

# **Experimentierräume** **in der österreichischen Literatur**

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi*  
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik  
Westböhmische Universität Pilsen

# **Experimentierräume in der österreichischen Literatur**

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi  
(Hrsg.)*

Westböhmische Universität Pilsen  
2019

 **Bundesministerium**  
Bildung, Wissenschaft  
und Forschung



 **Franz  
Werfel  
Stipendium**  
Finanziert durch die Republik Österreich

## **Experimentierräume in der österreichischen Literatur**

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

# Inhalt

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi  
**Experimentierräume der österreichischen Literatur: Einleitung** ..... 1

## I. Moderne und Avantgarden

Dalibor Tureček  
**Die deutschsprachige Literatur und das tschechische literarische Experiment um 1900** ..... 14

Manfred Müller  
**Wolkige Stellen. Beispiele ‚andeutungsweiser‘ Sprache bei Franz Kafka** ..... 29

Katalin Teller  
**Der Blick von oben als literarische und kulturwissenschaftliche Versuchsanordnung. Die fragwürdige Widerständigkeit von LuftartistInnen** ..... 37

Paola Di Mauro  
**9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren** ..... 51

Jan Budňák  
**L. W. Rochowanskis Schaubude. Organischer Körper als Tanz und Text** ..... 71

## II. Im Umfeld der Wiener Gruppe

Alexandra Millner  
**Das Spiel im Spiel mit Kasperl. Kasperlstücke von Konrad Bayer und Albert Drach vor dem Hintergrund ihrer intertextuellen Bezüge** ..... 86

Stefan Krammer  
**Szenische Verbarien. Experimentelle Auftrittsformen der Wiener Gruppe** ..... 117

Alexander Höllwerth  
„mein ideal. ich schreibe für die kommenden klugscheisser;  
um das milieu dieser ära komplett zu machen.“ Reflexionen eines  
gekommenen „klugscheissers“ zu Oswald Wieners *die verbesserung  
von mitteleuropa, roman* ..... 134

Dana Pfeiferová  
**Einfach (.) raffiniert. Friedrich Achleitners *einschlafgeschichten und  
und oder oder und*** ..... 146

Eleonora Ringler-Pascu  
**Experimentelle Dichtung: Ernst Jandl** ..... 175

### III. Zwischen Tradition und Experiment

Laura Cheie  
„Ich zwi und zwi / im Nienienie“. Paul Celans poetische  
**Narrenmaske** ..... 194

Ádám András Szinger  
**Vom Dialog zum Großmonolog: Das Verschwinden ‚Gottes‘  
im Frühwerk von Thomas Bernhard** ..... 211

Edit Király  
**Annäherungen an ein Lebensverlaufen – das System Jonke** ..... 232

### IV. Neue Medien – Transmedialität

Konstanze Fliedl  
**Experiment Palindrom. Vom rückwärts laufenden Sinn  
bei Brigitta Falkner** ..... 250

Vincenza Scuderi  
**Literarische Grenzüberschreitungen: (un-)exakte Wissenschaften  
bei Brigitta Falkner** ..... 266

Kalina Kupczynska  
**Laborsituationen, Sinnbewegungen: Poetologie des Experiments  
bei Ann Cotten und Oswald Egger** ..... 291

Helena Jaklová	
<b>Im Prosalabor von Clemens J. Setz .....</b>	<b>308</b>
Zdeněk Pecka	
<b>Hypertext. Code. Literatur. Vom Experimentieren</b>	
<b>im medialen Erzählen .....</b>	<b>329</b>
<b>AutorInnen .....</b>	<b>341</b>





# Experimentierräume der österreichischen Literatur: Einleitung

*Alexandra Millner, Dana Pfeiferová, Vincenza Scuderi*

Die Rezeption der experimentellen Literatur aus Österreich, die bis in die 1980er Jahre hinein nicht zum Literaturkanon gehört hatte, wurde maßgeblich durch den Wiener Germanistikprofessor und Leiter des Österreichischen Literaturarchivs Wendelin Schmidt-Dengler (1942–2008) geprägt. Diesbezüglich sind nicht nur seine Publikationen zu der österreichischen Literatur nach 1945 zu nennen – insbesondere jene zur österreichischen Avantgarde (*verLOCKERUNGEN*, 1994), zu Ernst Jandl (*Der wahre Vogel*, 2000) oder zu den Texten der Wiener Gruppe (*Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs*) –, sondern auch seine Lehre (*Bruchlinien*, 1995). Zudem taten sich durch seine zahlreichen internationalen akademischen Kooperationen neue Experimentierräume auf, vor allem im sogenannten Osteuropa, wo er zu den germanistischen Instituten mit der Begründung Kontakt aufnahm, dass die ‚westliche‘ Forschung ohnehin bekannt sei und im Osten sich viel wissenschaftliches Potenzial verberge. In seiner Funktion als Mitbegründer und wissenschaftlicher Betreuer des Franz-Werfel-Stipendienprogramms, in dessen Rahmen NachwuchswissenschaftlerInnen nicht nur aus Osteuropa bei ihren Dissertationen zur österreichischen Literatur gefördert beziehungsweise betreut werden, baute er ein internationales Netz von jungen AkademikerInnen auf, unter denen viele seine Vorliebe für das literarische Experiment teilen.

Ende Mai 2018 trafen sich im Rahmen der internationalen Konferenz des Tschechischen Germanistenverbandes, die unter dem Titel *Experimentierräume: Herausforderungen und Tendenzen an der Westböhmisches Universität in Pilsen* stattfand, viele ehemalige SchülerInnen von Prof. Schmidt-Dengler, darunter auch einige ehemalige Franz-Werfel-StipendiatInnen, in einer Sektion, um gemeinsam die experimentelle Literatur aus Österreich zu analysieren. Ihre Beiträge bilden den Kern des vorliegenden Konferenzbandes.

Die im Band behandelten ‚Experimentierräume in der österreichischen Literatur‘ reichen wie das literarische Experiment als Programmatik bis in die Romantik zurück. Insbesondere in Österreich steht seit Wittgenstein und seiner intensiven Rezeption in der Moderne und dann wieder nach 1945 vor allem die Sprache als Material literarischen Experimentierens im Vordergrund. Die Übertragung des naturwissenschaftlichen Versuchs auf die literarische Produktionsweise wurde in diesem Sinne eingehend diskutiert<sup>1</sup> und auch im speziell österreichischen Kontext reflektiert<sup>2</sup>. In diesem Band soll der Begriff des Experimentellen jedoch nicht nur auf die Sprache selbst, sondern auch auf ihre Inhalte und über die diesbezüglich relativ gut beforschte Lyrik hinaus auf andere Formen der Literatur bezogen werden.

Die Erprobung neuer literarischer Strategien und Techniken rückt die experimentelle Literatur in die Nähe der Avantgarde; im vorliegenden Buch sollen die beiden Begriffe, deren kleinster gemeinsamer Nenner das Innovative darstellt, jedoch klar von einander abgegrenzt werden. Der Avantgarde-Begriff kommt als Sammelbegriff deshalb nicht in Frage, weil unsere Fragestellung breiter gefasst ist. Er wird in einzelnen Beiträgen jedoch je nach Poetik und Programmatik der jeweiligen behandelten AutorInnen sehr wohl verwendet: So spricht Friedrich Achleitner bezüglich der anfänglichen Haltung der Autoren der Wiener Gruppe im Sinne eines Avantgarde-Begriffs von „aufmüpfiger“ und Gerhard Rühm von „progressiver Literatur“, während die Autoren später zu den Vertretern der experimentellen Literatur schlechthin wurden.

---

<sup>1</sup> U. a. von Hans Magnus Enzensberger, und zwar kontrovers („Die Aporien der Avantgarde“, 1962), Helmut Heißenbüttel („13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten“, 1966), Max Bense (*Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, 1969), Harald Hartung (*Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 1975), Siegfried J. Schmidt (*Experiment in Literatur und Kunst*, 1978) und Michael Gamper (in seiner Reihe *Experiment und Literatur*, 2009–2011).

<sup>2</sup> U. a. von Gerhard Rühm („experimentelle dichtung“, 1957), Reinhard Priessnitz und Mechthild Engel-Rausch („tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur“, 1975) sowie Gunter Falk („Experimentelle Literatur“, o. J.), Oswald Wiener („Einige Gedanken über die Aussichten empirischer Forschung im Kunstbereich und über Gemeinsamkeiten in der Arbeit von Künstlern und Wissenschaftlern“, 1979), von Ferdinand Schmatz (*Sinn & Sinne*, 1992), im Band *Schluß mit dem Abendland!* (2000, hrsg. v. Klaus Kastberger und Thomas Eder) und von Thomas Eder (*Unterschiedenes ist / gut. Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*, 2003).

Mit Avantgarde ist immer auch die grundlegende Kampfhaltung der ProtagonistInnen gegen das Institutionelle beziehungsweise Offizielle mitgemeint. Das Militante, das darin mitschwingt, ist der Nachhall des ursprünglich militärischen Begriffs, der die ‚Vorhut‘ und damit jene bezeichnet, die sich in der Eroberung des Neuen an vorderster Front der Gefahr des Scheiterns aussetzen. Als Bezeichnung für Kunstströmungen umfasst er die wirtschaftliche wie ästhetische Autonomie des Kunstwerks und die Gegenposition zur etablierten Kunstpraxis. Dabei werden zudem die Institutionen und Medien ebenso kritisch reflektiert, wie Gesetzmäßigkeiten überschritten. Dieser ideologische Hintergrund ist allerdings im Experimentellen keineswegs Voraussetzung. In den einzelnen Beiträgen werden die Begriffe Neu-/Post-/Avantgarde differenziert behandelt, wobei viele der BeiträgerInnen eine je eigene Begriffsbestimmung leisten.

Avantgarden sind antitraditionell und randständig und nach Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974) tot. Ihre Auflösung finden sie in der Etablierung beziehungsweise Institutionalisierung, ihre Fortsetzung in der Wiederaufnahme von Teilaspekten – ein Phänomen, das Bürger mit Neo- oder Post-Avantgarde bezeichnet.

Für unsere Fragestellungen sind die Thesen von Ulrich Ernst aufschlussreicher. Durch das Verschwinden und Wiederauftauchen von experimentellen Elementen, die neu kontextualisiert werden, können nach Ulrich Ernst über die Jahrhunderte Prozesse der *Kanonisierung*, *Dekanonisierung* und *Rekanonisierung* (1997) von experimentellen Gattungen nachgezeichnet werden. Auf die Literatur des 20. Jahrhunderts übertragen, bedeutet dies, dass die historische Avantgarde des Surrealismus die Rekanonisierung der Romantik, die Avantgarde der Wiener Gruppe mit der Rekanonisierung des Surrealismus auch jene der Romantik beinhaltet und sich aus diesem Grund als (Neo-) Neo-Avantgarde bezeichnen ließe.

Fassen wir zusammen: Der Avantgarde-Begriff kann angesichts dieser wechselhaften Entwicklungslinien nur von temporärer Gültigkeit sein. Das Experiment hingegen manifestiert sich weithin sichtbar als zeitlose Modalität der Literatur.

Wie bei der Konferenz sind die Beiträge im Sinne der Kohärenz des Bandes chronologisch und thematisch geordnet.

Das Kapitel *Moderne und Avantgarden* eröffnet Dalibor Tureček mit seinem Beitrag „Die deutschsprachige Literatur und das tschechische literarische Experiment um 1900“. Er fasst das Experiment als „Bewegmoment der modernen europäischen Literaturen“ seit der Romantik auf und untersucht, inwieweit die neuen deutschsprachigen Strömungen beziehungsweise die mit Sprache und Inhalt experimentierenden Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts (etwa die Naturalisten, Hermann Bahr als Autor und Literaturtheoretiker oder Christian Morgenstern) die zeitgenössische tschechische Literatur beeinflussten. Der führende Literaturtheoretiker František Xaver Šalda veröffentlichte zwar bereits 1898 seinen programmatischen Text „Experimente“, die tschechische Moderne nahm jedoch die neuen Impulse eher aus der französischen, italienischen oder polnischen Literatur auf, da sie sich im kulturpolitischen Kampf der aufstrebenden tschechischen Nation von der deutschen beziehungsweise österreichischen Literatur abgrenzen wollte. Aus ihr wurden vor allem die der Tradition verpflichteten Werke übersetzt, die auch im Sinne des Parnassismus (äquivalent zum österreichischen Neoklassizismus) gedeutet wurden.

Manfred Müller greift in seinem Text „Wolkige Stellen. Beispiele ‚andeutungsweiser‘ Sprache bei Franz Kafka“ Walter Benjamins These auf, dass es textuelle Wegweiser in den Büchern Kafkas gibt, die eine Abkehr von der ‚realen‘ Welt und somit den Übergang in eine ‚irreale‘, surreale Welt anzeigen. Diese Passagen sind stets auch sprachlich markiert. Als Beispiel für solche ‚wolkigen Stellen‘ dient der erste Satz aus *Die Verwandlung*, in dem das Negationspräfix *Un-* buchstäblich signalisiert, dass sich über Nacht alles ins Gegenteil verwandelt hat. Auch das beunruhigende Wechselspiel zwischen Statik und Dynamik am Beginn von *Beschreibung eines Kampfes* nimmt den Wechsel von einer Realitätsebene in eine andere vorweg, wobei mit der Mehr- und Vieldeutigkeit der Sprache gespielt wird. Auf solche textuellen Verfahren trifft also eine Definition des Experiments zu, in der bekannte Stilformen und narrative Strategien verändert und neu gedacht werden.

Um Franz Kafka geht es auch im Aufsatz „Der Blick von oben als literarische und kulturwissenschaftliche Versuchsanordnung. Die fragwürdige Widerständigkeit von LuftartistInnen“ von Katalin Teller. Diese neue Perspektive, die besonders mit der Entwicklung der Luftfahrt und des Filmes in der Literatur Einzug fand, wird im doppelten Sinn des Begriffs ‚Experiment‘ als Erproben und Wagnis eines Versuchs

aufgefasst. Bezugnehmend auf die Thesen der Frankfurter Schule und auf die Theorie von Michel de Certeau im Rahmen des ‚topologischen turns‘ wird die allegorisierte Vogelperspektive in der Zirkus-Prosa von Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter und Milo Dor auf ihr gesellschaftskritisches Potenzial hin überprüft. Wider Erwarten wird der Blick von oben nur in den expressionistischen und an Trivilliteratur grenzenden Zirkusnovellen Rainalters als Mittel der Gesellschaftskritik befunden. Während Franz Kafka der Zirkuswelt jegliches sozial-utopische Potenzial abspricht, indem sich seine Figuren egozentrisch von den anderen abheben, schreibt Milo Dor der Vogelperspektive doch einen Erkenntniswert zu, allerdings auf Kosten der Zirkusmotivik.

Im Mittelpunkt der Studie von Paola Di Mauro „9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren“ steht die aktive Mitwirkung des aus Karlsbad stammenden Künstlers und Performers an der Gestaltung und Organisation dieses Dada-Abends. Der Beitrag des böhmisch-österreichischen Autors zu einer der Avantgarde-Bewegungen *par excellence* wird durch die Gegenüberstellung der theoretischen Positionen Serners und jener der anderen DadaistInnen beleuchtet. Von zentraler Bedeutung sind dabei Walter Serners Manifest *Letzte Lockerung* und Tristan Tzaras *Dada Manifest*. Die Hauptmerkmale der Dada-Bewegung, deren Poetik Di Mauro unter dem Begriff Antikunst subsumiert, lassen sich bei Serner exemplarisch erkennen: das Verschwinden des Autors beziehungsweise die Aufhebung der künstlerischen Autorschaft, das Verschwinden der Grenzen zwischen Kunst und Leben, die pazifistische Position und das ‚propagandistische‘ Element, das den ‚Dada-Mythos‘ entscheidend mitkreierte und -prägte.

Jan Budňák zeigt in seinem Aufsatz „L. W. Rochowanskis Schaubude. Organischer Körper als Tanz und Text“ den Autor als experimentfreudiges Multitalent. Wie ein Kollektor der Tendenzen der literarischen und künstlerischen Bereiche der Moderne bewegte sich Rochowanski zwischen Expressionismus, Avantgarde-Theater und -Tanz sowie Mundartliteratur und war auch als Förderer und Vermittler von angewandter Kunst aus Österreich tätig. Dabei entgeht er dem Dogmatismus des expressionistischen oder kinetistischen Tanzes und sucht in allen Avantgarden seiner Zeit Allianzen. Als gemeinsamer Nenner all dieser widersprüchlichen Inspirationsquellen zwischen (folkloristischer) Tradition und Avantgarde, zwischen Natur und Kunst

beziehungsweise Handwerk wird die anthroposophisch geprägte Gesinnung des Künstlers bezeichnet.

Das Kapitel *Im Umfeld der Wiener Gruppe* eröffnet Alexandra Millner mit einer literaturhistorisch wie komparatistisch ausgerichteten Analyse einer enigmatischen Figur der Wiener Theaterwelt. In ihrem Beitrag „Das Spiel im Spiel mit Kasperl. Kasperlstücke von Konrad Bayer und Albert Drach vor dem Hintergrund ihrer intertextuellen Bezüge“ stellt sie einen intertextuellen Vergleich von Kasperlstücken von Konrad Bayer und Albert Drach an. Dabei bezieht sie sich vor allem auf Ludwig Tiecks dreiaktiges ‚Kindermärchen‘ *Der gestiefelte Kater* und Arthur Schnitzlers Einakter *Zum großen Wurstel*, da diese beiden Stücke die Kasperl- beziehungsweise Hanswurstfigur in das Setting eines Spiels im Spiel einbetten. Während sich in Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* ähnliche metadramatische Elemente wie in den beiden Prätexten abzeichnen, die hier mit Sprachkritik und literarischen Strategien der Konkreten Poesie gekoppelt sind, fügt Albert Drach in seinem *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* den Sprachfindungsprozess des Kaspar Hauser hinzu und gibt seinem Stück durch die damit einhergehende Sprachreflexion eine radikale gesellschaftskritische Wendung.

Stefan Krammer beschäftigt sich in seinem Beitrag „Szenische Verbarien. Experimentelle Auftrittsformen der Wiener Gruppe“ mit den Theatertexten des literarischen Quintetts: neben Manifesten, Gemeinschaftsarbeiten und -auftritten insbesondere mit den Texten von Konrad Bayer und Gerhard Rühm. Diese Theatertexte werden als literarische Experimente *par excellence* bezeichnet, da sie diverse szenische Konstellationen und theatrale Formen ausprobieren. Von der Poetologie der Autoren ausgehend untersucht Krammer die Strategien der Versprachlichung der Wirklichkeit, die Beziehung zwischen dem Signifikaten und dem Signifikanten sowie das Verhältnis zwischen der Realität und der Fiktion. Im Zentrum der Poetik stehe dabei die Sprache selbst – als Gegenstand, Mittel und Medium der Experimente –, wobei ihr performativer Charakter zur Interaktion mit dem Publikum genutzt wird. Als experimentell werden auch diverse Grenzüberschreitungen, etwa zwischen den Genres, den Gattungen oder zwischen Kunst und Leben aufgefasst.

In seinem Text „mein ideal. ich schreibe für die kommenden klugscheisser; um das milieu dieser ära komplett zu machen.“ Reflexionen eines gekommenen ‚klugscheissers‘ zu Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*“ stellt sich Alexander Höllwerth bezüglich des Gewaltpotenzials dieses Werkes die Frage, ob es als Aufforderung zur Gewalt verstanden werden soll. Wieners Thema sei die Sprache: als Antiheldin, Hassobjekt und -subjekt und „Prügelstock“, als ein Machtinstrument, das keinen Austausch zulässt. Trotz seines Gewaltpotenzials bleibe der Text jedoch ein Kunstwerk, das sich dialogisch auf seine LeserInnen bezieht. Diese können sich u. a. der Betroffenheit entziehen, das Buch hinterfragen oder kritisieren. Wieners ‚roman‘ kann durch dessen implizite Dialogizität zumindest *ex negativo* als Sprachutopie verstanden werden, da es sich um ein Sprachkunstwerk handelt, mit dessen Sprache „Brücken zwischen den Menschen“ gebaut werden können.

Dana Pfeiferová untersucht in ihrem Beitrag „Einfach (.) raffiniert. Friedrich Achleitners *einschlafgeschichten* und *und oder oder und*“ das Spätwerk des früheren Proponenten der österreichischen (Neo-) Avantgarde, das sie ins Tschechische übersetzt hat. Sie geht sowohl werkgenetisch – bezüglich Achleitners Texte im Rahmen der Wiener Gruppe – als auch intermedial – im Zusammenhang mit seinem Beruf als Architekt beziehungsweise Architekturtheoretiker – vor. Sowohl die literarischen als auch die architekturbezogenen Texte zeigen sich auf der thematischen und strukturellen Ebene wechselseitig geprägt. Als Grundelement der Miniaturen bezeichnet sie nicht die Metapher, sondern das Wort; die textuellen Verfahren blieben seit der Wiener Gruppe dem Konstruktivismus verpflichtet. Achleitners „Poetik der schlichten Vielschichtigkeit“ lässt jedoch mit ihrem Sprachwitz, ihrer Selbstironie und vor allem ihrer radikalen Reduktion des Formats sowie der Lust am Experimentieren mit allen Sprachebenen den konstruktivistischen Ernst der Neo-Avantgarde hinter sich. Die Textanalyse wird durch aufschlussreiche Kommentare des Autors ergänzt.

Eleonora Ringler-Pascu widmet sich in ihrem Aufsatz „Experimentelle Dichtung: Ernst Jandl“ vor allem den Sprechtexten Jandls, die der führende Repräsentant der deutschsprachigen Konkreten Poesie als seinen eigentlichen Beitrag zur experimentellen Literatur bezeichnete. Ringler-Pascu gibt einen Überblick über verschiedene Interpretationen von einigen bereits kanonisierten Texten Ernst Jandls (etwa

„schtzngrmm“, „wie die zeit vergeht“ ) und stützt sich dabei auf poetologische Kommentare des Dichters zur Sprache als ausschließlichem Thema der Dichtung sowie auf neuere Sekundärliteratur, in der das Innovative seiner Dichtung hervorgehoben wird. Mit seiner permanenten Suche nach neuen Ausdrucksformen wird Ernst Jandl als einer der international bedeutendsten VertreterInnen der experimentellen Lyrik des 20. Jahrhunderts dargestellt.

Das Kapitel *Zwischen Tradition und Experiment* beinhaltet drei Beiträge zu Autoren, die als Grenzgänger der experimentellen Literatur zu bezeichnen sind.

Laura Cheie beleuchtet in ihrer Studie „Ich zwi und zwi / im Nienienie“. Paul Celans poetische Narrenmaske“ das ambivalente Verhältnis Celans zur experimentellen Poesie beziehungsweise zu den Avantgarde(n) seiner Zeit. Sie weist auf eine gewisse Nähe des Dichters zum (rumänischen) Surrealismus hin, betont jedoch seine gleichzeitige Skepsis dieser und anderen avantgardistischen Bewegungen gegenüber, in deren Texten das sprachspielerische Prinzip zum Selbstzweck wird. Explizit grenzt sich der Autor von der Konkreten Poesie ab, da sie die Sprache auf bloßes Wortmaterial reduziere und auf die humanistische Botschaft der Literatur verzichte. Trotz all der Vorbehalte dem Experimentellen gegenüber experimentierte der Dichter mit der Sprache: einerseits in Gelegenheitsgedichten, die an Nonsens-Poesie oder Kinderreime grenzen, andererseits in seiner ‚ernsthaften‘ späten Lyrik. Diese Textbeispiele bezeugen die existenzielle Krise und die Krankheit des Dichters und markieren zugleich eine Schnittstelle, an der die Maske drohe, sich in den Narren zurückzuverwandeln. Trotz des reduzierten Ausdrucks bleibt jedoch auch diese Dichtung Paul Celans mit Hoffnung auf eine radikale Sprachutopie verbunden, wie sie der Dichter in seiner *Meridian*-Rede formulierte.

Ádám András Szinger nähert sich dem Thema seiner Ausführungen „Vom Dialog zum Großmonolog: Das Verschwinden ‚Gottes‘ im Frühwerk von Thomas Bernhard“ von der philosophischen und von der erzählstrategischen Seite. Bernhards Gattungswechsel von der Lyrik zur Prosa wird durch seine Abkehr von der Metaphysik erklärt, die Hand in Hand mit der Abwendung von der narrativen Ebene und Zuwendung zur textstrukturellen Ebene geht. Die Motivik des Ver- und Zerfalls prägt im Romanerstling *Frost* auch die ‚experimentelle‘



Sprache des Malers Strauch, dessen Sätze syntaktisch überstrukturiert sind und semantisch zerfallen. Somit manifestiert sich die Distanzierung von ‚Gott‘, die sich bereits auf der Inhaltsebene, in der Weltanschauung des Protagonisten zeigte, auch auf der Strukturebene: in der Sprache der Romanfigur beziehungsweise in der Erzählstrategie Bernhards.

Edit Király analysiert in ihrem Text „Annäherungen an ein Lebensverlaufen – das System Jonke“ die Verbindung von Topografien und experimenteller Sprache in Gert Jonkes Textsammlung *Himmelstraße – Erdbrustplatz oder das System Wien* und geht der Frage nach, wo dieses Buch „zwischen den Polen von Experiment, Parodie und Sprachmagie“ zu verorten ist. Sie fasst ‚die Raumsemantiken‘ als Modelle für ein Textverfahren an der Schnittstelle von postexperimenteller und traditioneller, episch geprägter Literatur, die – etwa durch die Wiederholung – die Strategien der (Post-)Avantgarde parodiert. Der Aufsatz stützt sich auf diverse Theorien zur experimentellen Dichtung: auf Max Benses Textverständnis, das anhand der Naturwissenschaften modelliert wurde, auf Gunter Falks Verbindung des Experiments mit einer Hypothese oder auf Thomas Eders These von der Repoetisierung der Avantgarde. In Jonkes Textsammlung führt die Adaptation der wissenschaftlichen Argumentation auf Bilder oder Befindlichkeiten zu interessanten poetischen Effekten. Zugleich werden die „argumentativen Formeln“ als Sprachmaterial aufgefasst, dessen Wirkungsweise reflektiert wird.

Das letzte Kapitel *Neue Medien – Transmedialität* wird durch zwei Aufsätze zum Werk von Brigitta Falkner eröffnet, die als eine der führenden VertreterInnen der zeitgenössischen experimentellen Poesie aus Österreich im Rahmen der Konferenz eine Lesung hielt.

Konstanze Fliedl analysiert in ihrem Beitrag „Experiment Palindrom. Vom rückwärts laufenden Sinn bei Brigitta Falkner“ die intermediale Kunst der Autorin anhand des Bandes *TobrevierSCHreiverbot*, der zur Gänze aus Palindromen besteht. Dieses *per se* experimentelle Genre und zugleich traditionelle Verfahren des Sprachexperiments ist seit der Antike zwei extrem unterschiedlichen Bereichen verpflichtet: der Mystik beziehungsweise Magie und dem reinen Spiel im Sinne von *l'art pour l'art*. Obwohl das Buch auch nur rein sprachliche Palindrome enthält, kombiniert die Autorin in den meisten Arbeiten Wort und Bild – dazu verwendet sie meist eigene Zeichnungen in ihrem

unverwechselbaren, bewusst naiv anmutenden Comic-Stil. In diesem Werk finden sich einerseits Anspielungen auf die Tradition des Palindroms, indem u. a. die „Unumkehrbarkeit des Todes“ thematisiert wird, andererseits wird die Eigenart des Palindroms, das ‚rückwärts‘ führt und somit metaphorologisch das Geschehene rückgängig machen kann, dazu genutzt, anhand der Kategorie ‚Zeit‘ die Philosophie (Heidegger) auf die Schaufel zu nehmen. Ironisiert werden auch Koryphäen des Literaturbetriebs, die keinen Zugang zum literarischen Experiment haben.

Vincenza Scuderi beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „Literarische Grenzüberschreitungen: (un-)exakte Wissenschaften bei Brigitta Falkner“ mit der neuesten Produktion der Autorin anhand der Termini ‚Grenzüberschreitung‘ und ‚Hybridisierung‘, die sie als Schlüsselbegriffe der Poetik Falkners bezeichnet. Sie ergeben sich bereits aus ihrem intermedialen Zugang zur Literatur und prägen auch ihre Themenwahl: etwa die Naturwissenschaften. Brigitta Falkner verbindet postmodern Dichtung und Wissenschaft und führt dabei eine Analyse im Sinne einer ‚Archäologie des Wissens‘ durch, indem sie „in der Geschichte der Episteme gräbt und die Wissenschaft selber sowie deren Vertreter entmythisiert“. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen die Werke *Kleins Hegel. Oder die Mathematisierung der Philosophie*, in dem der Mathematiker Felix Klein stellvertretend für Max Bense steht, *Populäre Panoramen I*, in dem exakte Wissenschaften die alltäglichen Wahrnehmungen der Erzählfigur prägen, und *Strategien der Wirtsfindung*, dessen hybride Art der Schrift-Bild-Verknüpfung – quasi als *Graphic Novel* – die Grenze zwischen Insektologie beziehungsweise Biologie und Literatur aufhebt.

Kalina Kupczynska geht in ihrer Studie „Laborsituationen, Sinnbewegungen: Poetologie des Experiments bei Ann Cotten und Oswald Egger“ auf ein grundlegendes Element der experimentellen Dichtung ein: die metatextuelle Reflexion über das literarische Experiment als Thema und zugleich als Beitrag zum Erkenntnis-Prozess durch Poesie. Als Ausgangspunkt dient ein Zitat von Ernst Jandl, in dem die Trennlinie zwischen dem Schreiben und Leben des Dichters aufgehoben wird. In Anlehnung an die poetologischen Reflexionen Eggers und Cottens wirft Kupczynska die Fragen nach der Auffassung von Sprache und Dichtung auf, und behandelt die „Ich-Verdichtung“ bei beiden AutorInnen. Sie erforscht in deren Poetik die „Ausdehnung

der poetologischen Rede“ durch Anwendung von metatextuellen Zeichnungen, die in ihrer ‚multidimensionalen‘, räumlich anmutenden Art und diagrammatisch die Poesie als Bewegung anschaulich machen und dadurch zum Versuch einer Erkenntnis beitragen.

Helena Jaklová behandelt in ihrem Aufsatz „Im Prosalabor von Clemens J. Setz“ den Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*. Als experimentell versteht sie Setz' Verwendung der neuen Medien, seine Affinität zur Twitterpoesie und Inspiration durch Computerprogramme, seine Umschreibung der kanonisierten Texte – etwa Grimms Märchen oder *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek – sowie seine programmatischen Tabubrüche. Der Fokus der literarischen Experimente liegt somit auf der Rezeptionsebene, indem etwa Gewalt und Brutalität thematisiert und die ProtagonistInnen dementsprechend häufig als PsychopatInnen oder AutistInnen dargestellt werden. Die ‚Poetik der Kontraste‘ sowie Setz' Rückgriff auf surrealistische Bilder rückt sie in die Nähe der Werke E. T. A. Hofmanns, Franz Kafkas und Luis Borges'.

Zdeněk Pecka untersucht in seinem Beitrag „Hypertext. Code. Literatur. Vom Experimentieren im medialen Erzählen“ einzelne Aspekte und Kategorien des digitalen Erzählens, das einerseits als ‚unkreatives Schreiben‘ verpönt wird, in Form von Hypertexten jedoch über den linearen Text der Printmedien hinausgeht und eine neue Art von Storytelling ermöglicht. Anhand konkreter Beispiele wird der aktuelle Stand der Internet-Literatur in Österreich präsentiert und auf Unterschiede von und Ähnlichkeiten mit der ‚traditionellen‘ Literatur untersucht. Als Kategorien dieser neuen medialen und vernetzten Form der Literatur werden Game Projekte oder das kollaborative Schreiben, insbesondere literarische Blogs, behandelt, die sich durch die Interaktion mit den RezipientInnen auszeichnen. Dies ruft u. a. das Bedürfnis nach einer Neubestimmung der Autorinstanz beziehungsweise nach einer Überprüfung der Theorie der Autorschaft hervor.

Als Herausgeberinnen möchten wir uns bei der Aktion *Österreich-Tschechische Republik* sowie beim *Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung* für die Unterstützung der Konferenz sowie dieses Konferenzbandes bedanken.

Ganz herzlicher Dank gebührt Brigitta Falkner für ihr Bild, das sie uns zur Eröffnung unseres Bandes zur Verfügung gestellt hat. Dieser Referenzrahmen erinnert an die wunderbare Lesung der Autorin in Pilsen während der Konferenz *Experimentierräume 2018*.

September 2019

Wien / Plzeň / Catania

Alexandra Millner

Dana Pfeiferová

Vincenza Scuderi

# 9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren

*Paola Di Mauro*

## **Abstract**

Dieser Beitrag befasst sich mit der Entwicklung von Wissen und Praktiken der Dada-Bewegung im Hinblick auf die 8. Dada-Soirée in Zürich am 9. April 1919. Innerhalb der Dada-Gruppe sticht insbesondere die Figur von Walter Serner hervor, der mit anderen (vor allem Tristan Tzara) als VertreterInnen der Dada-Bewegung mit zentralen Themen dieser Avantgarde auftritt, wie zum Beispiel: der Ablehnung der Autorschaft, der Vermischung von Kunst und Leben, mit Spiel oder Nihilismus als Reaktion auf den Krieg oder dem propagandistischen Element.

## **Schlüsselwörter**

9. April 1919, Dada Zürich, Walter Serner, Antikunst, Nachkrieg

## 1. Vor 100 Jahren

L'art est mort. Vive Dada!  
Walter Serner, *Letzte Lockerung*

Am 9. April 1919 fand im Saal zur Kaufleuten in Zürich die 8. Dada-Soirée statt. Es war die letzte große Aufführung jener Zürcher Dada-Bewegung, die 1916 im Cabaret Voltaire gegründet worden war. Mit Lesungen, Musikdarbietungen, Bildausstellungen und Tanzperformances verwirklichte man damals das „Zusammenspiel der Künste“<sup>1</sup> in Form einer orchestrierten Aufführung verschiedener KünstlerInnen aus verschiedenen Kunstbereichen nach dem Modell des Kandinsky'schen Gesamtkunstwerks, mit dem Hugo Ball und Richard Huelsenbeck während ihrer Zeit in München beim *Blauen Reiter* experimentiert hatten.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Richter, 1964, S. 34.

<sup>2</sup> „Ball und ich waren im Jahre 1912 in München zusammengewesen, Ball war Regisseur am Theater von Ida Roland. Wir sprachen von der neuen Kunst, wir trafen Kandinsky ... Wir lasen *Das Geistige in der Kunst* von Kandinsky.“ Huelsenbeck, 1984a, S. 17.

Es handelte sich um eine internationale Zusammenarbeit: Laut dem deutschen Dadaisten Hans Richter, der am damaligen Event mit der Konferenz *Gegen ohne für Dada* teilnahm, begann der Abend mit einem Gedicht des Schweden Viking Eggeling, gleich danach folgten Musik von Arnold Schönberg und Erik Satie, die Tanzperformance *Noir Cacadou* unter der Regie der Schweizerin Sophie Täuber und des Deutsch-Franzosen Hans Arp und die simultane Poesie *La fièvre du mâle* des Rumänen Tristan Tzara, die mit den Stimmen von 20 Menschen aufgeführt wurde.<sup>3</sup> Neben vielen anderen Auftritten wurde das Dada-Manifest *Letzte Lockerung* von Walter Serner vorgetragen, dem deutsch-böhmischen Schriftsteller, Außenseiter, Experimentator und ‚influencer‘ der Zürcher Dada-Gruppe.<sup>4</sup> Dieses öffentliche Debüt führte im Publikum zu einem Aufruhr, Serner wurde letztlich von der Bühne gejagt. Laut Zeitungsberichten, darunter das *St. Galler Blatt* vom 23. April 1919, sollen die Turbulenzen des Abends beinahe zu einer Schlägerei geführt haben.<sup>5</sup>

Nach Dada-Vorstellungen war die Publikumsrezeption ein wesentliches Element der konkreativen Dimension des avantgardistischen „offenen Kunstwerkes“<sup>6</sup>. Es handelte sich um künstlerische Praktiken, die vor allem in der ersten Phase einen überraschenden Effekt hatten: Das Zürcher Publikum hatte sich eine angenehme Aufführung erwartet und fand sich stattdessen inmitten eines Getümmels wieder, das auch zu physischen Konflikten führen konnte. Nach Walter Benjamins Einschätzung bedeutet dies: „Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß.“ Und noch genauer: „Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine *taktile* Qualität.“<sup>7</sup>

Die Hauptprovokateure der 8. Dada-Soirée in Zürich waren Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck und Walter Serner.<sup>8</sup> Die performative ‚Begabung‘ Serners war sein typisches Markenzeichen; laut seinem Freund Christian Schad trat Serner als eine „agierende Puppe“ auf, die sich fast wie eine Marionette aktivieren und unterbrechen konnte:

<sup>3</sup> Vgl. Richter, 1964, S. 80–83.

<sup>4</sup> Serner, 1919, S. 15–17. Vgl. auch Serner, 1920.

<sup>5</sup> Vgl. Sheppard, 1992, S. 56.

<sup>6</sup> Vgl. Eco, 1963.

<sup>7</sup> Benjamin, 1980, S. 502.

<sup>8</sup> Vgl. Richter, 1964, S. 18.

Sein stets wacher Intellekt, der vor keiner Selbstsezierung zurückschreckte, und seine Fähigkeit, sich selbst als agierende Puppe zu sehen, gaben ihm die Möglichkeit, bewußt in Dinge sich hineinzu steigern, sie heftig zu erleben und dann plötzlich und ganz bewußt dieser Begeisterung als ‚vagem Irresein‘ ein Ende zu machen.<sup>9</sup>

Eine schriftliche Fassung der performativischen Abendversammlung wurde in der internationalen Ausgabe der Zeitschrift *Anthologie Dada. Dada Nr. 4–5* wiedergegeben, in der unter anderem auch das Manifest *Letzte Lockerung* veröffentlicht wurde.<sup>10</sup> Im Umlauf war damals eine französische Version der gleichen Zeitschrift, in der *Tzaras Dada Manifest* (1918) herausgegeben wurde,<sup>11</sup> das in einem kontroversen Verhältnis zu Serners Text entsteht: Da die Niederschrift von Serners Manifest vor jenem Tzaras beendet wurde (und zwar im März 1918, wobei Vorstufen des Werkes auch in den Zeitschriften *Mistral* und *Sirius* erschienen), bestehe sogar die Möglichkeit, so Serner-Herausgeber und -Biograf Thomas Milch, dass Tzara bei dem deutsch-böhmischen Kollegen abgeschrieben habe.<sup>12</sup> Ohne auf weitere Details des bio-bibliografischen Streits einzugehen, soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass beide Manifeste als grundlegende theoretische Akte der Dada-Bewegung gelten, und dies genau in ihrer ‚auktorialen Überschneidung‘.

Wie man sehen wird, ist die versuchte Aufhebung der Autorschaft ein sehr wichtiges Merkmal der Dada-Ästhetik. Aufgrund des konsequent kollektiven Charakters der Bewegung kann man den ‚Beginn‘ Dadas nicht eindeutig bestimmen: Zugunsten einer Kontextualisierung im deutschsprachigen Raum könnte die Einweihung im Cabaret Voltaire am 5. Februar 1916 als Gründungsakt angesehen werden, es könnten aber die einige Jahre früheren Manifestationen von Arthur Cravan oder Marcel Duchamp in einem internationalen Kontext genauso als Debüt gelten.

<sup>9</sup> Milch, 1977, S. 90.

<sup>10</sup> Serner, 1919, S. 15–17. In dieser Zeitschrift wurden auch anderer literarische Beiträge Serners veröffentlicht: „Bestes Pflaster auch roter Segen“ (ebd., S. 8) und „Riesenprogramm Schlager auf Schlager einzig in seiner Art“ (ebd., S. 17).

<sup>11</sup> Tzaras Manifest von 1918 wurde erstmals in der dritten Nummer von *Dada* veröffentlicht und in *Sept Manifestes Dada* (Paris, 1924) nachgedruckt. Vgl. hierzu Tzara, 1978.

<sup>12</sup> Vgl. Milch, 1977, S. 137f.

Wenn man allerdings eine Systematisierung von Prinzipien für die Anerkennung einer gemeinsamen ‚Dada-Poetik‘ als entscheidend ansieht, spielt die Produktion von Manifesten eine entscheidende Rolle: und zwar die schon erwähnten von Serner und Tzara sowie das Manifest Huelsenbecks, das bei der ersten Soirée am 12. April 1918 im Berliner *Club Dada* verlesen wurde.<sup>13</sup>

Beim Durchblättern von *Letzte Lockerung* in der *Anthologie Dada* wird die äußere Struktur sofort ersichtlich: Das Manifest besteht aus Paragraphen, die im Text „Grade“ genannt werden, weil sich beim Lesen (als eine vage Wiedergabe davon, was wirklich an diesem Abend geschah) die Temperatur erhöht. Die Leitsätze beziehen sich vorwiegend auf Serners Angaben zum Verhalten des Dandys, einer Figur, die sehr charakteristisch für die künftige nicht-dadaistische Produktion des Autors ist. Das ist zum Beispiel am emblematischen männlichen Charakter von *Die Tigerin* (1925) zu sehen, mit dem sich Serner zweifelsohne identifizierte: „Man sah ihn häufig in den mondänen Kurorten, im Winter in Wien, London, Berlin, Rom. Er war immer elegant, fast stets allein, aber wenn er abgereist war, gab es irgendwie einen Skandal.“<sup>14</sup>

Der Text enthält weitere autobiografische Bezüge, die auf der Grundlage des Briefwechsels Serner-Schad rekonstruiert worden sind: „Die *Letzte Lockerung*“, so Gilgen, „bildet ein dichtes Geflecht verschiedenster Diskurse und Anspielungen.“<sup>15</sup> In diesem Sinne und mit offensichtlichem Bezug auf das abenteuerliche Berliner Leben des leidenschaftlichen Autors sind auch die „Seidenstrümpfe“ zu verstehen, die das Werk als erster ‚Grad‘ eröffnen – „1° Seidenstrümpfe können begriffen werden, Gauguins nicht“<sup>16</sup> – und es zirkulär mit dem zwölften Grad beschließen: „12° Damenseidenstrümpfe sind unschätzbar.“<sup>17</sup>

Aufgrund ähnlicher intertextueller Zusammenhänge, darunter auch präzise Anspielungen auf Personen und Ereignisse der damaligen

---

<sup>13</sup> Das Manifest von Huelsenbeck wurde von vielen Dada-KünstlerInnen unterschrieben, u. a. von: „Tristan Tzara, Franz Jung, Georg Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preiß, Raoul Hausmann, Walter Mehring, O. Lüthy, Frédéric Glauser, Hugo Ball, Pierre Albert Birot, Maria d’Arezzo, Gino Cantarelli, Prampolini, R. van Rees, Madame van Rees, Hans Arp, G. Thäuber, Andrée Morosini, Francois Mombello-Pasquati“. Huelsenbeck, 1920, S. 41.

<sup>14</sup> Serner, 1988, S. 12.

<sup>15</sup> Gilgen, 1994, S. 27.

<sup>16</sup> Serner, 1919, S. 17.

<sup>17</sup> Ebd.



Zeit,<sup>18</sup> weist der Text Serners im Vergleich zu jenem Tzaras eine weniger verständliche Struktur auf. Das gilt nicht nur in Bezug auf die nicht immer manifesten Bedeutungen, sondern auch auf die Sprache an sich, wobei Serners Text im Vergleich zum verwandten Manifest phonetisch intensiver dekonstruiert ist und stärker auf freien Assoziationen basiert: „12° Weltanschauungen sind Vokabelmischungen“<sup>19</sup> wird im 12. Grad zusammengefasst.

Vokabelmischungen kombinieren poetische, darstellende und appellative Ebenen, wobei das literarische Ergebnis ein rhizomatisches Kontinuum von Wortspielen ist, die in einem freien Szenarium durch Assonanzen miteinander assoziiert sind:

Einmal von den Regeln konventioneller Sprachspiele befreit, stehen wilde Assoziationen gleichberechtigt neben logischen Deduktionen, Alliterationen und Interjektionen neben apodiktischen Aussagen, die poetische Sprachfunktion neben der darstellenden und der appellativen.<sup>20</sup>

Wie es auch in der charakteristischen Sprachentwicklung in der kindlichen Entwicklungsphase passiert, werden Wortspiele in Serners Text durch typische skatologische Ausdrücke verstärkt: „4° Über dieses Chaos von Dreck und Rätsel einen erlösenden Himmel stülpen!! Den Menschenmist ordnend durchduften!!!!“<sup>21</sup> Es sei hier nur erwähnt, dass die exkrementelle Seite der Antikunst ein zentrales Interpretationsparadigma der Dada-Ästhetik ist und sich auch in Tzaras Manifest mit einem Hinweis auf die ‚Umwertung aller Werte‘ findet: „Die Moral hat die Nächstenliebe und das Mitleid bestimmt, zwei Talgkugeln, die wie Elephanten, wie Planeten gewachsen sind und die man gut kennt.“<sup>22</sup>

In beiden Fällen, wie oft in der Dada-Literatur, kommt im skatologischen Gebrauch der Sprache das gegensätzliche Verlangen nach Reinheit zum Ausdruck: Allgemeiner formuliert tritt in Dada neben der Metapher des Faulens das ergänzende Streben nach Wiedegründung

<sup>18</sup> Vgl. Milch, 1989, S. 10–17.

<sup>19</sup> Serner, 1919, S. 17.

<sup>20</sup> Gilgen, 1994, S. 27.

<sup>21</sup> Serner, 1919, S. 15.

<sup>22</sup> Tzara, 1978, S. 25.

auf: „es gibt eine große destruktive, negative Arbeit zu verrichten. Kehren, Säubern.“<sup>23</sup>

## 2. Antikunst ist Leben

Im Gegensatz zu den benachbarten ‚historischen Avantgarden‘ will Dada gar keine klar umrissene künstlerische Strömung, kein kodifizierter ‚Ismus‘ sein. Dada ist demnach nicht Dadaismus zu nennen, wenn man philologisch genau sein will; vielmehr ist Dada durch eine behauptete Bedeutungslosigkeit gekennzeichnet: „Der Zauber eines Wortes – DADA –, der die Journalisten vor die Tür einer unerwarteten Welt gestellt hat, hat für uns keine Bedeutung.“<sup>24</sup>

Die Ablehnung einer die Bewegung einigenden Identität verbindet sich mit dem Versuch, die subjektive Identität aufzulösen. In dieser Hinsicht sind die diskursiven Praktiken von Dada eine Spiegelung des Angriffs der zeitgenössischen Psychoanalyse auf die Einseitigkeit des Ich-Prinzips. Nach dem Beschreibungs- und Erklärungsmodell der menschlichen Psyche ist das rationale Bewusstsein, mit dem man irrend die ganze Psyche identifiziert, in Wirklichkeit nur ein ‚Mieter im Haus‘, wobei andere unbewusste ‚Präsenzen‘ nicht ignoriert werden dürfen, wenn man nicht von deren Übermacht übertroffen sein will.<sup>25</sup>

Werden solche Grundprinzipien der Psychodynamik vollkommen in der avantgardistischen Welt rezipiert, steigert Dada sie ins Extreme. Wie der italienische Philosoph Massimo Cacciari auf eine sehr suggestive Weise erklärt, handle es sich bei Dada nicht um das Aufspalten des Ich in ‚Andere‘, sondern darum, dass das Ich tatsächlich ein ‚Anderes‘ werde:

*Je, est un autre.* Dies – nach „Ich hab’ mein Sach’ auf Nichts gestellt“ – ist das andere Charakteristikum von Dada. Und damit wird etwas viel Geheimnisvolleres hinterfragt als die einfache innere Aufspaltung des Ich in einander immer abstrakter werdende Schichten und Eigenschaften. Ich ist ein anderer: Nicht nur erkenne ich kein *einzigartiges Ich* mehr, nicht nur hat sich das Ich in *andere* aufgespalten – sondern das Ich ist das Andere geworden: das andere des Selbst als Subjekt, das andere des Selbst als Fundament.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Ebd., S. 25. Zum skatologischen Gebrauch der Sprache vgl. Di Mauro, 2005, S. 224–229.

<sup>24</sup> Tzara, 1978, S. 17.

<sup>25</sup> Vgl. Jung, 2011.

<sup>26</sup> Cacciari, 1978, S. 24. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung von der Verfasserin.

Als Konsequenz des Ausfalls der Autorschaft und des allgemeineren Desemantisierungsprozesses der Kunst geschieht der Schöpfungsprozess über die serielle ‚Reproduzierbarkeit‘ – der Auraverlust der Kunst als epochales Thema, wie Benjamin darlegte. 1919 wurde das Werk *Das Gesetz der Serie* veröffentlicht, in dem der Wiener Wissenschaftler Paul Kammerer beschreibt, dass er Regelmäßigkeiten in zufälligen Sequenzen gefunden habe, die nur scheinbar unzusammenhängend seien.<sup>27</sup> Das Prinzip der Synchronizität, das viel später, und zwar 1950, von Carl Gustav Jung systematisiert wurde, scheint beinahe ein kennzeichnendes Element der Dada-Bewegung zu sein: „[D]er ‚Zufall‘ wurde unser Markenzeichen“<sup>28</sup>, so Hans Richter. Sich den zufälligen, akausalen Umständen auszusetzen, implizierte, das Kunstwerk als ein *objet trouvé* zu verstehen. An der Basis des Dada-Schaffensprozesses war keine rationale, geordnet reflektierende Operation mehr zu finden, sondern eine spontane poetische Projektion.

In diesem Zusammenhang spielten sehr viele ‚kollektive‘ Arbeiten der Zürcher Zeit eine wichtige Rolle: etwa im Fall der *Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste* (1919) von Serner, Arp und Tzara, in der sich jeder so sehr mit den anderen identifizierte, dass es völlig irrelevant war, wer der Autor der einzelnen Kunst-Erfindungen war.<sup>29</sup> Die Zürcher Dadaisten traten gemeinsam auf, planten gemeinsam, diskutierten Tag und Nacht und schrieben gemeinsam; dank jenes Gruppenbewusstseins schuf man poetische Werke wie „Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und vom Spazierstock“<sup>30</sup>, das vergleichbar mit der Unmittelbarkeit von Körperprozessen ist. Arp stellt dies, wie folgt, dar:

Tzara, Serner und ich haben im Café de la Terrasse in Zürich einen Gedichtzyklus geschrieben: „Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und vom Spazierstock“. Diese Art Dichtung wurde später von den Surrealisten „Automatische Dichtung“ getauft. Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben. [...] Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm paßt. Seine Gedichte gleichen der Natur: sie lachen, reimen, stinken wie die Natur. Nichtigkeiten, was die Menschen so nichtig nennen, sind

<sup>27</sup> Vgl. Kammerer, 1919.

<sup>28</sup> Richter, 1964, S. 52.

<sup>29</sup> Vgl. Prosenc, 1967, S. 57.

<sup>30</sup> Arp, Serner und Tzara, 1919.

ihm so kostbar wie eine erhabene Rhetorik; denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern, und die Menschen erst maßen sich an, zu bestimmen, was schön und was häßlich sei.<sup>31</sup>

Eine solche metatheoretische Erklärung des poetischen Konstitutionsprozesses, dessen Verbindung mit der automatischen Dichtung der SurrealistInnen hier aufgeklärt wird, wirkt als unmittelbarer Ausdruck des Lebens, des Bios. Denn das Gedicht entspringt tatsächlich – so Arp – „den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters“. Die Körperlichkeit des poetischen Schaffens entspringt unmittelbar Körperorganen, insofern der Dichter „kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt“. Es gibt keine mimetische Absicht, der Natur zu ähneln. „Gedichte gleichen der Natur“ anhand biologischer Funktionen wie „[L]achen, [R]eimen, [S]tinken“, wobei die Natur beinahe humanisiert ist.

Aus einer solchen Perspektive werden die Unterscheidung zwischen hohen und niedrigen (Kunst-)Werken und auch die Grenzen zwischen genialer Arbeit und Amateurkreation aufgehoben: „Nichtigkeiten“ erobern den gleichen Platz „wie eine erhabene Rhetorik“, „denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern“.

Um solche spontane, automatische, zufällige Antikunst zu schaffen, war dennoch das direkte Eingreifen des Einzelnen notwendig: War die traditionelle Konzeption des künstlerischen ‚Genies‘ entthront, musste die Antikunst trotzdem von jemandem gemacht werden.<sup>32</sup> Serners reale Lebensumstände hatten eine besondere Nähe zu solchen Antikunst-Ansätzen; der Dada-Autor nahm in seinem Leben viele Identitätswechsel vor. Als ersten biografischen Akt der auktorialen Auflösung änderte der Schriftsteller seinen Namen. Am 15. Januar 1889 als Walter Eduard Seligmann geboren, änderte er am 19. Mai 1909 seinen Nachnamen in Serner, den Vornamen behielt er. Die keineswegs nebensächliche Bedeutung dieses Details könnte unter Berücksichtigung graphologischer Interpretationen erklärt werden, denen zufolge die Familiennamensignatur als der persönlichste Teil der Identität betrachtet wird, da sich darin die Beziehung zur eigenen ‚Erbschaft‘ und zur eigenen Familiengeschichte ausdrückt. Darauf verzichtet Serner mit seinem ersten radikalen dadaistischen und zugleich dandyistischen Akt.

<sup>31</sup> Arp, 1995, S. 54.

<sup>32</sup> Vgl. Brandt, 1995, S. 137.

Im Juni desselben Jahres kommt es in seinem Leben zu einem weiteren Übergangsritus: Er konvertiert vom jüdischen zum katholischen Glauben.<sup>33</sup> Jenseits dieser Namens- und Glaubensänderung wird die Dekonstruktion von Serners Identität nach und nach um weitere Aspekte ergänzt. In diesem Sinn ist die Bedeutung ‚räumlicher‘ Elemente in Serners Biografie hervorzuheben: Schon 1909, als junger Mann, zieht Serner aus dem böhmischen Karlsbad nach Wien, 1911 nach Berlin, 1915 in die Schweiz. Ein weiterer topografischer Ausdruck seiner Neigung zur Veränderung ist der häufige Wohnungswechsel innerhalb der Städte, in denen er lebte<sup>34</sup> – in Zürich noch häufiger als anderswo.

Die erwähnten Verwandlungen und Veränderungen in seinem Leben sind dennoch nicht nur als bloßes Zeichen einer kaleidoskopischen Chaoshaftigkeit zu verstehen: Die dem Dandy-Stereotyp eigene ungeordnete Spontanität enthüllt einen gegensätzlichen, aber wesentlichen Aspekt der Dada-Bewegung. In der Tat bemerkt man in Serners Biografie interessante Züge, die auf eine gute Lebensorganisation schließen lassen, etwa die Dauer seines Studiums, das er im Juni 1909 begann und pünktlich im Mai 1913 mit dem Doktorgrad abschloss.

In vielerlei Hinsicht überschneidet sich das Studium der Rechtswissenschaft mit Serners performativer Welt. Recht und Spiel, Gericht und Theater haben vieles gemeinsam; sie können als metaphorische Räume betrachtet werden, die einen (juristischen oder theatralischen) formellen ‚Ritus‘ benötigen. Zudem sind beide Welten infolge der ‚theatralischen‘ Wesenheit des Gesetzes, das sich auf einer anderen Ebene als die ‚Natur‘ befindet, auch aufgrund inhaltlicher Analogien vereint – nämlich infolge seiner *vertraglichen* Dimension, die sich manchmal von naturrechtlichen Grundsätzen entfernt. Die Wahrnehmung dieser ‚theatralisierten‘ Aspekte drückt sich in Serners Biografie und Poetik mit dem Ziel aus, die Vollkommenheit der ‚Täuschung‘ der Wirklichkeit und die Betrachtung jeder Performance als möglichen Ort der Wahrheit hervorzuheben.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Vgl. Milch, 1989, S. 10–17.

<sup>34</sup> Vgl. Backes-Haase, 1988.

<sup>35</sup> Vgl. Pieroth, 2018, S. 210–215.

### 3. Antikunst vor dem Krieg

Die Zürcher Dada-Bewegung war stark vom spezifischen Kontext der Nachkriegszeit geprägt. Im April 1919, dem zeitlichen Bezugsrahmen dieser Abhandlung, war der katastrophale Weltkrieg erst seit einem Jahr beendet. Dennoch wurden bereits alle Rahmenbedingungen geschaffen, die schließlich zum nächsten Weltkrieg führen sollten. 1919 war das Gründungsjahr der Weimarer Republik und der Schweizer Gesellschaft der Nationen, wobei die in Genf gegründete internationale Organisation zum Schutz des Friedens keine aktive militärische Macht ausüben konnte, was das schnelle Aufkommen der europäischen Faschismen ermöglichte.

Damals war die neutrale Schweiz eine Insel des Friedens, die dank des Asylrechts EinwandererInnen aus allen Teilen Europas aufnahm, wobei die Schweizer Bevölkerung von 1860 bis 1959 von fünf Prozent auf 84 Prozent anstieg.<sup>36</sup> Rousseaus Heimat, idealer Ort der Toleranz,<sup>37</sup> hatte einen starken geistigen Einfluss auf die Dada-Gruppe von Zürich, die sich aus ausgewanderten KünstlerInnen internationaler Herkunft zusammensetzte: „[D]emonstrieren wir auf unsere Weise gegen den Krieg. Indem wir in die schweigende Nacht der Großstadtbalkone und Telegraphenleitungen hinunterrufen: *a bas la guerre!*“<sup>38</sup> Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich Dada als einzige nicht-interventionistische Avantgarde herausstellte: Die oft wiederkehrende Metapher des ‚Saubermachens‘ – die an die ‚Hygiene‘ von Marinetti erinnert – wird in keiner Dada-Aussage in kriegerische Ideologie umgesetzt, wie es bei den benachbarten Avantgarden durchaus passierte.

Miklavž Prosenc sieht, nach Durkheim, jene Zeit von einer „anomischen Unsicherheit“ gekennzeichnet. Der Kritiker beschreibt damit den Zustand der inneren Gesetzlosigkeit der Kriegs- und Nachkriegsjahre, der aus den damaligen Gefühlen von Unsicherheit und Angst entstand und sich in einem chaotischen Mangel an Regeln ausdrückte.<sup>39</sup> Die doppelte Ebene von gelebter Realität und Normativität, die das Verhalten des Einzelnen in gewissen Grenzen aufrechterhält, kam in der Zürcher Zwischenkriegszeit insbesondere in antithetischen

<sup>36</sup> Vgl. Meyer, 1973, S. 54.

<sup>37</sup> Vgl. Ball, 1946, S. 177.

<sup>38</sup> Ebd., S. 20–21.

<sup>39</sup> Vgl. „Das Problem des anomischen Verhaltens“. In: Prosenc, 1967, S. 78–83. Vgl. Durkheim, 1987.

Zügen zum Ausdruck. In diesem Sinne war Zürich ein suspendierter Raum, wo das ‚Spiel‘ als kathartisches Element wirkte. Für Zürcher Dada-KünstlerInnen, die sich über innovative Ideen der Kindererziehung mit einem Kinderarzt, einem gewissen Dr. Lehmann, unterhielten,<sup>40</sup> war das Spiel die Metapher ihrer erworbenen Freiheit, die befreiende Form der Sinn-Findung außerhalb des Alltagslebens ringsum.

Zusammen mit der ludischen Komponente ist das Imaginäre der Zeit stark von Nihilismus, Irrationalismus, von Terror, Angst, Verlassenheits- und Verzweiflungsgefühlen geprägt, die als Reaktion auf den Krieg zu sehen sind und die Dada-Bewegung in vielerlei Hinsicht beeinflussten. *Letzte Lockerung* wurde dementsprechend als eine „glänzende Analyse des Zeitalters des vollendeten Nihilismus“<sup>41</sup> definiert. Züge des epochalen Selbstzerstörungswunsches sind auch in Serners persönlichem Leben zu finden, wie sich aus dem Brief vom 18. Februar 1922 an seinen engsten Freund Christian Schad ergibt, den er zuvor in München besucht hatte:

[...] ich hatte, seit ich München verlassen habe, schwere und häufige Selbstmordgedanken, aber lediglich auf Grund meiner Gesamtkatastrophe. [...] Begreifen Sie jetzt meine Berliner Dummheiten endlich? Dass ein Mensch wie ich, fertig bis zum Nichts mit allem, Blödheiten letzten Grades macht, um sich auszuhalten?<sup>42</sup>

Die Gegenüberstellung von „Blödheiten letzten Grades“ und suizidaler Hoffnungslosigkeit verkleinert die Tragik des beschriebenen Ereignisses, das vom Briefautor selbst wie von außen mit ‚theatralischer‘ Distanz betrachtet wird. Bei Serner handelte es sich um die ostentativ zynische Pose der elegant aussehenden Dandy-Figur, die die Melancholie des ausgehenden Jahrhunderts in sich trägt. Solche inszenierten Charakterzüge kennzeichneten auch die anderen beiden ‚schwarzen Seelen‘ der Zürcher Gruppe, zu denen Serner privilegierte Beziehungen hatte – und zwar den schon mehrmals erwähnten Tristan Tzara und den Franzosen Francis Picabia: Hans Richter zufolge habe Letzterer den ‚Überlebensinstinkt‘ auf so radikale Weise in Frage gestellt, dass der Umgang mit ihm einer Todeserfahrung vergleichbar gewesen sei.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Vgl. Richter, 1964, S. 71.

<sup>41</sup> Drews, 1985, S. 150.

<sup>42</sup> Zit. n. Milch, 1989, S. 39.

<sup>43</sup> Vgl. Richter, 1964, S. 74–76.

Im Dada-Umfeld gab es jedoch auch konkrete Suizidfälle: Das anti-künstlerische Verschwinden des Autors wird zum körperlichen Verschwinden durch seinen Tod. In diesem Sinne könnte man die Suizide von Jacques Vaché (1919), Jacques Rigaut (1929) und René Crevel (1935) verstehen oder auch die ‚verdächtigen‘ Todesfälle des Dichters und Boxers Arthur Cravan, der in Mexiko ertrunken sein soll, und von Johannes Theodor Baargeld, der bei einem Unwetter am Mont Blanc tödlich verunglückte.<sup>44</sup>

Derartige unglückliche Ereignisse könnten aber auch als Konsequenz der von Dada gewählten vitalistischen Lebensform – im Gegensatz zum stillen bürgerlichen Leben – gesehen werden, und nicht als explizite Suche nach dem Tod im Sinne eines nihilistischen „Verlangens nach Selbstzerstörung“<sup>45</sup>. Es stand im Zentrum des Interesses der Dada-Bohémiens, der bürgerlichen Langeweile zu entkommen, wie auch in *Letzte Lockerung* betont wird: „5° Der jeweilige landläufige Etat der bewohnten Erdoberfläche ist deshalb lediglich das folgerichtige Resultat einer unerträglich gewordenen Langeweile. Langeweile: nur als harmlosestes Wort.“<sup>46</sup> Es handelte sich also um einen Zustand des ständigen Risikos, den Hans Richter mit dem *vivere pericolosamente* der futuristischen Avantgarde gleichsetzte.<sup>47</sup> Vor dem Hintergrund dieses besonderen Nihilismus mit vitalistischen Nuancen wirkt das Zufällige nicht als irrationales ‚Chaos‘, sondern als eine Vielzahl möglicher Ordnungen.

Otto Flake – mit Serner und Tzara Redakteur der Zeitschrift *Der Zeltweg* – meint bezüglich der vermeintlichen Nähe von Dada zu literarisch-philosophischen existenzialistischen Richtungen jener Zeit in einem Artikel vom 17. Juli 1919 in der *Vossischen Zeitung*:

Aus Religiosität und Ironie der Romantiker entstand der Welt-schmerz, von nichts sind die Dadaisten so entfernt. Gott bewahre, sagen sie, und hier wird ein *Temperamentunterschied* deutlich, der ein *Energieunterschied* ist: sie klagen nicht über die verlorene Kunst, sondern *lachen* darüber.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Schwarz, 2003, S. 17.

<sup>45</sup> D’Este, 1993, S. 67.

<sup>46</sup> Serner, 1919, S. 15.

<sup>47</sup> Vgl. Richter, 1964, S. 222.

<sup>48</sup> Otto Flake, „Dadaismus“. Zit. n. Sheppard, 1992, S. 64.



Das Lachen machte in Zürich den Unterschied, so Hanne Bergius über Dada.<sup>49</sup> Das kollektive, internationale und kriegsfeindliche Temperament von Dada machte den Unterschied. Dada-Seelen – und der Fall Serner ist in diesem Sinn beispielhaft – waren vielfältig, komplex, widersprüchlich: Nihilismus und Spiel existierten nebeneinander, das Spiel stellte sich mit seiner kreativen Zerstörung gegen das Nichts.

#### 4. Antikunst ist Propaganda

„Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst.“<sup>50</sup> Nebeneinander existieren das virulente hemmungslose Element und das geordnete und regulierte. Ordnung und Chaos, hinter dem sich in einigen Fällen ein metaphysisches Bedürfnis verbirgt,<sup>51</sup> werden zu extremen Punkten, die sich anhand einer „widersprüchlichen Komplexität“<sup>52</sup> integrieren. Im Manifest Tzaras wird mehrmals erklärt: „Ordnung = Unordnung; Ich = Nicht-Ich; Bejahung = Verneinung: höchste Ausstrahlungen einer absoluten Kunst. Absolut in der Reinheit eines gegliederten kosmischen Chaos [...]. Nur der Kontrast verbindet uns mit der Vergangenheit.“<sup>53</sup>

In ähnlicher Weise dekonstruiert Serner, der andere Theoretiker der Zürcher Dadaisten, die Wahr-Falsch-Dialektik als oxymoronische integrative Gegensätze, die als ein Lügen-Paradoxon gelten und die eigene Falschheit (oder Unwahrheit) behaupten. So wird im 52. Grad von *Letzte Lockerung* erläutert:

Wenn ich sage: „Ich leugne die Wahrheit,“ so stehe ich mit dieser Behauptung innerhalb der Pole Wahr und Falsch, da ich behaupte, daß es Wahrheit nicht gibt: ich will also *diesen* Satz wahr haben. Der vollkommene Widerspruch: der Inhalt des Satzes wird durch den Satz selbst widerlegt. Jeder Satz ist demnach falsch, weil derjenige nicht wahr sein kann, der die Möglichkeit leugnet, etwas könne wahr sein...<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Vgl. Bergius, 1989, S. 10–12.

<sup>50</sup> Richter, 1964, S. 66.

<sup>51</sup> Vgl. „La lingua del paradiso“. In: Di Mauro, 2005, S. 236–256.

<sup>52</sup> Richter, 1964, S. 9.

<sup>53</sup> Tzara, 1978, S. 20.

<sup>54</sup> Serner, 1920, S. 33–34.

In beiden Manifesten treffen viele Dada-Erklärungen auf ihr Gegenteil: In den unzähligen antinomischen Aussagen gilt der Widerspruch als absichtliche Ablehnung des Verifikationskriteriums, als Überwindung des ‚bipolaren westlichen Denkens‘ des späteren dekonstruktivistischen Kontextes, wobei unter anderem präzise Zusammenhänge dieser dadaistischen antinomischen Text-Prozeduren mit Feyerabends *Against the Method* hypothetisiert worden sind.<sup>55</sup> Die Dialektik Wahr-Falsch wird in Dada zu einer Poetik des Fälschbaren: Zu Propagandazwecken verflochten sich Wirklichkeit und Erfindung miteinander. „Dadaistische Dokumente“, so Huelsenbeck, „sind immer gefälscht.“<sup>56</sup>

Hinter dieser paradoxen Erklärung versteckt sich ein essenzielles Kennzeichen der historischen Rekonstruktionen von und über Dada, wobei ein Großteil der Sekundärliteratur im Laufe der Bewegung von Dada-Protagonisten geschrieben wurde, nicht unbedingt zugunsten der Zuverlässigkeit des Berichteten. Die unendliche Kontroverse um die Erfindung des Wortes „Dada“, die sich noch über vier Jahrzehnte nach Ende der Bewegung hinzog, ist in dieser Hinsicht das prototypische Beispiel aller Fälschungspraktiken.<sup>57</sup> Die Herkunft des Wortes ‚Dada‘ ist ein emblematisches Beispiel der Mischung zwischen plausibler Realität und imaginativer Ausarbeitung derselben beziehungsweise zwischen der zufälligen Entdeckung des Wortes in einem Larousse-Wörterbuch durch Hugo Ball und der Version von Tristan Tzara, der am 8. Februar 1916 um 16 Uhr im Café Terrasse in Zürich das Wort erfand, mit einer Brioche im linken Nasenloch und vor Arp und seinen zwölf Kindern.<sup>58</sup> Die philologische jahrzehntelange Kontroverse um die Genealogie des Wortes Dada ist als Beispiel einer Praxis zu verstehen, auf die sich Dada mit der expliziten Absicht spezialisierte, die ‚Zuverlässigkeit‘ der Nachrichten über die Bewegung zu verwirren und den legendären *Dada-Mythos* zu erhöhen.<sup>59</sup>

Unter den Zürcher ‚Falschmeldungen‘ sind irreführende Mitteilungen zu erwähnen, mit denen die Mitglieder der Gruppe – meist Walter Serner und Tristan Tzara – die Presse angriffen und ihr Misstrauen und ihre Feindseligkeit besiegten: Das war der Fall bei der Ankündigung

<sup>55</sup> Vgl. Schings, 1996, S. 49, und Feyerabend, 1975.

<sup>56</sup> Huelsenbeck, 1984b, S. 117.

<sup>57</sup> Vgl. Prosenč, 1967, S. 60.

<sup>58</sup> Vgl. Arp, 1921, S. 3.

<sup>59</sup> Vgl. Meyer, 1973, S. 30–51.

eines Duells zwischen Tristan Tzara und Hans Arp (von Arp selbst weit verbreitet und später von ihm selbst wieder dementiert);<sup>60</sup> oder die Reihe von Scherz-Briefen, die ein gewisser Walter Helbig kurz nach dem Abend des 9. April 1919 an die *Zürcher Post* sandte.<sup>61</sup>

Serners publizistische Tätigkeit geht dem Dada-Erlebnis voraus, da er an der Zeitschrift *Der Mistral* und an der künstlerischen Monatsschrift *Sirius* beteiligt war. Als Propaganda-Theoretiker der Zürcher Gruppe pflegte er an Avantgarde-Zeitschriften Dada-Manifeste und Veröffentlichungen unterschiedlicher Art zu senden.<sup>62</sup> Seine organisatorischen Bemühungen wurden insofern belohnt, als sich die Bewegung hauptsächlich durch persönliche künstlerische Beziehungen ausbreitete.

Auch der letzte Dada-Abend trug in dieser Hinsicht Serners Markenzeichen: Die ‚Eventorganisation‘ ist sehr detailliert, wie man anhand der zeitnahen, präzisen Kommunikation mit den Redaktionen der Zürcher Zeitungen oder aus der Verwaltung praktischer Details (wie Eintrittskarten oder Anzahl der zugelassenen BesucherInnen) sieht.<sup>63</sup> Eine solche Genauigkeit widerspricht dem Stereotyp von Dada als chaotischer Bewegung und enthüllt einen Teil ihrer Wesenheit, die theoretisch komplexer ist, als ihr spontaneistischer Aspekt vermuten lässt.<sup>64</sup>

Jene programmatische ‚Werbestrategie‘ hatte mit dem 8. Dada-Abend ein Ende: In diesem Sinn war die Vertreibung Serners von der Bühne durch das Publikum nicht rückgängig zu machen. Am Anfang der Zürcher Zeit wollten Dada-Aufführungen auf das Publikum eine Art Verfremdungseffekte ausüben: auf die ‚Rolle‘ aufmerksam machen, die die ZuschauerInnen in der Realität darstellten. Diese konnten aber nicht weiter über den performativen Sensationismus hinaus verstehen, was dahinter steckte und welche genaue ‚Botschaft‘ das ‚Mittel‘ des Skandals war: „Die Bürger haben den schmerzlichen Hohn in den Aufführungen und Reden der Dadaisten fast nie verstanden“, gibt Huelsenbeck trostlos zu, „sie begriffen zwar den Ulk, sie wussten aber nicht, daß ihre eigene Lächerlichkeit zur Diskussion stand.“<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Vgl. Richter, 1964, S. 68.

<sup>61</sup> Vgl. *Zürcher Post*, 6.–8. Mai 1919. Zit. n. Sheppard, 1992, S. 59–60.

<sup>62</sup> Vgl. Richter, 1964, S. 133.

<sup>63</sup> Vgl. Sheppard, 1992, S. 20, 28.

<sup>64</sup> Vgl. „Caso e caos“. In: Di Mauro, 2005, S. 196–203.

<sup>65</sup> Huelsenbeck, 1994, S. 42.

## 5. Was übrig bleibt

Der anfängliche Charakter der Dada-Aufführungen als „Ulz mit Weltanschauungen“, als eine Art philosophischer Witz ging allmählich verloren.<sup>66</sup> Nachdem die Zürcher Gruppe den Skandal und seine Möglichkeiten ausgenutzt hatte, wurden die Aufführungen geschickt kalkulierte Operationen, aus denen systematische Rasereien entstanden.<sup>67</sup> Die performativen Dada-Praktiken verwandelten sich in selbstgefällige Übungen, in denen die ursprüngliche Subversion zur Wiederholung manieristischer Formeln wurde. Der Skandal wurde zu einer bloßen Provokation als Selbstzweck, deren Wiederholung eine Zerstreuung der destabilisierenden Implikationen erzeugte. In diesem Sinn ist der Aprilabend als Höhepunkt der gesamten Schweizer Dada-Erfahrung anzusehen.

Am 26. September 1919 verließ Serner Zürich und übersiedelte zuerst nach Genf, dann nach Paris, wo er sich von seinem damaligen Dada-Gefährten Tzara distanzierte.<sup>68</sup> Vielleicht erkannte Serner aufgrund seiner performativen Begabung, wann sich die Dada-Performances endgültig entladen hatten und in welchen Widerspruch sie dadurch geraten waren: Dada-Antikunst wollte keine Kunst mehr produzieren; trotzdem nahm sie weiterhin an demselben unvermeidlichen Mechanismus der künstlerischen Produktion teil.

Nach dem Abend des 9. April vor 100 Jahren blieben die Techniken der Provokation wirkungslos, Dada stand vor dem üblichen Problem: neue Ausdrucksweisen mit der ursprünglichen subversiven Ladung zu finden. Ausgenutzt und normalisiert, wurde die Dada-Ästhetik von derselben Welt toleriert, die sie angreifen wollte. Die verächtliche Geste, die vor das wütende Zürcher Publikum geworfen worden war, wurde nun selbstreferenziell, vergleichbar mit jener Eitelkeit eines Don Quijote, der nichts mehr zu verändern vermag.<sup>69</sup>

Es handelt sich um das grundlegende Problem einer jeden Avantgarde: die Aufrechterhaltung der revolutionären Praxis trotz der Vergänglichkeit ihrer Ausdrucksformen. Nur unter der Bedingung eines kontinuierlichen Wandels hätte man die Früchte des revolutionären

<sup>66</sup> Füllner, 1983.

<sup>67</sup> Vgl. Bergius, 1989, S. 313.

<sup>68</sup> Vgl. Dankl und Schrott, 1993, S. 33–43.

<sup>69</sup> Vgl. Magris, 2002, S. 199.

Prozesses bewahren können. Mit anderen Worten, nämlich jenen Sylvia Brandts, zusammengefasst: Die Metatheorie der Kunst ist die erste Metatheorie, die Dada zerstören möchte; aber Dada selbst ist eine künstlerische Bewegung, die sich folglich selbst zur Selbstvernichtung verurteilt.<sup>70</sup> Aus diesem logischen Kurzschluss war kein Entkommen: Sobald die schöpferischen Irrationalisten ihren Gipfelpunkt erreicht hatten, blieb ihnen nichts anderes übrig, als das ikonoklastische Prinzip der Antikunst gegen sich selbst zu wenden.

## Literaturverzeichnis

- ARP, Hans, 1995. *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich: Die Arche. ISBN 9783716021934
- ARP, Hans, 1921. Déclaration. In: *Dada 8: Dada in Tirol au grand air/Der Sängerkrieg in Tirol*, o. S. [3].
- ARP SERNER TZARA (société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste), 1919. Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock. In: *Der Zeltweg*. (1), o. S. [5–6].
- BACKES-HAASE, Alfons, 1988. *Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes*. Walter Serner, Autor der ‚Letzten Lockerung‘. Bielefeld: Aisthesis. ISBN 3925670181
- BALL, Hugo, 1946. *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern: Josef Stocker. ISBN 3857911972
- BENJAMIN, Walter, 1980. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Walter BENJAMIN. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1,2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 471–508. ISBN 3518100289
- BERGIUS, Hanne, 1989. *Das Lachen Dadas*. Gießen: Anabas. ISBN 9783870381417
- BRANDT, Sylvia, 1995. *Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine Vergleichende Untersuchung*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. ISBN 9783631485477
- BUONFINO Giancarlo, Massimo CACCIARI und Francesco DAL CO, 1978. *Avanguardia, Dada, Weimar*. Venezia: Arsenale Cooperativa Editrice. ISBN 8876480854
- DANKL, Günther und Raoul SCHROTT, Hrsg., 1993. *DADAutriche 1907–1970. Hundert Jahre Dada in Österreich*. Innsbruck: Haymon. ISBN 9783852181417

<sup>70</sup> Vgl. Brandt, 1995, S. 133.

- D'ESTE, Giovanni, 1993. *Die Eroberung des Nutzlosen*. Übers. v. Fernande D'Harnis. Alfter: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. ISBN 9783596183487
- DI MAURO, Paola, 2005. *Antiarte Dada*. Acireale, Roma: Bonanno. ISBN 9788877962164
- DREWS, Jörg, 1985. „Hinter jedem Satz hat man ein wildes Gelächter unmißverständlich anzudeuten“. Zur geistigen Existenz Walter Serners. In: *manuskripte*. (89/90), S. 149–153. ISSN 00252638
- DREWS, Jörg, Hrsg. 1981. *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918*. München: edition text + kritik. ISBN 9783883770819
- DURKHEIM, Émile, 1987. *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris: Presses Universitaires de France. ISBN 2130456634
- ECO, Umberto, 1963. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani. ISBN 8845274853
- FÜLLNER, Karin, 1983. „Ulk mit Weltanschauung“. Die dadaistische Großveranstaltung im Spiegel der zeitgenössischen Presse. In: Karin FÜLLNER. *Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten*. Heidelberg: Winteruniversitätsverlag, S. 170–185. ISBN 3533034690
- GILGEN, Peter, 1994. Lockere Sprüche. Walter Serners Letzte Lockerung als Phänomenologie der tabula rasa. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serfer, Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposions Stanford Mai 1991*. Wien: Edition Praesens, S. 9–49. ISBN 9783901126598
- HUELSENBECK, Richard, 1994. *Wozu Dada. Texte 1916–1936*. Hrsg. v. Herbert Kapfer. Gießen: Anabas. ISBN 9783870382643
- HUELSENBECK, Richard, 1984a. *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. ISBN 349955402X
- HUELSENBECK, Richard, 1984b. *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus*. Hamburg: Edition Nautilus. ISBN 9783921523216
- HUELSENBECK, Richard, 1920. Einleitung. In: *Dada Almanach*. Einzelne Nummer, S. 3–9.
- JUNG, Carl Gustav, 2011. *Gesammelte Werke. Die Dynamik des Unbewußten*. Bd. 8. Hrsg. v. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin, Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb. Ostfildern: Patmos. ISBN 9783843601269
- KAMMERER, Paul, 1919. *Das Gesetz der Serie. Eine Lehre von den Wiederholungen im Leben und im Weltgeschehen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- MAGRIS, Claudio, 2002. *Dietro le parole*. Milano: Garzanti. ISBN 9788811675136

- MEYER, Reinhart, 1973. *Dada in Zürich und Berlin 1916–1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion*. Kronberg im Taunus: Scriptor. ISBN 9783589000319
- MILCH, Thomas, 1989. Chronik zu Leben und Werk Walter Serners. In: Herbert WIESNER, Hrsg. *Dr. Walter Serner. 1889–1942. Ausstellungsbuch*. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 10–15. ISBN 3926433055
- MILCH, Thomas, Hrsg., 1977. *Walter Serner. Hirngeschwuer. Texte und Materialien. Walter Serner und Dada*. Erlangen: Renner. ISBN 9783921499191
- PIEROTH, Bodo, 2018. *Deutsche Schriftsteller als angehende Juristen*. Berlin: De Gruyter. ISBN 9783110614947
- PROSENC, Miklavž, 1967. *Die Dadaisten in Zürich*. Bonn: Bouvier. ISBN 9783416004152
- PUFF-TROJAN, Andreas, 1989. *Kein Mensch wusste, wovon sie eigentlich sprachen. Fragmente einer Theorie der frühen Avantgarde, praktiziert nach den Reisen des Dr. Walter Serner [Dissertation]*. Wien: Universität Wien.
- RICHTER, Hans, 1964. *Dada-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Mit einem Nachwort v. Werner Haftmann. Köln: Dumont Schauberg.
- SCHINGS, Hubert, 1996. *Narrenspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt. Studien zu Mythos und Mythopoiese im Dadaismus*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. ISBN 9783631485866
- SCHWARZ, Arturo. 2003. Lo spirito dadaista. In: Stefano CECCHETTO und Elena CÁRDENAS MALAGODI, Hrsg. *Dada a Zurigo. Cabaret Voltaire 1916–1920*. Milano: Mazzotta, S. 15–17. ISBN 9788820216207
- SERNER, Walter, 1988a. *Gesammelte Werke. Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte*. Bd. 5. Hrsg. v. Thomas Milch. Erlangen, München: Renner. ISBN 3442092116
- SERNER, Walter, 1988b. *Gesammelte Werke. Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. Bd. 9. Hrsg. v. Thomas Milch. München: Goldmann. ISBN 3442092159
- SERNER, Walter, 1920. *Letzte Lockerung. Manifest Dada*. Hannover, Leipzig, Wien, Zürich: Paul Steegeman.
- SERNER, Walter, 1919. Letzte Lockerung Manifest. In: *Dada 4–5: Anthologie Dada*, o. S. [15–17].
- SHEPPARD, Richard, 1992. *Dada Zürich in Zeitungen. Cabarets, Ausstellungen, Berichte und Bluffs*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen.
- TZARA, Tristan, 1978. *Sieben Dada-Manifeste*. Übers. v. Pierre Gallissaires. Hamburg: Nautilus. ISBN 9783921523209

**Abstract**

The paper deals with the development of knowledge and practice in the Dada movement in regard of the 8th Dada Soirée in Zurich on April 9, 1919. It is particularly Walter Serner who, among others (mainly Tristan Tzara) of the Dada group, gives voice to the central ideas of the avant garde group such as: the rejection of authorship, the blending of art and life, drama or nihilism as a reaction to war or elements of propaganda.

**Keywords**

April 9, 1919, Dada Zurich, Walter Serner, anti-art, post-war