DADA

RETURN

1

Agathe Mareuge
Sandro Zanetti
(Ed. | Hg.)

The Return of
Die Wiederkehr von
Le Retour de
DADA

Vol. 1 | Bd. 1

DADA Filiations | DADA-Filiationen |
Filiations DADA

les presses du réel

Vol. 1 | Bd. 1

DADA Filiations | DADA-Filiationen | Filiations DADA

Table of contents | Inhaltsverzeichnis | Table des matières

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti 7 Introduction | Einleitung

Wolfgang Asholt 19 Umziehen oder Weiterleben als Gespenst? Pariser Dada-Genealogien

Radu I. Petrescu 45 Gherasim Luca et l'héritage DADA

Isabelle Ewig 59 Kurt Schwitters et le modernisme, épisode d'une réception discordante. Cubiste dada fantastique, abstrait monstructiviste, expressionniste mystique ésotérique – Merz ?

Judith Delfiner 99 « L'Asie en Amérique » : indifférence dada et religions asiatiques

Dieter Mersch 119 Neo-Dada und die New York School

Eric Robertson 137 "Il y a des zigzags sur mon âme": Artistic Relations and Poetic Reworkings in Tzara, Arp and John James

Françoise Lartillot 157 Erb et Arp : l'intégrale de l'individu en partage

Peter K. Wehrli 179 „Alles ist eine Reaktion auf Dada!" Sechs Fragen an drei Dadaisten

Peter K. Wehrli 187 76 dadaïsierende Losungen

Peter K. Wehrli 193 76 Dadaïzing Slogans

Graphic Recording, *The Return of Dada* de/von/by Tiziana Jill Beck + Johanna Benz

Remerciements | Dank | Acknowledgements

Table des matières des quatre volumes | Inhaltsverzeichnis aller vier Bände | Table of contents of all four volumes

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

Filiations DADA

Introduction au volume 1

Le retour de Dada a lieu depuis plus de 100 ans. Certains envisagent même un cadre temporel encore plus vaste : pour Tristan *Tzara*, la Vierge Marie était déjà dadaïste. Pour d'autres, comme Emmy Hennings, Dada correspond au commencement formulé par chaque enfant apprenant à parler. Lorsqu'en 1916, Dada fut proclamé à Zurich par des adultes (du moins en apparence ?), cette proclamation recelait déjà un caractère de retour, dans le sens d'un rapport productif, inventif, mais aussi trompeur à tous les événements, choses et circonstances qui peuvent être qualifiés de « dada ». Dans le même temps, les voix qui ont mis au monde le mot « Dada » en 1916 formulaient une provocation tournée vers le futur : depuis cette date, on revient sans cesse à ces débuts qui, au Cabaret Voltaire à Zurich, puis à Berlin, Paris et en d'autres lieux, ont initié un nouveau chapitre de l'histoire de l'art et de la littérature – et de tout ce qui ne se laisse désormais plus appréhender par ces seuls termes, ou alors d'une autre manière.

Tout retour de Dada pose la question suivante : comment et par quelles pratiques esthétiques poursuivre, transmettre et hériter une esthétique négative, anti-généalogique ? Cette question fut le point de départ de nos recherches. L'objectif de notre projet, intitulé « La génération dada après 1945 » et financé par le Fonds national suisse (FNS) de 2015 à 2019, était d'examiner les pratiques, documents et événements ayant *généré*[1] une conception particulière de Dada. Pour la

1. Sur ce point, voir le compte-rendu du colloque figurant dans le quatrième volume : « Die Dada-Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht ». Le compte-rendu précise en outre le contexte plus large dans lequel s'inscrit la présente publication en quatre volumes.

présente publication, nous avons repoussé les bornes chronologiques : quelles ont été les formes prises par le retour de Dada depuis 1916 ? De quelle manière s'y réfère-t-on ? Et comment ces références redéfinissent-elles en retour les contours de Dada ? Le paradoxe que constitue le prolongement d'un mouvement ayant réfuté (du moins au premier abord) tout prolongement trouve-t-il une résolution ou ne peut-il être qu'exacerbé ? Que signifie le « retour », si ce qui revient ou « fait retour » est toujours autre – mais s'appelle en même temps toujours du même nom, « Dada » ?

Dans la publication *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA*, nous distinguons quatre formes de retour : 1° les filiations, 2° les expositions, 3° les traces, et 4° les historiographies. À chaque forme de retour (ou de ce qui rend possible un retour) est consacré un volume. Les catégories ne sont toutefois pas exclusives les unes des autres : cette division en quatre parties cherche plutôt à faire ressortir l'hétérogénéité des formes prises par le retour de Dada d'hier à aujourd'hui. Les « filiations » abordées dans le premier volume désignent les formes de relation *explicite* à Dada – c'est-à-dire à une manifestation donnée de Dada.

Nous comprenons les « filiations » comme des relations établies de façon identifiable à des procédés, des expériences, des événements et des pratiques de documentation d'une situation historique donnée : en l'occurrence, aux activités des premières années dada à partir de 1916. Peu importe que ces filiations soient formulées par les ancien.ne.s protagonistes ou bien par des acteurs du monde de l'art, de la culture ou des siences par la suite : il s'agit toujours de constructions *a posteriori*. Pour pouvoir parler de « filiations », il faut toutefois pouvoir en fournir des preuves tangibles. De même que le concept de généalogie a été réinterprété dans une perspective de théorie de la culture par un Nietzsche ou un Foucault[2], il convient pour le concept de filiation de partir de la qualité polémique des processus de transmission historique :

2. Voir Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in Suzanne Bachelard, Georges Canguilhem, François Dagognet, Michel Foucault, Martial Gueroult, Michel Henry, Jean Laplanche, Jean-Claude Pariente, Michel Serres, *Hommage à Jean Hyppolite, Paris*, Presses universitaires de France, 1971, p. 145-172.

les filiations dada explorées ici sont à comprendre comme le résultat d'actes d'appropriation ou d'interprétation qui peuvent du reste être plus ou moins violentes. C'est encore le cas lorsque la filiation se produit en se démarquant d'autre chose. Le rapport à Dada n'en est pas amoindri pour autant : pour le dire avec Raoul Hausmann, « être contre Dada, c'est être dadaïste[3] ».

Les filiations ne peuvent être que plurielles. Car les relations établies ultérieurement, par un autre mouvement ou selon d'autres modalités à un événement ou à un matériau antérieur ne peuvent être déjà déterminées par ce matériau ancien. Si l'on se place dans la perspective des événements passés, il ne peut y avoir un unique prolongement possible, une seule filiation possible. Cela vaut d'autant plus pour Dada qu'en 1916, Dada n'a en rien suivi un programme cohérent ou un style particulier. Les filiations étudiées dans ce volume sont donc diverses (et peuvent par nature être encore prolongées à tout moment). L'introduction au troisième volume précisera la différence que nous établissons entre filiations et traces.

3. Raoul Hausmann, « Wer gegen Dada ist, ist Dadaist », in R. H., *Am Anfang war Dada*, herausgegeben von Karl Riha und Günter Kämpf, Steinbach, Gießen, Anabas-Verlag, 1972, p. 115-120.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA-Filiationen

Einleitung zu Band 1

Die Wiederkehr von Dada findet seit über hundert Jahren statt. Manche gehen von einem noch größeren Zeitrahmen aus: Für Tristan Tzara war die heilige Jungfrau Maria bereits eine Dadaistin. Andere sehen in Dada einen von jedem Kind artikulierten Anfang: Alle Kinder, so hob Emmy Hennings hervor, sagen am Anfang ihres Sprechens ‚Dada'. Als Dada 1916 in Zürich von (nur scheinbar?) Erwachsenen ausgerufen wurde, steckte in diesem Ausruf bereits ein Moment von Wiederkehr: von produktiven, erfinderischen, auch irreführenden Bezugnahmen auf alle möglichen Ereignisse, Dinge und Zustände, die mit der Lautfolge ‚Dada' bezeichnet werden konnten und können. Aber die Stimmen, die 1916 das Wort ‚Dada' in die Kunst, das Leben und die Welt trugen, waren zugleich Provokationen, die in die Zukunft hineinreichten: Immer wieder kam es seither zu einer Rückkehr zu jenen Anfängen, die 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich, später in Berlin, Paris und andernorts ein neues Kapitel in der Geschichte der Kunst und Literatur – und all dessen, was sich mit diesen Begriffen nicht mehr oder anders als zuvor fassen lassen sollte – einläuteten.

Jede Wiederkehr von Dada wirft allerdings die Frage auf, wie eine negative, antigenealogische Ästhetik gleichwohl fortgeführt und weitervererbt werden kann – und welche ästhetischen Praktiken hierfür zum Einsatz gelangen. Von diesen Fragen sind wir zu Beginn unserer Forschungen ausgegangen. Das vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) von 2015 bis 2019 geförderte Forschungsprojekt „Die Dada-Generation nach 1945" zielte insgesamt auf die Untersuchung jener Praktiken, Dokumente und Ereignisse, die eine bestimmte Vorstellung von Dada *generiert* haben,[1]

1. Vgl. hierzu den im vierten Band abgedruckten Forschungsbericht: „Die Dada-

wobei wir für die vorliegende Publikation den Zeitraum weiter gefasst haben: Welche Formen einer Wiederkehr von Dada lassen sich seit 1916 beobachten? Wie wird auf Dada zurückgegriffen? Und wie wird Dada in diesem Rückgriff zugleich entworfen? Wie wird die Paradoxie einer Fortführung dessen, was nicht (oder nicht auf den ersten Blick) auf Fortführung hin angelegt war, gelöst oder vertieft? Was kann Wiederkehr heißen, wenn das, was wiederkehrt, immer wieder anders ist? Und dabei doch immer wieder gleich – nämlich ‚Dada' – heißt?

Wir unterscheiden in der Gesamtpublikation *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA* vier Formen der Wiederkehr: 1. Filiationen, 2. Ausstellungen, 3. Spuren, 4. Historiografien. Jeder Form der Wiederkehr (oder der Ermöglichung einer Wiederkehr) ist ein Band gewidmet. Dabei schließen sich die einzelnen Kategorien keineswegs aus. Deutlich werden soll mit der Vierteilung vor allem die Heterogenität des Feldes insgesamt, auf dem eine Wiederkehr von Dada, nach wie vor, stattfinden kann. Mit den ‚Filiationen' in diesem ersten Band stehen diejenigen Bezugnahmen auf Dada im Zentrum, die *explizit* an Dada – d.h. an eine bestimmte Manifestation von Dada – anschließen.

‚Filiationen' in unserem Sinne sind erkennbare Anknüpfungen an Verfahren, Experimente, Ereignisse und Dokumentierungspraktiken einer bestimmten historischen Situation: in diesem Fall die Aktivitäten in den ersten Jahren von Dada ab 1916. Egal, ob die Filiationen von den ehemaligen Protagonisten oder Protagonistinnen selbst ausgehen oder von späteren Akteuren in der Kunst, dem Kulturbetrieb oder der Wissenschaft in einer bestimmten Praxis oder Manifestation bloß erkannt oder zu erkennen gegeben werden: Es handelt sich stets um Konstruktionen *ex post*. Um sinnvoll von ‚Filiationen' sprechen zu können, müssen diese allerdings durch nachvollziehbare Entsprechungen belegt werden können. Vergleichbar mit der kulturtheoretischen Neuinterpretation des Genealogiebegriffs etwa durch Friedrich Nietzsche oder Michel Foucault,[2] ist auch für den Begriff der Filiation von einer

Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht". Im Forschungsbericht wird auch der weitere Kontext der vorliegenden vierbändigen Publikation erläutert.

2. Vgl. Michel Foucault, „Nietzsche, la généalogie, l'histoire", in: Suzanne Bachelard,

polemischen Qualität historischer Überlieferungsprozesse auszugehen: Die im Folgenden erörterten Filiationen von Dada sind als Ergebnisse von Akten der Aneignung, der Bemächtigung, nicht zuletzt auch der gewaltsamen Interpretation zu bestimmen. Das ist noch dort der Fall, wo die Filiation durch Abgrenzung erfolgt. Der Bezug zu Dada braucht dadurch nicht unbedingt schwächer zu werden – oder wie Raoul Hausmann sagte: „Wer gegen Dada ist, ist Dadaist."[3]

Dabei gibt es Filiationen immer nur im Plural. Denn die Bezugnahmen einer späteren Epoche, Bewegung oder auch nur einer Artikulationsform auf ein vorangegangenes Ereignis oder eine frühere Vorlage kann nicht durch dieses Frühere bereits determiniert sein. Es gibt aus der Perspektive des Vorangegangenen nie nur *eine* mögliche Fortsetzung, nie nur *eine* mögliche Filiation. Mit Blick auf Dada gilt dies um so mehr, als Dada um 1916 keineswegs ein kohärentes Programm oder einen bestimmten Stil verfolgt hat. Die Filiationen in diesem ersten Band sind entsprechend vielfältig (und im Prinzip jederzeit erweiterbar). Inwiefern sich DADA-Filiationen von bloßen DADA-Spuren unterscheiden lassen, kann in der Einleitung zum dritten Band nachgelesen werden.

Georges Canguilhem, François Dagognet, Michel Foucault, Martial Gueroult, Michel Henry, Jean Laplanche, Jean-Claude Pariente, Michel Serres, *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, S. 145-172.

3. Raoul Hausmann, „Wer gegen Dada ist, ist Dadaist", in: ders., *Am Anfang war Dada*, herausgegeben von Karl Riha und Günter Kämpf, Steinbach, Gießen, Anabas-Verlag, 1972, S. 115-120.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA Filiations

Introduction to Volume 1

Dada has been returning for over a hundred years now. Some speak of an even greater timeframe: for Tristan Tzara, the Blessed Virgin Mary was already a Dadaist. Others see Dada in the first words of every child: all children, Emmy Hennings pointed out, say *dada* when they start to speak. Dada's proclamation in Zurich in 1916 (by what *seemed* to be adults) already contained an element of return: of productive, creative, and even deceptive references to the multiplicity of events, things, and states which could and can be called "Dada." But the voices of 1916 that carried Dada into contemporary art, life, and the world, were simultaneously provocations to the future: and since then, these voices have been returning to those beginnings, at the Cabaret Voltaire in Zurich and later in Berlin, Paris and elsewhere, which marked a new chapter in the history of art and literature – and, indeed, everything which could now be captured under Dada.

In every return of Dada, however, we question again how this negative, anti-genealogical aesthetic can still be propagated and passed on, and which aesthetic practices are used. This was our fundamental question at the start of our research. Our project "The Dada Generation after 1945", funded from 2015 to 2019 by the Swiss National Science Foundation, aimed as a whole to investigate those practices, documents, and events which generated a specific conception of Dada.[1] We expanded the timeframe for the present publication: what forms of a return of Dada can be observed since 1916? How is Dada referred to

1. See the research report printed in the fourth volume: "Die Dada-Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht." This report also addresses the broader context of the present four-volume publication.

retrospectively? And how is Dada created through this retrospection? How is the paradox – of a continuation of a thing not (apparently) designed to be continued – resolved or deepened? What is a return, if the return is never in the same form, and yet that mutable form is always Dada?

In *The Return of DADA* we mark four forms of iteration: (1) filiations, (2) exhibitions, (3) traces, and (4) historiographies. One volume is dedicated to each form of return. This does not, however, mean that the individual categories exclude each other. The division of the publication into four parts should above all highlight how anything and everything can – still – be Dada. The "filiations" at the center of this first volume consist of *explicit* references to Dada, i.e. to a specific manifestation of Dada.

"Filiations" here refer to recognizable links to procedures, experiments, events, and documentary practices in a specific historical situation – the activities in the first years of Dada, starting in 1916. These filiations are always constructions after the fact, whether they originated with the former protagonists themselves or were recognized or revealed by subsequent artists, critics, and scholars. Speaking meaningfully about "filiations" requires their corroboration by perceptible similarities. As Friedrich Nietzsche or Michel Foucault reinterpret concepts of genealogy from a perspective of cultural theory, we see a polemical quality of historical processes of transmission in the concept of filiation.[2] So the filiations of Dada need to be defined as resulting from appropriation and violent interpretation. That is also the case when filiation occurs via differentiation. Nor does this weaken the relation to Dada – as Raoul Hausmann states: "Whoever is against Dada is a Dadaist."[3]

Filiations only ever occur in the plural: the references of a later era, movement, or simple articulation of a preceding event or earlier model

2. See Michel Foucault, "Nietzsche la généalogie, l'histoire" in: Suzanne Bachelard, Georges Canguilhen, François Dagognet, Miche Foucault, Martial Gueroult, Miche Henry, Jean Laplanche, Jean-Claude Pariente, Michel Ferres, *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 145-172.
3. Raoul Hausmann, "Wer gegen Dada ist, ist Dadaist", in: *Am Anfang war Dada*, edited by Karl Riha und Günter Kämpf, Steinbach, Gießen, Anabas-Verlag, 1972, pp. 115-120.

cannot be predetermined by this earlier element. From the perspective of that which came before, there is never only *one* possible continuation, never only *one* possible filiation. This is especially true for Dada, which, in 1916, followed no specific program nor style. The filiations in this volume are correspondingly diverse (and can in principle be expanded at any time). The degree to which DADA filiations can be distinguished from simple traces of DADA is addressed in the introduction to the third volume.

Translated by Brian Alkire

DADA

RETOUR

2

Agathe Mareuge
Sandro Zanetti
(Ed. | Hg.)

The Return of
Die Wiederkehr von
Le Retour de DADA

Vol. 2 | Bd. 2

DADA Exhibitions | DADA-Ausstellungen | Expositions DADA

les presses du réel

Vol. 2 | Bd. 2

DADA Exhibitions | DADA-Ausstellungen | Expositions DADA

Table of contents | Inhaltsverzeichnis | Table des matières

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti	7	Introduction | Einleitung
Henri Béhar	19	Le cinquantenaire de Dada à Paris
Hanne Bergius	35	Die Ausstellungen 1958 und 1977 im Kontext der Wirkungsgeschichten von Dada
Laura Felicitas Sabel	63	Dada postkolonial. Wi(e)der-Aufführung als kuratorische Praxis
Petra Winiger Østrup	79	Dada im Nicht-Museum. Die Ausstellungen im Zürcher *Cabaret Voltaire* (2006-2016)
Kollektivinterview	101	Wie lässt sich Dada feiern, ausstellen, weitertragen? Ein Kollektivinterview mit Juri Steiner, Stefan Zweifel, Adrian Notz, Salome Hohl, Ina Boesch, Raimund Meyer, Peter K. Wehrli, Cathérine Hug, Michaela Oberhofer und Timothy Shipe
Interview with Adrian Sudhalter	131	Tristan Tzara's Unrealized Project *Dadaglobe* and its Afterlife
Interview avec Laurent Le Bon	143	Dada au musée. Retour sur l'exposition de 2005-2006
100 Jahre Dada-Ausstellungen	151	Eine Liste zur Orientierung

Graphic Recording, *The Return of Dada* de/von/by Tiziana Jill Beck + Johanna Benz

Remerciements | Dank | Acknowledgements

Table des matières des quatre volumes | Inhaltsverzeichnis aller vier Bände | Table of contents of all four volumes

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

Expositions DADA

Introduction au volume 2

Dès le tout début du mouvement, et jusqu'à la période récente, des expositions ont été et sont encore consacrées à Dada. Elles prennent des formes diverses, proposant des parcours géographiques, chronologiques ou thématiques, et modulant de différentes manières la part de création et la part de documentation. Les scénographies sont elles aussi multiples et régulièrement réinventées, variant également selon les lieux d'exposition – galeries, musées d'art ou autres lieux culturels. Elles accordent une place plus ou moins importante à la dimension collective et aux protagonistes qui ont individuellement composé le mouvement.

Le présent volume est consacré à ces expositions dada dans toute leur multiplicité et nous comprenons ici l'exposition comme un geste historiographique, c'est-à-dire comme un discours tenu sur le mouvement par les curateurs.rices de l'exposition. Il s'agit donc de penser l'exposition comme un moment de l'historicisation de dada – de son «retour» –, voire de son auto-historicisation lorsque les protagonistes eux-mêmes en sont les concepteurs. Le mouvement se constitue alors notamment par les expositions qu'il propose. En ce sens, l'exposition représente une forme de mise en scène de soi qui peut avoir lieu aussi bien au cœur des années dada que rétrospectivement. Chaque exposition peut ainsi être lue comme un récit proposé par les dadaïstes sur leur propre mouvement, et qui varie d'un lieu à l'autre : la première exposition dada qui se tient à Zurich en janvier 1917 et associe Dada au cubisme et à l'«art nègre» ne *dit* pas la même chose sur le mouvement que le «préprintemps» (*Vorfrühling*) exposé à Cologne en avril 1920 ou encore que la 1re (et dernière) Foire internationale dada présentée à Berlin à l'été 1920 ; ni non plus que le Congrès international des constructivistes et des dadaïstes à Weimar en septembre 1922 ; etc.

À cette multiplicité des discours tenus dans les expositions des dadaïstes au cours des années 1910 et 1920 répond la diversité des récits rétrospectifs que l'on peut lire dans les expositions organisées dans les années 1950 et 1960[1], auxquels s'ajoutent bientôt les expositions conçues par d'autres acteurs.rices, venu.e.s notamment de l'institution muséale ou académique, dans un contexte culturel, économique et politique lui-même changeant. Les expositions du cinquantenaire en 1966, du centenaire en 2016, représentent quelques-uns des jalons de ce long processus d'(auto-)historicisation. Les échanges et rivalités avec les générations d'artistes plus jeunes, notamment dans le contexte des nouvelles avant-gardes ou plus tard de l'après-1968, y impriment à chaque fois leur marque, de même que les acquis de la recherche en histoire culturelle – à l'image des questions postcoloniales – ou des avancées de la réflexion muséologique et muséographique – car comment mettre Dada au musée, en 1916 comme en 2020 ? Aujourd'hui encore, ce paradoxe n'a rien perdu de son acuité.

Les interviews menées avec différents curateur.rices ayant exposé Dada ces dernières années prolongent les contributions consacrées à des expositions dada « historiques » ou plus récentes, et permettent d'entrer dans l'atelier de l'activité curatoriale et d'en cerner les enjeux spécifiques relatifs à Dada. Quels récits de Dada veut-on encore

1. Lors du colloque qui s'est tenu à Zurich en avril 2016, Cécile Bargues avait proposé une intervention sur « Dada 1916/1966 : une exposition de/par Hans Richter », qui n'a pas donné lieu à un article dans la présente publication, et dans laquelle elle revenait sur cette exposition conçue par l'artiste à l'occasion du cinquantenaire, à la demande du réseau des Instituts Goethe ; entièrement constituée de reproductions d'œuvres portées sur de grands rouleaux panoptiques séquençant une découverte quasi cinématographique du mouvement, elle voyagea dans le monde entier pendant une dizaine d'années. Richter y réunissait, sous forme de reproductions donc, des œuvres pour certaines absentes, perdues, détruites, posant la question de l'authenticité et de la réalité de l'œuvre d'art : peut-on écrire – au moyen d'une telle exposition – une histoire de l'art *sans objet*, au profit de l'archive, de la trace, de la mémoire ? Voir Cécile Bargues, « Hans Richter dans le carnaval de l'histoire. Dada, l'abstraction construite : l'engagement d'un artiste-écrivain devenu gardien de la mémoire », in *Hans Richter. La traversée du siècle*, cat. exp., Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 161-181, avec des vues de l'exposition et les plans d'accrochage conçus par Richter. Deux photos de l'exposition sont également reproduites dans Laurent Le Bon, *Dada. Paris, Washington, New York*, Paris, Éditions Xavier Barral/Centre Pompidou, 2010, p. 72-73.

raconter aujourd'hui et comment y parvenir ? Dans quelle historiographie des avant-gardes ou plus généralement de l'histoire culturelle du XXe siècle, dans quelle réflexion sur les possibilités de l'art une nouvelle proposition d'exposition dada s'inscrit-elle ? L'une des pistes encore en cours d'exploration est celle qui, de manière réflexive et documentaire, se penche sur la façon dont les artistes eux-mêmes ont pratiqué et réfléchi l'activité curatoriale[2], que ce soit pour leur propre œuvre, pour celles de collègues artistes ou encore à propos de Dada ou de tout autre mouvement qui lui fut lié d'une quelconque manière, de façon contemporaine (surréalisme, cubisme, constructivisme, art abstrait…) ou ultérieure (Dada et sa postérité).

Dans une interview collective, initiée à l'occasion du centenaire de Dada Zurich en 2016, nous avons en outre posé la question de savoir comment fêter, exposer, diffuser et commémorer Dada. La question ne se limitait cependant pas au contexte spécifique du centenaire, comme l'atteste du reste la diversité des réponses et prises de position formulées, qui montrent bien à quel point cent ans après son émergence, Dada est encore à même de susciter des prolongements, des adaptations, des transformations et des critiques.

2. Un exemple récent en sont les expositions conçues par Renate Wiehager et Katharina Neuburger pour Daimler Contemporary et consacrées à Marcel Duchamp, curateur. Voir notamment Renate Wiehager, Katharina Neuburger (éd.), *Duchamp als Kurator / Duchamp as Curator*, Köln, Snoeck, 2017 ; Renate Wiehager, *Marcel Duchamp. Das kuratorische Werk / The Curatorial Work*, Köln, Snoeck, 2019 ; Renate Wiehager, Katharina Neuburger (éd.), *Duchamp und die Frauen / Duchamp and the Women*, Köln, Snoeck, 2020.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA-Ausstellungen

Einleitung zu Band 2

Ausstellungen zu Dada hat es seit den Anfängen der Bewegung gegeben – und es gibt sie immer noch. Dabei haben diese Ausstellungen unterschiedliche Formen angenommen, geografische, chronologische oder thematische Orientierungen vorgeschlagen und die Bereiche der Kreation und der Dokumentation auf unterschiedliche Weise aufeinander bezogen und gestaltet. Auch die Szenografien haben sich entwickelt und wurden immer wieder neu erfunden, wobei sie je nach Ausstellungsort – Galerien, Kunstmuseen oder andere kulturelle Einrichtungen – variierten und variieren. Je nach konzeptueller Ausrichtung wird der kollektiven Dimension oder einzelnen Protagonist*innen ein mehr oder weniger großer Stellenwert eingeräumt.

Der vorliegende Band widmet sich den Dada-Ausstellungen in ihrer ganzen Vielfalt, wobei wir die Ausstellung selbst als eine historiographische Geste verstehen, d.h. als einen Diskurs über die Bewegung durch die Kurator*innen der Ausstellung. Es geht entsprechend darum, die Ausstellung als integralen Bestandteil der Historisierung von Dada, seiner „Rückkehr“ oder sogar der Selbsthistorisierung zu denken, zumal wenn die Protagonist*innen selbst an der Konzeption mitwirkten. Die Bewegung konstituierte sich wesentlich *durch* Ausstellungen. Dabei können Ausstellungen als eine Form der Selbstdarstellung aufgefasst werden, die sowohl für die Anfangszeit als auch, retrospektiv, für spätere Inszenierungen von Dada wichtig gewesen ist. In jeder Ausstellung wird Dada von den jeweiligen Protagonist*innen auf eine bestimmte Weise erzählt, wobei die Erzählungen je nach Ort unterschiedlich sind: Die erste Dada-Ausstellung in Zürich im Januar 1917, die Dada mit Kubismus und „art nègre“ assoziiert, erzählt nicht dasselbe über die Bewegung wie die „Vorfrühling“-Ausstellung in Köln im April 1920 oder die erste (und letzte) Internationale Dada-Messe in

Berlin im Sommer 1920; auch sagt sie nicht dasselbe über die Bewegung aus wie der Internationale Kongress der Dadaisten und Konstruktivisten in Weimar im September 1922 etc.

Zur Vielzahl der Diskurse, die in den Dada-Ausstellungen der 1910er- und 1920er-Jahre geführt wurden, kommt die Vielfalt an retrospektiven Erzählungen in den Ausstellungen der 1950er- und 1960er-Jahre,[1] zu denen sich bald wiederum Ausstellungen gesellten, die von anderen als den ehemaligen Akteur*innen konzipiert wurden. Die neuen Akteur*innen kamen aus dem Museum oder von Hochschulen, die Ausstellungen entstanden in einem sich selbst laufend verändernden kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Kontext. In diesem langandauernden Prozess der (Selbst-)Historisierung kommen den Ausstellungen zum 50-jährigen Jubiläum im Jahr 1966 und zum 100-jährigen Jubiläum im Jahr 2016 eine besondere Bedeutung zu. Der Austausch, aber auch die Rivalität mit der jeweils jüngeren Künstlergeneration hinterließ in den jeweiligen Ausstellungen insbesondere im Kontext der neuen Avantgarden oder der Zeit ‚nach 1968' jedes Mal deutliche Spuren. Dazu kam der Einbezug von Erkenntnissen aus der kulturgeschichtlichen Forschung – so etwa aus den *postcolonial studies* – oder aus dem immer wichtiger werdenden Bereich museologischer

1. Während unserer Zürcher Tagung im April 2016 schlug Cécile Bargues noch einen Beitrag zum Thema „Dada 1916/1966: eine Ausstellung von Hans Richter" vor, der aber für die vorliegende Publikation nicht mehr ausgearbeitet werden konnte. Richter konzipierte diese Ausstellung im Auftrag des Verbunds der Goethe-Institute anlässlich des 50-jährigen Dada-Jubiläums, wobei die Ausstellung vollständig aus Reproduktionen von Werken bestand. Durch eine Art Panoptikum sollte beim Betrachten der Ausstellung – sequenziell – eine quasi-kinematographische Erkundung der Bewegung möglich werden. Die Ausstellung wanderte über zehn Jahre um die Welt. Richter brachte in Form von Reproduktionen Werke zusammen, von deren originalen Vorlagen einige fehlten, verlorengingen oder zerstört wurden. Worin besteht dann aber noch die etwaige Authentizität oder Realität eines Kunstwerks? Ist es mit einer derartigen Ausstellung möglich, eine Kunstgeschichte ohne Objekt zu schreiben – zugunsten des Archivs, der Spur, der Erinnerung? Vgl. hierzu die Ausführungen in: Cécile Bargues, „Hans Richter dans le carnaval de l'histoire. Dada, l'abstraction construite: l'engagement d'un artiste-écrivain devenu gardien de la mémoire", in: *Hans Richter. La traversée du siècle*, Ausstellungskatalog Centre Pompidou-Metz, 2013, S. 161-181. Diese Publikation enthält auch Aufnahmen der Ausstellung sowie die von Richter entworfenen Pläne zur Hängung. Fotografien der Ausstellung sind ebenfalls abgebildet in: Laurent Le Bon, *Dada. Paris, Washington, New York*, Paris, Éditions Xavier Barral / Centre Pompidou, 2010, S. 72-73.

Reflexion: Kann Dada überhaupt ins Museum gebracht werden? Und wenn ja, wie? Wie war das um 1916? Und wie heute? Bis heute hat dieses Paradox nichts von seiner Schärfe verloren.

Die Interviews, die wir mit verschiedenen Kurator*innen von Dada-Ausstellungen der letzten Jahre geführt haben, erweitern die Beiträge, die den ‚historischen' sowie den neueren Dada-Ausstellungen gewidmet sind, um eine kuratorische Perspektive: Sie ermöglichen es, in die Werkstatt der kuratorischen Tätigkeit einzutreten und diejenigen Fragen zu adressieren, die für Dada spezifisch sind. Welche Geschichten über Dada wollen wir heute noch erzählen? Wie können wir das tun? In welche Geschichtsschreibung der Avantgarde oder allgemeiner der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, in welche Reflexion über die Möglichkeiten der Kunst schreibt sich die jeweilige Konzeption einer Dada-Ausstellung ein? Einer der Wege, die gerade erst erforscht werden, besteht in der Analyse und Dokumentation der Art und Weise, wie Künstler*innen selbst kuratorisch tätig geworden sind und diese Tätigkeit auch reflektiert haben,[1] sei es für ihre eigene Arbeit, für die ihrer Kolleg*innen oder insgesamt für Dada oder eine andere damit verbundene Bewegung – zeitgenössisch (Surrealismus, Kubismus, Konstruktivismus, abstrakte Kunst…) oder später (Dadas Nachleben).

In einem Kollektivinterview haben wir außerdem Stellungnahmen und Antworten auf die grundsätzliche Frage versammelt, wie sich Dada feiern, ausstellen, weitertragen und somit auch erinnern lässt. Der Anlass für diese Frage war das 100-jährige Jubiläum von Dada 2016. Die Frage weist aber über dieses Datum ebenso hinaus wie die Vielfalt an Antworten, die belegen, wie sehr Dada auch nach über hundert Jahren noch dazu in der Lage ist, Fortsetzungen, Adaptionen, Transformationen und Kritik zu provozieren.

2. Ein aktuelles Beispiel dafür sind die Ausstellungen und Publikationen von Renate Wiehager und Katharina Neuburger für Daimler Contemporary zu Marcel Duchamp als Kurator. Vgl. insbesondere: Renate Wiehager mit Katharina Neuburger (Hrsg.), *Duchamp als Kurator / Duchamp as Curator, Köln*, Snoeck, 2017; Renate Wiehager, *Marcel Duchamp. Das kuratorische Werk / The Curatorial Work*, Köln, Snoeck, 2019; Renate Wiehager mit Katharina Neuburger (Hrsg.), *Duchamp und die Frauen / Duchamp and the Women*, Köln, Snoeck, 2020.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA Exhibitions

Introduction to Volume 2

From its inception to the present day, Dada has been the subject of countless exhibitions. They have taken various forms, proposed various geographical, chronological, and thematic orientations, as they have various systems of documentation and organization. Scenographies have also developed and been continually reinvented, modulating according to exhibition site, whether galleries, art museums or other cultural institutions. Each conceptual orientation differs especially according to its emphasis on individual protagonists versus collective dimensions.

The present volume is dedicated to Dada exhibitions in all their variety. We may define exhibition as a historiographical gesture, a discourse about the movement by the curators of the exhibition. Accordingly, one of our goals is to think of exhibitions as an integral part of the historicization of Dada, even perhaps its self-historicization, particularly in those cases where the protagonists were involved in their own work. Dada took shape essentially *through* exhibitions. These can therefore be conceived of as a form of self-presentation, equally important for the movement's early days as it was, retrospectively, for its subsequent output. In each exhibition, the protagonists offer a specific narrative of Dada, and these narratives vary with each site. The first Dada exhibition in Zurich in January 1917, associating Dada with cubism and *art nègre*, gave a different narrative to that of the "Pre-Spring Exhibition" (*Vorfrühling-Ausstellung*) in Cologne in the summer of 1920, which differed again from that of the International Congress of Dadaists and Constructivists in Weimar in September 1922. And so on.

The variety of discourses in the Dada exhibitions of the 1910s and 1920s is further augmented by the multiple narratives in the

retrospective exhibitions of the 1950s and 1960s,[1] which were swelled again by new theses laid out in exhibitions conceived by the curators of today. These new curators of exhibitions, museums and universities, emerged in a continually self-transforming cultural, economic, and political context. The exhibitions commemorating Dada's 50th anniversary in 1966 were particularly significant in this long-term process of (self-)historicization. Each time, the exchanges – and the rivalries – with younger generations of artists left significant traces in the exhibitions, particularly in the neo-avant-garde and post-1968. Then other elements were incorporated: insights not only from cultural and historical research (like postcolonial studies), but also from the ever more important field of museology. Can Dada even be brought into a museum? And if so, how? What was the situation in 1916? And what is it today? This paradox remains acute.

The interviews we carried out with various curators of Dada exhibitions over the past few years add a curatorial perspective to the "historical" contributions, as well as to the more recent Dada exhibitions. They allow us to step into the workshop of curatorial activity and address the questions specific to Dada. What stories do we want to tell about Dada today? How can we tell them? In which historiography of the avant-garde or, more generally, the cultural history of the 20th century,

1. During our conference in Zurich in April 2016, Cécile Bargues gave a talk on "Dada 1916/1966: An Exhibition by Hans Richter" but unfortunately the paper could not be developed for the present publication. Richter conceived this exhibition on behalf of the Consortium of Goethe Institutes on the occasion of the 50th anniversary of Dada, and it consisted entirely of works in reproduction, organized into a kind of panopticon, enabling a semi-cinematic survey of the movement. The exhibition traveled the world for more than a decade. Richter brought together reproductions of unobtainable works whose originals were missing, lost, or destroyed, thereby raising the question of authenticity or reality of an artwork. Is it possible, in an exhibition like this, to write an art history without an object – in favor of the archive, the trace, the memory? For more on these questions, see Cécile Bargues, "Hans Richter dans le carnaval de l'histoire. Dada, l'abstraction construite: l'engagement d'un artiste-écrivain devenu gardien de la mémoire", in: *Hans Richter. La traversée du siècle*, Ausstellungskatalog Centre Pompidou-Metz, 2013, pp. 161-181. This publication also contains photographs of the exhibition as well as Richter's outlined plans for hanging. Photographs of the exhibition also appear in: Laurent Le Bon, *Dada, Paris, Washington, New York*, Paris, Éditions Xavier Barral / Centre Pompidou, 2010, p. 72-73.

does each respective conception of Dada inscribe itself? One answer lies in the analysis and documentation of the artists' increasing activity as curators and their awareness of this,[2] whether for their own work – or that of their colleagues – or for Dada in general – or for another related movement (contemporary: surrealism, cubism, constructivism, abstract art… or future: Dada's afterlife).

Translated by Brian Alkire

2. Contemporary examples of this are the exhibitions and publications of Renate Wiehager and Katharina Neuburger for Daimler Contemporary on Marcel Duchamp as a curator. See esp. Renate Wiehager mit Katharina Neuburger (eds.), *Duchamp als Kurator / Duchamp as Curator*, Köln, Snoeck, 2017; Renate Wiehager, *Marcel Duchamp. Das kuratorische Werk / The Curatorial Work*, Köln, Snoeck, 2019; Renate Wiehager mit Katharina Neuburger (eds.), *Duchamp und die Frauen / Duchamp and the Women*, Köln, Snoeck, 2020.

DADA

RETOUR

3

Agathe Mareuge
Sandro Zanetti
(Ed. | Hg.)

The Return of
Die Wiederkehr von
Le Retour de DADA

Vol. 3 | Bd. 3

DADA Traces | DADA-Spuren |
Traces DADA

les presses du réel

Vol. 3 | Bd. 3

DADA Traces | DADA-Spuren | Traces DADA

Table of contents | Inhaltsverzeichnis | Table des matières

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti 7 Introduction | Einleitung

Cécile Bargues 23 Dada d'une guerre l'autre. Traces et mémoires des dadaïsmes en France, après la Seconde Guerre, et chez quelques artistes dits «nouveaux réalistes»

Martin Mühlheim 57 Dada Zurich in Anglophone Literatures: Trends, Trivia, and Methodological Traps

Elza Adamowicz 81 Venus in a Ditch: Appropriation in Dada and After

Michael Hiltbrunner 103 Serge Stauffer – Dada und Anti-Dada in Zürich um 1960

Anja Nora Schulthess 119 „Befreit Dada aus dem Kunsthaus". Dada in der Zürcher Achtziger Bewegung

Oliver Ruf 151 Dada-Pop. Design, Kommunikation, Medien

Christine Lötscher 175 Ticktack – Gaga – Dada? Eine Spurensuche in der Popkultur der Gegenwart

Graphic Recording, *The Return of Dada* de/von/by Tiziana Jill Beck + Johanna Benz

Remerciements | Dank | Acknowledgements

Table des matières des quatre volumes | Inhaltsverzeichnis aller vier Bände | Table of contents of all four volumes

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

Traces DADA

Introduction au volume 3

Tout ce que nous savons de Dada provient des traces qui en subsistent. En ce sens, les quatre volumes de la présente publication *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA* traitent des traces dada. Mais à la différence des filiations explorées dans le premier volume, celui-ci rassemble les contributions s'intéressant à des traces plus diffuses ou disparates : celles qui ne mènent ou ne ramènent à Dada que par des détours, fictions, réminiscences, au deuxième ou troisième regard ; par des traductions, transpositions ou appropriations. C'est d'ailleurs le propre de l'héritage de Dada de se montrer aussi là où il n'est pourtant pas explicitement question de Dada : dans le pop, le design, mais aussi dans certaines formes de protestation politique, dans lesquelles sont par exemple expérimentées les stratégies d'« affirmation subversive[1] ».

Le Oui exagéré, jumeau inquiétant du grand Non, est l'une des traces de Dada que l'on peut pister de 1916 jusqu'à aujourd'hui. Si la question de l'auctorialité se perd souvent dans les méandres de ce jeu de piste, cela est dû non seulement au caractère éphémère de nombreuses actions et de nombreux artefacts dada, mais aussi à la dimension collective d'emblée adoptée par Dada[2] – même si certains représentants ont régulièrement occupé le devant de la scène. Si l'on peut aujourd'hui détecter des traces plurilingues et transmédiales de

1. Voir Inke Arns, Sylvia Sasse, « Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance », in *IRWIN: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London, 2006, p. 444-455.
2. La dynamique collective propre à Dada est l'objet de la publication suivante : Isabelle Ewig, Agathe Mareuge, Sandro Zanetti (éd.), *Dada avant/après Dada. Lieux, communautés, réseaux*, Berne, Peter Lang, 2022.

Dada dans l'art et ailleurs, ces dernières sont généralement associées au mouvement dans son ensemble et moins aux protagonistes pris individuellement, auxquels il est pourtant possible de se référer indépendamment du label « Dada ».

L'autonomisation de ce qui se présente aujourd'hui sous le nom de « Dada » peut être déplorée, mais elle peut aussi être interprétée comme un signe de la productivité de Dada : une productivité qui s'affranchit joyeusement de ses origines, ou du moins, sans scrupules. Cette prise de distance à l'égard des débuts de Dada tient en partie au fait que les protagonistes de la « génération Dada[3] » de 1916 sont morts depuis longtemps (Marcel Janco, dernier des dadaïstes vivants, mourut en 1984) et qu'il ne reste aujourd'hui que relativement peu de témoins ayant été en contact direct avec ces protagonistes. Les souvenirs immédiats et médiats, quelque trompeurs qu'ils puissent être, se dissipent. Les témoignages vivants sont remplacés par des anthologies, des ouvrages de documentation (comme les présents volumes) et de présentation des matériaux d'archives, des interprétations, mais aussi des reprises littéraires et artistiques, didactiques, commerciales, proches ou éloignées du quotidien, conformistes ou subversives, des impulsions émises jadis par Dada.

Le spectre des traces dada est donc large : comment pourrait-il en être autrement ? Et pourtant, il est possible de nommer quelques facteurs et moments historiques déterminants dans l'effacement progressif des filiations au profit des traces dada. La question des générations mentionnée plus haut est ainsi liée à celle de l'expérience de la crise ; Dada compris (également) comme réaction historique à la Première Guerre mondiale a pu constituer une référence pour une génération née pendant ou après la Seconde Guerre mondiale. Les révolutions politiques, esthétiques et culturelles autour de 1968 ont montré à quel point la période post-1945 était un baril de poudre idéologique, aussi

3. Le concept de génération, dans le double sens de « groupe d'âge » et de « fabrication », fut surtout important au début de nos recherches. À ce sujet, voir le compte-rendu scientifique présenté dans le quatrième volume : « Die Dada-Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht ». Lorsque l'on s'intéresse aux traces laissées par Dada, c'est surtout la façon dont le *changement* de génération détermine l'histoire de sa réception qui est pertinente.

bien à l'« Ouest » (capitaliste) qu'à l'« Est » (communiste) : à quelle tendance, à quelles valeurs, à quels idéaux pouvait ou devait-on alors se rattacher ? ne valait-il mieux pas rejeter tous ces idéaux ? ou bien agir dans une révolution d'un genre nouveau ?

Parce qu'il avait été impossible de subsumer Dada sous un dénominateur commun, le mouvement a pu donner lieu au cours des dernières décennies aux réceptions et aux prolongements les plus divers. Une réception existentialiste-capitaliste ou au contraire communiste radicale (à la suite d'un Richard Huelsenbeck ou d'un Raoul Hausmann) sont tout autant envisageables que des connexions entre pop et protestation politique, haute culture et punk, engouement théorique et pratiques de vie. C'est dans cet espace que prirent place les « néo-avant-gardes » de l'après-guerre, tout comme les théories de la postmodernité[4] nées autour de 1968 et qui culminèrent dans les années 1980.

Ce faisant, les « néo-avant-gardes » si souvent décriées répétèrent Dada (notamment) dans un geste qui n'était ni une simple répétition, ni un simple culte des anciens, ni une action commerciale[5]. Les « néo-avant-gardes » considérèrent le supposé « bonus d'origine » des avant-gardes « historiques » avec une distance critique, voire réflexive[6].

---

4. Nous mentionnerons ici tout particulièrement le texte « Cross the Border – Close the Gap » de Leslie Fiedler, qui reprend une conférence tenue en 1968 à Fribourg-en-Brisgau. Voir également Fritz Gutbrodt, « Leslie Fiedler : "Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist criticism?" », in Thomas Fries, Sandro Zanetti (Hrsg.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966-1971*, Zürich, diaphanes, 2019, p. 241-255, en part. p. 251. Les mots « postmoderne » et « post-modernism » sont déjà plus anciens. Voir Michael Köhler, « 'Postmodernismus' : Ein begriffsgeschichtlicher Überblick », in *Amerikastudien/American Studies* 22:1 (1977), p. 8-18. La discussion relative à cette théorie commence toutefois dès les années 1960, alors que c'est seulement dans les années 1980 que l'usage du terme se généralise – y compris pour caractériser les temps présents ; cette tendance est en baisse depuis le tournant des années 2000. Voir les résultats par exemple sur Google Ngram Viewer.

5. À propos de la critique des « néo-avant-gardes » en général, voir Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, en part. p. 80 (édition française : Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2014, p. 96) : « La néo-avant-garde institutionalise l'*avant-garde comme art* et nie ainsi proprement les intentions des avant-gardes. » Voir également Peter Bürger, *Nach der Avantgarde*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2014.

6. Hal Foster souligne à juste titre la fonction de découverte et de connaissance qu'ont eue les néo-avant-gardes à l'égard des avant-gardes « historiques », ces dernières n'ayant

Dans ce processus, Dada devint un matériau, un champ de ruines fait d'idées et ouvrant des possibilités d'interprétation, des traces donc, que l'on pourrait suivre les unes après les autres – ou non. Cette situation n'a pas changé : il y a aujourd'hui au moins autant de traces dada que de chercheurs et de chercheuses de traces, qui comprennent leur présent comme des lieux où se cachent et se manifestent encore des impulsions dada. La question la plus pressante qui se pose alors, en considérant ces formes de réception et d'appropriation, est celle de savoir comment le geste politique de Dada, à la fois de dissection et d'agacement, peut nous interpeller aujourd'hui[7].

---

pu être nommées comme telles qu'avec les néo-avant-gardes : voir Hal Foster, « What's Neo about the Neo-Avant-Garde ? », in *October* 70 (Autumn 1994), p. 5-32. Jean-Pierre Cometti fait cependant valoir qu'une construction théorique telle que celle élaborée par Foster doit elle aussi être pensée comme un aspect de l'institutionalisation des avant-gardes, et particulièrement de Dada. Voir Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, 2016, ici p. 111-113 (« Dada est-il postmoderne ? »).

7. C'est l'idée vers laquelle tend la fin du livre *Modernism – Dada – Postmodernism* de Richard Sheppard, paru au tournant des années 2000. Sheppard propose auparavant une explication à l'attrait exercé par Dada au sein de la postmodernité, et ce dans les contextes les plus divers : les attentes des générations nées après la Seconde Guerre mondiale étaient bien plus élevées que celles de la génération des dadaïstes, dont la désillusion (du fait de la Première Guerre mondiale) avait rapidement remplacé la foi en l'avenir. Contrairement aux dadaïstes de 1916 – et c'est une différence essentielle –, la/les génération(s) postmoderne(s) n'avai(en)t plus à se distancier elle(s)-même(s) d'une modernité comprise comme emphatiquement positive et orientée vers le progrès. Mais les questionnements en résultant quant à l'action ou inaction politique dans l'époque en question sont plus que comparables. Voir tout le chapitre « Dada and the Last Post of Modernism », in Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston (Ill.), North Western University Press, 2000, p. 351-372, en part. p. 358 et p. 366-372.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA-Spuren

Einleitung zu Band 3

Alles, was wir von Dada wissen, ist auf Spuren angewiesen, die sich von Dada erhalten haben. So gesehen handeln alle vier Bände der vorliegenden Publikation *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA* von Dada-Spuren. Im Unterschied zu den Filiationen aus dem ersten Band versammeln wir in diesem dritten Band jedoch Beiträge zu disparateren Spuren: solchen, die nur über Umwege, über einen zweiten oder dritten Blick, über Fiktionen, Reminiszenzen, Übersetzungen und Appropriationen zu Dada hin- bzw. zurückführen. Es gehört schließlich zur Wirkungsgeschichte von Dada, dass Dada sich auch dort zeigt, wo nicht explizit davon die Rede ist: im Pop, im Design, aber auch in Formen politischen Protests, in denen beispielsweise Taktiken ‚subversiver Affirmation'[1] erprobt werden.

Das übertriebene Ja, der unheimliche Zwilling des großen Neins, ist eine der Spuren Dadas, die sich von 1916 bis heute verfolgen lassen. Dass sich dabei die Frage nach der Autorschaft oftmals im Dunkeln verliert, hat neben dem flüchtigen Charakter vieler Dada-Aktionen und -Artefakte auch mit der kollektiven Dimension zu tun, die Dada von Anfang an bestimmt hat,[2] auch wenn sich einzelne Exponenten immer wieder in den Vordergrund gespielt haben. Wenn heute die plurilingualen und medienübergreifenden Spuren von Dada in der Kunst und anderswo erkennbar werden, dann sind diese oftmals mit der Bewegung

1. Vgl. Inke Arns und Sylvia Sasse, „Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance", in: *IRWIN: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London, 2006, S. 444-455.
2. Die kollektive Dynamik von Dada untersuchen wir in folgender Publikation: Isabelle Ewig, Agathe Mareuge, Sandro Zanetti (Hrsg.), *Dada avant / après Dada. Lieux, communautés, réseaux*, Bern u.a., Peter Lang, 2022.

insgesamt assoziiert, also weniger mit einzelnen Protagonistinnen und Protagonisten, auf die schließlich auch ohne das Label ‚Dada' Bezug genommen werden kann.

Die Verselbständigung dessen, was *heute* alles unter der Bezeichnung ‚Dada' firmieren kann, mag man beklagen – oder gerade als Zeichen der Produktivität von Dada werten: einer Produktivität, die sich von ihren etwaigen Ursprüngen mit Lust oder zumindest ohne grundsätzliche Skrupel entfernt. Dabei ist die gegenwärtige Entfernung zwar nicht allein, aber doch auch auf den schlichten Umstand zurückzuführen, dass die damaligen Protagonisten oder Protagonistinnen der ‚Generation Dada'[3] von 1916 alle längst verstorben sind (Marcel Janco starb, wohl als letzter, 1984) und dass heutzutage auch von denjenigen Personen, die noch unmittelbaren Kontakt zu einzelnen von ihnen hatten, nur noch wenige leben. Die unmittelbaren und die mittelbaren Erinnerungen, wie trügerisch auch immer, verblassen. An die Stelle lebendiger Zeugnisse treten Dokumentationen (wie auch die hier vorliegenden Bände), Sammlungen und Aufarbeitungen von Archivmaterialen, Interpretationen, aber eben auch literarische und künstlerische, didaktische, kommerzielle, alltagsnahe und alltagsferne, konformistische und subversive Wiederaufnahmen dadaistischer Impulse.

Das Spektrum der Dada-Spuren ist entsprechend breit: Wie sollte es auch anders sein? Gleichwohl lassen sich in historischer Hinsicht einige Faktoren und Momente benennen, die für die tendenziell zunehmende Ablösung von Dada-Filiationen im engeren Sinne durch Dada-Spuren in einem vielfältigeren Sinne wichtig waren. Verbunden mit der bereits erwähnten Generationenfrage ist die Frage, wie die Krisenerfahrung, die Dada 1916 als historische Reaktion auf den Ersten Weltkrieg (auch) darstellte, für eine Generation anschlussfähig werden konnte, die während oder nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurde. In den politischen, ästhetischen und kulturellen Revolutionen ‚um 1968' wird greifbar, wie sehr in der ‚westlichen' (kapitalistischen) ebenso wie in einem Groß-

3. Der Generationenbegriff im Doppelsinn der ‚Altersgruppe' und der ‚Hervorbringung' war für unsere Forschungen vor allem in der Anfangszeit wichtig. Vgl. hierzu den Forschungsbericht im vierten Band: „Die Dada-Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht". Mit Blick auf die Dada-Spuren ist vor allem die Frage aufschlussreich, wie der Generationenwechsel die Rezeptionsgeschichte von Dada mitprägt.

teil der ‚östlichen' (kommunistischen) Weltgebiete die Zeit ‚nach 1945' ein ideologisches Pulverfass war: Welcher Richtung, welchen Werten, welchen Idealen sollte man sich anschließen? Oder doch lieber auf alle Ideale pfeifen? Oder an einer neuen Art von Revolution mitwirken?

Gerade weil Dada nie auf einen Nenner zu bringen war, eröffneten sich in den vergangenen Jahrzehnten verschiedenste Möglichkeiten der Rezeption und Weiterführung. Existentialistisch-kapitalistische oder radikalkommunistische Rezeptionen (in der Nachfolge etwa von Richard Huelsenbeck oder von Marcel Janco) waren und sind ebenso denkbar wie dadaistische Querverbindungen zwischen Pop und Protest, Hochkultur und Punk, Theorieversessenheit und Lebenspraxis. Die sogenannten ‚Neo-Avantgarden' der Nachkriegszeit bewegten sich in diesem Spannungsfeld ebenso wie die bereits um 1968 entstehenden Theorien der Postmoderne,[4] die in den 1980er-Jahren wiederum auf ihren Höhepunkt zusteuerten.

Dabei wiederholten die oft geschmähten ‚Neo-Avantgarden' (auch) Dada mit einer Geste, die weder bloße Wiederholung noch einfach Ahnenkult oder schlicht Kommerz war.[5] Dem vermeintlichen Ursprungsbonus der ‚historischen' Avantgarden begegneten die ‚Neo-Avantgarden' durchaus mit einer kritischen, auch reflexiven Distanz.[6]

---

4. Zu nennen ist hier insbesondere der Aufsatz „Cross the Border – Close the Gap" von Leslie Fiedler, der auf einen Vortrag von 1968 in Freiburg in Breisgau zurückgeht. Vgl. hierzu Fritz Gutbrodt, „Leslie Fiedler: ‚Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist criticism?'", in: Thomas Fries und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966-1971*, Zürich, diaphanes, 2019, S. 241-255, bes. S. 251. Das Wort ‚Postmoderne' bzw. ‚Post-Modernism' ist bereits älteren Datums. Vgl. Michael Köhler, „‚Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick", in: *Amerikastudien / American Studies* 22:1 (1977), S. 8-18. Die Theoriediskussion findet allerdings erst ab den 1960er-Jahren statt, wohingegen wiederum eine breite Verwendung des Wortes – auch im Sinne einer Gegenwartsbezeichnung – erst ab den 1980er-Jahren zu verzeichnen ist: mit fallender Tendenz seit der Jahrtausendwende. Vgl. hierzu die entsprechenden Resultate z.B. via Google Ngram Viewer.

5.Vgl. zur Kritik der ‚Neo-Avantgarden' insgesamt: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, bes. S. 80: „Die Neo-Avantgarde institutionalisiert die *Avantgarde als Kunst* und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen." Dazu weiter: Peter Bürger, Nach der Avantgarde, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2014.

6. Hal Foster betont zu Recht gerade die Erschließungsfunktion der Neo-Avantgarden für die ‚historischen' Avantgarden, wobei letztere erst *mit* den Neo-Avantgarden *als*

Dada wurde in diesem Prozess selbst zum Material, zu einem Trümmerhaufen an Ideen, an Verwertungsmöglichkeiten, an disparaten Spuren eben, denen man im Einzelnen folgen konnte – oder auch nicht. An dieser Situation hat sich bis heute nichts geändert: Dada-Spuren gibt es mindestens so viele, wie es Spurenfinder*innen gibt, die ihre jeweilige Gegenwart als Artikulations- und Fundstätten dadaistischer Impulse begreifen. Am drängendsten stellt sich dabei mit Blick auf diese Rezeptions- und Weiterbearbeitungsweisen die Frage, wie mit der politischen, der zugleich enervierenden und sezierenden Geste Dadas in der Gegenwart, heute, umzugehen ist.[7]

‚historische Avantgarden' benennbar wurden: Hal Foster, „What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", in: *October* 70 (Autumn 1994), S. 5-32. Dagegen macht wiederum Jean-Pierre Cometti geltend, dass auch die Theoriebildung wie jene Fosters noch als Teil der Institutionalisierung der Avantgarden und im Speziellen von Dada zu denken ist. Vgl. Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, 2016, hier S. 111-113 („Dada est-il postmoderne?").

7. Auf diese Frage läuft auch der Schluss des zur Jahrtausendwende erschienenen Buches *Modernism – Dada – Postmodernism* von Richard Sheppard hinaus. Sheppard bietet zuvor eine Erklärung, warum eine Bezugnahme auf Dada gerade in der Postmoderne in verschiedensten Kontexten attraktiv geworden ist: Die Generation(en) der nach dem Zweiten Weltkrieg Geborenen hatten viel tiefere Erwartungen an die Zukunft als die Generation der in ihrem anfänglichen Zukunftsglauben komplett (durch den Ersten Weltkrieg) desillusionierten Dadaisten. Die dadaistische Abgrenzung gegenüber einer emphatisch positiv, fortschrittlich verstandenen Moderne musste(n) die ‚postmoderne(n)' Generation(en) nicht erst selber leisten, und darin besteht auch ein wesentlicher Unterschied zur ‚Generation Dada 1916'. Aber die Fragen, die sich daraus mit Blick auf das politische Handeln oder Unterlassen in der *jeweiligen* Gegenwart stell(t)en, sind mehr als nur vergleichbar. Vgl. hierzu insgesamt das Kapitel „Dada and the Last Post of Modernism", in: Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston, Ill., North Western University Press, 2000, S. 351-372, bes. S. 358 und S. 366-372.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA Traces

Introduction to Volume 3

Everything we know about Dada relies upon the traces of Dada that have been preserved. In this sense, all four volumes of the present publication, *The Return of DADA*, are about traces of Dada. In contrast to the filiations of the first volume, this third volume is a collection of writings about more disparate traces: the kind that only lead (back) to Dada by way of detours, via second or third glances, via fictions, reminiscences, and translations. After all, it is part of the history of Dada's influence that Dada also shows itself where it is not explicitly mentioned: in pop culture, in design, and in forms of political protest where, for example, tactics of "subversive affirmation"[1] are tested and explored.

The exaggerated *Yes*, the uncanny twin of the big *No*, is one of the traces of Dada which can be followed from 1916 onwards. The ephemeral character of many Dada actions and artifacts, with the collective dimension which has defined Dada from its beginning[2] (albeit with foregrounded roles of certain individuals), has often obscured the question of authorship. The emerging traces of Dada across language and media, in art and elsewhere, are more often associated with the movement in general, than with individual protagonists who can be referred to without a Dada label.

1. See Inke Arns und Sylvia Sasse, "Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance", in: *IRWIN: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006, pp. 444-455.
2. We explore the collective dynamic of Dada in the following publication: Isabelle Ewig, Agathe Mareuge, Sandro Zanetti (eds.), *Dada avant / après Dada. Lieux, communautés, réseaux*, Bern etc., Peter Lang, 2022.

The catchy and arbitrary qualities of the term *Dada*, and all it encompasses, rather than cause for regret – are a reflection of Dada's productivity, which develops joyfully, carelessly. The current developments can be traced to the simple fact that the original protagonists of the "Dada Generation"[3] of 1916 are all long since dead. Marcel Janco, probably the last of these, died in 1984, and there are only a few still alive who had direct contact with individuals of this generation. Direct and mediated memories of that time, however unreliable, are fading. Living witnesses are replaced by documentation (like the present volumes), collections and reappraisals of archival materials, interpretations, and literary, artistic, didactic, commercial, commonplace, radical, conformist or subversive revivals of the Dadaist impulse.

And so the spectrum of Dada's traces is equally panoramic. How could it be otherwise? It is still possible, from a historical perspective, to name several factors important for the replacement of stricter Dada filiations by broader Dada traces. The generational aspect resides in Dada's 1916 representation as a historical reaction to the crisis of the First World War, and how this became inspirational for the generations born during and after the Second World War. The political, aesthetic, and cultural revolutions around 1968 show how much of an ideological powder keg the time "after 1945" was – both in the "western" (capitalist) societies, and in their "eastern" (communist) counterparts. What direction, what values, which ideals should one subscribe to? Or should one reject all ideals? Or cooperate in a new form of revolution?

Precisely because Dada defied reduction to a single denominator, the past decades have seen the opening of a wide variety of possibilities for reception and continuation. Existentialist-capitalist or radical communist receptions (following e.g. Richard Huelsenbeck or Marcel Janco)

3. The concept of generation in the double sense of "age group" and "creation" was important for our research, especially in its early phases. See the research report in volume four: "Die Dada-Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht." With respect to Dada traces, it is above all the question of how the *change* of generations shapes reception history that is revealing.

were and are just as conceivable as Dadaist links between pop music and protest, high culture and punk, theory obsession and life praxis. The so-called "neo-avant-garde" of the post-war period inhabited this field of tension, as did the theories of postmodernity[4] which emerged around 1968 and reached their apogee in the 1980s.

The oft-maligned "neo-avant-gardists" replayed Dada with a gesture that was neither mere repetition nor a simple ancestor cult nor yet one of sheer commerce.[5] The neo-avant-garde looked at the "historical" avant-garde's supposed bonus of origin with a critical and self-reflexive distance.[6] Dada itself became material in this process, a rubble of ideas, of possibilities for exploitation, of disparate traces to be pursued individually – or not. This situation remains unchanged today. There are at least as many Dada traces as there are trace-seekers, conceiving of their respective present as sites of articulation and discovery driven by a Dada impulse. Now, the most urgent question is how to engage

4. Particularly worth mentioning here is the essay "Cross the Border – Close the Gap" by Leslie Fiedler, which goes back to a 1968 lecture in Freiburg im Breisgau. See Fritz Gutbrodt, "Leslie Fiedler: ‚Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist criticism?'", in: Thomas Fries and Sandro Zanetti (eds.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966-1971*, Zürich, diaphanes, 2019, pp. 241-255, esp. p. 251. The words "postmodernity" and "postmodern" is of an older date. See Michael Köhler, "'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick", in: *Amerikastudien / American Studies* 22:1 (1977), pp. 8-18. The theory discussion only began, however, in the 1960s, although a broad use of the word—including as a label for the present—only began in the 1980s, with a declining tendency since the turn of the millennium. See the corresponding results of e.g. Google's Ngram Viewer.

5. For more on criticism of the "neo-avant-garde" in general, see Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, esp. p. 80: "Die Neo-Avantgarde institutionalisiert die *Avantgarde als Kunst* und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen." See also: Peter Bürger, *Nach der Avantgarde, Weilerswist*, Velbrück Wissenschaft, 2014.

6. Hal Foster rightly emphasizes the exploratory function of the neo-avant-garde *for* the "historical" avant-garde, whereby the latter could only adopt the name of "historical" along with the neo-avant-garde: Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", in: *October* 70 (Autumn 1994), pp. 5-32. Jean-Pierre Cometti, on the other hand, argues that theory formation along the lines of Foster's belongs to the institutionalization of the avant-garde and specifically of Dada. See Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, 2016, here pp. 111-113 ("Dada est-il postmoderne?").

with Dada's political gesture – one which is simultaneously facile and radical, enervating and dissecting.[7]

Translated by Brian Alkire

7. This question is ultimately reached in the conclusion of Richard Sheppard's book *Modernism – Dada – Postmodernism* which appeared at the turn of the century. Sheppard explains why relation to Dada became attractive, especially in the postmodern period: the generation(s) of those born after the Second World War had much deeper expectations for the future than the Dadaists whose initial visions of the future were completely disillusioned by the First World War. The Dadaist rejection of an emphatically positive, progressive modernity did not need to be accomplished by "postmodern" generations, which constituted an essential difference from "Generation Dada 1916." But the questions that emerged with a view to political action or abstention from politics in the *respective* present are more than just comparable. See in general the chapter "Dada and the Last Post of Modernism", in: Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston, Ill., North Western University Press, 2000, pp. 351-372, esp. p. 358 and pp. 366-372.

DADA

RETURN

4

Agathe Mareuge
Sandro Zanetti
(Ed. | Hg.)

The Return of
Die Wiederkehr von
Le Retour de
DADA

Vol. 4 | Bd. 4

DADA Historiographies | DADA-Historiografien | Historiographies DADA

les presses du réel

Vol. 4 | Bd. 4

DADA Historiographies | DADA-Historiografien | Historiographies DADA

Table of contents | Inhaltsverzeichnis | Table des matières

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti	7	Introduction	Einleitung
Agathe Mareuge, Sandro Zanetti	13	Die Dada-Generation nach 1945. Ein Forschungsbericht
Sandro Zanetti	25	Was kann es heißen, die Geschichte(n) von Dada zu schreiben? Memoiren, Dadasophien, Quellenkritik und Genealogie
Hubert van den Berg	67	Prädada post festum. Zur Entstehung einer Legende namens „New York Dada“
Tobias Wilke	89	*Lost in Transcription*: Hugo Balls Manifest und die Dada-Historiografie
Ina Boesch	119	„Reizende, begabte Amateure“? Zur Geschichtsschreibung von Dada aus geschlechtsspezifischer Perspektive
Agathe Mareuge	137	Auto-historicisation, disparitions, réappropriations : les femmes et le (contre-)canon dada

Graphic Recording, *The Return of Dada* de/von/by Tiziana Jill Beck + Johanna Benz

Remerciements | Dank | Acknowledgements

Table des matières des quatre volumes | Inhaltsverzeichnis aller vier Bände | Table of contents of all four volumes

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

Historiographies DADA

Introduction au volume 4

Cette publication est issue d'une recherche portant sur les processus d'historicisation et d'auto-historicisation de Dada, depuis ses origines mêmes jusqu'à aujourd'hui : de quelle manière et selon quelles stratégies ce mouvement s'est-il paradoxalement inscrit dans l'histoire, parfois à son corps défendant ? Ces phénomènes d'(auto-)historicisation – de *retour* de Dada – ont pris et prennent encore des formes multiples : filiations poétiques et artistiques plus ou moins auto-réflexives, traces théoriques, culturelles, ou politiques, mises en scène muséales ; à chaque fois, il s'agit d'examiner comment Dada se situe ou est situé par rapport à d'autres mouvements contemporains, par rapport aux générations artistiques antérieures et ultérieures, et ce faisant, quelle place il occupe dans l'histoire non seulement artistique et littéraire, mais aussi plus généralement culturelle – que dit-il alors du rapport de l'art à la société, de la façon de penser l'art et ses possibilités, et des implications philosophiques, sociales, politiques, économiques de telles conceptions ?

Ce quatrième volume est consacré plus spécifiquement aux historiographies dada. On peut distinguer entre différents types de production historiographique ; on peut, de même, envisager différents gestes historiographiques, ou auto-historicisants, au-delà des seuls textes critiques ou théoriques ou de la seule production essayistique. Il est question ici d'historiographies au pluriel, car il y a en effet une pluralité d'écritures possibles de l'histoire de Dada, comme de toute avant-garde et même de tout mouvement. Ces récits historiographiques sont d'autant plus multiples qu'ils sont des constructions, et non des données figées : il importe donc d'en reconstruire les contextes et enjeux spécifiques, pour pouvoir le cas échéant en faire ressortir les limites, voire les erreurs. Le travail en archives, la découverte de nouveaux témoignages

permettent certes parfois de corriger des erreurs factuelles, de mettre au jour des éléments nouveaux, et ce sont là d'importants acquis de la recherche ; mais il convient aussi de penser l'historiographie, ou le processus historiographique, non pas comme la recherche d'une vérité définitive, mais plutôt comme l'ouverture vers une pluralité de récits possibles.

On peut considérer que les historiographies dada revêtent un caractère paradigmatique pour les chercheuses et chercheurs. Son rejet farouche de toute perspective historique, la déstabilisation de la théorie à laquelle il procède, sa critique radicale des normes langagières et de pensée, tout comme de l'institution artistique et littéraire, mais aussi les gestes d'auto-historicisation qu'il commet pourtant d'emblée, constituent un paradoxe fondamental auquel les dadaïstes se sont eux-mêmes confrontés et auquel ils ont apporté des réponses diverses. Ils invitent à interroger les possibilités et les limites de toute avant-garde dans une perspective non seulement artistique, mais aussi historiographique. D'un point de vue historique et généalogique, quelles sont encore les possibilités de rupture après Dada ? Que peut encore être une avant-garde aujourd'hui ? On peut aller jusqu'à se demander si ce terme peut encore avoir un sens, cent ans après les avant-gardes dites « historiques ». Et le rapport contemporain à la nouveauté ne rend-il pas impossibles désormais les véritables moments de rupture ? Mais si la rupture n'est plus possible, qu'en est-il dès lors du positionnement de l'art et de la littérature par rapport à la société : quelle résistance, quelle critique, quelle (il)légitimité ? En posant ces questions, l'intention est d'interroger l'héritage de Dada du point de vue de l'histoire des idées et d'élargir le spectre des constructions historiographiques dont il peut, aujourd'hui encore, former un point de départ.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA-Historiografien

Einleitung zu Band 4

Diese Publikation ist das Ergebnis eines Forschungsprojektes, das Prozesse und Phänomene der Historisierung und Selbsthistorisierung von Dada von den Anfängen um 1916 bis heute untersucht hat: Auf welche Weise und mit welchen Strategien ist diese Bewegung paradoxerweise – und mitunter widerwillig – Teil der anerkannten Kunst- und Kulturgeschichte geworden? Die Prozesse und Phänomene der (Selbst-)Historisierung – der *Wiederkehr* von Dada – nahmen und nehmen vielfältige Formen an: mehr oder weniger selbstreflexive poetische und künstlerische Filiationen, Spuren im Bereich der Kultur, der Politik, der Theorie, museale Schauplätze. Jedes Mal ging es darum zu untersuchen, wie Dada im Verhältnis zu anderen – zeitgenössischen, früheren oder späteren – Bewegungen stattfindet, stattgefunden hat oder situiert wird. Welchen Platz nimmt Dada in der Geschichte ein, und zwar nicht nur im Bereich der Kunst und Literatur, sondern der Kultur in einem weiteren Sinne? Was sagt Dada über das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft aus, über die Art und Weise, wie man über Kunst und ihre Möglichkeiten nachdenkt, und über die philosophischen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen Implikationen der jeweiligen Konzeptionen?

Der vorliegende vierte Band konzentriert sich auf die zahlreichen Dada-Historiografien. Dabei lassen sich unterschiedliche Arten von Geschichtsschreibung unterscheiden. Ebenso ist von einer Vielfalt historiografischer oder selbsthistorisierender Gesten auszugehen – auch jenseits von einzelnen wissenschaftlichen, theoretischen oder essayistischen Texten. Wir gehen von Historiografien im Plural aus, denn tatsächlich gibt es eine Pluralität von Möglichkeiten, die Geschichte von Dada zu schreiben – ein Phänomen, das auf die Geschichte jeder Avantgarde und sogar jeder Bewegung zutreffen dürfte. Die historiografischen Erzählungen sind vielfältig in dem Maße, wie es sich um

Konstruktionen und nicht um feststehende Daten handelt: Es ist daher wichtig, die spezifischen Kontexte und Einsätze zu rekonstruieren, um gegebenenfalls auch die Grenzen oder Irrtümer dieser Konstruktionen aufzeigen zu können. Die Archivarbeit und die Erschließung von noch unbekanntem Material ermöglicht es bisweilen, sachliche Irrtümer zu korrigieren und übersehene Zusammenhänge aufzudecken. Derartige Errungenschaften der Forschung sind wichtig. Zur historiografischen Reflexion gehört allerdings auch, dass sich der Prozess der Geschichtsschreibung nicht auf die Ermittlung einer abschließenden Wahrheit reduzieren lässt, sondern eine Vielfalt möglicher Erzählungen mitimpliziert.

Dada-Historiografien weisen für die Forschung womöglich paradigmatischen Charakter auf. Dadas heftige Ablehnung jeglicher historischen Perspektive, die Infragestellung des Werts von Theorie, von der Dada ausgeht, die radikale Kritik an Sprache, an Denknormen sowie an Kunst und Literatur als Institution stellen im Zusammenspiel mit den Gesten der Selbsthistorisierung, die Dada gleichwohl von Anfang an begleitet haben, ein grundlegendes Paradoxon dar, mit dem sich die Dadaist*innen selbst bereits konfrontiert sahen und auf das sie verschiedene Antworten gegeben haben. Diese laden dazu ein, die Möglichkeiten und Grenzen einer jeden Avantgardebewegung nicht nur aus einer rein künstlerischen, sondern auch aus einer historiografischen Perspektive zu befragen. Welche Möglichkeiten eines Bruchs *nach* Dada gibt es aus einer historischen und genealogischen Perspektive? Was kann, womöglich, eine ‚Avantgarde' heute noch sein? Ergibt der Begriff rund hundert Jahre nach den ‚historischen' Avantgarde überhaupt noch einen Sinn? Verunmöglicht das gegenwärtige Verhältnis zum Neuen nicht gerade tatsächliche Momente des Bruchs? Wenn aber ein derartiger Bruch nicht mehr möglich – vielleicht aber auch nicht mehr erstrebenswert – scheint, was bedeutet dies dann wiederum für die Stellung und Situation der Literatur und Kunst im Verhältnis zur Gesellschaft? Woraus resultiert und wohin führt der Widerstand, der Affekt, die Kritik oder die (Contra-)Legitimität? Geht man diesen Fragen nach, untersucht man nicht nur Dadas Erbschaft aus einer ideengeschichtlichen Perspektive, sondern erweitert gleichzeitig – mit Dada als möglichem Ausgangspunkt – den Blick für das Spektrum möglicher historiografischer Konstruktionen und ihrer Folgen.

Agathe Mareuge, Sandro Zanetti

DADA Historiographies

Introduction to Volume 4

This publication is the result of a research project which investigated the processes and phenomena of the historicization and self-historicization of Dada, from its beginnings in 1916 to the present day. How has this movement paradoxically – and sometimes against its own precepts – become part of accepted art and cultural history? The processes and phenomena of (self)historicization – the *return* of Dada – have taken various forms: more or less self-reflexive poetic and artistic filiations, traces in culture, politics, theory, and museum exhibition. The goal was, in each case, to explore how Dada occurs or is situated in relation to earlier, contemporary, or later movements. What place does Dada take in history, not just in art and literature but also in culture more generally? What does Dada say about the relation between art and society, about the ways we think about art and its possibilities, and about the philosophical, social, political, and economic implications of these concepts?

The present volume focuses on the numerous historiographies of Dada. We can distinguish between different ways of writing history and identify a variety of historiographic or self-historicizing gestures – beyond individual scientific, theoretical, or essayistic texts. We speak of historiographies in the plural, as there is actually a plurality of possibilities for writing about Dada – a phenomenon that could apply to the history of every art movement. The historiographical narratives are so diverse that we are talking about constructions rather than established dates: it is important, therefore, to reconstruct the specific contexts and deployments so as to show the potential limits or errors of these constructions. Archival work and the sourcing of as yet unknown material has meanwhile enabled the correction of factual errors and uncovered overlooked connections. Such research achievements are

important. An essential part of historiographical reflection, however, is a recognition that the process of writing history cannot be reduced to any single conclusive truth but instead always implies a variety of possible narratives.

Dada historiographies could be said to have a paradigmatic character for research. Dada's vehement rejection of any historical perspective, its skepticism for theory, its radical critique of language, of norms of thought and of art and literature as institutions – all of this, alongside Dada's *ab ovo* self-historicization, presents a fundamental paradox. The Dadaists themselves were confronted with this and provided various answers. They are an invitation to question the parameters of any avant-garde movement not just from a purely artistic, but also from a historiographic perspective. What possibilities of a break *after* Dada are there from a historical and genealogical perspective? What could an "avant-garde" possibly be today? Does the term even mean anything a hundred years after the "historical" avant-garde? Doesn't our contemporary relationship with the new precisely prevent actual moments of break? If a break of this kind seems no longer possible, however, what does that mean for the position and situation of literature and art in their relation to society? Where are the sources of resistance, affect, critique, and (counter-)legitimacy, and where are they leading? Pursuing these questions is to investigate Dada's legacy from the perspective of the history of ideas and at the same time – with Dada as a possible starting point – to expand our view of an infinite spectrum of possible historiographical constructions.

Translated by Brian Alkire