



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Je vous adore“

Dada im Spannungsfeld von Futurismus und
Surrealismus

Verfasserin

Eva-Maria Konzett

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Romanistik / Französisch

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Heinrich Stiehler

Danksagung:

„Dada est notre intensité; qui érige les baïonnettes sans conséquence la tête sumatrale du bébé allemand; Dada est l'art sans pantouffles [sic] ni parallèle; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douilletts que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire que nous ne sommes pas libres et que nous crions liberté Nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses, pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats clo clo bong hiho aho hiho aho Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres réalités sentiments restaurants Hohohohihioho Bang Bang. Nous déclarons que l'auto est un sentiment qui nous a assez choyé [sic] dans les lenteurs de ses abstractions, et les transatlantiques et les bruits et les idées. Cependant nous extériorisons la facilité nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents pouvant la cacher; nous ne voulons pas compter les fenêtres de l'élite merveilleuse car Dada n'existe pour personne, et nous voulons que tout le monde comprenne cela car c'est le balcon de Dada, je vous assure. D'où l'on peut entendre les marches militaires et descendre en tranchant l'air comme un séraphin dans un bain populaire, pour pisser et comprendre la parabole Dada n'est pas folie — ni sagesse — ni ironie regarde-moi, gentil bourgeois. L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devient reine pour mourir un peu, et la reine devint baleine et les enfants cou-raient à perdre haleine.

Puis vinrent les grands Ambassadeurs du sentiment
qui s'écrièrent historiquement en chœur
psychologie psychologie hihi
Sciences Science Science
vive la France
nous ne sommes pas naïfs
nous sommes successifs
nous sommes exclusifs
nous ne sommes pas simples
et nous savons bien discuter l'intelligence

Mais nous Dada, nous ne sommes pas de leur avis car l'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le Sud pour dire doctement : l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire du plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous aime tant, je vous assure et je vous adore“ (Tristan Tzara, Manifest de M. Antipyrine, 1916)

In diesem Sinne bedanke ich mich herzlich bei Professor Heinrich Stiehler für seine ausgezeichnete Betreuung, bei Herrn Mag. Leopold Möstl und Laura Ober für das sorgfältige Lektorat, bei meinen Eltern für die Standhaftigkeit und besonderen Dank an meine Geschwister und Freunde.

Inhaltsverzeichnis

1. Fragestellung	5
2. Der Dadaismus in Zürich. Bericht einer Entstehung	7
2.1. Das Cabaret Voltaire	7
2.2 Die Soirée als Ausdruck der Dada-Bühne	10
2.3. Das Manifest. Kunst und Kommunikation der Avantgarde	12
3. Das dadaistische Spektakel	15
3.1 Die Struktur	15
3.2 Die theatralen Elemente	17
3.2.1 Die Figuren..	17
3.2.2 Der Dialog	19
3.3. Theater ohne Handlung	19
3.4. Die Rolle des Zusehers	21
3.5. Die Sprache	23
3.5.1 Die Verwendung von außersprachlichen Elementen	23
3.5.2 Die Dekonstruktion von Sprache	25
3.5.3 Eine neue Wirklichkeit	28
3.5.4 Die Referenz an die Primitive Kunst	30
3.6. Gegen die Konvention	33
3.7 Der Zufall	35
3.8. Die Fünf poetischen Experimente	38
4. Die Moderne auf dem Fundament der Erneuerung des Denkens zur Jahrhundertwende	41
5. Die Dialektik der Aufklärung auf dem Fundament Dada	46
5.1 Eine Gegenüberstellung	46
5.2 Technikbegeisterung trifft auf Skepsis. Eine Untersuchung	53
6. Der Futurismus. Eine Darstellung	54
6.1 Die Avantgarde wird geboren	54
6.2 Modernolatria und Simultanität. Werkzeuge und Schlagwort	64
6.3 Die Technik und Dada. Von Skepsis und Ablehnung	65
7. Die Avantgarde in den Nachkriegstagen. Eine Zusammenfassung	69
8. Dada und der Surrealismus. Portrait einer schwierigen Zusammenarbeit	71
8.1 Tzara in Paris. Ein freundlicher Empfang	71
8.2 Dada und der Surrealismus. Die Geschichte eines Auseinanderlebens	76
8.3 Der Prozess Barrès. Ein Verlauf	80
8.4 Der Wechsel zur Nouvelle Revue Française	85
9. Conclusio	88
10. Résumé français	92
11. Bibliographie	99

1. Fragestellung

Der Begriff der „Avantgarde“ steht heute undifferenziert für „modern“, „außergewöhnlich“ oder schlichtweg „der Zeit voraus“. Ich möchte mich in der vorliegenden Arbeit mit der historischen Avantgarde beschäftigen, jenen literarischen Strömungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihren neuen Konzepten die Kunstwelt revolutionierten. Den Schwerpunkt lege ich auf die Anfangsjahre des Dadaismus, jene besonders radikale Bewegung, die sich in den Jahren des Ersten Weltkriegs in der Schweiz konstituiert. Besonderes Augenmerk möchte ich dabei auf Tristan Tzara legen, einem der Hauptakteure in Zürich, der später in Paris in der persönlichen Diskussion mit André Breton den Abtrennungsprozess des Surrealismus vom Dadaismus vollzieht. Tzara nach Paris folgend, möchte ich in der vorliegenden Arbeit die weiteren dadaistischen Herde, vor allem das dadaistische Geschehen in Deutschland, vernachlässigen, ohne es zu verabsäumen, auf den immanent internationalen Charakter der Bewegung aufmerksam zu machen.

Wenn nun der Dadaismus den Surrealismus bedingt, so müssen auch die Vorläufer der Dadaisten untersucht werden. Dem italienischen Futurismus ist deshalb ein großes Kapitel gewidmet. Inwiefern hat diese Technologie begeisterte Gruppe Einfluss auf die in Zürich als Exil Zuflucht findenden Dadaisten ausgeübt, die auf den europäischen Schlachtfeldern der realisierten Auswüchse dieser Technologie gewahr werden? Wie wirken diese Erfahrungen im Paris der zwanziger Jahre nach, in einer von ersten surrealistischen Blüten gekennzeichneten Zeit? Und welchen Standpunkt nimmt Dada – nicht als lineares – jedoch als zeitliches Bindeglied zwischen den jeweiligen Bewegungen ein?

Der Impact der Avantgarde, mit allen ihren Strömungen, auf die Kunstwelt und in Folge auf die Gesellschaft ist enorm. Mit der Avantgarde klingt das Geläut der Moderne nachhaltig. Welche historischen Ereignisse haben überhaupt zu dieser Ausbildung geführt, die sich schließlich radikal gegen alles Dagewesene sträubt? Inwiefern muss, vor allem für den , der Schuldige in der Aufklärung - einer Entwicklung, die vor 400 Jahren ihren Anfang nahm – gesucht werden? Und nicht zuletzt: welche Strategien setzt die Avantgarde dieser entgegen?

2. Der Dadaismus in Zürich. Bericht einer Entstehung

2.1. Das Cabaret Voltaire

„Cabaret Voltaire. Unter diesem Namen hat sich eine Gesellschaft junger Künstler und Literaten etabliert, deren Ziel es ist, einen Mittelpunkt für die künstlerische Unterhaltung zu schaffen. Das Prinzip des Kabarets soll sein, daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden, und es ergeht an die junge Künstlerschaft Zürichs die Einladung, sich ohne Rücksicht auf eine besondere Richtung mit Vorschlägen und Beiträgen einzufinden.“¹

Dies ist die erste öffentliche Notiz, welche die Zürcher Bürger von einer Bewegung nehmen, die sich in Zürich konstituieren und dann in der halben Welt ausbreiten wird – mit immensem Einfluss auf die Kunst des 20. Jahrhunderts : Dada. Im Zürich des Jahres 1916 ist diese Entwicklung noch undenkbar. Zwar haben auch in der Schweiz moderne Kunsttendenzen, wenn auch später als in Deutschland oder Frankreich, Fuß gefasst, die Radikalität, mit der Dada auftritt, erreichen sie jedoch nicht. Was die junge und durchaus heterogene Kunstszene vereint, ist ein gemeinsames Fundament. Noch vor Dada entsteht diese rege Kunstszene, die zwei Prämissen in sich vereinigt: Gegen die klassische Kunst als mimetischer Akt und gegen den Krieg² zu sein. Zeitschriften wie „Der Mistral“ (herausgegeben von Hugo Kersten und Emil Sztity) und „Sirius“ (herausgegeben von Walter Serner) und andere bereiten dem Spektakel, das sich Dada nennen wird, den Weg. Dazu kommt, dass sich Mitstreiter des Dadaismus wie Hugo Ball, Van Rees und Dr. Serner bereits vor 1916 in Zürich befinden.

Die internationale Szene ist ein bunt zusammengewürfelter Haufen aus Deutschen, Italienern, Rumänen und Franzosen, die ein besonderer Umstand in Zürich aufeinander treffen lässt: es ist Krieg und die Schweiz ist als weißer Fleck auf der Landkarte des Kriegsgeschehens einer der letzten Zufluchtsorte für Kriegsgegner in Europa³.

¹Ball (1927), Pressenotiz, S. 77

²Einige Künstler, an vorderster Front die Futuristen, haben im Vorfeld den Krieg bejaht. Allerdings nicht aus patriotischen Gefühlen, sondern weil sie im Krieg die notwendige „Katharsis“ sahen, die zur „Revitalisierung des Lebens eine positive Wirkung“ haben könnte. Vgl. Bolliger, Magnaguagno, Meyer (1985) S. 10

³Ein interessanter Aspekt ist hierbei, dass nur sehr wenige Schweizer Künstler in diesen Exilantenkreisen verkehrten und auch bei den Dadaisten schwer Fuß fassen. Dazu sagt Ball in seinem Tagebuch: „Den Sonntag haben wir den Schweizern eingeräumt. Die Schweizer Jugend aber ist zu bedächtig für das Kabarett.“ aus Ball (1927) S. 83

Besonders in der Stadt Zürich tummeln sich die Exilanten, unter ihnen einer, der das Weltgeschehen verändern wird: Lenin⁴

Die Exilanten profitieren gleichwohl vom Aufkommen der Cabarets und Kaffeehäuser, die im Jahr 1916 ihrem ersten Höhepunkt entgegen schreiten und die jenen Mikrokosmos darstellen, in denen sich die meist jungen Künstler bewegen⁵: „Diese Symbiose von Cabaret und Café war in der ersten Zeit vor Dada für Zürich ebenso neu wie aktuell und für den heimatlosen Emigranten ohne feste Anstellung von besonderem Interesse.“⁶ Auch weil durch Vorträge auf den kleinen Cabaretbühnen Geld verdient werden kann. Die ersten Blüten einer explizit modernen Kunst. Tristan Tzara soll dazu nach seiner Ankunft in Paris im Beisein der Surrealisten Folgendes über seinen Lebensstil in Zürich gesagt haben, in den Worten von Aragon: „Il dormait jusqu'à quatre heures, puis se traînait n'importe comment dans un café où il jouait aux échecs.“⁷

In diesem Umfeld entstand zu Beginn des Jahres 1916 in der Spiegelgasse im Künstlerviertel Niederdorf das Cabaret Voltaire, in dem als Geburtsstätte von Dada, trotz seiner geringen Lebenszeit von nur zwei Monaten, die Dadaisten die entscheidenden Schritte für die spätere Bewegung tätigten. Die wichtigsten Protagonisten von Dada Zürich haben dabei von Anfang an im Cabaret mitgewirkt – Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco und Richard Huelsenbeck. Serge Fauchereau schreibt in diesem Zusammenhang über die erste Dada-Soirée: „On se connaît mal encore, mais on s'est tout de suite entendu ; six jours plus tard, un ami de Ball, Richard Huelsenbeck, vient compléter cette jeune équipe. Ils travailleront désormais ensemble.“⁸ Diese Exilanten hatte der Krieg nicht nur zusammenge-

⁴Wladimir Iljitsch Uljanow (Lenin) lebte während des ersten Weltkrieges von Februar 1916 bis April 1917 im Zürcher Exil. Als Randnotiz kann vermerkt werden, dass er dabei in Untermiete in jener Spiegelgasse wohnte, in der die Dadaisten das Cabaret Voltaire gründeten.

⁵„Sowohl die „Bonbonnière“ (Café des Banques) als auch das Cabaret „Wintergarten“ waren einem Café angegliedert. Cabaret und Café hatten den gleichen Stammgast: den Bohème, Dandy, Künstler. War das Café Meinungs- und Gedankenbörse, ein geistiger Innenraum, so war das Cabaret ein wichtiger, kleiner Marktplatz.“ In Bolliger, Magnaguagno, Meyer (1985) S. 19/20

⁶Ibidem S. 20

⁷Aragon (1994) S. 59

⁸Fauchereau (1976) S. 238

bracht⁹, sondern sie definierten sich auch in einer konsequenten Ablehnung des Kriegsgeschehens.

Dazu Marcel Janco:

„Auf die Bühne des Cabaret Voltaires brachten wir den Protest gegen das Versagen und den Bankrott der europäischen Kultur, die zum Krieg geführt hatte. [...] Jeder, der aus Frankreich oder Deutschland heraus konnte, kam nach Zürich. Es war ein Augenblick intensiver kultureller Konzentration. Zürich wurde zum Zentrum für Journalisten, Schriftsteller und Musiker. [...] Es gab ein gemeinsames Feld für Diskussionen über den Frieden.“¹⁰

Diese Charakterisierung definiert vor allem die Anfänge des Cabarets, das die Dadaisten im Februar 1916 eröffneten¹¹.

⁹Immer wieder wurde auch die geographische und geopolitische Lage Zürich als unerlässlich für die Gründung von Dada erklärt: „Es war diese Stadt im Zentrum des Nicht-Krieges, in der, durch ganz verschieden geartete Persönlichkeiten bestimmt, jene Konstellation zustande kommen konnte, die zur ‚Bewegung‘ führte. Nur in dieser komprimierten Atmosphäre konnten sich grundverschiedene Menschen in einer tätigen Gemeinschaft zusammenfinden. Es schien geradezu, als ob die Verschiedenartigkeit, ja Unvereinbarkeit der Charaktere, der Herkunft, des Lebensbildes der Dadaisten jene Spannung ergab, die dem zufälligen Zusammentreffen von Leuten aus aller Herren Länder schließlich die gleichgerichtete ‚dynamische‘ Energie lieferte.“ Richter (1978) S. 11

¹⁰Aus einem Interview mit Marcel Janco, in Schrott (1992) S. 38

¹¹Jan Ephraim, dem der gemietete Saal gehörte schreibt in seinem Ansuchen nach Bewilligung: „In meinem Lokal (Meierei, Holländische Weinstube, Spiegelgasse) verkehrende Gesellschaft junger Künstler und Literaten ist mit der Bitte an mich herangetreten, den meiner Weinstube angegliederten Saal, der zur Zeit freisteht, als Künstlerkneipe einzurichten. Die Herren beabsichtigen, unter dem Namen Künstlerkneipe Meierei einen Sammelpunkt künstlerischer Unterhaltung und geistigen Austausches zu schaffen. Sie möchten in diesem meinem Saale aus eigenen Werken vorlesen, zur gegenseitigen Unterhaltung beitragende Vorträge veranstalten, kurz einen Treffpunkt des künstlerisch interessierten Publikums einrichten. Es soll besonders jungen Künstlern Gelegenheit geboten sein, sich geistig zu unterhalten, gegenseitig anzuregen, zu debattieren und ihre Erstlinge an die Öffentlichkeit zu bringen. Die Herren glauben, ein derartiges Lokal fehle in Zürich und sei notwendig als Gegengewicht gegen die immer zahlreicher auftretenden mondänen und offiziellen Cabarette. Ich habe den Herren, die ich persönlich als anständige und begabte Menschen kenne, gerne mein Lokal in Aussicht gestellt, möchte mich hiermit aber vergewissern, ob von Seiten der Polizei keine prinzipiellen Bedenken bestehen. Ich habe mit dem Herrn Gewerbekommissär bereits Rücksprache genommen. Der Herr meinte nach Darlegung unserer Absichten, es bestünde kein prinzipielles Bedenken. Jeder Erwerbzweck seitens der jungen Leute ist ausgeschlossen. Von meiner Seite besteht kein Konsumationszwang, und ich habe weder die Absicht noch die Aussicht, mich durch die geplanten Veranstaltungen zu bereichern. Die Künstler erheben eine Garderobengebühr von 50 Centimes (kein Eintrittsgeld, keine Kassierung, keine Geschäftstaxe) zur Deckung ihrer Unkosten (als da sind: Dekoration, Plakat, Ausschmückung des Saals). Begonnen werden soll am 1. Februar. Der Herr Gewerbekommissär ist mit mir der Meinung, daß ein solches Unternehmen für die Stadt Zürich nur interessant und begrüßenswert zu nennen sei, gab mir aber den Rat, die Angelegenheit zur größeren Sicherheit jedenfalls Ihnen, sehr geehrter Herr, noch vorzulegen. Es soll nicht in Kostümen gesprochen, rezitiert und gesungen werden, sondern so, wie man bei literarischen Veranstaltungen auftritt. Es soll allenfalls einmal ein kleines literarisches Werk gespielt werden, nie aber Tingeltangel. Die Zusammenkünfte sollen wie bisher täglich sein, und es hängt vom Besuche und vom freien Willen, auch von der Anwesenheit der betreffenden Künstler ab, ob Vorträge stattfinden oder nicht stattfinden. Die Veränderung, die mit dem Saal vorgenommen werden soll, besteht darin, daß eine mit der Feuerpolizei nicht kollidierende Drapierung des Lokals eingerichtet werden soll, die je nach den artistischen Zwecken seriös und intim gehalten ist. Einer der jungen Künstler entwirft des weiteren ein Plakat, das künstlerischen Eigenwert hat und nicht zu Reklamezwecken öffentlich angeschlagen, sondern als Wappen der Kneipe nur in den größeren Hotels, Cafés und Buchhandlungen aufhängen soll. Die Zeitungsnotizen werden sich auf die Mitteilung des literarischen Programms beschränken und jeden geschäftlichen Charakter vermeiden. Ich bitte den Herrn Polizeivorstand um gefl. Baldige Mitteilung, ob gegen ein derartiges Unternehmen prinzipielle Einwände bestehen. Ein ähnliches in meinem Lokal domiziliert gewesenes Unternehmen (das Cabaret Pantagruel) war von der hohen Behörde gerne concediert. Ich werden, wenn der Herr Polizeivorstand es wünscht, gerne die unternehmenden Künstler veranlas-

Zürich ist demnach in Zeiten des Krieges der Sammelpunkt vieler Kunstschaffenden. In diesem Umfeld entsteht Dada nicht aus dem Nichts. Viele der Exilanten, hatten sich schon in avantgardistischen Kreisen bewegt, bevor der Krieg sie aus ihren Heimatländern vertrieben hatte.

2.2 Die Soirée als Ausdruck der Dada-Bühne

Entscheidend für den Zugang ist dabei der offensichtlich offene Charakter des Cabaret Voltaire. Wie in der oben zitierten Pressenotiz angeführt, steht es jedem frei, sein Werk vorzustellen. In der Cronique Zurichose schreibt Tzara in Exerptform über die erste Dada-Soirée:

„II. 1916 Dans la plus obscure rue sous l'ombre des côtes architecturales, où l'on trouve des detectifs discrets parmi les lanternes rouges – naissance – naissance du Cabaret Voltaire – affiche de Slodky, bois femme et Cie, muscles du cœur Cabaret Voltaire et des douleurs. Lampes rouges ouverture piano, Ball lit Tipperary, piano „sous ponts de Paris », Tzara traduit vitement quelques poèmes¹² pour les lire, Mme Hennings – silence, musique – déclaration – fin. Sur les murs: van Rees et Arp, Picasso et Eggeling, Segal et Janco [...] Cabaret Voltaire, caque soir on joue, on chante, on récite – le peuple – l'art nouveau le plus grand au peuple [...].¹³

Im Grunde wird in der Anfangszeit ein Querschnitt der avantgardistischen Strömungen, die in Europa bereits vor dem Krieg erste Schritte getan hat, präsentiert. In regem Austausch stehen kubistische Plakate neben expressionistischen Werken, werden Texte der Futuristen und moderne Lyrik gelesen, irgendwo spielt ein russisches Balalaika-Orchester. Dem offenen Charakter der Dada-Soiréen steht die Geschlossenheit der Gruppe gegenüber. Obwohl man in den Kaffeehäusern auch auf Exilanten wie James Joyce oder auch Lenin, der in der Spiegelgasse wohnt, trifft, entsteht kein näherer Kontakt. Entscheidend für den künftigen Dadaismus ist zudem die Tatsache, dass abgesehen von der Freundin Hans Arps, Sophie Täuber, keine Schwei-

sen, ihre literarische und künstlerische Befähigung nachzuweisen. Es handelt sich um junge Leute, die größtenteils publizistisch und artistisch schon hervorgetreten sind. Ich empfehle mich mit vorzüglicher Hochachtung, J. Ephraim, Restaurant Meierei.“ In Schrott (1992) S. 27. Das Cabaret Pantagruel wird aus folgendem Grund oft mit dem Cabaret Voltaire in Verbindung gebracht: „Trotz Kriegsattacken und Modernität blieb das „Pantagruel“ Ort der leichten Unterhaltung. Mehr als das Programm verband es die Örtlichkeit mit Dada: Die Vorstellungen des „Pantagruel“ fanden in den Anfängen an der Spiegelgasse in der „Meierei“ statt, wo später das „Cabaret Voltaire“ sein Domizil hatte. Die positiven Erfahrungen, die man mit dem „Pantagruel“ machte, dienten später als Referenz für die Einrichtung des neuen Cabarets.“ In Bolliger, Magnaguagno, Meyer (1985) S. 21

¹²Es handelt sich dabei um rumänische Gedichte, die Tzara in seiner Jugend – noch vor der Ankunft in Zürich geschrieben hatte

¹³Tzara (1975) S. 561

zer in die Gruppe eingebunden sind. Die ersten dadaistischen Schritte werden von Rumänen, Deutschen und Elsässern vorangetrieben. Da sich der Elsässer Arp, obwohl bilingual, für das Deutsche als seine Schreibsprache entscheidet, ist die deutsche Sprache anfänglich die Sprache der künstlerischen Auseinandersetzung. Tristan Tzara und sein Jugendfreund Marcel Janco (eigentlich Marcel Jancu), beide aus Rumänien, hingegen wählen, vermutlich aufgrund der Verwandtschaftsbeziehung zu ihrer Muttersprache, das Französische. Außerdem muss angemerkt werden, dass beide Künstler seit Jugendjahren Französisch gelernt hatten, wie es in den Gymnasien Rumäniens üblich war. Tzara verstand sich darüber hinaus auch auf das Deutsche, ließ diese Kenntnisse aber nicht in seine künstlerische Produktion einfließen.

Wenn nun das Cabaret Voltaire als die Geburtsstätte des Dadaismus gelten kann, so ist seine zweimonatige Lebensdauer mit der Kindheit der Bewegung zu vergleichen. In den Dada-Soiréen wird ausprobiert, herum getobt, geschrien und getanzt. Noch zeigt sich das Cabaret Voltaire nach vielen Seiten geöffnet.

„Dès la publication de Cabaret Voltaire, en juillet 1916, se manifesta cette volonté internationaliste, s’opposant expressément au bellicisme chauvin. Au long de sa brève existence, il se glorifie, contre ses détracteurs, d’un mélange des cultures fructueux pour l’avenir.“¹⁴

Programmatische Unterschiede werden in der Aktion nivelliert, in der verschiedene Richtungen aufgenommen werden.

„Eine wirklich programmatische Basis hatte die neue Schweizer Gruppe jedoch noch nicht. Die ersten Programme des neuen Kabarets spiegelten somit auch relativ wahllos die Erfahrung ihrer Gründer mit den neuen Kunsttendenzen wider. [...] Nach dem anfänglichen Potpourri der Ideen und Kunsttheorien, die mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander standen, begann sich nach kurzer Zeit ein sehr deutlicher Emanzipationsprozess abzuzeichnen.“¹⁵

Diese Homogenisierung wird zusätzlich durch Publikationen vorangetrieben. Die Dadaisten beschließen eine Zeitschrift zu gründen, die den Namen Dada tragen soll. Hier muss kurz der Namensmythos von Dada angerissen werden, behaupten doch mehrere Protagonisten, unter anderem Tristan Tzara und Richard Huelsenbeck, den Namen „Dada“ erfunden zu haben.

„Die zahlreichen Erklärungen zu Ursprung und Urheberschaft von „Dada“ bildeten schon früh einen Namensmythos. Die Dadaisten waren dabei dessen

¹⁴Béhar, Dufour (2005) S. 8

¹⁵Brandt (1995) S. 36

eifrigste Förderer. Sie machten daraus einen dadaistischen Artefakt, einen Wort-Poker vor dem Hintergrund handels- und landesüblicher Wortbedeutungen. [...] „Dada“ wurde rezipiert und propagiert als der grossartige, internationale Zweisilber, der vorerst leer und für alles offen da war, verquer und absurd und heiter in einer Welt der posierten Moralität und in einer Zeit, die einem keinen Respekt mehr abnötigen konnte.“¹⁶

Weniger undurchsichtig als der Urheber von Dada gestaltet sich die Publikation der ersten Zeitschrift unter dem Titel „Dada“. Dazu Ball: „Tzara quält wegen der Zeitschrift. Mein Vorschlag, sie Dada zu nennen, wird angenommen. [...] Dada heißt im Rumänischen Ja, Ja, im Französischen Hotto- und Steckenpferd. Für Deutsche ist es ein Signum alberner Naivität und zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen.“¹⁷

Die Auseinandersetzung über den Initialakt der Namensfindung scheint zudem erst im Nachhinein zu voller Größe gelangt zu sein. Dabei wurden die Diskussionen auch an den Grenzen der persönlichen Animositäten vorbei geführt:

„Der Satz aber, den Ball damals ahnungslos in sein Tagebuch eintrug, hatte ein Wespennest angestochen. Seine Aussage hat in der Folge einen homerischen Streit um die Autorenschaft dieses Markenzeichens entfesselt. Er wurde (vor allem von Huelsenbeck) mit einem Krafteinsatz (gegen Tzara) geführt, mit dem man den Züricher Uetliberg hätte versetzen können. [...] Diese Eifersüchteleien entstanden allerdings erst, nachdem Dada eine Weltfirma geworden war mit Filialen in New York, Berlin, Barcelona, Köln, Hannover und Paris. Mehrere der leitenden Mitglieder von Dada gingen daran, sich a posteriori das Lebenswasser schon im Mutterleib abzugraben und manche versuchen es noch heute mit einer Unbekümmertheit, die, soweit ich mich erinnere, der Züricher Gruppe damals vollständig fremd war.“¹⁸

2.3. Das Manifest. Kunst und Kommunikation der Avantgarde

Die Avantgarde übernimmt das Manifest vom Manifestismus, der im 19. Jahrhundert im Zuge der aufkommenden Moderne auf sich aufmerksam gemacht hat¹⁹, löst das Konzept des Manifestismus aus und befüllt die dadurch gewonnene Struktur neu. War das Manifest im 19. Jahrhundert noch die flankierende Maßnahme, um die Intentionen des Künstlers zu erklären, sofern die Werksprache dafür nicht ausreichte,

¹⁶Bolliger, Magnaguagno, Meyer (1985) S. 25

¹⁷Ball (1927) S. 94

¹⁸Richter (1978) S. 30/31

¹⁹Vgl. Asholt, Fährnders (1995/2005) S. XVI

und somit die Trennung zwischen „Kunstwerk und Manifest“²⁰ noch ausreichend gegeben, dreht die Avantgarde die Rolle des Manifestes weiter. Nichts weniger als die Verbindung von Kunst und Leben soll mithilfe des Manifestes unternommen werden. Die Aufnahme des Begriffs Manifest in die Terminologie der Literaturwissenschaft gelang im Übrigen am 18. September 1886, dem Tag, an dem Jean Moréas das „Manifeste du symbolisme“ veröffentlicht.

Das Manifest ist der Avantgarde Motor und Sprachrohr zugleich. Sprachrohr zum Publikum, aber ein Mittel zur Abgrenzung gegenüber der Kollegenschaft. So klagt Hugo Ball schon 1916 unverhohlen seine dadaistischen Freunde an, wenn er in seinem Eröffnungsmanifest vom 14. Juli 1916 anprangert:

„Dada ist eine neue Kunstrichtung. Das kann man daran erkennen, daß bisher niemand etwas davon wußte und morgen ganz Zürich davon reden wird.

[...] Ein internationales Wort. Nur ein Wort und das Wort als Bewegung. Es ist einfach furchtbar. Wenn man eine Kunstrichtung daraus macht, muß das bedeuten, man will Komplikationen vorweg nehmen. Dada Psychologie, Dada Literatur, Dada Bourgeoisie und ihr, verehrteste Dichter, die ihr immer mit Worten, nie aber das Wort selbst gedichtet habt. Dada Weltkrieg und kein Ende, Dada Revolution und kein Anfang. Dada ihr Freunde und Auchdichter, allerwerteste Evangelisten. Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, Dada m'dada, Dada mhm'dada, Dada Hue, Dada Tza.“²¹

Das Manifest trägt den Charakter der Avantgarde in den 10', 20' und 30' Jahre. Keine andere Strömung hat das Manifest derart zu seinem ureigenen Ausdrucksmittel gemacht wie die Avantgarde. Nun werfen Wolfgang Asholt und Walter Fähnders die Frage auf, inwiefern denn überhaupt von EINER Avantgarde gesprochen werden kann und ob nicht vielmehr in Hinblick auf die Heterogenität der einzelnen Strömungen – man denke nur an die Haltung zum Krieg bei den Futuristen und Dadaisten – nicht von AvantgardEN gesprochen werden muss.

Avantgarde selbst ist in seiner Etymologie ein militärischer Begriff. Sie bezeichnet „die Vorhut, also diejenigen Truppenteile, die in vorderster Reihe standen und als

²⁰ Asholt, Fähnders (1995/2005) S. XVI

²¹ Eröffnungsmanifest, 1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916, aus Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 121. Dass dieses Manifest durchaus gegen seine Kollegen gerichtet war, hat Hugo Ball in seinem Tagebuch präzisiert: „Mein Manifest beim ersten öffentlichen Dada-Abend (im Zunfthaus zur Waag) war eine kaum verhüllte Absage an die Freunde. Sie haben's auch so empfunden. Hat man jemals erlebt, daß das erste Manifest einer neu gegründeten Sache die Sache selbst vor den Anhängern widerrief? Und doch war es so.“ in Ball (1927) S. 103-104

erste in Feindberührung traten.“²² Erst im 19. Jahrhundert verliert der Begriff seine genuin militärische Bedeutung, indem er vermehrt auch in der Presse angewendet wurde. 1878 schließlich veröffentlicht der russische Anarchist Michael Bakunin in der Schweiz die Zeitschrift „L'Avant-Garde“²³. Der erste Schritt von der Militärsprache zum literarischen Diskurs ist getan. Die Semantik aber bleibt bestehen. So nimmt etwa Bakunin mit seinem Titel bereits die revolutionäre Intention des Blattes vorweg. Und auch die Mitglieder der Avantgarde verstehen sich als Vorhut²⁴ der Gesellschaft – mit dem ehrgeizigen Programm, Leben und Kunst wieder zu vereinen. Das Manifest dient dabei, jenseits der ideologischen Gräben oder ästhetischer Auffassungen, als eine Art Klebemittel in Richtung Publikum und Kollegenschaft und vereint die Avantgarde. Dazu Asholt und Fähnders:

„Dennoch kann man, über konkurrierende Positionen der einzelnen Ismen hinaus, gerade am spezifisch avantgardistischen Genre des Manifestes die gemeinsame Basis eines >Projektes Avantgarde< ausmachen. Jenseits aller Vielfalt und Widersprüchlichkeit avantgardistischer Schreibpraxis läßt sich in den Manifesten die Einheit der Avantgarde erkennen. [...] Dabei spielt die Frage, ob denn all das, was das avantgardistische Manifest fordert, auch eingelöst worden ist – oder überhaupt eingelöst werden kann –, nicht die entscheidende Rolle; das Manifestieren selbst ist revolutionärer avantgardistischer Akt.“²⁵

Und später:

„Kann ein Manifest zugleich die Handschrift eines Einzelverfassers tragen und dennoch Ergebnis und Ausdruck eines Gruppenprozesses sein, so erweist es sich erneut als optimales Genre der Avantgarde, für eine gruppenidentitätsstiftende Funktion, die den ungestümen Gebrauch erklärt, den die Avantgarde vom Manifest macht. Das hat freilich zur Folge, daß sich das >Projektes Avantgarde< am deutlichsten und umfassendsten an den Manifesten festmachen läßt.“²⁶

Ein weiterer revolutionärer Schritt ist dabei, wie bereits genannt, die Konzeption des Manifestes. Dieses steht nicht mehr vom Kunstwerk gelöst, sondern es schafft die Verbindung zwischen dem Kunstwerk und dem Leben, indem es die Grenze „zwischen autoreferentiellern und performativem Charakter“²⁷ der Texte in Frage stellt und

²² Eder (2004) S. 28

²³Vgl. Ibidem S. 28

²⁴Dazu schreibt auch Sylvia Brandt: Der Künstler trennte sich von vornherein „von der Masse des Publikums ab. Er stand jedoch nicht mehr, wie vordem, als Individualist oder „Genie“ allein da, sondern wurde zum Teil einer Gruppe, die sich als Vorhut, als „Avantgarde“ eines dem neuen Zeitalter angepaßten gewandelten Bewußtseins verstand.“ in Brandt (1995) S. 21

²⁵Asholt,Fähnders (1995/2005) S. XVI

²⁶Ibidem S.XXVI

²⁷Ibidem S. XVII

diese schließlich aufgibt. Dieser Schritt zeigt sich auch in der Darstellung des Manifestes. Bereits das „Manifest des Futurismus“, am 20. Februar 1909 in der Pariser Zeitung „Figaro“, beinhaltet erzählerische Passagen – ein Konzept, das bei den vorigen Manifesten nicht zu finden war. Gemeinhin gilt das „Manifest des Futurismus“ im Übrigen als datierbarer Anfang der historischen Avantgarde. Beim visuellen Konzept des Manifestes gehen die Dadaisten noch einen Schritt weiter. Sie beziehen das Lay-Out der Manifeste in den künstlerischen Prozess mit ein. Es ist anzumerken, dass die teils collageartige Arbeitsweise für damalige Verhältnisse als revolutionär einzustufen ist und von der bis dato üblichen Ästhetik signifikant abweicht. Wiederum soll die herkömmliche Rezeption des Lesers gestört werden, dieser in seiner Erwartungshaltung verwirrt werden. Allerdings zeigen Asholt und Fähnders eine mögliche Konsequenz – die schlussendlich auch eingetreten ist – auf. Das neue Design, die neue Ästhetik entwickelt ihre eigenen Maßstäbe, die sich festigen und wiederum dem Manifest die Aura des Einmaligen verleihen und somit den Eintritt in den Kunstbetrieb ermöglichen.

„Die Avantgarde bewirkt mit ihren Manifesten nicht das Ende der Kunst. Sie schafft letzten Endes sogar eine neue Ästhetik. Dabei verändert ihre Verweigerung von traditioneller Kommunikation zwar etablierte Wahrnehmungsweisen, doch trotz dieses ausgesprochen radikalen Bruches wird die Avantgarde von der Institution Kunst, in einem durchaus bürgerlichen Sinne, doch eingeholt, während sie sich im politischen Bereich einer Unterwerfung unter politische Programme zu widersetzen weiß – oder aber sich als Avantgarde selbst aufgibt bzw. zur Aufgabe gezwungen wird.“²⁸

3. Das dadaistische Spektakel

3.1 Die Struktur

„Mais les vrais dadas sont conter dada.“²⁹ – eine Aussage, welche die Grundlage der dadaistischen Struktur offenlegt: Es gibt keine. Wie keine andere Bewegung vor ihr, lässt sich Dada nicht an ein Konzept festnageln, sind die Werke der Exilanten in Zürich nicht auf einem gemeinsamen Formalkonzept aufgebaut. Das gilt in vollem Ausmaß auch für die Theaterproduktion. Voran stellt sich die grundlegende Frage, was dadaistisches Theater denn überhaupt sei. Die Kunst wieder mit dem Leben zu vereinen, auf diesem Postulat lässt sich die Bewegung gründen. In diesem Sinne braucht

²⁸Asholt, Fähnders (1995/2005) S. XVII

²⁹Tzara (1975) S. 381

die Kunst keine eigene Bühne und normierte Veröffentlichungsstruktur. Die Soiréen stehen als Beispiel hierfür.

„Da im Prinzip jeder DADA-Aktion und jedem Dadawerk eine eminent theatrale, nach außen gerichtete Haltung zugrunde liegt, wird die Theorie in genauer Entsprechung zum DADA-Postulat durch die Praxis ersetzt. [...] Das Theater im weitesten Sinne des Wortes bildete den Lebensraum DADAs schlechthin. Da Kunst und Leben für DADA identisch sind, waren auch das Theater- und der Lebensraum nicht voneinander getrennt. [...] Ein Theater, das in der Menge stattfindet und keines speziell definierten Ortes mehr bedarf, ist der direkteste Hinweis auf den Spiel- und Theatercharakter des Lebens selbst. Der Ausbruch aus dem festumschriebenen Theaterraum hebt die Grenzen zwischen Spiel und Realität, zwischen Spieler und Zuschauer auf und lässt die gesamte Welt zu einer großen DADA-Bühne werden.“³⁰

Denn Dada braucht das Publikum, um seine Ideen verwirklichen zu können. Nichts ist den Dadaisten fremder, als abgeschottet in einem Atelier Kunst für die Zukunft zu produzieren. Dada passiert im Hier und Jetzt und löst sich gleichzeitig von ehemals bestehenden Theaterkonventionen ab. Dada braucht keine explizite Bühne und zudem keinen Uraufführungskult. Dada braucht nur das Gegenüber zur Interaktion, das die Bewegung quasi überall finden kann.

„Durch die ständige Reizung der Zuschauer, durch Beschimpfung und durch Verhöhnung der etablierten bürgerlichen Moral- und Kunstauffassung, sah sich das Publikum schließlich gezwungen, auf die Unverschämtheiten zu reagieren. Das Ausmaß der Empörung bildete dabei für DADA den Parameter des Erfolgs seiner Aktionen.“³¹

Dabei brechen Tzara und mit ihm die Dadaisten³² wie erwähnt komplett mit dem symbolistischen und naturalistischen Theater des 19. Jahrhunderts. Der textzentrierte Charakter wird zugunsten eines Gesamtkunstwerkes abgelöst. Das dadaistische Theater ist nicht mehr Vergnügen, sondern „une véritable rupture avec tout ce qui se pratiquait auparavant sur la scène théâtrale“.³³ Wenn nun die Bühne als Ausstellungsort des Dadaismus während der Soiréen noch intakt bleibt, verändert sich trotzdem die Grundstruktur der Aufführung. So mischt sich das Theater, das heißt die dramatische Manifestation, mit der Proklamation einer Theorie, nämlich dem Manifest.

³⁰Brandt (2005) S. 143

³¹Ibidem (2005) S. 149

³²Für Brandt ist vor allem Hugo Ball als treibende Kraft für die anfänglichen Soiréen verantwortlich

³³„tout ce qui se pratiquait“ ist unter anderem das bürgerliche Theater. Dazu Papachristos: „Ce qui intéresse le public bourgeois, c’est un théâtre de divertissement dont les structures sont faciles à percevoir et dont le sens est immédiatement saisissable. [...] Le théâtre bourgeois offre un réalisme idéalisé, débarrassé de contradictions et parfaitement assimilable aux désirs de cette nouvelle puissance sociale“, in Papachristos (1999) S. 27

Hier schreitet die dadaistische Aktion weit über die Lust am Destruktiven, die ihr oberflächlicherweise nachgesagt wird, hinaus. Es handelt sich weniger um den Akt der Zerstörung, welche durchaus entscheidende Voraussetzung für die Folgen darstellt. Alles wird zerstört, um danach – und darauf wird oftmals vergessen – wiederum in neuer Form aufgebaut zu werden. „Das Theater allein ist imstande, die neue Gesellschaft zu formen. Man muss nur die Hintergründe, die Farben, Worte und Töne so aus dem Unterbewußten lebendig machen, daß sie den Alltag mitsamt seinem Elend verschlingen.“³⁴

Während nun viele Wissenschaftler genau diese Verbindung für das dadaistische Theater als essentiell betrachten, macht Henri Béhar anhand des Einsatzes des Zufalls als künstlerischen Initialakt auf einen interessanten Aspekt aufmerksam: eine bestehende Diskrepanz zwischen der von den Dadaisten geforderten Vorgangsweise, die durchaus als ideologischer Überbau gewertet werden kann, und dessen tatsächlichem Einsatz in der dadaistischen Kunstproduktion. Für Béhar kommt hier auch die Bedeutung der Manifeste für die Bewegung zum Tragen, da sie diesen Überbau transportieren, der einen integralen Part ihrer Produktion darstellt. Trotzdem können sie, nach Ansicht des französischen Wissenschaftlers, den bestehenden Graben nicht vollständig füllen. „Une nette distinction s’opère ainsi entre une écriture d’ordre opérationnel (le texte poétique) et écriture d’ordre métaopérational (le manifeste). Si, dans le premier, le hasard représente l’ingrédient fondamental, dans le second son abolition constitue une condition indispensable pour illustrer son emploi.“³⁵

3.2 Die theatralen Elemente

3.2.1 Die Figuren

Wie radikal die Dadaisten sich vom bürgerlichen Theater entfernen, lässt sich besonders an der Struktur der Figuren aufzeigen. Auffallend im Theaterstück „La première aventure de Monsieur Antipyrine“ sind vorab die *dramatis personae*. Es handelt sich überwiegend um Charaktere, die aufgrund ihrer Eigennamen scheinbar einer Individualisierung unterzogen werden. Dabei werden Namen durch Silbenverdoppelung

³⁴Ball (1927) S. 13

³⁵Béhar, Dufour (2005) S. 19

konstruiert (Cricri, Bleubleu, Boumboum, Pipi)³⁶, einer fiktiven Sprache entnommen (Npela Garroo), die Namen bekannter Arzneimittel eingesetzt, Antipyrine, oder der Autor Tristan Tzara kommt mit dem Kürzel T.T zur Sprache. Es ist allerdings entscheidend, dass die antizipierte Individualisierung nicht stattfindet. Tzara verzichtet vollständig auf das Herausarbeiten bestimmter Charaktereigenschaften und Vorlieben, um eine Person zu identifizieren. Es kommt zu keiner Personifizierung. Dieser Effekt verstärkt sich durch die Tatsache, dass die Figuren untereinander nicht interagieren, was dem Zuseher die Möglichkeit nimmt, eine Eigenschaft der Charaktere mit Hilfe seines Handelns auszumachen. Dazu Inge Kümmerle: "In keinem der beiden Stücke handeln sie. Keiner tut eine Geste oder vollbringt eine Tat, die etwas über sie aussagt, ihr ein Schicksal gibt oder eine Geschichte. Keine tritt handelnd in Beziehung zu einer anderen und lässt dadurch jenes Netz von Interaktionen entstehen, in dem sich Figuren zu Personen verdichten können."³⁷

Auch Vertreter einer Gruppe oder Gattung lassen keine eindeutigen Zuschreibungen zu. So kommen zwar "Le directeur" oder "La Femme Enceinte" vor, sie verhalten sich aber nicht konform mit den Attributen, die gemeinhin dieser Berufsgruppe oder diesem Zustand zugeschrieben werden. Im zweiten Abenteuer setzt Tzara zudem vermehrt das personifizierte Abstraktum wie "La Parabole", "M. Absorption", "Mlle Pause" ein. Auch die Referenz an den menschlichen Körper fehlt nicht. So tauchen auch "Oreille" und "Le cervau désintéressé" auf. Allen Figurenkategorien bleibt dabei eigen, dass keine Charakteristiken herausgearbeitet werden. Dazu Katherine Papachristos:

„Dans La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, et la Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine, le retour à la théâtralité se fait ironiquement, par la désintégration de la machine théâtrale. Tzara, en fabriquant des personnages dépourvus d'individualité propre et en les dotant d'une parole sémantiquement neutre, met l'accent sur la crise généralisée de la communication et, partant, du théâtre lui-même."³⁸

³⁶Die Silbenverdoppelung weist zudem auf die orale Struktur der ersten beiden Abenteuer hin: „La reproduction écholalique du même mot témoigne d'une tentative de verbalisation de l'écriture. [...] Déjà le dedoublement onomastique de certains personnages comme Mr. BleuBleu, Mr. CriCri, PiPi, et Mr. BoumBoum annonce le caractère oral et syllabique du texte. [...] La répétition mécanique des phonèmes atteste la présence d'une oralité élémentaire avant la naissance d'unités minimales de signification." in Papachristos (1999) S. 46

³⁷Kümmerle (1978) S. 6

³⁸Papachristos (1999) S. 36

Neben der Kritik am bürgerlichen Theater ist die Charakterisierung der Personen als „dépourvus d'individualité“ entscheidend: Für Tzara spielt das Eigenleben, die Gefühle, die gesamte Struktur seiner Figuren als Persönlichkeiten keine Rolle, diese werden nur als sprachliches Gerüst aufgebaut.

„Tzara ne confère guère à ses personnages une individualité propre puisée dans la réalité extérieure à la manière de la dramaturgie réaliste qui se préoccupe de la situation psychologique et sociale de ses actants. Ici, Mr. BleuBleu, Mr. CriCri, La Femme Enceinte, PiPi, Mr. Antipyrine, Le Directeur, Mr. Boum-Boum, Npala Garroo et La Parabole, à l'exception de Tristan Tzara, sont essentiellement des abstractions personnifiées, débarrassées de toute fonction référentielle.“³⁹

3.2.2 Der Dialog

Der formale Aufbau lässt von einem Dialog ausgehen. Es kommt aber zu keinem „Dialog im sprachlichen Sinn“⁴⁰. Durch das grundlegende Fehlen einer Interaktion zwischen den Figuren kann nicht von einem Dialog gesprochen werden. Es handelt sich vielmehr um eine Aneinanderreihung von Monologen, wobei der Begriff des Monologs vorsichtig angewendet werden muss. Die Figuren teilen in ihren „Monologen“ nichts mit, erklären sich oder ihre Situation nicht. Der Monolog nimmt in diesem Fall auch keinen Bezug auf Geschehenes und greift dem kommenden Verlauf nicht vor. Er steht isoliert als ein Element in einer Ansammlung von isolierten Elementen. Dabei bleibt formal die Struktur des Theaters beibehalten: „La seule indication qui permette au lecteur de reconnaître visuellement le genre dramatique c'est la division du texte en paragraphes, chacun ayant en tête un nom d'un personnage.“⁴¹ Wobei dieses Element wiederum zur Verwirrung des Zusehers beitragen muss, da entgegen der Erwartung, die Personen nicht miteinander kommunizieren, also nur strukturell und nicht inhaltlich miteinander verbunden sind. „Même l'absence de vers simultanés ne déclenche pas nécessairement un dialogue entre les actants, qui s'isolent dans l'absurdité de leurs monologues.“⁴²

3.3. Theater ohne Handlung

Beiden „Aventure“ ist exemplarisch ein Merkmal eigen: das Fehlen von Handlung. Während des Verlaufes passiert nichts, das auf Vorhergegangenes Bezug nähme

³⁹Papachristos (1999) S. 66

⁴⁰Kümmerle (1978) S. 6

⁴¹Papachristos (1999) S. 43

⁴²Ibidem S. 67

oder im Vorfeld von kommenden Ereignissen vonstattengeht. Eine Art Ariadnefaden, an dem die einzelnen Bemerkungen, Aussagen und Ereignisse angeknüpft und somit der Weg aus dem sprachlichen Labyrinth gefunden werden kann, existiert nicht. Der Zuseher oder Leser erlebt keine Geschichte, die mit Hilfe als Individuen identifizierbarer Schauspieler chronologisch auf der Bühne abläuft, keine Geschichte, die er passiv miterleben kann. Dazu Caws: „The most violent gesture in this case is mental: the observation of our faith in theatre as theatre and language as language. We watch an action meaning for us, all the more spectacular for its nonsignification.“⁴³

Nach dem Anspruch Tzaras an das Theater muss der Zuseher miteingebunden werden. Das Theater ist dabei nicht erzählend, erklärend oder aufzeigend, die Bühne nicht Schauplatz parabelhafter Handlungen. Im Gegenteil: die Distanz zwischen Bühne und Zuseherraum muss überwunden, der Zuseher selbst Teil der Produktion werden.

„Das Publikum, verletzt in seinem „normalen Empfinden“, getäuscht in seinen Erwartungen und unmittelbar angegriffen, läßt sich provozieren. Es greift seinerseits an und verändert die bisher beschriebene Situation. Die für den Vortrag dadaistischer Texte kennzeichnende Überlagerung der Vermittlung durch die Show respektierte den Bühnenraum und die Rollenteilung in Darsteller und Zuschauer. Durch die Partizipation des Publikums werden nun aber beide Konventionen aufgehoben; die Show wird zum totalen Theater.“^{44/45}

Das Theaterstück selbst wird Auslöseknopf der Ereignisse, die nicht durch eine Handlung vorgegeben und damit strukturiert sind. Vielmehr bietet alles, was sich auf der Bühne ereignet, eine Reihe von Interaktionspunkte für den Zuseher, der dadurch als Protagonist Teil des Geschehens wird. Dazu Tzara: „Cette représentation décide le rôle de notre théâtre, passera la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques: le théâtre dadaïste. Surtout les masques et les effets de revolver, l'effigie du régisseur. Bravo! & Bum bum!“⁴⁶

⁴³Caws (1972) S. 53

⁴⁴Kümmerle (1978) S. 45

⁴⁵Diese Konzeption der Verwirrung des Zuschauers kann dabei jedoch nur bedingt als Vorstufe des V-Effekts des Epischen Theaters nach Bertholt Brecht gewertet werden. Der Zuseher wird schockiert und verwirrt nicht um einen Nachdenkprozess zu initiieren, sondern um seine Teilnahme auszulösen. Diese wiederum überwindet den Zaun zwischen Darsteller und Zuseher und erzeugt einen dynamischen Prozess. Fundament bleibt hier die Sprache als handelnde Struktur.

⁴⁶Tzara (1975) S. 564

Tzara leert die Darsteller zusätzlich von jeglicher individuellen Note. Es geht nicht um eine mimetische Darstellung einer Klasse oder um die Ansammlung einer bestimmten Personensparten zugehöriger Attribute, wie sie im Theater des 19.

Jahrhunderts üblich war⁴⁷. Den Darstellern liegt keine Personifizierung zu Grunde, sie können sich durch die fehlende Handlung nicht personifizieren.

„Dans toutes ses manifestations poétiques, littéraires ou théâtrales, il [Dada] se veut spectaculaire, révélant un dialogue animé avec son public qu'il fait participer malgré lui. Nonobstant son apparente a-théâtralité, la performance dada demeure théâtrale dans le sens d'une communion effective avec l'autre, en se servant d'une gestualité expressionniste et d'une imagerie surréelle qui supplantent la sémiotique proprement textuelle. La scène dadaïste fait éclater les références, les codes, les dénnotations, enfin tout ce qui organise notre univers symbolique, pour montrer une sémiotique nouvelle qui englobe la réalité plurielle.“⁴⁸

Das dadaistische Theater macht hierbei einen entscheidenden Schritt: da es nur in der Gesamtheit aller Komponenten, der Zuseher mit eingeschlossen, wirken kann, da es sich als dynamischer Prozess zu erkennen gibt, löst Dada das Theater vom eigentlichen Text. Dieser zeichnet nur als Ausgangspunkt verantwortlich. Ohne Handlungsstruktur verfügt das dadaistische Theater darüber hinaus über keine dramaturgischen Elemente wie Szene, Licht, Publikum. Es kann, im Gegensatz zu einem Theaterstück des 19. Jahrhunderts, nicht nur als Text existieren.

3.4. Die Rolle des Zusehers

Wie oben erwähnt, erhält der Zuseher in der dadaistischen Theaterkonzeption eine neue, aktive Rolle. Das Adjektiv „aktiv“ markiert den entscheidenden Unterschied. Es geht Tzara um nichts weniger, als die „ästhetischen Gewohnheiten“⁴⁹ des Zusehers nachhaltig zu verändern. Die Sprache, als eigentliches Instrument der Kommunikation, hat ausgedient, der Dadaismus verwendet sie nicht als Mittel zum Informationstransport. Die dadaistische Sprache kann in ihrer entfremdeten Struktur nichts mehr aussagen, die eigentliche Verbindung zwischen Darsteller, der produziert, und Zuseher, der rezipiert, wird unterbrochen. Der Zuseher muss aktiv am Theatergeschehen teilnehmen, um seiner Rolle entsprechend der dadaistischen Vorstellung gerecht zu

⁴⁷„L'art dramatique n'est plus un art mais une copie superficielle du monde [...] Dans la dramaturgie bourgeoise il y a autant de pièces que de métiers, ce qui limite la scène à un répertoire professionnel.“ in Papachristos (1999) S. 26

⁴⁸Ibidem S.30

⁴⁹Ibidem „les habitudes esthétiques“ S. 8

werden. Um ihn aus seiner Passivität herauszulocken, wendet Tzara dabei in den ersten beiden „Aventures“ das Mittel der Entrüstung an, „en ce sens, les premiers textes de Tzara, dépourvus d'un discours conventionnel, viserait essentiellement l'indignation du public [...]“⁵⁰ Die Aufruhr des Publikums ist gewollt und kalkuliert, sie ist immanenter Teil der dadaistischen Theatershow.

„Klingeln, Trommeln, Kuhglocken, Schläge auf den Tisch oder auf leere Kisten belebten die wilde Forderung der neuen Sprache in der neuen Form und erregten, rein physisch, ein Publikum, das anfänglich völlig benommen hinter seinen Biergläsern saß. Dann wurde es aus dem Zustand der Erstarrung in einem solchen Grade herausgetrieben, daß es in eine reguläre Frenesie der Beteiligung ausbrach. DAS war Kunst, das war das Leben, und das WOLLTE man (Großbuchstaben vom Autor, Anm.).“⁵¹

Die Entrüstung hält solange an, bis sich auch der Zuseher aus seinem normgerichteten Verhalten und seinen Vorstellungen lösen kann, bis er Teil des dadaistischen Spektakels wird: „A poetry of scatology and scrabous suggestions is intended to be poetically unacceptable. But this negation is exterior, dependent on the suspectability of the reader.“⁵²

Wie es scheint war Tzara ein besonders begnadeter Provokateur. So erklärt Marcel Janco in einem Interview:

„Niemand konnte das Publikum mehr aufregen als er [Tzara]. Er beleidigte, kämpfte, schrie das Publikum an. Je mehr Skandal er machte, umso mehr kamen. Tzara war nicht nur ein talentierter Dichter, sondern auch ein großes Talent für die Verbreitung Dadas. Es gab keinen einzigen Abend, wo er nicht mit den Mitteln zur Verbreitung experimentierte.“⁵³

In der Cronquie Zurichose wird eine dieser Soiréen folgendermaßen beschrieben:

„Tzara en frac explique devant le rideau, sec sombre pour les animaux, la nouvelle esthétique: poème gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique arrangement chimique des notions. Biribum biribum saust der Ochs im Kreis herum (Huelsenbeck), poème de voyelles aão, ieo, aii, nouvelle interprétation de la folie subjective des artères la danse du coeur sur les incendies et l'acrobatie des spectateurs. De nouveau cris, la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le

⁵⁰Papachristos (1999) S. 9

⁵¹Richter (1978) S. 51

⁵²Browning (1979) S. 73

⁵³Schrott (1978) S. 38

public se jette dans la fièvre puerpérale intercomprrrre. Les journaux mécontents poème simultané à 4 voix + simultané à 300 idiotisés définitifs.“⁵⁴

3.5. Die Sprache

Ähnlich wie den Figuren wird auch der Sprache in den dramatischen Texten ihre Aussagekraft genommen. Sie ist nicht der Träger der Handlung, die ohnehin nicht existiert, sie treibt das Theaterstück nicht nach vorne. Sie vermittelt nicht. Sie kommuniziert nicht und stellt den Zuseher damit vor die wohl größte Herausforderung. Sprache wird ebenda nicht mehr als Kommunikationsstrategie behandelt, sondern in ihre Einzelteile zerlegt und dann bearbeitet.

“Sprache, die weder Aktion noch Ideen vermittelt, sondern sich selbst in den Mittelpunkt stellt, ist das einzig durchgängige Element in den ersten beiden Stücken. Sie drückt keine Handlung aus, sie ist vielmehr selbst Handlung, sie ist kein vorgebendes Instrument, sondern ein Gegenstand, der bearbeitet wird. Sprache erscheint in diesen beiden Stücken als sprachlicher Prozess, als Handlung an der Sprache.“⁵⁵

Der Zuschauer wird seinem Zustand der Verwirrung überlassen. Er muss seine perceptiven Gewohnheiten ablegen und sich ganz dem Dada-Wahnsinn hingeben. Mit dem Effekt, dass er diesen auch bei offener Einstellung kaum verstehen kann. In der Theateraufführung vollzieht sich eines der dringendsten Postulate der Dadaisten: Dass Kunst nicht verstanden oder gelehrt, sondern nur gefühlt werden kann. In diesem Sinne wird die dadaistische Soirée jeglichen vernunftbasierenden Charakters entleert. „Die Bedeutung des Dargestellten war damit nicht mehr rational, sondern nur noch emotional faßbar. Die Dadas forderten den Zuschauer durch ihre Lyrik dazu auf, sich auf diese neue Wahrnehmungsweise einzulassen.“⁵⁶

Der Zuschauer wird dabei in diese neue Wahrnehmungsweise nicht eingeführt, sondern direkt damit konfrontiert: „Language- Dada language is a brutal attack on the outer world of reality and sameness of perception common to the non-Dadas.“⁵⁷

3.5.1 Die Verwendung von außersprachlichen Elementen

⁵⁴Tzara (1975) S. 563

⁵⁵Kümmerle (1978) S. 14

⁵⁶Brandt (1995) S. 149

⁵⁷Caws (1972) S. 52

Mit der Verwendung von außersprachlichen Elementen übernehmen die Dadaisten eine der Grundforderungen der Futuristen und entwickeln diese weiter. Bereits im Technischen Manifest des Futurismus hatte Marinetti gefordert:

„AUCH DIE ZEICHENSETZUNG MUSS ABGESCHAFFT WERDEN. Sind die Adjektive, Adverbien und Konjunktionen erst beseitigt, dann ist die Zeichensetzung natürlich aufgehoben in der wechselnden Dauer eines lebendigen, durch sich selbst geschaffenen Stils, ohne die absurden Unterbrechungen durch Kommata und Punkte. Um gewisse Bewegungen hervorzuheben und ihre Richtung anzugeben, wird man mathematische Zeichen: + - x : = > < und die musikalischen Zeichen verwenden.“⁵⁸

Bereits Marinetti „entlarvt“ die Zeichensetzung als immanenten Teil des Systems Sprache, das die Dadaisten ablehnen. Dazu zeigt die von den Dadaisten getätigte Verwendung von Ziffern und mathematischen Zeichen den gedanklichen Überbau auf, der unsere Sprache kennzeichnet. In der Ziffer erkennt sich das arbiträre System Sprache, das nach Ansicht der Dadaisten dem Menschen zu entfernt gegenüber steht, als dass es dessen Gefühlslage adäquat ausdrücken könnte. Diese künstliche Verbindung zwischen Wort und Begriff, zwischen Signifiant und Signifié wird aufgezeigt und muss laut dadaistischem Konzept überwunden werden Denn: Jede Ziffer, im Grunde Sinnbild der Exaktheit, durch ihren Charakter unflexibel und unverrückbar, verliert ihre Eindeutigkeit, wenn sie ohne sinngabendes Objekt stehen muss. Die Zahl sieben ergibt mit dem Zusatz, sieben Jahre, sieben Häuser oder sieben Kinder einen Sinn, ohne referentielle Funktion ist sie zu keiner Aussage fähig. Sieben allein ist für das menschliche Gehirn nicht fassbar.

Wiederum löst Tzara mit dieser Handhabung Sprache von ihrer bedeutungsgebenden Struktur heraus. Wiederum wird das sinnhafte Element von Sprache dekonstruiert. Einen ähnlichen Effekt erzielt Tzara durch die Verwendung von komplizierten Fachtermini, die ohne ihren entsprechenden Kontext, ihrem Fundament entzogen, nichtssagend sind. Der Begriff der Parthenogenese („parthénogenese“), also der Jungfrauengeburt, ist sowohl in der Biologie⁵⁹ als auch in der Religion⁶⁰ ein hochspe-

⁵⁸ Marinetti, Technisches Manifest der Futuristischen Literatur, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 24

⁵⁹Die Parthenogenese beschreibt den Vorgang einer unbefruchteten Fortpflanzung, in der die Teilung der Eizelle über Hormone ausgelöst wird. Diese Art der Befruchtung wird von Wissenschaftlern für Säugetiere, und somit für Menschen, ausgeschlossen.

⁶⁰„Im Christentum spielt die Frage der Jungfrauengeburt für die Herkunft Jesu Christi eine Rolle. Heute neigen neben zahlreichen evangelischen auch nicht wenige katholische Theologen (v.a. Exegeten) dazu, die Jungfrauengeburt als aus dem ägypt.-hellenist. Raum stammendes Theologumenon zu erklären. Man geht hier davon aus, daß die Jungfrauengeburt nicht zum ursprünglich christlichen Kerygma gehöre, wie es im frühesten neutesta-

zifizierter Begriff. Um den Fachterminus verstehen zu können, braucht der Leser oder Zuseher eine tiefergehende biologische beziehungsweise religionswissenschaftliche Kenntnis. Im religionswissenschaftlichen Kontext löst der Begriff von Parthenogenese eine vielgliedrige Kette an Assoziationen bis hin zu Fragen der Trinität aus. Ohne das entsprechende Wissen allerdings kann über den Begriff nicht auf weitere Ebenen verwiesen werden.⁶¹

Kathérine Papachristos verweist auf einen zusätzlichen Aspekt. Tzara lehnt das Alphabet als der Mittel zur Systematisierung von Sprache ab. Die Zeichen und chemischen Symbole reihen sich, wenn auch periphär in dieses System mit ein und sind in ihm verständlich. Bei einer Neuauslegung einer ordnenden Struktur von Sprache könnten diese für völlig andere Inhalte stehen. Tzara öffnet so die eindimensionale Sichtweise hin zu einer pluralistischen Perspektive, in der das starre System aufgelöst wird.

„La présence de chiffres et de symboles chimiques transgresse les limites grammaticales puisqu'elle n'est pas logiquement justifiée. Une fois séparés de leur context respectifs, algébrique et chimique, ces signes non verbaux participent d'un contexte poétique. Étant donné la nature supra-verbale de cette nouvelle poésie, une telle aliénation peut paraître moins absurde et être comprise dans un système symbolique nouveau.“⁶²

3.5.2 Die Dekonstruktion von Sprache

Die Dekonstruktion der Sprache wehrt sich auch gegen das Modell Sprache mit Geschriebenem gleichzusetzen. Tzara löst die Sprache von ihrem unflexiblen System, das seit der Renaissance vorherrscht⁶³. Durch Schrift kann Information gespeichert

mentl. (etwa in der 1. Thess.) auftaucht. Erst aufgrund der späteren Reflexionen auf das Leben Christi kam es zur Kindheitsgeschichte, indem man sich aus ägypt.-hellenist. Raum stammendes Theologumenons von der vaterlosen Geburt bed. Geschichtl. Persönlichkeiten bediente. Wenn schon Johannes der Täufer von Anfang an vom Hl. Geist erfüllt war, so verdankt Jesus Christus dem Hl. Geist, bzw. dem göttl. Pneuma seine Geburt. Gottes Neuschöpfung beginnt in Jesus, damit er Vater der neuen Menschengeschichte werde. Diese paulin. Adam-Christus-Typologie ist unabhängig vom eigentl. christl. Kerygma; es ist ein Theologumenon zur Deutung der Person Christi.“ in Meyers Enzyklopädisches Lexikon (1975) S. 260

⁶¹Auf hermeneutischer Ebene könnte die Verbindung der Parthenogenese mit Portugal auf den Aufbruch in ein neues Zeitalter, der modernen Schifffahrt unter der Führung Heinrich des Seefahrers im 15. Jahrhundert hinweisen. In eine Zeit in der die Schiffe mit „tropischen“ Reichtümern beladen in den portugiesischen Häfen anlegten. In diesem Sinne wäre die „afrikanische“ Sprache schlüssig, die durch die Schiffe Europa erreicht.

⁶²Papachristos (1999) S. 68

⁶³Tzara besitzt hierfür durchaus Vorgänger: „Ainsi du moment où le rationalisme du Siècle de Lumières envahit la conscience sociale, une résistance unanime se fait ressentir au sein du monde artistique. Il s'agit d'une réaction vivante contre la préhension empirique du réel, reflétée dans le verbe sexué du Marquis de Sade dont l'hymne à la liberté s'impose contre une société persécutrice des instincts naturels de l'homme. Au siècle suivant, le lyrisme romantique fait ressortir la part du merveilleux refoulée dans les méandres de la pensée. Il sert à renouer le paraître avec l'être dissimulé derrière la dualité vampirique de la réalité. La prolifération de la littérature noire ainsi que l'industrialisation massive du roman témoignent du retour, vers le milieu du dix-neuvième siècle, de l'imaginaire. Les Bousingos (notamment Gérard de Nerval, Pétrus Borel...), avec leur esthétisme dandyste et

und durch Abschrift endlos vervielfältigt werden. Mnemostrukturen wie Reim und Rhythmus, die jahrtausendlang geholfen haben, sich der Information zu erinnern und diese unverändert weiterzugeben, sind durch das Alphabet und durch Matrize und Letter unnütz geworden. Der Oralität mit ihrem spezifischen Charakter wird die Schrift vorgezogen. Diesem Schritt folgt die Höherstellung der Schrift. In der Hierarchie der Kommunikation wird Schrift mit Bildung identifiziert. In der Schrift werden Kultur und menschliche Errungenschaften getragen. Für Tzara jedoch bleibt das Denken mit der biologischen Produktion verbunden. Für Katherine Papachristos stellt er sich damit in die Nachfolge des Anthropologen Eric Havelock: „Tzara n’avance-t-il pas la même hypothèse selon laquelle la pensée est directement liée à la constitution biologique de notre espèce et notamment à la partie buccale, productrice du langage?“⁶⁴ Für Papachristos handelt es sich allerdings weder bei Tzara, noch bei Havelock um eine absolute Verteidigung der Oralität. Vielmehr geht es darum anzuerkennen, dass unsere Konzeption von Zivilisation als Synonym für Kultur und Intelligenz nicht zwingend mit Schrift gleichgesetzt werden muss.⁶⁵ Die Oralität wird dabei als ursprünglicher angesehen. Tzara möchte das Theater vom Korpus der Schrift, die er mit Ratio gleichsetzt, befreien. Die Bühne wird von diesem starren System der Vernunft seiner Meinung nach seit der Aufklärung bedrängt. „Au silence de l’écriture lyrique Tzara veut rajouter le bruit d’une oralité perdue, restituant sa vitalité sonore. Il s’agit de redonner au langage son dynamisme gestuel et son caractère collectif.“⁶⁶ Und weiter: „Wo Satzelemente parataktisch nebeneinander stehen, kann der Zuhörer nicht mehr rezeptiv vorgegebene Beziehungen realisieren, sondern muss produktiv mögliche Beziehungen schaffen.“⁶⁷

leurs actes scandaleux, veulent se démarquer de la médiocrité de l’univers bourgeois fondé sur l’ordre, le culte de l’argent et du rendement. Comme deux frères ennemis, l’artiste et le bourgeois incarnent les contradictions et antagonismes engendrés par l’incompatibilité de deux visions du monde. Pour ces jeunes artistes, la poésie doit descendre dans la rue et se transformer en un geste subversif. Le spleen baudelairien exprime également le désarroi du poète face au monde bourgeois qui proscriit le quotidien dans sa nudité problématique. Pour Lautréamont la poésie s’avère une sorte de dictature de l’esprit, une activité intellectuelle et non seulement un moyen de communication. La destruction mallarméenne de la syntaxe par la suppression, dans certains cas, de la ponctuation (comme dans le poème Coup de dès), la versification libre des symbolistes, mais surtout l’écriture de Rimbaud [...] préparent le terrain d’une poésie-activité de l’esprit.” Papachristos (1999) S. 81

⁶⁴Ibidem S. 17

⁶⁵Vgl. Ibidem S. 17

⁶⁶Ibidem S. 42

⁶⁷Kümmerle (1978) S. 15

Die Verbindung zwischen der emittenten und der referentiellen Funktion wird unterbrochen, eine logische Beziehung wird gestört, der Zuseher muss sich in einem System, in dem X- und Y-Achse fehlen, in einem System, in dem Wörter und Bedeutung nicht mehr korrelieren, seine eigenen Inhalte schaffen.

Im Folgenden einige Elemente, die im dadaistischen Theater eingesetzt werden und eine logische Rezeption unmöglich machen:

- Anwendung von Zeichen, Chiffren, Zahlenkolonnen fehlende Syntax, Verwirrung auf der syntaktischen und semantischen Ebene
- Anwendung eines scheinbar afrikanischen Lexikons
- fehlende Punktation
- in syntaktisch und semantisch korrekte Phrasen werden unabhängige Elemente eingeschoben und eingeflochten, bis diese dominieren und ein Verständnis unmöglich machen.

In einem Theaterstück realisiert ergeben diese Elemente folgendes Bild.

„PIPI: j'ai sur le sein 5 tant de belles taches
Aux bord 16 blessés les robes 7 des anges
en arc-en-ciel de cendre 4

Mr. ANTIPYRINE: oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois
le caca est toujours un enfant
l'enfant est toujours un oie
le caca est toujours un chameau
l'enfant est toujours une oie
et nous chantons
oi oi

LE DIRECTEUR : je suis historique
tu arrives de la Martinique
nous sommes très intelligents
et nous sommes pas des allemands

Mr. CRICRI : l'énergie du mouvement intérieur
vire violon monte nègre balcon
et demain je serais malade – à l'hospital

Mr. ANTIPYRINE : Soco Bgai Affahou
les quiétudes des marécages pétrolifères
d'où s'élèvent à midi les maillots mouillés et jaunes
Faraangama les mollusques Pedro Ximenez de Batumar
gonflent les coussins des oiseaux Ca^2O SPh
la dilatation des volcans Soco Bgai Affahou

un polygone irrégulier
l'écœurement au son sautant beau du temps. »⁶⁸

3.5.3 Eine neue Wirklichkeit

Der „Mangel an syntaktischer Präzision“⁶⁹ führt abermals zu einem offenen Aufschlüsselungsansatz. Da dem Zuseher die klare Referenz fehlt, mit der er Gesagtes in Beziehung setzen kann, muss er sich in seinem eigenen Bedeutungsfeld verlieren und wiederfinden. Hierbei klingt Hugo Ball nach: „Man muß sich verlieren, wenn man sich finden will.“⁷⁰

Tzara hebt das arbiträre System Sprache mit spielerischer Radikalität aus seinen Angeln. Für den Zuseher/Leser wird dieses dadurch unverständlich. Zusammenhänge und die logische Abfolge der Satzelemente werden negiert, die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat unterbrochen.

„Alle sprachliche Konvention wird auf diese Weise zerstört, sowohl die konventionellen Normen der Syntax, die eine Darstellung von Zusammenhängen ermöglichen, als auch die Konventionen im Bereich der Semantik, die Bedeutungen definieren, gegeneinander abgrenzen und damit Grundlage jeder Verständigung sind.“⁷¹

Tzara will jedoch kein vollkommenes Durcheinander schaffen, indem er Sprache bis zur Unverständlichkeit bearbeitet. Ihm ist es wichtig, die Konvention zu durchbrechen, hinter welcher er eine andere, eine ursprüngliche Realität zu finden glaubt. „La scène de l'écriture devient alors le lieu d'une réalité autre que celle d'une logique apparente fondée sur la linéarité syntaxique“⁷² In seinen Worten :

„Si l'on trouve futile et si l'on ne perd son temps pour un mot qui signifie rien... La première pensée qui tourne dans ces têtes est d'ordre bactériologique. [...] On ne construit pas sur un nom la sensibilité ; toute construction converge à la perfection qui ennuie, idée stagnante d'un marécage doré, relatif produit humain. L'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même., car elle est morte : ni gaie ni triste, ni claire ni obscure [...] un œuvre d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous.“⁷³

Für die Dadaisten steht das Wort für sich allein, es hat eine in sich gelegene Bedeutung, die sich über dessen Darstellung manifestiert. Das Wort wird von seiner Funkti-

⁶⁸Tzara (2005) S. 80 Ausschnitt aus « Première aventure céleste de M. Antipyrine »

⁶⁹Kümmerle (1978) S. 16

⁷⁰Ball (1927) S. 22

⁷¹Kümmerle (1978) S. 21

⁷²Papachristos (1999) S. 41

⁷³Tzara (2005) S. 20

on als Platzhalter einer ihm zugeordneten Bedeutung gelöst. Tzara fordert, die Starrheit des Systems des Signifiant und Signifié aufzubrechen. Neben der „herkömmlichen“ Bedeutung eines Wortes, die ihm willkürlich zugeteilt worden ist, liegt nach seiner Ansicht eine weitere, ursprüngliche im Wortinnern vergraben. „It [Dada] has no obligation either to the actual state of things nor to those who might have an interest in that actuality, nor even to the subversive theatre it represents.“⁷⁴ Tzara kappt das Grundelement unseres Sprachsystems, er kappt ihre Struktur. Der Prozess des Sprachenlernens, den der Mensch im Kleinkindalter durchlebt, besteht darin, reelle Sachverhalte mit abstrakten Lautfolgen, die über Konvention entstanden sind, zu verbinden. So wird Kommunikation möglich. Dabei hinterfragt der Mensch die Verbindung zwischen Vorstellung, Sachverhalt und Lautfolge nicht. Alle drei Komponenten ordnen sich in das System Sprache ein, nur wenn diese Komponenten berücksichtigt werden, kann der einzelne Mensch sich Mitmenschen gegenüber ausdrücken. Tzara sprengt dieses System, indem er dem Wort einen eigenen Wert zuerkennt. „Auch die Worte haben ihr Gewicht und dienen einer abstrakten Konstruktion.“⁷⁵ Diese gilt es, zu enthüllen.

Dada postuliert, dem Wort seine nach dadaistischer Denkweise führende Position zurückzugeben. Nach dadaistischer Konzeption muss das Wort aus seinem syntaktisch-semanticen Korsett geschält werden, da es für sich alleine zu stehen hat und auch stehen kann. Auf der Ebene eines ganzen Satzes muss sich das Wort eben in diesem Korsett unterordnen und kann dadurch seiner ursprünglichen Rolle nicht gerecht werden. Mit den Worten Hugo Balls:

„Hat man nämlich einmal erkannt, daß das Wort die erste Regierung war, so führt dies zu einem fluktuierenden Stil, der die Dingworte vermeidet und der Konzentration ausweicht. Die einzelnen Satzteile, ja die einzelnen Vokabeln und Laute erhalten ihre Autonomie zurück. [...] Schon der sprachbildende Prozeß wäre sich selbst überlassen. Die Verstandeskritik müßte fallen, Behauptungen wären von Übel; ebenso jede bewußte Verteilung der Akzente. Die Symmetrie würde voraussichtlich unterbleiben, die Harmonisierung vom Impuls abhängen. Keinerlei Tradition und Gesetz dürften gelten.“⁷⁶

Sprache darf nicht bewusst getätigt werden, da die „Verkrustung“ des Menschen zu Abweichungen der ursprünglichen Intentionen führt, da Sprache in diesem Fall nach

⁷⁴Caws (1972) S. 53

⁷⁵Tzara (1978) S. 15

⁷⁶Ball (1927) S. 35

gelernten Regeln realisiert wird, eben der „Tradition“ und dem „Gesetz“ folgt. In einer symmetrischen Anordnung wird der Sprache ihre „Autonomie“ entzogen und sie kann sich demnach nicht natürlich entfalten. Der nicht beeinflussbare Impuls als Garant für die eigentliche Harmonie wird unterdrückt. Harmonie bedeutet in ihrer Etymologie eine Einheit, „in der die Unterschiede bzw. Gegensätze der Teile des Ganzen aufgrund übergeordneter Gesetzmäßigkeit ausgesöhnt sind [...]“⁷⁷

Diese Aussöhnung darf nicht vom Menschen anhand programmatischer Regeln oder sich ändernder Moden getätigt werden. Diese Aufgabe übernimmt eben dieser Impuls, der nicht von ästhetischen Strömungen gesteuert werden kann und damit den ursprünglichen „Willen“ des Wortes und in diesem Sinne der Sprache auslöst.

„La pensée intuitive dont nous parlons est assurément dirigée, au sens tzarique du mot, puisque, loin d'exclure la réflexion et l'attention volontaire, elle les porte au contraire, à leur plus haut degré d'acuité. Pourtant elle s'éloigne des voies communes, s'attache à des correspondances inaperçus. Des peuples très primitifs y ont atteint par la méditation et en ont tiré une science gravée sur la pierre.“⁷⁸

3.5.4 Die Referenz an die Primitive Kunst

„La pensée se fait dans la bouche“⁷⁹, die berühmte Aussage Tristan Tzaras, ist eine unverhohlene Referenz an die Primitive Kunst. Sie hat nach Ansicht der Dadaisten bislang nicht am „Verkrustungsprozess“ des Menschen teilgenommen. Ihre Realisierung entspricht im höchsten Ausmaß der uneingeschränkten kreativen Schwingung, die sich, ohne sämtliche Schichten durchdringen zu müssen was wiederum einen Veränderungsprozess auslösen müsste, manifestieren kann. Der Ort dieses Geschehens ist wiederum der Mund, als das Sprache produzierende Körperteil. Kein Umweg über von Konventionen verstopfte zerebrale Gänge muss getan werden, um Poesie erfahren zu können, hier ist in der dadaistischen Konzeption der schnellste Weg der qualitativ hochwertigste. Was im Mund produziert und durch Laute realisiert wird, steht darüber hinaus in krassem Gegensatz zur geschriebenen Sprache⁸⁰, die auf

⁷⁷Meyers Enzyklopädisches Lexikon (1975) S. 451

⁷⁸Tison-Braun (1977) S. 113

⁷⁹Tzara (2005) S. 71

⁸⁰Neben einer oralen Struktur zählte für die Dadaisten ebenso die orale Realisierung von Sprache: „Nirgends so sehr als beim öffentlichen Vortrag ergeben sich die Schwächen einer Dichtung. [...] Das laute Rezitieren ist mir zum Prüfstein der Güte eines Gedichtes geworden, und ich habe mich (vom Podium) belehren lassen, in welchem Ausmaß die heutige Literatur problematisch, das heißt am Schreibtische erklügelt und für die Brille des Sammlers, statt für die Ohren lebendiger Menschen gefertigt ist.“ Ball (1927) S. 82

dem Papier bestehend, ihres phonetischen Wertes beraubt wird. Dada preist die Oralität in ihrer ursprünglichen Struktur.

„Le langage ne fait qu'alourdir ma tâche, il prétend corriger mon tempérament et ma spontanéité selon son enchantement arrêté en une certaine poésie en relief. Il me fait courir parfois après l'association irrésistible, et ne va pas sans établir sa dépendance sur beaucoup de mes pensées. Je crois, à cause de cela, que le pensée transcendante n'existe pas en dehors du langage, et qu'elle s'établit entre la gorge et le palais au même instant que les vibrations assemblées les unes à la suite des autres, prennent la forme sonore de paroles. Quand nous disons pensée, n'est-ce pas plutôt le temps qui gratte dans notre mémoire. On se raconte à soi-même ce qu'on croit voir dans la pensée, mais au moment où cette pseudo-pensée nous dépasse en vitesse, c'est une autre signification qui continue, le dépôt des sensations et des sentiments se manifeste dans l'amertume marine de son obscurité. Dans quelle mesure les paroles traduisent-elles les idées? Est-ce avec précision et sécheresse ou au cours mystérieux des allusions, par hasard? Et la logique n'est-elle pas non plus une forme élégante de l'imagination, en apparence cause de l'enlacement des mots, en réalité la broderie qui accompagne de son feuillage décoratif la course de l'animal à travers la solitude forestière?»⁸¹

Die Logik, die bis dato in den höchsten Sphären ordnender Elemente gereiht worden war, wird zur Dekoration degradiert, welche die Ordnung der Worte nur vortäuscht, beziehungsweise die Worte anhand von willkürlichen ästhetischen Regeln aneinanderreihet, die der wirklichen Ordnung widersprechen. „La logique est une complication, la logique est toujours fausse»⁸², schreibt Tzara. Genau diese aber fordern die Dadaisten wiederzufinden:

„Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. [...] Der Dadaismus steht zum ersten Mal dem Leben nicht ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt.“⁸³

Dazu Kümmerle: „Die Neubelebung der primitiven Kunst bedeutet für Tzara die Rückkehr zu einer kulturellen Frühzeit, in der die ursprünglich poetischen und menschlichen Kräfte noch nicht durch literarische und gesellschaftliche Konventionen geschwächt waren.“⁸⁴

⁸¹Tzara (1975) S. 264

⁸²Tzara (2005) S.32 und über Sprache an sich im Manifest sur l'amour faible et l'amour amer: „le bon dieu a créé une langue universelle. Une langue est une utopie. Dieu peut se permettre de ne pas avoir de succès. Dada aussi.» in Ibidem (2005) S. 89

⁸³Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 145

⁸⁴Kümmerle (1999) S. 29

Tzara schafft auch eine zeitliche Verbindung zur Primitiven Kunst, indem er Dada als Bewegung, vor allem als eine Moderne zurückweist. Dada ist kein von Künstlern konzipiertes Programm, sondern ein ursprünglicher Zustand, den es wiederzuentdecken gilt und zwar in dem „chaotischen Wind der Schöpfung und in den [die] barbarischen Tänzen der wilden Stämme.“⁸⁵ Deutlich sind hier die Worte Nietzsches zu hören: „Nur wer Chaos in sich trägt kann einen tanzenden Stern gebären.“ Dada als System wurde nicht von den Dadaisten erfunden. Sie waren es nur, die diesem „Geisteszustand“ einen Namen und damit formal eine Existenz verschafft haben.

Der Dadaist ist kein Künstler, der sich einem ideologischen Programm unterwirft, in dem er seine Vorstellungen postuliert sieht. In gleichem Maße ist Dada selbst von keinem Künstler abhängig, der es zum Programm erklärt. Jeder Mensch kann Dadaist sein, auch „ohne es zu wissen“. „Dada est un état d'esprit. Des écrivains ou artistes qui n'ont pas été des dadaïstes à proprement parler l'ont annoncé par leurs oeuvres, l'extravagance de leur comportement, leur nihilisme, leur esprit de dérision et de révolte contre la logique et l'ordre établi.“⁸⁶

Diese Aussage stellt die Referenz zu Dada als ein zusätzliches Wertesystem her. Die „Geburt Dadas“ bezeichnet wohl die Manifestation als Bewegung in Zürich und Paris. „Man kann ohne Schwierigkeiten in nahen oder fernen Zeiten Dada-Tendenzen – und Manifestationen finden, ohne deswegen von Dada sprechen zu müssen“, bestätigt Hans Richter, der selbst Mitglied des dadaistischen Ensembles in den Jahren ab 1916 war. Der „Schlüssel für jene ‚Einheit des Entgegengesetzten‘“ aber liegt in Zürich, wo „Dada als künstlerische Anti-Kunst-Bewegung, als geistiges Phänomen zum ersten Mal eine kunstgeschichtliche Realität wurde.“⁸⁷ Dass ein Mensch aber vor dieser Geburt auch Dadaist⁸⁸ sein konnte, beweist die zeitliche Unabhängigkeit Dadas. Die Referenz an die primitiven Völker ist dafür metaphorischer Beweis.

⁸⁵Tzara (1978) S. 14

⁸⁶Béhar, Dufour (2004) S. 13

⁸⁷Richter (1978) S. 11

⁸⁸Auch Hans Richter beschreibt die Entstehung Dadas als ein nicht rekonstruierbarer Prozess, in dessen Rahmen die Grenzen verschwimmen: „War nicht gar der berühmte Schulze oder Müller des Altertums, jener Herostrat, der den Artemistempel in Ephesus niederbrannte, um seine Mitbürger aufzuwecken und auf sich selbst aufmerksam zu machen, ein Dadaist, der nichts von den Berliner oder Pariser Dadaisten voraushatte oder sie vor ihm?“ in Ibidem, S. 11

3.6. Gegen die Konvention

„Imposer son A.B.C est une chose naturelle- donc regrettable. Tout le monde le fait sous une forme de cristalbluffmadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile»⁸⁹

Im Gegensatz zu Dada sind die kulturellen Konventionen, in der Metapher des A.B.C realisiert, unnatürliche Verhaltensregeln, die der Mensch nicht aus sich selbst entwickeln kann, sondern die man ihm „aufzwingen“ muss. Sie sind also erlernbar und nicht Teil eines menschlichen Reflexes, der unbewusst ausgelöst wird. Der Mensch muss sich seit „3000 Jahren“⁹⁰ diesen gesellschaftlichen Regeln unterwerfen, die dann von der Kunst reflektiert werden. In diesem Lernprozess entfernt sich der Mensch von seinen ursprünglichen Bedürfnissen und passt sich an. Er ist nicht mehr Herr seiner selbst, da er seine ursprünglichen Wünsche negiert. Das Gelernte umhüllt den Menschen mit mehreren Schichten, die ihn selbst von seinem Ursprung entfernen. Nach Ansicht Hugo Balls kann diese „Kruste“ nicht mit einer Gegenhaltung aufgeweicht werden. Laut Ball bedarf es einer „Durchdringung“ um wiederum zum Innersten der Persönlichkeit vorstoßen zu können. Den Erfolg dieses Aktes sieht Ball skeptisch: „Die Frage ist nur, ob man zu diesem Funken noch durchdringen kann, ohne die ihn einengenden und erstickenden Wände abzutragen. Soziologisch betrachtet, ist der Mensch ein Krustengebilde. Zerstört man die Kruste, zerstört man vielleicht auch den Kern.“⁹¹

Als dezidiert Schuldiger gilt den Dadaisten vordergründig Immanuel Kant, der als Philosoph der Aufklärung die Vernunft auf den höchsten Thron menschlichen Tuns erhob. Gerade die Vernunft jedoch überlagert die eigentliche Intention des Menschen. Wenn nun die Aufklärung ein neues Kapitel in der Menschheitsgeschichte eingeläutet hat, muss sich dieses in Anbetracht der Schlachtfelder des 1. Weltkrieges in seinen Grundfesten erschüttern.

„Kant – das ist der Erzfeind, auf den alles zurückgeht. Mit seiner Erkenntnistheorie hat er alle Gegenstände der sichtbaren Welt dem Verstande und der Beherrschung ausgeliefert. Er hat die preußische Staatsraison zur Vernunft er-

⁸⁹Tzara (2005) S.17

⁹⁰„Dégoût de la magnificence des philosophes qui depuis 3.000 ans nous ont tout expliqué (à quoi bon?) [...]“ in Tzara (1975) S. 423

⁹¹Ball (1927) S. 33

hoben und zum kategorischen Imperativ, dem sich alles zu unterwerfen hat. Seine oberste Maxime lautet: Raison muß a priori angenommen werden: daran ist nichts zu rütteln. Das ist die Kaserne in ihrer metaphysischen Potenz.“⁹²

„Du refuge ouaté des complications serpentine, il fait manipuler ses instincts“⁹³, erklärt Tzara im Dada Manifest 1918. Die gesellschaftlichen Konventionen verpacken den Menschen gut, er fühlt sich in ihnen aufgehoben („refuge“). Dabei erkennt er nicht, dass sämtliche Theorien und Ideologien das Sein, trotz einer möglichen gesellschaftlichen Akzeptanz, nicht erleichtern. Das Labyrinth der gesellschaftlichen Ansprüche führt zu „Komplikationen“, die es unmöglich machen, den persönlichen Intuitionen zu folgen. Dada hingegen erhebt keinerlei Anspruch, wie das Leben sein müsste. Dada entwickelt keinen normativen Verhaltenskatalog, kein Programm.⁹⁴

„Nous ne reconnaissons aucune théorie“⁹⁵, schreibt Tzara im Manifest Dada 1918 und später: „Dada n'a aucune prétention comme la vie devrait être.“⁹⁶ Denn im Grunde ist dada „nichts“ und „ein Leprakranker“⁹⁷. Dada „est un état d'esprit. C'est pour cela qu'il se transforme suivant les races est les événements. Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il est le point où le oui et le non se rencontrent, non pas solennellement au coin des rues comme les chien et les sauterelles. Dada est inutile comme tout dans la vie.“⁹⁸ Der Geisteszustand Dada kämpft gegen die leierhaften Belehrungen der Konvention: „Peut-être me comprenez-vous mieux quand je vous dirai que dada est un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions.“⁹⁹

⁹²Ball (1927) und weiter: „Wir haben die Metaphysik für alles Mögliche und Unmögliches benützt. Um die Kasernen mundgerecht zu machen (Kant). Um das Ich über alle Welt zu erheben (Fichte). Um den Profit auszurechnen (Marx). Seit man aber dahintergekommen ist, daß solche Metaphysiken meistens nur Rechenkünste ihrer Erfinder waren und sich auf simple, oft sogar spärliche Sätze zurückführen ließen, ist die Metaphysik sehr im Wert gesunken. [...] Warum hat die Metaphysik soviel Achtung verloren? Weil ihre übernatürlichen Aufstellungen sich allzu natürlich erklären ließen.“ S. 18 Ball fordert wiederum die Rückkehr zum Ursprung: „Wo das ‚Ding an sich‘ mit der Sprache zusammentrifft, hat der Kantianismus aufgehört.“ In Ball (1927) S. 70

⁹³Tzara (1975) S. 360

⁹⁴Dazu Richter: „Dada hatte keine einheitlichen formalen Kennzeichen wie andere Stile. Aber es hatte eine neue künstlerische Ethik, aus der dann, eigentlich unerwartet, neue Ausdrucksformen entstanden. Diese neue Ethik fand in den verschiedenen Ländern und in den verschiedenen Individualitäten einen ganz verschiedenen Ausdruck, je nach dem inneren Schwerpunkt, dem Temperament, der künstlerischen Herkunft, dem künstlerischen Niveau des einzelnen Dadaisten.“ aus Richter (1978) S. 8

⁹⁵Tzara (1975) S. 361

⁹⁶Ibidem S. 424

⁹⁷„Vous savez déjà que pour le grand public, pour vous, gens du monde, un dadaïste est l'équivalent d'un lépreux, [...] Tout le monde sait que Dada n'est rien.“ Ibidem S. 419

⁹⁸Ibidem S. 424

⁹⁹Ibidem S. 424

Erst in der Ablehnung herkömmlicher auch kreativer Normativen, kann sich Dada selbst konstituieren. Dada ist dezidierte Anti-Kunst, wobei sich die ablehnende Haltung nicht gegen einen kreativen Prozess, sondern in der Ablehnung einer befohlenen Vorgangsweise definiert. Die vielen Schichten, die jede neue Strömung auf den kreativen Stimulans gelegt hat, werden von den Dadaisten entfernt, um den ursprünglichen Auslöser von kreativer Arbeit freizulegen. Die Gegenhaltung zum Kunstbetrieb schafft dabei den notwendigen Raum:

„Die radikale Ablehnung der Kunst, die Dada propagierte, war der Kunst förderlich. [...] Diese Freiheit, sich um nichts scheren zu müssen, die Abwesenheit jeder Form von Opportunismus, die ja sowieso zu nichts führen konnte, brachte uns um so leichter zu den Quellen der Kunst, zu unserer inneren Stimme.“¹⁰⁰

In den sieben Manifesten startet Tzara einen regelrechten rhetorischen Angriff auf die alten Ideologien und kreativen Maßstäbe:

„A quoi nous ont-elles servi les théories des philosophes? Nous ont-elles aidé à faire un pas en avant ou en arrière? Où est „avant“ ou est „arrière“? Ont-elles transformé nos formes de contement? Nous sommes. Nous nous disputons, nous nous agitions, nous nous débattons. Les entr'actes sont parfois agréable, souvent mélangés d'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 parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-mêmes 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.“¹⁰¹

Er greift zusätzlich die bis dato bestehende Idee der Inspiration eines Künstlers an – die so die häufige Vorstellung¹⁰² der Inspiration als göttlich gegebenen definiert. Für die Dadaisten wird ein anderer Impuls Geburtsstätte kreativer Arbeit: Der Zufall.

3.7 Der Zufall

Der Zufall spielt eine führende Rolle in der Kunstproduktion nach dadaistischer Vorstellung. Laut Meyers Enzyklopädischem Lexikon ist der Zufall

¹⁰⁰Richter (1978) S. 51

¹⁰¹Tzara (1975) S. 421

¹⁰²Und greift damit unverhohlen die idealistische Kunstproduktion an.

„allgemein der Inbegriff für alles, was nicht als notwendig oder beabsichtigt erscheint oder dessen Eintreten durch keinen [unmittelbar] erkennbaren bzw. nachweisbaren Grund bewirkt wird; [...] Während als absoluter Zufall etwas angesehen wird, das weder durch sein Wesen notwendig noch durch eine Wirk- oder Zielursache bestimmt ist, versteht man unter Zufall heute meist das absichtlose, unvorhergesehene, unbestimmbare, plan- und regellose Zusammentreffen bzw. Eintreten von Dingen, Ereignissen, Vorgängen u.a., das zwar im einzelnen kausal bedingt ist, aber insgesamt nicht notwendig in dieser Weise erfolgen musste und ebenso gut auch anders und zu anderer Zeit hätte geschehen können [...].“¹⁰³

In diesem Sinne wendet die dadaistische Bewegung die Kraft des Zufalls jedoch nicht an. Der Zufall unterliegt vielmehr einer inneren Kraft, die durch jahrhundertlange Konventionen geschwächt wurde und deshalb nicht mehr abrufbar ist. Da die Dadaisten aber nicht durch Programme und Normen eingeschränkt sind, können sie auf diese Kraft zurückgreifen. „Das Fehlen jeglichen Zwecks erlaubte uns ganz natürlicherweise, auf das ‚Unbekannte‘ zu hören und aus dem Reich des Unbekannten Belehrung zu erfahren.“¹⁰⁴ Die Dadaisten „legen“ sich also mit dieser Kraft an und erkennen in ihr den eigentlichen Trieb künstlerischer Produktion. Diese Haltung wird bei der Anekdote Richters sichtbar, die das Ergebnis des möglichen ersten¹⁰⁵ Zufallswerkes beschreibt:

„Arp hatte lange in seinem Atelier am Zeltweg an einer Zeichnung gearbeitet. Unbefriedigt zerriß er schließlich das Blatt und ließ die Fetzen auf den Boden flattern. Als sein Blick nach einiger Zeit zufällig wieder auf diese am Boden liegenden Fetzen fiel, überraschte ihn die Anordnung. Sie besaß einen Ausdruck, den er die ganze Zeit vorher vergebens gesucht hatte. Wie sinnvoll sie dort lagen, wie ausdrucksvoll! Was ihm mit aller Anstrengung vorher nicht gelungen war, hatte der Zu-Fall, die Bewegung der Hand und die Bewegung der flatternden Fetzen, bewirkt, nämlich Ausdruck. Er nahm die Herausforderung des Zufalls als ‚Fügung‘ an und klebte sorgfältig die Fetzen in der vom ‚Zu-Fall‘ bestimmten Ordnung auf.“¹⁰⁶

Die Anstrengung des Malers Arp hat demnach nicht ausgereicht, um ein künstlerisch wertvolles Produkt mit „Ausdruck“ zu erschaffen. Offensichtlich war Arp, eben trotz dieser Anstrengung, nicht in der Lage, die ihm aufgebürdeten Konventionen von alleine zu überschreiten, obwohl er dies wie angedeutet im Suchen nach „Ausdruck“ ver-

¹⁰³Meyers Enzyklopädisches Lexikon (1975) S. 783

¹⁰⁴Richter (1978) S. 51

¹⁰⁵Für Richter ist nicht feststellbar, wer den Zufall als Erster in die eigene künstlerische Gestaltung einsetzte, oder über einen Einsatz nachdachte. Für ihn steht aber fest, dass dieser Impuls aus der „bildnerisch-visuellen Sphäre“ kam. Als Beweis dafür bringt er das Fehlen einer solchen Idee in den Tagebüchern Balls. Vgl. Richter (1978) S.

51

¹⁰⁶Ibidem S. 52

sucht hatte. Erst indem er den Zufall, hier im wahrsten Sinne des deutschen Wortes unfreiwillig zu Hilfe nahm, entstand aus seiner Idee für das Werk eine reelle Fassung, die den Ansprüchen des Malers genügen konnte. An gleicher Stelle muss hier in der Literatur auf die berühmte Gedichtanleitung Tzaras verwiesen werden. In der zweiten „Aventure“ beschreibt er, wie die ideale Produktion eines dadaistischen Gedichts vonstattengehen muss.

„Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner a votre poème.
Decoupez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.“¹⁰⁷

Entscheidend ist der Nachsatz im zweiten Teil des Gedichts: „Le poème vous ressemblera“. Das Gedicht wird dem Akteur ähnlich sein, weil er mit dem Zufall seine innere Kraft benutzt hat, die ihm die erforderliche Anordnung der Textteile „ingesagt“ hat. Der Zufall agiert in diesem Fall nicht „zufällig“, wie uns die Definition der Enzyklopädie wahr machen will, er löst den künstlerischen Prozess aus, dem der Künstler – sich von dem System der Konvention befreiend – folgen muss¹⁰⁸. In der Anwendung des Zufalls vollziehen die Dadaisten den entscheidendsten Schritt der Abgrenzung zu anderen Strömungen. Wenn der Künstler den Zufall als kreativen Prozess akzeptiert, gibt er gleichzeitig eine große Verantwortung an diese „innere Stimme“ ab. Ein Werk, das durch diesen Zufall entsteht, kann nicht den ästhetischen Dogmen eines Programmes entsprechen, da der Künstler diese nicht bewusst in sein Kunstwerk

¹⁰⁷ Tzara (2005) S. 77

¹⁰⁸ Dazu Richter: „Er [Tzara] zerschnitt Zeitungsartikel in kleinste Teilchen, jedes nicht länger als ein Wort. Dann tat er diese Wörter in eine Tüte, schüttelte sie tüchtig und ließ dann alles auf den Tisch flattern. In Ordnung und Unordnung, in der die Wörter fielen, stellten sie ein ‚Gedicht‘ dar, ein Gedicht von Tzara. Sie sollten etwas von der Persönlichkeit und dem Geist des Autors wiedergeben.“ In Richter (1978) S. 52. In der Erzählung Balls der ersten Dada Soirée im Cabaret Voltaire gibt sich ein Vorläufer dieser Taktik zu erkennen: „Tzara las noch am selben Abend Verse älteren Stiles, die er in einer nicht unsympathischen Weise aus den Rocktaschen zusammensuchte.“ In Ball (1927) S. 77. Es handelt sich dabei um Verse in rumänischer Sprache, die Tzara im Moment übersetzte, er zog die Gedichtteile jedoch nicht in einer vorher bestimmten Chronologie aus den Hosentaschen, sondern übersetzte sie in solcher Reihenfolge, wie sie kamen.

einsetzen kann. Durch den Zufall löst sich der Dadaismus grundlegend von der Vorstellung einer Bewegung mit Sendungsbewusstsein.

„Die Schlussfolgerung die Dada daraus zog, war, den Zufall als ein neues Stimulans künstlerischen Schaffens anzuerkennen. Dieses Erlebnis war so erschütternd, daß man es sehr wohl als das eigentliche Zentral-Erlebnis von Dada bezeichnen kann, welches Dada von allen vorhergehenden Kunstrichtungen unterscheidet. An ihm wurde uns bewußt, daß wir in der Welt des Wißbaren nicht so zuverlässig beheimatet waren, wie man uns glauben machen wollte. Wir spürten, daß wir in etwas anderes hineinreichten, das uns lebhaft umspülte, das Teil von uns wurde, in uns eindrang so wie wir ES ausströmten. [...] Der ‚Zufall‘ wurde unser Markenzeichen. Wir folgten der Richtung, die er angab, wie einem Kompaß.“¹⁰⁹

Der Zufall löst das Werk darüber hinaus von jeder möglichen Referenz zur Persönlichkeit des Künstlers. Anhand durch ‚Zufall‘ entstandener Kunst können keine Rückschlüsse gezogen werden. Die logischen Interpretationsmöglichkeiten werden gekappt. „[...] the invoking of chance in Dada poetry is a protest against the rich productions of craftsmanship and of autobiographical revelation. Language has been a utopia, a paradise of autobiographical value.“¹¹⁰ Tzara selbst sagt: „La logique est une complication. La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers les bouts, des centres illusoires.“¹¹¹

3.8. Die Fünf poetischen Experimente

Eine Trennung zwischen der Analyse der literarischen Texte und der Manifeste und Darbietungen bei den diversen Dada-Soiréen zu ziehen, erscheint unmöglich. So spielt sich Dada nicht nur jenseits der syntaktisch-semantischen Regeln ab, die Dadaisten durchbrechen gleichzeitig die klassische Einteilung von literarischem Text und programmatischer Erklärung. Dies wird besonders durch die Verwendung des Manifestes als immanenter Teil der beiden „Aventure“ deutlich. In beiden wartet Monsieur Antipyrine mit einem Manifest auf, das zum einen als Teil des Theaterstückes gesehen werden muss, auf der anderen Seite jedoch in gleichem Maße in das Theaterstück hineingeschoben die grundsätzlichen Gedanken zu Dada beinhaltet. Diese „Untrennung“ veranlasst die Dadaisten dazu, die Manifeste genauso aus dem Theaterstück gelöst als Manifest bei den Dada-Soiréen zu lesen und so das Publikum über die konzeptuelle Struktur der dadaistischen Bewegung aufzuklären.

¹⁰⁹ Richter (1978)S. 52

¹¹⁰ Caws (1972) S. 52

¹¹¹ Tzara (1975) S. 365

Ähnlich verhält es sich mit den fünf poetischen Experimenten, die am 14. Juli 1916 in Zürich im Saal zur Waag vorgestellt wurden und einen Einblick in die geforderte neue Ästhetik der Dadaisten geben. Dazu kommt, dass die Soiréen als Gemeinschaftsprodukt gestaltet wurden, das heißt, jeder Künstler seine Werke oder auch die eines anderen vortrug, beziehungsweise gemeinsame Werke aufgeführt wurden. Dies ist zum Beispiel beim Simultangedicht unerlässlich, da es ja von mehreren Stimmen getragen wird. Das Simultangedicht „La fièvre puerpérale“ stammt aus der ersten „Aventure“ des Antipyrine und wurde gesondert an diesem Abend unter der Mitwirkung von Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara aufgeführt.

Als Bemerkung zum ersten Simultangedicht „L’amiral cherche un maison à louer“ schreibt Tzara:

„Je voulais réaliser un poème sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc., restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisé. Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janco) ne donne pas une description musicale, mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée. La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janco et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.“¹¹²

Tzara verweigert sich zwar der „musikalischen Beschreibung“, trotzdem verlangt ein vierstimmiges Gedicht nach Regieanweisungen. Besonders interessant ist die Verwendung von Begriffen aus der musikalischen Dynamik wie crescendo, forte, forte forte usw., über welche die Musik als interdisziplinäre Referenz eingebunden wird.

Auch für Janco ist zumindest der Hinweis auf einen musikalischen Akt legitim:

„Interviewer: „Mich interessiert besonders der Abend, an dem sie den englischen Teil des Simultangedichtes ‘L’amiral cherche un maison à louer’ lasen.

Janco: Das war Tzaras Idee. Er inszenierte es. Niemand konnte drei Sprachen zugleich verstehen. Das war Musik. Der Abend war ein Skandal. Wir mußten es dreimal bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholen, weil es eine so erfolgreiche Verrücktheit war. Sie konnten es nicht verstehen, niemand, aber es gefiel ihnen.“¹¹³

¹¹²Tzara (1975) S. 493

¹¹³Ibidem S. 38 Auch eine damalige Zuschauerin vergleicht das Schauspiel mit Musik: „Der Tristan Tzara, der Hugo Ball, der Marcel Janco und der Richard Huelsenbeck waren auf dem Podium. Da war nur ein Tisch. Zwei sind auf dem Podium gesessen, einer auf dem Tisch, und der vierte hat ganz lässig angelehnt an der Wand gestanden. Dann fingen sie an, sich anzusingen – ich fand es herrlich.“ Suzanne Perrottet, zitiert in Schrott (1992) S. 51

In den Erinnerungen Hugo Balls stellt sich der besagte Abend folgendermaßen dar:

„Hülsenbeck, Tzara und Janco traten mit einem „poème simultan“ auf. Das ist ein kontrapunktistisches Rezitativ, in dem drei oder mehrere Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen, so zwar, daß ihre Begegnung den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachten. Der Eigensinn des Organons kommt in solchem Simultangedichte drastisch zum Ausdruck, und ebenso seine Bedingtheit durch die Begleitung. Die Geräusche (ein minutenlang gezogenes rrrr, oder Polterstöße oder Sirenengeheul oder dergleichen), haben eine der Menschenstimme an Energie überlegene Existenz. Das „poème simultan“ handelt vom Wert der Stimme. Das menschliche Organ vertritt die Seele, die Individualität in ihrer Irrfahrt zwischen dämonischen Begleitern. Die Geräusche stellen den Hintergrund dar; das Unartikulierte, Fatale. Bestimmende. Das Gedicht will die Verschlungenheit des Menschen in den mechanistischen Prozeß verdeutlichen. In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unent rinnbar sind.“¹¹⁴

Tzara stellt mit seinem Simultangedicht die lautliche Realisierung des Wortes wiederum in den Vordergrund. Die Gegenüberstellung, noch dazu in unterschiedlichen Sprachen, macht jedes Verständnis unmöglich, wie Janco hinweist. Jenseits eines Informationstransportes aber erleichtert das Simultangedicht dem Zuseher den Zugang zur eigentlichen Aussage des Wortes, welche die Dadaisten ja freilegen wollen. In einem Durcheinander von Sprachen, Worten und Phrasen kann der Zuschauer seinen antrainierten Willen, daraus etwas Logisches zu ziehen, unterdrücken und den Wert des Wortes und der Laute erfahren.

„En effet, l’aspect plus ou moins lettriste de l’écriture de Tzara permet de faire ressortir la puissance acoustique des phonèmes. [...] Effectivement une lecture à haute voix laisse entendre le bruit redondant des mêmes sons provoquant une confusion sémantique totale. Il s’agit d’une cacophonie qui entrave l’interaction effective entre les acteurs et les spectateurs puisqu’elle participe d’une simultanéité de voix hétérogènes, en rupture avec les accouplements harmonieux tentés par la poésie. [...] Par conséquent, le bruit sur la scène dadaïste est le résultat, d’une part, d’une articulation physique (le phonème en tant que tel), alors qu’il relève, d’autre part, dans le texte, d’une désarticulations sémantique.“¹¹⁵

Die Beeinträchtigung der Rezeption für den Zuschauer handelt hier von einer klassischen Theatersituation. Nach dadaistischem Postulat wird die Rezeption des Zuschauers nicht gestört, sondern in andere Bahnen geleitet. Da das Interesse, wie ge-

¹¹⁴Ball (1927) S. 86

¹¹⁵Papachristos (1999) S. 54

sagt, nicht in der Vermittlung von Information, sondern vielmehr in der Erfahrung und im Spüren an sich liegt.

Vom Simultangedicht, das dem Laut eine entscheidende Rolle zuweist, schlagen die Dadaisten den Bogen zum bruitistischen Gedicht. Das bruitistische Gedicht wird zum ersten Mal von den italienischen Futuristen angewendet und nimmt essentielle Forderungen der Dadaisten vorweg.

„Marinetti schickt mir ‚Parole in libert ' von ihm selbst, Cangiullo, Buzzi und Govoni. Es sind die reinsten Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen geraten. Die Lettern sind zersprengt und nur notd rfutig wieder gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr, verkünden die literarischen Sterndeuter und Oberhirten; sie muss erst wieder gefunden werden. Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozess.“¹¹⁶

Die spätere Ablehnung des Futurismus durch die Dadaisten ist 1916 in Zürich noch nicht zu spüren. Munter übernehmen sie die Grundideen dieser italienischen Bewegung¹¹⁷ und setzen sie in dadaistischer Weise um. Dazu heißt es in der Einführung des ersten bruitistischen Gedichtes:

„Le poème bruitiste < que M. Huelsenbeck lira maintenant et qui est composé par lui-même > se base aussi sur la théorie de la nouvelle interprétation. J’introduis le bruit r el pour renforcer et accentuer le poème. En ce sens, c’est la première fois qu’on introduit la réalité objective dans le poème, correspondant à la réalité appliquée par les cubistes sur les toiles.“¹¹⁸

4. Die Moderne auf dem Fundament der Erneuerung des Denkens zur Jahrhundertwende

Die Dadaisten haben in der vernunftbasierten Aufklärung ihren ernstesten Gegner gefunden. Gemeinhin hat ihrer Darstellung nach die Welt durch den Zwang zur Vernunft den falschen Weg eingeschlagen, indem sie die mystische, unbekannte Seite des Lebens als nicht erklärbar und somit nicht existent zurückweist. Dieser Ansicht

¹¹⁶Ball (1927) S. 39

¹¹⁷Wir fanden Marinettis Weltauffassung realistisch und liebten sie nicht, obwohl wir den von ihm oft verwendeten Begriff von Simultaneität gern  bernahmen. [...] Von Marinetti  bernahmen wir auch den Bruitismus [...]. Bruitismus ist das Leben selbst, das man nicht beurteilen kann wie ein Buch, das vielmehr ein [sic] Teil unserer Persönlichkeit darstellt, uns angreift, verfolgt und zerfetzt. [...] Simultaneität (von Marinetti in diesem Literatur-Sinne zuerst gebraucht) ist eine Abstraktion, ein Begriff für die Gleichzeitigkeit verschiedener Geschehnisse. [...] Simultaneität ist direkter Hinweis aufs Leben und sehr eng mit dem Problem des Bruitismus verwandt. » in Huelsenbeck (1920) S. 5

¹¹⁸Tzara (1975) S. 549

gingen gerade zur Jahrhundertwende bahnbrechende Erfindungen voraus, die das bis dato gültige Konzept der Welt durcheinander gebracht haben – indem sie die gültige Vorstellung von Zeit und Raum außer Kraft setzten.¹¹⁹ Die Idee vom Raum als ausmessbarem und mathematisch beschreibbarem Ort wurde von der Relativitätstheorie Einsteins revidiert. Sie führt, wie der Name schon sagt, die Relativität und somit eine ungenaue Komponente in die Raum-Zeit-Rechnung ein. Raum ist somit nicht statisch, unbeweglich und messbar, sondern nur je nach Ausgangspunkt in seiner Relativität erfassbar. So erklärt Sylvia Brandt:

„Das rationale, dem Humanismus verpflichtete Zeitalter hatte Raum und Zeit zu meßbaren, logisch faßbaren Größen domestiziert, denen keinerlei Geheimnis mehr anhaftete. Zeit wurde als eine lineare, aus einzelnen Zeitpunkten bestehende Folgelinie verstanden, deren Ablauf mit der Erfindung und allgemeinen Verbreitung mechanischer Uhren durchsichtig und meßbar geworden war. [...] Die Entdeckung einer nicht-meßbaren Qualität der Zeit veränderte das Denken des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.“¹²⁰

Mit der Einführung der „Zeit als vierte Dimension“¹²¹ wird die vormals dreidimensionale Sichtweise auf die Welt erschüttert. Zwar haben Philosophen seit der Renaissance über die Französische Revolution dieses Konzept immer wieder in Frage gestellt, grundlegend blieb die Welt aber für den Menschen bis Ende des 19. Jahrhunderts dreidimensional.

„Unser Denken war ein Vorstellen, ein Akt, der Gedachtes räumlich vor uns hinstellte. Die drei Raumdimensionen prägten unsere mental-rationale Weltvorstellung. [...] Ist demnach die vierte Dimension physikalisch und geometrisch gesprochen in erster Linie die Uhrenzeit, beziehungsweise der Begriff Zeit, so ist sie allgemeiner betrachtet noch mehr. Sie ist qualitativer, integraler, letztlich transparenter Natur, enthebt uns der räumlichen Vorstellungswelt dreidimensionaler Art und erschließt uns auf arationale Weise das Ganze.“¹²²

Dies die Erklärung von Jean Gebser. Durch die Einführung der Zeit als vierte Dimension wird somit nicht nur das bis dato vorherrschende Raumkonzept aus den Fugen gebracht, in gleichem Maße verändert die Zeit die Denkweise des Menschen überhaupt. Denn, so zeigt Gebser auf, die menschliche Vorstellung ist an die dreidimen-

¹¹⁹Vgl. Brandt (1995) S. 69

¹²⁰Anzumerken ist, dass, wie Brandt aufzeigt, diese neue Zeit-Raum-Perspektive direkten Einfluss auf die Literatur hat: Durch die Einführung des inneren Monologs, etwa bei James Joyce und Marcel Proust. In der Psychologie schließlich erschließt Sigmund Freud die verschiedenen „Ichs“ und der aufstrebende Film verändert die Zeit-Raum-Perzeption des Zusehers.

¹²¹Vgl. Gebser (1986) S. 204

¹²²Ibidem S. 205-209

sionale Struktur gebunden. Das Gehirn erfasst Gegebenheiten dreidimensional und kann nur entsprechende Vorstellungen verarbeiten. Die Zeit vollzieht nach ihrer Einführung den Wandel von einer quantitativen, also messbaren, zu einer qualitativen Größe: „Sie ist uns ein akategoriales Element, das systematisch, also räumlich nicht zu erfassen, sondern nur systatisch wahrnehmbar ist.“¹²³ In letzter Konsequenz wird Zeit somit für den Menschen unvorstellbar.

Und Filippo Tommaso Marinetti verkündet unbekümmert in seinem Futuristischen Manifest 1909 im achten Punkt: „Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.“¹²⁴

Denn durch die rasante Entwicklung der Fortbewegungsmittel, sei es Eisenbahn, Auto, Flugzeug oder Schiff, wird Geschwindigkeit und somit Zeit für den Einzelnen erlebbar. Das Flugzeug verändert die Raum-Dimension, indem es horizontal an Weite gewinnt. Die Fluggeschwindigkeit habe die Kenntnis der Welt vervielfacht, schreibt Marinetti im Technischen Manifest der futuristischen Literatur.¹²⁵ Tiefsee-Expedition lösen die Rätsel der Meere, am 6. April 1909 erreichen die US-amerikanischen Forscher Robert Edwin Peary und Matthew Henson in Begleitung mehrerer Inuits nach eigenen Angaben den geographischen Nordpol. Diese technologischen und naturwissenschaftlichen Meilensteine beflügeln die Avantgardisten. Sie sehen in den neuen Technologien den Rettungsanker und das neue Schönheitsprinzip der Welt. „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen...ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“¹²⁶ Dazu kommt ein nicht unwesentlicher Aspekt: durch die Weiterentwicklung der Technik werden diese Erlebnisse für die Menschen durch Radio und den aufkommenden Film und Kino erfassbar und – entscheidend – gefühlt unmittelbar erlebbar.¹²⁷ Gerade

¹²³Vgl. Gebser (1986) S. 207

¹²⁴Manifest des Futurismus, in Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 5

¹²⁵Eigentlich: „Da die Fluggeschwindigkeit unsere Kenntnis der Welt vervielfacht hat, wird die Wahrnehmung durch Analogien immer natürlicher für den Menschen.“ Ibidem S. 25

¹²⁶Ibidem (1995/2005) S. 5

¹²⁷Vgl. Brandt (1995) S. 69

in dieser neuen Technologie vollzieht sich die Konsequenz der oben behandelten Einführung der Zeit als vierte Dimension, demnach dann, wenn durch die neue Technologie, etwa durch das Radio, die Abspaltung der Zeit vom Raum deutlich wird: „Ein Konzert, das jetzt in Bombay, auf der anderen Seite der Welt, erklingt, können wir jetzt und hier hören, so, als ob es keinen Raum und keine Zeit gäbe, die uns nach wie vor von Bombay trennen.“¹²⁸

Diese technologischen Entwicklungen wirken sich direkt auch auf die Kunstschaffenden aus. Wenn die Avantgarde gemeinhin mit Internationalität assoziiert wird, die sich selbst in den Kriegstagen aufrechterhält, so ist diese nur durch die technischen Neuerungen möglich. Zeitungen werden mehrsprachig veröffentlicht, die Manifeste der Avantgarde zieren die Unterschriften von diversen Kunstschaffenden diverser Nationalitäten. Die Kollektivierung der Kunst durch die Avantgarde wird von diesen neuen Kommunikationsmitteln getragen und bereitet das Feld für die „unglaublich engen Verflechtungen der europäischen Avantgarde. Das gilt für die Manifesteschreiber und – unterzeichner, für die Orte, an denen sie ihre Manifeste der Öffentlichkeit präsentieren, und das gilt für die Interdependenzen der Texte, die sich die Avantgarde wie Bälle zuwirft.“¹²⁹ Diese Bälle beschreiben oft die Wurfbahn der neuen Technologie. Durch das Telefon wird zudem eine neue Zeit-Komponente realisiert: Die Simultaneität.¹³⁰ Fortan ist es möglich, Ereignisse auf der ganzen Welt gleichzeitig zu erleben und zu erfahren. Die Künstler können sich untereinander ohne Zeitdifferenz und ohne großen Aufwand austauschen. Dazu kommt, dass die zunehmend besseren Fortbewegungsmittel Reisen und somit den persönlichen Austausch der Künstler fördern. Treffend schreibt Marinetti 1913:

„Der Futurismus beruht auf einer vollständigen Erneuerung der menschlichen Sensibilität, die eine Folge der großen wissenschaftlichen Entdeckungen ist. Wer heute den Fernschreiber, das Telephon, das Grammophon, den Zug, das

¹²⁸Gebser (1986) S. 211

¹²⁹Asholt, Fähnders (1995/2005) Seite. XXI

¹³⁰dazu Marinetti: „Jeder Mensch kann mit einer vierundzwanzigstündigen Fahrt mit dem Zug von einer kleinen, toten Stadt mit verlassenen Plätzen, auf denen sich die Sonne, der Staub und der Wind still vergnügen, in eine große Metropole versetzen, die vor Licht, Gebärden und Geschrei starrt. ... Der Bewohner des Alpendorfes kann durch eine Zeitung jeden Tag angsterfüllt um die Aufständischen in China, die Sufragetten in London und in New York, um Dr. Carell und die heroischen Schlitten der Polarforscher bangen. Der ängstliche und unbewegliche Einwohner jeder beliebigen Provinzstadt kann sich den Rausch der Gefahr leisten, wenn er im Kino der Großwildjagd im Kongo beiwohnt. Er kann japanische Athleten, schwarze Boxer, Amerikaner von unerschöpflicher Exentrik und hochelegante Pariserinnen bewundern, wenn er eine Mark für das Varieté ausgibt. Wenn er dann zu Hause in seinem Bett liegt, kann er die ferne und teure Stimme eines Caruso oder einer Burzio genießen.“ Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte, in Asholt, Fähnders (1995/2005), S. 40

Fahrrad, das Motorrad, das Auto, den Überseedampfer, den Zeppelin, das Flugzeug, das Kino, die große Tageszeitung (Synthese eines Tages der Welt) benutzt, denkt nicht daran, daß diese verschiedenen Arten der Kommunikation, des Transports und der Information auf seine Psyche einen entscheidenden Einfluß ausüben.“¹³¹

Dazu kommen grundlegende Veränderungen in der Gesellschaft. Die industrielle Revolution, die Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts von England nach Europa überschwappt, dringt tief in die soziale Struktur ein. Zum einen erschafft sie die Arbeiterklasse mit all ihrem revolutionären Potenzial, beflügelt die Bürgerschaft und, ein nicht unwesentlicher Aspekt, sie formiert die Beziehung Mann-Frau¹³² neu, indem sie das weibliche Geschlecht ebenso an die Fließbänder holt und somit das patriarchalische Fundament erstmals in Frage stellt. Die industrielle Revolution befruchtet die Entwicklung neuer Technologie, sie fördert die Produktivität durch Erfindungen, etwa die Spinn- und Dampfmaschine und der mechanische Webstuhl. Gleichzeitig forciert sie die Wissenschaften. Eine erhöhte Reproduktion und die einsetzende Landflucht führen indes zur Verelendung der Massen in den Städten, die zunehmend ihre Rechte einfordern. Flankiert werden diese Entwicklungen von den Philosophen Arthur Schopenhauers und später Friedrich Nietzsches, die einen Bruch mit der bis dato vorherrschenden philosophischen Denkweise herbeiführen. Man denke nur an die Hegel-Kritik Schopenhauers in „Die Welt als Wille und Vorstellung“: „Es ist unmöglich, daß eine Zeitgenossenschaft, welche zwanzig Jahre hindurch, einen Hegel, diesen geistigen Kaliban, als den größten ausgeschrien hat, so laut, daß es in ganz Europa wiederhallte, Den, der Das angesehen, nach ihrem Beifall lüstern machen könnte.“¹³³

Die Philosophie geht gleichsam mit dem industriellen Fortschritt einher, der ähnlich der neolithischen Revolution das Gesicht der Erde in den Grundzügen veränderte.

„Finally, scientific discoveries, along with the new philosophical, psychological, and socioeconomic theories, fostered a more materialistic and relativistic view of human nature and of its role in the universe. The cultural crisis of modern-

¹³¹Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 39

¹³²Besonders der Futurismus trägt zuweilen eine deutlich misogyne Haltung. Cinzia Sartini Blum führt das auf die sich verändernden Umstände zurück: „The evolution of new classes and communications, in addition, led to the pluralization of perspectives and the destabilization of traditional worldviews, while class conflicts threatened to undermine the establishment. Furthermore, the erosion of gender divisions and of the authoritarian patriarchal family – related to woman’s increasing economical, psychological, and sexual freedom – produced a masculinity crisis and whipped up an antifeminist backlash”, in Blum (1996) S. 3

¹³³Schopenhauer <http://www.schopenhauer-web.org/textos/MVR.pdf>, S. 23

ism thus can be essentially described as one of metaphysics and language: a collapse of transcendental values and old systems of belief (meanings and hierarchies); a failure of social institutions – foremost, for the writer, language – in their function of providing meaningful structures of human experiences; and, ultimately, a breakdown in the framing assumptions of Western civilization so far as they rest on the traditional conception of individuality, on the anthropocentric notion of the rational control and supremacy of man over reality.”¹³⁴

5. Die Dialektik der Aufklärung auf dem Fundament Dada

5.1 Eine Gegenüberstellung

Auf den gesellschaftlichen Ruinen, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hat - etwa 30 Jahre später - veröffentlichen die Philosophen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer 1947 in Amsterdam philosophische Fragmente unter dem Titel „Dialektik der Aufklärung“. Diese Schriften beinhalten den Versuch, die Katastrophe des Nationalsozialismus und deren Folgen philosophisch auf die Aufklärung zurückzuführen¹³⁵. Deren Auswirkungen definieren dabei weiterhin auch die Welt der Nachkriegszeit und den zumindest in Westeuropa aufkommenden Wirtschaftsaufschwung. „Die Konflikte in der dritten Welt, das erneute Anwachsen des Totalitarismus sind so wenig nur historische Zwischenfälle, wie der <Dialektik> zufolge, der damalige Faschismus war“, heißt es unter anderem im Vorwort. Durch die Dialektik wird die Singularität der Gräuel¹³⁶ des Zweiten Weltkrieges nach Ansicht der Autoren ausgehebelt und als Stufe einer entsprechenden Entwicklung klassifiziert, die in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts ihren Anfang nahm. Auch die Dadaisten sahen in der zeitgenössischen Katastrophe des Ersten Weltkrieges keine unerwartete Zäsur, auch sie stellen das Kriegsgeschehen der Aufklärung gegenüber. „<Connais-toi > est une utopie mais plus acceptable car elle contient la méchanceté en elle. Pas de pitié. Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée.“¹³⁷ schreibt Tzara im Manifest Dada 1918. Nur, dass sich diese sarkastische Hoffnung nicht bewahrheitet hat.

¹³⁴Blum (1996) S. 5

¹³⁵ «Das Wesen der Aufklärung ist die Alternative, deren Unausweichlichkeit die der Herrschaft ist. Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter Natur oder der Natur unter das Selbst. Mit der Ausbreitung der bürgerlichen Warenwirtschaft wird der dunkle Horizont des Mythos von der Sonne kalkulierenden Vernunft aufgehellt, unter deren eisigen Strahlen die Saat der neuen Barbarei heranreift.“ Adorno, Horkheimer (2008) S. 38 laufend abgekürzt DDA

¹³⁶Horkheimer und Adorno widmen dem Antisemitismus ein ganzes Kapitel in der Dialektik der Aufklärung.

¹³⁷Tzara (2005) S. 21

Inwiefern trägt nun die Aufklärung, die dem Menschen den Ausgang aus seiner „selbstverschuldeten Unmündigkeit“ ermöglichen hätte sollen, Schuld an der zeitgenössischen Entwicklung? „Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt“¹³⁸, deklarieren Adorno und Horkheimer, weil sie die Welt in eine vom Menschen bestimmte Logik gepresst habe. Die Vernunft, die sich auf Wissen stützt, lässt aber den Blickwinkel einengen, da nur, was durch Wissen beweisbar, auch wahr sein kann: „Von nun an soll Materie endlich ohne Illusionen waltender oder innewohnender Kräfte, verborgener Eigenschaften beherrscht werden. Was dem Maß von Berechenbarkeit und Nützlichkeit sich nicht fügen will, gilt der Aufklärung als verdächtig.“¹³⁹ Verborgene Eigenschaften, nicht Erklärbares, nicht Wiederholbares ist der Aufklärung fremd, in diesem Sinne, wie sie den Verstand auf die höchste Stufe stellt, lässt sie die magische Komponente, das Unerklärliche fallen. Einem Kommentar ähnlich könnte hier Tzara zitiert werden: „Croit-on, par le raffinement minutieux de la logique, avoir démontré la vérité et établi l’exactitude de ces opinions? Logique serrée par les sens est une maladie organique.“¹⁴⁰ Adorno und Horkheimer schließen daraus, dass die Entzauberung der Welt die Ausrottung des Animismus¹⁴¹ sei. Im Prozess, in dem sich der Mensch von einem ein Teil der Natur Seiender zu einem die Natur Beherrschenden entwickelt, wendet er sich von ihr und ihren Gesetzen ab. Wo der Zauberer der „primitiven“ Naturvölker noch durch Tänze und Getränke mit der Natur in Kontakt zu treten glaubt, wo er gleichsam die unerklärlichen Naturgewalten herausfordert oder zu besänftigen versucht, ist die Identifikation mit der Natur noch gegeben. Der Zivilisierte aber, der sich die Natur nach eigenen Regeln formt und darstellt, degeneriert dieselbe „zum chaotischen Stoff bloßer Einteilung und das allgewaltige Selbst zum bloßen Haben, zur abstrakten Identität.“¹⁴² Im Drang nach Klassifizierung und Unterwerfung erstellt der Zivilisierte seinen eigenen Wertekatalog. „Als Sein und Geschehen wird von der Aufklärung vorweg nur anerkannt, was durch Einheit sich erfassen lässt; ihr Ideal ist das System, aus dem alles und jedes folgt. [...] Die formale Logik war die große Schule der Vereinheitlichung. Sie bot dem Aufklärer das Schema der Berechenbarkeit.“¹⁴³ Diese Vereinheitlichung entfernt nach Ansicht von Adorno

¹³⁸DDA S. 9

¹³⁹Ibidem S. 12

¹⁴⁰Tzara (2005) S. 29

¹⁴¹DDA S. 11

¹⁴²Ibidem S. 16

¹⁴³Ibidem S. 13

und Horkheimer den Menschen von der Natur und macht ihn für ihre Phänomene blind: „Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben.“¹⁴⁴ Das große Giftwort heisst Logik. Wenn Horkheimer und Adorno der Aufklärung vorwerfen, die Natur systematisiert¹⁴⁵ zu haben, um sie in Folge in kleinen Portionen aufgeteilt (verein)einfach(t) wiedergeben zu können, gehen die Dadaisten noch einen Schritt weiter. Nicht nur gegen die Logik als ein System an sich, sondern gegen jegliche Systematisierung wehrt sich dada – kein System zu haben sei immer noch das Allerbeste, könnte man unbekümmert abgewandelt Tzara in den Mund legen. Der Niedergang der Kunst selbst liegt in seiner „Logifizierung“, da so die Kunst ihres ureigenen Elementes beraubt wird.

„La logique est une complication. La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts, des centres illusoires. Ses chaînes tuent, myriapode énorme asphyxiant l'indépendance. Matré à la logique, l'art vivrait dans l'inceste, engloutissant, avalant sa propre queue toujours son corps, se forniquant en lui-même et le tempérament deviendrait un chauchemar goudronné de protestantisme °, un monument, un tas d'intestins grisâtres et lourds.“¹⁴⁶

Der entscheidende Schritt, den die Aufklärung vollzogen hat, ist nach Ansicht von Adorno und Horkheimer die „saubere Scheidung von Wissenschaft und Dichtung.“¹⁴⁷ In ihm wiederholt sich die Trennung des Menschen von der Natur. Entgegen dem Zauberer des „primitiven“ Urvolkes, der in seinem Tanz Ritus und Dichtung in der Absicht vereinigt, die Götter und damit die unerklärliche Natur zu beeinflussen, legt der aufgeklärte Mensch alles a-logische in der Kunst ab. Nur in der Kunst kann die Trennung von Zeichen und Symbol aufgehoben werden – in einem sicheren und isolierten Ort. Wenn Zeichen und Symbol nun getrennt sind, wird die Gesamtheit der Erkenntnis unterbrochen und unmöglich gemacht. Im aufgeklärten Menschen, argumentieren Adorno und Horkheimer, wirken die unmittelbaren Verhältnisse, die Natur, nicht mehr direkt, sondern werden durch das Bewusstsein des Menschen gefiltert und angepasst. Anders dagegen im ausgelagerten Kunstbetrieb:

¹⁴⁴DDA S. 15

¹⁴⁵Siehe auch: „Das System, das der Aufklärung im Sinne liegt, ist die Gestaltung der Erkenntnis, die mit den Tatsachen am besten fertig wird, das Subjekt am wirksamsten bei der Naturbeherrschung unterstützt.“ DDA S. 90

¹⁴⁶Tzara (1975) S. 365

¹⁴⁷DDA S. 24

„Nur das Kunstwerk hat es noch mit der Zauberei gemeinsam, einen eigenen, in sich geschlossenen Bereich zu setzen, der dem Zusammenhang profanen Daseins entrückt ist [...] Es liegt im Sinne des Kunstwerks, dem ästhetischen Schein, das zu sein, wozu in jedem Zauber des Primitiven das neue, schreckliche Geschehnis wurde: Erscheinung des Ganzen im Besonderen. Im Kunstwerk wird immer noch einmal die Verdoppelung vollzogen, durch die das Ding als Geistiges, als Äußerung des Mana erscheint. Das macht seine Aura aus. Als Ausdruck der Totalität beansprucht Kunst die Würde des Absoluten.“¹⁴⁸

Indem das A-logische in einen definierten Bereich transferiert wird, in dem es sich ohne entscheidende Konsequenzen „austoben“ kann, nämlich in die Kunst, wird das Logische systematisiert und in Folge beherrschbar gemacht. Ein „Divide et Impera“ klingt hier nach, eine Prämisse, „die beide Kulturbereiche (Wissenschaft und Kunst, Anm.) voneinander reißt um sie als Kulturbereiche gemeinsam verwaltbar zu machen.“¹⁴⁹ In Folge hat die Aufklärung das Unerklärliche, das Mystische, die Magie in der Kunst (und in der Religion¹⁵⁰) schubladisiert. Im isolierten Raum der Kunst dürfen – unter Aufsicht – die strengen Schranken der Vernunft geöffnet werden. Die Trennung von Symbol und Zeichen jedoch, die das Magische an einen harmlosen Ort abstellt, hat zur Folge, dass das logische System sich verhärtet. Im Einzugsbereich von der X-Achse Vernunft und der Y-Achse Wiederholbarkeit verkommt nach Ansicht von Adorno und Horkheimer die Erkenntnis und das Wissen zum starren mathematischen Platzhalter. Durch die entsprechenden Kriterien wird Wissen von Beginn an klassifiziert und, sollte es den Anforderungen nicht genügen, aus dem System aus-

¹⁴⁸DDA 24/25

¹⁴⁹Ibidem S. 24

¹⁵⁰Adorno und Horkheimer sparen nicht mit Kritik an der Religion. Die Technik habe sie zu einem Fetisch gemacht, die Problematik der Trennung von Zeichen und Wort habe die Religion, vor allem der Protestantismus nicht überwunden. „Die Paradoxie des Glaubens entartet schließlich zum Schwindel, zum Mythos des 20. Jahrhunderts und seine Irrationalität zur rationalen Veranstaltung in der Hand der restlos Aufgeklärten, welche die Gesellschaft ohnehin zur Barbarei hinsteuern.“ Ibidem 26. Dabei wenden die katholische Kirche und die protestantische Kirche nach Ansicht des Kulturtheoretikers Robert Pfaller unterschiedliche Mechanismen an. Auf die Frage, inwiefern der Pomp und Prunk der katholischen Kirche mit der Forderung nach Askese der Gläubigen in Einklang ginge, antwortet Pfaller: „Das ist historisch zu begründen. Die Theatralik der antiken Vielgottkulturen musste weitergeführt werden. [...] Solche auf Äußerlichkeiten ausgerichtete Religionen besitzen einen hohen Magie-Anteil. Und Magie verlangt immer nach einem Theater. [...] Je älter Religionen sind, desto höher sind ihre magischen Anteile. Bei neueren Religionen kommt es zu einer immer größeren Spannung zwischen den alten magischen Elementen und den neuen Elementen der Verinnerlichung. Das zeigt sich deutlich im Protestantismus, der das viel konsequentere Christentum repräsentiert, weil er auf die radikale Verinnerlichung abzielt. Im Zuge dieser Verinnerlichung begegnet man allem, was mit Charme, Glamour und kleinen Verrücktheiten zu tun hat, mit lustfeindlicher Skepsis.“ aus einem Interview gedruckt in dem Nachrichtenmagazin Profil, Ausgabe 50, 7. Dezember 2009, S. 109 Dazu Adorno und Horkheimer: „In ihr (einer einfachen Ordnung, Anm.) schon ist die Welt geteilt in einen Bezirk der Macht und in Profanes. In ihr schon ist der Naturlauf als Ausfluß des Mana zur Norm erhoben, die Unterwerfung verlangt. Wenn aber der nomadische Wilde bei aller Unterwerfung auch an dem Zauber, der sie begrenzte, noch teilnahm und sich selbst als Wild verkleidete, um es zu beschleichen, so ist in späteren Perioden der Verkehr mit Geistern und die Unterwerfung auf verschiedene Klassen der Gesellschaft verteilt: die Macht ist auf der einen, der Gehorsam auf der anderen Seite.“ Ibidem S. 27

sortiert. In diesem Falle bedeutet die Selektion eine Entscheidung zwischen wahr, und somit richtig, und unwahr, und somit falsch. Alles, was die beiden Achsen herausfordern oder überschreiten könnte, wird per se als des Systems unwürdig erachtet. „Dem Positivismus, der das Richteramt der aufgeklärten Vernunft antrat, gilt in intelligible Welten auszuschweifen nicht mehr bloß als verboten, sondern als sinnloses Geplapper.“¹⁵¹ Alle Sinneswahrnehmung wird dieser strengen Prüfung unterzogen, deren Kriterien durch die Aufklärung zu Dogmen geworden sind. Der Graubereich einmal abgeschafft, wird die Welt in Schwarz und Weiß eingeteilt, wobei die Aufklärer im gleichen Atemzug vergessen, dass weder Weiß noch Schwarz im Grunde eine Farbe ist.

„In der Deduktion des Denkens auf mathematische Apparatur ist die Sanktion der Welt als ihres eigenen Maßes beschlossen. Was als Triumph subjektiver Rationalität erscheint, die Unterwerfung alles Seienden unter den logischen Formalismus, wird mit der gehorsamen Unterordnung der Vernunft untermittelbar Vorfindliche erkaufte. Das Vorfindliche als solches zu begreifen, den Gegebenheiten nicht bloß ihre abstrakten raumzeitlichen Beziehungen abzuzeichnen, bei denen man sie dann packen kann, sondern im Gegenteil als die Oberfläche, als vermittelte Begriffsmomente zu denken, die sich erst in der Entfaltung ihres gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinnes erfüllen – der ganze Anspruch der Erkenntnis wird preisgegeben. Er besteht nicht im bloßen Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen, sondern gerade in der bestimmten Negation des je Unmittelbaren. Der mathematische Formalismus aber, dessen Medium die Zahl, die abstrakteste Gestalt des Unmittelbaren ist, hält statt dessen den Gedanken bei der bloßen Unmittelbarkeit fest. Das Tatsächliche behält recht, die Erkenntnis beschränkt sich auf seine Wiederholung, der Gedanke macht sich zur bloßen Tautologie. Je mehr die Denkmaschinerie das Seiende sich unterwirft, um so blinder bescheidet sie sich bei dessen Reproduktion.“¹⁵²

Auch wenn die Aufklärung durch die Trennung von Symbol und Zeichen der Kunst einen eigenen Raum geschaffen hat, ist in diesem nur verkümmertes Kunstschaffen möglich. Der Höhepunkt dieser Entwicklung ist die „l'art pour l'art“-Bewegung, die Kunst um der Kunst willen erzeugt. Hier ist die Trennung zwischen Leben und Kunst vollständig vollzogen. Weiter kann die Kunstautonomie nicht mehr getrieben werden. In diesem Höhepunkt liegt gleichwohl die Geburtsstunde der Avantgarde. Erst durch die auf die Spitze getriebene Trennung von Kunst und Leben kann die Bewegung einsetzen, die genau diese Verbindung wieder herzustellen versucht.

¹⁵¹DDA S. 32

¹⁵²Ibidem S. 33

„Der Ästhetizismus um 1900, am Höhepunkt der l'art pour l'art, hingegen affirmierte die Dekadenz. Mit der Rettung der Kunst sollte auch die Rettung der Welt vollzogen werden. Der moderne Mensch war durch den Verlust sinnstiftender Elemente gezwungen worden, diese Werte woanders zu suchen und die Kunst sollte dies ermöglichen [...].“¹⁵³

Eine Lösung, die für Dada nicht akzeptabel ist. Die bürgerliche Kunst wird die Welt nicht retten können, da sie mit dem falschen Werkzeug agiert. So sprechen die Dadaisten von Dada selbst dezidiert als Anti-Kunst, wobei hier der bürgerliche Kunstbegriff negiert wird. Dada wendet sich gegen den herkömmlichen Kunstraum, der dazu dient, den bürgerlichen Menschen das Leben zu vereinfachen. Die Dadaisten jedoch fordern für die Kunst ihren angestammten Platz zurück: in alle Bereiche des täglichen Lebens muss Kunst und künstlerisches Schaffen greifen können und greifen. Die Kunst an sich ist keine Privatangelegenheit, die im Hinterzimmer des Lebens von Einzelnen ausgeführt oder genossen wird: Kunst ist immanenter Teil des Lebens selbst. So fordert Marcel Janco: „Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren. Seit der Renaissance ist aber Kunst private Angelegenheit geworden, getrennt vom Leben.“¹⁵⁴

Und Tzara schreibt in der Proclamation sans prétention: „J'écris parce que c'est naturel comme je pisse comme je suis malade.“¹⁵⁵

Nichts weniger als die Kunst wieder mit dem Leben zu vereinen steht dem Dadaismus demnach im Sinn.

“[...] C'est le soulèvement de la vie, la volonté irrépressible de retrouver la vie, de réintégrer l'art dans la vie. À ce propos, parodiant Descartes, Dada pourrait affirmer : 'Je crée, donc je suis'. Il considère, en effet, la création comme une activité première de l'homme, aussi nécessaire et vitale que la respiration ou l'excrétion. Cette donnée initiale, par laquelle l'individu se retrouverait dans sa totalité, n'est pas séparable de l'espoir qu'il place en une humanité purifiée par la secousse radicale, réconciliée avec elle-même.»¹⁵⁶

Dafür positioniert sich der Dadaismus als (bürgerliche) Anti-Kunst und rückt sich wiederum in die Nähe des Primitiven, in dem er den dadaistischen Anspruch am ehesten

¹⁵³Eder (2004) S. 16

¹⁵⁴Janco, Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 162

¹⁵⁵Tzara (2005) S. 369

¹⁵⁶Béhar, Dufour (2004) S. 9

verwirklicht sieht. „Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte“¹⁵⁷, diesen Anspruch haben unter anderem Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hugo Ball und Hans Arp im Dadaistischen Manifest unterschrieben.

Durch die Rückkehr zum primitiven Verhältnis zwischen Natur und Mensch revidieren die Dadaisten das Grundprinzip der Aufklärung. Bietet die Aufklärung doch dem Menschen die Möglichkeit, aus dem Herrschertum der Natur auszubrechen und fortan selbst über diese zu herrschen. Nach Ansicht von Immanuel Kant ist dieser Schritt von der Natur durchaus gewollt:

„Da [die Natur] dem Menschen Vernunft und darauf sich gründende Freiheit des Willens gab, so war das schon eine klare Anzeige ihrer Absicht in Ansehung seiner Ausstattung. Er soll nämlich nun nicht durch seinen Instinct geleitet, oder durch anerschaffenen Kenntniß versorgt und unterrichtet sein; er soll vielmehr alles aus sich selbst herausbringen.“¹⁵⁸

Die Dadaisten aber „pfeifen“ auf die Vernunft und die sich daraus ergebende Freiheit. Für sie hat die bürgerliche Philosophie den Menschen vom Ursprung entrückt. Der fortan andauernde Fortschritt des Menschengeschlechts in Richtung einer perfekten bürgerlichen Gesellschaft, so wie ihn Kant prognostiziert¹⁵⁹, ist am Anfang des 20. Jahrhundert schwer zu erfassen. In der Kunst hat nach Ansicht der gesamten Avantgarde, und somit auch der Dadaisten, die Dekadenz sich breit gemacht. In der Philosophie hindert die Maximierung des aufklärerischen Gedankens, der Positivismus, also „das Richteramt der aufgeklärten Vernunft“,¹⁶⁰ das freie Denken und bedingt nach Ansicht von Adorno die Maschinisierung des Menschen. „Denken verdinglicht sich zu einem selbstständig ablaufenden, automatischen Prozeß, der Maschine nacheifernd,

¹⁵⁷Dadaistisches Manifest, in Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 146

¹⁵⁸Kant (1995) S. 146

¹⁵⁹Und wofür er scharf von Adorno kritisiert wird: „Kant hat die Lehre von dessen rastlos mühseligen Fortschritts ins Unendliche mit dem Beharren auf seiner Unzugänglichkeit und ewigen Begrenztheit vereint. Der Bescheid, den er erteilte, ist ein Orakelspruch. Kein Sein ist in der Welt, das Wissenschaft nicht durchdringen könnte, aber was von Wissenschaft durchdrungen werden kann, ist nicht das Sein. Auf das Neue zielt nach Kant das philosophische Urteil ab, und noch erkennt es nichts Neues, da es stets bloß wiederholt, was Vernunft schon immer in den Gegenstand gelegt. Diesem in den Sparten der Wissenschaft vor den Träumen des Geistersehers gesicherte Denken aber wird die Rechnung präsentiert: Die Weltherrschaft über die Natur wendet sich gegen das denkende Subjekt selbst, nichts wird von ihm übrig gelassen, als eben jenes ewig gleiche Ich denke, das alle meine Vorstellung muß begleiten können. [...] Die Gleichung von Geist und Welt geht am Ende auf, aber nur so, daß ihre beiden Seiten gegeneinander gekürzt werden.“ in DDA, S. 32/33

¹⁶⁰„Dem Positivismus, der das Richteramt der aufgeklärten Vernunft antrat, gilt in intellegible Welten auszu-schweifen nicht mehr bloß als verboten, sondern als sinnloses Geplapper.“ Ibidem S. 32

die er selbst herausbringt. Aufklärung hat die klassische Forderung, das Denken zu denken [...] beiseite geschoben.“¹⁶¹

5.2 Technikbegeisterung trifft auf Skepsis. Eine Untersuchung

Gerade aber der technische Fortschritt wird von Teilen der Avantgarde, etwa von den italienischen Futuristen begrüßt und gefeiert, Dada bleibt der Technologie gegenüber weitaus skeptischer. In Anbetracht der Kriegereignisse schreibt Hugo Ball in sein Tagebuch:

„Die moderne Nekrophilie. Der Glaube an die Materie ist ein Glaube an den Tod. Der Triumph dieser Art Religion ist eine entsetzliche Abirrung. Die Maschine verleiht der toten Materie eine Art Scheinleben. Sie bewegt die Materie. Sie ist ein Gespenst. Sie verbindet Materien untereinander und zeigt dabei eine gewisse Vernunft. Also ist sie der systematisch arbeitende Tod, der das Leben vortäuscht. [...] Außerdem vernichtet sie in ununterbrochen unterbewußter Einwirkung den menschlichen Rhythmus.“¹⁶²

Und im zweiten Kriegsjahr des Ersten Weltkriegs nimmt er konkret Adornos Einschätzung voraus:

„Der Krieg beruht auf einem krassen Irrtum. Man hat die Menschen mit Maschinen verwechselt. Man sollte die Maschinen dezimieren, statt die Menschen. Wenn später einmal die Maschinen selbst und allein marschieren, wird das mehr in Ordnung sein. Mit Recht wird dann alle Welt jubeln, wenn sie einander zertrümmern.“¹⁶³

Ball nimmt hier unbewusst eine künftige Realität vorweg.

Insgesamt sind die Dadaisten gegen den Krieg. Im Ersten Weltkrieg sehen sie die weitere Folge der von ihnen kritisierten Entwicklung, die mit der Aufklärung ihren Weg eingeschlagen hat. In Zürich umgeben „von brüllenden Löwen“¹⁶⁴, ist die Haltung klar gegen den Krieg. In der neutralen Schweiz werden die Futuristen abseits ihrer kriegsheischenden Töne aufgrund ihrer Radikalität noch geschätzt, aktive Kriegspropaganda ist aber unter den Dadaisten nicht zu finden. Die freiwilligen Militäreinsätze, wie sie etwa die Futuristen propagieren und unternehmen, sind in Zürich nicht denkbar. Besonders aber Hugo Ball zeigt sich vom Futurismus begeistert, in solcher Art,

¹⁶¹DDA S. 31

¹⁶²Ball (1927) S. 6

¹⁶³Ibidem S. 34

¹⁶⁴„Wenn ich jetzt abermals flüchten wollte, wohin sollte ich gehen? Die Schweiz ist ein Vogelkäfig, umgeben von brüllenden Löwen“, Ibidem, S. 51

dass er nach Einschätzung von Eva Nehring die Ball'sche Forderung nach einer neuen „magischen“ Wortqualität auf der im Vorfeld von den Futuristen geforderten Sprachzerstörung aufbaut. Die frühe Begeisterung für den Futurismus ist dabei aber nicht auf Ball beschränkt. Futuristische Beteiligungen sind etwa bei den Dada-Soiréen gern gesehene Gäste. Erst gegen Ende Dadas in Zürich, als Hugo Ball bereits dabei war, sich in die Tiefen des Katholizismus zurückzuziehen, werden die Stimmen gegenüber dem Futurismus deutlich kritischer. Im Dada-Manifest von 1918 geben die Dadaisten freilich zu, etwa das bruitistische Gedicht von den Futuristen übernommen zu haben, indem Dada „die BRUITISTISCHE Musik der Futuristen (deren rein italienische Angelegenheit er nicht verallgemeinern will) in allen Ländern Europas propagiert.“¹⁶⁵ Die große Nähe zum Futurismus, „den kürzlich Schwachköpfe als eine neue Auflage impressionistischer Realisierung aufgefaßt haben“¹⁶⁶ besteht jedoch nicht mehr. Neben den nationalistischen Tönen haben die Dadaisten auch immer wieder die Kriegs- und Technikbegeisterung der Futuristen bemängelt. Sie selbst „lallten verbal und bildhaft wider der Ratio des Kulturfortschritts, der zum Giftgaskrieg geführt hatte.“¹⁶⁷

6. Der Futurismus. Eine Darstellung

6.1 Die Avantgarde wird geboren

Nicht im republikanischen Frankreich, nicht in der aufstrebenden Großstadt Berlin, in Italien ist der Ursprung der Avantgarde zu verorten. Die Geburtsstunde selbst jedoch datiert auf den 20. Februar 1909, Geburtsort ist die Titelseite des Pariser „Figaro“, die Geburtsurkunde ist das Gründungsmanifest des Futurismus – unterzeichnet vom italienischen Journalisten und Autor Filippo Tommaso Marinetti. Obwohl in Paris veröffentlicht, ist der Futurismus nichtsdestotrotz eine vorherrschend italienische Strömung. Neben Marinetti gehört der innere Redaktionskreis der Mailänder Zeitung „Poesia“ zum ersten Kern der Bewegung. Es existiert zudem die Annahme, dass das Gründungsmanifest durchaus in Italien publiziert werden hätte sollen – im Jahre 1908. Hier scheint aber eine Naturkatastrophe den Futuristen die Aufmerksamkeit gestohlen zu haben. So schreibt Pär Bergman: „Il nous semble fort probable que l'éruption de l'Etna le 28 décembre 1908 et le deuil national qui résulte de cette ca-

¹⁶⁵Dadaistisches Manifest, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 146

¹⁶⁶Ibidem S. 146

¹⁶⁷Eder (2004) S. 13

tastrophe ont retardé de quelques semaines la publication du Manifeste dans Poesia.»¹⁶⁸

Paris ist im Jahre 1909 die vibrierende Metropole der Moderne und verfügt mit dem Kubismus bereits über eine genuin avantgardistische Strömung. Dazu beigetragen hat auch der Modernisierungsschub der Stadt, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Napoleon III. einsetzt. Dieser lässt das winkelige mittelalterliche Paris schleifen und lässt die Stadt mit Hilfe von George-Eugène Hausmann breit angelegt wieder aufbauen.¹⁶⁹ Mit der Neuausrichtung der Stadt nimmt Napoleon III. eine Doktrin der Moderne vorweg. Nämlich, dass etwas Neues nicht auf dem Alten, sondern erst nach der Zerstörung des Alten erbaut werden kann. In diesem Sinne forderte Marinetti später die Hausmannisation Venedigs, das den Futuristen als Sinnbild des musealen Charakters Italiens galt. „So wird das ‚passatistische¹⁷⁰ Venedig‘ dieser Lieblingsort der Décadence, zur futuristischen Zielscheibe, und der futuristische Aufbruch reklamiert in seinem Modernisierungskonzept von Anfang an nicht allein ästhetische, sondern auch massive politisch-gesellschaftliche Veränderungen, zu deren Trägerin die Avantgarde sich selbst beruft.“¹⁷¹ Dem Niedergang Venedigs wird ein ganzes Manifest gewidmet.¹⁷²

Im Vergleich zum florierenden Frankreich und besonders Paris ist Italien weit in Verzug geraten. Erst 1861 hatte sich Italien zu einem einheitlichen Staat konstituiert. Die dominierenden Achsen formte aber weiterhin das Dreieck Turin-Mailand-Genua, und damit der strukturstärkere Norden des jungen Staates. Die Industrialisierung hatte auch in Italien den Ideen des Sozialismus und besonders des Anarchismus Nährboden gegeben, die gleichwohl die Ansichten der intellektuellen Kreise dominierten.

¹⁶⁸Bergman (1962) S. 50

¹⁶⁹Vgl. Eder (2004) S. 54

¹⁷⁰Passatismus ist ein Neologismus der Futuristen für die tradierten Werte

¹⁷¹Asholt, Fähnders (1995/2005) S. XXI-XXII

¹⁷²Manifest gegen das passatistische Venedig: „Wir wollen diese faulende Stadt, diese prächtige Wunde der Vergangenheit heilen und vernarben. Wir wollen das venezianische Volk, das seiner alten Größe verfallen ist, das durch eine ekelhafte Niederträchtigkeit mit Morphinum vergiftet und durch das Treiben seiner kleinen dunklen Geschäfte erniedrigt worden ist, wiederbeleben und adeln. Wir wollen die Geburt eines industriellen und militärischen Venedigs vorbereiten, das in der Lage ist, das große italienische Binnenmeer zu beherrschen. Beeilen wir uns, die kleinen stinkenden Kanäle mit dem Schutt der alten fallenden und aussätzigen Paläste zuzuschütten. Verbrennen wir die Gondeln, Schaukelstühle der Dummköpfe, und errichten wir bis zum Himmel die imposante Geometrie der Metallbrücken und der rauchgekrönten Fabriken, um die erschlafften Kurven der alten Bauten abzuschaffen.“ In Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 16

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzt auch Italien – wie Deutschland relativ spät – nach Afrika über, um durch Kolonien den Rohstoffhunger des Landes zu stillen und der Emigration, besonders nach Südamerika, Einhalt und Kanal zu bieten. Die neuen Kolonien (unter anderem Eritrea und Italienisch-Assab und das heutige Somalia) schüren zuhause den Nationalismus, der sich weniger auf kulturelle Errungenschaften, als auf die Kriegskraft und das Machtbewusstsein stützt. Das geplante italienische Imperium in Afrika nimmt jedoch mit der Niederlage bei der Schlacht von Adua 1896 ein Ende. In Italien selbst werden die eklatanten ökonomischen Unterschiede zwischen Norden und Süden unübersehbar.

Erst durch Giovanni Giolitti, der 1903 an die Macht kommt, tritt eine innenpolitische Wende ein. Giolitti versucht die Kolonialkriege zu beenden und die aufkommenden sozialen Bewegungen in die Machtstruktur einzubauen, indem er unter anderem das allgemeine Wahlrecht für Männer einführte. In seine Regierungszeit fällt auch die Entstehung des italienischen Faschismus. Giolitti regiert bis März 1914. Der Einfluss Giolittis war so groß, dass diese Regierungsperiode auch als *età giolittiana* (die Ära Giolittis) bezeichnet worden ist. Die ideologischen, sozio-kulturellen und ökonomischen Gräben aber konnte auch dieser Politiker nicht auffüllen:

„The prewar era saw an aggravation of labor-management conflict, important new alignments under Giovanni Giolitti's reformist leadership, an increasing polarization on the question of Italy's foreign policy between the liberal and socialist opposition to war and the nationalist's propaganda for military interventions. [...] At the same time, the belated Italian industrial revolution had set the ground for economic expansion, engendering, in addition to social problems and labour trouble, new hopes of progress and an impulse to be part of the international competition for industrial expansion. [...] Among artists, there was a sense of frustration about Italian provincialism and backwardness vis-à-vis the modern artist movement [...].“¹⁷³

In diesem Spannungsfeld publiziert Filippo Tommaso Marinetti das Gründungsmanifest des Futurismus. Er selbst ist zweifelsohne die treibende Kraft des Futurismus und innerhalb der Redaktion der „Poesia“. Trotzdem legt er seine Bewegung großflächig an. „La bonne entente apparente des futuristes est soulignée par les proclamations à la première personne du pluriel dans les manifestes, par le caractère impératif et par la structure identique de ceux-ci, ce qui est dû à Marinetti, moteur du mouve-

¹⁷³Blum (1996) S. 5

ment.»¹⁷⁴ Aus dem bis dato vorherrschenden Künstlergenie, das mit Hilfe göttlicher Eingebung Kunst quasi erschafft, wird das programmatische Wir. Der Einzelne ordnet sich dem Kollektiv unter. Wie ernst es Marinetti mit der Abschaffung der Individualität ist, wird im Technischen Manifest der futuristischen Literatur deutlich.

„Wir haben die ganze Nacht gewacht – meine Freunde und ich – unter den Moscheeampeln mit ihren durchbrochenen Kupferschalen, sternensät wie unsere Seelen und wie diese bestrahlt vom eingefangenen Glanz eines elektrischen Herzens. Lange haben wir auf weichen Orientteppichen unsere avatistische Trägheit hin und her getragen, bis zu den äußersten Grenzen der Logik diskutiert und viel Papier mit irren Schreibereien geschwärzt.[...] Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt, mit dem wir heute den „Futurismus“ gründen, denn wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien. [...] Museen: Friedhöfe!... Wahrlich identisch in dem unheilvollen Durcheinander von vielen Körpern, die sich nicht kennen. [...] Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig, wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten! [...] Wahrlich, ich erkläre euch, daß der tägliche Besuch von Museen, Bibliotheken und Akademien (diesen Friedhöfen vergeblicher Anstrengungen, diesen Kalvarienbergen gekreuzigter Träume, diesen Registern ungeborenen Schwunges) für die Künstler ebenso schädlich wie eine zu lange Vormundschaft der Eltern für manche Jünglinge, die ihr Genie und ihr ehrgeiziger Wille trunken machen. Für die Sterbenden, für die Kranken, für die Gefangenen mag das angehen: - die bewunderungswürdige Vergangenheit ist vielleicht Balsam für ihre Leiden, da ihnen die Zukunft versperrt ist...Aber wir wollen von der Vergangengeit nichts wissen, wir jungen und starken Futuristen.“¹⁷⁵

Diesen Rund-Umschlag schmettert Marinetti der Kunstwelt vor die Füße. Nicht der Vergangenheit hängt die Avantgarde an, ihre ganze Kraft widmet sie der Zukunft. Ihre Bewegung nennen sie programmatisch den Futurismus – er betritt mit einem Manifest die Weltbühne. Jenem Konzept, das die Avantgarde als Mittler zwischen Kunstwerk und Leben einsetzen möchte. Der Zukunftsglaube lässt sich mühelos an der Namensgebung der Strömung erkennen. Überhaupt zum ersten Mal hat der katalanische Autor Gabriel Alomar den Terminus „Futurismus“ gebraucht. Marinetti selbst scheint sich lange nicht zwischen „Futurismus“ und „Dynamismus“ entscheiden zu können, auch der Vorschlag „Elektrizismus“ macht die Runde. Schlussendlich setzt sich der Terminus „Futurismus“ durch, wohl auch wegen der implizierten Zukunftssicht. „Du point de vue de la propagande le mot „futurismo“ possède cependant une

¹⁷⁴Bergman (1962) S. 56

¹⁷⁵Aus Gründung und Manifest des Futurismus, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 5-7

force quelque sorte magique, et il ne faut pas oublier non plus que Marinetti et les jeunes poètes espèrent, en effet, beaucoup de l'avenir – du temps futur.»¹⁷⁶

Wohin die Zukunft gehen soll, daran hegen die Futuristen keinen Zweifel. Die Technologisierung der Welt wird gleichsam deren Rettung sein. Unverhohlen drückt Marinetti seine Technikbegeisterung im ersten Manifest des Futurismus aus. Er spricht von „höllischen Kesseln der großen Schiffe“, von „wild dahinrasenden Lokomotiven“, „zweistöckigen Straßenbahnen“, „bunten Lichtern“, er erzählt, wie er „unterm Steuerad“ zu neuem Leben erwachte, „das Antlitz von gutem Fabrikschlamm bedeckt – dem Gemisch aus Metallschlacke, nutzlosem Schweiß und himmlischem Ruß“. Dieses Manifest keucht, dampft, man kann die Schreibmaschine rattern hören, die für Marinetti den Wohlklang der Eisenbahn imitiert. Die Futuristen huldigen dem neuen Zeitalter, das sie für sich „und alle lebendigen Menschen“ postulieren. Da nur im Nachvorneueren das Leben Bestand hat und die Vergangenheit gleichwohl tote Masse ist. Nur noch „hie und da lehrte uns der trübe Schein einer Lampe hinter einem Fenster die trügerische Mathematik unserer vergänglichen Augen verachten.“ Die Mathematik, die Raum und Zeit an den Zaum gelegt hat, die „trügerisch“ ein falsches, inkomplettes Bild der Welt wiedergegeben hat, ist nur noch verschlossen hinter dem Fenster erahnbar. Die Abgrenzung vollzogen. Die neue Zeit ist eingeläutet und als Glocken dient der Motorenlärm, der 1909 noch nicht das Echo der Panzerkolonnen evoziert.

„[...] besingen werden wir nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge“.¹⁷⁷ Über die Fanatik gegenüber der Technik lässt auch die folgende Episode deutliche Rückschlüsse zu: So antwortet der futuristische Dichter Paolo Buzzi auf die Frage, in welcher Bahnklasse er zu reisen pflege, mit den Worten: „lo no viaggio nè in prima nè in seconda classa. Il mio posto è sulla locomotiva.“¹⁷⁸

¹⁷⁶Bergman (1962) S. 53

¹⁷⁷Manifest des Futurismus, in Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 5

¹⁷⁸Buzzi, Paolo, Omaggio a Paolo Buzzi, Milano (1958) S. 94 zitiert in Bergman (1962) S. 53

Neben die technische Begeisterung stellt sich die Ablegung der Vergangenheit. Radikal fordert Marinetti nichts weniger als die Zerstörung der alten Welt. „Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? [...] Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören [...].“¹⁷⁹

Was hier mit großem Pomp angekündigt wird, ist auf in der Designstruktur noch stark an den Manifestismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts angelehnt. In elf chronologischen Punkten zeigt der Futurismus seine Forderungen auf. Gleichwohl überrascht das Manifest in seiner Radikalität und Wortwahl. Erstmals werden auch erzählerische Passagen dem Manifest voran- und hintangestellt. Damit kündigt sich die fortan praktizierte freie Form an, mit Hilfe derer die gesamte Avantgarde das Manifest per se zu ihrem Sprachrohr macht und den ursprünglich flankierenden Charakter auslöst, um so das Manifest mit dem Kunstwerk zu vereinen. Die Sprache ist, obwohl in ihrer Syntax für die damalige Zeit außergewöhnlich, noch verständlich. Ziel der Futuristen bleibt ja bislang, eine große Masse anzusprechen.

Ein weiterer Aspekt der Sprache ist die auffallende Aggressivität, die sich durch das Manifest zieht und die von Marinetti mit Schönheit gleichsetzt wird. „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muss aufgefasst werden als ein heftiger Angriff auf die unbekanntesten Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.“¹⁸⁰ Der Weg von der kriegskonnotierten Sprache zur Kriegsbegeisterung selbst ist nicht sehr weit. Berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang der Punkt neun des Manifests des Futurismus, in dem Marinetti den Krieg als „einzige Hygiene der Welt“ bezeichnet. Und ähnlich klingt es im Manifest „Tod dem Mondschein“ nach:

„Diese Ähren, geschmeidige Soldaten mit zarten Bajonetten, verherrlichen die Macht des Brotes, das sich in Blut verwandelt, um sprudelnd dem Horizont entgegenzueilen. Das Blut – merkt es wohl – hat nur Wert und Glanz, wenn es aus dem Gefängnis der Arterien durch das Feuer oder das Schwert befreit worden ist!...Allen bewaffneten Soldaten der Erde werden wir zeigen, wie man sein Blut vergießen muß; aber vorher muß die große Kaserne, in der ihr haust, gereinigt werden, ihr Insekten... Bald wird es getan sein!... Inzwischen könnt

¹⁷⁹Manifest des Futurismus, in Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 5

¹⁸⁰Ibidem S. 5

ihr Wanzen die alten schmutzigen Betten aufsuchen, in denen wir nicht mehr schlafen wollen.“¹⁸¹

Unschwer ist in der großen Kaserne Italien zu erkennen, das von Ungeziefer bevölkert wird. Die Futuristen setzten dabei diese Kriegsrhetorik umso weniger als Schockmittel ein, als sie tatsächlich im Krieg den notwendigen Schritt für das Land erkannt zu haben glaubten. Dies wird umso deutlicher, als die Futuristen 1914 nach der Kriegserklärung unter den ersten Freiwilligen der italienischen Armee waren und nicht wenige ihr Leben in den Kampfhandlungen verloren. Der Krieg als Hygiene spiegelt dabei in seiner äußersten Form die Forderung der Futuristen wider, das Alte nicht zu verändern, sondern zerstören zu müssen, um auf den Trümmern etwas Neues entstehen lassen zu können. Nach Ansicht Marinetti ist eine derartige Tabula rasa unabdingbar, um den futuristischen Rahmen erschaffen zu können. Auf politischer Ebene¹⁸² steht dafür der Krieg bei Fuß. „Die Zerstörung, die der Krieg mit sich bringt, war in futuristischer Sicht die beste Möglichkeit sich der Vergangenheit und der Gegenwart zu entledigen, um dann eine neue Welt – ein neues Italien – aufbauen zu können.“¹⁸³

Mit diesem Manifest jagt Marinetti der Welt sein neues Konzept von Kunst in die Knochen. Die unmittelbaren Folgen sind in der Wissenschaft Thema von Diskussionen. So geht Sylvia Brandt von ursprünglich wenig Widerhall in der Kunstszene aus. Sie sieht den beginnenden Siegeszug erst ab Anfang 1910, also knapp ein Jahr nach der Veröffentlichung des Manifests. Der Siegeszug selbst beginnt mit dem Überschwappen der futuristischen Ideen auf die bildende Kunst und Malerei und hier mit der Ver-

¹⁸¹Tod dem Mondschein, in Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 8-9

¹⁸²Ein weiterer politischer Aspekt war die Neigung des Futurismus zum Faschismus und die durchaus offene Unterstützung für den Duce Benito Mussolini. Da der Einfluss des Futurismus auf Dada vor allem in den Anfangszeiten Dadas und somit in der ersten Hälfte des Ersten Weltkriegs evident ist und sich der Futurismus besonders ab 1919 mit Mussolini verband, werde ich diesen Aspekt in der vorliegenden Arbeit nicht behandeln. Als kurze Zusammenfassung soll dennoch ein Zitat von Emilio Gentile stehen: „Even if I were of the opinion that it is wrong to identify Futurism with Fascism, I could not claim, that the Futurist alliance with Mussolini and Fascism was accidental. Similarly, I discount the theory that reduces Futurist participation in the Fascist régime to a marginal or personal factor, the result of an individual’s decision, with no connection to Futurist aesthetic and ideology. Its significance can only be understood when considered within the general framework of relationship between Futurism and politics. [...] In my view, the Futurist political engagement was no calculated device or improvised adventure, but rather a consequence of the very nature of a movement which aim to abolish the gap between culture and politics. The Futurists sought to achieve a comprehensive revolution which was to be not only artistic but also moral, and such would change the whole of life, not only artistic practices. Futurism became a political movement as a result of its aesthetic ideology.” Gentile, Emilio, Political Futurism and the Myth of the Italian Revolution, in Berghaus (Hg.) (2000) S. 3

¹⁸³Müller (1996) S. 160

öffentlichung des Manifesto die pittori futuristi am 11.2.1910, das das entscheidende Fundament der futuristischen Kunsttheorie wird. Auch in diesem Manifest wird die tradierte Kunst angegriffen, jedoch weit weniger radikal und bellistisch, wie Marinetti es vorgemacht hatte. Grundtenor ist, dass die Kunst sich erneuern müsse, man erkläre all denjenigen den Krieg, „die sich zwar hinter einer falschen Modernität verstecken, aber an der Tradition, dem Akademismus und vor allem an einer widerwärtigen geistigen Trägheit festkleben.“¹⁸⁴

Aufgrund des fehlenden Aufruhrs, so Brandt, ging Marinetti schließlich einen Schritt weiter und gründete die serate, die futuristischen Abende. Dabei stützt sich Marinetti auf die Tradition der Literarischen Cafés, die seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in allen Metropolen Europas entstanden sind. Das Konzept der Abende war einfach: grundsätzlich ging es um den Tumult. Oftmals kam es zu Handgreiflichkeiten und der Wurfeinsatz von Obst und Gemüse war üblich. Besondere Bedeutung kam den Geräuschen zu, der Einsatz von onomatopoetischer Lauterzeugung¹⁸⁵ häufig. In Zusammenhang mit dieser Praxis lässt sich anhand des folgenden Beispiels ein entscheidender Faktor der serate aufzeigen: die Bühne interagiert mit dem Publikum. Innerhalb der serate vollzieht sich der Wechsel vom Bühnentheater zur Raumbühne.

„An diesem Abend (in Neapel, Anm.) konnte Marinetti auch erstmals seine Schlagfertigkeit unter Beweis stellen. Als ein mittelmäßiger Dialekt-Komödiendichter ihn als ‚Zahnklemmer!‘ brüllend bezeichnete, erwiderte Marinetti: ‚Sie sind ein fauler Zahn, den ich ziehen werde!‘, wofür er großen Applaus erntete. [...] Nun hatte Marinetti die Zuschauer auf seiner Seite, und er konnte mit seinem Diskurs über die zu verbrennenden Bibliotheken anfangen. Da wurde er mit einer Orange beworfen, die er aber im Flug fing, sie blitzschnell schälte und umgehend verzehrte: tosender Applaus.“¹⁸⁶

Die neue Konzeption des Publikums als Teil der Produktion ist eines der Merkmale des Futurismus. Die Aktion wird dabei von Aktion und Provokation eingeleitet. Oft-

¹⁸⁴Manifest der futuristischen Maler, in Asholt, Fähndler, S. 12

¹⁸⁵Der Geräuschkunst selbst ist im Jahr 1913 eine ganze Abhandlung von Luigi Russolo gewidmet. In „Die Geräuschkunst“ schreibt er, dass das Geräusch Teil des menschlichen Lebens sei, und nicht wie der artifizielle musikalische Ton künstlich. In einer Aufstellung klassifiziert Russolo die sechs Geräuschfamilien – etwa Brummen, Donnern, Bersten, Prasseln, Plumpsen, Dröhnen. Russolo, der die Abhandlung an Pratella adressiert schließt mit: „Lieber Pratella, deinem futuristischen Genie unterbreite ich meine Vorschläge und fordere Dich zur Diskussion auf. Ich bin kein Komponist; ich habe folglich weder akustische Vorlieben noch Werke zu verteidigen. Ich bin ein futuristischer Maler, der seinen Wunsch, alles zu erneuern, auf eine ihm sehr liebe Kunst übertragen möchte. Deshalb bin ich kühner, als ein Komponist von Beruf sein könnte, und meine scheinbare Inkompetenz kümmert mich nicht. Da ich überzeugt bin, daß der Kühnheit alle Rechte und Möglichkeiten gehören, habe ich große Erneuerungen der Musik durch die Geräuschkunst intuitiv erfassen können.“ Ibidem S. 32

¹⁸⁶Müller (1966) S. 60

mals sitzen im Publikum Futuristen-Anhänger und Gegner, die sich in zwei sich beschimpfende und raufende Blöcke verwandeln. Zusätzlich geben die Futuristen für den weiteren Tumult nützlichen Brennstoff von der Bühne.

„Durch den aggressiven Charakter ihrer Veranstaltungen hatten die Futuristen etwas erreicht, was von größter Bedeutung war. Sie hatten die vierte Wand des naturalistischen Illusionstheaters, die den Zuschauer vom Bühnengeschehen und künstlerischen Produktionsprozess trennte, niedergerissen und waren dem kunsthistorischen Imperativ einer strikten Trennung von Kunst und Leben energisch auf die Füße getreten. [...] Durch den unkalkulierbaren Ablauf der serate sahen sich die Futuristen häufig gezwungen, zu improvisieren und direkt auf den Zuschauer zu reagieren; ein Umstand, der sich nachhaltig auf Theorie und Praxis ihrer Kunstproduktion auswirkte.“¹⁸⁷

Die serate, die mit der Veranstaltung am 12.1.1910 in Triest beginnen, ziehen schnell das Publikum an. Schon in Triest sollen bis zu 3000 Gäste gekommen sein. Durch die zahlreichen Gäste kann Marinetti auf zwei Ebenen gewinnen. Zum Einen findet der Futurismus rasch Verbreitung, zum anderen klingeln durch die Einnahmen die Geldkassen der Futuristen. Viel Aufwand, Reklame und das eigene Erbe hat Marinetti in die Werbung für die serate gesteckt. Der Futurismus wird zum Selbstläufer. Nach erst drei serate erscheint dann in Neapel anlässlich der futuristischen Veranstaltung eine Sondernummer der satirischen Zeitschrift „Monsignor Perelli“ und das Aufgebot der Sicherheitskräfte wird verstärkt.¹⁸⁸ Auch im Ausland wird die Entwicklung der jungen Strömung mit Achtsamkeit verfolgt und stößt auf fruchtbaren Boden. Mit der futuristischen Kunstausstellung, die 1912 unter anderem in Berlin, London und Berlin gezeigt wird, ist der Futurismus zum europäischen Phänomen geworden.

Dazu Wolfgang Asholt und Walter Fähnders:

„Dem avantgardistischen Großmanager Marinetti ist es gelungen, seine Bewegung national und international bekannt zu machen; das war sicher nur möglich, weil es auch anderswo vergleichbare Erwartungen, eine ähnliche Bereitschaft zur radikalen Kunstkritik gab, ohne die Marinetti, trotz seines Organisationstalents nicht diese Resonanz gehabt hätte.“¹⁸⁹

Asholt und Fähnders sehen im Gegensatz zu Brandt ein schnelles Übergreifen des Futurismus auf sämtliche moderne Strömungen in Europa. Eine Sichtweise, die auch

¹⁸⁷Brandt (1995) S. 25-26

¹⁸⁸Vgl. Müller (1996) S. 59

¹⁸⁹Asholt, Fähnders (1995/2005) S. XXII

von Pär Bergman geteilt wird, wenn er im préface zu „Modernolatria“ et „Simultaneità“ erklärt:

„Il nous semble que le mouvement le plus intéressant et le plus conséquent avec lui-même parmi ceux qui réagissent, au début du XXIème siècle, contre le symbolisme et le climat sentimental qui en émane, est le futurisme, dont les premiers manifestes sont publiés en 1909 [...] Il faut toujours se rappeler que ce mouvement, dans ses premières manifestations, est un mouvement de recul. Les manifestes littéraires futuristes de nature technique ne paraissent, cependant, qu'en 1912 et en 1913.»¹⁹⁰

Die Kritik in Italien reagierte zurückhaltend bis gar nicht auf die Ereignisse der serate. Wenn, wurden die Saalschlachten¹⁹¹ und Prügelsoiréen als Streiche von Verrückten abgetan. Dies könnte, wie Sylvia Brandt aufzeigt, auch der besonderen italienischen Theatertradition geschuldet sein. Sie hatte sich Anfang des 20. Jahrhunderts noch kaum über das Geländer der romantisch-realistischen Theaterkonzeption hinausgelehnt. „Während die Theaterreformer in ganz Europa eigene Theater gründeten, in denen sie neue Ideen ausprobieren konnten, blieb das italienische Theater seiner Tradition und Volksverbundenheit treu.“¹⁹² Diese stützt sich vorrangig auf die Leistung der Schauspieler und die Qualität der Kunstproduktion. Beides ist bei den Futuristen schwer zu finden und somit nicht klassifizierbar. Das futuristische Spektakel fiel aufgrund der fehlenden Anhaltspunkte regelrecht durch den Rost der Kritik.¹⁹³

Die positive Aufnahme im Ausland lässt auf der anderen Seite den Begriff Futurismus auch von der eigentlichen, von Mailand ausgehenden Bewegung, abgleiten. Neben dieser, von Marinetti geführten und organisierten Strömung, wird in Europa bald alles futuristisch deklariert, was den Anschein des Modernen beziehungsweise erste Anzeichen einer neugeordneten Syntax hat. Der Futurismus hat über den eigentlichen Anspruch Raum gewonnen – „[...] un „futurisme“ en dehors des manifestes, une atmosphère qui a agi sur toute une génération d'artiste et de poètes en Italie de même qu'à l'étranger.»¹⁹⁴

¹⁹⁰Bergman (1966) S. 54

¹⁹¹Wobei die Futuristen bereits in ihrem Gründungsmanifest schreiben: „Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Salto Mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag“, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 4

¹⁹²Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 27

¹⁹³Die Futuristen versuchten hier eine Brücke zu schlagen, indem sie ausgebildete Schauspieler auf die Bühne stellten, welche die Texte vortrugen. Dies kommt etwa bei Dada nicht vor. Dada huldigt zwar der Gemeinschaftsproduktion, die einzelnen Texte werden aber vom jeweiligen Autor deklamiert.

¹⁹⁴Bergman (1966) S. 55

5.2 Modernolatria und Simultanität. Werkzeuge und Schlagwort

Wie bereits aufgezeigt, sehen die Futuristen in der technischen Erneuerung, die in der Anbetung der Maschine ihre Synekdoche findet, den einzigen Motor für die Entwicklung des neuen Menschen und somit für die Abkehr von geltenden Denkstrukturen. Die Entwicklung der Maschine wird ihnen der Grenzstein zwischen dem zu verachtenden Alten und dem Neuen, das sie auf dem Fundament des Futurismus erbauen wollen. In der Metapher der Maschine wird gleichwohl ein weiterer Schritt getätigt. In ihr vollzieht sich der Wandel „von der Maschine als technischem Ausdruck zur Maschine als Mythos der Moderne.“¹⁹⁵ Sie wird Sinnbild des Neologismus Modernolatria, einem der Schlagwörter des Futurismus. Modernolatria beschreibt demnach das neue, kommende Zeitalter, das auf der Technik basiert und mit der Erweiterung der Technik fortschreitet. Wenn die Technik sich entwickelt, so entwickelt sich der Mensch mit ihr und vor allem in ihr. Wie weit diese Prämisse sich gestalten soll, lässt sich in folgendem Auszug aus dem Technischen Manifest des Futurismus erahnen:

„Futuristische Dichter, ich habe euch gelehrt, Bibliotheken und Museen zu hassen, um euch darauf vorzubereiten, DIE INTELLIGENZ ZU HASSEN, und ich habe in euch die göttliche Intuition wieder erweckt, diese charakteristische Gabe der romanischen Völker. Mit Hilfe der Intuition werden wir die scheinbar unbeugsame Feindschaft besiegen, die unser menschliches Fleisch vom Metall der Motoren trennt. Nach dem Reich der Lebewesen, beginnt das Reich der Maschinen. Durch Kenntnis und Freundschaft der Materie, von der die Naturwissenschaftler nur die physikalisch-chemischen Reaktionen kennen können, bereiten wir die Schöpfung des MECHANISCHEN MENSCHEN MIT ER-SATZTEILEN vor. Wir werden ihn vom Todesgedanken befreien und folglich auch vom Tode, dieser höchsten Form logischer Intelligenz.“¹⁹⁶

Ein anderer Aspekt der vierten Dimension der Zeit in Zusammenhang mit der technischen Entwicklung ist das Erlebbarmachen der Simultanität. Durch die technische Revolution kann der Mensch über Telefon und Film auf der ganzen Welt in „Echtzeit“ Geschehnissen beiwohnen. Der Einzelne in einem kleinen Dorf kann mit Hilfe des Kinos an der Eroberung eines Stammes in Afrika teilnehmen. Diese neue Realität auch künstlerisch wiederzugeben, wird zu einer vorherrschenden Aufgabe für die Futuristen. Um die neue Ästhetik, die mit diesem Anspruch einhergeht, verstehen zu können, muss ein entscheidender Aspekt sich immer wieder bewusst gemacht werden.

¹⁹⁵Brandt (2005) S.81

¹⁹⁶Technisches Manifest der futuristischen Literatur, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 27

Die technische Revolution hat nach Ansicht der Futuristen nichts weniger, als den Mensch in seinen Grundzügen verändert. Durch den technischen Durchbruch erst, kann der Mensch überhaupt in die Moderne gelangen. In diesem Sinne war zuerst die Maschine, und dann der Moderne Mensch. Im Umkehrschluss ist der dieser moderne Mensch, das Postulat des Futurismus, ohne die vorhergegangene technische Weiterentwicklung nicht denkbar. Der technische Fortschritt verhilft dem Menschen nicht nur zu mehr Geschwindigkeit und Annehmlichkeit im Alltag, er greift bis in die mentale Struktur ein. Dazu Bergman:

„Marinetti part d'un fait suivant lui incontestable, à savoir que l'âme de l'homme a été complètement renouvelée par les progrès de la technique et de la science. Télégraphe, téléphone, grammophone, train, bicyclette, motocyclette, automobile, avion cinéma, presse etc. agissent fortement sur la mentalité de l'homme, quand même tout le monde n'y penserait pas.»¹⁹⁷

Diese neuen Erkenntnisse müssen in die Kunst miteinbezogen werden, fordern die Futuristen. Der Begriff Simultanität steht ihnen dafür Spalier.

6.3 Die Technik und Dada. Von Skepsis und Ablehnung

Dieser gehuldigte technische Fortschritt hat bis 1916 nach Ansicht der Dadaisten Europa in ein Trümmerfeld verwandelt. Wie bereits erwähnt entwickeln sie auf der letzten Friedensinsel, in der Schweiz, in Zürich, ihre Thesen zur Neugestaltung der Kunst und der darauf folgenden Wiedervereinigung derselben mit dem Leben. Am Krieg, an den „brüllenden Löwen“ kommen dabei auch die Dadaisten nicht vorbei. Sie vereint ja gerade die ablehnende Haltung gegen das Abschlachten auf den Kriegsfeldern, die sich über den ganzen Kontinent und darüber hinaus erstrecken. Sieben Jahre sind seit der Veröffentlichung des Manifestes des Futurismus vergangen, als Dada mit seiner ersten Soirée, nicht zufällig am 14. Juli, dem Jahrestag der französischen Revolution, auftritt. Inwiefern Dada auf den futuristischen Konzepten aufbaut, diese teilweise übernimmt oder ganzheitlich ablehnt, soll in folgendem Kapitel erörtert werden.

Der augenscheinlichste ideologische Unterschied ist die oben beschriebene Haltung zum Krieg. Ist der Futurismus eindeutig bellizistisch aufgebaut und haben die Futuristen diese Ansicht durch die Teilnahme in Freiwilligenkorps auf persönlicher Ebene

¹⁹⁷Bergman (1966) S. 147

realisiert, hat gerade die Gegnerschaft die dadaistischen Exilanten in Zürich zusammengebracht. Die Futuristen erheben dabei den Krieg zum Mythos, zum Zerstörungsmechanismus, der einzig und allein die notwendige Reinigung bringen kann. So schreibt Marinetti 1913 unter den Neuerungen, die der vom Futurismus bejahte technologische Fortschritt gebracht hat: „9. Wandlung des Patriotismus,¹⁹⁸ der heutzutage zur heroischen Idealisierung der wirtschaftlichen, industriellen und künstlerischen Solidarität eines Volkes geworden ist. 10. Wandlung des Begriffes Krieg, der zum blutigen und notwendigen Test der Kraft eines Volkes geworden ist.“¹⁹⁹

Für Dada ist der Krieg nicht die einzig denkbare „Hygiene der Welt“²⁰⁰, sondern zeigt dieselbe in ihren letzten verzweifelten Atemzügen auf. Die Technologie hat der Welt nicht das Heil gebracht und die Modernisierung vorangetrieben, sondern im Gegenteil, den brachialen Untergang erst möglich gemacht. Deutlich kommt die Ablehnung in den dadaistischen Texten zum Ausdruck:

„Unser Kabarett ist eine Geste. Jedes Wort, das hier gesprochen und gesungen wird, besagt wenigstens das eine, daß es dieser erniedrigenden Zeit nicht gelungen ist, uns Respekt abzunötigen. Was wäre respektabel und imponierend an ihr? Ihre Kanonen? Unsere große Trommel übertönt sie. Ihr Idealismus? Er ist längst zum Gelächter geworden. Er ist längst zum Gelächter geworden in seiner populären und seiner akademischen Ausgabe. Die grandiosen Schlachtfeste und kannibalischen Heldentaten? Unsere freiwillige Torheit, unsere Begeisterung für die Illusion wird sie zuschanden machen.“²⁰¹

Diese Begeisterung greifbar zu machen, versuchen die Dadaisten – ähnlich wie die Futuristen – in Abendveranstaltungen, den Dada-Soiréen. Während die Futuristen ihr Publikum aber erziehen möchten und durch die aggressive Ausdrucksform wachrütteln und zum Umdenken bewegen möchten, ist dieser Anspruch den Dadaisten in Zürich fremd. Ihre Bewegung ist weniger in die Zukunft gerichtet, die sie in den Kriegsgeschehnissen verloren sieht, sondern passiert im Hier und Jetzt. Die Dadaisten versuchen vielmehr, ihre Interpretation der Wirklichkeit darzustellen, deren katastrophalen Charakter sie nichts als die Flucht ins Komikhafte, Absurde entgegenzu-

¹⁹⁸Gerade den Futuristen wurde ihr programmatischer Patriotismus oft vorgeworfen. Es hindert die Bewegung aber nicht daran, sich international zu konstituieren. Der Patriotismus wird demnach als Versuch gewertet, das wirtschaftlich und sozial rückständige Italien im Dreierbund Deutschland, Österreich-Ungarn, aufzuwerten.

¹⁹⁹Marinetti, Die Zerstörung der Syntax, in Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 40

²⁰⁰„Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen für die man stirbt und die Verachtung des Weibes.“

Manifest des Futurismus, in Asholt, Fährnders (1995/2005) S. 5

²⁰¹Ball (1927) S. 85

stellen haben. So ist die futuristische Sprache zwar in ihrer Struktur ungewohnt, bleibt aber verständlich – man denke etwa an die erzählerischen Passagen der Manifeste. Die gewählte Sprache muss zumindest in bestimmten Textsorten verständlich bleiben, um die programmatischen Forderungen der Futuristen, die dem Menschen die neue Zukunft begreiflich machen sollen, transportieren zu können. Das Sendungsbewusstsein des Futurismus bedingt eine verständliche Sprache und unterwirft etwa die Manifeste einem grammatikalischen Gestaltungsimperativ.

„Die Philosophie, die exakten Wissenschaften, die Politik, der Journalismus, das Unterrichtswesen und der Geschäftsverkehr suchen zwar nach synthetischen Ausdrucksformen, müssen aber noch mit der Syntax und der Zeichenbewegung vorliebnehmen. So bin ich gezwungen, mich ihrer zu bedienen, um Ihnen meine Ideen darlegen zu können.“²⁰²

Der Dadaismus hingegen verfügt über ein solches Sendungsbewusstsein nicht. Wenn ein ideologischer Aspekt gefunden werden kann, dann jener, den Menschen für das Elend der Welt, für den Status Quo zu sensibilisieren. Dem ausgearbeiteten Zukunftskonzept der Futuristen, dem „von der Maschine vervielfältigten Mensch“, der „die Verschmelzung des Instinkts mit der Leistungsfähigkeit des Motors und den geschulten Kräften“²⁰³ hinter sich hat, hat Dada wenig entgegenzusetzen. Der Krieg hat die futuristische Vision des mechanisierten Menschen teilweise als Albtraum bereits realisiert. Diese Entwicklung aufzudecken, haben sich die Dadaisten auf ihre ideologisch dünnen Fahnen geschrieben.

Dieser entscheidende Grenzstein zwischen den Futuristen und Dada lässt sich auch anhand ihrer Abendveranstaltungen aufzeigen. Zwar setzen beide Bewegungen mit diesen Abendveranstaltungen auf den ersten Blick auf dasselbe Konzept zur Kommunikation. Die Futuristen jedoch sehen, wie erwähnt, in ihrer Bewegung die Vorhut für ein neues, kommendes, modernes Zeitalter, das mit den aggressiven Aktionen der Futuristen ihr erstes Glockengebimmel hörte. Mit Hilfe dieser Glocken sollten die Menschen auf dieses neue Zeitalter aufmerksam gemacht werden und als Folgeeffekt dafür sensibilisiert werden. Diesen visionären Charakter hat Dada nicht. Für die Dadaisten ist die Kunst nicht Ausdruck des neuen Zeitalters, sondern Abbild der gegebenen Zustände. Der absurde Faktor des Weltgeschehens soll durch Absurdität

²⁰²Marinetti, Zerstörung der Syntax, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 39

²⁰³Ibidem S. 40

in der Kunst sichtbar gemacht werden. Als Mittel dafür wählen sie den Schockeffekt. Dem dadaistischen Treiben kann demnach mit Erzürnung, Begeisterung oder Ablehnung begegnet werden, verstanden wird es nicht. „Das Publikum fühlte sich angesichts des scheinbaren Blödsinns veräppelt und reagierte beleidigt und aggressiv. Den DADAs war's nur recht.“²⁰⁴

Dabei übernehmen die Dadaisten unbekümmert die Konzepte und Innovationen der Futuristen, etwa die Lautpoesie und die Parole in liberté – nicht ohne freilich in gleichem Atemzug gegen sie anzukämpfen. So spielt Tzara im Manifest des Herrn Antipyrine unverholen auf den Futuristen und dessen Heilsbringer Technologie an, der mit der Metapher des Autos realisiert wird: „Nous déclarons que l'auto est un sentiment qui nous a assez choyé dans les lenteurs de ses abstractions et les transatlantiques et les bruits et les idées.“²⁰⁵

Ganz konkret wendet sich Dada gegen den Futurismus im Manifest von 1918:

„Hier ist der scharf markierte Scheideweg, der den Dadaismus von allen bisherigen Kunstrichtungen und vor allem von dem FUTURISMUS trennt, den kürzlich Schwachköpfe als eine neue Auflage impressionistischer Realisierung aufgefasst haben.“²⁰⁶ Und nocheinmal mit der Stimme Tzaras im Manifest Dada 1918:

„Que cacque homme crie : il y a un grand travail destructif négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie aggressive, complète d'un monde laissé entre les mains des bandits, qui se déchirent et détruisent les siècles. Sans but ni dessin, sans organisation : la folie par la parole ou par la décomposition.“²⁰⁷

Trotz der scharfen Kritik am Futurismus muss festgehalten werden, dass es dennoch große Überschneidungen zwischen den beiden Bewegungen gegeben hat. Es handelt sich dabei nicht um eine lineare Entwicklung, auch eine Zäsur lässt sich nicht erkennen – man denke an die erwähnte Begeisterung Hugo Balls über die Parole in liberté. Gerhard Richter skizziert ein besonders nahes Verwandtschaftsverhältnis: „Die Italienischen Futuristen veröffentlichten schon 1909 Manifeste, die Dada so ähnlich

²⁰⁴Brandt (1995) S. 39

²⁰⁵Tzara (2005) S. 11

²⁰⁶Ibidem S. 12

²⁰⁷Ibidem S. 35

sahen wie ein Ei dem anderen: eine Typographie à la Dada und Publikumskrach nach Dada-Weise“.²⁰⁸

Der Futurismus hat den Dadaisten mit seinen Forderungen ohne Zweifel den Boden bereitet. Schlussendlich wäre der Dadaismus ohne den Futurismus kaum denkbar gewesen, auch wenn Tzara gerade in Marinetti immer einen der großen Feinde für „seine“ Bewegung sah.²⁰⁹ Ideologisch waren sie einander nicht immer fremd, wie folgendes Zitat Marinettis beweist.

„Außerdem muss unsere lyrische Trunkenheit die Wörter frei deformieren, umgestalten, sie abschneiden oder verlängern, die Wortmitte – oder die Enden verstärken, die Zahl der Vokale und der Konsonanten vermehren oder vermindern. So werden wir zu einer neuen Rechtschreibung kommen, die ich frei und ausdrucksvoll nenne. Diese instinktmäßige Deformation der Wörter entspricht unserer natürlichen Tendenz zur Klangmalerei. Es tut nichts, wenn das entstellte Wort zweideutig wird.“²¹⁰

Diese Forderung hätten wohl alle Dadaisten unterschrieben. Zusammenfassend möchte ich erneut ein Zitat von Gerhard Richter anführen: „Wir waren zwar wie alle Neugeborenen davon überzeugt, daß die Welt mit uns neu begann, tatsächlich aber hatten wir den Futurismus mit Stumpf und Stiel verschluckt. Im Prozeß der Verdauung hatten wir dann allerdings allerlei Strümpfe und Stiele wieder ausgespuckt.“²¹¹

7. Die Avantgarde in den Nachkriegstagen. Eine Zusammenfassung

War nun der Futurismus maßgeblicher Wegbegleiter der Dadaisten in Zürich, so ist der Surrealismus nicht ohne den Einfluss Dadas denkbar. Dazu muss die Situation in Zürich nach dem Krieg in Erinnerung gerufen werden. Wie bereits erwähnt, hatte ja der Krieg die künftigen Dadaisten als Exilanten in der Schweizer Stadt überhaupt erst zusammengebracht. Nach Kriegsende aber zog es die meisten der Protagonisten in ihre Heimatländer zurück. Tristan Tzara übersiedelte 1920 nach Paris, dessen Künstlerkreise mit dem Phänomen Dada bereits vertraut waren. Besonders Tzaras „Mani-

²⁰⁸Richter (1976) S. 10

²⁰⁹On s'étonnera peut-être de croiser dans cette liste des „ennemis“ occasionnels ou durables de Dada. Mais ils sont présents en raison des confrontations, qu'ils incarnent. C'est le cas de Marinetti, ennemi déclaré de Tzara, sans qui la spécificité de Dada ne pourrait être historiquement pensée.“ in Béhar, Dufour (2004) S. 643

²¹⁰Marinetti, Die Dekonstruktion der Syntax, in Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 43

²¹¹Richter (1976) S. 32

fest DADA 1918“ war in der französischen Hauptstadt mit großem Interesse aufgenommen worden. Bereits im Folgejahr gründete André Bréton gemeinsam mit Philippe Soupault und Louis Aragon die Zeitschrift „Littérature“ als Sammelpunkt junger nach dem Krieg oder durch die Kriegserfahrung desillusionierter Schriftsteller.

Die Avantgarde selbst war zu einer kaum mehr überschaubaren Menge an Strömungen geworden, die rege produzierten. Im Jahr 1920 werden so viele Manifeste veröffentlicht wie seit 1913 nicht mehr. Dada hat sich in Paris etabliert und vereinigt im Großmanifest „Dada soulève tout“ am 21.1.1921 die Dada-Internationale, während der Futurismus sich augenscheinlich dem Faschismus Mussolinis zuwendet.²¹² Darüber hinaus hat sich der Dadaismus nach dem Krieg auf dem ganzen Kontinent ausgebreitet. Die Filiale in Moskau, die georgischen Avantgardisten-Gruppe 41° um Ilia Zdanevich, die aus Tiflis kommend, in Paris Exil gefunden haben. In Holland ist Dada Holland entstanden, ebenso wie die mehrsprachige Zeitschrift *Mécane*²¹³, in Hannover schreibt Kurt Schwitters 1919 mit Anna Blume das wohl am meisten rezipierte Dada-Gedicht des deutschsprachigen Raums und steht dabei als Sinnbild für die enorme Produktion der deutschen Dadaisten – trotz der Streitigkeiten zwischen Schwitters und den deutschen Dadaisten²¹⁴, die dazu führten, dass dieser 1920 nicht zur internationalen Dada-Messe nach Berlin eingeladen wurde.

Diese internationale Ausbreitung muss auch im geschichtlichen Kontext betrachtet werden. Die technologischen Entwicklungen der Jahrhundertwende hatten die Staaten und auch die Kontinente näher zueinander gebracht, der Erste Weltkrieg hatte

²¹² Wir Futuristen, die wir das herzerreissende Drama des Nachkriegslebens mutig erfaßt haben, stimmen den revolutionären Stürmen, die die Massen unternehmen, zu, aber der Minderheit der Künstler und Denker rufen wir aus voller Kehle entgegen: „Das Leben hat immer recht.“ aus Marinetti, *Der Taktalismus, Futuristisches Manifest* aus Asholt und Fähnders (1995/2005) S. 220 vergleiche dazu den achten Punkt der faschistischen Fibel „10 Gebote eines Italienischen Milizsoldaten“: „Mussolini hat immer Recht.“ Das Dada-Manifest wendet sich auch direkt gegen den Futurismus und seine Taktalismus-Konferenz. Die Kritik versinnbildlicht sich in dem Satz: „Le futuriste est mort. De quoi? De Dada.“

²¹³vgl. Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 195

²¹⁴wie bereits erwähnt wird einem die Mitgliedschaft im Club Dada nicht verliehen, sondern man muss sich selbst deklarieren. Dies ist auch im Fall Schwitters geschehen, wenn Béhar und Dufour schreiben: „D’emblée, Dada nous apparaît comme un groupe plus fort que la somme de ses composantes, où l’autorité n’appartient à personne en particulier. Il suffit de se proclamer Dada, de se reconnaître dans le Mouvement, pour en être un membre à part entière. A la limite, Kurt Schwitters, éliminé par le groupe de Berlin, n’en poursuit pas moins, individuellement, sous sa propre raison commerciale, Merz, une activité considérée désormais comme dadaïste, et il récupérera lui-même les vétérans de Dada en 1923-1924, de même que I.K. Bonset [Van Doesburg] dans *Mécane*.“ in Béhar, Dufour (2004) S. 8

dieselben größtmöglich voneinander entfernt. Umso beachtlicher ist das Dada-Filialen-Netz im rauen Nachkriegsklima.

„Il suffit de voir le papier à lettres composé par Tzara au début de 1920 pour appréhender cette dimension internationale et comprendre en quoi une telle affirmation devait choquer l'Europe des traités Versailles et de Saint-Germain, qui ressuscitait les patries. Berlin, Genève, Madrid, New York, Zurich y sont indiquées comme les divers succursales du Mouvement, avec une énumération impressionnante des sept revues parisiennes publiées simultanément par Dada, qui était lui-même, ne l'oublions pas, un corps étranger greffé à Zurich. »²¹⁵

Die breite Fächerung der gesamten Avantgarde und besonders Dadas ist zu Beginn der Zwanziger Jahre nicht zu übersehen. Dada befindet sich also auf dem der Bewegung eigenen größtmöglichen Ausbreitungsgrad, nicht ohne dabei Gefahr zu laufen, in seinen Grundfesten erschüttert zu werden. Die größte Herausforderung, der sich Dada stellen muss, ist, die Aktionen nicht zur Struktur und somit zu vorhersehbaren Geschehnissen verknöchern zu lassen. Wenn die Empörung des Publikums nur noch eine gespielte, wenn der Skandal inszeniert ist und wenn die Raufereien das Ende der Soirée in selber Regelmäßigkeit schmücken wie das Amen im Gebet, so schlittert Dada weit am eigenen Postulat vorbei und droht, vorhersehbare, der bürgerlichen Kunstproduktion nicht unähnliche Werke zu schaffen.

„Sowohl Veranstaltungsabläufe als auch das Publikumsverhalten verliefen nach immer ähnlichem Muster. Längst waren es nicht mehr wirkliche Provokationen, sondern vielmehr konventionalisierte Verhaltensmuster, die im Spätstadium des Pariser Dadaismus die Saalschlachten und Wurforgien der kaum noch wirklich empörten Zuschauer auslösten[...] Hier wird ein generelles Problem der Avantgardekunst sichtbar : die Gewöhnung des Publikums an neue Aufführungsstrategien und Kunsttechniken. Da die neuen Mittel nur kurze Zeit wirkungsvoll sind, ist die avantgardistische Aktion in ihrem Prinzip unwiederholbar.“²¹⁶

8. Dada und der Surrealismus. Portrait einer schwierigen Zusammenarbeit

8.1 Tzara in Paris. Ein freundlicher Empfang

In Paris selbst, das wieder das Zentrum der Avantgardebewegung werden wird, wird Tzara mit offenen Armen empfangen. Vor allem André Breton erhofft sich viel von der

²¹⁵Béhar, Dufour (2004) S. 8

²¹⁶Brandt (1995) S. 49

Ankunft des Meisters aus Zürich. Anfänglich feiert der Dadaismus in der französischen Stadt mit altbewährtem Konzept einige Erfolge und macht gehörig von sich reden. Die Gedichte Tzaras werden in „Littérature“ publiziert und zu Beginn applaudiert der Dichterkreis um Breton ohne Kompromiss der aus Zürich importierten Bewegung. Wie Dada propagieren auch Breton und seine Freunde eine Kunst jenseits einer naturalistischen und symbolistischen Wiedergabe. Sie setzen sich für jene Kunst ein, die das „Darüber hinaus“, das Essentielle spürbar macht. Kunst „als Erkenntnis, als Bewusstseinsweiterung, findet ihren Ausdruck zunächst in der bedingungslosen Zustimmung für den : Das Alte zerstören, um zu neuer Erkenntnis zu gelangen. Das ist der Ausgangspunkt, den auch die französischen Künstler teilen.“^{217/218}

Am 23. Jänner 1920 hält Dada in im Zuge einer „Vendredi de Littérature“ Einzug in Paris. Serge Fauchereau beschreibt den ersten öffentlichen Auftritt mit folgenden Worten:

„[...] des Textes d'Apollinaire, Cendrars, Reverdy, Salmon, de la musique de Satie, Milhaud, Auric, des toiles de Fernand Léger, Juan Gris, Chirico... Mais dada vient brusquement semer la déroute dans cette soirée d'un style néo-cubiste prononcé : Picabia présente ses œuvres, délibérément provocantes, et Tzara, en guise de poème lit dans un journal un discours de Léon Daudet avec un accompagnement frénétique de sonnettes. [...] Le public hue, proteste, part furieux. Dada est arrivé à Paris.“²¹⁹

Das dadaistische Konzept geht demnach in der Anfangszeit auf, nach dadaistischer Manier und dadaistischem Postulat wird das Publikum erschreckt. Künftig bilden Aragon, Breton, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Tzara und Picabia²²⁰ den Nukleus der Dada-Bewegung in der französischen Hauptstadt. Im Cafe Certa, dem Sammelpunkt der französischen Dadaisten, sind weiters auch Céline Arnaud, Jac-

²¹⁷Brandt (1995) S. 46

²¹⁸Die enge Zusammenarbeit zwischen den Dadaisten und dem Freundeskreis rund um André Breton lässt sich bei folgender Zusammenfassung der Happenings erahnen: „Ainsi Breton et Tzara firent une conférence dans le jardin de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, et Ribemont-Dessaignes conduisit un Tour en lisant à haute voix des définitions du dictionnaire. En mai 1921, les dadaïstes transformèrent l'exposition de collages de Max Ernst à la Galerie Au Sans Pareil en un véritable performance de musique théâtrale. Benjamin Péret et Charchoune, portant des gants blancs, se serraient la main continuellement. Aragon miaulait dans un coin. Breton mâchait des allumettes. Soupault et Tzara jouaient à cache cache. Ribemont-Dessaignes hurlait: ‚Il pleut sur mon crâne‘. Jacques Rigaut à la porte comptait à haute voix les voitures qui arrivaient et les perles des dames qui entraient à l'exposition.“ in OÙ en est le nouveau art? Dada et Duchamp, in Béhar, Dufour (2004) S. 614

²¹⁹Fauchereau (1976) S. 276

²²⁰Francis Picabia war ein für die Entwicklung Dadas essentieller Künstler, der besonders bei der Gründung Dadas in Paris eine große Rolle spielte. Bereits in Zürich hatte er mit Tzara zusammengearbeitet, folgte diesem nach Paris. 1922 sagte er sich von Dada los und wendet sich dem Surrealismus zu.

ques Baron, René Crevel sowie die Maler Marcel Duchamps und Man Ray regelmäßig anzutreffen.

Ein immer deutlicher zu Tage tretender Aspekt bleibt aber auch den Franzosen nicht verborgen. Dada zeigt zunehmend die oben erwähnten Ermüdungserscheinungen. Vieles der anfänglich spontanen Aktionen hat sich bereits ritualisiert, ohne dass die Dadaisten dieser Entwicklung wirksame Konzepte entgegen stellen. Besonders Tzara pocht weiterhin auf die aggressive Konfrontation, auf jegliche Ablehnung von Logik und Vernunft. Im Gegenzug dazu haben Breton und der Kreis rund um „Littérature“ bereits 1919 begonnen, neue Techniken auszuprobieren. Erwähnt werden müssen die berühmte Umfrage „Pourquoi écrivez-vous“, die im November 1919 von „Littérature“ gestartet wurde, sowie erste Versuche zum automatischen Schreiben, das die vorherrschende Arbeitstechnik des späteren Surrealismus wird. Die Umfrage sollte dabei, neben den konkreten Antworten, auch Aufschluss darüber geben, wie Schriftstellertum überhaupt zustande kommt und welche Faktoren gegeben sein müssen. Es sind dies erste Studien innerhalb der Avantgarde, den Mythos Schriftsteller zu untersuchen und dessen tiefere Antriebe zu beleuchten. Die Versuche der zweiten Art beschäftigen sich mit neuen poetischen Strategien, hauptsächlich mit der *Ecriture Automatique*. Wie den Dadaisten und den Futuristen zuvor, ist auch den späteren Surrealisten das auf Logik- und Vernunft basierende, bis dato vorherrschende Denkkonzept ein Dorn im Auge. So schreibt Breton fünf Jahre später im surrealistischen Manifest:

„Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage. C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud.“²²¹

²²¹Breton (1955) S. 12

Die Kontrolle der Vernunft wollen die Surrealisten demnach ausschalten. Sie propagieren das Unterbewusste als den eigentlichen Ort künstlerischer Produktion. Beeinflusst sind sie dabei unter anderem von den Thesen des österreichischen Arztes und Entwicklers der Psychoanalyse, Sigmund Freud, der ja im Manifest explizit zitiert wird. Er hat mit seinen Überlegungen zum Traum dieses Feld für die Surrealisten bearbeitet, die fortan besagte Träume, Wahnvorstellungen, somnambule Visionen oder durch Drogen hervorgerufene Rauschzustände als der künstlerischen Produktion zuträglich anerkannten.

Als Produktionsstrategie versuchen sich die späteren Surrealisten bereits 1919 an der *Ecriture Automatique*. Ziel ist es, den Denkfluss an Logik und Verstand vorbei zu Papier zu bringen. Den Beweis, dass Breton bereits vor der Ankunft Tzaras in Paris mit dieser Technik arbeitet, erbringt die Tatsache, dass ein mithilfe der *Ecriture Automatique* erstelltes Werk, eine Gemeinschaftsarbeit mit Philippe Soupault bereits im Herbst und Winter des Jahres 1919 auszugsweise in „*Littérature*“ veröffentlicht wird – „*Les Champs Magnetiques*“. „[...] Zumal Breton, Philippe Soupault und andere längst vor dem ersten Manifest surrealistische Texte publiziert haben. Die Textproduktion des Surrealismus geht seiner theoretischen Begründung um Jahre voraus.“²²² Diese wird 1924 quasi nachgeholt. Im Surrealistischen Manifest, dessen Veröffentlichung gleichsam das Geburtsdatum des Surrealismus darstellt, gibt Breton gleichwohl eine Anleitung zur *Ecriture Automatique*:

„Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribu-

²²²Asholt, Fähnders (1995/2005) S. 327

tion des noeuds sur une corde vibrante Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute: une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. À la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre I par exemple, toujours la lettre I, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra.²²³

Bereits davor, etwa ab 1921, spitzt sich derweil die Lage zwischen Tzara und Breton offensichtlich zu. Breton kritisiert an Dada das fehlende Programm, das im Sinne von Dada gleichzeitig dessen Tod bedeuten würde. Tzara hingegen verteidigt sein Konzept. Die späteren Surrealisten haben Dada in Paris mit Pomp willkommen geheißen und die Postulate eins zu eins übernommen. Nun drängt Breton auf eine Neuorientierung. Nicht allein die Provokation soll eingesetzt werden, Breton sucht den Ursprung des Schreibens an sich. Nach seiner Ansicht hat Dada es nicht geschafft auf dem Fundament des durch die dadaistische Anarchie Zerstörten, etwas Neues anzusiedeln, und somit die Kunst dem Leben näher zubringen. Breton sieht in Dada und den Bewegungen der Avantgarde die notwendigen Vorläufer einer neuen Kunstrichtung, der er später den Namen Surrealismus geben wird. In diesem Sinne hatte Dada historisch seine Berechtigung, ja war essentiell für die Entwicklung des Surrealismus mitverantwortlich, nun wenige Schritte vor dem Übergang allerdings, muss Dada nun den Fackelstab abgeben. Die Bewegung selbst hat sich überlebt, ihr bleibt, so die Forderung Bretons, entweder die Eingliederung in den Surrealismus, oder der bereits einsetzende Niedergang. Den Dadaisten rät er:

„La preuve en est qu'aujourd'hui où sa [Dada] grande malice est de se faire passer pour un cercle vicieux: ‚Un jour ou l'autre on saura que avant dada, après dada, sans dada, envers dada, contre dada malgré dada, c'est toujours dada‘, sans s'apercevoir qu'il se prive par la même de toute vertu, de toute efficacité, il s'étonne de ne plus avoir pour lui que de pauvres diables qui, retirés dans leur poésie, s'émeuvent bourgeoisement au souvenir de ses méfaits déjà anciens. Il y a longtemps que le risque est ailleurs. [...] Lâchez tout. Lâchez Dada. Lâchez votre femme, lâchez votre maitresse. Lâchez vos espérances et vos craints. Semez vos enfants au coins d'un bois. Lâchez la proie pour l'ombre. Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir. Partez sur les routes.“²²⁴

Die zunehmende Differenz zwischen Breton und seinen Jüngern und dem , der in Paris vor allem von Tristan Tzara und Francis Picabia dargestellt wird, lässt sich auch

²²³Breton (1955) S. 28

²²⁴Breton (1924) S. 130-132

in der Essay-Sammlung „Les Pas Perdus“ von Breton nachzeichnen, aus dem oben stehendes Zitat entnommen wurde. Unter dem Titel „Deux Manifestes Dada“ schreibt Breton von Dada noch als „état d’esprit. [...] DADA, c’est la libre-pensée artistique. [...] DADA, ne reconnaissant que l’instinct, condamne a priori l’explication. Selon lui, nous ne devons garder aucun contrôle sur nous-mêmes.»²²⁵ Wenige Seiten später ist aus Dada unter dem Titel «Pour Dada» eine «etiquette»²²⁶ geworden. Typographisch interessant ist zudem, dass Dada seine vorherigen Italiken abgeben muss. Noch einmal wird Dada direkt angesprochen – unter dem Titel: „Après Dada“, wobei dieser programmatisch gewählt worden ist. In dem kurzen Text stellt Breton seine Zugehörigkeit zur Bewegung zurück. Im Übrigen wird Dada im ersten Absatz unter Anführungszeichen gesetzt.

„Mes amis Philippe Soupault et Paul Eluard ne me contrediront pas si j’affirme que „Dada“ n’a jamais été considéré par nous que comme l’image grossière d’un état d’esprit qui n’a nullement contribué à créer. [...] Dada, fort heureusement, n’est plus en cause et ses funérailles, vers mai 1921, n’amenèrent aucune bagarre. Le convoi, très peu nombreux, prit la suite de ceux du cubisme et du futurisme, que les élevés des Beaux-Arts allaient noyer en effigie dans la Seine. Dada, bien qu’il eût eu, comme on dit, son heure de célébrité, laissa peu des regrets : à la langue, son omnipotence et sa tyrannie l’avaient rendu insupportable.»²²⁷

Wie ist es zu dem offenen Angriff gekommen?

8.2 Dada und der Surrealismus. Die Geschichte eines Auseinanderlebens

Breton fordert die unbedingte Weiterentwicklung. Auf das Fundament der avantgardistischen Strömungen will er die neue, endgültige Strömung der Moderne setzen, den finalen Punkt. Im Surrealismus, so glaubt Breton, sei die moderne quasi nach langer Reise in ihrem Bahnhof angekommen. Doch Anfang der zwanziger Jahre ist bis dahin noch ein Weg zu beschreiten. Und Breton schaufelt Kohle in den Brennofen. Er möchte die Synchronisierung und Programmatisierung der Bewegung vorantreiben. Um diesem Prozess Impulse zu geben, lädt Breton 1922 zum „Congrès pour

²²⁵ Breton (1924) S. 74

²²⁶ „C’est a tort qu’on assimile Dada à un subjectivisme. Aucun de ceux qui acceptent aujourd’hui cette etiquette n’a l’hermétisme pour but.» in Ibidem S. 89

²²⁷ Ibidem S. 124

la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne». Der begleitende Text macht die Position Bretons deutlich:

„Il est donc probable que l'histoire des mouvements intellectuels les plus récents se confondrait dans son ensemble avec celle des personnalités les plus notoires de notre temps. Toutefois quoiqu'il y ait lieu de marquer dans cette histoire trois étapes successives, j'estime que le cubisme, le futurisme, et Dada ne sont pas, à tout le prendre, trois mouvements distincts et que tous trois participent d'un mouvement plus général dont nous ne connaissons pas encore précisément ni le sens ni l'amplitude. [...] Mais considérer successivement le cubisme, le futurisme et Dada, c'est suivre l'essor d'une idée qui est actuellement à une certaine hauteur et qui n'attend qu'une impulsion nouvelle pour continuer à décrire la courbe qui lui est assignée.“²²⁸

Und Breton geht noch einen Schritt weiter: ähnlich wie die Dadaisten vor ihm, versucht er, den Surrealismus in der Vergangenheit zu verankern. Während Dada aber sich gegen die historische Klassifizierung wehrt und Dada zu einer Denkart erhebt, die es zu allen Zeiten gegeben hatte – man denke hier an die Klarstellungen des Manifeste dada 1918: „Je vous dis: il n'y a pas de commencement et nous ne tremblons pas, nous ne sommes pas sentimentaux“ und den späteren Aufruf zur „abolition de la mémoire“²²⁹ - versucht Breton im Gegenteil den Surrealismus in der Literaturgeschichte zu verankern. Bereits vor dem 20. Jahrhundert, so seine These, hat es surrealistische Tendenzen gegeben, die den jeweiligen Schriftstellern nur nicht bewusst gewesen sind.. Im „Surrealistischen Manifest“ schreibt er:

„Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. Constant est surréaliste en politique. Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête. Desbordes-Valmore est surréaliste en amour. Bertrand est surréaliste dans le passé. Rabbe est surréaliste dans la mort. Poe est surréaliste dans l'aventure. Baudelaire est surréaliste dans la morale. Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs. Mallarmé est surréaliste dans la confiance. Jarry est surréaliste dans l'absinthe. Noveau est surréaliste dans le baiser. Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole. Fargue est surréaliste dans l'atmosphère. Vaché est surréaliste en moi. Reverdy est surréaliste chez lui. St.-J. Perse est surréaliste à distance. Roussel est surréaliste dans l'anecdote. Etc. J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes, en ce sens que je démêle chez chacun d'eux un certain nombre d'idées préconçus auxquelles – très naïvement ! – ils tenaient. Ils y tenaient parce qu'ils n'avaient pas entendu la voix surréaliste, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages, parce qu'ils ne voulaient pas servir seulement à orchestrer la merveilleuse partition.“²³⁰

²²⁸Breton (1924) 192

²²⁹Tzara (2005) S. 26 und S. 37

²³⁰Breton (1955) S. 25

Deutlich wird hier, dass Breton mit seinen Ideen weitaus weiter denkt, als es die Dadaisten je getan hatten, beziehungsweise aufgrund ihrer eigenen Postulate niemals tun hätten können. Dada, der sich immer dagegen gewehrt hat, Kunst, Kunstströmung oder in irgendeiner anderen Art und Weise Teil der Kunstgeschichte zu sein, kennt keine Vorläufer. Er ist sich selbst genug.

Wenig überraschend, dass Tzara hier mit Breton nicht mitgehen kann. Erstens dient der Kongress zu „détérmination des directives“, was das dadaistische Postulat nach Anti-Programmation aushebeln würde. Auch die Verteidigung des modernen Esprit ist Tzara freilich vollkommen egal, da für ihn Dada primär nicht modern, da als Haltung nicht klassifizierbar, und darüber hinaus in keiner Weise zu verteidigen ist, da es ja selbst von den Dadaisten negiert wird. „L'état normal de l'homme est DADA. Mais les vrais dadas sont contre DADA.“²³¹

Auch die Sukzessions-Theorie Bretons wird von Tzara zurückgestossen. Dada, die Anti-Kunst schlechthin ist Protest, aber niemals Kunstrichtung. So schreibt Tzara im „Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer“: „Dada est contre le futur. Dada est mort. Dada est idiot. Vive Dada. Dada n'est pas une école littéraire [...]“²³²

Die Auseinandersetzungen zwischen Breton und Tzara verschärfen sich – abseits vorhergegangener Rangeleien – zunehmend. Die ideologischen Gräben weiten sich aus. Tzara, der als Star nach Paris gekommen war, von dessen Werk und Auftritt sich Breton nichts weniger als die entscheidenden Impulse für die zukommende endgültig moderne Strömung erwartet hatte, steht mit seiner Beharrlichkeit mehr und mehr im Weg. Vor allem weil sich Tzara nicht vor den surrealistischen Karren spannen lassen will und in Bezug auf die Annahme, der Surrealismus ließe sich in einer linearen Linie aus dem Futurismus, dem Kubismus und Dadaismus heraus erklären, die gegenteilige Position bestreitet. In einem Interview mit Roger Vitrac erklärt Tzara in: „Je trouve qu'on a tort de dire que le Dadaïsme, le cubisme, le Futurisme reposaient sur un fonds commun. Ces deux dernières tendances étaient surtout basées

²³¹Tzara (2005) S. 75

²³²Ibidem S. 87

sur une idée de perfectionnement technique ou intellectuel, tandis que le Dadaïsme-Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une protestation.»²³³

Diese Position widerspricht der Theorie Bretons in vollem Umfang. Tzara geht nicht vom entscheidenden Merkmal des Dadaismus ab. Dada bleibt Anti-Kunst, wenn Kunst die Kanonisierung und Programmatisierung bedeutet.

Breton selbst trennt sich nur ungern von Tzara. Er hatte ihn mit größter Spannung in Paris erwartet, ja zum Kommen gedrängt²³⁴. Auch wenn der Bruch mit Tzara erfolgen wird und aufgrund der gegenteiligen Positionen erfolgen muss, so tut er dies nicht ohne Bedauern. Bereits im November 1922 schreibt Breton in „Entrée des Médiums“:

„Dès maintenant et sans aucune arrière-pensée, j'ajoute qu'il est trois hommes dont la présence à nos côtés m'apparaît tout à fait nécessaire, trois hommes que j'ai vu se comporter de la façon la plus émouvante au départ précédent et qui, par suite d'une circonstance déplorable, leur absence de Paris, ignorent jusqu'ici de ces préparatifs : Aragon, Soupault, Tzara. Qu'ils me permettent des les associer virtuellement à notre aventure, ainsi que tous ceux qui n'ont pas désespéré de nous, qui se souviennent d'avoir partagé notre conviction première et, en dépit de nous-mêmes, ne l'ont jamais crue à la merci de ses avatars.»²³⁵

Zwei entscheidende Aspekte zeigt dieses Zitat. Zum einen, dass die drei Herren – wenn auch nicht aktiv – am Abenteuer teilnehmen werden, da Breton ihnen diesen Platz zuweist und damit die Vorarbeit gebührend in Rechnung stellt, die sie seiner Meinung nach geleistet haben. Zum anderen das Abenteuer, das bedingt: Breton und mit ihm die späteren Surrealisten haben den „sommeil médiumnique“ für sich und ihre „écriture automatique“ entdeckt.²³⁶

Tzara wird Breton nicht antworten. Er sieht sich aber in Paris zunehmend isoliert. Dem Siegeszug des Surrealismus hat er wenig entgegenzusetzen.

Auch wenn der Kongress 1922 stattfindet, markiert das Jahr 1921 den eigentlich Wendepunkt in der Zusammenarbeit zwischen Tzara und Breton, den Personifizie-

²³³Interview du 14 avril 1923, cité par M. Sanouillet (op. cit), p. 323 in Fauchereau (1976) S. 293

²³⁴« Un nouveau Rimbaud, un autre Jacques Vaché : c'est ainsi qu'Aragon et Breton imaginent Tristan Tzara en 1919, au temps où ils attendent sa venue à Paris. Ils ont découvert ses premiers écrits, en 1917 et 1918, dans SIC, Nord-Sud, Dada 1 et 2. Aragon s'est enthousiasmé dès octobre 1918 pour ses Vingt-Cinq Poèmes. Mais c'est le « Manifeste Dada 1918 », lu dans Dada 3 en janvier 1919, qui leur fait mesurer vraiment l'ardeur subversive, le nihilisme joyeux que Tzara viendra déchaîner avec eux, un an plus tard.» in Aragon (2000) S. 175

²³⁵Breton (1924) S. 148

²³⁶Vgl. Fauchereau (1976) S. 298

rungen von Dada und dem späteren Surrealismus. Die Auseinandersetzungen kulminieren im Prozess gegen den französischen Schriftsteller Maurice Barrès.

8.3 Der Prozess Barrès. Ein Verlauf

Im April 1921 tauchen in der französischen Hauptstadt Flugzettel auf, die einen Prozess gegen den bekannten Schriftsteller Maurice Barrès ankündigen. Der Ankläger ist Dada und das Verbrechen, dessen sich Barrès schuldig gemacht hat ist ein „Attentat à la sûreté de l'esprit“, eine Anspielung auf das französische „Attentat à la sûreté de l'état“ – ein Verbrechen gegen die öffentliche Sicherheit. Auf der Rückseite des Flugblattes werden die Beweggründe in einem „Extrait de l'acte d'accusation“ präzisiert:

„Dada estimant qu'il est temps pour lui mettre au service de son esprit négateur un pouvoir exécutif et décidé avant tout à l'exercer contre ceux qui risquent d'empêcher sa dictature, prend aujourd'hui des mesures pour abattre leur résistance. Considérant qu'un homme donné, étant à une époque donnée, en mesure de résoudre certains problèmes est coupable si, soit par désir de tranquillité, soit par besoin d'action extérieure, soit par self-cleptomanie, soit par raison morale, il renonce à ce qu'il peut y avoir unique en lui ; s'il donne raison à ceux qui prétendent que sans l'expérience de la vie et la conscience des responsabilités il ne peut y avoir de propositions humaine, qu'il n'y pas sans elles de véritable possession de soi même ; et s'il trouble dans ce qu'elle peut avoir de puissance révolutionnaire l'activité de ceux qui seraient senser se puiser à son premier enseignement, accuse Maurice Barrès de crime contre la sûreté de l'esprit.»²³⁷

Wer ist der Schriftsteller, über den Dada urteilen lassen möchte? Maurice Barrès, am 19. August 1862 in Charmes-sur-Moselle geboren, gilt in der Literaturgeschichte als Wegbereiter des französischen Nationalismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ab 1906 Mitglied der Académie Française, Chef der antideutschen, antisemitischen und antiparlamentarischen Ligue des Patriots, Revanchist und großer Befürworter des Ersten Weltkriegs, hatte nichtsdestotrotz vor allem sein Frühwerk bei den jungen Eliten Frankreichs Gehör gefunden. Hervorzuheben ist vor allem die Triologie *Le Culte du moi* (1888-1891), in der er den Egotismus Stendhals weiterentwickelt. Der junge Protagonist, verunsichert durch die Veränderung der Werte, beschließt, seine eigenen Emotionen zum einzig gültigen Gradmesser zu machen. Eine Idee, die bei den jungen Eliten auf fruchtbaren Boden fällt. „Die jungen Männer um die Jahrhundert-

²³⁷Kiepe, Hörner (1996) S. 12

wende, die sich alle als *Déracines*, als Entwurzelte, – auch dies ein Titel von Barrès (1897) – empfanden, identifizierten sich scharenweise mit Barrès' Helden, fanden in seiner Literatur eine Antwort auf ihr eigenes Unbehagen und hielten ihn nicht zuletzt aufgrund seines Stils für einen der besten Schriftsteller.²³⁸ Unter ihnen auch die Redaktion der Zeitschrift „*Littérature*“, André Breton, Philippe Soupault und Aragon. Alle drei sind mit der französischen Literaturgeschichte vertraut und haben Barrès in ihrer Jugend tatsächlich gelesen und verehrt. So schreibt Aragon in einem Brief aus dem Jahr 1923 an Barrès: „Monsieur, j'ai passé ma vie à me retenir d'aller vous voir. Je me défiais de vous, à cause du rôle louche que vous avez joué das mon adolescence, et un peu au-delà.“²³⁹ Und Georges Ribemont-Dessaignes, der im Prozess die Rolle des Staatsanwaltes einnehmen soll, schreibt :

„Warum Maurice Barrès? Weil sich Barrès mit *Un homme libre* als Verteidiger uneingeschränkter Freiheit und Anarchie zu erkennen gegeben hatte und im folgenden, nachdem er der Jugend die Richtung eines vollkommenen Individualismus gewiesen hatte, völlig umschwenkte, verbrannte, was er verehrt hatte und die größten Despoten zu seinen Idolen machte sowie Boden, Vaterland und Rasse und was nicht noch alles.“²⁴⁰

Der aus Rumänien stammende Tzara hingegen kennt wohl keine einzige Zeile des Angeklagten, dasselbe gilt für Picabia, den dritten Eckpunkt der damaligen Dada-Gemeinde in Paris. Dazu kommt als weiterer Unterschied, dass die Franzosen als Soldaten am Ersten Weltkrieg teilgenommen haben, den Tzara in Zürich und Picabia in New York und Barcelona nur aus der Distanz kennen gelernt hatten. Umso mehr stößt Breton, Soupault und Aragon die patriotistisch-revanchistische Haltung Barrès auf. Sie haben die Konsequenzen seiner Kriegstreiberei am eigenen Leib in den Schützengräben erfahren²⁴¹. Diese Erlebnisse spielen wohl mit, als sie beschließen Barrès den Prozess zu machen. Doch nicht nur, dass Tzara den emotionalen Verve, mit dem vor allem Breton den Prozess vorantreibt, nicht verstehen kann. Dada als Ankläger widerspricht der eigentlichen dadaistischen Natur. Denn, wie Unda Hörner und Wolframg Kiepe aufzeigen, kennt „das Agglomerat aus Nihilismus, Ego- und Exzentrik weder Recht noch Unrecht“²⁴², geschweige denn sieht sich Dada dazu auserkoren, das Richteramt einzunehmen.

²³⁸Kiepe, Hörner (1996) S. 10

²³⁹Aragon (2000) S. 405

²⁴⁰In Kiepe, Hörner (1996) S. 78

²⁴¹Während Barrès sich weigert, als Freiwilliger in den Krieg zu ziehen.

²⁴²Ibidem S. 7

Dass der Prozess doch realisiert wird, beruht auf zwei Gründen. Zum einen entwickelt Breton zunehmend eine Führerschaft in der Dada-Gruppe in Paris. Er glaubt an eine mögliche Reformation der anderen Anhänger, besonders der Tzara-treuen Avantgardisten. Dass die Bewegung längst nicht mehr homogen agiert, negiert Breton, indem er den Prozess mit seiner Autorität durchsetzt. Tzara hingegen erhebt keinen Anspruch auf die Rolle eines Anführers – wie er sie in Zürich durchaus innehatte. „Tristan Tzara tient à son rôle de vedette au sein du mouvement dada, mais il ne cherche pas à en assumer la direction à Paris [...]»²⁴³ Er erhebt zudem keinen Anspruch auf Dada an sich. Als Marcel Duchamp und Man Ray Tzara um die Erlaubnis bitten, eine ihrer Zeitschriften in New York «Dada» zu nennen, bestreitet Tzara, das Recht über diese Entscheidung zu haben.²⁴⁴

Zum zweiten willigt Tzara schließlich in den Prozess ein. Nicht, weil er diesem zustimmt, sondern weil er in ihm sein eigenes Dada-Spektakel aufziehen möchte – was ihm schlussendlich auch gelingt.

Am 13. Mai 1921 findet der Prozess statt. In der Rolle des Gerichtsvorsitzenden: Breton, als Staatsanwälte fungieren Aragon und Soupault. Zeuge ist unter anderem Tzara, der nach bester dadaistischer Weise die Bühne für seinen Auftritt nutzt. Der Angeklagte Barrès ist nicht anwesend und wird von einer lebensgroßen Puppe repräsentiert. Über dem Tribunal hängt ein Plakat, auf dem „Nul n'est censé ignorer Dada“²⁴⁵. Das Schauspiel beginnt. Im Vorfeld hatten sich Breton und Aragon wiederholt im Pariser Justizpalast herumgetrieben, um der Farce den nötigen offiziellen Habitus angeleihen zu lassen. Soupault lässt in seiner Erinnerung den Prozess revue passieren:

„Aragon und Breton hatten eine Veranstaltung vorbereitet, die sich deutlich von jenen unterschied, die Tzara sich ausgedacht hatte, die Anklage und Verurteilung von Maurice Barrès, schuldig eines Anschlags auf die innere Sicherheit des menschlichen Geistes. Als Aragon und Breton diesen „Prozess“ planten, waren weder Eluard noch ich sehr begeistert, und Tzara stand der Idee völlig feindselig gegenüber. Dennoch wurde, unter der Schirmherrschaft Dadas, für den Mai 1921 der Prozess im düsteren Saal der Sociétés Savantes angekündigt. Die Aufführung erinnerte an gewisse Dada-Traditionen: eine

²⁴³Fauchereau (1976) S. 295

²⁴⁴Vgl. Ibidem, S. 295

²⁴⁵Vgl. Kiepe, Hörner (1996) S. 117 und weiter: Diesem Ausspruch liegt „Nul n'est censé ignorer la loi“ – Unkenntnis schützt vor Strafe nicht – zugrunde.

Puppe stellte Maurice Barrès dar, der Richter und Verteidiger waren mit weißen Chirurgenkitteln bekleidet und trugen Barette, die Ankläger rote, die Verteidiger schwarze. [...] Der Auftritt Tzaras, der als Zeuge geladen war, verursachte einen Skandal. Der Begründer Dadas machte sich über Richter und Verteidiger lustig, und um seine komische und beleidigende Aussage zu beenden, stimmte er ein Liedchen an, das Liedchen eines Dadaisten, ziemlich vulgär und absichtlich einfältig. Dann verließ Tzara den Saal und knallte die Tür hinter sich zu.²⁴⁶

Mit großem Tamtam beweist Tzara öffentlich seine Qualitäten als dadaistischer Agitateur. Er nimmt dieses Tribunal, das unter dem Namen Dadas vonstattengeht, in keiner Weise ernst. Ganz im Gegenteil. Geschickt nutzt er die Bühne, die Breton ihm unfreiwillig bietet. Der Prozess ist die Bruchstelle zwischen dem Dadaismus und dem späteren Surrealismus. Die avantgardistischen Strömungen stehen auf unsicherem Boden. Zum einen hat sich Dada mehr oder weniger totgelaufen und der Versuch Bretons, die Anhänger durch Gewalt auf den surrealistischen Weg zu bringen und dem Prozess auch den Charakter eines Weckrufes zu geben, scheitert. Tzara hält nichts von der Dogmatisierung der Bewegung, die in der von Breton ausgerufenen „Surrealistischen Revolution“ münden soll. Nach seiner dadaistischen Grundüberzeugung kann er diesem Weg nicht folgen. Doch auch viele der späteren Mitglieder der surrealistischen Gruppe sind gegen den Prozess. Éluard nimmt erst gar nicht teil, Picabia, der sich zwei Tage vor dem Prozess von Dada losgesagt hatte, verlässt den Saal und Drieu la Rochelle und Aragon entschuldigen sich bei Barrès für das Schauspiel. So schreibt Aragon in einem Brief an den Schriftsteller: „Plus tard, dans une mascarade noire qui n'était pas une plaisanterie, je vous jure, je me suis fait votre avocat comme on débattait vos mobiles. Mais c'était pour plaider coupable, en faveur du droit au crime.“²⁴⁷

Der Übergang zwischen Dada und Surrealismus hat bereits eingesetzt. Doch noch sind die dadaistischen Lichter noch nicht völlig ausgebrannt und der Surrealismus noch in den Kinderschuhen. In dieser Umbruchphase geht keine der Parteien von ihrem Terrain ab – nur dass Tzara die schlechteren Karten hat.

²⁴⁶Kiepe, Hörner (1996) S. 81

²⁴⁷Aragon (2000) S. 405

Was Tzara während des Prozesses anbelangt, holt er jedoch seine Trümpfe nocheinmal hervor und liefert im Zuge seiner Zeugenaussage die Synchronisation aller dadaistischen Postulate.

„Q: Que savez vous de Maurice Barrès?

[...]

R: Maurice Barrès est pour moi l'homme le plus antipathique que j'aie rencontré dans ma carrière littéraire; c'est la plus grande fripouille que j'aie rencontré dans ma carrière poétique, le plus grand cochon que j'aie rencontré dans ma carrière politique; la plus grande canaille qui s'est reproduite en Europe depuis Napoléon. Je n'ai aucune confiance dans la justice, même si cette justice est faite par Dada. [...] Je n'explique rien. D'ailleurs je ne comprends rien à ce qui m'entoure.

[...]

Q: Savez-vous pourquoi on vous a demandé de témoigner ?

R : Naturellement parce que je suis Tristan Tzara. Quoique je n'en sois pas tout à fait persuadé.

R : Qu'est-ce que Tristan Tzara ?

R : C'est tout à fait le contraire de Maurice Barrès.

Q : La défense, persuadée que le témoin envie le sort de l'accusé, demande si le témoin ose l'avouer ?

R : Le témoin dit merde à la défense.

Q : Il est bien évident que le témoin n'ose pas avouer qu'il envie le sort de l'accusé`

R : Oui, je n'ai pas d'automobile et je voudrais en avoir une.

[...]

Q: Avez-vous envie de connaître personnellement Maurice Barrès ?

R : Je l'ai connu en 1912, mais je me suis fâché avec lui pour une affaire de femmes.

Q : La défense prend acte que le témoin passe son temps à faire de l'humour.

[...]

Q: Estimez-vous que cette insolence constitue à elle seule le crime d'attentat à la sûreté de l'esprit ?

R : Je viens de déclarer que Maurice Barrès est une vieille oie et je suis obligé d'ajouter que ses défenseurs le sont aussi.

Q : Que pensez-vous une fois pour toutes de la logique?

R : La logique constitue le squelette immobile de la pensée. La logique est une convention adoptée par le minimum d'aptitudes qui caractérise cette sale

hallucination²⁴⁸ qui s'appelle l'homme. La logique n'existe donc pas Les petits Barrès l'emploient pour se faire un siège de député.

Q : Vous admettez, dans ces conditions, qu'on accorde à vos paroles, à vos déductions et à vos jugements une portée momentanée et très relative.

R : Mes paroles ne sont pas à moi. J'ai les paroles de tout le monde, j'en fais une petite bouillabaisse bien mélangée, résultat du hasard, du vent que je verse sur ma petitesse et sur celle du tribunal.

[...]

Q: La défense remercie le témoin de sa déposition et le prie de préciser les circonstances atténuantes qu'il trouve à l'accusé

R : Le zéro d'un jeu de 30 et 40 est une circonstance atténuante pour le joueur est toujours trompé. Je n'emploie pas le style biblique. Je finis par une petite chanson dada.²⁴⁹

Tzara hat dem Tribunal Bretons die Stirn geboten, die zwingende Entwicklung in Richtung Bruch zwischen ihm und Breton und somit die endgültige Trennung zwischen Dada und Surrealismus hat jedoch bereits ihren Weg genommen. Der ganzen Zusammenarbeit hat vielleicht von Anfang ein Misstrauen als Fundament gedient. Breton wollte Dada in den Dienst seines Projektes zur Erneuerung der Literatur stellen. Für Tzara blieb der Dadaismus jedoch exakt derselbe, der im Cabaret fünf Jahre zuvor seinen Ausgangspunkt genommen hatte: eine bewegliche Bühnendarbietung, eine Provokation und schlussendlich - ein kurzlebiges Spektakel.

8.4 Der Wechsel zur Nouvelle Revue Française

Eine weitere Gabelung, an der sich die Wege von Dada und Surrealismus trennen, zeigt indes Serge Fauchereau auf. Es handelt sich dabei um den Annäherungsprozess zwischen den Surrealisten rund um die Person Breton und der Direktion der Nouvelle Revue Française rund um André Gide und Jacques Rivière.

Die Kritik hat bis dato wenig Positives über das dadaistische Spektakel zu verbreiten. Jenseits der üblichen Ablehnung greift André Gide in einem Artikel von 1920 Tzara direkt an, ohne dessen Namen zu nennen. Der antisemitisch gefärbte Beitrag streicht

²⁴⁸Es kann sein, dass Tzara hier auch auf die *Ecriture Automatique* verweist, die die späteren Surrealisten zur einzigen Arbeitsweise erkoren haben. Wie gesagt experimentieren sie bereits ab 1919 mit dieser automatischen Schreibweise (*Les Champs magnetique*). Breton wurde dabei von den Schriften Freuds beeinflusst und durch Kriegserfahrungen, in denen verwundete Soldaten im Delirium sprachen. Diese Entdeckung wurde „zu einem künstlerischen Initiationserlebnis; der spätere Surrealist nahm hier zum ersten Mal wahr, daß der delirierende oder wahnsinnige Mensch weitaus eher in der Lage sei, überraschende poetische Bilder zu schaffen als in seinem durch Ausgewogenheit zwischen Gefühl und Verstand beherrschten ‚gewöhnlichen Zustand.‘ Die in diesem Zusammenhang geborene Idee, daß sich die fruchtbarste Quelle der dichterischen Inspiration nicht aus einem absichtsvollen, individuellen Schaffensprozeß eröffnen lasse, sondern aus einer Verbindung des Geistes mit vom Bewußtsein nicht faßbaren mentalen Schichten, wurde zum Ausgangspunkt der *écriture automatique*.“ Nehring (2004) S. 198

²⁴⁹Tzara (1975) S. 574-587

besonders die Tatsache, dass Tzara nicht französischer Staatsbürger und Jude ist, hervor. „Qu'il est juif. [...] Il appartient aux étrangers de faire peu de cas notre culture française. Contre ceux-ci protesteront les héritiers légitimes, peu soucieux d'examiner ce que les autres ont à gagner aux dépens de ce qu'eux ont à perdre. Mais c'est au point de vue de ces autres que je veux un moment me placer.»²⁵⁰

Diesen Fremden soll demnach die französische Kultur nicht überlassen werden. Deutlich klingt heraus, dass die Nichtfranzosen diese zu verstehen gar nicht fähig sind. Breton repliziert auf den Artikel und führt Rimbaud, Apollinaire und den 1919 verstorbenen Jacques Vaché als Vorläufer der Bewegung ein. Der Französisierungsprozess gelingt.²⁵¹

Breton kommt das Interesse der Nouvelle Revue Française nicht ungelegen. Seine Vision einer neuen, umfassenden Bewegung lässt sich mit einer derart renommierten Literaturzeitschrift wie der Revue beschleunigen. Waren die dadaistischen Beiträge bis dato in kleinen Verlagen erschienen – Tzara etwa hält Le Sans-Pareil sein Leben lang die Treue – wittert Breton nun die Chance. Nach weiteren wohlwollenden Rufen aus der Direktion der Revue, die mit der Unterdrückung der von Tzara und Picabia gebrachten Leistung einhergehen, erscheinen sämtliche Franzosen der dadaistischen Bewegung noch vor der Publikation des Surrealistischen Manifests bei der Nouvelle Revue Française.

Tzara antwortet mit einem offenen Brief an Jacques Rivière, den ich in seiner ganzen Länge wiedergeben möchte:

„On n'écrit plus aujourd'hui avec la race, mais avec le sang (quelle banalité !). Ce que pour l'autre littérature était le caractéristique, c'est aujourd'hui le tempérament. C'est à peu près égal si l'on écrit un poème en siamois ou si l'on danse sur une locomotive. Ce n'est que naturel pour les vieux de ne pas s'apercevoir qu'un type d'hommes nouveaux se crée un peu partout. Avec d'insignifiantes variantes de race, l'intensité est, je crois, partout la même, et si l'on trouve un caractère commun à ceux qui font la littérature aujourd'hui, ce sera celui de l'antipsychologie.

.....
on écrit, c'est ne qu'un refuge: de tout «point de vue». Je n'écris pas par mé- tier et je n'ai pas d'ambitions littéraires. Je serais devenu aventurier de grande allure, aux gestes fins, si j'avais eu la force physique et la résistance nerveuse de réaliser ce seul exploit: ne pas m'ennuyer. On écrit aussi parce qu'il n'y pas

²⁵⁰Gide, André: Incidences. Paris: Gallimard, 1924 zitiert in Fauchereau (1976) S. 297

²⁵¹Vgl. Ibidem S. 297

assez d'hommes nouveaux, par habitude, on publie, pour chercher des hommes et pour avoir une occupation (cela même, c'est très bête). Il y aurait une solution ; tout simplement: ne rien faire. Mais il faut avoir une énorme énergie. Et on a un besoin presque hygiénique de complications.»²⁵²

1924 wird Tzara Sept-Manifestes Dada veröffentlichen. Die Publikation vermerkt den endgültigen Bruch mit den Surrealisten.

²⁵²Tzara (1976) S. 410

9. Conclusio

Wer heute durch die enge Gassen des Niederdorfes in Zürich geht, für den ist schwer vorstellbar, dass dieses Provinzstädtchen, diese Ansammlung an Ruhe und Ordnung, während der Tage des Ersten Weltkriegs Wohn- und Aktivpunkt einer der radikalsten und spektakulärsten Bewegungen war, die das vergangene Jahrhundert erlebt hat: Dada. Damals, in den Kriegstage dieses ersten modernen Krieges war die Schweiz, noch heute oft der weiße Punkt der europäischen Landkarte, der Zufluchtsort der Kriegsgegner und Kriegsmüden ganz Europas – umgeben von brüllenden Löwen, wie Ball es damals in seinem Tagebuch festhielt. Wo heute Touristen, Expats und die Studenten der ETH für etwas internationales Flair sorgen, trieben sich in den Kriegstagen die Exilanten herum, die – jenseits der Sprachbarrieren - oft nur eines gemeinsam hatten: gegen diesen Krieg zu sein.

Die Internationalität der dadaistischen Bewegung, dieser ausdrücklich radikalen Strömung, ist eines ihrer Hauptmerkmale. Wenn sie für die ersten zwei Jahre in Zürich als durchaus „unvermeidbar“ gesehen werden kann, so ist sie in der Nachkriegsära, die nur theoretisch mit dem Siegel des Friedens versehen werden kann – man denke an die Brandreden der Parlamentarier diesseits und jenseits des Rheines – umso erstaunlicher. In Zürich während des Kriegstreibens eingeschlossen, befruchteten sich die unterschiedlichen Nationalitäten, im Europa nach dem Krieg bleiben diese Verbindungen aufrecht, auch wenn es die avantgardistischen Strömungen, egal welcher Couleur, nach Kriegsende wieder in die großen Städte zieht. Die Wirkungszeit in Zürich erscheint im Rückblick fast als Intermezzo – für Dada jedoch bleibt die Stadt der essentielle Ausgangspunkt.

Auch wenn diese Bewegung nach dem ersten Weltkrieg sich aufmacht, die Metropolen Europas und der halben Welt zu erobern, ist sie von den Erfahrungen in Zürich nicht loszulösen. Hier, in der Spiegelgasse, wird die Bewegung geboren, tastet sich während der Soiréen im Cabaret Voltaire an die Bühnen der Provokation heran und erleidet gleichsam ihren ersten Verlust, als Ball sich dem mystischen Katholizismus hingibt.

Dabei ist der Anfang alles andere als durchgeplant oder am Reißbrett abgesteckt. In den ersten Stunden regiert das in Folge zum Postulat erhobene Chaos, auch im Sinne der Ausrichtung der jungen avantgardistischen Strömung. Unbekümmert werden Arbeitsweisen und ideologische Forderungen der europäischen Moderne aufgenommen, vermischt und schließlich – meist nur leicht verändert – wieder „ausgespuckt“. Einer der großen Ideenlieferer ist gleichsam der italienische Futurismus, dessen Sprachtheorien die Dadaisten begeistert in sich aufnehmen und weiterentwickeln. Der Futurismus ohne Dada ist denkbar, der Umkehrschluss jedoch ist in diesem Fall nicht durchführbar. Dada greift große Teile der futuristischen Bewegung auf – vom Konzept der Abendveranstaltung bis zur Befreiung der Wörter und der Ablehnung der Kulturkanons. In diesem Sinne kann die später durchaus gepflegte Ablehnung des Futurismus auch als Emanzipationsprozess interpretiert werden. Darüber hinaus gibt es eklatante Unterschiede in der Perzeption der Welt. Der Futurismus hat zu Beginn des Jahrhunderts das Licht einer neuen, am Anfang der Technologisierung stehenden, Welt erblickt. Dada hingegen blickt in Anbetracht der verbrannten Erde gefühlt bereits in deren Todesstunde (dass dieses Gefühl trägt, wird später der zweite Weltkrieg beweisen). Die Haltung zum Krieg, das Kriegsgejubel der Futuristen schreckt Dada von Anbeginn an. Kein Wunder – schließlich wird die Bewegung von Exilanten getragen, die genau dieser Krieg aus ihren Heimatstädten vertrieben hat. In der bellizistischen Haltung des Futurismus hingegen, der den Krieg „zur Hygiene“ der Welt emporgehoben hat, kommen zwei Aspekte zu tragen. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts verändern bahnbrechende Erfindungen und Entdeckungen die Welt, die den Menschen bislang umgab. Begeistert setzen die Futuristen auf die technologische Karte, da sie in ihr den Rettungsanker für eben diese Welt zu erkennen glauben. In der Technologie sehen diese jungen Männer, allesamt Italiener, zudem das Vehikel, das rückständige Italien beschleunigt an das Niveau der „großen Nationen“ Europas, wie Deutschland und Frankreich, heranzuführen.

Für die Mitglieder des Dadaismus, die das Ausmaß dieser technologischen Erneuerungswelle durch die Kriegserfahrung indirekt am eigenen Leib zu spüren bekommen, sind solche Überlegungen unnützlich. Im Gegensatz zu den Postulaten des Futurismus, hat Dada kein Sendungsbewusstsein. Abgesehen der Tatsache, dass das Schicksal Italiens kein Interesse bei den Dadaisten erzeugt, ist ihr Ziel ein anderes

als den Menschen in eine bestimmte Zukunft zu leiten. Der Mensch soll aufgerüttelt, sich seiner Umwelt bewusst werden. Hier laufen die Fundamente von Futurismus und Dada wieder zusammen. Denn die Entdeckungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts überschwemmen die damaligen Industriestaaten nicht nur mit einer Welle der Technologisierung. Gleichwohl greifen sie in das Denken der Menschen ein. Jahrhundertalte Doktrinen, wie der Parameter der Messbarkeit, werden außer Kraft gesetzt. Der denkende Mensch wird völlig neuen Erfahrungen ausgesetzt.

Den Dadaisten geht es dabei um nichts weniger, als den Weg, den das Denken eingeschlagen hat, zu korrigieren. Ihrer Meinung nach ist die Welt, durch die Aufklärung geprägt, auf dem sicheren Holzweg. In der Logik, die strukturierend in das Denken des Menschen eingreift, sehen sie das Übel der Menschheit, die durch das Vernunftspostulat eingeschränkt, verlernt hat, das gesamte Ausmaß der Welt in all ihren Facetten wahrzunehmen. Die durch die Ratio verstopften Kanäle wieder zu öffnen, diesem Weg hat sich Dada verschrieben. Als Werkzeug dienen der Bewegung die in den Gedichten und Manifesten angewandten neuen Sprachtechniken, vor allem dem Laut an sich und dem Zufall sprechen sie in diesem Zusammenhang besonders große Kraft zu.

Nach Kriegsende zerstreut sich die Bewegung auf dem Kontinent und in der halben Welt. In Deutschland konstituiert sich um Raoul Hausmann und Kurt Schwitters ein besonders reges dadaistisches Zentrum. In Paris hingegen wartet ein Kreis junger Intellektueller um André Breton ungeduldig auf Tristan Tzara, den Provokateur aus Zürich. Er soll einer neuen avantgardistischen Bewegung, dem späteren Surrealismus entscheidende Impulse geben und dessen Entfaltung als Motor vorantreiben. Ein Anspruch, der, ungeachtet einer anfänglich fruchtbaren Zusammenarbeit, langfristig zum Scheitern verurteilt ist. „Ideologisch“ ist Tzara nie aus Zürich weggegangen. Er hat den Dadaismus niemals als „Schule“ oder programmatische Bewegung konzipiert. Sein Ziel ist nicht die Aufnahme in den Literaturkanon oder die Bildung einer weitgefächerten Strömung. Die Haltung der Kritiker ist ihm herzlich egal. Anders Breton, der sich und seine Adepten zu Höherem berufen fühlt. Für den ausgebildeten Arzt Breton ist Dada, wie der Futurismus zuvor, eine Station auf dem Weg zu einer neuen Moderne, die die Literatur beflügeln und revolutionieren soll. In den einzelnen

avantgardistischen Strömungen sieht er lineare Entwicklungsstufen, die im Surrealismus enden.

Zur Neuausrichtung nach der Fassung Bretons ist Tzara nicht bereit. Im Sinne des "Si chacun dit le contraire c'est parce qu'il a raison"²⁵³ bleibt er dem spielerischen Grundton Dadas treu. Dada soll sich nicht durch Doktrinen einschränken lassen, sondern im Gegenteil in der größtmöglichen Fächerung bestehen. Grundsatz allen Handelns bleibt dabei die Provokation als Gradmesser. Provozieren – aufrütteln – zerstören – neu aufbauen. In diese Schlagwortkette könnten die Grundsätze Dadas gesetzt werden. Nur dass sich die Provokation zunehmend tot läuft. Bereits bei der Ankunft in Paris zeigt Dada erste Ermüdungserscheinungen. Da kein Programm besteht, an dem die Bewegung festgemacht werden kann, ist es in Folge unmöglich, durch eine Neustrukturierung neue Impulse zu geben und damit die Frische der Bewegung zu sichern. Den Zürcher Spektakeln steht das Publikum mittlerweile resistent gegenüber – da macht es wenig Unterschied, dass die Aktionen in Paris stattfinden. Durch die Ablehnung jeglicher programmatischen Grundlage nimmt sich Dada die Möglichkeit, sich aus sich selbst zu erneuern. Schlussendlich tritt daraus resultierend genau das ein, was Tzara und mit ihm die Anhänger der radikalen Strömung zu verhindern versucht hatten. Dada wird voraussehbar. Das Moment des Erschreckens, das Dada zum Mechanismus erkoren hatte, im Menschen den Initialakt zum tieferen Denken auszulösen, verkommt zur Staffette eines brüllenden Bühnentheaters.

Was bleibt ist die Entfesselung der Sprache, die Überwindung der Kontradiktion:

„Les pauvres sont contre DADA. Ils ont beaucoup à faire avec leurs cerveaux. Ils n'en finiront jamais. Ils travaillent. Ils se travaillent – se trompent eux-mêmes – ils se volent – ils sont très pauvres. Les pauvres. Les pauvres travaillent lent. Les pauvres sont contre DADA. Qui est contre DADA est avec moi, a dit un homme illustre, mais il mourut aussitôt. On l'enterra comme un vrai dadaïste. Anno domini Dada. Méfiez-vous ! Et rappelez-vous cet exemple.“²⁵⁴

²⁵³Tzara (1975) S. 370

²⁵⁴Ibidem S. 381

10. Résumée français

A la vue de Zurich, charmante ville de province, nul n'imaginerait le passé trouble de cette cité où douceur de vivre se marie avec cosmopolitisme. Pourtant, pendant la première guerre mondiale, cette ville fut le point de départ de l'un des mouvements les plus radicaux, les plus actifs, les plus spectaculaires du siècle dernier: Le Dadaïsme. A l'aube de la première guerre mondiale, la Suisse est devenue terre d'asile pour ceux qui ont fui les champs de bataille européens là où régnait une sanglante lutte pour la suprématie. Parmi eux ces réfugiés : nombres des futurs dadaïstes. Le premier chapitre est donc dédié aux circonstances de la naissance du Dadaïsme, à la Ville de Zurich et aux soirées virginales du mouvement.

Aujourd'hui dans les rues du quartier du Niederdorf , les touristes qui flânent, quelques «expats» et les étudiants de l'université ETH intensifient cette ambiance internationale qui plane sur la ville. A une autre époque –une centaine d'années auparavant – les futurs dadaïstes s'étaient retrouvés dans ces mêmes rues partageant la même aversion pour le conflit armé. Ils venaient de partout, avaient déserté et rejetaient l'idée même de la guerre.

Ce champ de foire esthétique a également influencé le groupe des premiers dadaïstes. Son internationalité deviendra l'un des caractères décisifs du mouvement – un aspect qu'il réussira à conserver jusqu'à son arrivée à Paris au début des années vingt (chapitre 1). Le cosmopolitisme est d'autant plus spécifique qu'il ne représentait pas le courant majeur du continent. Ce trait caractéristique s'est maintenu durant les premières années post guerre, un temps où même si la paix était officielle en Europe, les stigmates de la guerre étaient toujours présentes et la méfiance demeurait.

«Il suffit de voir le papier à lettres composés par Tzara au début de 1920 pour appréhender cette dimension internationale et comprendre en quoi une telle affirmation devait choquer l'Europe des traités Versailles et Saint Germain, qui ressuscitait les patries. Berlin, Genève, Madrid, New York, Zurich y sont indiquées comme les divers succursales du Mouvement, avec une énumération impressionnante des sept revues parisiennes publiées simultanément par Dada, qui était lui-même, ne l'oublions pas, un corps 'étranger greffé à Zurich. »²⁵⁵

²⁵⁵Béhar, Dufour, S. 8

Dans un état de cloisonnement relatif à Zurich pendant la guerre, les différentes nationalités se côtoient et échangent. Ces relations survivent à la fin de la guerre même si les exilés décident pour la plupart de rentrer chez eux et donc de quitter la Suisse. L'œuvre dadaïste née à Zurich ressemble en rétrospective à un intermezzo. Dada pourtant restera profondément enraciné dans Zurich, là où le mouvement prit ses premiers contours. Cela constituera ainsi la bataille entre André Breton et Tristan Tzara au début des années 20, à Paris. Tzara, après être venu à Paris, bien que bienvenu en France, n'a idéologiquement pas quitté Zurich ni les premières doctrines du Dadaïsme – Mentionnons que, par voie de conséquence les dadaïstes étaient contre toute forme de doctrine. Le mouvement néanmoins se fondait sur quelques unes - ce qui a mené à un éloignement d'André Breton (chapitre 7.2) . Lui, qui avait attendu impatiemment l'arrivée de Tzara à Paris. Ce jeune roumain était pour lui rien de moins que le porteur d'espoir pour son mouvement littéraire. Tzara aurait dû être l'impulsion du futur surréalisme. Une affaire qui brouilla les deux hommes et qui fut au centre du fameux procès Barré (chapitre 7.3).

Retournons à Zurich: bien que si le mouvement était destiné à s'étendre au-delà des frontières suisses et conquérir les métropoles européennes, il ne peut être analysé et compris seulement en tenant compte du contexte zurichois de ses origines. Ici, dans la plus petite rue «Spiegelgasse » le Dadaïsme est né. Lors des premières soirées. les dadaïstes jouent avec des différents modèles de représentation artistique pour finalement trouver et choisir la provocation comme outil de choix. Et c'est ainsi qu'à Zurich que le mouvement souffrit de sa première perte: Hugo Ball se rapproche de plus en plus du catholicisme mystique.

Pourtant il faut considérer que le développement du mouvement n'est pas du tout planifié. Il n'y en existe aucune stratégie ni objectif. Pendant les premières journées du Dadaïsme c'est le chaos productif qui règne les activités. C'est également le chaos productif, mêlé au hasard, qui sera stratégie principale et deviendra ainsi le postulat absolu.

Sans stratégie cohérente, les dadaïstes intègrent dans leur œuvre de façon insouciant tout ce qu'ils peuvent trouver au travers de la modernité européenne. De la même façon ils prennent les paroles des adhérents de différentes directions de la modernité, ils les mélangent, ils les avalent pour les dégorger et modifiées à leur façon.

«Refus des frontières, des catégories établis, Dada emprunte ce qui lui semble bon ici et là, rejette les étiquettes, les contraintes et proclame avec Tzara: 'une seule base d'entendement, l'art' dans le même temps qu'il accepte tout ce qui rejette l'art. Il importe de le souligner: Cette ambiguïté est bien constitutive du Mouvement qui pose, conjointement, l'affirmation et la négation, sans résolutions des contraires. Ce en quoi il dérouté nos habitudes logiques, nos systèmes de pensée.»²⁵⁶

Le futurisme italien a eu une grande influence sur le dadaïsme dont les théories de langage attirèrent particulièrement l'attention du mouvement dadaïste. Ce seront également ces théories qui serviront de base aux futures théories dadaïstes (chapitre 5). Le futurisme peut exister sans Dada, l'inverse n'est pourtant pas vrai. Le dadaïsme adopte une belle partie du mouvement futuriste – le concept de la soirée provocante, la libération des mots, la déclaration de guerre contre le canon culturel bourgeois .

A la base de cette interprétation on pourrait qualifier l'aversion dadaïste pour le Futurisme de tardive par rapport au processus d'émancipation. Au delà des points communs il existe également beaucoup de différences entre les deux mouvements avant-gardistes, spécialement dans leur vision du monde (chapitre 4.2). Le Futurisme est né au début du siècle nouveau, à une époque où les premières pas de la technologie embrasent le monde. Pourtant les dadaïstes découvrirent dans le feu de la première guerre mondiale déjà la fin prétendue de cette technologie – la deuxième guerre mondiale montrera une autre réalité. Mais cette envergure n'est guère pensable en 1918 (chapitre 5.3).

C'est ainsi qu'une partie du chapitre 4 qui est dédiée à une confrontation des impératifs dadaïstes avec les théories philosophiques de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans leur œuvre «Die Dialektik der Aufklärung.» Ce mémoire porte en

²⁵⁶Béhar, Dufour, S. 9

soi l'ébauche d'imputer les atrocités de la Shoa au siècle de la lumière. L'école philosophe, rappelons-nous, constitue comme pour les dadaïstes aussi le début d'un développement erroné, dont la direction a conquis le monde.

«In der Deduktion des Denkens auf mathematische Apparatur ist die Sanktion der Welt als ihres eigenen Maßes beschlossen. Was als Triumph subjektiver Rationalität erscheint, die Unterwerfung alles Seienden unter ^ den logischen Formalismus, wird mit der gehorsamen Unterordnung der Vernunft unter unmittelbar Vorfindliche erkaufte. Das Vorfindliche als solches zu begreifen, den Gegebenheiten nicht bloß ihre abstrakten raumzeitlichen Beziehungen anzumerken, bei denen man sie packen kann, sondern im Gegenteil als die Oberfläche, als vermittelte Begriffsmomente zu denken, die sich erst in der Entfaltung ihres gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinnes erfüllen – der ganze Anspruch der Erkenntnis wird preisgegeben. Er besteht nicht im bloßen Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen, sondern gerade in der bestimmten Negation des je Unmittelbaren. Der mathematische Formalismus aber, dessen Medium die Zahl, die abstrakteste Gestalt des Unmittelbaren ist, hält statt dessen den Gedanken bei der bloßen Unmittelbarkeit fest. Das Tatsächliche behält recht, die Erkenntnis beschränkt sich auf seine Wiederholung, der Gedanke macht sich zur bloßen Tautologie. Je mehr die Denkmaschine das Seiende sich unterwirft, um so blinder bescheidet sie sich bei dessen Reproduktion».²⁵⁷

Les parallèles entre le Dadaïsme et ces théories qui font partie de la soi-disant «Frankfurter Schule» sont évidentes. Les deux écoles de la pensée luttent contre la logique, contre le postulat de la mesurabilité contre le fait que seul cela peut être vrai qu'on peut démontrer, répéter, expliquer. La séparation de la mystique de la vie, la définition qu'elle soit inférieure à la logique, les deux ont déclenché le processus au cours duquel l'homme a finalement s'est détourné de ses aspirations premières .

A Zurich, les dadaïstes sont effrayés par l'attitude belliqueuse des Futuristes (chapitre 4,2). Fait peu étonnant à la vue de la composition du mouvement : des exilés pacifistes réfugiés à Zurich. C'est à cause de cette guerre, dont le début était assisté par le hurlement fanatique futuriste, qu'ils se sont retrouvés loin de chez eux. L'attitude pro-guerre futuriste combine deux aspects. Dans les premiers jours du 20^{ème} siècle des inventions pionnières, des découvertes inimaginables viennent de changer le monde pour toujours. Le sentiment vibrant contamine également les jeunes futuristes pour qui la technologie joue le rôle de bouée de sauvetage. La technologie sert aussi aux futuristes, qui sont tous d'origine italienne, comme moyen

²⁵⁷DDA S. 32

de développement pour l'Italie. C'est pourtant l'Italie qui est en retard face aux «Grandes Nations» comme la France et l'Allemagne.

Pour les membres du mouvement Dada par contre, le renouvellement technologique, qui pour eux s'est dénaturée aux champs de bataille, est vain. Sans parler du fait que le destin de l'Italie n'a aucun intérêt pour eux, leur but n'a jamais été celui de mener l'homme dans une direction déterminée. Le Dadaïsme n'a pas une mentalité missionnaire intrinsèque. L'homme doit se rendre compte des circonstances qui dictent sa vie. C'est tout.

C'est par contre ici que les fondements du Futurisme et du Dadaïsme s'unissent. Les découvertes du siècle finissant sont plus qu'une simple vague technologique. Ils interfèrent également dans la pensée de l'homme. Les doctrines anciennes, comme le paramètre de mesurabilité, sont annulées. La pensée humaine doit s'accorder aux expériences nouvelles.

Pour les dadaïstes cela représente la dernière étape d'un développement raté (chapitre 3), qui porte ses origines dans le siècle de lumières. Depuis lors, l'homme a oublié de s'apercevoir du monde de façon complète. C'est la logique qui structure dorénavant la pensée, c'est le postulat de raison qui règnera. L'homme ne réussit ainsi plus de prendre les facettes cachées que la logique ne peut pas expliquer. De décalotter les chaînes qui se sont embouteillées par la raison, c'est le but du Dadaïsme. Les outils seront les nouvelles techniques de communication, dont la base sont le son ou le hasard. Voici donc la description d'une soirée Dada (chapitre 1,2):

« Tzara en frac explique devant le rideau, sec sombre pour les animaux, la nouvelle esthétique: poème gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique arrangement chimique des notions. Biribum biribum saust der Ochs im Kreis herum (Huelsenbeck), poème de voyelles aào, ieo, aii, nouvelle interprétation de la folie subjective des artères la danse du cœur sur les incendies et l'acrobatie des spectateurs. De nouveau cris, la grosse caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dans la fièvre puerpérale intercompre. Les journaux mécontents poème simultané à 4 voix + simultané à 300 idiotisés définitifs. »²⁵⁸

²⁵⁸Tzara (1975) S. 563

Pour les dadaïstes le pire sera d'utiliser la langue de façon consciente. Pendant les siècles l'homme a participé au procès d'encroûtement langagier ce qu'il l'a déformé et rendu incompréhensible aux « cœurs purs ». L'homme utilise donc la langue selon un système, selon une tradition, selon ses simples habitudes. Mais il n'entend plus le contenu originel, la valeur ancienne. (chapitre 2.5). Mais ce n'est que la cette valeur ancienne qui compte dans la hiérarchie dadaïste. Une fois libéré d'encroûtement - consistant de tradition humaniste et de raison – la langue peut s'épanouir de façon correcte. « La pensée se fait dans la bouche »²⁵⁹ témoigne de la proche relation entre la langue et le corps.

«Le langage ne fait qu'alourdir ma tâche, il prétend corriger mon tempérament et ma spontanéité selon son enchantement arrêté en une certaine poésie en relief. Il me fait courir parfois après l'association irrésistible, et ne va pas sans établir sa dépendance sur beaucoup de mes pensées. Je crois, à cause de cela, que la pensée transcendante n'existe pas en dehors du langage, et qu'elle s'établit entre la gorge et le palais au même instant que les vibrations assemblées les unes à la suite des autres, prennent la forme sonore de paroles. Quand nous disons pensée, n'est-ce pas plutôt le temps qui gratte dans notre mémoire. On se raconte à soi-même ce qu'on croit voir dans la pensée, mais au moment où cette pseudo-pensée nous dépasse en vitesse, c'est une autre signification qui continue, le dépôt des sensations et des sentiments se manifeste dans l'amertume marine de son obscurité. Dans quelle mesure les paroles traduisent-elles les idées? Est-ce avec précision et sécheresse ou au cours mystérieux des allusions, par hasard? Et la logique n'est-elle pas non plus une forme élégante de l'imagination, en apparence cause de l'enlacement des mots, en réalité la broderie qui accompagne de son feuillage décoratif la course de l'animal à travers la solitude forestière?»²⁶⁰

C'est le philosophe Immanuel Kant qui pour les adhérents du Mouvement doit jouer le rôle du coupable. Après tout c'était lui qui auréolait la raison comme le moteur précieux de l'acte humain. Pour le Dadaïsme par contre, c'est la raison qui fait oublier la propre intention de l'homme (chapitre 2,6). Le Mouvement doit trouver un autre mécanisme, un autre moteur pour justifier la production créative. La raison ne constitue plus le nucleus de la pensée et donc aussi de la production artistique. Il faut appliquer quelque chose dont la base ne constitue pas la raison, quelque chose qui dépasse la volonté humaine des lors qu'elle est également contaminée avec le virus rationnel. Par ce biais la raison sera remplacé par le hasard (chapitre 2,7). Il est tenu en grand estime dans le poème dadaïste le plus connu.

²⁵⁹Tzara (1975) S. 71

²⁶⁰Ibidem S. 264

«Prenez un journal
Prenez des ciseaux
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez
donner à votre poème
Decoupez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et
mettez-les dans un sac
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante,
encore qu'incomprise du vulgaire.»²⁶¹

²⁶¹ Tzara (1975) S. 77

11. Bibliographie

Primärliteratur:

Aragon, Papiers inédits, De Dada au surréalisme (1917-1931). Paris : Gallimard, 2000

Ball, Hans: Flucht aus der Zeit. München und Leipzig: Verlag von Duncker&Humboldt, 1927

Breton, André: Les Pas Perdus. Paris : Gallimard, 1924

Breton, André : Les Manifestes du Surréalisme suivis de Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non du Surréalisme en ses œuvres vives et d'Éphémérides Surréalistes. Paris : La Sagittaire, 1955

Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2008

Huelsenbeck, Richard: En avant Dada. Hannover : Paul Stegemann, 1920

Kant, Immanuel: Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. In Toman, Rolf (Hrsg): Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden, Band 6. Köln: Verlag Köneman, 1995

Tzara, Tristan : Sept manifestes Dada. Éditions du diorama jean budry & c°, 2005

Tzara, Tristan : Œuvres Complètes, Tome I (1912-1924). Paris : Flammarion, 1975

Sekundärliteratur :

Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hrsg): Manifeste und Proklamationen der

europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart, Weimar: Verlag. J.B. Metzler, 1995/2005

Béhar, Henri, Dufour Catherine (Hrsg) : Dada, Circuit Total. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 2005

Bergius, Hanne (Hrsg): Das Lachen Dadas, Die Berliner Aktivisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas Verlag, 1989

Bergman, Pär: „Modernolatria“ et „Simultaneità“, Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire in Italie en France à la veille de la première guerre mondiale. Uppsala : Appelbergs Boktryckeri AB, 1966

Bolliner, Hans Magnaguagno Guido, Meyer, Raimund: Dada in Zürich. Zürich: Kunsthaus Zürich und Arche Verlag AG, Raabe+Vitali, 1985

Blum, Cinzia Sartini: Die Other Modernism. F.T.Marinetti's Futurist Fiction of Power. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1996

Brandt, Silvia: Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus, Eine vergleichende Untersuchung. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1995

Browning, Gordon, Frederick: Tristan Tzara: The Genesis of the Dada Poem from Dada to Aa in Müller, Ulrich, Hundsnurscher, Franz, Sommer, Cornelius (Hrsg): Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heint, 1979

Caws, Mary Ann: The inner theater of recent French poetry: Cendrars, Tzara, Péret, Artaud, Bonnefoy. Princeton, New York: Princeton University Press, 1972

Eder, Robert; Das Fortschreiten der Avantgarde, Ein Abriss von der Geschichte der

Vernunftkrise anhand der Fortschrittskonzeption des Futurismus und der Internationale. Phil. Dipl. (ms.) Wien, 2004

Fauchereau, Serge: Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes. Paris : Éditions Denoel, 1976

Gebser, Jean. Vorlesungen und Reden zu „Ursprung und Gegenwart“, Gesamtausgabe Band V/1. Schaffhausen: Novalis, 1986

Gentile, Emilio : Political Futurism and the Myth of the Italian Revolution. In Berghaus, Günther (Hrsg): International Futurism in Arts and Literature. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2000

Kiepe, Wolfram, Hörner, Unda (Hrsg): Dada gegen Dada, Die Affaire Barrès. Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg, 1996

Kümmerle, Inge: Tristan Tzara, Dramatische Experimente zwischen 1916 und 1940. Rheinfelden: Schäuble, 1978

Meyers Enzyklopädisches Lexikon. Mannheim, 1975

Müller, Ruth: „Die Lust ausgepiffen zu werden“- Wie F.T. Marinetti sein Publikum provozierte. Phil. Diss. (ms.), Wien, 1996

Nehring, Elisabeth: Im Spannungsfeld der Moderne, Theatertheorien zwischen Sprachkrise und ‚Versinnlichung‘. Tübingen: Günther Narr Verlag, 2004

Papachristos, Catherine : L’inscription de l’oral et de l’écrit dans le théâtre de Tristan Tzara. New York, Wien : Lang, 1999

Richter, Hans: Dada, Kunst und Antikunst: d. Beitr. Dadas zur Kunst d. 20 Jhdt. Köln: DuMont, 1978

Sanouillet, Michel : Dada in Paris. Cambridge, Massachusetts, London : The MIT Press, 2005

Schrott Raoul. Dada 15/25, Post Scriptum oder die himmlischen Abenteuer des Hr.n. Tristan Tzara. Innsbruck: Haymon-Verlag, 1992

Tison-Braun, Michele: Tristan Tzara: Inventeur de l'homme nouveau. Paris : Nizet, 1977

Zeitschriften:

Profil, Ausgabe 50, 7. Dezember 2009

Internetquellen:

<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html> (letzter Zugriff am 23. November 2010)

<http://www.schopenhauer-web.org/textos/MVR.pdf> (letzter Zugriff 23. November 2010)

12. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name, Vorname: Konzett, Eva-Maria

Geburtsdatum: 24. 10.1984

Hochschulausbildung

September 2007- Oktober 2008

Erasmusaufenthalt an der Babes-Bolyai-Universität in Cluj/Rumänien

seit September 2003

Studium an der Universität Wien

Studienrichtung Romanistik (Französisch auf Diplom)

Wahlfächer: Vergleichende Literaturwissenschaft

Rumänisch

Französisch

Schulbildung

Juni 2003

Reifeprüfung am Oberstufenrealgymnasium

(heute Gymnasium Schillerstraße), Feldkirch

Februar 2002 – Juni 2002

Austauschsemester am Lycée Charles de Gaulle, Dijon/Frankreich

September 1999 – Juli 2003

Oberstufe Oberstufenrealgymnasium Feldkirch

September 1995 – Juli 1999

Unterstufe Gymnasium Rebberggasse, Feldkirch

September 1991 – Juli 1995

Volksschule Oberau Feldkirch

Besondere Kenntnisse

Sprachkenntnisse: Französisch sehr gute Kenntnisse (Studium, Auslandsaufenthalt)

Rumänisch sehr gute Kenntnisse (Studium, Auslandsaufenthalt)

Englisch sehr gute Kenntnisse (Maturaniveau)

Wien, Juni 2011