegen einer Theaterinszenierung in Berlin auf. Am 20.10.1923 bat KS Hannah Höch, Hans Richter nach Kieslers aktueller Adresse zu fragen, denn: *Kiesler ist Abonnent von Merz und scheint verzogen zu sein da das letzte Merzheft als unbestellbar zurückgekommen ist* (Höch 1995a, S. 128f., Zitat S. 129).

13 Eine lobende Kritik von Stegmann zu *Merz* 8/9 wird auf dem hinteren Umschlag von *Merz* 11, S. 247 zitiert.

14 Vgl. Brief KS an Mayr, 22.7.1924, in: Nündel 1974, S. 85f., Original in der Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 330; Brief KS an Höch, 27.2.1924, in: Höch 1995a, S. 152f.; Brief KS an Rohrbach, 28.5.1925, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen; Postkarte KS an Zwart, 25.5.1924, Gemeentemuseum Den Haag.

15 Brief an Til Brugman und Sienna Masthoff, in: Blotkamp 1997, S. 37.

Die neue Anna Blume, Auguste Bolte (ein Lebertran) und ↗ Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters sowie den von Christof ↗ Spengemann verfassten Band Die ↗ Wahrheit über Anna Blume und das von Kassák und Moholy-Nagy herausgegebene Buch neuer Künstler. Die Anwerbung neuer Leser war daher in zweifacher Hinsicht für ihn von Bedeutung und er bemühte dazu aktiv sein Netzwerk an Kontakten im In- und Ausland. Überliefert sind einschlägige Nachfragen nicht nur bei seinen engeren Künstlerfreunden wie Walter Dexel, Katherine S. Dreier und Tristan ↗ Tzara.<sup>16</sup> Er mobilisierte ebenso diverse Vertreter des Kunstbetriebs wie den Mitarbeiter der Galerie Graphisches Kabinett Georg Maulhardt, Richard Haizmann, den Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, die Sammler Heinrich Kirchhoff und Otto Ralfs, den Maler und Schriftsteller Karl Kröner, der zugleich Propaganda beim Dresdener Wolfgang Jess Verlag machen sollte, den Architekten Thilo Schoder sowie Eckart von Sydow, den Direktor der hannoverschen Kestnergesellschaft.<sup>17</sup> Insbesondere wurde aber Hannah Höch von KS zur Vermittlung seiner Zeitschrift eingespannt. Im Mai 1923 beschwerte er sich zunächst bei ihr: *Du schreibst mir auch nichts über meine Zeitschrift Merz. Du verschaffst mir auch keine Abonnenten.*<sup>18</sup> Mehrfach bedrängte er sie in der Folge, ihm bei der Suche nach neuen Lesern behilflich zu sein,<sup>19</sup> offensichtlich mit Erfolg: Unter einer Liste von sechs Merz-Abonnenten aus Berlin – darunter die Grafikerin Dorothea Suffrian und ein Professor Schneckenberg, bei dem es sich um den Architekten Ernst Schneckenberg handeln könnte – notierte KS den Vermerk *alle bisher durch Hannah Höch.*<sup>20</sup> Ihr überließ er darüber hinaus einen Umschlag voller Propagandazettel Merz.<sup>21</sup> Dabei handelt es sich um kleinformatige Papierausschnitte, die mit unterschiedlichen Texten und Sprüchen bedruckt sind. Zwei Zettel mit der Aufschrift *Probeheft* sowie *Freiabonnement kann nur gegen Erstattung der Selbstkosten versandt werden* legen nahe, dass KS einen Teil seiner Merzhefte direkt durch Höch verschicken ließ. Andere Zettel enthalten in der Tat pure Merz-Propaganda, sei es der aus Merz 7, S. 71,

16 Postkarte an Dexel, 22.7.1924, Galerie Gmurzynska, Köln; Abb. in: Ausst.-Kat. Paris 1980, S. 38; Brief an Dreier, 16.2.1925, Katherine S. Dreier papers, Société Anonyme archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale (YCAL MSS 101), Box 31, Folder 925; Nündel 1974, S. 92; Briefe an Tzara, 16.3.1923, 30.3.1923 und 17.7.1923, in: Schrott 2004, S. 326, S. 327, S. 330.

17 Postkarte an Haizmann, 23.6.1923, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 327; Brief an Hildebrandt, 29.1.1926, The Getty Research Institute, Hildebrandt Papers (850676), Box 42, Folder 26; Postkarte an Kirchhoff, 27.4.1925, Privatbesitz; Brief an Ralfs, 23.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90; Postkarten an Kröner, 17.5.1923 und 27.5.1923, Sächsische Landesbibliothek, Dresden; Briefe an Schoder, 29.3.1923 und 15.8.1923, Nachlass Thilo Schoder, Kristiansand; publiziert in: Ausst.-Kat. Gera 1997, S. 17; Postkarte an von Sydow, 15.3.1923, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 324.

18 Postkarte vom 1.5.1923, in: Höch 1995a, S. 120.

19 *Also bitte saug mir Abonnenten aus deinen Fingernägeln* (Postkarte vom 17.7.1923, in: Höch 1995a, S. 124f., Zitat S. 125); *Verkauf mir Bücher, verschaff mir Abonnenten, sonst bricht dein Backsteinzopf* (Postkarte vom 9.12.1923, in: Höch 1995a, S. 132); *Willst Du nicht [Oskar] Fahrnländer noch einmal fragen, ob er nicht doch sich nun das Abonnement leisten kann, wo wieder mehr Geld im Umlauf ist?* (Postkarte vom 27.2.1924, in: Höch 1995a, S. 152f., Zitat S. 152; Fahrnländer hatte Merz bereits im Sommer 1923 abonniert, war aber danach wohl wieder abgesprungen, vgl. KS an Fahrnländer, 21.8.1923, in: Höch 1995a, S. 137).

20 Adressheft *Merzgebiet 1a*, S. 58, SMH, Inv.-Nr. que 06835005.

21 Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC D 569/79.



S. 182 bekannte Spruch *erfand das kleine E das Essen, erfand der große PRA das PRAssen* oder der Werbeslogan *Lesen Sie die Zeitschrift MERZ und Sie werden keine Gallensteine mehr haben*. Durch Selbstanzeigen und Abo-Formulare in der eigenen Zeitschrift und auf verschiedenen Drucksachen<sup>22</sup> machte KS zusätzlich Propaganda für seine Erzeugnisse. Für Sammler bot der Merzverlag sogar eine [*g*]eschmackvolle Einbanddecke für Jahrgang 1, *originalgemerzt*, Preis 20 × Jahresabonnementspreis an (Merz 6, S. 63, S. 139), von der sich nach derzeitigem Kenntnisstand keine Exemplare erhalten haben.

Ein nicht zu unterschätzender Werbefaktor war darüber hinaus die Vernetzung mit Magazinen der internationalen Avantgarde. Der globale Anspruch von *Merz* wird alleine in der Angabe von Bezugspreisen in bis zu 15 Landeswährungen von Holland bis Mexiko deutlich (Merz 2, S. 31, S. 61; Merz 4, Einband hinten, S. 105). Darüber hinaus zeigte KS in seiner Reihe insgesamt 38 andere Zeitschriften an. Von diesen hatten lediglich zehn ihren Redaktionssitz in Deutschland, die übrigen kamen in Argentinien, Belgien, Frankreich, Holland, Italien, Japan, Jugoslawien, Polen, Rumänien, Tschechien, Ungarn und den USA heraus.<sup>23</sup> KS ging die Kontaktaufnahme mit gleichgesinnten Journalen von vornherein strategisch an. Schon Mitte März 1923 fragte er bei Tzara nach: *Weißt du Adressen für Propaganda? Weißt du Adressen pour exchange avec autres periodiques?*<sup>24</sup> Tzara nannte ihm kurz darauf tatsächlich diverse Anschriften, darunter die der später in *Merz* beworbenen Zeitschriften *The Little Review*, *Manomètre*, *La vie des lettres* und *Zwrotnica*.<sup>25</sup> Ein im Nachlass van Doesburgs überlieferter Zettel mit dem Aufdruck *EXCHANGE: Wollen Sie Austauschabonnement ihrer Zeitschrift mit MERZ?*<sup>26</sup> beweist KS' planvolle Kontaktaufnahme mit seinen Herausgeberkollegen, von denen er sich im Gegenzug Anzeigen der Reihe *Merz* versprach. Belege dafür finden sich ebenfalls in der Korrespondenz. Im August 1923 schrieb der Merzkünstler an Jane Heap von *The Little Review* mit der Bitte um Austausch und gegenseitige Anzeigen beider Zeitschriften.<sup>27</sup> In gleicher Absicht sandte er ein *Merz*-Exemplar an Victor Brauner und Ilarie Voronca, die Redakteure der rumänischen Dada-Zeitschrift *75HP*.<sup>28</sup> Den Herausgeber

22 Vgl. z. B. Schelle 1990a, Typo-Nr. 10, 12, 18; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC H 2746/79, BG-HHE II 23.63; Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 328, sowie das Blatt *Mitteilungen des Merz-Verlages*, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC K 481/79.

23 Folgende Titel wurden angezeigt: ↗ *7 Arts, ABC, L'Aurora, Blok, Broom, Ca Ira, Contimporanul, Disk, Der Einzige, L'Esprit Nouveau, Frühlicht, Le Futurisme, G. Material zur elementaren Gestaltung, Gestaltung der Reklame, Inicial, Interventions, Uj Kultura, The Little Review, Lucifer, Ma, Manomètre, Mavo, Mécano, Neue Kultur Korrespondenz / Das neue Russland, Noi, Het Overzicht, Die Premiere, Proverbe, S4N, Die Scheibe, Stavba, De Stijl, Der Sturm, La vie des lettres, Zenit, Die Zone, Der Zweemann, Zwrotnica*.

24 Brief vom 16.3.1923, in: Schrott 2004, S. 326; dt.: *Weißt du Adressen für den Austausch mit anderen Zeitschriften?*

25 Brief Tzara an KS, 25.3.1923, in: Schrott 2004, S. 326.

26 RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2289.

27 Postkarte vom 23.8.1923, University of Wisconsin-Milwaukee, UWM Manuscripts Collections 1 Little Review Records.

28 Postkarte vom 21.10.1924, Privatbesitz, Paris.

der jugoslawischen Zeitschrift *Zenit*, Ljubomir Micić, bat er um den Austausch von Manuskripten auf Deutsch, Englisch oder Französisch.<sup>29</sup> Dreier sagte er Exemplare aller Merzhefte für deren Société Anonyme in New York zu, umgekehrt schaltete diese eine ganzseitige Anzeige für den Merzverlag in einem ihrer Ausstellungskataloge.<sup>30</sup> Ein von Émile Malespine unterbreitetes Angebot zur Beteiligung an *Manomètre* schlug KS 1925 aus finanziellen Gründen vorerst aus, hielt es sich aber für die Zukunft offen.<sup>31</sup> Bei van Doesburg beschwerte er sich ausdrücklich darüber, dass *De Stijl* niemals Merzzeitschrift anzeigt, während Merz den grossen Bruder *Stijl* an hervorragender Stelle anzeigt.<sup>32</sup> Seine Bemühungen trugen durchaus Früchte. Annoncen für Merz oder den Merzverlag lassen sich etwa in den Zeitschriften *75HP*, *Blok*, *Contimporanul*, *Disk*, *G. Material zur elementaren Gestaltung*, *Ma*, *Manomètre*, *De Stijl*, *Der Sturm*, *Zenit*, *Die Zone* und *Zwrotnica* nachweisen. Konzeptionell übte die Reihe Merz außerdem Einfluss auf die japanische Zeitschrift *Mavo* aus, deren Herausgeber Murayama Tomoyoshi sich die Hefte durch El ↗ Lissitzky zusenden ließ.<sup>33</sup> Vermutlich um Leser jenseits der Avantgarde-Kreise zu erreichen, lieferte KS im Namen seines Merzverlages alle Merz-Ausgaben auch an die Deutsche Nationalbibliothek, wo diese am 6.9.1927 gebunden wurden.<sup>34</sup>

Das Einnahmen/Ausgaben-Verzeichnis<sup>35</sup> des Künstlers verweist darauf, dass er seine Zeitschrift zusätzlich institutionell vertrieb. Dies geschah nachweislich über die Galerie Der ↗ Sturm, für die einmal fünf, einmal vier und einmal zwölf Einzelheft-Verkäufe für 1923 vermerkt sind. KS' handschriftlicher Eintrag *Twardi 10 [Verk.]* könnte sich auf Verkäufe in der Berliner Galerie und Kunsthandlung K & E Twardy beziehen. 2 neue Ab[onnenten] brachte ihm Linne ein, womit vermutlich die Bremer Kunst- und Buchhandlung Linne, Ziegert & Co. gemeint ist. Hinter der ebenfalls notierten Bezeichnung *Schmorl* verbirgt sich mit großer Wahrscheinlichkeit die hannoversche Buchhandlung Schmorl & von Seefeld. 1924 sandte KS seine Zeitschrift an den Verlag Schlüter und Bühring,<sup>36</sup> der die Nachfolge von Walter Heinrich angetreten hatte – dort war 1922 KS' Band *Memoiren Anna Blumes in Bleie* erschienen. Nach Buchhandlungen, die einzelne Merzhefte in *Commission nehmen könnten*, erkundigte sich zudem Helma Schwitters bei

29 Postkarte vom 19.9.1923, in: Golubović/Subotić 2008, S. 163, Abb. S. 157.

30 Vgl. die Briefe Dreier an KS, 16.7.1925, Katherine S. Dreier papers, Société Anonyme archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale (YCAL MSS 101), Box 31, Folder 925; KS an Dreier, 15.8.1925, in: Nündel 1974, S. 96f. Die Anzeige für den Merzverlag ist enthalten im Ausst.-Kat. New York 1926, unpaginiert, auf S. 34 und 46 finden sich zudem Kurzporträts von KS und Käthe Steinitz mit Hinweisen auf die Reihe Merz und den Apossvverlag.

31 Vgl. Brief KS an Malespine, 9.12.1925, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 332.

32 Brief vom 5.9.1924, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 185; Nündel 1974, S. 87.

33 Vgl. Ottevanger 2008, S. 478f.

34 Für diese Information danken wir Cornelia Hoffmann, Deutsche Nationalbibliothek.

35 SNVI, S. 562–564, SMH, Inv.-Nr. que 06839558, T.

36 Vgl. den Brief vom 24.4.1924, in: Nündel 1974, S. 84.

Albert Rohrbach,<sup>37</sup> was darauf schließen lässt, dass der Merzverlag systematisch auf solche Zwischenhändler setzte. Dies galt genauso für Holland: Die Angaben *Kiosk Haag* und *Kiosk R-dam* [= Rotterdam] deuten auf einen organisierten Verkauf in niederländischen Kiosken hin. Einen weiteren Beleg hierfür liefert ein Brief KS' an Til Brugman und deren Lebenspartnerin Sienna Masthoff, in dem er um *Abrechnung mit Kiosk* bittet.<sup>38</sup>

Die Dichterin und Handelskorrespondentin Brugman hatte KS vermutlich am 19.1.1923 während eines Dada-Abends in Amsterdam kennengelernt.<sup>39</sup> In den 1920er Jahren organisierte sie den Verkauf von Werken der De Stijl-Künstler in den Niederlanden. Für KS übernahm sie im Frühjahr 1923 den Vertrieb der Reihe *Merz* in ihrem Heimatland. Ein erstes Zeugnis für ihre Tätigkeit liegt mit einem Brief KS' vom 10.4.1923 vor.<sup>40</sup> In *Merz* 6, S. 51, S. 148 heißt es dann offiziell: *In Holland ist Sammelstelle Frl. T. Brugman, Ligusterstraat 20, d. Haag*. Ganz reibungslos scheint die Zusammenarbeit nicht funktioniert zu haben. Am 11.7.1923 bemängelte KS: *Ich sehe noch einmal nach, ob jemand von Euren Abonnenten noch rückständig ist, sehr gut durchfinden kann ich allerdings nicht*.<sup>41</sup> Ein knappes Jahr später ging die holländische Sammelstelle auf Thijs Rinsema über, dem KS eine Liste aller Abonnenten schickte, die ihren Beitrag nicht gezahlt hatten. Brugman teilte er mit: *Wir lassen in diesem Jahr die Postaufträge durch Rinsema besorgen damit Tilly keine Mühe davon hat*.<sup>42</sup> Dies schien allerdings die Situation eher zu verschlechtern. Am 3.6.1924 schaltete KS Rienks de Boer ein:

*Ich habe Rinsema viel geschrieben und weiss nicht, ob es nicht holländischer Quatsch geworden ist. Sagen Sie ihm bitte, dass ich gerne die Namen derer wüsste, von denen ich nun Abonnementsbeitrag bekommen habe. Die Zahl nützt mir nicht viel, da immer noch einige weder bezahlt noch Bezahlung verweigert haben. Aber wer?*<sup>43</sup>

Im Januar 1926 machte van Doesburg KS zusätzlich das Angebot, *Merz* durch ihn *in Paris vertreten zu lassen*.<sup>44</sup> Ob dieser darauf einging, ist nicht überliefert.

Generell erwies sich die vorgesehene Veröffentlichung von vier regulären *Merz*-Nummern pro Jahr (vgl. *Merz* 1, S. 1, S. 10) aus finanziellen Gründen bald als recht ambitioniert. Vor Erscheinen des ersten Hefts hatte sich KS in Bezug auf die Kosten des Unternehmens verhalten optimistisch gegeben:

37 Postkarte vom 17.12.1924, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen.

38 Brief vom 11.7.1923, in: Blotkamp 1997, S. 38.

39 Vgl. Bokhove/van Gend 2013, S. 26.

40 Darin schreibt KS: *5. Anbei Quittanzies für Deine Abonnenten. Bitte lass Dir das Geld geben. 6. Nr. 5 gilt nicht. Denn meine Frau hat der Einfachheit halber die Merzhefte und Quittanzies geschickt, hoffentlich funktioniert es* (Blotkamp 1997, S. 35f.).

41 Brief an Brugman und Masthoff, in: Blotkamp 1997, S. 38.

42 Brief KS und HS an Brugman, 19.5.1924, in: Blotkamp 1997, S. 46.

43 Postkarte in: *Trotwaer. Frysk literair tydskrift* 3 (1971), S. 53.

44 Brief van Doesburg an HS und KS, 24.1.1926, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 187.

*Ich glaube, dass ich nicht sehr viel Geld dabei einbüsse, bei einem Abonnementspreis von 3000 M bei Vorausbezahlung. [...] Der Herstellungspreis ist per einzelnes Heft mehr als 500 M, und ich fürchte, er wird im Laufe des Jahres noch steigen. Aber ich hoffe auf ausländische Abonnenten und muss, wenn ich Merz durchsetzen will, in die saure Zeitschrift beissen.*<sup>45</sup>

Die hohen Summen zeugen von der deutschen Hyperinflation des Jahres 1923, die in den Folgemonaten erheblich an Fahrt aufnahm. Ende Mai lag der Preis für das Jahresabonnement von *Merz* bereits bei 9000 Mark, wie eine handschriftliche Quittung belegt, die KS für Alexander Dorner, den späteren Direktor des Provinzialmuseums Hannover, ausgestellt hat.<sup>46</sup> In den *Merz*-heften selbst bediente er sich bei Preisangaben der so genannten Börsenziffer. Diese war am 8.9.1922 vom Börsen- und Verlegerverein eingeführt worden, um trotz der Inflation eine übersichtliche Preisgestaltung im Buchhandel zu gewährleisten. Anzugeben war demnach der vorinflationäre Grundpreis, welcher mit einer aus Lebenshaltungsindex und buchgewerblichem Großhandelsindex errechneten Schlüsselzahl multipliziert werden musste, um den tatsächlichen Verkaufspreis zu errechnen. Die Höhe dieser Schlüsselzahl lag am 3.4.1923 bei 2500, sechs Monate später schon bei 50 Millionen.<sup>47</sup> In *Merz* 1 (Einband hinten, S. 30) bot KS ein *Merz*-Abonnement für vierteljährlich 1,25 M. mal Börsenziffer an. Abweichend davon nannte er Thilo Schoder am 29.3.1923 einen Jahrgangspreis von 2 M  $\times$  Buchhändlerbörsenziffer.<sup>48</sup> Damit kalkulierte er zunächst mit etwas niedrigeren Preisen als beispielsweise *Der Sturm*, der zeitgleich für 12 Hefte 8 Mark verlangte. Offenbar war dies jedoch zu knapp bemessen: In *Merz* 2 (S. 31, S. 61) stieg der Preis auf M. 3  $\times$  Buchhändlerbörsenziffer für einen gesamten Jahrgang, dieselbe Angabe findet sich in *Merz* 4 (Einband hinten, S. 105), *Merz* 6 (S. 51, S. 148) und *Merz* 7 (Einband vorne, S. 159 und Einband hinten, S. 184). In *Merz* 8/9 (Einband hinten, S. 572) und *Merz* 11 (Einband hinten, S. 577) setzte KS 4 Mark für den laufenden Jahrgang an, der vorherige Jahrgang 1923 sollte laut der Anzeige im *Nasci*-Heft dagegen 6 M. kosten.<sup>49</sup> Mit *Merz* 14/15 erhöhte sich der Abonnementspreis kurzfristig auf 4,20 MK. (Einband hinten, S. 603),<sup>50</sup> nur um mit *Merz* 16/17 wieder auf den vorherigen Wert von 4 Mark zu fallen. Einzelne Probenummern sollten 1,50 Mark kosten (*Merz* 16/17, unpaginiert, S. 297). Anfang 1927 forderte KS für die Jahrgänge 1923, 1924 und 1925

45 Brief KS an Hermann Heine, 13.2.1923, Stadtbibliothek Hannover, Hervorh. i. O.

46 Quittung vom 23.5.1923, SMH, Dorner Konvolut, Nr. 1.8.2: 1. Denselben Preis nennt KS in einer Postkarte an Karl Kröner vom 27.5.1923 (Sächsische Landesbibliothek Dresden). In einem Schreiben an Höch vom 1.5.1923 hatte er die Kosten eines Jahrgangs mit 7500 M. angegeben (Höch 1995a, S. 120).

47 Vgl. dazu Kühnert 2009, S. 176–178.

48 Brief im Nachlass Thilo Schoder, Kristiansand; publiziert in: Ausst.-Kat. Gera 1997, S. 17.

49 Dieselben Konditionen teilte KS Rolf Mayr mit, erklärte sich in diesem Fall aber bereit, den Jahrgang 1923 für vier Mark nachzuliefern, da Mayr Abonnent war (Brief vom 22.7.1924, in: Nündel 1974, S. 85f., Original in der Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 330).

50 4,20 M + 30 Pf. Porto veranschlagte KS etwa zeitgleich gegenüber dem Kunstsammler Heinrich Kirchhoff als Jahrgangspreis (Postkarte vom 27.4.1925, Privatbesitz).

rückwirkend ebenfalls je 4 Mark.<sup>51</sup> Spätestens ab 1926 konnte von Jahrgängen kaum noch eine Rede sein.

Die schwankenden Preise sind ein Indiz für die ökonomischen Schwierigkeiten, in welche die Zeitschrift ihren Verleger brachte. Gemäß seinem reichlich unübersichtlichen Einnahmen/Ausgaben-Verzeichnis für den Jahrgang 1923, das wahlweise in Mark oder niederländischen Gulden berechnet ist, betrug KS' Defizit vor seinem August-Urlaub auf Rügen 17,50 Gulden, nach dem Urlaub waren es 12,50 Gulden und am 13. September 22,50 Gulden.<sup>52</sup> Den größten Kostenpunkt stellte die außer Abonnement publizierte *Merz Mappe Merz 3* dar, für die Produktionskosten von 1200000 M = 30 Fl. [Gulden] angegeben sind. Ein Klischee Arps – mutmaßlich der in *Merz 4*, S. 47, S. 103 abgebildete *Pferdevogel* – schlug mit 42.511 Mark zu Buche, das Klischee der in *Merz 6*, S. 62, S. 138 reproduzierten *Heliokonstruktion* von Huszár und Lissitzky mit 31.319 Mark. Laufende Kosten entstanden durch Portogebühren, Drucksachen und Postsendungen. Zusätzlich ist unter *Anzahlung Göhmann* ein Betrag von 500.000 Mark verzeichnet. Denkbar ist, dass es sich hierbei um die 1843 in Hannover gegründete Göhmansche Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung handelt, bei der KS eventuell Heft 4 und/oder 6 drucken ließ – beide tragen keinen Druckvermerk. Sophie Küppers, die spätere Frau Lissitzkys, scheint KS finanziell unter die Arme gegriffen zu haben. Hinter ihrem Namen ist ein Plusbetrag von 5.000.000 Mark notiert.

Dass seine Zeitschrift zum Verlustgeschäft wurde, war KS schnell klar. Schon vor Erscheinen der zweiten Nummer hatte er an Tzara geschrieben: *Abonnenten müssen die Kosten für Merz aufbringen, sonst bin ich pleite.*<sup>53</sup> Im Sommer 1923 erreichte die finanzielle Schiefelage schließlich einen kritischen Punkt. Gegenüber Brugman, Höch und Tzara beklagte sich der Merzkünstler brieflich, die Zeitschrift sei *unheimlich teuer*, er habe *grosses Deficit* und könne *nicht durchhalten, wenn [er] nicht bald mehr zahlende Abonnenten bekomme.*<sup>54</sup> Mit dem im September 1923 publizierten Merzheft 6 trug er seine Geldprobleme mit Nachdruck in die Öffentlichkeit und druckte einen Spendenaufruf an seine Leserschaft:

*Zur Deckung des ungeheuren Deficits, welches infolge des reichen Materials der Zeitschrift entstanden ist, bittet die Redaktion diejenigen Abonnenten, welche Interesse an der guten Fortführung der Zeitschrift Merz haben, nach Vermögen freiwillig der Redaktion Beiträge zur Stützung zu überweisen. Der Merzfonds wird, wie Sie wissen, ausschließlich zu gutem Zwecke verwendet: Zur Herstellung der Publikationen des Merzverlages. Fördern Sie die*

51 Brief KS an Édouard Léon Théodore Mesens, 29.1.1927, The Getty Research Institute, Mesens Papers (920094), Box 2, Folder 7.

52 *SNVI*, S. 562–564, SMH, Inv.-Nr. que 06839558, T.

53 Brief vom 30.3.1923, in: Schrott 2004, S. 327.

54 Briefe KS an Brugman und Masthoff, 11.7.1923, in: Blotkamp 1997, S. 38; KS an Höch, in: Höch 1995a, S. 124f., Zitat S. 125; KS an Tzara, 17.7.1923, in: Schrott 2004, S. 330.

*gute Sache! Werben Sie ABONNENTEN, damit der billige Abonnementsbeitrag bleiben kann. Es soll jeder abomieren können (Merz 6, S. 51, S. 148).*

Eine Reihe von unter den Aufruf gedruckten, stetig breiter werdenden *Deficitlinien* bekräftigt die Dringlichkeit des Anliegens auf visuellem Wege. Ob die Aktion den gewünschten Erfolg zeitigte, ist nicht überliefert. In die schwarzen Zahlen kam der Merzverlag aber wohl nie. Ende 1923 beschwerte sich KS: *Es sind lausige Zeiten. Mir glaubt es ja immer niemand. Aber ich bin von den Zeiten total verlaust. [...] Eh wir verhungern ists noch immer früh genug.*<sup>55</sup> Anfang 1924 ließ er wissen, dass er bei Bildverkäufen mehr Geld verlange, um seine *Gesamtunkosten* für Merz zu decken.<sup>56</sup> Im Sommer des Jahres bekundete er, er müsse von Beiträgern eigentlich *sogar Aufschlag nehmen [...], da das Unternehmen Zeitschrift Merz [...] ein Defizit ist.*<sup>57</sup> Im Herbst schien die Notlage nachgerade existentielle Züge anzunehmen: KS machte Otto Ralfs das Angebot, ein Merz-Abonnement *teilweise oder auch ganz in Wirtschaftssachen zu verrechnen. Sollten Sie einverstanden sein, so schreiben Sie mir bitte, wann es Ihnen passt, dann bringe ich die Mappen nach Braunschweig und suche mir die Pötte aus!*<sup>58</sup>

Natürlich hatte die schwierige finanzielle Situation Auswirkungen auf die Erscheinungsweise der Reihe *Merz*. Im ersten Jahr gelang es KS noch, die angekündigten vier Nummern zu veröffentlichen, wenn deren tatsächliche Erscheinungsdaten auch nicht immer den aufgedruckten Monaten entsprachen. So erschien die Januar-Nummer *Merz 1* erst Ende Februar/Anfang März und die April-Ausgabe *Merz 2* war aufgrund von inflationsbedingten Verzögerungen in der Druckerei Dietzsch & Brückner frühestens im Mai erhältlich. Einzig bei *Merz 4* wurde die offizielle Datierung auf Juli eingehalten, die auf der Rückseite als in Vorbereitung befindlich angezeigte *auserlesene Sammlung von RELISVERSEN* – Rellis war KS' amerikanisches Pseudonym – ließ dagegen für immer auf sich warten. Das Oktober-Heft *Merz 6* kam schon im September auf den Markt, weil KS eine Frist der Druckerei einhalten musste, die andernfalls den Preis erhöhen wollte.<sup>59</sup> Zusätzlich zu den regulären Heften, deren Auflagen unbekannt sind, ließ der Verleger im Sommer und Herbst 1923 die beiden außer Abonnement herausgebrachten Lithografien-Sammlungen *Merz 3* und *Merz 5* als *Erste* und *Zweite Mappe des Merzverlages* drucken. Beide wurden in einer Auflage von 50 Exemplaren vorgelegt und sprachen vor allem die Kunstsammler im Rezipientenkreis an. Für *Merz 3* wurde die hannoversche Druckerei Molling & Comp. beauftragt, deren Zuständigkeit ebenfalls

55 Postkarte KS an Höch, in: Höch 1995a, S. 132.

56 Brief KS an Dixel, 16.1.1924, in: Nündel 1974, S. 80.

57 Brief KS an Mayr, 22.7.1924, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 330; Nündel 1974, S. 85f., Zitat S. 85.

58 Brief vom 23.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90.

59 Vgl. zu den Erscheinungszeiten ausführlich die Vorworte zu *Merz 1*, S. 3–7, *Merz 2*, S. 31–35, *Merz 4*, S. 73–77 und *Merz 6*, S. 127–130.

für *Merz* 5 vermutet werden kann.<sup>60</sup> Die Preisfestlegung für die beiden Mappen erwies sich als ausgesprochen variabel. Für *Merz* 3 nannte KS folgende Beträge: 75 Mark für die Nummern 1–25 und 60 Mark für die Nummern 26–50 mit einem Nachlass von 10 % für Abonnenten und 20 % für Bestellungen bis zum 1. Juli 1923 (*Merz* 4, Einband hinten, S. 105),<sup>61</sup> den Gegenwert zu 10 Dollar (*Merz* 6, S. 55, S. 154), 60 Mark (*Merz* 8/9, Einband hinten, S. 206; *Merz* 20, Einband hinten, S. 354)<sup>62</sup> sowie 40 Mark als *bedeutend herabgesetzten Preise*<sup>63</sup>. *Merz* 5 war wahlweise für den Gegenwert von 10 Dollar (*Merz* 6, S. 55f., S. 154), 30 Mark (*Merz* 8/9, Einband hinten, S. 206; *Merz* 11, S. 91, S. 238, *Merz* 20, Einband hinten, S. 354) oder 20 Mark als herabgesetzten Preis<sup>64</sup> zu haben. Die Tatsache, dass zum Zeitpunkt des 1927 erschienenen Hefts *Merz* 20 noch Exemplare beider Mappen erhältlich waren, spricht insgesamt für geringe Verkaufszahlen.

Der Jahrgang 1924 war von wachsenden Planungsschwierigkeiten geprägt. Wohlweislich hatte KS in *Merz* 6, S. 63, S. 139 lediglich 3 Hefte für das Folgejahr angekündigt. Das auf Januar 1924 datierte, aber erst im März publizierte Heft 7 lässt bereits am äußeren Erscheinungsbild erkennen, dass der *Merz*-verlag nicht gerade über uneingeschränkte Ressourcen verfügte. Zwar weist *Merz* 7 ein größeres Format auf als seine Vorgänger, doch der für die ersten vier regulären *Merz*-Ausgaben gewählte Umfang von acht Blatt ist hier auf zwei Blatt reduziert, die Umschlaginnenseiten sind anders als zuvor ebenfalls bedruckt und das Papier ist vergleichsweise dünn. Wie für das Folgeheft 8/9 *Nasci*, das als Doppelnummer für April/Juli 1924 ausgewiesen ist und im Juli in den Verkauf kam, sind Auflage und Druckerei nicht mehr ermittelbar. Die Kosten für *Merz* 7 vermochte KS durch eingegangene Abonnementgelder *so eben* zu decken.<sup>65</sup> Dass er *Merz* 8/9 zweifarbig und in deutlich besserer Qualität drucken konnte, war möglicherweise Lissitzky geschuldet, der die Ausgabe maßgeblich konzipierte, gestaltete und vor allem die Kosten für die zahlreichen enthaltenen Klischees übernahm. Da ihn diese letztlich teurer zu stehen kamen als erwartet, behielt er sich vor, den Ertrag von Verkäufen *in der Schweiz und Wien* für sich zu behalten.<sup>66</sup> *Nasci* wurde in stärkerem Maße beworben als frühere Hefte, auf die maßgeblich im Rahmen der Reihe *Merz* selbst aufmerksam gemacht worden war. Bereits auf dem hinteren Einband von *Merz* 7, S. 183f. ließ KS eine auffällige Voranzeige drucken. Zudem wurde ein offizielles Rezensionsgesuch verschickt mit der Aufforde-

60 Vgl. ausführlich die Vorworte zu *Merz* 3, S. 63–72 und *Merz* 5, S. 107–116.

61 Den analogen Preis in Gulden nannte KS Cees Rienks de Boer am 11.7.1923 (vgl. Schippers 1974, S. 188).

62 Denselben Preis gibt KS gegenüber Albert Rohrbach an, dem er die Mappe persönlich jedoch für 30 Mark überlassen wollte (vgl. Brief KS an Rohrbach, undatiert, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen).

63 Brief KS an Ralfs, 23.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90.

64 Brief KS an Ralfs, 23.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90. Noch günstiger verkaufte KS die Mappe an Rohrbach, von dem er nur 15 Mark verlangte (vgl. Brief KS an Rohrbach, undatiert, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen).

65 Brief KS und HS an Til Brugman, 19.5.1924, in: Blotkamp 1997, S. 46.

66 Brief Lissitzky an Sophie Küppers, 6.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,521; Lissitzky-Küppers 1976, S. 38. Zur Planung des *Nasci*-Heftes 8/9 vgl. ausführlich das zugehörige Vorwort, S. 185–194.

rung: *DIE REDAKTION MERZ BITTET DIE KRITIK DIESES AUSSERGEWÖHNLICH WICHTIGE MERZHEFT ZU BESPRECHEN*.<sup>67</sup> Längere Anzeigen in Zeitschriften wie *Contimporanul* und *Zenit* sowie Nachdrucke der Klischees im polnischen Magazin *Blok* lassen darauf schließen, dass das Heft strategisch versandt wurde, um den maximalen Effekt im Netzwerk der internationalen Avantgarde zu erzielen.<sup>68</sup> Positive Leserreaktionen auf dem hinteren Einband von *Merz* 11, S. 247 untermauerten den selbstgestellten Anspruch an die *Nasci*-Nummer als programmatischem Wendepunkt innerhalb der Reihe, die sich damit von Dada verabschiedete und der *konstruktionelle[n] Gestaltung des Lebens*<sup>69</sup> zuwandte.

Mit den Heften 7 und 8/9 hatte KS die versprochenen drei Ausgaben des Jahres 1924 eigentlich schon geliefert. Gleichwohl war seit Februar parallel ein als *Merz* 10 angekündigtes *Merzbuch* oder *Bauhausbuch* in Planung, das KS in Kooperation mit Walter Gropius vermutlich in dessen Reihe der *Bauhausbücher* veröffentlichen wollte. Ein zugehöriges Manuskript vom 16.10.1926 legt nahe, dass er noch zwei Jahre später an dem Projekt arbeitete, realisiert wurde es letzten Endes nicht.<sup>70</sup> Gleiches gilt für eine weitere Gemeinschaftsarbeit mit Lissitzky, die KS gegenüber dem befreundeten Künstler in Vorschlag brachte.<sup>71</sup> Dessen Idee einer *Letzte[n] Truppenschau aller Ismen von 1914–24*<sup>72</sup> entsprach jedoch nicht seinen Vorstellungen, sodass Lissitzky diese zusammen mit Arp im Band *Die Kunstismen* umsetzte. Ebenfalls nicht über erste Überlegungen hinaus kam ein von Theo van Doesburg angeregtes *Merz* ■ Heft.<sup>73</sup> Das Quadrat fungierte als Signet von De Stijl, sodass aller Wahrscheinlichkeit nach eine Ausgabe vorgesehen war, die De Stijl zum Schwerpunkt haben sollte. Anders verhielt es sich mit der als Nummer 13 vertriebenen Grammophonplatte mit Auszügen der von KS eingesprochenen *Ursonate*. Eine erste Privat-Aufnahme war im September 1923 von der Berliner Vox Schallplatten- und Sprechmaschinen A. G. aufgezeichnet worden, die KS jedoch erst ein Jahr später im *Sturm*<sup>74</sup> und auf dem hinteren Einband von *Merz* 11, S. 577 anzeigte. Die Platte lief außer Abonnement und kostete 20 Mark. Nachdem die Vox-Tonträger ausverkauft waren, ließ der Merzkünstler im Mai 1932 eine zweite Aufnahme im Süddeutschen Rundfunk produzieren. Diese

67 Werbeblatt enthalten in der Collage *Gruss Merz* (1924, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1235).

68 Vgl. *Contimporanul* III, 47 (Sept. 1924), unpaginiert; *Zenit* IV, 26–33 (Okt. 1924), unpaginiert; *Blok* I, 8/9 (Nov./Dez. 1924), unpaginiert.

69 KS: *Dadaizm*, in: *Blok* 6/7 (Sept. 1924), unpaginiert, dt. Übers. zit. n. Lach 1973–1981, Bd. 5, S. 196.

70 Vgl. dazu ausführlich das Vorwort in diesem Band, S. 223–226.

71 Vgl. Brief KS an Lissitzky, undatiert [1924], Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI), Hervorh. i. O.: *Willst Du nicht die letzte Nummer ganz zusammenstellen? Nasci und Lissitzky? Vielleicht nur Lissitzky? Wenn möglich vielleicht ein [strenges] Merzbild? Jedenfalls Du Redaktion und Typographie allein? Oder wieder zusammen? Oder wie?*

72 Brief Lissitzky an Küppers, 30.3.1924, Abschrift im SMH, Inv.-Nr. SH 2014,1154,526; Lissitzky-Küppers 1976, S. 40.

73 Brief KS an van Doesburg, 5.9.1924, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 185; Nündel 1974, S. 87.

74 *Der Sturm* XV, 3 (Sept. 1924), Einband vorne innen; nochmals in: *Der Sturm* XV, 4 (Dez. 1924), S. 238.



wurde in einer Auflage von 20 Exemplaren gefertigt und ebenfalls als *Merz* 13 verkauft.<sup>75</sup> Zum Jahrgang 1924 zählte KS schließlich auch *Merz* 11 *Typoreklame*, seine erste Auftragsarbeit als Werbegestalter, die allerdings erst Anfang Januar 1925 verschickt wurde. Die Veröffentlichung der in 5000 Exemplaren zweifarbig bei Molling & Comp. gedruckten Ausgabe finanzierte nebst Versandumschlag und Briefpapier die hannoversche Firma Günther Wagner, für deren Marke Pelikan diverse Werbeentwürfe aus KS' neugegründeter ↗Merz Werbezentrale enthalten sind.<sup>76</sup> Mit einem Rundschreiben machte dieser seinerseits das Heft und die Werbeagentur bekannt.<sup>77</sup> Anzeigen erschienen wiederum in *Contimporanul* sowie in der tschechischen Zeitschrift *Die Zone*, eine Besprechung war zudem in der niederländischen Tageszeitung *De Morgen* zu lesen.<sup>78</sup> Für die Finanzen des Merzverlages blieb dies aber offenbar weitgehend folgenlos, die auf dem hinteren Umschlag von *Merz* 11, S. 577 angekündigten *SONDERNUMMERN ÜBER WERBEWESEN, [...] ÜBER PACKUNGEN, KAUF-LÄDEN, INNENARCHITEKTUR, BÜHNE* kamen nie zustande.

*Merz* 11 stellte das vorerst letzte reguläre Zeitschriftenheft dar, ein Heft im Sinne von [*Merz*] 7, wie KS es für 1925 anvisierte,<sup>79</sup> entstand nicht mehr. Die inhaltliche Konzeption seiner Reihe hatte er bis *dato* generell eher *ad hoc* betrieben. Hefttitel und Beiträge wurden in Aussicht gestellt, die nie in dieser Form Realisierung fanden. So kündigte er auf dem hinteren Einband von *Merz* 2, S. 62 die Folgenummern 3 und 4 unter den Schlagworten *BANALITÄTEN* und *ZAHLENDICHTUNGEN* an, wohingegen das *Banalitäten*-Heft erst als vierte Ausgabe publiziert wurde und kein Heft jemals den Themenschwerpunkt ›Zahlendichtungen‹ aufgriff. *Merz* 4, S. 41, S. 95 macht auf einen *Dada Complet*-Text in *Merz* 5 aufmerksam, welches stattdessen Arps Lithografiensammlung *7 Arpaden* präsentiert. Ob das vorgeblich mit Arp konzipierte und darum zusätzlich als *Arp* 1 betitelte *Merz*heft 6 tatsächlich gemeinsam mit dem befreundeten Künstler entstand, stellt eine briefliche Aussage KS' in Frage, der zufolge Arp von dem Unternehmen *zurückgetreten* sei.<sup>80</sup> Die Rückseite von *Merz* 8/9, S. 206 weist auf zukünftige Hefte mit dadaistischer Ausrichtung voraus, die den Untertitel *A-R-P* tragen sollten, aber ebenfalls nie gedruckt wurden. Mit vermeintlich festen Rubriken wie *Krieg* (*Merz* 2, S. 22, S. 44; *Merz* 4, S. 46, S. 102), *Dada Nachrichten* (*Merz* 2, S. 27, S. 51; *Merz* 4, S. 44, S. 98) oder *Familiennachrichten* (*Merz* 6, S. 63, S. 139), welche aber maximal in zwei Heften genutzt wurden, bediente sich KS traditioneller verlegerischer Ordnungsstrukturen eher als Material im Sinne von *Merz*. Konsequenter verhielt er sich dagegen bei der Paginierung der Reihe, welche

75 Vgl. umfassend das Vorwort zu *Merz* 13, S. 257–262.

76 Vgl. ausführlich das Vorwort zu *Merz* 11, S. 229–234.

77 SMH, Inv.-Nr. KSA 2004,1.

78 *Contimporanul* IV, 52 (Jan. 1925), unpaginiert; *Die Zone* I, 9 (1924/25), Einband hinten außen; *De Morgen*, 8.5.1925, in: KSAT3, S. 475f.

79 Brief KS an Mayr, 22.7.1924, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 330; Nündel 1974, S. 85f.

80 Postkarte KS an Höch, 12.9.1923, in: Höch 1995a, S. 126f., Zitat S. 126.

fortlaufend für alle Hefte außer die Mappen 3 und 5 und die Aposs-Bände 12, 14/15, 16/17 und 18/19 angelegt ist. Lediglich zwischen *Merz* 21 und 24 gibt es einen Sprung von 117 auf 153, was den beiden nicht erschienenen Heften 22 und 23 geschuldet ist.

Beiträge anderer warb KS aktiv von allen Seiten ein.<sup>81</sup> Seine Bedingungen für Manuskripte listete er in einem Schreiben an Rolf Mayr wie folgt auf:

*a. ist das Manuskript schon veröffentlicht? b. haben Sie es an andere Zeitschriften gesandt oder wollen Sie das zwecks Veröffentlichung? c. verlangen Sie Honorar? (Merz zahlt keins.) d. erlauben Sie auszugsweise Veröffentlichung? e. können Sie ev. bis über 1 Jahr (spätestens) warten? resp. mir das Manuskript reservieren?*<sup>82</sup>

Schon im März 1923 bat er zudem um unveröffentlichte Texte von Tzara, Francis Picabia und Georges Ribemont-Dessaignes, woraufhin ihm Tzara einige Dokumente schickte.<sup>83</sup> Der französische Dadaist fungierte außerdem kurzzeitig als Pariser Korrespondent für die *Dada Nachrichten*. Weitere Materialien erhielt KS nachweislich von Willi Baumeister, Dixel, Höch, Huszár, Moholy-Nagy und Zwart.<sup>84</sup> Für die Hefte 7 und 8/9 lieferten verschiedene Verlage die Klischees. Nicht wenige Bildreproduktionen der gesamten Reihe basieren im Übrigen auf Druckvorlagen von *De Stijl*.<sup>85</sup> Das Zusammenstellen der Hefte orientierte sich oft wohl mehr an dem verfügbaren Material als an den Wunschvorstellungen des Verlegers. Gegenüber Höch bekannte dieser im Herbst 1923, dass *einige mir wichtige Künstler immer noch nicht abgebildet sind*.<sup>86</sup> Umgekehrt verfügte er über eine Sammlung von potentiellen Beiträgen, die in laufende Nummern nicht mehr hineingepasst hatten: *[W]enn so etwas liegt und mir Allgemeingut wird, dann kann ich leichter beim Bau einer späteren Nummer [...] davon für Merz nehmen*.<sup>87</sup> Dabei zeigte er sich durchaus als kritischer Redakteur. Mayr teilte er im oben genannten Schreiben ausführlich mit, was ihm an dessen Text nicht passte. Gegenüber Lissitzky, mit dem er gemeinsam *Merz* 8/9 redigierte, beharrte er in einem Maße auf seinen Überzeugungen, dass der russische Künstler am Ende klagte: *[E]twas durchgearbeitetes ist mit dem lieben Merz fast unmöglich zu machen. Ich habe gedacht noch einiges zu thun, aber dann wird Merz nicht Merz [...]*.<sup>88</sup>

Im Herbst 1924 gründete KS gemeinsam mit Käte Steinitz den Apossverlag, ein Akronym aus *A = aktiv, p = paradox, os = ohne Sentimentalität, s = sensibel*.<sup>89</sup> Als Financier

81 Vgl. einen Propagandazettel mit dem Aufdruck *Wollen Sie Manuskripte Klischees Holzstöcke für Merz unverbindlich einsenden? Honorar wird nicht gezahlt. Keine unbedingte Gewähr für Aufnahme* (Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC D 565/79).

82 Brief vom 22.7.1924, Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 330; Nündel 1974, S. 85f., Zitat S. 85.

83 Vgl. KS an Tzara, 16.3.1923, Tzara an KS, 25.3.1923, in: Schrott 2004, S. 326.

84 Vgl. die Korrespondenzbelege: KS an Dixel, 24.2.1924, 25.9.1924, in: Nündel 1974, S. 82, S. 90; KS an Höch, 24.4.1923, 10.9.1923, 20.10.1923, in: Höch 1995a, S. 120, S. 126, S. 128f.; KS an Moholy-Nagy, 15.5.1923, Privatbesitz.

85 Vgl. dazu den Kontextkommentar *Bildreproduktionen in der Reihe Merz*, S. 837–849.

86 Postkarte vom 12.9.1923, in: Höch 1995a, S. 126f.

87 Postkarte an Dixel, 25.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90.

88 Brief Lissitzky an Brugman, in: Blotkamp 1997, S. 45f., Zitat S. 45.

89 Steinitz 1963, S. 74.

betätigte sich zunächst Ernst Steinitz, Kätes Ehemann, der als Arzt in Hannover praktizierte. KS verkündete das neue Unternehmen in *Merz* 11, S. 91, S. 239: *Unter dem Namen APOSS-Verlag wurde in Hannover, Waldhausenstr. 5<sup>II</sup>, ein neuer Verlag gegründet, der das gute wohlfeile Buch herausgibt.* Auf den Drucksachen des Verlags wurde abweichend stets Steinitz' Adresse in der hannoverschen Georgstraße 34 als Anschrift genannt. Anders als der Merzverlag setzte Aposs von vornherein auf eine professionellere Unternehmenskommunikation. KS entwarf ein Verlagssignet und gestaltete Briefbögen und -umschläge, Bestellkarten mit Werbeaufdruck, Lieferscheine und Werbeblätter.<sup>90</sup> Als Kommissionsbuchhandlung wurde Carl Friedrich Fleischer aus Leipzig gewonnen, der die Auslieferung der Verlagsbestellungen organisierte.<sup>91</sup> Der Verlag verfolgte zwei Programmlinien: Märchen und Neue Architektur. Den Anfang machte 1924 womöglich der Märchenband *Hahnepeter*, der in 50 signierten, nummerierten und von Steinitz handkolorierten Exemplaren bei Molling & Comp. gedruckt wurde.<sup>92</sup> Eine Zuordnung zum Apossverlag ist in diesem Fall allerdings nicht ganz eindeutig zu treffen. Die erste Anzeige des Hefts erfolgte im Juli 1924, also noch vor Gründung des Apossverlags, auf dem hinteren Einband von *Merz* 8/9, S. 206 – demzufolge erschien der *Hahnepeter [i]m MERZ-Verlage [...] als Nr. 12.* Als *Merz* 12 ist er ebenfalls in *Merz* 11, Einband hinten, S. 577, und *Merz* 16/17, unpaginiert, S. 297, vermerkt. Auf dem Titelblatt des Märchenheftes selbst sowie einer von KS dafür gestalteten Werbekarte<sup>93</sup> wird ausschließlich der Merzverlag genannt. Den einzigen Beleg für die Zugehörigkeit zu Aposs stellt eine *Mitteilung* am Ende von *Merz* 16/17 dar, wo es heißt: *Aposs 1 ist der Hahnepeter, (vergriffen).* In jedem Fall wurde der Band als Sonderheft der Reihe *Merz* außer Abonnement verkauft. Als Preis veranschlagte KS in den genannten Anzeigen jeweils 20 Mark, in einem Brief an Albert Rohrbach dagegen 50 Mark.<sup>94</sup> Ein Brief KS' aus dem Jahr 1930, wo dieser schreibt, er habe *doch allmählich so den Hahnepeter in Auflage 1000 ausverkauft*<sup>95</sup>, legt nahe, dass es neben der Sonderausgabe eventuell noch eine reguläre Auflage in der genannten Höhe gegeben haben könnte, dazu finden sich aber nirgendwo sonst weitere Belege. Es kann daher vermutet werden, dass KS sich im Titel vertat und tatsächlich das Heft *Die Märchen vom Paradies* meinte.

Die Publikation der beiden Märchenbände *Die Märchen vom Paradies* und *Die Scheuche* im Apossverlag steht außer Frage, auf einer Bestellkarte wurden sie als Heft 1 und 2

90 Schelle 1990a, Typo-Nr. 28, Verbleib unbekannt; Typo-Nr. 31, SMH, Inv.-Nr. SH 2018,0499; Typo-Nr. 32, Schule für Gestaltung, Basel, Inv.-Nr. 915.1999; Typo-Nr. 33, SMH, Inv.-Nr. SH 2018,0499; Typo-Nr. 34, Schule für Gestaltung, Basel, Inv.-Nr. 9.161.999; Werbeblatt *Die Märchen vom Paradies*, Museum of Modern Art, New York, Inv.-Nr. 913.1999.

91 Vgl. die Bestellkarte Schelle 1990a, Typo-Nr. 34; Schule für Gestaltung, Basel, Inv.-Nr. 9.161.999.

92 Vgl. dazu ausführlich das zugehörige Vorwort, S. 249–256.

93 Schelle 1990a, Typo-Nr. 25b; Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-HHC K 482/79.

94 Undatierter Brief, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen.

95 Brief KS an Walter Kern, 24.6.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 27713.

der zweiten Verlagsserie *Märchen unserer Zeit* beworben.<sup>96</sup> Die von KS und Steinitz in Kooperation geschaffenen *Märchen vom Paradies* erschienen bereits Ende 1924.<sup>97</sup> Gedruckt wurde erneut bei Molling & Comp. in einer roten, einer blauen und einer grünen Einbandvariante. Durch die Veröffentlichung von eigenen Feuilletonartikeln in der Tagespresse finanzierte Steinitz das Projekt. Die Gesamtauflage ist nicht bekannt – sollte sich nicht die oben genannte Briefstelle auf die Paradiesmärchen beziehen –, jedoch wurden 100 Exemplare signiert und handkoloriert zu einem Preis von 10 Mark angeboten. Die übrigen Hefte waren für 3,20 Mark erhältlich, Buchhändler bekamen bei direkter Bestellung beim Verlag zwischen 40 und 50 % Rabatt.<sup>98</sup> Auf dem Titelblatt, S. 279 sind bei allen Exemplaren das Copyright des Apossverlages sowie der Hinweis *ALLE RECHTE, BESONDERS DAS DER ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN VOM VERLAG VORBEHALTEN* aufgedruckt. Das typografische Märchen *Die Scheuche*, von KS getextet, von Steinitz und van Doesburg gestaltet, kam im Frühjahr 1925 heraus und kostete lediglich 1,50 Mark.<sup>99</sup> Die Finanzierung könnte erneut über Steinitz gelaufen sein, von der van Doesburg durch KS *die versprochene [sic] M. 50,-* einfordern ließ.<sup>100</sup> Als Drucker für die typografisch anspruchsvolle Ausgabe hatte KS den experimentierfreudigen Paul Vogt von der hannoverschen Peuvag-Druckerei gewonnen, über die Auflage ist nichts bekannt. Schon während des Herstellungsprozesses muss die Entscheidung gefallen sein, *Die Scheuche* ebenso wie zuvor schon *Die Märchen vom Paradies* parallel als Merz-Doppelnummer zu vertreiben. An das Paar van Doesburg schrieb KS am 22.4.1925 in Bezug auf *Die Scheuche*: *Wir haben 300 Stück als Merz 14/15 bezeichnet, um Merz in diesem Jahr weiter ausgeben zu können. Sonst habe ich kein Geld. Hoffentlich kann ich Merz nächstes Jahr wieder als Zeitschrift drucken.*<sup>101</sup> Entsprechend erschien das Heft mit drei unterschiedlichen Einbänden, von denen zwei den Aposs-Nachweis tragen, der dritte dagegen den Schriftzug *MERZ 14/15* zeigt. Weniger aufwendig erfolgte die Umwidmung der *Märchen vom Paradies* zu *Merz 16/17* – hier überklebte KS einfach die Aposs-Angabe mit dem Merz-Schriftzug. Ein in das Heft eingeklebter Zettel informierte die Leser: *MERZ 14/15, die Scheuche, typographisches Märchen und MERZ 16/17, die Märchen vom Paradiese sind die vier Merznummern für das Jahresabonnement 1925 auf Merz.*

96 Schelle 1990a, Typo-Nr. 34; Schule für Gestaltung, Basel, Inv.-Nr. 9.161.999. Zu beiden Heften vgl. die Vorworte zu *Merz 14/15*, S. 263–269 und *16/17*, S. 271–278.

97 Vgl. Postkarte HS an Rohrbach, 17.12.1924, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen: *Nun hat mein Mann jetzt kürzlich die Märchen vom Paradiese herausgegeben [..].*

98 Vgl. die Konditionen auf der Bestell- und Werbekarte im Museum of Modern Art, New York, Inv.-Nr. 913.1999.

99 Vgl. die Angaben auf der Aposs-Bestellkarte, Schelle 1990a, Typo-Nr. 34; Schule für Gestaltung, Basel, Inv.-Nr. 9.161.999.

100 Brief van Doesburg an KS, 24.4.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186.

101 Brief im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186; Nündel 1974, S. 94f.

Voraussichtlich soll ab 1. Januar 1926 Merz wieder wie bisher als Zeitschrift erscheinen.<sup>102</sup> Dies geschah ebenso wenig wie die Veröffentlichung von weiteren 11 *Paradiesmärchen*, einer *Aposstelgeschichte*, einem *Kindermalbuch* und einem *Buch über Mode*, die auf der letzten Seite von Merz 16/17, S. 297 als kommende Aposs-Bände angekündigt wurden. Über die Umsetzung von *TRICK-FIGUREN FÜR DEN FILM*, wie Aposs sie in Merz 16/17 anbot, ist gleichfalls nichts bekannt.

Aposs- und Merzverlag waren an ihre ökonomische Belastungsgrenze gestoßen, wenngleich es keineswegs an Ideen mangelte. In seiner Architektur-Sparte plante der Apossverlag im Februar 1925 ein *Buch über neue Architektur, zu dem wir schon sehr viel mustergültiges Material haben*.<sup>103</sup> Als einer der Beiträge sollte anfangs der niederländische Architekt Oud gewonnen werden, den KS und Steinitz um Klischees seiner Arbeiten samt Erläuterungen sowie einen zum Thema Städtebau verfassten Text baten. Honorar könne nicht gezahlt werden, es gebe aber Gratisexemplare und sofern Oud bereit sei, sich an den Klischeekosten zu beteiligen, könne man diese *schöner und grösser machen lassen*.<sup>104</sup> Auch van Doesburg sandte KS *4 Seiten Entwürfe* für das Architekturbuch,<sup>105</sup> doch in dieser Form wurde der Band schließlich doch nicht realisiert. Stattdessen fiel kurz darauf die Entscheidung für eine Reihe über Neue Architektur, die beanspruchte, *knapp, sachlich, allgemein verständlich* zu sein.<sup>106</sup> Als Erstling planten die beiden Verleger ab April 1925 Ludwig ↗ Hilberseimers *Grosstadtbauten*, die im Herbst des Jahres in unbekannter Auflage von der Druckerei Peuvag produziert wurden und endgültig alle Geldreserven von Aposs aufbrauchten.<sup>107</sup> Der Band kostete 2 Mark, in Ermangelung von Alternativen wurde er nachträglich zum Merzheft deklariert: Ein varianter Einband trägt den Aufdruck *MERZ 18/19* und die Datierung *Jan.-Apr. 1926*. Die am Ende von Hilberseimers Bändchen als zweites Aposs-Architekturbuch beworbenen *Verkehrsbauten* von den beiden Architekten Paul Mahlberg und Heinrich Kosina blieben ebenso in der Planungsphase stecken wie eine 32-seitige Monografie von Doesburgs, die KS dem befreundeten Künstler am 22.4.1925 in Aussicht gestellt hatte. Neben einem biografischen Abriss hatte er sich vorgestellt, zuerst van Doesburgs *Tesseract*, eine Serie von axonometrischen Zeich-

102 Vgl. das Exemplar in der Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 997 (0/8).

103 Brief KS und Steinitz an Oud, 18.2.1925, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.

104 Brief KS und Steinitz an Oud, 18.2.1925, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam. Im Brief an die van Doesburgs vom 22.4.1925 gab KS an: *Für freundliche Unterstützung und Lieferung von Fotos und Klischees gibt der Apossverlag 2% Freixemplare* [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186; Nündel 1974, S. 94f.].

105 Brief KS an Theo und Nelly van Doesburg, 22.3.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186; Nündel 1974, S. 93.

106 Bestellkarte Schelle 1990a, Typo-Nr. 34; Schule für Gestaltung, Basel, Inv.-Nr. 9.161.999.

107 Vgl. zur Datierung die Briefe von KS an die van Doesburgs vom 22.4.1925 und 4.9.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186; Nündel 1974, S. 94f., S. 97f.

nungen,<sup>108</sup> aufzunehmen, dann eine Reihe von Aufsätzen aus dem Stijl und neue. Da nur beschränkt Geld zur Verfügung stehe, sei die Absicht, erst 3–5 Hefte zu drucken, und wer da nicht mitgedruckt wird, muss warten, eventuell immer.<sup>109</sup> Van Doesburg zeigte sich geschmeichelt von dem Ansinnen und ließ wissen, dass es ihm am liebsten sei, wenn die Entwicklu[ng] plastisches Denkens vom Quadrat BIS Tesse[r]act, also von der Fläche bis zur Raumzeit und Ihre unendliche Gestaltungs möglichkeiten, am schärfs[ten] würde. Das ist auch was mir von Mondrian unterscheidet [...].<sup>110</sup> An Steinitz schickte er zeitnah drei Artikel und Probedrucke von Klischees,<sup>111</sup> musste dann aber von KS erfahren, dass nach *Grosstadtbauten* die finanziellen Mittel von Aposs vollends ausgeschöpft waren. Der Merzkünstler riet ihm mit Bedauern, die Materialien einem anderen Verleger zu überlassen, er selbst könne keine Zusage geben, bevor Hilberseimer gut verkauft sei.<sup>112</sup> Der Apossverlag war damit Geschichte, sonstige Publikationen erschienen nicht mehr.

Anders der Merzverlag: Dort brachte KS unter dem Titel *Kurt Schwitters Katalog 1927* ein Begleitheft zu seiner Grossen Merzausstellung heraus, die durch mehrere Städte wanderte.<sup>113</sup> Die Druckerei lässt sich nicht nachweisen, die Kosten des Heftchens lagen bei 1,20 Mark. Nachträglich deklarierte KS dieses zur *Weiterlieferung des 4. Jahrgangs 1926*.<sup>114</sup> Anfang 1931 folgte als weitere Publikation *Merz 21 erstes Veilchenheft*, hergestellt in der Buchdruckerei C. L. Schrader in Hannover. Als *Merz*-Ausgabe war die Textsammlung ursprünglich gar nicht geplant. KS hatte im Frühjahr 1930 zunächst versucht, sie in dem von Walter Kern in Zürich gegründeten PRA-Verlag veröffentlichen zu lassen. Dieser willigte allerdings nur unter der Bedingung ein, dass 100 Subskribenten zusammenkamen. Im August des Jahres hatte KS diese Marke überschritten, zur Herausgabe bei Kern kam es aus unbekanntem Gründen nicht.<sup>115</sup> Stattdessen reaktivierte KS seinen Merzverlag

108 Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Doesburg, T. (Theo) van / Archief, Zugangsnummer DOES, Inv.-Nr. DOES-AB4854, DOESAB4855, DOESAB4857, DOESAB4858, DOESAB4859.

109 Brief vom 22.4.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186; Nündel 1974, S. 94f.

110 Brief van Doesburg an KS, 24.4.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186, Hervorh. und Fehlschreibungen i. O.

111 Folgende Liste findet sich im Brief van Doesburgs an KS vom 18.8.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186: *Haus R.V. 't Hoff (1917); Haus R.v. 't. HOFF (1916); Hauser Complex von Pauw en Hardeveld; Klichée eines Künstlerhaus (Doesburg-Eesteren) von 3 Seite gesehen; 4 Grundrisse dazu; Villa Rosenberg, 2 Klischeés (Doesburg-Eesteren) 3 Grundrisse dazu.; Klischée mit 4 Contra-Constructionen; Klischée ausstellung bei Rosenberg; Contra-Konstruktion; model Villa Rosenberg; Hall (2 Klischées ein in Farbe und ein ohne Farbe) 2 Klischées einer Villa (Doesburg-Eesteren) in Farbe und ohne. 2 Bilder; Ausstellung van Doesburg in Weimar; Glasstein-Komposition; Portrait Doesburg und Eesteren im Atelier.*

112 Brief KS an van Doesburg, 20.9.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186.

113 Vgl. dazu das Vorwort zu *Merz 20*, S. 337–340.

114 Zit. n. Haldenwanger 1990, S. 22.

115 Vgl. dazu ausführlich das Vorwort zu *Merz 21*, S. 355–363 sowie die Briefe KS bzw. HS an Kern, 24.4.1930, 24.6.1930, 10.8.1930, 29.10.1930, SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv, Inv.-Nr. HNA 277.13; KS an Raoul Hausmann, 19.6.1930, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-RHA 985.

für den Band, wo dieser 1931 erschien. Mit einem Rundschreiben versandte er an die Subskribenten *für den vereinbarten Preis von 4,50 M 2 Hefte. Einzelpreis auf 2,50 M ermäßigt*.<sup>116</sup> Im selben Schreiben forderte er zur Subskription der beiden Folgehefte *MERZ 22, ENTWICKLUNG; MERZ 23, e E.* auf, deren ersteres laut Angabe im *Veilchenheft*, S. 117, S. 387 Anfang 1932 für 3 Reichsmark hätte erworben werden können. Wahrscheinlich aus Geldmangel wurde keine der zwei Nummern je verwirklicht.<sup>117</sup> KS' letzte verlegerische Tätigkeit stellte der 1932 als *Merz 24* aufgelegte Druck seiner *Ursonate* dar.<sup>118</sup> Auch diese war ursprünglich nicht im Programm des Merzverlages vorgesehen. 1926 visitierte KS zunächst einen von Lissitzky typografisch gestalteten Band an, der von Katherine Dreier in den USA produziert werden sollte. Nachdem er sich mit Lissitzky in dieser Angelegenheit überworfen hatte, übernahm er selbst eine erste Verschriftlichung der Lautpartitur, doch obwohl Dreier bereits in das Projekt investiert hatte, wurde am Ende nichts daraus. Stattdessen beauftragte KS Jan ↗ Tschichold mit dem Satz der *Ursonate*, der diesen im Rahmen seiner Tätigkeit für die Münchner Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker tatsächlich lieferte, dies allerdings erst im Jahr 1932. Zwischenzeitlich muss KS beschlossen haben, sein lautpoetisches Lebenswerk der Reihe *Merz* einzuverleiben, wo es als letzte Nummer in einer Auflage von 1000 Stück, davon 50 signiert und nummeriert, im August 1932 publiziert wurde. Ob der Merzverlag auch für eine 1930 im Kontext von KS' Merz Werbezentrale herausgebrachte Broschüre mit dem Titel *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. Die neue Gestaltung in der Typographie* verantwortlich war, bleibt unklar – ein Verlagsnachweis ist in dem Heft nicht enthalten.<sup>119</sup>

Nach 1932 trat der Verlag in jedem Fall nicht wieder in Erscheinung, was gleichermaßen KS' persönlicher finanzieller Situation wie der sich verdüsternden politischen Lage im Deutschland der 1930er Jahre geschuldet gewesen sein dürfte. Seine Zeitschrift verkaufte der Merzkünstler allerdings weiterhin an Interessenten. Noch im Exil 1940 bot er die Hefte an, was zugleich Rückschlüsse auf deren vorherige Verkaufszahlen erlaubt: *Ich habe noch alle Bücher und zwar auch hier, wenn auch einige nur in beschränkter Anzahl. Ich verkaufe für je einen halben Dollar die Merzhefte 1, 2, 4, 6, 7, 11, und andere Einzelnummern, für 1 Dollar verkaufe ich Heft *Nasci*, [...] *Veilchen* [...]*.<sup>120</sup> Im englischen Exil dachte er offenkundig über eine Wiederaufnahme der Reihe *Merz* nach – ein Typoskript-Durchschlag mit einem kurzen Text zum Thema *Abstrakt art* ist überschrieben mit der Angabe *from MERZ 25*.<sup>121</sup> Ebenso überlegte er, Hilberseimers *Grosstadtbauten* auf Englisch oder Holländisch neu herauszugeben, und bat Tschichold, deswegen einmal bei dem britischen Penguin Verlag

116 SMH, Inv.-Nr. que 06835054; Nündel 1974, S. 134.

117 Vgl. die Erläuterungen dazu in diesem Band, S. 389f.

118 Vgl. zur Entstehungsgeschichte der *Ursonate* ausführlich das Vorwort zu *Merz 24*, S. 391–415.

119 Vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-m.

120 KS an Steinitz, 26.2.1940, in: Nündel 1974, S. 157–160, Zitat S. 159.

121 SMH, Inv.-Nr. que 06840156a und que 06840156b, vgl. das zugehörige Vorwort, S. 437f.

nachzufragen: [...] *der Aposs Verlag, was Käthe Steinitz und ich ist, kann über das Buch auch verfügen.*<sup>122</sup> Das alles jedoch vermochte der Künstler letztlich nicht mehr zu leisten, der am 8. Januar 1948 in England verstarb – allein die Reihe *Merz* blieb als sein verlegerisches Vermächtnis bestehen.

Antje Wulff

---

122 Brief KS an Tschichold, 5.8.1947, The Getty Research Institute, Jan and Edith Tschichold papers (930030), Box 6, Folder 1.



# HOLLAND DADA

Zwischen Januar und April 1923 unternahm KS gemeinsam mit Vilmos ↗Huszár, Theo und Nelly van ↗Doesburg den sog. Holland-Dada-›Feldzug‹, eine dadaistische Vortrags-Tournee durch die Niederlande, die ihm als Anlass für die Herausgabe der Zeitschrift *Merz* diente. Die ersten beiden Nummern der Reihe wurden während des ›Feldzugs‹ fertiggestellt und weisen zahlreiche Bezüge zu den Geschehnissen in Holland auf. So ist das erste, auf Januar 1923 datierte Heft, das tatsächlich jedoch erst Ende Februar/Anfang März erschien,<sup>1</sup> in Gänze dem aktuellen Thema *Holland Dada* gewidmet. Werbewirksam beschreibt KS darin den Erfolg der Tournee: *Unser Erscheinen in Holland glich einem gewaltigen Siegeszug. Ganz Holland ist jetzt dada, weil es immer schon dada war* (*Merz* 1, S. 3, S. 12). Auf seine Erfahrungen und Kontakte in Holland griff der Merzkünstler ebenfalls noch in der vierten *Merz*-Nummer zurück. Als ganz so triumphal wie von ihm behauptet erwiesen sich die Auftritte der vier Künstler letztendlich zwar nicht, doch lenkten sie zumindest für kurze Zeit die öffentliche Aufmerksamkeit der Holländer auf den anderswo bereits im Niedergang begriffenen Dadaismus.

Dada kannte man in den Niederlanden bis dahin vor allem als abwertenden Sammelbegriff für radikale Avantgarde-Kunst. Daran hatte auch die seit 1920 nominell bestehende Dada-Zentrale in Amsterdam nichts geändert, die von den Künstlern Paul Citroën und Erwin Blumenfeld geleitet wurde. Citroën vertrat seit 1918 die Interessen von Herwarth Waldens ↗Sturm-Galerie in den Niederlanden und gehörte zugleich dem Berliner Dada-Kreis um Richard Huelsenbeck und Johannes Baader an. Auf eine Idee Huelsenbecks war vermutlich auch die Amsterdamer Dada-Zentrale zurückzuführen, von der allerdings keinerlei Aktivitäten ausgingen.<sup>2</sup> Die Flügelkämpfe der deutschen Dadaisten übertrugen sich aber dennoch auf Citroën. Als auf der ersten niederländischen Dada-Soirée, die die kurzlebige Künstlergruppe *Revue du Feu* am 22.2.1920 in Amsterdam organisiert hatte,

---

1 Zu publizistischen Aspekten der Reihe *Merz* vgl. ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

2 Vgl. Schippers 2000, S. 24–31; van den Berg 2002, S. 67–70.

auch Gedichte von KS vorgetragen wurden, beschwerte sich Citroën in Huelsenbecks *Dada Almanach*, man habe in Holland *keine Idee von Dada*<sup>3</sup>.

Ganz zutreffend war das zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr. Theo van Doesburg, Mitbegründer der damals bedeutendsten niederländischen Avantgarde-Gruppe De Stijl und Herausgeber von deren gleichnamiger Zeitschrift, begann sich Ende 1919 für den Dadaismus zu interessieren. Das ›Nieuwe Beelding‹-Konzept, das er gemeinsam mit Piet ↗ Mondrian in den Anfangsjahren von De Stijl entwickelt hatte und das seitdem die Ausrichtung der Gruppierung dominierte, war ihm zu statisch geworden und er suchte nach Möglichkeiten der Dynamisierung.<sup>4</sup> Dada erschien für diesen Zweck gerade recht. Im Dezemberheft von *De ↗ Stijl* zeigte van Doesburg erstmals dadaistische Publikationen von Tristan ↗ Tzara an, im Februarheft 1920 druckte er Auszüge aus dessen *Manifeste Dada 1918* ab. Noch im gleichen Monat bekam er auf einer Ausstellung der Pariser Société des Artistes Indépendants die Dada-Werke von Francis ↗ Picabia zu sehen und nahm kurz darauf zunächst Kontakt mit Picabia, wenig später auch mit Tzara auf.<sup>5</sup> Am 8.5.1920 veröffentlichte er einen längeren und teils noch ungenauen<sup>6</sup> Artikel über Dada in der Wochenzeitung *De Nieuwe Amsterdammer*. Da seine Aktivitäten als angehender Dadaist nicht unmittelbar mit seiner Funktion als Herausgeber der konstruktivistischen *De Stijl*-Hefte vereinbar waren, schuf er sich ein Alter Ego: Unter dem Pseudonym I. K. Bonset veröffentlichte er ab Mai 1920 Lautgedichte, Aphorismen und essayistische Texte in *De Stijl* – die wahre Identität des neuen Beitraglers blieb dabei selbst vor vielen seiner Mitarbeiter verborgen.<sup>7</sup> Im Dezember 1920 reiste van Doesburg nach Berlin, wo er u. a. Viking Eggeling, Raoul ↗ Hausmann und Hans Richter kennenlernte. Von da an erschienen in *De Stijl* vermehrt Dada-Veröffentlichungen. Ab Januar 1922 gab ›I. K. Bonset‹ schließlich eine dadaistisch ausgerichtete Zeitschrift, ↗ *Mécano*, heraus, die van Doesburg bereits seit Juni 1920 geplant hatte.<sup>8</sup>

In *Mécano* veröffentlichte auch KS einige Texte, zudem waren im Juli 1921 erstmals drei seiner Gedichte in *De Stijl* erschienen. Er und Theo van Doesburg standen nachweislich

---

3 Huelsenbeck 1920, S. 103. Der Abend von Revue du Feu, einem Zusammenschluss verschiedener progressiver Künstlergruppen mehrheitlich expressionistischer Ausrichtung, ist eher als Propaganda-Veranstaltung zu sehen, mit der sich die beteiligten Künstler gegenüber Theo van Doesburgs übermächtiger De ↗ Stijl-Gruppe profilieren wollten (vgl. van den Berg 2002, S. 61–67).

4 Vgl. van den Berg 2002, S. 130–134.

5 Vgl. die in Schippers 2000, S. 182f. abgedruckten Briefe sowie die Originaldokumente im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 211.

6 Vgl. Schippers 2000, S. 35f.

7 Vgl. zu van Doesburgs verschiedenen Identitäten van den Berg 2002, S. 115–130. KS entlarvte I. K. Bonset in *Merz* 4, S. 44, S. 98f. als Pseudonym van Doesburgs.

8 Vgl. dazu den Brief an Tzara vom 6.6.1920: *Ein bißchen Dada wäre sehr notwendig. Einer meiner literarischen Mitarbeiter, I.K. Bonset, hat die Absicht, eine dadaistische Zeitschrift zu gründen, doch fehlt ihm das Geld, die Zeit und auch die Leute dazu* (Übers. n. Schrott 2004, S. 265).

seit Juli 1921 in Briefkontakt.<sup>9</sup> Persönlich lernten sie sich spätestens im Sommer 1922 in Weimar kennen, wo van Doesburg seit April am Bauhaus lehrte, und korrespondierten seitdem regelmäßig miteinander.<sup>10</sup> Am 25.9.1922 organisierte van Doesburg in Weimar den Internationalen Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten, zu dem er – sehr zum Verdruss der Konstruktivisten – auch KS, Hans Arp, Hausmann und Tzara einlud. Abends schloss sich eine von *Mécano* ausgerichtete Dada-Soirée mit Nelly und Theo van Doesburg, KS, Arp und Tzara an. Wiederholungen des Abends fanden am 27.9. im Kunstverein Jena<sup>11</sup> und am 29.9. und/oder 30.9.<sup>12</sup> in der Galerie von Garvens in Hannover statt. Bei Garvens erhielt die Truppe Verstärkung von der Tänzerin Gret Palucca und von Hausmann, der im Mai 1922 bereits einmal zusammen mit der Pianistin Nelly van Doesburg aufgetreten war.<sup>13</sup> In Hannover zeigte er sich verärgert, da ihr zu träges Klavierspiel ihm den Auftritt vermässelt habe.<sup>14</sup> Nichtsdestotrotz wurde sie für ihre Darbietung zum *onmisbare, dadaistische muziekinstrument van Europa* (dt.: unentbehrlichen dadaistischen Musikinstrument Europas)<sup>15</sup> ausgerufen.

Theo van Doesburg erinnerte sich wenig später wie folgt an diese Abende: *Het grappigste was het onverwachte gebrul van Kurt Schwitters* (dt.: Das Ulkigste war das unerwartete Gebrüll von Kurt Schwitters).<sup>16</sup> Der Erfolg der gemeinsamen Auftritte bestärkte ihn in seinem Plan einer niederländischen Dada-Tournee. Die Idee dazu stammte ursprünglich von seinem Stijl-Kollegen Vilmos Huszár, der auch zunächst die Organisation übernahm. In einem Brief vom 4.9.1922 informierte er van Doesburg über ein erstes Treffen mit dem Impresario De Koos in Scheveningen.<sup>17</sup> Dieser habe sich sehr interessiert an den Dadaisten gezeigt und wolle mit der Tournee im Oktober in Amsterdam beginnen. Van Doesburg solle die Künstler auf ein kühles, nüchternes Publikum vorbereiten, damit sie

9 Ein auf den 21.7.1921 datierter Briefentwurf van Doesburgs an KS ist der frühestdatierte Nachweis ihrer Korrespondenz [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 16].

10 Der Briefwechsel zwischen KS und Theo und Nelly van Doesburg wurde in Dorgelo 2012 ediert. Eine Erinnerung Nelly van Doesburgs scheint nahezuzeigen, dass die beiden Künstler sich bereits während Theo van Doesburgs Berlin-Aufenthalt im Dezember 1920 persönlich getroffen haben (vgl. Knol 1997, S. 12). Ottevanger vermutet, ein erstes Treffen habe im Mai 1921 in Berlin stattgefunden, wo van Doesburg sich anlässlich der Großen Berliner Kunstausstellung aufhielt (vgl. Ottevanger 2008, S. 346).

11 Vgl. zum Jenaer Abend den Bericht Werner Graeffs, in: Op de Coul 1983, S. 145–148.

12 KS kündigt den Abend in einem Brief an Herbert von Garvens vom 24.9.1922 (in: Nündel 1974, S. 72f.) für den 29.9. an, in einem Brief an Christof Spengemann vom 27.9. (in: Nündel 1974, S. 74) jedoch für den 30.9. Knol 1997, S. 20 und van den Berg 2002, S. 150 gehen davon aus, dass tatsächlich beide Abende stattgefunden haben.

13 Dieser Auftritt in Düsseldorf kann als die erste Dada-Vorführung von Nelly van Doesburg gewertet werden, die ansonsten bereits seit 1921 öffentlich auftrat.

14 Vgl. van Moorsel 2003, S. 56–62.

15 Theo van Doesburg: *Chroniek-Mécano*, in: *Mécano* 3 (1922), unpaginiert.

16 Brief an Antony Kok, 28.10.1922, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2205; Ottevanger 2008, Nr. 147.

17 Briefmanuskript im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 90.

ordentlich wettern könnten, um es aus der Ruhe zu bringen. Vier Tage später fragte van Doesburg bei Tzara an, ob dieser zusammen mit Arp und Georges Ribemont-Dessaignes bei einer solchen Tournee mitmachen wolle; KS und Hausmann hätten bereits zugesagt. Die Auftritte würden im großen Stil aufgezogen, mit viel Werbung im Vorfeld und selbst gestalteter *ganz moderne[r] Bühnendekoration*. Pro Abend stünden 500–750 Gulden für die ganze Truppe zur Verfügung.<sup>18</sup>

Eine Zusage von KS konnte van Doesburg zu diesem Zeitpunkt noch nicht erreicht haben. Erst in einem Brief vom 13.9.1922<sup>19</sup> versprach der Merzkünstler seine Teilnahme und stellte bereits Überlegungen zum Programm an: Gemeinsam könne man *einen Sketch in 5 Sprachen [machen], bei dem keiner den Anderen versteht*; zusammen mit Hausmann wolle er außerdem ein *Klopfstückchen* einstudieren, bei dem abwechselnd abstrakte Poesie vorgetragen und ein *Tanz mit Klopfbegleitung* vorgeführt werde. Für einen Solo-Auftritt schwebte ihm Folgendes vor:

*Jedenfalls wird man von mir das Anna-Blume-Gedicht hören wollen, und ich würde es nacheinander in Deutsch, Englisch und Französisch vortragen. Sonst könnte ich das Gedicht »Wand« (aus einem Worte), 3 Zahlengedichte, wenn Sie mir die holländischen Zahlen sagen, und Lautgedichte vortragen, die ohne Sinn, ohne Sprache, jedem Holländer verständlich sind.*

Die Konditionen des Impresarios lieferte van Doesburg in einem Brief an Tzara vom 18.10.1922 nach.<sup>20</sup> De Koos wolle demnach nicht das ganze Risiko alleine tragen, wäre aber bereit, die Kosten für Saalmiete und Werbung zu übernehmen. Den Gewinn wolle er 50 zu 50 teilen; hätten die Abende Erfolg, werde er den Mitwirkenden einen größeren Anteil überlassen. Beginnen könne die Tournee am 16.11.1922 in Amsterdam.

KS erhielt vermutlich zeitgleich einen ähnlichen Brief. Am 22.10.1922 antwortete er van Doesburg, er sei mit 50% des Profits einverstanden, der Impresario müsse jedoch auch die Kosten für Kostüme und Bühnendekorationen übernehmen, einen Reisevorschuss zahlen und allen Mitwirkenden pro Tag 5 Gulden garantieren.<sup>21</sup> In einem weiteren Schreiben vom 25.10.1922 schlug er vor, notfalls auf Kostüme und Dekorationen zu verzichten, und fragte an, ob Arp und Tzara unter den neuen Bedingungen mitmachen würden.<sup>22</sup>

18 Brief vom 8.9.1922, in: Schippers 2000, S. 185f. Bei Schrott 2004, S. 308 heißt es: *1500 oder 750 Gulden*.

19 Nündel 1974, S. 70f. sowie Dorgelo 2012, S. 41f. Ein Entwurf des Briefes befindet sich in KS' *SNVI*, S. 410 (SMH, Inv.-Nr. que 06839558,T). Zu KS' Vortragstätigkeit vgl. zusätzlich Kocher 2018.

20 Schippers 2000, S. 185f., Schrott 2004, S. 313; Original im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2205. Am 15.10.1922 hatte Lena Milius ihrem Ex-Mann Theo van Doesburg geschrieben, Huszár werde sich mit de Koos in Verbindung setzen. Huszár war zuvor offenbar fälschlich davon ausgegangen, der Impresario warte noch auf Antwort van Doesburgs [Brief im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 128].

21 Vgl. KS' Postkarte im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 185; auch in Dorgelo 2012, S. 45.

22 Schippers 2000, S. 64; Dorgelo 2012, S. 46.

Von einer Teilnahme Hausmanns ist in der folgenden Korrespondenz keine Rede mehr.<sup>23</sup> Tzara stand den Forderungen des Impresarios offenbar skeptischer gegenüber als KS. Aus einem Brief van Doesburgs vom 28.10.1922 geht hervor, dass der Pariser Dada-Poet einen Mindestlohn für jeden Abend sowie 35% der Einnahmen gefordert hatte.<sup>24</sup>

Nachdem Theo und Nelly van Doesburg im Dezember wieder nach Holland gezogen waren,<sup>25</sup> suchten sie das persönliche Gespräch mit De Koos. Am 21.12.1922 informierte Nelly darauf Tzara, dass der Impresario zunächst eine Dada-Soirée sehen wolle, bevor er die Tournee organisiere.<sup>26</sup> Man habe aus diesem Grund eine Abmachung mit dem 1891 gegründeten Haagsche Kunstkring (dt.: Haager Kunstverein) getroffen, der 25 Gulden für KS' Reisekosten zur Verfügung stelle<sup>27</sup> und am 27.12. eine Soirée organisieren wolle.<sup>28</sup> Theo van Doesburg plante zudem im Vorfeld des Abends eine Dada-Konferenz,<sup>29</sup> deren Realisierung aber scheiterte. Auch die Soirée selbst konnte nicht in der vorgesehenen Form stattfinden. KS erhielt sein Visum nicht rechtzeitig, sodass Theo und Nelly van Doesburg alleine auftraten, Theo mit einem Vortrag eigener Lyrik von frühen sentimentalen Gedichten bis hin zu Bonsets Klangversen, Nelly vermutlich mit Klavierstücken von Frédéric Chopin, Josef Hauer und Jakob van Domselaer.<sup>30</sup>

Der ursprünglich geplante Dada-Abend mit KS und Huszár wurde – erneut auf Einladung des alteingesessenen Haagsche Kunstkring – auf den 10. Januar 1923 verlegt. Zudem lagen Ende Dezember 1922 schon Einladungen nach Rotterdam und Haarlem vor.<sup>31</sup> Auch mit KS' bildkünstlerischen Werken konnten sich die Niederländer im Dezember bereits vertraut machen. Vom 24. bis 31. des Monats zeigte die expressionistisch ausgerichtete Künstlergruppe De Branding (dt.: Die Brandung) eine Ausstellung in Rotterdam, in der fünf seiner Werke präsent waren (Ausst. ↗ Rotterdam 1922). Die Ausstellung, die ab dem 14.1.1923 zudem in Den Haag präsentiert wurde (Ausst. ↗ Den Haag 1923), war KS' erste in Holland, bis 1926 sollten noch drei weitere von De Branding organisierte folgen.

23 Boef/Faassen 1999, S. 10 mutmaßen, dass Hausmann nach dem aus seiner Sicht gescheiterten Auftritt mit Nelly van Doesburg in Hannover nicht mehr interessiert gewesen sei.

24 Schippers 2000, S. 186. Schrott 2004, S. 315 gibt als Datum des Briefs den 25.10.1922 an.

25 Die beiden waren seit dem 4.12.1922 wieder in den Niederlanden [vgl. Brief von Nelly van Doesburg an Antony Kok vom 10.12.1922, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2205; Ottevanger 2008, Nr. 148].

26 Karte mit Poststempel vom 21.12.1922, in: Schippers 2000, S. 186f.

27 In einer Karte an Tzara vom 29.12.1922 nennt Theo van Doesburg andere Zahlen. Demnach sollte KS 15 Gulden für die Reise sowie 30 Gulden für die Unterkunft erhalten (vgl. Schippers 2000, S. 187).

28 Van Doesburg hatte dem Haagsche Kunstkring den Vorschlag unterbreitet, am 27.12. *kostenlos einen Vortrag mit Musik und Lichtbildern über Dadaismus zu halten*, was von dessen Leitung am 12.12.1922 *nach einigen Diskussionen* akzeptiert wurde (vgl. de Graaf 1987, S. 12). KS schrieb am 18.12.1922 an Hannah ↗ Höch, die ihn besuchen wollte: *Ich soll am 27 im Haag sprechen. Schade um uns* (Höch 1995b, S. 84).

29 Vgl. seine Karte an Tzara vom 29.12.1922, in: Schippers 2000, S. 187.

30 Vgl. van Moorsel 2003, S. 84f.

31 Vgl. die Karte van Doesburgs an Tzara vom 29.12.1922, in: Schippers 2000, S. 187 sowie Schrott 2004, S. 318. Angefragt hatte van Doesburg zudem bereits in Amsterdam, wo sich die Angelegenheit am 18.12.1922 noch im Stadium *wohlwollender Betrachtung* befand; eine Zusage erfolgte erst am 12.1.1923 (vgl. de Graaf 1987, S. 12).

KS bewirbt auf dem hinteren Einband von *Merz 1* zudem zwei auf *Frühjahr 1923* datierte *Merz-Ausstellungen* in Den Haag und Amsterdam, die aber offenbar nicht zustande kamen.<sup>32</sup>

Vor 1923 war KS zwar noch nie in den Niederlanden gewesen, hatte jedoch schon in einigen Collagen Materialien von dort verarbeitet, die er vermutlich von befreundeten Künstlern erhielt.<sup>33</sup> Am 5. Januar 1923 trafen er und seine Frau Helma schließlich in Den Haag ein. Untergebracht waren sie zusammen mit Theo und Nelly van Doesburg in der Wohnung von Lena Milius, der zweiten Frau van Doesburgs, in der Klimopstraat 18. Der ›Feldzug‹ konnte also beginnen und dauerte offiziell bis zum 14. Februar.<sup>34</sup> Die danach anschließenden Auftritte erfolgten außerplanmäßig und hatten größtenteils einen deutlich von den Dada-Abenden unterschiedenen Charakter. Folgende Stationen wurden angesteuert:<sup>35</sup>

Datum und Art der Veranstaltung 1923	Veranstaltungsort
10. Januar Dada-Abend	Den Haag (Haagsche Kunstkring/ Binnenhof <sup>36</sup> )
11. Januar Dada-Abend <sup>37</sup>	Haarlem (Zaal Rosehaghe)
16. Januar auf den 19. Januar verschoben	Amsterdam (Parkzicht)
19. Januar Dada-Abend	Amsterdam (Bellevue)
22. Januar Diskussionsabend mit KS und Theo van Doesburg	Delft (Sozietät Phoenix)

32 Vgl. dazu den Kommentar zu *Merz 1*, Einband hinten außen, S. 468

33 Insgesamt existieren weit über hundert Werke des Merzkünstlers, die durch verwertete Materialien oder Widmungen einen Bezug zu den Niederlanden aufweisen (vgl. Knol 1997, S. 12–14).

34 Ende Januar wurde KS' Visum entsprechend verlängert, was seitens der niederländischen Presse mit einigem Sarkasmus vermerkt wurde (vgl. den Artikel *Dada-isme* im *Haagsche Courant* vom 30.1.1923, in: KSAT3, S. 443). Bereits am 17.1.1923 hatte KS enthusiastisch an Hannah Höch geschrieben: *Es ist hier fabelhaft. Ich bleibe noch lange hier in Holland* (Höch 1995a, S. 119).

35 Die Rekonstruktion orientiert sich an zeitgenössischen Veranstaltungsankündigungen, Werbeanzeigen und Zeitungsberichten sowie den Angaben in: van den Berg 2002, van den Berg 2007, Boef/Faassen 1999, Bokhove/van Gend 2013, Knol 1997 sowie van Moorsel 2003.

36 Der Den Haager Binnenhof ist auch Sitz des niederländischen Parlaments, was gleich dem ersten Dada-Abend einen recht offiziellen Anstrich verlieh. In der Rubrik *Dada Nachrichten* (*Merz 2*, S. 27, S. 51f.) wird der Binnenhof als Sitz eines *Zentralbüros* für *dadaistischen Fremdenverkehr* auserkoren, welches freilich nicht realisiert wurde.

37 Nach dem offiziellen Auftritt wurde der Haarlemer Abend in privater Runde im nahegelegenen Atelier des jungen Malers Georges Gussenhoven fortgesetzt. KS trug dort vermutlich erstmals den in *Merz 1*, S. 14f., S. 25f. veröffentlichten Text *Die weisslackierte schwarze Tüte* vor, die van Doesburgs führten einen Indianertanz auf (vgl. de Graaf 1987, S. 28f.).

25. Januar Dada-Abend mit KS und Nelly van Doesburg <sup>38</sup>	's-Hertogenbosch (Luxor Theater)
27. Januar evtl. ausgefallen <sup>39</sup>	Tilburg (Besterds' Belang)
28. Januar Dada-Matinee	Den Haag (Diligentia)
29. Januar Dada-Abend (ohne Huszár)	Utrecht (Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen)
31. Januar Dada-Abend (ohne Huszár)	Rotterdam (Salon Doele)
3. Februar Dada-Abend	Den Haag (Diligentia)
6. Februar Dada-Abend (ohne Huszár)	Rotterdam (Salon Doele)
8. Februar (ohne Huszár geplant) ausgefallen wegen mangelnden Interesses <sup>40</sup>	Bussum (Concordia)
9. Februar ausgefallen wegen mangelnden Interesses <sup>41</sup>	Utrecht
14. Februar Dada-Abend	Leiden (Leidse Schouwburg)

38 Theo van Doesburg zufolge bekam KS für den Auftritt in 's-Hertogenbosch 50 Gulden [vgl. Brief an Antony Kok, 24.1.1923, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; Ottevanger 2008, Nr. 150].

39 Zu der Tilburger Veranstaltung liegen keine weiteren Informationen vor. Organisator könnte Theo van Doesburgs in Tilburg lebender Freund Antony Kok gewesen sein. Eine Erinnerung von Nelly van Doesburg lässt annehmen, dass dort aus Geldmangel möglicherweise nur sie und KS aufgetreten sind (vgl. Bokhove/van Gend 2013, S. 27; Blotkamp 1968).

40 Laut einer Pressenotiz des *Algemeen Dagblad* vom 9.2.1923 hatten die Dadaisten den Saal bereits gemietet, den Abend aber abgesagt, nachdem bis zum Morgen des 8.2. nur neun Eintrittskarten verkauft worden waren (vgl. Schippers 2000, S. 92). Nach Bokhove/van Gend 2013, S. 33 sagte die Concordia den Abend erst ab, als bis 8 Uhr nur 28 Zuschauer erschienen waren.

41 Vgl. entsprechende Zeitungsmeldungen im *Rotterdamsch Nieuwsblad* und in *Het Huisgezin* am 10.2.1923. Einer weiteren Meldung (*De Gelderlander*, 13.2.1923) zufolge fiel auch ein für den 12.2.1923 geplanter Abend in Utrecht wegen mangelnden Interesses aus. Van den Berg 2002, S. 154 vermerkt außerdem einen ebenfalls abgesagten Abend am 3.2.1923 in Utrecht, zu dem ansonsten aber keine Belege vorliegen. Laut Knol 1997, S. 21 gab es auch einen informellen Abend im Haus von Truus Schröder-Schröder in Utrecht. Dieser fand mit großer Wahrscheinlichkeit jedoch erst ein Jahr später statt (vgl. den letzten Absatz des vorliegenden Kontextkommentars).

25. Februar Einzelauftritt Huszár	Den Haag (Haagsche Kunstkring)
12. März Moderne Soirée (ohne Huszár)	Den Haag (Tanzinstitut Lili Green)
28. März Vortrag von Theo van Doesburg	Den Haag (Volksgebouw)
4. April Klavierabend von Nelly van Doesburg	Den Haag (Tanzinstitut Lili Green)
13. April Dada-Abend von KS	Drachten (De Phoenix)

Hinzu kamen möglicherweise noch Veranstaltungen in Maarsssen, Gorredijk und dem Amsterdamer Konigszaal Artis, über die aber keine weiteren Informationen vorliegen.<sup>42</sup> Mitte Februar hatte die Dadaisten außerdem eine Einladung der Volksuniversität Breda erreicht, der dort geplante Auftritt kam jedoch nicht zustande.<sup>43</sup>

Für die Organisation der ersten drei Auftritte in Den Haag, Haarlem und Amsterdam waren die Künstler noch auf sich alleine gestellt – der Impresario De Koos hatte sich wider Erwarten zurückgezogen. Stattdessen fungierten lokale Vereine wie der Haagsche Kunstkring in Den Haag und die Gruppe De Onafhankelijken (dt.: Die Unabhängigen) in Amsterdam als Gastgeber, die sich in der Regel ausdrücklich von dem Programm der Abende distanzieren. In Haarlem hatte der mit Theo van Doesburg befreundete Ingenieur J. B. van Loghem die Organisation übernommen und zu diesem Zweck gemeinsam mit dem Direktor des dortigen Kunstgewerbemuseums, Otto van Tussenbroek, ein aus vier ortsbekanntem Künstlern bestehendes Komitee gegründet, das sich für die Realisierung des Abends einsetzte. Auch um einen geeigneten Saal kümmerte sich van Loghem. Im Juni 1919 hatte er einen Arbeiterwohnungskomplex entworfen, dessen Gemeinschaftsgebäude wenig genutzt wurde. Die Bauvereinigung Rosehaghe hatte darum keine Einwände, ihm dort für einen Abend einen Raum zur Verfügung zu stellen.<sup>44</sup>

Um anfangs zumindest die Kosten für Reise und Unterkunft decken zu können, ließ Theo van Doesburg ein Programm drucken, das jeder Besucher für 1,50 Gulden kaufen musste<sup>45</sup> – die Druckkosten übernahm sein Freund Antony Kok.<sup>46</sup> Nach den ersten drei

42 Vgl. Knol 1997, S. 21.

43 Vgl. Bokhove/van Gend 2013, S. 34 sowie den Brief van Doesburgs an Antony Kok vom 14.3.1923, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; Ottevanger 2008, Nr. 152.

44 Vgl. zu der Planung in Haarlem de Graaf 1987, S. 9–16.

45 Van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682b. Reproduktionen des zweifarbigen Blattes finden sich auch in Schippers 2000, S. 62 und van den Berg 1995, S. 6.

46 Vgl. de Graaf 1987, S. 12.



Abenden fanden die Künstler schließlich einen anderen Impresario – das Internationale Konzert- und Theater-Büro De Haan aus Den Haag. Dieses übernahm fortan die Planung, aber auch die Zusammenarbeit mit De Haan verlief nicht reibungslos. Am 14.3.1923 schrieb van Doesburg an Kok, der Impresario habe nach dem Auftritt in Rotterdam am 6.2. nicht mehr abgerechnet und schulde ihnen noch Geld. Zu dem im gleichen Brief angedrohten Prozess kam es am Ende allerdings nicht.<sup>47</sup>

KS erinnert sich über zwanzig Jahre später folgendermaßen an die Tournee:

*Wir eröffneten in den Haag. Doesburg las ein sehr gutes dadaistisches Programm, in dem er sagte, der Dadaist würde etwas Unerwartetes tun. In dem Augenblick stand ich inmitten des Publikums auf und bellte laut. Einige Leute fielen in Ohnmacht und wurden hinausgetragen, und die Zeitungen berichteten, Dada bedeute Bellen. Wir bekamen sofort Engagements für Haarlem und Amsterdam. Es war ausverkauft in Haarlem, und ich ging durch den Saal, so dass mich alle sehen konnten, und alle erwarteten, dass ich bellen würde. Doesburg sagte wieder, ich würde etwas Unerwartetes tun. Diesmal schnaubte ich meine Nase. [...] In Amsterdam war es so überfüllt, dass die Leute phantastische Preise zahlten, um noch einen Platz zu bekommen, ich bellte nicht, noch schnaubte ich meine Nase, ich zitierte die Revolution. Eine Dame konnte nicht anhalten zu lachen und musste hinausgebracht werden. Dann hatten wir Vorträge in Rotterdam, s'Hertogenbosch, Utrecht, Draghten und Leyden.<sup>48</sup>*

Die regulären Dada-Abende folgten einem mehr oder weniger festen Programm: Zunächst trat Theo van Doesburg auf die abgedunkelte Bühne, setzte sich an ein Tischchen, das von einer kleinen Lampe erleuchtet wurde, und trug eine *Einführung in die Dada-sophie* vor. Meist handelte es sich dabei um seinen Text *Wat is Dada?* (dt.: Was ist Dada?), der kurz zuvor als Broschüre bei De Stijl erschienen war.<sup>49</sup> Gelegentlich rezitierte er stattdessen auch den Text *Karakteristiek van het Dadaïsme* (dt.: Charakteristik des Dadaismus)<sup>50</sup> oder möglicherweise bereits Auszüge aus seinem Vortrag *Wat will het Dadaïsme?* (dt.: Was will der Dadaismus?), den er vollständig erst am 28.3. in Den Haag halten sollte.<sup>51</sup> Van Doesburg erschien weiß gepudert und mit Monokel im Auge, er trug einen schwarzen Anzug, schwarze Lackschuhe, weiße Socken und einen weißen Schlips und wirkte *mit unheimlichem Ernst auf den strengen Gesichtszügen gerade dadaistisch genug*<sup>52</sup>. Um den Dadaismus zu veranschaulichen, wurde sein Vortrag von KS des Öfteren auf

47 Vgl. de Graaf 1987, S. 39; Original im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206. Nelly van Doesburg äußerte sich später folgendermaßen: *Toch heeft die De Haan vreselijk aan ons verdiend. De zalen zaten stampvol. Hij was bijna failliet. Door ons is hij er weer bovenop gekomen* (dt.: Doch hat De Haan furchtbar an uns verdient. Die Säle waren krachend voll. Er war beinahe pleite. Durch uns ist er wieder obenauf gekommen, zit. n. Schippers 2000, S. 65).

48 Brief an Raoul Hausmann vom 14.11.1946, in: Nündel 1974, S. 247f.

49 Van Doesburg 2000, Kat.-Nr. 682a. Der Text ist in dt. Übersetzung in van den Berg 1992, S. 15–25 abgedruckt. Ein Faksimile des *De Stijl*-Drucks findet sich in Heite 2011, S. 61–75 und in Bokhove/van Gend 2013, S. 107–115.

50 Übersetzung in van den Berg 1992, S. 26–29. Der Text erschien auch in *Mécane* 4/5 (1923), unpaginiert.

51 Der Text ist abgedruckt in van den Berg 1995, S. 40–51.

52 KS in seinem Nachruf auf van Doesburg, in: *De Stijl, dernier numéro* (1932), S. 55.

die oben beschriebene Weise durch Tierlaute oder elementare *Urlaute* unterbrochen.<sup>53</sup> Nach einem musikalischen Zwischenspiel von Nelly, die unter ihrem Künstlernamen Pétro van Doesburg auftrat und zwischen den einzelnen Programmteilen meist die *Tre marcie per le bestie* [dt.: Drei Märsche für die Tiere, bestehend aus: *Marcia funebre per un uccellino* (dt.: Trauermarsch für ein Vögelchen), *Marcia militare per le formiche* (dt.: Militärmarsch für Ameisen) und *Marcia nuziale per un cocodrillo* (dt.: Hochzeitsmarsch für ein Krokodil)] des italienischen Komponisten Vittorio Rieti zu Gehör brachte, schloss sich KS' erster Auftritt an. Durch sein eher unauffälliges Erscheinungsbild hob sich dieser deutlich von van Doesburg ab<sup>54</sup> – ein Eindruck, den sein flüsternd und schreiend vorge-tragener Text *Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution in Revon* (ein Kapitel des nie vollendeten Romans ↗ Franz Müllers *Drahtfrühling*) recht bald zunichtemachte. Es folgte eine Pause, während der die Künstler Exemplare von *Mécano*, *Merz*, *Wat is Dada?* und KS' *Anna Blume*-Bänden verkauften und sich damit teils den Vorwurf der Geschäftemacherei einhandelten. Nach der Pause unterhielt KS das Publikum (zumindest auf den ersten Abenden) mit *Gedichten von abstracter Lyrik bis zum Urlaut* – später wurde das Programm auch um einige Prosatexte erweitert. Hierzu traf er gemäß der zeitgenössischen Berichte eine stets leicht variiierende Auswahl aus folgenden Texten:

- aus ↗ *Anna Blume. Dichtungen* (1919 und 1922): *An Anna Blume* (auf Deutsch und Englisch, möglicherweise auch auf Niederländisch<sup>55</sup>), *Achtung, bitte Privatherrschaften!*, *Gedicht 29*, *Das Verwesungswesen*, *Nennen Sie es Ausschlachtung*, *Die Raddadistenmaschine*, *Zwölf*, *Wand*, *Drei*, *Hannover*
- aus ↗ *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters* (1920): *Der Bahnhof*, *Leise*
- aus *Elementar. Die Blume Anna* (1923): *2 Herren*<sup>56</sup>, *Register (elementar)*, *Gedicht 25 (elementar)*, *Z A (elementar)*, *Alphabet von hinten*
- aus *Memoiren Anna Blumes in Bleie. Eine leichtfaßliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für Jedermann* (1922): *Einleitung*, *Was ist Bleie?*, *Poesie, inc.*, *Die Erdbeere*, *Analyse*

53 Der Dada-»Feldzug« stellt daher auch eine wichtige Station in der Entwicklung von KS' *Ursonate* dar. In Holland nutzte er erstmals den Terminus »Urlaut« für seine Lautdichtungen (vgl. dazu ausführlich das Vorwort zu *Merz 24*, S. 391–415).

54 In Haarlem merkte ein Journalist an, KS trage einen Anzug, den er auch bei Peek & Cloppenburg gekauft haben könnte (vgl. de Graaf 1987, S. 24).

55 Eine niederländische Übersetzung des Texts wurde – vermutlich während der Tournee – von Theo van Doesburg angefertigt und von KS in *Merz 1*, S. 12, S. 20–22, abgedruckt.

56 Der Text erschien in *Mécano 3* (1922), unpaginiert.

- außerdem: *Die zute Tute*<sup>57</sup>, *Die weisslackierte schwarze Tüte*<sup>58</sup> sowie wahrscheinlich einige seiner ›Banalitäten‹<sup>59</sup>, Auszüge des in *Merz 1*, S. 4–11, S. 12–20, veröffentlichten Texts *Dada Complet* und die bereits erwähnten *Urlaute* als Vorstufen der in *Merz 24* veröffentlichten *Ursonate*.<sup>60</sup>

Den letzten Programmteil der Veranstaltung übernahm anschließend Huszár mit einem abstrakten Schattenspiel: Auf ein weißes Tuch wurde eine farbig ausgeleuchtete mechanische *Tanzfigur*<sup>61</sup> projiziert, die durch Tasten gesteuert werden konnte und deren Bewegungen *einen simultaneistisch-mechanischen Tanz* vollführten, begleitet entweder von Nelly van Doesburgs Klavierspiel, KS' Vortrag von *Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution in Revon*, einem Hupen- und Kastagnettenkonzert oder Indianergeheul der übrigen Künstler. Huszár hatte bereits seit einigen Jahren am Projekt eines abstrakten Marionettentheaters gearbeitet. Anhand von Beschreibungen der von Pablo Picasso für Erik Saties Ballett *Parade* entworfenen Kostüme hatte er seine *mechanische Tanzfigur* konstruiert, mit der er ab 1920 auftrat. 1921 entwarf er ein mechanisches Bildtheater, in dem sich verschiedene Marionetten sowie Requisiten und Dekorationen bewegen konnten.<sup>62</sup> Manchmal war die *Tanzfigur* auch während des gesamten Abends sichtbar oder sie wurde durch Nelly van Doesburg ersetzt, die als eine Art *tableau vivant* regungslos auf der Bühne stand, eine Lampe in der Hand hielt und diese in entscheidenden Momenten ein- und ausschaltete.<sup>63</sup> Sie war es auch, die die Vorführung schließlich beendete, meist mit dem *Rag-Time* aus Saties *Parade*, der aus gegebenem Anlass in *Dada-Rag-Time* umbenannt worden war.

Zuweilen wurde dieses Kernprogramm noch um einige kleinere Variationen erweitert. So erschien KS etwa mit einer blechernen Spieldose auf der Bühne, die das Soldatenlied *Ich hatt' einen Kameraden* ertönen ließ, oder nutzte andere Instrumente wie einen Gong und möglicherweise auch eine Flöte. Seine Laut- und Zahlengedichte untermalte er

57 Das kurze Gedicht wurde erstmals auf dem Programmblatt des Abends in Den Haag am 10.1.1923 abgedruckt. In einem Artikel zu KS' Auftritt in Drachten im *Dragster Courant* vom 17.4.23 wurde es mit friesischer Übersetzung aufgenommen, in *Merz 4*, S. 37, S. 87f. veröffentlichte KS eine Kombination des deutschen und des friesischen Texts (vgl. den zugehörigen Einzelstellenkommentar, S. 737).

58 Veröffentlicht hat KS den Text in *Merz 1*, S. 14f., S. 25f. sowie auf Niederländisch unter dem Titel *Het wit gelakte, zwart papieren zakje* in *Mécano 4/5* (1923), unpaginiert.

59 Vgl. dazu das den ›Banalitäten‹ gewidmete Heft *Merz 4*, S. 73–105.

60 Heute vermerkt für KS' Soloauftritt in Drachten einen Vortrag aus dessen *Ursonate* (vgl. Heite 2011, S. 30), zeitgenössische Zeitungsartikel weisen auf weitere Darbietungen von ›Urlauten‹ während der Dada-Tournee hin (vgl. die in KS' *Kladde 8 uur* gesammelten Ausschnitte, ediert in KSAT3, S. 271–490). Vgl. zur Entwicklung der *Ursonate* ausführlich das Vorwort zu *Merz 24*, S. 391–415.

61 Die Originalfigur ist verloren gegangen, eine Rekonstruktion von Andy Kowalski aus dem Jahr 1984 befindet sich im Gemeente Museum, Den Haag.

62 Vgl. Boef/Faassen 1999, S. 11. Eine Abbildung der Tanzfigur mit einem kurzen Text Huszárs ist in *Merz 1*, S. 13, S. 23, abgedruckt (vgl. auch den zugehörigen Kommentar, S. 462f.). Dort inspiriert sie KS zur Idee eines *mechanischen Zimmers*.

63 Vgl. Schippers 2000, S. 85.

wahlweise damit oder auch mit rhythmischem Fingertrommeln auf dem Klavierdeckel, was möglicherweise noch auf das vor der Tournee mit Hausmann geplante *Klopfstückchen* zurückging. An mehreren Abenden sang er außerdem populäre Volkslieder. Zu Heinrich Heines Lied *Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht* begleitete ihn Nelly van Doesburg mit der 3. *Étude* von Chopin. Anschließend wurde dann das Publikum verhöhnt, da es ein Werk des traditionellen Dichters Heine ebenso ausgelacht hatte wie die Verse der Dadaisten. Auf seinem Solo-Auftritt in Drachten las KS zusätzlich Aphorismen des ortsansässigen Schuhmachers und Hobbykünstlers Evert Rinsema, der zusammen mit seinem Bruder Thijs den Abend organisiert hatte.<sup>64</sup>

Theo van Doesburg rezitierte neben seinen theoretischen Dada-Texten gelegentlich Gedichte seines Alter Egos I. K. Bonset, wie etwa *X-Beelden* (dt.: X-Bilder), *Ruiter* (dt.: Reiter, abgedruckt in *Merz* 2, S. 26, S. 49), *De Misdadiger* (dt.: Der Verbrecher) und *Kinderwereld* (dt.: Kinderwelt). Hin und wieder rief er zudem von einer Galerie dadaistische Aphorismen von Tzara und Picabia auf Französisch herab oder trug Bonsets *Chronique scandaleuse des Pays-Plats* (dt.: Skandal-Chronik der Plattlande) vor, eine Reihe beleidigender Charakterisierungen niederländischer Persönlichkeiten.<sup>65</sup> In Utrecht ergänzte er sein Repertoire um einen Text des Journalisten Henri Borel, der am 29.1.1923 anlässlich des Diligentia-Mittags in *Het Vaderland* erschienen war.<sup>66</sup> Auf der Matinee am 28. Januar in Den Haag wollte er eigentlich Antony Koks Klanggedichte *Nachtkroeg* (dt.: Nachtlokal) und *Trein* (dt.: Zug) vortragen, was aber daran scheiterte, dass Kok ihm nicht rechtzeitig eine Abschrift zur Verfügung stellen konnte.<sup>67</sup> Nelly van Doesburg schließlich spielte außer den bereits genannten Stücken zum Teil noch *Rag-Time* von Igor Strawinsky, *Mouvements Perpétuels* (dt.: Ewige Bewegungen) von Francis Poulenc, *Trois Pièces pour Piano* (dt.: Drei Stücke für Klavier) von Arthur Honegger, *Morceaux en Forme de Poire* (dt.: Stücke in Birnenform) von Satie sowie Stücke von Darius Milhaud.<sup>68</sup>

Die Abende verliefen teils recht tumultartig. Die Zuschauer ließen sich nur allzu gerne von den gegenseitigen Unterbrechungen der Dadaisten inspirieren und taten es ihnen nach. Theo van Doesburg fackelte in solchen Fällen nicht lange und erließ Strafpausen von 5 bis 10 Minuten oder forderte die größten Unruhestifter auf zu gehen. Als die Zwischenrufe und Proteste einmal gänzlich auszuarten drohten, rief er die Besucher mit den Worten zur Ruhe: *Sie sollen wohl bedenken, daß es nicht Ihre Aufgabe ist, Lärm zu machen,*

64 Vgl. zu dem Auftritt Heite 2011. KS wertete diesen ganz offensichtlich als Erfolg, denn kurz darauf schrieb er an Til Brugman: *In Drachten ontzettend veel [dt. furchtbar viel] erreicht für uns und Kollegen und Merz. Drachten ist ein Paradies für die neue Kunst* (Blotkamp 1997, S. 36).

65 Der Text wurde in *Mécano* 3 (1922), unpaginirt, abgedruckt.

66 Ein Ausschnitt des Texts befindet sich in KS' Sammelkladde *8 uur*, lose eingelegt (7), KSAT3, S. 483.

67 Vgl. van Doesburgs Postkarten an Kok vom 24.1. und 17.2.1923, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; Ottevanger 2008, Nr. 150, 151.

68 Vgl. den Brief Nelly van Doesburgs an Paul op de Coul vom 19.1.1967 [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 356] sowie Schippers 2000, S. 81.

sondern unsere!<sup>69</sup> Nach den ersten Abenden trat KS vor Beginn der Vorführung auf das Podium und hielt das Publikum dazu an, sich ruhig zu verhalten, ansonsten sei man gezwungen, Pausen einzulegen.<sup>70</sup> Vor dem Abend in 's-Hertogenbosch schaltete der dortige Theaterdirektor sogar eine Zeitungsanzeige, in der er die Zuschauer zu ordentlichem Benehmen aufrief.<sup>71</sup> Deren Verhalten ging nicht selten weit über Ruhestörungen hinaus. In Amsterdam brach in der wartenden Menge ein Tumult aus, einige Menschen fielen in die nahegelegene Gracht und berittene Polizei musste einschreiten. Zu ihrem Schutz nahm während der Vorführung ein Polizist neben Nelly van Doesburg am Klavier Platz.<sup>72</sup> Bereits in Haarlem war der Andrang so groß gewesen, dass die Polizei zahlreiche Neugierige aus dem überfüllten Saal verwies, bevor der Abend überhaupt beginnen konnte – und das, obwohl der Direktor der dortigen Kunstgewerbeschule seinen Studenten zuvor unter Androhung eines zweiwöchigen Ausschlusses von den Lehrveranstaltungen die Teilnahme untersagt hatte.<sup>73</sup> Ähnliche Szenen wiederholten sich in Rotterdam am 6. Februar, wo mindestens 700 Menschen die Dadaisten sehen wollten.<sup>74</sup> Den Höhepunkt stellte aber zweifellos der Abend in Utrecht dar, den KS in *Merz 1*, S. 7, S. 16 als *gewaltige[n] Moment* wertete. Ihm zufolge lief er so ab:

*Das schönste Erlebnis für mich war, als in Utrecht plötzlich, als ich gerade die grosse glorreiche Revolution vortrug, während sich Does im Künstlerzimmer befand, mehrere unbekannte und verummte Männer auf der Bühne erschienen, um mir ein eigenartiges Blumenstück zu präsentieren, und darauf den Vortrag weiter zu übernehmen. Das Blumenstück war etwa drei Meter hoch und montiert auf ein riesiges Holzgerippe. Es bestand aus morschen Blumen und Knochen und war überragt von einer leider enttopften Kalla. Ausserdem wurde mir ein sehr grosser verfaulter Lorbeerkrantz vom Utrechter-Friedhof der Bürgerlichkeit zu Füßen gelegt und eine verblichene Schleife ausgebreitet, und einer der Herren setzte sich an meinen Tisch und las aus einer grossen mitgebrachten Bibel etwas vor. Da ich ihn als Deutscher nicht recht verstand, hielt ich es für meine Pflicht, Doesburg zu benachrichtigen, damit er mit dem Herrn ein paar freundliche Worte wechsele. Aber das kam anders. Als Doesburg kam, sah und siegte er. Das heisst, als er den Mann sah, zögerte er nicht lange, sondern, ohne sich vorzustellen und ohne jegliche Zeremonie, kippte er ihn samt seiner Bibel und samt seinem riesigen Blumenstück in die Versenkung für die Musik hinunter. Der Erfolg war beispiellos. Zwar war der eine Mann nun fort, aber wie ein Mann stand das ganze Publikum nun auf. Die Polizei weinte, und das Publikum prügelte sich, um nur ein kleines Teilchen von*

69 Op de Coul 1983, S. 153.

70 Vgl. Schippers 2000, S. 81.

71 Vgl. Knol 1997, S. 22.

72 Vgl. Schippers 2000, S. 81 und van Moorsel 2003, S. 64. Nelly van Doesburg erinnerte sich später: *Das Publikum reagierte wütend, so daß die Polizei mich auf der Bühne beschützen mußte, da man mir allerhand an den Kopf warf* (zit. n. Op de Coul 1983, S. 152f.).

73 Vgl. de Graaf 1987, S. 16–22. Theo van Doesburg berichtete seinem Freund Kok in einem Brief vom 15.1.1923, in Haarlem hätte die Polizei über 100 Menschen weggeschickt [RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; Ottevanger 2008, Nr. 149].

74 Vgl. Bokhove/van Gend 2013, S. 31; Knol 1997, S. 22.

*dem Blumenstück zu erhalten; überall wurden blutige Knochen herumgerichtet, mit denen man sich und uns beglückwünschte. Es war ein beispielloser dadaistischer Triumph.*<sup>75</sup>

Die kurz vor der Pause durchgeführte Aktion war von dem Architekten Willem Maas, den Journalisten Cor A. Schilp und Cornelis Vos sowie dem Dichter Jan Engelman geplant worden und diente ihnen gleichzeitig zur Präsentation ihres Pamphlets *De Hagelbui* (dt.: Der Hagelschauer), dessen Inhalt jedoch nicht überliefert ist. Einer Erinnerung Schilps zufolge handelte es sich dabei um *een lange speech [...], doorspekt met citaten en dwaasheden* (dt.: eine lange Rede [...], gespickt mit Zitaten und Verrücktheiten)<sup>76</sup>. Vorgetragen wurde diese von einem Berufshumoristen – möglicherweise dem einstigen Kutscher und Fahrradhändler Johannes Grapendaal (Wijk aan Zee en Duin 1866–1944 Jutphaas/Utrecht)<sup>77</sup> –, den die vier Utrechter eigens zu diesem Zweck engagiert hatten. Sie alle galten als Bewunderer von KS, auf den ihr Zwischenspiel auch abzielte.<sup>78</sup> Dagegen standen insbesondere Maas und Engelman van Doesburg und dessen ästhetischen Prinzipien kritisch gegenüber. Die von KS geschilderte aggressive Reaktion van Doesburgs wird in den zeitgenössischen Artikeln zu dem Abend allerdings nicht erwähnt. Als treibende Kraft hinter der *Hagelbui*-Aktion kann Willem Maas vermutet werden, der nachmittags bereits dafür gesorgt hatte, dass KS mit einem aus Speichen, Konservendosen und Blumen bestehenden ›Bukett‹ vom Bahnhof abgeholt wurde. Als Architekt war es Maas' lebenslanger Wunsch, eine Kathedrale zu entwerfen; mit der oft fälschlich als ›Blumenstück‹ bezeichneten Skulptur auf dem Utrechter Dada-Abend<sup>79</sup> erfüllte er sich diesen Wunsch im Kleinen. Seine Präsentation für KS, die Engelman auch ›Scherzkathedrale‹ nannte, sollte zudem auf das Werk des Merzkünstlers anspielen – KS hatte 1920 unter dem Titel *Die ↗ Kathedrale* acht Lithografien veröffentlicht und u. a. auch eine Merzplastik mit dem Titel *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*<sup>80</sup> geschaffen. Die Konfusion, die durch das Auftreten der Utrechter Gruppe entstand, machten sich die im Saal anwesenden Studenten zunutze. Sie bemächtigten sich der Skulptur, hängten diese am Balkongeländer auf und stritten sich nach dem Auftritt um die Reste. Die Stadt Utrecht drückte im *Utrechtsch Dagblad* vom 30.1. ihr Bedauern über das unangemessene Verhalten der Zuschauer aus. KS dagegen ging am Morgen nach dem Auftritt zusammen mit den Organisatoren der Aktion Kaffee trinken und brachte seine Freude über die ›Huldigungsgabe‹ und die dadurch ausgelöste dadaistische Publikumsreaktion zum Ausdruck.<sup>81</sup>

75 Aus KS' Nachruf auf Theo van Doesburg, in: *De Stijl, dernier numéro* (1932), S. 56f. In ähnlicher Weise fasst KS das Utrechter Zwischenspiel auch in einem Brief an Raoul Hausmann vom 14.11.1946 zusammen (vgl. Schrott 2004, S. 322).

76 Bokhove/van Gend 2013, S. 105.

77 Vgl. Bokhove 2013.

78 Vgl. zu dem Utrechter Dada-Abend maßgeblich Bokhove/van Gend 2013, die eine detailgetreue Rekonstruktion der Veranstaltung leisten.

79 Ein Foto ist in KS' Sammelkladde *8 uur*, S. 9 eingeklebt (vgl. KSAT3, S. 253).

80 1920/1922, verschollen; CR Nr. 774

81 Vgl. Bokhove/van Gend 2013, S. 49.

Die umfassende Berichterstattung feuerte das Publikum ansonsten zu dadaistischem Verhalten an. Die detaillierten Darstellungen vorheriger Abende weckten bei den Zuschauern Erwartungen, für deren Erfüllung sie durch Nachahmung des Gelesenen selbst Sorge trugen. Nelly van Doesburg berichtete am 17.1.1923: *Nie ist hier über etwas so viel in die Zeitungen [sic] geschrieben.*<sup>82</sup> Ihr Mann Theo ging von insgesamt 88 Artikeln zu den Dada-Vorstellungen aus, van den Berg rechnet mit über 200 Pressemeldungen.<sup>83</sup> Zahlreiche einschlägige Zeitungsberichte hat KS in seine Sammelkladde *8 uur* eingeklebt, welche den Dada-»Feldzug« auf diese Weise fast tagebuchartig dokumentiert.<sup>84</sup> Eine vergleichbare Sammlung von Ausschnitten ist auch im Nachlass van Doesburgs erhalten.<sup>85</sup> Besonders intensiv und überregional wurde über die Auftritte in Den Haag am 10.1. und 28.1. und in Amsterdam am 19.1. berichtet, andere Abende fanden dagegen hauptsächlich in der Lokalpresse Erwähnung. Die Mehrzahl der Berichtersteller äußerte sich kritisch über die Dadaisten. Besonders negativ fielen Kommentare in politisch linksgerichteten und katholischen Organen aus, einzig das Klavierspiel Nelly van »Péto« Doesburgs wurde meist positiv hervorgehoben. Allerdings gab man KS und Theo van Doesburg auch Raum für eigene Veröffentlichungen: In der *Haagsche Post* erschien am 20.1. KS' Text *De Zelfoverwinning van Dada* (dt.: Die Selbstüberwindung von Dada), in *Het Vaderland* vom 3.2. van Doesburgs auf den 26.1. datierter Essay *Dadaïsme*<sup>86</sup>, am 7.2. druckte *De Vrijheid* darüber hinaus unter dem Titel *Wat is Dadaïsme. Een Praatje met Theo van Doesburg* (dt.: Was ist der Dadaismus. Eine Plauderei mit Theo van Doesburg) ein Interview mit diesem ab. Sogar die zeitgenössische Kulturindustrie nahm sich des Themas »Dada« an. So hatte am 12.2. ein Dada-Film von Otto van Neyenhoff Premiere in Delft, bekannte Sänger schrieben Dada-Lieder und in Werbeanzeigen spielte man auf Dada an.<sup>87</sup>

Dies entbehrte nicht einer gewissen Ironie, denn keiner der Beteiligten kann als echter Dadaist gewertet werden. Vilmos Huszár war und blieb Konstruktivist und wurde auch von seinen Künstlerkollegen nie anders gesehen.<sup>88</sup> Theo van Doesburg inszenierte sich zwar in seinen Rollen als Herausgeber von *Mécano* und I. K. Bonset als Dadaist, insgesamt

82 Brief an Hannah Höch, in: Höch 1995a, S. 119, Hervorh. i. O.

83 Vgl. I. K. Bonset: *Haricots sans fil of Holland's geestelijke ondergang 1923* [in: *Mécano* 4/5 (1923), unpaginiert, Übers. in: van den Berg 1992, S. 57–60] sowie van den Berg 2007, S. 202. Dort findet sich auf S. 243–246 auch eine Übersicht der Artikel, die während des Feldzugs erschienen sind.

84 Vgl. KSAT3, S. 271–490.

85 RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 1211.

86 KS publizierte den Essay in zwei Teilen in *Merz* 1, S. 16, S. 27–30, und *Merz* 2, S. 28–32, S. 53–60.

87 Vgl. van den Berg 2002, S. 162 sowie Bokhove/van Gend 2013, S. 36. In *Merz* 2, S. 27, S. 51f. vermerkte KS die Annonce eines Rotterdamer Ladens, der mit dem Slogan warb: *Uitverkoop tot dadaprijzen* (dt.: Ausverkauf zu Dadapreisen).

88 KS äußerte sich dahingehend im Brief an Hausmann vom 14.11.1946 (in: Nündel 1974, S. 247f.), van Doesburg veröffentlichte am 23.2.1923 einen Leserbrief in *Het Vaderland*, in dem er anlässlich eines dort am 17.2. erschienenen Berichts ausdrücklich betonte, Huszár sei kein Dadaist, sondern Stijl-Künstler, seine Vorführung diene auf den Dada-Abenden lediglich als Kontrast.

überwog in seinem Schaffen jedoch die geometrisch-abstrakte Ausrichtung De Stijls, der er seine Dada-Rezeption stets anpasste. Gegenüber seinem Freund Antony Kok bekannte er während des ›Feldzugs‹ sogar seine Sorge, dass die Auftritte sich für ihn als gefährlich erweisen könnten, da er *geen Dada* (dt.: kein Dada) sei.<sup>89</sup> KS' Verhältnis zu Dada gestaltete sich ambivalent – mit ›Merz‹ vertrat er sein eigenes Kunstprogramm, definierte den Dadaismus in Abgrenzung dazu als *absolute Nichtkunst* (Merz 4, S. 41, S. 95), nutzte ihn aber gleichwohl zur Durchsetzung seiner ästhetischen Ziele.<sup>90</sup> Seine Auftritte in Holland gab er 1924 kurzerhand als *Merzabende* (Merz 7, S. 70, S. 180) aus. Einzig Nelly van Doesburg identifizierte sich im Vorfeld der Tournee ausdrücklich mit Dada, indem sie ihre Korrespondenz mit *Péto Dada* unterzeichnete.<sup>91</sup>

Nach dem offiziellen Ende des Dada-Feldzugs am 14.2. in Leiden, wo bezeichnenderweise drei Viertel der Plätze frei blieben,<sup>92</sup> legte sich auch die Dada-Euphorie in den Niederlanden rasch wieder. Und nicht nur dort war Dada auf dem Rückzug, ein Streit zwischen Dadaisten und Surrealisten auf der *Soirée du Coeur à Barbe* am 6.7.1923 in Paris besiegelte das Ende der Bewegung, KS' außerplanmäßig veranstalteter Dada-Abend in Drachten am 13.4. lässt sich somit als dadaistischer Schlussakkord verstehen.

Die übrigen unmittelbar an die Tournee anschließenden Veranstaltungen unterschieden sich bereits deutlich von den turbulenten Dada-Veranstaltungen der Vorwochen. Huszárs Auftritt in Den Haag am 25.2. ging auf eine Einladung des Haagsche Kunstkring zurück, der ihm Gelegenheit bot, seine *mechanische Tanzfigur* vorzuführen und Technik und Gehalt des Schattenspiels genauer zu erläutern.<sup>93</sup> Auf der *moderneren Soirée* am 12.3. boten seine drei Künstlerkollegen ebenfalls ein mehr theoretisch orientiertes Programm. Theo van Doesburg sprach gemäß der mit einem Werk Mondrians illustrierten Ankündigung des Abends<sup>94</sup> über die *Entwicklung der neuen Kunstrichtungen vom Impressionismus zum Dadaismus*, KS über *Merz und Dada*, den *Aufbau abstrakter Gedichte* und *das Wesen des Vortrags*. Um welchen Text es sich hierbei handelte, ist nicht eindeutig geklärt. Van den Berg vermutet dahinter den im Folgejahr veröffentlichten Text *Konsequente Dichtung*,<sup>95</sup> Nelly van Doesburg zufolge sprach KS jedoch auch über Dada als *Selbstüberwindung*

89 Brief vom 15.1.1923, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 2206; Ottevanger 2008, Nr. 149.

90 Vgl. KS' Auseinandersetzung mit Dada im Rahmen der programmatischen *Dada Complet*-Texte der Reihe *Merz* (Merz 1, S. 4–11, S. 12–20, Merz 4, S. 41, S. 94f., Merz 7, S. 66f., S. 162–164), zu seinem Verhältnis zur Dada-Bewegung zudem Burmeister 2004, Schulz 2006 sowie den Kontextkommentar *Schwitters, Merz und die Avantgarde*, S. 775–783.

91 Vgl. etwa den Brief vom 18.10.1922 und die Karte vom 20.11.1922 an Tzara (in: Schippers 2000, S. 185f.). KS schreibt diesbezüglich in *Merz* 1, S. 3, S. 12: *Nur ein Holländer, I.K. BONSET, ist Dadaist. (Er wohnt in Wien.) Und eine Holländerin, PETRO VAN DOESBURG, ist Dadaistin. (Sie wohnt in Weimar.)*

92 Vgl. van den Berg 2002, S. 163.

93 Huszárs Ausführungen erschienen zeitgleich in drei Folgen in *De Kunst. Een Algemeen Geillustreerd en Artistiek Weekblad* XV, 787, S. 248–250; 788, S. 266, und 790, S. 294–295 (vgl. van den Berg 2002, S. 164).

94 Abgedruckt in Schippers 2000, S. 100.

95 Van den Berg 1995, S. 177. Der Text erschien in *∞ G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* I, 3 (Juni 1924), Richter 1986 (Reprint), S. 55f.



und Lebensäußerung<sup>96</sup>, was auf den in der *Haagsche Post* veröffentlichten Text *De Zelf-overwinning van Dada* hindeutet. Auch ihr musikalisches Repertoire war am 12.3. ein anderes als sonst. Sie spielte Stücke von Honegger, Poulenc, Hauer, Daniël Ruyneman und Egon Wellesz und lieferte damit bereits eine Kostprobe ihres Klavierabends vom 4.4. in Den Haag. Dort kamen laut Programmblatt zu den Stücken dieser Komponisten auch noch solche von Jacob van Domselaer, Gian Francesco Malipiero und Arnold Schönberg hinzu.<sup>97</sup> In einem Brief an Paul op de Coul nennt die Pianistin allerdings eine Reihe von z. T. abweichenden Komponisten, die sie auf besagtem Abend gespielt habe.<sup>98</sup> Demnach waren dies: Honegger, Rieti, Satie, Poulenc, Strawinsky, Herwarth Walden, van Domselaer, Wellesz, Zoltàn Kodaly, Béla Bartok und Sergei Prokofjew.

Van Doesburgs Vortrag zum Thema *Wat will het Dadaïsme* (dt.: Was will der Dadaismus) am 28.3. kam schließlich auf eine Einladung der Sozial-Anarchistischen Jugend-Organisation (S.A.J.O.) zustande, einer radikal revolutionären Gruppierung, die in der Vergangenheit bereits durch Bombenattentate auf unliebsame Kapitalisten hervorgetreten war.<sup>99</sup> Van Doesburg begann seinen Vortrag nicht mit dem angekündigten Text, sondern schickte diesem noch eine Lesung des programmatischen Texts *Anti-Tendenzkunst. Een Antwoord op de Vraag: ›Moet de Nieuwe Kunst de Massa's dienen?‹* (dt.: Anti-Tendenzkunst. Eine Antwort auf die Frage: ›Muss die Neue Kunst den Massen dienen?‹) voran. Es handelt sich dabei um den gleichen Text, der mit leichten Abänderungen zeitgleich in *Merz 2*, S. 24f., S. 46–48 unter dem Titel *Manifest Proletkunst* erschien und der sich gegen eine politische Instrumentalisierung der Kunst wandte.

Damit sah Theo van Doesburg seine Pflicht, Dada in den Niederlanden eine Präsenz zu verschaffen, vorerst für beendet an. Schon im Februar 1923 hatte er erkennbar genug von dem renitenten holländischen Publikum gehabt: *Geen greintje gevoel voor het moderne hebben ze. Schaapskoppen zijn het. [...] Geen woord, geen lettergreep van het gebodene laten die imbéciles passeeren zonder zinloos geroep, geschreeuw, of gebrul* (dt.: Kein bisschen Gefühl für das Moderne haben sie. Schafsköpfe sind sie. [...] Kein Wort, keine Silbe des Gebotenen lassen die Idioten ohne sinnloses Rufen, Schreien oder Brüllen durchgehen).<sup>100</sup> Kurz nach dem ›Feldzug‹ gingen er und Nelly van Doesburg zunächst zurück nach Weimar und zogen am 27.4.1923 nach Paris. Im Januar und Februar hatte van Doesburg noch gegenüber Tristan Tzara die Absicht geäußert, im kommenden Winter erneut eine große Dada-Tournee, dieses Mal unter Beteiligung *alle[r] erstklassige[r] Dadaïsten*, zu

96 Vgl. van Moorsel 2003, S. 87.

97 Vgl. das Exemplar des Programms im RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 1482.

98 Brief vom 19.1.1967, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 356.

99 Vgl. zu dem Auftritt van den Berg 2002, S. 164–167.

100 Zit. n. Bokhove/van Gend 2013, S. 31.

organisieren.<sup>101</sup> Nach den *Probeläufen* mit Nelly, KS und Huszár garantiere er *einen enormen Erfolg und viele Gulden*. Zwischen April und Juli 1923 liefen bereits recht konkrete Planungen für diese Tournee. So schrieb KS am 10. April an Til Brugman und deren Freundin Sienna Masthoff: *Grosse Aussichten für grosse Tournee im Winter*.<sup>102</sup> Wenige Tage später kontaktierte er Tzara und fragte an, ob dieser zusammen mit Ribemont-Dessaignes und Picabia an einer weiteren Dada-Tournee in Holland teilnehmen wolle: *Septembre ou Octobre ou Novembre, Garantiesumme für alle 6 – 8 Personen + Bühnendekors 500 Fl., 3 aufeinanderfolgende Abende, ev. 4*. Der Überschuss werde zwischen den Künstlern und dem Impresario 4:6 geteilt.<sup>103</sup> Am 24.4. meldete KS an Til Brugman und Sienna Masthoff: *Für Tournee Holland fehlen mir noch alle Nachrichten der beteiligten Künstler*.<sup>104</sup> Am 1. Mai hatten diese zwar geantwortet, *[a]ber der Impresario noch nicht*.<sup>105</sup> Bis zum Juli änderte sich daran nichts mehr: *Und aus unseren [sic] Dadatournee scheint nichts zu werden, die Gelder antwortet nicht*.<sup>106</sup> Theo van Doesburg versuchte in der Folge zwar noch, Gerrit Rietveld für die Planung von Dada-Auftritten in dessen Heimatstadt Utrecht zu gewinnen,<sup>107</sup> doch wurde nichts davon jemals realisiert. Einzig KS absolvierte im März und April 1924 nochmals einige Auftritte in Rotterdam, Den Haag, Utrecht und Maarsse. Seinen erneuten Aufenthalt in Holland nutzte er zudem für persönliche Treffen mit Huszár, Kok, Jacobus Johannes Pieter Oud und Rietveld.<sup>108</sup> Letzterer organisierte für ihn einen Auftritt im Haus von Truus Schröder-Schräder in Utrecht.<sup>109</sup> Auch mit den van Doesburgs blieb er in Kontakt, unternahm regelmäßig Reisen nach Holland und baute dort ein weit verzweigtes Netzwerk von Künstlerfreunden auf. Die Dichterin Til Brugman, die KS vermutlich auf dem Amsterdamer Dada-Abend vom 19.1. kennengelernt

101 Vgl. van Doesburgs Briefe vom 19.1.1923 und 3.2.1923, in: Schippers 2000, S. 187f., Schrott 2004, S. 321f., S. 324.

102 Blotkamp 1997, S. 35.

103 Brief vom 15.4.1923, in: Schrott 2004, S. 328f.

104 Brief an Til Brugman und Sienna Masthoff vom 24.4.1923, in: Blotkamp 1997, S. 37.

105 Brief von KS an Til Brugman und Sienna Masthoff, in: Blotkamp 1997, S. 37.

106 Brief von KS an Til Brugman und Sienna Masthoff vom 11.7.1923, in: Blotkamp 1997, S. 38. Zwischenzeitlich hatte KS auch Tzara gebeten, zusammen mit van Doesburg an den Impresario zu schreiben (Brief vom 20.6.1923, in: Schrott 2004, S. 330), was aber offenbar ebenso ergebnislos blieb.

107 Brief vom 26.7.1923 (Centraal Museum Utrecht, Rietveld Schröder-Archiv, Inv.-Nr. RSA0016).

108 Vgl. Boef/Faassen 1999, S. 30 sowie Knol 1997, S. 26. KS traf am 17.3.1924 in Holland ein (vgl. Brief an Til Brugman vom 22.1.1924, in: Blotkamp 1997, S. 43 sowie Brief an Rietveld, 4.3.1924, Centraal Museum Utrecht, Rietveld Schröder-Archiv, Inv.-Nr. RSA0031).

109 Truus Schröder-Schräder erinnerte sich später folgendermaßen daran: *I remember very clearly how the children sat at the top of the staircase, listening to Schwitters' booming. My goodness, could he boom! And later when I went up to see them, the children told me they'd loved it, but the maid said it was »more than shocking!«* (dt.: Ich erinnere mich sehr deutlich daran, wie die Kinder oben auf der Treppe saßen und Schwitters' Dröhnen lauschten. Meine Güte, konnte er dröhnen! Und später, als ich zu ihnen hochging, sagten die Kinder mir, dass es ihnen sehr gut gefallen hatte, aber das Dienstmädchen sagte, dass es »mehr als schockierend« war!; in: Büller/den Oudsten 1988, S. 47; vgl. auch Bokhove/van Gend 2013, S. 49f.). Anders als von Büller/den Oudsten vermerkt, kann der Abend nicht während der Tournee 1923 stattgefunden haben, da Schröder-Schräders Mann nach ihren eigenen Angaben zum Zeitpunkt von KS' Auftritt schon tot war. Frits Schröder starb jedoch erst im Okt. 1923.



hatte,<sup>110</sup> übernahm für ihn zunächst die Organisation und finanzielle Abwicklung für niederländische Abonnenten von *Merz*.<sup>111</sup> Im Mai 1924 ging diese Aufgabe dann auf Thijs Rinsema über.<sup>112</sup>

Antje Wulff

---

110 Vgl. Bokhove/van Gend 2013, S. 26.

111 Einen ersten Nachweis dafür liefert KS' Brief an Brugman vom 10.4.1923 (Blotkamp 1997, S. 36).

112 Vgl. den Brief von KS an Til Brugman vom 19.5.1924, in: Blotkamp 1997, S. 46.



## BILDREPRODUKTIONEN IN DER REIHE MERZ

Der ästhetische Gesamteindruck der Reihe *Merz* basiert im Wesentlichen auf der intermedialen Qualität, mithin auf der in nahezu allen Heften vorhandenen und sehr verschieden ausgeprägten Koprpresenz von Texten und Bildern. Die Bandbreite der enthaltenen Reproduktionen, vor allem von zeitgenössischer Kunst und Architektur, entspricht der Vielfalt der Themen und vermittelt visuell unmittelbar den Anspruch der Zeitschrift auf Aktualität und Internationalität. Zunächst wirken die Hefte nicht unbedingt reich illustriert. Die Anzahl der insgesamt 144 Abbildungen wächst zu Beginn stetig und variiert beträchtlich: Gibt es in *Merz* 1 nur vier auf sechzehn Seiten, sind es bei *Merz* 4 schon doppelt so viele, und bei den Heften 7 und 8/9 wie auch 18/19 und 20 zählt man pro Seite durchschnittlich eine Reproduktion. Dagegen sind die letzten Nummern *Merz* 21 und 24 textorientiert und wiederum mit nur einzelnen oder gar keinen Bildern ausgestattet. Der Mittelwert liegt bei etwas mehr als einer halben Abbildung auf jeder Seite.<sup>1</sup> Der Vergleich mit anderen Kunstzeitschriften der Avantgarde aus demselben Zeitraum zeigt, dass dieser Wert nicht als gering einzuschätzen ist, im Gegenteil. Sowohl Lajos Kassáks *Journal* ↗ *MA*, Theo van ↗ Doesburgs Blatt ↗ *Mécano* wie auch die holländische Publikation *De* ↗ *Stijl* bieten um 1923 weniger Reproduktionen.<sup>2</sup> Dabei war die Erwartung der Leserschaft an eine stärker optisch orientierte Ausrichtung insbesondere von Zeitschriften seit längerem selbstverständlich. Im Zuge eines allgemeinen Visualisierungsschubs hatten zunächst Publikumsmagazine und illustrierte Familienjournale wie *Die Gartenlaube* von Ernst

---

1 In der Zählung nicht eingeschlossen sind: *Merz* 14/15 *Die Scheuche*, da hier nicht von Bildreproduktionen im engeren Sinne gesprochen werden kann, sowie die als Sonderedition firmierenden Mappen *Merz* 3 und *Merz* 5, die ausschließlich Originalgrafiken enthalten. Die durchlaufende Paginierung von KS endet in *Merz* 24 mit Seite 186. Die Differenz zum tatsächlichen Umfang von 231 Seiten der Reihe resultiert aus der Tatsache, dass manche Nummern wie *Merz* 12 oder *Merz* 18/19 außerhalb dieser Paginierung stehen.

2 *MA. Aktivista folyóirat* und *Mécano* enthalten durchschnittlich zehn bis fünfzehn Prozent weniger Reproduktionen als *Merz*. Die seit 1917 erscheinende Zeitschrift *De Stijl* bietet in den ersten drei Jahrgängen auf beigelegten Blättern nur ein oder höchstens zwei (hochwertig gedruckte) Werke pro zwölfseitigem Heft. In der Folgezeit steigt die Zahl zwar beständig, liegt 1923 jedoch immer noch unter dem Wert der Reihe *Merz*: Der Jg. IV, 1921, bietet im Schnitt nur auf jeder 5. Seite eine Reproduktion; der Jg. V, 1922, auf jeder 3. Seite; der Jg. VI, 1923, auf jeder 2. Seite; im Jg. VII, 1926/27, ist durchschnittlich auf fast jeder Seite eine Abb. Die in Berlin von Hans Richter seit 1923 herausgegebenen Hefte *G. Material zur elementaren Gestaltung* enthalten dagegen von Beginn an rund ein Drittel mehr Reproduktionen als KS' Publikationsreihe.

Keil in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts *den generellen Trend zur Illustrierung von Zeitschriften*<sup>3</sup> gefördert. Bei Blättern wie der *Leipziger* oder der *Berliner Illustrierten Zeitung* (die beide bis in die 1940er Jahre erschienen) bestand *nicht weniger als ein Drittel bis zur Hälfte des Seitenumfangs*<sup>4</sup> aus Bildern. Auch die seit Ende des Jahrhunderts entstandenen Beilagen der Tagespresse kamen dem zunehmenden Bedürfnis des Publikums nach Abbildungen entgegen und sind Zeugnis des einschneidenden technischen und ästhetischen Wandels. Die illustrierten Blätter waren ein wesentlicher Wegbereiter für den Autotypie-Druck (auch Netzätzung genannt), ein chemisches Reproduktionsverfahren zur Herstellung von Klischees als Druckform auf Grundlage eines fotografischen Bildes. Erstmals im Oktober 1883 verwendet, hatte das neue Medium um 1900 die zeichnerische Illustration in Zeitschriften quantitativ schon überholt,<sup>5</sup> seit 1903 kostete das Verfahren der Autotypie nur noch fast halb so viel wie das des bisher meist verwendeten Holzstichs, und 1914 waren Fotografien *neben dem Text selbstverständlich tragendes Element der Nachrichten und Reportagen*<sup>6</sup>. Die 1920er Jahre erlebten einen Boom des Bildjournalismus, der nicht zuletzt in den 3.700 verschiedenen Zeitschriften<sup>7</sup>, die es 1923 in Deutschland gab, Ausdruck fand. Illustrationen in sogenannten »gut gemachten« Büchern unterschieden sich dagegen noch sehr lange von solchen in Journalen. Ein Blick in die 1931 herausgegebene Monografie *Buchkunst* zeigt aktuelle Beispiele aus mehreren europäischen Ländern.<sup>8</sup> Hier dominieren nach wie vor aufwendige, handwerklich-traditionelle Verfahren wie Holzschnitt und Radierung, während Lichtdrucke oder andere Reproduktionen auf fotomechanischer Basis nicht vorkommen.

Die im Handsatz<sup>9</sup> und Hochdruckverfahren produzierten Hefte der Reihe *Merz* bieten fast ausschließlich schwarz-weiße Werkreproduktionen auf Grundlage von fein gerasterten Halbtonbildern<sup>10</sup> und entsprechen damit dem zeitgenössischen Entwicklungsstand, gemäß der Feststellung László Moholy-Nagys von 1923, dass das *Wichtigste für die heutige Typographie die Verwendung der zinkographischen Techniken, die mechanische*

3 Faulstich 2006b, S. 75.

4 Faulstich 2006b, S. 76.

5 Vgl. Weise 2003, S. 99.

6 Weise 2003, S. 101.

7 Davon 950 Freizeit- und Publikumszeitschriften, der Rest ideologische, partei- und kulturpolitische und fachwissenschaftliche Titel, vgl. Faulstich 2006b, S. 112.

8 Vgl. *Buchkunst* 1931.

9 Noch 1935 wurde der Maschinensatz vorwiegend für Tageszeitungen und Werkdruck verwandt. *Für kleinere Formate bis zu 35 x 50 cm und kleine Auflagen* war die Tiegeldruckpresse eine gängige Maschine. Sie druckte von Flächen auf Flächen, wobei mehrere Reibwalzen den Auftragwalzen Farbe gaben. Ihre Leistungsfähigkeit betrug 800 Drucke pro Stunde (vgl. Gräff 1935, S. 13–19).

10 Hierbei wurde das Fotonegativ durch Einfügen eines Rasters in der Reprokamera in ein Feld von verschiedenen großen Punkten zerlegt. Die Feinheit der Rasterung reichte von 20 bis 80 Punkten pro Quadratcentimeter, wobei die meisten Klischees in *Merz* eine relativ hohe Auflösung (vermutlich 60 Punkt) aufweisen. Das gerasterte Negativ wurde auf Metall kopiert und die Platten in mehreren Stufen tiefer geätzt, wobei die fertig geätzten Partien durch Abdecken mit Lack gegen den Angriff des Ätzbades geschützt werden. Das Klischee ist mit Magnesia eingeweißt, daher als Bild gut erkennbar. (Gräff 1935, S. 26 und 32).

Herstellung von photographischen Reproduktionen sei. Denn die Einbeziehung der Photographie in das heutige Druckverfahren führe zu ganz exaktem Ausdruck und befreie von den Krücken einer persönlichen Beschreibung<sup>11</sup>, womit die Arbeit des Holzschnegers gemeint war.<sup>12</sup> Die wenigen Reproduktionen, für die KS ausnahmsweise noch von diesen hergestellte (zuvor schon existierende) Druckvorlagen in Strichmanier<sup>13</sup> verwendete, verdeutlichen den wesentlichen Unterschied in der Wirkung. Insbesondere die Wiedergabe seiner Collage *Ohne Titel (Aver)*<sup>14</sup>, welche er programmatisch an den Anfang des ersten Heftes stellte, erfährt durch die zeichnerische Umsetzung eine Form von Abstraktion, die ihre Machart und die originale Materialität (wie ein holländischer Fahrschein, ein rundes Preisschild oder ein möglicherweise textiles Gewebe) kaum noch errahnen lässt. Schnitte und Überlagerungen der einzelnen Collageelemente sind nur aufgrund von Schwarz-Weiß-Kontrasten oder gezeichneten Konturen erkennbar. Eine Linie fungiert als rechteckige Bildbegrenzung, doch bleibt offen, ob sie den Rand des Bildträgers oder einen Passepartout-Ausschnitt markiert bzw. eine hinzugefügte Einrahmung ist. Die im Halbtonverfahren erzeugte Reproduktion vom *Papierfetzenbild*<sup>15</sup> vermittelt dagegen einen wesentlich differenzierteren Eindruck des komplexen Gefüges der bedruckten Zettel und deren Zusammenspiel mit übermalten Bildpartien. Für das Druckergebnis ebenfalls ausschlaggebend ist die Qualität des verwendeten Papiers. Aus diesem Grund stechen insbesondere die Hefte *Merz* 8/9 sowie *Merz* 18/19 positiv hervor, da sie aus einem schwereren und zudem matt gestrichenen Papier bestehen. Dies erweist sich für den Halbtondruck als wesentlich geeigneter als die relativ leichten und offenen (somit saugfähigen) Papiere der anderen Hefte, in denen die Werkreproduktionen oftmals in schwarzer Farbe geradezu ertrinken, sodass nicht mehr allzu viele Details sichtbar sind.

Nicht alle Bilder in KS' Zeitschrift sind im strengen Sinne Reproduktionen. Es gibt auch Bildwerke, die erst beim Druck eines Heftes unmittelbar vor Ort in der Druckerei entstanden sind. Dies trifft auf das Heft *Merz* 14/15 *Die Scheuche* zu, dessen gesamte Gestaltung nur aus typografischen Elementen besteht. Es gilt gleichermaßen auch für die beiden nicht betitelten abstrakten Kompositionen in *Merz* 21 (Cover und S. 106) sowie für

11 Moholy-Nagy 1923, S. 141.

12 In spezifischen Bereichen war der Holzstich noch fast bis in die Mitte des 20. Jh. gebräuchlich. Er war als *Illustrationstechnik für viele Zwecke geeigneter als die Halbton-Photographie, z. B. für die abstrahierende Sachillustration und Werbegraphik*. (Heidtmann 1984, S. 573)

13 Dies sind: KS' Collage *Ohne Titel (Aver)* in *Merz* 1, S. 1, Elias Ehrenburgs zeichnerische Darstellung des Architekturmodells von Tatlin (*Merz* 6, S. 61, S. 135f.) sowie diverse Pelikanprodukte in *Merz* 11, S. 92–94, S. 240. Die Klischees dafür stammten bezeichnenderweise ursprünglich aus anderen Produktionszusammenhängen wie der Tagespresse und Verkaufsbroschüren: *Ohne Titel (Aver)* war zuvor in der holländischen Tageszeitung *Het Vaderland* vom 3.2.1923 abgedruckt. Das Klischee der von Ehrenburg 1923 ausgeführten Zeichnung erhielt KS vermutlich von Bruno Taut, Herausgeber der Architekturzeitschrift *Frühlicht*, der sie im 3. Heft 1922, S. 92f. abdruckte. Die Strichklischees der Pelikanprodukte in *Merz* 11 entsprachen den von der Firma Günther Wagner verwendeten Darstellungen.

14 Um 1922, verschollen; CR Nr. 1064.

15 1920; CR Nr. 607, in *Merz* 8/9, S. 78.

das *Merzmosaik aus Geviertornamenten* in *Merz 7* (S. 70, S. 180) und die beiden Schiffchen in *Merz 2* (Cover und S. 27). All diese Bilder setzen sich aus geometrischen Formen wie gleichschenkligen Dreiecken, Kreisen, Rechtecken und Quadraten unterschiedlicher Größe und Stärke zusammen, die KS als Blindmaterial (also eigentlich nichtdruckende Teile) in den Setzereien vorfand und als Druckstock zweckentfremdete. Vielleicht nicht zufällig steht deshalb in *Merz 21* direkt neben der Komposition auf der Anfangsseite anstelle des Künstlernamens die Angabe der Druckerei *C. L. Schrader, Hannover*. Obwohl KS die genannten Werke speziell im Kontext und als Teil der Zeitschriften-Gestaltung produzierte, ging er dabei dennoch wie bei der Produktion künstlerischer Druckgrafik vor. Im Fall des *Merzmosaiks* fertigte er einen Probeabzug zur Überprüfung an. Dies beweist die Existenz eines weiteren losen Blattes<sup>16</sup>, in dem er drei nicht bedruckte quadratische Felder im Mosaik mit Bleistift überzeichnete. Den bearbeiteten Zustand signierte er und bestimmte ihn – im Unterschied zur Positionierung in *Merz 7* – als Hochformat, während er im Heft schließlich das Resultat der Korrektur druckte, in dem die ehemals leeren Kästchen nun entsprechend mit Geviertornamenten ausgefüllt sind. Hier unterliegt also kein Einzelwerk einem Reproduktionsprozess, sondern ein erst im vervielfältigenden Zeitschriftendruck entstandenes Bild wird im Nachhinein zu einem solchen erklärt.

Die zwei Varianten des Segelschiffchens sind aus spitzwinklig zulaufenden Balken konstruiert, die üblicherweise für den Druck von Zierleisten und Einrahmungen verwendet werden. Nur hier setzt KS die geometrischen Formen ausnahmsweise für die Herstellung eines figurativen Motivs ein. Dabei lassen sich (vor allem in den Heften *Merz 4* und *6*) durchaus weitere gegenständliche Bilder wie eine fliegende Schwalbe (*Merz 4*, S. 44), ein Ziegenkopf (*Merz 6*, S. 59) oder eine Banderole *Herzlichste Gratulation* (*Merz 6*, S. 63, S. 139) entdecken. Diese kleinen Strich-Klischees, die Setzern als schmückend-triviales Beiwerk zur Verfügung standen, sind freigestellt vor allem auf Seitenrändern oder als Trennung zwischen Texten positioniert und beanspruchen im Vergleich zu den fast ausnahmslos rechteckig begrenzten, großformatigeren Werkreproduktionen als Bilder nur geringe Aufmerksamkeit.<sup>17</sup>

Im Mittelpunkt stehen die Reproduktionen zeitgenössischer Kunstwerke von insgesamt 27 verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern der internationalen Avantgarde: Alexander Archipenko, Hans ↗ Arp, Georges Braque, Serge Charchoune, Walter Dexel,

16 1924, SMH; CR Nr. 1264. Die Kategorisierung als i-Zeichnung, die Ernst Schwitters vorgenommen hatte und der im *Catalogue raisonné* gefolgt wurde, ist nicht länger aufrecht zu erhalten, denn es ist anzunehmen, dass KS diesen Druck aus Gevierten vorsätzlich zusammengestellt bzw. nicht schon gedruckt vorgefunden hat

17 Die Kunstwerke sind nur ausnahmsweise freigestellt reproduziert: Tatlins Denkmal der dritten Internationale (*Merz 6*, S. 61 und *Merz 8/9*, S. 84, S. 202), das vor der hellen Fläche umso monumentaler wirkend in den Raum zu ragen scheint, sowie ↗ Arps *Schnurruhr* (*Merz 7*, S. 71, S. 182 und *Merz 11*, S. 91, S. 237–240). Arps Motiv steht normalerweise mit dem Bart nach unten mittig auf dem Blatt, von KS wird es nach links bzw. schräg rechts gedreht und so platziert, wie es ihm für die Seitengestaltung notwendig erscheint. Daneben sind nur die Bilder vom Oberschenkelknochen und vom Pflanzenstängel in *Merz 8/9* (S. 82, S. 201 und S. 86, S. 203) freigestellt reproduziert.



Walter ↗ Gropius, Ludwig ↗ Hilberseimer, Günter Hirschel-Prottsch, Hannah ↗ Höch, Vilmos ↗ Huszár, Fernand Léger, El ↗ Lissitzky, Kasimir Malewitsch, László Moholy-Nagy, Piet ↗ Mondrian, Jacobus J. P. Oud, Francis ↗ Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, Gerrit Rietveld, Kurt Schwitters, Arthur Segal, Käthe ↗ Steinitz, Sophie Taeuber-Arp, Wladimir Tatlin, Ludwig Mies van der Rohe und Theo van Doesburg.<sup>18</sup> Die meisten von ihnen gelten heute als Protagonisten der abstrakten Kunst, des neuen Bauens oder der künstlerischen Fotografie. Sie lassen sich den stilistischen Strömungen und führenden Künstlergruppierungen der 1910er und 1920er Jahre, Kubismus, Dada und Surrealismus, Suprematismus und Konstruktivismus sowie De ↗ Stijl und ↗ Bauhaus zuordnen. Fast alle gehören der Generation der (wie KS) in den 1880er Jahren Geborenen an, die sich während des Erscheinungszeitraums von *Merz* in der Lebensmitte und meist auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Entfaltung befanden.<sup>19</sup> Kaum eine ihrer reproduzierten Arbeiten stammt aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg; die meisten entstanden innerhalb der letzten zehn Jahre vor der Veröffentlichung in KS' Zeitschrift und repräsentieren somit aktuelle Entwicklungen.

Sämtliche Kunstgattungen sind relativ ausgewogen vertreten: Neben Skulptur, Malerei und Grafik (darunter Collagen, i- und Stempelzeichnungen) gibt es Beispiele angewandter Kunst wie Möbeldesign, Bühnenausstattung und Reklamegestaltung, und auch die in der bildenden Kunst damals gänzlich neue experimentelle Fotografie ist mit drei Fotogrammen präsent. Zahlenmäßig dominieren die Abbildungen aus dem Bereich Architektur. Dies beruht vor allem auf der mit 31 Reproduktionen mit Abstand am üppigsten ausgestatteten Nummer *Merz* 18/19, Hilberseimers *Grosstadtbauten*. Grundrisse und Ansichten von Ladenstraßen, Mietwohnungsblocks und Hochhäusern vermitteln die planvoll organisierten Stadtelemente zukünftiger Metropolen. Neben dem Trabantenstadtsystem wird in der Aufteilung der Städte in mehrere Ebenen eine Lösungsmöglichkeit für bestehende verkehrstechnische Probleme vorgeschlagen: *unten die Geschäftsstadt mit ihrem Autoverkehr, darüber die Wohnstadt mit ihrem Fußgängerverkehr, unter der Erde der Fern- und Stadtbahnverkehr*.<sup>20</sup> Aber auch die anderen Hefte (von *Merz* 2 bis *Merz* 8/9) stellen, ebenfalls fast ausnahmslos anhand von Entwürfen und Modellen, regelmäßig Beispiele funktionaler Ingenieursbauten oder visionärer Architektur vor. Das internationale Spektrum reicht vom Verwaltungsbau des Konzerns Adolf Sommerfeld in Berlin (*Merz* 7, S. 71) und der Fabrikhalle der Bethlehem Shipbuilding Corporation in Quincy, Massachusetts (*Merz* 2, S. 26), über das Treppenhaus des Ferienhauses De Vonk im hol-

18 Neben Kunstreproduktionen enthält die Reihe *Merz* nur zwei Porträtfotografien von KS in *Merz* 20 und fünf Naturaufnahmen in *Merz* 8/9: Dauphinéer Quarz, Oberschenkelknochen, Luftaufnahme von Feldern, Pflanzenstängel, Marskanäle.

19 Der 1872 geborene Piet Mondrian ist der älteste, der 1895 geborene László Moholy-Nagy der jüngste der mit Reproduktionen in der Reihe *Merz* vertretenen Künstlerinnen und Künstler.

20 Hilberseimer in *Merz* 18/19, S. 13, S. 317f.

ländischen Noordwijkerhout (Merz 4, S. 42) bis zu einem (nicht realisierten) gläsernen Wolkenkratzer (Merz 6, S. 61) sowie politischen Monument in Russland (Merz 8/9, S. 84). Insgesamt führen sie eindrücklich die besondere, da in viele Lebensbereiche hineinreichende Bedeutung der Architektur vor Augen. Nach Überzeugung mancher der genannten Künstler kam ihr die vorherrschende Rolle bei der zukünftigen Entwicklung von Kunst und Gesellschaft zu. Schon in Merz 1, S. 11 formulierte KS programmatisch: *Das umfassendste Kunstwerk ist die Architektur. Sie umfaßt alle Kunstarten. MERZ will nicht bauen, MERZ will umbauen.* Für ihn ist sogar die *Architektur [...] an sich auf den Merzgedanken am meisten von allen Kunstgattungen eingestellt*, denn dieser bedeute *bekanntlich die Verwendung von gegebenem Alten als Material für das neue Kunstwerk*, und Architekten würden ihre *Idee des neuen Gesamtkunstwerks*<sup>21</sup> ja unter Berücksichtigung der schon vorhandenen Gebäude und städtebaulicher Aspekte entwickeln. Dementsprechend forderte er neben der *Merzarchitektur*<sup>22</sup> auch die *merzliche Verwendung von Architektur für neue Gestaltung*<sup>23</sup>.

Reproduktionen von KS' Architekturmodellen sind in seiner Zeitschrift nicht anzutreffen, vermutlich da sie Bruno Taut schon kurz zuvor in *Frühlicht* veröffentlicht hatte. Tatsächlich ist die Merzkunst in der nach ihr benannten Reihe jedoch mit über zwanzig Abbildungen, die der Person und dem Werk von KS gewidmet sind, überproportional stark vertreten.<sup>24</sup> Die anderen Künstler werden dagegen mit höchstens drei (Arp und Lissitzky) oder zwei, in der Regel jedoch mit nur einer einzigen Abbildung vorgestellt.<sup>25</sup> Vor und nach der Apossverlags-Phase in den Jahren 1925/26 gibt es, außer dem nicht illustrierten Ursonatenheft Merz 24, keine Nummer, in der nicht mindestens ein bildnerisches Werk von KS zu sehen wäre. Im Laufe der Zeit erhält die Leserschaft so einen recht ausgewogenen Überblick über die Breite seines künstlerischen Schaffens seit 1918.<sup>26</sup> Nur wenige Werkgruppen, darunter die naturalistischen Arbeiten, die für ›Merz‹ geringe Relevanz besitzen, sind außen vorgelassen. Erstaunlicherweise fehlt jedoch eine Abbildung vom *Merzbau*, jenem während des Erscheinungszeitraums der Zeitschrift in Hannover entstandenen Hauptwerk, auf das KS in Merz 21 ausführlich beschreibend eingeht. Erst

21 KS: *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*, in: *Frühlicht* I, 3 (Frühling 1922), S. 87.

22 Dies sind kleine Plastiken mit Modellfunktion aus vorgefundenen Dingen wie *Haus Merz* oder *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*, CR Nr. 773 und Nr. 774.

23 KS: *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*, in: *Frühlicht* I, 3 (Frühling 1922), S. 87.

24 17 Reproduktionen zeigen 15 verschiedene Werke (*Das Merzbild* und die Normalbühne Merz sind jeweils zweimal abgedruckt), dazu kommen die drei erwähnten Direktdrucke (in Merz 7 und Merz 21) sowie zwei Porträtfotografien. Die insgesamt 22 Reproduktionen von KS ergeben bei 144 Abbildungen in der Reihe einen Anteil in Höhe von gut fünfzehn Prozent.

25 KS und Arp sind zusätzlich mit den Originalgrafiken der Mappen Merz 3 und Merz 5 präsent. Mit zwei Reproduktionen vertreten sind: Höch, van Doesburg, Braque, Mondrian und Tatlin, wobei von den beiden letzteren zweimal dasselbe Werk reproduziert ist.

26 Die Reproduktionen zeigen Merzbilder und -reliefs, Collagen, i-Kunst, Handzeichnung und Druckgrafik, Typografie und ein Bühnenmodell.

1933, ein Jahr nach Einstellung der Publikationsreihe, sollte Wilhelm Redemann davon professionelle Weitwinkel-Aufnahmen anfertigen.<sup>27</sup>

Zur Eigenwerbung diente KS insbesondere der Katalog *Merz 20*, der 1927 die Große Merzausstellung begleitete. Nur in diesem Heft sind die Reproduktionen mit ausführlicheren Informationen zum Werk (Titel, Datierung, Material, Technik) versehen, während die Bildunterschriften sonst äußerst reduziert sind. Sie benennen meist nur den Nachnamen des Urhebers und die Kunstgattung.<sup>28</sup> So erhalten die Werke zwar eine zeitlich-räumliche Verortung (ohne die sie keine spezifische Botschaft besäßen), doch liegt es offensichtlich nicht in der Intention des Herausgebers, die Wirkung der Bilder durch zu viele Informationen zu überlagern oder zu lenken. Hingegen setzt er offensichtlich eine gewisse Kennerschaft der Rezipienten voraus, ohne die etwa nicht zu realisieren wäre, dass eine mit *K. Malewitsch* überschriebene, monochrom schwarz gedruckte quadratische Fläche für ein suprematistisches Ölgemälde von 1915 steht. Auch KS' ironisches Verwirrspiel mit Künstlernamen in Bildunterschriften, wie die Anagrammbildung *Sacipos Le Lonvoi* bei Picassos kubistischem Stillleben *Le Violon* (*Merz 4*, S. 33, S. 80f.), oder das Vertauschen der Vornamen bei dem Gemeinschaftswerk *4 i Lampe Heliokonstruktion 125 Volt* von Huszár und Lissitzky (*Merz 6*, S. 62, S. 136–138) funktioniert erst unter Voraussetzung eines gewissen Bekanntheitsgrades der Betroffenen.

Unabhängig von KS' eigener Bildpräsenz werden in *Merz* vergleichsweise viele verschiedene Künstler vorgestellt, sodass eine gewisse stilistische Vielfalt herrscht. Andere Zeitschriften beschränken sich dagegen auf eine sehr begrenzte Auswahl. In den sechzehn Nummern der rumänischen Publikation *Punct. Revistă de artă constructivistă internațională*<sup>29</sup> trifft man fortwährend nur auf dieselben fünf Namen<sup>30</sup>, während die Reihe *MA* jedes Heft mit Arbeiten ausschließlich eines Künstlers illustriert<sup>31</sup>, ohne dass das jeweilige Heft in den Texten monografisch ausgerichtet wäre. KS' *Merz*-Konzept verengt weder einseitig die Sicht noch folgt es einem beliebigen Mainstream, auch wenn zahlreiche der ausgewählten Werke ebenfalls in anderen Kunstpublikationen dieser Jahre reproduziert sind. Einzelne, wie Tatlins Modell für das *Denkmal der dritten Internationale*, standen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in *Merz* derart im Brennpunkt der aktuellen Diskussion, dass ihre Präsentation fast zwingend erscheinen musste.<sup>32</sup> Daneben reproduzierte KS

27 Erhalten sind drei Glasplattenegative von Weitwinkel-Aufnahmen [SMH, Inv. Nr. KSA 2008,12 bis 2008,14; CR Nr. 1199 (Abb. 19, 21, 23)]. Eine dieser Aufnahmen wurde ein Jahr später in Paris im Journal *Abstraction, Création, Art non-figuratif 3* (1934), S. 40 reproduziert.

28 Bei Werken von KS wird statt eines Titels oder einer Gattung meist die Werkgruppe innerhalb der *Merz*-Kategorien angegeben wie *Merzzeichnung* (*Merz 1*), *i-Bild* (*Merz 2*), *Merzrelief* (*Merz 11*) oder *Entwürfe der Merz-Werbe-Zentrale* (*Merz 20*). Bei den Abbildungen der Natur (Pflanzenstängel, Oberschenkelknochen und Luftaufnahme von Feldern) in *Merz 8/9* stehen keinerlei Angaben.

29 hrsg. von Scarlet Callimachi, Bukarest 1924/1925.

30 Victor Brauner, Marcel Janco, Melita Petrașcu, Victor Servranckx und Hans Mattis-Teutsch.

31 Zum Beispiel László Moholy-Nagy, Iwan Puni oder Hans Arp.

32 Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993, S. 389 und S. 407.

jedoch auch weniger Bekanntes wie eine *Stempelzeichnung* von Günter Hirschel-Prottsch (Merz 6, S. 55, S. 154), vermutlich da sie unmittelbar an sein eigenes Schaffen anknüpfte und diesem somit Bekräftigung verleihen konnte.<sup>33</sup> Ein weiterer Faktor für seine Auswahl waren Innovationskraft und Erfindungsreichtum eines Künstlers oder einer Künstlerin, sodass Arp und Lissitzky als »persönliche Favoriten« erwiesenermaßen nicht zu Unrecht prominent in Merz vertreten sind. Als Herausgeber präsentierte er ausschließlich solche Kunst, die er für das Voranschreiten der Abstraktion und der *kollektiven Weltgestaltung, zum allgemeinen Stil* (Merz 1, S. 9, S. 18f.) als wesentlich erachtete und die *nach individuellen Gesetzen* und *konsequent* entstanden ist (vgl. Merz 6, S. 59f., S. 133–135). Die kubistischen Stillleben von Picasso und Braque (Merz 4, S. 33, S. 80f., Merz 7, S. 70, S. 180, Merz 8/9, S. 87, S. 204) stehen für eine grundlegende Befragung der elementaren Bildfaktoren und die Einbeziehung kunstfremder Materialien in die Malerei. Die Collagen von Arp und Höch (Merz 4, S. 47, S. 103, Merz 8/9, S. 80, Merz 7, S. 71, S. 182) betonen die Wertschätzung insbesondere dieses Verfahrens als neues künstlerisches Ausdrucksmittel; zugleich heben sie dessen abstrakte Ausrichtung hervor, welche die Diskussion der Form und nicht eine inhaltliche Botschaft in den Mittelpunkt stellt.<sup>34</sup> Die poetisch-spielerisch wirkenden Zeichnungen von Picabia (Merz 1, S. 14, S. 25), Höch (Merz 1, S. 10, S. 19) und Charchoune (Merz 7, S. 72, S. 183f.) leben von der Reduktion auf einfachste bildnerische Mittel und rekurren auf den Dada-Esprit und die Anmutung früher Publikationen der Bewegung. Die zahlreichen Beispiele konstruktivistischer Malerei, vor allem die aus geometrischen Flächen komponierten Bilder von Mondrian (Merz 6, S. 52, S. 149, Merz 8, S. 77, S. 199), Lissitzky (Merz 6, S. 57, S. 132, Merz 7, S. 67, S. 163–166, Merz 8/9, S. 76, S. 198), van Doesburg (Merz 2, S. 21, S. 43f., Merz 4, S. 42, S. 95f.) und Dixel (Merz 7, S. 70, S. 180) verkünden die Abkehr von der Mimesis und zeugen vom Ideal einer Kunst, die allein ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Die Fotogramme von Moholy-Nagy (Merz 4, S. 48, S. 104), Lissitzky/Huszár (Merz 6, S. 62, S. 136–138) und Man Ray (Merz 8/9, S. 88, S. 204) sind Beispiele eines kreativen Umgangs mit dem Medium Fotografie und markieren die Überwindung seiner Begrenzung auf einen technischen oder dokumentarischen Einsatz. Dennoch vermochten Fotografien, die aus den letzteren Funktionen resultierten, weiterhin Faszination auszulösen. Dies beweist die

---

33 KS schuf vor allem zwischen 1919 und 1923 Stempelzeichnungen und publizierte sie u. a. 1920 in *Sturm Bilderbücher IV. Kurt Schwitters*, Berlin.

34 Schon Louis Aragon unterschied 1930 in der vermutlich ersten kunstwissenschaftlichen Betrachtung zur Collage zwischen diesen beiden Ausrichtungen, vgl. Eckmann 1995, S. 16, sich beziehend auf das Vorwort in: *Ausst.-Kat. Paris 1930*.

Nobilitierung zweier Röntgenbilder<sup>35</sup> sowie einer Luftaufnahme durch KS zur ‚i‘-Kunst (Merz 2, S. 18, S. 39f., Merz 8/9, S. 85, S. 203). Die ausschließliche Fokussierung auf Kunst ließ Konterfeis der Beteiligten oder Reproduktionen von Beispielen moderner Technik (Maschinen, Autos oder Flugzeuge), wie sie in anderen Avantgarde-Zeitschriften nicht selten zu finden sind, als verzichtbar erscheinen.

Neben inhaltlichen Gesichtspunkten spielte bei der Entscheidung für bestimmte Werkreproduktionen sicherlich auch die Erreichbarkeit von existierenden Klischees eine Rolle, da die Herstellung der Druckvorlagen einen nicht unerheblichen Kostenfaktor darstellte. Als Hauptlieferant für KS erwies sich die Zeitschrift *De Stijl*: Mehr als ein Drittel der 27 Abbildungen, für die er nachweislich schon zuvor verwendete Klischees benutzte, erhielt er allein aus dieser Quelle.<sup>36</sup> Daneben lieferten weitere Verlage und Herausgeber wie Ernst Wasmuth in Berlin<sup>37</sup>, der Querschnittverlag in Frankfurt a. M.<sup>38</sup>, Karl Peters in Magdeburg<sup>39</sup> oder die Künstler selbst<sup>40</sup> Druckvorlagen. Bei manchen sind Abnutzungsspuren aufgrund ihres mehrmaligen Gebrauchs oder ihrer Vervielfältigung erkennbar.<sup>41</sup> Den Anspruch, Kunstwerke erstmalig in seiner Zeitschrift vorzustellen, konnte KS notgedrungen also nicht erheben, doch waren sie zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung in Deutschland häufig noch wenig bekannt. Bei nahezu allen eigenen Werken griff KS ebenfalls auf schon vorhandene Klischees zurück.<sup>42</sup> Doch einzelne, heute als verschollen geltende Arbeiten sind ausschließlich in Merz abgebildet, sodass die Zeitschrift ihren

35 Die Vorlagen erhielt KS vom niederländischen Arzt Jacobus Hermanus Olympius Reijs. Auch andere Künstler wählten damals Röntgenfotografien als künstlerisches Material: Raoul ↗Hausmann integrierte eine Schädelaufnahme in der Collage *Die Menschen sind Engel und leben im Himmel*, 1918–1921, Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG–G 3005/82. <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=17879&viewType=detailView> (Stand 19.10.2018)

36 In chronologischer Reihenfolge, wie sie in *De Stijl* erschienen: Picasso [I, 11 (Sept. 1918), Beilage XV]; van Doesburg/Oud [II, 1 (Nov. 1928), Beilage I]; Archipenko [II, 6 (Apr. 1919), Beilage XII]; Léger [II, 12 (Okt. 1919), Beilage XXIII]; Rietveld [II, 11 (Sept. 1919), Beilage XXII]; Léger [II, 12 (Okt. 1919), Beilage XXIII]; Fabrikansicht [III, 6 (Apr. 1920), Beilage IX]; Mondrian [IV, 2 (Feb. 1921), S. 22]; van Doesburg [VI, 1 (März 1923), S. 16]; Lissitzky, *Proun (Die Stadt)* [VI, 2 (Apr. 1923), S. 27]. Huszárs *Tanzpuppe* war als Postkarte vom De Stijl-Verlag produziert worden. Auch das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch war schon in vergleichbarer Art in *De Stijl* dargestellt worden [V, 9, (Sept. 1922), S. 129] wie später in *Merz 8/9*, dort jedoch kleinformatiger und mit einem engeren Rahmen.

37 Von ihm kam das Klischee für Gropius' *Verwaltungsbau* (*Merz 7*, S. 71, S. 182).

38 Der Querschnittverlag lieferte das Klischee für Braques *Gitarre* (*Merz 7*, S. 70, S. 180).

39 Er lieferte die Druckvorlagen für Tatlins *Modell für ein Denkmal der dritten Internationale* (*Merz 6*, S. 61) und das *Glashochhaus* von Ludwig Mies van der Rohe (*Merz 8/9*, S. 81, S. 201).

40 Zum Beispiel erhielt KS von Höch die Klischees für ihre Zeichnung (*Merz 1*, S. 10) und ihre Collage (*Merz 7*, S. 71), vgl. Höch 1995a, S. 126 und S. 129; auch Dixel sandte ihm das Klischee für sein Gemälde (*Merz 7*, S. 70), vgl. Postkarte KS an Walter Dixel, 27.2.1924, CR Nr. 1241.

41 Vgl. z. B. die Abbildung von Archipenko in *Merz 8/9*, S. 79, S. 200 oder von Man Rays Rayographie in *Merz 8/9*, S. 88, S. 204, die mit zahlreichen hellen Punkten durchsetzt sind. KS beschwerte sich bei Dixel darüber, dass dessen Klischee *schlecht, fleckig* sei, vgl. Postkarte KS an Walter Dixel, 27.2.1924; CR Nr. 1241.

42 *Das Merzbild* gab es zwar schon als Postkarte des ↗Steegemann Verlags in Hannover, aber das Klischee dafür war kleiner, kann also nicht für *Merz* gedient haben. Es war jedoch für *DADACO. Dadaistischer Handatlas*, Heft 1, hrsg. von Richard Huelsenbeck und John Heartfield, Berlin 1919/20 (unveröffentl. Druckbögen) vorgesehen und auch in: Schmidt 1922, Abb. 179 reproduziert. Das *Papierfetzenbild* war zuvor in *Ararat* 1/1921, S. 17 reproduziert; Das

einzigen Nachweis darstellt.<sup>43</sup> Nicht unbedingt finanzielle Gründe müssen dazu geführt haben, dass so manche Abbildung mehr als einmal in der Reihe zu finden ist.<sup>44</sup> Wenn *Das Merzbild* von KS, nachdem es quergestellt auf zwei Seiten schon die Mitte von *Merz 6* eingenommen hatte, nach einigen Jahren abermals prominent die Rückseite seines Katalogs *Merz 20* zierte (und dies, obwohl es in der Ausstellung nicht präsent war), avanciert es offensichtlich zu einem Werbeträger für eine bei der Leserschaft inzwischen bekannte und vorgeblich erfolgreiche Marke.

Die Reproduktionen in der Reihe *Merz* werden an keiner Stelle in ihrer unmittelbaren visuellen Wirkung eingeschränkt. Meist stehen sie in einem halbseitigen Format und rechtwinklig verortet innerhalb oder auch leicht versetzt außerhalb des Satzspiegels. Erhebliche Beschneidungen<sup>45</sup> finden nicht statt, doch kann die Ausrichtung vom Original abweichen.<sup>46</sup> Dabei ist nicht immer klar, ob eine Drehung versehentlich oder absichtlich stattgefunden hat. Wenn im *Banalitäten*-Heft Picassos *Stilleben* fälschlich als Hochformat reproduziert ist, dann gehört dies gemeinsam mit der Anagrammbildung in der Bildunterschrift offensichtlich zu einer künstlerischen Strategie, zumal die Layoutvorgaben hier auch das Querformat zugelassen hätten.<sup>47</sup> Dagegen mögen bei Braques Gemälde *Nature morte à la guitare II (Cheminée – QUATUOR)*, das KS um 90 Grad nach links gedreht abbildet, andere Gründe zu dieser (falls wirklich bewusst gefällten) Entscheidung geführt haben. Das *Stilleben* gehört auf einer Doppelseite zu einer Ansammlung von Bildern in *Merz 7* (S. 70/71, S. 180), wie sie in dieser Dichte an keiner anderen Stelle in der Reihe anzutreffen ist. Nach vorherigen, eng bedruckten Textseiten ohne Reproduktionen sieht man auf einen Blick sechs Bilder verschiedener Kunstbereiche und Stile.<sup>48</sup> Sie bilden innerhalb eines losen dreispaltigen Layouts und im Zusammenspiel mit ein- oder zwei-

---

*Zwillingsbild* findet sich zuvor im Ausst.-Kat. München 1923, S. 24; *Die Merzzeichnung/Ohne Titel (Aver)* war am 3.2.1923 in *Het Vaderland* abgedruckt; von *Das Kreisen [ehemals: Weltenkreisen Raum.]* gab es eine Postkarte des Steegemann Verlags 1920; *Der Gefangene*, 1918, war abgebildet in *Das Hohe Ufer* 1,10, Hannover 1919, S. 257.

43 Dies sind: *i-Zeichnungen* (Röntgenfotos), *Zeichnung I 9 Hebel 2 [?]*, *MERZ 1925,1 Relief im blauen Quadrat* sowie die Collage *Der erste Tag*. (CR Nr. 745, CR Nr. 1277 und CR Nr. 1040). Auch *Bois* von Charchoune (*Merz 7*, S. 72, S. 183f.) und die *Stempelzeichnung* von Hirschel-Prottsch (*Merz 6*, S. 55, S. 154) sind nirgendwo sonst nachweisbar.

44 Zweimal gedruckt wurden: Arp, *Schnurruhr* (in *Merz 7* und 11), Tatlin, Modell für das *Denkmal der dritten Internationale* (in *Merz 6* und 8/9), Mondrian, *Composition A* (in *Merz 6*, S. 52, S. 149 und *Merz 8/9*, S. 77, S. 199) und KS' *L Merzbild L 3 (Das Merzbild.)* (in *Merz 6*, S. 56/64, S. 140 und *Merz 20*, S. 105, S. 354).

45 Eine Ausnahme stellt Man Rays *Rayographie* dar (*Merz 8/9*, S. 88, S. 204), die unten stark beschnitten ist, sodass die hellsten Streifen, die von unten diagonal ins Bild führen, hier fehlen, vgl. die Reproduktion in: Ray 1982, Abb. 170.

46 Dies ist häufig zu beobachten: Lissitzkys *Proun (Stadt)* (vgl. *Merz 6*, S. 57, S. 132) war fast gleichzeitig auch in *De Stijl* [VI, 2 (Apr. 1923) S. 27] abgebildet, dort jedoch fälschlich um 90 Grad nach links gedreht. Die *Photographie Fgm 8* von Moholy-Nagy (vgl. *Merz 4*, S. 48, S. 104) war in der Zeitschrift *Broom* [4, 4 (März 1923), eingebunden zwischen S. 224/225] um 180 Grad gedreht abgedruckt.

47 An sich war das Querstellen von Hochformaten nicht unüblich. In der Zeitschrift *De Stijl* sind (ab Jg. IV, 1921) die Reproduktionen z. B. in einem streng gleichbleibenden, zweispaltigen Layout integriert, was dazu führte, dass Werke oft quer abgebildet werden mussten.

48 KS' *Merzmosaik* trifft auf ein Gemälde von Dixel und das *Stilleben Nature morte à la guitare II (Cheminée – QUATUOR)* von Braque, gegenüber stehen der *Verwaltungsbau* von Gropius, Arps *Schnurruhr* und Höchs Collage *Astronomie*.

spaltig gesetzten Texten eine gestalterische Einheit mit äußerst fragilem Gleichgewicht. Das schmale, aufrecht gestellte Bild von Braque fungiert dabei als wichtiger Gegenpol zu Arps gedrehter *Schnurruhr* auf der gegenüberliegenden Seite. Bildkünstlerische Ideen, Formen und Ausdrucksweisen in verschiedenen großen Reproduktionen von eigenen und fremden Werken werden hier von KS nach eigenem Ermessen gegeneinander gewertet und im Zusammenspiel mit Texten und weiteren typografischen Elementen (Leerflächen, Balken, Linien) miteinander in Beziehung gesetzt.

Wort und Bild treten in der Reihe *Merz* selten als mediale Konkurrenten auf, auch wenn an manchen Stellen beide in unkonventioneller typografischer Anordnung kombiniert sind, wie bei der quer gedruckten Fabrikansicht mit dem in gedrängter Dichte darum arrangierten Gedicht *Ruiter* in *Merz 2* (S. 26, S. 49). Die Lektüre der Texte versperrt jedoch nicht den Blick auf das reproduzierte Werk, sondern intensiviert ihn allenfalls. So können Kommentare die Rätselhaftigkeit eines Bildes potenzieren, wie bei dem Fotogramm *4 i Lampe Heliokonstruktion 125 Volt* von Lissitzky und Huszár (*Merz 6*, S. 62, S. 136–138), wo zwei mutmaßlich erläuternde Sätze unterhalb der Abbildung verlautbaren: *Das Verfahren dieser Helionstruktion ist grammatikalisch. Das Viereck in der oberen Ecke links entsteht durch Rotation eines Kreises.* Entgegengesetzt verhält es sich bei KS' Text *Aufgedeckte Spseudonyme* (*Merz 4*, S. 44, S. 98f.), dem wie zur Beweisführung das vermeintliche Fotoporträt *J. K. Bonset 1899* beigegeben ist. Diese Person soll sich hinter dem Pseudonym Theo van Doesburg verbergen, allerdings bleibt offen, um wen es sich beim Abgelichteten wirklich handelt.

Jede Abbildung ist in Lese- und Verstehensprozesse eingebunden und kommuniziert entsprechend Bedeutungsgehalte.<sup>49</sup> Dabei gilt in *Merz* grundsätzlich die Tendenz, dass es nicht auf ein spezielles, erklärungsbedürftig erscheinendes Einzelwerk ankommt, sondern vielmehr die vertretene Richtung wie Dada oder Konstruktivismus zählt. Zahlreiche Bildreproduktionen dienen eher dazu, die Semantik wichtiger Textpassagen visuell zu verdichten als spezifische Aussagen der Texte direkt zu veranschaulichen. So kann eine Picabia-Zeichnung innerhalb von KS' Text *Die weißlackierte schwarze Tüte* (*Merz 1*, S. 14, S. 25) reproduziert sein, während einzig der Name dieses Künstlers erst auf der übernächsten Seite im Text *Dadaïsme* (dt.: Dadaismus) von van Doesburg erwähnt, aber an keiner Stelle auf das Werk eingegangen wird. Auch die ausgewählten Abbildungen in KS' Katalog *Merz 20* führen weder die darin ausführlich beschriebenen Entwicklungsschritte seines künstlerischen Werdegangs vor Augen noch orientieren sie sich an der Liste der ausgestellten Werke.<sup>50</sup>

49 Vgl. Behrmann 2014, S. 439.

50 Von diesen ist nur Katalog Nr. 30 *Merzrelief in blauem Quadrat* reproduziert.

Ein offenkundigerer Bild-Text-Bezug besteht bei Mondrians Gemälde, das zusammen mit seinem Text *Het Neo-Plasticisme* (dt.: Der Neo-Plastizismus) (Merz 6, S. 52f., S. 148f.) dargestellt ist. Darin beschreibt er, was der Neo-Plastizismus in der Malerei umsetzt: *Er stellt Flächen, die durch Linien definiert sind, dar. Er realisiert diese Flächen durch reine Grundfarben: gelb-blau-rot, konfrontiert durch Nicht-Farben, weiß-schwarz-grau* (Merz 6, S. 54, S. 150–153). Diese Erklärung ist derart grundsätzlich, dass nahezu jedes seit 1920 entstandene Bild des Künstlers ihr visuell entsprochen hätte. Eine konzeptuelle Besonderheit stellt das Heft Merz 8/9 dar, das eine durchgehend gleichbleibende Relation aufweist: Jede Werkreproduktion ist in einen direkten, wenn auch sehr generellen Bezug zu Zitatens programmatischen Charakter (zumeist der Urheber) gesetzt. Einen enigmatischen Charakter erhält darin die letzte, ausnahmsweise kreisrund begrenzte Abbildung, der kein Text, sondern nur ein großes Fragezeichen beigegeben ist. Es bleibt also offen, ob es sich hierbei – folgt man der Thematik des Heftes – um die Wiedergabe eines Kunstwerks oder eines Naturgebildes handelt.

Insgesamt stößt man in der Reihe äußerst selten auf anschauliche Bildbeschreibungen wie bei Huszárs *Tanzpuppe* (Merz 1, S. 13, S. 23), deren Farbigkeit und Funktion vom Künstler im darunter stehenden Text *Mechanische Dansfiguur* (dt.: Mechanische Tanzfigur) geschildert werden. Auch KS' *Modell der Normalbühne Merz* begleitet eine kurze Darlegung mit der unversehens abschließenden konkreten Auskunft *Die Sonne oben ist rot* (Merz 20, S. 101, S. 345–347). Erläuterungen mit Rückbezügen zu fast sämtlichen Abbildungen bieten ebenfalls die Anmerkungen in Hilberseimers *Grosstadtbauten*-Heft (vgl. Merz 18/19, S. 22–28, S. 326–333). Hier unterstützen die Reproduktionen den Prozess der Bedeutungserzeugung erheblich, wie auch im Typoreklame-Heft Merz 11 sich die Darstellungen der Pelikanprodukte<sup>51</sup> komplementär zu den begleitenden Werbeslogans verhalten.

Klassische Illustrationen mit dienender Funktion zur Erhellung des Textes finden sich in den Märchen-Heften (Merz 12 und Merz 16/17), wo – neben den typografisch gestalteten Akzentuierungen – parallel zum Erzählverlauf im Text integrierte Zeichnungen von Steinitz als freigestellte Figuren oder rechteckig begrenzte Reproduktionen (u. a. von ihren collagierten Bildern) die Protagonisten und deren Erlebnisse veranschaulichen. Allein hier wird die in der Reihe vorherrschende Ein- oder maximal Zweifarbigkeit<sup>52</sup> im Druck mittels einer Handkolorierung<sup>53</sup> in Buntheit verwandelt. Die jedoch ausschließlich

51 Sie sind entgegen den Zielen der Neuen Typografie und KS' eigener These im selben Heft (*Die photographische Abbildung ist klarer und deshalb besser als die gezeichnete.*, vgl. S. 91, S. 237–240) nicht als Fotoaufnahmen, sondern (wohl aus Kostengründen) als traditionelle Strichzeichnungen wiedergegeben.

52 Zweifarbig gedruckt sind: Merz 11, Merz 12 (beide Rot und Schwarz) sowie Merz 14/15 (Rot und Blau); bei den folgenden Heften sind allein die Umschläge zweifarbig: Merz 8/9 (Blau und Rot), Merz 16/17 (Schwarz mit Grün, Blau oder Rot), Merz 21 (Rot und Schwarz).

53 In Merz 12 mit hellgrüner und gelber Pastellkreide; in Merz 16/17 mit Wasserfarbe (Pink, Gelb, Blau, Rot und Grün).



schwarz gedruckten Werkreproduktionen erhalten in den drei Heften *Merz 2*, *4* und *7* durch farbiges Papier<sup>54</sup> als Bildträger ein monochromes Kolorit.

Je nach Inhalt und Funktion eines Heftes ist der konzeptuelle Einsatz von Bildreproduktionen sowie der gestalterische Umgang mit ihnen verschieden. Programmatische wie finanzielle Gesichtspunkte bestimmen die Auswahl der aktuellen Kunstwerke. Ihre ausgeprägte optische Präsenz trägt zu einem zeitgemäßen und vergleichsweise attraktiven Erscheinungsbild der Reihe *Merz* bei. Sie sind nicht nur schmückendes Beiwerk oder Zusatz zu überwiegendem Textdruck, sondern wichtiger und integraler Bestandteil eines angestrebten Gleichgewichts zwischen theoretischen Darlegungen und visuellen Eindrücken.

Isabel Schulz

---

54 In *Merz 2* grünliches, in *Merz 4* rosa und in *Merz 7* helloranges Papier.



ANHANG





## DIE REIHE MERZ 1923–1932

Hefnummer und Titel	Produktionszeitraum	Nummer/Jahrgang
1 Holland Dada	Ende Februar/Anfang März	1/ <b>1923</b>
2 Nummer /i/	Anfang April fertig (am 16. Mai noch nicht gedruckt)	2/1923
3 Merz Mappe	Juni/Juli	Sonderedition, außer Abonnement
4 Banalitäten	Juli (gedruckt 2. Junihälfte)	3/1923
5 Arp Mappe	Juli–Oktober	Sonderedition, außer Abonnement
6 Imitatoren Watch Step!/ Prapoganda und Arp	1. Septemberhälfte (gedruckt Anfang September)	4/1923
7	Februar/März	1/ <b>1924</b>
8/9 Nasci	3. Juli-Woche	2+3/1924
10 Merzbuch/Bauhausbuch		nicht erschienen
11 Typoreklame	September (November Versandumschlag gedruckt)	4/1924
12 Hahnepeter	(APOSS 1: 1924)	außer Abonnement
13 Grammophonplatte	(vor) September 1924 (Aufnahme: September 1923)	außer Abonnement
14/15 Die Scheuche	(APOSS 3: Februar 1925), am 22. April als Merz geplant	1+2/ <b>1925</b>
16/17 Die Märchen vom Paradies	(APOSS 2: Oktober/November 1924)	3+4/1925
18/19 Ludwig Hilberseimer Grosstadtbauten	(APOSS 4: September–Dezember 1925)	1+2/ <b>1926</b>
20 Kurt Schwitters Katalog	ca. März 1927	3/1926
21 erstes Veilchenheft	Anfang 1931	<b>1931</b>
22 Entwicklung		nicht erschienen
23 e E.		nicht erschienen
24 kurt schwitters: ursonate	August 1932	<b>1932</b>
25	1946/47	nicht erschienen



# VARIANTEN DER MÄRCHEN

## HAHNEPETER<sup>1</sup>

Der<sup>2</sup> Junge hieß Hahnemann. Eigentlich hieß er Hans. Eines Tages fand Hahnemann ein Ei, aber kein richtiges Ei, sondern es war an einer Ecke nicht rund, sondern platt. Ganz platt. Ganz platt.<sup>3</sup> Und zwar hatte es auf der platten Ecke gestanden. Das mußte Hahnemann auffallen. Darum nahm er das Ei mit und ging damit zum Onkel Doktor. Der<sup>4</sup> aber sagte ihm, daß das kein Hühnerei wäre, auch kein Gänseei, sondern es wäre ein Hahnenei, und zwar das Ei von einem richtigen Hahnepeter.<sup>5</sup> Ja, sagte Hans, wie muß man das denn machen? Da setzte der Onkel Doktor seine Hornbrille auf und sagte, solch ein Ei brauchte genau 13 Tage hinter dem warmen Ofen zu liegen zum Ausbrüten. Die Mutter wollte das zuerst nicht glauben.<sup>6</sup> Als aber Hahnemann eine lange Konservendose<sup>7</sup> hinter den Ofen stellte, und das Ei darauf, noch etwas grünes Gras dabei, wie auf einer richtigen Wiese, da glaubte sie es doch. Nur fürchtete sie sich etwas, wenn der Hahnepeter schließlich rauskommen würde, was dann?<sup>8</sup> Hahnemann beruhigte sie,<sup>9</sup> sie müsse nur 13 Tage Geduld haben. Morgens und abends betastete Hahnemann das Ei mit dem Zeigefinger und brachte morgens und abends neues Grün von derselben Wiese, auf der er das Ei gefunden hatte. Ihr müßt<sup>10</sup> Euch das alle merken, wie man das macht, denn Ihr findet vielleicht auch<sup>11</sup> mal solch ein Ei von einem richtigen Hahnepeter.<sup>12</sup>

---

1 HAHNEPETER] *Der* ↗ *Sturm*: Der Titel ist diagonal von links oben nach rechts unten verlaufend abgedruckt. *Merz* 16/17: 1 *Der Hahnepeter*. Titel in Schreibschrift. Als Grundtext wird die *Sturm*-Fassung geboten [vgl. *Der Sturm* XV, 3 (Sept. 1924), S. 170–173]. Varianten aus den Heften *Merz* 12 sowie 16/17 sind im Apparat vermerkt.

2 Der] *Merz* 16/17: **Der**

3 Ganz platt.] *Merz* 12; *Merz* 16/17: GANZ PLATT.

4 Der] *Merz* 12; *Merz* 16/17: DER

5 richtigen Hahnepeter.] *Merz* 12; *Merz* 16/17: RICHTIGEN HAHNEPETER.

6 Die Mutter wollte ... zuerst nicht glauben.] *Merz* 12: Die Mutter/ wollte das zuerst nicht/ glauben.

7 Als aber Hahnemann eine lange Konservendose] *Merz* 12: Als aber Hahnemann/ eine lange Konservendose

8 ?] *Merz* 12; *Merz* 16/17: fett gedruckt.

9 Hahnemann beruhigte sie.] *Merz* 12: Hahnemann/ beruhigte sie,

10 müßt] *Merz* 16/17: könnt

11 vielleicht auch] *Merz* 16/17: vielleichtauch

12 Hahnepeter.] *Merz* 16/17: **HAHNEPETER**.

Und nun kam der Tag, wo der Hahnepeter<sup>13</sup> aus dem Ei kriechen sollte. Das Ei war schon ganz warm geworden, und Hahnepeter setzte sich schon vorsichtshalber<sup>14</sup> die Brille<sup>15</sup> seiner Großmutter auf. Denn wenn der Hahnepeter<sup>16</sup> herauskommen würde,<sup>17</sup> dann könnte er leicht herunterfallen.<sup>18</sup> Darum nahm Hahnemann zuletzt das Ei von der Konservendose herunter, wickelte es<sup>19</sup> in seine Schürze und setzte sich damit dicht an den Ofen. Mit einem Male gab es einen Kling,<sup>20</sup> als ob die großen Leute mit Wein<sup>21</sup> anstoßen,<sup>22</sup> und da kam der Hahnepeter<sup>23</sup> aus dem Ei heraus und sagte sofort *Guten Tag*<sup>24</sup>, *Guten Tag!* Hahnemann<sup>25</sup> wollte die Eierschalen fortwerfen, weil er vor Schreck nichts Besseres zu sagen wußte, aber die waren schon nicht mehr da. Und wie er den Hahnepeter ganz vorsichtig auf den Tisch stellte, stand er sogar auf einem Bein, denn er hatte nur eines, und das war wie ein Kreisel.

Hahnemann<sup>26</sup> mochte ihn kaum fest ansehen, aber er sah ihn doch heimlich an, und sah ihn immer wieder an, von allen Seiten an, und der Hahnepeter<sup>27</sup> stand auf seinem einen Bein.

Als nun die Mutter hereinkam, fragte sie sofort, was man mit dem Ding wohl eigentlich<sup>28</sup> machen könnte?<sup>29</sup> Da<sup>30</sup> meinte Hahnemann, der würde doch Eier legen, und dann hätten wir eine ganze Familie von Hahnepetern. Aber die Mutter meinte, das hätte doch auch keinen Zweck. — O doch, das hätte den Zweck, daß viele Hahnepetermärchen kämen.

Und mit einem Male fiel es Hahnemann dabei ein, daß der Hahnepeter auch „Kra“ sagen konnte. Wenn man nämlich den Hahnepeter am Halse unter dem Lappen kitzelte,

---

13 Hahnepeter] Merz 12: Das Wort wurde wegen des Umbruchs am Zeilenende ohne Bindestrich getrennt *Hahnepe/ter*.

14 vorsichtshalber] Merz 12: Das Wort wurde wegen des Umbruchs am Zeilenende ohne Bindestrich getrennt *vor/ sichtsshalber*

15 Brille] Merz 12; Merz 16/17: *BRILLE*

16 Hahnepeter] Merz 12: Das Wort wurde wegen des Umbruchs am Zeilenende ohne Bindestrich getrennt *Hahnepe/ter*

17 würde,] Merz 12: Das Wort wurde wegen des Umbruchs am Zeilenende ohne Bindestrich getrennt *wür/ de,*

18 herunterfallen.] Merz 16/17: *hinunterfallen.*

19 wickelte es] Merz 16/17: *wickelte es behutsam*

20 Kling,] Merz 12; Merz 16/17: *KLING*

21 als ob die ... Leute mit Wein] Merz 12: *als ob die großen/ Leute mit Wein/ Merz 16/17: als ob die GROSSEN/ Leute mit Wein*

22 anstoßen,] Merz 16/17: *anSTOSSEN,*

23 da kam der Hahnepeter] Merz 16/17: *da kam der Hahnepeter auch schon*

24 *Guten Tag*] Merz 12; Merz 16/17: *Guten Tag, Guten Tag, **GUTEN TAG!*** Die ersten beiden Wiederholungen in Schreibschrift.

25 Hahnemann] Merz 16/17: *HAHNEMANN/*

26 Hahnemann] Merz 16/17: *HAHNEMANN/*

27 Hahnepeter] Merz 12: Das Wort wurde wegen des Umbruchs am Zeilenende ohne Bindestrich getrennt *Hah/ nepeter*

28 eigentlich] Merz 12: Das Wort wurde wegen des Zeilenumbruchs ohne Bindestrich getrennt *ei/ gentlich*

29 ?] Merz 12: Fettdruck

30 Da] Merz 12: *DA*; Merz 16/17: **Da**



so sagte er „Kra, Kra<sup>31</sup>“, so ähnlich wie Kikeriki.<sup>32</sup> Und als die Kinder kamen, kitzelten sie ihn alle erst mal mit einem Strohalm unter dem Halse, damit er „Kra, Kra“ sagte. Und der Hahnepeter mußte fürchterlich lachen und sagte immer „Kra, Kra, Kra, Kra, Kra, Kra, Kra, Kra“.<sup>33</sup>

Und wie ihn nun die Kinder alle kitzelten,<sup>34</sup> da kitzelte eines verkehrt, es wußte selbst nicht wie und wo, und warum, und wir wissen es auch nicht, warum es verkehrt war. Und plötzlich wurde er grasgrün, schrie furchtbar auf, sprang ein bischen<sup>35</sup> in die Luft und legte dabei ein schwarzes Ei,<sup>36</sup> und<sup>37</sup> nun kitzelte jedes Kind einmal an der verkehrten Stelle. Und jedesmal legte der Hahnepeter ein schwarzes Ei. Und da es 13 Kinder waren, so legte er 13 Eier. Und dabei bemerkten es die Kinder, daß er hinten eine Schraube und einen richtigen Propeller<sup>38</sup> hatte.

Wenn wo ne Schraube ist, muß man auch dran drehen.<sup>39</sup> So<sup>40</sup> drehte Hahnemann an der Schraube dreimal<sup>41</sup> rum, nachdem er die Mutter gefragt hatte, wie rum man drehen müßte. Die Mutter aber sagte, man müßte rechtsrum drehen. Und als Hahnemann dreimal rumdrehte, tanzte der Hahnepeter wie eine Balletteuse.<sup>42</sup> Darum drehte jetzt Hahnemann sechsmal rum.<sup>43</sup> Und als Hahnemann sechsmal rumdrehte, tanzte der Hahnepeter wieder und erhob sich dabei etwas in die Luft. Darum drehte jetzt<sup>44</sup> Hahnemann neunmal rum.<sup>45</sup> Und als Hahnemann neunmal rumdrehte, flog der Hahnepeter ganz hoch und sang dazu, wie wenn der Vater Violine spielt. Darum drehte Hahnemann jetzt dreizehnmal rum auf.<sup>46</sup> Und als Hahnemann dreizehnmal rumdrehte,<sup>47</sup> flog der Hahnepeter ganz hoch, ganz schnell, noch schneller, noch viel schneller und sang dazu noch viel schöner, als wenn der Vater Violine spielt.<sup>48</sup> Und flog höher und höher und kam überhaupt nicht

31 Kra, Kra] Merz 16/17: **KRA – KRA – !**

32 Kikeriki.] Merz 12: KIKERIKI.

33 „Kra, Kra, Kra, . . . Kra, Kra, Kra“.] Merz 16/17: „KRA, KRA, KRA, KRA, KRA, KRA, KRA, KRA,“

34 Und wie ihn . . . Kinder alle kitzelten,] Merz 12: und/ wie/ ihn/ nun/ die Kinder alle kitzelten, Merz 16/17: Und wie/ ihn/ nun/ die KINDER alle kitzelten, in Schreibschrift.

35 bischen] Merz 12; Merz 16/17: bißchen

36 schwarzes Ei,] Merz 16/17: schwarzes Ei.

37 und] Merz 16/17: Und

38 Propeller] Merz 12: eine richtige Schraube hatte und einen richtigen/ PROPELLER; Merz 16/17: PROPELLER.

39 Wenn wo ne . . . auch dran drehen.] Merz 12: WENN WO NE/ SCHRAUBE IST,/ MUSS MAN AUCH/ DRAN DREHEN. Merz 16/17: WENN WO NE/ SCHRAUBE IST/ MUSS MAN AUCH/ DRAN DREHEN.

40 So] Merz 12; Merz 16/17: SO

41 dreimal] Merz 16/17: 3 MAL

42 Balletteuse.] Merz 12: BALLETTTEUSE.

43 sechsmal rum.] Merz 16/17: **6 MAL rum.**

44 Darum drehte jetzt] Merz 16/17: Darum drehte jetzt/ Hahnemann

45 neunmal rum.] Merz 16/17: **9 MAL rum**

46 dreizehnmal rum auf.] Merz 16/17: **13 MAL RUM AUF.**

47 Und als Hahnemann dreizehnmal rumdrehte,] Merz 16/17: UND ALS HAHNEMANN DREIZEHNMAL RUM-drehte,

48 sang dazu noch . . . Vater Violine spielt.] Merz 12: sang dazu/ noch viel/ schöner, als/ wenn der/ Vater/ Violine/ spielt.

wieder herunter.<sup>49</sup> Die Kinder sahen hinter dem Hahnepeter her,<sup>50</sup> sahen sich gegenseitig an und machten betrübte und erstaunte kleine Gesichter. Manche lachten vor Schreck,<sup>51</sup> und Hahnemann<sup>52</sup> mußte sogar weinen. Aber der Hahnepeter kam nicht wieder.

Und da kam gerade die Mutter dazu und hörte die ganze Bescherung und tröstete die Kinder und sagte, sie hätten ja noch die vielen Eier, die Hahnepeter<sup>53</sup> gelegt hatte. Und jedes Kind bekam ein Ei, welches genau so aussah,<sup>54</sup> wie das Ei, aus dem Hahnepeter herausgekommen war.

### **FAMILIE HAHNEPETER II:**

#### ***Der Paradiesvogel.***<sup>55</sup>

Auf der Fensterbank wuchs unter vielen Blumen und Stachelgewächsen, die Hahnemann gehörten, auch eine Blume, die so groß wie ein Teller war. Unter diese Blume legte Hahnemann sein Hahnepeterei und pflegte es,<sup>56</sup> und da senkte die Blume ihren Kopf, der so groß war, wie ein Teller und deckte damit das Ei zu.<sup>57</sup>

Hahnemann dachte zuerst, die Blume wollte das Ei fressen<sup>58</sup>, aber die Blume fraß das Ei nicht<sup>59</sup> sondern brütete es aus, mit ihrem lieben Angesicht.<sup>60</sup> Und plötzlich kam ein richtiger Paradiesvogel aus dem Ei gekrochen, der der Blume sehr ähnlich war und so aussah, als ob er immer zwischen Palmen und Stachelpflanzen gelebt hätte. Der Paradiesvogel<sup>61</sup> war sehr bunt und hatte schrecklich lange Federn am Schwanz, sodaß er garnicht<sup>62</sup> auf der Erde sitzen konnte. Der flog nun immer im Zimmer herum und wurde sehr zutraulich,

---

49 Und flog höher ... nicht wieder herunter.] *Merz 16/17: UND FLOG HÖHER/ UND HÖHER/ UND KAM ÜBERHAUPT NICHT/ WIEDER HERUNTER.*

50 Die Kinder sahen ... dem Hahnepeter her,] *Merz 12: Die Kinder/ sahen hinter dem Hahnepeter her,*

51 Manche lachten vor Schreck,] *Merz 12: Manche/ lachten/ vor Schreck,*

52 Hahnemann] *Merz 16/17: HAHNEMANN*

53 Hahnepeter] *Merz 12: Das Wort wurde wegen des Umbruchs am Zeilenende ohne Bindestrich getrennt Hahne/ peter*

54 welches genau so aussah,] *Merz 16/17: welches fast genau so ähnlich aussah,*

55 FAMILIE HAHNEPETER II:

Der Paradiesvogel.] *Merz 16/17: Der Paradiesvogel.* Titel in Schreibschrift. Als Grundtext wird die *Sturm*-Fassung geboten [vgl. *Der Sturm* XV, 4 (Dez. 1924), S. 227–230]. Varianten aus dem Heft *Merz 16/17* sind im Apparat vermerkt.

56 Hahnepeterei und pflegte es,] *Merz 16/17: Hahnepeter-Ei und pflegte es jeden Tag zweimal eine Viertelstunde.*

57 und da senkte ... das Ei zu.] *Merz 16/17: Da senkte die Blume ihren Kopf, der so groß war wie ein Teller, und deckte damit das Ei zu.*

58 Hahnemann dachte zuerst, ... das Ei fressen] *Merz 16/17: Zuerst fürchtete Hahnemann, die Blume wolle gar das Ei fressen,*

59 nicht] *Merz 16/17: gar nicht*

60 brütete es aus, ... ihrem lieben Angesicht.] *Merz 16/17: brütete es aus mit ihrem lieben Angesicht.*

61 Der Paradiesvogel] *Merz 16/17: Der*

62 sodaß er garnicht ] *Merz 16/17: so daß er durchaus nicht*

fraß Hahnemann aus der Hand,<sup>63</sup> und überhaupt,<sup>64</sup> und ging sogar mit Hahnemann spazieren, und die Kinder<sup>65</sup> freuten sich, wenn er<sup>66</sup> neben ihm flog. Aber eines Tages kam der Paradiesvogel nicht wieder nachhause, sondern flog weit übers Meer, bis nach einer kleinen Insel, wo noch nie ein lebender Mensch vorher gewesen war, außer Adam und Eva, direkt ins Paradies<sup>67</sup> und setzte sich da in der Mitte auf einem Apfelbaum.<sup>68</sup> Aber Hahnemann wußte das ja garnicht und war sehr traurig, daß der Paradiesvogel nun fort war. Und weil er seinen Paradiesvogel sehr entbehrte, wollte er sich einen neuen Paradiesvogel bauen, denn Eier vom Hahnepeter hatte er nun nicht mehr.<sup>69</sup> Und die große Blume, die so hell war, wie ein Katzenauge in der Nacht, war auch schon so lange verwelkt.<sup>70</sup> Darum nahm Hahnemann zwei Stäbe, nagelte sie wie ein Kreuz zusammen und überklebte dieses mit buntem Papier wie einen Drachen.<sup>71</sup> Hinten hängt er einen Schweif dran, einen Drachenschwanz, der ebenso bunt war, wie der Paradiesvogel.<sup>72</sup> Nun ging er wieder hinaus und ließ seinen Drachen fliegen; und wie der Drachen ganz hochgestiegen war, da zog er Hahnemann mit in die Luft,<sup>73</sup> erst über die Häuser, und Hahnemann konnte in alle Schornsteine hineinsehen und sah, was die Leute kochten,<sup>74</sup> dann immer höher und höher über die höchsten Berge, und dann immer weiter,<sup>75</sup> quer über das Meer, und Hahnemann sah viele Schiffe mit großen Segeln und schwarzen Schornsteinen, und dabei wurde es langsam immer wärmer.<sup>76</sup> Und bei der Wärme senkte sich der Drachen wieder, und Hahnemann schleifte ganz dicht über dem Meere her, bis er schließlich ganz sanft auf

---

63 Der flog nun ... aus der Hand,] Merz 16/17: *Darum flog er immer im Zimmer umher und wurde am Ende so zutraulich, daß er Hahnemann aus der Hand fraß*

64 und überhaupt,] Merz 16/17: *UND ÜBERHAUPT*

65 die Kinder] Merz 16/17: *alle Kinder*

66 er] Merz 16/17: *er so*

67 Aber eines Tages ... direkt ins Paradies] Merz 16/17: *Aber einmal, als sie ausgegangen waren, kam der Paradiesvogel nicht wieder nach Hause, sondern flog weit übers Meer nach einer kleinen Insel, wo außer Adam und Eva noch nie ein lebender Mensch gewesen war: INS PARADIES.*

68 und setzte sich ... auf einem Apfelbaum.] Merz 16/17: *Da setzte er sich in der Mitte auf einen Apfelbaum und dachte vielleicht gar nicht mehr an Hahnemann.*

69 Aber Hahnemann wußte ... nun nicht mehr.] Merz 16/17: *Aber Hahnemann war sehr traurig, daß der Paradiesvogel nun fort war, und weil er ihn sehr entbehrte und keine Eier vom Hahnepeter mehr hatte, wollte er sich einen neuen bauen.*

70 Und die große ... so lange verwelkt.] Merz 16/17: *fehlt.*

71 nagelte sie wie ... wie einen Drachen.] Merz 16/17: *nagelte sie über Kreuz zusammen und überklebte sie mit buntem Papier, genau wie einen Drachen.*

72 einen Drachenschwanz, der ... wie der Paradiesvogel.] Merz 16/17: *genau wie einen Drachenschwanz, der ebenso bunt war wie der Paradiesvogel.*

73 Nun ging er ... in die Luft,] Merz 16/17: *Nun ließ er draußen seinen Drachen fliegen, und wie der ganz hoch gestiegen war, da zog er Hahnemann mit in die Luft.*

74 erst über die ... die Leute kochten,] Merz 16/17: *Erst gings über Häuser, und Hahnemann konnte in die Schornsteine hineinsehen und sah, as die Leute für Essen kochten,*

75 und dann immer weiter,] Merz 16/17: *und dann immer weiter und weiter,*

76 wärmer.] Merz 16/17: *und wärmer.*

einer Insel gelandet wurde, die er nicht kannte.<sup>77</sup> Er lies jetzt den Drachen los, und wie der Drachen merkte, daß niemand mehr an seinem Seile hing, stürzte er sich ins Meer, wo es am tiefsten war.<sup>78</sup> Nun saß Hahnemann auf der kleinen Insel. Er ging schnell rund herum und ging auch schnell kreuz und quer über die Insel, größer war sie im Augenblick nicht.<sup>79</sup> Da war zur Zeit kein Mensch und kein Haus auf der Insel, jedenfalls sah Hahnemann keins, aber viele wilde Tiere, die aber garnicht so wild aussahen wie im zoologischen Garten,<sup>80</sup> und sich auch nicht gegenseitig fraßen, denn diese Insel hieß:<sup>81</sup> „Das Paradies“. Die Tiere lebten ausschließlich von Pflanzen, die Löwen fraßen Zwetschen und Salat, und die Schlangen gingen Äpfel kauend auf dem Apfelbäumen spazieren,<sup>82</sup> und plötzlich fand Hahnemann seinen Paradiesvogel wieder.<sup>83</sup> Der tat, als wenn er hier zu Hause<sup>84</sup> wäre und zeigte Hahnemann, wo man Schokolade und Apfelsinen finden kann. Es gab schrecklich viel Schoko im Paradiese, und es gab alles da, Spielsachen, Hängematten, Rundläufe, Russische Schaukeln, Motorsegelboote, Ubahnen, Luftschiffe, rote Autos und Radio,<sup>85</sup> alles konnte Hahnemann benutzen, wenn er wollte.<sup>86</sup> Deshalb<sup>87</sup> bat er um einen Löffel voll Lebertran, weil er den sognern aß,<sup>88</sup> besonders<sup>89</sup> wegen der Schokolade, die er hinterher essen durfte. Und plötzlich kam der alte gute Hahnepeter, die treue Seele, anspaziert, denn hier war er zu Hause.<sup>90</sup> Und neben ihm gingen, o Wunder, zur Rechten die bekanntesten Hippologen und Schulreiter,<sup>91</sup> zur Linken Herr Alfred Ungeflochten

---

77 Und bei der ... er nicht kannte.] Merz 16/17: *Bei der Wärme senkte sich der Drache nieder, so daß Hahnemann dicht über dem Meere schleppte, bis er endlich ganz sanft auf einer ihm unbekanntem Insel gelandet wurde.*

78 Er lies jetzt ... am tiefsten war.] Merz 16/17: *Jetzt ließ er den Drachen los, und wie der merkte, daß keiner mehr an seinem Seile hing, da stürzte er sich ins Meer, woe es am tiefsten war.*

79 Er ging schnell ... im Augenblick nicht.] Merz 16/17: *Er ging schnell rund herum und auch schnell kreuz und quer, denn größer war sie im Augenblick nicht.*

80 Da war zur ... im zoologischen Garten.] Merz 16/17: *Es waren viele wilde Tiere da, aber Hahnemann erschreckte sich kein Bischen, weil sie lange nicht so wild aussahen, wie die im Zoologischen Garten.*

81 und sich auch ... Insel hieß:] Merz 16/17: *Sie fraßen sich auch nicht gegenseitig, sondern waren alle Freunde, und da merkte es Hahnemann: **DIESE INSEL WAR DAS PARADIES.***

82 Die Tiere lebten ... dem Apfelbäumen spazieren.] Merz 16/17: *Sämtliche Tiere lebten hier ausschließlich von Pflanzen, die Löwen fraßen Zwetschen und Salat, im Höchstfalle einmal weichgekochte Eier, und die Schlangen gingen Äpfel kauend auf den Birnbäumen spazieren.*

83 und plötzlich fand ... seinen Paradiesvogel wieder.] Merz 16/17: *Und plötzlich fand Hahnemann zwischen Elefanten und Dromedaren seinen Paradiesvogel wieder.*

84 als wenn er hier zu Hause] Merz 16/17: *der tat ganz,*

85 Es gab schrecklich ... Autos und Radio.] Merz 16/17: *Es gab eine ganze Menge Schokolade im Paradiese, und es gab überhaupt alles da: ROLLER, HOLLÄNDER, RINGELSPIELE, APFELKUCHEN, RUSSISCHE SCHAUKELN, ZAUBERER, HAMPPELMÄNNER, SCHLAGSAHNE, MOTORSEGELBOOTE, KASPERLETHEATER, UNTERGRUND- UND HOCHBAHNEN, RADIO UND ROTE AUTOS.–*

86 alles konnte Hahnemann ... wenn er wollte.] Merz 16/17: *Das alles konnte Hahnemann benutzen, wenn er wollte.*

87 Deshalb] Merz 16/17: *Darum*

88 weil er den sognern aß,] Merz 16/17: *weil der Onkel Doktor ihm den verordnet hatte,*

89 besonders] Merz 16/17: *und*

90 Und plötzlich kam ... er zu Hause.] Merz 16/17: *Da kam plötzlich der gute alte HAHNEPETER anspaziert, die treue Seele.*

91 Hippologen und Schulreiter,] Merz 16/17: *HIPPOLOGEN und SCHULREITER*

aus Düsseldorf, den Zehnten Jahrgang des Normalschnitts unterm Arme.<sup>92</sup> Plötzlich fragte der Onkel Ungeflochten, ob Hahnemann wohl gern mal einige Schulsprünge von Lippizaner Hengsten sehen wollte. O ja, sehr gerne wollte Hahnemann die Schulsprünge sehen. Und da kamen auch schon von allen Seiten gesattelte Lippizaner, und die Herren Hippologen, Schulreiter und Ungeflochten schwangen sich auf dieselben. Das Paradies nahm teilweise die Gestalt der Wiener Hofreitschule an, nach dem Entwurf des Hofarchitekten Fischer, bester österreichischer Barockstil.<sup>93</sup> Und nun trat der alte Pluvinel<sup>94</sup> ein, der Reitlehrer Ludwig des dreizehnten, und fragte,<sup>95</sup> ob der kleine Hahnemann wohl auch gern mal reiten lernen wollte. O ja sehr gerne wollte Hahnemann reiten lernen. Ja, aber dann müßte er die schönen Schulsprünge alle erst mal sehen.<sup>96</sup> Der alte Pluvinel setzte sich nun neben ihn<sup>97</sup> und erklärte ihm alles, wie er überhaupt nachher sein<sup>98</sup> bester Freund geworden ist. „Sie her“, sagte er, „das da ist eine herrliche Capriole.“ – „Dieser Hengst hier geht im spanischen Schritt.“ „Das aber ist eine Levade, was Herr Ungeflochten jetzt macht.“<sup>99</sup> Der kleine Hahnemann wollte immer noch mehr sehen, so schön sprangen und schritten die Pferde. Aber da sagte der Onkel Pluvinel, jetzt müßte er erst einmal reiten lernen,<sup>100</sup> und weil er so klein war, setzte man ihn auf einen sehr kleinen, zahmen Esel.<sup>101</sup> Das sah sehr drollig aus neben den großen Lippizaner Hengsten mit den langen Beinen und dem kurzen gedrungenen Körper, die ihren kleinen Kopf so stolz trugen. Aber Hahnemann wollte ja auch garnicht hohe Schule reiten, wenn er nur überhaupt reiten konnte.<sup>102</sup> Und plötzlich bockte der kleine graue Esel und wollte durchaus nicht vorwärts, soviel ihn Hahnemann auch prügelte,<sup>103</sup> und hätte ihn sogar beinahe<sup>104</sup> abgeworfen. Da kam aber auch schon sein Freund Pluvinel<sup>105</sup> und sagte ihm, daß das Prügeln bei der

92 Herr Alfred Ungeflochten ... Normalschnitts unterm Arme.] Merz 16/17: Alfred UNGEFLOCHTEN, den 10. Jahrgang des „Normalschnitts“ unter dem Arm.

93 Das Paradies nahm ... bester österreichischer Barockstil.] Merz 16/17: Das Paradies nahm teilweise die Gestalt der Wiener Hofreitschule an, bester österreichischer Barockstil, nach den Entwürfen des bekannten Hofarchitekten Fischer von Erlach.

94 Pluvinel] Merz 16/17: PLUVINEL

95 dreizehnten, und fragte,] Merz 16/17: Dreizehnten, und fragte sofort,

96 O ja sehr ... erst mal sehen.] Merz 16/17: O ja, sehr gerne wollte Hahnemann reiten lernen, aber da sagte Onkel Ungeflochten, da müßte er die schönen Schulsprünge erst alle mal sehen.

97 Der alte Pluvinel ... nun neben ihn] Merz 16/17: Und nun setzte sich der alte Pluvinel

98 nachher sein] Merz 16/17: später Hahnemanns

99 „das da ist ... Ungeflochten jetzt macht.“] Merz 16/17: „voilà, eine herrliche Capriole. Dieser Hengst hier geht im spanischen Schritt...mais voilà une levade, was jetzt Herr Ungeflochten macht.“

100 die Pferde. Aber ... einmal reiten lernen,] Merz 16/17: die Hengste, aber da sagte Onkel Pluvinel, nun müßte er selbst erstmal reiten lernen.

101 und weil er ... kleinen, zahmen Esel.] Merz 16/17: Weil er aber so klein war, setzte man ihn auf einen sehr kleinen zahmen Esel.

102 Aber Hahnemann wollte ... überhaupt reiten konnte.] Merz 16/17: Aber Hahnemann wollte ja auch gar nicht Hohe Schule reiten, es genügte ihm, wenn er nur überhaupt reiten konnte.

103 prügelte,] Merz 16/17: verprügelte,

104 sogar beinahe] Merz 16/17: beinahe sogar

105 Da kam aber ... sein Freund Pluvinel] Merz 16/17: Da kam aber auch schon Onkel Pluvinel, sein Freund,

Dressur von Tieren sehr vorsichtig angewandt werden müsse.<sup>106</sup> Meistens hülfes gutes Zureden oder ein Stückchen Zucker bedeutend besser.<sup>107</sup> Die Gerte dient lediglich dazu, den mit anführender Aufmerksamkeit den Gang im Gleichgewicht haltenden Schenkel des Reiters zu unterstützen.<sup>108</sup> Aber der Esel war nun verbiestert und wollte absolut nicht weiter. Da mußte Hahnemann fürchterlich weinen und wollte nun wieder nach Haus.<sup>109</sup> Aber der Drachen war doch ins Meer gefallen. Da sagte der alte Pluvinel, das würde wohl so leicht nicht gehen, daß er nach Hause zurückkäme.<sup>110</sup> Denn man könnte nur entweder zu Hause oder im Paradiese sein,<sup>111</sup> beides<sup>112</sup> ginge nicht und wäre noch keinem Menschen gelungen. Aber da wollte der kleine Hahnemann doch wenigstens seiner Mutter Nachricht geben, wie schön er es hier hätte. Da sagte Pluvinel,<sup>113</sup> man müsse zu diesem Zweck den Paradiesvogel als Brieftaube dressieren, daß der seiner Mutter schöne Briefe brächte. O ja, das wäre schön, meinte Hahnemann.<sup>114</sup> Und nun wurde der Paradiesvogel dressiert, zuerst an der Longe genau wie die Lippizaner Hengste. Und als er fertig dressiert war ging Hahnemann zu Onkel Ungeflochten, weil der am besten schreiben konnte, und diktierte ihm einen langen Brief an die Mutter;<sup>115</sup> „Liebe, beste Mama.<sup>116</sup> Du denkst gewiß, ich bin fort und denke garnicht mehr an Dich. Aber nein. Ich käme ganz gerne zurück, aber ich kann nicht.<sup>117</sup> Denn ich bin im Paradiese, und der Drachen ist doch ins Meer gefallen, und Hahnepeter ist auch hier, weil er hierher gehört, und der Paradiesvogel auch, den ich mit Onkel Pluvinel als Brieftaube abgerichtet habe, und Onkel Ungeflochten aus Düsseldorf, der so gut schreiben kann, wie Du an diesem Brief siehst, auch.<sup>118</sup> Eben<sup>119</sup> spielt die Paradieser Kurkapelle das *Weserlied* von

106 daß das Prügeln ... angewandt werden müsse.] Merz 16/17: *daß das Prügeln bei der Dressur von Tieren sehr vorsichtig angewandt werden müsse, das hätte er im „Normalschnitt“ gelesen.*

107 Meistens hülfes gutes ... Zucker bedeutend besser.] Merz 16/17: **MEISTENS HELFE GUTES ZUREDEN ODER EIN STÜCKCHEN ZUCKER BEDEUTEND BESSER.**

108 Die Gerte dient ... Reiters zu unterstützen.] Merz 16/17: *„Die Gerte“, sagte er, „dient lediglich dazu, den mit anführender Aufmerksamkeit den Gang im Gleichgewicht haltenden Schenkel des Reiters zu unterstützen.“*

109 nach Haus.] Merz 16/17: *nach Hause.*

110 gefallen. Da sagte ... nach Hause zurückkäme.] Merz 16/17: *gefallen, und da sagte der alte Pluvinel, so leicht würde das nicht gehen, daß er nach Hause zurückkäme,*

111 Denn man könnte ... im Paradiese sein,] Merz 16/17: **DENN MAN KÖNNTE NUR/ ENTWEDER ZU HAUSE/ ODER IM PARADIESE SEIN.**

112 beides] Merz 16/17: *Beides*

113 Pluvinel,] Merz 16/17: *der alte Pluvinel,*

114 O ja, das ... schön, meinte Hahnemann.] Merz 16/17: *O ja, sagte Hahnemann, das wäre schön.*

115 Hengste. Und als ... an die Mutter;] Merz 16/17: *Hengste, und als er fertig dressiert war, ging Hahnemann zu Onkel Ungeflochten, weil der doch am besten schreiben konnte, und diktierte ihm einen langen Brief an seine Mutter:*

116 „Liebe, beste Mama.] Merz 16/17: **LIEBE, BESTE MAMA!**

117 an Dich. Aber ... ich kann nicht.] Merz 16/17: *an Dich, aber nein, ich käme sogar ganz gerne zurück, aber das geht nicht,*

118 Denn ich bin ... Brief siehst, auch.] Merz 16/17: *denn ich bin im Paradiese und der Drachen, der mich hergebracht hat, ist doch ins Meer gefallen und Hahnepeter ist auch hier, weil der hierher gehört und der Paradiesvogel, den ich mit Onkel Pluvinel als Brieftaube abgerichtet habe, auch, und Onkel Ungeflochten auch, der so gut schreiben kann, wie du aus diesem Briefe siehst.*

119 Eben] Merz 16/17: *Soeben*

Onkel Wagner, und ich denke, daß hier Helgoland wäre.<sup>120</sup> Aber beim Paradiese ist es ganz anders, wenn Du drinn bist, kannst Du nicht wieder raus.<sup>121</sup> Onkel Pluvinel sagt, eins könnte man nur, entweder zu Haus sein oder im Paradiese.<sup>122</sup> Nun schreib Du mir auch bald, weil ich nicht zurück kann, und steck den Brief auch nicht in den Briefkasten, sondern gib ihn dem Paradiesvogel mit, weil wir hier keine Postboten noch nicht haben.<sup>123</sup> Nun Schluß und Gruß und Kuß, Dein Hahnemann.“<sup>124</sup> Und nun flog der Paradiesvogel mit dem Brief ab, und Hahnemann, Pluvinel und Ungeflochten winkten.<sup>125</sup>

Die Mutter saß gerade in der Küche und putzte Steckrüben, als es ans Fenster klopfte und der Paradiesvogel draußen war. Nein diese Überraschung!<sup>126</sup> Die Mutter kam von einem Schreck in den Anderen.<sup>127</sup> Erst erkannte sie den Paradiesvogel wieder. Dann sah sie plötzlich den dicken Brief, und als sie ihn las, wie freute sie sich plötzlich,<sup>128</sup> als er von ihrem lieben kleinen Hahnemann war. Nein, diese Überraschung! Die Mutter weinte richtig vor Freude und Leid, sie wußte es garnicht, weshalb alles. Und schließlich<sup>129</sup> wurde sie ganz schrecklich traurig, weil sie doch nun nicht zu Hahnemann konnte, als sie es las, daß Onkel Pluvinel gesagt hatte, einerwärts könnte der Mensch nur sein, entweder zu Hause oder im Paradiese.<sup>130</sup> Und<sup>131</sup> selbst wenn sie den Weg gewußt hätte, so hätte sie doch das liebe Väterchen nicht verlassen können. Aber sie tröstete sich, daß Hahnemann noch lebte, und es so gut hatte und schrieb ihm einen langen Brief, den der Paradiesvogel ihm brachte.<sup>132</sup> Und nun flog der Paradiesvogel alle acht Tage hin und her und brachte Briefe hin und her.

Und Hahnemann lernte inzwischen das Reiten.<sup>133</sup>

120 das Weserlied von ... hier Helgoland wäre.] *Merz 16/17: das Weserlied von Onkel Richard Wagner: „HIER HAB ICH SO MANCHES LIEBE MAL MIT MEINER LAUTE GESESSEN“, und ich denke, daß dies hier Helgoland wäre.*

121 wenn Du drinn ... nicht wieder raus.] *Merz 16/17: WENN DU ERST EINMAL DRIN BIST, KANNST DU SOBALD NICHT WIEDER HERAUS.*

122 könnte man nur, ... oder im Paradiese.] *Merz 16/17: Könnte man nur: ENTWEDER ZU HAUSE SEIN ODER IM PARADIESE.*

123 weil wir hier ... noch nicht haben.] *Merz 16/17: weil wir hier keine Briefboten noch nicht haben. Und nun habe ich nur noch einen großen, großen Wunsch, nämlich, daß es Dir gut geht.*

124 Kuß, Dein Hahnemann.“] *Merz 16/17: Nun Schluß und Gruß und Kuß/ Dein/ **HAHNEMANN.***

125 Und nun flog ... und Ungeflochten winkten.] *Merz 16/17: fehlt.*

126 Nein diese Überraschung!] *Merz 16/17: Nein, diese Überraschung!*

127 Anderen.] *Merz 16/17: anderen.*

128 plötzlich,] *Merz 16/17: da*

129 weshalb alles. Und schließlich] *Merz 16/17: weshalb alles, und schließlich*

130 daß Onkel Pluvinel ... oder im Paradiese.] *Merz 16/17: daß Onkel Pluvinel gesagt hatte: „EINERWÄRTS KANN DER MENSCH NUR SEIN, ENTWEDER ZU HAUSE ODER IM PARADIESE!“*

131 Und] *Merz 16/17: Denn*

132 Aber sie tröstete ... Paradiesvogel ihm brachte.] *Merz 16/17: Aber sie tröstete sich doch, daß Hahnemann noch lebte und es so gut hatte im Paradiese bei Onkel Ungeflochten und Onkel Pluvinel, und schrieb ihm einen langen Brief, den der Paradiesvogel ihm brachte, in dem unter anderem stand, daß er sich auch im Paradies immer schön die Hände vor dem Essen waschen sollte und nicht vergessen dürfte bei schlechtem Wetter den Mantel und die Gummischuhe anzuziehen.*

133 Und Hahnemann lernte inzwischen das Reiten.] *Merz 16/17: UND HAHNEMANN LERNT INZWISCHEN/ DAS REITEN.*

**Fam. Hahnepeter III:****DAS PARADIES AUF DER WIESE<sup>134</sup>**

ALSO. Ihr wißt alle,<sup>135</sup> daß alle Freunde Hahnemanns ein Ei vom Hahnepeter bekommen hatten. Und als Hahnemann nun immer Briefe aus dem Paradiese schickte, da wollten alle auch gern ins Paradies.<sup>136</sup> Darum gingen sie zu Hahnemanns Mutter und fragten die, wie es denn Hahnemann gemacht hätte.<sup>137</sup> Die Blume, die seinerzeit Hahnemann Ei ausgebrütet hatte, war tot, weil sie aus Kummer über Hahnemanns Abwesenheit gestorben war. Ihre Zweige hingen jedenfalls schlaff herab.<sup>138</sup> Oder ob sie beim Ausbrüten gestorben war? Vielleicht mußten alle sterben, die Hahnepetereier ausbrüten wollten?<sup>139</sup> Ob nun die anderen Blumen solche Eier ausbrüten konnten,<sup>140</sup> wußte niemand. Darum fragte die Mutter brieflich bei Hahnemann im Paradiese an, ob denn er nicht wüßte, wer denn nun die anderen Hahnepetereier ausbrüten könnte.<sup>141</sup> Aber Hahnemann ließ durch Onkel Ungeflochten zurückschreiben: „ . . . selbst Onkel Pluvinel, ja sogar Onkel Ungeflochten selbst wissen es nicht, wer dort die Eier vom Hahnepeter ausbrüten kann. Und Onkel Gustav, den Ihr noch nicht kennt, sagt, wer die Eier ausbrütete, müßte sterben, ob das eine Blume oder eine Mücke wäre . . .“ Da waren alle Kinder<sup>142</sup> sehr traurig und gingen mit ihren Eiern nach Hause. Daß aber eine Mücke solch ein großes Ei ausbrüten könnte, glaubte keiner.<sup>143</sup> Und sie verwahrten die Eier gut, denn einmal würde doch vielleicht einer die Eier ausbrüten kommen.

Nun war da ein kleiner Bube, der hieß Ernst.<sup>144</sup> Und Ernst sagte, er wollte schon ins Paradies hinein, selbst auch ohne Paradiesvogel,<sup>145</sup> ja, er wüßte sogar hinzufinden, es wäre gar nicht so weit. Anfangs wollte es ihm keiner glauben, aber er sagte es so lange,

---

134 Fam. Hahnepeter III:

DAS PARADIES AUF DER WIESE] *Merz 16/17: Das Paradies auf der Wiese.* Titel in Schreibschrift. Als Grundtext wird die *Sturm*-Fassung geboten [*Der Sturm* XVI, 2 (Febr. 1925), S. 26–29]. Varianten aus dem Heft *Merz 16/17* sind im Apparat vermerkt.

135 ALSO. Ihr wißt alle,] *Merz 16/17: Ihr wißt alle,*

136 bekommen hatten. Und . . . gern ins Paradies.] *Merz 16/17: bekommen hatten, und als nun Hahnemann immer Briefe aus dem Paradiese schickte, da wollten auch alle gern ins Paradies.*

137 fragten die, wie . . . Hahnemann gemacht hätte.] *Merz 16/17: fragten sie, wie es denn Hahnemann seinerzeit gemacht hätte.*

138 Die Blume, die . . . jedenfalls schlaff herab.] *Merz 16/17: Die Blume, die so hell war wie ein Katzenauge in der Nacht, war ja nun tot, weil sie offenbar aus Kummer über Hahnemanns Abwesenheit gestorben war. Ihre Zweige hingen schlaff herab.*

139 ausbrüten wollten?] *Merz 16/17: ausbrüten wollten.*

140 konnten,] *Merz 16/17: könnten,*

141 Darum fragte die . . . Hahnepetereier ausbrüten könnte.] *Merz 16/17: fehlt.*

142 ob das eine . . . waren alle Kinder] *Merz 16/17: ob das eine Blume oder eine Mücke wäre . . .“ da waren alle Kinder*

143 Daß aber eine . . . könnte, glaubte keiner.] *Merz 16/17: Daß aber eine Mücke ein so großes Ei ausbrüten könnte, glaubte niemand.*

144 Ernst.] *Merz 16/17: ERNST.*

145 Paradiesvogel,] *Merz 16/17: Paradiesvogel;*



bis die Mutter mitging. Da wollten alle Kinder auch mit. Aber Ernst wollte niemand mitnehmen, nur die kleine Else. Denn Else war ein besonders feines Kind,<sup>146</sup> war groß und schlank und hatte überall Schleifchen, wo sie hinpaßten und wo nicht. Ihr Kopf war ganz dünn und lang und sah wie auf Draht gezogen aus. Darum mochte Ernst sie auch so gerne leiden.<sup>147</sup> Und nun gingen die drei los, Ernst, seine Mutter und Else. Ernst sagte, es wäre ganz nah, eben den Feldweg am Hause herunter. Und so gingen sie den Feldweg am Hause herunter.<sup>148</sup> Und plötzlich sagte Ernst: „Hier müssen wir durch, hier ist die Pforte des Paradieses.“<sup>149</sup> „Ja, aber das ist ja eine ganz gewöhnliche Pforte von einer Kuhweide“,<sup>150</sup> sagte die Mutter. „Schrei doch nicht so“, sagte Ernst, „das täuscht, das sieht bloß so aus, hier müssen wir trotzdem durch.“ — „Aber ich zerreiße mein Kleidchen<sup>151</sup> am Stacheldraht“, sagte Else, „ich muß draußen bleiben.“ — Aber Ernst<sup>152</sup> beruhigte sie, das wäre kein Stacheldraht, so etwas<sup>153</sup> gäbe es im Paradiese nicht; das wären alles Girlanden, wie beim Sängerefest.<sup>154</sup> Und nun gingen die drei durch die Tür mit den Girlanden auf die große Wiese. Und Ernst sagte:<sup>155</sup> „Hier sind wir nun mitten im Paradiese. Seht doch nur den Himmel an, das pure Gold.“ — „Und nun habe ich in einen Kuhklak hineingetreten“, sagte Else.<sup>156</sup> Aber Ernst beruhigte sie, das wäre kein gewöhnlicher Kuhklak, das wäre<sup>157</sup> reiner Honigpudding. Aber sie sollte lieber nicht zuviel davon essen, denn es gäbe noch viel was Besseres.<sup>158</sup> Und nun zeigte Ernst die prachtvollen Blumen und fragte:<sup>159</sup> „Habt ihr überhaupt schon jemals so schöne Blumen gesehen?“ „Aber das sind ja ganz gemeine Kuhblumen“, sagte die Mutter. Aber jetzt zeigte ihnen Ernst<sup>160</sup> die Lippizaner Hengste, von denen Hahnemann immer in seinen Briefen geschrieben hatte. — „Aber das sind

146 Da wollten alle ... besonders feines Kind,] Merz 16/17: *Da wollten alle Kinder auch mit, aber Ernst wollte außer der kleinen Else niemand mitnehmen, denn Else war ein besonders feines Kind,*

147 hatte überall Schleifchen, ... so gerne leiden.] Merz 16/17: *hatte überall Schleifchen, wo sie hinpaßten und wo nicht, und ihre Zöpfe waren ganz dünn und lang und sahen wie auf Draht gezogen aus, darum mochte Ernst sie auch so gern leiden.*

148 Und so gingen ... am Hause herunter.] Merz 16/17: *fehlt.*

149 hier ist die Pforte des Paradieses.]) Merz 16/17: *hier ist die Pforte des Paradieses.“*

150 „Ja, aber das ... von einer Kuhweide“,] Merz 16/17: *„Ja, das ist ja eine ganz gewöhnliche Pforte von einer Kuhweide“,*

151 mein Kleidchen] Merz 16/17: *mir mein Kleid*

152 bleiben.“ — Aber Ernst] Merz 16/17: *bleiben;“ aber Ernst*

153 so etwas] Merz 16/17: *sondern das*

154 im Paradiese nicht; ... wie beim Sängerefest.] Merz 16/17: *im Paradiese nicht. Das wären nämlich alles Guirlanden wie beim Sängerefest.*

155 mit den Girlanden ... Und Ernst sagte:] Merz 16/17: *mit den Guirlanden wie beim Sängerefest auf die große Wiese, und Ernst sagte:*

156 das pure Gold.“ ... hineingetreten“, sagte Else.] Merz 16/17: *das pure Gold!“ „Und nun habe ich in einen Kuhklak hineingetreten“, sagte Else.*

157 wäre] Merz 16/17: *wäre nämlich*

158 Aber sie sollte ... viel was Besseres.] Merz 16/17: *Aber sie sollte ja nicht zuviel davon essen, denn es gäbe noch viel was Besseres im Paradiese, noch viel was Besseres.*

159 fragte:] Merz 16/17: *sagte:*

160 ihnen Ernst] Merz 16/17: *Ernst ihnen*

doch Kühe“,<sup>161</sup> sagten wie aus einem Munde die Mutter und Else. „Nun“<sup>162</sup>, sagte Ernst, „da kommt ja schon Onkel Pluvinel.“ — „Nein, nein“, sagte die Mutter,<sup>163</sup> „du irrst, das ist der Bauer,<sup>164</sup> der die Kühe von seiner Wiese heimtreiben will.“ — „Nein“, sagte Ernst,<sup>165</sup> „siehst du denn nicht seine weiße Lockenperücke, genau wie Onkel Pluvinel.“<sup>166</sup> Aber die Mutter sagte: „Kommt nur schnell, Kinder, der Bauer kommt über die Wiese direkt auf uns zu. Man kann nicht wissen, was er will.“<sup>167</sup> „Ach was“, sagte Ernst, „der geht nicht auf uns zu, der geht doch auf die Lippizaner Hengste zu, er will sie dressieren.“<sup>168</sup> Seht ihr nicht, er hat schon die Longe in der Hand.“ — „Ja, Tante“, sagte Else, „er geht nach den Kühen.“<sup>169</sup> — „Und jetzt habe ich auch in einen Kuhklak getreten“,<sup>170</sup> sagte die Mama. Und tatsächlich hatte sie mitten hineingetreten in einen großen Kuhklak, und nun wollte sie überhaupt nicht mehr glauben, daß das das Paradies wäre.<sup>171</sup> Aber Ernst sagte es so bestimmt, daß das<sup>172</sup> doch und doch das Paradies wäre, sonst hätte er es doch gar nicht gesagt. Und nun begann auch schon die Dressur. Und Else sagte: „Das ist ja gar keine Longe, das ist ja eine Peitsche, die Onkel Pluvinel da hat.“<sup>173</sup> Und Onkel Pluvinel schlug mit der Longe in die Luft, daß es laut knallte. Und Ernst sagte, daß das doch und doch eine Longe wäre, und wie nun die Dressur weiterging, da bäumte sich der Lippizaner Hengst hinten und vorne und schlug Rad mit seinem Schwanze und hopste hin und her, ganz anders, als sonst die edlen Lippizaner Hengste tun<sup>174</sup>. Und plötzlich sagte Ernst: „Und da kommt auch schon Onkel Ungeflochten und sieht zu.“<sup>175</sup> — „Aber das ist doch ein Bauernknecht“,<sup>176</sup> sagte die Mutter, „der will helfen, weil die Kuh so störrisch ist.“

161 — „Aber das sind doch Kühe“,] Merz 16/17: „Aber das sind doch Kühe,“

162 „Nun“] Merz 16/17: „Nein“

163 „da kommt ja ... sagte die Mutter,] Merz 16/17: „da kommt ja auch schon Onkel Pluvinel.“ „Nein, nein,“ sagte die Mutter,

164 „du irrst, das ist der Bauer,] Merz 16/17: „du irrst. Das ist der Bauer,

165 — „Nein“, sagte Ernst,] Merz 16/17: „Nein, nein,“ sagte Ernst,

166 Lockenperücke, genau wie Onkel Pluvinel.“] Merz 16/17: Locken-Perücke, genau wie Onkel Pluvinel?“

167 „Kommt nur schnell, ... was er will.“] Merz 16/17: „Kommt nur schnell, Kinder, denn der Bauer kommt über die Wiese direkt auf uns zu, und man kann nicht wissen, was er will.“

168 er will sie dressieren.] Merz 16/17: der will die Lippizaner doch dressieren.

169 Longe in der ... nach den Kühen.“] Merz 16/17: Longe in der Hand.“ „Ja, Tante“, sagte Else, „er geht nach den Kühen.“

170 — „Und jetzt ... einen Kuhklak getreten“,] Merz 16/17: „UND JETZT HABE ICH AUCH IN EINEN KUHKLACK GETRETEN,“

171 in einen großen ... das Paradies wäre.] Merz 16/17: Und tatsächlich hatte sie mitten hineingetreten in einen ziemlich großen Kuhklack. Und darum wollte sie es überhaupt nicht mehr glauben, daß dies das Paradies wäre.

172 das] Merz 16/17: es

173 Dressur. Und Else ... Pluvinel da hat.“] Merz 16/17: Dressur, und Else sagte: „Das ist ja gar keine Longe, die Onkel Pluvinel da hat. Das ist ja eine Peitsche.“

174 eine Longe wäre, ... Lippizaner Hengste tun] Merz 16/17: eine Longe wäre. Und wie nun die Dressur weiter ging, da bäumte sich der Lippizaner Hengst hinten und vorne und schlug mit seinem Schwanze Rad und hopste hin und hopste her, ganz anderst, als das sonst die Lippizaner Hengste zu tun pflegen.

175 „Und da kommt ... und sieht zu.“] Merz 16/17: „Da kommt auch schon Onkel Ungeflochten und sieht zu, weil das doch 'ne Pferdeditressur ist.“

176 — „Aber das ... doch ein Bauernknecht“,] Merz 16/17: „Aber das ist doch ein Bauernknecht,“

— Aber Ernst wollte das nicht zugeben, weil das doch Onkel Ungeflochten war, und sagte, daß das doch und doch Onkel Ungeflochten aus Düsseldorf wäre, denn wie hätte er sonst wohl den Normalschnitt unterm Arme haben können.<sup>177</sup> — „I wo“, sagte die Mutter, „das ist doch der Maulkorb für die störrische Kuh, damit sie nicht beißen kann und besser mitgeht, wohin sie soll.“<sup>178</sup> — Aber Ernst sagte, das wäre doch und doch der Normalschnitt, denn sonst wäre dieses ja gar kein Paradies.<sup>179</sup> Und da war die Mutter schon wieder in einen Kuhklak getreten. Und jetzt trat Ernst auch in einen.<sup>180</sup> Aber er tat nicht, als ob er es merkte, sondern ging mitten durch dick und dünn auf die Lippizaner Hengste zu.<sup>181</sup> Die eine störrische Kuh aber, wie sie Ernst ankommen sah, hob sie ihren Schwanz senkrecht hoch, wie bei einem Stierkampfe in Spanien, senkte das Geweih und kam mit gesenktem Kopfe und einem entsetzlichen „M u h“ auf Ernst zu.<sup>182</sup> Ernst, wie er das sah und hörte, kehrte er direkt um, genau entgegengesetzt und lief, wie er noch nie gelaufen war und zwar hinaus zur Pforte des Paradieses, die Kuh hinterher.<sup>183</sup> Und das hatte er nun davon, daß er gelogen hatte.<sup>184</sup> Und draußen drehte er sich nach der Kuh um und sagte: „Wir spielen ja nur Paradies, alte biestige Kuh du; ich weiß ja ganz genau, daß du kein Lippizaner Hengst bist.“<sup>185</sup> Die Kuh aber brüllte fürchterlich und lief immer geradeaus, wie das Kühe immer tun, wenn sie wild geworden sind. Und da nun Ernst im Bogen gelaufen war, so lief die Kuh direkt gegen das Gitter und fiel mit einem großen „Bumms“ auf die Seite.<sup>186</sup> Und nun sah Ernst von draußen seine Mama und Else immer noch mitten im Paradiese stehen<sup>187</sup>, und er rief ihnen aus Leibeskräften zu: „Das ist ja gar nicht das Paradies, kommt doch raus, sonst stößt euch noch die Kuh; ich habe mich

---

177 — Aber Ernst ... Arme haben können.] Merz 16/17: *Aber Ernst wollte das nicht zugeben, weil das doch Onkel Ungeflochten war, und sagte, daß das doch Onkel Ungeflochten wäre, denn wie hätte er denn sonst den Normalschnitt unter dem Arm haben können.*

178 — „I wo“, ... wohin sie soll.“] Merz 16/17: *„I wo“, sagte die Mutter, „das ist doch kein Normalschnitt, das ist doch ein Maulkorb für die störrische Kuh, damit sie nicht beißen kann und besser mitgeht, wohin sie soll.“*

179 — Aber Ernst ... gar kein Paradies.] Merz 16/17: *Aber Ernst sagte, daß das doch und doch der Normalschnitt wäre, denn wie sollte dies sonst wohl das Paradies sein.*

180 Und jetzt trat ... auch in einen.] Merz 16/17: *Und jetzt trat sogar Ernst selbst hinein.*

181 Aber er tat ... Lippizaner Hengste zu.] Merz 16/17: *Aber er tat nicht als ob und ging mutig durch dick und dünn, auf die Lippizaner Hengste zu.*

182 Die eine störrische ... auf Ernst zu.] Merz 16/17: *DIE EINE STÖRRISCHE KUH ABER, WIE SIE ERNST ANKOMMEN SAH, HOB SIE IHREN SCHWANZ SENKRECHT HOCH, WIE BEI EINEM STIERKAMPF IN SPANIEN, SENKTE IHR GEWEIß UND KAM MIT GESENKTEM GEHÖRN UND EINEM ENTSETZLICHEN/ MUH/ AUF ERNST ZU.*

183 lief, wie er ... die Kuh hinterher.] Merz 16/17: *und lief, wie er in seinem Leben noch nicht gelaufen war, und zwar hinaus aus der Pforte des Paradieses mit den Guirlanden, die Kuh immer hinterher.*

184 Und das hatte ... er gelogen hatte.] Merz 16/17: *Und das hatte er nun davon.*

185 „Wir spielen ja ... Lippizaner Hengst bist.“] Merz 16/17: *„WIR SPIELEN JA NUR PARADIES, ALTE BIESTIGE KUH DU, ICH WEISS JA GANZ GENAU, DASS DU KEIN LIPPIZANER HENGST BIST.“*

186 wie das Kühe ... auf die Seite.] Merz 16/17: *wie das wildgewordene Kühe immer tun, und da nun Ernst im Bogen gelaufen war, so lief die Kuh direkt gegen das Gitter und fiel mit einem großen Bums auf die Seite.*

187 seine Mama und ... im Paradiese stehen] Merz 16/17: *seine Mama und Else, die noch immer mitten im Paradiese standen,*

nämlich vorhin geirrt.“<sup>188</sup> Nun rief aber die Mutter zurück, sie glaubte nicht, daß er sich vorhin geirrt hätte, er sollte nur wieder hereinkommen, denn dieses wäre doch und doch das Paradies, denn sonst könnte Onkel Pluvinel doch nicht mit der Longe kommen.“<sup>189</sup> — „Aber kannst du denn nicht sehen“, rief Ernst, „das ist doch der Bauer mit der Peitsche.“<sup>190</sup> — „Aber nun kommt auch noch Onkel Ungeflochten mit dem Normalschnitt unterm Arme“, sagte die Mutter.<sup>191</sup> — „Aber nein“, rief Ernst, „das ist doch der Bauernknecht mit dem Maulkorb für das Biest von Kuh, die mich eben beinahe gestoßen hätte; ach Gott, ach Gott!“<sup>192</sup> Nun glaubt mir doch nur einmal und kommt, sonst rege ich mich hier noch tot vor Angst,<sup>193</sup> ach Gott, ach Gott.“ Und da<sup>194</sup> kam die Mama mit Else und sagte, wenn Ernst sonst ängsterlich wäre, dann wollte sie lieber doch wieder herauskommen aus dem Paradiese, so schade es auch eigentlich wäre. Aber<sup>195</sup> wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit spricht.<sup>196</sup> Da sagte Ernst: „Ich habe ja gar nicht gelogen, ich habe mich doch nur geirrt.“<sup>197</sup> Aber Else zipte ihn aus und sagte: „Pfui, hat gelogen, hat betrogen, hat die Kuh am Schwanz gezogen.“<sup>198</sup>

Aber<sup>199</sup> das letzte Wort blieb ihr im Halse stecken, denn in dem Augenblick stach sie eine ganz gewöhnliche kleine Stechmücke hinten in den Nacken, genau<sup>200</sup> an die Stelle, wo sie mit beiden Händen nicht hin konnte, und stach so fest, daß Else laut aufschreien<sup>201</sup> mußte. Die Mama von Ernst wollte die freche Mücke gleich fortjagen, aber da sagte Ernst: „Halt,<sup>202</sup> jetzt lüge ich aber nicht wieder, Mama, nimm nur die Mücke nicht weg. Ich weiß es genau, diese Mücke, die aus der Paradieswiese kommt, kann mein Hahnepeterei ausbrüten.“<sup>203</sup> Und er sagte das so bestimmt und richtig, daß Else sich den Schmerz

188 „Das ist ja ... nämlich vorhin geirrt.“] Merz 16/17: „DAS IST JA GAR NICHT DAS PARADIES, KOMMT DOCH RAUS, SONST STÖSST EUCH NÄMLICH DIE KUH, ICH HABE MICH NÄMLICH VORHIN GEIRRT.“

189 denn dieses wäre ... der Longe kommen.“] Merz 16/17: denn dieses wäre doch das Paradies, er sollte nur wieder hereinkommen, denn sonst könnte doch nicht Onkel Pluvinel mit der Longe da sein.

190 — „Aber kannst ... mit der Peitsche.“] Merz 16/17: „Aber kannst du denn nicht sehen“, rief Ernst, „das ist doch der Bauer mit der Peitsche.“

191 — „Aber nun ... sagte die Mutter.“] Merz 16/17: „Aber nun kommt auch noch Onkel Ungeflochten mit dem Normalschnitt unter dem Arm“, sagte die Mutter.

192 — „Aber nein“, ... Gott, ach Gott!] Merz 16/17: „Aber nein“, sagte Ernst, „das ist doch der Bauernknecht mit dem Maulkorb für das Biest von Kuh, die mich eben beinahe gestoßen hätte, – ach Gott, ach Gott.“

193 sonst rege ich ... tot vor Angst,] Merz 16/17: ich rege mich hier sonst noch tot vor Angst,

194 da] Merz 16/17: nun

195 so schade es ... eigentlich wäre. Aber] Merz 16/17: so schade es an sich auch wäre, aber

196 wer einmal lügt, ... die Wahrheit spricht.] Merz 16/17: WER EINMAL LÜGT/ DEM GLAUBT MAN NICHT/ UND WENN ER AUCH/ DIE WAHRHEIT SPRICHT.

197 ich habe mich doch nur geirrt.“] Merz 16/17: ich habe mich nur geerrt.“ [sic]

198 „Pfui, hat gelogen, ... am Schwanz gezogen.“] Merz 16/17: **PFUI!**/ HAT GELOGEN/ HAT BETROGEN/ HAT DIE KUH AM SCHWANZ GEZOGEN.

199 Aber] Merz 16/17: fett gedruckt.

200 genau] Merz 16/17: gerade

201 aufschreien] Merz 16/17: schreien

202 Halt,] Merz 16/17: HALT,

203 wieder, Mama, nimm ... mein Hahnepeterei ausbrüten.“] Merz 16/17: wieder. Nimm nur die Mücke nicht weg, ich weiß es ganz genau, diese Mücke, die aus der Paradieswiese kommt, kann mein Hahnepeter-Ei ausbrüten.“

verbiß, besonders wo es nun nicht mehr<sup>204</sup> weh tat, und die Mutter die Mücke sitzen ließ. Da sog die Mücke sich dick und rot und blieb sitzen<sup>205</sup> und saß noch da, als die drei zu Hause ankamen. Ernst holte sofort sein Ei, und wie das die Mücke sah, setzte sie sich sofort darauf und blieb sitzen.<sup>206</sup> Nun glaubten es alle, daß diese<sup>207</sup> Mücke das Ei würde ausbrüten können. Ernst stellte das Ei<sup>208</sup> auf die Fensterbank zwischen alle Blumen, und die kleine Mücke brütete dreizehn Tage. Man sollte es kaum glauben, daß solch eine kleine Mücke überhaupt solch ein großes Ei ausbrüten kann, aber bei Wundern ist eben alles wunderbar.<sup>209</sup> Ernst hielt jeden Tag seine Hand der Mücke einmal hin, und die Mücke setzte sich eben darauf, stach ihn und trank sich satt. Dann flog sie aber sofort wieder auf das Ei und brütete<sup>210</sup> weiter. Die Kinder aber kamen jeden Tag und beobachteten das Ei. Die allgemeine Aufregung wuchs von Stunde zu Stunde, was wohl aus diesem Ei herauskriechen werde. Und nach 13 Tagen<sup>211</sup> kamen alle Freunde und noch andere Kinder und stellten sich rund um das Ei, und die Mücke sah sich alle an, vom einen zum anderen.

Und plötzlich ging es: „Klingklingkling“<sup>212</sup>. Die Eierschale zerfiel zu Asche, die Mücke fiel tot um,<sup>213</sup> und aus dem Ei kamen tausende von kleinen Silbermücken hervorgeflogen, die sofort hin und herflogen und wie die Zugvögel große Buchstaben und Figuren bildeten. Man konnte sie deutlich sehen, denn jede Mücke hatte einen kleinen roten, im Dunkel leuchtenden Kopf, wie ganz kleine elektrische Glühlämpchen. Das war wunderbar anzusehen. Mal war es der Kopf von Alfred Flechtheim oder Friedrich dem Großen oder Wagner im Profil, was die Mücken tanzten, mal war es eine Blume<sup>214</sup> oder ein modernes Auto in Tropfenform, und zuletzt<sup>215</sup> ein Flugzeug mit einem bequem gepolsterten Sitz.<sup>216</sup> Kaum aber hatte Ernst das Flugzeug gesehen, als er auch schon einstieg, und ehe er es sich versah, flog das Mückenflugzeug durchs Fenster und höher und höher und weg und weg, und Ernst mit und mit. Die Kinder standen am Fenster, zu winken, und Ernst flog im

204 besonders wo es nun nicht mehr] Merz 16/17: zumal da es nun sowieso nicht mehr

205 und blieb sitzen] Merz 16/17: fehlt.

206 Ernst holte sofort ... und blieb sitzen.] Merz 16/17: Ernst holte sofort sein Hahnepeter-Ei, und wie die Mücke das sah, setzte sie sich sofort auf das Ei und blieb sitzen.

207 diese] Merz 16/17: die

208 das Ei] Merz 16/17: das Ei mit der Mücke

209 daß solch eine ... eben alles wunderbar.] Merz 16/17: daß eine so kleine Mücke überhaupt ein so großes Ei ausbrüten kann, ABER BEI WUNDERN IST EBEN ALLES WUNDERBAR.

210 brütete] Merz 16/17: brütete es

211 diesem Ei herauskriechen ... nach 13 Tagen] Merz 16/17: diesem Ei herauskommen würde, und nach dreizehn Tagen

212 „Klingklingkling“] Merz 16/17: KLING KLING KLING/ KLING KLING KLING/ KLING KLING KLING

213 die Mücke fiel tot um,] Merz 16/17: und die arme Mücke fiel tot um,

214 Mal war es ... es eine Blume] Merz 16/17: Mal tanzten sie den Kopf von Alfred Flechtheim, Hindenburg, dem alten Fritz (Friederikus Rex), Jackie Coogan oder Richard Wagner im Profil, mal war es eine Blume, z. B. Riwiessel oder Ograusel,

215 zuletzt] Merz 16/17: endlich

216 gepolsterten Sitz.] Merz 16/17: gepolsterten Sitz. **DAS WAR EIN HALLO!**

Flugzeuge immer weiter und weiter,<sup>217</sup> erst quer über die Wiese mit den Kuhklakken,<sup>218</sup> bis er im wirklichen Paradiese ankam. Und da kam<sup>219</sup> auch schon Onkel Pluvinel und hob ihn aus dem Flugzeuge heraus. Kaum aber war Ernst draußen, da flogen alle Mücken auseinander und im Paradiese umher, und es war kein Flugzeug mehr da.

Und nun lernte Ernst den wirklichen Geheimrat, Onkel Ungeflochten, kennen.<sup>220</sup> Pluvinel stellte vor, indem er sagte: „Lieber Herr Ungeflochten, darf ich Ihnen vielleicht den kleinen Ernst vorstellen,<sup>221</sup> und mit einer Handbewegung: „Herr Geheimrat Ungeflochten“. Man muß nämlich immer den Jüngeren dem Älteren zuerst vorstellen, den Geringeren dem von höherem Rang, und wenn eine Dame dabei ist, stets den Herrn der Dame,<sup>222</sup> so ist's bei uns auf der Erde, und so ist's erst recht oben im Paradiese.<sup>223</sup> Man nennt das Sitte. Nur sind die Sitten im Paradiese viel mehr Gewohnheit und Allgemeingut aller Gebildeten geworden als bei uns, sie sind so selbstverständlich dort, daß keiner es mehr falsch macht. Denn jeder Lapsus, so nennt man das im Paradiese, rächt sich dort auf dem Fuße.<sup>224</sup> Und Ernst erzählte nun, daß er zu Hause auch ein Paradies hätte, das wäre viel schöner. Man ginge nur eben den Feldweg am Hause herunter,<sup>225</sup> dann stände man vor der Tür des Paradieses. Aber da merkte Ernst,<sup>226</sup> daß er schon einen Lapsus begangen hatte, denn Onkel Ungeflochten wurde ernst und sagte: „Du lügst, das kann ich sehen.“ —<sup>227</sup> „Wieso kannst du das denn sehen?“ fragte Ernst schüchtern. — „Weil du rauchst.“<sup>228</sup> Im Paradiese rauchen nämlich alle Leute, wenn sie lügen.“ Und das ist wahr. Für jedes Vergehen gibt es im Paradiese eine Strafe, und zwar sofort. Darum geschieht<sup>229</sup> so selten etwas Böses im Paradiese, weil jedes Böse sich sofort selbst bestraft.<sup>230</sup> Wie schön wäre es

217 Die Kinder standen . . . weiter und weiter.] *Merz 16/17: Die Kinder aber standen am Fenster und winkten und winkten, und Ernst flog im Flugzeug immer weiter und weiter,*

218 Kuhklakken.] *Merz 16/17: Kuhklacken*

219 Und da kam] *Merz 16/17: Da kam*

220 den wirklichen Geheimrat, Onkel Ungeflochten, kennen.] *Merz 16/17: den wirklichen Geheimrat Ungeflochten kennen. Seine Freude war so groß, daß er die Tränen tapfer hinunterwürgen mußte.*

221 den kleinen Ernst vorstellen.] *Merz 16/17: den kleinen Ernst vorstellen?“*

222 Man muß nämlich . . . Herrn der Dame.] *Merz 16/17: MAN MUSS NÄMLICH IMMER DEN JÜNGEREN DEM ÄLTEREN VORSTELLEN; DEN GERINGEREN DEM VON HÖHEREM RANG, UND WENN EINE DAME DABEI IST, STETS DEN HERRN DER DAME.*

223 so ist's bei . . . oben im Paradiese.] *Merz 16/17: So ist es bei uns auf der Erde, und so ist es ERST RECHT oben im Paradiese.*

224 Nur sind die . . . auf dem Fuße.] *Merz 16/17: Nur sind die Sitten oben im Paradiese viel mehr Gewohnheit, als bei uns auf der Erde, und Allgemeingut aller Gebildeten geworden. Sie sind so selbstverständlich, daß es keiner dort mehr falsch macht, denn jeder Lapsus, so nennt man das nämlich im Paradiese, rächt sich dort, und zwar auf dem Fuße.*

225 das wäre viel . . . am Hause herunter.] *Merz 16/17: das wäre viel schöner, man ginge nur eben den Feldweg am Hause hinunter,*

226 Aber da merkte Ernst.] *Merz 16/17: Aber da merkte Ernst schon,*

227 „Du lügst, das . . . ich sehen.“ —] *Merz 16/17: **DU LÜGST/ DAS KANN ICH SEHEN, DU LÜGST!**“*

228 fragte Ernst schüchtern. . . . „Weil du rauchst.] *Merz 16/17: fragte Ernst ganz schüchtern. „Weil du rauchst.“*

229 Darum geschieht] *Merz 16/17: Und darum passiert*

230 sich sofort selbst bestraft.] *Merz 16/17: sich sofort selbst bestraft. Und zwar auf dem Fuße.*

doch, wenn wir hier auf Erden auch solche Zustände hätten!<sup>231</sup> Und da sagte Ernst: „Wir spielen das ja auch nur, in Wirklichkeit ist es eine häßliche Kuhwiese mit vielen häßlichen Kuhklacken, in die man so leicht hineintreten kann. Aber unser Lippizaner Hengst . . .“<sup>232</sup>, und da merkte er es selbst schon, daß er rauchte, „ich meine unsere Lippizaner Kuh, geht hohe Schule“;<sup>233</sup> er rauchte schon wieder, „ich meine, unsere Lippizaner Kuh, das Biest, die läuft auf einem zu und sagt: „ „Muh“ „<sup>234</sup> wie im spanischen Stierkampf. Das hört sich ganz schrecklich an. Die Mama ist ausgerissen, ich aber . . .“ Und wie er das sagte, wurde der Rauch so dicht, daß er Onkel Ungeflochten gar nicht mehr sehen konnte, und deshalb erzählte er nicht mehr weiter.<sup>235</sup> Und wie der Rauch sich allmählich gelegt hatte, da stand Hahnemann neben ihm und schüttelte ihm die Hand. Der freute sich mächtig, daß Ernst nun im Paradiese war und fragte, wie er denn hergekommen wäre. — „Ganz einfach“, sagte Ernst, „die Mücken haben mich hergetragen.“<sup>236</sup> Und er sah sich um,<sup>237</sup> ob er auch wohl wieder rauchte. Aber er rauchte nicht, denn er hatte ja die blanke Wahrheit gesagt, — „Und wo sind denn nun die Mücken?“ fragte Hahnemann. — „Alle zusammen weggeflogen.“ — Aber in dem Moment kamen sie auch schon wieder zurück mit ihrem leuchtenden Köpfchen<sup>238</sup> und flogen Hahnemann Figuren vor, und alle ergötzen sich. Erst tanzten sie wieder Köpfe: Bismarck, Blümner, alle mit B<sup>239</sup>. Und da sagte Geheimrat Ungeflochten: „Gut und schön, ganz possierlich anzusehen, aber keine hohe Schule, hat mit Kunst soviel wie nichts zu tun.“<sup>240</sup> Und er befahl<sup>241</sup> seine Lippizaner Hengste zu satteln. Da bildeten die Mücken plötzlich die Figur eines edlen Pferdes und vollführten in dieser Gestalt so viele herrliche Capriolen,<sup>242</sup> daß das ganze Paradies schließlich zusah, Löwen und Elefanten, Nashörner und Gänse, Fische und Heuschrecken,<sup>243</sup> Pluvinel und Ungeflochten, und sogar die echten gesattelten Lippizaner selbst sahen zu und klatschten

231 Wie schön wäre . . . solche Zustände hätten!] Merz 16/17: *WIE SCHÖN WÄRE ES DOCH, WENN WIR AUF DER ERDE DOCH AUCH SOLCHE ZUSTÄNDE HÄTTEN.*

232 „Wir spielen das . . . .“] Merz 16/17: *„Wir spielen das ja auch nur. In Wirklichkeit ist es eine häßliche Kuhwiese mit vielen häßlichen Kuhklacken, in die man so leicht hineintreten kann, aber unser Lippizaner Hengst . . .“*

233 hohe Schule“;] Merz 16/17: *Hohe Schule,*

234 läuft auf einem . . . „ „Muh“ „;] Merz 16/17: *läuft auf einen zu und sagt Muh,*

235 ich aber . . . nicht mehr weiter.] Merz 16/17: *ich aber. . .“ und wie er das sagte, wurde der Rauch so dick, daß der Onkel Ungeflochten überhaupt nicht mehr sehen konnte. Und deshalb erzählte er nicht mehr weiter.*

236 — „Ganz einfach“, . . . haben mich hergetragen.“] Merz 16/17: *„Ganz einfach,“ sagte Ernst, „die Mücken haben mich hierher getragen,“*

237 Und er sah sich um,] Merz 16/17: *und dabei sah er sich um,*

238 „Und wo sind . . . leuchtenden Köpfchen] Merz 16/17: *„Und wo sind denn nun die Mücken?“ fragte Hahnemann. „Alle zusammen weggeflogen.“ Aber in dem Moment kamen sie auch schon alle zurück mit ihrem leuchtenden Köpfchen*

239 Erst tanzten sie . . . alle mit B] Merz 16/17: *Erst tanzten sie alle Köpfe: Bismarck, Blümner, alle mit B B b.* Der erste Buchstabe in Schreibschrift.

240 aber keine hohe . . . nichts zu tun.“] Merz 16/17: *aber keine Hohe Schule, hat mit Kunst so gut wie nichts zu tun.“*

241 Und er befahl] Merz 16/17: *Und er befahl,*

242 und vollführten in . . . so viele herrliche Capriolen,] Merz 16/17: *und vollführten in dieser Gestalt so viele herrliche Capriolen,*

243 Fische und Heuschrecken,] Merz 16/17: *Heuschrecken und Schleierschwänze*

Beifall, und Hahnemann diktierte Onkel Ungeflochten einen langen Brief an seine Mutter und an alle, in dem stand,<sup>244</sup> daß es noch nie so zwanglos und nett im Paradiese gewesen wäre, wie heute, seit Ernst ihrer Kolonie angehörte. Und dann forderte er zum Schluß alle Kinder auf, hierher ins Paradies zu kommen, wenigstens alle die, die die Eier vom Hahnepeter besäßen.<sup>245</sup>

**Kurt Schwitters**

---

244 und klatschten Beifall, ... in dem stand,] *Merz 16/17: und klatschten Beifall. Und Hahnemann diktierte Onkel Ungeflochten einen langen Brief an seine Mutter,*

245 wie heute, seit ... vom Hahnepeter besäßen.] *Merz 16/17: wie heute, und dann forderte er zum Schluß alle Kinder auf, auch hierher ins Paradies zu kommen. Wenigstens die, welche Eier vom Hahnepeter hätten.*



## KURZBIOGRAFIEN

**Hans (Jean) Arp**, eigentlich Hans Peter Wilhelm Arp (Straßburg 1886–1966 Basel), Maler, Grafiker, Bildhauer und Schriftsteller. Arp begann 1900 ein Studium an der Kunstgewerbeschule in Straßburg, das er zwischen 1905 und 1907 in Weimar fortsetzte und 1910 in Paris beendete. 1912 traf er Wassily Kandinsky und beteiligte sich im gleichen Jahr an der zweiten Ausstellung des Blauen Reiters in München. Er gehörte neben Tristan ↗ Tzara, Richard Huelsenbeck und seiner späteren Frau Sophie Taeuber zu den Gründern der Züricher Dada-Bewegung. 1918 lernte er KS in Berlin kennen und schloss dort ebenfalls mit El ↗ Lissitzky, Raoul ↗ Hausmann und Hannah ↗ Höch Freundschaft. KS und Arp begannen Anfang der 1920er Jahre eng an bildkünstlerischen wie literarischen Werken zusammenzuarbeiten. Durch KS' Vermittlung erschien 1920 Arps Gedichtband *Die Wolkenpumpe* in der Reihe *Die Silbergäule* des Paul ↗ Steegemann Verlags. Teile seiner Gedichte montierte Arp zu neuen Textcollagen, die er u. a. in *Merz 4* und *6* veröffentlichte. KS und Arp verfassten gemeinsam mehrere Texte (u. a. *Die Piepmänner und das Schwein*, *Der Würfel*) und schrieben ca. 1920–1927 zusammen an dem nie veröffentlichten Roman ↗ Franz Müllers *Drahtfrühling*. Gemeinschaftsarbeiten stellten zudem die als *Merz 5* erschienene Lithografien-Mappe *7 Arpaden* und das Folgeheft *Merz 6* dar. Ab 1923 war Arp auch als Autor für ↗ *Mécano* tätig, im ↗ *Sturm* publizierte er bereits seit 1913. Er vertrat schon in seiner Züricher Zeit eine nichtmimetische Kunstauffassung, die er in der elementaren, naturhaften Form des Ovals versinnbildlicht sah. 1925 mietete er ein Atelier in Paris und wandte sich verstärkt seinen internationalen Beziehungen zu den Surrealisten, Konstruktivisten, aber auch den niederländischen De ↗ Stijl-Künstlern zu. Ab 1930 entstanden die ersten *papiers déchirés* (Collagen aus zerrissenen Papieren) und Rundplastiken. Wie KS zählte Arp zu den Gründungsmitgliedern der Pariser Künstlergruppen *cercle et carré* (1930) und *Abstraction-Création* (1931), deren Ziel es war, ein Forum für abstrakte Kunst zu schaffen. Vor dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Paris gelang Arp zuerst die Flucht nach Grasse (Südfrankreich) und später in die Schweiz. Zu einer letzten persönlichen Begegnung zwischen KS und Arp kam es im März 1936 in Clamart. Im gleichen Jahr waren beide bei den von Alfred H. Barr organisierten Ausstellungen *Cubism and Abstract Art* und *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Ausst. ↗ New York 1936) im Museum of Modern Art in New York vertreten.

**Nelly »Péto« van Doesburg**, geb. Petronella Johanna van Moorsel (Den Haag 1899–1975 Meudon/Frnkr.), Pianistin, Tänzerin und Malerin. Im Juni 1920 lernte sie ihren späteren Lebensgefährten Theo van ↗ Doesburg kennen und folgte ihm 1921 ans ↗ Bauhaus in Weimar, wo sich die beiden bis 1923 aufhielten. Auf ihren Reisen und Vortragsabenden machten sie die Bekanntschaft mit Künstlern der internationalen Avantgarde und lernten um 1921/22 auch KS kennen. Nelly van Doesburg legte sich den Künstlernamen Péto zu und wurde für ihre Darbietungen während des Internationalen Kongresses der Konstruktivisten und Dadaisten im Sept. 1922 zum *unentbehrlichen dadaistischen Musikinstrument Europas* ausgerufen [vgl. ↗ *Mécano* 3 (Okt. 1922), unpaginiert]. Im Rahmen der Holland-Dada-Tournee,

die sie Anfang 1923 gemeinsam mit KS, Theo van Doesburg und Vilmos ↗Huszár unternahm (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835), präsentierte sie Stücke des italienischen Komponisten Vittorio Rieti. Ab Mitte der 1920er Jahre betätigte sie sich unter dem Pseudonym Cupera als bildende Künstlerin und machte sich unter dem Pseudonym Sonia Pétrowska in Paris einen Namen als Tänzerin. Am 14.2.1925 trat sie in Potsdam noch einmal zusammen mit KS auf, wo dieser seine *Ursonate* vortrug. Nach dem Tod ihres Mannes 1931 verwaltete Nelly van Doesburg dessen künstlerischen Nachlass und organisierte eine Vielzahl an Ausstellungen seiner Werke in Europa und Amerika. Vgl. van den Berg 1992; Schippers 2000, S. 51–58.

**Theo van Doesburg**, geb. Christian Emil Marie Küpper (Utrecht 1883–1931 Davos), Pseudonyme I. K. Bonset und Aldo Camini; Maler, Schriftsteller und Typograf. Van Doesburg war ab 1902 als freischaffender Künstler und Schriftsteller tätig und schuf 1904 seine ersten, stilistisch noch dem niederländischen Impressionismus verpflichteten Gemälde. Ab 1912 verfasste er für mehrere Zeitschriften literarische Texte, Essays und Kritiken. Während des 1. Weltkriegs lernte er verschiedene Mitglieder der nationalen und internationalen künstlerischen Avantgarde kennen, darunter Piet ↗Mondrian und Vilmos ↗Huszár. Diese Begegnungen beeinflussten seine weitere künstlerische Orientierung entscheidend. 1917 gründete er gemeinsam mit Huszár, Mondrian und weiteren niederländischen Avantgarde-Künstlern und Architekten die Künstlervereinigung *De ↗Stijl* und war ab Okt. 1917 bis zu seinem Tod Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift der Gruppe. Neben seinen rein bildkünstlerischen Werken entwarf van Doesburg auch Glasfenster, Fliesenböden, Wandmosaik und später ganze Gebäude in Kooperation mit befreundeten Architekten. Ab 1920 begann er in *De ↗Stijl* unter seinem Pseudonym I. K. Bonset dadaistische Texte zu schreiben, 1921 kam mit Aldo Camini ein zweites Pseudonym hinzu. Zwischen 1921 und 1923 lehrte er am ↗Bauhaus in Weimar, wo er im Sept. 1922 den Internationalen Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten organisierte. Dort traf er u. a. mit KS zusammen, mit dem er bereits seit Sommer 1921 in Briefkontakt stand und eine lebenslange Freundschaft pflegte. Gemeinsam mit Huszár und van Doesburgs Lebensgefährtin Nelly van ↗Doesburg unternahmen beide im Frühjahr 1923 den Holland-Dada-→Feldzug (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). In dieser Zeit entstanden mit anfänglicher Unterstützung von Doesburgs die ersten beiden Nummern von KS' Reihe *Merz*. Mit ↗Mécano gab van Doesburg selbst eine dadaistisch ausgerichtete Zeitschrift heraus, in der auch Beiträge von KS erschienen. Im Gegenzug veröffentlichte dieser in *Merz* Texte und Gemälde von Doesburgs. 1925 publizierten die beiden Künstler zudem gemeinsam mit Käte ↗Steinitz das aus Setzkastenmaterial gestaltete typografische Märchen *Die Scheuche* (*Merz* 14/15, S. 595–603). Vgl. Ausst.-Kat. München 2000; Janssen/White 2011.

**Walter Gropius**, eigentlich Walter Adolf Georg Gropius (Berlin 1883–1969 Boston/Massachusetts), Architekt. Gropius hatte 1919 das Staatliche ↗Bauhaus in Weimar begründet, welches er bis 1928 auch leitete. KS lernte ihn vermutlich 1919/20 über den Berliner ↗Sturm-Kreis kennen und stand mit ihm sporadisch wegen Vortragsabenden und Veröffentlichungen in Kontakt. Zu einem Vortrag von Gropius am 28.5.1923 im hannoverschen Provinzialmuseum gestaltete er einen Plakatentwurf (Schelle 1990a, Typo Nr. 58). Der Kontakt zwischen beiden Künstlern intensivierte sich Anfang 1924: KS druckte einen Architekturentwurf von Gropius in *Merz* 7, S. 71, S. 182 ab, plante ein *Merzbuch* für dessen Reihe der *Bauhausbücher* (vgl. dazu das *Vorwort zu Merz* 10, S. 223–226) und ließ Gropius als Figur in den Paradiesmärchen *Merfüsermär* [in: *Der ↗Sturm* XVI, 11/12 (Nov. 1925), S. 169–172] und *Der Pechvogel* [in: *Der Sturm* XVII, 10 (Jan. 1927), S. 152–160] auftreten. Durch die Vermittlung Gropius' erhielt KS

1929 den Auftrag zur typografischen Gestaltung des Katalogs sowie der Drucksachen zur Karlsruher Dammerstock-Siedlung (vgl. Schaub 1993a, S. 142–147).

**Raoul Hausmann**, Pseudonyme Algernon/Algernoon [Syndetikon], Wenzel Kind (Wien 1886–1971 Limoges); Künstler, Mitglied der Berliner Dada-Bewegung und der Novembergruppe. Er gründete 1919 die Zeitschrift *Der ↗ Dada*, die bis 1920 in drei Ausgaben erschien. KS und Hausmann lernten sich um 1918/19 nach Hausmanns Erinnerung im Berliner Café des Westens kennen und begegneten einander in der Folgezeit häufiger, auch aufgrund der Mitarbeit beider an den von Theo van ↗ Doesburg herausgegebenen Zeitschriften *↗ Mécano* und *De ↗ Stijl* (vgl. Hausmann 1992, S. 70f.). Seitdem verband sie eine lebenslange Freundschaft, aus der auch einige künstlerische Kooperationen hervorgingen. Sie widmeten sich gegenseitig Werke und KS wirkte ebenso an *Der Dada* mit wie Hausmann an KS' Zeitschrift *Merz*, wo er seinen Text *Chaoplasma* veröffentlichte (*Merz* 4, S. 38f., S. 89–91). Im Sept. 1921 fuhren sie zusammen mit Hausmanns Lebensgefährtin Hannah ↗ Höch und KS' Frau Helma für eine sog. Merz-Antidada-Presentismus-Soirée nach Prag, wo Hausmann seine Plakatgedichte *fmsbw* und *OFFEAH* vortrug und damit den Anstoß zu KS' *Ursonate* lieferte (vgl. Hausmann 1992, S. 74–76). In der Folgezeit kam es seltener zu künstlerischen Kooperationen der beiden. Gründe hierfür können in ihren sehr unterschiedlichen künstlerischen Absichten gesehen werden: Während KS hauptsächlich für sich und sein Konzept künstlerisch tätig sein wollte, überzog bei Hausmann stärker eine moralisch-politische Stoßrichtung als Zielpunkt seiner Kunst (vgl. dazu Schmatz 1986). Nachdem der Kontakt durch die Flucht der beiden in verschiedene Exile während der Nazi-Zeit abgebrochen war, bestand ab 1946 wieder ein reger Briefwechsel.

**Ludwig Hilberseimer**, eigentlich Ludwig Karl Hilberseimer (Karlsruhe 1885–1967 Chicago), deutscher Architekt, Städteplaner und Vertreter des Neuen Bauens. Nach einem nicht beendeten Architekturstudium an der Technischen Hochschule Karlsruhe zog er 1911 nach Berlin. Ab 1919 war er Mitglied des Arbeitsrates für Kunst und gehörte zur politisch radikal orientierten Künstlervereinigung Novembergruppe, in deren Umfeld er vermutlich auch KS kennenlernte; 1926 gründete er gemeinsam mit Hugo Häring, Ludwig Mies van der Rohe u. a. die Architektenvereinigung Der Ring. 1929 wurde er an das Dessauer ↗ Bauhaus berufen und unterrichtete dort bis 1933 die Fächer Bauen und konstruktives Entwerfen, die unter der Leitung von Mies van der Rohe um Seminare zum Wohnungs- und Städtebau erweitert wurden. Durch diese Lehrtätigkeit und seine Aktivitäten im Deutschen Werkbund sowie in den Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) (dt.: Internationale Kongresse Moderner Architektur) erlangte er großen Einfluss, obwohl nur wenige seiner Entwürfe realisiert wurden. Im Gegensatz zu anderen Repräsentanten der funktionalistischen Bewegung in Architektur und Städtebau (Walter ↗ Gropius, Hugo Häring, Mies van der Rohe, Bruno Taut u. a.) basierte seine Bedeutung weniger auf gebauten Werken als vielmehr auf seinen zahlreichen theoretischen Schriften und Entwürfen. Sie wurden zwischen 1919 und 1933 in namhaften Avantgardezeitschriften, wie etwa dem *Kunstblatt* oder *↗ G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, aber auch den linksorientierten *Sozialistischen Monatsheften* sowie verschiedenen Bauzeitschriften veröffentlicht. Daneben entstanden umfangreiche Publikationen zu moderner Architektur und Stadtplanung: Den Anfang machte der von KS und Käte ↗ Steinitz zunächst im ↗ Apossverlag erschienene und nachträglich als *Merz* 18/19 in die Reihe *Merz* aufgenommene Band *Grosstadtbauten* (1925), darauf folgten die Bücher *Groszstadt Architektur* (1927 in der Reihe *Baubücher*, Bd. 3) und die Herausgabe der Monografie *Internationale neue Baukunst* (1927). 1938 folgte Hilberseimer Mies van der Rohe an das Armour Institute of Technology (ab 1940 Illinois Institute of Technology) in

Chicago, wo er als Professor für Stadt- und Regionalplanung tätig war. Ausgeführt wurde von seinen auf Typisierung und materieller Klarheit basierenden Entwürfen u. a. ein freistehendes Einfamilienhaus (Haus Nr. 18, zerstört) in der Weißenhof-Siedlung in Stuttgart, das der Architekt 1927 bei der Werkbundausstellung Die Wohnung präsentierte. Die während seiner Bauhaus-Zeit entwickelten globalen Studien zum dezentralen Städtebau und zu Gebäudetypologien einer *New City* verwirklichte Hilberseimer gemeinsam mit Mies van der Rohe im Stadterneuerungsprojekt *Lafayette Park*, Detroit (1946). KS plante im englischen Exil eine Neuauflage und Übersetzung von Hilberseimers *Grosstadtbauten*, die jedoch nicht zur Umsetzung kam.

**Hannah Höch**, eigentlich Anna Therese Johanna Höch (Gotha 1889–1978 Berlin), Collagekünstlerin und Grafikerin. Sie lernte KS vermutlich 1919 in Berlin kennen (vgl. Hille 2000, S. 175) und pflegte seit 1921 eine persönliche Freundschaft mit ihm. Im Sept. 1921 beteiligte sich Höch gemeinsam mit KS und ihrem Lebensgefährten Raoul ↗ Hausmann an der sog. Merz-Antidada-Präsentismus-Soirée in Prag, die die Künstler zur Propagierung ihrer individuellen Konzepte nutzten. Durch ihre Freundschaft mit KS knüpfte Höch auch Kontakte zu den Mitgliedern der niederländischen De ↗ Stijl-Gruppe und nahm im Sept. 1922 an dem von Theo van ↗ Doesburg organisierten Internationalen Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar teil. Angeblich soll KS für das zweite h in ihrem Vornamen verantwortlich sein, damit sie wie Anna Blume in seinem Gedicht (vgl. Merz 1, S. 12, S. 20–22) *von hinten wie von vorne* Hannah sei (vgl. Roters 1995, S. 113f.). In seiner Reihe *Merz* nahm er zwei bildkünstlerische Werke Höchs auf (vgl. Merz 1, S. 10, S. 19 sowie Merz 7, S. 71, S. 182).

**Vilmos Huszár**, geb. Vilmos Herz (Budapest 1884–1960 Hierden/NL), Maler und Designer. Nach seiner Ausbildung an der Budapester Kunstgewerbeschule ging Huszár 1904 nach München, wo er die Privatschule des Malers Simon Hollósy besuchte. In der Folgezeit brachten ihm Porträtbilder erste Anerkennung. 1909 zog Huszár in die Niederlande und nahm Unterricht bei dem Kunstpädagogen und Kritiker Hendricus Petrus Bremmer. Ab 1916 wandte er sich der abstrakten Kunst zu, ein Jahr später kam der Kontakt mit Theo van ↗ Doesburg zustande. 1917 zählte Huszár zu den Mitbegründern der Künstlergruppe De ↗ Stijl und gestaltete das bis 1921 genutzte Titelemblem der gleichnamigen Zeitschrift. Huszárs Werk weist eine große Bandbreite von Gemälden und Glasfenster-Mosaiken über Möbel- und Innendesign bis hin zu Typografie und Werbegestaltung auf. 1917 begann er mit der Arbeit an seiner *Mechanischen Tanzfigur*, die er 1923 auf der gemeinsam mit KS, Theo und Nelly van ↗ Doesburg unternommenen Holland-Dada-Tournee präsentierte [vgl. die Abb. in Merz 1, S. 13, S. 23, und den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835]. Neben seiner Zugehörigkeit zum Kreis um De Stijl war Huszár in den 1920er Jahren auch als Korrespondent für die ungarische Avantgarde-Zeitschrift ↗ *Ma* tätig. Nach 1922 distanzierte er sich zunehmend von De Stijl und wandte sich ab 1925 verstärkt dem typografischen Gestalten von Drucksachen und Reklame zu. Vgl. Bajkay 1984; Ex/Hoek 1985; Passuth 1998, S. 281–284.

**El Lissitzky**, eigentlich Lasar Markowitsch Lissizki (Potschinok/Russl. 1890–1941 Moskau), Architekt, Maler, Fotograf und Typograf. Zwischen 1909 und 1914 studierte Lissitzky Architektur an der Polytechnischen Hochschule in Darmstadt. 1919 erteilte ihm Marc Chagall einen Lehrauftrag an der Kunstschule in Witebsk, wo er mit der von Kasimir Malewitsch gegründeten Gruppe UNOWIS in Kontakt stand. Diese vertrat eine suprematistische Kunstauffassung, unter deren Einfluss Lissitzky ab 1920 seine »Proun«-Arbeiten schuf, eine Neuordnung geometrischer Formen und Flächen, die er als *Umsteigestation von*

*Malerei nach Architektur* verstand (Lissitzky/Arp 1925, S. XI). 1922 war Lissitzky an der Vorbereitung der Ersten Russischen Kunstausstellung in der Berliner Galerie van Diemen beteiligt, die den künstlerischen Konstruktivismus auch in Deutschland bekannt machte. Im gleichen Jahr nahm er am Internationalen Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar teil, wo er KS kennenlernte. Dieser führte ihn in die Hannoversche Kunstszene ein und stellte den Kontakt zur dort ansässigen Kestnergesellschaft her, die 1923 seine erste Einzelausstellung organisierte. Als *1. Kestnermappe* veröffentlichte er zudem sechs Lithografien, u. a. zu seinem auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 präsentierten *Prounenraum*. Bis zu seiner Rückkehr nach Russland im Jahr 1925 blieb er in engem Austausch mit KS. In der Reihe *Merz* veröffentlichte er den Text *Topographie der Typographie* (*Merz* 4, S. 47, S. 103), drei seiner Proun-Werke (*Merz* 6, S. 57, S. 132; *Merz* 7, S. 67, S. 163; *Merz* 8/9, S. 76, S. 212) sowie ein gemeinsam mit Vilmos Huszár erstelltes Fotogramm (*Merz* 6, S. 62, S. 138). Bei *Merz* 8/9 fungierte er neben KS als Mitherausgeber und publizierte 1925 in Kooperation mit Hans Arp das Buch *Die Kunstismen*. Seit 1922 stand Lissitzky darüber hinaus mit Theo van Doesburg und der De Stijl-Bewegung in Kontakt und kann als wichtiger Vermittler konstruktivistischer Kunst in Deutschland und den Niederlanden gesehen werden. Wie KS betätigte er sich außerdem als Werbegestalter für die Firma Pelikan.

**Piet Mondrian**, eigentlich Pieter Cornelis Mondriaan (Amersfoort/NL 1872–1944 New York), Maler. Nach dem Erwerb seines Zeichenlehrerdiploms trat Mondrian 1892 in die Amsterdamer Kunstakademie ein. Anschließend an einen ersten Aufenthalt in Paris, der bis 1914 andauerte und zu Freundschaften mit Künstlern wie Fernand Léger führte, kehrte er zurück nach Holland, wo er 1915 Theo van Doesburg kennenlernte. Beide waren Mitbegründer der Künstlervereinigung De Stijl. Mondrian war zudem einer der wichtigsten Theoretiker der Bewegung und veröffentlichte seine zusammengefassten Ideen zunächst in der Zeitschrift *De Stijl* im Rahmen der Aufsatzreihe *De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst* (dt.: Die neue Gestaltung in der Malerei) und 1920 schließlich in seinem kunsttheoretischen Aufsatz *Le Néo-Plasticisme* in Paris, wohin er nach Kriegsende zurückgekehrt war. 1925 wurde der Essay auch deutschsprachig unter dem Titel *Neue Gestaltung. Neo-Plastizismus, Nieuwe Beelding* im *Bauhausbuch* Nr. 5 publiziert. Ein kürzerer Text Mondrians mit dem Titel *Het Neo-Plasticisme* wurde zudem im 1923 erschienenen Heft *Merz* 6, S. 53f., S. 149f. in niederländischer Sprache abgedruckt. In seinen Schriften präsentiert Mondrian die Idee einer geometrisch gestalteten Harmonie, die er unter Verwendung elementarer bildnerischer Mittel zu erzeugen versucht. Das Ziel des Gleichgewichts setzt er durch ein Farbkonzept um, das ausschließlich die Verwendung der Primärfarben Gelb, Rot und Blau sowie der sog. Nicht-Farben Weiß, Grau und Schwarz vorsieht. Rechtwinklige kontrastschaffende Linien begrenzen rechtwinklige Farbflächen. In den Folgejahren trat Mondrian den Künstlervereinigungen *cercle et carré* und *Abstraction-Création* bei, zu deren Mitgliedern auch KS zählte. Zudem folgte die Ausstellung seiner Werke in London, Oxford und New York.

**Francis Picabia**, eigentlich Francis-Marie Martinez Picabia (Paris 1879–1953 Paris), Maler, Grafiker, Schriftsteller und eine der Leitfiguren Dadas. 1913 beteiligte er sich mit kubistischen Arbeiten an der avantgardistischen Ausstellung *Armory Show* in New York. Zwei Jahre später zählte er zu den Begründern der amerikanischen Dada-Bewegung und arbeitete an der Avantgarde-Zeitschrift *291* mit. Zur gleichen Zeit entstanden seine ersten sog. »mechanischen« Bilder, schematisierte Darstellungen von Maschinen. 1917 rief er in Barcelona seine eigene, dadaistisch ausgerichtete Zeitschrift *391* ins Leben, von der KS 1919 ein Exemplar durch Tristan Tzara erhielt (vgl. Brief von KS an Tzara, 6.12.1919, in: Schrott 2004, S. 248). Auf Einladung Tristan Tzaras beteiligte er sich an Aktionen der Dadaisten in Zürich und gründete 1919

zusammen mit Marcel Duchamp und Georges Ribemont-Dessaignes die Bewegung Mouvement Dada in Paris, von der er sich jedoch 1922 im Kontext der Flügelkämpfe mit den Surrealisten wieder distanzierte. 1920 versuchte er, Dada in seinem poetischen Pamphlet *Jésus-Christ Rastaquouère* eine theoretische Grundlage zu geben. Ein direkter Kontakt mit KS ist nicht belegt. Dieser druckte eine Zeichnung Picabias in *Merz 1*, S. 14, S. 25 ab.

**Christof Spengemann**, eigentlich Leopold Christof Spengemann (Hannover 1877–1952 Hannover-Kirchrode), von KS auch Krischan genannt, Publizist, Kunstkritiker, Schriftsteller und Werbeleiter. Spengemann war durch seine seit 1907 verfassten Kunstkritiken schnell zu einer bekannten Größe im hannoverschen Kulturbetrieb geworden. Seit 1917 setzte er sich in einer Reihe von Aufsätzen, selbstständigen Veröffentlichungen (*Die bildende Kunst im neuen Hannover*, Berlin 1919; *Kunst, Künstler, Publikum*, Hannover 1919) und als Mitherausgeber der Zeitschrift *Der ↗Zweemann* für die Vermittlung moderner Kunst ein. Ebenfalls 1917 lernte er KS kennen, der zum persönlichen Freund wurde. Spengemann machte KS mit den literarischen Kreisen Hannovers bekannt und trat in Artikeln für den *Cicerone*, *Das Hohe Ufer* und den *Zweemann* sowie die ungarische Avantgarde-Zeitschrift *↗Ma* öffentlich für dessen Kunst ein. KS widmete ihm im Gegenzug das lyrische *Portrait Christof Spengemann* [*↗Sturm X*, 8 (Nov. 1919), S. 125] und ließ Spengemanns Gedicht *Der Künstler* [*Sturm X*, 4 (Juli 1919), S. 61] als Einleitung von *↗Anna Blume. Dichtungen* drucken. Mit *Die ↗Wahrheit über Anna Blume* lieferte Spengemann außerdem die erste Buchpublikation zu KS. Später arbeitete er an KS' Zeitschrift *Merz* mit, gehörte zu den Unterzeichnern des dort veröffentlichten *Manifest Proletkunst* (*Merz 2*, S. 24f., S. 46f.) und überließ KS einen Ausschnitt seines Romans *Ypsilon* zum Druck (*Merz 7*, S. 67, S. 165). Vgl. Riha 1985; Schmalenbach 1967; Spengemann 1923–36.

**Käte Steinitz**, geb. Fanny Elisabeth Käthe Traumann, nach der Emigration (1936) in die USA Kate Trauman Steinitz (Beuthen/Oberschlesien 1889–1975 Los Angeles), Malerin, Fotografin, Schriftstellerin und Kunstkritikerin. Nachdem Steinitz von 1911 bis 1913 Bildende Kunst in Berlin studiert und u. a. Zeichenunterricht bei Käthe Kollwitz, Anny Loewenstein und Lovis Corinth erhalten hatte, kam sie aufgrund der beruflichen Versetzung ihres Mannes, Ernst Steinitz, 1918 nach Hannover. Das bereits in Berlin und Paris aufgenommene Studium der Kunstgeschichte setzte sie von 1923 bis 1930 an der TH Hannover fort. Der Kontakt zu KS entstand vermutlich über den Leiter der in Hannover ansässigen Kestnergesellschaft, Paul Erich Küppers, und dessen Ehefrau Sophie Küppers (später Lissitzky). Schnell entwickelte sich zwischen KS und Steinitz eine Freundschaft, die eine intensive Kollaboration beider Künstler zur Folge hatte. Innerhalb kürzester Zeit avancierte Steinitz' Salon anfangs in der Georgstraße 34 und später in der Hindenburgstraße zu einem Treffpunkt der internationalen Avantgarde. Zu ihren Besuchern, die sich mit vielfältigen Beiträgen im Gästebuch verewigten, zählten neben KS u. a. El ↗Lissitzky, Raoul ↗Hausmann, László Moholy-Nagy und Ludwig ↗Hilberseimer. Im Jahr 1924 gründeten KS und Steinitz gemeinsam den ↗Apossverlag, in dem die teils erst nachträglich zu Merzheften deklarierten Bände *Hahnepeter* (*Merz 12*), *Die Scheuche* (*Merz 14/15*), *Die Märchen vom Paradies* (*Merz 16/17*) sowie *Grosstadtbauten* von Ludwig Hilberseimer (*Merz 18/19*) erschienen. Zusammen mit KS verfasste Steinitz zudem das Libretto für *Zusammenstoss. Grotteske Oper in 10 Bildern* (1927) und beteiligte sich 1928 an der Organisation des Zinnoberfestes und des Festes der Technik in Hannover. Zeitgleich war sie feuilletonistisch u. a. für den *Hannoverschen Kurier* und den *Hannoverschen Anzeiger* tätig. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde der jüdischen Familie ihre Existenzgrundlage entzogen. 1935 wurde Steinitz ein Publikationsverbot erteilt. Sie emigrierte 1936 in die USA, mit KS blieb sie



jedoch bis zu dessen Tod in Kontakt. Vgl. Ausst.-Kat. Hannover 1989, S. 8–24; Nündel 1974; Steinitz 1963, Schulz 2017b.

**Jan Tschichold**, eigentlich Johannes Tzschichold, auch Ivan Tschichold (Leipzig 1902–1974 Locarno, Schweiz), Typograf, Buch- und Schriftgestalter. 1919 nahm er das Studium an der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe auf und avancierte schnell zum Meisterschüler Walter Tiemanns. Durch seinen Kontakt zum Weimarer ↗ Bauhaus ab 1923 wurde sein späteres Schaffen maßgeblich beeinflusst. In dieser Zeit entwickelte sich zudem seine Maxime von Einheit und Klarheit für die Typografie (vgl. Klemke 1977, S. 19). Zu KS pflegte er seit den 1920er Jahren eine freundschaftliche Beziehung. Zusammen mit Willi Baumeister, Walter Dexel, César Domela und Robert Michel gründeten sie 1927 den ring neuer werbegestalter. Zu Tschicholds größten Erfolgen zählt das 1928 veröffentlichte Werk *Die neue Typographie*, welches zu einer beispiellosen Debatte innerhalb der Geschichte der Typografie führte. Es verfolgte die Intention, die bisherigen Schemata zu modernisieren und neue Arbeitsweisen zu entwickeln. Auch einige Projekte, die in Zusammenarbeit mit KS entstanden sind, werden in diesem Werk behandelt. Die eigentlich von El ↗ Lissitzky geplante typografische Gestaltung der *Ursonate* wurde 1932 von Tschichold umgesetzt (Merz 24).

**Tristan Tzara**, eigentlich Samuel oder Sami Rosenstock (Moinesti/Rumänien 1896–1963 Paris), Schriftsteller. Tzara war 1916 zusammen mit Hugo Ball, Hans ↗ Arp, Marcel Janco und Emmy Hennings an der Eröffnung des Cabaret Voltaire in Zürich beteiligt. Als sich die Dada-Gruppe in Zürich Ende 1919 auflöste, ging Tzara nach Paris. Seit 1917 nannte sich der Züricher und später auch der Pariser Dada-Kreis unter Tzaras Leitung Mouvement Dada (vgl. Schrott 1988, S. 17). Im Juli 1923 zerbrach die zuvor schon gespaltene Pariser Dada-Gruppe, als surrealistische Künstler unter Führung André Bretons eine von Tzara organisierte Veranstaltung stürmten. KS hatte 1919 Kontakt zu Tzara aufgenommen, schickte ihm Gedichte und Fotos von seinen Bildern und bekundete großes Interesse an Beziehungen zu Tzaras Dada-Kreis (vgl. Brief vom 24.5.1919, in: Schrott 2004, S. 225). In der Folgezeit intensivierte sich der Kontakt. Tzara setzte sich für die Verbreitung der KS'schen Kunst ein: Er veröffentlichte KS' Werke im *Zeltweg* und schlug diese ebenfalls für Huelsenbecks unveröffentlicht geliebten Band *Dadaco* vor. Für seine nicht erschienene Anthologie *Dadaglobe* schickte ihm KS zwölf Beiträge (vgl. Ausst.-Kat. Zürich/New York 2016, S. 126–128). KS druckte wiederum Texte und Zitate Tzaras in seinen Merzheften ab (vgl. Merz 4, S. 35, S. 85–505, S. 38–40, S. 89–91; Merz 6, S. 49, S. 145f.; Merz 7, S. 68–70, S. 167–170). 1922 nahmen sie gemeinsam am Internationalen Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar teil und gaben 1923 zusammen mit Theo van ↗ Doesburg, Hans Arp und Christof ↗ Spengemann das *Manifest Proletkunst* (in: Merz 2, S. 24f., S. 46f.) heraus. KS unterschied in seinen öffentlichen Angriffen auf Richard Huelsenbeck dessen *Hülsendadasmus* vom positiv besetzten *Kerndadasmus* des Kreises um Tzara und Arp [Merz, in: *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst* II, 1 (1921), S. 3–9].





# VERZEICHNISSE

## INSTITUTIONEN

**Apossverlag:** gegründet von KS und Käte ↗Steinitz im Herbst 1924 in Hannover (vgl. KS an Walter Dexel, Brief vom 25.9.1924, in: Nündel 1974, S. 90–92). Die Bezeichnung ›Aposs‹ steht für: *A = aktiv, p = paradox, os = ohne Sentimentalität, s = sensibel* (Steinitz 1963, S. 74). Der Verlag wurde zunächst hauptsächlich von Steinitz' Ehemann finanziert, als Verlagsanschrift fungierte die Steinitz'sche Wohnung in der Georgstraße 34 in Hannover. Mit der Gründung des eigens für ihre Märchen vorgesehenen Apossverlags verfolgten KS und Steinitz das Ziel, einen auf die Gattung zugeschnittenen Publikationsort zu schaffen. Möglicherweise waren auch Steinitz' Bedenken, dass *der Name Merz [...] ein Nagel werden [könnte], der die Märchen und mich durchbohren und festnageln könnte* (Steinitz 1963, S. 74), ausschlaggebend für die Verlagsgründung. Die beiden Künstler veröffentlichten zunächst die Geschichte des *Hahnepeter* in der 2. Jahreshälfte 1924 (vermutlich nachträglich als *Aposs 1* deklariert), Ende 1924 folgten als *Aposs 2* *Die Märchen vom Paradies* und schließlich erschien als *Aposs 3* das gemeinsam mit Theo van ↗Doesburg gestaltete Bilderbuch *Die Scheuche* im Frühjahr 1925. Mit *Aposs 4*, Ludwig ↗Hilberseimers *Grosstadtbauten*, zugl. *Neue Architektur 1*, erfolgte im gleichen Jahr ein thematischer Umschwung, der das Ende der Kinderbuchproduktionen des Verlages bedeuten sollte. Als weitere Bände hatte KS kurz zuvor noch die *Apostelgeschichte* sowie ein *Kindermalbuch* angekündigt; zudem waren *11 weitere Märchen vom Paradies, die folgenden 4 heissen: Merfüsermär, der Pechvogel, der Quatschkerl, der Engel* (Merz 16/17, unpaginiert, S. 297) als Fortsetzungen der *Hahnepeter*-Abenteuer geplant. Keiner der genannten Texte erschien im Apossverlag, auch die ursprünglich anvisierten Folgebände in der Reihe *Neue Architektur*, die *Verkehrsbauten* von Paul Mahlberg und Heinrich Kosina (vgl. Ankündigung auf der Bestellkarte, Schelle 1990a, Typo-Nr. 34) und eine Monografie von Theo van Doesburg [vgl. die Briefe van Doesburgs an KS vom 24.4.1925, 18.8.1925, 15.9.1925, 20.9.1925 sowie KS an Theo und Nelly van ↗Doesburg vom 4.9.1925, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Theo und Nelly van Doesburg Archiv (0408), Inv.-Nr. 186] blieben uneingelöst. Stattdessen publizierte KS die Märchen *Merfüsermär* und *Der Pechvogel* in den Folgejahren im ↗*Sturm*. Den *Hahnepeter* nahm er als *Merz 12*, *Die Scheuche* als *Merz 14/15*, *Die Märchen vom Paradies* als *Merz 16/17* und die *Grosstadtbauten* als *Merz 18/19* in seine eigene Zeitschrift auf. Als Signet des Verlages fungierte ein monumental groß gesetztes *A* mit dem darunter bündig ausgerichteten Schriftzug *APOSS*. Zunehmende finanzielle Schwierigkeiten führten dazu, dass die Künstler nach Erscheinen des Hilberseimer-Heftes 1925 den Apossverlag einstellten. Vgl. zum Verlag ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

**Bauhaus:** 1919 in Weimar durch Walter ↗Gropius eröffnete Kunst- und Architekturschule. Die Idee der Gründung des Staatlichen Bauhauses bestand darin, eine Institution zu schaffen, welche einerseits Kunst und Handwerk in einer neuen Weise zusammenführte und andererseits eine Verbindung freier und

angewandter Kunst ermöglichen sollte. In Orientierung am mittelalterlichen Handwerksideal erlernten die Studierenden den Umgang mit verschiedenen Materialien in nach Kunsthandwerk differenzierten Werkstätten, die je einem ›Meister‹ unterstanden. Diese praktische Ausrichtung des Studiums sollte auf eine spätere Arbeit im industriellen Kontext vorbereiten und wurde zudem durch theoretisch orientierte Vorträge komplettiert. Die Lehre ist maßgeblich durch das Wirken verschiedener Künstlerbewegungen beeinflusst worden. Ein Großteil der Lehrenden entstammte den Künstlern im Umkreis der ↗ Sturm-Galerie; Theo van ↗ Doesburg referierte als Initiator der De ↗ Stijl-Bewegung im Rahmen seiner mehrfachen Aufenthalte in Weimar über seine Grundidee der Gestaltung. KS beteiligte sich mit der Lithografie *Komposition mit Kopf im Linksprofil* (1921, CR Nr. 930) an der dritten Mappe der Publikationsreihe *Neue Europäische Graphik* vom Bauhaus Weimar und plante außerdem die Veröffentlichung des zehnten Merzheftes als Bauhaus-Ausgabe, welche jedoch nie erschien (vgl. das *Vorwort zu Merz 10*, S. 223–226). Zudem veranstaltete er 1925 – ebenfalls noch am Weimarer Standort – eine Märchenlesung. Auch nach dem politisch bedingten Umzug der Schule nach Dessau 1925 hielt KS dort weitere Vorträge. Vom Bauhaus-Verlag bezog er zudem Klischees für die Merzhefte 7 und/oder 8/9 (vgl. *Merz 7*, Einband hinten außen, S. 183f.). 1932 wurde das Bauhaus durch die Nationalsozialisten geschlossen, von Ludwig Mies van der Rohe aber noch bis 1933 als Privatinstitut weitergeführt. 1937 gründete László Moholy-Nagy im amerikanischen Exil als Nachfolgeinstitution das ›New Bauhaus‹.

**De Stijl:** niederländische Künstlerbewegung, die 1917 in Leiden gegründet wurde. Zu den Gründungsmitgliedern zählten u. a. Theo van ↗ Doesburg, Vilmos ↗ Huszár, Antony Kok, Piet ↗ Mondrian und Jacobus Johannes Pieter Oud, außerdem gehörten der Gruppe die Architekten Cornelis van Eesteren und Gerrit Rietveld sowie die deutschen Künstler Hans Richter und Friedrich Vordemberge-Gildewart an. Das Sprachrohr der eher lose zusammenhängenden Vereinigung war die Zeitschrift *De ↗ Stijl*, ihr Ziel eine elementare *Reform der Kunst und der Kultur* [*De Stijl* II, 1 (Nov. 1918), S. 5]. Als Grundlage hierfür diente das maßgeblich von Mondrian entwickelte Konzept des ›Nieuwe Beelding‹ (dt. ›Neue Gestaltung‹, auch Neoplastizismus), welches alle Faktoren auszuschalten suchte, die *dem reinen Kunsta Ausdruck, der äussersten Konsequenz jeden Kunstbegriffs* (ebd.) im Wege standen. Die von dem Philosophen Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (Maastricht 1875–1944 Laren/NL) entwickelte ›plastische Mathematik‹ bildete das theoretische Fundament für Mondrians Konzept. In der künstlerischen Praxis schlug sich dies in völliger Gegenstandslosigkeit und der Reduktion auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie die ›Nichtfarben‹ Schwarz und Weiß nieder. Die künstlerische Komposition beruhte auf einer streng horizontal und vertikal gegliederten Ordnung einfacher geometrischer Formen, in der eine universelle Harmonie zum Ausdruck kommen sollte. Das konstruktivistisch orientierte Konzept fand nicht nur in der Malerei Anwendung, sondern ebenso in Architektur, Plastik, Design, Typografie und Musik. Seit Anfang der 1920er Jahre versuchte Theo van Doesburg, den in seinen Augen zu dogmatischen ›Nieuwe Beelding‹-Ansatz zu dynamisieren (vgl. van den Berg 2002, Kap. 5), worauf Mondrian 1925 die Stijl-Bewegung verließ. Deren Prinzipien lieferten wichtige Anregungen für die geometrische Abstraktion am ↗ Bauhaus, wo van Doesburg 1921/22 gelehrt hatte, und beeinflussten zudem das Werk von KS. Durch den seit 1921 bestehenden Kontakt zu De Stijl sah sich dieser in seiner Hinwendung zu konstruktivistischen Gestaltungsprinzipien bestärkt und blieb mit der Gruppe in Verbindung, bis sie sich durch den Tod van Doesburgs im Jahr 1931 auflöste.

**Der Sturm:** einflussreiche Vereinigung moderner Künstler unter der Leitung von Herwarth Walden. Der Sturm veranstaltete regelmäßige Ausstellungen in der 1912 eröffneten Galerie Der Sturm in Berlin.

Die gleichnamige Zeitschrift *Der Sturm* stand in direkter Konkurrenz zu der von Franz Pfempfert herausgegebenen *Aktion*. Während letztere sich stärker politisch engagierte, war die Ausrichtung des Sturm immer maßgeblich auf künstlerische Aspekte beschränkt. Dieser Umstand brachte seinem Leiter Walden und seinen Künstlern immer wieder den Vorwurf des politischen Desinteresses und damit verbunden der unterschweligen Förderung reaktionärer Tendenzen ein. Im eigenen Sturm-Verlag erschienen neben der Zeitschrift ab 1912 auch Ausstellungskataloge, Reproduktionen und Sonderdrucke von Gemälden, Bücher zu Kunst und Philosophie sowie die beiden Reihen *Sturmbücher* und *Sturm-Bilderbücher* (vgl. Pirsich 1985, S. 369–373). Anfangs war der Sturm v. a. expressionistisch ausgerichtet, setzte sich aber seit dem 1. Weltkrieg ebenso für andere avantgardistische Strömungen wie Futurismus und Kubismus ein. Ab 1916 unterhielt die Vereinigung zudem eine eigene Kunstschule, 1918 trat die von Lothar Schreyer geleitete Sturm-Bühne hinzu. KS verdankte dem Sturm und seinem Leiter Walden seinen Einstieg in das Umfeld der künstlerischen Avantgarde und gehörte seit 1919/20 zu den wichtigsten Künstlern der Galerie. In der Folgezeit war er durch seine eigenen Arbeiten und durch die Vermittlung von Kontakten zu befreundeten Künstlern verstärkt an der Bestimmung der künstlerischen Ausrichtung des Sturm beteiligt (vgl. Pirsich 1985, S. 404ff.).

**Merz Werbezentrale:** auch Merz Werbe, Werbe-Gestaltung und Merz Werbe-Verkehrsreklame, gegründet 1924 in Hannover (mit der Firmenanschrift Waldhausenstraße 5). Die Agentur markierte den Beginn der Professionalisierung von KS als Typograf, der bis dahin erst kurze Zeit und nur in eigener Sache grafisch gestaltet hatte. Die Zentrale war kein eingetragenes Gewerbe, doch wird KS in den hannoverschen Adressbüchern von 1927 bis 1935 in der Rubrik *Gebrauchsgraphiker* geführt. Von 1927 bis 1930 war er zudem Mitglied des Bundes Deutscher Gebrauchsgraphiker, wie im Briefkopf *Neue Reklame* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 45) angegeben. KS firmierte als *erste künstler. Leitung* (*Merz* 11, Einband hinten außen, S. 245–248 und *Merz* 16/17, unpaginiert, S. 297) der Merz Werbe und beschäftigte zeitweise auch Mitarbeiter. So erwähnt er 1927, dass er eine *Dame* zu Hilfe genommen habe, die er *Zeichenknecht* nenne (Brief an Katherine S. Dreier, 27.6.1927, in: Nündel 1974, S. 118; auch der Sohn Ernst war zu Beginn der 1930er Jahre wohl aushilfsweise beteiligt, vgl. E. Schwitters 1990b). Neben diversen Werbekarten und -blättern (Schelle 1990a, Typo-Nr. 38, 42 und 43) zählten zum Geschäftspapier der Firma im Laufe der Jahre sehr unterschiedlich gestaltete Briefbögen, Rechnungsformulare und Umschläge [Schelle 1990a, Typo-Nr. 21, 23, 45, 47 und 48 sowie Briefumschlag *Merz Werbe, Reklame-Entwürfe aller Art*, adressiert an Dreier, Poststempel 23.10.1927, Katherine S. Dreier papers, Société Anonyme archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale (YCAL MSS 101), Box 31, Folder 925–926]. Für die wechselnden Logos der Firma wählte KS zunächst statt des Quadrates der existierenden Merz-Signets ein gleichschenkliges Dreieck, das mittig eine Kreisscheibe enthält (*Merz* 20, S. 105, S. 354), druckte auf einem Versandumschlag der Firma jedoch wiederum ein quadratisch begrenztes Feld, in dem das Wort *MERZ* in Verbindung mit dem Monogramm *WZ* arrangiert ist (Schelle 1990a, Typo-Nr. 21b). 1929 entwarf er ein weiteres Signet aus zwei nebeneinanderstehenden geschwungenen Formen, die ein stilisiertes kleines *»m«* bilden. Es fand zusammen mit dem neu auftauchenden Begriff *Werbe-Gestaltung* Anwendung in Inseraten sowie auf dem Titelblatt von KS' Broschüre *Die neue Gestaltung in der Typographie* (1930, Schelle 1990a, Typo-Nr. 49–51 und Nr. 55). Unter dem von Max Burchartz entlehnten Slogan *Die gute Reklame ist billig* bot die Merz Werbe sämtliche Leistungen eines Grafikbüros an, wie *Entwürfe Zeichnungen Klischees Texte Typographie Ideen* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 38). Die Angebotspalette umfasste *neuzeitliche Plakate, Bildreklame, Typosignete, typographische Anordnung, Packungen, Kataloge, Preislisten, Anzeigen, Texte, Lichtreklame usw.* (*Merz* 16/17, unpaginiert, S. 297). In allen Bereichen hat KS nachweislich als Typograf gearbeitet (vgl. das Werkverzeichnis in Schelle 1990a). Zu Recht bezeichnete er sich

als *Reklamezeichner eingeführter Firmen im In- und Auslande* (Schelle 1990a, Typo-Nr. 38), denn neben hannoverschen Betrieben (wie ↗ Pelikan/Günther Wagner, dem Handarbeitsgeschäft Buchheister, dem Haushaltswarenhändler Herhold, der Bürsten- und Pinselfabrik Rehbock, dem Kekshersteller Bahlsen oder den Verkehrsbetrieben Üstra) gehörten zahlreiche weitere Industriefirmen und Institutionen zu den namhaften Kunden, darunter die Pumpenwerke Weise Söhne in Halle/Saale und das von Walter ↗ Gropius geleitete Architekturprojekt Dammerstock-Siedlung in Karlsruhe. Ein von KS angelegtes Musterheft *Werbe Merz* (SMH, Inv.-Nr. SH 2018,0499), für das ein *Merz* 6-Exemplar Wiederverwendung fand, sowie eine großformatigere Mustermappe *Drucksachen* (SMH, Inv.-Nr. obj 06838485) enthalten (wohl um zur Ansicht bei Kunden vor Ort zu dienen) zahlreiche gedruckte Beispiele seiner typografischen Arbeit. Den umfangreichsten Auftrag erteilte 1929 die Stadtverwaltung Hannover, für die KS bis 1934 sämtliche Drucksachen und Formblätter neu und DIN-gerecht gestaltete. Als Vorsitzender der 1928 gegründeten Interessengemeinschaft ring neuer werbegestalter trat er Ende der 1920er Jahre in Ausstellungen insbesondere als Gestalter von Formularen und Akzidenzen hervor. Einzelne grafische Entwürfe für Briefbögen (vgl. Schelle 1990a, Typo-Nr. 154 sowie Briefkopf-Entwurf *RODIN & Co A/S, Oslo*, SMH, Inv.-Nr. que 06843429-b) bezeugen, dass KS (wohl vergeblich) versucht hat, die Arbeit der *Merz* Werbe auch im norwegischen Exil fortzusetzen.

**Merzverlag:** KS gründete den Merzverlag eigens zur Publikation seiner Zeitschriftenreihe *Merz* Anfang 1923 während des Holland Dada-→Feldzugs< (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Als Verlagssitz fungierte seine Privatwohnung in der Waldhausenstraße 5<sup>II</sup>. Seine Frau Helma übernahm anfallende Sekretariatsarbeiten, offizielle Mitarbeiter gab es nicht. Der erstmals auf dem vorderen Einband von *Merz* 2, S. 37 genannte Verlag publizierte die *Merz*hefte 2, 4, 6, 7, 8/9, 11, 12, 20, 21 und 24 sowie die beiden Künstlermappen *Merz* 3 und 5 und die Grammophonplatte *Merz* 13. *Merz* 1 wurde im Nachhinein ebenfalls der Verlagsproduktion zugerechnet. Nachträglich dort aufgenommen wurden zudem die Hefte 14/15, 16/17 und 18/19, die zunächst in dem von KS und Käte ↗ Steinitz gegründeten ↗ Apossverlag erschienen waren. Denkbar wäre, dass auch die Broschüre *Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. Die neue Gestaltung in der Typographie* (1930; Schelle 1990a, Typo-Nr. 55; SMH, Inv.-Nr. obj 06837851a-m) zu den Veröffentlichungen des Merzverlags zählte. Dieser vertrieb darüber hinaus KS' zuvor anderswo herausgebrachte Buchpublikationen sowie den von Christof ↗ Spengemann verfassten Band *Die ↗ Wahrheit über Anna Blume* und das von Lajos Kassák und László Moholy-Nagy herausgegebene *Buch neuer Künstler* (vgl. *Merz* 4, Einband hinten außen, S. 105). Eine angekündigte Gedichtsammlung unter KS' amerikanischem Pseudonym Christian Rellis (vgl. *Merz* 4, Einband hinten außen, S. 105) wurde nicht realisiert. Zum Verkauf der Hefte setzte KS zum einen auf Jahresabonnements, deren Preise mehrfach angepasst wurden, zum anderen auf institutionelle Vertriebswege über die Galerie Der ↗ Sturm und diverse Kommissionsbuchhändler in Deutschland und Holland. In den Niederlanden verwaltete die Dichterin Til Brugman anfangs den Verkauf, 1924 ging diese Aufgabe auf Thijs Rinsema über. Um Leser zu gewinnen und für die Reihe *Merz* zu werben, bemühte KS außerdem aktiv sein Netzwerk an Kontakten im In- und Ausland und schrieb Künstlerfreunde, Vertreter des Kunstbetriebs sowie Redakteure anderer Avantgarde-Zeitschriften an. Auf verschiedenen Werbe-Drucksachen machte er zusätzlich auf die Zeitschrift aufmerksam. Bei deren Produktion arbeitete er mit mehreren Druckereien zusammen, bekannt sind Göhmann, Molling & Comp., Peuvag und C. L. Schrader in Hannover sowie Dietzsch & Brückner in Weimar. Von Beginn an bereitete KS sein Verlag finanzielle Schwierigkeiten, die letztendlich auch für die spätestens ab 1926 ausgesprochen unregelmäßige Erscheinungsweise von *Merz* und die Einstellung der Verlagsproduktion mit dem 1932 erschienenen Heft 24 verantwortlich

waren. Vgl. zum Merzverlag ausführlich den Kontextkommentar *Schwitters' verlegerische Tätigkeiten*, S. 797–816.

**Paul Steegemann Verlag:** gegründet von Paul ↗ Steegemann im April 1919 in Hannover mit Hilfe eines Kredits der Druckerei Edler & Krische. Mit der Buchreihe *Die Silbergäule* versuchte der Verlag zunächst, sich als Publikationsort der Avantgarde zu etablieren und veröffentlichte überwiegend junge, meist noch unbekannte Avantgarde-Autoren. Der anfänglichen Schwierigkeit, namhafte Schriftsteller für sein Programm zu gewinnen, begegnete er mit der Devise: *[W]enn keine verkäuflichen Autoren vorhanden sind, soll man verkäufliche Bücher schaffen* (Steegemann 1965, S. 268). Steegemann erteilte zu diesem Zweck zahlreiche Auftragsarbeiten und bewarb diese oft schon ohne die Zusage des vorgesehenen Autors, was die recht große Zahl angekündigter, aber nie erschienener Titel erklärt. Außerdem machte er intensiven Gebrauch von Werbemaßnahmen aller Art, ließ in seine Bücher umfangreiche Reklameanhänge drucken, schrieb Redaktionen und Kritiker mit Rezensionsgesuchen an und nutzte kontroverse Plakataktionen, um auf seine Produkte aufmerksam zu machen. Auf diese Weise gelang es ihm, nicht nur zahlreiche Autoren aus dem expressionistischen und dadaistischen Umfeld an den Verlag zu binden, sondern ihnen auch zu regionaler und überregionaler Bedeutung zu verhelfen. Der Paul Steegemann Verlag wurde neben dem Berliner Malik-Verlag der wichtigste Herausgeber dadaistischer Literatur, in den *Silbergäulen* erschien u. a. auch KS' Band ↗ *Anna Blume. Dichtungen*. Als die *Silbergäule* den Verlag schließlich ausreichend konsolidiert hatten, stellte Steegemann die Reihe trotz ihres zunehmenden Erfolgs 1922 ein, veröffentlichte neben Übersetzungen älterer fremdsprachiger Literatur aber auch weiterhin zeitgenössische Autoren und übernahm außerdem die Restbestände des hannoverschen Zweemann Verlags. Vgl. Hereth 1996, S. 48ff.; Katenhusen 1998, S. 627–689; Meyer 1994.

**Pelikan/Günther Wagner:** ›Pelikan‹ fungierte ursprünglich als Wort- und Bildmarke der Firma Günther Wagner, wurde aber schließlich zu deren Firmennamen. Zurückzuführen ist die heutige Pelikan Holding AG mit Sitz in Schindellegi (Schweiz) auf eine Farbenfabrik, die der Chemiker Carl Hornemann 1832 in Groß Munzel bei Hannover gründete. Als offizielles Gründungsdatum gilt abweichend der 28.4.1838 als Tag des ersten Preisverzeichnisses. Mit dem Ausscheiden Hornemanns aus dem Betrieb im Jahr 1871 übernahm der Chemiker Günther Wagner die Firma. In Zeiten von fortschreitender Industrialisierung und zunehmender Konkurrenz erkannte Wagner schnell die Bedeutung eines innovativen Warenzeichens. Aus seinem Familienwappen entlehnte er daher den bis heute das Firmenlogo prägenden Pelikan. Zunächst nur auf Kinderprodukte beschränkt, fand die Bildmarke seit der Übernahme des Unternehmens durch Fritz Beindorff im Jahr 1895 sukzessive für die gesamte Produktpalette Verwendung. Die Ausweitung des anfangs auf qualitativ hochwertige Farben, Tuschen und Tinten fokussierten Warensortiments auf Schreibmaschinen- und Bürobedarf – wie etwa Kohlenpapier, Klebstoffe und Schreibbänder – verhalf den Pelikan-Werken zu weltweitem Erfolg. Beindorff betätigte sich darüber hinaus aktiv als Kunstförderer, zählte zu den Gründungsmitgliedern der hannoverschen Kestnergesellschaft und suchte gezielt die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern (vgl. Schäfer 2013, Ausst.-Kat. Hannover 2008). Auf KS' Vermittlung erhielt El ↗ Lissitzky 1924 Werbeaufträge von Beindorff. Auch der Merzkünstler selbst wurde im Rahmen seiner seit 1924 bestehenden ↗ Merz Werbezentrale für ihn tätig. Die *Pelikan-Nummer Merz 11* wurde von der Firma Günther Wagner finanziert und enthält verschiedene Werbeentwürfe für deren Produkte, die KS gemäß den Prinzipien der Neuen Typographie gestaltete. In seinen bildkünstlerischen Arbeiten finden sich zudem wiederholt Referenzen auf Pelikan [vgl. die Werke

*Ohne Titel (Pelikan Wagner)* (1925; CR Nr. 1310), *Ohne Titel (Pelikan)* (1925; CR Nr. 1328), *Ohne Titel (Speckgumm)* (um 1925; CR Nr. 1318), *Ohne Titel (Pelikanol)* (1930; CR Nr. 1733)].

## AUSSTELLUNGEN

**Berlin 1919e** = Der Sturm. 76. Ausstellung. Kurt Schwitters. Magda Langenstrass-Uhlig, Galerie Der ↗ Sturm, Berlin, Juni/Juli 1919. Diese Ausstellung wurde am 29. Juni 1919 eröffnet und im Juli in Berlin gezeigt. Es wurden 42 Werke von KS ausgestellt (vgl. zu den einzelnen Werktiteln den Katalog der 76. Sturm-Ausstellung, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000001329). Wichtig für seine weitere künstlerische Laufbahn war dabei v. a., dass neben seinen Abstraktionen erstmalig auch seine als ›Merzbilder‹ bezeichneten geklebten und genagelten Materialbilder präsentiert wurden, mit deren Herstellung er im Winter 1918/19 begonnen hatte. Letztere riefen insbesondere aufgrund der Vielfalt der zu ihrer Herstellung verwendeten kunstfremden Materialien im Zuge der Ausstellung ein großes Medienecho hervor. Negative Kritiken dieser Ausstellung verwertete KS in seinen Texten *Berliner Börsenkukukunst* [in: *Der ↗ Zweemann* I, 4 (Feb. 1920), S. 13–14] und *Tran 1. Ein solider Artikel. Eine Anwienerung im Sturm* [in: *Der ↗ Sturm* X, 5 (Aug. 1919), S. 76–77)].

**Berlin 1920** = Der Sturm. 85. Ausstellung. Kurt Schwitters, Oskar Fischer, Georg Muche. Gesamtschau. Galerie Der ↗ Sturm, Berlin, Apr. 1920. Von KS wurden nachweislich vier Werke ausgestellt: *Hochgebirgsfriedhof* (1919; CR Nr. 482), *Ausgerenkte Kräfte* (1920; CR Nr. 605), *Das Arbeiterbild* (1919; CR Nr. 443) und *Schicksal* (1919/20, verschollen; CR Nr. 451). Vgl. zu dieser Ausstellung den Artikel *Merzmalerei* aus den *Socialistischen Monatsheften*, undatiert [Frühjahr 1920], ediert in: KSAT3, S. 650; den Artikel *Merzmalerei* aus *Der Vorwärts* vom 15.4.1920, ediert in: KSAT3, S. 666; den Probedruck des Artikels *Kurt Schwitters* von Adolf Behne für den *Cicerone* XII, 10 (Mai 1920), ediert in: KSAT3, S. 672; den Artikel *Das Allerneueste in der Kunst* aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 2.5.1920, ediert in: KSAT3, S. 678 sowie den Artikel *Kurt Schwitters* von Adolf Behne aus der *Freiheit* vom 23.4.1920, ediert in: KSAT3, S. 680.

**Berlin 1922b** = Der Sturm. 108. Ausstellung. Kurt Schwitters und Ljuba Kosinzewa-Ehrenburg. Galerie Der ↗ Sturm, Berlin, Mai 1922. KS präsentierte auf dieser Ausstellung erstmals öffentlich seine ›i-Zeichnungen‹.

**Bukarest 1924** = Contimporanul. Prima Expoziție Internațională, Bukarest, Nov./Dez. 1924. Die Ausstellung wurde von Ion Vinea und Marcel Janco als Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift ↗ *Contimporanul* kuratiert. Gezeigt wurden Werke von Künstlern aus ganz Europa wie Tereza Zarnoverowka, Lajos Kassák, Marcel Lempereur-Haut, KS, Hans ↗ Arp, Paul Klee und Hans Richter. Marcel Janco selbst war neben rumänischen Kollegen wie Max Herman Maxy, Hans Mattis-Teutsch, Victor Brauner und Constantin Brâncuși vertreten. Ziel der Ausstellung war es, einer neuen, internationalen Kunst den Weg zu bereiten. Die abstrakten Kunstwerke rekurrten dabei auf den Schaffensprozess analog zur Natur. Die Vernissage am 30.11.1924 wurde dadaistisch inszeniert. Die ursprüngliche Konzeption als jährliche Veranstaltung wurde nach der ersten Ausstellung verworfen: Die moderne, von konventionellen Rezeptionsgewohnheiten abweichende Kunst stieß auf Unverständnis und führte zu Anfeindungen der Künstler (vgl. Seiwert 1993, S. 196–198).

**Den Haag 1923** = De Branding, Haagsche Kunstkring, Den Haag, 14.1.–21.1.1923. Es handelt sich um die zweite Station der Ausstellung, die vom 24.–31.12.1922 bereits in Rotterdam gezeigt worden war



(Ausst. ↗ Rotterdam 1922). Zusätzlich zu den in Rotterdam gezeigten Werken stellte KS in Den Haag die Merzzeichnung *Mz. 476. worden ist* (1922, Verbleib unbekannt; CR Nr. 1013) aus.

**Grosse Merzausstellung 1927** = Wanderausstellung. Kurt Schwitters u. a., nachweisbare Stationen: Galerie Der ↗ Sturm, Berlin, Nov. 1926; Nassauischer Kunstverein, Neues Museum, Wiesbaden, März 1927; Kunstsalon L. Schames, Frankfurt a. M., Mai 1927; Städtische Gemäldegalerie, Bochum, Juli 1927; Ruhmeshalle, Barmen (heute: Stadtteil von Wuppertal), Aug. 1927; Galerie Dr. Becker und Alfred Newman, Köln, Sept./Okt. 1927. Während der Ausstellung wurden mindestens 148 Werke von KS zur Schau gestellt, wobei das 1927 erschienene Heft *Merz 20* als zugehöriger Ausstellungskatalog gilt (vgl. dazu das *Vorwort zu Merz 20*, S. 337–340). Den Auftakt der Wanderausstellung bildete die 155. Ausstellung in der Berliner Sturm-Galerie, die zeitgleich Arbeiten von Lajos von Ebneth und Arnold Topp zeigte. 1927 war eine Auswahl von KS' Werken im Rahmen der März-Ausstellung des Nassauischen Kunstvereins in Wiesbaden zu sehen. Die im zugehörigen Ausstellungskatalog enthaltenen Werknummern lassen auf 60 ausgestellte Arbeiten schließen (vgl. Ausst.-Kat. Wiesbaden 1927, S. 2f., 5 und 7). Anlässlich der Eröffnung veranstaltete KS am 23.5. einen Vortragsabend im Wiesbadener Museum, bei dem er laut einer Ankündigung der Tagespresse Humoresken, Grotesken und Märchen zum Besten gab (vgl. *Theater und Kunst in Wiesbaden. Kunst-Ausstellung – Vortragsabend*, in: *Wiesbadener Bodeblatt*, Nr. 79/80, 20/21.3.1927, S. 1). Im Anschluss an die Frankfurter Station waren KS' Werke vom 10.7. bis zum 24.7. dann Teil der Juli-Ausstellung der Städtischen Gemäldegalerie in Bochum. Dort wurden zusätzlich Arbeiten von Oskar Moll, Ludwig Dettmann und Ernst Wolff-Malm gezeigt (vgl. Orchard/Schulz 2000–2006, Bd. 2, S. 559, vgl. außerdem die Ankündigung der Ausstellung: *Veranstaltungen und Vergnügen*, in: *Märki-scher Sprecher*, Nr. 158, 9.7.1927, unpaginiert). Im Aug. 1927 stellte die Ruhmeshalle in Barmen eine *Kollektion Gemälde und andere Werke von Kurt Schwitters* parallel zu einer Aquarellsammlung von Dora Brandenburg-Polster aus München sowie einer Gedächtnisausstellung für Wilhelm Morgner zur Schau (*Generalanzeiger Wuppertal*, 6.8.1927, S. 3). Wie bei den zuvor gezeigten Ausstellungen sei auch in Barmen neben einer *rationalistisch-konstruktivistische[n] Kollektion* eine Auswahl von KS' *älteren Sachen* präsentiert worden (*Die Kunst in der Ruhmeshalle. Gedächtnisausstellung Wilh. Morgner = Soest*, Quelle unbekannt, 19.8.1927). Gemäß einer Ankündigung des *Generalanzeigers Wuppertal* schloss die Ausstellung zum Ende des Monats (vgl. *Generalanzeiger Wuppertal*, 26.8.1927, S. 3). Den Abschluss bildete vermutlich die Station in Köln. Weitere zeitnahe Ausstellungen, z. B. in Braunschweig, konnten nicht nachgewiesen werden.

**New York 1936** = Fantastic Art, Dada, Surrealism. The Museum of Modern Art (MoMA), 7.12.1936–17.1.1937. Die Ausstellung wurde von Alfred H. Barr, dem Gründungsdirektor des Museum of Modern Art, organisiert und als Wanderausstellung an mehreren Standpunkten in den USA gezeigt. Als erste umfassende Präsentation dadaistischer und surrealistischer Werke steigerte sie den Bekanntheitsgrad beider Bewegungen. Die Exponate moderner Künstler sammelte Barr auf seinen Europa-Reisen. So erwarb er noch 1936 ein Exemplar der *Arp Mappe Merz 5* von KS persönlich, um sie neben der großen Bandbreite von über 700 Kunstwerken aus dem 15. bis 20. Jh. in seine Ausstellung aufzunehmen. Als namhafte Künstler der europäischen Moderne waren u. a. Hans ↗ Arp, Paul Klee, René Magritte, Pablo Picasso und Tristan ↗ Tzara präsent (vgl. Ausst.-Kat. New York 1936, S. 264–277). KS war mit sechs frühen Merzzeichnungen vertreten: *Mz. 33* (1920, CR Nr. 623), *Mz. 369. tto*, (1922, CR Nr. 962), *Mz. 379 Potsdamer*. (1922, CR Nr. 972), *Reichardt-Schwertschlag Der Weihnachtsmann* (1922, CR Nr. 1030), dem Merzbild *Strahlen Welt Merzbild 31 B* (1920, CR Nr. 602) sowie der Collage *A 2 Haus*.



[Hansi] (1918, CR Nr. 285). Die ungewöhnliche Ausstellungskonzeption, die alte Meister Vertretern moderner Kunst gegenüberstellte und darüber hinaus Produktionen von Kindern und Geisteskranken einbezog, sorgte für reichlich Gegenwind unter Kunstkritikern und -sammlern sowie für ein großes Medienecho. Katherine S. Dreier, die KS' Werke als Exponate in der New Yorker Société Anonyme zeigte und ihn damit dem amerikanischen Publikum zugänglich machte, rief nach Ausstellungsbeginn empört ihre Leihgaben zurück (vgl. dazu Zalman 2015, S. 16–25).

**Rotterdam 1922** = De Branding. Academie voor Beeldende Kunsten en Techniek, Rotterdam, 24.12.–31.12.1922. Die Ausstellung der Künstlergruppe De Branding war KS' erste in den Niederlanden und sollte ursprünglich mit dem für den 27.12.1922 geplanten Auftakt seiner Holland-Dada-Tournee zusammenfallen, der sich jedoch verzögerte (vgl. den Kontextkommentar *Holland Dada*, S. 817–835). Vom 14.1.–21.1.1923 war die Ausstellung auch in Den Haag zu sehen (Ausst. ↗ Den Haag 1923). KS stellte bis 1926 zudem noch drei weitere Male zusammen mit De Branding aus. In Rotterdam zeigte er seine Merzzeichnungen *Über Gelb* (vor? 1922, verschollen; CR Nr. 948), *ber* (vor? 1922, verschollen; CR Nr. 949), *Vier Ylws eins* (vor? 1922, verschollen; CR Nr. 950), *Senkrecht* (vor? 1922, verschollen; CR Nr. 951) und *Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver)* (um 1922, verschollen; CR Nr. 1064, Abb. in *Merz* 1, S. 1, S. 10). An der Ausstellung waren außerdem folgende niederländische Künstler beteiligt: Jacob Bendien, Herman Frederik Bieling, Hein Blok, Bernard Canter, Gerlwh, eigentlich Gerardus Johannes Ladage, Theo Goedvriend, eigentlich Theodoor Franciscus Goedvriend, Jan Willem Havermans, Laurens van Kuik, Fokko Alting Mees, Jan Sirks, Johannes Tielens. Hinzu kamen als ausländische Gäste die Belgier Frits van den Berghe, Floris Jespers und Gustave de Smet sowie die Deutschen Otto Gleichmann und Alfred Mahlau (vgl. Abdruck des Ausst.-Kat. in Brinkman 1991, S. 33–40).

**Rotterdam 1923a** = W. J. Schütz, Kurt Schwitters, Renée Sintenis. Kunstzaal Everts, Rotterdam, Mai/Juni 1923. Bei der Gemeinschaftsausstellung mit dem niederländischen See- und Landschaftsmaler Willem Johannes Schütz und der deutschen Grafikerin und Bildhauerin Renée Sintenis zeigte KS eine unbekannte Anzahl von Collagen, Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen sowie mindestens eine Merzplastik.

## ZEITGENÖSSISCHE PUBLIKATIONEN

**Anna Blume. Dichtungen,** Hannover: Paul ↗ Steegemann Verlag, 1919 (= *Die Silbergäule*, Bd. 39/40). KS' erste selbstständige Buchveröffentlichung. Der Band erschien in zwei rasch aufeinander folgenden Auflagen als erstes bis fünftes Tausend in der zweiten Dezember-Woche 1919 (vgl. Brief KS an Tristan ↗ Tzara, 6.12.1919, in: Schrott 2004, S. 248) und sechstes bis zehntes Tausend in der ersten Hälfte des Jahres 1920. Obwohl sie eine deutlich höhere Auflagenstärke aufwies als die bei Steegemann sonst üblichen 1000 bis 3000 Exemplare, war die erste Auflage innerhalb von drei Monaten vergriffen, was vermutlich auch den Bemühungen ihres Verlegers zu verdanken war. ↗ Steegemann hatte bereits im Vorfeld durch eine massive Versendung von Werbezetteln und Besprechungsgesuchen an regionale und überregionale Zeitschriften auf *Anna Blume. Dichtungen* aufmerksam gemacht. Von den Rezensionen wurden diese Gesuche erstaunlich oft aufgegriffen; besonders das gerne zitierte Gedicht *An Anna Blume* wurde als exemplarischer Ausdruck des Dadaismus wahrgenommen und entsprechend häufig ablehnend oder (seltener) befürwortend kommentiert. Steegemann selbst vermarktete den Band und seinen Autor in der Folge ausdrücklich unter dem Schlagwort Dada; er schaltete entsprechende Anzeigen im *Börsenblatt des Deutschen Buchhandels* sowie in verlagseigenen Publikationen und Zeitschriften mit ähnlicher Ausrichtung (wie *Der Ararat*, *Der Bücherwurm* und *Das Neue Deutschland*). Die zweite Auflage verkaufte sich dennoch nur schleppend. Sie war trotz weiterer Werbemaßnahmen – im Juni 1920 organisierte Steegemann eine kontroverse Plakataktion, zeitgleich erschienen in Tageszeitungen und in *Der ↗ Zweemann* Wahlaufrufe für *Anna Blume* und die *Merz-Partei Deutschland* – erst 1922 restlos abgesetzt. Im gleichen Jahr kam bereits eine neue, erweiterte Ausgabe als 11. bis 13. Tausend auf den Markt, die allerdings noch bis ins Jahr 1932 lieferbar war. Vgl. Hereth 1996, S. 51ff.; Meyer 1994, S. 38.

**Die Kathedrale. 8 Lithos von Kurt Schwitters,** Hannover: Paul ↗ Steegemann Verlag, 1920 (= *Die Silbergäule* 41/42; CR Nr. 767). *Die Kathedrale* war nach ↗ *Anna Blume. Dichtungen* die zweite Veröffentlichung von KS im Steegemann Verlag und wurde ebenfalls bei Edler & Krische gedruckt. Das Heft war ursprünglich mit einem lithografierten Papierstreifen verschlossen, der die Aufschrift trug: *Aus sanitären Gründen zugeklebt. Vorsicht: Anti-dada. Man weise aufgebrochene Exemplare zurück. K.S. Merz. 1920* (vgl. dazu den Brief Reitz & Koehler an Paul ↗ Steegemann, 27.3.1920, ediert in: KSAT3, S. 24).

**Die Wahrheit über Anna Blume. Kritik der Kunst, Kritik der Kritik, Kritik der Zeit,** von Christof ↗ Spengemann. Hannover: Der Zweemann, 1920. Der Band war die Antwort auf den Medienskandal im Rahmen der Veröffentlichung von ↗ *Anna Blume. Dichtungen* im Paul ↗ Steegemann Verlag Ende 1919. Der mit KS befreundete Spengemann erklärte darin KS' Kunst u. a. im Verhältnis zum Dadaismus und deutete *An Anna Blume* als Zeitdokument, das den Lesern *den Umfang der eigenen Zerrüttung* (S. 25) vor Augen führen und sie durch *seine erdentrückte Heiterkeit* (S. 26) zugleich davon heilen sollte. Er verteidigte KS' Kunstkonzept und kritisierte die Ahnungslosigkeit und Kurzsichtigkeit der Kritiker. KS empfand Spengemanns Interpretation offensichtlich als zutreffend [vgl. Briefentwurf KS an Lajos Kudlák, undatiert [1921], ediert in: KSAT3, S. 38].

**Franz Müllers Drahtfrühling – Der Liebesroman der Anna Blume,** von KS (nicht erschienen). Im *Marshall* 1/2 (Aug. 1920), S. 11, kündigte der Paul ↗ Steegemann Verlag erstmals einen Roman von KS mit dem Titel *Franz Müllers Drahtfrühling – Der Liebesroman der Anna Blume* an, an dem KS demnach *seit einigen Monaten [...] herumdichtet*. Der Roman spielt laut ↗ Steegemann in der Siedlung, *in der*

Herr Schwitters zu leben gezwungen ist, und erzählt vom Wandel und Handel der Eingeborenen. Ab 1921 annoncierte Steegemann Franz Müllers *Drahtfrühling* wiederholt im *Börsenblatt* und 1922 auch in der Neuauflage von ↗ *Anna Blume. Dichtungen* als Roman in Vorbereitung. In einem Brief an die Galerie Der ↗ *Sturm* vom 6.11.1922 schreibt KS dazu: *Etwa 1919 oder 20 bestellte Steegemann bei mir einen Roman. Ich nahm prinzipiell die Bestellung an und sagte ihm, der Roman würde »Franz --- Drahtfrühling« heißen. Ein schriftlicher Vertrag wurde noch nicht gemacht* (vgl. Briefabschrift im SNVI, Bl. 411, Nr. 1631). Im gleichen Brief erwägt KS, den Roman in Fortsetzungen im ↗ *Sturm* drucken zu lassen, fühlte sich Steegemann aber trotz des noch ausstehenden Vertrags bereits derart verpflichtet, dass er auf dieses Vorhaben verzichtete. Lediglich das erste Kapitel des Textes, *Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution in Revon*, erschien schließlich im *Sturm* XIII, 11 (Nov. 1922), S. 158–166. Der Roman selbst, an dem KS wohl noch bis ca. 1927 zusammen mit Hans ↗ *Arp* gearbeitet hat (vgl. *Arp* 1960, S. 99), wurde nie vollendet. Auf dem hinteren Einband von *Merz* 4, S. 105 zeigte KS ihn letztmalig an. Weitere Fragmente wurden erst in der Gesamtausgabe von Lach 1973–1981 veröffentlicht.

**Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters,** Berlin: Verlag Der ↗ *Sturm*, 1920. Neben einer Einleitung von Otto Nebel enthält das KS gewidmete Buch 15 schwarz-weiß gedruckte Stempelzeichnungen (CR Nr. 507 bis 521) und ebenso viele Gedichte. Letztere sind teils an den Stil August Stramms und die Wortkunsttheorie des Sturms angelehnt, teils entsprechen sie KS' frühem, durch Klammereinschübe charakterisiertem Merzstil. Enthalten ist u. a. eine Variante des in *Merz* 20, S. 103, S. 349f. gedruckten Gedichts *Undumm*. KS war neben Marc Chagall, Alexander Archipenko und Paul Klee einer der wenigen Sturm-Künstler, denen die Ehre eines eigenen *Sturm-Bilderbuchs* zuteil wurde.

## ZEITSCHRIFTEN

**7 Arts. Hebdomadaire d'information et de critique,** (dt.: 7 Künste. Wochenzeitschrift für Information und Kritik), herausgegeben von Pierre und Victor Bourgeois, erschienen zwischen 1922 und 1928. Mit dem Credo *Notre objet est vaste. 7 Arts: TOUS LES ARTS* (dt.: Unsere Zielsetzung ist weit gefasst. 7 Künste: ALLE KÜNSTE) gab die in Brüssel gegründete Künstlergemeinschaft 7 Arts eine radikale Antwort auf den belgischen Surrealismus. In diesem Sinne propagierte sie in ihrer gleichnamigen Zeitschrift die Idee des Gesamtkunstwerks durch die Einheit der Künste sowie die Synthese von Kunst und Leben. Mit einer beachtlichen Zahl von 156 publizierten Ausgaben etablierte sich *7 Arts* als beständiges Avantgardemagazin in Belgien. Neben den Beiträgen der beiden Herausgeber veröffentlichten u. a. Karel Maes, Pierre-Louis Flouquet und Georges Monier Artikel und bildkünstlerische Werke in der Wochenschrift (vgl. Mus/Vandevoorde 2013 sowie Paenhuyzen 2007). KS bewarb *7 Arts* mehrfach in seiner Reihe *Merz*.

**Contimporanul,** (dt.: Der Zeitgenosse), herausgegeben von Marcel Janco, Ion Vinea und Jaques Costin. Die rumänische Avantgardezeitschrift *Contimporanul* erschien in 102 Nummern zwischen Juni 1922 und Jan. 1932 zunächst wöchentlich, dann monatlich und schließlich unregelmäßig in Bukarest. Hinsichtlich der formalen Gestaltung trat sie im Vergleich zu anderen Avantgardezeitschriften konventionell auf. Thematisch lassen sich unterschiedliche Phasen ausmachen: Von Juni 1922 bis Juli 1923 standen soziale und politische Themen im Fokus. Der Umschwung zu künstlerischen Fragestellungen erfolgte 1924 mit Vineas Publikation *Manifest activist către tinerime* (dt.: Aktivistisches Manifest an die Jugend), das einen neuen, auf dem Verhältnis von Form und Farbe beruhenden Stil propagierte und damit zugleich das künstlerische Programm der Zeitschrift ankündigte. Diese enthielt fortan Kolumnen zu kulturellen, intellektuellen und ästhetischen Gegenständen sowie Manifeste, Schriften und Bildreproduktionen von verschiedenen Vertretern der internationalen Avantgarde wie etwa Tristan ↗ Tzara, Filippo T. Marinetti oder Hans ↗ Arp. Die dritte Ausgabe 1924 war als Ausstellungskatalog konzipiert und zeigte Werke von sechzehn west- und osteuropäischen Künstlern – unter ihnen KS, Paul Klee und Marcel Janco – sowie sieben rumänischen Vertretern, die in der Ersten Internationalen *Contimporanul*-Ausstellung (Ausst. ↗ Bukarest 1924) zu sehen waren. KS beteiligte sich dort mit dem sechsten Blatt aus der ein Jahr zuvor veröffentlichten Lithografie-Mappe *Merz 3*. Im Frühjahr 1927 erschien in *Contimporanul* *Bild 1926,13 mit gelbem Klotz / Merzbild mit gelbem Klotz* (1926; CR Nr. 1353); in der März-Ausgabe von 1929 wurde die auch in *Merz 11*, S. 91, S. 237–240 abgebildete Fotografie von KS' Originalmodell der *Normalbühne Merz* (1924, verschollen; CR Nr. 1269) reproduziert. Im Jahr 1925 fusionierte die rumänische Zeitschrift *Punct* mit *Contimporanul*.

**Dada. Recueil littéraire et artistique,** (dt.: Literarische und künstlerische Sammlung), herausgegeben von Tristan ↗ Tzara zwischen 1917 und 1922 in Zürich und ab Nr. 6 in Paris. Die insgesamt in 8 Nummern erschienene Künstlerzeitschrift fußte auf der zuvor von Hugo Ball gegründeten Zeitschrift *Cabaret Voltaire*, die zwischen Mai und Juni 1916 publiziert wurde. Inhaltlich fanden sich in den ersten Heften nicht nur dadaistische Beiträge, sondern auch surrealistische, expressionistische und futuristische. So beteiligten sich sowohl Oscar Lüthy und Wassily Kandinsky als auch Anhänger des Dadaismus wie Hans ↗ Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck und Hans Richter. Trotz des begonnenen Krieges und der damit verbundenen Zensur gelang es Tzara, ein internationales Netzwerk der Avantgarde in Europa zu schaffen und damit die dadaistische Gruppe in Zürich auszubauen. Durch den Kontakt zu

Francis ↗ Picabia, der sich 1919 in Zürich aufhielt, ließ sich Tzara ab 1920 in Paris nieder, um dort seine Bewegung und seine Zeitschrift, die in der Schweiz zum Erliegen kamen, wiederaufzunehmen. Mit seiner dadaistischen Typografie diente *Dada* als gestalterisches Vorbild insbesondere für die ersten *Merz*-Nummern.

**De Stijl**, (dt.: Der Stil), herausgegeben von Theo van ↗ Doesburg, Zeitschrift der gleichnamigen Künstlervereinigung, erschien mit Unterbrechungen monatlich zwischen 1917 und 1928. Eine letzte Sondernummer wurde 1932 unter dem Titel *Dernier Numéro* anlässlich des Todes von van Doesburg veröffentlicht.

**Der Dada**, herausgegeben von Raoul ↗ Hausmann, Nr. 3 in Zusammenarbeit mit John Heartfield und George Grosz. Die Zeitschrift erschien in drei Ausgaben zwischen 1919 und 1920, Nr. 3 in der Abteilung Dada des Malik Verlags in Berlin. *Der Dada* war ein Organ des Berliner Club Dada und die Beiträge repräsentierten im Wesentlichen die politische und künstlerische Weltanschauung von dessen Mitgliedern. Die erste Nummer war hauptsächlich illustriert mit abstrakten Holzschnitten Hausmanns, während Nr. 2 und 3 die ersten geklebten Collagen der Vertreter von Dada Berlin präsentierten (von Johannes Baader, Hausmann und Heartfield). Für das Layout kombinierte Hausmann in *Der Dada*, ähnlich wie KS in den ersten *Merz*-Nummern, verschiedene Schrifttypen, Sprachen und Leserichtungen sowie Text- und Bildelemente, sodass die einzelnen Seiten sich ebenfalls einer collageartigen Gestaltung annähern.

**Der Sturm**, herausgegeben von Herwarth Walden, Zeitschrift der Künstlervereinigung Der ↗ Sturm, erschien zwischen 1910 und 1932. KS publizierte zwischen 1919 und 1928 regelmäßig Texte im *Sturm*. 1919, 1921 und 1926 waren Werke von KS (CR Nr. 559, 523 und 1488) auf dem Titel reproduziert.

**Der Zweemann**, herausgegeben von Friedrich W. Wagner (ab H. 4 Hans Schiebelhuth) und Christof ↗ Spengemann. Hannover: Der Zweemann Verlag, 1919/20, erschienen von Nov. 1919 bis Aug. 1920 in zehn Heften. Als Monatsschrift für expressionistische Dichtung und Kunst enthielt der *Zweemann* neben je zwei bis drei Blättern Originalgrafik meist dichterische Beiträge, vorwiegend Lyrik, sowie Glossen über das Kunstleben (besonders in Hannover), Berichte über expressionistische Bühnenaufführungen und Buchkritiken. Obwohl der Schwerpunkt der Zeitschrift auf dem späten Expressionismus lag, bestand durch die Beteiligung von KS, der im *Zweemann* mehrere seiner Gedichte, programmatischen Texte und bildkünstlerischen Werke (CR Nr. 579, 558 und 773) veröffentlichte, auch eine Verbindung zum Dadaismus. Vgl. Katenhusen 1998, S. 589–625, Raabe 1964, S. 112, Wulff 2017.

**Frühlicht. Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens**, erschien zwischen Anfang Jan. und Mitte Juni 1920 zunächst als Beiheft für die ersten 14 Hefte des 1. Jahrgangs der Halbmonatsschrift *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, herausgegeben von Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring und Bruno Taut im Berliner Verlag Der Zirkel, von Herbst 1921 bis Sommer 1922 dann als selbstständig publizierte Zeitschrift, alleinig herausgegeben von Bruno Taut bei Karl Peters in Magdeburg. Vor dem Hintergrund der Friedenseuphorie der frühen Weimarer Republik zielte die Architekturzeitschrift *Frühlicht* anfangs auf eine utopisch-imaginäre Architektur, die der Umgestaltung der Welt dienen sollte. Zahlreiche Beiträge, die ursprünglich nicht der Veröffentlichung zugeordnet waren, entstammen dem aus dem Arbeitsrat für Kunst hervorgegangenen Geheimbund Gläserne Kette, einer Union von Architekten, die sich in

ihrer Korrespondenz über architektonische Ideale austauschten. Zu den Mitgliedern dieses Bundes, die ihre Arbeiten hauptsächlich unter Pseudonym veröffentlichten, zählten u. a. Hermann Finsterlin, Paul Goesch, Walter ↗ Gropius, Hans Scharoun und Max Taut. Nachdem sich Bruno Taut mit den anderen Herausgebern Gurlitt und Möhring überworfen hatte, emanzipierte er das Beiheft, für dessen Inhalt er allein zuständig war, von der Halbmonatsschrift und führte es als Herausgeber ab Herbst 1921 fort. Im Gegensatz zu den Berliner Heften widmeten sich die Magdeburger Ausgaben zunehmend der architektonischen Praxis und stellten Projekte vor, die tatsächlich realisiert werden konnten. KS veröffentlichte eine Fotografie der Skulptur *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen* (CR Nr. 774) samt gleichnamigem Text in *Frühlicht* III (Frühling 1922), S. 87. Darüber hinaus übernahm er aus der Architekturzeitschrift die Abbildungen *Denkmal der dritten Internationale von Tatlin* [in: *Frühlicht* III (Frühling 1922), S. 92] in *Merz* 6, S. 61, S. 135 und das *Glashochhaus von Mies van der Rohe* [in: *Frühlicht* IV (Sommer 1922), S. 123] in *Merz* 8/9, S. 81, S. 201 Vgl. Taut 1963, Speidel/Kegler/Ritterbach 2000 und Krufft 2013.

**G. Material zur elementaren Gestaltung,** [ab Heft 3 (Juni 1924) mit dem Untertitel *Zeitschrift für elementare Gestaltung*]. Die von Hans Richter herausgegebene avantgardistische Zeitschrift erschien in den Jahren 1923–1926 in Berlin-Friedenau. Unter der wechselnden redaktionellen Mitarbeit von Werner Graeff, El ↗ Lissitzky, Friedrich Kiesler und Ludwig Mies van der Rohe entstanden in unregelmäßigen Abständen insgesamt fünf Ausgaben, wobei das letzte Heft als Doppelnummer ausgewiesen ist. Zusätzlich zum Untertitel wechselte mit Erscheinung des dritten Heftes auch das Format der Zeitschrift, sodass sie fortan nicht mehr das Tageszeitungs-, sondern das konventionellere Illustriertenformat aufwies. Die Inhalte waren vom Konstruktivismus geprägt. Das Kürzel G – abgeleitet vom begrifflich weit gefassten Prinzip der Gestaltung – korrespondierte mit dem durch die einzelnen Beiträge abgedeckten breiten Themenspektrum der Zeitschrift. Zwar thematisierte diese einerseits die traditionellen Kunstformen, befasste sich jedoch andererseits mit neueren Kunstgattungen wie Architektur, Fotografie, Film und Mode. KS selbst erweiterte das Repertoire Gs durch die Veröffentlichung seines programmatischen Texts *Konsequente Dichtung* in Heft 3, welches im Juni 1924 erschien. Darüber hinaus bewarb Richter in G wiederholt die Zeitschrift *Merz* und verwies auf andere Publikationen KS'. Auch in *Merz* finden sich mehrfach Werbeanzeigen für G.

**Ma,** [dt.: Heute, ab Bd. IV, 4 (Apr. 1919) mit dem Untertitel *Aktivistista művészeti és társadalmi folyóirat*, dt.: Aktivistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft; ab Bd. VI, 5 (März 1921) mit dem Untertitel *Aktivistista folyóirat*, dt. Aktivistische Zeitschrift]. Herausgegeben von Lajos Kassák, Budapest und (ab Bd. V) Wien, 1916–1925. Während ihrer ungarischen Phase war die Zeitschrift überwiegend einem linkspolitischen Aktivismus verpflichtet und unterhielt schon früh Kontakte zu den deutschen expressionistischen Zeitschriften *Der ↗ Sturm* und *Die Aktion*. 1919 wurde *Ma* in Ungarn verboten, erschien jedoch ab Mai 1920 erneut aus dem Wiener Exil der Künstler-Gruppe um Kassák. Das politische Engagement der Zeitschrift trat von da an zunehmend in den Hintergrund, 1921 distanzierte sie sich zudem ausdrücklich vom Expressionismus. Stattdessen intensivierten sich die Kontakte zu internationalen Dadaisten, Kubisten und unpolitischen Universalkünstlern wie KS. Als Kassák 1922 eine Wende zu Konstruktivismus und Abstraktion vollzog, kam es zur Spaltung des Ma-Kreises, in dessen Folge mehrere Mitarbeiter die Zeitschrift aus Protest gegen deren Abkehr vom politischen Aktivismus verließen. *Ma* konzentrierte sich daraufhin auf Beiträge zu konstruktivistischer Kunst und Architektur und knüpfte Beziehungen zum ↗ Bauhaus und zu der niederländischen Künstlervereinigung *De ↗ Stijl*. KS' Veröffentlichungen in *Ma*

– neben der ihm gewidmeten Nr. VI, 3 (Jan. 1921) erschienen dort bis 1924 fünf weitere seiner Texte – verhalfen ihm zu größerer Bekanntheit in den osteuropäischen Avantgarden. Vgl. Zoltán 2010.

**Manomètre. Enregistre des idées, indique la pression sur tous les méridiens, est polyglotte et supranational,** [dt.: Druckmessgerät. Zeichnet Ideen auf, zeigt den Druck auf den Meridianen an, ist mehrsprachig und supranational; ab H. 5 (Feb. 1924) mit dem Zusatz *Mélange les langues*, dt.: Vermischt die Sprachen], herausgegeben von Émile Malespine. Lyon, Juli 1922–Jan. 1928. Die international ausgerichtete Zeitschrift erschien in unregelmäßigen Abständen in insgesamt neun Heften und enthielt Reproduktionen avantgardistischer Kunst sowie mehrsprachige Texte. Die Hefte waren zunächst dadaistisch-surrealistisch geprägt, als Beiträger fungierten u. a. Tristan ↗ Tzara, Hans ↗ Arp, Philippe Soupault und Jorge Luis Borges. Zu Wort kamen jedoch ebenfalls Vertreter konstruktivistischer Kunst wie Lajos Kassák, Piet ↗ Mondrian und László Moholy-Nagy. In Abgrenzung zum Surrealismus André Bretons publizierte Malespine in H. 7 (Feb. 1925) das *Manifeste du Suridéalisme*, zu dessen Unterzeichnern auch KS zählte. Dieser veröffentlichte in H. 3 (März 1923), S. 71 zudem den ähnlich in *Merz 2*, S. 17, S. 39 enthaltenen Satz *ICH BIN DER KÜNSTLER DES WERKS DES AUTRES*. Darüber hinaus zeigte er *Manomètre* mehrfach in der Reihe *Merz an*, wie umgekehrt Malespine in seiner Zeitschrift Werbung für *Merz* machte. 1925 versuchte Malespine zudem, KS zu einer Beteiligung an *Manomètre* zu bewegen, was dieser jedoch in einem Brief vom 9.12.1925 (Stadtbibliothek Hannover, Inv.-Nr. SAH 332) zunächst ablehnte, da die Veröffentlichung von *Merz 18/19* ihn *sehr viel Geld* gekostet habe. Zu der von Malespine anvisierten Beteiligung kam es auch später nicht.

**Mécano,** (dt.: Mechaniker), Leiden: De ↗ Stijl, 1922–1923. Herausgegeben unter dem Namen von Theo van ↗ Doesburgs Alter Ego I. K. Bonset, erschienen insgesamt vier Hefte (fünf Nummern) der holländischen Dada-Zeitschrift. Die ersten drei Ausgaben wurden in Form von Faltblättern publiziert, sodass die Exemplare aus einem einzigen Papierbogen bestehen. Nummer 4/5 erschien dagegen im Heftformat. Zudem wies jedes der Hefte eine individuelle farbliche Gestaltung auf. Neben bildkünstlerischen Werken bestand der Inhalt von *Mécano* aus programmatischen Texten, Gedichten und Prosa-Beiträgen auf Holländisch, Deutsch, Französisch und Englisch. Die Zeitschrift, die bereits seit Juni 1920 in Planung war (vgl. dazu Brief an Tristan ↗ Tzara vom 6.6.1920, in: Schrott 2004, S. 265), präsentierte Beiträge internationaler Dada-Künstler wie Man Ray, Raoul ↗ Hausmann, Hans ↗ Arp, Tristan Tzara sowie Georges Ribemont-Dessaignes. Auch KS veröffentlichte das Merzbild *Franz Müllers Drahtfrühling* (CR Nr. 446) und eigene Texte in *Mécano*, so u. a. einen Teil seiner *Ursonate* und eine Übersetzung des ebenfalls in *Merz 1*, S. 14f., S. 25 abgedruckten Textes *Die weisslackierte schwarze Tüte* [beide in: *Mécano 4/5* (1923), unpaginiert]. Wie *Merz 1* war auch *Mécano 4/5* dem Holland-Dada-Feldzug gewidmet.

**Proverbe. Feuille mensuelle,** (dt.: Monatsblatt; auch *Feuille mensuelle pour la justification des mots*, dt.: Monatsblatt zur Rechtfertigung der Wörter). Herausgegeben von Paul Éluard in Paris, erschien diese französischsprachige Dada-Zeitschrift in sechs Nummern zwischen Feb. 1920 und Juli 1921 in unregelmäßigen Abständen. Der Name des Monatsblatts entstammt dem Frz. und steht für ›Sprichwort‹. Inhaltlich legten der Herausgeber und seine Mitarbeiter, zu denen u. a. Hans ↗ Arp, André Breton, Francis ↗ Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault und Tristan ↗ Tzara zählten, den Fokus auf Phänomene und Besonderheiten innerhalb des Sprachgebrauchs. Hauptsächlich sollten Eigenheiten des Wortes, der Grammatik oder des Satzes ergründet werden. Bis auf die vierte Nummer, die ein größeres Format aufwies und als *Numéro Spécial d'Art & de Poesie* erschien, präsentierten sich die einzelnen Hefte



klein und ohne Deckblatt. KS übernahm in seinen *Banalitäten (1)* (Merz 4, S. 34, S. 82f.) einige Zitate aus *Proverbe*. Vgl. Rabourdin 2008.

**S4N**, herausgegeben von Norman Fitts und erschienen von 1919 bis 1925 in Northampton/Massachusetts. Der Titel *S4N* ergab sich aus einer anfänglichen Anweisung an den Drucker, *space for name* zu lassen, da man sich noch nicht für einen Titel entschieden hatte. *S4N* durchlief während ihres Bestehens fünf verschiedene Formate einschließlich handschriftlicher Ausgaben, Fitts legte viel Wert auf typografische Gestaltung und experimentierte mit unterschiedlichsten Darstellungsweisen. Inhaltlich bot die Zeitschrift maßgeblich kunsttheoretische Texte, Gedichte und Briefe moderner amerikanischer Autoren wie etwa E. E. Cummings, Thornton Wilder oder dem auch in *Merz* vertretenen Malcolm Cowley, ab 1923 erschienen zudem Beiträge des Futuristen Filippo Marinetti (vgl. Brooker 2012). KS bewarb *S4N* mehrfach in der Reihe *Merz*.

**Zenit**, Organ der avantgardistischen Zenitismus-Bewegung in Jugoslawien, erschienen in 43 Nummern in Zagreb (Feb. 1921–Mai 1923) und Belgrad (Juni 1923–Dez. 1926). Herausgeber war der Dichter und Kunstkritiker Ljubomir Micić. In der mehrsprachigen Zeitschrift waren die meisten europäischen Avantgarde-Strömungen von Expressionismus und Kubismus über Futurismus und Dadaismus bis hin zu den verschiedenen Spielarten des Konstruktivismus vertreten. *Zenit* I, 5 (Juni 1921), S. 4–6, druckte unter dem Titel *Kurt Schwitters Dada* einen umfassenden Artikel zu KS und seiner Kunst aus der Feder des jugoslawischen Dada-Dichters Dragan Aleksić, mit dem KS persönlich in Kontakt stand (vgl. Golubović/Subotić 2008, S. 86). Zudem zeigte *Zenit* in den Jahren 1924 und 1925 bisweilen die Reihe *Merz* an. In einer Postkarte KS' an Herausgeber Micić vom 19.9.1923 spricht sich der Merzkünstler für einen Austausch von Manuskripten aus, unter der Bedingung, dass Beiträge für *Merz* nicht allzu lang sein und auf Deutsch, Englisch oder Französisch verfasst werden sollen. Er sagt seinerseits zu, Manuskripte an Micić zu schicken, *wenn Sie sie in Deutsch drucken können* (vgl. Golubović/Subotić 2008, S. 163, Abb. der Postkarte auf S. 157). In der Reihe *Merz* wird *Zenit* mehrfach beworben.



# BIBLIOGRAFIE

## PRIMÄRLITERATUR

- [Archipenko 1960] Alexander Archipenko: *Archipenko. Fifty Creative Years. 1908–1958*. New York: Tekhne 1960
- [Arndt 1912] Ernst Moritz Arndt: *Werke. Auswahl in zwölf Teilen*. Hgg. v. August Leffson. Bd. 1, 2: *Gedichte*. Berlin u. a.: Bong 1912 (*Goldene Klassiker Bibliothek*)
- [Arp 1920] Hans Arp: *die wolkenpumpe*. Hannover: Paul Steegemann Verlag 1920 (*Die Silbergäule; 50/51*)
- [Arp 1924] Hans Arp: *Der Pyramidenrock*. Erlenbach-Zürich/München: Eugen Rentsch 1924
- [Arp 1930] Hans Arp: *weisst du schwarzst du. Gedichte. 5 Klebebilder von Max Ernst*. Zürich: Pra-Verlag 1930
- [Arp 1944] Hans Arp: *1924, 1925, 1926, 1943 [Zeichn. von Sophie Taeuber-Arp. Satzordnung von Jan Tschichold]*. Bern-Bümpliz: Benteli 1944
- [Arp 1948] Hans Arp: *On my way. Poetry and Essays 1912–1917*. New York: Wittenborn-Schultz 1948 (*The Documents of Modern Art; 6*)
- [Arp 1953a] Hans Arp: *wortträume und schwarze sterne. auswahl aus den gedichten der jahre 1911–1952*. Wiesbaden: Limes 1953
- [Arp 1953b] Hans Arp: *Behaarte Herzen 1923–1926. Könige vor der Sintflut 1952–1953*. Frankfurt a. M.: Meta 1953
- [Arp 1955] Hans Arp: *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich: Die Arche 1955
- [Arp 1957] Hans Arp: *Erinnerung und Bekenntnis. Dada war kein Rüpelspiel*. In: *Als Dada begann. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer*. In Zusammenarbeit mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara. Hgg. v. Peter Schifferli. Zürich: Sanssouci Verlag 1957, S. 8–11
- [Arp 1960] Hans Arp: *Betrachten*. In: *Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp: Zweiklang. Mit Photos und Originallithographien*. Hgg. v. Ernst Scheidegger. Zürich: Die Arche 1960 (*Sammlung Horizont*), S. 84–104
- [Arp 1963] Hans Arp: *Gesammelte Gedichte*. Bd. 1: *Gedichte 1903–1939*. Zürich/Wiesbaden: Die Arche/Limes 1963
- [Arp 1966a] Jean Arp: *Encyclopédie Arpadienne (1957)*. In: Ders.: *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965. Préface de Marcel Jean*. Paris: Gallimard 1966, S. 451–454
- [Arp 1966b] Jean Arp: *Colloque de Meudon entre Arp et Bryen*. In: Ders.: *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965. Préface de Marcel Jean*. Paris: Gallimard 1966, S. 430–434
- [Arp 1984] Hans Arp: *Gesammelte Gedichte*. Hgg. v. Marguerite Arp-Hagenbach. Bd. 3: *Gedichte 1957–1966*. Wiesbaden: Limes 1984
- [Arp 1995] Hans Arp: *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich: Die Arche 1995
- [Baader 1977] Johannes Baader: *Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*. Hgg. v. Hanne Bergius, Norbert Miller, Karl Riha. Lahn-Gießen: Anabas 1977

- [Ball 1927] Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. München: Duncker & Humblot 1927
- [Blotkamp 1997] Carel Blotkamp: *Liebe Tiltil. Brieven van El Lissitzky en Kurt Schwitters aan Til Brugman, 1923–1926*. In: *Jong Holland XIII*, 1 (1997), S. 32–46
- [Blümner 1921] Rudolf Blümner: *Der Geist des Kubismus und die Künste*. Berlin: Der Sturm 1921
- [Bodenstedt 1867] Friedrich von Bodenstedt: *Gesammelte Schriften*. Bd. 9: *Alte und neue Gedichte*. Berlin: Verl. d. Kgl. geh. Oberhofbuchdr. 1867
- [Bommersheim 1981] Ellie Bommersheim: *Bis es mir zu bunt wurde...* St. Michel: Bläschke 1981
- [Brugman 1995] Til Brugman: *Das vertippte Zebra. Lyrik und Prosa*. Hgg. v. Marion Brandt. Berlin: Hoho Verlag Christine Hoffmann 1995
- [Büchmann 1903] Georg Büchmann: *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes*. 21., verm. u. verb. Aufl. Berlin: Haude & Spener 1903
- [Cangiullo 1919] Francesco Cangiullo: *Caffeconcerto. Alfabeto a sorpresa*. Milano: Edizioni Futuriste di »Poesia« 1919
- [Däubler 1988] Theodor Däubler: *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Hgg. v. Friedhelm Kemp, Friedrich Pfäfflin. Darmstadt: Luchterhand 1988
- [Das Bauwelt-Haus 1924] *Das Bauwelt-Haus. Wohnungen mit eingebautem Hausrat. 21 Arbeiten aus einem Wettbewerb der »Bauwelt«*. Berlin: Verlag der »Bauwelt« 1924
- [Dorgelo 2012] Elske Dorgelo: *Merz und sein grosser Bruder Stijl. De correspondentie tussen Kurt »Merz« Schwitters en Theo »Does« van Doesburg*. Nijmegen: Radboud Universiteit Nijmegen 2012
- [Edschmid 1919] Kasimir Edschmid: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin: Erich Reiss 1919 (*Tribüne der Kunst und Zeit*; 1)
- [Einstein/Westheim 1925] *Europa-Almanach. Malerei Literatur Musik Architektur Plastik Bühne Film Mode. Ausserdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*. Hgg. v. Carl Einstein, Paul Westheim. Potsdam: Kiepenheuer 1925
- [Engau 1916] Otto Engau: *Bismarck-Ehrentgarten in Laubegast-Dresden*. Dresden: Hille 1916
- [Fest der Technik 1928] *Festschrift für das Fest der Technik 8. Dez. 1928*. Hgg. v. Fest der Technik Hannover. Hannover: Verband techn.-wiss. Vereine 1928
- [Fischer von Erlach 1725] Johann Bernhard Fischer von Erlach: *Entwurf Einer Historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-büchern, Gedächtnüß-münzen, Ruinen, und eingeholten wahrhaftten Abrißsen, vor Augen zu stellen*. Leipzig: Fischer von Erlach 1725. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725>, Stand 20. 3. 2019)
- [Flückiger 1924] *Die Schweiz aus der Vogelschau. Mit 258 Abbildungen*. Hgg. v. Otto Flückiger. Erlenbach-Zürich/München/Leipzig: Eugen Rentsch 1924
- [Foerster 1917] Karl Foerster: *Vom Blütengarten der Zukunft. Das neue Zeitalter des Gartens und das Geheimnis der veredelten winterfesten Dauerpflanzen. Erfahrungen und Bilder*. Berlin: Furche 1917
- [Francé 1920] Raoul Heinrich Francé: *Die Pflanze als Erfinder*. Stuttgart: Kosmos, Franckh'sche Verlagshandlung 1920
- [Francé 1923] Raoul H. Francé: *Bios. Die Gesetze der Welt*. 2. Aufl. Stuttgart/Heilbronn: Walter Seifert 1923 (*Grundlagen einer objektiven Philosophie; IV und V*)
- [Francé 1926] Raoul H. Francé: *Harmonie in der Natur*. Stuttgart: Franckh 1926 (*Kosmos-Bändchen; 102*)
- [France 1928] Anatole France: *Oeuvres complètes illustrées*. Hgg. v. Léon Carias, Gérard Le Prat. Bd. 14: *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*. Paris: Calmann-Lévy 1928
- [Geibel 1856] Emanuel Geibel: *Neue Gedichte*. Stuttgart: Cotta 1856

- [Giedion-Welcker 1946] Carola Giedion-Welcker: *Anthologie der Abseitigen. Poètes à l'écart*. Bern-Bümpliz: Benten 1946
- [Goethe 1988, Bd. 2] Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hgg. v. Karl Eibl. Bd. 2, Abt. I: *Gedichte 1800–1832*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988 (*Bibliothek deutscher Klassiker*; 34)
- [Goethe 1988, Bd. 5] Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hgg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 5, Abt. I: *Dramen 1776–1790*. 1988 (*Bibliothek deutscher Klassiker*; 32)
- [Goethe 1993] Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hgg. v. Dieter Borchmeyer, Peter Huber. Bd. 6, Abt. I: *Dramen 1791–1832*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993 (*Bibliothek deutscher Klassiker*; 97)
- [Goethe 1994] Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hgg. v. Albrecht Schöne. Bd. 7, 1, Abt. I: *Faust Texte*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (*Bibliothek deutscher Klassiker*; 114)
- [Goll 1921] Iwan Goll: *Das Lächeln Voltaires. Ein Buch in diese Zeit*. Basel/Leipzig: Rhein-Verl. 1921
- [Gropius/Meyer 1923] Walter Gropius, Adolf Meyer: *Weimar Bauten*. Berlin: Wasmuth 1923
- [Gürtler 1908] Danny Gürtler: *König der Bohème. Gedichte*. Mannheim: Stern-Ellreich & Co. 1908
- [Haller 1969] D. Albrecht von Haller: *Versuch Schweizerischer Gedichte. Nachdruck der Ausgabe des Verlages Abram Vandenhoeks, Göttingen 1762*. 9., rechtm., verm. und veränd. Aufl. Bern: Herbert Lang 1969
- [Hausmann 1981] Raoul Hausmann: *Der Geist unserer Zeit*. In: *Raoul Hausmann Retrospektive. Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 12.6.–9.8.1981*. Hannover: Kestner-Gesellschaft 1981, S. 65–67
- [Hausmann 1982] Raoul Hausmann: *Texte bis 1933*. Hgg. v. Michael Erlhoff. Bd. 1: *Bilanz der Feierlichkeit*. München: Edition Text und Kritik 1982
- [Hausmann 1992] Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*. Hgg. v. Karl Riha, Günter Kämpf. 3., völl. neu gest. Aufl. Gießen: Anabas 1992
- [Hausmann/Schwitters 1962] Raoul Hausmann, Kurt Schwitters: *PIN and the Story of PIN / PIN und die Geschichte von PIN*. London: Gaberbocchus Press 1962
- [Heine 1975] Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hgg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 1, 1: *Buch der Lieder. Text*. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1975
- [Heine 1979] Heinrich Heine: *Säkularausgabe. Werke – Briefe – Lebenszeugnisse*. Hgg. v. Hans Böhm. Bd. 1: *Gedichte 1812–1827*. Berlin: Akademie 1979
- [Herder 1854] *Herders Conversations-Lexikon*. Bd. 2: *Cardatur - Fyt*. Freiburg i. Br.: Herder 1854
- [Herder 1904] *Herders Konversations-Lexikon*. 3. Aufl. Bd. 3: *Elea-Gyulay*. Freiburg i. Br.: Herdersche Verlagshandlung 1904
- [Hilberseimer 1927a] Ludwig Hilberseimer: *Groszstadt Architektur*. 2. Aufl. Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann 1927
- [Hilberseimer 1927b] Ludwig Hilberseimer: *Ludwig Hilberseimer Berlin: Die Wohnung als Gebrauchsgegenstand*. In: *Bau und Wohnung. Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaustellung »Die Wohnung«*. Stuttgart: Akad. Verl. Dr. Fr. Wedekind & Co. 1927, S. 69–75
- [Hilberseimer 1967] Ludwig Hilberseimer: *Berliner Architektur der 20er Jahre. Mit einem Nachwort des Herausgebers*. Hgg. v. Hans M. Wingler. Mainz: Florian Kupferberg Verlag 1967 (*Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und László Moholy-Nagy begründeten »Bauhausbücher«*)

- [Hobbes 1983] Thomas Hobbes, Howard Warren-  
der: *De Cive (1642). The latin version entitled  
in the first edition »Elementorum Philosophiae  
Sectio Tertia De Cive« and in later editions  
»Elementa Philosophica De Cive«*. Oxford: Cla-  
rendon Press 1983
- [Höch 1989] Hannah Höch: *Erinnerungen an  
Dada. Ein Vortrag 1966*. In: *Hannah Höch  
1889–1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde  
[anlässlich des 100. Geburtstages von Hannah  
Höch zur Ausstellung der Berlinischen Gale-  
rie »Hannah Höch 1889–1978. Ihr Werk – Ihr  
Leben – Ihre Freunde«, 25. November 1989  
bis 14. Januar 1990, Berlin. Galerie, Museum  
für Moderne Kunst, Photogr. u. Architektur  
im Martin-Gropius-Bau*. Hgg. v. Berlinische  
Galerie. Berlin: Argon 1989 (*Gegenwart Muse-  
um*; 8), S. 201–213
- [Huelsenbeck 1920] *Dada Almanach*. Hgg. v.  
Richard Huelsenbeck. Berlin: Erich Reiss 1920
- [Kapp 1877] Ernst Kapp: *Grundlinien einer Philo-  
sophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte  
der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braun-  
schweig: George Westermann 1877
- [Kramer/Sheppard 1995] Andreas Kramer, Ri-  
chard Sheppard: *Raoul Hausmann's Corres-  
pondence with Eugene Jolas*. In: *German Life  
and Letters, New Series XLVIII*, 1 (Jan. 1995),  
S. 39–55
- [Lach 1975] Kurt Schwitters' *Merzhefte als  
Faksimile-Nachdruck mit einer Einleitung von  
Friedhelm Lach*. Hgg. v. Friedhelm Lach. Bern/  
Frankfurt a. M.: Herbert Lang & Cie AG 1975
- [Lessing 1988] Gotthold Ephraim Lessing:  
*Werke und Briefe*. Hgg. v. Helmuth Kiesel.  
Bd. 11, 2: *Briefe von und an Lessing 1743–1776*.  
Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker-Verl. 1988
- [Lissitzky 1925] El Lissitzky: *K. und Pangeometrie*.  
In: *Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik,  
Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, aus-  
serdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*.  
Hgg. v. Carl Einstein, Paul Westheim. Potsdam:  
Kiepenheuer 1925, S. 103–113
- [Lissitzky 1977] El Lissitzky: *Proun und Wolken-  
bügel. Schriften, Briefe, Dokumente*. Hgg. v.  
Sophie Lissitzky-Küppers, Jen Lissitzky. Dres-  
den: VEB Verlag der Kunst 1977
- [Lissitzky 1992] El Lissitzky: *1° Kestnermappe*. Re-  
print des Originals von 1923. Rotterdam: Van  
Hezik Fonds 90 Publishers 1992
- [Lissitzky/Arp 1925] *Die Kunstismen*. Hgg. v. El Lis-  
sitzky, Hans Arp. Erlenbach-Zürich/München/  
Leipzig: Eugen Rentsch 1925
- [Malewitsch 1971] Kasimir Malewitsch: *Essays  
on Art*. Hgg. v. Troels Andersen. 2. Aufl.  
Bd. 1: *1915–1928*. Kopenhagen: Borgen 1971
- [Malewitsch 1978] Kasimir Malewitsch: *Essays on  
Art*. Hgg. v. Troels Andersen. Bd. 4: *The artist,  
Infinity, Suprematism. Unpublished Writings  
1913–33*. Kopenhagen: Borgen 1978
- [Malewitsch 1983] Kasimir Malewitsch: *Vom  
Kubismus zum Suprematismus in der Kunst,  
zum neuen Realismus in der Malerei, als der  
absoluten Schöpfung*. In: *Sieg über die Son-  
ne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des  
20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Akademie der  
Künste, Berlin und Berliner Festwochen*. Berlin:  
Fröhlich & Kaufman 1983, S. 134–141
- [Malewitsch 1988] Kasimir Malewitsch: *Über  
die neuen Systeme in der Kunst*. Reprint und  
Übers. des russ. Originals von 1919. Zürich: Ed.  
Howeg 1988
- [Mallarmé 1998] Stéphane Mallarmé: *Œuvres  
complètes*. Hgg. v. Bertrand Marchal. Bd. 1.  
Paris: Gallimard 1998
- [Marinetti 2018] Filippo Tommaso Marinetti:  
*Zerstörung der Syntax. Drahtlose Vorstellungs-  
kraft. Befreite Wörter (11. Mai 1913)*. In: Ders.:  
*Manifeste des Futurismus*. Übers. von Ste-  
fanie Golisch. Berlin: Matthes & Seitz 2018,  
S. 60–82
- [Meidner 1920] Ludwig Meidner: *Septem-  
berschrei. Hymnen, Gebete, Lästerungen*. Berlin:  
Cassirer 1920
- [Mörike 2004] Eduard Mörike: *Werke und Briefe.  
Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hgg. v.  
Hans-Henrik Krummacher. Bd. 1, 1: *Gedichte.  
Ausg. v. 1867*. Stuttgart: Klett-Cotta 2004
- [Moholy-Nagy 1923] László Moholy-Nagy: *Die  
neue Typographie*. In: *Staatliches Bauhaus in*

- Weimar 1919–1923. Hgg. v. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf. Köln/Weimar/München: Bauhausverlag 1923, S. 141
- [Moholy-Nagy 1968] László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*. Faks. d. 1929 erschienenen Erstausg. Mainz: Florian Kupferberg 1968 (*Neue Bauhausbücher*)
- [Mondrian 1920] Piet Mondrian: *Le Neo-Plasticisme*. Paris: Ed. de l'Effort Moderne Léonce Rosenberg 1920
- [Mondrian 1925] Piet Mondrian: *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding*. München: Albert Langen 1925 (*Bauhausbücher*; 5)
- [Nündel 1974] Kurt Schwitters. *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*. Hgg. v. Ernst Nündel. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein 1974
- [Ottevanger 2008] Alied Ottevanger: »*De Stijl overal absolute leiding. De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*. Bussum: Uitgeverij Thoth 2008 (RKD-Bronnenreeks; 5)
- [Oud 1926] J. J. P. Oud: *Holländische Architektur*. München: Albert Langen 1926 (*Bauhausbücher*; 10)
- [Picabia 1981] Francis Picabia: *Schriften in zwei Bänden*. Bd. 1. Hamburg: Edition Nautilus 1981
- [Plaut. Asin. ed. Lindsay] T. Macci Plauti: *Comoediae*. Hgg. v. Wallis Martin Lindsay. Bd. 1: *Amphitruo–Mercator*. Oxford: Oxford University Press 1903 (*Oxford Classical Texts*)
- [Pluvinel 1972] Antoine de Pluvinel: *L'instruction du roy en l'exercice de monter à cheval. Neuauffgerichte Reut-Kunst*. Faksimiledr. d. Ausg. Frankfurt a. M. 1670. Hildesheim/New York: Olms 1972
- [Praed 1860] Winthrop Mackworth Praed: *The Poetical Works*. Bd. 1. New York: Redfield 1860
- [Punin 1920] Nikolai Punin: *Pamjatnik 3 Internationala*. Peterburg: Otdel izobrazit. iskusstv NKP 1920
- [Rabourdin 2008] *Proverbe. Feuille mensuelle pour la justification des mots. Revue dadaïste dirigée par Paul Éluard, 6 numéros*. Hgg. v. Dominique Rabourdin. Paris: Éditions Dilecta 2008
- [Rasch/Rasch 1930] *Gefesselter Blick. 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung*. Hgg. v. Heinz Rasch, Bodo Rasch. Stuttgart: Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zaugg & Co. 1930
- [Ray 1982] Man Ray: *Man Ray. Photograph. Mit einer Einleitung von Jean-Hubert Martin*. Übers. von Bettina Aldor. München: Schirmer-Mosel 1982
- [Reinick 1876] Robert Reinick: *Märchen-, Lieder- und Geschichtenbuch. Gesammelte Dichtungen Reinicks für die Jugend zum erstenmal gesammelt und herausgegeben*. 3., verm. Aufl. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1876
- [Reverdy 2010] Pierre Reverdy: *Œuvres complètes*. Hgg. v. Etienne-Alain Hubert. Bd. 1. Paris: Éditions Flammarion 2010 (*Mille & une pages*)
- [Ribemont-Dessaignes 1966] Georges Ribemont-Dessaignes: *Choix de textes, inédits, bibliographie, portraits, facsimilés*. Hgg. v. Franck Jotterand. Paris: Seghers 1966 (*Poètes d'aujourd'hui*; 153)
- [Ribemont-Dessaignes 1978] Georges Ribemont-Dessaignes: *Dada 2. Nouvelles, articles, théâtre, chroniques littéraires. 1919–1929*. Hgg. v. Jean-Pierre Begot. Paris: Éditions Champ libre 1978
- [Richter 1964] Hans Richter: *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont Schauberg 1964
- [Richter 1973] Hans Richter: *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*. Köln: M. DuMont Schauberg 1973
- [Richter 1986] Hans Richter: *G – Material zur elementaren Gestaltung*. Hgg. v. Marion von Hofacker. Reprint der Originalausg. München: Kern 1986
- [Schaub 1993a] Gerhard Schaub: *Neun ungedruckte Briefe und Postkarten von Kurt Schwitters an Walter Gropius*. In: Kurt Schwitters: »Bürger und Idiot«. *Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers*. Hgg. v. Ger-

- hard Schaub. Berlin: Fannei & Walz 1993, S. 141–180
- [Schaub 1998] Kurt Schwitters und die ›andere‹ Schweiz. Unveröffentlichte Briefe aus dem Exil. Hgg. v. Gerhard Schaub. Berlin: Fannei & Walz 1998
- [Schaub 1999] Schwitters Anekdoten. Hgg. v. Gerhard Schaub. Frankfurt a. M.: Anabas 1999
- [Schefer 1834] Leopold Schefer: *Laienbrevier*. Berlin: Veit 1834
- [Schiaparelli 1968] Giovanni V. Schiaparelli: *Le opere di G. V. Schiaparelli. Pubblicate per cura della Reale Specola di Brera*. Hgg. v. Ulrico Hoepli. Reprint der Ausg. Milano 1930. New York/London: Johnson Reprint Corporation 1968 (*The Sources of Science*; 69)
- [Schiller 2004, Bd. 1] Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Hgg. v. Albert Meier. Bd. 1: *Gedichte. Dramen*. München: Hanser 2004 (*Hanser-Klassiker*)
- [Schiller 2004, Bd. 2] Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Hgg. v. Peter-André Alt. Bd. 2: *Dramen 2*. München: Hanser 2004 (*Hanser-Klassiker*)
- [Schmidt 1922] Paul Ferdinand Schmidt: *Die Kunst der Gegenwart*. Berlin-Neubabelsberg: Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion 1922 (*Die sechs Bücher der Kunst*; 6)
- [Schwitters 1951] Kurt Schwitters: *La lotterie du jardin zoologique accompagné de FIAT MODES 8 dessins de MAX ERNST*. Übers. von Robert Valançay. Paris: Les Pas Perdus 1951
- [Schwitters 2013] Kurt Schwitters: *La Loterie du jardin zoologique. Die Zoologische Garten-Lotterie*. Hrsg. und übers. von Catherine Wermester. Paris: Éditions Allia 2013
- [Slg. Gabrielson 1923] *Sammlung Gabrielson Göteborg. Erwerbungen 1922/23 Berlin. Mit Beiträgen von Adolf Behne, Ludwig Hilberseimer, S. Friedländer-Mynona*. Berlin: Albert Frisch 1923
- [Spengemann 1923–36] Christof Spengemann: *Vier Generationen. Leopold, Wilhelm, Christof, Walter. Die Historie der Familie Spengemann*. Unveröffentlichtes Manuskript. Hannover 1923 und 1936, Stadtbibliothek Hannover
- [Spengemann 1991] Christof Spengemann: *Ypsilon. Ein grotesker Roman. Mit einem Nachwort von Karl Riha*. Hannover: Postskriptum 1991
- [Steegemann 1965] Paul Steegemann: *Fünf Jahre Verleger in Hannover*. In: *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Hgg. v. Paul Raabe. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1965 (*Walter-Texte und Dokumente zur Literatur des Expressionismus*), S. 267–269
- [Steinitz 1963] Kate T. Steinitz: *Kurt Schwitters: Erinnerungen aus d. Jahren 1918–1930*. Zürich: Die Arche 1963
- [Steinitz 1977] Kate T. Steinitz: *Das Gästebuch von Kate T. Steinitz. The Guestbook of Kate T. Steinitz. Reprographischer Nachdruck aus den Jahren 1921–1960*. Köln: galerie gmurzynska 1977
- [Stolberg 1827] *Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*. Bd. 1: *Oden, Lieder und Balladen*. Hamburg: Friedrich Perthes 1827
- [Sturm 1850] Julius Sturm: *Gedichte*. Leipzig: Brockhaus 1850
- [Taut 1963] Bruno Taut: *Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens 1920–1922*. unveränd. Nachdr. d. Originalausg. Berlin u. a.: Ullstein 1963 (*Bauwelt Fundamente*; 8)
- [Tschichold 1928] Jan Tschichold: *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verl. des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker 1928
- [Tzara 1975] Tristan Tzara: *Œvres Complètes*. Hgg. v. Henri Behar. Bd. 1: (1912–1924). Paris: Flammarion 1975
- [Tzara 1998] Tristan Tzara: *7 DADA Manifeste. 4., erw. Aufl.* Hamburg: Edition Nautilus 1998
- [Uhland 1983] Ludwig Uhland: *Werke*. Hgg. v. Hans-Rüdiger Schwab. Bd. 1: *Gedichte, Dramen, Versepiik und Prosa*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1983
- [von Bauernfeld 1852] Eduard von Bauernfeld: *Gedichte*. Leipzig: Brockhaus 1852

- [von Platen 1839] August Graf von Platen: *Gesammelte Werke*. Stuttgart/Tübingen: Cotta 1839
- [Vordemberge-Gildewart 2006] Friedrich Vordemberge-Gildewart: *Vordemberge-Gildewart. Gästebücher 1925–1962. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden*. Hgg. v. Hanne Dannenberger, Volker Rattemeyer. Übers. von John Southard. Wiesbaden: Museum Wiesbaden 2006
- [Wächter 1888] Oskar Wächter: *Sprichwörter und Sinnsprüche der Deutschen in neuer Auswahl*. Gütersloh: Bertelsmann 1888
- [Wagner 1907] Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 4. Aufl. Bd. 3: *Schriften und Dichtungen*. Leipzig: C. F. W. Siegel 1907, S. 42–177
- [Walzel 1917] Oskar Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reinhard 1917 (*Philosophische Vorträge*; 15)
- [Westheim 1923] *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*. Hgg. v. Paul Westheim. Berlin: Propyläen 1923

## AUSSTELLUNGSKATALOGE

- [Ausst.-Kat. Basel 1982] *Hans Arp. »Nach dem Gesetz des Zufalls geordnet«. Bestände und Deposita im Kunstmuseum Basel*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel. Basel: Kunstmuseum 1982
- [Ausst.-Kat. Basel 2004] *Schwitters – Arp*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel. Hgg. v. Hartwig Fischer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004
- [Ausst.-Kat. Berlin 1921] Herwarth Walden: *Erich Buchholz. Gemälde, Aquarelle, Holzbilder. Versteigerungsausstellung. Werke (Bilder und Graphik) der Meister des Staatlichen Bauhauses Weimar: Feininger, Itten, Klee, Marcks, Muche, Schlemmer, Schreyer. Dezember 1921, Hundertdritte Ausstellung. Sturm-Gesamtschau*. Ausst.-Kat. *Der Sturm*. Berlin: Der Sturm 1921
- [Ausst.-Kat. Berlin 1922] *Grosse Berliner Kunstausstellung*. Ausst.-Kat. *Landesausstellungsgebäude Lehrter Bahnhof*. Berlin 1922
- [Ausst.-Kat. Berlin 1924] *Hundertfüfunddreissigste Ausstellung. Peri, Hilberseimer, Nell Walden. Oktober 1924*. Ausst.-Kat. *Der Sturm*. Hgg. v. Herwarth Walden. Berlin: Der Sturm 1924
- [Ausst.-Kat. Berlin 1927] *Grosse Berliner Kunstausstellung 1927*. Ausst.-Kat. *Landesausstellungsgebäude Lehrter Bahnhof*. Berlin: Verlag von G. E. Diehl 1927
- [Ausst.-Kat. Berlin 1994] *Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971*. Ausst.-Kat. *Berlinische Galerie*. Hgg. v. Eva Züchner. Ostfildern: Hatje 1994
- [Ausst.-Kat. Berlin 2007] *Hannah Höch. Allererfang ist DADA!* Ausst.-Kat. *Berlinische Galerie*. Hgg. v. Ralf Burmeister. Berlin: Berlinische Galerie 2007
- [Ausst.-Kat. Dessau 1988] *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*. Ausst.-Kat. *Bauhaus Dessau*. Hgg. v. Museum für Gestaltung Bauhaus-Archiv. Berlin: Kupfergraben-Verl.-Ges. 1988
- [Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993] *Vladimir Tatlin Retrospektive*. Ausst.-Kat. *Städtische Kunsthalle Düsseldorf*. Hgg. v. Anatolij Strigalev, Jürgen Harten. Köln: DuMont Buchverlag 1993
- [Ausst.-Kat. Frankfurt 2009] *László Moholy-Nagy Retrospektive*. Ausst.-Kat. *Schirn Kunsthalle Frankfurt*. Hgg. v. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein. München: Prestel 2009
- [Ausst.-Kat. Gera 1997] *Thilo Schoder. Architektur und Design. 1888–1979*. Ausst.-Kat. *Kunstmuseum*

- um Gera. Hgg. v. Ulrike Rüdiger. Jena: Glauk 1997
- [Ausst.-Kat. Hannover 1986] Kurt Schwitters 1887–1948. Ausstellung zum 99. Geburtstag. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover. Hgg. v. Joachim Büchner, Norbert Nobis. Frankfurt a. M./Berlin: Propyläen 1986
- [Ausst.-Kat. Hannover 1988] El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover. Frankfurt a. M./Berlin: Propyläen 1988
- [Ausst.-Kat. Hannover 1989] Kate Steinitz. Eine Dokumentation. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover. Hgg. v. Dietmar Elger. Hannover: Münstermann-Druck 1989
- [Ausst.-Kat. Hannover 1990] Typographie kann unter Umständen Kunst sein. Hgg. v. Perdita Lottner. Bd. 4: Ring »neue werbegestalter« 1928–1933. Ein Überblick. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover. Hannover: Sprengel Museum 1990
- [Ausst.-Kat. Hannover 2006] Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde / Kurt Schwitters en de avant-garde. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover. Hgg. v. Karin Orchard, Isabel Schulz. Köln: DuMont 2006
- [Ausst.-Kat. Hannover 2008] Pelikan. Ein Unternehmen schreibt Geschichte. Ausst.-Kat. Historisches Museum Hannover. Hgg. v. Kathleen Allner. Hannover: Historisches Museum 2008 (Schriften des Historischen Museums Hannover; 30)
- [Ausst.-Kat. Köln 1987] Arthur Segal. 1875–1944. Ausst.-Kat. Kunstverein Köln. Hgg. v. Wulf Herzogenrath, Pavel Liška. Berlin: Argon 1987
- [Ausst.-Kat. Lüneburg 1991] Lyonel Feininger. Begegnung und Erinnerung Lüneburger Motive 1921–1954. Ausst.-Kat. Kulturforum Lüneburg 12.10.–10.11.1991. Hgg. v. Sabine Dylla. Lüneburg: Kulturforum Lüneburg e. V. Gut Wienebüttel 1991
- [Ausst.-Kat. Minneapolis 1996] The photomontages of Hannah Höch. Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis. Minneapolis: Walker Art Center 1996
- [Ausst.-Kat. München 1923] Zehn Jahre Neue Kunst in München. Der Ausstellung zweiter Teil. Gemälde, Jan.–März 1923. Ausst.-Kat. Galerie Neue Kunst – Hans Goltz. München: Verlag der Galerie Hans Goltz 1923
- [Ausst.-Kat. München 2000] Theo van Doesburg: Maler – Architekt. Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München. Hgg. v. Jo-Anne Birnie Danzker. München: Prestel 2000
- [Ausst.-Kat. New York 1926] International Exhibition of Modern Art Arranged by the Societé Anonyme for the Brooklyn Museum. Ausst.-Kat. Brooklyn Museum New York. Hgg. v. Katherine S. Dreier. New York: Societé Anonyme 1926
- [Ausst.-Kat. New York 1936] Fantastic Art, Dada, Surrealism. Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art. Hgg. v. Alfred H. Barr. New York: The Museum of Modern Art 1936. ([https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2823\\_300293441.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2823_300293441.pdf), Stand 21. 9. 2018)
- [Ausst.-Kat. New York 2011] Lyonel Feininger. At the Edge of the World. Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York und Montreal Museum of Fine Arts, New Haven/London. Hgg. v. Barbara Haskell. New Haven/London: Yale University Press 2011
- [Ausst.-Kat. Paris 1930] La peinture au défi. Ausst.-Kat. Galerie Goemans. Hgg. v. Louis Aragon. Paris: Galerie Goemans 1930
- [Ausst.-Kat. Paris 1980] Kurt Schwitters. Ausst.-Kat. FIAC, Grand Palais, Paris. Hgg. v. Krystyna Rubinger. Köln: Galerie Gmurzynska 1980
- [Ausst.-Kat. Rolandseck 2010] Hans Arp. Die Natur der Dinge. Ausst.-Kat. Arp Museum Bahnhof Rolandseck. Hgg. v. Klaus Gallwitz. Düsseldorf: Richter Verlag 2010
- [Ausst.-Kat. Saarbrücken 2008] Alexander Archipenko. Ausst.-Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken. Hgg. v. Ralph Melcher. München: Hirmer 2008
- [Ausst.-Kat. Stuttgart 1929] Internationale Ausstellung des deutschen Werkbunds. Film und Foto. Ausst.-Kat. Deutscher Werkbund. Hgg. v.



- Deutscher Werkbund. Stuttgart: Deutscher Werkbund 1929
- [Ausst.-Kat. Stuttgart 1999] *Picasso und die Moderne. Meisterwerke der Staatsgalerie Stuttgart und der Sammlung Steegmann. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart*. Hgg. v. Karin von Maur. Stuttgart: Staatsgalerie 1999
- [Ausst.-Kat. Villeneuve d'Ascq 1984] *Donation Jean et Geneviève Masurel à la Communauté urbaine de Lille. Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne*. Hgg. v. Elisabeth Flory, Francis Berthier, Pierre Chaigneau. Villeneuve d'Ascq: Musée d'Art Moderne 1984
- [Ausst.-Kat. Wien 1924] *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Ausst.-Kat. Konzerthaus Wien*. Hgg. v. Kiesler Friedrich. Wien: Würthle & Sohn 1924
- [Ausst.-Kat. Wien 2008] *Georges Braque. Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum Wien*. Hgg. v. Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer. Ostfildern: Hatje Cantz 2008
- [Ausst.-Kat. Wiesbaden 1927] *März-Ausstellung 1927. Ausst.-Kat. Neues Museum Wiesbaden*. Hgg. v. Nassauischer Kunstverein. Wiesbaden 1927
- [Ausst.-Kat. Wiesbaden 1990, Bd. 1] *Typographie kann unter Umständen Kunst sein*. Hgg. v. Volker Rattemeyer, Dietrich Helms. Bd. 1: *Kurt Schwitters, Typographie und Werbegestaltung. Ausst.-Kat. Landesmuseum Wiesbaden*. Wiesbaden: Landesmuseum Wiesbaden 1990
- [Ausst.-Kat. Zürich/New York 2016] *Dadaglobe reconstructed. Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich/Museum of Modern Art*. Hgg. v. Kunsthau Zürich, Adrian Sudhalter. Zürich: Scheidegger & Spiess 2016

## SEKUNDÄRLITERATUR

- [Albrecht 1989] Donald Albrecht: *Architektur im Film: die Moderne als große Illusion*. Hrsg. und übers. von Ralph Eue. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1989
- [Allner 2008a] Kathleen Allner: *1838–1905. Im Dienst der Kunst*. In: *Pelikan. Ein Unternehmen schreibt Geschichte. Ausst.-Kat. Historisches Museum Hannover*. Hgg. v. Kathleen Allner. Hannover: Historisches Museum 2008 (*Schriften des Historischen Museums Hannover*; 30), S. 7–11
- [Allner 2008b] Kathleen Allner: *Pelikanol. Klebt gut, riecht gut, hält gut*. In: *Pelikan. Ein Unternehmen schreibt Geschichte. Ausst.-Kat. Historisches Museum Hannover*. Hgg. v. Kathleen Allner. Hannover: Historisches Museum 2008 (*Schriften des Historischen Museums Hannover*; 30), S. 15
- [Arntz 1980] Wilhelm F. Arntz: *Hans (Jean) Arp. Das graphische Werk 1912–1966. L'oeuvre grave – The Graphic Work*. Haag: Verlag Gertrud Arntz-Winter 1980
- [Asholt 1998] Wolfgang Asholt: *Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten*. In: *Manifeste: Intentionalität*. Hgg. v. Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeyer. Amsterdam/Atlanta/GA: Rodopi 1998 (*Avantgarde Critical Studies*), S. 39–56
- [Aspley 2001] Keith Aspley: *The Life and Works of Surrealist Philippe Soupault (1897–1990). Parallel Lives*. Lewiston u. a.: The Edwin Mellen Press 2001 (*Studies in French Literature*; 51)
- [Atanassow 2013] Alexander Atanassow: *Genja Jonas. Eine Dresdner Lichtbildlerin*. Dresden: Kunstblatt 2013
- [Bachmann 2016] Christian A. Bachmann: *Ob die Scheuche einen Namen hat? Kurt Schwitters' Texte im Spannungsfeld von Schrift und Bild*. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte*

- von Kurt Schwitters. Hgg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016 (*Moderne-Studien*; 20), S. 321–335
- [Bajkay 1984] Éva Bajkay: *A Hungarian Founder of the Dutch Constructivists (For the twenty-fifth Anniversary of Vilmos Huszár's Death)*. In: *Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae* XXX, 3–4 (1984), S. 311–326
- [Baljeu 1974] Joost Baljeu: *Theo van Doesburg*. New York: Macmillan 1974
- [Balk 2006] Hildelies Balk: *De kunstpauze. H. P. Bremmer 1871–1956*. Bussum: Uitgeverij Thoth 2006
- [Banham 1990] Reyner Banham: *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*. Braunschweig/Wiesbaden: Fried. Vieweg & Sohn 1990 (*Bauwelt Fundamente*; 89)
- [Barbier/Boucher 2010] Muriel Barbier, Shazia Boucher: *Die Geschichte der Unterwäsche. Bd. 2: Die Geschichte der Damenunterwäsche*. New York: Parkstone International 2010
- [Bartram 2005] Alan Bartram: *Futurist Typography and the Liberated Text*. London: British Library 2005
- [Beaujean/Haldenwanger 1986] Maria Haldenwanger, Marion Beaujean: *Schwitters Archiv der Stadtbibliothek Hannover. Bestandsverzeichnis 1986*. Hannover: Stadtbibliothek 1986
- [Becker 2018] Sabina Becker: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*. Darmstadt: wbg Academic 2018
- [Béhar/Dufour 2005] Henri Béhar, Catherine Dufour: *Dada circuit total. Dossier coordonné*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme 2005
- [Behrmann 2014] Nicola Behrmann: *Grenzen in Bewegung: Bild und Text in den historischen Avantgarden*. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hgg. v. Claudia Benthien, Brigitte Weingart. Berlin: De Gruyter 2014, S. 426–444
- [Bergius 1989] Hanne Bergius: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*. Giessen: Anabas 1989 (*Werkbund-Archiv*; 19)
- [Bergius 2000] Hanne Bergius: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*. Berlin: Gebr. Mann 2000 (*Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle*; 4)
- [Bergius 2007] Hanne Bergius: *Der Merzbau im Kontext des Architektonischen. Dekonstruktive Einflüsse von Dada Berlin, im speziellen von Johannes Baader*. ([http://www.sprengelmuseum.de/bilderarchiv/sprengel\\_deutsch/downloaddokumente/pdf/ks2007\\_bergius\\_der\\_merzbau.pdf](http://www.sprengelmuseum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/pdf/ks2007_bergius_der_merzbau.pdf), Stand 20. 3. 2019)
- [Bettendorf 1995] *Zur Geschichte der Endokrinologie und Reproduktionsmedizin. 256 Biographien und Berichte*. Hgg. v. Gerhard Bettendorf. Berlin u. a.: Springer 1995
- [Beuchert 1995] Marianne Beuchert: *Symbolik der Pflanzen. Von Akelei bis Zypresse*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel-Verlag 1995
- [Beyer 1962] Heinrich Beyer: »Es wird hiermit bekanntgemacht. . .«. *Eine Studie zum hannoverschen Anzeigenwesen von 1750–1850*. In: *Hannoversche Geschichtsblätter*. Hgg. v. Landeshauptstadt Hannover. N. F. Bd. 16. Hannover 1962, S. 1–79
- [Bieber 1992] Hans-Joachim Bieber: *Bürgertum in der Revolution. Bürgerräte und Bürgerstreiks in Deutschland 1918–1920*. Hamburg: Hans Christians Verlag 1992 (*Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte*; 28)
- [Bleidick 2018] Dietmar Bleidick: *Die Ruhrgas 1926 bis 2013. Aufstieg und Ende eines Marktführers*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018
- [Blotkamp 1968] Carel Blotkamp: *Nelly van Doesburg: »De Sikkensprijs komt veertig jaar to laat«. Een gesprek over Schwitters, Cohn-Bendit, Mondriaan, Gropius, Lissitzky en Theo van Doesburg*. In: *Vrij Nederland* (14.12.1968)
- [Boef/Faassen 1999] August Hans den Boef, Sjoerd van Faassen: *Dada Den Haag. Van Haagsche Kunstkring tot Haagsche Maatschappij. De Dada-veldtocht van Theo van Doesburg en Kurt Schwitters begon in 1923 in Den Haag*. Den Haag: Artoteek 1999

- [Bokhove 2013] Niels Bokhove: *De anonieme humorist op de Utrechtse Dada-avond*. In: *Tijdschrift Oud-Utrecht* LXXXVI, 4 (2013), S. 126–132
- [Bokhove/van Gend 2013] Niels Bokhove, Mark van Gend: *Utrecht Dada*. Utrecht: Vereniging Oud-Utrecht 2013
- [Bolliger 1991] Hans Bolliger: *Dokumentations-Bibliothek zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Dokumentations-Bibliothek IV: Illustrierte Bücher*. San Francisco: Alan Wofsy Fine Art 1991
- [Bomhoff 1999] Hartmut Bomhoff: *Käte Steinitz*. In: *Portraits dadaistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*. Hgg. v. Britta Jürgs. Berlin: Aviva 1999, S. 164–182
- [Botar 1993] Oliver A. I. Botar: *From the Avant-Garde to »Proletarian Art«. The Émigré Hungarian Journals Egység and Akasztott Ember, 1922–23*. In: *Art Journal* LII, 1 (Frühjahr 1993), S. 34–45
- [Brinkman 1991] Els Brinkman: *De Branding 1917–1926*. Rotterdam: Stichting 1991
- [Brooker 2009–2013] *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Hgg. v. Peter Brooker. Oxford: Oxford University Press 2009–2013
- [Brooker 2012] Peter Brooker: *»Growth through Disagreement: SAN (1919–25)*. In: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Hgg. v. Peter Brooker, Andrew Thacker. Bd. 2: *North America 1894–1960*. Oxford: Oxford University Press 2012, S. 655–675
- [Brüning 2009] Ute Brüning: *Bauhausbücher. Grafische Synthese – synthetische Grafik*. In: *Bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*. Hgg. v. Patrick Rössler. Berlin: Gebr. Mann 2009 (*Neue Bauhausbücher*; 1), S. 281–296
- [Bruhns 2001] Maike Bruhns: *Kunst in der Krise. Hamburger Kunst im »Dritten Reich«*. Hamburg/München: Dölling und Galitz 2001
- [Buchkunst 1931] *Buchkunst*. Hgg. v. Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig. Dresden: Verlag der Kunst 1931
- [Büller/den Oudsten 1988] Lenneke Büller, Frank den Oudsten: *Interview with Truus Schröder*. In: *The Rietveld Schröder House*. Hgg. v. Paul Overy u. a. Wiesbaden: Vieweg 1988, S. 42–103
- [Bürger 1974] Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (*edition suhrkamp*; 727)
- [Burdorf 2001] Dieter Burdorf: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001
- [Burmeister 2004] Ralf Burmeister: *»Durch Gegensätzlichkeit verwandt« Mentalitätsunterschiede von Dada und Merz*. In: *Kurt Schwitters MERZ – ein Gesamtweltbild. Ausst.-Kat. Museum Tinguely, Basel*. Bern: Benteli Verlags AG 2004, S. 140–149
- [Canadelli 2009] Elena Canadelli: *»Some Curious Drawings«*. *Mars through Giovanni Schiaparelli's Eyes: Between Science and Fiction*. In: *Nuncius. Journal of the History of Science* XXIV, 2 (2009), S. 439–464
- [Carassou 1977] Michel Carassou: *De Dada au Donjon*. In: *Manomètre. Collection Complète*. Hgg. v. Jean-Michel Place. Paris: Éditions Jean-Michel Place 1977 (*Collection des réimpressions des revues d'avant-garde*; 10), S. vii–x
- [Carey/Griffiths 1984] Frances Carey, Antony Griffiths: *The print in Germany 1880–1933. The Age of Expressionism: Prints from the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. British Museum Publ. London 1984
- [Cassirer 2005] Ernst Cassirer: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hgg. v. Jörg Dünne, Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005 (*Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft*; 1800), S. 485–500
- [Cassou/Leymarie 1972] Jean Cassou, Jean Leymarie: *Fernand Léger. Dessins et gouaches*. Paris: Chéne 1972

- [Chol 2006] Isabelle Chol: *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913–1960)*. Genève: Droz 2006 (*Histoire des idées et critique littéraire*; 424)
- [Colenbrander 1987] Bernard Colenbrander: *Oud-Mathenesse. Het Witte Dorp 1923–1987*. Rotterdam: De Hef 1987
- [de Graaf 1987] W. de Graaf: *In Haarlem snoot ik mijn neus zei Schwitters me. Dada in de Spaarnestad. Een Reconstructie*. Haarlem: Uitgave Lenie Peetoom 1987 (*Haarlemse verkenningen*; 7)
- [de Marneffe 2013] Daphné de Marneffe: *Antwerp Circles: Languages, Locality, and Internationalism*. In: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Hgg. v. Peter Brooker u. a. Bd. 3, 1: *Europe 1880–1940*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 313–335
- [de Roever 2002] Margriet de Roever: *De pioniers van de Vondelstraat*. In: *Ons Amsterdam* 6 (Juni 2002). (<http://onsamsterdam.nl/tijdschrift/jaargang-2002/20-tijdschrift/tijdschrift-jaargang-2002/935-nummer-6-juni-2002?showall=&start=2>, Stand 21.9.2018)
- [Delabar 2010] Walter Delabar: *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918–33*. Berlin/Boston: De Gruyter 2010
- [Dencker 2011] Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York: De Gruyter 2011
- [Dickerman 2010] Leah Dickerman: *SCHWITTERS FEC*. In: *Kurt Schwitters. Color and Collage. Ausst.-Kat. New Haven 2010*. Hgg. v. Isabel Schulz. Houston/New Haven/Connecticut: The Menil Collection/Yale University Press 2010 (*The Menil Collection*), S. 87–97
- [Dießelmeier/Schaub 1993] Anke Dießelmeier, Gerhard Schaub: *Typo-ésie: Die Scheucher. Ein Typografisches Märchen von Theo van Doesburg, Kurt Schwitters und Käte Steinitz*. In: *Kurt Schwitters: »Bürger und Idiot«. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers*. Hgg. v. Gerhard Schaub. Berlin: Fannei & Walz 1993, S. 56–63
- [Dietrich 1991] Dorothea Dietrich: *The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's Merz-Column*. In: *Assemblage XIV* (1991), S. 82–92
- [Dietrich 2013] Dorothea Dietrich: *»True Art« and »True Dada«. Das Hohe Ufer (1919–20), Der Zweemann (1919–20), Der Marstall (1920) und Merz (1923–32)*. In: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Hgg. v. Peter Brooker u. a. Bd. 3, 1: *Europe 1880–1940*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 947–968
- [Dietzel/Hügel 1988] *Deutsche literarische Zeitschriften 1880–1945. Ein Repertorium*. Hgg. v. Thomas Dietzel, Hans-Otto Hügel. Bd. 1: *1–764. A travers les Vosges – deutsch-nordisches Jahrbuch*. München/New York/London/Paris: Saur 1988
- [Discherl 1982] Klaus Discherl, Winfried Wehler: *Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit. Reverdys Kubismustheorie als Programm für eine a-mimetische Lyrik*. In: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. Hgg. v. Rainer Warning. München: Wilhelm Fink 1982 (*UTB; 1191*), S. 445–480
- [Diße-Runte 1994] Thomas Diße-Runte: *Prosodische und musikalische Aspekte der »Ursonate« von Kurt Schwitters*. In: *Satz – Text – Diskurs*. Hgg. v. Peter-Paul König, Helmut Wiegers. Tübingen: Niemeyer 1994 (*Akten des 27. Linguistischen Kolloquiums, Münster 1992; 2*), S. 219–226
- [Döhl 1967] Reinhard Döhl: *Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*. Stuttgart: Metzler 1967 (*Germanistische Abhandlungen; 18*)
- [Dörrhöfer/Rosenthal/Staib 2008] Gerald Staib, Andreas Dörrhöfer, Markus Rosenthal: *Elemente + Systeme. Modulares Bauen. Entwurf, Konstruktion, neue Technologien*. Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser 2008
- [DWB] Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden*. Leipzig: Hirzel 1854–1961
- [E. Schwitters 1990a] Ernst Schwitters: *Eine kurze (rein fotografische) Lebensgeschichte*. In: *Das*

- Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera.* Hgg. v. Floris M. Neusüss, Renate Heyne. Köln: DuMont 1990, S. 44–46
- [E. Schwitters 1990b] Ernst Schwitters: *Kurt Merz Schwitters: ein »Familienbetrieb«.* In: *Typographie kann unter Umständen Kunst sein.* Hgg. v. Volker Rattemeyer, Dietrich Helms. Bd. 1: *Kurt Schwitters, Typographie und Werbegestaltung.* Wiesbaden: Landesmuseum Wiesbaden 1990, S. 9f.
- [Eckmann 1995] Sabine Eckmann: *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAS.* Köln: König 1995
- [Elger 1984] Dietmar Elger: *Der Merzbau. Eine Werkmonographie.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1984
- [Emons 2011] Hans Emons: *Sprache als Musik.* Berlin: Frank & Timme 2011 (*Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft*; 9)
- [Engelmann/Jehl/Sedlatschek 2005] *Schrift Werk, Handbuch zur Gestaltung mit Typografie und Layout.* Hgg. v. Bernt Engelmann, Iska Jehl, Hubert Sedlatschek. Donauwörth: Auer Verlag GmbH 2005
- [Esselborn 1937] Karl Esselborn: *Darmstädter Originale.* 3., verb. u. verm. Aufl. Darmstadt: Pfeffer & Balzer 1937
- [Everard 1991] Myriam Everard: *»Man lebt nur einmal in Patchamatac«.* *Die groteske Welt von Til Brugman, Lebensgefährtin von Hannah Höch.* In: *Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch.* Hgg. v. Julia Dech, Ellen Maurer. Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1991 (*Der andere Blick. Frauenstudien in Wissenschaft und Kunst*), S. 82–100
- [Ex 2002] Sjarel Ex: *Lajos d'Ebneth en de avantgarde 1923–1933.* Utrecht: Centraal Museum 2002
- [Ex/Hoek 1984] Sjarel Ex, Els Hoek: *De Mechanisch dansende Figuur van Vilmos Huszár. Gereconstrueerd door Andy Kowalski.* Utrecht: Reflex 1984
- [Ex/Hoek 1985] Sjarel Ex, Els Hoek: *Vilmos Huszár. Schilder en ontwerper 1884–1960. De grote onbekende van De Stijl.* Utrecht: Reflex 1985
- [Fähnders 2016] Walter Fähnders: *»Ich fordere sofortige Beseitigung aller Übelstände«.* *Kurt Schwitters und der avantgardistische Manifestantismus.* In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters.* Hgg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016 (*Moderne-Studien*; 20), S. 33–48
- [Fähnders/Karrenbrock 1998] Walter Fähnders, Helga Karrenbrock: *»Ich sage nämlich das Gegenteil, aber nicht immer«.* *Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters.* In: *Manifeste: Intentionalität.* Hgg. v. Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeier. Amsterdam/Atlanta/GA: Rodopi 1998 (*Avantgarde Critical Studies*), S. 57–90
- [Fahl 1993] Andreas Fahl: *Handarbeiten in der Freizeit.* In: *»Langes Fädchen – Faules Mädchen«.* *Textile Handarbeiten in Erziehung, Beruf und Freizeit.* Hannover: Historisches Museum 1993 (*Schriften des Historischen Museums Hannover*; 3), S. 58–74
- [Fahl 2008] Andreas Fahl: *Pelikan-Produkte im Büro.* In: *Pelikan. Ein Unternehmen schreibt Geschichte.* *Ausst.-Kat. Historisches Museum Hannover.* Hgg. v. Kathleen Allner. Hannover: Historisches Museum 2008 (*Schriften des Historischen Museums Hannover*; 30), S. 65–69
- [Faulstich 2006a] Werner Faulstich: *Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (UTB; 2739)
- [Faulstich 2006b] Werner Faulstich: *Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (UTB; 2740)
- [Finger 2006] Anke Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne.* Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht 2006
- [Fischer 2001] Katrin Fischer: *Kurt Schwitters. Selbsterfindung und Kunstleben.* In: *Selbstpoetik 1800–2000: Ich-Identität als literarisches*

- Zeichenrecycling. Hgg. v. Ralph Köhnen. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2001, S. 201–214
- [Fleckner 2009] Uwe Fleckner: *Sie nahmen Dada ernst. Das »Merzbild« von Kurt Schwitters und seine Inszenierung als Werk »Entarteter« Kunst.* In: *Das Verfemte Meisterwerk. Schicksalswege Moderner Kunst im »Dritten Reich«.* Hgg. v. Uwe Fleckner. Berlin: Akademie 2009 (*Schriften der Forschungsstelle Entartete Kunst*; 4), S. 75–105
- [Fleischmann 2018] Gerd Fleischmann: *Alles Theater? Kurt Schwitters über Typografie.* In: *»Schlagkraft der Form«. Kurt Schwitters. Theater und Typografie.* Hgg. v. Isabel Schulz, Carsten Niemann. Hannover: RevonnaH Verlag 2018 (*Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*; 17), S. 131–156
- [Frank/Podewski/Scherer 2010] Gustav Frank, Madleen Podewski, Stefan Scherer: *Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als »kleine Archive«.* In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34, 2 (2010), S. 1–45
- [Franzen 1997a] Brigitte Franzen: *»Die Großstadt – ein gewaltiges Merzkunstwerk?« Versuch über Kurt Schwitters und die Architektur.* In: *Neues Bauen der 20er Jahre. Gropius, Haesler, Schwitters und die Dammerstocksiedlung in Karlsruhe 1929.* Ausst.-Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Hgg. v. Brigitte Franzen. Karlsruhe: INFO Verlagsgesellschaft 1997, S. 123–137
- [Franzen 1997b] Brigitte Franzen: *Einleitung.* In: *Neues Bauen der 20er Jahre. Gropius, Haesler, Schwitters und die Dammerstocksiedlung in Karlsruhe 1929.* Ausst.-Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Hgg. v. Brigitte Franzen. Karlsruhe: INFO Verlagsgesellschaft 1997
- [Gateau 1994] Jean-Charles Gateau: *Paul Eluard oder Der sehende Bruder. Biographie ohne Maske.* Berlin: Edition q 1994
- [Genz 2011] Julia Genz: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch.* München: Wilhelm Fink 2011
- [Giebel 2015] Jan Giebel: *»Merz5 wird eine Mappe von 7 Arpaden von Arp. Merz5 wird sehr gut«.* In: *Hans Arp. Der Nabel der Avantgarde. Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum Berlin.* Hgg. v. Julia Wallner. Berlin: Georg Kolbe Museum 2015, S. 44–58
- [Giedion-Welcker 1937] Carola Giedion-Welcker: *Moderne Plastik, Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung.* Zürich: Verlag Dr. H. Girsberger 1937
- [Giedion-Welcker 1973] Carola Giedion-Welcker: *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild. Mit Briefen von Arp, Chillida, Ernst, Giacometti, Joyce, Le Corbusier, Mondrian, Schwitters.* Hgg. v. Reinhold Hohl. Köln: M. DuMont Schauberg 1973
- [Golubović/Subotić 2008] *Zenit 1921–1926.* Hgg. v. Vidosava Golubović, Irina Subotić. Belgrad: Narodna Biblioteka Srbije 2008. ([https://monoskop.org/images/a/a7/Golubovic\\_Vidosava\\_Subotic\\_Irina\\_Zenit\\_1921-1926.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Golubovic_Vidosava_Subotic_Irina_Zenit_1921-1926.pdf), Stand 21. 9. 2018)
- [Gräff 1935] *Der Drucker. Handsatz, Maschinensatz, Reproduktionsverfahren.* Hgg. v. Werner Gräff. Potsdam-Berlin: Sanssouci Verlag 1935 (*Menschen an der Arbeit*; 6)
- [Grasshoff 2000] Richard Grasshoff: *Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus.* Berlin: Freie Univ., Diss. 2000. (<http://www.diss.fu-berlin.de/cgi-bin/zip.cgi/2001/9/Fub-diss20019.zip>, Stand 21. 9. 2018)
- [Greet 2014] Michele Greet: *Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art.* In: *Journal of Curatorial Studies* III, 2/3 (2014), S. 212–236
- [Grötz 1993] Thomas Grötz: *»Meine Herrschaften, Ihre eingerosteten Ohren klingen«.* Überlegungen zur *»Ursonate« von Kurt Schwitters.* In: *Kurt Schwitters: »Bürger und Idiot«. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers.* Hgg. v. Gerhard Schaub. Berlin: Fannei & Walz 1993, S. 41–51
- [Groot 2007] Marjan Groot: *Vrouwen in de vormgeving in Nederland 1880–1940.* Rotterdam: Uitgeverij 010 2007
- [Guénégan 2006] *Serge Charchoune 1888–1975. Catalogue raisonné.* Hgg. v. Pierre Guénégan.

- Bd. 1: 1912–1924. Carouge: Lanwell & Leeds 2006
- [Güse 1988] Rudolf Jahns. *Malen ist Leben*. Hgg. v. Ernst-Gerhardt Güse. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1988
- [Gumpert 1979] Lynn Gumpert: *El Lissitzky's Proun 1. Kestnermappe*. In: *Bulletin. The University of Michigan Museum of Art and Archaeology* II (1979), S. 56–69
- [Hackl/Krolop 2001] *Wortverbunden – zeitbedingt. Perspektiven der Zeitschriftenforschung*. Hgg. v. Wolfgang Hackl, Kurt Krolop. Innsbruck u. a.: Studien-Verl. 2001
- [Haldenwanger 1990] Maria Haldenwanger: *Schwitters – Herausgeber, Verleger, Typograph einer Zeitschrift: Merz (1923–1932)*. In: *Typographie kann unter Umständen Kunst sein. Ausst.-Kat. Landesmuseum Wiesbaden*. Hgg. v. Volker Rattemeyer, Dietrich Helms. Bd. 1: *Kurt Schwitters, Typographie und Werbegestaltung*. Wiesbaden: Landesmuseum Wiesbaden 1990, S. 18–25
- [Hammer/Lodder 2000] Martin Hammer, Christine Lodder: *Constructing Modernity. The Art and Career of Naum Gabo*. New Haven/London: Yale University Press 2000
- [Hancock 1983] Jane H. Hancock: *Jean Arp's The Eggboard Interpreted: The Artist as a Poet in the 1920's*. In: *The Art Bulletin* LXV, 1 (1983), S. 122–137
- [Hancock 1986] Jane Hancock: *Die menschliche Figur und ihre Attribute; Dada und die surrealistische Periode*. In: *Arp 1886–1966. Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 13.07.–31.08.1986*. Hgg. v. Jane Hancock, Stefanie Poley. Stuttgart: Hatje 1986, S. 88–112
- [Haslam 2007] Andrew Haslam: *Handbuch des Buches*. München: Stiebner Verlag GmbH 2007
- [Hecker 2008] Judy B. Hecker: *Kurt Schwitters*. In: *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*. Hgg. v. Scott Gerson, Adrian Sudahtaler, Anne Umland. New York: Museum of Modern Art 2008 (*Studies in Modern Art*; 9), S. 294–299
- [Heidtmann 1984] Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypien und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren*. Berlin: Arno Spitz 1984
- [Heimgartner 2014] Stephanie Heimgartner: *»Kantapper, kantapper« – Geräusche und Musik im Bilderbuch*. In: *Bildlaute & laute Bilder. Die »Audio-Visualität« der Bilderzählungen*. Hgg. v. Christian Bachmann. Berlin: Bachmann 2014, S. 169–184
- [Heißenbüttel 1972] Helmut Heißenbüttel: *Die Demonstration des i und das Trivialgedicht: Der Dichter Kurt Schwitters*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* XXXV/XXXVI (1972), S. 1–7
- [Heißenbüttel 1983] Helmut Heißenbüttel: *Versuch über die Lautsonate von Kurt Schwitters*. Wiesbaden: Steiner 1983 (*Abhandlungen der Klasse der Literatur, Akademie der Wissenschaften und der Literatur*; 1983, 6)
- [Heißenbüttel 1990] Helmut Heißenbüttel: *Das i-Gedicht von Kurt Schwitters*. In: *Typographie kann unter Umständen Kunst sein*. Hgg. v. Volker Rattemeyer, Dietrich Helms. Bd. 1: *Kurt Schwitters, Typographie und Werbegestaltung*. Wiesbaden: Landesmuseum Wiesbaden 1990, S. 41–43
- [Heite 2011] Remco Heite: *Dada in Drachten*. Oosterwolde: Stichting Nobilis 2011
- [Helms 1966] Hans G. Helms: *Die Ideologie der anonymen Gesellschaft. Max Stirners »Einziges und der Fortschritt des demokratischen Selbstbewusstseins vom Vormärz bis zur Bundesrepublik*. Köln: DuMont Schauberg 1966
- [Helms 1990] Dietrich Helms: *Werkverzeichnis*. In: *»Typographie kann unter Umständen Kunst sein«*. Hgg. v. Dietrich Helms, Volker Rattemeyer. Wiesbaden: Museum Wiesbaden 1990

- (2: *Vordemberge-Gildewart. Typographie und Werbegestaltung*)
- [Hemken 1990] Kai-Uwe Hemken: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*. Köln: DuMont 1990 (*DuMont-Taschenbücher*; 248)
- [Hemken 1992] Kai-Uwe Hemken: »Muss die neue Kunst den Massen dienen?« *Zur Utopie und Wirklichkeit der »Konstruktivistischen Internationale«*. In: *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*. Stuttgart: Hatje 1992, S. 57–67
- [Henkel 1997] Klaus Henkel: *Die Renaissance des Raoul Heinrich Francé*. In: *Mikrokosmos* LXXXVI, 1 (Jan. 1997), S. 3–16
- [Hentea 2014] Marius Hentea: *TaTa Dada. The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*. Cambridge, Mass. u. a.: MIT Press 2014
- [Hereth 1996] Hans-Jürgen Hereth: *Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Kurt Schwitters dargestellt anhand seines Gedichts »An Anna Blume«*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996 (*Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*; 53)
- [Heyne 2009] Renate Heyne: *Light Displays: Relations So Far Unknown*. In: *Moholy-Nagy. The Photographs. Catalogue Raisonné*. Ostfildern: Hatje Cantz 2009, S. 27–33
- [Heyne/Neusüss 2009] *Moholy-Nagy. The Photographs. Catalogue Raisonné*. Hgg. v. Renate Heyne, Floris M. Neusüss. Ostfildern: Hatje Cantz 2009
- [Hille 2000] Karoline Hille: *Hannah Höch und Raoul Hausmann. Eine Berliner Dada-Geschichte*. Berlin: Rowohlt 2000
- [Hiller von Gaertringen 2007] Hans Georg Hiller von Gaertringen: *Sturm auf das Stadtbild. On the Treatment of Wilhelminian Architectural Decoration in the Twentieth Century*. In: *Iconoclasm. Contested Objects, Contested Terms*. Hgg. v. Stacy Boldrick, Richard Clay. Aldershot u. a.: Ashgate 2007, S. 215–240
- [Höch 1995a] *Hannah Höch, eine Lebenscollage*. Hgg. v. Ralf Burmeister, Eckhard Fürus. Bd. 2, Abt. II: 1921–1934. Berlin: Argon 1995
- [Höch 1995b] *Hannah Höch, eine Lebenscollage*. Hgg. v. Ralf Burmeister, Eckhard Fürus. Bd. 2, Abt. I: 1921–1934. Berlin: Argon 1995
- [Hölscher 2003] Petra Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791–1932*. Kiel: Ludwig 2003
- [Höltke 2001] Werner Höltke: *Freie Fahrt für Carl Bobe. Der seltsame Lebensweg eines Oerlinghauseners*. In: *Der Minden-Ravensberger. Berichte und Bilder aus der Region. Das Jahrbuch in Ostwestfalen* LXXIII (2001), S. 105–110
- [Hofer 2004] *Sprüche, Spiele und Lieder der Kinder*. Hgg. v. Anton Hofer. Wien u. a.: Böhlau 2004 (*Corpus musicae popularis Austriacae*; 16: *Volksmusik in Niederösterreich*)
- [Hoffmann-Curtius 2002] Kathrin Hoffmann-Curtius: *Frauenmord als künstlerisches Thema der Moderne*. In: *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*. Hgg. v. Frank J. Robertz, Alexandra Thomas. München: belle-ville 2002
- [Hopkins 2013] David Hopkins: *Proto-Dada. The New York Connection. The Ridgefield Gazook (1915); The Blind Man (1917); Rongwrong (1917); 391 (1917); TNT (1919); and New York Dada (1921)*. In: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Hgg. v. Peter Brooker u. a. Bd. 3, 1: *Europe 1880–1940*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 160–179
- [Humperdinck 1994] *Der Unbekannte Engelbert Humperdinck. Seine Werke. Engelbert Humperdinck Werkverzeichnis*. Hgg. v. Eva Humperdinck. Koblenz: Görres 1994
- [Jacoby 2007] Petra Jacoby: *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe*. Bielefeld: transcript 2007
- [Jaffé 1967] H. L. C. Jaffé: *Mondrian und De Stijl*. Köln: DuMont Schauberg 1967 (*DuMont Dokumente, Reihe 2: Texte und Perspektiven*)



- [Jahn 2012] Bruno Jahn: *Art. Neidhartspiele*. In: *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter*. Hgg. v. Wolfgang Achnitz. Bd. 4: *Lyrik und Dramatik*. Berlin/Boston: Walter De Gruyter 2012, S. 1138–1143
- [Jannini 1979] Pasquale Aniel Jannini: *La fortuna del futurismo in Francia. Studi e ricerche*. Rom: Bulzoni 1979
- [Janssen/White 2011] Hans Janssen, Michael White: *The Story of De Stijl. Mondrian to Van Doesburg*. London: Lund Humphries 2011
- [Jardot 1953] Maurice Jardot: *Léger. Dessins*. Paris: Éd. des Deux Mondes 1953 (*Dessins des grands peintres*; 5)
- [Jellinek 1912] Stephan Jellinek: *Transmissionen. Wellen – Lager – Kupplungen – Riemen- und Seilbetrieb – Anlagen*. Berlin: Julius Springer 1912
- [Joosten 1998] Joop M. Joosten: *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*. Bd. 2: *Catalogue Raisonné of the Work of 1911–1944*. München/New York: Prestel 1998
- [Kadatz 2001] Hans-Joachim Kadatz: *Seemanns Lexikon der Architektur*. 3. Aufl. Leipzig: Seemann 2001
- [Kaever 2004] Matthias Kaever: *Nicht erneuerbare Energieträger zwischen Maas und Ruhr*. Münster: Lit Verlag 2004 (*Geographie: Forschung und Wissenschaft*)
- [Karrenbrock 2008] Helga Karrenbrock: *Weimarer Republik*. In: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hgg. v. Reiner Wild. 3., vollst. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 241–260
- [Karshan 1974] Donald H. Karshan: *Archipenko. The Sculpture and Graphic Art. Including a Print Catalogue Raisonné*. Tübingen: Wasmuth 1974
- [Katenhusen 1998] Ines Katenhusen: *Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik*. Hannover: Hahn 1998
- [Kaul 2007] Camilla G. Kaul: *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2007
- [Kauschke 2012] Christina Kauschke: *Kindlicher Spracherwerb im Deutschen. Verläufe, Forschungsmethoden, Erklärungsansätze*. Berlin u. a.: De Gruyter 2012 (*Germanistische Arbeitshefte*; 45)
- [Kiesel 2004] Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck 2004
- [Kilian 2002] Markus Kilian: *Großstadtarchitektur und New City. Eine planungsmethodische Untersuchung der Stadtplanungsmodelle Ludwig Hilberseimers*. Karlsruhe, Univ.-Diss. 2002. (<http://digbib.ubka.uni-karlsruhe.de/volltexte/1092002>, Stand 20.3.2019)
- [Kleinschmidt 2012] Christoph Kleinschmidt: *Intermedialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld: transcript 2012
- [Klemke 1977] Werner Klemke: *Jan Tschichold: praeceptor typographiae*. In: *Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold / mit einer Einl. von Werner Klemke, der Bibliogr. aller Schriften und 5 großen Aufsätzen von Jan Tschichold sowie über 200, teils bunten Abb.* München u. a.: Saur 1977, S. 11–30
- [Knol 1997] Meta Knol: *Kurt Schwitters in Holland*. In: *Kurt Schwitters in Nederland: Merz, De Stijl & Holland Dada. Ausst.-Kat. Stadsgalerij Heerlen 1997*. Hgg. v. Anke van der Laan. Heerlen 1997, S. 10–40
- [Kocher 2018] Ursula Kocher: *Merz im Dialog – die Herausforderung des Publikums*. In: »Schlagkraft der Form«. *Kurt Schwitters. Theater und Typografie*. Hgg. v. Isabel Schulz. Hannover: RevonnaH Verlag 2018 (*Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*; 17), S. 51–63
- [Kolago 1997] Lech Kolago: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Anif bei Salzburg: Müller-Speiser 1997 (*Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge*; 32)

- [Krämer 2012] Sybille Krämer: *Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik*. In: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Hgg. v. Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Trotzke. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 79–100
- [Krause-Wahl/Söll 2012] Antje Krause-Wahl, Äne Söll: *Künstlerzeitschriften und ihre visuellen Strategien. Editorial*. In: *Kritische Berichte IV* (2012), S. 3–9
- [Kreimeier 2005] Klaus Kreimeier: *Komplex-starr. Semiotik des Kulturfilms*. In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Hgg. v. Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen. Bd. 2: *Weimarer Republik 1918–1933*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2005, S. 97f.
- [Kruft 2013] Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe*. 6., erg. Aufl. München: C. H. Beck 2013
- [KS Almanach 1988] *Kurt Schwitters Almanach*. Hgg. v. Michael Erlhoff, Klaus Stadtmüller. Bd. 7. Hannover: Postscriptum 1988
- [KSAT3] *Kurt Schwitters. Die Sammelkladden 1919–1923*. Hgg. v. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung in Kooperation mit dem Sprengel Museum Hannover. Bearb. von Julia Nantke und Antje Wulff. Berlin: Akademie/De Gruyter 2014 (*Kurt Schwitters: Alle Texte*; 3)
- [Kühnert 2009] Jürgen Kühnert: *Die Geschichte der Buchpreisbindung in Deutschland. Von ihren Anfängen bis ins Jahr 1945*. Wiesbaden: Harrassowitz 2009
- [Kümmerling-Meibauer 2016] Bettina Kümmerling-Meibauer: *Avantgarde im Bilderbuch. Die Scheuche (1925) von Kurt Schwitters, Käthe Steinitz und Theo van Doesburg*. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Hgg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016 (*Moderne Studien*; 20), S. 307–320
- [Kunzelmann 2014] Petra Kunzelmann: »... ich fordere die abstrakte Verwendung der Kritiker.« *Kurt Schwitters und die Kunstkritik*. Erlangen: Univ.-Diss., Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2014. (<https://opus4.kobv.de/opus4-fau/frontdoor/index/index/docId/4840>, Stand 21. 9. 2018)
- [Kuper 2012] Marijke Kuper: *De stoel van Rietveld/Rietveld's Chair*. Rotterdam: nai010 uitgevers 2012 (*Premsele Design Stories*)
- [Kusters 1994] Wiel Kusters: *Zum Schlot. Einige Bemerkungen zu Kurt Schwitters: »De booten hebben zwarte schoorstenen«*. In: *Neophilologus LXXVIII* (1994), S. 505–507
- [L'Ecotais 2002] *Man Ray – Rayographies*. Hgg. v. Emmanuelle de L'Ecotais. Paris: Scheer 2002
- [Lach 1971] Friedhelm Lach: *Der Merz-Künstler Kurt Schwitters*. Köln: DuMont Schauberg 1971
- [Lach 1973–1981] *Kurt Schwitters: Das literarische Werk*. Hgg. v. Friedhelm Lach. Bd. 1–5. Köln: DuMont 1973–1981
- [Lailach 2010] Michael Lailach: *Worte in Freiheit – Typografie im Visier der Avantgarden*. In: *Welt aus Schrift. Das 20. Jahrhundert in Europa und den USA. Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin*. Hgg. v. Anita Kühnel. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 105–112
- [Lampugnani 2017] Vittorio Magnago Lampugnani: *Die Stadt von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert. Urbane Entwürfe in Europa und Nordamerika*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2017
- [Lang 2001] Ulrike Lang: *Die Zeitschrift als »mediales Gesamtkunstwerk« am Beispiel des Simplicissimus*. In: *Wortverbunden – Zeitbedingt. Perspektiven der Zeitschriftenforschung*. Hgg. v. Wolfgang Hackl, Kurt Krolop. Innsbruck u. a.: Studien-Verlag 2001, S. 115–129
- [Laxton 2012] Susan Laxton: *White shadows: Photographs around 1922*. In: *Inventing Abstraction 1910–1925. How a radical idea changed modern art. Ausst. Kat. The Museum of Modern Art 2012*. Hgg. v. Leah Dickerman. New York: Thames & Hudson 2012, S. 332–335

- [Le Rider 2002] Jacques Le Rider: *War die Klassik farbenfeindlich und die Romantik farbengläubig? Von Lessings Laokoon zu Goethes Farbenlehre und deren Nachwirkung*. In: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Hgg. v. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (*Stiftung für Romantikforschung*; 21), S. 31–49
- [Le Roux de Lincy 1842] Antoine Jean Victor Le Roux de Lincy: *Le livre des proverbes français*. Paris: Paulin 1842
- [Lefèvre 1970] Albert Lefèvre: *Der Beitrag der hannoverschen Industrie zum technischen Fortschritt*. In: *Hannoversche Geschichtsblätter*. N. F. Bd. 16. Hannover 1970, S. 163–298
- [Lehmann 2013] Hans-Ulrich Lehmann: *Einführung*. In: *Genja Jonas. Eine Dresdner Lichtbildnerin*. Hgg. v. Alexander Atanasswo. Dresden: Kunstblatt 2013, S. 8–10
- [Leroy 2000] Claude Leroy: *Drei Begegnungen mit dem Esprit nouveau*. In: *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Hgg. v. Wolfgang Ascholtz, Walter Fähnders. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000 (*Avant Garde Critical Studies*), S. 583–607
- [Lessing 2011] Theodor Lessing: *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs*. Unveränd. Nachdr. der Ausg. Berlin, Verl. die Schilde, 1925. Arnstadt: Kirchschräger 2011
- [Lichtenstein 2003] Sabine Lichtenstein: *Listening to Kurt Schwitters' Ursonate. A Dadaistic-Romantic ›transposition d'arts‹?* In: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* XXXVIII, 2 (2003), S. 276–284
- [Lindlar 2006] Barbara Lindlar: *Die »Kombination mehrerer Faktoren«. Die visuelle Lautpoesie im Werk von Raoul Hausmann seit dem Dadaismus*. Berlin: Univ.-Diss. 2006. ([http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000020171](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000020171), Stand 21. 9. 2018)
- [Lindlar 2016] Barbara Lindlar: *PIN – eine moderne Kunstzeitschrift? Das PIN-Projekt*. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Hgg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016 (*Moderne-Studien*; 20), S. 49–62
- [Lissitzky-Küppers 1976] El Lissitzky. *Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Hgg. v. Sophie Lissitzky-Küppers. 2., verb. Aufl. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1976
- [Löffler 2004] Petra Löffler: *Affektbilder: eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld: transcript 2004
- [Lohrberg 2001] Frank Lohrberg: *Stadtnahe Landwirtschaft in der Stadt- und Freiraumplanung. Ideengeschichte, Kategorisierung und Hinweise für die zukünftige Planung*. o. O.: Books on Demand 2001
- [Lotz 2002] Rainer Lotz: *»Bitte! Die neuen Vox-Platten« – eine kurze Firmengeschichte der Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin-Tiergarten*. In: *Der Schalltrichter / Deutscher Grammophon-Club e. V. XIX (2002)*, S. 1–7
- [Luke 2014] Megan R. Luke: *Kurt Schwitters. Space, Image, Exile*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press 2014
- [Maan 2006] Dick Maan: *Paul Schuitema. Bildender Organisator*. Übers. von Karl Schillings. Rotterdam: 101 Verlag 2006
- [Mahn 1989] Gabriele Mahn: *Sophie Taeuber – eine Figur im Raum. Sophie Taeuber – una figura nello spazio*. In: *Sophie Taeuber-Arp zum 100. Geburtstag. Nel centenario della nascita. Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthau*. Hgg. v. Beat Wismer. Baden (Schweiz): Verlag Lars Müller 1989, S. 87–105
- [Mally 1990] Lynn Mally: *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley u. a.: Univ. of California Press 1990 (*Studies on the History of Society and Culture*)
- [Mamine 2018] Tomoko Mamine: *Die japanische Künstlergruppe Mavo in transkultureller Perspektive*. In: *Hello World. Revision einer Sammlung, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof – Museum der Gegenwart*. Hgg. v. Udo Kittel-

- mann, Gabriele Knapstein. München: Hirmer 2018, S. 145–149
- [Mangin 1973] Nicole S. Mangin: *Catalogue de l'œuvre de Georges Braque. Peintures 1916–1923*. Paris: Maeght 1973
- [Margolin 1997] Victor Margolin: *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*. Chicago: Univ. of Chicago Press 1997
- [Matthes 1996] Siegfried Matthes: *Mineralogie. Eine Einführung in die spezielle Mineralogie, Petrologie und Lagerstättenkunde*. 5., überarb. u. aktual. Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 1996 (Springer-Lehrbuch)
- [Mayer 2017] Hartmut Mayer: *Mimesis und moderne Architektur. Eine architekturtheoretische Neubewertung*. Bielefeld: transcript 2017
- [McLuhan 1964] Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extension of Man*. New York u. a.: McGraw-Hill 1964
- [Meer 2015] Julia Meer: *Neuer Blick auf die Neue Typographie. Die Rezeption der Avantgarde in der Fachwelt der 1920er Jahre*. Bielefeld: transcript 2015
- [Mello 2010] Chico Mello: *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Aachen: Shaker 2010 (Berichte aus der Musikwissenschaft)
- [Mengin 1994] Christine Mengin: *Modelle für eine moderne Großstadt: Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer*. In: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. Hgg. v. Vittorio Magnago Lamugnani, Romana Schneider. Stuttgart: Gerd Hatje 1994, S. 185–205
- [Mersmann 1999] Birgit Mersmann: *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999
- [Meyer 1994] Jochen Meyer: *Paul Steegemann Verlag 1919–1935, 1949–1955: Sammlung Marzona*. Stuttgart: Gerd Hatje 1994
- [Michaelides 2013] Chris Michaelides: *Futurist Periodicals in Rome (1916–39). From Efferves-*
- cence to Disillusionment*. In: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Hgg. v. Peter Brooker u. a. Bd. 3: *Europe 1880–1940, Pt. 1*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 560–588
- [Mizelle 1977] Dary John Mizelle: *Kurt Schwitters' Ursonate and Quanta and Hymn to Matter*. San Diego: Univ. of California diss. 1977
- [Molderings 2009] Herbert Molderings: *Light Years of a Life: The Photogram in the Aesthetic of László Moholy-Nagy*. In: *Moholy-Nagy. The Photograms. Catalogue Raisonné*. Hgg. v. Renate Heyne, Floris M. Neusüss. Ostfildern: Hatje Cantz 2009, S. 15–25
- [Müller 1993] Karlheinz Müller: *Literarische Spaziergänge in Darmstadt*. Darmstadt: Roether 1993
- [Müller 1999] Corinna Müller: *Zur Veränderung des Schauspielens im stummen Film. Am Beispiel insbesondere Henny Portens*. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Hgg. v. Heinz-Bernd Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings. Marburg: Schüren 1999 (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft; 7), S. 71–92
- [Müller-Härlin 2006] Anna Müller-Härlin: »die werbegestaltung. das klingt so einfach«. Kurt Schwitters und seine Freunde als Typografen. In: *Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde*. Hgg. v. Karin Orchard, Isabel Schulz. Köln: DuMont 2006, S. 138–156
- [Murray 2012] Natalia Murray: *The Unsung Hero of the Russian Avant-garde. The Life and Times of Nikolay Punin*. Leiden: Brill 2012 (Russian History and Culture; 9)
- [Mus/Vandevoorde 2013] Francis Mus, Hans Vandevoorde, Christian Weikop: »Streetscape of New Districts Permeated by the Fresh Scent of Cement: Brussels, the Avant-Garde, and Internationalism. In: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Hgg. v. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker. Bd. 3: *Europe 1880–1940, Pt. 1*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 336–363

- [Muschelknauss 2006] Eduard Muschelknauss: *Zwischen literarischem Ferment und formal gebundener Klangstruktur: Kurt Schwitters' »Ursonate«*. In: *À la croisée des langages. Texte et arts dans les pays de langue allemande*. Hgg. v. Edwige Brender. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006 (*Publications de l'institut d'allemand*; 38), S. 189–196
- [Nakov 2002] Kazimir Malewicz. *Catalogue raisonné*. Hgg. v. Andrej Nakov. Paris: Adam Biro 2002
- [Nantke 2017] Julia Nantke: *Ordnungsmuster im Werk von Kurt Schwitters. Zwischen Transgression und Regelmäßigkeit*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017 (*spectrum Literaturwissenschaft*; 59)
- [Nebrig 2007] Alexander Nebrig: *Walzel und die »Ausdruckskunst«. Der Formdiskurs in Philologie und Avantgarde*. In: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen XXXI/XXXII* (2007), S. 42–50
- [Neumeyer 1986] Fritz Neumeyer: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin: Siedler 1986
- [Neusüss 1990a] Floris M. Neusüss: »P« wie »Peklikan«, »T« wie »Tinte«. In: *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*. Hgg. v. Floris M. Neusüss, Renate Heyne. Köln: DuMont 1990, S. 156–158
- [Neusüss 1990b] Floris M. Neusüss: *Man Ray – Rayographien*. In: *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*. Hgg. v. Floris M. Neusüss, Renate Heyne. Köln: DuMont 1990, S. 58–74
- [Neusüss/Heyne 1990] *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*. Hgg. v. Floris M. Neusüss, Renate Heyne. Köln: DuMont 1990
- [NGroveD 2001, Bd. 23] Sandra Mangsen u. a.: *Art. Sonata*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hgg. v. John Tyrell, Stanley Sadie. 2. Aufl. Bd. 23. London: Oxford University Press 2001, S. 671–687
- [Nisbet 1988] Peter Nisbet: *El Lissitzkys typographische Arbeiten – eine kommentierte Abschrift*. In: *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive. Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover*. Hgg. v. Norbert Nobis. Frankfurt a. M./Berlin: Propyläen Verlag 1988, S. 271–280
- [Noell 2008] Matthias Noell: *Konkrete Gesellschaft. Zum Verhältnis von Mensch, Raum und Architektur bei Theo van Doesburg, Franz Wilhelm Seiwert und Max Bill*. In: *Form & Gesellschaft / Symposium zur Ausstellung Köln Progressiv 1920–33*. Hgg. v. Julia Friedrich. Köln: Museum Ludwig 2008, S. 31–42
- [Nündel 1981] Ernst Nündel: *Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: rowohlt's monographien 1981
- [Op de Coul 1983] Paul Op de Coul: *Dada in den Niederlanden: Bericht eines Feldzuges*. In: *Kurt Schwitters Almanach*. Hannover: Postscriptum 1983, S. 141–157
- [Orchard/Schulz 2000–2006] *Kurt Schwitters. Catalogue raisonné*. Hgg. v. Karin Orchard, Isabel Schulz. Bd. 1–3. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2000–2006
- [Orth 1994] Elke Orth: *Das dichterische Werk von Francis Picabia (1917–1920)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1994 (*Reihe XIII Französische Sprache und Literatur*; 191)
- [Paenhuysen 2007] An Paenhuysen: *A Road Story of the Belgian Avant-Garde*. In: *From Art Nouveau to Surrealism. Belgian Modernity in the Making*. Hgg. v. Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture, Patrick McGuinness. London: Modern Humanities Research Association/Maney Publishing 2007, S. 128–141
- [Paravicini 2009] Ursula Paravicini: *Architektur- und Planungstheorie. Konzepte städtischen Wohnens*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2009
- [Passuth 1998] Krisztina Passuth: *Treffpunkte der Avantgarden: Ostmitteleuropa 1907–1930*. Budapest: Balassi Kiadó 1998
- [Perloff 1997] Nancy Perloff: *Two Visions of the Universal. The Collaboration of Kurt Schwitters*

- and El Lissitzky. In: *Dada Cologne Hanover*. Hgg. v. Charlotte Stokes, Stephen C. Foster. New York: G. K. Hall & Co. 1997 (*Crisis and the Arts. The History of Dada*; 3), S. 174–192
- [Peters 1977] Manfred Peters: *Die misslungene Rettung der Sonate: Kurt Schwitters' Ursonate als neue Vokalmusik*. In: *Musica. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens* XXXI, 3 (1977), S. 217
- [Pfeifer, Etym. Wb. 2000] Wolfgang Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 5. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. 2000
- [Picabia 2016] Francis Picabia. *Catalogue Raisonné*. Hgg. v. William A. Camfield u. a. Bd. 2: 1915–1927. Brüssel: Mercatorfonds 2016
- [Pichler 2015] Franz Pichler: *Raoul Francé und sein Werk zu Natur und Leben. Eine kommentierte und illustrierte Bibliographie*. Linz: Universitätsverlag Rudolf Trauner 2015 (*Schriftenreihe Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik / Johannes Kepler Universität Linz*; 32)
- [Pirsich 1985] Volker Pirsich: *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg: Bautz 1985
- [Poerschke 2005] Ute Poerschke: *Funktion als Gestaltungsbegriff. Eine Untersuchung des Funktionsbegriffs in architekturtheoretischen Texten*. Cottbus: Brandenburgische Techn. Univ., Diss. 2005. (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:co1-000000783>, Stand 21.9.2018)
- [Pross 1970] Harry Pross: *Publizistik. Thesen zu einem Grundcolloquium*. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1970 (*Sammlung Luchterhand*; 10)
- [Raabe 1964] Paul Raabe: *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921*. Stuttgart: Metzler 1964 (*Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte*; 1)
- [Rajewsky 2002] Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002 (*UTB*; 2261)
- [Rau 1981] Hans Arp. *Die Reliefs. Oeuvre-Katalog*. Hgg. v. Bernd Rau. Stuttgart: Hatje 1981
- [Rauschenbach 1983] Bernd Rauschenbach: *Das Singen des Torfmanns. Kurt Schwitters als Komponist*. In: *Kurt Schwitters Almanach*. Bd. 2. Hannover: Postscriptum 1983, S. 158–163
- [Raussert 2003] Wilfried Raussert: *Avantgarden in den USA. Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung 1940–1970*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2003
- [Rechenberg 2013] Christoph Rechenberg: *Innovationsfeld Tempelhof. Möglichkeitsräume von Planungsinstrumenten*. Hamburg: Diplomica Verlag 2013
- [Rehorst 1989] Chris Rehorst: *Hannah Höch und die Niederlande*. In: *Hannah Höch 1889–1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie*. Hgg. v. Berlinische Galerie, Musuemspädagogischer Dienst Berlin. Berlin: Argon 1989, S. 41–52
- [Riha 1985] Karl Riha: *Nachwort*. In: *Christof Spengemann: Die Wahrheit über Anna Blume: Kritik der Kunst, Kritik der Kritik, Kritik der Zeit*. Nachdr. d. Erstaug. Hannover, Zweemann, 1920. Hannover: Postskriptum 1985
- [Riha 1991] Karl Riha: *Im Geiste ›Anna Blumes‹. Zu Christof Spengemanns ›Ypsilon‹-Roman*. In: *Ypsilon. Ein grotesker Roman*. Hgg. v. Christof Spengemann. Hannover: Postskriptum 1991, S. 97–109
- [Riha/Wende-Hohenberger 1992] *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*. Hgg. v. Karl Riha, Waltraud Wende-Hohenberger. Stuttgart: Reclam 1992 (*Reclams Universal-Bibliothek*; 8650)
- [RML, Bd. 3, 1967] Peter Andraschke: *Art. Sonatensatzform*. In: *Riemann Musik Lexikon*. Hgg. v. Willibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht. 12., völlig Neubearb. Aufl. Bd. 3: *Sachteil*. Mainz u. a.: B. Schott's Söhne 1967, S. 884–886
- [Roters 1995] Eberhard Roters, Eckhard Fürus: *Kurt Schwitters*. In: *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Hgg. v. Ralf Burmeister.

- Bd. 2, Abt. II: 1921–1934. Berlin: Argon 1995, S. 113–150
- [Rudenstine 1985] Angelica Zander Rudenstine: *Peggy Guggenheim Collection, Venice. The Solomon R. Guggenheim Foundation*. New York: Abrams 1985
- [Rühm 1993] Gerhard Rühm: *der wortkünstler kurt schwitters*. In: *Kurt Schwitters: »Bürger und Idiot«*. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers. Berlin: Fannei & Walz 1993, S. 31–40
- [Rufer 1959] Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönborgs*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1959
- [Sabatier 1982] Robert Sabatier: *La Poésie du XXe siècle II: Révolutions et conquêtes*. Paris: Albin Michel 1982 (*Histoire de la poésie française*; 6)
- [Salm 1970] Peter Salm: *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft. Scherer – Walzel – Stai-ger*. Übers. von Marlene Lohner. Tübingen: Niemeyer 1970 (*Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft*; 2)
- [Sals 2004] Ulrike Sals: *Die Biographie der »Hure Babylon«*. Studien zur Intertextualität der Babylon-Texte in der Bibel. Tübingen: Mohr Siebeck 2004 (*Forschungen zum Alten Testament. Reihe 2*; 6)
- [Sanouillet 2005] Michel Sanouillet: *Dada à Paris*. Édition nouvelle, revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet. Paris: CNRS Editions 2005
- [Sarabjanow 1991] Malewitsch. *Künstler und Theoretiker*. Hgg. v. Dmitri Sarabjanow. Übers. von Erhard Glier. Weingarten: Kunstverl. Weingarten 1991
- [Schäfer 2013] Detmar Schäfer: *Pelikan. Die Marke*. Hannover: Leuenhagen & Paris 2013
- [Schaesberg 2004] Petrus Schaesberg: *Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha*. München: Univ. Diss. 2004
- [Schaub 1993b] Gerhard Schaub: *»Sagen Sie es nachher allen, wie nett es gewesen ist!«* Der Vortragskünstler Kurt Schwitters. In: *Kurt Schwitters: »Bürger und Idiot«*. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers. Hgg. v. Gerhard Schaub. Berlin: Fannei & Walz 1993
- [Scheffer 1978] Bernd Scheffer: *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*. Bonn: Bouvier 1978 (*Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur*; 33)
- [Schelle 1990a] Carola Schelle: *Werkverzeichnis*. In: *Typographie kann unter Umständen Kunst sein*. Hgg. v. Volker Rattemeyer, Dietrich Helms. Bd. 1: *Kurt Schwitters. Typographie und Werbegestaltung*. Wiesbaden: Landesmuseum Wiesbaden 1990, S. 118–257
- [Schelle 1990b] Carola Schelle: *Anmerkungen zu den verschiedenen Lichtbildvorträgen von Kurt Schwitters*. In: *Typographie kann unter Umständen Kunst sein*. Hgg. v. Volker Rattemeyer, Dietrich Helms. Bd. 1: *Kurt Schwitters, Typographie und Werbegestaltung*. Wiesbaden: Landesmuseum Wiesbaden 1990, S. 108–117
- [Schellong 2008] Marcel Schellong: *Was klingt an »Fümms bö wötää zää Uu...«? Überlegungen zur Lautpoesie und der Konstitution des Musikalischen*. In: *Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften. Eine Festschrift für Bernd Scheffer*. Hgg. v. Marcel Schellong, Oliver Jahrtaus, Simone Hirmer. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2008 (*Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland*; 39), S. 181–194
- [Schippers 1974] K. Schippers: *Holland Dada*. Amsterdam: Querido 1974
- [Schippers 2000] K. Schippers: *Holland Dada*. 2., vollständig überarb. Aufl. Amsterdam: Querido 2000
- [Schlösser 2007] Hermann Schlösser: *Kasimir Edschmid. Expressionist Reisender Romancier. Eine Werkbiographie*. Bielefeld: Aisthesis 2007
- [Schmalenbach 1967] Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters*. Köln: DuMont Schauberg 1967
- [Schmalenbach 1971] Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters – Kunst und Politik*. In: *Kurt Schwitters. Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf*. Hgg. v. Karl Ruhrberg. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle 1971, S. 5–8

- [Schmatz 1986] Ferdinand Schmatz: »Die Muse dürfen nicht mehr schweigen«. *Reflexionen zur künstlerischen Zusammenarbeit*. In: Kurt Schwitters *Almanach* (1986), S. 31–60
- [Schmitt-von Mühlenfels 2009] Franz Schmitt-von Mühlenfels: *Zur Einwirkung des Kubismus auf die französische und nordamerikanische Literatur*. In: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies* XI, 1–3 (Nov. 2009), S. 238–255
- [Schmitz-Emans 2011] Monika Schmitz-Emans: *Nachrichten aus Revon. Kurt Schwitters liest Hannover von hinten*. In: *Metropolen der Avantgarde/Métropoles des avant-gardes*. Hgg. v. Thomas Hunkeler, Edith Anna Kunz. Bern u. a.: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften 2011, S. 115–144
- [Schnabl 2012] Gerhard Schnabl: *Architektur zwischen »Drinnen« und »Draußen«. Zugangsinszenierungen metropolitaner Hochhäuser*. Bielefeld: transcript 2012
- [Schober 1994] Thomas Schober: *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994
- [Scholz 1989] Christian Scholz: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie. 3 Bde*. Obermichelbach: Scholz 1989
- [Schröder-Kehler 1985] Heidrun Schröder-Kehler: *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus: Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe »Die Abstrakten« (1919 bis 1933)*. Heidelberg Univ.-Diss. 1985
- [Schrott 1988] Raoul Schrott: *Dada 21/22: Musikalische Fischsuppe mit Reiseeindrücken. Eine Dokumentation über die beiden Dadajahre in Tirol*. Innsbruck: Haymon 1988
- [Schrott 2004] Raoul Schrott: *Dada 15/25. Dokumente und chronologischer Überblick zu Tzara & Co*. Köln: DuMont 2004
- [Schuldt 1972] Herbert Schuldt: *Lautgestaltung. Beitrag zu einer Klärung des Begriffs an Hand der »Ursonate«*. In: Kurt Schwitters. Hgg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Ed. Text + Kritik Boorberg 1972 (*Text + Kritik*; 35/36), S. 10–12
- [Schuldt 1984] Herbert Schuldt: *Einführung: Francis Picabia*. In: *Francis Picabia. Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. 2., überarb. Aufl.* Düsseldorf 1984, S. X–XLV
- [Schuler 2017] Friederike Schuler: *Im Dienste der Gemeinschaft. Figurative Wandmalerei in der Weimarer Republik*. Marburg: Tectum 2017
- [Schulz 2004] Isabel Schulz: *»Die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug mißbraucht zu werden«*. Kurt Schwitters und die Politik. In: *Schwitters – Arp. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel*. Hgg. v. Hartwig Fischer. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004
- [Schulz 2006] Isabel Schulz: *»Unsere Zeit heißt dada«*. Kurt Schwitters und die »Kerndadaisten«. In: *Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde. Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover*. Hgg. v. Karin Orchard, Isabel Schulz. Köln: Dumont 2006, S. 20–58
- [Schulz 2007] Isabel Schulz: *»Eine Art von Arbeit. . . , die der Mann nicht leisten kann.« Künstlerinnen im Umfeld von Kurt Schwitters*. Beitrag zum Symposium Kurt Schwitters und die Avantgarde. Sprengel Museum Hannover 2007. ([http://www.sprengelmuseum.de/bilderarchiv/sprengel\\_deutsch/downloaddokumente/pdf/ks2007\\_schulz\\_ks\\_und\\_seine\\_freundinnen.pdf](http://www.sprengelmuseum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/pdf/ks2007_schulz_ks_und_seine_freundinnen.pdf), Stand 21. 9. 2018)
- [Schulz 2013] Isabel Schulz: *Merz im Mehrfamilienhaus. Kurt Schwitters' Merzbauten – Vom Atelier zur Raumplastik*. In: *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948. Ausst.-Kat. Museum Villa Stock*. Hgg. v. Margot T. Brandhuber, Michael Buhrs. Ostfildern: Hatje Cantz 2013, S. 260–275
- [Schulz 2017a] Isabel Schulz: *»Märchen unserer Zeit«*. Kurt Schwitters als Vortragskünstler am Bauhaus. In: *Bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925*. Hgg. v. Peter



- Bernhard. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2017  
(*Neue Bauhausbücher*; 4), S. 299–306
- [Schulz 2017b] Isabel Schulz: *Käte Steinitz in Hannover – »Gastgeberin, Künstlerin, Dame und Bohémienne«*. In: *RevonnaH. Kunst der Avantgarde in Hannover 1912–1933*. Hgg. v. Karin Orchard. Köln: Snoeck 2017, S. 163–170
- [Schulz 2018] Isabel Schulz: *Kurt Schwitters: Theater und Typografie*. In: »Schlagkraft der Form«. *Kurt Schwitters. Theater und Typografie*. Hgg. v. Isabel Schulz. Hannover: RevonnaH Verlag 2018 (Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte; 17), S. 7–50
- [Schulze 2000] Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel: Erkundung und Anwendung der nicht-intentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2000
- [Seiwert 1993] Harry Seiwert: *Marcel Janco. Dadaist – Zeitgenosse – wohltemperierter morgenländischer Konstruktivist*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1993 (*Europäische Hochschulschriften. Reihe 28, Kunstgeschichte*; 173)
- [Shadowa 1987] Tatlin. Hgg. v. Larissa A. Shadowa. Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1987
- [Sheehan 1996] William Sheehan: *The Planet Mars. A History of Observation & Discovery*. Tucson: Univ. of Arizona Press 1996
- [Sheridan-Quantz 2011a] Edel Sheridan-Quantz: »Das Reich der Kinder«. *Bilderbücher des Molling Verlags*. In: *Hannoverscher Bibliophilen Abend*. Hgg. v. Hans-Peter Schramm. Hannover 2011, S. 50–61
- [Sheridan-Quantz 2011b] Edel Sheridan-Quantz: *Aschenbrödel reist um die Welt – Mollings Märchenbücher*. In: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*. Hgg. v. Ute Schneider. Bd. 22. München 2011, S. 63–102
- [Shloss 2003] Carol Loeb Shloss: *Lucia Joyce. To Dance in the Wake*. New York: Farrar, Straus/ Giroux 2003
- [Sieben 1985] Hansfried Sieben: *Vox 1921–1929 and the Companies that Succeeded it*. In: *Talking Machine Review International LXX* (Dez. 1985), S. 2000f.
- [Siebenbrodt/Schöbe 2012] Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe: *Bauhaus 1919–1933. Weimar-Dessau-Berlin*. New York: Parkstone International 2012
- [Sildatke 2013] Arne Sildatke: *Dekorative Moderne. Das Art Déco in der Raumkunst der Weimarer Republik*. Berlin: Lit Verlag 2013
- [Simons 1993] Katrin Simons: *El Lissitzky Proun 23 N oder Der Umstieg von der Malerei zur Gestaltung als Thema der Moderne. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1993 (*insel taschenbuch*; 1376)
- [Sonder 2018] Annkathrin Sonder: *Kurt Schwitters' Merz- und Normalbühne zwischen »explodierenden Dampfkessel« und funktionaler Gestaltung*. In: »Schlagkraft der Form«. *Kurt Schwitters. Theater und Typografie*. Hgg. v. Isabel Schulz. Hannover: RevonnaH Verlag 2018 (Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte; 17), S. 63–103
- [Sorg 2007] Reto Sorg: *Art. Grotteske*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hgg. v. Klaus Weimar u. a. 3., von Grund auf neu erarb. Aufl. Bd. 1: A–G. Berlin: De Gruyter 2007, S. 748–751
- [Speidel/Kegler/Ritterbach 2000] Bruno Taut: *Wege zu einer neuen Baukunst: Bruno Taut, »Frühlicht«. Konzeptkritik Hefte 1–4, 1921–22 und Rekonstruktion Heft 5, 1922*. Hgg. v. Manfred Speidel, Karl Kegler, Peter Ritterbach. Berlin: Gebr. Mann 2000
- [Sprengel 1993] Peter Sprengel: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin: Erich Schmidt 1993 (*Philologische Quellen und Studien*; 125)
- [Stadje 2015] Sonja Stadje: *Kleine weiße Würfel? Das Bauhaus, De Stijl und ihre ersten realisierten Bauten – eine Architekturbetrachtung*. Hamburg: disserta 2015
- [Steinorth 1987] Karl Steinorth: *Photographen der 20er Jahre. Mit einer Einführung von Professor Beaumont Newhall*. Gütersloh: Prisma Verlag 1987 (*Edition Photographica*)

- [Stöppel 2014] Daniela Stöppel: *Visuelle Zeichensysteme der Avantgarde 1910 bis 1950. Verkehrszeichen, Farblichtsysteme, Piktogramme*. München: Verl. Silke Schreiber 2014
- [Strätling 2017] Susanne Strätling: *Die Hand am Werk. Poetik der Poesis in der russischen Avantgarde*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017
- [Straub 2008] Karen Straub: *Geformte Farbe und farbige Form – Alexander Archipenkos Reliefs und Skulpto-Malereien*. In: *Alexander Archipenko. Ausst.-Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken*. Hgg. v. Ralph Melcher. München: Hirmer 2008, S. 21–25
- [Stroeh 1989] Greta Stroeh: *Sophie Taeuber Arp – Leben und Werk. Sophie Taeuber Arp – vita e opere*. In: *Sophie Taeuber-Arp zum 100. Geburtstag. Nel centenario della nascita. Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthhaus 1989 u. a.* Hgg. v. Beat Wismer. Baden (Schweiz): Verlag Lars Müller 1989, S. 21–76
- [Struck 2017] Peter Struck: *Zehn Jahre Zinnober 1919–1928. Das groteske Hannover der zwanziger Jahre*. Springe: Klampen Verlag 2017
- [Stucky/Kamber 1982] Monica Stucky, Urs Kamber: *Bild und Gedicht bei Hans Arp*. In: *Hans Arp. »Nach dem Gesetz des Zufalls geordnet.« Bestände und Deposita im Kunstmuseum Basel. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel*. Basel: Kunstmuseum 1982, S. 16–40
- [Suhr 2000] Elke Suhr: *Die »Gesellschaft der Freunde des Neuen Rußland«: Im Dienst der Kommunistischen Internationale*. In: *Kritik und Mandat. Intellektuelle in der deutschen Politik*. Hgg. v. Gangolf Hübinger, Thomas Hertfelder. Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt 2000 (Stiftung Bundespräsident-Theodor-Heuss-Haus. Wissenschaftliche Reihe; 3)
- [Surlapierre 2005] Nicolas Surlapierre: *Le soloiloque du ventriloque. L'Ursonate de Kurt Schwitters*. In: *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*. Hgg. v. Pascal Lécoart. Paris: Éd. L'Improviste 2005, S. 161–181
- [Suter 2000] Rudolf Suter: *Hans Arp: Metamorphose und Konkrete Kunst*. In: *Hans Arp Metamorphosen (1915–1965). Werke aus der Sammlung der Fondazione Marguerite Arp, Locarno. Ausst.-Kat. Museum Liner Appenzell 2000*. Hgg. v. Peter Dering. Zürich: Niggli 2000, S. 10–41
- [Suter 2007] Rudolf Suter: *Hans Arp, Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*. Bern u. a.: Peter Lang 2007 (*Europäische Hochschulschriften*; 28)
- [Suter 2016] Rudolf Suter: *Hans Arp. Das Lob der Unvernunft. Eine Biografie. Mit Fotografien von Ernst Scheidegger*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2016
- [Tgahrt 1995] *Dichter lesen*. Hgg. v. Reinhard Tgahrt. Bd. 3: *Vom Expressionismus in die Weimarer Republik*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1995 (*Marbacher Schriften*; 38/39)
- [Themerson 1958] Stefan Themerson: *Kurt Schwitters in England*. London: Gaberbocchus 1958
- [Toporišič 2014] Tomaž Toporišič: *The New Slovene Theatre and Italian Futurism: Delak, Černigoj and the Historical Avant-Garde in Venezia Giulia*. In: *International Yearbook of Futurism Studies*. Hgg. v. Günter Berghaus. Bd. 4. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 230–262
- [Tromp/Dautzenberg 1989] Will Tromp, J. A. Dautzenberg: *Kok van De Stijl. Spoorwegbeambte te Tilburg*. Oosterbeek: Bosbespers 1989
- [Valstar 1988] Arta Valstar: *»die abstrakten hannover« – Chronologie*. In: *die abstrakten hannover. Internationale Avantgarde 1927–1935. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover*. Hgg. v. Sprengel Museum Hannover. Hannover: Sprengel Museum Hannover 1988, S. 16–31
- [Van Bergeijk 2007] Herman van Bergeijk: *Jan Wils. De Stijl en verder*. Rotterdam: Uitgeverij 010 2007
- [Van den Berg 1992] *Doesburg, Schwitters u. a. Holland ist Dada. Ein Feldzug*. Hgg. v. Hubert van den Berg. Hamburg: Nautilus 1992
- [Van den Berg 1995] Theo van Doesburg, Kurt Schwitters: *Holland's Bankroet door Dada*.

- Documenten van een Dadaïstische Triomftoch door Nederland*. Hgg. v. Hubert van den Berg. Amsterdam: Uitgeverij Ravijn 1995
- [Van den Berg 1999] Hubert van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg: Winter 1999 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3; 167*)
- [Van den Berg 2002] Hubert van den Berg: *The Import of Nothing. How Dada Came, Saw, and Vanished in the Low Countries (1915–1929)*. New Haven/Conn. u. a.: G K Hall & Co 2002 (*Crisis and the Arts. The History of Dada; VII*)
- [Van den Berg 2007] Hubert van den Berg: *A Victorious Campaign for Dadaism? On the Press Coverage of the Dutch Dada Tour of 1923*. In: *Avant-Garde and Criticism*. Hgg. v. Klaus Beekman, Jan de Vries. Amsterdam/New York: Rodopi 2007 (*Avant-Garde Critical Studies; 21*), S. 195–250
- [Van den Berg 2013] Hubert van den Berg: *»Der Sturm« und die niederländische literarische Avantgarde. Eine kleine Bestandsaufnahme*. In: *Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*. Hgg. v. Irene Chytraeus-Auerbach, Elke Uhl. Berlin: Lit Verlag 2013 (*Kultur und Technik; 24*), S. 79–114
- [Van den Berg/Fähnders 2009] Hubert van den Berg, Walter Fähnders: *Einleitung*. In: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hgg. v. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 1–19
- [Van Doesburg 2000] *Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogue*. Hgg. v. Els Hoek. Utrecht: Centraal Museum 2000
- [Van Moorsel 2003] Wies van Moorsel: *»Durchschnitt reicht nicht!« Nelly van Doesburg 1899–1975*. Sulgen: Niggli 2003
- [Van Straaten 1983] Evert van Straaten: *Theo van Doesburg 1883–1931. Een documentaire op basis van materiaal uit de schenking van Moorsel*. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij 1983
- [Van Straaten 2000] Evert van Straaten: *Theo van Doesburg – Konstrukteur eines neuen Lebens*. In: *Theo van Doesburg. Maler – Architekt*. Hgg. v. Jo-Anne Birnie Danzker. München/London/New York: Prestel 2000, S. 43–117
- [Veendrick 1999] Laurenz Veendrick: *Tussen school en leven. Langdurige internaatsvorming voor meisjes tussen 14 en 16 jaar in de jaren vijftig en zestig in vormingsinternaat De Vonk te Noordwijkerhout*. Hilversum: Verloren 1999
- [Veit 2006] *Kestnerchronik*. Hgg. v. Görner Veit. Bd. 1: 1916–1943. Hannover: Kestnergesellschaft 2006
- [Vilshöver 1976] Klaus-Dieter Vilshöver: *Die Entwicklung der dramatischen Gestaltung im Theater Roger Vitrac*. Genf: Droz 1976 (*Kölner romanistische Arbeiten; N. F. 49*)
- [Volk/Winter 1936] *Lexikon der kosmetischen Praxis*. Bearb. v. in- u. ausländischen Fachleuten aus Wissenschaft u. Praxis. Hgg. v. Richard Volk, Fred Winter. Wien: Springer 1936
- [von Asten 2015] Astrid von Asten: *»Als ich meine ersten konkreten Reliefs ausstellte, erklärte ich die Kunst des Bürgers für sanktionierten Irrsinn.« Zu Ursprung und Entwicklung des Reliefs im Œuvre von Hans Arp*. In: *Hans Arp. Der Nabel der Avantgarde. Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum Berlin*. Berlin: Georg Kolbe Museum 2015, S. 59–73
- [Wachturm-Ges. 1960] *Jehovas Zeugen in Gottes Vorhaben*. Hgg. v. Wachturm-Ges. Wiesbaden: Wachturm-Ges. 1960
- [Wagner 2008] Gretchen Wagner u. a.: *Jean [Hans] Arp*. In: *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art 2008 (*Studies in Modern Art; 9*), S. 64–69
- [Wallner 2015] Julia Wallner: *Hans Arp – Die Welt durch einen Nabel sehen*. In: *Hans Arp. Der Nabel der Avantgarde. Ausst. Kat. Georg Kolbe Museum Berlin*. Hgg. v. Julia Wallner. Berlin: Georg Kolbe Museum 2015, S. 16–28
- [Webster 1997] Gwendolen Webster: *Kurt Merz Schwitters. A Biographical Study*. Cardiff: University of Wales Press 1997
- [Webster 2007] Gwendolen Webster: *Kurt Schwitters' Merzbau*. Unveröff. Typoskript. Milton Keynes: Open University 2007

- [Webster/Cardinal 2011] Gwendolen Webster, Roger Cardinal: *Kurt Schwitters*. Ostfildern: Hatje Cantz 2011
- [Wehde 2000] Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer 2000 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*; 69)
- [Weise 2003] Bernd Weise: *Aktuelle Nachrichtenbilder »nach Photographien« in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse*. Hgg. v. Charles Grivel, André Gunther, Bernd Stiegler. München: Wilhelm Fink 2003, S. 62–101
- [Weisenfeld 2002] Gennifer Weisenfeld: *Mavo. Japanese Artists and the Avant-Garde. 1905–1931*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2002
- [Wendermann 2008] Gerda Wendermann: *Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse*. In: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*. Hgg. v. Hellmut Th. Seemann. Göttingen: Wallstein 2008 (*Klassik Stiftung Weimar: Jahrbuch 2008*), S. 375–398
- [Wendler 2008] Reinhard Wendler: *Interpretation und Illusion. Probleme mit teleskopischen Bildern am Beispiel der Marskanäle*. In: *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Hgg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel. Berlin: Akademie 2008, S. 120–131
- [Wesseling o. J.] J. B. M. Wesseling: *Jacobus Hermanus Olympius Reijs*. (<http://www.humanitarisme.nl/personen/index.php?m=family%5C&id=140906>, Stand 21. 9. 2018)
- [Weststeijn 2009] Willem Weststeijn: *Proletkult*. In: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hgg. v. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart: Metzler 2009, S. 267f.
- [White 2003] Michael White: *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester u. a.: Manchester Univ. Press 2003 (*Critical Perspectives in Art History*)
- [White 2016] Michael White: *What's Merz in English? The Task of Translating Kurt Schwitters*. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Hgg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabel Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016 (*Moderne-Studien*; 20), S. 245–258
- [Wiesing 1991] Lambert Wiesing: *Stil und Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen*. München: Wilhelm Fink 1991
- [Wiesing 2006] Lambert Wiesing: *Bilder – Collagen – Videoclips. Das Materialkonzept von Kurt Schwitters*. In: *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*. Hgg. v. Barbara Naumann, Thomas Strässle, Caroline Torra-Mattenklott. Zürich: Hochschul-Verl. an der ETH 2006 (*Zürcher Hochschulforum*; 37), S. 247–260
- [Wilhelm 1983] Karin Wilhelm: *Walter Gropius. Industriearchitekt*. Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn 1983 (*Schriften zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie*)
- [Wingler 1975] Hans Maria Wingler: *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. 3., verb. Aufl. Bramsche: Rasch 1975
- [Winkelmann 1995] Judith Winkelmann: *Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995 (*Bochumer Schriften zur deutschen Literatur*; 47)
- [Winkler 2005] Heinrich August Winkler: *Weimar 1918–1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*. 4., durchges. Aufl. München: C. H. Beck 2005
- [Wittenbrink 2006] Theresia Wittenbrink: *Schriftsteller vor dem Mikrophon. Autorenauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik 1924–1932*. Berlin: Verl. für Berlin-Brandenburg 2006 (*Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs*; 36)
- [Wöbkemeier 1995] Walter Dexel (1890–1973). *Werkverzeichnis. Gemälde, Hinterglasbilder*,

- Gouachen, Aquarelle, Collagen, Ölstudien, Entwürfe zu Bühnenbildern.* Hgg. v. Ruth Wöb-  
kemeier, Kunstverein Bremen. Heidelberg:  
Edition Braus 1995
- [Worms de Romilly 1982] *Braque. Le cubisme. Fin  
1907–1914.* Hgg. v. Nicole Worms de Romilly.  
Paris: Maeght 1982
- [Wulff 2017] Antje Wulff: »Allem Krummen, Klei-  
nen, Kaffrigen feind sein«. *Hannoversche  
Kunstzeitschriften.* In: *RevonnaH. Kunst der  
Avantgarde in Hannover 1912–1933. Ausst.-Kat.  
Sprengel Museum Hannover.* Hgg. v. Karin  
Orchard. Köln: Snoeck 2017, S. 217f.
- [Wulff 2018] Antje Wulff: *Theater unter anderen  
Vorzeichen. Kurt Schwitters' Feste und Revuen.*  
In: »Schlagkraft der Form«. *Kurt Schwitters.  
Theater und Typografie.* Hgg. v. Isabel Schulz.  
Hannover: RevonnaH Verlag 2018 (*Prinzenstra-  
ße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschich-  
te; 17*), S. 103–130
- [Wye 2004] Deborah Wye: *Artists & Prints. Mas-  
terworks from the Museum of Modern Art.*  
New York: The Museum of Modern Art 2004
- [Zalman 2015] Sandra Zalman: *Consuming Surrea-  
lism in American Culture. Dissident Modernism.*  
Farnham: Ashgate 2015 (*Ashgate Studies in  
Surrealism*)
- [Zervos 1967] *Pablo Picasso.* Hgg. v. Christian  
Zervos. Bd. 2: *Oeuvres de 1906 à 1912.* Paris:  
Éditions Cahiers d'Art 1967
- [Zoltán 2010] Péter Zoltán: *Lajos Kassák, Wien  
und der Konstruktivismus.* Frankfurt a. M. u. a.:  
Peter Lang 2010 (*Budapester Studien zur Litera-  
turwissenschaft; 15*)
- [Zuschlag 2006] Christoph Zuschlag: *Auf dem  
Weg zu einer Theorie der Interikonizität.* In:  
*Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in  
Bild und Text.* Hgg. v. Silke Horstkotte, Karin  
Leonhard. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2006,  
S. 89–99



# REGISTER

- 29/22 (1929; 1596) 111
- Aaragon, Louis** 549
- Abraham** 523
- Aleksić, Dragan** 554, 896  
*Kurt Schwitters Dada* (1921) 896
- Aluf, Nic** 543  
Porträt von Sophie Taeuber mit Dada-Kopf  
(1920) 543  
Sophie Taeuber-Arp mit Dadakopf  
(1920) 543
- Anderson, Margaret** 633
- Apollinaire, Guillaume** 57, 60, 92, 472, 490,  
515, 787  
*Die moderne Malerei* (1913) 787  
*L'Esprit Nouveau* (1917) 515
- Aragon, Louis** 497, 501, 844
- Archipenko, Alexander** 187, 191f., 213, 635,  
651–653, 660, 669, 840, 845, 891  
La Boxe (1913) 213, 651–653
- Arminius** 618
- Arndt, Ernst Moritz** 86, 507  
*Fliegende Erinnerungsblättchen* (1912) 507
- Arp, Hans** VIII, XII, 12, 27f., 35, 46, 48, 51,  
53f., 57f., 74, 76, 80f., 100f., 103, 107–116,  
127–130, 142, 145–148, 154, 158, 163, 167,  
169, 182, 188f., 191–194, 213f., 220f., 226,  
233, 237f., 247, 385, 393f., 399, 449–451,  
457, 466, 472, 476, 480–482, 484, 487f.,  
497, 499, 505, 514, 517f., 523f., 526f., 531f.,  
536, 544, 546–550, 555, 609, 614, 617,  
622f., 631, 633, 637, 651, 653f., 671, 679f.,  
682, 689, 739, 742, 748, 765–767, 776, 795,  
799, 805, 808f., 819f., 840, 842–844, 846f.,  
873, 877, 879, 887f., 891f., 895  
(Rectangles) selon les lois du hasard  
(1916) 213f., 651, 653f.
- Arabische Acht** (1923) 107, 112, 142
- Arabische Sprichwörter** 142, 546, 622
- Behaarte Herzen 2** (1953) 523
- Behaarte Herzen 10** (1953) 523
- Das bezungte Brett** (1924) 116, 147, 549f.
- Das Eierbrett** (1922) 111f.
- das lichtscheue paradies 5** (1926/27) 523
- Das Meer** (1923) 107, 142
- Die Etablierung der Eulalia** 147, 549f.
- Die gestiefelte Sterne** (1927) 523
- die gestiefelten Sterne. für wilhelm fraenger**  
(1927) 548
- Die Hasenkaserne** (1923) XVII, 76, 100,  
523
- Die Nabelflasche** (1923) 107, 110, 112, 142
- Déclaration** (1921) 622
- Eierschläger** (1923) 107, 111, 142
- Ein Nabel** (1923) 107, 109f., 142
- Franz Müllers Drahtfrühling** (1956) 394
- für c giedion-welcker** (1927) 550
- für sophie taeuber arp** (1927) 523
- für theo von doesburg** (1925/27) 112
- »i«-Bild (1920) 472
- inc. aus karaffen bläst der schwarzgefärbte  
weltgeist** (1920) 51, 484, 488
- inc. Er sitzt mit sich in einem Kreis**  
(1924) 550
- inc. in den laubwäldern zirpen die laubsägen**  
(1920) 449
- Nabeltorso** (1915) 110

- Pferdevogel (1916) 76, 103, 526f., 805  
*Pupillennüsse* (1924) 499  
 Schnurrhut (1923) 107, 109, 112f., 142  
 Schnurruhr (1923) 107, 109–112, 116, 142, 167, 182, 233, 237f., 617, 631, 679f., 840, 846f.  
 Torso (1926?) 110  
*Unwesen und Treiben verwirrter Engel* (1963) 523  
*weisst du schwarzst du* (1925) 523  
 Arp, Hans; Hausmann, Raoul; Moholy-Nagy, László; Puni, Iwan  
*Aufruf zur elementaren Kunst* (1921) 35, 457, 476, 536  
 Arp, Hans; Serner, Walter; Tzara, Tristan  
*Rattaplasma* 514  
*Aufgedeckte Pseudonyme* (1923) 98, 521  
*Aus einem Briefe* 534
- Baader, Johannes** 4, 168f., 444, 514, 618f., 623, 755, 792, 817, 893  
*8 Sätze* (1918) 168, 619  
 Plasto-Dio-Dada-Drama Deutschlands  
 Größe und Untergang oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada (1920) 755  
 Welttempel (1906) 619
- Baargeld, Johannes Theodor 623  
 Bach, Johann Sebastian 735  
 Ball, Hugo 27f., 451, 466, 513f., 548, 748, 879, 892
- Bandel, Ernst von 167, 618  
 Bantzer, Carl 228, 343, 675, 725, 789  
 Barr, Alfred H. 108, 755, 757, 873, 888  
 Bartók, Béla 833  
 Bauernfeld, Eduard von 86, 508  
*Poetisches Tagebuch* (1852) 508  
 Baule, Emil Werner 684, 687  
 Baumeister, Willi 690, 810, 879  
 Beauduin, Nicolas 634  
 Bebbing 83  
 Beckemeyer, Conrad Heinrich 674  
 Becker, Andreas 342  
 Beeck, Julius (unsicher) 104, 529  
 Beethoven, Ludwig van 439f., 735, 772
- Behne, Adolf 225, 342, 527, 724, 887  
*Expressionismus für Arbeiter* (1919) 724  
*Kurt Schwitters* (1920) 724, 887  
*Typographische Probleme* (1923) 527, 724
- Behne, Anna 508  
 Behrens, Franz Richard 544  
 Behrens, Peter 657, 708  
 Behrens-Hangler, Herbert 233, 245, 687f.  
*Obibi* (1924) 245, 687f.
- Beindorff, Fritz 684, 686, 885  
 Belhuae, Roland 633  
 Belt, Elmer Dr. 694  
 Bendien, Jacob 889  
 Benn, Gottfried 695  
 Berghe, Frits van den 889  
 Bergson, Henri-Louis 56f., 60, 489f.  
 Berlage, Hendrik Petrus 657  
 Bernhard, Lucian 683  
 Bieling, Herman Frederik 889  
 Bismarck, Otto von 167, 273, 296, 617f., 700f., 871  
 Blok, Hein 889  
 Blumenfeld, Erwin 817  
 Blümner, Rudolf 139, 246, 296, 394f., 415, 496, 543–545, 553, 627, 688, 701, 736, 871  
*Ango laïna* (1921) 415  
*August Stramm* (1925) 395  
*Der Geist des Kubismus und die Künste* (1921) 415, 688
- Bobe, Carl 167, 618  
 Bode, Hermann 250  
 Bodenstedt, Friedrich Martin von 86, 508  
 Boerhaave, Herman 448  
 Bofinger, Alfred 260  
 Bogdanov, Aleksandr 482  
 Bommersheim, Paul 670  
 Bonaparte, Napoleon 47, 453, 482, 760  
 Borel, Henri 828  
 Borges, Jorge Luis 895  
 Borgius, Walter 399  
 Bourgeois, Pierre 892  
 Bourgeois, Victor 892  
 Brahms, Johannes 735  
 Brâncuși, Constantin 887  
 Brandenburg-Polster, Dora 339, 888



- Braque, Georges 166, 181, 187, 191, 193, 218, 472, 495, 617, 630, 635, 664f., 678, 690, 840, 842, 844–847  
 Le Petit Éclairer (1913) 218, 664f., 690  
 Nature morte à la guitare II (Cheminée – QUATUOR) (1921) 166, 181, 617, 630, 635, 665, 845f.  
*Pensées et réflexions sur la peinture* (1917) 664
- Brauner, Victor 801, 843, 887
- Bremmer, Hendricus Petrus 51, 484, 876
- Breton, André 77, 485, 497, 501, 505, 511, 513, 549, 613, 625, 633, 667, 879, 895
- Breuer, Marcel 266
- Brugman, Til 32, 63, 135f., 139, 148, 194, 396, 468, 473, 509, 531f., 538–541, 543, 550, 756, 797, 799, 803, 805, 807, 810, 828, 834f., 884  
*inc. 1 Weg* (1923) 135, 531, 538–540  
*R* (1923) 539
- Buchheister, Carl 718, 743
- Buchheister, Luise 743
- Buchheister, Wilhelm 743
- Büchmann, Georg 76, 500
- Buffet-Picabia, Gabrielle 467
- Buonarotti, Michelangelo 310, 384, 707, 764  
 David (1501/04) 764  
 Sankt Peter (1546/64) 707  
 Sixtinische Kapelle (1473/81) 764
- Burchartz, Max 221, 230, 233, 236, 239, 340, 670f., 677f., 681, 744, 883  
*Gestaltung der Reklame* (1924) 677f., 744
- Bürgel, Bruno 667
- Buttmann, ? 447
- Buzzi, Paolo 267
- C**
- Cangiullo, Francesco 267
- Canter, Bernard 889
- Carrà, Carlo 267
- Černík, Artuš 634
- Cézanne, Paul 169, 624
- Chagall, Marc 153, 553, 660, 876, 891
- Chaplin, Charlie 57, 60, 490, 700, 750
- Charchoune, Serge 156, 158, 609f., 632f., 840, 844, 846
- Bois 158, 846  
 Ohne Titel (à M Kurt Schwitters) (1930) 610, 633  
 Paysage Dada (1922) 633
- Chopin, Frédéric 821, 828
- Citroën, Paul 817f.
- Cocteau, Jean 82f., 500
- Coogan, Jackie 294, 700, 869
- Corinth, Lovis 878
- Costin, Jacques G. 892
- Cowley, Malcolm 76, 91, 93, 498, 505, 515f., 896  
*Inscription for a Breakfast Room* (1923) 91, 93, 515
- Cserépy, Arzen von 700
- Culmann, Karl 658
- Cummings, E. E. 896
- Cürlis, Hans 338
- Czokor, Franz Theodor 720
- D**
- Dada soulève tout* (1921) 447  
*Das Fundament. Wozu?* (1925) 719
- Däubler, Theodor 97, 519
- De Koos 819–821, 824
- Deffke, Wilhem 258
- Del Giocondo, Lisa 505
- Delaunay, Robert 153, 495, 553, 660
- Dermée, Paul 670, 690
- Descartes, René 57, 60, 490
- Dettmann, Ludwig 338, 888
- Dexel, Margarethe 621, 678
- Dexel, Walter 155, 158, 166, 169, 181, 188, 229f., 247, 252, 609, 611, 617, 621, 628–630, 633, 635, 645, 669, 689f., 799f., 806, 810, 840, 844–846, 879, 881  
*Die neue Architektur in Celle. Der Architekt Otto Haesler* 768
- Diebold, Bernhard 720
- Dingelstedt, Franz von 697
- Dittrich, Hermann 725, 789
- Dix, Otto 621, 758  
 Barrikade (1920) 621
- Doesburg, Nelly van 492
- Doesburg, Nelly »Péto« van X, 3, 12, 14, 182, 188, 263–265, 300f., 444, 447, 449, 452,

- 455, 480, 485–487, 522, 543, 631, 674,  
734, 743, 778, 798, 813, 817, 819, 821–829,  
831–834, 873f., 876, 881
- Doesburg, Theo van VIII, X–XII, 3–6, 12, 14,  
17, 20, 27–29, 31, 34f., 38, 44, 46, 48–55,  
57–60, 69, 74, 77, 94f., 98f., 111, 136f.,  
156, 164, 169, 184, 188, 193f., 229, 247,  
263–266, 268, 300f., 334, 393–396, 401,  
443–445, 447, 449–453, 455, 457–462,  
464–468, 470f., 475–477, 479–490, 492f.,  
499, 503f., 513, 517f., 520–523, 530, 536f.,  
540–543, 552, 615, 622, 625, 629, 631f.,  
641, 643, 649f., 653, 663, 670f., 674, 679,  
688–690, 719, 727, 733, 743, 760, 765, 776,  
778f., 781f., 787, 792, 798f., 801–803, 808,  
812–814, 817–826, 828–834, 837, 841f.,  
844f., 847, 873–877, 879, 881f., 893, 895  
9 x B (1923) 487, 517
- Aanteekeningen over monumentale Kunst*  
(1918) 518
- Anti-Tendenzkunst. Een Antwoord op de*  
*Vraag: »Moet de Nieuwe Kunst de Massa's*  
*dienen?»* (1923) 480, 485, 798, 833
- Antikunstenzuivereredemanifest* (1921) 484
- Caminoscopie 'n antiphylosofische Levens-*  
*beschouwing zonder draad of system*  
(1921) 55, 489
- Chroniek-Mécano* (1922) 475f., 631, 819
- Chronique scandaleuse des Pays-Plats* 484,  
828
- Composition (Komposition) (1923) 44, 69
- Dadaïsme I* (1923) 3, 27, 445, 453, 459,  
465, 798, 831, 847
- Dadaïsme II* (1923) 51, 53, 445, 459, 465,  
484
- De betekenis van het vlak in de nieuwe*  
*schilderkunst* (1920) 553
- De Misdadiger* (1921) 828
- De Trom* (1916) 503, 520
- Der Wille zum Stil* (1922) 457, 459, 461
- Grondslagen tot een nieuwe versbeelding*  
(1921) 458
- Haricots sans fil of Holland's geestelijke*  
*ondergang* 1923 (1923) 484, 490, 831
- Journal d'un vrai Dadaïste* (ca. 1923) 444
- Karakteristiek van het Dadaïsme* (1923) 451,  
453, 455, 825
- Kinderwereld* (1921) 828
- Kompositie 20 (1920) 38, 44, 470, 475,  
798
- Letterklankbeelden* (1921) 3, 12, 17, 450,  
458, 798
- Over het zien van nieuwe kunst* (1919) 653
- Ruiter* (1915/21) 49f., 458, 483, 798, 828,  
847
- Tot een beeldende architectuur* (1924) 461
- Tot een constructieve dichtkunst* (1923) 449,  
622
- Über das Verhältnis von malerischer und*  
*architektonischer Gestaltung* (1927) 461
- Wat is Dada?* (1923) 825
- Wat is Dadaïsme. Een Praatje met Theo van*  
*Doesburg* (1923) 831
- Wat will het Dadaïsme?* (1923) 825, 833
- X-Beelden* (1920) 828
- Doesburg, Theo van; Arp, Hans; Schwitters,  
Kurt; Spengemann, Christof; Tzara, Tristan  
*Manifest Proletkunst* (1923) 34f., 46, 361,  
480–482, 485, 492, 757, 798, 833, 878f.
- Doesburg, Theo van; Kok, Antony; Mondrian,  
Piet; Huszár, Vilmos; Wils, Jan; Vantonger-  
loo, Georges; Hoff, Robert van 't  
*Manifest I van De Stijl 1918* (1918) 443,  
457, 552, 818
- Doesburg, Theo van; Lissitzky, El; Richter,  
Hans  
*Erklärung* (1922) 641
- Doesburg, Theo van; Mondrian, Piet; Kok,  
Antony  
*Manifest II van »De Stijl«* 1920. *De Litera-*  
*tuur* (1920) 266, 443, 458
- Doesburg, Theo van; Oud, Jacobus Johannes  
Pieter  
*Diele mit Treppe* (1917/18) 95, 517
- Döhmman, Carl 141, 546f.
- Domela, César 392, 437, 514, 879
- Domselaer, Jacob van 821, 833
- Donas, Marthe 153, 553
- Dorner, Alexander 261, 653, 767, 804
- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 621

- Dreier, Katherine S. 225, 258, 338, 390f.,  
394, 397–399, 401, 409f., 666, 727, 738,  
750, 755, 757, 767f., 800, 802, 815, 883,  
889
- Duchamp, Marcel 33, 467, 633, 666, 765,  
794, 878
- Duncan, Raymond 82f., 501
- Dungert, Max 627
- Dyckerhoff, Eduard 717
- Ebert, Friedrich 699
- Ebneth, Lajos von 338, 344, 540, 727f., 888
- Edschmid, Kasimir 83, 97, 503, 519  
*Über die dichterische deutsche Jugend*  
(1919) 503, 519
- Eesteren, Cornelis van 542, 778, 799, 814,  
882
- Eggeling, Viking 818
- Ehrenburg, Elias 129, 135, 537–539, 660,  
839  
*A vse-taki ona vertitsja* (1922) 539  
Denkmal der dritten Internationale  
(1922) 129, 135, 187, 190–192, 216,  
537f., 659–661, 843, 845f., 894  
*Ein Entwurf Tatlins* (1922) 538  
*Eine Erklärung des Club Dada* (1920) 619
- Einstein, Albert 465
- Eliot, T. S. 633
- Éluard, Paul 76, 82f., 94, 501, 517, 530, 895
- Engau, Otto 157, 167, 617, 701
- Engelman, Jan 457, 830
- Erfurth, Eric 411
- Ernst, Max 357, 623, 750
- Essche, Maurice van 530
- Exter, Jacobus Josephus Nicolaas 468
- Ey, Ludwig 648
- Fabrikansicht 34, 49f., 483
- Fahrnländer, Oskar 800
- Feininger, Lyonel 384, 761  
Stadt II (1926) 761
- Finsterlin, Hermann 894
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard 286,  
696
- Fischer, Friedrich 225, 673
- Fischer, Hans W. 720
- Fischer, Oskar 161, 612, 724, 887
- Fitts, Norman 896
- Flechtheim, Alfred 273f., 277, 286–296, 630,  
635, 695, 699, 869
- Flemming, Max Leon 628, 799
- Flouquet, Pierre-Louis 892
- Foerster, Karl 169, 622  
*Über die grossen sommer- und herbstblühen-*  
*den Staudenphloxe* (1917) 622
- Ford, Henry 541, 712
- Fraenkel, Théodore 76, 87f., 510f., 517
- France, Anatole 170, 624  
*Pensées de Riquet* (1904) 624
- Francé, Raoul Heinrich 190–193, 210f., 640,  
644–647, 659, 661, 663  
*Die sieben technischen Grundformen der*  
*Natur* (1923) 646
- Freudenthal, Hans 412
- Freudenthal, Susanna 412
- Fricke 86
- Friedlaender, Salomo 170, 624, 633
- Friedrich der Große 273, 294, 621, 700, 869
- Friedrich I., Barbarossa 759
- Friedrich II. 759, 869
- Fröbel, Friedrich 781
- Gabo, Naum 403, 538, 765
- Gabrielson, Hjalmar 160, 610, 615
- Garvens, Herbert von 620, 628, 819
- Geibel, Emanuel 86, 506, 520  
*Sprüche* (1856) 506, 520
- Gerhardt, Paul 515
- Giedion, Sigfried 385, 389, 550, 639, 653,  
748, 766f., 769  
*Lebendiges Museum* (1929) 653
- Giedion-Welcker, Carola 402, 550, 748f.,  
757, 766–768
- Giesecking, Walter 735
- Gleichmann, Otto 889
- Gleichmann-Giese, Lotte 754
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 509
- Gleizes, Albert 99, 153, 522, 553
- Goedvriend, Theodoor 889
- Goesch, Paul 894

- Goethe, Johann Wolfgang von 86, 384, 447, 500, 506f., 545, 612, 760f., 765, 793  
*Allerdings (Dem Physiker) (1820)* 545  
*Lebensregel (1815)* 506  
*Torquato Tasso (1790)* 447, 507
- Gogh, Vincent van 484
- Goldacker, Eduard 141, 532, 546
- Goll, Yvan 169, 620, 634
- Golyscheff, Jefim 514
- Gosschalk, Jos H. 799
- Gouel, Eva 498
- Graeff, Werner 819, 894
- Grandville 510
- Grapendaal, Johannes 830
- Grimm, Jacob und Wilhelm 760
- Gropius, Ise 261
- Gropius, Walter IX, 155, 158, 166, 182, 193, 224–226, 247, 261, 461, 537, 609, 617, 630f., 635, 657, 665, 689, 707–709, 756, 761f., 768, 776, 799, 808, 841, 845f., 874f., 881, 884, 894  
 Entwurf Verwaltungsbau für Konzern  
 Adolf Sommerfeld, Berlin, Botanischer Garten / Astenplatz, Ansicht von der Bahnseite (1920/22) 166f., 182, 617, 635, 845f.  
*Neues Bauen (1920)* 631
- Grosz, George XI, 489, 758, 893
- Guglielmini, Homero Mario 670
- Gurlitt, Cornelius 893f.
- Gürtler, Danny 168, 619f.  
*Der wahre König (1908)* 620  
*Wahrheit (Meiner geliebten Mutter gewidmet!) (1908)* 620
- Gussenhoven, Georges 822
- Gutkind, Erwin 710
- Haarmann, Friedrich H. K. 763
- Hadank, Otto Herrmann Werner 684, 687
- Hädrich, Selma 169
- Haesler, Otto 303, 707, 768f.
- Hagenbach, Marguerite 261
- Haizmann, Richard 477, 800
- Haller, Albrecht von 545  
*Die Falschheit menschlicher Tugenden (1730)* 545
- Halm, August 407
- Händel, Georg Friedrich 735
- Häring, Hugo 303, 875
- Hauer, Josef Matthias 821, 833
- Hausmann, Raoul IX, XI, 6, 35, 73, 76, 88, 91, 169, 261, 357f., 384, 392–396, 399–403, 437f., 451, 457, 476f., 496, 512, 514, 536, 614, 619–623, 629, 633, 738, 765, 776, 779, 798, 814, 818–821, 825, 828, 830f., 845, 873, 875f., 878, 893, 895  
*Chaoplasma (1919)* 74, 76, 88f., 512, 514, 875  
 Die Menschen sind Engel und leben im Himmel (1918/21) 845  
*fmsbw (1918)* 392, 394, 401f., 875  
*KP' ERIOUM (1919/20)* 393  
*l'Inconnu (1919)* 393, 514  
*OFFEAH (1918)* 392–394, 401, 875  
*Presentismus gegen den Puffkeismus der deutschen Seele (1921)* 392  
*Tanz (1926)* 623  
*Zur Geschichte des Lautgedichtes (1972)* 393
- Havermans, Jan Willem 889
- Haydn, Joseph 735
- Heap, Jane 633, 664, 801
- Heartfield, John XI, 845, 893
- Hegel, Georg W. F. 706
- Hegenbarth, Emanuel 343, 725, 789
- Heine, Heinrich 86, 507, 514, 828  
*Die Heimkehr (1823/24)* 507  
*Lore-Ley (1824)* 514
- Heine, Hermann 804
- Heinersdorff, Gottfried 338
- Heinrich, Walter 776
- Hennings, Emmy 451, 548, 748, 879
- Herhold, Ignaz Carl 744
- Herzfeld, Adolf 752
- Herzfelde, Wieland 546
- Heyting, August 51–53, 485f.
- Hilberseimer, Ludwig IX, 269, 278, 299, 301–304, 306, 334, 438, 633, 656, 682,

- 702–721, 776, 813–815, 841, 848, 875f., 878, 881
- Amerikanische Architektur* (1926) 712
- Anmerkungen* (1925) 326, 714f.
- Architektur* (1925) 306f., 705f.
- Blockgrundriß (undatiert) 326, 328, 714
- Chicago Tribune (1922) 299, 302, 324, 326, 333, 703f., 714f., 717
- Chicago Tribune, Grundriß (1922) 332, 716
- Das Hochhaus* (1922) 302
- Das Hochhaus* (1923) 302, 704
- Der Wille zur Architektur* (1923) 706, 714, 716
- Einzelhaus (undatiert) 322
- Entwurf zu einem Theater (1912) 306, 705
- Grosstadt und Städtebau* (1925) 302, 313, 709
- Grosstadtarchitektur* (1924) 706
- Großstädtische Kleinwohnungen* (1923) 303, 716
- Grundrisse Reihenhäuser I (1924) 330
- Grundrisse und Schnitt, Reihenhäuser II (1924) 330f.
- Grundrißvariationen (undatiert) 329, 715
- Hochhaus (1923) 325, 332f., 714
- Hochhaus, Fabrikanlage (1923) 323, 713
- Hochhausgrundriß (1923) 326, 331–333, 715
- Küche und Schlafkabine (undatiert) 322
- Küche, Wohnzimmer, Schlafkabine (undatiert) 320, 713
- Ladenstraße einer Wohnstadt (1925) 313, 709
- Miethausgrundrisse (undatiert) 326f., 714
- Miethausblock I (undatiert) 302f., 319, 327
- Miethausblock II (undatiert) 319, 329
- Miethausgrundriß (undatiert) 326, 328, 714
- Nur Einbau (1924) 715
- Reihenhäuser I (1924) 303, 321, 332, 717
- Reihenhäuser II (1924) 321f., 332, 717
- Reihenhäuser I. Rückseite. (1924) 320, 713
- Schema einer Hochhausstadt, Ost-Weststraße (1925) 302, 313, 316, 709, 711f.
- Schema einer Hochhausstadt. Nord-Südseite (1925) 318, 713
- Schema einer Wohnstadt (1925) 302f., 326, 329f., 714, 716
- Trabantenstadtsystem (1925) 302, 313, 315f., 709
- Über die Typisierung des Mietshauses* (1926) 715
- Vom Städtebaulichen Problem der Grosstadt* (1923) 709f.
- Wohnhaus (undatiert) 306, 312, 326, 333, 705, 714f.
- Wohnungsgrundriß (undatiert) 328
- Wohnzimmer (undatiert) 322
- Hilberseimer, Ludwig; Mies van der Rohe, Ludwig
- Lafayette Park (1946) 876
- Hildebrandt, Hans 800
- Hillebrand, Lucy 505
- Hindemith, Paul 735
- Hindenburg, Paul von 273, 294, 699, 869
- Hirschel-Prottsch, Günther 130, 153f., 554f., 841, 844, 846
- Stempelzeichnung (undatiert) 130, 153f., 554f., 844, 846
- Hitler besichtigt die Dada-Wand der Ausstellung Entartete Kunst 535
- Hitler, Adolf 535, 752
- Hobbes, Thomas 547
- Höch, Hannah 12, 19, 75, 127–129, 141, 158, 167, 182, 249, 257, 275, 301, 384, 392, 443, 450, 459f., 472, 478, 497, 529, 532, 540f., 547, 555, 609, 617, 629, 631f., 688, 735, 756, 760, 764f., 767, 873, 875f.
- Astronomie (1922) 158, 167, 182, 460, 617, 631f., 846
- Der Kümmelspalter (1922) 19, 459, 632
- Hoerle, Heinrich 169, 623
- inc. dilettanten erhebt euch* (1920) 623
- Hoff, Robert van 't 814
- Hollósy, Simon 876
- Honegger, Arthur 828, 833

- Hood, Raymond 703  
 Hop, Hendrik 486  
 Horkheimer, Hanns 719  
 Hornemann, Carl 685f., 885  
 Howard, Ebenezer 711  
 Howells, John Mead 703  
 Høyer-Finn, Thorolf 411, 735  
 Huelsenbeck, Richard 27–29, 53, 57, 163, 451, 466, 481, 487, 489, 513f., 547f., 614, 619, 817f., 845, 873, 879, 892  
 Humperdinck, Engelbert 477  
 Husserl, Edmund 706  
 Huszár, Vilmos X, 3f., 14, 23f., 136, 444, 447, 449, 452, 462f., 484f., 492, 541–543, 666, 690, 778, 798, 805, 810, 817, 819–821, 823f., 827, 831f., 834, 841, 843–845, 847f., 874, 876f., 882  
 De Schaatsenrijders (1917) 463  
*Kurze technische Erklärung von der »Gestaltende Schauspiel«, Komposition 1920–21 (1921) 463*  
*Mechanisch Dansende Figuur (1920) (1920) 463*  
*Mechanische Dansfiguur (1920) 23f., 462, 848*  
 Mechanische Tanzfigur (1917/20) 3f., 23f., 452, 462f., 827, 832, 845, 848, 876  
 Huszár, Vilmos; Lissitzky, El  
 4 /i/ Lampe. Heliokonstruktion 125 Volt (1923) 136, 138, 541f., 666, 805, 843, 847  
 Hüttig, Gustav Franz 247, 689, 799  
 Höch, Hannah IX, 546, 776, 797, 799f., 804–806, 809f., 821f., 831, 841f., 844–846  
 Itten, Johannes 554, 720  
 Ives, Charles 398  
 Jahn, Friedrich Ludwig 86, 507  
 Jahns, Rudolf 339, 737, 743  
 Jakob 523  
 Janco, Marcel 513, 548, 843, 879, 887, 892  
 Janßen, ? 10f., 447  
 Jawlensky, Alexej 682, 761  
 Jespers, Floris 889  
 Johannes VIII 524  
 Johnson, Philip 757  
 Jonas, Genja 340, 723, 742f.  
 Josephson, Matthew 136f., 541, 554  
*inc. With the Brain at the Wheel (1923) 136, 541*  
 Joyce, James 633  
 Kállai, Ernő 480  
 Kandinsky, Wassily 71, 187, 665, 761, 873, 892  
 Kant, Immanuel 758  
 Kardinal Richelieu 697  
 Karl II. 696  
 Kassák, Lajos 246, 480, 493, 530, 688, 798, 800, 837, 884, 887, 894f.  
 Keaton, Buster 750  
 Keil, Ernst 837f.  
 Kemény, Alfréd 476, 480, 623  
 Kern, Walter 355, 357f., 748, 757, 811, 814  
 Kesting, Edmund 720, 723  
 Kiesler, Friedrich 799, 894  
 Kirchhoff, Heinrich 800, 804  
 Klee, Paul 71, 153, 186f., 225, 553, 635, 665, 761, 887f., 891f.  
 Knappert, Emilie 518  
 Kobbe, Friedrich-Carl 158, 162f., 613  
 Koch, Anna 508  
 Kodaly, Zoltán 833  
 Kok, Antony 4f., 12f., 155, 265f., 396, 443, 450, 452, 476, 483, 674, 778, 798f., 819, 821, 823–825, 828f., 832, 834, 882  
*Nachtkroeg (1923) 452, 828*  
*Stille + Stem (Vers in W.) (1921) 12f., 450, 452*  
*Trein (1921) 828*  
*Vlahaïsvatka: poème dada (undatiert) 443*  
 Kokoschka, Oskar 71  
 Kollwitz, Käthe 878  
 Koppenschleger, Hans 395  
 Kosina, Heinrich 301, 334, 707, 719, 813, 881  
 Kosinzewa-Ehrenburg, Ljuba 887  
 Kowalski, Andy 463, 827  
 Krakauer, Paul Dr. 555  
 Kreymbog, Alfred 554

- Krier, Georges 456  
 Kručenyč, Aleksej 256  
 Kröner, Karl 800, 804  
 Kubin, Alfred 633  
 Kudlák, Lajos 499, 890  
 Kuehl, Gotthardt 228, 343, 675, 725, 789  
 Kuik, Laurens van 889  
 Küppers, Paul Erich 472, 878  
 Küppers, Sophie 185–190, 193, 221, 250f.,  
 273f., 397, 638f., 641, 644f., 647f., 658,  
 661–663, 665, 668, 672, 805, 807f., 878  
 Kurt Schwitters *Dada* 554
- La Baume Pluvinel, Antoine 273, 284,  
 286–291, 293–296, 694, 696f., 861–863,  
 870  
 Lach, Friedhelm VII, 223, 411, 752  
 Ladage, Gerardus Johannes 889  
 Langenstrass-Uhlig, Magda 887  
 Lasker-Schüler, Else 695  
 Lautréamont, Comte de 54, 57f., 60, 488,  
 490  
 Laws, Frederick 261  
 Le Corbusier 225, 302, 461, 657, 690, 708,  
 712  
 Léger, Fernand 187, 191, 216, 413, 495, 635,  
 659f., 669, 678, 841, 845, 877  
 Echafaudage (1919) 660  
 L'Échafaudage (1919) 191, 216, 659f.  
*L'Esthétique de la machine. L'Objet fabriqué,  
 l'artisan et l'artiste* (1923) 659  
 Lehnhoff, Walter 735  
 Lempereur-Haut, Marcel 887  
 Lenin, Wladimir I. 539  
 Leonardo, da Vinci 505, 694, 764f.  
 Mona Lisa (1503/19) 384, 505, 765  
 Lessing, Gotthold Ephraim 87, 500, 509, 786  
 Liebermann, Max 686  
 Ligt, Bart de 799  
 Lissitzky, El IX, XI, 65, 71f., 77, 103, 129f.,  
 132, 136, 158, 160, 163, 169, 184–194,  
 207, 209f., 212, 220f., 225f., 230, 233f.,  
 238, 250, 256, 264, 266, 268f., 273, 342,  
 397, 401, 451, 524, 526f., 533f., 536, 541f.,  
 609f., 615, 620, 632, 637–645, 647–650,  
 652, 656, 658, 660–667, 669f., 672, 674,  
 679–683, 686, 689f., 724, 733, 755, 758,  
 776, 779–781, 783, 802, 805, 807f., 810,  
 815, 841–847, 873, 876–879, 885, 894  
 8 Merz 9 (1933) 639  
*Ausstellungen in Berlin* (1922) 652  
*Chad Gadya* (1917) 250  
*Der Suprematismus des Schöpferischen*  
 (1920) 643  
*Der Suprematismus des Weltaufbaus*  
 (1920) 639, 643  
*Die Überwindung der Kunst* (1922) 648  
*Element und Erfindung* (1924) 647f., 658  
 Glühbirne, Kabel und Stecker (undatiert,  
 1920er Jahre) 542  
*inc. Es ist schon genug* (1924) 207, 638  
*K. und Pangeometrie* (1925) 662  
 Kabinett der Abstrakten (1926/28) 653  
 N2ATUR + T2ECHNIK + K2UNST =  $\sqrt{-1} =$   
 i (1924) 641  
*Neue russische Kunst* (1922) 661, 664  
*Pro dva kvadrata* (1920) 250, 268  
*Proun* (1922) 542  
 Proun (aus der 1. Kestnermappe)  
 (1923) 648, 650, 670  
 Proun (Stadt) (1919/20) 129f., 132, 533,  
 845f.  
 Proun 1 E, Stadt (1919/20) 130, 533  
 Proun 23 N (B 111) (1920/21) 160, 163,  
 610, 615  
 Prounenraum (1923) 755, 877  
*Siches Chulin* (1917) 250  
 Tatlin bei der Arbeit (1921/22) 641  
*Topographie der Typographie* (1923) 72, 77,  
 103, 189, 233, 250, 526, 640, 680f., 877  
*Unser Buch* (1926/27) 189, 526
- Lissitzky, Jen 648  
 Lochner, Stefan 753f.  
 Die Muttergottes in der Rosenlaube  
 (1440/42) 753  
 Locin, J. A. 104, 527, 529  
*Wie entstehen unsere Generalstabskarten?*  
 (1894) 529  
 Loeb, Harold 554  
 Loewenstein, Anny 878

- Loghem, Johannes Bernardus van 824  
 Lorm, Cornelis de 468  
 Ludendorff, Erich 699  
 Ludwig XIII. 273, 286, 696f., 861  
 Luther, Martin 384, 514, 766  
 Lüthy, Oscar 892
- Maas, Willem** 457, 830  
 Maas, Willem; Engelman, Jan; Schilp, Cor A.; Vos, Cornelis  
*De Hagelbui* (1923) 457, 830
- Mackensen, Fritz 686  
 Mácza, János 482  
 Maes, Karel 892  
 Magnelli, Alberto 652  
 Magritte, René 888  
 Mahlau, Alfred 889  
 Mahlberg, Paul 301, 334, 718f., 813, 881  
 Majakowski, Wladimir 264, 268, 526, 695  
 Malespine, Émile 76, 95f., 149, 301, 472, 495, 517f., 551, 802, 895  
*Manifeste du Suridéalisme* (1925) 895  
*Sentiment (demi tarif)* (1923) 95f., 517
- Malewitsch, Kasimir 71, 130, 185, 190–193, 209, 256, 268, 536, 638, 640, 642–645, 664, 670, 672, 841, 845, 876  
*Das Schwarze Quadrat* (1918) 536  
*Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915) 190, 209, 268, 642f., 845
- Malipiero, Gian Francesco 833  
 Mallarmé, Stéphane 57, 60, 267, 490  
*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) 267
- Man Ray 528f., 542, 554  
*Manifest III Zur neuen Weltgestaltung* (1921) 453, 458, 481, 553
- Marcks, Gerhard 65  
 Marcus, Ludwig Kasimir Ladislav 153, 553  
 Marinetti, Filippo Tommaso 225, 267, 478, 633f., 670, 892, 896  
*Manifeste du Futurisme* (1909) 478  
*Tuons le clair de lune!* (1909) 478
- Masthoff, Sienna 63, 543, 799, 803, 805, 834  
 Mattis-Teutsch, Hans 843, 887  
 Maximilian II. 696
- Maxy, Max Herman 887  
 May, Ernst 709–711  
 Mayr, Rolf 229, 629, 707, 799, 804, 806, 809f.  
 Medici, Maria de 697  
 Mees, Fokko Alting 889  
 Mehring, Walter 514, 546  
 Meidner, Ludwig 82f., 502f., 506, 519, 525  
*Dankgebet, daß ich lebe* (1918) 502f., 506, 519, 525
- Mertz, Hermann von 699  
 Mesens, Édouard Léon Théodore 261, 437, 805  
 Metzinger, Jean 153, 553  
 Meyer, Georg Hermann von 658  
 Meyer, Marianne 247, 689, 799  
 Michaud, Marcel 495  
 Michel, Robert 879  
 Micić, Ljubomir 554, 802, 896
- Mies van der Rohe, Ludwig 187f., 191–193, 215f., 301f., 635, 647, 655–658, 669, 704, 707f., 841, 845, 875f., 882, 894  
*Bauen* (1923) 658  
 Bürohausentwurf für Berlin (1919) 704  
 Glashochhaus (1922) 187, 215f., 301, 635, 655, 657, 669, 845, 894  
*inc. Nur im Bau befindliche Wolkenkratzer* (1922) 657
- Milhaud, Darius 828  
 Milius, Lena 455, 799, 820, 822  
 Miller, Margaret 261  
 Minder, Karl 141, 169, 546f., 623  
 Mittelholzer, Walter 662
- Moholy-Nagy, László IX, 35, 44, 71f., 74, 87, 104, 169, 224, 230, 247, 266, 457, 462, 471, 476, 480, 510, 527f., 530, 536f., 542, 552, 620, 623, 643f., 647, 689, 765, 776, 783, 799f., 810, 838, 841, 843f., 846, 878, 882, 884, 895  
*/i/ Gedichte* (1923) 87, 471, 510  
*Fgm 8* (1923) 104, 527f., 846  
*Light: A Medium of Plastic Expression* (1923) 528  
*Neue Gestaltung in der Musik* (1923) 552  
*Nyilatkozat* (1923) 480



- Produktion – Reproduktion (1922)* 528  
 Moholy-Nagy, László; Kemény, Alfréd  
*Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*  
 (1922) 476
- Möhring, Bruno 893f.
- Moll, Oskar 338, 888
- Molling, Adolf 63
- Molling, Richard 63
- Mondrian, Piet IX, 71, 129f., 149, 151, 153,  
 187, 189, 191, 193, 212, 266, 459, 484, 534,  
 536f., 540, 550–553, 612, 635, 643, 648f.,  
 656, 669, 757, 765, 776, 778f., 814, 818,  
 832, 841f., 844–846, 874, 877, 882, 895  
 Compositie in Kleur A (Composition in  
 Color A) (1917) 553  
 Composition A (1920) 149, 212, 551, 648f.,  
 846  
 Composition with Color Planes 2  
 (1917) 553  
*De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst*  
 (1917) 459  
*De ›bruiteurs futuristes italiens‹ en ›het nieu-  
 we in de muziek‹ (1921)* 552  
*Die neue Gestaltung. Das Generalprinzip*  
*gleichgewichtiger Gestaltung (1920)* 552  
*Het Neo-Plasticisme (1923)* 129, 149, 151,  
 551, 779, 848  
*Le Neo-Plasticisme (1921)* 551  
*Neo-Plasticisme. De Woning – De Straat –*  
*De Stad (1927)* 459  
*Schilderkunst (1922)* 649  
*Theorie einer Neuen Gestaltung in der Musik*  
 (1923) 552
- Monier, Georges 892
- Montessori, Maria 781
- Morgner, Wilhelm 339, 888
- Mörike, Eduard 547  
*Wylas (1838)* 547
- Mozart, Wolfgang Amadeus 170, 624, 735
- Muche, Georg 153, 553, 724, 887
- Müller, Oskar 260
- Müller-Widmann, Annie 260, 406f., 735,  
 761
- Müller-Wulckow, Walter 339
- Mussorgski, Modest Petrowitsch 735
- Nebel, Otto 86, 101, 246, 509, 524, 682, 688,  
 736, 891  
*Die Rüste-Wüste. Eine Keilschrift*  
 (1924) 509
- Neitzel, Lucien 799
- Nerlinger, Oskar 720
- Neuhuys, Paul 530  
*Nibelungenlied (um 1200)* 759
- Niel, Adolphe 516
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 57, 60, 490
- Nitzschke, Hans 334, 717f., 743
- Nündel, Ernst 727
- Oelze, Anna 508
- Olazabal, Alejandro de 99, 522
- Op de Coul, Paul 828, 833
- Osorio, Pedro Luis 522
- Oud, Jacobus Johannes Pieter 77, 95, 127,  
 188, 190–193, 215, 300f., 517f., 532, 540,  
 649f., 654–656, 658, 670, 690, 778, 799,  
 813, 834, 841, 845, 882  
 Bauleiterhütte Siedlung Oud-Mathenesse  
 (1922/24) 191, 215, 650, 654–656, 670  
*Über die zukünftige Baukunst und ihre archi-  
 tektonischen Möglichkeiten (1922)* 655
- Ozenfant, Amédée 690
- Palladio, Andrea 707
- Palucca, Gret 819
- Pansaers, Clément 530
- Papini, Giovanni 489  
*Discorso di Roma (1913)* 489
- Patijn, Wytze 656
- Paul, Bruno 657
- Peeters, Jozef 634
- Peiper, Tadeusz 634
- Péri, László 480, 554
- Peters 83
- Peterson, ? 258
- Petraşcu, Melita 843
- Pettenkofer, Max Josef von 86, 508
- Pevsner, Antoine 538
- Pfempfert, Franz 883
- Picabia, Francis 4, 25, 28f., 53, 57, 76, 82f.,  
 170, 443, 448, 464, 466f., 487, 498, 501,

- 511, 530, 610, 624, 633, 798, 810, 818, 828,  
834, 841, 844, 847, 877f., 893, 895  
Égoïste (1918) 25, 464  
Tableau Rastadada (1920) 467
- Picasso, Pablo 74, 80f., 463, 472, 495,  
497–499, 538, 554, 630, 665, 678, 827,  
841, 843–846, 888  
Le Violon (Jolie Eva) (1912) 80f., 497–499,  
843  
Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht (1912) 495
- Pijnenburg, Geert 634
- Platen, August Graf von 33, 86, 98, 477f.,  
506f., 520  
*Leichtsinn* (1822) 506, 520  
*Winterlied* (1821) 33, 477
- Platon 758
- Pocarini, Sofronio 670
- Poelzig, Hans 704
- Popper, Karl 706
- Poulenc, Francis 828, 833
- Pound, Ezra 633
- Praed, Winthrop Mackworth 508  
*The Red Fisherman* (undatiert) 508
- Prampolini, Enrico 225, 555, 634
- Pressel, Gustav 697
- Prokofjew, Sergei 833
- Puni, Iwan 457, 476, 536, 843
- Punin, Nikolai Nikolajewitsch 192f., 661
- Queen Anne** 710
- Rabelais, François** 57, 60, 490
- Radeck, Ferdinand 700
- Ralfs, Otto 193, 800, 806f.
- Rasch, Bodo 259f., 390, 400, 752, 758
- Rawicz, Maryan Johannes 735
- Ray, Man 191f., 218, 664–667, 841, 844–846,  
895
- Redemann, Wilhelm 758, 843
- Regener, Leo 628
- Reger, Max 410
- Reiche, Richart 339
- Reijs, Jacobus Hermanus Olympius 34, 38f.,  
43, 470, 473f., 799, 845  
*Das ›Skoliosebecken‹* (1922) 473
- Over den invloed van rythme op de polsfre-  
quentie* (1920) 473
- Reinick, Robert 86, 508
- Renner, Paul 681, 762
- Reuental, Neidhart von 748
- Reverdy, Pierre 38f., 472  
*Regard* (1918) 472
- Ribemont-Dessaignes, Georges 53, 57, 76,  
80f., 467, 487, 497f., 505, 810, 820, 834,  
878, 895  
*Poème* (1923) 80, 497f.
- Richter, Alfred 407
- Richter, Hans 108, 164, 169, 239, 391, 395f.,  
402–404, 413f., 529, 615, 622f., 681, 778,  
799, 818, 837, 882, 887, 892, 894
- Rienks de Boer, Cees 63, 799, 803, 807
- Rieti, Vittorio 53, 57, 487, 826, 833, 874
- Rietveld, Gerrit 77, 82f., 495f., 499, 504f.,  
778, 799, 834, 841, 845, 882  
*Lehnstuhl* (1919) 77, 82f., 499
- Rimbaud, Arthur 54, 57f., 60, 488, 490
- Rinsema, Evert 77, 83, 503f., 799, 828
- Rinsema, Thijs 504, 799, 803, 828, 835, 884
- Röhl, Karl P. 720
- Rohrbach, Albert 249f., 272, 799, 803, 807,  
811f.
- Rolan, Franz 536, 652
- Rosenberg, Léonce 170, 625, 814
- Roth, Emil 682
- Rothenberg, Adolf 230, 236, 678, 799
- Rückert, Friedrich 760  
*Barbarossa* (1816) 760
- Ruest, Anselm 633
- Russell, Charles Taze 525
- Ruyneman, Daniël 833
- Ryolley, Marius 633
- Röhl, Karl P. 537
- Sade, Marquis de** 57, 60, 490
- Sager, Alice 555
- Satie, Erik 463, 486, 827f., 833
- Schad, Christian 528
- Schaichet, Arkadi 359, 749, 752
- Scharoun, Hans 894
- Schefer, Leopold 86, 507

- Schenzinger, Karl Aloys 39, 472f.  
*Berggang* (1919) 472
- Scheyer, Galka E. 750
- Schiaparelli, Giovanni Virginio 191, 667
- Schiebellhuth, Hans 893
- Schiller, Friedrich 86, 101, 498, 508, 511, 524, 548, 760  
*An Goethe* (1800) 101, 524  
*Das Spiel des Lebens* (1796) 101, 524  
*Die Piccolomini* (1799) 508  
*Die zwei Tugendwege* (1795) 511  
*Laura am Klavier* (1782) 548  
*Würde der Frauen* (1795) 498
- Schilp, Cor A. 457, 830
- Schinkel, Karl Friedrich 705  
 Königliches Schauspielhaus (1821) 705
- Schlemmer, Oskar 65
- Schlösser, Richard 789
- Schmalenbach, Werner 392
- Schmidt, Hans 682
- Schmidt, Paul Ferdinand 799
- Schneckenberg, Ernst 800
- Schneider 82, 98, 502
- Schoder, Thilo 800, 804
- Schoenmaekers, Mathieu Hubertus Josephus 882
- Schönberg, Arnold 833
- Schopenhauer, Arthur 384, 758
- Schreyer, Lothar 544, 554f., 736, 883
- Schrimpf, Georg 621f.
- Schröder, Frits 834
- Schröder-Schräder, Truus 496, 823, 834
- Schubert, Franz 735
- Schuitema, Paul 412, 414
- Schütte-Lihotzky, Margarete 461
- Schütz, Willem Johannes 889
- Schwitters, Eduard 228, 334, 343, 674, 725
- Schwitters, Ernst 132f., 169f., 251, 258, 261f., 273, 275, 278, 290–296, 400, 406, 533, 537, 621, 624, 698, 760, 764, 840, 883
- Schwitters, Helma 251, 272f., 358, 390f., 400, 406, 411, 508, 537, 632, 727, 735, 750, 755f., 768, 797, 802f., 807, 812, 814, 822, 875, 884
- Schwitters, Henriette 228, 343, 674, 725
- Schwitters, Hermann Dietrich 674
- Schwitters, Kurt VII–XIII, XVII, 3–7, 10–12, 14, 20f., 23, 25f., 31–35, 38f., 44–46, 48, 51, 53f., 57f., 63–77, 80–82, 86–89, 91, 94, 97–99, 101f., 104, 107f., 110f., 114–116, 127–130, 132, 135f., 139, 141f., 153–158, 161, 164, 166, 169, 181, 184–188, 190, 192–194, 212f., 217, 219–221, 223–227, 229–234, 236–238, 240f., 246f., 249–252, 255–266, 269, 271–276, 278, 291, 294, 299–301, 303f., 334, 337–340, 342, 345, 347, 349, 355–362, 366–368, 375, 380, 389–415, 417, 419, 437–440, 443–465, 467–481, 483–493, 495–525, 527–538, 540–548, 550f., 553–555, 609–635, 637–641, 643, 645, 647f., 650–652, 656, 658, 660–666, 668–675, 677–684, 686–691, 693–695, 697–699, 701, 704f., 707, 717–720, 723–729, 732–744, 747–769, 771f., 775–783, 785f., 789–832, 834f., 837, 839–848, 873–879, 881–885, 887–896  
*1 Die Merzbühne* (1919) 732f.  
*2 Herren* (1923) 826  
 1926,4 Jetzt fange ich an (1926; 1374) 347, 730  
 A 2 Haus. [Hansi] (1918; 285) 888f.  
 à Charchoune (1930; 1723) 610  
*A Merzszinpad* (1921) 733  
 Abendlandschaft aus Kollau bei Leipzig (1913, verschollen; 68) 345, 729  
*Absolute Dichtung* (1926) 401, 415  
*Abstrakt art* (1946/47) 304, 361, 437, 439f., 771, 815  
 Abstraktion 1 Erhabenheit (1917; 176) 771  
*Achtung, bitte Privatherrschaften! Gedicht* 29 (1919) 826  
*Affe tot . . Bude zu* (undatiert) 351, 741  
*Alphabet von hinten* (1923) 393, 402, 471, 475, 650, 826  
*Altes Lautgedicht* (1923) XVII, 76, 396  
*Altes Märchen* (1926) 739  
*Am Rande meines Welkens bin ich sanfte Nacht* (1919) 726

- An alle Bühnen der Welt (1919)* 446, 478, 616, 732f.
- An Anna Blume (1919)* VIII, 3, 9, 20f., 260, 350, 392, 460, 462, 478, 491, 734, 736, 739, 771, 775, 798, 820, 826, 890
- An Arp (1920)* XVII, 76, 80f., 497
- Analyse (1922)* 474, 826
- Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift (1927)* 400, 414
- Aq. 9. (Windmühle.) (1919; 531) 444
- Aq. 52 Harzburg. / Krodotal bei Harzburg (1905, verschollen; 1) 228, 675
- Aufgedeckte Pseudonyme (1923)* 99, 847
- Aufruf (Zur Deckung des ungeheuren Deficits) (1923)* 147, 549
- Aufruf! (ein Epos) (1921)* 76, 502, 520
- Aus der Welt: ›Merz‹ (1923)* 133, 536, 652, 733
- Ausgerenkte Kräfte. (1920; 605) 887
- Banalitäten (1) (1923)* 82, 497, 499f., 506, 517, 519f., 525, 896
- Banalitäten (2) (1923)* 76, 86, 134, 500, 502, 506, 519f., 525, 624
- Banalitäten (3) (1923)* 77, 91–93, 500, 515
- Banalitäten (4) (1923)* 97, 497, 500, 502f., 506, 508, 518, 525
- Banalitäten aus dem Chinesischen (1922)* 499
- Beckers Tun (Opherdicke i. Westf.) (1916, verschollen; 144) 346, 729
- ber (vor? 1922, verschollen; 949) 889
- Berliner Börsenkukukunst (1920)* 887
- Bild 1926.1 Gebet über der Stadt (1926, verschollen; 1341) 346, 730
- Bild 1926.2 Quadrat auf 8 Seiten (1926, verschollen; 1342) 346, 730
- Bild 1926.4 mit rotem Kreis (1926, verschollen; 1344) 346, 730
- Bild 1926.6 mit weiß lackiertem Kreis (1926, verschollen; 1346) 346, 730
- Bild 1926.7 Relief auf weiß (1926, verschollen; 1347) 346, 730
- Bild 1926.9 blau, gelb, rot, Kreis (1926, verschollen; 1349) 346, 730
- Bild 1926.10 wie ein Stern (1926, verschollen; 1350) 346, 730
- Bild 1926.11 wie von Ebneith (1926, verschollen; 1351) 346, 727, 730
- Bild 1926.13 mit gelbem Klotz / Merzbild mit gelbem Klotz (1926; 1353) 346, 730, 892
- Bild 1926.14 mit grünem Ring / Merzbild mit grünem Ring (1926 und 1937; 1354) 346, 730
- Bild MERZ 1926,5 Senkrecht – wagerecht (1926; 1345) 346, 730
- Bild mit Balken und Kreis (1927, verschollen; 1497) 346, 728, 730
- Bild mit Kugel und Schwanz/Bild mit Kugel und roter Schwingung (1917, verschollen; 1499) 346, 728, 730
- Bild mit Schwipp und Schwapp (1927, verschollen; 1501) 346, 730
- Bild Tokio (1923, verschollen; 1095) 346, 729
- Bouquet (1918; 234) 346, 729
- Brautwerbung/Meine Verlobung (1926)* 351, 739–741
- C Genre 5 (Nähende.) / Nähendes Mädchen (1914, verschollen; 91) 338f., 346, 729
- Cigarren (elementar) (1921)* 392f.
- Dada Complet (1923)* 3f., 12, 450, 460, 465, 478, 481, 489, 516f., 519, 534, 609, 611, 613f., 650, 778, 827, 832
- dada complet. 1* 91, 94, 116, 162, 450, 515f., 613
- Dada complet Nr. 2* 95, 116, 157f., 160, 162, 166, 450f., 453, 510, 517, 537, 610
- Dadaismus in Holland (1923)* 3, 11, 448, 778
- Dadaisten. Dadaisten (1924)* 157f., 166f., 509, 616
- Dadaizm (1924)* 186, 456, 670f., 808
- Das ABC der Normalbühne Merz (1925)* 680
- Das Arbeiterbild (1919; 443) 726, 887
- Das Dorf (um 1919, verschollen; 591) 726
- Das Dorf (vor? 1918, verschollen; 221) 726

- Das geliehene Fahrrad* (1926) 351, 739f.  
*Das Glück* (1925) 739  
*Das große E* (undatiert [um 1930/31]) 362, 390  
*Das i-Gedicht* (1922) 33, 470f., 473, 662  
*Das ist der Frühling für Hans Arp* (1930; 1654) 115  
*Das Kreisen* [ehemals: Weltenkreisen Raum.] (1919; 444) 34, 46, 479, 846  
*Das Papierfetzenbild* (1920?, verschollen; 607) 192, 212f., 648, 650, 670, 845  
*Das Paradies auf der Wiese* (1924) 271, 275, 278, 289, 698, 863f.  
*Das Unbild* (1919; 447) 726  
*Das Veilchenland* (Abstraktion) (1918/19, verschollen; 267) 455  
*Das Verwesungswesen* (1919) 826  
*Das Zwillingsbild* (1922, verschollen; 936) 88f., 346, 512, 729, 846  
*Daten aus meinem Leben* (1926) 397, 461, 675  
*De booten hebban zwarte schoorstenen* (1923) 77, 101, 521, 524  
*De Zelfoverwinning van Dada* (1923) 450–453, 455, 458–460, 489, 520, 740, 831, 833  
*Der Bahnhof* (1920) 826  
*Der Buchhändler* (1920) 529  
*Der erste Tag* (1922, zerstört; 1040) 380, 753f., 846  
*Der Gefangene* (1918, verschollen; 368) 340, 349, 734, 846  
*Der glückliche Hans* (1925) 739  
*Der große Merz* (1924) 166, 617  
*Der Konzert* (1924) 158, 168, 547, 620  
*Der Paradiesvogel* (1924) 271, 275, 278, 284, 694, 858  
*Der Rythmus im Kunstwerk* (1926) 664, 724, 739  
*Der Trabant* (1918, verschollen; 236) 346, 729  
*Der Ursprung von Merz* (undatiert) 473, 503, 772  
*Der Zeitstiel [sic] und die Dammerstock-Siedlung* (1929) 303  
*Der zündende Funken* (1926) 739  
*Deutsche Schreibung* (1927) 739  
*Die Geheimlade (ein Novelet)* (1922) 511  
*Die Himmelsleiter* (1927) 739  
*Die Horizontale Geschichte* (1928) 351, 612, 741  
*Die Kesselträgerin* (1913, verschollen; 63) 228, 345, 675, 729  
*Die letzte Fliege* (1926) 340, 349, 352f., 734, 742  
*Die Lotterie* (1926) 351, 360, 738–740, 749  
*Die Merzbühne* (1919) 733  
*Die Merzmalerei* (1919) 33, 446, 460, 474f., 535, 609, 650, 777, 785  
*Die neue Architektur Deutschlands* (1926) 739  
*Die neue Architektur in Celle. Der Architekt Otto Haesler* (1928) 303  
*Die Piepmänner und das Schwein* (1926) 351, 739, 741, 873  
*Die Prager Eindrücke* (1926) 739  
*Die Raddadistenmaschine* (1919) 826  
*Die Reise nach Indien* (1926) 739  
*Die Scheuche* (undatiert, um 1945) 263, 781  
*Die weisslackierte schwarze Tüte* (1923) 3, 25, 464, 822, 827, 847, 895  
*Die Zoologische Garten-Lotterie* (1926/31) 251, 356, 359f., 368, 455, 739f., 749f.  
*Die zute Tute* (1923) 77, 87f., 510, 512, 737, 827  
*Drei* (1919) 491f., 650, 826  
 [Ehemals:] Mz 1926,2. selbst oben. für Janssen 1936 (1926; 1372) 347, 730  
*Ein Dementi* (1920) 511  
*Einige praktische Anregungen zur Normalbühne=Merz* (1925) 680  
*Einige praktische Anweisungen zur Normalbühne* (1926) 680  
*Einleitung. Was ist Bleie?* (1922) 488, 826  
*Eisenbahn* (1926) 739  
*Emils blaue Augen* (1925) 739  
*Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne* (1919) 732f.  
*erklärungen zu meiner ursonate* (1932) 417

- Es ist ein Unglück geschehen* (1927) 738f.  
*Es kommt drauf an* (1927/30) 686  
 Fabrikburg (Eisenwerk Wülfel) (1918, verschollen; 233) 346, 729  
*Familiennachrichten* (1923) 129f., 139, 542f.  
*Feine Pelzmoden* (1920) 532, 546  
 Franz Müllers Drahtfrühling (1919) 895  
*Frau Meier* (1930) 738  
 Für Frau Genja Jonas (1926; 1450) 723  
*Gedicht* (1923) 33, 44f., 477, 507  
*Gedicht (undatiert)* 394  
*Gedicht 25 elementar* (1923) 492, 650, 826  
*Gesetztes Bildgedicht* (1922) 394, 471, 651  
*Gestaltende Typographie* (1928) 454, 680f., 684  
*Goldackersprüche* (1923) 532, 546  
 Gruss Merz (1924, Verbleib unbekannt; 1235) 185, 191, 808  
*Hahnepeter* (1924) 249, 271, 273–277, 280, 693, 720, 781, 855  
*Hannover* (1919) 826  
 Haus am Bakken/ Atelier/ Zweiter Merzbau (1937/40; 2327) 362, 768  
 Haus Merz (1920, verschollen; 773) 461, 842  
*Herbst* (1921) 352f., 726, 742  
*Herwarth Walden* (1920) 766  
 Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion) (1919; 482) 887  
*/i/* (1923) 38, 160, 470, 517, 611, 650  
*/i/ [2]* (1924) 157, 160, 610  
 i-Bild [1] (1923, verschollen; 1177) 39, 473f.  
 i-Bild [2] (1923, verschollen; 1178) 39, 473f.  
*i (Ein Manifest)* (1922) 33, 470, 542, 663  
 i 1 Mann schaut Reklame (1920, verschollen; 737) 347, 730  
 i / 21 P R S RS il (1922/26, verschollen; 1075) 347, 730  
 i 23 Schöne Frau (1926, verschollen; 1477) 347, 730  
 I. 26. Quadrat. (1925; 1326) 347, 730  
 i 29 Wilhelm Haspe (1926; 1480) 347, 730  
*Ich und meine Ziele* (1931) 356, 360–362, 380, 389, 400, 481, 753f., 761, 772  
*Ich werde erbaut* (1919) 726  
*Ich werde gegangen* (1919) 726  
*Ideen für dada Tournées* (1923) 615  
*Ilda* (ca. 1938) 509  
*inc. Die Abonnenten* (1923) 139, 542  
*inc. Die Erdbeere* (1922) 826  
*inc. Es gibt keine Werte* (1923) 44, 477  
*inc. Herkunft, Werden und Entfaltung* (1920) 455, 458, 725  
*inc. Lanke trr gll* (1923) 141, 396, 402, 546  
*inc. Lunke trr gll* (1944) 402  
*inc. Mein letztes Streben* (1920) 535  
*inc. Meine süße Puppe* (1927) 340, 349, 352, 734  
*inc. PRAhlen* (1923) 154, 554  
*inc. Que fait DADA?* (1923) 10, 446  
*inc. W W PBD* (1924) 166, 181, 396, 617, 627  
*inc. Zeitschriften gibt es genug* (1923) 10, 445  
*inc. »Kurt Schwitters* (1927) 338f., 342, 724  
*Kleine Dinge von Kurt Schwitters* (1928) 512, 737, 742  
*Knöterich treibt Dämonen aus* (1927) 739  
*Konsequente Dichtung* (1924) 397, 458, 471, 627, 832, 894  
 Kornfeld (1913, verschollen; 66) 345, 729  
 Krieg (1923) 477  
*Kurt Schwitters an Arp. (Brombeeren)* (1921) 451  
*Kurt Schwitters an den Schweizer Dadaisten Arp. Brombeeren (2)* (1920) 451  
*Kurze Lebensbeschreibung (undatiert, um 1935)* 674  
 L Merzbild L 3 (Das Merzbild.) (1919, verschollen; 436) VIII, 128, 132, 141, 340, 445, 534f., 546, 673, 726, 744, 842, 845f.  
*La Loterie du Jardin Zoologique* (1949) 750  
 Landschaft aus Bardowick (1925, verschollen; 1290) 346, 730  
 Landschaft aus Opherdicke / Gutshof Opherdicke (1917; 190) 339, 346, 729

- lanke tr gl (skerzoo aus meiner soonate in uurlauten) (1927) 399, 402
- Leise (1920) 826
- Liebeslieder [Sperr das Herz auf/Meine süsse Puppe] (undatiert) 352, 742
- Lieschen (1920) 456
- like an old master (1942; 2941) 503
- Lustmordkasten (1920/22; 771) 763
- Magische Kraft (1927) 739
- Manifest Koe (ca. 1922) 449
- Mein Merz und Meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm (1926) 71f., 643
- Mein Selbstmord (1925/26) 351, 742
- Meine Sonate in Uurlauten. Allgemeine Erklärungen (1927) 259, 398, 408
- Merfüsermär (1925) 278, 668, 702, 874, 881
- Merz (1924/25) 634, 790
- Merz (1927) 732
- Merz (Für den Ararat geschrieben 19. Dezember 1920) (1920) 190, 391, 461, 481, 652, 675, 725
- Merz 1007 Stangen und Kreise (1924, verschollen; 1207) 346, 730
- Merz 1008 Wiesbaden (1924, verschollen; 1208) 346, 729
- Merz 1025 mit rotem Kreis (1924, verschollen; 1207) 346, 729
- MERZ 1924,1. Relief mit Kreuz und Kugel (1924; 1211) 346, 730
- MERZ 1925,1 Relief in blauem Quadrat (1925; 1277) 340, 342, 345f., 724, 728, 730, 846f.
- MERZ 1926,3 Cicero (1926; 1343) 346, 730
- MERZ 1926,8 / Bild 1926,8 Verschobene Flächen (1926; 1348) 346, 730
- MERZ 1926,12. »Kleines Seemannsheim.« (1926; 1352) 346, 728, 730
- Merz-Barn (1947; 1199, 2327, 3659) 362
- Merzbild 1 A (Der Irrenarzt) (1919; 425) 472
- Merzbild 9 b das grosse Ichbild / Merzbild K 7 [?] (1919; 430) 346, 729
- Merzbild 29 A. Bild mit Drehrad. (1920; 600) 764
- Merzbild 46 A. Das Kegelbild (1921; 781) 346, 729
- Merzbild K 6 Das Huthbild (1919; 438) 346, 729
- Merzbuch (1926) 223, 227f., 673
- Merzbühne Grundstellung (1927) 345, 347, 680, 729
- Merzdichtung (1927) 339, 349, 512, 734
- Merzmosaik aus Geviertornamenten (1924; 1264) 69, 156, 166, 181, 617, 626f., 840, 846
- Merzrelief mit rotem Kranz (1924, verschollen; 1215) 346, 730
- Merzrelief mit schwarzem Klotz (1924, verschollen; 1212) 231, 237, 240, 346, 678f., 682, 730
- Merzzeichnung / Ohne Titel (Aver) (um 1922, verschollen; 1064) 3, 10, 445, 460, 474, 772, 793, 839, 846, 889
- Merzzeichnungen und i-Zeichnungen (1927) 345, 348, 729
- MPD (1923) 87, 510
- Mz 26,30. rotes Dreieck. (1926; 1401) 347, 731
- Mz 26,33 Görlitz (1926; 1404) 347, 731
- Mz 26,36 Bordeaux (1926; 1407) 347, 731
- Mz 26,39. Sicilien (1926; 1410) 347, 731
- Mz 26,41.okola (1926; 1412) 347, 731
- Mz 26,42. alt. (1926, Verbleib unbekannt; 1413) 347, 731
- Mz 26,43 okolade (1926, Verbleib unbekannt; 1414) 347, 731
- Mz 26,44 res (1926; 1415) 347, 731
- Mz 26,45 Sch. (1925/26; 1320) 347, 731
- Mz 26,46 ade (1926, Verbleib unbekannt; 1416) 347, 731
- Mz 26,47. Afrika. (1925/26; 1321) 347, 731
- Mz 26,48 Berlin (1926; 1417) 347, 731
- Mz 26,53 Fernspr. (1926, Verbleib unbekannt; 1422) 347, 731
- Mz 26,56 Fahrarte (1926; 1425) 348, 732
- Mz 26,59. Aus (1926; 1428) 348, 732

- Mz 26 61. Sprengel. (1926; 1430) 348, 732  
 Mz 26/62 netto. (1926; 1431) 348, 732  
 Mz 26,63. rein nichts. (1926; 1432) 348, 732  
 Mz. 33 (1920; 623) 888  
 Mz 42 Traum (1920?, verschollen; 628) 348, 732  
 Mz 52 Herzberg (1920?, verschollen; 632) 348, 732  
 Mz 94. Grünfleck. (1920, Verbleib unbekannt; 663) 347, 731  
 Mz 117. Genève Karo Gelb (1920, Verbleib unbekannt; 671) 347, 731  
 Mz 157. Hindenburg. (1920; 695) 347, 700, 730  
 Mz 194 (1921; 812) 678  
 Mz 200. Zeichnung rä. (1920/21; 735) 553  
 Mz 228 (1921; 827) 474  
 Mz 231 Miss Blanche. (1923; 1114) 347, 474, 731  
 Mz 233. Eier (1921; 830) 348, 732  
 Mz 258. Fünfrot – neu (1921; 848) 348, 732  
 Mz 266 Harzburg (1921, verschollen; 852) 348, 732  
 Mz. 305. Ein Erdbeben. (1922; 982) 347, 731  
 Mz 306 Felixmüller (1926, verschollen; 871) 347, 731  
 Mz. 307. Erster Platz / Mz 307 Jettchen (1921; 872) 347, 730  
 Mz 347 Gaahden (1922; 958) 348, 732  
 Mz. 369. tto“ (1922; 962) 888  
 Mz. 379 Potsdamer. (1922; 972) 888  
 Mz 387. Kaltensundheim (1922; 980) 347, 730  
 Mz 421 sichtbarlich (1922, verschollen; 988) 347, 731  
 Mz 461. Goldmark. (1922; 1006) 348, 732  
 Mz 470 drichondert (1922, verschollen; 1011) 347, 730  
 Mz. 476. worden ist (1922, Verbleib unbekannt; 1013) 888  
 Mz. 601 (1923; 1116) 66  
 Mz 702 Agfa (1923, verschollen; 1119) 347, 730  
 Mz 706 Schwarz (1923, verschollen; 1122) 347, 731  
 Mz. 1600 Rotterdam (1923; 1123) 66  
 Mz 1926,1. rosa dabei (1926; 1371) 347, 730  
 Mz 1926,3 rote Mitte. (1926, Verbleib unbekannt; 1373) 347, 730  
 Mz 1926,5 mit lila Sammet. (1924/26; 1375) 347, 730  
 Mz 1926,6 Schwarz-blau Kreuz (1926, verschollen; 1376) 347, 731  
 Mz 1926,7. slagen (1926; 1377) 347, 731  
 Mz 1926,8. schwarzer Keil. (1926; 1378) 347, 731  
 Mz 1926,9 extra (1926, verschollen; 1379) 347, 731  
 Mz 1926,10. sehr rot. (1926; 1380) 347, 731  
 Mz 1926,11 Müsst all verdorren! (1926, verschollen; 1381) 347, 731  
 Mz 1926,12 liegendes emm (1926; 1382) 347, 731  
 Mz 1926,13 Sechzig. (1926, verschollen; 1384) 348, 731  
 Mz 1926,14 Rom (1926, verschollen; 1385) 348, 731  
 Mz 1926,15. Manu (1926, Verbleib unbekannt; 1386) 348, 731  
 Mz 1926,16 Haarlem (1926, verschollen; 1387) 348, 731  
 Mz 1926,17. »Lissitzky« (1926; 1388) 348, 731  
 Mz 1926,18 Rio de Janeiro (1926, verschollen; 1389) 348, 731  
 Mz 1926,19 Kijkduin (1926, verschollen; 1390) 348, 731  
 Mz 1926,20. »chwi.« (1926; 1391) 348, 731  
 Mz 1926,21. een Ooge. (1926; 1392) 348, 731  
 Mz 1926,22 A'dam (1926, verschollen; 1393) 348, 731  
 Mz 1926,23 ack (1926, verschollen; 1394) 348, 731



- Mz 1926,24. en Zoonen. (1926; 1395) 348, 731
- Mz 1926,25 Ehrenpforte d. Rep. (1926, verschollen; 1396) 348, 731
- Mz 1926,26 Besonders gut (1926, verschollen; 1397) 348, 731
- Mz 1926,27 Arps Zunge (1926, verschollen; 1398) 348, 731
- Mz. 1926,28. Mitte geteilt. (1926, Verbleib unbekannt; 1399) 348, 731
- Mz 1926,29 Gelbes Rechteck (1926, verschollen; 1400) 347, 731
- Mz 1926,31 Prag (1926, verschollen; 1402) 347, 731
- Mz 1926,32 KirbaF netteragiC (1926, verschollen; 1403) 347, 731
- Mz 1926,34 Papier (1926, verschollen; 1405) 347, 731
- Mz 1926,35 Rum (1926, Verbleib unbekannt; 1406) 347, 731
- Mz 1926,37 Hundert eins (1926, verschollen; 1408) 347, 731
- Mz 1926,38 Neapel (1926, verschollen; 1409) 347, 731
- Mz 1926,40 Eintrittskarte (1926, verschollen; 1411) 347, 731
- Mz 1926,49 Ooo (1926, verschollen; 1418) 347, 731
- Mz 1926,50 Ellips (1926, verschollen; 1419) 347, 731
- Mz 1926,51 Intrittska (1926; 1420) 347, 731
- Mz 1926,52 Pee / Mz. 26,51. / Mz 1926,51 Pee (Bergmann-Film) (1926, Verbleib unbekannt; 1421) 347, 731
- Mz 1926,54 Leichtverst (1926, verschollen; 1423) 347, 731
- Mz 1926,55 Pitzel (1926, verschollen; 1424) 347, 731
- Mz 1926,57 Wanne (1926, verschollen; 1426) 348, 732
- Mz 1926,58 Theaterloge (1926, verschollen; 1427) 348, 732
- Mz 1926,60 Cigaretten (1926, verschollen; 1429) 348, 732
- Mz. RE (1923/27, verschollen; 1171) 68
- naa* (1926) 401
- Nationale Kunst* (1925) 481, 634
- Nationalitätsgefühl* (1924) 478
- Nennen Sie es Ausschlichtung* (1919) 826
- Neue Sonate* (1946) 402
- Nikotinen* (1923) 129, 132f., 533
- No. 5 »Der Pechvogel«* (1927) 278, 702, 874, 881
- Normalbühne* (1925) 680
- Normalbühne (Skizze, Detail auf S. 56 aus dem Hamburger Notizbuch) (1926; 1490) 679
- Normalbühne Merz* (1924) 680
- Normalbühne Merz* (1925) 680
- Normalbühne Merz 1925* (1925) 679f.
- Normalbühne Merz [Fotografien vom Originalmodell in vier verschiedenen Anordnungen] (1924, verschollen; 1269) 231, 233, 237f., 345, 347, 679, 729, 732, 848, 892
- Normalbühne Merz [Zwei Skizzen aus dem gleichnamigen Manuskript] (1925; 1334) 679
- Nächte* (1919) 726
- Ohlenhausen (1918, verschollen; 235) 346, 729
- Ohne Titel ('50 '50) (1927; 1516) 761
- Ohne Titel (EI WILLY HAHN) (1928/30; 1564) 678
- Ohne Titel (Für die liebe Familie Arthur Segal, collagierter vorderer Innendeckel von Memoiren Anna Blumes in Bleie, Freiburg 1922) (1922; 1045) 522
- Ohne Titel (Hamburger Hochbahn) (1929; 1620) 761
- Ohne Titel (HindenBurg) (1923; 1183) 700
- Ohne Titel (I 9 Hebel ?) (1920, verschollen; 745) 217, 662f., 730
- Ohne Titel (Katzen) (1923; 1179) 68
- Ohne Titel (Komposition mit Kopf im Linksprofil, Blatt 11 der Mappe Bauhaus-Drucke Neue Europäische Graphik ,

- Mappe III, Deutsche Künstler) (1921; 930) 65, 882
- Ohne Titel (Merzbild mit grünem Ring, Version 2) (1926/27; 1355) 260
- Ohne Titel (Merzbild Rossfett) (um 1920; 610) 499
- Ohne Titel (Merzsäule) (1923/25, zerstört; 1199 (Abb. 6)) 446, 753, 755, 793
- Ohne Titel (Merzzeichnung mit Arp und Bindfaden) (1924; 1239) 111
- Ohne Titel (Mondrian, Schwitters, Kandinski, Moholy) (1926, verschollen; 1487) 620
- Ohne Titel (Normalbühne Merz oder Raumbühne) (1925, verschollen; 1333) 679
- Ohne Titel (Pelikan Wagner) (1925; 1310) 234, 684, 886
- Ohne Titel (Pelikan) (1925; 1328) 234, 886
- Ohne Titel (Pelikanol) (1930; 1733) 234, 688, 886
- Ohne Titel (Schnurruhr von Hans Arp) (1928; 1538) 111, 158, 680
- Ohne Titel (Silber 800) (1926; 1459) 666
- Ohne Titel (Speckgumm) (um 1925; 1318) 234, 687, 886
- Ohne Titel (Tramweg-Maatschappij) (1923; 1137) 474
- Ohne Titel (Über Fehlbruck von Blatt 5 aus: MERZ 3. MERZ MAPPE. ERSTE MAPPE DES MERZVERLAGES. 6 Lithos.) (1924/26; 1248) 68
- Ohne Titel (Veilchen) (1920, Verbleib unbekannt; 727) 455
- Ohne Titel (Zwei Kreise) (1919; 572) 472
- Papierfetzterbild (1920; 607) 839
- plastische schreibung* (1927) 399, 414
- Poesie* (1922) 826
- pornographisches i-Gedicht* (1923) 33, 38, 43, 470
- Portrait Christof Spengemann* (1919) 878
- Portrait Herwarth Walden* (1919/20) 766
- Portrait Raoul Hausmann* (undatiert) 394
- Portrait Rudolf Blümner. Gedicht 30* (1919) 415, 544f.
- Portät Abbu Becker (1921, verschollen; 788) 346, 729
- Prag. (Erster Brief)* (undatiert, 1926) 666
- prüimiiittitii* (1927) 340, 349, 351, 399, 402, 734
- Punsch von Nobel/Punch von Nobel* (1925) 351, 738
- Radio* (1934) 351, 741
- Räume (1918, verschollen; 237) 346, 729
- Register (elementar)* 471, 826
- Reichardt-Schwertschlag Der Weihnachtsmann (1922; 1030) 888
- Relief mit gemaltem gelben Viereck / Merz-Relief mit schrägem Gelb (1924, verschollen; 1207) 346, 729
- Rundfahrt im Hamburger Hafen* (1926) 351, 742
- Säule / Große Säule / Kathedrale des erotischen Elends (KdeE) / Das große E / Atelier / Merzbau (ca. 1923/36; 1199) 4, 361f., 383–385, 389–391, 454, 754–758, 760f., 763–768, 795, 842
- Schacko Jacco* (1931) 356, 359, 361, 375, 383, 749, 752
- Schacko Jacco. Eine kontrapunktische Prosadichtung* (1933) 752
- Scherzo*. (1931) 356, 360, 375, 379, 383, 400, 752f.
- Scheune aus Retelsdorf in Mecklenburg (1926, verschollen; 1361) 346, 730
- Schicksal (1919/20, verschollen; 451) 887
- Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen* (1922) 303, 454, 461, 538, 754, 842
- Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen (1920/22, verschollen; 774) 830, 842, 894
- schnuppe* (undatiert) 352, 742
- Schweinehirt und Dichturfürst* (1926) 351, 739, 741
- Selbstbestimmungsrecht der Künstler* (1919) 460, 475, 734
- Senkrecht (vor? 1922, verschollen; 951) 889
- Sie puppt mit Puppen* (1944) 742
- Sieben Hasen* (1926) 351, 739–741

- Simultangedicht* (1919) 393  
*Sonate* (1923) 395, 401  
*Sonate i Urlyde. III Del. Scherzo* (1927) 399  
*Spinnerin* (1914, verschollen; 93) 338, 346, 728f.  
*Stil* (1923) 457  
*Stil oder Gestaltung* (1927) 303, 707  
*Stilleben mit Abendmahlskelch* (1909, verschollen; 11) 228, 675  
*Stilleben mit Disteln* (1916, verschollen; 150) 346, 729  
*Storck* [ehemals: Ohne Titel (Komischer Vogel – Schacko)] (1943/44; 3051) 752  
*Strahlen Welt Merzbild 31 B* (1920; 602) 888  
*Stuttgart die Wohnung. Werkbundausstel- lung* (1928) 303, 625  
*The Scare-crow* (undatiert, 1941/47) 263  
*Thesen über Typographie* (1924) 233f., 237f., 527, 679f., 747  
*Totenbett mit happy end* (undatiert) 351, 738  
*Tragödie. Tran No. 22, gegen Herrn Dr. Phil. et med. Weygandt* (1922) 445  
*Tran 1. Ein solider Artikel. Eine Anwienerung im Sturm* (1919) 887  
*Tran 19. Mein Zerfahren gegen Paul West- heim, zur Gewinnung aromatischer, alko- holfreier Säfte. (Die Axt im Haus zersetzt den Zimmermann)* (1921) 545  
*Tran 25. Sämischgares Rindleder* (1922) 445  
*Tran 35. Dada ist eine Hypothese* (1924) 471–473  
*Tran 50* (1924) 158, 162, 613, 628  
*Tran Nr. 16 Das Leben auf blindem Fuße* (1920) 545  
*typographie und orthographie: kleinschrift* (um 1927) 399  
*Über Gelb* (vor? 1922, verschollen; 948) 889  
*Umdumm* (1919) 736  
*umění a doby – kunst und zeiten – l'art et les époques* (1927) 194, 640, 645, 658, 663, 668  
*Undumm* (1917/27) 340, 349f., 727, 734, 736, 891  
*Unsittliches i-Gedicht* (1923) 33, 38, 40f., 448, 470, 474  
*Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon* (1922) 163, 392, 451, 456, 463, 614, 826f.  
*Ursonate* (1921/32) XIII, 76, 156, 194, 257–262, 340, 350, 359–362, 375, 379, 383, 391, 393–404, 407–409, 411–414, 417, 458, 510, 547, 627f., 650, 671, 689, 738, 752f., 758, 767, 775, 795f., 808, 815, 826f., 874f., 879, 895  
*Urteile eines Laien über neue Architektur* (1929) 303  
*Utitz in Hannover* (1926) 739  
*variation zu rinnzekete bee bee nnzkrmmüü* (1927) 399  
*Veilchen* (1931) 355f., 358, 363, 366f., 748, 757  
*Versuch einer Anleitung zur Aussprache von W W PBD* (1924) 166, 182, 617, 627  
*Vier Ylws eins* (vor? 1922, verschollen; 950) 889  
*Violinschlüssel* [ehemals: Bild HR / Relief mit H. R. und Doppelschwanz] (1923/27; 1104) 346, 729  
*Wand* (1922) 820, 826  
*Watch Your Step!* (1923) 127, 129f., 132, 190, 533f., 640, 689  
*Weißes Relief* (1927, verschollen; 1500) 346, 730  
*Wie man gratis in ein Kino kommt* (1926) 739  
*Wir* (1919) 726  
*Z A (elementar)* (1923) 393, 402, 475, 650, 826  
*Z. i. Hobelmann.* (1920; 741) 347, 730  
*Zauberkünstler* (1927) 351, 739, 741  
*zeichen zu meiner ursonate* (1932) 414, 417f., 627  
*Zeichnung A 1 Delft* (1926; 1369) 347, 731  
*Zeichnung I 6 Mode I.* (1920; 742) 347, 730  
*Zeichnung I 8 Hebel 1* (1920; 744) 663

- Zeichnung I 9 Hebel 2 [?] (um 1922; 1060) 347, 730, 846
- Zeichnung I 10. Hebel 3. (1920; 746) 663
- Z. i. 3 neu ausgestattet. (1920; 739) 347, 730
- Z. i. 20 Tafel Salz (1922; 1072) 347, 730
- Z. i. 22 likan. (1926; 1476) 347, 730
- Z. i. 24. spielendes Kind nach Boccioni. (1926; 1478) 347, 730
- Z i 25 Engel der Strasse. (1926; 1479) 347, 730
- Z. i. 27. Spaziergang der Bäume. (1923; 1174) 347, 730
- Z. i. 28 Bild wie Galgen. (1923; 1175) 347, 730
- Z. i. 99. Film. (1926, Verbleib unbekannt; 1481) 347, 731
- Z i 101. Begegnung. (1926; 1482) 348, 732
- Zufucht* (1923) 76, 80, 497f.
- zwei liesbeslieder* (1927) 742
- Zwei Liebeslieder. [1. Sperr das Herz auf 2. Meine kleine Puppe]* (1926) 742
- Zwölf* (1922) 491f., 650, 826
- Schwitters, Kurt; Arp, Hans  
*Der Würfel (undatiert)* 873
- Schwitters, Lola 261
- Schönberg, Arnold 405, 410
- Sears, Charlotte Maria 251, 273
- Segal, Arthur 74, 99, 101, 521f., 524, 633, 841
- Hafen in der Sonne (1918) 101, 524
- Manifest* (1922) 522
- Mein Weg in der Malerei* (1927) 522
- Seitz, Robert 611
- Serner, Walter 82f., 502, 514
- Servranckx, Victor 843
- Seuphor, Michel 399, 634
- Shakespeare, William 162, 614
- Silcher, Friedrich 514
- Sintenis, Renée 889
- Sirks, Jan 889
- Smet, Gustave de 889
- Sommerfeld, Adolf 630f.
- Sophokles 169, 623
- Antigone* (442 v. Chr.) 623
- Sorbon, Robert de 56, 60, 489
- Soupault, Philippe 76, 80, 82f., 497, 501, 517, 521, 525, 549, 610, 634, 667, 895
- Spengemann, Christof 46, 48, 83, 147f., 156, 158, 160, 165f., 394, 480, 483, 493, 503, 530, 549, 551, 610, 616, 668, 755, 800, 819, 878f., 884, 890, 893
- Der Künstler* (1919) 878
- Der Taps* (1924) 158, 160, 165f., 610, 616
- Spengemann, Luise 83, 503
- Speth, William 634
- Stam, Mart 682
- Stażewski, Henryk 670
- Steegemann, Paul 885, 890f.
- Stegmann, Anna Margarete 247, 689, 799
- Steidl, Robert 456
- Steinitz, Beate 251, 273
- Steinitz, Ernst 251, 274, 289, 811, 878, 881
- Steinitz, Käte IX, XI, 6, 65, 221, 247, 249–252, 254, 256, 260, 262–265, 269, 271–275, 278, 299–301, 334, 395, 408, 462, 520, 620, 656, 671, 681f., 689, 693f., 698f., 701, 704, 718–720, 734f., 741, 749, 763–765, 776, 781f., 797, 802, 810–816, 841, 848, 874f., 878, 881, 884
- Hasenkopf vor Zahl sieben (undatiert, um 1925) 741
- Herr Oberlehrer (nicht verwendete Zeichnung für Der Hahnepeter) (undatiert) 251
- Illustration zu »Die Zoologische Garten-Lotterie« (Das Nilpferd trinkt am Wasserhahn) (um 1925) 750
- Illustration zu »Die Zoologische Garten-Lotterie« (Schulze erschießt den Löwen) (um 1925) 750
- Junge (undatiert, um 1925) 741
- Schlittschuhläufer (undatiert, um 1925) 741
- Zwei an der Decke hängende Hasen (undatiert, um 1925) 741
- Steinitz-Berg, Ilse 251, 273
- Stella, Joseph 554
- Stieglitz, Alfred 666
- Stirner, Max 633
- Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu 86, 507

- Lied eines alten schwäbischen Ritters an seinen Sohn (undatiert)* 507
- Stramm, August 139, 246, 349, 544, 688, 727, 735f., 782f., 891
- Strawinsky, Igor 828, 833
- Stresemann, Gustav 169, 621
- Stuckenschmidt, Hans Heinz 735
- Stukenbrok, August 628
- Sturm, Julius 509  
*An A. (1850)* 509
- Suffrian, Dorothea 800
- Suter, ? 662
- Sydow, Eckart von 647, 800
- Szczuka, Mieczysław 670
- Taeuber-Arp, Sophie 130, 139, 406, 531, 542–544, 548, 748, 799, 841, 873  
*Dada-Kopf (1918)* 130, 139, 542f.
- Tatlin, Wladimir 129f., 135, 187, 191–193, 216, 536, 538f., 659–661, 839, 841–843, 845f.
- Taut, Bruno 538, 611f., 768, 839, 842, 875, 893f.  
*Aufruf zum farbigen Bauen (1919)* 611  
*Der Magdeburger Farbenstreit (1921)* 611
- Taut, Max 894
- Thatje, Doris 97, 508, 520
- Thomas, Edith 438
- Tielens, Johannes 889
- Tiemann, Walter 879
- Titus Maccius Plautus 547
- Tomoyoshi, Murayama 673f., 802
- Topp, Arnold 338, 888
- Tronnier, Georg 686
- Trotzki, Leo 47, 395, 481
- Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 735
- Tschichold, Edith 260, 303f., 402, 437f., 720
- Tschichold, Jan IX, 189, 207, 230f., 266, 268, 303f., 389, 398, 400, 438, 523, 639, 649, 651, 685, 758, 769, 776, 780, 796, 815f., 879
- Tussenbroek, Otto van 824
- Tutanchamun 523
- Tzara, Tristan IX, XI, 5f., 12, 27f., 32, 35, 46, 48, 53f., 56–58, 75–77, 79, 82, 85, 89, 91–94, 98f., 114–116, 127, 145f., 156f., 163, 166f., 169f., 174, 179, 182, 184, 188, 192f., 393, 451, 466–468, 472, 480–482, 485, 487–489, 496–499, 501, 505, 511, 513–518, 520f., 541, 543, 548f., 609, 613f., 617, 622, 625f., 631, 633f., 653, 666, 736, 760, 776, 778f., 800f., 805, 810, 818–821, 828, 832–834, 873, 877, 879, 888, 890, 892f., 895  
*An Petro (1924)* 167, 182, 617  
*Arp (1923)* 145, 548, 653  
*Chronique Zurichoise 1915–1919 (1920)* 27, 466  
*Conference sur Dada (1922)* 156f., 166, 170, 174, 617, 625, 760  
*Dada Manifest über die schwache Liebe und die bittere Liebe (1920)* 487  
*Je sors de mon appartement somptueux (1921)* 82, 84, 499, 505  
*Manifeste Dada 1918 (1918)* 489, 625f.  
*Note 2 sur l'art. H. Arp (1917)* 653  
*Proverbe dada (1921)* 517
- Tzara, Tristan; Vitrac, Roger  
*l'arriviste Tristan Tzara va cultiver ses vices (1923)* 88, 91, 512, 515  
*Tristan Tzara va cultiver ses vices (1923)* 89
- Ufen, Gerhard 629
- Ufen, Marie 629
- Uhland, Ludwig 550f.  
*Des Knaben Berglied (1806)* 550
- Uitz, Béla 482
- Ulrichs, Timm 394
- Unwin, Raymond 711
- Valancay, Robert 750
- Veilchenschwank (Mitte 14. Jh.)* 355f., 748
- Viertel, Berthold 720
- Vinea, Ion 887, 892  
*Manifest activist către tinerime (1924)* 892
- Vitrac, Roger 77, 89, 91–93, 513, 520  
*Dernier Dada (1923)* 513
- Vogt, Paul 265, 705, 782, 812
- Voltaire 620
- Voormolen, Alexander 486

- Vordemberge-Gildewart, Friedrich 334, 717f.,  
743, 761, 778, 882
- Voronca, Ilarie 801
- Vos, Cornelis 457, 830
- Vofß, Kurt 275
- Waal, M. de** 454
- Wagner, Friedrich W. 893
- Wagner, Günther 684, 686, 885
- Wagner, Martin 709
- Wagner, Richard 288, 294, 697f., 700, 735,  
759, 863, 869
- Walden, Herwarth 246, 273, 338, 385, 394,  
415, 493, 496, 528, 532, 544, 554, 627, 670,  
688, 701, 726, 732, 735f., 766, 782f., 798,  
817, 833, 882f., 893
- Walden, Nell 394, 554
- Walzel, Oskar 725, 787–789
- Wappaus, Carl 456
- Wasmuth, Ernst 845
- Wauer, William 339, 720
- Webern, Anton 410
- Wedderkop, Hermann von 695
- Weißmann, Adolf 720
- Wellesz, Egon 833
- Westheim, Paul 139, 169, 532, 544f., 623,  
647, 659  
*Maschinenromantik. Zwanglose Bemerkun-  
gen* (1923) 623
- Wilder, Thornton 896
- Wilhelm, Walter 737
- Wilhelm II. 697, 699f.
- Wilkens, Carl M. H. 628
- Wils, Jan 455
- Wolff, Julius 659
- Wolff, Oskar Ludwig Bernhard 510  
*Altes Lautgedicht* 87, 510
- Wolff-Malm, Ernst 338, 888
- Wölfflin, Heinrich 766
- Wood, John 710f.
- Wright, Frank Lloyd 455
- Zarnoverowka, Tereza** 670, 887
- Zeitlin, Jake 698
- Zeitlin, Josephine 698
- Zhuangzi 173, 177, 626
- Zwart, Piet 412, 690, 799, 810

# VERZEICHNIS DER FARBABBILDUNGEN

Merz 1 Holland Dada, Einband vorne außen	559
Merz 3 Merz Mappe, Umschlag vorne außen	560
Merz 3 Merz Mappe, Vorsatzblatt	561
Merz 3 Merz Mappe, Blatt 1	562
Merz 3 Merz Mappe, Blatt 2	563
Merz 3 Merz Mappe, Blatt 3	564
Merz 3 Merz Mappe, Blatt 4	565
Merz 3 Merz Mappe, Blatt 5	566
Merz 3 Merz Mappe, Blatt 6	567
Merz 3 Merz Mappe, Umschlag hinten außen	568
Merz 4 Banalitäten, Doppelseite 38–39	569
Merz 8/9 Nasci, Einband vorne außen	570
Merz 8/9 Nasci, Vorwortblatt	571
Merz 8/9 Nasci, Einband hinten außen	572
Merz 11 Typoreklame, Einband vorne außen	573
Merz 11 Typoreklame, Doppelseite 91–92	574
Merz 11 Typoreklame, Doppelseite 93–94	575
Merz 11 Typoreklame, Doppelseite 95–96	576
Merz 11 Typoreklame, Einband hinten außen	577
Merz 12 Hahnepeter, Einband vorne außen	578
Merz 12 Hahnepeter, Seite 2	579
Merz 12 Hahnepeter, Seite 3	580
Merz 12 Hahnepeter, Seite 4	581
Merz 12 Hahnepeter, Seite 5	582
Merz 12 Hahnepeter, Seite 6	583
Merz 12 Hahnepeter, Seite 7	584
Merz 12 Hahnepeter, Seite 8	585
Merz 12 Hahnepeter, Seite 9	586
Merz 12 Hahnepeter, Seite 10	587
Merz 12 Hahnepeter, Seite 11	588

Merz 12 Hahnepeter, Seite 12	589
Merz 12 Hahnepeter, Seite 13	590
Merz 12 Hahnepeter, Seite 14	591
Merz 12 Hahnepeter, Seite 15	592
Merz 12 Hahnepeter, Seite 16	593
Merz 12 Hahnepeter, Einband hinten außen	594
Merz 14/15 Die Scheuche, Einband vorne außen	595
Merz 14/15 Die Scheuche, Doppelseite (unpaginiert)	596
Merz 14/15 Die Scheuche, Doppelseite (unpaginiert)	597
Merz 14/15 Die Scheuche, Doppelseite (unpaginiert)	598
Merz 14/15 Die Scheuche, Doppelseite (unpaginiert)	599
Merz 14/15 Die Scheuche, Doppelseite (unpaginiert)	600
Merz 14/15 Die Scheuche, Doppelseite (unpaginiert)	601
Merz 14/15 Die Scheuche, Doppelseite (unpaginiert)	602
Merz 14/15 Die Scheuche, Einband hinten außen	603
Merz 16/17 Die Märchen vom Paradies, Einband vorne außen	604
Merz 16/17 Die Märchen vom Paradies, Einband hinten außen	605
Merz 21 erstes Veilchenheft, Einband vorne außen	606

Bildnachweis: Borrmann / Herling / Herling / Werner, Sprengel Museum Hannover





