aus: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hrsg.), »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München: Wilhelm Fink Verlag 2005 (=Zur Genealogie des Schreibens, herausgegeben von Martin Stingelin, Bd. 2), S. 205-234.

Sandro Zanetti

Techniken des Einfalls und der Niederschrift Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus

1. Marcel Duchamp

> „Zweimal nur möchte jeder Schüler melken, wenn er die verstreute Schaukel erleichtert; aber da jemand weniger zahlreiche Zerrissenheiten, sich inbegriffen, demontiert und hierauf verschlingt, ist man genötigt, mehrere große Wanduhren anzubrechen, um eine Schublade niedrigen Alters zu bekommen. Folgerung: nach manchen Anstrengungen in Hinsicht des Kamms, wie schade! alle Pelzhändler sind weggegangen und bedeuten Reis."[1]

Als Marcel Duchamp (1887-1968) diesen hier auszugsweise und in Übersetzung wiedergegebenen Text im Winter 1915/16 auf seiner Underwood-Schreibmaschine auf die Rückseiten von vier Postkarten tippte, war erst ein gutes halbes Jahr vergangen, seit er Paris in Richtung New York verlassen hatte. Während schon bald darauf, mitten im Ersten Weltkrieg, eine Gruppe von Exilanten auf politisch neutralem Boden in der Schweiz zusammenfand, am 5. Februar 1916 in Zürich das *Cabaret Voltaire* gründete und bei dieser Gelegenheit programmatisch den Dadaismus ausrief, hatte Duchamp schon längst auf ziemlich eigenwillige Weise damit begonnen, „mit der Vergangenheit zu brechen und völlig neu anzufangen": dies Duchamps Definition von „Dadaismus".[2]

Auf die politischen Programme, die in den Krieg führten, und auf die künstlerischen Reaktionen und Aktionen, die den Expressionismus zur Blüte kommen ließen, reagierte Duchamp mit einer Haltung, die zunächst einmal durch das Vorhaben bestimmt war, das, was von der Vergangenheit übriggeblieben

---

1 Marcel Duchamp, *Schriften,* Bd. 1, zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, gestaltet von Peter Zimmermann, Zürich: Regenbogen-Verlag 1981, S. 203. Darin ist auch das Original wiedergegeben: „Deux fois seulement, tout élève voudrait traire, quand il facilite la bascule disséminée; mais comme quelqu'un démonte puis avale des déchirements moins nombreux, soi compris, on est obligé d'entamer plusieurs grandes horloges pour obtenir un tiroir à bas âge. Conclusion: après maints efforts en vue du peigne, quel dommage! tous les fourreurs sont partis et signifient riz." Das obenstehende Zitat wurde neu nach dem Original übersetzt. Die (Hilfs-)Übersetzungen stammen im folgenden, wenn nicht anders vermerkt, vom Verf.

2 Ebd., S. 5. Zum Verhältnis Duchamp und Dada vgl. auch Marcel Duchamp, *Interviews und Statements,* gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Stuttgart: Cantz 1992, S. 58 f. und 165 f. – Darin geht Duchamp vor allem auf die Beurteilung des Krieges und den Unterschied zwischen Dada in New York und Zürich ein.

war, und das, was in der Gegenwart vorhanden war, aber einseitig genutzt oder interpretiert wurde, möglichst nüchtern, wenn auch nicht ohne Humor, auf das hin zu befragen, was mit ihm noch möglich sei oder sein sollte. Die ersten *Ready-mades*, die Duchamp zur Zeit des Ersten Weltkrieges anfertigte, sind Manifestationen dieser Frage. Das, was schon da ist, *already made*, ist nicht unbedingt schon das, was es sein kann oder soll. Das gilt auch für die Sprache und die in ihr enthaltenen Worte. Letztere sind gewiß die vertracktesten *Ready-mades*, mit denen Duchamp sich beschäftigte.[3] Sein Interesse für die Sprache,[4] für Worte und Wortspiele,[5] hinterließ zusammen mit demjenigen fürs Schachspiel[6] Spuren bis in die spätesten seiner Arbeiten.

Als Duchamp am 15. Juni 1915 mit dem Schiff in New York ankam, erfuhr sein Interesse an der Sprache, das er zuvor nur in der Titelgebung seiner Bilder sowie in seinen Lektüren von Alfred Jarry, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé und Raymond Roussel kultivierte,[7] eine neue Akzentuierung. Diese ist zunächst einmal damit in Verbindung zu bringen, daß Duchamp sich zu dieser Zeit gänzlich von der Malerei verabschiedete und neue sowohl künstlerische als auch nicht-künstlerische Reflexions- und Artikulationsformen, auch sprachliche eben, zu erproben begann. Dazu kam, daß die Fremdheit der neuen Sprache, des Amerikanischen, Gelegenheit bot, Möglichkeiten dieser Sprache zu erkun-

---

3 „Aber die Worte sind nun einmal da" (ebd., S. 228), sagte Duchamp in seinem Gespräch mit Philippe Collin vom 21. Juni 1967. Mit diesem Satz wies Duchamp auf ein mögliches Verständnis von Worten als *Ready-mades* hin, ein Verständnis, das seinen früheren Arbeiten implizit längst zugrunde lag. Zur Verbindung von *Ready-mades* und Worten vgl. David Joselit, *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1998, S. 71-109.

4 Duchamps Interesse an der Sprache war außerordentlich vielfältig. Es zeigt sich in den Titeln, die er seinen Werken gab, in Briefen, Reden und Vorträgen, Texten für Museen, Interviews, Gestaltungen von Schriftbildern für Plakate und Bücher, in unzähligen Wortspielen und Schreibexperimenten sowie in Ansätzen zu einer neuen Sprachtheorie. Zu Duchamps Interesse an der Sprache vgl. allgemein David Antin, „Duchamp and Language", in: Anne d'Harnoncourt und Kynaston McShine (Hrsg.), *Marcel Duchamp*, New York: Museum of Modern Art / Philadelphia: Philadelphia Museum of Art 1973, S. 99-115; Dominique Chateau, „Langue philosophique et théorie de l'art dans les écrits de Marcel Duchamp", in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 33 (1990), S. 40-53; Joselit, *Infinite Regress* (Anm. 3), und Françoise Le Penven, „Du verbal au verbe: Duchamp à l'infinitif", in: *Étant donné* 1 (1999), S. 37-47; zu Duchamps Schreiben im besonderen: Françoise Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. A propos de ses notes manuscrits,* Nîmes: Édition Jacqueliene Chambon 2003, und Verf., „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/Nexus 2005.

5 Duchamps Wortspiele sind gesammelt in Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe. Écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris: Flammarion 1994, S. 151-157, auf deutsch in Duchamp, *Schriften* (Anm. 1), S. 171-200.

6 Zur Bedeutung des Schachspiels in Duchamps Werk vgl. Verf., „Schach: Marcel Duchamps Zeitvertreib", in: Alexander Karschnia, Oliver Kohns, Stefanie Kreuzer und Christian Spies (Hrsg.), *Zum Zeitvertreib*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2005.

7 Vgl. hierzu die entsprechenden Stellen in Duchamp, *Interviews und Statements* (Anm. 2), die sich aus dem Index erschließen.

den, die sich einem *native speaker* vielleicht kaum erschlossen, ja die einen solchen vielleicht sogar beleidigt hätten. Aus heutiger Sicht ist das Manuskript *The* (Abb. 1) vom Oktober 1915 als erstes Ergebnis der Versuche Duchamps zu lesen, ein Schriftstück zu verfassen, das aus möglichst sinnlosen Sätzen bestehen sollte.[8] Über vierzig Jahre später sagte Duchamp dazu in einem Interview:

> „It was only a kind of amusement […], there would be a verb, a subject, a complement, adverbs, and everything perfectly correct, as such, as words, but meaning in these sentences was a thing I had to avoid […]. The construction was very painful in a way, because the minute I *did* think of a verb to add to the subject, I would very often see a meaning and immediately [if] I saw a meaning I would cross out the verb and change it, until, working for quite a number of hours, the text finally read without any echo of the physical world […]. That was the main point of it."[9]

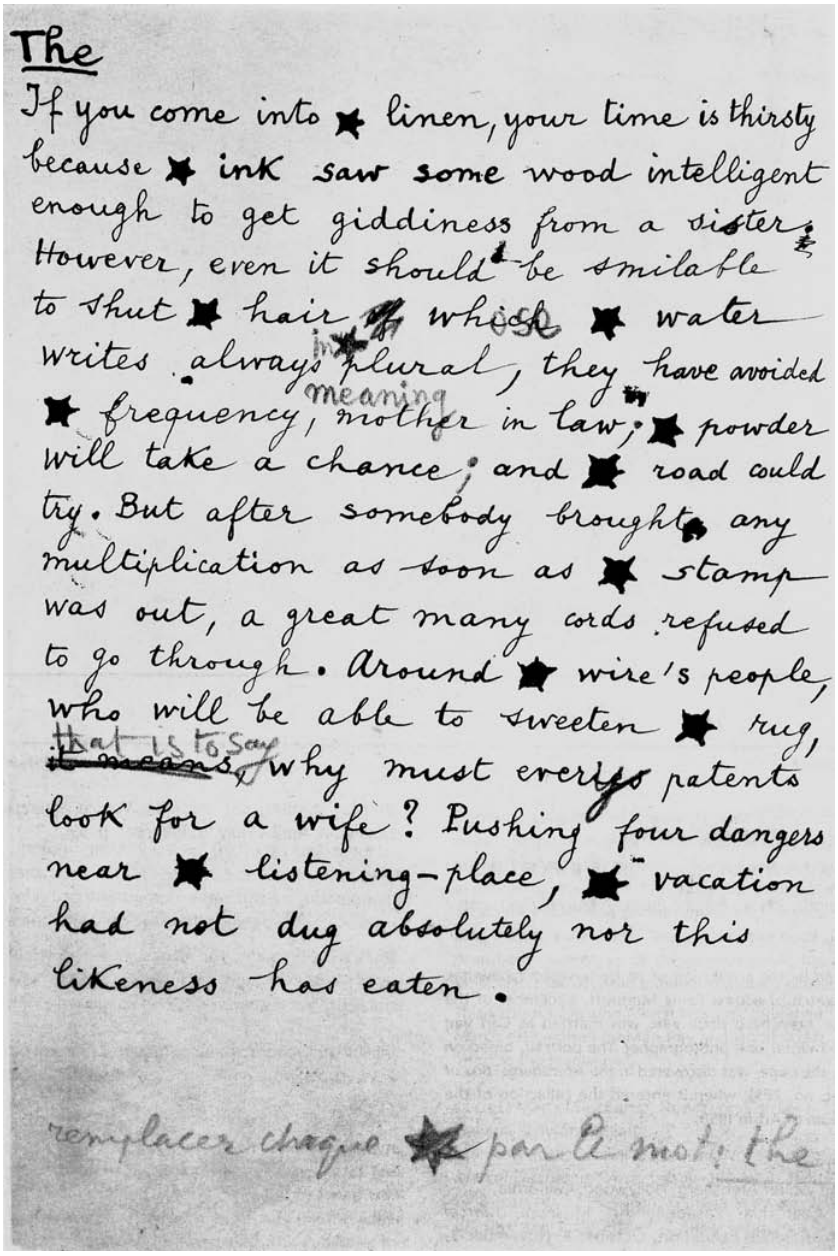
Man wird bestreiten dürfen, daß es im Manuskript *The* so etwas wie ein Echo aus der physischen Welt nicht mehr gebe. Wichtig bleibt jedoch, daß Duchamp am Projekt einer möglichst abstrakten Sprache weiterarbeitete, kurz darauf auch in seiner eigenen, der französischen. Dokumentiert ist diese Arbeit erstmals in einer Ende 1915 entstandenen handschriftlichen Notiz, die mit den Worten „porte, dès maintenant" beginnt (Abb. 2). Auf dieser Notiz finden sich bereits die zu Beginn zitierten Sätze mit den Schülern, den Wanduhren, dem Kamm[10]

---

8 Die Sterne im Manuskript *The* sind jeweils durch den Artikel „the" zu ersetzen. Diese Anleitung steht mit Farbstift und in französischer Sprache unter dem mit Tinte geschriebenen englischen Text („remplacer chaque ⁂ par le mot: the"). Der Wortschatz des englischen Textes ist sehr einfach und verweist auf den Prozeß des Einübens einer neuen Sprache. Der Text enthält zudem eine Reihe von Verweisen auf seine eigene Materialität bzw. Sprachlichkeit: „ink", „writes", „meaning" usw.

9 Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp,* Revised and Expanded Paperback Edition, New York: Delano Greenidge Editions 2000, S. 638 und S. 642. – „Es war nur eine Art Amüsement […], es sollte ein Verb, ein Subjekt, eine Ergänzung, Adverbien geben, und alle völlig perfekt, als solche, als Worte, aber Bedeutung war in diesen Sätzen etwas, das ich vermeiden mußte […]. Die Konstruktion war irgendwie sehr mühsam, denn sobald mir tatsächlich ein Verb einfiel, das ich mit dem Subjekt hätte verbinden können, sah ich sehr oft eine Bedeutung, und sofort wenn ich eine Bedeutung sah, strich ich das Verb wieder und veränderte es, bis sich der Text schließlich, nach recht vielen Stunden Arbeit, ohne jegliches Echo aus der physischen Welt las […]. Darum ging es hauptsächlich."

10 Vgl. auch Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1996, S. 170 f. – De Duve weist nach, inwiefern der in der Notiz erwähnte „Kamm" mit dem *Ready-made Comb* (*Kamm*) in Verbindung steht. Dieses dürfte just am Tag nach der Niederschrift der Notiz entstanden sein. *Comb*, vom Material her ein gewöhnlicher Hundekamm, trägt das Datum „FEB. 17 1916 11 A. M.", zudem eine Nonsens-Aufschrift. Duchamp sagte dazu: „The important thing then is just this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on no matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendezvous." Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (Anm. 9), S. 643. – „Wichtig ist dann vor allem das Timing, dieser Schnappschuß-Effekt, wie eine Rede, die bei irgendeinem Anlaß gehalten wird, aber zu der und der Stunde. Es ist eine Art Rendezvous." Vgl. hierzu auch Duchamp, *Duchamp du Signe* (Anm. 5), S. 49, und Duchamp, *Schriften* (Anm. 1), S. 100 und S. 201.

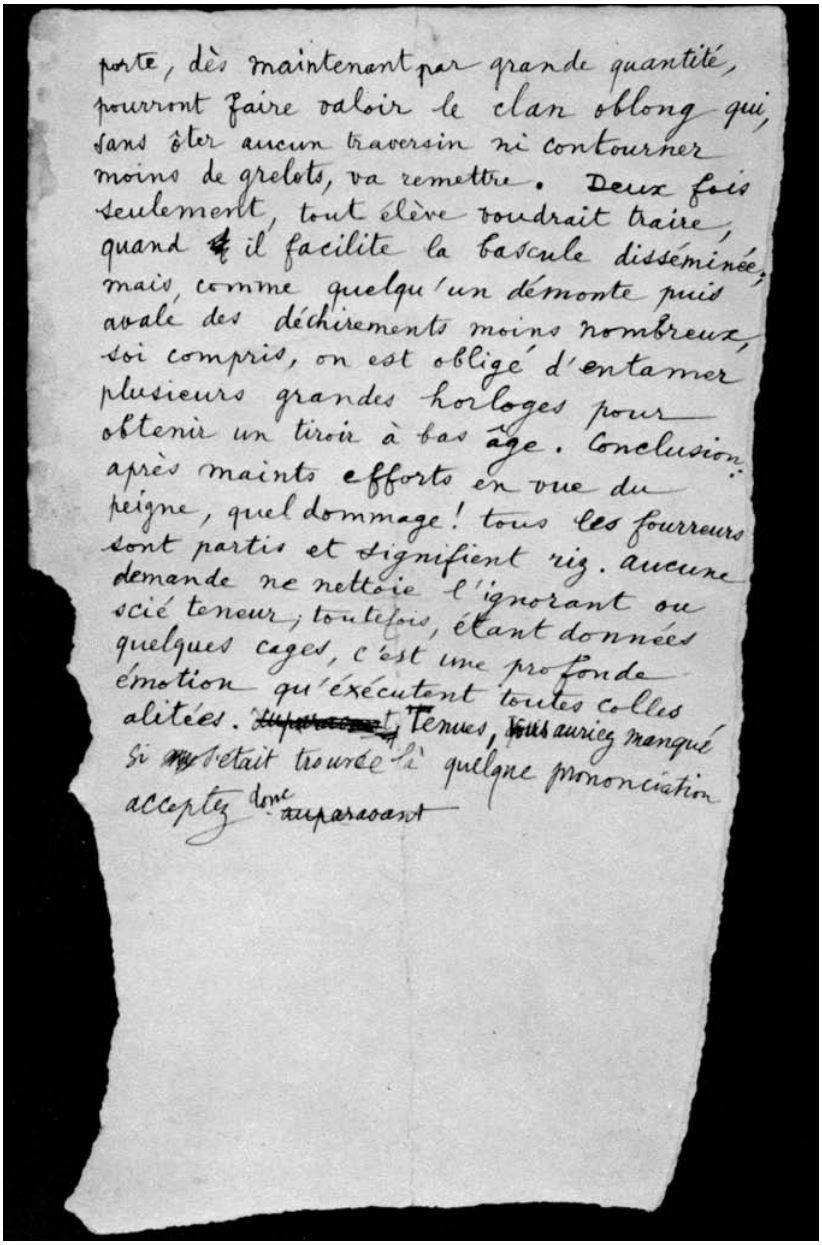


The

If you come into ✱ linen, your time is thirsty because ✱ ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister. However, even it should be smilable to shut ✱ hair which ✱ water writes always in plural, they have avoided ✱ frequency, meaning mother in law; ✱ powder will take a chance; and ✱ road could try. But after somebody brought any multiplication as soon as ✱ stamp was out, a great many cords refused to go through. Around ✱ wire's people, who will be able to sweeten ✱ rug, that is to say ~~it means~~, why must every patents look for a wife? Pushing four dangers near ✱ listening-place, ✱ vacation had not dug absolutely nor this likeness has eaten.

remplacer chaque ✱ par le mot: the

Abb. 1: Marcel Duchamp, *The*, 1915



porte, dès maintenant par grande quantité,
pourront faire valoir le clan oblong qui,
sans ôter aucun traversin ni contourner
moins de grelots, va remettre. Deux fois
seulement, tout élève voudrait traire,
quand il facilite la bascule disséminée;
mais, comme quelqu'un démonte puis
avale des déchirements moins nombreux,
soi compris, on est obligé d'entamer
plusieurs grandes horloges pour
obtenir un tiroir à bas âge. Conclusion:
après maints efforts en vue du
peigne, quel dommage! tous les fourreurs
sont partis et signifient rig. aucune
demande ne nettoie l'ignorant ou
scié teneur; toutefois, étant données
quelques cages, c'est une profonde
émotion qu'exécutent toutes colles
alitées. Tenues, vous auriez manqué
si s'était trouvée là quelque prononciation
acceptez donc

Abb. 2: Marcel Duchamp, Notiz, beginnend mit den Worten „porte, dès maintenant“, 1915

und den Pelzhändlern.[11] Wenig später tippt Duchamp diesen Text auf die Rückseite einer der vier Postkarten, die zusammen das Ensemble *Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916 à 1h 3/4 heures après midi* – im folgenden kurz *Rendez-vous* genannt – bilden (Abb. 3 und 4). Wichtigstes Ereignis, das diese Übernahme motivierte und ermöglichte, war der Kauf der bereits erwähnten Underwood-Schreibmaschine. Dieser erfolgte zu Beginn des Jahres 1916.[12] Auf dieser Schreibmaschine konnte Duchamp das damalige, zunächst auf die Malerei bezogene Hauptprojekt, vom „Kult der Hand"[13] loszukommen, in hervorragender Weise mit der Suche nach einer Sprache verbinden, die einerseits möglichst abstraktes Spiel, andererseits Explikation des *Ready-made*-Charakters ihrer Worte und Buchstaben sein sollte. Für die Explikation dieses *Ready-made*-Charakters von Sprache war die Schreibmaschine mit ihren Typen das passende Gerät. Individualität sollte sich nicht im Duktus einer besonders charakteristischen Handschrift verraten, sondern, wenn überhaupt, allein in der *Auswahl* von Materialien und Instrumenten sowie, im Falle des Schreibens, von vorhandenen Buchstaben und Worten.[14]

Versucht man, Duchamps Schreibexperimente vor dem Hintergrund ihrer konzeptionellen Implikate als künstlerische Kommentare und Reflexionen zur Frage zu lesen, was Schreiben, besonders im Zeitalter der Maschinenschrift, heißt oder heißen könnte, so stößt man gerade in der Konfrontation mit dem von Duchamp unternommenen Versuch, sinnvolle Wortkombinationen zu vermeiden, auf eine ganze Palette von Faktoren, die das Schreiben, nebst seiner zumeist privilegierten Funktion, Bedeutung zu stiften oder zu vermitteln, aus-

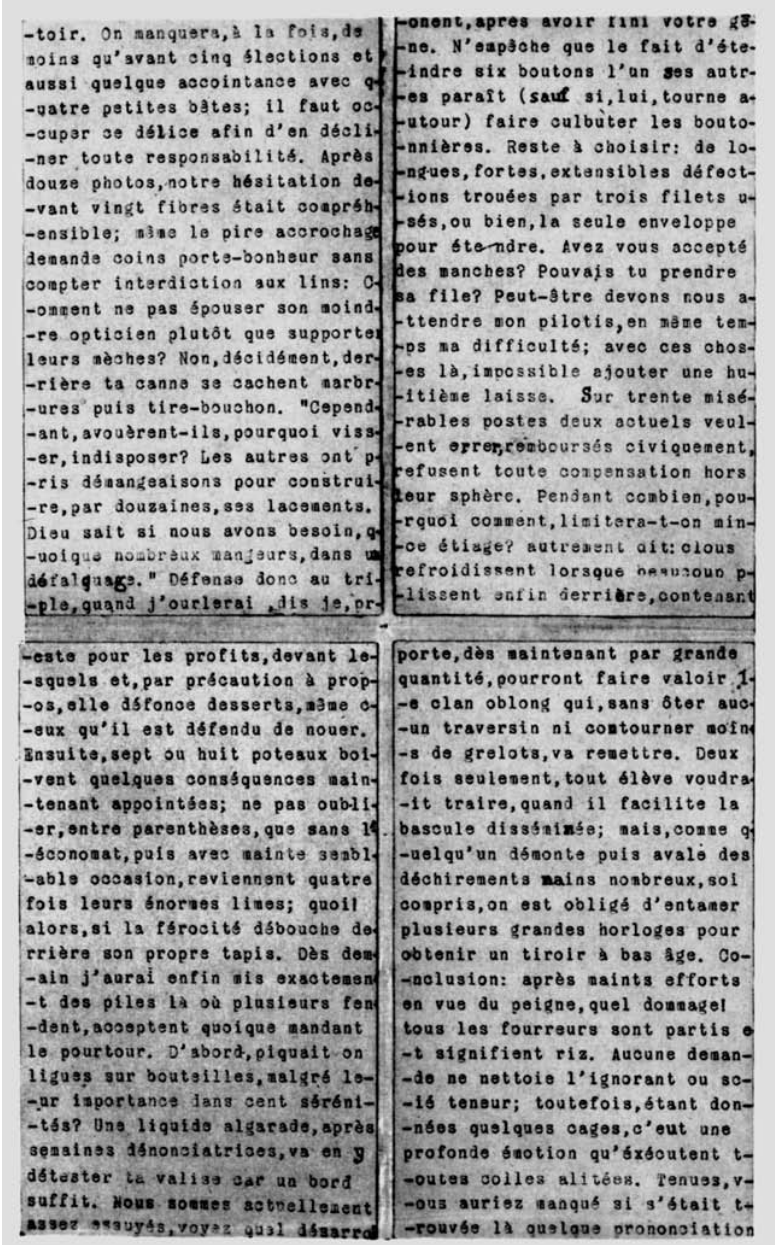
---

11 Die zu Beginn zitierten Sätze fangen am Ende der vierten Zeile an („Deux fois"). Die Notiz selbst hat sich als zusätzliche (nachträgliche) Beigabe erhalten im Exemplar der *Box of 1914* des Ehepaars Arensberg. Vgl. hierzu ebd., S. 201.

12 Bereits bei seiner Ankunft in New York im Juni 1915 scheint Duchamp sich für Schreibmaschinen interessiert zu haben. Ebenfalls im Exemplar der *Box of 1914* (vgl. Anm. 11) des Ehepaars Arensberg gibt es eine maschinenschriftliche Notiz von Duchamp: „Cher Walter / Celle ci est le [sic!] première expérience sur une machi / ne Smith Premier – / Telephonez moi demain matin / Je vais peut être habiter 5.Avenue, corner de la / eleventh street / SALUT MARCEL / vendredisoir". Ebd., S. 599. – „Lieber Walter / Dies ist der [sic!] erste Erfahrung auf einer Smith Premier Maschi / ne – / Rufen sie mich morgen früh an / Ich werde vermutlich an der 5.Avenue wohnen, Ecke / siebente Straße / SALUT MARCEL / Freitagabend".

13 „Nein ich wünsche mir keine anonyme Kunst. […] Ich glaube immer noch an den Individualismus in der Kunst. Aber, von einem rein technischen Blickwinkel aus betrachtet, wollte ich stets loskommen vom überlebten Kult der Hand." Duchamp im Gespräch mit Katharine Kuh vom März 1961, zitiert nach Duchamp, *Interviews und Statements* (Anm. 2), S. 119. In anderen Gesprächen gibt Duchamp zu bedenken, daß er nicht an die „Magie der Hand" (ebd., S. 172) glaube. Es sei ihm darum gegangen, die „Idee der Hand in Verruf zu bringen" (ebd., S. 205), die „Idee des Originals auszumerzen" (ebd.), um so auch vom „Kult des Originals" (ebd.) loszukommen.

14 Der in Duchamps Arbeiten zunehmend wichtiger werdende Status der (notabene) handschriftlichen *Signatur* bestand zumindest vom Konzept her bloß darin, den Akt des Auswählens als solchen zu bestätigen, auch wenn die ökonomischen Faktoren nicht zu verschweigen sind, die diesem Konzept – und Duchamp zählt zu den Begründern der Konzeptkunst – eine finanziell und institutionell aussichtsreiche Zukunft bereiten konnten.



-toir. On manquera, à la fois, de
moins qu'avant cinq élections et
aussi quelque accointance avec q-
-uatre petites bêtes; il faut oc-
-cuper ce délice afin d'en décli-
-ner toute responsabilité. Après
douze photos, notre hésitation de-
-vant vingt fibres était compréh-
-ensible; même le pire accrochage
demande coins porte-bonheur sans
compter interdiction aux lins: C-
-omment ne pas épouser son moind-
-re opticien plutôt que supporter
leurs mèches? Non, décidément, der-
-rière ta canne se cachent marbr-
-ures puis tire-bouchon. "Cepend-
-ant, avouèrent-ils, pourquoi viss-
-er, indisposer? Les autres ont p-
-ris démangeaisons pour construi-
-re, par douzaines, ses lacements.
Dieu sait si nous avons besoin, q-
-uoique nombreux mangeurs, dans un
défalquage." Défense donc au tri-
-ple, quand j'ourlerai, dis je, pr-

-onent, après avoir fini votre gê-
-ne. N'empêche que le fait d'éte-
-indre six boutons l'un ses autr-
-es paraît (sauf si, lui, tourne a-
-utour) faire culbuter les bouto-
-nnières. Reste à choisir: de lo-
-ngues, fortes, extensibles défect-
-ions trouées par trois filets u-
-sés, ou bien, la seule enveloppe
pour éte-ndre. Avez vous accepté
des manches? Pouvais tu prendre
sa file? Peut-être devons nous a-
-ttendre mon pilotis, en même tem-
-ps ma difficulté; avec ces chos-
-es là, impossible ajouter une hu-
-itième laisse. Sur trente misé-
-rables postes deux actuels veul-
-ent errer, remboursés civiquement,
refusent toute compensation hors
leur sphère. Pendant combien, pou-
-rquoi comment, limitera-t-on min-
-ce étiage? autrement dit: clous
refroidissent lorsque beaucoup p-
-lissent enfin derrière, contenant

-este pour les profits, devant le-
-squels et, par précaution à prop-
-os, elle défonce desserts, même c-
-eux qu'il est défendu de nouer.
Ensuite, sept ou huit poteaux boi-
-vent quelques conséquences main-
-tenant appointées; ne pas oubli-
-er, entre parenthèses, que sans l'
-économat, puis avec mainte sembl-
-able occasion, reviennent quatre
fois leurs énormes limes; quoi!
alors, si la férocité débouche de-
rrière son propre tapis. Dès dem-
-ain j'aurai enfin mis exactemen-
-t des piles là où plusieurs fen-
-dent, acceptent quoique mandant
le pourtour. D'abord, piquait on
ligues sur bouteilles, malgré le-
-ur importance dans cent séréni-
-tés? Une liquide algarade, après
semaines dénonciatrices, va en y
détester ta valise car un bord
suffit. Nous sommes actuellement
assez essuyés, voyez quel démarra

porte, dès maintenant par grande
quantité, pourront faire valoir l-
-e clan oblong qui, sans ôter auc-
-un traversin ni contourner moin-
-s de grelots, va remettre. Deux
fois seulement, tout élève voudra-
-it traire, quand il facilite la
bascule disséminée; mais, comme q-
-uelqu'un démonte puis avale des
déchirements mains nombreux, soi
compris, on est obligé d'entamer
plusieurs grandes horloges pour
obtenir un tiroir à bas âge. Co-
-nclusion: après maints efforts
en vue du peigne, quel dommage!
tous les fourreurs sont partis e-
-t signifient riz. Aucune deman-
-de ne nettoie l'ignorant ou so-
-ié teneur; toutefois, étant don-
-nées quelques cages, c'eut une
profonde émotion qu'éxécutent t-
-outes colles alitées. Tenues, v-
-ous auriez manqué si s'était t-
-rouvée là quelque prononciation

Abb. 3: Marcel Duchamp, *Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916…*, 1916 (Rückseite)

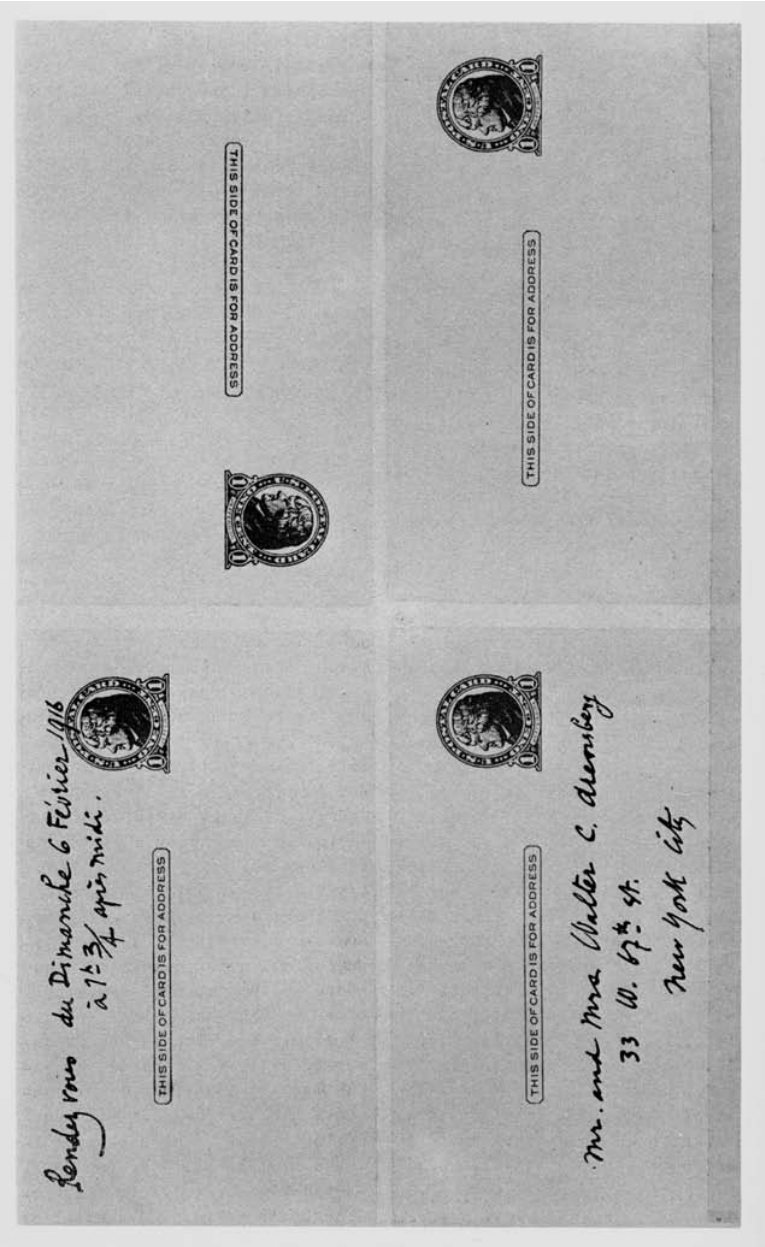


Abb. 4: Marcel Duchamp, *Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916…*, 1916 (Vorderseite)

zeichnen und mitbestimmen. Im folgenden seien stichwortartig elf Vorgänge genannt und kurz erläutert, die in Duchamps *Rendez-vous* und in seinem Umkreis als produktive Momente des Schreibens *kenntlich* gemacht sind.

1) *Adressieren*: Die Postkarten sind adressiert. Adressiert sind sie an das Ehepaar Arensberg, Mäzenen, die Duchamp zeitlebens unterstützt und gefördert haben. Die Adresse steht auf der Vorderseite der Postkarten (Abb. 4). Die Adresse verdeutlicht, daß Schreiben zumeist darin besteht, von einem bestimmten Ort aus einen anderen Ort zu adressieren. Zwischen diesen Orten fungieren die beschriebenen Papiere oder deren Reproduktionen als Vermittlungsglieder.
2) *Datieren*: Die Postkarten sind datiert. Ebenfalls auf der Vorderseite steht, als Teil des Titels, „Dimanche 6 Février 1916 à $1^{\underline{h}}\,{}^{3}/_{4}$ heures après midi", vermutlich die Zeit, zu der Duchamp die Postkarten beschrieben bzw. eingeworfen hat.[15] Die Datierung lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß Schreiben ein Prozeß in der Zeit ist, der jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfindet – und damit in zeitlicher Differenz zu späteren Lektüren steht.
3) *Ausfüllen*: Die Postkarten sind (auf der Rückseite) jeweils bis an den Rand beschrieben; die Sätze werden an den Zeilenenden ohne Rücksicht auf Regeln getrennt. Dadurch wird die Größe des Papiers als mitbestimmender Faktor beim Schreiben erkennbar.
4) *Anordnen*: Durch die Anordnung der vier Postkarten zu einem Ensemble gewinnt der Aspekt des Layouts, der Typographie und der Schriftbildlichkeit ein eigenes Gewicht.
5) *Abschreiben*: Schreiben kann Abschreiben bedeuten. Im Falle der Postkarten ist das Abschreiben ein Abtippen. Abgetippt wird ein zuvor von Hand und mit Tinte geschriebener Text. Das Ergebnis ist kein unmittelbares Produkt einer Eingebung, sondern – inszeniertes – Ergebnis einer Umschrift.
6) *Benutzen*: Schreiben kann sich darin erschöpfen, ein Schreibgerät zu benutzen oder zu bedienen – oder sich von ihm inspirieren oder tyrannisieren zu lassen. Die Schreibmaschine ist auf den Postkarten als ein Gerät zu erkennen gegeben, das sich offensichtlich mit einem konzeptuellen, um nicht zu sagen, einem ästhetischen Programm verband, für das die Wahl des Schreibgeräts einen bedeutenden Faktor darstellte.
7) *Korrigieren*: Die Korrekturen von Hand lenken die Aufmerksamkeit darauf, daß Schreiben Verbessern – in diesem Fall von Verschreibern mit der

15 Die Postkarten sind nicht gestempelt, das spricht aber nicht dagegen, daß Duchamp sie zum datierten Zeitpunkt aus der Hand gegeben hat: Duchamp lebte in der Nachbarschaft der Arensbergs, vermutlich hat er sie – im Sinne eines Rendezvous eben – persönlich überreicht oder eingeworfen. In seinem Kommentar zum *Ready-made Comb* (vgl. Anm. 10) hat Duchamp die Verbindung zwischen „timing" und „rendezvous" explizit gemacht, und in *Rendez-vous* ist diese Verbindung geradezu programmatisch umgesetzt oder aber – wie eine spätere Äußerung Duchamps vermuten läßt – ironisiert. Vgl. hierzu Duchamp, *Schriften* (Anm. 1), S. 201.

Maschine – bedeuten kann. Sie zeigen zudem, daß Verbessern oder, neutraler, Verändern auch Verwüsten bedeuten kann, zumindest in graphischer Hinsicht.[16]

8) *Verbinden*: Das syntagmatisch korrekte Verbinden von Buchstaben zu Wörtern und von Wörtern zu Sätzen läßt die beim Schreiben benutzte Lexik und Grammatik in dem Maße bemerkbar werden, wie die Semantik befremdlich wirkt.

9) *Reproduzieren*: Duchamp reproduziert, leicht verkleinert, die vier Postkarten vierundzwanzig Jahre später, 1940, und nimmt sie kurz darauf in sein Miniaturmuseum, die *Boîte-en-valise*, die *Schachtel im Koffer,* auf (Abb. 5).[17] Dieses Miniaturmuseum reproduziert Duchamp – bis zu seinem Lebensende – in einer Auflage von ein paar hundert Stück. Mit der damit einhergehenden Reproduktion der Postkarten zitiert er wiederum ein von ihm zuvor lanciertes Projekt, das darin bestand, seine eigenen handschriftlichen Notizen aus den Jahren 1915 bis 1920 in akkuraten Faksimiles hundertfach zu reproduzieren. Hier wird deutlich, daß ein aus dem Prozeß des Schrei-

---

16 Die Korrekturen haben hier noch anderes zur Folge: Aus „déchirements moins nombreux" („weniger zahlreiche Zerrissenheiten") wird in der maschinenschriftlichen, zusätzlich von Hand korrigierten Abschrift „déchirements nains nombreux" („zahlreiche zwergenhafte Zerrissenheiten"). Die Umstellung von nur zwei Buchstaben in diesem Transformationsprozeß verändert die Semantik eines ganzen Satzes. Ob gewollt oder nicht gewollt, das Verfahren erinnert an jenes, das der von Duchamp mehr als geschätzte Raimond Roussel in seiner Erzählung „Parmis les Noirs" („Unter den Schwarzen") anwendet. Aus der Veränderung von nur einem einzigen Buchstaben in den beiden entscheidenden Sätzen – dem ersten und dem letzten – schöpft Roussel den gesamten Reichtum seiner Erzählung: „Hier ereignet sich Literatur auf dem denkbar kleinsten Raum eines einzigen Buchstabens." Martin Stingelin, „Nachwort. Die Literatur im Denkraum der drei Dimensionen Wissen, Macht und Selbstverhältnis", in: Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 369-400, hier S. 376. Zu den konzeptuellen Berührungspunkten zwischen den Arbeiten Roussels und Duchamps vgl. Wolfgang Max Ernst, „Marcel Duchamp: Dinge und Worte. Rrose Sélavy. Zur Beziehung von bildender Kunst und Literatur in der Moderne", in: *Sprache im technischen Zeitalter* 59 (1976), S. 215-238, v. a. S. 217-219.

17 Die Reproduktion der Postkarten ist in der Abbildung nicht sichtbar, weil verdeckt durch andere Dokumente, vermutlich unten am Boden der Schachtel. Eine der Reproduktionen der Postkarten ist abgebildet in Marcel Duchamp, *Die Große Schachtel: de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy,* Inventar einer Edition von Ecke Bonk, München: Schirmer/Mosel 1989, S. 124 f. – Die in dieser Edition wiedergegebene Abbildung zeigt, daß die Postkarten zudem mit einem lilafarbenen Stempel „Made in France" versehen waren: ein weiterer Hinweis auf die industrielle Reproduzierbarkeit schriftlicher Dokumente. Im Kommentar vermerkt Ecke Bonk: „Format: 24,2 x 14,4 cm / Technik: Text Phototypie (Lichtdruck) sepiabraun, Rückseite Grün und Schwarz (Buchdruck) / Foto: Sam Little, Hollywood 1936, 1: 1 / Pochoir: Ockerton auf beiden Seiten / Papier: Bristol (getönt) / Produktion: Paris, Februar–März 1940, Nr. V / Arensberg: seit 1916 / Zuerst läßt Duchamp die Textseite im Lichtdruck drucken. Die handschriftliche Adressangabe, der Titel, die Briefmarken und die Zeile ‚This side of card is for adress' werden erst danach mit Metall-Klischees im Buchdruck gedruckt. Beide Seiten sind pochoircoloriert, um die Teilung in vier Felder, der im Original aneinandermontierten Karten, zu verdeutlichen. In *Minotaure*, Nr. 10, Seite 61 erscheint 1937 eine Abbildung der Textseite in gleicher Größe." Ebd., S. 252.

bens resultierendes Schriftstück und somit ein Dokument des Schreibprozesses in der Regel nur dann Beachtung findet, wenn das Schriftstück, bestenfalls massenweise, reproduziert wird – und so zudem ein Bedürfnis nach einem Original erst entsteht.

10) *Signieren*: Im Falle der Postkarten signiert Duchamp nicht das Original (das heißt die Vorlage der Reproduktion), sondern eine der Kopien.[18] Die Signatur verweist auf die Prozeduren der Autorisierung eines Schriftstückes, wobei Duchamp unter Autorisierung nicht die Bezeugung der Echtheit eines Dokumentes bzw. der Intentionen zu verstehen gibt, die ein solches Dokument gegebenenfalls, zusammen mit der Unterschrift, beglaubigen soll, sondern die Bezeugung der Echtheit der *Wahl* eines bestimmten Dokumenten*typs*: hier der Reproduktion.

11) *Vorbereiten*: In der *Boîte-en-valise* findet sich dann auch eine Miniaturreproduktion der Underwood-Schreibmaschinenabdeckung, die Duchamp bereits 1916, in voller Größe, auch als *Ready-made* mit dem Titel *Traveler's Foldig Item* ausgestellt haben soll, wobei sich nur Repliken dieses – angeblichen – *Ready-mades* erhalten haben (Abb. 6).[19] Die Abdeckung mag noch einmal von einer anderen Warte aus verdeutlichen, daß Schreiben jeweils in einem bestimmten Kontext stattfindet und stets Vorbereitungen impliziert – wie etwa jene des Entfernens der Schreibmaschinenabdeckung.

Adressieren, Datieren, Ausfüllen, Anordnen, Abschreiben, Benutzen, Korrigieren, Verbinden, Reproduzieren, Signieren, Vorbereiten: Das alles sind Tätig-

---

18 Vgl. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (Anm. 9), S. 642.

19 Ebd., S. 646: „I thought it would be a good idea to indroduce softness in the *Ready-made* – in other words not altogether hardness, porcelain or iron, or things like that – So that's why the typewriter cover came into existence." Duchamp in einem Interview mit d'Harnoncourt und McShine von 1953. – „Ich dachte, es wäre eine gute Idee, etwas Weichheit ins *Ready-made* einzuführen – mit anderen Worten, nicht einfach Härte, Porzellan oder Eisen oder solche Dinge – Also dies ist der Grund, warum es zur Schreibmaschinenabdeckung kam." Die tatsächlich ausgestellte Abdeckung hat sich nicht erhalten – oder wurde nie ausgestellt. Duchamp erklärte dies später, 1952, damit, daß die Abdeckung beim Schirmständer am Eingang der Ausstellung stand und deshalb ganz einfach nicht bemerkt worden sei. Vgl. Marcel Duchamp, *Briefe an / Lettres à / Letters to Marcel Jean*, München: Schreiber 1987, S. 77. Zur miniaturisierten Reproduktion der Abdeckung vgl. Duchamp, *Die Große Schachtel* (Anm. 17), S. 202 f.: „Maße: 3,5 x 5 cm / Material: Wachstuch schwarz, toile ciré noire mit Aufdruck ‚Underwood' in grün / Produktion: Paris, 1940 / Etikett: DISPARU / Duchamp notiert: ‚Couverture machine à écrire: pas de photos' (‚Schreibmaschinenhaube: keine Fotos'). Tatsächlich ist von der Schreibmaschinenhaube als Ready made von 1916 kein Foto bekannt. *Fountain* und *50 cc air de Paris* sind schon miniaturisiert, als Duchamp im Sommer 1940 mit der Schreibmaschinenhaube beginnt. Auf schwarzes Wachstuch wird in Grün der Schriftzug ‚Underwood' gedruckt, anschließend mit einer vorbereiteten Schnittschablone ausgeschnitten und in einem Atelier, zum Teil auch von Mary Reynolds, zusammengenäht. Das Ready made bekommt 1940 auch einen Namen. Auf dem Etikett heißt es: *…pliant, …de voyage*. Für eine Anzahl der olivgrünen *Boîtes*, 1968–1971, fertigt Jackie Monnier eine Replik der Replik an, da das Wachstuch der Miniatur-Hauben von 1940 ausgetrocknet und brüchig geworden war. Auf schwarze, glänzende Lackfolie ist *Underwood* in Gold geprägt."

Abb. 5: Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, ab 1941. Darin enthalten: eine Miniatur der Underwood-Schreibmaschinenabdeckung *Traveler's Foldig Item* (zu sehen oberhalb des Pissoirs) sowie eine Reproduktion von *Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916…* (am Boden der Schachtel, hier verdeckt durch andere Objekte)

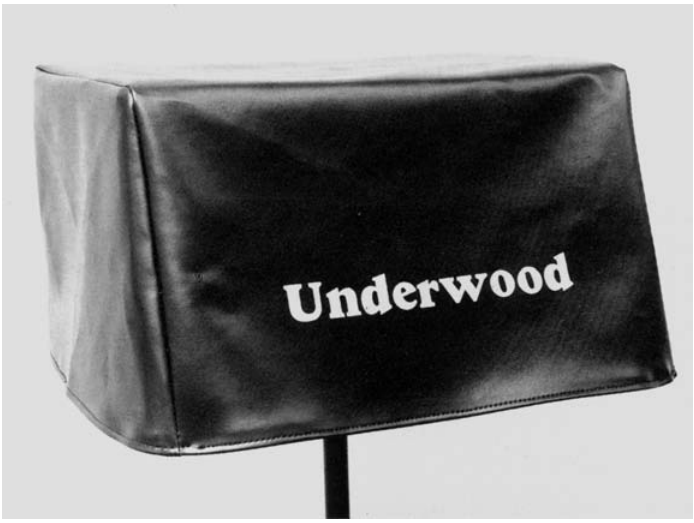


Abb. 6: Marcel Duchamp, *Traveler's Foldig Item*, 1916, hier die Replik von 1964

keiten, die Duchamps *Rendez-vous* sowie die erwähnten Dokumente und Objekte aus seinem Umkreis als Aspekte des Schreibens *hervorheben* – und nicht, wie es in den meisten, standardisierten Texten geschieht, ausblenden. In diesen Hervorhebungen kommt der konzeptuelle Zug in Duchamps Arbeiten zum Vorschein.

2. Tristan Tzara

Gleichzeitig, aber weitgehend unabhängig von Duchamp,[20] haben auch die in Zürich und später in Berlin und anderswo wirkenden Dadaisten Schreibverfahren zu entwickeln versucht, die sich zunächst einmal als radikale Attacken etablierter Praktiken der Textkonzeption und Niederschrift erweisen sollten. Diese Versuche beruhen in der Regel auf einer Kombination von zwei Textsorten: einem experimentell bewerkstelligten *Produkt* des Schreibens und einem *Kommentar*, der direkt oder indirekt zu diesem Produkt gegeben wird.[21] Meist wird im Kommentar das jeweilige Konzept oder eine bestimmte Technik des Schreibens erläutert, wobei die entsprechenden Dokumente und die *an* ihnen ersichtlichen Praktiken nicht immer und nicht nur für das jeweilige Konzept oder die jeweilige Technik sprechen. Der Kommentar ist zudem seinerseits stets auch als ein Kunstprodukt zu lesen. Duchamp gibt seinen Kommentar – im Falle von *Rendez-vous* – im Interview. Andere geben ihn in Form einer Anleitung. So zum Beispiel Tristan Tzara (geb. Samuel Rosenstock, 1896-1963), der ab Herbst 1915 als rumänischer Emigrant in Zürich und ab 1919 in Paris lebt und wirkt.

Legt Duchamp mit seinen Experimenten im Umkreis des *Rendez-vous* den Akzent auf ein Konzept, das vor allem darin bestehen sollte, einen möglichst sinnlosen und abstrakten Text zu produzieren, und hatten die Einfälle, die in diesen Text münden sollten, vor allem den Zweck, diesem Konzept zugute zu kommen, so legt Tzara in seinem 1920 geschriebenen und auch öffentlich vor-

---

20 Duchamps Schreibexperimente waren in den Zehner- und Zwanzigerjahren noch gar nicht bekannt. Er machte sie erst später als Teile seines Werkes kenntlich. Eine breitere Rezeption setzte erst in den Sechziger- und Siebzigerjahren ein.

21 Die Kombination von Kommentar und Produkt ist ein Effekt davon, daß die Ergebnisse des Schreibens sich nicht mehr einfach in vertraute Rezeptionsmuster einordnen lassen. Für Michel Foucault gibt es in der Literatur spätestens seit Mallarmé eine Notwendigkeit von „zweiten Sprachen", das heißt von kommentierender Kritik. Wenn Literatur sich nicht mehr einfach „innerhalb einer gegebenen Sprache" artikuliert, sondern Sprache zugleich entwirft, das heißt ihr „Entschlüsselungsprinzip in sich eingeschrieben" enthält, dann fungieren auch die kommentierenden Äußerungen „nicht länger als äußerliche Hinzufügungen zur Literatur (Urteile, Vermittlungen, Schaltstellen, die man zwischen einem auf das psychologische Rätsel seiner Schöpfung verwiesenen Werk und dem konsumierenden Akt seiner Lektüre einzurichten für nützlich hielt); von nun an zählen sie zum Herzstück der Literatur, der Leere, die sie in ihrer eigenen Sprache herstellt […]." Michel Foucault, „Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes" (1964), aus dem Französischen übersetzt von Hans-Dieter Gondek, in: ders., *Schriften* zur *Literatur* (Anm. 16), S. 175-185, S. 182 f.

gelesenen Manifest *Pour faire un poème dadaïste* (*Um ein dadaistisches Gedicht zu machen*) den Akzent zunächst zwar auch auf ein Schreibkonzept. Tzara schlägt eine bestimmte Technik des Schreibens vor, und der entscheidende Einfall besteht sogar erst einmal bloß darin, diese Technik zu wählen. Zugleich aber berührt Tzara auch die Frage, *was* einem denn *mit* dieser Technik einfallen und *wie* genau dies passieren soll. Einfallen sollen einem nämlich nicht irgendwelche Wörter, sondern solche, die man aus einer Zeitung ausgeschnitten und in eine Tüte gegeben hat, um sie danach einzeln hervorzuziehen und, eins nach dem anderen, abzuschreiben.

> „Pour faire un poème dadaïste.
>
> Prenez un journal.
> Prenez des ciseaux.
> Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
> Découpez l'article.
> Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
> Agitez doucement.
> Sortez ensuite chacque coupure l'une après l'autre.
> Copiez consciencieusement
> dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
> Le poème vous ressemblera.
> Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire"[22]

Dann gibt Tzara ein Beispiel:

> „*Exemple*: lorsque les chiens traversent l'air dans un diamant comme les idées et l'appendice de la méninge montre l'heure du réveil programme (le titre est de moi) prix ils sont hier convenant ensuite tableaux / apprécier le rêve époque des yeux / pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit / groupe l'apothéose imaginer dit-il fatalité pouvoir des couleurs / tailla cintres ahuri la réalité un enchantement / spectateur tous à effort de la ce n'est plus 10 à 12 / pendant la divagation

22 Tristan Tzara, *DADA MANIFESTE SUR L'AMOUR FAIBLE ET L'AMOUR AMER* (1920), in: ders., *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, Tome 1 (1912-1924), S. 377-387, hier S. 382. – „Um ein dadaistisches Gedicht zu machen. / Nehmt eine Zeitung. / Nehmt Scheren. / Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. / Schneidet den Artikel aus. / Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte. / Schüttelt leicht. / Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. / Schreibt gewissenhaft ab / in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind. / Das Gedicht wird Euch ähneln. / Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität". Tristan Tzara, *DADA MANIFEST ÜBER DIE SCHWACHE LIEBE UND DIE BITTERE LIEBE*, in: ders., *Sieben Dada Manifeste*, aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires, Hamburg: Edition Nautilus ^{3}1984, S. 39-56, hier S. 47 f.

virevolte descend pression / rendre de fous queu-leu-leu chairs sur un monstrueuse écrasant scène / célébrer mais leur 160 adeptes dans pas aux mis en mon nacré / fastueux de terre bananes soutint s'éclairer / joie demander réunis presque / de a la un tant que le invoquait des visions / des chante celle-ci rit / sort situation disparaît décrit celle 25 danse salut / dissimula le tout de ce n'est pas fut / magnifique l'ascension à la bande mieux lumière dont somptuosité scène me music-hall / reparaît suivant instant s'agite vivre / affaires qu'il n'y a prêtait / manière mots viennent ces gens"[23]

Ganz und gar unzutreffend wäre es, in Tzaras Manifest samt seinem Beispiel und in Duchamps Interviewaussagen und den entsprechenden Arbeiten denselben ‚Un-Sinn' am Werk zu sehen. Das von Duchamp Geschriebene, Getippte, Reproduzierte, Signierte und schließlich Kommentierte ist in der leicht verstörend wirkenden Kombination von auffälliger Darstellung, grammatikalisch korrekt gebildeten Sätzen und disparaten Inhalten ganz und gar konzeptualistisch formuliert. Konzeptualistische Züge trägt auch die Aufforderung von Tzara und die Art, wie er sie selbst umsetzt. Doch die Elemente der jeweiligen Konzeption sind andere, und sie werden auch anders kombiniert und gewichtet.

Bei Tzara liegt der Akzent auf der Herkunft der Wörter (aus der Zeitung), der Art ihrer Dekontextualisierung (den Rahmen bestimmen, Wörter ausschneiden und in eine Tüte geben) sowie ihrer möglichst zufälligen, jedenfalls keinen grammatikalischen Regeln gehorchenden Rekontextualisierung (schütteln, einzeln herausziehen, abschreiben, dazu kommt die fehlende Interpunktion); und schließlich liegt der Akzent auf dem durchaus bedenkenswerten Umstand, daß das Produkt (das Gedicht) am Ende demjenigen, der es hervorbringt, *ähneln* soll, was genau genommen impliziert, daß dieser selbst als eine Art Zitatsammlung von zirkulierenden Worten, deren Passage, ja deren Medium er dann wäre, aufzufassen ist. Gegenüber Duchamps Versuch, in dem das Schreibsubjekt hinter dem intellektuell möglichst abstrakten Produkt verschwinden können soll, verwendet Tzara mehr Aufmerksamkeit auf die Interaktion zwischen den Worten und demjenigen, der mit ihnen umgeht.

---

23 „*Beispiel*: wenn die Hunde die Luft in einem Diamanten durchqueren wie die Ideen und der Fortsatz der Hirnhaut zeigt die Stunde des Weckers Programm (der Titel ist von mir) / Preis sie sind gestern passend dann Bilder / schätzen den Traum Epoche der Augen / pompös daß rezitieren das Evangelium Gattung verdunkelt sich / Gruppe die Apotheose sich vorstellen sagt er Fatalität macht der Farben / Schnitt Wölbung verdutzt die Wirklichkeit ein Zauber / Zuschauer alle zur Anstrengung der es ist nicht mehr 10 bis 12 / während das Umherschweifen Kreisschwenkung hinabsteigt Druck / zurückgeben von Verrückte Gänsemarsch Fleischsorten auf einem monströse erdrückend Bühne / feiern aber ihr 160 Anhänger in nicht an den gesetzt in meinem perlmuttern / prunkvoll mit Boden Bananen unterstützte sich erhellen / Freude fragen zusammengekommen fast / von zu die einer so sehr daß der zauberte Visionen / singt diese lacht / geht aus Situationen verschwindet beschreibt diese 25 Tanz heil / versteckte das Ganze von es ist nicht war / wunderschön der Aufstieg hat die Bande besser Licht dessen Pracht Bühne mich Music-Hall / scheint wieder gemäß Augenblick wird unruhig leben / Geschäfte das es nicht gibt verlieh / Weise Worte kommen diese Leute". Ebd., leicht überarbeitete Übersetzung.

Umgekehrt verwendet Duchamp eine größere Aufmerksamkeit auf die materiale Gestalt des Ergebnisses. Eine Aufwertung des Materiellen wäre bei Tzara gegeben, wenn er auf das Prinzip der Collage samt der mit ihr verbundenen Anerkennung und Sichtbarmachung des Alltäglichen nicht nur anspielte, sondern tatsächlich eine Collage fabrizierte. Doch die entscheidende Geste, das Kleben (frz. ‚coller'), fehlt. Ein Gegenbeispiel hierzu wären (Abb. 7) die von André Breton in den Jahren 1921 und 1922 geschriebenen Manuskripte zu *Poisson soluble* (*Löslicher Fisch*). Diese zeigen, daß tatsächlich geklebte Collagen aus Zeitungselementen durchaus zum Teil des Schreibverfahrens und der Inszenierung von Schriftbildlichkeit gehören können. Ganz zu schweigen von Schriftstellern und Künstlern wie Kurt Schwitters, Johannes Baader, Raoul Hausmann, John Heartfield oder Hannah Höch, die mit einem Interesse für Typographie und Schriftbildlichkeit an die seit dem Kubismus kultivierten Collagetechniken – Konfrontationen von Elementen aus Zeitung und Werbung – anknüpfen.[24]

Bei Tzara hingegen sollten die Wortschnipsel *abgeschrieben* werden. Besteht bei Duchamp die Abschrift im Falle des *Rendez-vous* darin, eine handschriftliche Vorlage in ein maschinenschriftliches Dokument zu transformieren, so geschieht die Abschrift bei Tzara in gewisser Hinsicht in umgekehrter Richtung: von einer massenhaft reproduzierten Vorlage hin zu einer rekombinierten, zunächst einmal handschriftlichen Version, die dann von Tzara allerdings gleich wieder für einen standardisierten Druck freigegeben wird. Tzaras Gedicht, also das Beispiel, erscheint noch im selben Jahr seiner Anfertigung, 1920, zusammen mit der Anleitung, dem Manifest, im Druck.[25] Tzara scheint sich für die graphischen Transformationen der Worte im Prozeß des Abschreibens, später beim Reproduzieren, nur insofern zu interessieren, als die erste Transformation, jene beim Abschreiben, vor allem als Vorbild für die ‚unendliche Originalität' dessen in Frage kommen können soll, der im Gestus eines Wortmagiers unvorhergesehene Texte aus einer Tüte hervorzaubert.

Der Zaubercharakter ist es wiederum, von dem aus deutlich wird, wie sehr nicht nur die Elemente der Konzeption und ihre Gewichtung bei Duchamp und Tzara voneinander differieren. Auch die Ironisierung dieser Elemente ist eine andere. Im Grunde genommen zitiert Tzara ein Klischee, einen Vorwurf, den man bereits gegenüber symbolistischen Dichtern erhob: „prenez un chapeau, mettez-y des adverbes, des conjonctions, des prépositions, des substantifs, des adjectifs, tirez au hasard et écrivez".[26] So lautete bereits 1891 eine von Jules Huret mitgeteilte Polemik von Charles Marie René Leconte de Lisle gegenüber

24 Vgl. hierzu allgemein Jeremy Adler und Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1987, v. a. S. 241-253 (Apollinaire) und S. 254-276 (Futurismus – Dadaismus – Surrealismus).

25 Vgl. Tzara, *DADA MANIFESTE SUR L'AMOUR FAIBLE ET L'AMOUR AMER* (Anm. 22), S. 703.

26 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Paris: Bibliothèque Charpentier 1894, S. 279. – „Nehmt einen Hut, füllt ihn mit Adverben, Konjunktionen, Präpositionen, Substantiven und Adjektiven, zieht sie zufällig heraus und schreibt".

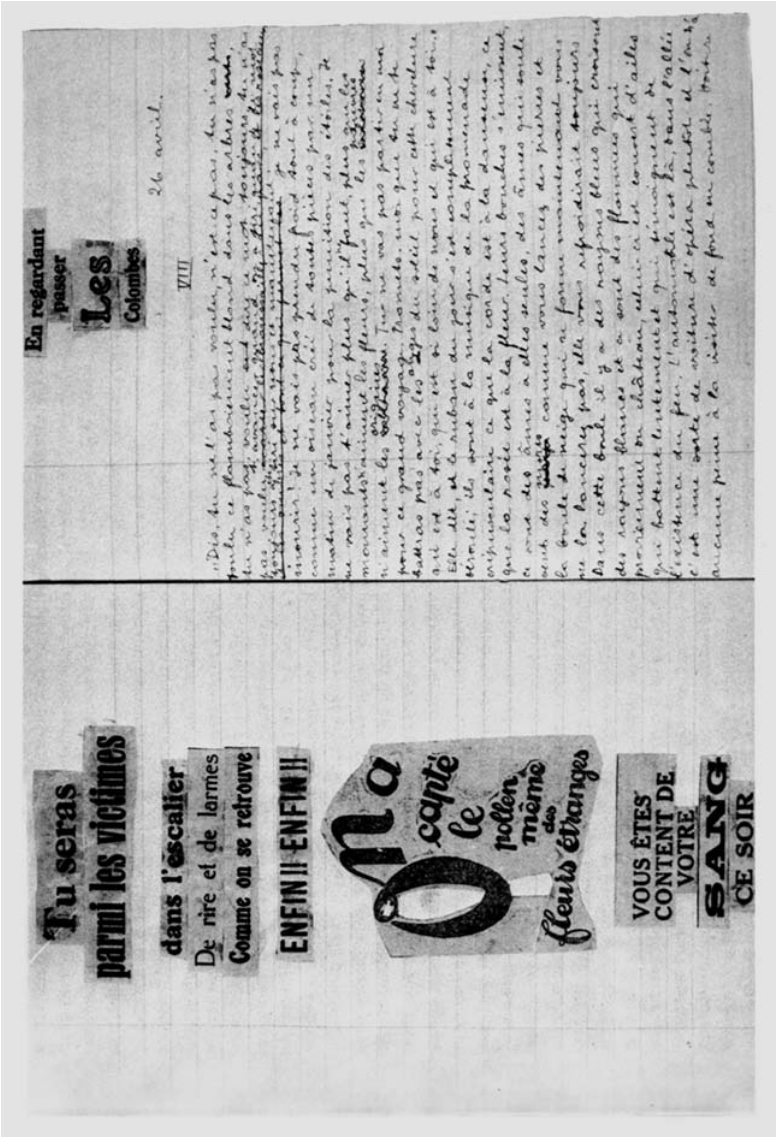


Abb. 7: André Breton, Doppelseite aus einem Arbeitsheft zu *Poisson Soluble*, vermutlich 1921

den „amateurs de délire“, den „Liebhabern des Deliriums“, wie sie bei Baudelaire hießen.[27] Tzara wendet das Klischee allerdings um, verpaßt denjenigen ein Rezept, die eine schulmäßige Antwort auf die Frage erhoffen, wie man dadaistische Gedichte denn mache.[28]

Man könnte sich Tzaras Experiment auch auf einer Bühne vorstellen. Die Anleitung wäre dann als eine Regieanweisung zu lesen. Überhaupt ist Schreiben bei Tzara nicht als Aktivität gedacht, die man in den eigenen vier Wänden und für sich ausübt. Daß er das Manifest 1920 öffentlich vorliest, deutet in diese Richtung. Überliefert ist von Tzara auch die Anekdote, er habe zu Beginn des selben Jahres an einer Veranstaltung in Paris einen zufällig ausgewählten Zeitungsartikel so vorgelesen, „als ob“ er ein Gedicht vorgetragen hätte. Bei seinem Vortrag habe er zudem Masken aufgesetzt und mit Rasseln Lärm gemacht.[29]

Doch ebensowenig wie Duchamps Arbeiten ausschließlich „a kind of amusement“ sind, so wenig sind Tzaras Manifest und sein Beispiel einfach nur lustig. Beide reagieren auf eine scheinheilige Kultur pathetischen Ernstes, die wie im Falle der Kriegspropaganda dabei half, den von dieser Kultur selbst produzierten Unsinn – die gescheiterten Versprechen, die Fehleinschätzungen hinsichtlich des technisch Möglichen (des kriegstechnisch Möglichen) sowie die dadurch provozierten Verluste und Verwundungen – zu kaschieren oder zu beschönigen (zum Beispiel durch nationalistische Parolen).

Diesem Unsinn setzen Duchamp und Tzara einen Unsinn ganz anderer Art entgegen. In dieser Hinsicht sind sie einander einig. In den Blick rücken Materialien, Verfahren, Beziehungsgeflechte und Wertmaßstäbe, die irgendwie daneben sind, deplaziert wirken, aber eben darin ihrer Möglichkeit, unsinnig zu sein, erst einmal Raum geben, diese Möglichkeit nicht ausschließen, sondern anerkennen, um dann auch Alternativen zu den Leitmustern kultureller Praktiken (Produktion, Verwaltung und Sammlung von Wissen und Kulturgütern,

---

27 Ebd. – Vgl. auch den Kommentar hierzu in Alfred G. Engstrom, „Poe, Leconte de Lisle, and Tzara's Formula for Poetry“, in: *Modern Language Notes* 73 (1958), S. 434-437.

28 Später wird Tzara von sich sagen: „Mettez, disait-il, tous les mots dans un chapeau, tirez au sort, voilà le poème dada. Il mentait […].“ Tzara, *DADA MANIFESTE SUR L'AMOUR FAIBLE ET L'AMOUR AMER* (Anm. 22), S. 703. – „Gebt, sagte er, alle Wörter in einen Hut, zieht zufällig heraus, und das Dada-Gedicht ist da. Er lügte.“

29 Vgl. Volker Zotz, *André Breton*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 44. Die theatralische Aufführbarkeit von Tzaras Texten und Programmen markiert einen weiteren Unterschied zu den Verfahren Duchamps. Mit der Aufführbarkeit verbindet sich bei Tzara auch eine stärkere Gewichtung der lautlichen Dimension von Texten. Die Lautlichkeit kann im Hinblick auf eine Inszenierung bereits die Niederschrift eines Textes bestimmen bzw. nachträglich die Aufzeichnung eines akustischen Ereignisses prägen. Die Konsequenzen der im Schriftlichen angestrebten oder nachgeholten Mündlichkeit für den *Prozeß* des Schreibens wären gesondert zu untersuchen. Vor allem Raoul Hausmanns Laut/Schrift-Experimente wären in diesem Zusammenhang zu diskutieren. Als eine Form der Niederschrift wären in diesem Zusammenhang auch die Aufzeichnungsverfahren via Tonband oder Schallplatte zu charakterisieren. Einige dadaistische Klanggedichte sind inzwischen auf dem Internet zugänglich, z. B. im MP3-Archiv auf www.ubu.com.

Schutz von Eigentums- und Urheberrechten, Regulierungen von Arbeits- und Lebensformen, sprachliche, mediale und territoriale Grenzziehungen etc.) zu erproben.

3. Hans Arp

Hans Arp (1886-1966), der 1909 nach Studienaufenthalten an Kunstschulen in Weimar und Paris in die Schweiz übersiedelte, arbeitete, bevor er 1919 nach Köln zog, in den wenigen blühenden Jahren des Dadaismus in Zürich bereits an einer Schreibweise, die in der späteren Anleitung von Tzara, mit dem Arp um 1916 noch zusammenarbeitete, eine Art Resonanzraum finden wird. Auch ein Kommentar fehlt nicht. Er wurde von Arp jedoch, ähnlich wie bei Duchamp, erst einige Jahrzehnte später gegeben. Arps Kommentar reagiert allerdings nicht oder zumindest nicht in erkennbarer Weise wie bei Duchamp (signalisiert durch die Interviewsituation) auf eine tatsächlich gestellte Frage. Auch ironisiert Arp nicht wie Tzara den eigenen Versuch, nach einem bestimmten Muster zu schreiben. Vielmehr ist der Kommentar bei Arp integraler Bestandteil eines größeren Vorhabens: einer kontextualisierenden Sammlung und Strukturierung des eigenen Lebenswerkes im Hinblick auf dessen künftige Lesbarkeit.

Damit rückt ein wesentlicher Aspekt der so häufig von Künstlern und Schriftstellern der mittlerweile ‚klassisch' genannten Avantgarde gegebenen, oft spät gegebenen Kommentare zu ihren jeweiligen, meist frühen Arbeiten in den Vordergrund. Sehr viele Dadaisten – Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hans Richter und einige mehr – haben im weiteren Verlauf ihres Lebens ihre Memoiren niedergeschrieben, Sammlungen von Dokumenten des Dadaismus vorgelegt oder ganz einfach ihre eigene Version zur Geschichte der Bewegung beigetragen. Diese Beiträge stehen allesamt vor dem Problem, eine Bewegung, die nicht einfach nur Kunst oder Literatur und auch nicht Teil bloß einer Kunst- oder Literaturgeschichte sein wollte, mit eben jenen Mitteln zu dokumentieren und nicht zuletzt auch zu institutionalisieren, gegen die sie einst gerichtet war. Die Dadaisten sind zu den ersten Editoren, Kommentatoren, Historikern und Literaturhistorikern ihrer eigenen Arbeiten geworden, zum Teil auch, weil sie ein Feld bearbeitet haben, das außer ihnen keine oder nur wenige Kenner hatte.[30]

Auch Hans Arp ist zum Editor und Kommentator seiner eigenen Arbeiten geworden, zumindest gilt das für die literarischen, bei seinen Malereien und Skulpturen verhält es sich etwas anders. Im ersten, von ihm selbst noch mitverantworteten Band seiner *Gesammelten Gedichte* von 1963 steht als Einleitung zu den beiden Versionen des Gedichtes „Weltwunder" folgendes geschrieben:

30 Die Not – oder die Lust – zur nachträglichen Beschäftigung mit dem eigenen Werk läßt sich als Effekt der scheinbaren Inkompatibilität von Autonomie und Engagement verstehen, die Peter Bürger in seiner *Theorie der Avangarde* untersucht hat. Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avangarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

„Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in den Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. Das Gedicht ‚Weltwunder' ist so entstanden. Ich nannte diese Gedichte ‚Arpaden'. Es war die schöne ‚Dadazeit', in der wir das Ziselieren der Arbeit, die verwirrten Blicke der geistigen Ringkämpfer, die Titanen aus tiefstem Herzensgrund haßten und belachten. […] Ich schlang und flocht leicht und improvisierend Wörter und Sätze um die aus der Zeitung gewählten Wörter und Sätze. […] Wir meinten durch die Dinge hindurch in das Wesen des Lebens zu sehen, und darum ergriff uns ein Satz aus der Tageszeitung wenigstens so sehr wie der eines Dichterfürsten. Viele Jahre später, im Jahre 1945, habe ich durch Interpolation dieses Gedicht weiterentwickelt. Ohne an die ursprüngliche Wortfolge zu rühren, habe ich meine Wörter und Sätze behutsam dazwischengestellt. Ich lasse dieses Gedicht nun hier folgen, zuerst als Original aus dem Jahre 1917, darauf die Erweiterung von 1945."[31]

31 Hans Arp, „Weltwunder", in: ders., *Gesammelte Gedichte*, Band 1, *Gedichte 1903-1939*, in Zusammenarbeit mit dem Autor herausgegeben von Marguerite Arp-Hagenbach und Peter Schifferli, Zürich: Arche 1963, S. 46-53, hier S. 46. Die Vorbemerkung scheint ein erstes Mal 1948 gedruckt worden zu sein (vgl. Anm. 32). Eine leicht veränderte Version der Vorbemerkung erscheint 1953 unter dem Titel „Wegweiser". Dort fehlt entsprechend dem Kontext der Satz „Das Gedicht ‚Weltwunder' ist so entstanden." Vgl. Hans Arp, „Wegweiser" (1953), in: Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp, *zweiklang*, herausgegeben von Ernst Scheidegger, Zürich: Arche 1960, S. 78-82. In der „Wegweiser"-Version geht der Text auch noch weiter: „Viele Gedichte aus der ‚Wolkenpumpe' sind automatischen Gedichten verwandt. Sie sind wie die surrealistischen, automatischen Gedichte unmittelbar niedergeschrieben, ohne Überlegung oder Überarbeitung. Dialektbildung, altertümelnde Klänge, Jahrmarktslatein, verwirrende Onomatopoesien und Wortspasmen sind in diesen Gedichten besonders auffallend. Die ‚Wolkenpumpen' sind aber nicht nur automatische Gedichte, sondern schon Vorläufer meiner ‚papiers déchirés', meiner ‚Zerreißbilder', in denen die ‚Wirklichkeit' und der ‚Zufall' ungehemmt sich entwickeln können. Das Wesen von Leben und Vergehen ist durch das Zerreißen des Papieres oder der Zeichnung in das Bild einbezogen. Die ‚Wolkenpumpen' sind 1917 in der gleichen Absicht entstanden. Ich schrieb diese Gedichte in einer schwer leserlichen Handschrift, damit der Drucker gezwungen werde, seine Phantasie spielen zu lassen und beim Entziffern meines Textes dichterisch mitzuwirken. Diese kollektive Arbeit glückte gut. Verbalhornungen [sic!], Zerformungen entstanden, die mich damals bewegten und ergriffen. Wie mancher mittelalterliche Kopist, sagte ich mir, hat durch Mißverstehen oder durch unachtsames Abschreiben in seine Arbeit tiefsinnigen Geist gelegt!" Ebd., S. 79 f. – Vgl. auch Arps Erklärung, wie es aufgrund solcher Fehler in einem früheren Text zu den „Interpolationen" gekommen ist: „Mein Text im ‚Sturm' enthält Fehler und Interpolationen, die nicht von mir stammen. Diese Interpolationen aber regten mich an, meinen Text durch vermehrte Interpolationen zu erweitern. Ich habe jedoch nichts an der ursprünglichen Reihenfolge der Worte und Sätze geändert." Arp, *Gesammelte Gedichte*, Band 1, S. 14. Vgl. hierzu auch Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart: Metzler 1967, S. 142. Zum Verhältnis der Arpaden zu den Wolkenpumpen-Gedichten sowie ihrer Nähe zur *écriture automatique* vgl. Holger Schulze, *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 2000, S. 130-133. Karl Riha gibt folgende Anekdote von Hans Richter wieder und interpretiert diese auch in ihrem Bezug zu Arps Arbeit an poetischen Texten: „Arp hatte lange in seinem Atelier […] an einer Zeichnung gearbeitet. Unbefriedigt zerriß er schließlich das Blatt und ließ die Fetzen auf den Boden flattern. Als sein Blick nach einiger Zeit zufällig wieder auf diese auf dem Boden liegenden Fetzen fiel, überraschte ihn ihre Anordnung. Sie besaß einen Ausdruck, den er die ganze Zeit vorher vergebens gesucht hatte." Karl Riha, *113 dada Gedichte*, Berlin: Klaus Wagenbach 1984, S. 21.

Hier ein Auszug aus dem Anfang der Fassung von 1917 (insgesamt eine Druckseite):

> „WELTWUNDER sendet sofort karte hier ist ein teil vom schwein alle 12 teile zusammengesetzt flach aufgeklebt sollen die deutliche seitliche form eines ausschneidebogens ergeben […]“.[32]

Und nun ein Auszug aus dem Anfang der interpolierten Version von 1945 (insgesamt sechs Druckseiten), in der die übernommenen Wörter von 1917 kursiv gesetzt sind:

> „WELTWUNDER
>
> *sendet sofort* die schnellsten boten zu den traumwolken. sendet flugwelle zeug*karte* drahttaube briefäther. wer kann in diesem finsteren land ohne eine morgenrote traumwolke leben. *hier ist* in jedem und allem *ein teil* undurchdringlicher finsternis. *vom* tageslicht bleibt nur ein dürftiger kranz übrig. die finsternis ist eine quallige spinne ein stummes *schwein* eine widerliche schlange ein gewaltiger blutegel. meine morgenrote traumwolke fiel mir aus der hand und zerbrach. aber *alle 12 teile* lagen sauber nebeneinandergereiht am boden. zitternd habe ich die morgenrote traumwolke wieder *zusammengesetzt*. ich erwache. die wolke ist *flach* wie *aufgeklebt*. die bruchstellen sind erschreckend. wie *sollen* diese todeswunden heilen. ich verzweifle. *die deutliche seitliche form* dieser verzweiflung will sich nicht wenden und mir ihre vorderseite oder rückseite zeigen. träume ich noch immer. ich sitze hilflos vor vielen vielen schlecht zusammengefügten teilen *eines ausschneidebogens* auf dem eine morgenrote traumwolke abgebildet ist. ich habe mich in mein geschick *ergeben* […].“[33]

Um nur das Offensichtlichste hervorzuheben: Arp macht aus dem frühen collageartigen Text einen Traumtext. Das Wort „traum“, das in der ersten Version noch gar nicht vorkommt, fungiert in der zweiten als eine Art Lückenbüßer. Arp erweitert den Umfang des Textes um das sechsfache, führt zusätzliche Motive ein, er polarisiert zwischen „finsternis“ und „tageslicht“, symbolisiert, psychologisiert, individualisiert, mildert die springende Syntaktik ab, nimmt

---

32 Arp, „Weltwunder“ (Anm. 31), S. 47. Diese erste Version des Gedichtes erschien zuerst 1920 als Teil der Texte der „Wolkenpumpe“. In Band 1 der *Gesammelten Gedichte* ist das Gedicht wegen der Parallelisierung mit der erweiterten Fassung vorweggedruckt und erscheint deshalb nicht mehr unter den Texten der „Wolkenpumpe“ (ebd., S. 54-77), deren Reihenfolge darin gegenüber der Erstausgabe von 1920 im übrigen auch verändert wurde. Die erweiterte Fassung von „Weltwunder“ mit der Vorbemerkung wie in Band 1 wurde zum ersten Mal 1948 gedruckt, allerdings in einer Ausgabe, die nicht über drei bis vier Exemplare hinaus gediehen zu sein scheint. Ich verdanke diese Hinweise Rainer Hüben. Vgl. auch Hans Bolliger, Guido Magnaguagno und Christian Witzig (Hrsg.), *Hans Arp zum 100. Geburtstag (1886-1966). Ein Lese- und Bilderbuch*, Ausstellungskatalog, Zürich u. a.: Kunsthaus Zürich u. a. 1986, S. 230 (Nr. 206).

33 Arp, „Weltwunder“ (Anm. 31), S. 48. Im Buch steht: „*Vom* tageslicht“. – Hier mag der Drucker kreativ gewesen sein (vgl. Anm. 31).

dadurch dem Rest des alten Entwurfes allerdings auch einiges von seiner Nüchternheit. Das hat freilich auch seine Gründe. Arp steht 1945 vor der Frage, wie es weitergehen soll, seine Werke wurden von den Nationalsozialisten als entartete Kunst bezeichnet, Sophie-Taeuber Arp ist tot,[34] er selbst steht in mehrerlei Hinsicht vor einem Scherbenhaufen: „die bruchstellen sind erschreckend".

Aus dieser Perspektive wird auch deutlich, was Arp mit der Vorlage anstellt: Er aktualisiert sie von Grund auf, setzt sie offensichtlich in Beziehung mit dem gegenwärtigen und jüngst vergangenen Zeitgeschehen.[35] Die Anordnung *beider* Texte im entsprechenden Band der *Gesammelten Gedichte* und die Angabe der jeweiligen Jahreszahl sind hier mindestens so sprechend wie der von Arp tatsächlich gegebene Kommentar: Schreiben, so besagt es allein schon das vor Augen gestellte Verfahren, heißt Weiterschreiben. Alles, was geschrieben oder gedruckt wurde, kann auch wieder anders geschrieben oder gedruckt, angeeignet, abgelehnt, umgearbeitet, aufgefüllt werden. Das beginnt im Falle von „Weltwunder" schon mit der ersten Version, deren Wortbestand ein aus Zeitungen und Inseraten übernommener ist. Die zweite Version mag vielleicht verdeutlichen, daß der Wortbestand eines Individuums ebenso ein aus Zeitungen und anderen Medien entnommener, also nicht einfach ein eigener ist. Eigenartig ist allein der jeweilige Prozeß der Transformation. Geschichte im Kleinen wie im Großen besteht darin, die Spuren der jeweiligen Transformationsprozesse sichtbar zu lassen.

4. André Breton und Philippe Soupault

Die bei Arp angelegte Psychologisierung des Schreibens markiert den wesentlichen Punkt, von dem aus man dadaistische und surrealistische Schreibpraktiken voneinander unterscheiden kann. Zumindest gilt dies im Hinblick auf die beiden wichtigsten surrealistischen Schreibpraktiken, den *récit de rêve*, den *Traumbericht*, und die *écriture automatique*, die *automatische Schreibweise*.[36] Letztere wurde von André Breton (1896-1966) und Philippe Soupault (1897-1990) im

34 Vgl. Hans Arp, „Wegweiser" (Anm. 31), S. 82: „Nach dem Tode meiner Gefährtin, Sophie Taeuber, 1943, begannen die leidvollsten Jahre meines Lebens. […] Den zu Tode Getroffenen beschäftigen die Formprobleme nicht mehr […], dem zu Tode Getroffenen […] stürzt die Welt ein. Die Eitelkeit des Menschen wurde mir unerträglich, und die Kunst und die ‚Wirklichkeit' sinnlos."

35 Vgl. insgesamt auch Karl Riha: „‚Zweite Fassungen'. Zu Text-Modifikationen in der Lyrik Hans Arps", in: *Text + Kritik* 92 (Oktober 1986: Hans / Jean Arp), S. 81-88.

36 Vgl. André Breton, *Zweites Manifest des Surrealismus* (1930), in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 49-99, hier S. 49 und S. 81. Zur Problematik des Anspruchs auf ‚unmittelbare' Wiedergabe des Traums beim Schreiben eines Traumberichts vgl. Susanne Goumegou, „Vom Traum zum Text. Die Prozesse des Stillstellens und In-Gang-Setzens im Traumprotokoll und Prosagedicht des Surrealismus", in: Andreas Gelhard, Ulf Schmidt und Tanja Schultz (Hrsg.), *Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit*, Schliengen: Edition Argus 2004, S. 140-151.

Frühjahr 1919 mit der Niederschrift der *Champs magnétiques* (den *Magnetischen Feldern*) angeblich zum ersten Mal praktiziert.[37] Entscheidend bei der *écriture automatique* ist das möglichst hohe Tempo der Niederschrift. Dieses soll gewähren, daß der Verstand gar nicht erst zum Einsatz komme. Die unbewußten psychischen Regungen, verstanden als „fonctionnement réel de la pensée",[38] als „wirklichen Ablauf des Denkens",[39] sollten sich möglichst ungehemmt aufs Papier übertragen, Korrekturen sollten möglichst unterlassen werden.

> „Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser."[40]

Schaut man sich die tatsächlich überlieferten Manuskripte (Abb. 8 und 9) zu den *Champs magnétiques* an, dann sieht man allerdings, daß die genannten Faktoren ganz so ernsthaft gar nicht bestimmend gewesen sein können. Bretons Schriftzüge (Abb. 8) sind überraschend regelmäßig. Soupault (Abb. 9) läßt ein höheres Tempo vermuten. Bei Soupault gibt es sehr viele Sofortkorrekturen, bei Breton weniger. Hingegen ist Breton derjenige, der eine Endredaktion vornimmt.[41] Das sieht man besonders daran, daß Breton die Personalpronomen

---

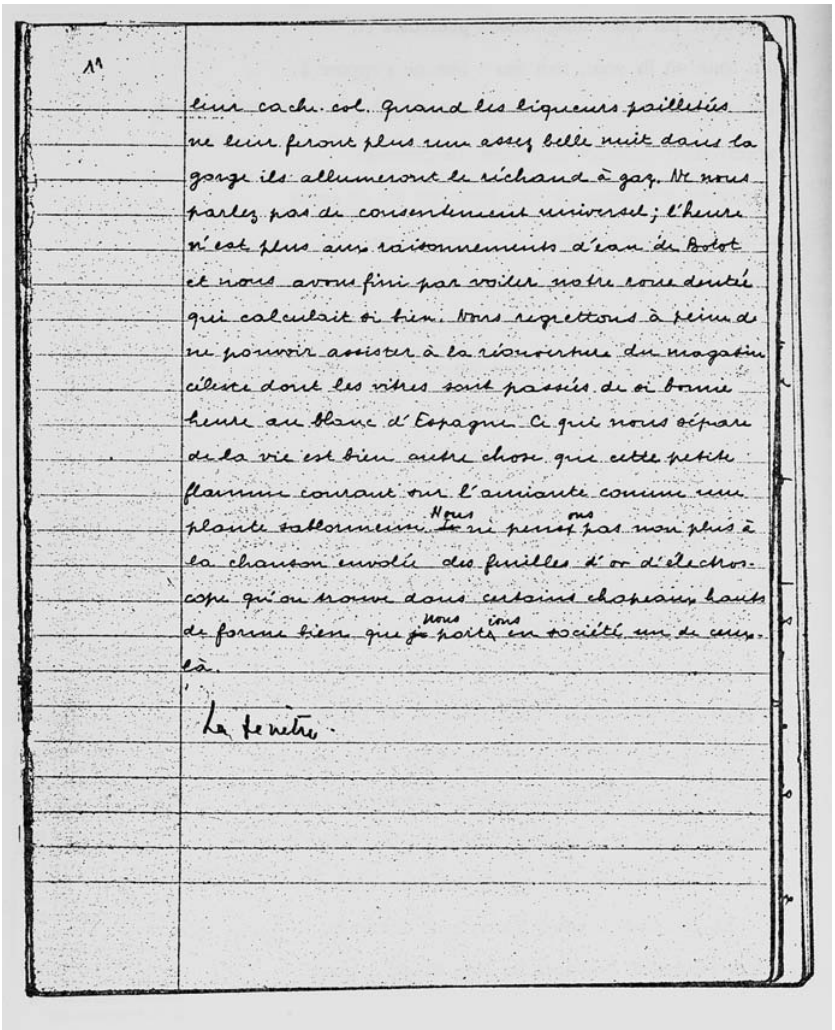
37 Vgl. André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924), in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus* (Anm. 36), S. 9-43, hier S. 24 f. – Zum zeitgeschichtlichen Hintergrund der *Magnetischen Felder* vgl. Holger Schulze, *Das aleatorische Spiel* (Anm. 31), S. 68 f.

38 Breton, *Manifeste du surréalisme* (Anm. 40), S. 328.

39 Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* (Anm. 37), S. 26. – Welche Rolle Medikamente sowie Stimulations- und Rauschmittel in diesem Prozeß spielen sollten (oder in den Experimenten tatsächlich gespielt haben), müßte gesondert untersucht werden.

40 André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in: ders., *Œuvres complètes I.* Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris: Gallimard 1988, S. 309-346, hier S. 331 f. – „Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden." Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus* (Anm. 37), S. 29 f. – Zum surrealistischen Roman vgl. ebd., S. 31.

41 Ein ausführlicher Vergleich der Schreibcharakteristiken Bretons und Soupaults findet sich in Jacques Anis und Catherine Viollet, „L'Automate et son double: Breton & Soupault, *Les Champs magnétiques*", in: Béatrice Didier et Jacques Neefs (Hrsg.), *Manuscrits Surréalistes. Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes 1995, S. 41-66.

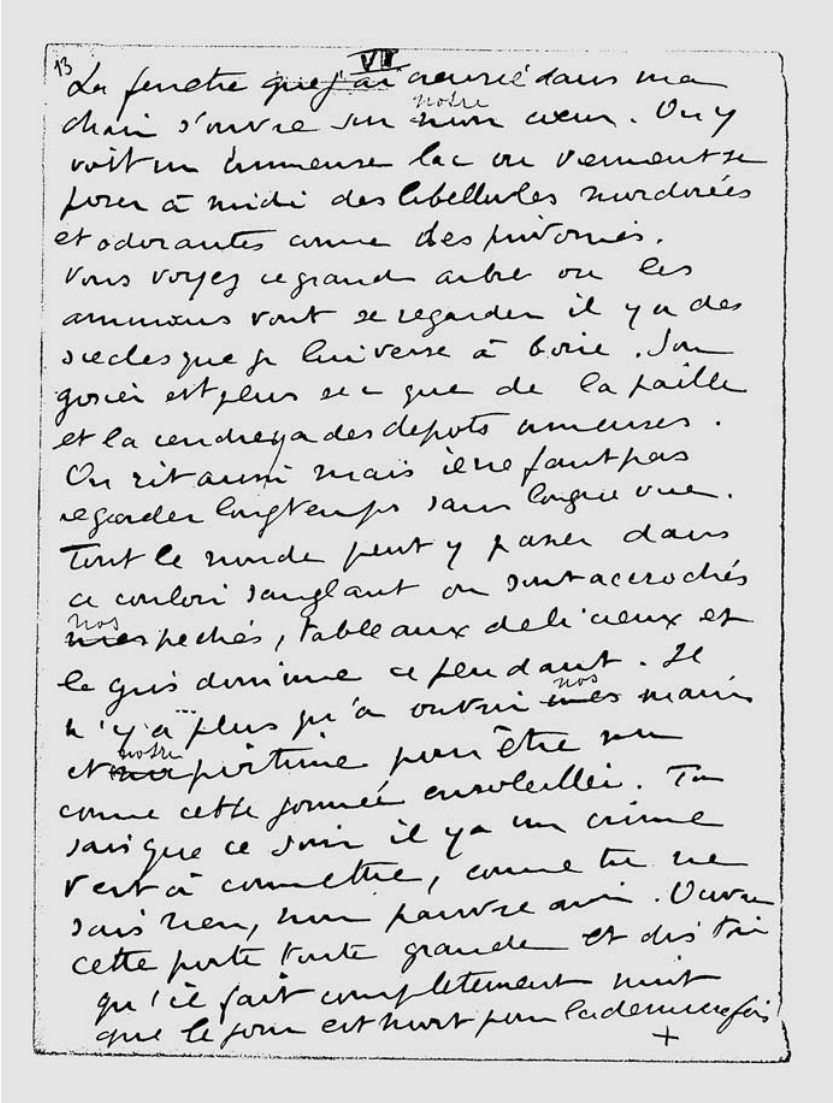


11

leur cach. col. Quand les liqueurs pailletées
ne leur feront plus une assez belle nuit dans la
gorge ils allumeront le réchaud à gaz. Ne nous
parlez pas de consentement universel ; l'heure
n'est plus aux raisonnements d'eau du Robot
et nous avons fini par voiler notre sous-doutée
qui calculait si bien. Nous regrettons à peine de
ne pouvoir assister à la réouverture du magasin
céleste dont les vitres sont passées de si bonne
heure au blanc d'Espagne. Ce qui nous sépare
de la vie est bien autre chose que cette petite
flamme courant sur l'amiante comme une
plante vallonneuse. Nous ne pensons pas non plus à
la chanson envolée des feuilles d'or d'électroscope qui on trouve dans certains chapeaux hauts
de forme bien que nous portions en société un de ceux-
là.

La fenêtre.

Abb. 8: André Breton und Philippe Soupault, Manuskriptseite zu *Les Champs magnétiques,* 1919 (Handschrift und Korrekturen von Breton, Fortsetzungshinweis „La fenètre“ von Soupault)



13 VI

La fenêtre ~~que j'ai~~ ouverte dans ma
chair s'ouvre sur ~~mon~~ notre cœur. On y
voit un immense lac où viennent se
poser à midi des libellules nordrées
et odorantes comme des pivoines.
Vous voyez ce grand arbre où les
amoureux vont se regarder il y a des
siècles que je l'arrose à boire. Son
gosier est plus sec que de la paille
et la cendre y a des dépots amoureux.
On rit aussi mais il ne faut pas
regarder longtemps sans lunettes.
Tout le monde peut y passer dans
ce couloir sanglant où sont accrochés
~~mes~~ nos péchés, tableaux délicieux et
le gris domine cependant. Il
n'y a plus qu'à ouvrir ~~mes~~ nos mains
et ~~ton~~ notre pirtume pour être sur
comme cette journée envoleillée. Tu
sais que ce soir il y a un crime
vert à commettre, comme tu me
sais rien, mon pauvre ami. Ouvre
cette porte toute grande et dis toi
que il fait complètement nuit
que le jour est mort pour la dernière fois
+

„je“ („ich“) jeweils auf allen Blättern durch ein „nous“ („wir“) ersetzt. Das Schreibsubjekt als kollektives ist also im Falle der *Champs magnétiques* ein durch und durch konstruiertes. Wie sollte man auch zu zweit einen Stift halten und gemeinsam schreiben? Die tatsächliche Zusammenarbeit erinnert eher an die Herstellung eines *Cadavre Exquis*, dies der Name eines von den Surrealisten besonders gern praktizierten Spiels, bei dem jemand einen Satz oder eine Zeichnung beginnt und umklappt, nur die Übergänge stehen läßt, und der nächste, nicht wissend, was vorher geschrieben oder gezeichnet steht, weiterschreibt oder -zeichnet.[42]

Die Differenzen zwischen der materialen Gestalt der überlieferten Dokumente und ihrer Theoretisierung ist im Hinblick auf die *Champs magnétiques* gewiß auch auf den Umstand zurückzuführen, daß der Kommentar, in dem das Konzept erläutert wird, erst fünf Jahre später erfolgte, in Bretons erstem *Manifest des Surrealismus* von 1924. Darin beruft Breton sich auf Sigmund Freud, den er 1921, nach der Niederschrift der *Champs magnétiques*, in Wien auch besucht. Breton verschweigt im ersten Manifest allerdings einen wohl entscheidenderen Namen, jenen von Pierre Janet, der im Vorwort von 1893 zu seinem erstmals 1889 erschienenen Buch *L'automatisme psychologique* (*Der psychologische Automatismus*)[43] bereits explizit, bezugnehmend auf William James' *Notes on automatic writing* (*Bemerkungen zum automatischen Schreiben*),[44] ebenfalls von 1889, von einer *écriture automatique* spricht.[45] Als Medizinstudent und Assistenzarzt in Militärkliniken und in der Psychiatrie während des Ersten Weltkrieges hat Breton diese Studie mit größter Wahrscheinlichkeit gekannt.[46] Die Auswirkungen des Krieges sind in den Manuskripten zu den

---

42 Vgl. hierzu Bretons Definition in seinem *Dictionnaire abrégé du surréalisme* von 1938: „CADAVRE EXQUIS – Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenue classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière: *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau.*“ André Breton, Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), Mayenne: José Corti 1991, S. 6. – „CADAVRE EXQUIS – Spiel mit gefaltetem Papier, in dem es darum geht, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne daß ein Mitspieler von der jeweils vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann. Das klassisch gewordene Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gegeben hat, bildet den ersten Teil eines auf diese Weise gewonnen Satzes: *Der – köstliche – Leichnam – trinkt – den – neuen – Wein.*“ André Breton, „Le Cadavre Exquis. Der köstliche Leichnam“, in: Patrick Waldberg, *Der Surrealismus*, Köln: DuMont 1965, S. 87-89, hier S. 87. Übersetzung leicht überarbeitet vom Verf.

43 Pierre Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris: Félix Alcan 1889.

44 William James, „Notes on Automatic Writing“ (1889), in: ders., *The Works of William James. Essays in Psychical Research*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press 1986, S. 37-55.

45 Vgl. hierzu die Auflagen ab 1893 von Janet, *L'automatisme psychologique* (Anm. 43), S. XVII („Préface“).

46 Marguerite Bonnet resümiert im Kommentar zu den *Champs magnétiques* (Pléiade-Ausgabe) den Forschungsstand zu dieser Frage. Breton dürfte das Buch von Janet als Student in der Psychiatrie kennengelernt haben. Allerdings stehen hinter der *écriture automatique* bei Breton und

Champs magnétiques im übrigen auch noch auf eine ganz andere Weise präsent. So ist zum Beispiel die hier abgebildete Seite von Soupaults Hand (Abb. 9) auf die Rückseite eines vervielfältigten Rundschreibens (Abb. 10) des Ministeriums für Landwirtschaft und Lebensmittelversorgung notiert, bei dem Soupault in den Nachkriegsjahren als Jurist arbeitete: Die *Champs magnétiques* beschreiben in diesem Fall auch materialiter die ‚Kehrseiten' des Krieges.[47]

Der psychische Automatismus wird von Breton als Motor des Schreibens aufgefaßt, das Bewußtsein eher als Bremse. Der Schreibapparat, um nicht zu sagen, die Schreibmaschine, besteht bei Breton – zumindest in der Theorie – aus einer möglichst widerstandslosen Kopplung von psychischer Aktivität und schreibender Handbewegung. Aus dieser Kopplung sollten möglichst von selbst, automatisch eben, Texte entstehen.[48] Dabei unterscheidet sich dieser

---

Janet jeweils ganz andere Konzepte. Sind für Janet die in der *écriture automatique* hypnotisch zutage geförderten Psychogramme Ausdruck einer psychologischen Misere, so stehen diese Psychogramme bei Breton, affirmativ, für den angeblichen Rohzustand der Poesie. Vgl. André Breton, *Œuvres complètes I* (Anm. 40), S. 1124. Zum Verhältnis von Parapsychologie und Psychoanalyse bei Breton vgl. auch Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erweiterte Ausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 150 f., sowie Manfred Hilke, *L'écriture automatique – Das Verhältnis von Surrealismus und Parapsychologie in der Lyrik von André Breton*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. Im *zweiten* surrealistischen Manifest (1930) macht Breton den Bezug zu Janet allerdings explizit: Er stellt dessen scharfe Kritik des Surrealismus dem Manifest voran und distanziert sich damit zugleich ironisch von der Psychiatrie. Vgl. André Breton, *Zweites Manifest des Surrealismus* (Anm. 36), S. 53 f. – In Janets Augen sind die „Werke der Surrealisten […] überwiegend Bekenntnisse von Besessenen und Zweiflern." Ebd., S. 53. Janet stimmt seinem Diskussionspartner Clérambault zu, daß die „exzessivistischen Künstler" und „Prozedisten", zu denen Clérambault die Surrealisten zählt, „sich die Mühe des Denkens und besonders der Beobachtung" ersparen, sie brächten „Unverschämtheiten unters Volk" und seien Ausdruck einer „Abwertung der Arbeit", vor allem auch der Arbeit der Psychiater. Janet selbst zählt zu dieser Abwertung auch die surrealistischen Sprachexperimente: „Sie [die Surrealisten] greifen zum Beispiel willkürlich fünf Wörter aus einem Hut und bilden mit diesen fünf Wörtern Assoziationsreihen. In der Einführung in den Surrealismus wird eine ganze Geschichte aus zwei Wörtern erklärt. Truthahn und Zylinder." Clérambault: „Die Diffamierung gehört zu den Berufsgefahren des Psychiaters; wir sind solchen Angriffen in Wahrnehmung unserer Pflegepflichten oder auch in unserer Eigenschaft als Gutachter ausgesetzt; es wäre nicht mehr als recht, wenn die für uns zuständige Behörde uns auch beschützte." Alle Zitate ebd., S. 54.

47 Vgl. zu diesen Kehrseiten auch Bretons Äußerungen zum Ersten Weltkrieg in André Breton, *Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik* (1969), aus dem Französischen und herausgegeben von Unda Hörner und Wolfram Kiepe, Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 25-73.

48 Später korrigierte Breton diese Sicht und versuchte im automatischen Schreiben eine grundsätzlichere Schicht der Sprache am Werk zu sehen: „Wir stehen hier […] vor einer ganz anderen Absicht, als sie etwa Joyce hegen konnte. Es geht hier nicht mehr darum, sich der freien Gedankenassoziation *zu bedienen*, um ein *literarisches* Werk hervorzubringen, das durch das Heranziehen polyphonischer, polysemantischer und anderer Mittel jedoch eine ständige Rückkehr zur Willkür bedeutet. Für den Surrealismus ging es einzig darum, den ‚Urstoff' (im Sinne der Alchimie) der Sprache erfaßt zu haben: von da an wußte man, wo er zu suchen war, und es war selbstverständlich uninteressant, ihn nun bis zum Überdruß zu reproduzieren; das nur für diejenigen, die sich darüber wundern, daß bei uns die *Praxis* des automatischen Schreibens so schnell vernachlässigt worden ist. Bisher hatte man vor allem hervorgehoben, daß durch die Gegenüberstellung von Ergebnissen dieser Methode Licht auf jenen Bereich geworfen wurde, wo das Begehren sich ungehemmt entfaltet, den Bereich, wo auch die Mythen ihren Ursprung

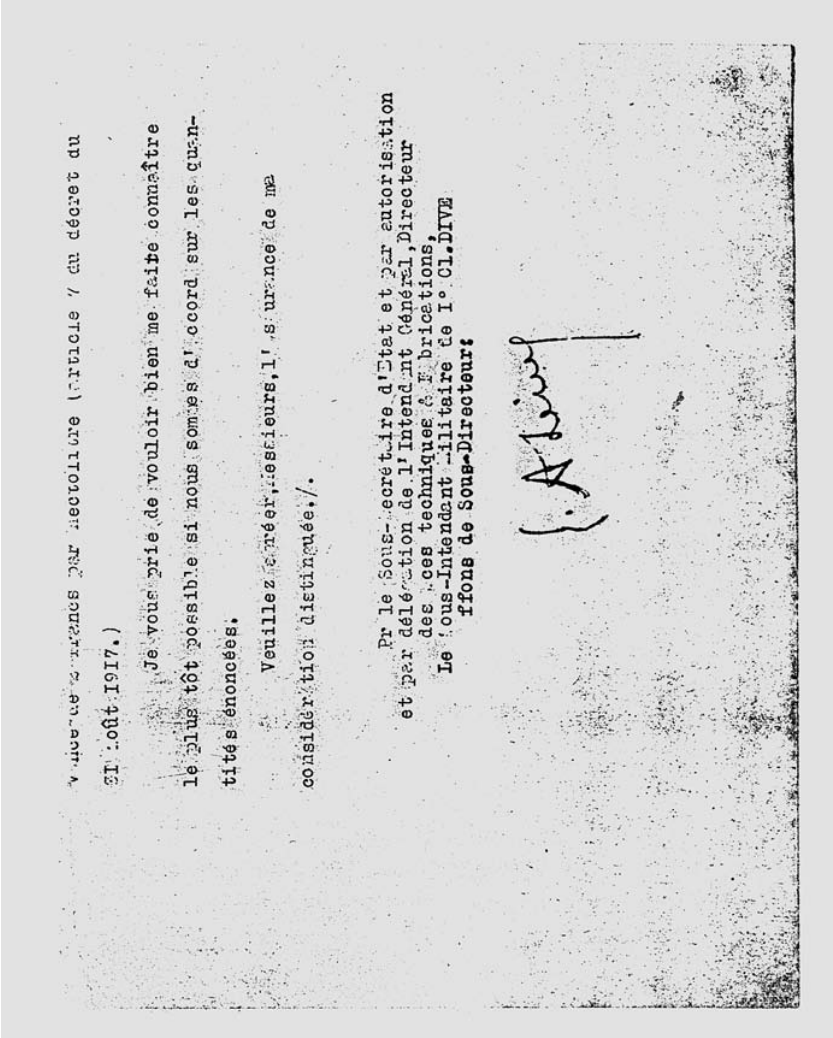


Abb. 10: Makulatur, Rückseite von Abb. 9

Automatismus durchaus von jenen Automatismen, die man auch in den zuvor vorgestellten Schreibpraktiken und Konzepten der Dadaisten erkennen kann.

Schluß

Besteht ein Automatismus darin, etwas mit etwas anderem so zu koppeln, daß das jeweilige Bindeglied als selbsttätiger Urheber (als Auto) der Kopplungsbewegung erscheint, dann lassen sich die eben vorgestellten Schreibpraktiken und Konzepte ohne weiteres nach der Art ihres jeweiligen Automatismus noch einmal resümierend charakterisieren.

In Duchamps *Rendez-vous* besteht die Kopplung darin, daß ein Konzept (das Ideal einer abstrakte Sprache) als Effekt einer maschinenschriftlichen Anordnung von Worten und Wortteilen *so* zur Geltung kommen soll, daß das Schreibsubjekt als Instanz mit individuellen Zügen – zumindest wiederum in der Theorie – unwichtig wird. Bei Tzara besteht die Kopplung darin, daß die in einer gegebenen Anordnung von Worten bestehenden Verbindungen getrennt und in einer rekombinierenden Abschrift nach dem Gesetz des Zufalls reformuliert werden; das Schreibsubjekt fungiert als eine Art Redistributionsmaschine, allerdings ohne Einfluß auf die tatsächliche Reihenfolge der Worte. Bei Arp ist Tzaras Modell vorweggenommen, nur ist das Schreibsubjekt eins, das seinen Einfluß auf die Reihenfolge geltend macht und, in der zweiten Version von „Weltwunder", aus seinen bewußten und unbewußten Wortvorräten zusätzlich tätig wird. Bei Breton und Soupault schließlich ist das Schreibsubjekt in der Kopplung von psychischer Aktivität und schreibender Handbewegung als unbewußtes konzipiert, als solches aber zugleich, wie bei Arp, als psychische Instanz aufgefaßt. Bei allen außer bei Duchamp gehört die Frage nach der Herkunft der Wörter jeweils mit zur Konzeption des Schreibens.[49] Bei Tzara kommen die Wörter (angeblich) aus der Zeitung, bei Arp ebenfalls, nur versetzt dieser die Wörter aus der Zeitung oder aus den Inseraten in eine Nähe zu den individuellen Wortvorräten, die schließlich bei Breton und Soupault als unbewußte, psychologisch gedeutete, den Prozeß des Schreibens motivieren sollen.[50]

---

haben. Man hat jedoch nicht genug hingewiesen auf den Sinn und die Tragweite eines Vorgehens, das die Sprache ihrem wahren Leben zurückzugeben suchte […]. Der Geist, der ein solches Vorgehen ermöglicht, ja begreiflich macht, ist der gleiche, der zu allen Zeiten die Geheimphilosophie inspiriert hat und demzufolge – da am Beginn von allem die Benennung steht – ‚der Name sozusagen *keimen* muß, wenn er nicht falsch sein soll'. Der Hauptbeitrag des Surrealismus in der Dichtung sowohl als auch in der Kunst besteht darin, daß er dieses Keimen genügend gepriesen hat, um sichtbar werden zu lassen, wie unzulänglich alles ist, was nicht daran teilhat." André Breton, „Was der Surrealismus will" (1953), in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus* (Anm. 36), S. 125-132, hier S. 128.

49 Duchamp sieht auch ganz von einer Psychologisierung seines Schreibens ab: „Mein Unbewußtes ist stumm wie alles Unbewußte." Duchamp, *Schriften* (Anm. 1), S. 201, Fußnote 5.

50 Allerdings zeigt gerade das hier abgedruckte Beispiel (Abb. 8), daß in die *Champs magnétiques* auch Elemente der Werbesprache eingegangen sind, auch Wörter aus Inseraten und Zeitungen („eau de Botot", „blanc d'Espagne" etc.).

Daß diese Psychologisierung nicht die einzig mögliche Zukunft war, die den dadaistischen Schreibexperimenten beschieden sein konnte, das sei abschließend wenigstens erwähnt. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Weiterentwicklungen dadaistischer Experimente gab es insbesondere in Richtung visueller Gestaltung von Schrift- und Bildcollagen wie bei Kurt Schwitters oder später im Umkreis der sogenannten konkreten Poesie.[51] Andere Weiterentwicklungen lassen sich im Kontext von Aufführungspraktiken beobachten, in denen auch Schreibprozesse inszeniert wurden. Zu den merkwürdigsten Vorläufern solcher Inszenierungen wird man den „Wettkampf zwischen Nähmaschine und Schreibmaschine" zu zählen haben, den George Grosz im Sommer 1918 in Berlin mit Raoul Hausmann an der Nähmaschine und Richard Huelsenbeck an der Schreibmaschine veranstaltete. Wieland Herzfelde beschreibt diesen Wettkampf in seinen Memoiren.

> „Der nicht eben für solche Wettkämpfe gebaute Saal war überfüllt. Eine gute halbe Stunde lang klapperte die Schreibmaschine, und ein Blatt nach dem anderen wurde fix aus der Maschine gerissen, ein neues eingespannt, während die Nähmaschine ununterbrochen schwarzen Trauerflor steppte, der im Gegensatz zu dem Papier endlos war, nämlich an seinen beiden Enden zusammengenäht, so daß man, so lange die Beine es aushielten, ewig nähen konnte und der Assistent nur darauf achten mußte, daß das Florband sich nicht verhedderte. Ansager, Conférencier und Schiedsrichter war George Grosz. Als er schließlich die Nähmaschine zum Sieger erklärte, schmetterte der Verlierer Huelsenbeck die Schreibmaschine (sie war nicht gut, gehörte aber dem Verlag) auf den Boden der Bühne. Der Sieger, Raoul Hausmann, ließ sich nicht stören. Er steppte den endlosen Trauerflor mit unverminderter Verbissenheit weiter."[52]

Schade, war Duchamp bei diesem Wettkampf nicht anwesend, er hätte sich bestimmt für die Schreibmaschine eingesetzt.

---

51 Erwähnt seien hier die Schreibmaschinen-Schriftbild-Gedichte von Kurt Mauz (vgl. Kurz Mauz, *Schreibmaschinenpoesie*, Vorwort von Eugen Gomringer, München: Relief 1977) oder von Franz Mon (vgl. Franz Mon, *Gesammelte Texte 2. Poetische Texte 1951–1970*, Berlin: Janus press 1995, v. a. S. 135-143).

52 Wieland Herzfelde, *Zur Sache. Geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80*, Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1976, S. 447 f. – Mit dem „Verlag" ist der Malik-Verlag gemeint, dessen Leiter Wieland Herzfelde war. Die näheren Umstände des Wettkampfes sind nicht bekannt.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–4: Marcel Duchamp, *Schriften,* Bd. 1, zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, gestaltet von Peter Zimmermann, Zürich: Regenbogen-Verlag 1981, S. 203 f.

Abb. 5: Philadelphia Museum of Art (Hrsg.), Joseph Cornell / Marcel Duchamp… in resonance, The Menil Collection (Houston), Ostfildern-Ruit: Cantz 1998, S. 137.

Abb. 6: Arthuro Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp,* Revised and Expanded Paperback Edition, New York: Delano Greenidge Editions 2000, S. 645.

Abb. 1–6: © Succession Marcel Duchamp, 2005, ADAGP, Paris / VG Bildkunst, Bonn.

Abb. 7: Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou (Hrsg.), *André Breton. La beauté convulsive*, Paris: Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou 1991, S. 41.

Abb. 8–10: André Breton und Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques. Le manuscrit original. Fac-similé et transcription*, Paris: Lachenal & Ritter 1988, S. 48, 50 und 51. © Editions GALLIMARD. Fonds LACHENAL & RITTER.