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

Which documents of Dada can serve as a basis for historical retrospection – and how? In this essay, various forms of a possible historiography are discussed: memoirs, 'dadasophies', source criticism, and genealogy. The memoirs of male and (less frequently) female Dadaists are often led by strategic considerations while still retaining a certain poetic quality. The aim of 'dadasophies' was fundamentally to challenge conventional historical narratives, while the aim of source criticism, conversely, is to scrutinize for truth ideally determinable in light of the transmitted documents. In this essay, it will be shown how these two approaches are in a (necessary) state of mutual tension and how this tension might be described from a 'genealogical' perspective (in Nietzsche's sense).

À quels documents de Dada peut-on se référer lorsque l'on adopte une perspective de rétrospective historique, et comment peut-on le faire ? Cet article examine différentes formes d'une possible historiographie dada : mémoires, dadasophies, critique des sources et généalogie. Tandis que les mémoires des dadaïstes hommes et (plus rarement) femmes sont souvent marqués par des enjeux stratégiques, tout en témoignant d'une qualité poétique propre, les « dadasophies » visent une remise en question fondamentale des récits historiques conventionnels. La critique des sources quant à elle vise à vérifier la véracité des documents transmis. Cet article met au jour la tension qui anime le rapport entre ces différentes formes d'accès à un savoir sur Dada et montre dans quelle mesure cette tension peut être décrite selon une perspective « généalogique » (au sens nietzschéen).

Sandro Zanetti

Was kann es heißen, die Geschichte(n) von Dada zu schreiben? Memoiren, Dadasophien, Quellenkritik und Genealogie

Wer sich daran machen möchte, die Geschichte(n) von Dada zu schreiben, wird sich zunächst damit konfrontiert sehen, dass das, was im Rahmen einer traditionellen Literatur- oder Kunstgeschichte die ‚Werke' sind, entweder nie existiert hat oder andere als die gewohnten Formen annahm. Vieles liegt nur in indirekten Zeugnissen vor: in Form von Ankündigungen, in späteren Rekonstruktionen, in Erinnerungsdokumenten. Dass der Begriff des ‚Werkes' mit Blick auf Dada fragwürdig ist, muss nicht eigens betont werden. Es wäre aber auch wenig gewonnen, den Begriff mit Verweis auf seinen semantischen

Ballast einfach über Bord zu werfen, ohne nach dessen womöglich weiterhin bestehendem Erklärungspotenzial zu fragen. Darauf wird zurückzukommen sein. Vorab sind verhältnismäßig einfache Fragen zu stellen, die aus der je spezifischen Überlieferungssituation resultieren: Worauf genau soll man sich im historischen Rückblick auf Dada beziehen? Und wie? Was sind die Gegenstände, Quellen, Dokumente? Oder sind es bloß Überreste? Irrlichter? Und was wären weiterführende Kriterien, nach denen man die oder eine Dada-Geschichte erzählen, reflektieren, begründen, vielleicht revidieren oder am Ende gar vermeiden sollte?

Will man diese Fragen beantworten, sind zuerst ein paar grundsätzliche Erwägungen anzustellen. Es beginnt mit der Überlieferungsproblematik: Jede Überlieferung ist auf die spezifische Medialität ihrer materiellen Träger zurückverwiesen. Nicht ausschließlich, aber in elementarer Weise. Diese Träger sind transaktuell.[1] Das heißt: Sie überstehen – wo es sie gibt, und das ist keineswegs selbstverständlich, denn sie können auch vernichtet werden oder schlicht abhandenkommen – die Gegenwart ihres eigenen Zustandekommens. Im Verbund mit entsprechenden Kommunikationsakten und Reproduktionstechniken sind sie über kurz oder lang in der Lage, unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten zu eröffnen. Diese Möglichkeiten, die prinzipiell zukunftsoffen sind, lassen sich allerdings von der Gegenwart ihrer Eröffnungen her nie umfassend antizipieren oder gar kontrollieren. Darin besteht die grundsätzliche Rezeptionsoffenheit von Überlieferungsprozessen jeglicher Art, auch ihre Interpretationsoffenheit. Unternommen werden kann aus der jeweiligen Gegenwart heraus nur der Versuch, diesen Möglichkeiten überhaupt Raum zu geben, indem Überlieferungsträger hergestellt und/oder aufbewahrt sowie gegebenenfalls reproduziert werden. Außerdem kann man versuchen, *mit* diesen Trägern bestimmte Rezeptionsmöglichkeiten zu provozieren oder zu stimulieren (oder aber zu verhindern). Bei Erinnerungsdokumenten ist dies besonders oft der Fall – und dies nicht zuletzt, weil sie in der Regel eine Rückwirkung auf ihre Verfasser oder Verfasserinnen haben.

1. Zum Begriff der ‚Transaktualität' vgl. weiterführend: Stefanie Heine und Sandro Zanetti (Hrsg.), „Einleitung", in: dies., *Transaktualität.* Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit, München, Wilhelm Fink, 2017, S. 931.

Was die materiellen Überlieferungen von Dada angeht, so haben sich am ehesten noch a) diejenigen Artefakte erhalten, die dem traditionellen Werkbegriff zumindest nahestehen (Bilder, Objekte, Collagen etc.), sowie b) die in einem weiten Sinne literarischen Erzeugnisse (Manifeste, Proklamationen, typografische Experimente, Gedichte, gemeinsam verfasste bzw. signierte Texte etc.).[2] Dazu kommen c) die bereits erwähnten diversen – meist schriftlich überlieferten – Erinnerungsdokumente. Lebten die Protagonisten noch, so wären auch sie selbst in ihren Äußerungen als – sprechende – Erinnerungsdokumente zu erachten. Denkt man Überlieferung noch umfassender von ihren prinzipiell heterogenen Materialisierungen her, kommen d) auch noch, sofern sie sich erhalten haben, die lokalen Schauplätze, die Bauten und Interieurs hinzu, an bzw. in denen Dada stattgefunden hat. Zu denken ist hier insbesondere an das Cabaret Voltaire an der Spiegelgasse 1 in Zürich: Es steht als Gebäude immer noch und ist erst vor wenigen Jahren, nach einer erfolgreichen Volksabstimmung, in den Besitz der Stadt übergegangen.[3]

Im Falle literarischer Erzeugnisse stellt sich die Frage nach ihrer Überlieferung anders als in materialgebundeneren Künsten und Produktionsformen inkl. der Architektur, gehört es doch zum Grundprinzip der Literatur, dass sie zirkuliert, dass sie sich in unterschiedlichen Medien

---

2. Ob Institutionen einzelnen Überlieferungen Werkstatus zugestehen oder nicht, hat Auswirkungen auf die Wertschätzung, die sie dadurch erfahren oder nicht. Wie Lutz Hieber am Beispiel der Neuen Nationalgalerie in Berlin und mit Blick auf Dada gezeigt hat, weisen solche Entscheidungen auch politische Sprengkraft auf: „Denn aus der Epoche des Dadaismus beispielsweise sind zwar Gemälde und Plastiken sowie eine großformatige Collage von Hannah Höch zu sehen, aber keine Manifeste, keine Bücher, keine Plakate und keine Fotografien. Damit ist diese Bewegung ihrer kritischen Stoßkraft beraubt. Die Kuratoren verstümmeln Dada, indem sie alles ausklammern, was nicht in den Kanon der Beaux-Arts passt.“ Lutz Hieber, „Künstlerische und naturwissenschaftliche Kreativität“, in: Ronald Kurt und Udo Göttlich (Hrsg.), *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, Wiesbaden, Springer VS, 2012, S. 263-293, hier S. 274.

3. Vgl. die Weisung des Stadtrats von Zürich an den Gemeinderat vom 7. September 2016: www.gemeinderat-zuerich.ch/DocumentLoader.aspx?lib=doc&ID=7c3ecc38-ad1e-4323-9b8c-1d3c0e593437&Title=2016_0295.pdf (aufgerufen am 20. November 2020). Infolge eines Referendums kam es am 24. September 2017 zu einer städtischen Volksabstimmung, die mit 64.5 Prozent zugunsten des Erwerbs des Cabaret Voltaire (durch einen Immobilientausch mit der Anlagestiftung Swiss Life) gewonnen wurde. Seither ist das Cabaret Voltaire im Besitz der Stadt Zürich.

materialisieren kann und dass also die Überlieferung in der Regel nicht vom Kriterium des Vorhandenseins eines ‚Originals' – hier eines Manuskripts oder Typoskripts (oder einer noch lebenden Autorfigur) – abhängig ist. Die Erstpublikationen in ihrer spezifischen Typografie – wie etwa das Simultangedicht „L'amiral cherche une maison à louer" von Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara in der frühen Dada-Revue *Cabaret Voltaire* (1916), Raoul Hausmanns Letternexperiment „fmsbw" (1918), das Kurt Schwitters' „Ursonate" inspiriert hat, oder die diversen Manifeste, Proklamationen und Flugblätter – sind zwar in ihrer spezifischen *grafischen* Überlieferungsform ernst zu nehmen. Sie unterscheiden sich darin auch von klassischen literarischen ‚Werken', deren ‚Text' sich mehr oder weniger indifferent zu seiner visuellen Anordnung auf einer Seite oder (relevant spätestens seit Mallarmés *Coup de dés*) Doppelseite verhält. Allerdings wäre es verkehrt, die Typografie absolut zu setzen – und darüber zu vergessen, dass viele, wenn nicht die meisten der literarischen Dadatexte, ja Dada*provokationen* dazu bestimmt waren, mündlich vorgetragen, vor Publikum aufgeführt, *live* performt zu werden, und zwar, so ist zu vermuten, immer wieder neu und anders. Von diesen Livemomenten wiederum gibt es aus der Gründungszeit keinerlei Ton- oder Filmaufnahmen: Alle bekannten Tonaufnahmen von Dadatexten (Rezitationen) und alle Filmaufnahmen von Dadaaufführungen (Performances), auch und gerade diejenigen von den Gründungsmitgliedern, wurden erst später angefertigt. Außerdem gehörte es zum guten Ton dadaistischer Sprachexperimente und Sprechproduktionen, dass ihre wandelbaren und letztlich flüchtigen Texte und Artikulationsformen in verschiedenen Versionen kursierten, dass sie verändert oder weiterbearbeitet wurden – auch nach der historischen Dadazeit, was sich am Beispiel Hans Arps besonders gut zeigen lasst: Die Wandelbarkeit seiner Texte ist integraler Bestandteil ihrer Poetik.[4]

Im Falle der nicht-literarischen Artefakte – die Grenzen sind selbstredend oft kaum klar zu ziehen[5] – ist der Status ihrer Überlieferung

4. Grundlegend erforscht wird dies in: Agathe Mareuge, *Petite éternité – L'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

5. Fließend sind die Grenzen insbesondere zu Schrift-Bild-Kombinationen, wie sie in Collagen und Fotomontagen anzutreffen sind und wie sie nicht selten in billigen Drucken (separat oder in Zeitschriften) kursierten. Dass derartige Artefakte bereits

nicht selten prekärer: Deren Material ist im Falle eines Verlustes kaum zu kompensieren. Und die Verluste waren beträchtlich, oftmals auch durchaus erwünscht oder zumindest in Kauf genommen. Allerdings sind, wie zu erwarten gewesen sein wird, in den Kanon der Kunstgeschichte vor allem jene erhalten gebliebenen Werke eingegangen, deren Material sich als beständig erwiesen hat (und die darüber hinaus die überlieferten Modi der Sinnzuschreibung nicht allzu sehr strapazierten): der mechanische Kopf von Raoul Hausmann etwa, abstrakt-visuelle Arbeiten von Hans Arp, die Dada-Köpfe von Sophie Taeuber. Das berühmte und immerhin in fotografischen Reproduktionen noch überlieferte *Cabaret Voltaire*-Gemälde von Marcel Janco ist verschollen, später brachte Janco signierte Lithografien davon in Umlauf. Jancos Masken existieren darüber hinaus in späteren Wiederanfertigungen.

Überhaupt hat man es bei heutigen Dada-Ausstellungsstücken des Öfteren mit späteren Repliken zu tun: Zu den berühmtesten gehören die verschiedenen Repliken des Readymade *Fountain*, die Duchamp in den Sechzigerjahren mit seinem Einverständnis herstellen ließ und signierte, das ‚Original' – ohnehin ein industrielles Produkt – ist, auch hier, verschollen, nur die Fotografie von Alfred Stieglitz hat sich davon erhalten. Die Geschichte der Dada-Repliken ist eine Geschichte, die erst noch geschrieben werden muss.[6] Was aber jetzt schon gesagt werden kann, ist dies: dass diese Geschichte eine von retroaktiven Aneignungen und

– mit Walter Benjamin gesprochen – auf *Reproduzierbarkeit* hin angelegt sind, nähert sie der Literatur und ihren Umlaufsformen an. Dass die (gleichwohl erhalten gebliebenen wenigen) Reproduktionen *heute* wiederum Originalcharakter gewinnen, konnte Benjamin noch nicht voraussehen. Vgl. Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" [3. Fassung, 1939], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, S. 471-508. Hingegen war Benjamin mit den Reproduktionsverfahren, die beispielsweise Marcel Duchamp in seiner *Grünen Schachtel* (*Boîte Verte*) anwandte, durchaus schon vertraut. Vgl. die dazugehörigen Aufzeichnungen ebd., S. 1046, sowie kommentierend: Sandro Zanetti, „Handschrift, Typographie, Faksimile. Marcel Duchamps frühe Notizen – ‚Possible' (1913)", in: Davide Giuriato und Stephan Kammer (Hrsg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Basel, Frankfurt am Main, Stroemfeld, 2006, S. 203-238, besonders S. 220.

6. Cécile Bargues arbeitet zurzeit an einem Forschungsprojekt, in dem das Wechselspiel zwischen Zerstörung und Rekonstruktion bzw. Replizierung von Dada-Artefakten grundsätzlich aufgearbeitet wird.

Erfindungen ist, eine Geschichte der (Re)Materialisierung verlorener Ursprünge, Werke und Dokumente, eine Geschichte vielfältigster Übertragungen, eine Geschichte, die von diskursiven Bedeutungs- und Geltungsansprüchen ebenso getrieben war und ist wie von kommerziellen Überlegungen – gelegentlich gewiss auch von der bloßen Lust am Spiel.

Wie auch immer man diese merkwürdigen Produktionen, diese (Re)Appropriationen und Erfindungen bewerten möchte: Sie gehören, neutral gesprochen, mit zur Geschichte von Dada. Oder genauer: mit zu den Geschichten Dadas. Oder: zu den Hintergrundgeschichten, die man besser nicht verdrängen sollte, wenn man etwas über Dada erfahren möchte. So fragte etwa Hans Richter in seinem Brief vom 2. April 1963 an Raoul Hausmann angesichts der vielen während des Zweiten Weltkriegs verschollenen Werke seinen Briefpartner entwaffnend offen: „Warum sollten Sie Ihre im Geist des technischen Zeitalters hergestellten Sachen […] nicht auch kopieren?“[7] Er verwies in dem Brief explizit auf eine gängige, *nonchalant* auch von ihm selbst betriebene Praxis, die darüber hinaus den medientechnischen Stand der schon in der ‚Ursprungszeit‘ offensiv verhandelten Produktionsumstände nicht negieren möchte: die „im Geist des technischen Zeitalters“ betriebene Herstellung und *Ad-absurdum*-Führung reproduzierbarer „Sachen“.[8] Aus der Perspektive dieser Praxis stellte auch die eigenhändig vorgenommene Neuverfertigung von Arbeiten *anderer* Künstler kein Problem dar…

*

Haben sich, alles in allem, die alternden Dadaisten am Ende mit dem Kunstbetrieb ganz gut arrangiert? Und haben sie dies, falls ja, getan, um

7. Zitiert nach dem Original im Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d’art contemporain de Rochechouart. Mit Dank an Agathe Mareuge für den Hinweis. Weiterführend hierzu: Agathe Mareuge, „‚Der Dadaist als Klassiker-Thema für einen großen Komödien-Schreiber‘: Dada’s paradoxical historiography since 1945 by his protagonists and scholars, even“ (Vortragsmanuskript).

8. Es ist davon auszugehen, dass Hausmann mit dem „Geist des technischen Zeitalters“ und der Schlussfolgerung eines ‚entkriminalisierten‘ Kopierens direkt auf Benjamins Kunstwerkaufsatz anspielt. Vgl. Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Anm. 5), S. 500.

sich auf diese Weise doch noch in ebenjene Geschichte der Kunst einzureihen, die sie in ihren Anfängen so dezidiert bekämpft hatten?[9] Peter Bürgers These vom verräterischen Aufgehen der alternden (‚historischen') Avantgarde (und schließlich der Neo-Avantgarde) in der Institution, dem Kunstbetrieb, mag in dieser immerhin möglichen Entwicklung – zu der noch die von Bürger selbst *mitbetriebene* Berücksichtigung und also symbolische Verwertung in der Kunst- und Literatur*wissenschaft* zu zählen wäre – eine schöne Bestätigung finden.[10]

Es ist nur leider so, dass diese These,[11] sofern sie nicht ganz falsch ist, doch viel zu kurz greift: Weder berücksichtigt sie, dass gerade im Falle Dadas ‚die Institution' schon früh als Mitspielerin der performativen Aktionen betrachtet worden ist (die Gründung der Galerie Dada 1917 an der Zürcher Bahnhofstrasse ist dafür nur ein Beispiel, und keineswegs das früheste), noch erlaubt sie es, die Möglichkeit einer strukturell ironischen Belieferung des Kunstbetriebs mit ‚Werken' in ihrem zumindest denkbaren Witz zu erkennen. Die berühmte avantgardistische Infragestellung des traditionellen Werkbegriffs sollte – so müsste man doch meinen – neben den dezidiert vergänglichen Aktio-

9. Zur Erinnerung, was Richard Huelsenbeck seinerseits den Expressionisten in der Literatur vorwarf: „Unter dem Vorwand der Verinnerlichung haben sich die Expressionisten in der Literatur und in der Malerei zu einer Generation zusammengeschlossen, die heute schon sehnsüchtig ihre literatur- und kunsthistorische Würdigung erwartet und für eine ehrenvolle Bürger-Anerkennung kandidiert." „Dadaistisches Manifest", in: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, herausgegeben von Karl Riha und Jörgen Schäfer, Stuttgart, Reclam, 1994, S. 91-94, hier S. 91.

10. Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. Die zeit- und geschichtsphilosophisch am besten begründete Kritik an Bürgers Theorie findet sich nach wie vor hier formuliert: Hal Foster, „What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", in: *October* 70 (Autumn 1994), S. 5-32.

11. Diese These spukt wie ein Gespenst durch die unterschiedlichsten Diskurse, auch quer durch alle politischen Lager hindurch. So nutzte beispielweise die rechtskonservative Schweizerische Volkspartei (SVP) 2017 im Abstimmungskampf rund um den Ankauf und eine Grundfinanzierung des Cabaret Voltaire durch die Stadt Zürich (vgl. Anm. 3) die institutionskritische Komponente von Dada als Argument gegen eine solche Investition, wohingegen von links her die Kritik an Institutionalisierung grundsätzlich mit Kritik an Kommerzialisierung gepaart ist. In der Kunst selbst und in der Kunstkritik ist die These ebenfalls omnipräsent. Vgl. etwa Hans Platschek, „Dada und die Unsterblichkeit" [1972/1987], in: ders., *Von Dada zu Smart Art*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, S. 9-28.

nen auch das Spiel mit den Kriterien umfassen, die einen Bedarf nach ökonomisch oder kulturell (oder wissenschaftlich) verwertbaren ‚Werken' laufend aufrechterhalten.[12]

Die Möglichkeiten einer Geschichtsschreibung von Dada hängen mit von diesen überlieferungsbestimmenden Verfahren der retroaktiven Werkkonstitution, der Werkkritik und Werkpersiflage ab. Die Kategorie des ‚Werkes' erweist sich aus der Perspektive solcher Verfahren allerdings nicht mehr einfach als bloß überholt. Vielmehr liegt es nahe, die Verfahren selbst ernst zu nehmen und darüber nachzudenken, ob sie nicht geeignet sind, den Begriff des ‚Werkes' auf eine bestimmte Weise zu reaktivieren, und zwar so, dass dieses gezielt in erweiterter und zugleich elementarerer Form verstanden wird: als ‚Arbeit' (engl. ‚work'), die in der Regel kooperative, oftmals dezentrale Arbeit ist und insgesamt ganz unterschiedliche Akteure kennt, als Prozess und nicht nur als Produkt, als multimodal konkretisierter Produktionsvorgang und nicht (oder nicht nur) als materialgebundenen Fetisch oder (umgekehrt) als (bloß) ideelle Einheit.[13] Die Tatsache, dass dadaistische Aktionen nicht in einem traditionellen Sinne Werkcharakter (im Sinne einer letztlich verwertbaren Vergegenständlichung und/oder einer Dauerhaftigkeit suggerierenden stilistischen Idealität) aufweisen, heißt ja nicht, dass nichts gemacht oder unternommen worden wäre. Es heißt auch nicht, dass sich von all den flüchtigen und situativ bestimmten und zu bestimmenden Ereignissen und Aktionen keine Spuren erhalten hätten. Vielmehr kommt es gerade darauf an, die überlieferungspoetische Spezifik dieser Spuren herauszuarbeiten.

Zu diesen Spuren gehören die diversen Erinnerungsschriften (Memoiren), die von den Dadaisten selbst – und auch von einigen Dadaistinnen – oder von Personen aus ihrem Umkreis angefertigt worden sind. Diese Schriften weisen selbst Werkcharakter in dem eben beschriebenen

12. Umgekehrt vermisst jedenfalls Richard Huelsenbeck schon 1920 gerade bei denjenigen, die auf ihr Vorkommen in einer Literaturgeschichte schielen, dieses Spiel – die Ironie: „Wo haben diese Herren, die wert darauf legen, in einer Literaturgeschichte genannt zu werden, ihre Ironie gelassen […]?" Richard Huelsenbeck, *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Hannover, Leipzig, Paul Steegemann, 1920, S. 12.
13. Zu einem solchen Verständnis von ‚Werk' vgl. Sandro Zanetti, *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München, Wilhelm Fink, 2012, S. 239-259.

Sinne auf und sind darüber hinaus – zunächst einmal unabhängig von ihrer Stimmigkeit im Einzelnen – selbst als *eine* der möglichen Formen, die Geschichte(n) von Dada zu schreiben, zu charakterisieren. Im Folgenden werden diese sowie drei weitere Formen der Geschichtsschreibung von Dada erörtert und voneinander versuchsweise unterschieden: nicht um der Suggestion Vorschub zu leisten, diese Formen lägen *in concreto* tatsächlich so klar unterschieden voneinander vor, sondern um deutlich zu machen, wie heterogen das Feld tatsächlich ist, auf dem sich die möglichen Geschichtsschreibungen von Dada bewegen.

Memoiren

Man muss den Begriff der ‚Memoiren' etwas weiter als üblich fassen, um ermessen zu können, was die Erinnerungsdokumente auszeichnet, die von den Dadaisten und Dadaistinnen selbst oder von ihnen nahestehenden Personen verfertigt und publiziert worden sind. Diese Dokumente, hier im Begriff der ‚Memoiren' zusammengefasst, übernahmen zunächst einmal eine Funktion: Sie dienten der Bekanntmachung dessen, was passiert ist. Sie holten auf diese Weise nach, was bei bereits etablierten Kunstrichtungen oder politischen Gruppierungen jeweils von tendenziell ebenso etablierten Institutionen und Akteuren übernommen wird. Zwar stützen sich auch Museen, Archive, öffentliche Einrichtungen unterschiedlicher Art, Galerien, die Presse sowie ihre jeweiligen Akteure (Archivare, Galeristinnen, Journalisten, Kunsthistorikerinnen etc.) gerne auf Memoiren in dem beschriebenen umfassenden Sinn. Aber in diesen Fällen hat man es mit einem bereits funktionierenden ‚Betrieb' zu tun. Spezifisch für die Anfangsphase von Dada – und vermutlich für jede Avantgardebewegung, die sich in selbstgewählter oder zwangsweise zugewiesener Distanz zu etablierten Institutionen formiert – ist hingegen der Umstand, dass im Prinzip *alle* Arbeiten, die in modernen, funktional differenzierten Gesellschaften kurz gesagt vom Kunst- und Literaturbetrieb übernommen werden, von den initiierenden Akteuren *selbst* ausgeführt werden.[14]

14. Dieses Phänomen verkehrt sich gegenwärtig, im Zeitalter der Ich-AGs, gerade zur Normalität.

Denkt man an Hugo Balls *Flucht aus der Zeit* von 1927, an Tristan Tzaras *Chronique Zurichoise* von 1920 oder an die von Richard Huelsenbeck ebenfalls schon 1920 – gleich in mehrfachen Publikationen – formulierten historischen Dada-Rückblicke, fällt auf: Der Prozess der Selbsthistorisierung setzt im Falle von Dada außerordentlich früh ein. Das mag zum einen damit zu tun haben, dass auch das Ende von Dada von einigen Akteuren bereits früh ausgerufen wurde. Kein Konsens besteht allerdings darüber, ob das Ende von Dada nach dem Beginn am 5. Februar 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire an der Spiegelgasse 1 schon gut fünf Monate später mit dem Dada-Abend am 14. Juli 1916 im Zunfthaus zur Waag, mit der Eröffnung der Galerie Dada im März 1917 an der noblen Bahnhofstrasse, mit der Fortsetzung von Dada in Berlin oder der Ablösung von Dada in Paris durch den Surrealismus stattfand – oder ob dieses Ende gar nie stattgefunden hat und Dada also, möglicherweise, heute noch ‚lebt'.[15]

Die frühe Selbsthistorisierung wird man also zumindest nicht nur mit der etwaigen Diagnose eines frühen Endpunktes erklären können. Sie muss vor allem im Zusammenhang einer frühen, experimentellen Form von Öffentlichkeitsarbeit gesehen werden. Dabei ging es nie nur (oder überhaupt) darum, einen historischen Prozess möglichst objektiv zu schildern. Sondern es ging darum, die Rolle der Kunsthistoriker*innen und, wie man heute sagen würde, Kulturvermittler*innen selbst zu besetzen und zugleich das Genre der Geschichtsschreibung oder eben der Memoiren auf eine eigenwillige, ja poetische Weise zu gestalten. So gesehen fügen sich die diversen frühen Memoiren – in besagtem umfassendem Sinne verstanden – in die übrigen frühen Dada-Aktivitäten einer zugleich experimentellen und ‚randbetrieblichen' Öffentlichkeitsarbeit, die dazu diente, die Bewegung bekannt zu machen.

15. In umgekehrter Richtung wäre demnach auch die Datierung eines eindeutigen Dada-*Beginns* auf den 5. Februar 1916 im Cabaret Voltaire zu problematisieren. Wie noch zu zeigen sein wird, sind die Fragen nach dem Ursprung von Dada immer wieder selbst zum Gegenstand dadaistischer Ad-absurdum-Führungen geworden. Darüber hinaus gibt es auch klar erkennbare historische Vorläufer und Kontinuitäten. Vgl. hierzu z.B. Gerhard Schaub, „Dada avant la lettre. Ein unbekanntes ‚Literarisches Manifest' von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck", in: *Hugo Ball Almanach* 1985/86, S. 63-180. Als Einschnitt und Initiationsmoment wird man den 5. Februar 1916 gleichwohl gelten lassen können.

Zu dieser Form von Öffentlichkeitsarbeit gehörten im Falle von Dada die Gründungen eigener (meist kurzlebiger) Zeitschriften, die Herrichtung von Ausstellungsräumen an ungewohnten Orten, die Erfindung neuer Formen der Kooperation sowie die Entwicklung unkonventioneller Formate der Produktion, Inszenierung und Distribution von allem, was mit dem Label ‚Dada' belegt werden konnte. Man könnte diesen *grosso modo* von 1916 bis Mitte der 1920er-Jahre ablaufenden Prozess insgesamt als ‚Proto-Institutionalisierung' bezeichnen. Formen der Proto-Institutionalisierung sind keiner Avantgardebewegung fremd. Es wäre deshalb auch verkehrt, Avantgarden und Institutionen in ein *a priori* antagonistisches Verhältnis zu setzen – gerade wenn die expliziten Stellungnahmen der entsprechenden Wortführer einen solchen Antagonismus bekräftigen, ja in der Regel bekräftigen müssen, um sich im Feld der jeweiligen Aufmerksamkeitsökonomie unterscheidbar machen zu können.

Die Memoiren fügen sich in diese Logik der Aufmerksamkeitsökonomie. Sofern sie sich verkaufen oder auch nur verbreiten lassen sollen, steigt der Druck, sich in irgendeiner Weise einem Publikum gegenüber, und sei es nur sehr klein, zu öffnen – sich, wenn nicht verständlich, so doch in irgendeiner Weise attraktiv oder wenigstens punktuell zugänglich zu machen. Das aber steht grundsätzlich in einem Spannungsverhältnis zur Stoßrichtung, mit der gerade Dada angetreten ist, um sich von den überlieferten Formen künstlerischer oder überhaupt von Artikulation gegenüber der Welt loszusagen: brüllend, lallend, trommelnd. Die Lösung dieser Paradoxie kann im Grunde – sofern eine solche überhaupt angestrebt (gewesen) sein sollte – nur in ihrer Vertiefung, ihrer Zuspitzung oder ihrer Ausweitung liegen. Die Form einer Hyperverständlichkeit, die ins Groteske kippen kann, kennzeichnet nicht nur die diversen dadaistischen Manifeste, sondern gelegentlich auch die dadaistischen Erinnerungsschriften und Chroniken. Zu den Erinnerungen gehört der mehr oder weniger offen ausgetragene Streit zwischen einzelnen Protagonisten – auch inszenierter Streit. Dissens ist Teil der Sache, um die es geht, obschon das mitunter ganz banal oder kläglich klingt.

In globalem Maßstab betrachtet, interessierte sich um 1916 für die Aktivitäten im kleinräumig-muffigen Cabaret Voltaire so gut wie niemand. Der Boom in der Dada-*Rezeption* setzt erst deutlich *nach* dem Zweiten Weltkrieg ein, als ein für alle Mal klar schien, dass Fortschrittsoptimismus beste Voraussetzungen mit sich bringt, ganze Zivilisatio-

nen in Katastrophen zu führen, und dass es schon deshalb misslich wäre, sich mit der eigenen Kunst oder gar mit dem eigenen Leben an Fortschrittsideen zu orientieren, deren Kehrseiten systembedingt (wie etwa im italienischen Futurismus, ja Faschismus) ausgeblendet oder heruntergespielt werden. Gerade an den Dada-Memoiren kann man gut sehen, wie die publizistisch-medialen Grundlegungen und Verankerungen der Dada-Rezeption nach 1945 in etabliertere Publikationskontexte und Verlagsprogramme wechseln. Umgekehrt zeichnet sich ab, wie Verlage – beispielhaft der Zürcher Arche Verlag von Peter Schifferli – sich in der direkten Nachkriegszeit offensiv Dada zuwenden, gewiss nicht zuletzt, um auf dem Buchmarkt mit einer politisch annehmbaren Programmatik erkennbar zu werden.

Die auffallend stark an einen positiv besetzten Begriff von ‚Moderne' (und in den Schweizer Publikationen auf der Ebene der Gestaltung und des Layouts im Besonderen an die damals junge Zürcher Tradition der Konkreten Kunst) anschließenden Dada-Wiederentdeckungen nach 1945 fügten sich in Teilen zwar durchaus wiederum in einen (neuartigen) Fortschrittsoptimismus. Doch wurde dieses Tendenz immer wieder durchbrochen, indem vor allem die ehemaligen Protagonisten der Bewegung an die Zeit während des Ersten Weltkrieges und in den Jahren danach *erinnerten*: Dadas Bankrottkunst setzte 1916 und in den Jahren danach konsequent auf die Enttäuschung von Fortschrittserwartungen, musste zugleich jedoch zusehen, dass die Negation, die der Welt entgegengehalten wurde, ihrerseits eine vernehmbare Stimme, eine oftmals (wenn auch keineswegs immer) laute Stimme erhalten konnte. Dafür war es nötig, Veranstaltungen auf die Beine zu stellen, Soireen zu organisieren, Manifeste zu verbreiten, Zeitschriften zu lancieren – und in einem weiteren Schritt dann eben auch Chroniken (wie diejenige Tzaras) und Erinnerungsschriften (wie diejenigen von Ball, Huelsenbeck und vielen anderen Beteiligten) zu fabrizieren, in denen – auch weil sich sonst kaum jemand dafür interessierte – festgehalten werden konnte, was Dada war oder gewesen sein könnte.

Die folgende Liste führt Memoiren – Erinnerungsdokumente, Chroniken, Gesprächs- und Ausstellungsbeiträge – auf, die von Protagonistinnen und Protagonisten der Dada-Bewegung selbst oder von ihnen Nahestehenden verfasst oder mitgeteilt worden sind:

Arp, Hans, *On my Way. Poetry and Essays 1912-1947*, New York, Wittenborn, Schultz, 1948.

Arp, Hans, *Unsern täglichen Traum… Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, Arche, 1955.

[Arp, Hans, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara] *Dada. Die Geburt des Dada: Dichtung und Chronik der Gründer Hans Arp, Richard Huelsenbeck*, herausgegeben von Peter Schifferli, Zürich, Arche, 1957 [daraus hervorgegangen – als Sonderdruck des Chronikteils: *Als Dada begann. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer*, in Zusammenarbeit mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara herausgegeben von Peter Schifferli, Zürich, Sanssouci Verlag, 1957, und *Dada in Zürich. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer. Erweiterte Sonderausgabe zum 50. Geburtstag von Dada*, in Zusammenarbeit mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, herausgegeben von Peter Schifferli, Zürich, Sanssouci Verlag, 1957; eine veränderte Zusammenstellung erschien wiederum unter dem Titel: *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, herausgegeben von Peter Schifferli, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963].

Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, München u.a., Duncker & Humblot, 1927.

Breton, André, „Après Dada“ [orig. 1922], in: ders., *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, S. 104-107.

Buffet-Picabia, Gabrielle, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, Paris, P. Belfond, 1977 [darin verschiedene Texte zu Dada, u.a. „L'Époque pré-Dada à New York“, S. 187-199, zuerst erschienen auf Englisch unter dem Titel „Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp“, in: *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, herausgegeben von Robert Motherwell, New York, Wittenborn, Schulz, 1951, S. 255-267, auf Deutsch unter dem Titel „Der ‚Prä-Dadaismus‘ in New York“ in Richard Huelsenbecks *Dada. Eine literarische Dokumentation*, siehe unten].

di Monaco, Marietta, *Ich kam, ich geh. Reisebilder. Erinnerungen. Porträts*, München, Süddeutscher Verlag, 1962.

[Duchamp, Marcel] *Marchand du Sel.* Écrits de Marcel Duchamp, herausgegeben von Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain Vague 1958 (Collection ‚391‘) [von Duchamp existieren zahlreiche weitere Publikationen mit Schriften, Notizen, Interviews und Statements, auf die hier aufgrund der schieren Fülle und des vergleichsweise losen bzw. strategischen Bezugs zu Dada nur allgemein hinzuweisen ist].

Ernst, Max, *Beyond Painting and other Writings by the Artist and his Friends,* herausgegeben von Robert Motherwell, New York, Wittenborn, Schultz, 1948.

Ernst, Max, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970.

Everling Picabia, Germaine, „C'était hier: Dada", in: *Les Œuvres libres* 109 (Juni 1955), S. 165-178.

Glauser, Friedrich, *Dada, Ascona und andere Erinnerungen*, Zürich, Arche, 1976, S. 37-62.

Gleizes, Albert, „L'affaire Dada", in: *Action* 3 (avril 1920), S. 26-32 [auf Englisch unter dem Titel „The Dada Case", in: *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, herausgegeben von Robert Motherwell, New York, Wittenborn, Schulz, 1951, S. 298-303].

[Grosz, George] *A Little Yes and a Big No. The Autobiography of George Grosz*, aus dem Englischen übersetzt von Lola Sachs Dorin, New York, Dial Press, 1946 (auf Deutsch: *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Hamburg, Rowohlt, 1955).

Hausmann, Raoul, *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958 [das verlagsfertige deutschsprachige Typoskript von 1956 erschien zu Lebzeiten Hausmanns nie, Agathe Mareuge und ich bereiten zurzeit eine Publikation dieses Typoskripts vor].

Hausmann, Raoul, *Am Anfang war Dada*, herausgegeben von Karl Riha und Günter Kämpf, Steinbach, Gießen, Anabas-Verlag, 1972.

Hennings, Emmy, „Aus dem Leben Hugo Balls 1916-1920", in: *Hugo Ball Almanach* 1991, S. 51-119 [es handelt sich hier um einen Auszug aus dem Gesamttyposkript *Rebellen und Bekenner. Aus dem Leben von Hugo Ball*, das im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) in Bern aufbewahrt wird, wobei weitere Kapitel im *Hugo Ball Almanach* der Jahre 1984, 1992, 1993 und 1994 publiziert wurden].

Hennings, Emmy, „Das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada", in: Arp, Huelsenbeck, Tzara, *Dada. Die Geburt des Dada* (siehe oben), S. 156-160.

[Hennings, Emmy] *Emmy Hennings Dada*, herausgegeben von Christa Baumberger und Nicola Behrmann, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2015, S. 109-117 [Texte zu Dada, 1925-1948: „Hans Arp: Holzschnitte und Gedichte", „Der Pyramidenrock", „Das Kabarett Voltaire und die Galerie Dada", „‚Meine schönste Erinnerung an Zürich'. Eine Rundfrage", „Zur Erinnerung an Sophie Taeuber-Arp"].

Hennings, Emmy, *Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten*, mit einem Vorwort von Hermann Hesse, Berlin, Fischer, 1930.

Hennings, Emmy, *Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung*, München, Kösel & Pustet, 1931.

Hennings, Emmy, *Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*, Einsiedeln, Zürich, Köln, Benziger, 1953.

Herzfelde, Wieland, *John Heartfield. Leben und Werk*, dargestellt von seinem Bruder, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1962.

[Höch, Hannah] „Brief von Hannah Höch“ [April 1959], in: Mehring, *Berlin Dada* (siehe unten), S. 91-92.

Höch, Hannah, „Lebensüberblick“ [1958], „Erinnerungen an DADA. Ein Vortrag“ [1966], „Die Revue – Eine der Reisen mit Kurt Schwitters“ [1958], „Fotomontage“ [1946], in: *Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, Berlin, Argon, 1989 (Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, 25. November 1989 bis 14. Januar 1990), S. 195-200, S. 201-214, S. 215-217, S. 218-219.

Hugnet, Georges, *L'Aventure Dada*, introduction de Tristan Tzara, Paris, Galerie de l'Institut, 1957.

[Huelsenbeck, Richard] *Dada Almanach*, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, herausgegeben von Richard Huelsenbeck, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920.

[Huelsenbeck, Richard] *Dada. Eine literarische Dokumentation*, herausgegeben von Richard Huelsenbeck, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1964.

Huelsenbeck, Richard, *DADA-LOGIK 1913-1972*, herausgegeben und kommentiert von Herbert Kapfer, München, belleville, 2012 [dieser Band gibt neben den hier aufgeführten Texten auch weitere Dada-Texte von Huelsenbeck wieder und vermerkt im Kommentar eine ganze Reihe sachlicher Fehler].

Huelsenbeck, Richard, *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*, Berlin, Malik, 1920.

Huelsenbeck, Richard, *Deutschland muss untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs*, Berlin, Malik, 1920.

Huelsenbeck, Richard, *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Hannover, Leipzig, Paul Steegemann, 1920.

Huelsenbeck, Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, herausgegeben von Hans J. Kleinschmidt, übersetzt von Joachim Neugroschel, New York, The Viking Press, 1974 [= englische Übersetzung von *Mit Witz, Licht und Grütze*].

Huelsenbeck, Richard, *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*, Wiesbaden, Limes-Verlag, 1957.

Huelsenbeck, Richard, *Reise bis ans Ende der Freiheit. Autobiographische Fragmente*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1984.

Janco, Marcel, „Dada-Erinnerungen 1966“, in: *Du – Atlantis. Kulturelle Monatsschrift* 26 (1966), Heft 9 (*Zürich 1914-1918*), S. 742-746.

Janco, Marcel, „Schöpferischer DADA“, in: *Dada. Monographie einer Bewegung*, herausgegeben von Willy Verkauf, Marcel Janco und Hans Bolliger, Teufen, Niggli, 1957, S. 24-44.

Jung, Franz, *Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit*, Neuwied am Rhein, Luchterhand, 1961.

Mehring, Walter, *Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten*, Zürich, Arche, 1959.

[Mehring, Walter] *Sturm und Dada. Gedichte, Erinnerungen und Essays des Walter Mehring*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Martin Dreyfus, Zürich, Elster Verlag, 2016.

Perrottet, Suzanne, *Ein bewegtes Leben*, Text und Bilder bearbeitet und ausgewählt von Giorgio J. Wolfensberger, Bern, Benteli, 1989.

[Picabia, Francis] „F. Picabia se sépare des Dadas“, in: *Comœdia* vom 11. Mai 1921, S. 2.

Ray, Man, *Self Portrait*, Boston/Toronto, Atlantic Monthly Press/Little, Brown & Co, 1963 [auf Französisch: *Autoportrait*, Paris, R. Laffont, 1964, auf Deutsch: *Selbstporträt. Eine illustrierte Autobiographie*, München, Schirmer/Mosel, 1983].

Ribemont-Dessaignes, Georges, *Déjà Jadis, ou, Du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Julliard, 1958.

Richter, Hans, *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Köln, DuMont Schauberg, 1973.

Richter, Hans, *Dada Profile. Mit Zeichnungen, Photos und Dokumenten*, Zürich, Arche, 1961.

Richter, Hans, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln, DuMont Schauberg, 1964.

Richter, Hans, *Köpfe und Hinterköpfe*, mit fünfundachtzig Fotos, Zürich, Arche, 1967.

Schad, Christian, *Relative Realitäten. Erinnerungen um Walter Serner*, mit einer Nachbemerkung von Bettina Schad, Augsburg, MaroVerlag, 1999.

Schwitters, Kurt, „Der Dadaismus“ (1924) [sowie weitere, teils schwer einzu-

ordnende Texte mit Dada-Bezug], in: ders., *Manifeste und kritische Prosa*, Köln, DuMont, 1981 (= *Das literarische Werk*, Bd. 5), S. 193-196 [etc.].
Seuphor, Michel, „L'Internationale Dada", in: *LŒil* 24 (Noël 1956), S. 64-75.
Soupault, Ré, *Vom Dadaismus zum Surrealismus. Zwei Essays* [1968 und 1974], Heidelberg: Wunderhorn, 2018.
Straus-Ernst, Luise, *Nomadengut*, Hannover, Sprengel Museum, 1999.
Tzara, Tristan, „Chronique Zurichoise", in: *Dada Almanach*, im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung herausgegeben von Richard Huelsenbeck, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, S. 10-28.
Tzara, Tristan, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1948.
[Tzara, Tristan] *Dadaglobe Reconstructed*, herausgegeben von Adrian Sudhalter, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016.
van Doesburg, Theo, *WAT IS DADA?*, Den Haag, De Stijl, 1923.
[von Freytag-Loringhoven, Elsa] *Baroness Elsa. The Autobiography of Elsa von Freytag-Loringhoven*, herausgegeben von Paul Ivar Hjartarson und Douglas O Spettigue, Ottawa, Oberon Press, 1992.
Wood, Beatrice, *I Shock Myself. The Autobiography of Beatrice Wood*, Ojai, CA, Dillingham Press, 1985.
Wulff, Katja, „Es ist alles sympathischer als neutral" [Gespräch mit Raimund Meyer], in: Hans Bolliger, Guido Magnaguagno und Raimund Meyer in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Dada in Zürich*, 2. Auflage, Zürich, Arche, 1994, S. 43-44.

Zu ergänzen wäre diese Liste um Filmbeiträge wie etwa die 1971 für das französische Fernsehen produzierte fünfteilige Dada-Serie von Philippe Collin und Hubert Knapp.[16] In dieser kommt auch – was sonst

16. Die Sendungen der Reihe „Archives du XXème siècle" wurden erstmals vom 28. März bis 9. Mai 1971 auf RTF ausgestrahlt. Sie trugen folgende Titel: 1. *Naissance de l'esprit Dada*, 2. *Dada à Zurich*, 3. *Dada à Berlin*, 4. *Dada à Paris*, 5. *Déclin et mort de Dada*. Hinzuweisen ist hier zudem auf den dokumentarischen Experimentalfilm *Dadascope* (1956-1961) von Hans Richter: Der Film wurde auf 16mm gedreht und enthält Beiträge von Hans Arp, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Walter Mehring, Hans Richter, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Werner Vogel und Georges Ribemont-Dessaignes. Wertvolles Material bieten zudem die Fernsehfilme von Peter K. Wehrli: *Dada lebt nicht nur, Dada blüht! Begegnung mit Marcel Janco* (Schweizer Fernsehen DRS, Zürich 1983) sowie *Staatenlos im Nirgendwo. Begegnung mit Walter Mehring* (Schweizer Fernsehen DRS, 1979). Auf der Webseite des Schweizer Fernsehens

selten ist – eine ganze Reihe von Frauen aus dem Dada-Umkreis mit entsprechenden Erinnerungen zu Wort: Mit vertreten sind Gabrielle Buffet-Picabia, Simone Collinet (Breton), Germaine Everling, Juliette Roche und Beatrice Wood. Darüber hinaus gibt es Dutzende Buchpublikationen, die nicht mehr von den Dada-Protagonisten und -Protagonistinnen selbst herausgegeben oder verantwortet worden sind, die aber historische Dokumente wiedergeben, darunter neben Manifesten, literarischen Texten und Bilddokumenten auch Briefe, Erinnerungen und historische Skizzen.

Zu den wichtigsten dieser Publikationen, die teils oben schon (indirekt) aufgeführt wurden, gehören im englischsprachigen Raum die Sammlung von Robert Motherwell (*The Dada Painters and Poets*[17]), in Frankreich diejenige von Michel Sanouillet (*Dada à Paris*[18]) und Marc Dachy (*Dada & les dadaïsmes* sowie *Archives Dada*[19]) und in Italien diejenige von Arturo Schwarz (*Almanacco Dada*[20]). Im deutschsprachigen Raum ist als besonders frühes Beispiel die *Anthologie der Abseitigen* von Carola Giedion-Welcker (*Poètes à l'écart*) von 1946 zu erwähnen,[21] außerdem das eindrückliche Programm des bereits erwähnten Arche

---

und Radios wurden unter dem Titel „Dada ist: Dem Wahnsinn der Welt so richtig eins überbraten" einige Sendungen zum 50-Jahr-Jubiläum 1966 zugänglich gemacht: www.srf.ch/kultur/im-fokus/der-archivar/dada-ist-dem-wahnsinn-der-welt-so-richtig-eins-ueberbraten (aufgerufen am 20. November 2020).

17. *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, herausgegeben von Robert Motherwell, New York, Wittenborn, Schulz, 1951.

18. *Dada à Paris*, herausgegeben von Michel Sanouillet, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 (seither verschiedene erweiterte Auflagen, zuletzt 2005). Michel Sanouillet war es auch, der 1965 die erste und einzige Nummer der *Revue de l'Association pour l'Étude du mouvement Dada* und von 1966 bis 1970 vier Nummern der Folgezeitschrift *Cahiers Dada Surréalisme* herausgab.

19. Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Folio, 1994 (erweiterte Edition 2011); ders., *Archives Dada. Chronique*, Paris, Hazan, 2005.

20. Arturo Schwarz, *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, Milano, Feltrinelli, 1976.

21. Carola Giedion-Welcker, *Poètes à l'écart. Anthologie der Abseitigen*, Bern-Bümpliz, Benteli, 1946. Die Dada- und Surrealismus-Bibliothek von Carola Giedion-Welcker befindet sich heute in der Bibliothek der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft der Universität Zürich. Für das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Forschungsprojekt „Die Dada-Generation nach 1945. Avantgardismus und Modernität in der Literatur der Nachkriegszeit", in dessen Rahmen vorliegende Publikation entstanden ist, bildete die Giedion-Welcker-Sammlung eine wichtige Grundlage.

Verlags und seines Verlegers Peter Schifferli.[22] Diese Publikationen entstanden wie auch diejenige von Willy Verkauf von 1957 (*Dada. Monographie einer Bewegung*) zu einem großen Teil noch unter Mitwirkung beteiligter Protagonisten (Arp, Janco, Richter etc.). Nach wie vor einschlägig (und günstig zu erwerben) sind die Dada-Textsammlungen bei Reclam.[23] Herausgaben und Übersetzungen vieler ansonsten eher schlecht zugänglicher Dada-Dokumente bringt seit vielen Jahren der Hamburger Nautilus Verlag.[24]

Vergleichbare Editionsprojekte finden sich in Frankreich in den verlegerischen Unternehmungen von Jean-Jacques Pauvert sowie den Éditions Jean-Michel Place und den Éditions Allia, in Großbritannien mit Atlas Press (besonders in der Reihe *Atlas Archive*) und in den USA mit der New Yorker Something Else Press von Dick Higgins. Ein Desiderat bleibt übrigens weiterhin die komparatistische Aufarbeitung der Dada-Dokumentationen und (auch künstlerischen) Dada-Bezugnahmen und -Fortsetzungen in jenen Ländern und geografischen Regionen, die aus einer west-europäischen und allenfalls noch US-amerikanischen Perspektive (zu Unrecht) bloß als Peripherien erscheinen mögen (u.a. Osteuropa,[25] Skandinavien, Japan, Lateinamerika, Afrika, Nahost u.a.).[26]

---

22. Vgl. etwa die entsprechenden Titel von Arp, Glauser, Mehring und Richter in der obigen Liste.

23. *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, in Zusammenarbeit mit Hanne Bergius herausgegeben von Karl Riha, Stuttgart, Reclam, 1977, und *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, herausgegeben von Karl Riha und Waltraud Wende-Hohenberger, Stuttgart, Reclam, 1992. Die beiden Bände zusammengefasst und um weitere Stationen ergänzt: *DADA total* (Anm. 9).

24. Der Nautilus Verlag machte eine ganze Reihe historischer Dada-Publikationen im Reprint zugänglich, so etwa den *Dada-Almanach* oder *Dada siegt!* von Richard Huelsenbeck sowie Dada-Zeitschriften. Einschlägig ist außerdem die Dokumentation *Dada gegen Dada. Die Affaire Barrès*, aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von Unda Hörner und Wolfram Kiepe, Hamburg, Edition Nautilus, 1997.

25. Für Russland existiert die hervorragende Sammlung: Tomáš Glanc (Hrsg.), *„Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht.“ Die russische Rezeption von DADA*, Zürich, Edition Schublade, 2016.

26. Dieses Desiderat wird auch in vorliegender Publikation höchstens in Ansätzen erfüllt. Zu fragen bliebe in einem weiteren Schritt, ob die nationalistischen Kehrseiten der auf den ersten Blick so internationalen historischen Avantgarden (inkl. Dada) in ihren (scheinbar) ‚peripheren‘ Ankerpunkten ebenfalls eine Fortsetzung finden. Eine solche Untersuchung könnte sich stützen auf: Thomas Hunkeler (Hrsg.), *Paradoxes de*

Blickt man insgesamt auf das gegenüber der Avantgarde- oder gar Moderneforschung disparatere Feld der Forschungen zu Dada, dann fällt auf, dass diese Forschungen und die damit in der Regel auch verbundenen Erschließungen von Materialien oftmals losgelöst von universitären Routinen und in Distanz zu den Konjunkturen akademischer Paradigmen und ihrer Wechsel stattfinden.[27] Ein Großteil der Forschung wird zudem im Zusammenhang mit Ausstellungen, der Inventarisierung von Sammlungen sowie der Herstellung entsprechender Kataloge geleistet.[28]

In Zukunft noch wichtiger werden dürften elektronische Plattformen, die historische Dokumente als Farbscans mit entsprechenden Kommentaren und Informationen online zugänglich machen. An erster Stelle ist hier die vom International Dada Archive der University of Iowa betriebene Website dada.lib.uiowa.edu zu nennen, die auch einige der in der obigen Liste aufgeführten Materialien elektronisch wiedergibt, außerdem viele der für die Dada-Forschung wichtigen, oftmals nur kurzlebigen Dada-Zeitschriften. Der Großteil der Materialien wurde noch in analoger Zeit von Rudolf E. Kuenzli zusammengetragen. Ebenfalls mit der University of Iowa verbunden war die Herausgabe (durch Stephen C. Foster) der zehn Bände umfassenden Dada-Geschichte *Crisis and the Arts. The History of Dada* von 1996-2005[29] sowie (auch

---

l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation, Paris, Garnier, 2014; Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes*, Paris, Hermann, 2018.

27. Beispielhaft: Raoul Schrott, *Dada 21/22. Musikalische Fischsuppe mit Reiseeindrücken. Eine Dokumentation über die beiden Dadajahre in Tirol*, Innsbruck, Haymon, 1988; ders., *Dada 15/25*, Innsbruck, Haymon, 1992.

28. Vgl. besonders: *Dada global. Die Dada-Sammlung des Kunsthaus Zürich*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Raimund Meyer, Judith Hossli, Guido Magnaguagno, Juri Steiner und Hans Bolliger, Zürich, Kunsthaus Zürich, Limmat Verlag, 1994; *Dada in Zürich*, herausgegeben von Raimund Meyer, Hans Bolliger und Guido Magnaguagno, Zürich, Kunsthaus Zürich, Arche, 1994. Ebenfalls epochal: *Dada*, Katalog zur Ausstellung vom 5. Oktober 2005 bis 9. Januar 2006 im Centre Georges-Pompidou, herausgegeben von Laurent Le Bon, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005.

29. Die Titel der zehn Bände dieser *History of Dada* lauten: I. *Dada: The Coordinates of Cultural Politics*; II. *Dada Zurich: A Clown's Game From Nothing*; III. *Dada Cologne. Hanover*; IV. *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan*; V. *Dada Triumphs! Dada Berlin 1917-1923*; VI. *Paris Dada: The Barbarians Storm the Gates*; VII. *The Import of Nothing: How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries (1915-1929)*; VIII. *Dada New York: New World for Old*; IX. *Dada and the Press*; X. *Exquisite Dada. A Comprehensive Bibliography*.

weiterhin) die Zeitschrift *Dada / Surrealism*, die von 1971 bis 1990 im Druck erschien und seit 2013 von Timothy Shipe unter ir.uiowa.edu/dadasur online betrieben wird. Zu erwähnen sind hier zudem die vom Kunsthaus Zürich betriebene Digitalisierung seiner Dada-Sammlung, zugänglich unter digital.kunsthaus.ch/dadaismus/de, die von Michel und Anne Sanouillet lancierte Seite dadart.com mit zahlreichen bibliografischen Hinweisen sowie die von Henri Béhar geschaffene Webseite melusine-surrealisme.fr, die auch eine Reihe von Dada-Dokumenten zugänglich macht (so beispielsweise ein Interview mit Gabrielle Buffet-Picabia als Tondokument).

All diese Projekte und Publikationen umfassen weit mehr als die hier zu umreißenden Dada-Memoiren. Nur ist es umgekehrt so, dass die tatsächlichen Erinnerungen in ganz unterschiedlichen Artikulations-, Publikations- und Archivkontexten ‚stecken'. Für die Forschung ist es daher zuallererst wichtig, die Heterogenität des Feldes zu erkennen – und anzuerkennen, dass diese Heterogenität selbst Teil des Phänomens ist: Dada-Erinnerungen liegen in extrem unterschiedlichen Artikulationen und medialen Aufbereitungen vor. Die Unterschiedlichkeit korrespondiert allerdings mit der Diversität der Erinnerungsgesten selbst und demjenigen, worauf sich diese Gesten beziehen: eine jeweils bestimmte Vergangenheit, d.h. eine spezifische Auffassung davon – eine Zuwendung, die zugleich Erinnerung, Entwurf und Prägung (dessen, was erinnert werden soll) ist. Mit anderen Worten: Dada-Erinnerungen mögen zwar den Anspruch erheben, ‚wahr' zu sein, und oft genug sind sie es nicht, aber selbst (oder gerade) dort, wo sie es in einem ganz sachlichen (oder in einem höheren) Sinne *sind*, wird man sich zu fragen haben, was *an* ihnen selbst als Fortsetzung eines dadaistischen Impulses zu werten ist – oder ganz anderen Intuitionen oder Kalkülen folgt.

Auffallend beim Studium der außerordentlich heterogenen Dada-Erinnerungen ist deren oftmals überraschende Form. Die in einem weiten Sinne künstlerische Ausgestaltung bzw. Platzierung der Erinnerungen macht es notwendig, über die jeweiligen Kommunikations- und Inszenierungsformen nachzudenken, in denen diese Erinnerungen stattfinden und öffentlich werden. Dass diese Inszenierungsformen auch Strategien der Schönrednerei, der Selbstnobilitierung, der Fremddisqualifizierung und also der Diskursherrschaft umfassen, ist – worauf noch einzugehen sein wird – offensichtlich. Allerdings implizieren selbst diese Strategien

einen Grad an reflexiver Beteiligung am jeweils erinnerten Geschehen, die zunächst Beachtung verdient, weil sie ein Licht auf die Sache wirft, um die es geht: Dada war nie eine Bewegung, die sich in einigermaßen klar umrissenen und objektivierten Werken manifestiert hat, sondern Dada bestand aus Aktionen und Provokationen, die *per se* die Frage nach ihrem Wert, ihrer Erinnerbarkeit und also auch nach ihrer Vermittelbarkeit aufwerfen. Diese Feststellung ist nicht ganz trivial, zumal sie Konsequenzen für die eingangs gestellte Frage hat: Worauf genau soll man sich im historischen Rückblick auf Dada beziehen?

Erinnerungen sind Teil eines ‚Werkes' in jenem zuvor angedeuteten umfassenderen Sinne, nämlich der ‚Arbeit' oder jedenfalls eines ‚Tuns'. Und so wie alle anderen Aktionen und Provokationen von Dada aus einer produktionsästhetischen Perspektive als ‚Werke' gelten können, und zwar als oftmals dezidiert kollektive ‚Bewerkstelligungen', so resultieren auch die Erinnerungsarbeiten jeweils aus einem heterogenen Ensemble an Praktiken, die durch unterschiedliche menschliche und nicht-menschliche Akteure bestimmt werden: sprechende, schreibende, malende oder anderswie sich artikulierende Subjekte, Verlags- oder überhaupt Vermittlungsakteure, involvierte Techniken und Medien der Aufzeichnung, Verarbeitung und Distribution etc.[30] Diese kollektive Dimension ist für Dada wie wohl für kaum eine andere Avantgardebewegung bezeichnend und elementar – und der Hauptgrund dafür, warum die Streitigkeiten rund um die ‚Erfindung' etwa des Wortes ‚Dada' oder der Fotocollage so irreführend wie wenig überraschend sind. Dazu kommt die Flüchtigkeit der meisten ‚Werke', gerade wenn man diese als Emergenzen kollektiver Prozesse versteht, die nur in bestimmten Fällen auch in konkreten Materialisierungen vorliegen.

Wie arbeiten Erinnerungen an diesem Prozess mit? Diese Frage ist im Falle Dadas besonders brisant, weil das mögliche Wissen von Dada – neben den verstreut vorliegenden (auch amtlichen) Dokumenten

30. Methodologisch ist hier zu denken an eine produktionsästhetisch informierte und historisch differenzierende Wiederauflage der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) im Anschluss an: Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007; ders., *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

sowie den vergleichsweise wenigen weiteren Artefakten – *von Anfang an* auf eben jene Erinnerungen und das ihnen zugrundeliegende Mitwissen angewiesen war, ohne dessen Distribution und Inszenierung man von Dada kaum je überhaupt hätte Notiz nehmen können.

Die ganze Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von Dada hängt maßgeblich von diesen Erinnerungen und den durch sie vermittelten Kenntnissen und Unkenntnissen ab. Entsprechend wichtig ist es, den jeweiligen Status dieser Erinnerungen und ihrer jeweiligen Erinnerungs*poetik* möglichst frei von methodologischen Scheuklappen zu ermessen. Und das heißt zunächst: Die Frage, ob eine Erinnerung einen historischen Sachverhalt wahrheitsgemäß wiedergibt, ist zwar mit Blick auf Dada nicht obsolet, aber die Zurichtung des eigenen Interesses auf diese Frage verleitet dazu, zu vergessen, dass die *Kriterien* der Beurteilung eines ‚historischen Sachverhalts' selbst Gegenstand dadaistischer Attacken waren und deshalb auch auf der Ebene der korrespondierenden Erinnerungspoetiken nicht als schlicht ‚gegeben' vorauszusetzen sind. Vielmehr stellt sich gerade mit Blick auf Erinnerungen die Frage, wie deren Stellenwert im Ensemble dadaistischer Aktionen und Provokationen einzuschätzen ist. Forschungen, die sich gezielt mit dadaistischer Erinnerungspoetik – also mit all dem, was die unterschiedlichen Erinnerungen von sich aus hervorbringen und wodurch sie ihrerseits hervorgebracht werden – beschäftigen, bleiben im Wesentlichen erst noch zu leisten. Entsprechend können auch die nachfolgenden Überlegungen im Grunde nur vorbereitenden Charakter haben.

An Hans Richters *Kunst und Antikunst* von 1964 beispielsweise wäre zu zeigen, wie Richter das Prinzip der filmischen Découpage und der Montage auf die Produktion eines Buches überträgt, das sehr frei mit entsprechendem Quellenmaterial umgeht und dabei die eigenen Erinnerungen zugleich als Kommentar und roten Faden nutzt (und selbstredend auch als Medium der Self-Promotion sowie der Einschreibung in einen quasi-wissenschaftlichen Diskurs).[31] Dabei wird gelegentlich auch explizit, warum die Erinnerungen gerade im Falle Dadas eine so wichtige Rolle spielen: Sie üben mit Blick auf die oftmals verschwundenen Werkobjektivationen eine Art Ersatzfunktion aus und gewinnen

31. Dasselbe wäre für die von Richter kuratierten Dada-Ausstellungen zu zeigen.

nicht zuletzt deshalb oft selbst poetische Qualität. So schreibt Richter an einer Stelle, die auf die Zeit in Zürich um 1918/19 rekurriert:

> Ich erinnere mich, dass ich in Stunden der Verzweiflung und angesichts des Krieges, der Ungerechtigkeit, der Dummheit durch mein Atelier ging und mit Fußtritten meine eigenen Bilder, die mich anstarrten, wütend durchlöcherte. (Ich habe sie dann allerdings immer wieder ein paar Tage später zu Gebrüder Scholl zum Reparieren gebracht… und dann die reparierten am Ende dort vergessen). Ich weiß nicht, welche Formen dieser Selbstvernichtungstrieb bei meinen Freunden angenommen hat, aber ich erinnere mich an die tiefen Depressionen des sonst so ausgeglichenen und freundlichen Janco.[32]

Es dürfte im Nachhinein schwer auszumachen sein, was an solchen Geschichten wirklich ‚dran' ist. Aber klar dürfte doch sein: Die Erinnerung richtet hier die Aufmerksamkeit gerade auf das, was *nicht* von selbst dazu in der Lage gewesen wäre, kunstgeschichtlich bedeutsam zu werden. Über den Weg der Narration wird der Anspruch formulierbar, mit seinen Handlungen und Unterlassungen Teil einer Geschichte der Kunst im weiteren Sinne zu sein, wobei diese sich zugleich als offen dafür erweisen müsste, die Kriterien der ansonsten geltenden Aufmerksamkeitsökonomie sowie der korrespondierenden Beurteilungstraditionen und ihrer impliziten Begriffspolitik zu überdenken.

Dadasophien

Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou
par un autre tour de folie de n'être pas fou.
Blaise Pascal

Zu diesem Überdenken gehört eine Auseinandersetzung mit den überlieferten Auffassungen von Geschichte, von Zeit – und vor allem: von

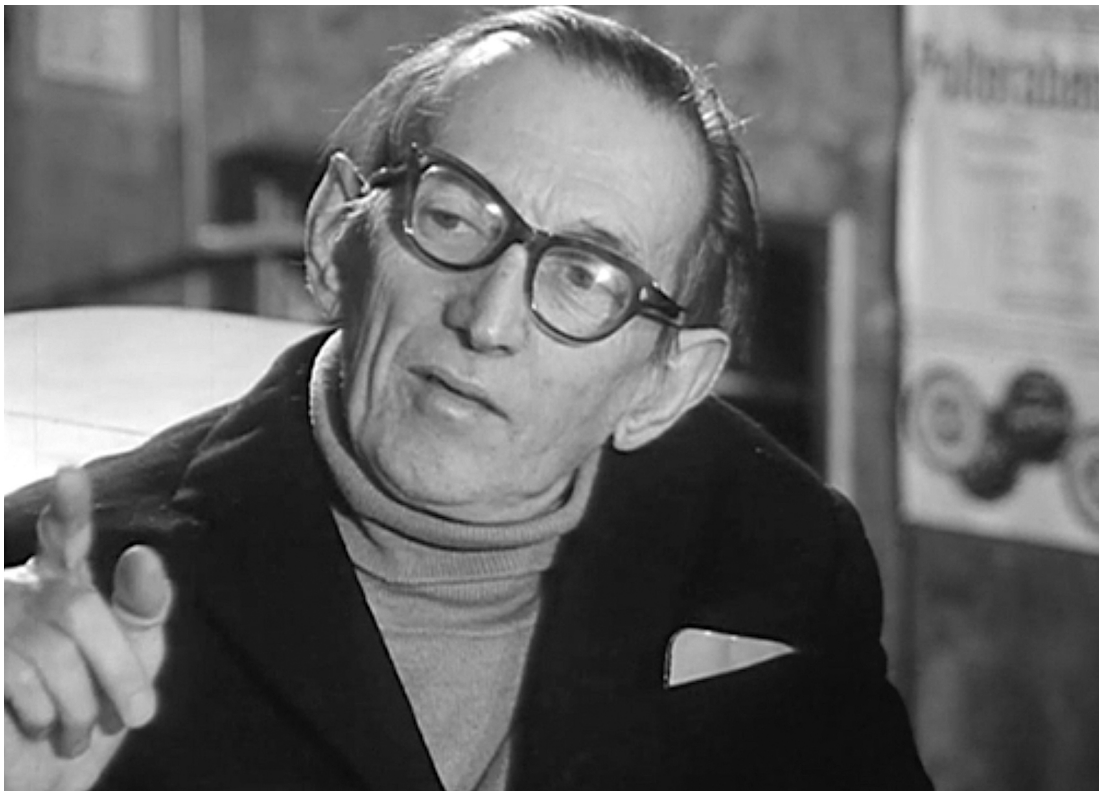
32. Hans Richter, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln, DuMont Schauberg, 1964, S. 76.

Dada. Was heißt ‚Geschichte', was ‚Zeit', was ‚Dada'? Es sollte nicht erstaunen, dass die dadaistischen Attacken gegenüber dem, wofür diese Wörter auch immer stehen bzw. gestanden haben mögen (‚Dada' inbegriffen), nicht in der Sprache rationaler Argumentation stattfinden bzw. stattgefunden haben. Das heißt aber nicht, dass diese Attacken deswegen schon als irrelevant für jedes weitere Nachdenken über das Verhältnis (wenn es denn eins sein sollte) von Geschichte und Dada gelten müssten. Das Problem der Begrifflichkeit und der damit korrespondierenden Haltungen und Einstellungen ist in den von den Dadaisten und Dadaistinnen selbst fabrizierten Dokumenten nicht unbemerkt geblieben.

Eine eindrückliche Vorführung davon gibt Walter Mehring in einer Selbstinszenierung, die in der Sendung „Alles ist Dada!" vom 3. Februar 1966 des Schweizer Fernsehens dokumentiert ist. Die Sendung wurde anlässlich der damaligen 50-Jahr-Feierlichkeiten ausgestrahlt und kann inzwischen online abgerufen werden.[33] Walter Mehring begibt sich in der Szene ins Zürcher Café Odeon, setzt sich an einen Tisch, neben ihm ein Mann und eine Frau, denen im Rahmen des Filmbeitrags die Rolle zukommt, das Zürcher Bürgertum zu verkörpern: Das Paar interessiert sich offensichtlich überhaupt nicht für Dada, würdigt Mehring mit keinem Blick, während dieser zu einer grotesken Rede anhebt, die darauf abzielt, die Geschichte von Dada – in dadaistischer Manier – in Erinnerung zu rufen [Abb. 1]:

> Die Krippe des Dadaismus also, die stand, wie ja jeder Alphabet [sic!] weiß, in der Spiegelgasse. Und ihr Stifter war Hugo Ball, der streng geistgläubige fromme Sataniker. Am Anfang war der Logos: Wort und Dada. Eines Tages, so geht die einzig wahre Legende, soll Hugo Ball zu seinen Jüngern – dem Rumänen Tristan Tzara und dem urdeutschen Richard Huelsenbeck – geäußert haben: Hier, meine Herren, haben Sie den Ismus aller Ismen, den Dadaismus. Und daran haben auch alle nachfolgenden Ismen bis heute nichts geändert. Fest steht nur, dass der Dadaismus nicht

33. „Alles ist Dada!" – Sendung vom 3. Februar 1966 im Schweizer Fernsehen (www.srf.ch/kultur/im-fokus/der-archivar/dada-ist-dem-wahnsinn-der-welt-so-richtig-eins-ueberbraten, aufgerufen am 20. November 2020). Szene mit Walter Mehring: 6'13'' bis 10'29''.



1. Walter Mehring in der Sendung „Alles ist Dada!“ vom 3. Februar 1966 des Schweizer Fernsehens (Screenshot)

nur auf das Café Odeon übergriff, sondern auch auf alle Kaffeehäuser aller kriegführenden Vaterländer. Eine ewige Streitfrage bleibt die Schöpfungsgeschichte des Dadaismus. Begann sie mit der Erschaffung des Himmels, der Hölle oder, beziehungsweise, der Erde – oder erst der Menschheit: dieses total verfehlten, also eminent dadaistischen Experimentes. Teleologisch-existentialistisch-marxistisch-sartristisch betrachtet, waren Adam plus Eva, war die Sünde, die Schlange das erste Dada-Steckenpferd. *Dada est mort. Vive Dada!* Ober: zahlen![34]

34. Hier wiedergegeben nach der Sendung „Alles ist Dada!“ (Anm. 33). Zitat: 8’32’’ bis 10’29’’. Mehring rezitiert mehr oder weniger frei aus seiner Schrift „Eine Zürcher Dadaeske“, die am 5. Februar 1966 in der Beilage der *Neuen Zürcher Zeitung* zu fünfzig Jahre Dada erschien. Die ganze Beilage ist als PDF-Reproduktion hier zugänglich: static.nzz.ch/files/7/1/9/Dada_1.17970719.pdf (aufgerufen am 20. November 2020).

Die satirische Geschichtserzählung ist gespickt mit Anspielungen auf die Schöpfungsgeschichte, Jesus, den Anfang des Johannesevangeliums, die Sprechweisen über Ursprünge und Anfänge in Religion, Wissenschaft, Philosophie. Im Vorspann zu der zitierten Passage spricht Mehring mit Blick auf Dada 1916 zudem von einer „Konstellation", und zwar in verdreht astrologischer Terminologie: vom „Mars im Hause der Lächerlichkeit". Aufgerufen wird mit all diesen weiträumig zusammengetragenen Versatzstücken aus der Tradition von Ursprungs-, Stiftungs- und Gründungserzählungen eine Vorstellungswelt, die ihre festen Verankerungen in der abendländischen Kultur-, ja Menschheitsgeschichte aufweist.

Mit der ganz großen Kelle wird diese Geschichte hier angerührt und aufgewärmt, zugleich aber als groteske Parabel *ad absurdum* geführt: Denn die Ausführungen sind durchsetzt mit ironischen, den Gestus wissenschaftlicher Abhandlungen persiflierenden Wendungen („die einzig wahre Legende", „[t]eleologisch-existentialistisch-marxistisch-sartristisch betrachtet"), paradoxalen Formulierungen („fromme Sataniker"), hyperbolischen Zuspitzungen („den Ismus aller Ismen"). Geschichte, so lässt sich aus dem Gesagten folgern, wird verfehlt (und zwar gerade in ihren immanenten Verfehlungen verfehlt), sollte man sie bloß als Erfolgsgeschichte, als Fortschrittsgeschichte, als positive Geistesgeschichte konzipieren.

Was Mehring sagt und vorführt, ist demnach nicht einfach Unsinn, sondern es ist die Betonung und Hervorhebung desjenigen Unsinns, den man auch in der Menschheitsgeschichte (oder im Konstrukt davon) am Werk sehen kann: Mehring nennt diesen Unsinn „Dada". Dass der anfängliche „Logos" Mehring zufolge ebenso „Wort" wie „Dada" bedeuten kann, mag auf den ersten Blick nur als billiger Witz erscheinen, als eine ausgestellte Respektlosigkeit, mit der Mehring das Beharren auf Sinn in der Welt konterkariert. Für die Respektlosigkeit lassen sich allerdings Gründe in der Sache ausmachen, um die es geht: Die Problematik einer Vorstellung von einem Lauf der Geschichte eben, der in sich schlüssig oder sinnvoll wäre. Eine der möglichen – von Mehring offenbar beherzigten – Konsequenzen aus dieser Problematik besteht darin, das eigene Sprechen und Denken nicht den konventionellen Vorstellungen von Logik und Sinn zu unterstellen.

Ich möchte vorschlagen, die Formen eines derartigen *dadaistischen* Nachdenkens über Dada, über Geschichte und Philosophie ‚Dadasophien' zu nennen. Die Bezeichnung ist nicht neu: Raoul Hausmann bezeichnete sich schon 1920 als ‚Dadasoph' – wobei er sich auch von anderen so bezeichnen ließ.[35] Ebenso kursiert das Wort ‚Dadasophie' bereits in den 1920er-Jahren, so beispielsweise in der Ankündigung „Kleine Dada Soirée" (1922) von Theo van Doesburg und Kurt Schwitters [Abb. 2].[36] Dabei handelt es sich nicht im strengen Sinne um einen Begriff oder gar eine Disziplin, sondern vielmehr um eine Bezeichnung für eine in sich widersprüchliche Denkpraxis. Im Folgenden sollen unter ‚Dadasophien' diejenigen gedanklichen Provokationen verstanden werden, die sich direkt oder indirekt auf Dada beziehen und die dabei ihren eigenen Anteil an Unsinn nicht leugnen, vielmehr diesem Anteil eigens Raum geben. Dabei kann die Stoßrichtung derartiger Provokationen sehr unterschiedlich sein.

Mit Blick auf die Frage nach denkbaren Formen einer Dada-*Historiografie* sind ‚dadasophische' Provokationen und Alternativerzählungen wie diejenige von Mehring gerade in ihrem offensichtlich zweifelhaften Wahrheitsgehalt aufschlussreich: Sie lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass jede Erzählung oder Rekonstruktion einer historischen Begebenheit oder einer Abfolge von Ereignissen zumindest implizit mit einem – allerdings eben bezweifelbaren – Vorverständnis davon operiert, was Geschichte ist oder sein soll. An Raoul Hausmann lässt sich dieser Vorgang gut exemplifizieren. In seinem *Courrier Dada* von 1958 formulierte Hausmann eine explizite – ‚dadasophische' – Kritik an konventionellen Geschichtsauffassungen, denen er ganz unumwunden vorwarf, eine „schlechte Spiegelung der komplexen Objektivität in einem schlechten Material" zu sein:

35. Vgl. etwa die Äußerungen von und zu Raoul Hausmann in der von ihm mitherausgegebenen Zeitschrift *Der Dada*, Nr. 3 (April 1920), o. S. (mehrfach erwähnt). Als „Dadasoph" taucht Raoul Hausmann auch in Richard Huelsenbecks *Dada-Almanach* (S. 139) und in *En avant Dada* (S. 37) von 1920 auf.
36. Unter dem Stichwort ‚DADASOFIE' – hier mit ‚F' geschrieben – wird die Einleitung (‚INLEIDING') von Theo von Doesburg angekündigt.

2. Theo van Doesburg und Kurt Schwitters, *Kleine Dada Soirée* (Ankündigung, 1922, oben links das Wort „DADASOFIE“)

Eine Geschichte DADA enthüllt den Charakter der Geschichte. Geschichte ist nichts als Pseudologie, die ein Individuum sich von der Wirklichkeit bildet, nichts als eine schlechte Spiegelung der komplexen Objektivität in einem schlechten Material. Insofern ist also eine Geschichte DADA erlaubt; sie gibt sich nicht schlechter als viele berühmte Werke großer Männer, und es könnte sein, dass sie bei dieser Gelegenheit tatsächlich ein Stück Geschichte aufdeckt. Keine Geschichte von Helden, Königen und Führern – nur eine Seite des Ekels vor der Urdummheit, unseres Ekels vor der

> Bildung, dem geordneten Kakakosmos. Denn: nicht wir ‚machten' DADA – DADA war eine Notwendigkeit.[37]

Vergleichbar mit Mehring ging auch Hausmann – wie ironisch auch immer – davon aus, dass Dada eine überhistorische Tendenz aufweist und also nicht bloß ein historisch lokalisiertes und definiertes Phänomen ist: „Im Anfang war Dada."[38]

Geschichtserzählungen und ‚Geschichtsdadasophien' wie diejenige von Mehring und Hausmann lenken den Blick auf den Konstruktionscharakter von Geschichtserzählungen überhaupt. Erneut heißt das nicht, dass derartige Erzählungen oder ‚Erklärungen' in sich schlüssig zu sein brauchen, sondern gesagt ist damit nur, dass die Paradigmen, mit denen man Dada zum Gegenstand einer historischen Auseinandersetzung machen will, ihrerseits als Spielfeld dadaistischer Attacken und Auseinandersetzungen anzuerkennen sind. Wie schon bei Mehring können diese Attacken auf die Gründungsmythen von Dada selbst zielen. So nimmt etwa Hans Arp in seiner „Deklaration" von 1921 Bezug auf die von Narzissmus nicht gerade freien Stellungnahmen der ‚Gründungsväter' rund um die Frage, wer denn nun 1916 tatsächlich das Wort ‚Dada' gefunden oder erfunden habe:

> Ich erkläre, dass Tristan Tzara das Wort DADA am 8. Februar 1916 um 6 Uhr abends eingefallen ist; ich war mit meinen 12 Kindern dabei, als Tzara

37. Hier zitiert nach: Raoul Hausmann, „Dada ist mehr als Dada", in: ders., *Am Anfang war Dada*, herausgegeben von Karl Riha und Günter Kämpf, dritte, völlig neu gestaltete Auflage, Gießen, Anabas-Verlag, 1992, S. 93-106, hier S. 93 (das Zitat stammt aus der späteren Vorbemerkung zum ursprünglichen Text, den Hausmann 1921 in der Zeitschrift *De Stijl* veröffentlichte). Die von Hausmann geplante deutschsprachige Ausgabe vom *Kurier Dada* fand zu Lebzeiten (im Unterschied zur französischen Fassung von 1958) keinen Verlag. Agathe Mareuge und ich bereiten zurzeit eine Publikation des vollständigen deutschsprachigen Typoskripts von 1956 vor. Die erstmals 1972 – ein Jahr nach Hausmanns Tod – erschienene Textsammlung *Am Anfang war Dada* entspricht nur in Teilen dem Textbestand von *Courrier Dada* (frz.) bzw. *Kurier Dada* (dt.). Vgl. dazu auch: Agathe Mareuge, „Les brouillons ‚entre les langues' de Raoul Hausmann. Dada plurilingue, entre montage et optophonie", in: *Génésis* 46 (2018), S. 103-114.

38. Aus einem Manuskript von 1970, zitiert nach Karl Riha, „Raoul Hausmann – DADAsoph: Ein Portraitversuch", in: Hausmann, *Am Anfang war Dada* (Anm. 37), S. 180-199, hier S. 198.

> zum ersten Mal dieses Wort aussprach, das in uns eine berechtigte Begeisterung auslöste. Dies ereignete sich im Café Terrasse zu Zürich, und ich trug gerade eine Brioche im linken Nasenloch.[39]

Arps „Dada-Sprüche“, die 1955 in *Unsern täglichen Traum…* erscheinen, setzen hingegen gleich zu einem transhistorischen Höhenflug an: „Bevor Dada da war, war Dada.“[40] Die *Ad-absurdum*-Führung auch noch der transhistorischen Geste ist bei Arp allerdings ebenso Programm:

> Dada ist Anfang und Ende, fängt mit dem Ende an, lässt alsdann den Anfang folgen und schließt nicht mit dem dicken Mittelteil. Darum sieht Dada so gesund aus, ist gerecht und vorurteilslos in der Anwendung von großen Sprüchen.[41]

Die bei Mehring, Hausmann und Arp anklingende transhistorische Dimension von Dada – einschließlich ihrer Ironisierung – lässt sich in einer ganzen Reihe von Dada-Dokumenten entdecken. Tristan Tzara zufolge war bereits die heilige Jungfrau Maria eine Dadaistin: „LA SAINTE VIERGE DÉJÀ FUT DADAÏSTE“.[42] Und Tzara weiter: „DADA EXISTE DEPUIS TOUJOURS“ [Abb. 3].[43]

---

39. Hans Arp, „Deklaration“ (Deutsch von Ekkehard Neyer), in: *DADA total* (Anm. 9), S. 280. ‚Dadasophische‘ Geschichtserzählungen sind jedoch in keiner Weise frei davon, ihrerseits ideologische Muster zu reproduzieren, etwa mit Blick auf den Ausschluss von Frauen im Diskurs. Die Feststellung etwa von Emmy Hennings, „Dada – Das Wort stammt von mir, und ich hab’s in einer Spielerei oft Hugo gesagt, wenn ich spazieren gehen wollte. Alle Kinder sagen zuerst ‚Dada‘“ (Emmy Hennings, „Aus dem Leben Hugo Balls 1916-1920“, in: *Hugo Ball Almanach* 1991, S. 51-119, hier S. 53), kann in einer ‚dadasophischen‘ Geschichtserzählung ebenso unbeachtet bleiben wie in herkömmlichen Formen der Geschichtsschreibung.
40. *Unsern täglichen Traum… Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, Arche, 1955, S. 48.
41. Ebd., S. 49.
42. Tristan Tzara, „Dada soulève tout“ [Flugblatt und Manifest, 12. Januar 1921], zitiert nach der Abbildung des Originals: cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=106341 (Rückseite) (aufgerufen am 20. November 2020). Auf Deutsch vgl. *DADA total* (Anm. 9), S. 248.
43. Ebd.

Die Reflexion auf Anfänge scheint mitunter im Dienst des Vorhabens zu stehen, Dada als Verjüngungsmittel anzusehen. So hält Richard Huelsenbeck 1966 im Rückblick auf die vergangenen fünfzig Jahre seit den Aktivitäten 1916 in Zürich fest:

> Dada hat sich als einzige „Kunstrichtung", zum Unterschied vom Konstruktivismus, Surrealismus und Kubismus immer weiter ausgebreitet, es ist nicht alt geworden und es zeigt auch heute, nach fünfzig Jahren keine Symptome des Alterns oder gar der Senilität.[44]

Man Ray wiederum geht zwar auch von einem kindlichen Dada-Zustand aus. Aber bei ihm ist es ein – ja sein eigenes – anfängliches Dada-Baby-Geschrei, in dem er (s)ein ‚Dada-Machen' erkennt, und zwar lange bevor daraus so etwas wie eine „Kunstrichtung" werden sollte. Zwischen den Zeilen klingen in Man Rays Ausführungen, die 1958 im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung *DADA. Dokumente einer Bewegung* in Form einer reprografischen Abbildung der Handschrift publiziert wurden, allerdings kritischere Töne an.[45] Insbesondere die retrospektiven Autorschafts- und Ursprungsbehauptungen kommen darin nicht gut weg:

> Who made Dada? Nobody and everybody. I made Dada when I was a baby and I was roundly spanked by my mother. Now, everyone claims to be the author of Dada. For the past thirty years. […] Now, we are trying to revive Dada. Why? Who cares? Who doesn't care? Dada is dead. Or is Dada still alive? We cannot revive something that is alive just as we cannot revive anything that is dead.

44. Richard Huelsenbeck, „An den Besitzer des Dada-Tresors" (1966), in: ders., *DADALOGIK 1913-1972*, herausgegeben und kommentiert von Herbert Kapfer, München, belleville, 2012, S. 477-480, hier S. 477.
45. Vgl. zur Düsseldorfer Ausstellung insgesamt den Beitrag von Hanne Bergius („Die Ausstellungen 1958 und 1977 im Kontext der Wirkungsgeschichten von DADA") in vorliegender Publikation (Bd. 2).

le cubisme construit une cathédrale en pâté de foie artistique

Que fait DADA ?

l'expressionnisme empoisonne les sardines artistiques

Que fait DADA ?

le simultanéisme en est encore à sa première communion artistique

Que fait DADA ?

le futurisme veut monter dans un lyrisme + ascenseur artistique

Que fait DADA ?

l'unanimisme embrasse le toutisme et pêche à la ligne artistique

Que fait DADA ?

le néo-classicisme découvre les bienfaits de l'art artistique

Que fait DADA ?

le paroxysme fait le trust de tous les fromages artistiques

Que fait DADA ?

l'ultraïsme recommande le mélange de ces 7 choses artistiques

Que fait DADA ?

le créacionisme le vorticisme l'imagisme proposent aussi quelques recettes artistiques

Que fait DADA ?

Que fait DADA ?

50 francs de récompense à celui qui trouve le moyen de nous expliquer

DADA

Dada passe tout par un nouveau filet.

Dada est l'amertume qui ouvre son rire sur tout ce qui a été fait consacré oublié dans notre langage dans notre cerveau dans nos habitudes. Il vous dit : Voilà l'Humanité et les belles sottises qui l'ont rendue heureuse jusqu'à cet âge avancé

☛ *DADA EXISTE DEPUIS TOUJOURS*

☛ *LA SAINTE VIERGE DÉJÀ FUT DADAÏSTE*

DADA N'A JAMAIS RAISON

Citoyens, camarades, mesdames, messieurs,

Méfiez-vous des contrefaçons !

Les imitateurs de DADA veulent vous présenter DADA sous une forme artistique qu'il n'a jamais eue

CITOYENS,

On vous présente aujourd'hui sous une forme pornographique, un esprit vulgaire et baroque qui n'est pas l'IDIOTIE PURE réclamée par DADA

MAIS LE DOGMATISME ET L'IMBÉCILITÉ PRÉTENTIEUSE !

Paris 12 Janvier 1921.

Pour toute information

S'adresser **" AU SANS PAREIL "**

37, Avenue Kléber. Tél. PASSY 25-22

E. Varèse, Tr. Tzara, Ph. Soupault, Soubeyran, J. Rigaut, G. Ribemont-Dessaignes, M. Ray. F. Picabia, B. Péret, C. Pansaers, R. Huelsenbeck, J. Evola, M. Ernst, P. Eluard, Suz. Duchamp, M. Duchamp, Crotti, G. Cantarelli, Marg. Buffet, Gab. Buffet, A. Breton, Baargeld, Arp, W. C. Arensberg, L. Aragon.

3. Tristan Tzara, „Dada soulève tout“ (Rückseite des Flugblattes und Manifestes), 12. Januar 1921

Is Dadadead?
Is Dadalive?
Dada is.
Dadaism.[46]

Von einer ‚Wiederbelebung' Dadas hält Man Ray offenbar nicht viel: Denn entweder *ist* Dada tot, dann *kann* es (jenseits religiöser oder quasireligiöser Vorstellungen) nicht wiederbelebt werden – oder Dada *lebt* (weiterhin), dann *braucht* es nicht wiederbelebt zu werden. Vom Spiel zwischen diesen beiden Optionen wird der ganze Text getragen. Und doch scheint sich zum Schluss ein – verhaltenes – Ja zu „Dada is" und „Dadaism" abzuzeichnen.

Weniger Zurückhaltung in der Beantwortung der Frage, ob Dada – über die Zeiten hinweg – „ist", legte insbesondere Marcel Janco an den Tag. In seinem Beitrag „Schöpferischer DADA" in der von ihm mitherausgegebenen Publikation *Dada. Monographie einer Bewegung* von 1957 hält er fest:

> Dada war keine Fiktion, denn seine Spuren finden sich in den Tiefen der menschlichen Geschichte. Dada ist ein Stadium in der Entwicklung des modernen Geistes, ein Ferment […]. – Dada ist unbegrenzt, unlogisch und ewig![47]

Und weiter: „Dada besteht und wird so lange bestehen, wie der Geist der Verneinung das Ferment der Zukunft in sich schließt."[48] Aus den Ausführungen von Janco wird nicht klar, inwiefern Dada zugleich ein „Stadium in der Entwicklung des modernen Geistes" *und* „ewig" sein kann – es sei denn, man deklariert diesen Widerspruch seinerseits als dadaistische Volte, die von einem Impuls zeugt, der immer

46. *DADA. Dokumente einer Bewegung*, herausgegeben von Ewald Rathke, Kunsthalle Düsseldorf, 5. September bis 19. Oktober 1958 (o. S.). Die abgebildete Handschrift trägt das Datum „July 8, 1958".
47. Marcel Janco, „Schöpferischer DADA", in: *Dada. Monographie einer Bewegung*, herausgegeben von Willy Verkauf, Marcel Janco und Hans Bolliger, Teufen, Niggli, 1957, S. 24-44, hier S. 24.
48. Ebd., S. 44.

wieder von neuem, aus der Negation des Bestehenden, eine unabsehbare „Zukunft“ mit sich bringen kann.

Die Frage, die sich an dieser Stelle stellt, ist die, ob man Dada als eine – abgeschlossene – Periode in der Geschichte der Kunst (oder gar der Menschheit) verstehen möchte oder ob man Dada als ein (in sich absurdes) Prinzip verstehen möchte, das jederzeit in der Geschichte reaktiviert oder am Werk gesehen werden kann. Die Stellungnahmen der Dadaisten und Dadaistinnen zu diesem Punkt lassen sich nicht auf einen Nenner bringen. Dazu kommt, dass diese Stellungnahmen nicht frei davon sind, die Bedeutung des eigenen Tuns, der eigenen Kunst, des eigenen Lebens im Lauf der Geschichte – und darüber hinaus – zu betonen. ‚Dadasophien‘ in dem hier skizzierten Sinne sind immer *auch* als strategische Mittel im Kampf um Anerkennung zu werten und schon deshalb nicht für bare Münze zu nehmen.

Gleichwohl öffnen die zitierten Äußerungen einen Horizont: Sie provozieren gegenüber allen, die sich mit Dada beschäftigen, die Frage, was man überhaupt als ‚Dada‘ gelten lassen möchte – und also auch, was man als ‚dadaistisch‘ bezeichnen möchte. Die Entscheidung darüber, wie man diese Frage beantworten möchte, liegt nicht bei den Dadaistinnen oder Dadaisten, sondern bei jedem und jeder einzelnen, in der Rezeption – und die Antworten, welche die Protagonistinnen und Protagonisten der Bewegung selbst auf diese Frage gegeben haben, sind selbst als Effekt der (Selbst-)Rezeption zu interpretieren. Gegenüber Hans Richter und dem Journalisten und Schriftsteller Peter K. Wehrli formulierte Hans Arp am 22. November 1965 diesen Sachverhalt so: „Alles ist eine Reaktion auf Dada.“[49]

Mit dieser Formel wandte sich Arp gegen die Annahme, dass „alles Dada“ sei, und verlegte den Akzent auf die möglichen Reaktionen auf all jenes, was man mit dem Namen ‚Dada‘ assoziieren kann. Demnach ist auch die Art und Weise, wie man das Wort ‚Dada‘ (oder das Adjektiv ‚dadaistisch‘ etc.) verwendet, bereits als Reaktion auf das zu interpretieren, was mit diesem Wort bezeichnet sein soll. Gerade indem Arp in dem zitierten Satz keine Antwort darauf gibt, was Dada ‚ist‘, lenkt er

49. Vgl. den Artikel „‚Alles ist eine Reaktion auf Dada!‘ Sechs Fragen an drei Dadaisten“ von Peter K. Wehrli in vorliegender Publikation (Bd. 1).

die Aufmerksamkeit – auch auf der Ebene möglicher Definitionen oder Konzeptionen – auf die Rezipienten und Rezipientinnen zurück, die dadurch ihrerseits in ihrem kreativ-reaktiven Tun erkennbar werden.

‚Reaktionen' gibt es allerdings an erster Stelle bei den Protagonistinnen und Protagonisten der Dada-Bewegung selbst zu vermerken. Die ‚dadasophischen' *Ad-absurdum*-Führungen, Selbstnobilitierungen oder, wer weiß, Horizonterweiterungen bilden *eine* der möglichen Reaktionen auf Dada seitens ihrer Protagonisten und (weniger ausgeprägt) ihrer Protagonistinnen (wobei auch das Schweigen und das Zum-Schweigen-gebracht-Werden als Reaktionen auf Dada gewertet werden können). Dass die Vorannahmen darüber, was Dada war oder gewesen sein soll, ganz konkret auch den historisierenden bzw. historiografischen Umgang mit Dada bestimmen, mag das Beispiel eines Gespräches verdeutlichen, das der Kunsthistoriker Patrick Waldberg im Vorfeld der Düsseldorfer Ausstellung *DADA. Dokumente einer Bewegung* von 1958 mit Max Ernst führte:

Patrick Waldberg: In Paris besuchte mich ein junger Mann, Ewald Rathke, der vorhat, in Düsseldorf …

Max Ernst (ärgerlich): Ich weiß, ich weiß. Eine Dada-Ausstellung. Noch eine! Was haben nur all diese Leute, dass sie aus Dada ein Museumsstück machen wollen?

Dada war eine Bombe.

Kann man sich irgendjemand vorstellen, der fast ein halbes Jahrhundert nach der Explosion einer Bombe sich damit abgibt, ihre Splitter zu suchen, sie zusammenzukitten und sie zu zeigen?

P.W. Sie wollen wissen, wie die Sache war. Dada ist ein einmaliges Phänomen, das immer noch falsch verstanden wird und wenig bekannt ist …

M.E. Was werden sie hinzulernen? Man wird Gegenstände zeigen und Collagen. Mit ihnen drückten wir unseren Ekel, unsere Empörung, unseren Aufruhr aus. Sie aber werden darin nur eine Phase oder, wie sie es nennen, eine Etappe der Kunstgeschichte erblicken. Das ist genau das Gegenteil von dem, was Dada sein wollte. Und nun möchte man noch, dass ich darüber schreibe?

P.W. Das historische Interesse ist vielleicht …

M.E. (sehr kurz): Ich bin kein Historiker!

Für uns, damals 1919 in Köln, war Dada in erster Linie eine geistige

Stellungnahme. Wir machten uns auf, die Aufführungen des *Jungen Königs* [*Der Junge König. Ein Trauerspiel* von Raoul Konen] zu verhindern, eines monarchistischen und patriotischen Theaterstücks von herausfordernder Albernheit. Mein Freund [Johannes Theodor] Baargeld und ich verteilten an den Fabriktoren unsere Zeitschrift *Der Ventilator*. Unser Eifer erstrebte den totalen Umsturz.

P.W. Und was war die Ursache dieser Wut?

M.E. Ein ebenso fürchterlicher wie törichter Krieg hatte uns um fünf Jahre unseres Lebens betrogen. Wir waren dabei gewesen, wie all das, was man uns als recht, schön und wahr gepriesen hatte, in einen Abgrund von Lächerlichkeit und Schande stürzte. Meine Werke in jener Zeit sollten nicht gefallen, sondern aufheulen machen …[50]

Quellenkritik und Genealogie

In den vergangenen Jahren haben quellenkritische Forschungen zugenommen, in denen die Selbstaussagen der damaligen Akteure kritisch abgeglichen wurden mit Dokumenten und Zeugnissen, die aus anderen Kontexten stammen oder bislang überhörte Stimmen zu Wort kommen lassen. An erster Stelle sind hier die Forschungen zu nennen, die auf die systematische Ausblendung von Frauen in den männlich dominierten Dada-Memoiren aufmerksam gemacht haben.[51] Andere Forschungen haben die nationalistischen Kehrseiten derjenigen avantgardistischen Bewegungen aufgearbeitet, die sich gerade – im Unterschied etwa zum italienischen Futurismus – eine internationale Orientierung auf

50. Zitiert nach: *DADA. Dokumente einer Bewegung*, herausgegeben von Ewald Rathke, Kunsthalle Düsseldorf, 5. September bis 19. Oktober 1958 (o. S.). Die Anmerkungen in eckigen Klammern stammen von mir, SZ. Geändert wurden außerdem die grafische Anordnung und die Zwischenbemerkungen zur Boules-Partie, die Waldberg und Ernst während des Gesprächs spielten.

51. Vgl. den Artikel „‚Reizende, begabte Amateure'? Zur Geschichtsschreibung von Dada aus geschlechtsspezifischer Perspektive" von Ina Boesch sowie den Aufsatz „Autohistoricisation, disparitions, réappropriations: les femmes et le (contre-)canon dada" von Agathe Mareuge in vorliegendem Band. Außerdem: Ina Boesch, *Die Dada. Wie Frauen Dada prägten*, Zürich, Scheidegger und Spiess, 2015; Nicola Behrmann, *Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings*, Göttingen, Wallstein, 2018.

die Fahnen geschrieben hatten.[52] Ein weiterer Zweig beschäftigte sich mit offenkundigen historischen Falschaussagen – etwa in den Selbstaussagen von Richard Huelsenbeck zur Geschichte Dadas[53] – oder mit manipulativen Eingriffen in das überlieferte Material.[54]

Die erwähnten Forschungen betreiben in einem klassischen Sinne ‚Quellenkritik', so wie sie in der Geschichtswissenschaft etabliert und in einem weiteren Sinne auch auf den einleitenden Seiten des vorliegenden Aufsatzes in Erinnerung gerufen worden ist: Was können wir – in diesem Fall: von Dada – überhaupt wissen? Und welchen Stellenwert haben dabei die Dokumente, die von den Dadaist*innen selbst überliefert bzw. hergestellt worden sind? Dass diese Dokumente oftmals unzuverlässig sind, ja beschönigende, tendenziöse, irreführende, falsche Angaben enthalten, ist wichtig zu sehen – und die Ermöglichung eines solchen Sehens eben ist Aufgabe der Quellenkritik. Diese ist für eine (kunst-, literatur- oder kultur-)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Dada außerordentlich wichtig: Quellenkritik hilft dabei, die blinden Flecken zu entdecken, die eine Auseinandersetzung mit Dada, die sich nur auf die Selbsteinschätzungen der Akteur*innen verlässt, mit sich bringt und tendenziell reproduziert (obschon die Unterschiedlichkeit der individuellen Einschätzungen etwa über die Ursprünge des Wortes ‚Dada' und seiner ‚Entdeckung' einen Dissens bereits auf dieser Ebene offenbart).

Allerdings gibt es blinde Flecken auch auf der Ebene von Quellenkritik: Diese neigt dazu, die Dokumente, die ihr unterkommen, *bloß* als

52. Vgl. u.a. (in chronologischer Reihenfolge) Hubert van den Berg, „‚Berlin ist die Hauptstadt der Vereinigten Staaten von Europa'. Zur Internationalität von Herwarth Walden, Agent für Kunst und Kaiserreich", online auf: literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14768 [6. September 2010] (aufgerufen am 20. November 2020); Hunkeler (Hrsg.), *Paradoxes de l'avant-garde* (Anm. 26); Willi Goetschel, „Dada Zurich 1916 and the Geopolitics of the Local", in: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 91:4 (2016) (Themenheft *Dada 1916/2016*, herausgegeben von Nicola Behrmann und Tobias Wilke), S. 417-420; Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes* (Anm. 26).
53. Vgl. z.B. Sascha Bru, „*Schliesslich … Don't forget.* Richard Huelsenbeck, Cultural Memory, and the Genericity of (Dada) Historiography", in: *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 83:4 (2005), S. 1319-1331.
54. Vgl. z.B. den Artikel „*Lost in Transcription*: Hugo Balls Manifest und die Dada-Historiografie" von Tobias Wilke in vorliegendem Band.

mögliche – wahre oder falsche – ‚Quellen' eines historischen Wissens zu verstehen. Bereits der Begriff der ‚Quelle' ist hochproblematisch, weil er leicht die historischen, institutionellen und diskursiven Voraussetzungen vergessen lässt, die nötig sind, damit ein Dokument – d.h. ein historisches Überbleibsel – überhaupt als ‚Quelle' zu ‚sprechen' beginnt.[55] Wichtiger aber ist, dass die dadaistischen ‚Quellen' so gut wie immer eine strategische und aktionistische, eine konzeptuelle und zugleich poetische Stoßrichtung aufweisen, die sich – wie oben in den Unterkapiteln zu den ‚Memoiren' (und ihrer ‚Erinnerungspoetik') sowie zu den ‚dadasophischen' Volten herausgestellt – auf ihren quellenkritisch befragbaren historischen Aussagewert nicht reduzieren lässt.

„Ich bin kein Historiker!" – sagte Max Ernst 1958, und Marcel Janco bezeichnete 1971 selbst die „Legenden" seiner Weggefährten rund um die Auffindung des Wortes „Dada" (negativ) als „Historien", so als handelte es sich dabei um ein Schimpfwort: „Das sind alles, alles Historien."[56] So sehr dabei auch viele der Dada-Protagonisten bestrebt waren, ihre Version der Geschichte ‚wie sie wirklich war' unter die Leute zu bringen, so sehr zeigten sich selbst die lautesten unter ihnen noch der Einsicht gegenüber nicht gänzlich verschlossen, dass das Verhältnis von Dada und Geschichte nicht spannungsfrei zu denken ist. Richard Huelsenbeck hält schon 1927 – gerade einmal fünfunddreißig Jahre alt – gewitzt fest: „Wir alten Dadaisten aber sind welterfahren

55. Der ganze Aufwand, der betrieben werden muss, um etwas als ‚Quelle' gelten lassen zu können, hat Michel Foucault mit seiner Unterscheidung von ‚Monument' und ‚Dokument' in den Blick genommen. Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, S. 14-15, S. 198. Zur Problematik des Quellenbegriffs weiter: Sandro Zanetti, „Die Quellen haben ein Vetorecht. Implikationen, Chancen, Probleme eines Topos", in: Andreas Gelhard, Ruben Hackler, Sandro Zanetti (Hrsg.), *Epistemische Tugenden. Zur Geschichte und Gegenwart eines Konzepts*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2019 (Reihe: *Historische Wissensforschung*, HWF), S. 239-251. Spezifisch zur Archivproblematik der ‚historischen' Avantgarden: Sandro Zanetti, „‚Heute spucken wir die Vergangenheit aus'. Avantgarde, Archiv und Archiv-Avantgarde", in: Andreas Mauz, Ulrich Weber und Magnus Wieland (Hrsg.), *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*, Göttingen, Wallstein, Zürich, Chronos, 2018, S. 45-62.

56. Zitiert nach „‚Dada – eine Sprache, die allen Völkern gehört!' Peter K. Wehrli im Gespräch mit Marcel Janco" (bislang unveröffentlichtes Typoskript eines Gesprächs, das Wehrli 1971 mit Janco geführt hat).

genug, um uns mit allem abzufinden, selbst mit unserer posthumen Glorifizierung", so wie sie schon damals in den „Literaturgeschichten" allmählich Gestalt anzunehmen begann.[57]

Weiterführend ist hier der von Friedrich Nietzsche sehr eigenwillig geprägte Begriff der ‚Genealogie', der die ‚Geschichte der Interpretationen von etwas' bedeutet: Nietzsche begreift die „Geschichte eines ‚Dings', eines Organs, eines Brauchs" als eine „fortgesetzte Zeichen-Kette von immer neuen Interpretationen und Zurechtmachungen",[58] wobei diese jeweiligen „Interpretationen und Zurechtmachungen" grundsätzlich in einem Spannungsverhältnis *zueinander* stehen. Dieses Modell von Genealogie lässt sich auf die insgesamt sehr divergierenden Geschichtsinterpretationen von Dada übertragen, wobei die ‚Zurechtmachungen' nicht nur aufseiten der Dada-Protagonisten zu finden sind: ‚Zurechtmachungen' sind schließlich, ohne Wertung verstanden, schon in dem Moment am Werk, in dem jemand eine bestimmte Perspektive auf das überlieferte Material einnimmt, Verbindungen herstellt, Schlüsse zieht.[59]

Damit ist keineswegs gesagt, dass es letzten Endes egal ist, welche „Interpretationen und Zurechtmachungen" getätigt werden. Gesagt ist damit nur, dass der etwaige Widerstreit der Interpretationen nicht grundsätzlich schlecht ist. Deshalb ist, in methodologischer Hinsicht, auch der potenziell oder faktisch agonale Bezug zwischen den Poetiken dadaistischer Selbstdarstellungen und den Ergebnissen der

57. Richard Huelsenbeck, „Wozu war Dada da? Ein Rückblick auf eine nun schon historisch gewordene Bewegung" [1927], in: ders., *DADA-LOGIK 1913-1972* (Anm. 44), S. 193-197, hier S. 196. Vgl. hierzu weiter: Mareuge, „Der Dadaist als Klassiker-Thema" (Anm. 7).

58. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* [1887], in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 5, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag/Berlin, New York, de Gruyter, 1980, S. 245-242, hier S. 313.

59. Martin Mittelmeier, Autor von *DADA. Eine Jahrhundertgeschichte* (München, Siedler, 2016), spricht in diesem Zusammenhang zu Recht von einer „theoretischen Imaginationskraft", die schon auf der Ebene der Beschreibung von historischem Material nötig ist. Zitiert nach: Nicola Behrmann und Tobias Wilke, „Dada – eine Jahrhundertgeschichte? Interview mit Martin Mittelmeier", in: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 91:4 (2016) (Themenheft *Dada 1916/2016*, herausgegeben von Nicola Behrmann und Tobias Wilke), S. 423-427, hier S. 424.

Quellenkritik nicht grundsätzlich zu beklagen, sondern zunächst einmal in seiner (vielleicht) notwendigen Spannung anzuerkennen: als Resultat dadaistischer Provokationen, die bis in die Rezeption hineinreichen. Oder wie Hans Arp sagte: „Alles ist eine Reaktion auf Dada."

Abbildungen

Abb. 1: Walter Mehring in der Sendung „Alles ist Dada!" vom 3. Februar 1966 des Schweizer Fernsehens (Screenshot). Privatsammlung.

Abb. 2: Theo van Doesburg und Kurt Schwitters, *Kleine Dada Soirée* (Ankündigung, 1922, oben links das Wort „DADASOFIE"). Privatsammlung.

Abb. 3: Tristan Tzara, „Dada soulève tout" (Rückseite des Flugblattes und Manifestes), 12. Januar 1921. Privatsammlung.

Sandro Zanetti, Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Basel, Freiburg im Breisgau und Tübingen (1993-1999). Nach dem Studium komparatistische Weiterbildung sowie Forschungs- und Lehrtätigkeiten in Frankfurt am Main (1999-2001), Basel (2001-2007, Promotion 2005), Berlin (2006-2008) und Hildesheim (Juniorprofessur 2008-2011, Habilitation 2010). Seit 2011 Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL) an der Universität Zürich, Programmdirektor und Abteilungsleiter für AVL sowie Mitglied im Kuratorium des Masterstudiengangs Kulturanalyse und (seit der Gründung 2014) im Zentrum Künste und Kulturtheorie (ZKK).