

TITEL

DER BETRACHTER ALS AKTEUR
PARTIZIPATIONSMODELLE IN DER FRÜHEN KUNST DES 20.
JAHRHUNDERTS

VON DER HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE BRAUNSCHWEIG
ZUR ERLANGUNG DES GRADS EINES DOKTORS DER PHILOSOPHIE
- DR. PHIL. -

GENEHMIGTE DISSERTATION VON
VEIT GÖRNER
GEBOREN AM 18.6.1953 IN MÜNCHEN

TITEL

ERSTREFERENT: PROF. SIGFRIED LANG
KORREFERENT: PROF. DR. MICHAEL SCHWARZ
TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 11.10.2005

1-2	IN EIGENER SACHE
3-32	EINFÜHRUNG
33-37	DIE HISTORISCHEN AVANTGARDEN
38-69	FUTURISMUS
70-128	DADAISMUS
129-144	DUCHAMP
145-166	SURREALISMUS
167-172	RESÜMEE
173-178	LITERATUR
179	ABBILDUNGEN

Meine Begegnung mit der bildenden Kunst verlief beileibe nicht geradlinig. Im Gegenteil, als sozial und politisch engagierter junger Mensch schienen mir die künstlerischen Experimente, die ich während meines Studiums der Erziehungswissenschaften im engeren Freundeskreis beobachten konnte mehr als verspielt, selbstbezüglich und eigentlich gesellschaftlich irrelevant. Das änderte sich schlagartig, als ich mit Franz Erhard Walther's *1. Werksatz* konfrontiert wurde. Die sozial-interaktive Dimension dieser Arbeit, bei der der Betrachter aus seiner passiven, teilnahmslosen Funktion des Schauens, (Nicht)Verstehens und Interpretierens zu einer aktiven Teilhabe eingeladen wird, hat mich beeindruckt. Noch mehr und nachhaltig beschäftigt hat mich jedoch die These Walther's, die er im Zusammenhang mit seinen Werksatzarbeiten in den späten 1960er Jahren formuliert hatte, dass sich das Kunstwerk zwingend erst durch die Handhabung des Betrachters konstituiert. Erweiterter Kunstbegriff plus Handlung gleich Werk war eine Formel, die für mich eine Brücke zwischen Kunst und Sozialwissenschaften bilden konnte, und mich schließlich dazu brachte, ein zweites, kunsthistorisches Studium aufzunehmen und anschließend in unterschiedlichen Institutionen als Kurator für zeitgenössische Kunst zu arbeiten.

Den Überredungskünsten von Michael Schwarz ist es zu verdanken, dass mein nachhaltiges Interesse für Partizipationsmodelle in der bildenden Kunst zu der vorliegenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema geführt hat, trotz erheblicher zeitlicher Einschränkungen durch meinen beruflichen Alltag. Mich interessierte vornehmlich die Frage, wie es unter soziokulturellen, politischen und kunstimmanenten Kontexten dazu kommen konnte, dass der Betrachter als Akteur neben dem Betrachter als Anschauer zu einer heute selbstverständlichen Rezeptionsform werden konnte. Wie sahen die Paradigmenwechsel aus, was waren die künstlerischen Motive, wie wurden die Konzepte begründet. Und vor allem, wie hat das Publikum darauf reagiert? Macht es einen Unterschied für die Nachhaltigkeit des Verstehens, wenn der Betrachter physisch aktiv und nicht nur kognitiv interpretierend an der Werkkonstitution beteiligt ist? Und was waren die historischen Vorläufer, wer waren die Vordenker unter den Künstlern, die den Betrachter wieder in den Mittelpunkt ihrer Arbeit rückten? Als Überblicksbeschreibung liegt der Schwerpunkt auf den Entwicklungslinien der unterschiedlichen Kunstströmungen im frühen 20. Jahrhundert und auf deren künstlerischer Praxis. Die kritische Würdigung philosophischer, kunst- und sozialwissenschaftlicher Theoriebildungen zur Rezeption und Rezeptionsästhetik geschieht in diesem Zusammenhang begleitend.

Die Form der Darstellung folgt der historischen Chronologie, doch gleicht der Ablauf, bedingt durch die zeitliche Überschneidung der einzelnen künstlerischen Bewegungen mehr einem konzentrischen Kreisen. Meiner Vorliebe für Lesetexte verdankt sich der Verzicht auf Fuß- und Endnoten. Wenn anmerkwürdige Details den Lesefluss gestört haben, habe ich sie als ‚Randnotiz‘ behandelt.

Alle Hilfsmittel und Quellen sind nach bestem Wissen und Gewissen nachvollziehbar aufgeführt. Für Unterstützung bei kritischen Fragen zur Neu-Alt-Frei-Deutschen Rechtschreibung danke ich ganz herzlich Angela Lautenbach. Michael Schwarz danke ich für seine Ermunterung und die gelegentlichen motivierenden Sticheleien, Siegfried Lang bin ich dankbar, dass er mich an der langen Leine gewähren ließ. Der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, besonders Lutz Röttger, danke ich für die formalen Hilfestellungen und die Möglichkeit mich hier zu promovieren.

EINIGE BEMERKUNGEN ZUR REZEPTIONSTHEORIE, ZUR EINDEUTIGKEIT DER KUNST ODER ZU IHRER INTERPRETATORISCHEN OFFENHEIT, ZUM WANDEL DES KÜNSTLERBILDES UND DES KUNSTVERSTÄNDNISSES, ZUM PRINZIP DER AUSSTELLUNG UND ZUR KRITIK, ZUM PUBLIKUM, ZUR THEORIE DES HANDELNS UND ZUR HEUTIGEN SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT EINER PROZESSORIENTIERTEN KUNSTPRAXIS (WENNGLEICH MODELLHAFT BLEIBEND), DIE SICH NEBEN DER OBJEKTPRODUKTION EINGENISTET HAT (EINFÜHRUNG)

In seinem 1985 erschienenen Klassiker *Der Betrachter ist im Bild* stellte Kemp zunächst überraschend fest, dass das Sich-Bemühen um den Rezipienten zuallererst ein literaturwissenschaftliches Fragen und Forschen, sogar eine Mode der 1980er Jahre war denn ein kunstwissenschaftliches. Er zitierte dabei die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Susan R. Suleiman, die fast schon despektierlich festgestellt hatte: „Die Tatsache, daß jede Geschichte implizit an ein Publikum adressiert ist, war den Autoren entgangen oder als zu trivial erschienen. Heute kann man kaum eine literaturwissenschaftliche Zeitschrift diesseits und jenseits des Atlantiks aufschlagen, ohne daß man Artikel oder ganze Schwerpunktheft zu Themen wie: [...] die emotionale Beteiligung des Lesers, die Verschiedenheit der individuellen Reaktionen, ... findet.“ (nach Kemp, 1985, 7). Damit war ein Paradigmenwechsel in der literarischen Forschung auf breiter Front vollzogen, der die konstruktive Rolle des lesenden Publikums im kreativen Prozess als maßgeblich betrachtet. Das war als Modus durchaus neu und setzte sich von den positivistischen und strukturalistischen Haltungen deutlich ab, die zunächst noch in der Nachkriegszeit ‚eng‘ am Text, an dessen Struktur und Form, als Komponentenanalyse arbeiteten und die linguistische und semantische Forschung bestimmten. Semiotik als Zauberformel einer runderneuerten Hermeneutik? Immer mehr wurde der Frage Bedeutung beigegeben, vielleicht als Reaktion auf den Totalitarismus, welchen Anteil der Einzelne, der Adressat auf das Verstehen und Deuten der an ihn gerichteten Mitteilungen hat. Während bisher „im Idealfall eine von den Idiosynkrasien eines Empfängers unabhängige Eindeutigkeit“ angenommen wurde, haben im Gegensatz dazu „in den letzten Jahrzehnten semiotische Theorien darauf beharrt, dass die Dialektik zwischen Sender, Adressat und Kontext das Kernstück jeder Semiose ausmache“. (Eco, 1996a, 61) Damit wurde die klassische Trias Autor/Werk/Betrachter neu gewichtet und um die Bedeutungen des Kontexts ergänzt.

Komplexer noch als bei der Textrezeption sind die geforderten Betrachterleistungen

Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild*, Köln, [1985]. Erweiterte Ausgabe, 1992, Hamburg/Berlin

Eco, Umberto: *Theorien interpretativer Kooperation*. In: Stöhr, 1996, a. a. O. S.59-85.

in der Begegnung mit der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts durch die Rezeption abstrakter und nicht nur gegenständlich-literarischer Bezüge. ‚Was soll es bedeuten‘ ist nicht umsonst die Lieblingsfrage des großen Kunstpublikums. Kempes Überraschung ist auch deshalb zu teilen, weil die physischen, also die wortwörtlich handgreiflichen Interaktionsweisen in der bildenden Kunst zwischen Rezipient und Werk ungleich variantenreicher ausgeprägt sein können als zwischen Leser und Text. Ein körperliches Verhältnis, das sich in der Regel auf eine Armlängenbeziehung reduzieren lässt. Und darüber hinaus überraschend auch deshalb, weil gerade die bildende Kunst schon immer mit fundierter theoretischer Reflexion über ihre sie konstituierende Trias Künstler/Kunstwerk/Betrachter begleitet wurde.

So hat die zeitgenössische Kulturforschung den Rezipienten erst spät wiederentdeckt, der seit der Renaissance immer wieder Gegenstand theoretischer Erörterungen war. Kemp ist insofern zu trösten, als dass sich die Kunstpädagogik, als wissenschaftliche Disziplin und Instanz für Vermittlung, erst mit Selle (1990, 1995, 1998) noch später um die Position des Rezipienten bemüht hat. Dabei hat das Nachdenken über denjenigen, der liest, hört oder anschaut, eine durchaus lange Geschichte. Grimm (1977, 69) zeigt auf, dass schon Christian Garve (1742-1798) in seinen weiterführenden Darlegungen über Ergänzungsleistungen des Lesers, über den mitschaffenden Charakter seiner Lese-Leistung, diese als ‚geistige Handlung‘ definiert hatte. Mit Diderot im 18., John Ruskin im 19. und Alois Riegl zu Beginn des 20. Jahrhunderts benannte Kemp in einer Auswahl wichtige Theoretiker, die den Rezipienten in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellten. Und schließlich geht auch in Gadammers Hermeneutik Verständnis immer von der Perspektive eines verstehenden Menschen aus, dessen eigene Gegenwart, seine Historizität und sein aus der Erfahrung geprägtes Ich unmöglich aus dem Akt der Interpretation zu tilgen sind. Er maß der Interpretation des Rezipienten mehr Gewicht als der Intention des Autors bei. Trotz dieser historischen Theoriegrundlagen ist die jüngere Kunstwissenschaft nicht als Initiator, sondern im Sog der anderen Interpretationswissenschaften zu Beginn der 1980er Jahre wieder auf den Rezipienten aufmerksam geworden. Ein wahrer subjectivist turn überprüfte nun die vorhandenen Welterklärungsmodelle aus der Sicht der Teilnehmer, deren Intersubjektivität zur Disposition gestellt wurde.

Dabei hätten die Kunstwissenschaften längst durch die vorgegebene künstlerische Praxis nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich von der Objektproduktion weg, hin

Einige Autoren wie der argentinische Julio Cortázar in seinem Roman Rayuela (1963) oder Werner Lansburgh mit seinen amüsanten Englisch-Lektionen in Dear Doosie (1971), fordern den Leser tatsächlich zu eigenständigen Entscheidungen auf. Cortázar, der das passiv konsumierende ‚Leser-Weibchen‘ ablehnt und dagegen den ‚Leser-Komplizen‘ fordert, indem er den linearen Kapiteln 1-56 seines Romans fast 100 weitere Kapitel anfügt, „die man getrost beiseite lassen kann“. (Cortázar, nach Rössner, 1988, 223) Der aktive Leser solle nun nach Lust und Laune die verzichtbaren Kapitel zwischen den linearen lesen. Lansburgh stellt in seinen Geschichten, die er sprachgemischt in Deutsch und Englisch vorträgt, den Lesern Fragen, er tappt sie sogleich beim ‚Schwindeln‘ und erzieht sie humorvoll zu einer aktiven Lerndisziplin. In beiden Beispielen forcieren die Autoren die Idee des aktiven Rezipienten über seine Möglichkeit der subjektiven Textinterpretation hinaus zu varianten Benutzerentscheidungen. Während sich Cortázar dabei an surrealistischen Traditionen anlehnt, gründet sich Lansburgh auf didaktische Lernmethoden.

Selle, Gert: Über das gestörte Verhältnis der Kunstpädagogik zur aktuellen Kunst. Eine Kritik mit praktischen Konsequenzen, Hannover, 1990

Selle, Gert: Ohne Missbrauch von Kunst gäbe es ihren Gebrauch gar nicht. In: Kunstforum International, Bd. 131, S. 56-60, Ruppichterorth, 1995

Selle, Gert: Kunstpädagogik und ihr Subjekt, Oldenburg, 1998

Grimm, Gunther: Rezeptionsgeschichte, München, 1977

zur Erfahrungsgestaltung (Bätschmann) erweiterte, aufgeweckt und nicht nur aufgeschreckt sein müssen.

John Cage komponierte 1951 mit *4'33"* ein Stück, das nur aus den zwangsläufigen Geräuschen des Publikums im Konzertsaal besteht. Allan Kaprow stellte 1959 mit seinen *18 Happenings in 6 Parts* eine begehbare Raumskultur vor, in der die Betrachter unterschiedliche sensorische Erfahrungen machen konnten. Zur gleichen Zeit baute Jean Tinguely seine ‚meta-matics‘, mechanische Zeichnungsapparaturen, mit denen die Betrachter selbst Kunst produzieren konnten. Robert Rauschenbergs *Black Market* forderte 1961 die Ausstellungsbesucher im Amsterdamer Stedelijk Museum zum Tausch auf. In einem Koffer, der zusammen mit einer Bildcollage die Installation bildete, waren vier Gegenstände, die die Besucher gegen andere Stücke austauschen konnten. Allerdings waren sie verpflichtet, den Tauschvorgang nach Vorgaben des Künstlers genau zu protokollieren, was dann ebenfalls zum Werk ergänzt wurde. Yoko Ono formulierte ebenfalls 1961 in ihrer Serie der ‚Instruction Paintings‘ nur noch Ideen bzw. Handlungsanweisungen, die sie auf die rohen Leinwände pinnte. Sie überließ es dem Betrachter, sich das Gemälde entsprechend der Vorgabe vorzustellen oder es selbst zu malen. 1964 forderte sie in der Performance *Cut Piece* Zuschauer auf, ihr die Kleider vom Leib zu schneiden. Die Brasilianerin Lygia Clark ließ Mitte der 1960er Jahre das Publikum mit ihren ‚objeto sensuais‘ zum Zwecke einer therapeutischen Selbsterfahrung hantieren, und ihr Landsmann Hélio Oiticica gewandete die Menschen mit poetischen ‚Parangolés‘ zu lebenden Skulpturen. Lawrence Weiner verkündete 1967 den berühmten Dreisatz, nach dem „1. The artist may construct the piece 2. The piece may be fabricated 3. The piece need not to be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.“ (nach Honnef, 1973, 4) Auch er überließ die Ausführung seiner Arbeiten, die fortan nur noch sprachliche Konstruktionen waren, dem Erwerber. Franz Erhard Walther hatte ebenfalls in den 1960er Jahren seine Gleichung aufgestellt, dass der erweiterte Kunstbegriff + Betrachter = Werk konstitutive Qualität besitzt. Für ihn wurde das Kunstwerk erst dann zum Werk, wenn die von ihm zur Verfügung gestellten materiellen Instrumentarien seines *1. Werksatzes* (1963-1969) tatsächlich auch benutzt wurden. Valie Export ging 1968 in einer taktelistischen Performance mit ihrem *Tapp und Tastkino* auf die Wiener Straßen. Sie trug dabei einen Kasten vor ihrem Körper, stabil, wie eine kleine Bühne, mit einem Vorhang an der Vorderseite, durch den die Besucher ihre Brüste ertasten konnten. Bruce

Honnef, Klaus: Lawrence Weiner, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1973, Ausstellungskatalog

Nauman baute 1970 seinen *Live-Taped Video Corridor*. Ein schmaler Korridor, schulterbreit wie handelsübliche Fernseher, von denen zwei Stück übereinander am Ende auf den Betrachter warten. Ein Monitor zeigt den leeren Korridor, von einer Kamera an der Eingangsseite aus gefilmt. Der zweite Monitor zeigt den Betrachter aus der gleichen Position gefilmt, wie er auf die Monitore zugeht. Je näher er den Fernsehern kommt, um genauer zu sehen, was sich darauf abspielt, umso kleiner wird er dabei, weil er sich mehr und mehr von der aufnehmenden Kamera entfernt. Vito Acconci verbrachte 1971 vier Wochen lang jede Nacht an einem verlassenen Hudson Pier in New York. Er lud öffentlich dazu ein, ihn dort zwischen ein und zwei Uhr zu besuchen, um sich von ihm ein Geheimnis verraten zu lassen. Chris Burden ließ sich im selben Jahr bei seiner Performance *Shoot* mit einem Gewehr in den Arm schießen. Marina Abramovic forderte 1974 die Anwesenden bei der spektakulären Performance *Rhythm 0* auf, mit vierundsiebzig unterschiedlichen, teilweise martialischen Instrumenten, einschließlich Messer und Pistole, an ihr zu hantieren, und zeitgleich begann Franz West, krude ‚Passstücke‘ zu liefern, die das verduzte Publikum an-, um- oder überlegen sollte. Im selben Jahr begann Dan Graham mit einer Reihe so genannter Closed Circle-Videoinstallationen, wie *Present*, *Continous Past(s)*, die ohne agierendes und dabei gefilmtes Publikum sinnlos gewesen wären. Flatz überredete Stuttgarter Bürger 1979, mit Wurfpielen auf ihn zu zielen. Als dem damaligen Kulturamtsleiter, einem ganz und gar gewalt-unbereiten Feingeist, ein Treffer gelang, wurde die Performance abgebrochen.

Ein kurzer Abriss nur über vielseitige und unterschiedlich intensive und komplexe Publikumspartizipationen, die alle bereits vor der ‚theoretischen‘ Wiederentdeckung und Aufarbeitung der Thematik in den 1980er Jahren stattgefunden hatten. Und auch schon lange vorher, bei den historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wurden partizipative Rezeptionsmöglichkeiten angedacht und erprobt. Erst recht durch die rechnergestützten Kunstwerke seit den 1990er Jahren konnten die Interaktions- und Partizipationsmöglichkeiten des Rezipienten in den virtuellen Raum und in die Gegenwart aktueller Kunstpraxis expandieren.

Die Beispiele zeigen, dass sich Rezeption nicht notwendigerweise auf körperlich inaktive Formen wie Reflexion, Interpretation oder Kontemplation beschränken muss, wie sie in den Literaturwissenschaften untersucht wurden. Die dort wie in der klassischen Kunstbetrachtung physisch passive Rezeption wird in eine kognitiv aktive gewandelt, indem „Rezeption die Fähigkeit voraussetzt, eigene Erfahrungen

in die Auseinandersetzung mit Kunstwerken einzubringen und damit aktiv bei der Konstituierung des Sinns ästhetischer Gebilde mitzuwirken. Dadurch wird Rezeption grundsätzlich als produktiv und der Übergang von der Rezeption zur Produktion als lediglich graduell angesehen.“ (Aissen-Crewett, 1999, 15) „Vollendet ist ein Werk also nicht, wenn es an sich existiert wie ein Ding, sondern wenn es seinen Betrachter berührt, ihn auffordert, die Geste nachzuvollziehen, die es geschaffen hat.“ (Merleau-Ponty, 1984, 81) Eine Feststellung, bei der Franz Erhard Walther und früher noch Marcel Duchamp zweifelsfrei Formulierungshilfe geleistet haben könnten.

Aissen-Crewett, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die bildende Kunst, Potsdam, 1999

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist, Philosophische Essays, Hamburg, 1984

JEDES WERK IST NICHT VON VORNHEREIN PRODUKT, NICHT WERK, WELCHES IST, SONDERN IN ERSTER LINIE GENESIS, WERK, WELCHES WIRD. PAUL KLEE

Wo Wölfflins ‚Kunstgeschichtliche Grundbegriffe‘ (1915) das Kunstwerk noch in seiner Unveränderbarkeit definierten: „Sein wesentliches Merkmal ist der Charakter der Notwendigkeit, daß nichts geändert oder verschoben werden könnte, sondern alles so sein muß, wie es ist.“, artikulierte den erneuten Bewusstseinswandel, auch wenn einige Jahre vorher in einer ersten Fassung veröffentlicht, Alois Riegl. Mit seinem Begriff des ‚Kunstwollens‘ brach er auf der Suche nach der Autonomie der Kunst mit zwei Postulaten der klassischen Ästhetik, der Verpflichtung der Kunst auf Schönheit und dem Nachahmungsgebot, und bahnte so den Weg einer vorurteilsfreien Betrachtung freier und angewandter Kunst. Riegl lehnte die Ausschließlichkeit materialistischer Kunstbetrachtung und Positivismusgläubigkeit ab und fundierte damit die Kunstpraxis der historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts mittels einer adäquaten Theorie. Nicht qualitative Evolution, sondern Kunstentwicklung als fortwährende Veränderung. „Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: Es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will [...]. Der Mensch ist aber nicht allein ein mit den Sinnen aufnehmendes (passives), sondern auch ein begehrendes (aktives) Wesen, das daher die Welt so anschauen will, wie sie sich nach seinem (nach Volk, Ort, und Zeit wechselnden) Begehren am offensten und willfähigsten erweist. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung [...] nennen [...].“ (Riegl, 1964, 401)

Riegl, Alois: Spätromische Kunstindustrie, Nachdruck der Ausgabe Wien 1927, Darmstadt, 1964,

Entscheidend ist, dass Rezeption, exemplarisch in den neueren literaturwissenschaft-

lichen Theorien dialogisch, als ein Prozess ästhetischer Kommunikationsleistung gefasst wurde, bei dem Autor, Werk und Empfänger gleichermaßen und in ihren jeweiligen Kontexten beteiligt sind. Ein interessanter Aspekt widmete sich dabei der Horizontverschiebung, als der Problematik, die sich aus der Zeitdifferenz zwischen Werkproduktion und Werkrezeption ergibt, von historischen Phasen des Sinnverlustes und der Neubildung von Sinn. In diesem Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Gegenwart wurde gleichberechtigt nach dem kanonischen Sinn des Werks, seinem literalen Sinn und dem Sinn ‚für uns‘ im Hier und Jetzt gefragt und auf Bedeutungsaktualität geprüft. „Danach gilt der Sinn des Textes nicht mehr als autoritativ vorgegeben, sondern als einem produktiven Verstehen zur Suche aufgegeben.“ (Jauß, 1987, 9) Mit diesem Paradigmenwechsel des Verstehens vollzieht sich der Schritt von passiver zu aktiver, von nur empfangender zu produktiver Rezeption. Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser etablierten in Konstanz (*Konstanzer Schule*) einen Forschungsschwerpunkt, der sich vornehmlich um die Rezeption literarischer Texte verdient gemacht hat und, wie Jauß feststellte, sich dabei eines methodischen Begriffs bediente, der Anfang der 1950er Jahre zunächst wieder in die Jurisprudenz, die Theologie und die Philosophie Eingang fand. Die Betonung liegt auf wieder, denn Jauß (ebd., 10) verweist weit zurückgreifend auf Thomas von Aquin, der im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit die dogmatische Auslegung der Heiligen Schrift zu Gunsten einer historisch-kritischen Hermeneutik aufgab: „Was auch immer aufgenommen wird, kann nur in der Weise des Empfängers aufgenommen werden.“ Die neue Methode „zeigt dort eine Umorientierung der historischen Forschung an, die sich von den dogmatischen Vorgaben des Positivismus wie des Traditionalismus befreite und unter analogen hermeneutischen Prinzipien eine neue Historik zu entwickeln begann.“ (ebd., 5) Iser entwickelte Anfang der 1970er Jahre mit dem Modell des ‚implizierten Lesers‘ eine Möglichkeit, die Kommunikationsstrukturen zwischen Text und Rezipient zu beschreiben. Diese schließen hier an Roman Ingarden an, der im Kunstwerk „ein gemeinsames Gebilde des Autors und des Betrachters“ sah. (nach Aissen-Crewett, 1999, 55)

Kemp (1983, 1985) hat die methodischen Ansätze der literaturwissenschaftlichen Rezeptionstheorie für den Bereich der bildenden Kunst adaptiert und in Analogie den ‚implizierten Betrachter‘ konzipiert. „Der implizierte Betrachter verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein Werk seinen möglichen Betrachtern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Betrachter nicht in einem

Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz, 1987

Aissen-Crewett, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die bildende Kunst, Potsdam, 1999

Kemp Wolfgang: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München, 1983

Kemp Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild, Köln, [1985]. Erweiterte Ausgabe, 1992, Hamburg/Berlin

empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Werke selbst fundiert. Wenn wir davon ausgehen, daß Werke erst im Gesehenwerden ihre Realität gewinnen, so heißt dies, daß dem Verfaßtsein der Werke Aktualisierungsbedingungen eingezeichnet sein müssen, die es erlauben, den Sinn des Werkes im Rezeptionsbewusstsein des Empfängers zu konstituieren.“ (Kemp, 1983, 32) An anderer Stelle fasste er den implizierten Betrachter in seinem dialektischen Verhältnis von Produktion und Rezeption mit der Formel: „Das Werk ist die Werk gewordene Vorstellung von der Wirkung des Werkes.“ (Kemp, 1996, 22) Mit seiner visuellen Rezeptionsästhetik grenzte sich Kemp von anderen Ansätzen ab: der Wirkungsästhetik, der historisch empirischen Rezeptionsgeschichte, der literarischen Rezeptionsgeschichte, im Sinne einer ‚oral history‘, der Geschmacksgeschichte, die soziologisch von Bourdieu (1987) aufgearbeitet wurde, und von der Rezeptionspsychologie, etwa von Arnheim (1977). Neben der subjektiven Rezeptionsleistung des Betrachters stellte Kemp die historische Dimension des Werks als Variable heraus. Werk also nicht als interpretatorische Konstante, sondern als ein raum-zeitliches bzw. kulturell offenes System. Kemp erfand hier nicht neu, sondern präziserte für die Gegenwart aufs Neue, was im Verhältnis zwischen Autor, Werk und Wirkung ähnlich eine jahrhunderte lange Tradition hat.

AB UND ZU SCHLAFEN DIE BILDER MAL 50 MAL 100 JAHRE, UND DANN WERDEN SIE WIEDER GEGEHEN. UND SIND GANZ ANDERE GEWORDEN. ANSELM KIEFER

Kunst hatte abermals aufgehört, als zeitlose, universelle unabhängige, in sich abgeschlossene Einheit betrachtet zu werden, deren Bedeutung einzig durch die Absichten ihres Schöpfers definiert ist. Vielmehr sieht man seit den 1960er Jahren das Kunstwerk als einen Zeichenvorrat, ein offenes Bedeutungsangebot, das durch den Betrachter mit Sinn aufgeladen werden kann. So ist die Konzeption des ‚Offenen Kunstwerks‘ zu verstehen, die Umberto Eco 1961 vorlegte, wonach die Grundlagen der Werkauslegung in ihren subjektiven, kulturellen und historischen Bezügen different sind. „... das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“ (Eco, 1996, 8). Hier ist er von Alois Riegl, wie bereits erwähnt, nicht weit entfernt, der Bedeutung als zeitvariant und kontextsensibel formulierte. Das Kunstwerk als Bedeutungsträger, als ‚Form‘ wird von Eco als organisches Ganzes verstanden, das aus der Verschmelzung verschie-

Kemp Wolfgang: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München, 1983

Kemp Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. In: Jahresring 43, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln, 1996

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M., 1987. Originalausgabe: La Distinction. Critique social du jugement, Paris, 1979

Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken, Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln, 1977

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M., 1996

dener, vorgängiger Erfahrungen wie Ideen, Emotionen, Handlungsdispositionen, Materien, Organisationsmustern, Themen, Argumenten, vorfixierter Stile oder Interventionsakte entsteht. Sein Entwurf fußt auf der Idee einer prozessualen, ständig fortschreitenden Sinnstiftung, einer Erneuerungsimmanenz, „nach der das Kunstwerk als offene Struktur die aktive Koproduktion des Rezipienten benötigt, ohne dabei aufzuhören, ein Werk zu sein“. (Jauß, 1987, 28) Für Eco ist das Kunstwerk ein Vorschlag eines Feldes interpretativer Möglichkeiten und substantieller Interdeterminiertheiten. „Gewiß, die verschiedenen Kulturwelten entstehen innerhalb eines historisch-ökonomischen Kontextes, und ihr Verständnis würde außerordentlich erschwert, wenn man die Beziehungen zu diesem nicht in Betracht zöge: von den Lehren des Marxismus ist eine der fruchtbarsten der Hinweis auf die Beziehung Basis-Überbau, aufgefaßt natürlich als dialektisches Verhältnis und nicht als deterministisch-einsinnige Beziehung. [...] Ein Kunstwerk oder ein Denksystem entstehen innerhalb eines verwickelten Netzwerks von Einflüssen [...]“ (Eco, 1996, 20) „Wenn eine Äußerung nur aus ihren Kontexten heraus verstanden werden kann, dann sind die Intentionen des Autors einer der vielen möglichen Kontexte – einer, kein privilegierter, kein kontaminierter, einer.“, stellte Robert Crosman fest. (nach Kemp, 1996, 17)

Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz, 1987

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M., 1996

Kemp Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. In: Jahresring 43, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln, 1996

Die idealistische Erfahrungstotalität, die Idee der Ganzheitlichkeit wurde mit der Methode der Dekonstruktion unterminiert. Das so geschaffene Faktum der Polysemie führt zwangsläufig zu unendlich vielen Auslegungsmöglichkeiten künstlerischer Werke und erhöht den Druck intersubjektiver Bedeutung und Beurteilung. „Es wird der Künstler-Autor ersetzt, und es wird die Beziehung zwischen Künstler und Publikum aktiviert, indem der Betrachter zum Mitwirkenden gemacht wird und als solcher ein unbegrenztes Spektrum unabhängiger ‚Bedeutungen‘ im Werk erzeugen kann. Homogene und totalisierende Definitionen von ‚Publikum‘ und ‚Betrachter‘ machen dem Betrachter-Teilnehmer Platz, dessen persönlicher Hintergrund unendlich viele Möglichkeiten für bis dato unerwartete Interpretationen eröffnet und der die Strukturen der Kunstbetrachtung in diesem ‚demokratischen Theater‘ auf die Probe stellt.“ (Gorin, ebd., 18) Schon Emil Zola hatte Mitte des 19. Jahrhunderts die damalige Kunstpraxis und Ratlosigkeit des Publikums pragmatisch erklärt: „[...] die Kunstproduktion hat keine verbindlichen Richtlinien, es gilt nur die vereinzelte Subjektivität, das Publikum erliegt den wechselnden Tagesschmeicheleien, und die Kritiker besitzen weder Maßstäbe noch Vernunft. Die Künstler selbst sind zu unablässigen Auseinandersetzungen nach

Gorin, L. G.: Installing History. In: Burnham, P. M. und Giese, L. Hoover, Redefining American History Painting, New York, 1994, S. 121, nach Kemp, 1996, a. O.

allen Seiten gezwungen und befinden sich in einem aggressiven Wettbewerb, einem täglichen Kampf um die Gunst der Massen und um Marktanteile. Jeder schnappt irgend etwas auf, sucht die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und den Käufern etwas anzudrehen.“ (nach Bättschmann, 1996,18) Der Maler Ozenfant beschrieb den Konflikt seiner Kollegen noch drastischer, in dem er sie in zwei Gruppen unterteilte: „[...] die wirklich hohen Künstler dazu führt, für sich allein und einige Eingeweihte zu arbeiten, und die anderen, Spielzeuge für ein eitles Publikum zu machen.“ (1925, 198)

Aus dem Bereich der Kunstsoziologie war es vor allem Alphonse Silberman, der die Interaktion zwischen Rezipient und Produzent mit den Begriffen der Kreation und Rekreation hervorhob: „Die Kunst und ihr respektives Erleben stellen einen fortlaufenden sozialen Prozess dar, der eine Interaktion zwischen dem Künstler und seiner soziokulturellen Umgebung enthält und in der Schöpfung seines Werkes resultiert, das dann seinerseits selbst wieder von der soziokulturellen Umgebung empfangen wird und auf die Umgebung reagiert.“ (1957, 73) Und später: „Der Gesamtprozeß von Rezeption und Reaktion verdeutlicht so, daß einerseits das Werk einen gewissen Eindruck auf gewisse gesellschaftliche Gruppen [...] macht, und andererseits [...] dort, wo sie einen gewissen Einfluß auf den Künstler ausüben und seine schöpferische Aktivität in gewissem Maße bedingen und regulieren.“ (1973, 20)

All diese Überlegungen unterstellen, dass es grundsätzlich, zumindest theoretisch, nur eine gelungene Rezeptionspraxis geben kann, die auf der sinnlichen Wirkung der Werke fußt und sich somit jedem, unabhängig von seinem Vorwissen oder seiner Implizität, wie auch immer, vermittelt. Selbst wenn die individuelle Rezeption, oder wie Ingarden es nennt, die Konkretisation der Idee des Kunstwerks bzw. der Absicht seiner Autoren nicht nahe kommt oder ihm nicht adäquat ist, ist sie doch eine mögliche und damit zulässige Ausprägung des Kunstwerks. Mit einem Modell, das grundsätzlich von der gelungenen Rezeption ausgeht, lassen sich auch alle partizipativen Kunstwerke in ihrer per se offenen Zweck- oder Rezeptionsorientierung legitimieren. Von Vorteil erweist sich hierbei, dass „Das Kunstobjekt [...] keine Widerworte, um Missinterpretationen zu korrigieren [gibt]. Das Kunstobjekt ist, wie Iser sagt, durch einen Mangel an Bestimmbarkeit oder definierter Intention gekennzeichnet. Es besteht also eine ‚fundamentale Asymmetrie‘ von Kunstobjekt und Rezipient.“ (Aissen-Crewett, 1999, 133)

Hier geht man von der Hypothese aus, dass der Rezipient, ob Laie oder Professioneller, über eine naturwüchsige Fähigkeit zur Rezeption von Kunst verfü-

Bättschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter. In: Stöhr, Jürgen, Ästhetische Erfahrung heute, Köln, 1996, S. 248-281

Ozenfant, Amédée (1925): Kunst, Wissenschaft und die Gesellschaft von morgen, Gustav Kiepenhauer Verlag Potsdam, 1925, hier Nachdruck, ebd. Leipzig-Weimar, 1984

Silberman, Alphonse: Wovon lebt die Musik, Prinzipien der Musiksoziologie, Regensburg, 1957

Silberman, Alphonse: Empirische Kunstsoziologie, Stuttgart, 1973

Aissen-Crewett, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die bildende Kunst, Potsdam, 1999

gen muss, alleine auf der Grundlage seiner Wahrnehmungsorganisation und seiner Erkenntnisfähigkeit. Lyotard (1987, 52) nannte diesen Akt Affiziertheit. „Mit affiziert will ich sagen, dass der Betrachter in diesem Falle in seiner Wahrnehmung (in seiner Sinnesbildung) und in seiner Empfindung (in seiner affektiven Verfassung) verändert wird.“ Damit machte Lyotard sich zum Protagonisten einer Theorie, die Kunst nicht in erster Linie als Repräsentation oder Kritik begreift, sondern als Dispositiv, als Transformation von Energie, deren einziger Zweck es ist, intensive Wirkung auf den sie begehrenden Betrachter zu erzielen. Erst durch die Aufhebung einer eindeutigen Ergebnisorientierung, im Sinne einer logischen Gleichung, macht die Idee der offenen Auslegbarkeit Sinn. Seine Bestimmung findet das Kunstwerk nun nicht mehr in seiner materiellen Abgeschlossenheit, in sich selbst, sondern als ästhetisches Objekt im Austausch mit dem Rezipienten. Der Prozess der Aneignung, ‚der Prozess einer dynamischen Wechselwirkung‘ (Iser) ist das Ziel. Kunst als ästhetische Erfahrung, egal wie unscharf oder ‚unaufgeklärt‘ dieser Begriff bleibt und wie wenig er letztlich wissenschaftlich operationalisierbar ist. Ganz abgesehen davon, dass unter diesen Prämissen ein endloser Urteilsstreit unausweichlich wird und sich tagtäglich neu beweist. Hilfe bot hier wiederum Eco an, der auf den Unterschied zwischen literarischen und künstlerischen Texten bzw. zwischen ästhetischen und informationsorientierten Produktionen hinwies. Interpretation und Gebrauch sind nach ihm zwei Unterscheidungsmöglichkeiten, die das drohende Chaos der Missverständnisse eingrenzen. Für die Rezeption und Beurteilung der bildenden Kunst wird es deshalb um so wichtiger sein, sich Klarheit über Form und Inhalt der Werke zu verschaffen.

Aus der Logik ihrer Überlegungen konstruierten Ingarden (1931, 1962, 1968, 1969) und auf ihm aufbauend Dufrenne (1953) den Rezipienten als Werkvollender: „dass der Betrachter [...] den Akt des Schöpfers bestätigt und ihn sogar erst vollendet.“ „denn das Werk ist für den Betrachter immer noch ein Appell oder eine Aufgabe: Das ästhetische Objekt existiert in vollem Sinne als ein sinnliches und signifikantes Objekt nur, wenn er [der Betrachter] es bestätigt. Ohne das existiert es nur wie die unsichtbare Seite des Mondes, solange sie keine Kamera für uns sichtbar macht.“ (Dufrenne, nach Aissen-Crewett, 1999, 109) Diese Position verbindet Ingarden und Dufrenne ausdrücklich mit Marcel Duchamp, einem der ersten Künstler, der den Betrachter in seiner Funktion als Werkgestalter definierte. Die Beschränkung liegt dabei jedoch allein in der rein geistigen Arbeit des Betrachters, auf seiner subjektiven Aneignung, auf seinem Urteil und auf seiner Interpretation. Erst mit den Begriffen der Interaktion und Partizipation, die den Sozialwissenschaften entlehnt

Lyotard, Jean-Francois: Über Daniel Buren, Stuttgart, 1987

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk [1931], Tübingen, 1971

Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film, Tübingen, 1962

Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen, 1968

Ingarden, Roman: Erlebnis, Kunstwerk und Wert, Vorträge zur Ästhetik, 1937-1967, Tübingen, 1969

Dufrenne, Mikel: Phénoménologie de l'expérience esthétique. Bd I, L'objet esthétique, Bd. II, La perception esthétique, Paris, 1953

Aissen-Crewett, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die bildende Kunst, Potsdam, 1999

wurden, konnte das Spektrum möglicher Rezeptionsformen vom Betrachten oder Zuschauen um den physisch aktiven, spontanen oder kollektiven Part des Agierens erweitert werden. Der Rezipient als User, als Handlanger, als Kollaborateur, als Ausführer, Teilnehmer und Ergnzer oder als Vollender. Dieser emanzipatorische Rezeptionsbegriff orientiert sich am Praxisbezug und rückt die konkreten geschichtlichen und sozialen Bezüge (Kontextualisierung) in den Vordergrund seines Interesses. Er billigt nicht nur der Kunst einen Zweck zu, er verlangt ihn geradezu. Und es unterstellt den Betrachter auf Augenhöhe mit dem Künstler.

Der Freiheitsdrang gegenüber inhaltlicher Definiertheit erweist sich auch in der Kunst als Resultat gesellschaftshistorischer Mundigkeits- oder Entmundigkeitsverhaltnisse. Vom offenen Kunstwerk zur offenen Gesellschaft ist jedoch ein zu weiter Weg. Ein viertel Jahrtausend nach den ersten (öffentlichen) Museumsgrundungen sind aus den bildungsbürgerlich motivierten, kulturellen Bewahr- und Vorzeigeanstalten Toleranztempelchen mit beschränkter Haftung geworden. Dennoch, alle Abwalzungversuche von der Bedeutungsdefinition auf den Rezipienten besagen nichts über die tatsächlichen Richtgrößen, die ihn in Kunstangelegenheiten sozialisieren und ihn zu seinem Urteil führen. Sie beleuchten nicht den Einfluss der beteiligten Sekundär-Instanzen wie Kritik, Markt, Institution und individueller Disposition.

VOM DIENENDEN MEISTER ZUM MEISTERLICHEN GENIE UND WIEDER ZURÜCK (ZUM HERRSCHAFTSFREIEN DISKURS)

Das Wesen der Kunst oder die an sie gerichteten Anforderungen und die Rolle des Künstlers sind historisch immer wieder grundlegenden Paradigmenwechseln unterworfen worden. Wenn man sich eine der ersten Theorien, die gegenreformatorische Bildrechtfertigung des Bologneser Erzbischofs Gabriele Paleotti (1522-1597) von 1582, betrachtet, sollte Malerei allen dienen: „Männern und Frauen, edlen und einfachen Leuten, Reichen und Armen, Gebildeten und Ungebildeten, als ein Buch für das Volk (*libro popolare*), das jede Gruppe durch irgendeinen Teil anspricht, das die Malerei also so beschaffen sein muß, daß sie den Geschmack aller auf jeweils entsprechende Weise befriedigt.“ (nach Kemp, 1992, 10) Paleotti schlug vor, dass die Bedürfnisse der unterschiedlichen Betrachtergruppen, Maler, Gebildete, Ungebildete und Geistliche, unterschiedlich bedient werden müssten. Für die Maler die kunstgemae Darstellung, für die Gebildeten die nachvollziehbare Vorstellung

Kemp Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild*, Köln, [1985]. Erweiterte Ausgabe, 1992, Hamburg/Berlin

der Inhalte, für die Ungebildeten die Schönheit, die sie seiner Meinung nach auch bei weniger kunstvollen Meisterwerken erkennen könnten, und für die Geistlichen die Darstellung der frommen Gedanken. Die Güte der Werke ließe sich deshalb an der gelungenen Entsprechung der Erwartungshaltungen seiner definierten Zielgruppen ablesen. Was Paleotti ausdrücklich tadelte, sind Maler, die, „um sich selbst und ihre Vortrefflichkeit herauszustreichen, die heiligen Bilder zum Anlaß nehmen, ihre Kunstfertigkeit und Strebsamkeit unter Beweis zu stellen, und sich keine Gedanken darüber machen, ob das auch demjenigen zu Nutzen gereicht, der das Bild anschauen soll [...]“ (ebd., 11) Der Konsens über das Kunstschaffen bestand in der Auffassung, dem Publikum im Allgemeinen und mehr noch den Auftraggebern im Besonderen zu dienen. Der Künstler als (Bild-)Schöpfer war im Renaissance'schen Denken zuerst immer auch ein Dienstleister, dem man Motiv, Größe und Ausstattung der Werke vorgab. So ist denn in der höfisch-feudalen Gesellschaft von einer Einheit zwischen Produzent und Rezipient auszugehen, nicht von einem emanzipatorischen oder oppositionellen Verhältnis. Jedoch von einem ‚consenso universale del popolo‘ einer ‚ars una‘ zu sprechen, wie Paleotti idealisierte, würde weit an der Realität der Zeit vorbeigehen. Längst hatte sich die Kunst in ihrer Elaboriertheit soweit differenziert, dass sie die Betrachter schon damals in Verstehende und Stauende entzweite. Dennoch war in der Kanonik des 16. und 17. Jahrhunderts von einer normativen Kunsttheorie auszugehen, die erst durch die Aufklärung und Kant relativiert wurde.

Ein grundlegender Wandel vollzog sich im 18. Jahrhundert, lange bevor mit der französischen Revolution ein historisches Datum plakatiert wurde, das den Kulminationspunkt eines Prozesses von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft und damit verbunden die Autonomisierung der Künste als kulturelles Subsystem zum modus operandi der Auftragskunst herausbildete. Bourdieu umschrieb dieses neue, intellektuelle Kräftefeld so: „In dem Maße, wie die Gebiete der menschlichen Tätigkeit sich differenzierten, gewann eine spezifisch intellektuelle Ordnung Gestalt, die, von einem besonderen Typus von Legitimation beherrscht und in Opposition zur ökonomischen, politischen und religiösen Macht sich aus dem Gegensatz zu all den Instanzen begriff, die im Namen einer selbst nicht spezifisch geistigen Macht oder Autorität den Anspruch auf gesetzgebende Gewalt in kulturellen Dingen erheben konnte.“ (1974, 77) So kann man das ausgehende achtzehnte und das ganze neunzehnte Jahrhundert, in der sich die Gesellschaft immer weiter parzellerte, als Zeit der Selbstfindung für die Künstler und als Etablierung

Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M., 1974

eines autonomen Betriebssystems Kunst bezeichnen.

Nach der Freisetzung der Künstler als Beauftragte von vornehmlich Kirche und Adel waren zunächst die ökonomischen Bedingungen geschaffen, die eine Ideologie unabhängige Produktion ermöglichten oder, realistischer, notwendig machten. Das entstandene Vakuum aus Sinnvorgabe einerseits und ökonomischer Absicherung andererseits erzwang eine Neuorientierung. „Der Prozeß der Autonomisierung des Kunstwerks beginnt mit dem Augenblick, in dem das Kunstwerk seine magischen und religiösen Funktionen verliert, und schreitet fort in dem Maße, wie sich eine relativ autonome Kategorie Professioneller bildet, die die Kunst als Beruf betreiben und daher dazu neigen, keine anderen Regeln als die der künstlerischen Tradition anzuerkennen, die sie von ihren Vorläufern übernahmen und die für sie zumindest eine Ausgangsbasis bilden, von der aus sie weiter arbeiten oder von der sie sich abstoßen. Ihnen gelingt es mit der Zeit, ihre Produktion und ihre Produkte von jeglicher sozialen Nutzenanwendung zu befreien, d. h. von der Respektierung moralischer Zensuren, ästhetischer Programme einer Kirche, die Proselyten [Neubekehrte, V. G.] sucht, von akademischen Kontrollen oder den Aufträgen einer politischen Macht, die dazu neigt, die Kunst als Propagandainstrument zu betrachten.“ (Burgbacher-Krupka, 1979, 9)

Gleichzeitig formulierte das aufkommende Bürgertum im Überschwang frisch gewonnener Definitionsgewalt auf allen Gebieten seine Ansprüche an die Kunst neu. Denn „die bürgerliche revolutionäre Gesellschaft“, schrieb Ozenfant 1925, „hatte nur mit einer Kunst zu tun, an der sie überflüssigen, sogar gefährlichen Luxus erblickte“. Und er beklagte daran anschließend den Verlust der Qualität. „Das Publikum will nur noch eine behagliche Kunst, das heißt, eine amüsante, leichte Kost als Kunst. Der Künstler ist nach und nach in die Reihe der Spaßmacher gelangt. Die allermeisten Künstler geben sich mit diesem Klappsitz an ihrem ehemaligen Thron zufrieden, die wahren Künstler ziehen sich nun in ihren Elfenbeinturm und ihre ‚Laboratorien‘ zurück [...]“ (Ozenfant, 1925, 193)

Kemp (1992, 12) bezeichnete diesen Zustand als Ausdruck der Entfremdung zwischen Produzent und Rezipient, in dem sich Rezeptionsästhetik hin zur Autonomieästhetik wandelte. In der künstlerischen Praxis beförderte indes das emanzipatorische Bewusstsein des neuen Standes mehr Kitsch als Kunst, mit dem flächendeckend die Stadtgrüns und öffentlichen Plätze dekoriert wurden. Nach einer kurzen Zeitspanne, zwischen bürgerlicher Revolution und Verkaiserlichung der Revolutionäre jenseits des Rheins, verlor sich die materialistische Zweckdienlichkeit,

Burgbacher-Krupka, Ingrid: Strukturen zeitgenössischer Kunst, Stuttgart, 1979

Ozenfant, Amédée (1925): Kunst, Wissenschaft und die Gesellschaft von morgen, Gustav Kiepenhauer Verlag Potsdam, 1925, hier Nachdruck, ebd. Leipzig-Weimar, 1984

Kemp Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild, Köln, [1985]. Erweiterte Ausgabe, 1992, Hamburg/Berlin

und der Rezipient wurde wieder zum aufnehmenden Subjekt, das die Betrachtung von Kunst zum Medium der Selbsterfahrung machte, wie Jauß analog zur Literatur feststellte. „Doch der Weg der Emanzipation des bürgerlichen Lesers fand alsbald seinen Gipfel und vorläufigen Endpunkt in der autonomen Kunst des deutschen Idealismus, in einer Sphäre der Kontemplation, die die Frage nach den Wirkungen und nach dem Anteil der Rezeption wieder aus der Ästhetik ausschloß.“ (Jauß, 1987, 22) Nicht mehr der Adressat definierte die Vorgaben und Nützlichkeiten der Werke, sondern das Werk selbst, als Träger zweckfreier universeller Wertideen erzeugte eine Realität, mit der sich das Publikum beschäftigen musste. Doch der Künstler als Warenproduzent war konfrontiert mit einer ‚amorphen Masse Publikum‘. (Kemp) Die neu gewonnene oder aufgezwungene Distanz zwischen Produzent und Rezipient wurde nun als Grundvoraussetzung künstlerischen Schaffens definiert. Für die Künstler galt es, die unterschiedlichen Interessenlagen von eigener, autonomer künstlerischer Überzeugung und der Resonanz sich differenzierender Publikümer zu tarieren.

Das Kunstwerk als kollektives Produkt und Reflexionsobjekt vorschlagsberechtigter Künstler, elaborierter Gemeinden und ihrer Wortführer und privater und öffentlicher Sammler hatte fortan keinen ‚äußeren Zweck‘ mehr, sondern nur noch eine ‚innere Zweckmäßigkeit‘, einen Selbstzweck, dem es oblag, der Schönheit, der idealen, der romantischen oder später der immanenten - bis es schließlich nicht mehr um Schönheit ging - zu dienen. Durch Kants Überlegungen, einerseits den Betrachter in seiner individuellen Urteilskraft aufzuwerten, andererseits die Bedeutung der künstlerischen Form und ihre Idealisierung über dem dargestellten Inhalt anzusiedeln, war der Weg frei für die Autonomisierung von Produktion und Rezeption. Dabei wird Kants ästhetischer Erfahrungsbegriff zum Geschmacksbegriff, der durch die erlebten unmittelbaren individuellen Gefühle der Rezipienten jede Normierung preisgibt. Mit der Aufwertung des subjektiven Urteils gingen schließlich alle Regeln für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst über Bord. Die idealistische Ästhetik versuchte die Künste von den Steuerungskräften der Naturgeschichte nach deren darwinistischen Rechten des Stärkeren zu befreien und etablierte als Ausweg aus dem Dilemma verfahrenerer Alltagspraxis das Modell des universellen Schönen.

UN ARTISTE EST UNE RELIGION HONORÉ DE BALZAC

Die Künstler waren jetzt nicht mehr nur Handwerker oder Ausführende. Sie nann-

Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz, 1987

ten sich jetzt erstmals Künstler und machten sich vom alten Publikum (Adel und Klerus) unabhängig, das nur bewunderte, was ihm gefiel, also was es beauftragt hatte. Dafür inthronisierten sie sich selbst mit dem Diktum einer Genieästhetik zur alleinigen Urteilsinstanz. Bättschmann (1996) hat den Wandel vom Hofkünstler zum Ausstellungskünstler auch mit einer dadurch notwendig gewordenen anderen Präsentationsform von Kunstwerken dargestellt. Nicht mehr in Schlössern oder Kirchen, sondern in neu geschaffenen Kunstaustellungen, vor allem in Frankreich und England, wurden die Werke nun vorrangig öffentlich präsentiert.

Das Ausstellungsbild wurde Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Gattung der Kunstproduktion, nachdem bereits Ende des 17. Jahrhunderts in Italien und kurze Zeit später in Paris die künstlerische Überschussproduktion auf öffentlichen Kunstmärkten unter freiem Himmel feilgeboten wurde. Exemplarisch stellte Bättschmann den Rollenwandel an Jacques-Louis David dar. „Unendlich begabt in der Antizipation des Publikumsgeschmacks, zugleich ein Meister der Inszenierung wie der Entsprechung an die höfischen und revolutionären Erfordernisse, ein Professioneller in der Handhabung der public relation, oszillierte David zwischen den Bestimmungen des Hofkünstlers, des eigensinnigen Genies, des Staatskünstlers der Revolution und des Ausstellungskünstlers. Keiner hat vor David im gleichen Maße begriffen, daß die künstlerische Tätigkeit, der Erfolg und der finanzielle Gewinn gleichermaßen von der Herausforderung der Autoritäten, der willigen Erfüllung der Erwartungen von Auftraggebern und Publikum, der spektakulären Inszenierung der Werke, der Presse und der Verbreitung der Erzeugnisse abhängig sind.“ (Bättschmann, 1996, 2) Gleichzeitig mit dem Rollenwandel der Künstler vom Hofkünstler, einem Begriff, den Warnke (1985) eingeführt hatte, hin zum Ausstellungskünstler und dem neu geschaffenen Präsentationsformat der Kunstaustellung und der ebenfalls neuen öffentlichen Sammlung, etablierte sich ein neuer Adressat: das Publikum. Nicht notwendig adlig oder fromm, auftraggebend oder besitzorientiert, aber freiwillig oder notgedrungen interessiert als Mitglied des neuen Standes, kultivierte und habitualisierte das Publikum sehr bald Verhaltensweisen im neuen Terrain der Kunst, und dies vornehmlich gegenüber der ungeliebten. In der Wertigkeit gesellschaftlicher Anerkennung verdrängte der Ausstellungs- und Theaterbesuch den sonntäglichen Gang zur Kirche. „Im 19. Jahrhundert fixierte sich die aggressive Haltung des Publikums gegenüber den neueren Werken in den Ausstellungen. Man besuchte Ausstellungen, um vor Werken strittiger Künstler in Gelächter auszubrechen. Anscheinend ist dieses

Eine Konsequenz des veränderten Wettbewerbs waren, neben anderen Aspekten, auch die ersten öffentlichen Sammlungen, die sich ab da etablierten. Zunächst als öffentlich gemachte fürstliche Sammlungen und Wunderkammern, später als nur zu diesem Zweck gegründete Kunstsammlungen. Das erste öffentlich zugängliche Museum überhaupt war das British Museum in London. Es eröffnete am 15. Januar 1752. Landgraf Friedrich II. gründete in Kassel 1779 das Museum Fridericianum. Dann der Prado 1785 als spanisches Nationalmuseum in Madrid. Ihm folgten in Paris der Louvre, 1793 für die Öffentlichkeit geöffnet, und das Musée des Monuments Français, 1795. Die Münchner Glyptothek eröffnete 1830 ebenso wie das Alte Museum in Berlin, die National Gallery in London folgte 1835. Die Pinakothek in München eröffnete 1836, genauso wie das Nationalmuseum in Budapest. Schließlich 1839 die Eremitage in Leningrad und 1843 die Staatsgalerie Stuttgart.

Bättschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter. In: Stöhr, Jürgen, Ästhetische Erfahrung heute, Köln, 1996, S. 248-281

Warnke, Martin: Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985

Publikumsverhalten, das insgesamt große Aufmerksamkeit verdienen würde, erstmals im Salon von 1822 festgestellt worden.“ (Manet, nach Bättschmann, 1996, 16) Aber da irrte der Künstler in seiner historischen Einordnung, denn Dresdner lieferte 1915 in seiner historischen Darstellung zur Entstehung der Kunstkritik ein Zeugnis von Pidansac de Mariobert aus dem Jahre 1777. „In seinem Salonbericht gibt er eine pikante Schilderung des Publikums der Ausstellung, in dem alle Stände, Berufe, Geschlechter und Altersklassen vertreten seien; das Gedränge ist groß, ein Lärm wie das Gebrüll der Wogen des erregten Meeres füllt den Saal, die Luft ist stickig, staubig und von unappetitlichen Gerüchen alle Art erfüllt ...“ (Dresdner, 2001, 180) Kaum einer hätte es davor je gewagt, sich in den Kirchen so zu gebärden, und kaum einer hätte je in den Schlössern und Palästen des Adels Gelegenheit dazu gehabt. Erst die öffentliche Schaustellung der Kunst, außerhalb der tradierten Kontexte mit ihren entsprechend tradierten Verhaltensnormen ermöglichte die neuen Umgangsformen gegenüber ein und demselben Ding. Die für uns heute ungewohnte Derbheit der Meinungsäußerung war damals ein Verhaltensstandard gegenüber allen Kunstformen, durch das das Bürgertum sein Selbstbewusstsein und seine reklamierte Geschmackskompetenz zum Ausdruck brachte. Ein Verhalten, das bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts bei den Darbietungen der historischen Avantgarden immer wieder dokumentiert ist und teilweise auch absichtlich als Aktivierung des Publikums provoziert wurde.

Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kulturlebens, Amsterdam/Dresden 2001. Reprint der geringfügig veränderten Ausgabe von 1968, Bruckmann, München. Erstausgabe ebd. 1915

Die Ausstellung wurde Mitte des 18. Jahrhunderts zum eigentlichen Zweck der künstlerischen Produktion. Einerseits aus ökonomischen Gründen, weil sich hier die Kunden und Käufer fanden, andererseits aber auch um die Wirkung der eigenen Produktion in der Öffentlichkeit zu verproben. Zeigen und Präsentieren der eigenen Arbeiten, das Gerangel um die besten Hängeplätze in den großen Gruppenausstellungen und auch die Darbietung der eigenen Person wurden wichtige Kenngrößen im Berufsbild des Künstlers.

Der neue Berufsstand hatte sich bereits organisiert und mit den Akademien eigene Ausbildungsinstitute entwickelt, mit Lehrplänen und fachlichen Qualitätsprofilen, idealisierten Inhalten und einer neuen formalen Immanenz, die sich stark an den italienischen Vorbildern orientierte. Die Wirkungslosigkeit, im Sinne von gefälliger Breitenwirkung, wurde zum Wertmaßstab der Werke und ihrer Autoren. Man arbeitete nach gestrengen Regeln die Dramen der Antike im meisterlichen Stil ab und wetteiferte um den gelungensten Faltenwurf. Oder anders, „die Wirkung der Kunst

auf den Betrachter ist umso größer, je weniger sie sich um den Betrachter kümmert.“ (Kemp, 1985, 14) Kunst und Leben waren ganz weit auseinander. Die jährlichen Akademie-Ausstellungen für die Öffentlichkeit zu öffnen, forderte 1735 die Pariser Zeitung *Mercure de France*, und zwei Jahre später öffnete der erste Salon im Pariser Louvre als öffentliches Ausstellungsforum der Akademiekünstler und neues Forum des Pariser Kulturlebens. „Es ist wahrscheinlich, daß die Künstler sich nicht vergewärtigt hatten, welcher Entwicklung sie Tür und Tor öffneten. Sie wollten, [...] sich nicht durch die Ausstellungen über das Urteil des Publikums unterrichten, denn sie hielten sich für hinlänglich unterrichtet, sondern sie wollten seinen Beifall und sein Lob in Empfang nehmen und es zu Ankäufen und Bestellungen veranlassen. Aber so galt die Wette nicht. Das Pariser Publikum nahm sogleich mit voller Wucht von der Stellung als oberster Schiedsrichter Besitz.“ (Dresdner, 2001, 216) Später erst, zu Beginn des 19. Jahrhunderts formierten sich unterschiedliche Gegenbewegungen zu den Akademien mit ihren rigiden Vorgaben, z. B. in Form der Künstlerbünde. In Deutschland der Lukasbund von Friedrich Overbeck um 1809, in Wien, von Franz Pfaff gegründet, die Nazarener. Affirmation und Protest begleiteten fortan die Kunstpraxis. Wie bei allen Separatisten gipfelten die neu entworfenen Maßstäbe und Kriterien wieder in Auswahlkomitees und Jurys, die entschieden, wer mit welchen Werken zu den Kunstausstellungen zugelassen wurde. Und fast zwangsläufig folgten den Salons die *Salons des Refusés*. Zuerst Courbet, 1855 und dann Manet, 1867 entflohen der Jurierung bzw. ihrer Ablehnung, indem sie während der großen Kunstausstellungen zu den beiden Pariser Weltausstellungen ihre eigenen Pavillons aufbauen ließen und bespielten. Ein weiteres prominentes Opfer sollte später Duchamp werden, als sein berühmtestes Gemälde *Nu descendant un Escalier* nicht für den Salon des Indépendants zugelassen wurde.

Kemp Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild*, Köln, [1985]. Erweiterte Ausgabe, 1992, Hamburg/Berlin

Dresdner, Albert: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kulturlebens*, Amsterdam/Dresden 2001. Reprint der geringfügig veränderten Ausgabe von 1968, Bruckmann, München. Erstausgabe ebd. 1915

EIN AUSGESTELLTES BILD IST EIN ZUM LICHT DES DRUCKES GEGEBENES BUCH, EIN AUF DER BÜHNE DARGESTELLTES STÜCK - JEDERMANN HAT DAS RECHT, DARÜBER ZU URTEILEN. LA FONT DE SAINT YENNE, 1746

Noch einmal ist ein Blick zurück ins 18. Jahrhundert zwingend, wenn man als zusätzliche Kontextkomponente die Entstehung der Kunstkritik als Urteils- und Beeinflussungsinstanz betrachtet. In ihren Anfängen, den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts, wurden die ausstellenden Künstler nie genannt, dagegen richtete sich der Blick einzig auf die Schönheit der Bilder und die Verständlichkeit ihrer Inhalte,

also auf das Kategoriensystem, das die Akademie als Qualitätskriterien vorgab, und man befeiligte sich der Unparteilichkeit, was in der Praxis des *Pariser Mercure* zur gepflegten Methode der Lobergießung verkam. Eine ernsthafte Kritik an den Salonmalern war bis zur Revolution auch gar nicht möglich, da die Akademien als königliche Institutionen geschützt und Berichte über sie streng zensiert wurden. Die erbittertesten Widerständler waren die Künstler selbst, da sie durch eine kritische Beurteilung ihrer Werke ökonomische Einbußen fürchteten. Im Gegensatz zur allgemeinen Literaturkritik wurde die Kunstkritik abgelehnt, da, so argumentierte man, über die mannigfache Verbreitung der Bücher der Leser zu einem eigenen Urteil kommen könnte, während nur sehr wenige Menschen die (kritisierten) Kunstwerke aus eigener Anschauung beurteilen könnten, da die Werke Unikate und sehr selten öffentlich präsentiert und damit nur dem Urteil der Kritik überlassen seien. Außerdem könne nur urteilen, wer selber ausgebildeter Maler sei. Und ein drittes Argument gegen die Kritik rechtfertigte sich aus der Sorge um das Ansehen der Nation, denn man würde dieser nachhaltig schaden, wenn man die eigenen Künstler derart schlecht machen würde.

Das Blanko-Lob-Modell verstumpfte alsbald, und auch die Akademie wünschte sich un examen judicieux. Mit La Fontes *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746* wurde ihr dieser Wunsch als erstmals so zu bezeichnende Kunstkritik im modernen Sinn erfüllt, aber noch lange nicht so, als dass jemand einen Verriss gewagt hätte. In der Folge entwickelte sich eine Auseinandersetzung über die Kompetenzen der so genannten Kenner und der Urteilsfähigkeit der Laien. Die Kritik betrachtete sich noch als Sprachrohr des Publikums, das nur dessen Meinung niederschrieb, um den Künstlern diese Meinung kundzutun, damit sie ihre Werke verbessern konnten. Man muss ganz klar hervorheben, dass der Adressat der Kritik bis fast zum Ende des 18. Jahrhunderts ausschließlich der Künstler war. Da meuterten wieder die konservativen Akademiemitglieder, die sich dem Kollegenurteil nicht stellen wollten. Schließlich meldete sich der Vorsitzende der Akademie Coypel zu Wort: „Ich kenne viele Richter, aber wenige Kenner. [...] wer ist denn überhaupt das Publikum? Es gibt nicht eines, es gibt viele; es urteilt am Morgen anders als am Abend, und erst die Zeit stellt sein Urteil zurecht. Das Publikum der Zukunft: das ist es, dem das Urteil zusteht.“ (nach Dresdner, 2001, 234) Je nachdem, wie man argumentierte bzw. von wem weniger Schaden zu befürchten war, stellte man das eine über das andere. Im Jahr 1748 wurde dann zum Entsetzen der Akademiekünstler erstmals eine Jury für die Frühjahrs- und Herbstausstellungen eingeführt. Um

Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kulturlebens, Amsterdam/Dresden 2001. Reprint der geringfügig veränderten Ausgabe von 1968, Bruckmann, München. Erstausgabe ebd. 1915

1750 lebten um die 2000 Künstler in Paris und machten es für die nächsten 200 Jahre zum Zentrum der Weltkunst. 1776 entstanden Parallelausstellungen zu den offiziellen Salons, die gegen Eintritt besucht werden konnten und großen Erfolg verzeichneten. 1791 beschloss die Nationalversammlung zum einen die absolute ‚Pressfreiheit‘, auch für die Kritiken über die Salons, zum anderen deren demokratische Öffnung für alle Künstler aus dem In- und Ausland. „Mit dem Salon, der das eigentliche Rückgrat dieses Kunstlebens bildete, hatte Paris einen großen Vorsprung vor allen anderen Orten und Ländern gewonnen. Überall harrten die Kunstfreunde gespannt auf die Nachrichten von der glänzenden französischen Kunstschau; das Gedränge am Eröffnungstage war zuweilen lebensgefährlich, der Besuch immer groß.“ (ebd., 251)

Die Kritiker hatten damals noch nicht die Position, den Daumen nach oben oder nach unten zu halten. Doch der Bedarf nach Meinung war groß und nach den *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, die seit 1754 regelmäßig Kunstkritiken herausgab, gründeten sich weitere Kunstzeitungen, bis dann 1777 mit dem *Journal de Paris* die erste Tageszeitung erschien, die regelmäßig über Ausstellungen berichtete. Noch stand die Akademie unter dem Protektorat des Monarchen, und Vorsicht vor der Zensur ward geboten. Neben den offiziellen Zeitungen gab es an die 200 so genannte Broschüren, die von unterschiedlichsten Menschen aus unterschiedlichsten Motiven zu den Salons erschienen, um dort ihr persönliches ‚sentiment‘ kundzutun. Aber auch in den Broschüren, dessen Autoren sich die abenteuerlichsten Pseudonyme wie z. B. Raphael zulegten, galten die gleichen Spielregeln der Kritik, die an kanonisierten Vorgaben der Akademie wie „die Wahl des Gegenstandes, Erfindung und Komposition, historische Korrektheit (*costume*), *convenance*, Ausdruck, Zeichnung, Kolorit, Faltenwurf“ als Hauptkriterien anknüpften. Noch zu Davids Zeiten „konnte die Kritiker nur bestärken, daß es ihres Amtes sei, die Künstler auf dem rechten Wege zu halten oder ihn zu leiten“. (ebd., 276) Doch so konnte die Kritik die Kunst leicht vor sich her treiben, da die sich an ihren eigenen akademischen Vorschriften messen lassen musste. Das sollte sich erst ändern, als die Künstler im 19. Jahrhundert selbst und immer öfter abweichend von den tradierten akademischen Modi ihren eigenen stilistischen Kosmos vorgaben, den die Kritik zuerst antizipieren musste, bevor sie ihn kritisieren konnte. Die Rollen von Hase und Igel wurden getauscht.

Und erst kurz vor der Revolution gab es erste Zweifel, ob wirklich der Künstler und nicht das Publikum der eigentliche Adressat der Kritikerarbeit wäre: „Ich glaube

wohl, daß die Kritik der Mehrzahl der Künstler nicht von Nutzen ist, aber sie unterrichtet den Liebhaber, der über ihre Schöpfungen entscheiden soll.“ (nach Dresdner, 2001, 276) In diesem einen Satz aus seiner Broschüre *Triumvirat des Arts* von 1783 wird von Falconet ein Paradigmenwechsel formuliert, der als Ermächtigung des Publikums das 19. und 20. Jahrhundert bestimmen sollte. Kritik, Theorie und Markt (Publikum) bauten sich neben der Produktion als starke Kontextinstanzen auf.

Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kulturlebens, Amsterdam/Dresden 2001. Reprint der geringfügig veränderten Ausgabe von 1968, Bruckmann, München. Erstausgabe ebd. 1915

ZURÜCK ZU DEN DENKERN

Schon im 18. Jahrhundert konstituierten sich die Wirkmechanismen der freien Marktwirtschaft, in der Angebot und Nachfrage zu magischen Kräften wurden. Für die Kunstproduktion bedeutete das, dass sie den Verlust von Gebrauchs- oder Auftragsproduktion durch (vermeintliche) Sinnproduktion kompensierte, die von den heterogenen Gemeinden akzeptiert und honoriert wurde.

Hegels idealistische Ästhetik argumentierte mit dem moralischen Nutzen im Widerspruch zu Kant und ging im Ideal von der Einheit von Inhalt und Form aus. „Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelter Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut, genießt.“ (nach Jauß, 1987, 23) Der künstlerische Zweck lag bei ihm im Streben nach Vollkommenheit, die mal erreicht, mal unerreicht blieb und somit als permanente Aufgabenstellung nie Gültigkeit verlor. Hegel fiel mit diesem zyklischen Fortschrittsbegriff, den er aus der griechischen Plastik ableitete, hinter Kant zurück. Denn die Zeit verändert nicht nur die Mittel, sondern auch die Ziele. Er übersah das, was wir heute historisch-soziale Adäquatheit der Kunst nennen. Die Autonomieidee auf der einen Seite, ob als idealisierende Romantik oder Neo-Klassik, ob als Idee der Schönheit oder als reiner Selbstaussdruck des Künstlers, und ein historisches, zweckorientiertes Bewusstsein auf der anderen Seite konkurrierten spätestens mit dem Aufkommen der neuen Gesellschaftswissenschaften im 19. Jahrhundert. Für Marx waren bei der dialektischen Betrachtung historischer Prozesse spätere Modifikationen keineswegs nur unrichtige Interpretationen, sondern der neuen Zeit gemäße Auslegungen, was er in unterschiedlichsten Analysen mit dem Begriff der Aneignung fasste. Damit distanzierte er sich deutlich von der idealistischen Überzeitlichkeitsvorstellung und Zweckfreiheit der Künste.

Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz, 1987

Dieser kurze und keineswegs hinreichende Abstecher in die ästhetischen Theorien der letzten Jahrhunderte mit ihrer facettenreichen Entwicklung hin zur idealistischen Ästhetik ist u. a. von Bürger (1983) erschöpfend diskutiert worden und dient hier nur dazu, um die geistesgeschichtliche Erosion universell und intersubjektiv gültiger Modelle der Kunstrezeption anzudeuten und historisch zu fundieren.

Bürger, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/M., 1983

Mit den historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die nun als konservativ und akademisch empfundenen, idealistischen - und hier besonders der heroisierende Historismus - radikal in Frage gestellt und kritisiert. Mit der Forderung nach Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben setzten die Futuristen den Betrachter wieder ins Bild. Man beließ es jedoch nicht mehr nur bei der Einheit zwischen Produzent und Rezipient, reinstallierte nicht mehr nur eine gesellschaftliche Zweckbestimmtheit der Kunst, sondern entwickelte Vorstellungen einer konkreten Beteiligung des Rezipienten an und mit der Produktion. Das Verhältnis zwischen Werk und Rezipient sollte intensiviert werden. Schließlich wollte man ja etwas erreichen, Kunst war Mittel zum Zweck. Als anti-passatistische Überwindungsbewegung bei den italienischen Futuristen oder als bewusstseinsverändernde Waffe wie bei den russischen Futuristen und Berliner Dadaisten. Schließlich als Instrument der Erforschung des Ichs wie bei den Surrealisten. Diese Ziele konnten nur erreicht werden, wenn die Beziehung zum Betrachter unmittelbarer und situationistischer gestaltet wurde. Und, wohl gemerkt, alles war am Publikum ausgerichtet.

KOMM, SPIEL MIT

Bemerkenswert erscheint, dass sich auch die aktuellen kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen zur Betrachter-Partizipation kaum um sozialwissenschaftliche Handlungstheorien gekümmert haben. Für die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik wurde durch Jauß (1982) perspektivisch formuliert, dass eine übergreifendere Theorie in einer allgemeineren Kommunikationsästhetik kulminieren könnte, die als Interaktionsform auf der Handlungstheorie aufbauen könnte. Die Rekonstruktion des ästhetischen Zeichens in seiner Mehrdeutigkeit und kommunikativen Unbestimmtheit, aber immer auf Mitteilung ausgerichtet, machte nach Jauß (1996) erst eine dialogische Theorie ästhetischer Kommunikation notwendig. Eco (1996, 186-211) hat den Aspekt der Interaktion bei seiner Poetik des

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/M., 1982

Jauß, Hans Robert: Rezension zu Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: Stöhr, 1996, a. a. O., S. 52-58. Zuerst in: Kunstchronik, Juni 1985, 38. Jahrgang, S. 229-233

Fernsehens kurz tangiert, als er auf die Rolle der Zuschauer bei Live-Sendungen einging. Dabei eröffnen sich doch gerade bei den Handlungstheorien zahlreiche Verknüpfungsmöglichkeiten bezüglich Motiv, Zweck, normativer oder situativer Orientierung, die beim handelnden Umgang mit Kunstwerken wirksam sind. Nach den Pionieren der Soziologie wie Emile Durkheim (1858-1917) und Max Weber (1864-1920) definiert sich Handeln als Teil menschliches Verhalten dann, wenn ihm als äußerliches und innerliches Tun, Dulden oder Unterlassen durch den Handelnden selbst ein subjektiver Sinn gegeben wird. Als soziales Handeln präziserte Weber es, wenn dem gemeinten Sinn nach auf das vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Verhalten konkreter, verallgemeinerter oder abstrakter anderer Menschen bezogen ist. Wechselseitig aufeinander orientiertes Handeln oder auch gesellschaftlich bedingter Umgang mit Personen und Symbolen wird als Interaktion bezeichnet. Ein wesentlicher Bestandteil der Interaktion ist die Kommunikation. Die Handlungstheorie entwickelt auf dieser grundsätzlichen Begriffsbestimmung eine Struktur von individuellen und kollektiven Handlungsmustern (self-orientation - collectivity-orientation), die in weiteren Variablenpaaren gefühlsbestimmtes oder sachlich bestimmtes Handeln unterscheidet (affectivity - affective neutrality) oder die Zielgerichtetheit als eher speziell oder unspezifisch (specivity - diffusness) kennzeichnet. Wo sich mikrosoziologische Analysen mit dem sozialen Handeln von einzelnen Personen oder Kleingruppen in konkreten Situationen beschäftigen, untersuchen makrosoziologische Analysen dagegen das kollektive Handeln von sozialen Gruppen, Organisationen oder Gesellschaften.

Hieraus ließe sich bereits eine erste Fragestellung für die Rezeption von Kunst ableiten, nämlich inwieweit Rezeption als subjektiver Akt oder als letztlich normativer Akt, also als durch soziale, kulturelle und ökonomische Sozialisationsbedingungen und spezifische historische Kontexte definiert und damit auch tendenziell prognostizierbar ist. Soziologische Vorhersehbarkeit leitet sich aus dem durchschnittlichen Verhalten der potentiellen Akteure ab, wobei der Durchschnitt dann die Referenzgröße vorgibt, die über die Qualität des Einzelverhaltens befindet.

In späteren systemtheoretischen Ansätzen bei Talcott Parsons (1902-1979) oder Niklas Luhman (1927-1998) gewann die Vorstellung eines kulturellen Determinismus an Bedeutung, nach dessen Auffassung gelungenes Zusammenleben durch die „institutionalisierten Elemente der Kultur (Werte, Normen, Institutionen, Rollen, Handlungsmuster, Symbolsysteme) so vorstrukturiert sind, dass nicht nur die

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M., 1996

Er beschreibt hier, wie den Studiogästen auf Schrifftafeln Aufforderungen zum applaudieren gegeben werden und sie so für die Dramaturgie der Sendung kollektiv instrumentalisiert werden.

Befriedigung individueller Bedürfnisse, sondern auch die Bewältigung immer wiederkehrender Aufgaben [...] gewährleistet sind“ (Gukenbiehl, 203, 343) Gerade der kulturelle Kontext mit seinen spezifischen Spielregeln hat normative Bedeutung. Der kulturelle Kontext schränkt die vermeintlich unendliche Interpretation des Kunstwerks entscheidend ein, auch wenn es selbst uneingeschränkte Offenheit bietet. Alle verhaltenstheoretischen Modelle, ob individualistisch oder behavioristisch, sehen Handeln eingebettet in einer Sozialorientiertheit mit entsprechenden Normen und Kontrollen. Der Handelnde verfügt in der Regel über Informationen oder Kognitionen seiner Handlungsbedingungen, er kann die positiven oder negativen Sanktionen seines Handelns einschätzen und kennt die Normen und möglichen Verhaltensalternativen. Seine Handlungsmotive sind im Gegensatz zu einem triebhaften Verhalten erlernte Muster zur Bewältigung typischer und wiederkehrender Problemsituationen. Überträgt man das auf ein Beispiel aus der künstlerischen Praxis, so konnte sich Marina Abramovic bei ihrer vorher erwähnten Performance einigermaßen sicher sein, dass keiner der Anwesenden ihr schweren Schaden zufügen oder sie töten würde. Erstens war der Versuch - wenn man die Performance als Versuchsanordnung für situatives Handeln annehmen will - geschützt oder kontrolliert durch eine kulturelle Konditionierung und kognitive Information, die einen möglichen Handlungsrahmen vorgab. Zweitens geschützt durch einen rechtsmoralischen und religiösen Kodex, der Töten verbietet, und drittens war er der sozialen Kontrolle unterstellt, die abweichendes Verhalten vermutlich negativ sanktioniert hätte. Interessant wäre die Frage, inwieweit Künstler die Bandbreite möglicher Partizipationsvarianten antizipieren und damit planen. Und ebenso interessant wäre die Frage, ob Destruktion oder andere Formen der Normabweichung akzeptable Publikumsreaktionen sein dürfen.

Interaktion oder Handeln wird in den Handlungstheorien nochmals unterteilt in eine Verhaltensinterdependenz und eine strukturelle Interdependenz. Im ersten Fall, mit einer überschaubaren Anzahl von Akteuren, ist es den Interaktionsteilnehmern möglich, die erwartbaren Reaktionen der anderen in das eigene Handeln einzuplanen. Der englische Psychiater Ronald D. Laing hat 1967 die Möglichkeiten der Vorhersehbarkeit menschlichen Verhaltens innerhalb interaktiver Prozesse an der Erfahrbarkeit der Erfahrungen des Anderen veranschaulicht. „Man kann beobachten, daß Leute relativ vorhersagbar schlafen, essen, gehen, sprechen, usw. [...] Die Verhaltensbeobachtung muß durch Schlußfolgerungen ausgeweitet werden zu einem Erfahrungsbeitrag. Erst wenn wir damit beginnen, können wir wirklich

Gukenbiehl, Hermann, L.: Soziologische Theorien, in: Schäfers, Bernhard, (Hg.) Grundbegriffe der Soziologie, a. a .O., S. 339-348

das Erfahrungs-Verhaltens-System konstituieren, welches die menschliche Spezies charakterisiert.“ (Laing, 1967, 18) Die strukturelle Interdependenz bezieht sich dagegen auf interaktive Situationen mit einer Vielzahl von Akteuren, in denen die Vorhersehbarkeit von Einzelverhalten unmöglich ist und so auch nicht in die eigene Entscheidung einfließen kann. Hier sind es eher die institutionellen Kontexte, bei Ausstellungs- oder Museumsbesuchen etwa, die Verhalten koordinieren. (vgl. dazu: Etzrodt, 2003, 51f.)

Laing, Ronald, D.: Phänomenologie der Erfahrung [1967], hier: Frankfurt/M., 1976

Etzrodt, Christian: Sozialwissenschaftliche Handlungstheorien, Konstanz, 2003

Innerhalb der klassischen Handlungstheorien gibt es zwei Grundrichtungen, die von unterschiedlichen Annahmen ausgehen. Einmal die in der von Alfred Schütz (1899-1959) repräsentierten phänomenologischen Soziologie, die auf den subjektiven Bewusstseinsvorgängen im Individuum gründet, zum anderen eine auf dem symbolischen Interaktionismus von George Herbert Mead (1863-1931) beruhende, die von „vornherein von objektiven sozialen Vorgaben in einer Gruppe von Individuen ausgeht.“ (Etzrodt, 2003, 210) Beide Ansätze sind als Prüfparameter bestehender Rezeptionstheorien sinnvoll, weil sie das Maß an individueller Interpretation einbetten in die reziproken Strukturen menschlichen (sozialen) Verhaltens. Wo die Rezeptionstheorie vom implizierten Akteur ausgeht, der dem offenen Kunstwerk sich selbst spiegelnd gegenübertritt, offerieren die Handlungstheorien zusätzliche Trennschärfeninstrumente, die erklären helfen, wie es zu bestimmten Rezeptionsmustern kommen kann.

Hilfreich vor allem einerseits bei der Beurteilung von Kunstformen, die wie der Dadaismus als nihilistische Programme jedwede Produktions- und Rezeptionskonvention, also ihre kulturelle und soziale Kodiertheit unterlaufen wollten, oder wie beim Surrealismus, dem einzig die individuelle Erfahrung wichtig war und aus der heraus kritisches Bewusstsein entstehen sollte. Andererseits aber auch als Relativ bei allen kollektiv, politisch orientierten Kunstrichtungen, die von der Eineindeutigkeit rezeptiven Verhaltens ausgehen und Kunst zu einer massenkompatiblen Anschauungsform utopieren. Mit den soziologischen Erkenntnissen (u. a. Bourdieu) über gesellschaftliche Gruppen, ihre spezifischen Meinungen, Einstellungen, Kompetenzen, Geschmacksurteile und ritualisierten Handlungen relativiert sich zudem eine generalisierende Forderung nach einer Kunst für alle. Nur zu erhellend würde da ein Blick zurück auf Klopstocks parzelliertes Publikum seiner ‚Deutschen Gelehrtenrepublik‘ mit seinen ‚Kennern‘, ‚Kundigen‘, ‚Dritteln‘ und ‚Wissern‘ sowie den tatsächlich tätigen Geistern der ‚Darstellenden‘ und ‚Abhandelnden‘ diesem Phantasma vom Kunstkommunismus

ein Ende bereitet haben. Der Betrachter als kultureller Akteur erweist sich letztlich als verschwindend kleine gesellschaftliche Stichprobe. Oder noch kulturpessimistischer bei Joseph Kosuths Bemerkung (1970), dass es außer den Beteiligten kein Publikum gibt.

DER KÜNSTLER ALS ERFAHRUNGSGESTALTER

Um die Tendenz der Moden in den Wissenschaften ein letztes Mal zu bemühen, sei auf Alexander S. Neills *Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung* (1960) hingewiesen, die die Persönlichkeitsentwicklung aus sich selbst heraus zum pädagogischen Programm machte und dem Lenkungsauftrag der Erziehung Paroli bot. Kein Wunder in einer Zeit, in der autoritär tradierte Modelle und Positivismen versagten. Jetzt konnte neuer politischer Widerstand in der außerparlamentarischen Opposition und moralische Freizügigkeit in allen Ich-orientierten Sensitivity- und Creativity-Groups fröhliche Urstände feiern. Am Ende gab es dann Kommunarden oder ‚Liebhaben für alle‘ in Poona. Und Kinder, die wieder mal spielen mussten, was sie wollten. Oder Kunstliebhaber, die ganz persönlich empfinden durften, was sie sahen. „What you see is what you see“, nannte das der amerikanische Maler Frank Stella (1966). Ommm.

Der Kunst-Teilnehmer stellte im Zuge der damaligen gesellschaftlichen Veränderungen den bloßen Kunst-Betrachter in den Schatten. Die Kunst lieferte ab den 1960er Jahren mit den ‚Happenings‘ erweiterbare Szenarien, die Rezeption als raum-zeitliches Kontinuum, als Prozess der Teilhabe einforderten. „In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself an immense accumulation of ‚spectacles‘“, verkündete Guy-Ernest Debord, der selbsternannte Frontman der Situationistischen Internationale 1967. Und er kritisierte die Entfremdung der Betrachter mit einer Absage an die Kontemplation: „The alienation of the spectator to the profit of the contemplated object (which is the result of his own unconscious activity) is expressed in the following way: the more he contemplates the less he lives; the more he accepts recognizing himself in the dominate images of need, the less he understands his own existence and his own desire. The externality of the spectacle in relation to the active man appears in the fact that his own gestures are no longer his but those of another who represents them to him. This is why the spectator feels at home nowhere, because the specta-

Introduction Note by the American Editor, [1970] In: Art-Language, Vol. I, Nr. 2, Feb. 1970. Zit. nach: Joseph Kosuth, Bedeutung von Bedeutung, Staatsgalerie Stuttgart, 1981, S. 132-138, Ausstellungskatalog

Questions to Stella and Judd, Interview von Glaser, Bruce, in: Art News, Vol. 65, Nr. 5, Sept. 1966, S. 59. Zit nach: Inboden, Gudrun, Frank Stella, Staatsgalerie Stuttgart, 20.11.1988-12.2.1989, Ausstellungskatalog, S.13

cle is everywhere.” (Debord, 1967)

Happening, Aktionismus, Fluxus und Performance vermittelten in erster Linie sinnliche und physische Erfahrungen, die der traditionelle Betrieb nicht zuließ. So ist es auch kein Wunder, dass sich die Kunst kurzzeitig aus den Museen und Institutionen verabschiedete, wie schon bei den historischen Avantgarden zu Beginn des Jahrhunderts, um sich in der Landschaft, auf der Straße oder an anderen, spontan gefundenen Orten öffentlich und experimentell zu erproben. „Wenn Maße und Grenzen in der Kunst notwendig sind, müssen sie von einer neuen Art sein. Statt gegen die Umgrenzung eines typischen Raumes zu kämpfen, sind viele Künstler jetzt schon bereit, im Freien zu arbeiten. Sie können nicht auf die Architektur warten.“ (Kaprow, nach Popper, 1975, 127) Werk bezeichnete ab da vielfach eine Gruppentätigkeit, die als kollektiv öffentliche das künstlerische Geschäft in die eigene Hand der Selbstverwaltung nahm. In einer Umwertung der Werte attackierte man nicht nur das Kunstwerk als Fetisch und Spekulationsobjekt, sondern auch den Künstler, der auf einzigartige Weise befähigt sei, kulturellen Wert zu produzieren.

Wie gesagt, nur kurz oder symbolisch, denn zur ökonomischen Existenzsicherung waren die traditionellen Schauplätze, die Museen zur Nobilitierung, die Galerien für den Verkauf, die Feuilletons und Artmagazine für die Propaganda und die Sammler als Hochadel der Glaubensgemeinschaft unabdingbar und unersetzlich. Die Zuschauerbeteiligung diente vornehmlich dazu, eine möglichst vielfältige sinnliche Erfahrung herzustellen und auf spielerische Weise autonome Selbstinitiativen und Kreativitätsäußerungen beim Publikum als aktive ästhetische Erziehung anzuregen. Graulich definierte die transmoderne Prozessästhetik als ein gemeinsames paradigmatisches Kunstwollen. „In den prozessästhetischen Realisationen ist die konkrete Faktizität als vitaler Erfahrungsmodus des Rezipienten dominant, wobei sich die ästhetische Erfahrungssituation nicht mehr allein durch die Anschauung bestimmt, sondern die Erfahrungssituation ist stattdessen charakterisiert durch die ganzleibliche Polysensualität und die für das Werk jeweils konstitutiven Handlungsbezüge des Rezipienten.“ (1989, 17) Die Zielsetzungen reichten dabei von utopischen bis zu psychologischen, von erkenntnistheoretischen zu politisch sozialen Dimensionen. „Jeder Wechsel im Environment zieht auch eine Veränderung im Menschen nach sich. Kunst ist eines der Elemente in der Matrix, die neue Situationen und Sensationen hervorruft. Diese neuen Faktoren wären vor 50 Jahren noch unvorstellbar gewesen. Heute

Debord, Guy-Ernest, *The Society of Spectacle*. Zit. nach Internetquelle URL: <http://www.Library.nothingness.org>, 03.01.2004, ohne Paginierung, Kapitel 1, Separation Perfected, Sätze 1 und 30

Popper, Frank: *Die kinetische Kunst*, Köln, 1975

Graulich, Gerhard: *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten, ein Thema transmodernen Kunstwollens*, Essen, 1989

sind wir in der Lage, uns selbst je nach Anforderung neu zu formen ... Wir haben jetzt unser Environment so radikal geändert, dass wir uns selbst radikal ändern müssen, wenn wir in diesem neuen offenen Environment existieren wollen. Die neue Kraft hilft uns, diese Veränderung durchzuführen. Sie ist die dynamische Kraft, die das Leben transformiert. Die Kunst der Zukunft wird wie die fortschrittliche Kunst der Gegenwart environmental orientiert sein.“, beschrieb der amerikanische Kritiker Willoughby Sharp 1960 in offensichtlich begrenzter Kenntnis über die historischen Avantgarden seine Vision. (nach Popper, 1975, 137) Der Künstler wird hier zum Dienstleister, zum Kulturanimateur oder zum Erfahrungsgestalter, wie Bättschmann (1996) die neue Rolle beschrieb. Seine Aufgabe ist es nicht mehr, Rezeptions-Objekte zu produzieren, sondern Instrumentarien, Anordnungen oder Sets zu entwerfen, in und mit denen das Publikum in einen Erfahrungsprozess verwickelt wird. „Indem sie dezidiert kontingente und fragmentarische Werke schaffen, können postmoderne Künstler den kooperationswilligen Betrachter in die Abenteuer der Spekulation, der Interpretation und sogar in die wissenschaftliche Überprüfung stürzen.“ (Deitcher, 1996, 57)

Mit den digitalen Kunstwerken, der ‚electronic art‘ seit den 1980er Jahren und der ‚web- oder net-art‘ der Gegenwart, mit der Möglichkeit ihrer globalen Zugänglichkeit über das Internet für jedermann haben sich die Möglichkeiten dialogischer und kollektiver Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachter nochmals erweitert, wie Dinkla (1997) und Hünnekens (1997) ausführlich dargestellt haben.

DIE GRENZEN DER GRENZENLOSIGKEIT

Wo im Tafelbild oder in der Fotografie die Welt oder Teile der Welt oder Abstraktionen von Teilen der Welt dem verharrenden Betrachter gegenüber treten, ermöglicht die Skulptur ein Betrachten, manchmal auch ein ‚Begreifen‘ von allen Seiten. Im räumlich ausgedehnten Environment und seiner Erweiterungsform des Happenings oder der Aktion wird die Kunsterfahrung auf alle Sinne ausgeweitet. Dieses mehr an Erfahrungskomplexität wird allerdings erkaufte mit dem Ausschluss der Massen. Wo sich das Bild, auch noch die Skulptur und begrenzt auch noch das Mono-Channel-Video im Abbild auf der Postkarte, auf dem Plakat, im Ausstellungskatalog, in der Videodokumentation oder heute auf der Webseite reproduzieren und damit vermitteln lassen, entzieht sich die polysensuelle Erfahrung der Sekundärvermittlung. Damit wirkten die künstlerischen Verfahren von Performance, Happening oder

Popper, Frank: Die kinetische Kunst, Köln, 1975

Bättschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter. In: Stöhr, Jürgen, Ästhetische Erfahrung heute, Köln, 1996, S. 248-281

Deitcher, David: Die Geburt des Betrachters. In: Kemp, 1996, a. a. O. S. 53-63

Dinkla, Söke: Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute, Stuttgart, 1997

Hünnekens, Annette: Der bewegte Betrachter, Theorien der interaktiven Medienkunst, Köln, 1997

Aktionismus letztlich ausgrenzend, wurden elitär für all die, die nicht zu den ‚Happy Few‘ der Dabeigewesenen gehörten. Was als demokratisch emanzipatorisches Modell die kognitive Rezeptionsvoraussetzung aus den Fesseln bildungsbürgerlicher Wissens- und Kenntnisbezüge, also aus Klassenbezügen, befreien wollte und jeden voraussetzungslos am Erkenntnisgewinn durch Kunsterfahrung teilhaben lassen wollte, bewirkte in der (quantitativen) Praxis das genaue Gegenteil. Die angesteuerten Massen wurden massenhaft außen vorgelassen. Einer möglichen Wiederholbarkeit des künstlerischen set-ups dieser Kunstformen stehen bis heute in der Regel nicht nur ganz pragmatische Limitierungen ihrer dauerhaften materiellen Unterhaltung gegenüber, sondern auch die Idee und der Reiz der Einzigartigkeit, der Orts- und Situationsbezogenheit des Ereignisses. Pech gehabt oder eingebaute Verklärungsrhetorik. Hier ist Daniels (1996, 88) Einschätzung vollständig zuzustimmen: „Das Ideal einer Kunst ohne Hierarchie von Betrachter und Schöpfer erweist sich als Übergangsphase, die zwar entscheidend zur Ablösung des statischen Werkbegriffs der Bildkünste beiträgt, in seiner völligen Offenheit und Unabschließbarkeit jedoch auf Dauer kein tragfähiges Modell für konkrete Resultate liefert.“

Daniels, Dieter: Über Interaktivität In: Kemp, 1996, a. a. O. S. 85-100

SEIT DER HINWENDUNG ZUM KUNSTWERK, DAS IN DIE REZEPTION VERLAGERT IST, SIND DIE BETEILIGTEN DES PROZESSES DER ANSICHT, DASS IHRE TEILNAHME KÜNSTLERISCHEN CHARAKTER HABE: DER SAMMLER STELLT SEINE KOLLEKTION ALS KREATION VOR, DIE KRITIKERIN BEZEICHNET SICH ALS CO-AUTORIN DES WERKES, DEM GALERISTEN IST DIE GALERIE SEIN KUNSTWERK, UND KURATOR UND KURATORIN BRINGEN SICH IN DEN VERDACHT, EINE KÜNSTLERISCHE TÄTIGKEIT AUSZÜBEN. SCHLIESSLICH REKLAMIERT DER BETRACHTER ANGESICHTS DER SCHLICHTHEIT UND WEIL ‚JEDER MENSCH EIN KÜNSTLER IST‘ AUCH FÜR SICH DAS KÜNSTLERTUM. RUDOLF BUMILLER, 1991

Durch die fragmentarische Musealisierung ihrer Relikte regredierte die avancierte Prozesskunst zur toten hardware oder zu erinnerungsbeladenen Fetischen. Zu objets trouvés und Materialcollagen oder, auch nicht ganz ungewollt, zu Handels-Objekten. Im schlimmsten Fall verliert diese Kunst sogar ihre intendierte Bestimmung. Franz Erhard Walther's 1. Werksatz ruht u. a. im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, und jeder benutzungswillige Werkschöpfer wird mit der musealen Warnung ‚Bitte nicht berühren‘ in seine Schranken verwiesen. Walther selbst

umschiffte die Problematik, indem er die Handlungsforderung im Nachhinein ins Symbolische, zur Vorstellungsfigur transformierte.

Und wo die Wiederholbarkeit und Zugänglichkeit für Alle intendiert ist wie bei den technisch interaktiven Kunstwerken, sind die Handlungsmöglichkeiten und der Werkresponse immer technisch limitiert. Aus den Maschinen kann nicht mehr herauskommen als das, was zuvor von Programmierern eingegeben wurde. Alle noch so komplexen Wenn-Dann-Operationen kontrollieren die Benutzerführung, ermöglichen aber keine intelligible Kommunikation. Künstliche Intelligenz als Voraussetzung hierarchiefreier Interaktion mit der Maschine bleibt auch hier unerfüllbares Zukunftspanthasma und vorläufiges Ende des Traums Alan Turings, dem Begründer dieser Utopie in den 1930er Jahren. Maschinen haben aus sich selbst heraus kein Handlungsmotiv. Genau da enden vorerst die Utopien von den unbegrenzten Möglichkeiten der virtuellen Räume und sind damit qualitativ keinen bedeutenderen Schritt weiter als die Kopfdruck-Mechaniken des Jean Tinguely oder das *Avec Brut secret* von Marcel Duchamp aus dem Jahr 1916.

ABER ...

Trotz dieser Einschränkungen hat das Konzept des handelnden oder impliziten Betrachters eine Reihe von Fragen für die Kunst des 20. Jahrhunderts aufgeworfen, mit denen sich Künstler und Theorie auseinanderzusetzen hatten und haben. Wie definiert sich die Rolle des Künstlers, wenn er nicht mehr alleiniger Autor des Werks ist? Ist dann die Idee das Werk? Wer hat die Urheberschaft, das Copyright, wenn mehrere, vielleicht sogar ein anonymes Publikum an der Werkkonstitution beteiligt sind? Kann man ein so entstandenes Werk überhaupt verkaufen, und wer soll das Geld dafür bekommen? Wie steht es mit dem Originalitätsbegriff? Was ist das Original, der erste oder der jeweils letzte Zustand im Rahmen seiner Benutzung? Wie löst sich der Konflikt zwischen dem Anspruch der Benutzbarkeit und dem Anspruch der Konservierung? Und was ist mit dem Werk, wenn es nicht mehr benutzt wird? Ist es dann keine Kunst mehr? Usw.

Punktuell ist Publikumspartizipation in einigen wenigen wissenschaftlichen Arbeiten in den letzten Jahren untersucht worden. Im Versuch der theoretischen Fundierung bei Kemp (1983, 1992, 1996) und Bättschmann (1996). An Fallbeispielen zu einzelnen Kunstrichtungen, bei Popper (1975) zur kinetischen Kunst, Graulich

(1989) zur leiblichen Selbsterfahrung der Rezipienten bei F. E. Walther, Serra und Nauman, bei Blunk (2003) über amerikanischen Fluxus, bei Dinkla (1997) und Hünnekens (1997) zur Interaktiven- bzw. Medienkunst und den aktuellen Varianten der electronic-, cyber- und internet-art. In einzelnen Monografien zu Künstlern des 20. Jahrhunderts aus den Bereichen Performance, Happening, Wiener Aktionismus, Fluxus etc. ist über die Publikumspartizipation als Werkimmanenz geschrieben worden. Nachholbedarf scheint es dagegen in einer ausführlicheren Beschreibung und Zuordnung der historischen Avantgarden zu geben, die ohne Zweifel als Wegbereiter anzusehen sind und unter dem Aspekt der Publikumspartizipation bisher mehr als stiefmütterlich untersucht worden sind. Dieses ist das Ziel der folgenden Betrachtung, in der Futurismus, Dadaismus, Surrealismus und das Werk von Marcel Duchamp ausführlich aus dem Kontext der Zeit heraus und den individuellen Motiven einzelner Künstler dargestellt werden.

Blunk, Lars: *Between Object & Event, Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar, 2003

I MISTRUST AUDIENCE PARTICIPATION BRUCE NAUMAN, 1974

VORWÄRTS! AVANTI! UNS NACH!

So wie jedes Ding seine Ursache hat, so ist auch der Betrachter als Akteur nicht plötzlich aus heiterem Himmel auf die Kunstwelt gefallen, sondern hatte im frühen 20. Jahrhundert, und weiter will diese Ausholbewegung nicht zurückgreifen, eine Reihe geistiger Urheberschaften. Auf dem Weg zur Moderne gab es zwei bedeutende Entwicklungslinien. Einmal von Cézanne über die Fauves und den Kubismus, über Kandinsky, Kupka, Malewitsch und Mondrian zur Abstraktion, einer Form der Übergegenständlichkeit, die mehr Metapotential bieten konnte als der tradierte Realismus. Aber das Experimentierfeld blieb die Farbe auf der Leinwand, egal wie sie dort verteilt wurde, daneben die Skulptur, egal in welchem der klassischen Materialien. Wenn man so will, war dieser Weg in die Abstraktion eine systemimmanente Entwicklung innerhalb der Kunst, die ihr tradiertes Produktionsrepertoire nie in Frage stellen wollte. Parallel dazu die rebellischen Futuristen, Dadaisten und Surrealisten, mit dem Transformator Marcel Duchamp, die sich daneben um alles andere, hauptsächlich aber um völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst kümmerten. Diesen Avantgarden gilt hier die besondere Aufmerksamkeit.

Auch wenn diese frühen Ansätze nach der Jahrhundertwende noch nicht explizit zu einer Formulierung der Betrachterfunktion hinreichten, geschweige denn zu einer entsprechenden Werkform führten, wie sie hier untersucht werden soll, so waren sie doch mit ihrer Kritik an dem und ihrem Aufbegehren gegen den tradierten, akademischen Kunstbegriff maßgebliche Wegbereiter für eine radikal und beschleunigt sich verändernde Kunstpraxis im 20. Jahrhundert. Sie sind auch verantwortlich für den Entwurf der Antikunstkonzeption und somit für die Nischen, die Pluralität und Heterogenität, aus der heutige Kunst resultiert. Und sie wurden nicht losgelöst, also ausschließlich kunstimmanent gegründet, sondern waren eingebettet in soziale und politische Kontexte und beeinflusst von den bahnbrechenden technischen Entwicklungen und populären geistesgeschichtlichen Theorien in ihrer Zeit.

Das künstlerische Interesse verlagerte sich um 1900 nach der Erforschung der Farbe hin zur Faszination für die Bewegung, die einhergeht mit den Errungenschaften der Fortbewegungstechnologien. Autos, Flugzeuge, Dampfschiffe und Züge machten die Menschen mobil wie nie zuvor und erstaunten sie mit immer höheren Geschwindigkeiten. Sie ermöglichten die zunehmende Trennung von Wohnung und Arbeitsstelle.

1881 in Berlin die erste elektrische Straßenbahn von Siemens, 1886 das erste Auto von Daimler, 1888 der erste Luftreifen von Dunlop, 1900 der erste Zeppelin, 1902 zum ersten Mal eine Geschwindigkeit von 100 Stundenkilometern im Auto, 1909 der erste Flug über den Ärmelkanal, 1910 die ersten Fließbänder in den Schlachthöfen Chicagos.

Erfindungen aller Art, neue Kommunikationsmittel und rationellere Produktionsformen etablierten ein neues Zeitverständnis für das anbrechende Jahrhundert. Das Takten der Arbeitszeiten nach der Stoppuhr wurde zum Schlüsselbegriff für die industrielle Fertigung. Die theoretischen Grundlagen dafür schuf Frederic Winston Taylor (1856-1915) mit seiner Schrift *The Principles of Scientific Management* (1911), die als Taylorismus zu einer der dominantesten Wirtschaftstheorien im 20. Jahrhundert wurde.

Die europäischen Länder entfalteten dank ihrer industriellen Entwicklung und der Eroberung neuer Absatzmärkte in den Kolonien einen bis dahin nicht gekannten Wohlstand, an dem fast alle Bevölkerungsschichten partizipieren konnten.

1876 das erste Telefon von Bell, 1887 die erste Schallplatte von Berliner, 1897 die erste drahtlose Telegrafie, 1896 die erste Filmprojektion von den Brüdern Lumière.

Die neuen Technologien förderten gleichzeitig eine Popularisierung der Wissenschaften und lieferten den Gesprächsstoff nicht nur in den gebildeten Kreisen. Eine der beliebtesten Spekulationen war die über die vierte Dimension. Die Gesetze der Physik und andere lang gehegte Vorstellungen über die grundlegende Struktur der Dinge, die immer als unumstößlich angenommen wurden, gerieten durch die Entdeckung und Untersuchung von Röntgenstrahlen, Radioaktivität oder Elektromagnetismus ins Wanken. Es verbreitete sich die Einsicht, dass der Zufall eine signifikante Rolle in Naturprozessen spielte. Im 19. Jahrhundert dagegen hatten die Naturwissenschaften als praktisch unfehlbar gegolten. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts wurde die Fähigkeit der empirischen Wissenschaften, alle Dinge zu erklären, plötzlich in Frage gestellt, was man als erschreckend und befreiend zugleich empfand. „Indem die Wissenschaft ihre Aura der Unfehlbarkeit verlor, entwickelten die Menschen eine Sehnsucht nach der Evidenz von Phänomenen, die sich der Reichweite gewöhnlicher menschlicher Sinneswahrnehmungen entzog.“ (Tomkins, 1999, 74) Wissenschaft und Technik sollten die zentrale Auseinandersetzung für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts werden und damit Historie und Natur als Themen ablösen.

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999

Camillo Sitte kritisierte den Wandel in der Stadtentwicklung schon 1889, deren Raumparameter sich nicht mehr am Schrittmaß der Fußgänger, sondern an den Distanzerfahrungen der fahrenden Verkehrsteilnehmer orientieren. Ein neuer Raumordnungsgedanke parzelliert die schnell wachsenden Städte in Quartiere und nach Funktionen. Es ist nicht überraschend, dass gerade in dieser Zeit die Erforschung des Individuums und die Artikulation der Subjektivität die oligarchische Rhetorik von der distinktlosen Masse ablöste. Sigmund Freud nannte seine

Untersuchungen zur Persönlichkeitsstruktur 1896 erstmals Psychoanalyse und etablierte mit ihr eine der medizinischen Schlüsseldisziplinen für das 20. Jahrhundert. Henri Bergson markierte mit seiner Kritik an der materialistisch-mechanistischen Wissenschaftsauffassung und der Idee einer metaphysischen Ganzheitlichkeit (*élan vital*) eine neue, auf Intuition setzende Erkenntnistheorie. In der Literatur fand der neue Subjektivismus im Symbolismus bei Mallarmé, Rimbaud oder Jarry sein Pendant. Man glaubte an die absolute Einzigartigkeit persönlicher Gefühle und Empfindungen. Literatur sollte im Idealfall den Gegenstand suggerieren, den die Leser über die eigene Interpretation erschließen sollten.

Richard Sennett (1983) lokalisiert in seiner Studie über das öffentliche Leben die Identität des *public man*, am Ende des 19. Jahrhunderts im Rollendilemma zwischen privat und öffentlich, zwischen kollektiv und individuell, zwischen Zuschauer und Akteur. Hier begann für ihn der Prozess der Abkehr aus der sozialen Bindung hin zur emotionalen Selbsterkundung. Persönlichkeitsentfaltung verdrängte gesellschaftliches Handeln, und die Einführung des allgemeinen Wahlrechts in fast allen Ländern begann, das juristische Ich zu etablieren. Doch trotz der neuen Möglichkeiten zur individuellen Entfaltung durch Reisen, Bildung und Berufswahl wurde der Mensch nach der Jahrhundertwende durch Pflichten und Gesetze immer mehr verrechtet.

Sennett Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M., 1983

Mit dem italienischen Futurismus, dem Dadaismus und dem Surrealismus formierten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der europäischen Kultur radikal-innovative Tendenzen, die nicht nur auf ein künstlerisches Medium begrenzt waren, sondern durch ein universelles Experimentieren über die tradierten Gattungsgrenzen hinweg hervortraten. Einzig Marcel Duchamp, als Einzelkämpfer keiner der Richtungen zuzuordnen, hat die Konditionen der Kunst grundsätzlicher hinterfragt und durch seine Werke zukunftsweisende „Prototypen“ vorgelegt, die bis heute Künstler und Theoretiker nachhaltig beschäftigen und beeinflussen.

1900 Inkrafttreten des Bürgerlichen Gesetzbuches (BGB) im Deutschen Reich.

Nach Bürger (1974, 44) zeichnen sich die historischen Avantgarden trotz unterschiedlicher Konzeptionen dadurch aus, „daß sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der vorausgegangenen Kunst ablehnen, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und daß in ihren extremsten Ausprägungen sie sich vor allem gegen die Institution Kunst wenden, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.“ Mit dem Begriff

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., 1974

der Institution Kunst fasst Bürger nicht nur die Produzenten, die Sammlungs- und Ausstellungsinstitutionen und den gesamten Distributionsapparat, sondern auch die in einer Zeit gegebenen Vorstellungen über Kunst, die damit die Rezeption von Werken vorrangig bestimmen. Lindner (1976, 73) nennt als übergeordnete Zielsetzung der frühen Avantgarden zum einen den „radikalen Bruch mit der künstlerischen Tradition und der mit dem Historismus eingeleiteten universellen Musealisierung der Kulturgüter; damit verbunden: radikaler Bruch mit den herrschenden Publikumserwartungen an Kunst.“ Zum anderen die „Aufnahme neuer, in der traditionellen Kunst ausgegrenzter Inhalte und Erfahrungsbereiche mittels neuer künstlerischer Praktiken, die die herrschenden Vorstellungen vom Werk negieren“. Immer wieder liest man in den Manifesten, gleichgültig von welcher der Gruppen verfasst, die uneingeschränkte, in schärfsten Formulierungen artikulierte Ablehnung des Akademismus.

Gruppenbildung, Selbstorganisation, die Betonung des Kollektivs gegenüber der künstlerischen Einzelposition und die Niederlegung der entsprechenden Programmatik in Form von Manifesten kann ebenfalls als übergreifendes Merkmal angeführt werden. Tendenziell war es das Ziel, die bürgerliche Institution Kunst abzuschaffen und sie stattdessen in eine Form und Praxis des alltäglichen Lebens zu überführen, mit der die Dichotomie zwischen Kunst und Leben aufgehoben werden sollte, und mehr noch sollte die künstlerische Praxis auch ein Instrument zur gesellschaftlichen Veränderung sein.

Für Enzensberger (1962), der den Avantgardebegriff auf seine Wortwörtlichkeit hin untersucht hat, werden die Künste durch die aufkeimenden Avantgarden nicht mehr als geschichtlich invariante Tätigkeiten oder als Arsenal zeitlos existierender Kulturgüter betrachtet, sondern als ein stets voranschreitender Prozess, als ein *work in progress*, der die gesamte künstlerische Produktion einschließt.

Was sich hier in der Verallgemeinerung der einzelnen Avantgarde-Bewegungen als großartige Übereinstimmung darstellt, differenziert sich jedoch beim genaueren Detailblick wesentlich. So ist mit Schmidt-Bergmann (1993) zu Recht zu fragen, ob es die historischen Avantgarden als einheitliche Bewegung überhaupt gegeben hat oder ob Avantgarde nicht immer schon ein Phantasma gewesen ist, eine Fiktion, durch die Unterschiedenes und letztlich nicht Vergleichbares gewaltsam auf einen Begriff gebracht werden sollte. Und es wird sich erweisen, dass die Übernahme der Begrifflichkeiten, die Zustimmung zu Manifesten oder die Adaption der

Lindner, Burkhardt: *Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen.* In: Lüdtker, W. Martin (Hg.), *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1976

Enzensberger, Hans Magnus: *Aporien der Avantgarde, 1962.* In: ders., *Einzelheiten II, Poesie und Politik*, Frankfurt/M., 1984

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente.* Reinbek bei Hamburg, 1993

‚Logos‘ und der in sie imaginierten Inhalte keine Garantie für Übereinstimmung sein konnte. „Allzuoft hören sich diese Manifeste zugleich großsprecherisch und harmlos an, so als wäre es ihnen nur darum zu tun, bürgerliche Konventionen zu verscheuchen, die ohnehin nichts weiter als Gespenster sind.“ (Enzensberger, 1962, 67) Die italienischen Futuristen verstanden unter Zukunft etwas anderes als ihre russischen Namensvettern. Sie vereinigte offensichtlich ein Begriffsmissverständnis. Dada Zürich war ganz weit von Dada New York weg und noch weiter vom Berliner Nachkriegs-Dada. Der hatte mehr Richtungsgemeinsamkeiten mit dem russischen Konglomerat ‚Kom-Fut‘. Und deutlich sind die Übergangsähnlichkeiten des späten Pariser Dada mit dem dort entstandenen Surrealismus. Die Wanderbewegung vieler Künstler, Literaten und Sympathisanten zwischen den einzelnen Bewegungen nährt den Zweifel, die historischen Avantgarden als abgeschlossene Systeme zu begreifen.

Enzensberger, Hans Magnus: Aporien der Avantgarde, 1962. In: ders., Einzelheiten II, Poesie und Politik, Frankfurt/M., 1984

Bei der folgenden Betrachtung, die vom Futurismus ausgehend Dada, Duchamp und die surrealistische Bewegung zeit- und ideengeschichtlich vorstellt, sollen nicht nur Differenzen und Verwandtschaften unter den historischen Avantgarden aufgezeigt werden, sondern vor allem erste Anzeichen einer sich verändernden Einstellung gegenüber dem Rezipienten. Die wenigen Beispiele, die dem Betrachter tatsächlich einen aktiven Part zugewiesen haben, müssen für den Zeitraum zwischen 1908 und der Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg notgedrungen hinter einer Fülle an generellen Beschreibungen zurückbleiben. Doch ohne das grundsätzliche Verständnis dieses radikalen Wandels des Kunstverständnisses im 20. Jahrhunderts wären alle späteren Entwicklungen ohne historisches Fundament.

Einige Ereignisse werden zwangsläufig repetitiv in den nächsten vier Kapiteln auftauchen, gerade, weil die Schnittmenge zwischen Dada, Duchamp und den Surrealisten sehr groß war. Immer aber dienen sie der jeweiligen Argumentation, aus manchmal unterschiedlichen Blickwinkeln. Auch bewegt sich die Chronologie in konzentrischen Schleifen und nicht linear.

MODERNOLATRIA

DER TAG WIRD KOMMEN, AN DEM DAS BILD NICHT MEHR GENÜGT. SEINE UNBEWEGLICHKEIT WIRD UNS INMITTEN DER SCHWINDELNDEN UND STÄNDIG WACHSENDEN BEWEGUNG DES LEBENS ALS LÄCHERLICHER ANACHRONISMUS VORKOMMEN. UMBERTO BOCCIONI

„Der Futurismus entstand als Widerspiegelung durch die Kunst jener historischen Etappe, die um die Mitte der neunziger Jahre einsetzte und unmittelbar in den Weltkrieg mündete. Die kapitalistische Menschheit war durch zwei Jahrzehnte unerhörten wirtschaftlichen Aufstiegs gegangen, der die alten Vorstellungen von Reichtum und Macht auf den Kopf stellte, der neue Maßstäbe, neue Kriterien des Möglichen und Unmöglichen aufstellte und die Menschen zu neuen Wagnissen anspornte.“ (Trotzki, 1924, 58)

Trotzki, Leo: Der Futurismus. In: Literatur und Revolution, Wien, 1924

Der Futurismus, um genauer zu sein der italienische Futurismus übernahm die chronologische Vorreiterrolle der historischen Avantgarden, der sich auch als überindividuelle Bewegung mit Sendungsbewusstsein bezeichnen lässt. Vorrangig erkannte er in allen Formen des Neuen und Modernen, die das zeitgenössische Leben prägten, seine Triebkräfte, aus denen er einen Neuen Menschen mit einer Neuen Sensibilität und eine Neue gesellschaftliche Ordnung entwickeln wollte. Technik, Dynamik, Geschwindigkeit und Simultaneität waren die Modi des soziokulturellen Kräftespiels. Seine Maxime war die aktive Lebensart, nicht die passive Anschauung. Damit war der Futurismus Marinettis von Anfang an nicht nur eine künstlerische Erneuerungsbewegung, sondern nach seinem eigenen Selbstverständnis immer auch eine politische Bewegung.

Eine Hand voll junger Poeten aus Mailand um den Schriftsteller Filippo Tomaso Marinetti verband als Bannerträger des freien Verses ihre literarischen Ziele mit einer uneingeschränkten Traditions- und Gesellschaftskritik. Jedes knatternde Auto erschien ihnen schöner als die Nike von Samothrake. Der Schriftsteller Silvio Benco stellte Marinetti in der Triester Tageszeitung *Il Piccolo* vom 7.3.1908 wie folgt vor: „Wir werden einen Künstler kennenlernen, der zwar die junge italienische Literatur in Bewegung bringt, aber er ist ein französischer Künstler, ein Künstler, der den Reiz von Paris mit sich bringt. Den letzten Reiz wohl gemerkt. In dieser Hinsicht ist Marinetti unerbittlich: freier Vers; Kühnheit der Bilder; Metaphern,

die wie Raketen platzen; das Recht der Dichtung, alles zu sagen; das Recht der lyrischen Welle, alle Dämme der überlieferten Formen zu überspülen: offene Arme für jedwede Freiheit.“ (nach Baumgarth, 1966, 21) Für eben diesen Marinetti sollte der Futurismus weit mehr als nur eine literarische, sondern vielmehr eine weltanschauliche Erneuerungsbewegung sein.

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

Marinettis literarische Karriere begann in Frankreich, wo er als Zweiundzwanzigjähriger einen Dichterwettbewerb gewann. In den Jahren bis 1909 blieb er ein Pendler zwischen Mailand und Paris. Sein Theaterstück *Le Roi Bombance* sicherte ihm nach der Erstaufführung 1909 im Pariser Théâtre de l'Œuvre die Aufmerksamkeit der Kritik, brachte ihm erste Anerkennung in der italienischen und französischen Presse. Nicht nur im Titel lehnte er sich an Jarrys revolutionäres Stück *Ubu Roi* an, sondern von ihm sollte er für seine späteren Seratas (Abendveranstaltungen) auch die ‚Einführungen‘ zu den Stücken übernehmen, die das Publikum in die ‚richtige‘ Stimmung brachten. Marinetti war mit dem drei Jahre älteren Jarry seit seiner Pariser Zeit befreundet.

In einer Presseerklärung der von ihm gegründeten Zeitschrift *Poesia*, Ende Januar 1909, werden seine Motive deutlich: „Die Grundprinzipien der neuen literarischen Schule der Futuristen sind inspiriert von dem gebieterischen Wunsch nach Kampf und Erneuerung um jeden Preis, der jenem Gefühl der Sättigung, der Müdigkeit und der Mutlosigkeit entspringt, das heutzutage jeden bedrückt, der gebildet genug ist, um zu merken, daß die Literatur – besonders in Italien – elendig als Sklavin der Vergangenheit und tausender, unerträglich gewordener Traditionen oder Konventionen dahinschmachtet, daß sie blind, taub und stumm bleibt vor den herrlichen Schauspielen, die der unaufhörliche Feuereifer des heutigen Lebens dem Künstler darbietet. So kann der Futurismus als ein völlig natürliches und wahrhaft heilsames Phänomen angesehen werden, das in unserer Kunst von der unvermeidlichen Rebellion einer auserwählten Schar junger und mutiger Talente bestimmt wird, die alle die gebieterische und unwiderstehliche Kraft des Neuen fühlen und die, der zu langen Anbetung der Vergangenheit müde, ihre Stimme erheben und ihre Arme der Zukunft entgegenstrecken. Der Ton des Manifestes mußte notwendigerweise sehr gewaltsam sein und ist es auch ...“ (nach Baumgarth, 1966, 31)

Weniger schmeichelhaft, doch wohl sehr viel realistischer ist Hultens (1986, 456) Charakterisierung: „Marinetti, with his extraordinary sensibility and ambition,

Hulten, Pontus: Futurism & Futurismus, Palazzo Grassi, Venedig 1986, engl. Ausgabe, London 1987, S. 456, Ausstellungskatalog

discovered that something of great importance was going on in Paris in those years after 1905. Marinetti was probably to a certain extent jealous of what was happening around Picasso and Apollinaire, jealous not only for his own sake, but also for his country. As he had the gift, the willpower and the financial means to come up with an Italian version, he set to work.” Susanne de Ponte (1999) betont, dass Marinettis Zeitungsprojekte und seine publizistische Strategie ihm immer auch dazu dienten, seine eigene Person neben seinen Ideen berühmt zu machen.

Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus, Baden-Baden, 1999

Die Verbalradikalität und Kampfrhetorik der Futuristen verriet die Zügellosigkeit einer jungen Generation bildungsprivilegierter, mittelständischer Intellektueller, die das politisch und kulturell erstarrte Italien aufzurütteln versuchten. In ihren politischen Programmen reklamierten sie in einem zukünftig und ausschließlich von Technokraten gelenkten Staat die aktive Mitwirkung der Künstler, die sie in ihrer Terminologie *Artecrazia* nannten. Marinetti verstand künstlerische und politische Ziele immer als Einheit, jedoch weniger im Sinne eines Programms, sondern im Sinne einer Lebenshaltung, das heißt moralisch, ethisch. „Die Zweckbestimmung der Realitätswahrnehmung ist nicht mehr eine auf Passivität gegründete Weltanschauung und -einschätzung, sondern eine aktive Lebenshaltung und Lebensart. Dabei ist das Einnehmen von Positionen als aktiver Handlungsakt wesentlicher Bestandteil der futuristischen Haltung.“ (Ponte, 1999, 167) Mit ihrer Vorliebe für den Bakuninschen Anarchismus teilten sie dessen Ziel der Liquidation jeglicher Obrigkeit.

EINES ABENDS, ALS DER HIMMEL ROT WAR

Italien war unter der, mit kleinen Unterbrechungen, fast elfjährigen Amtszeit Giovanni Giolittis (1903–1914) zu gewissem Wohlstand gelangt und meldete sich mit der Kolonialisierung von Somalia 1889, Eritrea 1890, Libyen 1911 außenpolitisch und wirtschaftlich erfolgreich auf dem europäischen Parkett im Wettlauf um Absatzmärkte, Militärstützpunkte, Handelsniederlassungen und überseeische Einflussphären zurück. Nach innen jedoch litt das Land weiter unter den Folgen der Einigung (*Risorgimento*), einem Prozess, der erst 1919 mit der Eingliederung Triests und Trients beendet werden sollte. Garibaldi nannte den italienischen Territorialstaatstraum gerne eine ‚Erfindung der Poeten‘. Nach Lista (2002, 30) gehen „Die Ursprünge der Vision eines einheitlichen, geographisch vereinten Italiens ... in der Tat nicht auf konkrete Geschehnisse wie Kriegstaten, politische Ereignisse

Lista, Giovanni: Was ist Futurismus? In: Bartsch, Ingo/Scuderio, Maurizio, (Hg.) a. O., S. 30-39

oder revolutionäre Erscheinungen zurück, sondern auf das Werk zweier Dichter: Vergil und Dante“. Die von ‚den Göttern gesegnete Erde‘, der ‚Garten Europas‘ wird umso sehnsüchtiger historisch phantasiert, je mehr die Trennung politische Realität ist. Von einer gesellschaftlich getragenen nationalen Identität konnte zu Beginn des Jahrhunderts jedoch keine Rede sein.

Die Entterritorialisierung des Kirchenstaates (Römische Frage) lastete immer noch auf der jungen Demokratie. 1904 hob Papst Pius X die Enzyklika *non expedit* auf, die Katholiken die Wahlbeteiligung untersagte, bevor dann 1913 das allgemeine Wahlrecht (für Männer) eingeführt wurde. Die sich rasch entwickelnde Industrialisierung im Nordens des Landes verschärfte das bis heute andauernde Nord-Süd-Gefälle, in deren Folge es in den 1860er Jahren immer wieder zu sozialistisch-anarchistischen Aufständen der Landarbeiter Siziliens unter ihrem bekanntesten Anführer Giuseppe Garibaldi und in Folge der Armut zu massiven Auswanderungen kam. Vor Kriegseintritt Italiens am 24.5.1915 tendierte zunächst die Mehrheit der politischen Mandatsträger zu einem Neutralitätskurs, der sich aus der Zugehörigkeit zum Dreibund mit Deutschland und Österreich-Ungarn anbot. Auf Druck der Straße und eines aufkeimenden Nationalismus, der den Anschluss der von Österreich okkupierten Gebiete um das Trentino forderte, schwenkte das Parlament im Verlauf des Jahres 1914 um und schloss sich der Seite Englands und Frankreichs an. Eine wie immer historisch mustergültige Unfähigkeit der rivalisierenden demokratischen Kräfte, miteinander politisch zu koalieren, stärkte in der zweiten Dekade des 19. Jahrhunderts die aufkeimende Rechte. Sie sollte im Faschismus Mussolinis enden, der von König Victor Emanuel III aus Angst vor einem drohenden Bürgerkrieg 1922 zum Ministerpräsidenten ernannt wurde (Marsch auf Rom).

Eine konservative Verbürgerlichung der italienischen Gesellschaft und der Tod der kulturellen Lichtgestalten wie Giuseppe Verdi (1901) und des führenden Literaten Giosuè Carducci (1907) frustrierte die intellektuelle Jugend. „Auf dem Gebiet der bildenden Kunst besaß Italien schon lange keine führende Stellung mehr. Die meisten Maler und Bildhauer folgten entweder noch immer der klassizistischen Tradition oder übernahmen aus München und Wien den Jugendstil.“ (Baumgarth, 1966, 8)

Italien war ein künstlerisches Entwicklungsland, das seit Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) keinen einzigen Maler mehr von Bedeutung hervorgebracht hatte. Man eiferte einem konservativen Akademismus nach und blieb von den künstlerischen

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

Entwicklungen und Neuerungen des übrigen Europas gänzlich unberührt. Erst mit den internationalen Biennalen in Venedig ab 1895, die eine Begegnung mit zeitgenössischer, außeritalienischer Kunst ermöglichten, wurde sich die geistige und künstlerische Jugend Italiens ihres kulturellen Langschlafes bewusst und haderte mit den vermeintlichen Schuldigen: Staat, Kirche, Bürgertum.

Aus der Logik jugendkultureller Proteste und aus der sich historisch notwendig wiederholenden Emanzipation gegen bestehende Verhältnisse – wie sie uns in dieser Untersuchung noch häufig begegnen wird – war der Zeitpunkt für Radikalität prädestiniert. Den geistigen Nährboden lieferten Nietzsches *Zarathustra* und der durch dessen Aktualität wiederentdeckte Solipsist Max Stirner mit seiner Verwerfung jedweder Ideale und seinem ausgeprägten Credo des Egoismus (Mir geht nichts über mich). Auch er, wie der jüngere Bakunin, ein Verfechter des Anarchismus. Schließlich noch Georges Sorel, der sich vom Anhänger der marxistischen Arbeiterbewegung zum Verfechter repressionsbereiter Eliten wandelte. In seinen 1908 veröffentlichten *Réflexions sur la violence* rechtfertigte er den gewaltsamen Umsturz, die direkte Aktion, die er aus seiner Kritik an der Dekadenz der bürgerlichen Gesellschaft ableitete. Sein Positionsmix aus anarchistischer Gewaltlegitimation einerseits und dem Prinzip autoritärer Führungseliten andererseits machten ihn schließlich als philosophische Leitfigur sowohl faschismuskompatibel als auch interessant für Lenin und die 68er Bewegung.

TOD DEM MONDSCHEN

„Mein italienisches Herz schlug höher, als meine Lippen mit lauter Stimme das Wort Futurismus erfanden. Es war die neue Formel der Kunst-Aktion ...“, verkündete Marinetti 1915 rückblickend. (nach Schmidt-Bergmann, 1993, 27) Marinettis Futurismus war das Ergebnis eines kulturellen Widerspruchs der Zeit, die einerseits in ihrer Ästhetik geprägt war von D’Annunzios ‚römischer Welt‘, einer glorreichen Vergangenheit und den ersten sozialen Kämpfen in einer industriell und technologisch sich ändernden Welt.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg, 1993

Das erste futuristische Manifest war, entgegen seiner Wir-Form, ausschließlich von Marinetti verfasst und bereits Ende 1908 fertiggestellt. Mit diesem ersten Manifest hatte Marinetti ein deklamatorisches Mittel in die Kunst des 20. Jahrhunderts

eingeführt, als Anleihe aus den politischen Verkündigungen des 19. Jahrhunderts. Es sprang die ästhetisch-kontemplativen Zeitgenossen in ihrer Passivität geradezu an, forderte sie auf zur Aktion. Es war eines der Merkmale des Manifestismus der frühen Kunst-Ismen, dass er das rezeptive ‚ich‘ des Großstadtflaneurs durch das kollektive ‚wir‘ ersetzte. Asholt und Fähnders (1995) verzeichnen in ihrer Zusammenstellung von 1900-1947 über 250 künstlerische Manifeste. Auch wenn ihre Sprache höchst unterschiedlich ist, mal poetisch, mal agitatorisch, sind sie immer auch das Protokoll ‚d‘une pause nécessaire‘, einer ‚notwendigen Rast‘, wie es 1910 das Manifest der futuristischen Maler ausdrückte. Gleichsam das Ende eines Prüfungsprozesses, in dem das schöpferische Denken dargelegt wird. „Der Künstler versucht zuerst in dem Manifest seine künstlerische Praxis durch Worte auszudrücken. Aus den Worten geht neuerdings künstlerisches Denken hervor, welches seinerseits neue schöpferische Impulse ins Leben ruft, die sich dann in den folgenden Werken niederschlagen. Das Denken in Worten und das Denken in Werken geht nicht getrennte Wege, da beide der inneren Notwendigkeit des Künstlers entsprechen. (Blumenkranz, 1976, 76) Was Backes-Haase (1992, 118) mit der These unterstützt, dass künstlerische Manifeste dieser historischen Epoche selbst als metasemiotische Kunstpraxis zu begreifen sind.

Alle Versuche der Verbreitung seines futuristischen Manifests in Italien hatten nicht den gewünschten Erfolg, so dass Marinetti nach Paris fuhr, das für sich selbst den Rang der Weltkulturhauptstadt reklamierte, um die Veröffentlichung in den großen französischen Tageszeitungen zu erwirken. Zupass kam ihm dabei sicherlich seine Bekanntheit, die er sich dort seit der Premiere seines Theaterstücks zwei Monate vorher erworben hatte.

Am 20. Februar 1909 erschien Marinettis Manifest auf der Titelseite des konservativen *Figaro*, und gleichzeitig wurde in Marinettis Heimatstadt Mailand auf Großplakaten in roter Schrift der Futurismus ins Leben gerufen. Das Manifest proklamierte einen literarisch verbrämten, aber dennoch militant aktionistischen Angriff auf den etablierten Kunstbegriff. Von „fiebriger Schlaflosigkeit“ der „einzig Wachen und Aufrechten“ war die Rede, die als „angriffslustige Bewegung die Ohrfeige und den Faustschlag preisen, die Schönheit der Geschwindigkeit“ und den Krieg verherrlichen, als „einzige Hygiene der Welt - den Militarismus, den Patriotismus [...] und die Verachtung des Weibes“. (nach Baumgarth, 1966, 23-29) Für damalige Verhältnisse war Marinettis Kriegseuphorie durchaus en vogue, stand im Einklang mit den allgegenwärtigen Nationalismen und Imperialismen

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart-Weimar, 1995

Blumenkranz, Noëmi: Die futuristischen Manifeste - Theorie und Praxis. In: Kolleritsch, Otto (Hg.) „Der musikalische Futurismus, Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne, Graz 1976, S. 65-71

Backes-Haase, Alfons: Kunst u. Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests, Frankfurt/M., 1992

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

und einer Krieg und Militär verherrlichenden Presse in ganz Europa. Nicht von ungefähr deckt sich hier der militärische Kontext des Wortes Avantgarde mit den inhaltlichen Leidenschaften seines Begründers, Führers, Organisations und Mäzens. Doch abseits des Kriegsgeschreis, dem gesellschaftlichen Reinigungsgewitter, sah sich der Futurismus immer in einer alles umfassenden Vorreiterrolle, sowohl für einen neuen Lebensstil als auch für einen neuen Menschen. Die Kunst sollte ein Bindeglied sein. Ein Programm, das die extreme psychische Beweglichkeit, den Überschwang und die unbeschwerter Leichtigkeit schmiedete sollte, „die den auf dionysische Weise der Zukunft zugewandten neuen Menschen auszeichnen sollte“. (Lista, 2002, 32) Und ein Programm, das eine Botschaft vermitteln musste und die Adressaten in das Entstehen einer neuen Form von Kultur mit einbezog.

Lista, Giovanni: Was ist Futurismus? In: Bartsch, Ingo/Scuderio, Maurizio, (Hg.) a. O., S. 30-39

Marinetti war im Schnitt nicht nur zehn Jahre älter als seine Mitstreiter, er verfügte dank des väterlichen Vermögens auch über die nötigen Mittel, um die Bewegung und gezielt einige ihm nahe stehende Mitglieder zu finanzieren und somit seinen Anspruch auf die Führungsposition zu unterstreichen. Er regierte die Bewegung zentralistisch von seiner sehr großräumigen Mailänder Wohnung, die nach dem Tod der Eltern und des Bruders immer auch sein Büro war. Leben und Arbeiten vereint. Mit Hilfe seines Sekretärs und angestellter Hilfskräfte koordinierte er von dort Inhalte, Kommunikation und Aktionen. Mailand war damals die am weitesten industrialisierte Stadt Italiens, hier lag das Zentrum des Fortschritts. Hier begann die Elektrifizierung, hier bewegten die ersten Straßenbahnen die Massen von der Wohnung zur Arbeit. August Bebel's paradisiische Zukunftsvision der ‚Elektrokultur‘, die er bereits 1879 in seiner Schrift *Die Frau und der Sozialismus* geprägt hatte und der sich Lenin mit seiner Formel ‚Kommunismus gleich Sowjetmacht plus Elektrifizierung‘ anschloss, wurde auch von Marinetti geteilt. Hier deutet sich an, welche gewaltigen, scheinbar grenzenlosen Potentiale man in der flächendeckenden Verbreitung dieser Energieform vermutete, die das gesamte Leben verändern sollte, mehr als jede andere Technologie davor. Und sie schien der Heilsbringer für die Lösung sozialer Ungleichheitsprobleme.

Marinetti „exerziert ein neues Verständnis von Kunst als Arbeitsfeld vor, indem er selbst organisatorische wie künstlerische Aufgaben absolut gleichberechtigt handhabt und sogar ineinander verflechtet“. (de Ponte, 1999, 280) Unter den Mitgliedern förderte er ein Netzwerk des Gedanken- und Meinungsaustausches, um über die Gruppenkorrektur die Entwicklung der Einzelnen im Sinne der futuristischen Idee zu steuern. Die Mitgliedschaft konnte auf Antrag erworben werden,

Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus, Baden-Baden, 1999

wenn die Mehrheit der Futuristen dafür war, oder sie wurde gezielt ‚würdigen‘ Kandidaten angetragen, die man sich als Verstärkung der Bewegung wünschte. In der Ausstellungspolitik seiner künstlerischen Mitglieder verfuhr Marinetti ähnlich stringent. Er versuchte, die futuristische Kunst gezielt zu promoten, indem er auf Ausstellungen der ganzen Gruppe bestand und Alleingänge einzelner Mitglieder unterbinden wollte. Der Gedanke war, so größtmögliche Presseresonanz zu erzielen, die über die Werke hinaus auch die Ideen des Futurismus in den jeweiligen Ländern vorstellte. Es war ja das erklärte Ziel Marinettis, seine nahezu alle Kunst- und Lebensbereiche abdeckenden Gedanken dem breiten Publikum nahe zu bringen und aus der Bewegung eine weltweite, populäre und kommerziell erfolgreiche zu machen. Hier unterschied sich der italienische Futurismus vollständig von den eher informellen Dadaisten und auch von den politischen Surrealisten. In ihren Führungsansprüchen und Chefattitüden waren sich jedoch die Wortführer der Bewegungen, Marinetti, Tzara und Breton, nicht unähnlich.

ZWEIUNDZWANZIG MANIFESTE UND RANDALE

Mit öffentlichen Abendveranstaltungen, so genannten Seratas, in den Theatern der großen italienischen Städte wurde das futuristische Programm dem Publikum vorgestellt. De Ponte (1999, 158) benennt an die einhundertzwanzig Veranstaltungen und Ereignisse in den heroischen Jahren des italienischen Futurismus zwischen 1909 und 1915, zu denen bis zu 7000 Zuschauer kamen. Ihr aktionistischer Ansatz ging damit weit über den konventionellen, überzeitlichen Kunstbegriff hinaus, indem für die Realisation die einst invarianten Faktoren Zeit, Ort und Akteure zu zentralen Bezugs- und Bedeutungsgrößen wurden. Aus der Kombination traditioneller und neuer künstlerischer Mittel und Methoden entwickelten sie Aktionsparameter, die situativ angepasst wurden. Als Handlungsreisende in eigener Sache besuchten die Futuristen in unterschiedlicher Zusammensetzung nicht nur die großen und wichtigen Städte Italiens, sondern auch London, Paris, Berlin und Brüssel. Die inszenierten Veranstaltungen hatten bereits Performancequalitäten, lange bevor dieser Begriff etabliert wurde. Festlich in Schwarz gekleidet, diszipliniert und regungslos bei Zwischenrufen des Publikums, saßen die Protagonisten feierlich um einen Tisch, der in der Mitte der Bühne aufgebaut war. Ihre Erscheinung war tadellos, gepflegt, gesellschaftsfähig, gut situiert, würdevoll, ernst und perfekt. Nichts mehr von der Künstlerattitüde des 19. Jahrhunderts, die den mittelver-

Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus, Baden-Baden, 1999

wahrlosten Typus bevorzugte. Abwechselnd rezitierten sie eigene und Gedichte befreundeter Poeten, die allesamt in der neuen Weise des *Verso Libero*, „der Satzung jeder künftigen ästhetischen Evolution“ (Baumgarth, 1966, 53), verfasst waren und verlasen die unterschiedlichen Manifeste. Die futuristische Text-Poetik zeichnete sich durch die Aufhebung der Syntax, der Logik und der Zerstörung des Ichs aus. Wortanhäufungen gliederten sich nicht mehr nach traditionellem Inhalt, sondern als grafisch und typografisch collagierte Strukturen.

Je nach örtlichen Gegebenheiten wurden Bilder der futuristischen Maler präsentiert oder Stücke zeitgenössischer Komponisten gespielt. Luigi Russolos Geräuschorgeln instrumentierten bei späteren Veranstaltungen den musikalischen *Bruitismus*. Er war im Übrigen der einzige, der Proben durchführen musste, um die Bediener der bis zu dreiundzwanzig Lärmtöner seines futuristischen Instrumentariums in die richtigen Abläufe seiner *Intonarumori*-Konzerte einzuweisen. Die übrigen Teilnehmer improvisierten mit einem gewissen routinisierten Repertoire, reagierten jedoch vielmehr situationsspezifisch auf Publikumsreaktionen.

Diese reichten von euphorischem Beifall, stürmischem Hohngelächter, totaler Gleichgültigkeit bis zu Tumulten mit Handgreiflichkeiten und nicht selten einem Wurfgeschosshagel, der die Akteure zwang, die Bühne zu verlassen. Leicht vorzustellen, dass bei diesen akustischen Bedingungen kaum einer die Vortragenden verstehen konnte. Die Randalen in den Theatern wurde oftmals auf der Straße fortgesetzt und nicht selten von bezahlten Provokateuren initiiert. Mit Vorliebe prügelten sich die Futuristen und lauerten bei allzu harscher Ablehnung unliebsamen Kritikern auf, um ihnen eine körperliche Abmahnung zu erteilen. Bei der von de Ponte zusammengestellten Chronologie der Aktionen zwischen 1909 und 1915 verliefen nur die allerwenigsten störungsfrei.

Was uns heute befremdlich erscheint, war um die Jahrhundertwende durchaus eine verbreitete Form der Freizeitgestaltung. Wirtshausprügelei und Saalschlacht kompensierten in der Prä-Fitness-Ära die Lust auf körperliche Grenzerfahrung. Radio und Fernsehen standen noch bevor, und selbst der Stummfilm war immer noch eine kleine Sensation. Zu den beliebten Entertainment-orientierten Programmformen zählten auch der Zirkus, der mit der Erfindung des Rundzeltes nach 1860 räumlich flexibel wurde (Wanderzirkus), das Variété, das sich aus der Tradition der englischen Music Hall ableitete, und das Café-Konzert. Das abendliche Amüsement stellte sich über die Sinne, nicht über den Verstand ein. Man konnte in den meisten Etablissements essen, trinken und rauchen. Der Aktionsraum der

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966



Luigi Russolo bei seinem Grand Futurist Concert of Noises im Londoner Coliseum 1913.

Künstler überlagerte sich mit der Zone des Publikums. Eine hierarchische Distanz, wie bei klassischen Theater- oder Konzertveranstaltungen, war hier aufgehoben. Und es galt als offene Vereinbarung, Zustimmung und Ablehnung sofort und drastisch zu artikulieren, ja, diese Partizipation war geradezu erwünscht. Wie im richtigen Fernsehen, wo den Studiogästen zum rechten Zeitpunkt das Täfelchen mit der Aufschrift ‚Applaus‘ vorgehalten wird, übernahmen damals Claqueure die Animation und stimulierten die Besucher. Gut war’s, wenn was los war. Die Strategien und Schemata der Massenunterhaltung machten sich die Futuristen für ihre Seratas zunutze und folgten so den damals üblichen Publikumserwartungen. Marinettis Ziel war von Anfang an eine größtmögliche Breitenwirkung seiner Ideen und nicht die Feingeistigkeit einer Minorität der gesellschaftlichen Salons.

Während der Aufführung des Roboterdramas *La donna é mobile* von Marinetti am 15. Januar 1909 im Turiner Theater Alfieri kam es schon bald zu lautstarken Zwischenrufen und Pfiffen. Gegen die Konvention trat Marinetti nach dem 2. Akt vors Publikum und bedankte sich, was zu noch mehr Tumult führte und den Abbruch der Aufführung zur Folge hatte. Doch jener Abend war noch keine futuristische Veranstaltung. Das Manifest war noch nicht in der Welt. Dennoch probte Marinetti bereits die Provokation des Publikums als dialogisches Mittel.

Die erste richtige futuristische Serata sollte am 12. Januar 1910 im Triester Stadttheater Politeama Rosetti stattfinden, mit Marinetti, Aldo Palazzeschi und Armando Mazza. Einen Monat später dann eine skandalumwitterte Veranstaltung im Mailänder Teatro Lirico. Das Publikum empfing die Akteure bereits mit Geschrei, Scherzen, Zwischenrufen und Pfiffen, die den ganzen Abend über andauern sollten. Nachdem Marinetti als erste futuristische Schlussfolgerung „Nieder mit Österreich“ skandierte, endete diese Serata mit einem Polizeieinsatz. Hier waren erstmalig auch Künstler der Mailänder Gruppe Famiglia Artistica unter den Tausenden von Zuhörern. Umberto Boccioni, der Maler und Luigi Russolo, der Komponist, begeisterten sich für die neuen künstlerischen Zielsetzungen, auch wenn die nationalistische Orientierung des Manifests und der zugespitzte Panitalianismus Marinettis zumindest nicht vom marxistisch geprägten Boccioni geteilt wurde.

Nach verschiedenen Treffen mit Marinetti verfassten Boccioni, Russolo und Carlo Carrà *Das Manifest der futuristischen Maler*, das am 8. März 1910 im Turiner Stadttheater Politeama Chiarella verlesen wurde. Erstmals waren bei dieser Serata

Oft wird dieses Datum, wie andere Datierungen der Futuristen auch mit dem Monatselften angegeben. Diese Marotte entstammt Marinettis abergläubiger Vorliebe für die Zahl Elf. Elf Buchstaben hatte sein Name, elf Punkte umfasste das erste Manifest. Elf war seine Glückszahl. Und wenn es ging, reservierte man sich diesen Tag für öffentliche Verlautbarungen und Aktionen..

Maler aktiv beteiligt, wobei die historischen Dokumente im Unklaren lassen, wer von ihnen tatsächlich anwesend war.

Das Manifest wandte sich gegen den „Kult der Vergangenheit“ und gegen „die unheilvolle Existenz der Museen“. „Die feige Faulheit ekelt uns an, die seit dem 16. Jahrhundert unsere Künstler nur von der unaufhörlichen Ausbeutung antiker Ruhmesstatuen leben ließ. Für die anderen Völker ist Italien immer noch ein Land der Toten, ein riesiges Pompeji, schillernd im Weiß der Grabmäler. Aber Italien ersteht zu neuem Leben, und seiner politischen Erneuerung folgt die intellektuelle Wiedergeburt. Im Lande der Analphabeten vermehren sich die Schulen, im Lande des Dolce far niente heulen bereits unzählige Fabriken; im Lande der stärksten ästhetischen Tradition breiten heute völlig neue Ideen ihre Flügel aus.“ (nach Baumgarth, 1966, 50) Diese ausgeprägte Ablehnung der Vergangenheit kritisierte Trotzki (1924) später, sowohl bei den italienischen als auch bei den russischen Futuristen, als ahistorisches Denken, als Nihilismus einer Boheme, die ihre radikale Abrechnung mit den tradierten Kunstformen unkritisch auf gesellschaftliche Sachverhalte übertrug. Und er mokierte sich über ihr Auftreten. Der junge russische Futurist „ging natürlich nicht in den Betrieb, sondern polterte im Café, schlug mit den Fäusten auf den Notenständer, kleidete sich in eine gelbe Jacke, färbte sich die Backen und fuchtelte ins Unbestimmte mit den Händen“. In beiden Ländern war das politische Engagement der Künstler und Literaten zwar ambitioniert, wollte aber nicht den konventionellen Spielregeln folgen und ignorierte die tatsächlichen politischen Wirkmechanismen.

Die Turiner Serata vom 8. März 1910 selbst war bereits im aktionistischen Sinne vorbereitet worden. Zunächst heizten Flugblätter die Stimmung des überwiegend studentischen Publikums an. Dort erklärte man den Gästen unter anderem, dass die Insassen der Turiner Irrenhäuser den Futuristen ihren Respekt erböten, leider aber selbst nicht an der Veranstaltung teilnehmen könnten. Eine gelungene Provokation, wie der weitere Verlauf des Abends zeigen sollte. Erst gegen 21 Uhr erschienen die Futuristen auf der Bühne. Das Set war äußerst minimalistisch. Ein Tisch, vier Stühle, blaues Licht. Das eigentliche Programm ging im permanenten Lärm der Hupen, Tröten und Sirenen unter. Der Wurfgeschosshagel bestand aus Münzen, Orangenschalen, Kartoffeln, Bohnen, Birnen und Knallfröschen, wie die Presse tags darauf berichten sollte und Carlo Carrà zu der Bemerkung veranlasste: „Schmeißt Ideen statt Kartoffeln, Ihr Idioten!“ (nach Goldberg, 1979, 16)

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

Trotzki, Leo: Der Futurismus. In: Literatur und Revolution, Wien, 1924

Goldberg, RoseLee: Performance Art, From Futurism to the Present, London, 1979, hier: Reprint, ebd. 1993

Den Begründern der futuristischen Malerei, neben Boccioni Aroldo Bonzagni, Romolo Romani, Luigi Russolo, Carrà, die kurze Zeit später beigetretenen Giacomo Balla und Gino Severini, auch sie eher politisch links, ging es aber auch „um jede Form von Originalität, sei sie auch noch so verwegen und heftig“, besonders und ganz allgemein jedoch um „die Erneuerung aller künstlerischen Ausdrucksmittel“. Die Wahrnehmung der sich verändernden Lebensrealitäten wird nach den Futuristen entscheidend durch die modernistischen Erscheinungen wie Geschwindigkeit und Kommunikation sowie neue Technik und Maschinen geprägt, was für sie mit neuen Erfahrungs- und Erkenntnisformen einhergeht. Aus dem Ziel einer vollständigen Erneuerung der Sensibilität, nicht nur der für kulturelle Leistungen, sondern auch für die der Alltäglichkeiten des Lebens, der Technologien und der Natur kann man erstmals einen Hinweis auf eine Erweiterung des Kunstbegriffs erkennen, der den Weg für die aktive Rolle des Betrachters öffnen sollte.

In einem zweiten *Technischen Manifest der Malerei* vom 11. April 1910 präzisierten die Maler ihre Vorstellungen der neuen Kunst. Dabei versuchten die Autoren, den farbanalytischen Divisionismus von Seurat oder Signac, den formanalytischen Divisionismus von Picasso und Braque mit ihrem Prinzip der dynamischen Sensation zu verschmelzen. Es war der Versuch einer komplementaristischen Synthese von Form und Farbe. Nicht Nachahmung der Natur war ihr Ziel, sondern das Abbilden der Empfindungen eines visuellen Erlebens. Der beschleunigte Blick auf das hektische Leben der Moderne, die Simultaneität der dynamischen Bewegungen war aber zunächst nur ein Postulat, das in ein malerisches Äquivalent umgesetzt werden musste. Die Darstellung der Vibrationen der Gefühle richtete sich explizit an die Rezipienten. „Die Maler haben uns immer Dinge und Personen gezeigt, die vor uns aufgestellt sind. Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild. Wie auf allen Gebieten des menschlichen Geistes die aufgeklärte, individuelle Forschung die starre Dunkelheit des Dogmas abgelöst hat, so soll auch in unserer Kunst eine belebende Strömung individueller Freiheit die akademische Tradition ersetzen. Wir wollen wieder teilhaben am Leben.“ (nach Baumgarth, 1966, 182) Und im Katalog zur Ausstellung der futuristischen Maler in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune vom 5.-24. Februar 1912 ergänzten die fünf Maler: „Um den Betrachter nach unserem Manifest in der Mitte des Bildes leben zu lassen, muß das Bild die Zusammenstellung dessen sein, an das wir uns erinnern und dessen, was wir sehen.“ (nach Harten, 1974)

Rezeption wird nicht mehr nach feststehenden Regeln oder monovalent verstan-

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

Harten, Jürgen: Futurismus 1909-1917. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15.3.-28.4.1974, Ausstellungskatalog

den, „sondern sie verändert sich je nach der charakteristischen Persönlichkeit des Gegenstandes oder nach der Rührung des Betrachters“. Es erklärt sich der Wunsch, „den ästhetischen Eindruck zu verstärken, der gleichsam das Bild mit der Seele des Betrachters in eins zusammenschweißt“. (ebd.) Den Betrachter ins Bild zu setzen meinte, dass dieser von den ‚Linienkräften‘ der abgebildeten Gegenstände ‚eingehüllt‘ werde, der Rhythmus der Gegenstände die Empfindungen des Betrachters anspricht. Die äußere Szenerie, die Gegenständlichkeit, das Sujet tritt als konkrete Welt neben die innere Anteilnahme, der als Abstraktum keine sichtbare Wirklichkeit entspricht. Form(linien) und Farbe fügen sich so zu einer Simultaneität, deren Erfindung die Futuristen, im heftigen Streit mit Delauney, für sich reklamierten. Diesen eigentlich noch impressionistischen Gedanken schrieb Guillaume Apollinaire 1912 mit dem von ihm geprägten Begriff des Orphismus erstmals Delaunay zu.

Wieder werden zwei Dinge deutlich, einmal, wie nahe beieinander die grundsätzlichen Entwicklungen der Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts in den unterschiedlichen Ländern verliefen, zum anderen die ständige Rivalität der italienischen Futuristen mit den französischen Künstlern. Es war in der Tat ein ungleicher Wettstreit, denn Paris war das Zentrum der Weltkunst. Hier lebten nicht nur die wichtigsten Künstler der Epoche, sondern auch die einflussreichsten Kritiker, und hier war auch das Zentrum des internationalen Kunsthandels.

Gleichzeitig wird am Empfindungsbegriff, den eben auch die Futuristen individuell und subjektiv definierten, die Nähe zu zeitgenössischen Sinnespsychologen wie Henri Bergson deutlich, der zu der Zeit am Pariser Collège de France seine Vorlesungen hielt. Für ihn war Wahrnehmung niemals bloß ein Kontakt des Geistes mit einem gegebenen Gegenstand, sondern immer auch mit Erinnerungsbildern darüber besetzt, die sie vervollständigen und damit erklären. Realität wird nach Bergson immer neu aus dem Faktischen und der individuellen Erinnerung darüber konstituiert. Er führt in seiner Wahrnehmungstheorie die Begriffe der Vorläufigkeit und der Zerlegbarkeit ein. Er beschreibt damit ein dekonstruktives Vorgehen, das Wirklichkeit fragmentiert und immer wieder neu konstituiert. Bergson vereint den Begriff der Unordnung, als Möglichkeit der Abwesenheit von Ordnung. Für ihn ist Ordnung grundsätzlich in den Dingen und ihrer Anordnung im Raum. Diese systemische Ganzheitlichkeitsphilosophie unterstellt eine intuitive Kreativität, die Bergson als *élan vital* bezeichnet hatte. Vom Publikum wird verlangt, dass es seine kognitiv erworbenen Vorstellungen über den Begriff der Kultur, seine intellektuelle

Normierung vergisst und sich, um sich des Kunstwerks zu bemächtigen, ihm verloren überlässt. Neben der normalen Wahrnehmung beschreibt Bergson ein ästhetisches Vermögen. Gleichwohl ist der Intellekt für ihn die Grundlage der Intuition, die ohne ihn reiner Instinkt bliebe. Der Betrachter „muß gleichsam mit den Persönlichkeiten des Bildes kämpfen müssen“, wie es im technischen Manifest der Futuristen heißt. Und 1914 vermerkte Boccioni in seiner Abhandlung über futuristische Malerei und Plastik *Pittura Scultura Futuriste: Dinamismo Plastico*: „Es ist eine die Emotion ansprechende architektonische Umwelt, die die Empfindungen hervorruft und den Betrachter umgibt.“ (nach Baumgarth, 1966, 215) „Wir proklamieren, daß die Umwelt als eine Welt für sich und mit eigenen Gesetzen am bildnerischen Komplex teilhaben muß. [...] Keine Angst ist dümmer als die, die uns fürchten läßt, die Kunstgattung, die wir ausüben, zu überschreiten. Es gibt nicht Malerei, Plastik, Musik, Dichtung. Es gibt nur Schöpfung!“ (ebd., 194)

Für die Aufgabe der traditionellen Kategorien agitierten später auch Bruno Corra und Emilio Settimelli in ihrem Manifest *Gewichte, Maße und Preise des künstlerischen Genies* vom 11.3.1914: „Denn es besteht wirklich kein Grund, jede Tätigkeit mit Gewalt in die eine oder andere jener lächerlichen Kategorien hineinzuzwängen, die sich Musik, Literatur, Malerei [...] nennen, anstatt sich z. B. dem Herstellen von Organismen aus Holzstücken, Leinwand, Papier, Federn und Nägeln zu widmen, die man dann von einem 37 Meter und 3 Zentimeter hohen Turm fallen lässt, so das sie beim Auffallen auf die Erde eine bestimmte mehr oder weniger komplexe Linie beschreiben, die mehr oder weniger schwer zu erhalten und mehr oder weniger selten ist ...“ (nach Appolonio, 1972, 207)

Die theoretische Erweiterung künstlerischen Handelns, die das Moment des Zufalls einschließt, geht einher mit der Idee der Materialcollage, der Assemblage, aber auch mit der Idee der subjektiven Kreativität: „Also kann jeder Künstler eine neue Kunst erfinden, die der freie Ausdruck der speziellen Idiosynkrasien seiner geistigen Veranlagung ist, die im modernen Sinne verrückt und kompliziert ist, und in der auf eine neue Art und Weise die verschiedensten Ausdrucksmittel vermengt werden: Worte, Farben, Noten, Zeichen für Formen, Gerüche, Fakten, Geräusche, Bewegungen und physische Empfindungen [...] also ein chaotisches und ästhetisches Gemisch, das keinen Respekt vor den bestehenden Künsten hat.“ (ebd.)

Besonders für Boccioni, den führenden Theoretiker unter den Malern und

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

Über 50 Jahre später sollte der konzeptualistische Arte-Povera Künstler Emilio Prini diesen Handlungsvorschlag fast wörtlich umsetzen. Von einem Turm mit 20 Metern Höhe ließ er bei seiner Arbeit L'ho gettato della finestra, Pozze di colore, 1968, 1973, 1995 eine bauchdünne, graubemalte Bleiplatte herunterfallen und konservierte das deformierte Stück in einer Vitrine auf grünem Filz.

Appolonio, Umbro: Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln, 1972

Der Begriff der Assemblage wurde nach Sabine Eckmann (1995, 45) im Kunstkontext erstmals im Zusammenhang mit Athur Doves Arbeiten 1925 in einer Rezension von Helen Comstock eingeführt. Als Terminus technicus hat er sich mit dem Titel einer Ausstellung des Museum of Modern Art, New York 1961 etabliert, wie William C. Seitz feststellte. In der von Seitz kuratierten Ausstellung The Art of Assemblage ging es um die genealogische Darstellung des Themas von Picasso, den Dadaisten und Surrealisten bis hin zu Allan Kaprow und Jean Tinguely.

Bildhauern, war die Befreiung des Rezipienten von alten Gewohnheiten ein zentrales Anliegen. Anlässlich ihrer ersten Ausstellung in Berlin vom 12. April bis 31. Mai 1912 in Herwarth Waldens Sturm Galerie schrieben Carrà, Russolo, Balla und Severini unter Federführung von Boccioni in *Die Aussteller an das Publikum*: „Der Wunsch, die ästhetische Emotion dadurch zu verstärken, daß die gemalte Leinwand irgendwie mit der Seele des Betrachters zu einer Einheit verschmolzen wird, hat uns zu der Erklärung veranlasst, daß heute der Betrachter mitten ins Bild gesetzt werden muß. Er wohnt der Handlung nicht bei, sondern nimmt an ihr teil. [...] Das Publikum muß begreifen, dass es seine geistige Bildung völlig vergessen muß, wenn es ästhetische Empfindungen verstehen will, die ihm fremd sind.“ (nach Schmidt-Bergmann, 1993, 315) Trotzdem blieben Zweifel: „Wie will man jedoch, daß wir dem Begriffsvermögen eines Publikums absolute Freiheit lassen, das immer nur sieht, wie es zu sehen gelernt hat, mit Augen, die die Erfahrung verdorben hat?“ (ebd.)

Wo es also nicht mehr nur um die Dekodierung historischer oder religiöser Inhalte, Metaphern und Symbole, noch um einen kognitiven und visuellen Übereinstimmungsvergleich zwischen Abbildung und Realität ging, sondern um das Problem der gefühlten, affektiven Aneignung von Wirklichkeit, verlangte das auch einen Betrachter, der sich seiner individuellen Empfindungen zu versichern bereit und fähig ist. Eine Grundvoraussetzung zur aktiven Teilhabe am Kunstwerk.

DIE ERMÄCHTIGUNG DES PUBLIKUMS

Marinetti proklamierte in seinem Manifest *Das Varieté* von 1913: „Das Varieté ist das einzige Theater, das sich die Mitarbeit des Publikums zunutze macht. Dieses bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil, singt mit, begleitet das Orchester und stellt durch improvisierte und wunderliche Dialoge eine Verbindung zu den Schauspielern her. Diese polemisieren ihrerseits zum Spaß mit den Musikern. Das Varieté nützt den Rauch der Zigarren und Zigaretten aus, um die Atmosphäre des Publikums mit der der Bühne zu verschmelzen. Und weil das Publikum auf diese Weise mit der Phantasie der Schauspieler zusammenarbeitet, spielt sich die Handlung gleichzeitig auf der Bühne, in den Logen und im Parkett ab. Sie setzt sich nach Schluß der Aufführung zwischen den Bataillonen der Bewunderer in Smoking und Monokel fort, die sich am Ausgang drängen, um sich den Star streitig zu machen.[...] Man muß die

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg, 1993

Überraschung und die Notwendigkeit zu handeln unter die Zuschauer des Parketts, der Logen und der Galerie tragen. Hier nur ein paar Vorschläge: auf ein paar Sessel wird Leim geschmiert, damit die Zuschauer - Herr oder Dame - kleben bleiben und so die allgemeine Heiterkeit erregen (der Frack oder das beschädigte Kleid wird selbstverständlich am Ausgang ersetzt). - Ein und derselbe Platz wird an zehn Personen verkauft, was Gedrängel, Gezänk und Streit zur Folge hat. - Herren und Damen, von denen man weiß, daß sie leicht verrückt, reizbar oder exzentrisch sind, erhalten kostenlose Plätze, damit sie mit obszönen Gesten, Kneifen der Damen oder anderem Unfug Durcheinander verursachen. - Die Sessel werden mit Juck-, Niespulver usw. bestreut.“ (nach Schmidt-Bergmann, 1993, 222 und 225)

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg, 1993

Weniger burlesk, in der Sache aber gleich argumentierten Marinetti, Emilio Settemelli und Bruno Corra in ihrer Schrift *Das Futuristische Synthetische Theater* vom 11.11.1915: „Zusammenfassung der Sensibilität des Publikums zu einer Symphonie, durch eine mit allen Mitteln durchgeführte Erforschung und Aufrüttelung der müdesten Teile. Beseitigung des Vorurteils der Bühne durch Auswerfen von Netzen und Empfindungen zwischen Bühne und Publikum. Die szenische Handlung wird auf das Parkett und die Zuschauer übergreifen.[...] Herstellung einer Strömung von respektlosem Vertrauen zwischen uns und der Menge mittels eines kontinuierlichen Kontaktes, um unserem Publikum die dynamische Lebendigkeit des neuen futuristischen Theaters einzuflößen.“ (nach Baumgarth, 1966, 180, 181)

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

Damit wurde das Feierliche, Heilige, Ernste und Erhabene in der traditionellen Theaterkunst eliminiert und die Trennung zwischen Bühne und Zuschauer aufgehoben, Jahre vor dem dadaistischen „Cabaret Voltaire“ oder den experimentellen Theatern der Weimarer Republik. Nicht zu vergessen der innovative Einsatz technischer Mittel für die Dramaturgie: „Das Varieté ist heute die einzige Theaterform, die sich den Film zunutze macht. Dieser bereichert es um eine sehr große Zahl von Bildern und auf der Bühne nicht realisierbaren Darstellungen (Schlachten, Aufruhr, Rennen, Autorennen und Wettfliegen, Reisen, Überseedampfer, Tiefendimensionen, der Stadt, des Landes, der Meere oder der Himmel)“, verkündete Marinetti in seinem bereits genannten Manifest zum Varieté. (nach Schmidt-Bergmann, 1993, 221) Erwin Piscator sollte in direkter Nachfolge diese Form des dramaturgischen ‚all-over‘ in seinem Proletarischen Theater zu Berlin weiter verfeinern und nach ihm Bert Brecht.

IHRHALTETUNSFÜRVERRÜCKT.WIRSINDABERDIEPRIMITIVENEINERNEUEN,VÖLLIGVERWANDELTEN
SENSIBILITÄT BOCCIONI

Die Verweigerung traditioneller ästhetischer Werte war eine bestimmende künstlerische Grundhaltung der Futuristen, die sich aus ihrem Anti-Passatismus ableitete. So konnte Marinetti im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* vom 11. Mai 1912 im Sinne einer Anti-Traditionsästhetik die ‚Hässlichkeit‘ als mutiges Gegenprogramm zur „Tötung der Feierlichkeit“ verkünden. (nach Schmidt-Bergmann, 1993, 287) Der gleichen Motivation entsprang die Erweiterung des Materialbegriffs, die Boccioni in der *Futuristischen Bildhauerkunst* vom 11. April 1912 forderte. Was er die Vision der ‚physischen Transparenz‘ nannte, war der Gedanke der Überschneidung der Gegenstände, ihre Simultaneität, die nicht losgelöst voneinander oder nebeneinander in ihren physischen Grenzen verharrend existieren, sondern aus ihrem Kontext heraus mit den anderen Gegenständen Synergien entwickeln. Dieses Ziel konnte man weit besser mit beliebigen alltäglichen Materialien erreichen denn mit Marmor und Bronze. In seiner Aufzählung allerdings nannte er dann doch wieder nur die tradierten wie Gips, Bronze, Glas und Holz, die der von den Futuristen verehrte Bildhauer Medardo Rosso früher schon in seinen plastischen Arbeiten als naturalistische Komponenten zusammengeführt hatte. Boccioni hätte aus der Vergangenheit auch Degas nennen müssen, der bei seinem Werk *Die kleine vierzehnjährige Tänzerin* um 1880 bereits Wachs, Baumwolle, Satin und Haare kombiniert hatte. Eine zeitgenössische Umsetzung seiner Forderung lieferte dann kurz nach dem Erscheinen des Manifests Picasso. Zunächst mit einer objekthaften Maquette für eine Gitarre, im Oktober 1912, bei der er Pappe, Draht und Schnur verband, und später im November desselben Jahres mit seiner Collage aus geklebten Papieren, einer Gouache und einer Kohlezeichnung *Gitarre, Notenblatt und Glas (Gitarre und Weinglas)*. Einige wenige eigene Assemblagen aus den Jahren 1911-12, von denen Marinetti eine als eine ‚große plastische Zusammenstellung‘ aus Eisen, Porzellan und Frauenhaar beschrieb, sind zerstört. Waldman (1993, 61) bezweifelt denn auch diese frühen Datierungen und hält es für unwahrscheinlich, dass Boccionis Arbeiten vor den Konstruktionen Picassos von 1912 entstanden sein konnten.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg, 1993

Waldman, Diane: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln, 1993

Nur etwas später wird bei den Dadaisten, Man Ray und Duchamp ein erweiterter Materialkanon zur selbstverständlichen künstlerischen Praxis werden. Der Traditionsbruch, oder anders ausgedrückt, die Suche nach neuen künstlerischen

Ausdrucksformen war zeittypisch und keineswegs einem einzigen ‚Erfinder‘ oder einer Avantgarde zuzuschreiben. Sie wurde jedoch unterschiedlich argumentiert. Bei den Futuristen wie gesagt aus einer verhassten Ablehnung der Feierlichkeit und des Pathos der Tradition, dafür beflügelt von der Idee einer neuen Sensibilität, aus der sich ein neues Gesellschaftsmodell entwickeln sollte. Bei den Kubisten, und hier bestimmend durch Picasso und Braque, stand eine kunstimmanente Überlegung im Vordergrund. Es ging ihnen um die Demontage der Zentralperspektive, die seit der Renaissance für eine harmonische Figur-Grund-Beziehung gesorgt hatte. Die Futuristen verfolgten ihr Ziel bierernst, alle Anderen und besonders die Dadaisten unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges, entdeckten für die Kunst die Qualitäten des Humors, der Anspielung und Doppeldeutigkeit.

Wenn die Erweiterung des Materialbegriffs und damit einhergehend die Erweiterung des Kunstbegriffs mit den unterschiedlichen Partizipationsmodellen durch die frühen Avantgarden eingeläutet wurde, brachte Marinetti mit seinem Manifest *Der Taktilismus* vom 11. Januar 1921 eine weitere Handlungsvariante ins Spiel, die sich am Objekt und nicht an einer Aktion manifestiert. Allerdings wollte er diese ‚Erziehung des Tastens‘ und das dazu erforderliche Instrumentarium nicht als Kunst verstanden wissen. Vielmehr als ein Trainingsprogramm für die neue Sensibilität. „Bei meinen aufmerksamen und antitraditionellen Beobachtungen aller erotischen und seelischen Erscheinungen, die beide Geschlechter vereinen, und bei den nicht weniger komplizierten Erscheinungen der Freundschaft habe ich begriffen, daß die Menschen mit dem Munde und mit den Augen sprechen, aber die wirkliche Aufrichtigkeit nicht erlangen, da die Haut unempfindlich und ein schlechter Leiter der Gedanken ist.“ (nach de Ponte, 1999, 220) Für die Umsetzung entwickelte er ein differenziertes, sechsstufiges Programm, bei dem er den unterschiedlichen taktilen Reizen entsprechende Materialien zuordnete, die auf Tasttafeln angeordnet waren: Velours, Wolle, Seidenkrepp, schwedisches Leder, Haare, Federn, Eisen, Früchte. Die Anwendung stellte er sich paarweise zwischen Mann und Frau als vierhändige Gemeinschaftsübung vor, aber er dachte auch an eine Massenvariante: „Wir werden taktilistische veranstaltende Theater haben. Die sitzenden Zuhörer werden die Hände auf lange Bänder legen, welche taktilistische Sensationen mit verschiedenen Rhythmen hervorbringen werden. Diese taktilistischen Bänder können in Begleitung von Musik und Beleuchtung auf kleinen rollenden Rädern ausgebreitet werden.“ (ebd., 222)

Marinettis Ziele schließen hier wieder nahtlos an die Bergsonsche Gedankenwelt

Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus, Baden-Baden, 1999

an. Auch wenn Marinetti diese Sensibilisierungspraxis nicht als Kunst definierte, war sie doch eingebettet in sein futuristisches Programm und forderte ein aktives, ja handgreifliches Publikum. In den 1960er Jahren werden uns ähnliche Verfahren wieder begegnen, die von therapeutischen Praktiken der Selbsterfahrung und des Sensitivity-Trainings inspiriert waren. Explizit bei den ‚objeto sensuais‘ der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark, den Handlungsstücken von Franz Erhard Walther's *1. Werksatz* oder Franz West's ‚Passstücken‘.

Anders die Vorstellungen und Äußerungen zur Betrachterrolle in der bildenden Kunst. Mehr als die hier bereits zitierten Passagen sind in den Schriften und Manifesten der Futuristen inhaltlich nicht zu finden. Darin ist der Rezipient noch nicht als aktiver Part, als Handelnder definiert, wird aber als Adressat in einen bilateralen Prozess eingebunden, der über das Maß der historisch kanonisierten Kontemplation und ästhetischen Normierung hinausreicht und Rezeption zu einem subjektiven Empfindungs- und Erkenntnisprodukt macht. Produzent und Rezipient wurden so erstmals in der bildenden Kunst als kulturell gleichgestellte, sich ergänzende Partner betrachtet.

In der Umsetzung des neuen Produzent/Rezipient-Verhältnisses, nämlich den Werken der futuristischen Maler und Bildhauer aus Italien, gesteht die Kunstgeschichte dagegen bis auf ganz wenige Ausnahmen Außenseiterpositionen zu, denen es nicht gelungen ist, die eigenen, radikalen Ansprüche in eine entsprechende Werkform zu übersetzen. Der Kubismus und die Abstraktion hatten in dieser historischen Phase das Rennen gegen die Geschwindigkeits- und Bewegungseuphorie gewonnen. Deklassierend wirkt hier Haftmann's (1954, 139) historische Einschätzung, wenn er in seiner *Malerei des 20. Jahrhunderts* dem Futurismus noch nicht einmal zubilligt, einen faschistischen Stil durchgesetzt zu haben, denn dazu hätte es an ‚den großen Begabungen‘ gefehlt. Und auch schon ganz früh, am Anfang der futuristischen Bewegung, nach den ersten Ausstellungen hagelte es Verrisse: „Umberto Boccioni, der Brandstifter, der Anarchist, der ultramoderne Boccioni ist ein ganz braves Malerchen, [...] der nichts riskiert, im gewohnten Gleise bleibt ...“ (*La Voce* vom 3.11.1910, nach Baumgarth, 1966, 57) Ardengo Soffici bekam für diesen Artikel von Carrà und Boccioni Prügel. Später ließ er sich überzeugen, schloss sich 1913 mit den anderen Mitgliedern der Florentiner Futuristen um Giovanni Papani und Aldo Palazzeschi der Bewegung an, um sich dann doch wieder vom Marinettismus zu trennen und ab 1915 einen eigenen futuristischen Weg fortzusetzen. Auch Severini,

Haftmann, Werner: Nachwort. In: Richter, Hans, *Dada Kunst und Antikunst*, 4. Aufl. Köln, 1978, S. 220 - 228, erstmals 1964, ebd.

Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg, 1966

in Paris lebender Weggefährte, bescheinigte seinen italienischen Künstlerkollegen wenig Kenntnis und Qualität: „Aber keiner der drei [Carrà, Russolo, Boccioni, V. G.] war auf dem laufenden der modernen Malbewegung. Es war offensichtlich, und das geht im übrigen auch aus den in den Manifesten dargelegten Ideen hervor, daß sie vom Sujet den Hauptteil der künstlerischen Neuheiten verlangten, während man in Paris seit Cézanne von der Malerei verlangte, neu und originell zu sein. Ich sah ein, daß die heftigen Artikel Sofficis wohl begründet waren.“ (nach Baumgarth, 1966, 75)

Freundlicher fielen die Stellungnahmen der deutschen Kollegen aus. So befand Franz Marc: „Carrà, Boccioni und Severini werden ein Markstein der Geschichte der modernen Malerei sein.“ Und Paul Klee notierte in sein Tagebuch anlässlich der Futuristen-Ausstellung in der Sturm Galerie, die zuvor schon in London und Paris gezeigt wurde: „Er [Herwarth Walden, V. G.] liebt die Bilder aber auch gar nicht! Er riecht nur was dran, mit seinem guten Riechorgan. Carrà, Boccioni und Severini sind gut, sehr gut, Russolo mehr typisch. ‚Diese Bilder sind unverkäuflich, so berühmt sind sie, die Leute können gar nicht genug malen‘ sprach Herwarth zu mir. Ich hörte es. – Man zetert hier über die heranstehende Zeitwende, insbesondere über die futuristischen Künstler, die uns doch mindestens mit ihrem großen Talent anregten, und man bleibt steif, wenn die gute alte Zeit aufersteht. Was will man eigentlich? – Auch der Taumel der heißblütigen jungen Leute brauchte nicht mißverstanden zu werden, mit dem sie sich in ihren Manifesten teilweise zum Erschrecken, aber auch wieder stolz und prächtig kundgeben.“ (ebd., 87) Auch wenn man den futuristischen Malern einen überwiegend theoretisch begründeten Kunstbegriff unterstellen kann, hinterließen sie jedoch eine Ahnung davon, wie eine Kunst jenseits der Tradition sein könnte, einen Nährboden und Fragenkatalog für spätere Generationen. Sie hinterließen ein theoretisches Vorratslager, das es in Zukunft abzarbeiten galt.

WERFEN WIR UNS DEM UNBEKANNTEN ZUM FRASS HIN, NICHT AUS VERZWEIFLUNG, SONDERN NUR, UM DIE TIEFEN BRUNNEN DES ABSURDEN ZU FÜLLEN.

F. T. MARINETTI

Aber nicht nur Zukunftsoptimismus und unüberbietbare Technikgläubigkeit bestimmten diese erste Avantgarde, wie sie auch nichtfuturistische Intellektuelle und Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts teilten, sondern auch latenter, in den

zwanziger Jahren dann offener Faschismus. Und ein unverhohlener Antifeminismus, wie er in den historischen Avantgarden einzigartig war. „Aber kein Feminismus. Der Feminismus ist ein politischer Irrtum. Der Feminismus ist ein Gehirnfehler der Frau. [...] Man darf der Frau keines der von den Feministen geforderten Rechte geben.“ (nach Baumgarth, 1966, 238)

Valentine De Saint-Point, die Verfasserin dieser Zeilen, wandte sich in ihrem *Manifesto della donna futurista* vom 25.3.1912 gegen die klassische Geschlechterrolle, wie sie natürlich auch vom Feminismus kritisiert wurde. Jedoch schlug sie eine Verschmelzung der Geschlechter zu einer Art binärem Übermenschen vor, der gleichermaßen von ‚Mannheit‘ und ‚Weibheit‘ geprägt sein sollte. „Ein nur männliches Individuum ist ein Vieh; ein nur weibliches Individuum das Weibchen.“ (ebd.) Natürlich sollten die Frauen die Geburt und Aufzucht der neuen Heroen garantieren: „Ihr schuldet der Menschheit Helden. Gebt sie ihr!“ (ebd.) Nur dass sie dazu aber genau wie die historischen Vorbilder von den Amazonen bis Jeanne d’Arc als Kriegerinnen „wilder als die Männer“ kämpfen sollten. De Saint-Points Antifeminismus erweist sich geradezu als sophistische Rhetorik. Da das weibliche Wesen ein durch und durch instinkthafte sei, mit einer sich daraus abgeleiteten Wildheit und Grausamkeit, sei der Feminismus ein politischer Irrtum, da er eben diese Energie durch ein Regelwerk an Rechten und Ordnung beschneiden würde. Die chauvinistische Verteilung von Opfern und Vergnügungen durchbricht in diesem Gesellschaftsszenario das traditionelle Schema nicht. Promiskuität wird wie selbstverständlich dem Mann zugestanden und als familienloses Gesellschaftsideal gepriesen. „Möge der Mann, von der Familie befreit, ein Leben voll Kühnheit und Eroberung führen, wenn er die physischen Kräfte besitzt, als Sohn oder Vater. Der Mann, der sät, hält nicht bei der ersten Furche, die er düngt.“ (ebd., 239)

Marinetti hatte de Saint-Point anlässlich der Futuristen-Ausstellung in Paris 1912 kennengelernt. Sie lud ihn, Boccioni und Severini zu einer ‚Soirée Apollonienne‘ in ihr Atelier ein, bei der es in der Ankündigung hieß: „zu einem gegebenen Zeitpunkt werden die versammelten Gäste geschlossen an einer Aktion teilnehmen.“ (de Ponte, 1999, 45) Wie diese Partizipation ausgesehen hatte, ist nicht überliefert. Man sagte der einzigen Frau im italienischen Futurismus ein Verhältnis mit Marinetti nach. Nach der Romanze spielte die Dichterin und Tänzerin für die Futuristen jedoch keine Rolle mehr und wurde weder zu Veranstaltungen noch zur weiteren Zusammenarbeit eingeladen. „De Saint-Point ist und bleibt die einzige Frau in der futuristischen Bewegung bis 1922, ihre Bedeutung ist weniger im

Inhalt ihrer Manifeste zu suchen, die wenig Echo hervorriefen, sondern in ihrem Propagandawert für die Futuristen, den sie als Dichterin und vor allem als Pariserin hatte.“ (Eltz, 1986, 10)

Eltz, Johanna: Der italienische Futurismus in Deutschland, 1912-1922, Dissertation, München, 1986

KUNST ALS AKTION

Im Hinblick auf das Untersuchungsfeld der Publikumspartizipation scheinen dem Futurismus auf den ersten Blick, hält man sich die Ergebnisse in Malerei und Bildhauerei vor Augen, keine zukunftsweisenden Weichenstellungen zugeschrieben werden zu können. Nicht in der künstlerischen Praxis und selbst in der Theorie, den Manifesten anfangs nur vage angedeutet, in den späteren Texten ein wenig konkreter. In ihrer Ablehnung der Tradition vergrößerten sie zunächst das Repertoire ihrer Ausdrucksmittel und stellten die Subjektivität der Empfindungen über das Ideal der kognitiven Inhalte einer verklärenden Klassik.

Die Aufforderungen in den Manifesten hatten eher ideologischen Appellcharakter, einer Bewegung der Erneuerung zu folgen, die zu einer anti-passatistischen, pan-italienischen Lebens- und Gesellschaftsperspektive führen sollte denn zu einer emanzipatorischen Betrachterfunktion.

Überwindet man an dieser Stelle jedoch einmal die Konvention der tradierten Kunstgattungen und versucht, sich stattdessen die Seratas als komplexe, flexible, multimediale Gattung vorzustellen, die nicht nur mit marktschreierischen Werbeaktionen angekündigt wurden, sondern auch mit einer drastischen und provokant aktionistischen Dramaturgie durchgeführt wurden, kann man die Futuristen zu Recht als die Begründer eines potentiell partizipativen Aktionismus bezeichnen. Das Setting erlaubte dem Publikum sowohl die passive Form der teilnehmenden Beobachtung als auch die aktive Teilhabe, die Möglichkeit, in Aktion zu treten. Die Aktivität würde dann als gestaltende Handlung definiert, die sich mit den zur Verfügung stehenden Mitteln als willentliche, persönliche Entscheidung des Akteurs, sich am Geschehen zu beteiligen, ausdrückt. Somit wären alle Anwesenden potentielle Gestalter. Futuristen und Zuschauer verband eine symbolische Interaktion. „Auch wenn die Aktionen Elemente enthalten, die sich als ein ‚Als-ob-Spiel‘ ereignen, ist die Aktionsganzheit prinzipiell nicht als solches konzipiert. In der Aktion gibt es keine eindeutige Vereinbarung über die verlaufs-

gestaltenden Kompetenzen von Künstlern und Zuschauern. Für den Zuschauer besteht insofern grundsätzlich die Möglichkeit, verlaufsgestaltend zu agieren. Im Unterschied zu anderen Kunstformen tragen in der Aktion alle Beteiligten durch ihren Handlungsumfang zur Konstitution des Ereignisses bei.“ (de Ponte, 1999, 252) Im Gegensatz zur Dramaturgie des klassischen Theaters, dessen Handlung auf einen Höhepunkt zusteuert, also zielgerichtet ist, ist in der Aktion der Weg das Ziel.

Dem geregelten Ablauf wurde die offene Struktur entgegengesetzt. So wirkte die Infragestellung und Umkehrung der Konvention sowohl in der Produktion wie in der Rezeption als Verunsicherung, mit der die Verhaltenserwartungen des Publikums bewusst gemacht werden sollten. Eine Methode, mit der auch die Dadaisten arbeiten werden. Wo das traditionelle Kunstwerk den Rezipienten in seinen Handlungsmöglichkeiten auf kognitive und affektive Formen begrenzte, erweiterte die Aktion das Spektrum in den Bereich der physischen, bisweilen handgreiflichen Partizipation. Schreien, johlen, pfeifen, klatschen, mitsingen, mitsprechen, auf die Stühle steigen, kollektives Taschentuch schwenken, werfen von Gegenständen, sich prügeln oder einfach nur das Mobiliar zertrümmern waren Ausdruck eines eigenwilligen, kreativen Agierens oder Reagierens.

Die futuristische Aktion bediente sich immer auch eines Umkehrprinzips, das nicht nur die tradierten ästhetischen Normen konterkarierte, sondern auch die Reaktion des Publikums erwartungsfremd beantwortete. Krawall und aggressive Ablehnung wurden mit dankenden Verbeugungen als zustimmender Applaus gespiegelt. „Die Erkenntnis des Unerwarteten als potentielle Horizonterweiterung und Bereicherung läßt die Futuristen das Erlebnis der Aktionen als aussagefähiges Kunstexperiment verstehen.“ (de Ponte 1999, 274). Der handelnde Rezipient entmachtet nicht nur das Werk, dekonstruiert nicht nur dessen Unantastbarkeit, er tritt auch in eine Beziehung mit dem Produzenten, die zur Werkkonstitution beiträgt. Mit dem Verständnis der Aktion als Kunstwerk gründet sich gleichzeitig die Akzeptanz eines neuen, erweiterten Kunstbegriffs, der diese Werkform als eigenständige erkennen, beschreiben, gegen andere abgrenzen und so deren Rezeptionsparameter festlegen kann.

Der Skandal schien den Futuristen dabei das probate Mittel, um größtmögliche Publikumsreaktionen zu provozieren. Die Abweichung vom Traditionellen verfolgte das Ziel der Sensibilisierung für das Zeitgemäße. Dieser dialogische Prozess, die Interaktion zwischen Künstler und Publikum, konnte eine Eigendynamik

Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus, Baden-Baden, 1999

entwickeln, die selten steuerbar, nie aber vorhersehbar war. Das heißt, dass bereits die Futuristen den Zufall als Verbündeten, als Gestaltungskomponente eingesetzt hatten, der später für die Dadaisten und Surrealisten noch größere Bedeutung erlangen sollte. „Eine völlig neue Auffassung vom Wesen der Kunst und von der Organisation des Kunstbetriebs, die äußerst folgenreich für den Dadaismus und den Surrealismus war, wurde im Futurismus erstmals verwirklicht. Dies macht vielleicht die mit stilistischen Argumenten allein nicht zu verfechtende Einheitlichkeit der Bewegung aus. Die ‚Form‘ des Auftretens macht den Futurismus als Avantgarde-Bewegung einflussreicher als die Übernahme seiner bildnerischen Techniken durch andere Kunstströmungen.“ (Zimmermann, 1988, 418)

AGITPROP ALS AVANTGARDE

DIE ZUKUNFT IST UNSER EINZIGES ZIEL WARWARA STEPANOWA

Walter Laqueur (1995, 90) vergleicht die Grundstimmung der russischen Avantgarde vor dem Krieg mit einem in ganz Europa verbreiteten *Fin de Siècle*-Gefühl der Dekadenz und des Symbolismus, des Protests gegen ein zu ruhig und geordnet verlaufendes Leben. Auch in Russland war man auf der Suche nach neuen Religionen. Und verbrüht ist, dass sich russische Künstler auch im Pariser Umfeld von Apollinaire inspirieren ließen und den dortigen Geist, die dortigen Vorbilder mit nach Petersburg und Moskau brachten, um sie dort mit dem traditionellen Hang zur Anarchie und zum Nihilismus zu verschmelzen. Zudem fand sich in der berühmten Sammlung des Moskauer Kaufmanns Schtschukine mehr als sonst auf der Welt ein Überblick über die Malerei des frühen 20. Jahrhunderts mit allein über 50 Werken von Picasso und Matisse.

Der Stimmung der Zeit folgend, hätte sich ‚Dada‘ weit besser als Überschrift für den künstlerischen Aufbruch in Russland geeignet als der Begriff Futurismus, denn Da bedeutet Niejt. Doch das Wort war noch nicht erfunden. Wie sehr hätten sie sich wiedergefunden, Malewitsch mit seinem Kochlöffel im Knopfloch, Krutschenik mit einem Kissen um den Hals, Burljuk mit bemaltem Gesicht oder Majakowskij mit seinem chronisch gelben Hemd. Welch eine ‚Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack‘.

Dabei schien der russische Futurismus vermutlich zunächst einmal ein Missverständnis gewesen zu sein. Denn er war nie eine Schule oder eine zentral

Zimmermann, Michael: Offene Fragen zum Futurismus. In: *Kunstchronik*, Heft 8, August 1988

Laqueur, Walter: Der Zusammenbruch der Welt. In: Anatowa, Irina & Merkert, Jörn, Berlin - Moskau, 1900-1960, Berlinische Galerie, 1995, Ausstellungskatalog



Blick in die Sammlung Schtschukine mit den französischen Kubisten

und einheitlich gesteuerte Bewegung, sondern vielmehr eine Versammlung von unterschiedlichen Gruppenaktivitäten, eine sozial-ästhetische Tendenz, die Tretjakow als ‚revolutionäres Gärungsferment‘ bezeichnete. „Diese in die Sackgasse geratenen, verkrüppelten Gruppen und Grüppchen versuchen, sich für eine Kopeke Futurismus zu verschaffen, ihren Plunder, ihre Ladenhüter mit seinem Lack zu überpinseln, um einen Schlagler daraus zu machen.“ (Tretjakow, 1923, 47) Man übernahm einfach den Begriff vom Hörensagen, in dem so enthusiastisch die Zukunft besungen wurde, ohne sich der genauen Ziele seiner italienischen Gründer bewusst gewesen zu sein. Sicher war man sich auf jeden Fall in der Ablehnung des Alten, das hier als Akademismus gebrandmarkt wurde und nicht als Passatismus. „Die Akademie ist ein schimmeliges Kellergewölbe, wo sich die Kunst selbst geißelt“, stellte Malewitsch in seinem Manifest *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus: Der Neue Realismus der Malerei 1915/16* fest. (in Harrison/Wood, 2003, 212) Und vielleicht ist auch der Begriff im Zusammenhang mit den russischen Avantgarden seit 1910 immer ergänzungsbedürftig geblieben. Kubofuturisten, die aus der Gruppe der Maler und Literaten der Budetljane (Jene der Zukunft) hervorgingen, die Petersburger Literaten der Ergofuturisten oder deren Moskauer Variante der Centrifugisten. Hauptsächlich literarische Gruppierungen in der ersten Phase des russischen Futurismus.

Marinetti bereiste Russland zu verschiedenen Vorträgen im Frühjahr 1914. Davor schon hatte sich Majakowskij kritisch über den Marinettischen Aktionsbegriff echauffiert, den er für zu aggressiv hielt, und die Eigenständigkeit der russischen Futuristen betont. Der russische Futurismus war weder so stark technizistisch noch so politisch wie der italienische. Eigenständigkeit ist jedoch nicht mit Einigkeit zu verwechseln. Michail Larionow und Natalija Gontscharowa standen im Widerspruch zu den anarchistischen Tendenzen von Wladimir Majakowskij, Welimir Chlebnikow und David Burliuk, den ‚Ohrfeiglern des öffentlichen Geschmacks‘ und ‚Jugendbündlern‘, die 1912 ihr Programm der russischen Futuristen formuliert hatten. Die malende Abteilung selbst war smoother: „Wir erklären keinerlei Kampf, denn wo findet sich schon ein ebenbürtiger Gegner!? Die Zukunft gehört uns. Wir zermalmen durch unsere Bewegung ohnehin auch die, die sich uns in den Weg stellen und die abseits stehen. Wir brauchen keine Popularisierung – unsere Kunst wird im Leben ohnehin ihren Platz zur Gänze einnehmen.“ (*Manifest der Rayonisten und Zukünftler*, 1913, nach Asholt/Fähnders, 1995, 52 f.) In diesem Manifest geht es stärker um kunstimmanente Fragen, um eine ‚Befreiung der Malerei‘ als um politische Vorsätze. Dennoch segelte alles weiterhin unter der Flagge des Futurismus,

Tretjakow, Sergej: Woher und Wohin, Perspektiven des Futurismus. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Portraits, Essays, Briefe. Hg. Fritz Mierau, Berlin/Weimar 1985. Zit. nach: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack, Edition Nautilus, Hamburg, 2001

Charles Harrison und Paul Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart, 2003. Originalausgabe: Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, Oxford, 1992

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart-Weimar, 1995

dem missverstandenen, wortwörtlichen, unter der der ‚Zukunft‘ und kreierte seine inneren Widersprüche.

Kubofuturismus war eine Wortschöpfung des französischen Kritikers Marcel Boulanger, die sich um 1912, allerdings als terminus technicus, nur in Russland durchsetzte und schlechthin alle avantgardistischen Bemühungen in der Malerei subsumierte, die sich auf Überlegungen des Kubismus und des futuristischen Dynamismus beriefen. Anders als in Italien konnten unter dem Überbegriff unterschiedliche und eigenständige Kunstkonzepte entstehen. Malewitsch entwickelte den Suprematismus, mit dem er einen russischen Beitrag zur Gegenstandslosigkeit leistete, und Tatlin lieferte das Konzept der bildnerischen Konstruktion. Mit der berühmten Ausstellung *Letzte futuristische Ausstellung: 0.10* in Petersburg 1915 setzten sich Malewitsch und Tatlin endgültig vom Futurismus und Kubismus ab.

Dann die Metamorphose zum Agitprop, man könnte ihn auch als angewandten Futurismus bezeichnen, in der zweiten, nachrevolutionären Phase von 1917 an. „Genossen, werft die Vorurteile über Bord, öffnet die Türen, tretet hinaus und sagt: Das Alte auf den Friedhof - dem Neuen das Leben. [...] Schluß mit den grabmalartigen Obeliskern auf den lebendigen roten Plätzen der Kommune, ihre Form und Inschriften taugen für Beerdigungsinstitute, nicht aber für die Worte der Verfassung des Lebens“, verkündete Malewitsch um 1921. (nach Strigaljow, 1995, 112) Und Majakowskij schrieb 1922 über die Aufgaben des Futurismus, dass ein Aufruf zur Typhusbekämpfung und ein Liebesgedicht nur die unterschiedlichen Seiten der ein und derselben Wortarbeit seien. Dass die revolutionäre Epoche Losungslyrik brauche, die die revolutionäre Praxis vorantreibe. Und dass es die Aufgabe der Futuristen sei, nicht das Hier und Jetzt, sondern das phantastische und utopische Leben zu beschreiben, wie es sein soll, resümierte der Übersetzer und Kenner der russischen Kultur, Fritz Mierau, den Wandel. (1978, 55)

Es bildete sich hier ein der Gesellschaft verpflichtetes Kunstideal ab, das sich in der Ablehnung des bürgerlichen l'art pour l'art-Gedankens auch bei Plechanow in dieser Zeit formuliert findet: „Der Gedanke einer ‚Kunst um der Kunst willen‘ ist in unserer Zeit ebenso sonderbar, wie es der Gedanke ‚Reichtum um des Reichtums willen‘ oder ‚Wissenschaft um der Wissenschaft willen‘ usw. wäre. Alles, was der Mensch tut, muß, wenn es nicht zur leeren und müßigen Beschäftigung werden soll, für den Menschen von Nutzen sein; [...] auch die Kunst muß irgend einen wesentlichen Nutzen bringen und darf nicht nur steriles Vergnügen sein.“ (Plechanow, 1955, 230) Majakowskij ermahnte in der von ihm gegründeten Zeitschrift *LEF*



Letzte futuristische Ausstellung: 0.10 in Petersburg 1915, mit dem Schwarzen Quadrat von Malewitsch in der Ecke

Strigaljow, Anatoli: Aitprop - die Kunst extremer politischer Situationen. In: Berlin-Moskau, 1919-1960, a. a. O.

Mierau, Fritz: Majakowskij's Ausstellung und Tod. In: Majakowskij, 20 Jahre Arbeit. Rekonstruktion der gleichnamigen Ausstellung von 1930, Harten, Jürgen (Hg.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1978, Ausstellungskatalog

Plechanow, Georgij W.: Kunst und Literatur, Berlin, 1955

(Linke Kunst Front): „Konstruktivisten! Nehmt euch in acht davor, zu einer ästhetischen Schule zu verkommen. [...] Produktionskünstler! Nehmt euch in acht davor, Handwerker der angewandten Kunst zu werden. Lernt von den Arbeitern, während ihr sie unterrichtet.“ Man muss sich vergegenwärtigen, dass viele der progressiven Künstler zwischen 1912 und 1917 einen Sozialisationsprozess durchliefen, der sie von der rein künstlerischen Suche nach neuen Ausdrucksformen zu einem Bewusstsein der gesellschaftlichen Relevanz ihres Tuns führte. „In dem Maße, wie am geschichtlichen Horizont die Aufgaben des Proletariats auftauchten, entledigte er [der Künstler] sich der überflüssigen Triebe seiner Rebellion um der Rebellion willen und wuchs hinein in die kämpferische Dynamik, die erst in der Revolution spürbare Formen annahm. Folglich war nicht die Produktion neuer Bilder, Gedichte und Erzählungen, sondern die Erzeugung eines neuen Menschen unter Verwendung der Kunst als eines der Produktionsinstrumente das Ziel des Futurismus seit seinen Kindertagen.“ (ebd., 48) Plechnow nimmt hier eine Kritik Lenins auf, die dieser bereits 1905 in seinem Text *Parteiorganisation und Parteiliteratur* im Jahr der ersten Oktoberrevolution verfasst hatte: „Nieder mit den parteilosen Literaten! Nieder mit den literarischen Übermenschen. Die literarische Tätigkeit muß zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem ‚Rädchen und Schraubchen‘ des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden [...]“ (Lenin, 1959, 30)

Lenin, Wladimir Iljitsch: *Parteiorganisation und Parteiliteratur*. In: ders., *Werke*, Bd. 10, Berlin, 1959

DIE ZEITEN DER BACKPFEIFEN SIND VORBEI MATJUSCHIN, KRUTSCHONYCH, MALEWITSCH

In der Revolutionsphase zwischen 1917 und 1920 standen die russischen Futuristen in ihrer Programmatik dem politischen Flügel der Berliner Dadaisten um Grosz, Heartfield, Hausmann, Piscator u. a. näher als den italienischen Namensvettern. Die Brisanz gesellschaftlicher Konflikte war zu jener Zeit nirgends größer als in Deutschland und Russland, über die Cläre Jung 1975 rückblickend schrieb: „Die Situation hatte sich für uns verändert; nicht mehr wie bisher standen die persönlichen Erlebnisse und Konflikte, wie wir sie noch literarisch in der von Franz Jung 1915 herausgegebenen Zeitschrift *Die Freie Straße* zu bewältigen versucht hatten, im Mittelpunkt. Der Blick hatte sich geweitet. [...] Die Forderungen waren andere geworden: gesellschaftliche. Neue Menschen waren es, mit denen zusammen wir wiederum ein Kollektiv aufzubauen versuchten zur gemeinsamen Arbeit mit gleichen Freunden und gemeinsamen Kampf gegen die gleichen Feinde: Gegen Krieg

und Imperialismus, gegen Spießertum und Inaktivität.“ (nach Spiemann, 1977, 36) Da war in Russland die Revolution schon Geschichte. Im Rausch der vorausgegangenen Ereignisse wollten auch die künstlerischen Kräfte dort an der Umgestaltung der Gesellschaft mitwirken. Ganz im Sinne von Marx und Engels galt ihnen die Kunst als der ‚Geburtshelfer der Zukunft‘. Wieder war es ein Protest der Jugend. „Die Atmosphäre von Aufruhr und Verwirrung war ein Widerhall der damals zunehmend revolutionären Stimmung unter der demokratischen Jugend und bei einem Teil der Intelligenz.“ Resümierte 1938 Tomaschewski. (2001, 38)

Sergej Tretjakow (1923, 46) lieferte in seiner Schrift *Woher und Wohin? Perspektiven des Futurismus*, eine strategische Einschätzung und gleichzeitige Kritik am (italienischen) Futurismus, wenn er sich denn nur als Form, nicht aber als gesellschaftliche Aufgabe definierte: „Den neuen Menschen schmieden, das ist im Grunde der einzige Inhalt der Werke der Futuristen, die sich ohne diese Ideen unweigerlich in Wortäquilibristen verwandeln; als Jongleure erscheinen sie bis heute allen, die mit der Verkündung des neuen Wertgefühls nichts anfangen können.“ Spontane Aktionen und zahlreiche Aktivitäten in allen Kunstgattungen, von der Dichtung zur Monumentalskulptur, von der Musik zum Film, schufen manifestartige Zielsetzungen, die größtenteils in der Zeitschrift *Gaseta futuristow*, im Namen der Fliegenden Föderation der Futuristen veröffentlicht wurden. Der Dichter Wladimir Majakowskij und der Theaterregisseur Wsewolod Mejerchold versuchten, gemeinsam mit Freunden in Petrograd eine Futuristengruppe, die Kom-Futy, ein Akronym für kommunistische Futuristen, als Parteigruppe durchzusetzen. Es war auch ein Versuch, die Differenz zu den italienischen Futuristen klar zum Ausdruck zu bringen. Die Idee der monumentalen Propaganda bestimmte die Gedanken. Die Demontage der Denkmäler aus der Zarenzeit war das symbolische Ritual einer Abrechnung, der neue Formen entgegengesetzt wurden: Denkmäler für die Opfer der Revolution, für die neuen Helden aller Völker und aller Zeiten, die festliche Ausschmückung der Städte, neue Theater, Tribünen und Kioske, Agitationsbemalungen auf Zügen, Straßenbahnen und Dampfzügen, Plakate und die berühmten *Rostafenster* – über 1500 unterschiedliche Aufklärungscomics zu allen Lebensfragen, publiziert von der gleichnamigen Telefongesellschaft und in deren Schaufenster ausgestellt. Was hier Wirklichkeit wurde, war ungefähr das, wovon Marinetti zehn Jahre vorher geträumt hatte. Die Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wurde in Russland vollzogen als Ästhetisierung der Massen. Alle waren beteiligt, als Adressaten und als Rädchen in einem Kollektivgetriebe, das

Tomaschewski, T.: Wladimir Majakowskij. In: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack, Russische Futuristen, Hamburg, 2001

Tretjakow, Sergej: Woher und Wohin, Perspektiven des Futurismus. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Portraits, Essays, Briefe. Hg. Fritz Mierau, Berlin/Weimar 1985. Zit. nach: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack, Edition Nautilus, Hamburg, 2001

von Gremien der Partei synchronisiert wurde. Die Partei bediente sich zunächst geschickt der kreativen Kräfte, die allesamt die Revolution unterstützten. Maler, Bildhauer, Literaten, Musiker, Theater- und Filmregisseure lieferten die visuellen und literarischen Formen, in die das neue System seine kulturellen und politischen Inhalte kleiden konnte. Die Agitationskunst Russlands operierte mit ganz ähnlichen Mitteln, wie sie die Futuristen in Italien und die Dadaisten in Zürich und Berlin entwickelt hatten. Plakativ, unverblümt provokant und schockierend war die Sprache, experimentell die Nutzung und Kombination von Fotografie, Montage, Typografie, Filmprojektionen und Musik. Schon die ersten Manifeste von Malewitsch, Matjuschin und Krutschonich von 1913 standen den italienischen in ihrer Wortkräftigkeit in nichts nach. „Wir haben uns vereint, um die Welt gegen uns zu bewaffnen [...] Unsere Order haben wir in der Masse tausendfach gegeben [...] Zerstören: Eleganz, Leichtigkeit und Schönheit der billigen und prostituierten Künstler und Schriftsteller, indem ununterbrochen Neuigkeiten und neue Werke in Sprachen erscheinen, in Büchern, auf Leinwand und Papier [...] Die alten Gebärden müssen schnellstens hinweggefegt und ein Wolkenkratzer errichtet werden, zuverlässig wie eine Gewehrkegel.“ (nach Asholt/Fähnders, 1995, 51)

Direkt nach der Oktoberrevolution wurden alle progressiven künstlerischen Projekte gefördert. So kam es zu der historisch interessanten Situation, dass in Moskau und New York zeitgleich die ersten Initiativen zur Gründung von Museen für zeitgenössische Kunst entstanden.

Ab den zwanziger Jahren, besonders nach der Ernennung Stalins zum Parteisekretär 1922, galten alle fortschrittlichen Kunstströmungen verallgemeinernd als ‚Linke‘ Kunst, zunächst der Futurismus, dann der Konstruktivismus und zum Beginn der dreißiger Jahre der Formalismus, die bei den herrschenden politischen Kreisen auf Ablehnung stießen. Man warf diesen Stilrichtungen ihre Unverständlichkeit für die Massen vor, sie waren proletariatsuntauglich. Schon sechs Jahre vor den Nationalsozialisten erließ das ZK der Kommunistischen Partei im März 1931 sein Entartungsverdikt im ‚Beschluss über die Plakat- und Bildproduktion‘, das die rasche ‚Säuberung‘ des Staatsverlages für bildende Kunst und die Bestrafung der Schuldigen forderte. Später erfand man schärfere Diffamierungsfloskeln wie revisionistisch, revanchistisch oder klassenfeindlich. Nicht wenige der einst revolutionären Helden verbrachten Jahre in der Verbannung, verschwanden oder starben unter ungeklärten Umständen. Die angestrebte Gleichheit zwischen Künstlern und Nicht-Künstlern blieb Fiktion. Die populäre Kunstgeschichte hat denn auch die

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter:
Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart-Weimar, 1995

revolutionären Leistungen der russischen Künstler auf das Schwarze Quadrat von Malewitsch, den Turm von Tatlin oder die Fotografie von Rodschenko zusammengekürzt.

Wenn die russischen Futuristen hier schlanker abgehandelt werden, dann nicht um ihre Leistungen für die Kunst- und Kulturgeschichte zu schmälern, sondern weil sich im Hinblick auf die partizipativen Kunstformen keine neue künstlerische Praxis entwickelt hat, sieht man einmal vom Aspekt der Ästhetisierung der Massen ab, die schon früher und radikaler durch den italienischen Futurismus, Dada und Duchamp betrieben wurde.

WIR MÜSSEN DARAUF VERZICHTEN, VERSTANDEN ZU WERDEN. VERSTANDEN ZU WERDEN IST UNNÖTIG. F. T. MARINETTI

DADA IST BEKANNTLICH SOWOHL ALS AUCH
TEILS DAFÜR UND DAGEGEN, HINWIEDERUM OBZWAR

Vermutlich hätte ein echter Dada die folgende Charakterisierung zumindest versuchsweise einmal umgedreht, auf den Kopf gestellt, persifliert oder vertauscht, nur um zu sehen, was möglicherweise dahinter, darunter, dagegen oder dazwischen sein könnte, denn der Widerspruch war Programm. „Man braucht nur eine Behauptung auszusprechen, und schon wird die gegenseitige Behauptung Dada.“ (Breton nach Schwarz, 1973, 19) Oder Aragon: „In jedem Moment verrate ich mich, betrüge ich mich, widerspreche ich mir: ich wäre nicht derjenige, dem ich trauen würde. (ebd., 9) Tristan Tzara, einer der zentralen intellektuellen Wortführer und unermüdlicher Motor des Dadaismus, lieferte immer wieder entsprechende Statements: „DADA ist für niemanden vorhanden und wir wollen, daß jeder es versteht.“ (1916, 29) Oder er kokettierte: „DADA bezweifelt alles. [...] Aber die echten das sind gegen DADA“, (Tzara, 1920, 89) und behauptete schließlich: „Übrigens kann ich im selben überzeugten Tonfall das Gegenteil vertreten.“ (1922, 9) „Es ist sehr widersprüchlich. Alles, was falsch scheint, ist für einen echten Dadaisten richtig.“ (Duchamp, nach Stauffer, 1992, 23)

Im einzigen amerikanischen Dada-Manifest, das Walter Arensberg (1920, 19) zum Ende der New Yorker Bewegung verfasste, lesen wir: „DADA repräsentiert weltweit alles, was jung, lebendig, sportlich ist. [...] DADA ist amerikanisch, DADA ist russisch, DADA ist spanisch, DADA ist schweizerisch, DADA ist deutsch, DADA ist französisch, belgisch, norwegisch, schwedisch, monegassisch. Alle die ohne feste Regeln leben, die im Museum nur den Fußboden lieben, sind DADA.“

Dada zeitlich einzugrenzen fällt schwer, da es schon vor der eigentlichen Wortschöpfung in Zürich natürlich eine verbreitete kulturelle Geisteshaltung in Europa gab, die der Bankrotterklärung des Rationalismus und der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts eine schöpferische Dekonstruktion aller Werte, eine tabula rasa des Normativen entgegensetzte. „It was in the air, as many of these things are, and we certainly had the same spirit as they in Zurich, and started under the same name. They invented a name and of course the name was a good sort of flag around which all these ideas crystallized. But even before the war there was a Dada spirit. It has always existed.“ Und auf die Frage von George Heard Hamilton (1959), ob Dada mehr als nur eine Kritik der Kunst sei, ergänzte Duchamp: „It is – much more. It has many more intentions. It is the nonconformist spirit which has

Schwarz, Arturo: New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Ausstellungskatalog

Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998,

Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Interviews und Statements. (Hg.) Gauss, Ulrike Stuttgart, 1992

Arensberg, Walter Conrad: DADA ist amerikanisch. In: Pichon, Brigitte und Riha, Karl (Hg.), Dada New York, Von Rongwrong bis Ready-made, Hamburg 1991. Erstveröffentlicht in Bretons Zeitschrift Littérature, 13.5.1920

Hamilton, George Heard: A Radio Interview. Radio Interview mit Marcel Duchamp, aufgezeichnet für BBC Radio, in New York am 19.1.1959. In: Hill, Anthony, Duchamp: Passim, A Marcel Duchamp Anthology, 1994, S. 76-78. Vollständig ins Deutsche übertragen, bei Stauffer, 1992, a. a. O.

existed in every country, every period since man was man. It is just that this time round they found a name for it.” Die Vorkriegszeit war in ganz Europa aber auch ein Aufbruch zu neuen Ausdrucksformen, der in vielen Kunstgattungen zu aufsehenerregenden Meisterwerken geführt hatte. Dazu gehörte natürlich das Ballet *Le Sacre du Printemps*, das im Rahmen der russischen Saison am 29.5.1913 im Pariser Théâtre du Champs-Élysées in einer Choreographie Nijinskis nach der Musik von Stravinsky aufgeführt wurde. Aber auch die futuristische Oper *Sieg über die Sonne*, nach der Musik von Matjuschin, Bühnenbild und Kostümen von Malewitsch und dem Libretto von Krutschonych, die am 3. und 5.12.1913 im Lunapark Theater in St. Petersburg uraufgeführt wurde. Und nicht zu vergessen Apollinaires *Les peintres Cubiste*, die erste Veröffentlichung zum Kubismus, die am 13.3.1913 erschienen war.

Wenn man so will, formulierte sich auf dem Nährboden von Futurismus und Kubismus bereits um 1912/13 in Paris mit Duchamp und Vaché, Cravans Aktionen ab 1914 und ungefähr zeitgleich mit Man Ray in New York ein früher, prädadaistischer Ansatz. Von da ab sind es nicht mehr als 10 Jahre, in denen die Dada-Fackel weitergereicht wurde, bis sie schließlich in Paris mit der Ausrufung des Surrealismus erlosch. Alles, was sich danach noch so nannte, blieb kunstgeschichtlich von geringer Bedeutung. Es ist schon schwer genug, den so vertraut gewordenen Begriff guten Gewissens inhaltlich als eine Richtung, eine Bewegung, einen Ismus zu fassen. Ein verbindliches Inventar an Grundprinzipien hatte es nie gegeben, vielmehr war es ein Steinbruch aller Möglichkeiten. Ganz sicher ist Dada keine Formalie, sondern ein zweckfreies Handeln über künstlerische Gattungsgrenzen hinweg. „Jeder kann Dadaist sein [...] Dadaist ist der Mixer in der Manhattan-Bar, der mit der einen Hand Curaçao ausschenkt und mit der anderen seine Gonorrhoe auffängt. Dadaist ist der Herr im Regenmantel, der schon zum siebten Mal die Reise um die Welt antritt. Dadaist sollte der Mann sein, der ganz und gar begriffen hat, daß man Ideen nur haben darf, wenn man sie in Leben umsetzen kann - der durchaus aktive Typ, der nur durch die Tat lebt, weil sie seine Möglichkeit der Erkenntnis in sich schließt.“ (Huelsenbeck, nach Rubin, 1978, 9)

Rubin, William S.: Dada, Stuttgart, 1978

Vielleicht aber hatten sich all die Protagonisten der unterschiedlichsten Couleur nur in das infantile, regressiv klingende Wort verliebt, das einer Fata Morgana gleich den Wunsch nach etwas ganz anderem symbolisierte.

Dada war wohl der ausgeprägteste Anarchismus in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts mit Zentralen in Zürich, Genf, New York, Hannover, Berlin, Paris, Köln und zahlreichen Filialen in ganz Europa und Japan. Überall dort gab es Vordenker und Mitläufer, die sich jedoch einig waren in einem nonkonformistischen Kunstverständnis, einem Hang zur kollektiven Aktion und dennoch mit unterscheidbaren lokalen Ausprägungen hervortraten. Jedes Zentrum benutzte den attraktiven Zweisilber als Deckmantel für höchst unterschiedliche Ideen – sei es über Literatur, Kunst oder Politik. Sie beeinflussten die Kunst so nachhaltig wie sonst nichts davor. Der Prä-Dadaist Duchamp, der schon in Paris begann, sich der Traditionen zu entledigen, bevor er 1915 in New York mit Man Ray, Picabia und im Windschatten die Baronin v. Freytag-Loringhoven dadaistisch wirkte. Die Züricher um Ball, Hennings, Huelsenbeck, Tzara, Arp, Janco, Richter und nicht weit davon in Genf Serner. Danach die sehr politischen Berliner mit dem aus Zürich zurückgekehrten Huelsenbeck, Grosz, Hausmann, Höch, Baader, Heartfield, der Hannoveraner MERZDADA Schwitters, der die Collage in die Rauminstallation erweiterte und mit Nelly und Theo van Doesberg die Holland-Achse pflegte. In Köln Max Ernst, Baargeld und in Teilzeit Arp. Schließlich kurz, aber kräftig Paris mit Breton, Aragon, Soupault, Tzara, Fraenkel, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Duchamp (immer noch als Zaungast), die sich dort alle in der Nach-Zürich-Nach-New York- und Nach-Kriegs-Zeit sammelten. Französisch war immer noch die Weltkultursprache, Paris immer noch Weltkunststadt und Endstation für DADA.

Einige der polyglotten Pender fungierten als Antreiber, Vernetzer, Scharniere oder geistige ‚Inpouteure‘. „Tzara war der Tätigste von uns allen, er hatte Beziehungen mit aller Welt, mit den Futuristen, mit Picasso und Braque, mit vielen Persönlichkeiten, die in der Welt des Geistes etwas bedeuteten. Er war ein geistiger Abenteurer auf der höheren Stufe, ein getreuer Entdecker neuer Werte und dazu ein Mann der Tat. Ohne ihn wäre der Dadaismus nicht das geworden, was er war und was er heute ist ...“ (Huelsenbeck, 1994, 22) Dazu Picabia und sein Anitpode Duchamp, die ab 1910 eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Picabia als der vermögende, extravagante Womenizer mit großbourgeoisem Lebensstil, der mit erstaunlicher Lockerheit seine geistige Auseinandersetzung mit Duchamp, den Dadaisten und später den Surrealisten in beachtliche Bilder umsetzen konnte. Der ausgeprägteste und bewussteste Eklektizist in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Er war schillernd, in geheimen Missionen für die französische Regierung unterwegs, aber vor allem unterwegs. Paris, New York, Barcelona, Zürich, hin und her. Neben seiner Kunst mit

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg, 1994

dem Herausgeben seiner Zeitschrift *391* und ‚socializing‘ beschäftigt. Als einziger europäischer Künstler konnte er es sich leisten, 1913 zur legendären Armory Show nach New York zu reisen. Duchamp dagegen der Inbegriff radikaler künstlerischer Konsequenz. Ein Chefdenker und Analytiker. Ein geheimnisvoller Strategie und Anreger, der nicht nur von den Dadaisten und Surrealisten vereinnahmt werden sollte. Erfinder der Ready-mades, passionierter Wort- und Schachspieler, der eine Zeit lang nur schwieg und atmete und eigentlich immer außerhalb aller Bewegungen stand.

Ein betonter Individualismus hielt die Bewegung an ihren Rändern wesentlich offener als der programmatisch geradezu hermetische Futurismus Marinettis. „Die Dadaisten waren [...] diejenigen Menschen, die auf Grund einer besonderen Sensibilität die Nähe des Chaos verstanden und es zu überwinden suchten. Sie waren Anarchisten ohne politische Absichten, sie waren Halbstarke ohne Gesetzesüberschreitung, sie waren Zyniker, die ebenso den Glauben und die Frömmigkeit schätzten, sie waren Künstler ohne Kunst.“ (Huelsenbeck, 1994, 13) Sie waren aber auch desorientiert inmitten konkurrierender Weltanschauungen und Daseinstheorien, zwischen der Rousseau’schen Hoffnung auf die Universalgesetze des Guten und Nietzsches Auflösungsretorik zur Selbstersetzung christlich abendländischer Wertmächte; den Konditionen des psychischen Apparats des Individuums und dem marxistischen Enthusiasmus für die Macht der Masse. „Wo ein ewiges Ideal in festgefühten Formen der Erziehung und Bildung, der Literatur und der Politik verankert liegt, dort mag der einzelne sich vergleichen, dort mag er sich sehen und korrigieren können. Wie aber, wenn alle Normen erschüttert und in Verwirrung sind?“ (Ball, 1992, 55)

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg, 1994

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992

Traumatisiert von der Brutalität des Ersten Weltkrieges, entwickelten die Dadaisten ganz im Gegensatz zum Kriegsgeschrei der Futuristen einen geradezu militanten Pazifismus. Denn schon bald nach Beginn des Krieges gerieten die nationalistisch beflügelten Hurrabataillone in den Schützengräben auf die kollektive Verliererstraße. Die erhoffte kathartische Wirkung des Krieges blieb aus. Der Traum missriet zum Trauma. Die Zerstörung der bürgerlichen Ordnung musste nicht mehr gefordert werden, sie war bereits in vollem Gange. „Der Dadaist kämpft gegen die Agonie und den Todestaumel der Zeit [...] Er weiß, daß die Welt der Systeme in Trümmer ging ...“ (Ball, 1992, 99)

Im ersten Vernichtungskrieg der Geschichte starben zwischen 1914 und 1918 über zehn Millionen Menschen. Der verquaste Kodex der Ritterlichkeit wurde mit dem erstmaligen Kampfgaseinsatz bei Ypern 1915 und dem Massengemetzel bei Verdun zu Grabe getragen. Es war weltgeschichtlich der erste industriell geführte Krieg, der alles Bisherige in den Schatten stellte. Vor diesem historischen Hintergrund, dem Dilemma antiquierter Bündnisverpflichtungen und ihren Konsequenzen, bestimmten Abscheu und Ekel das Denken der Dadaisten, wie es Tzara (1922, 18) sechsundzwanzigjährig im Spätherbst der Bewegung auf dem Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten am Bauhaus zu Weimar und Jena ausführte: „Die Anfänge Dadas waren nicht die Anfänge einer Kunst, sondern die eines Ekels. Ekel vor der Erhabenheit der Philosophen, die uns seit 3000 Jahren alles erklärt haben (wozu?), Ekel vor der Anmaßung jener Künstler, die sich als Stellvertreter Gottes auf Erden gebaren, Ekel vor der Leidenschaft und der wirklichen, krankhaften Bosheit, die angewandt werden, wo es die Mühe nicht lohnt, Ekel vor einer falschen Form des Herrschens und der Vermassung, die nur die Herrschsucht der Menschen hervorhebt, statt sie zu dämpfen, Ekel vor allen katalogisierten Kategorien, vor den falschen Propheten, hinter denen man Geldinteressen, Hochmut oder Krankheiten suchen muß, Ekel vor den Vertretern einer merkantilen Kunst, arrangierten Kunst, die irgendwelchen kindischen Gesetzen nachgeschneidert ist, Ekel vor der Scheidung von Gut und Böse, Schön und Häßlich (denn warum ist es schätzenswerter, rot statt grün, links statt rechts, groß oder klein zu sein?).“

Tzara, Tristan: Vortrag auf dem Dada-Kongress. Gehalten in Weimar und Jena am 23. und 25.9.1922 und in Merz Nr.7, 1924 erstmalig publiziert. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 7 ff.

In gleicher Weise äußerte sich Jean Arp: „Angeekelt von den Schlächtereien des Weltkrieges 1914, gaben wir uns in Zürich den schönen Künsten hin. Während in der Ferne der Donner der Geschütze grollte, sangen, malten, klebten, dichteten wir aus Leibeskräften. Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen, und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte. Wir spürten, daß Banditen aufstehen würden, denen in ihrer Machtbesessenheit selbst die Kunst dazu diene, Menschen zu verdummen.“ (nach Richter, 1978, 23) Arp war Elsässer, damit also seit der Annektierung dieser westrheinischen Region 1870 politisch Deutscher, kulturell jedoch Franzose. Seine düsteren Visionen gipfelten zwanzig Jahre später in den Entartungsdoktrinen der Nationalsozialisten. Erwin Piscator (1968, 9) beschrieb die negativen Kräfte des Krieges auf die geistige Verfassung aus seiner Berliner Warte: „Meine Zeitrechnung beginnt mit dem 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote/ 11 Millionen Krüppel/ 50 Millionen Soldaten, die marschierten/ 6 Milliarden Geschosse/ 50 Milliarden Kubikmeter Gas/ Was ist da

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Piscator, Erwin: Das Politische Theater, Berlin, 1968

„persönliche Entwicklung“? Niemand entwickelt sich da ‚persönlich‘. Da entwickelt etwas anderes ihn.“

Zu den deftigsten Aktionen der Dadaisten zählten vor dem Hintergrund staatlich angeordneten Schießens die mit der Schusswaffe. Cravan pflegte eine seiner Vorstellungen, die 1914 in Paris unter Titeln wie *Der brutale Kritiker* oder *Sprechen-Boxen-Tanzen* auf Werbezetteln angekündigt wurde, mit Pistolenschüssen ins Publikum zu eröffnen. Vaché erschien am 24. Juni 1917 als englischer Offizier verkleidet im Conservatoire Maubel bei der Premiere von Apollinaires Stück *Les Mamelles de Tirésias* mit einem Revolver und drohte, die Menge zu erschießen. Vaché mochte Apollinaire nicht und hatte immer wieder dessen bourgeoisen Romantizismus kritisiert. 1920 verbreitete Serner europaweit über Redaktionsstuben der Tageszeitungen die Mär von seinen Schüssen auf Tzara auf dem Weltkongress der Dadaisten in Genf. Dieser Kongress, wie andere übrigens auch, hat in Wirklichkeit genauso wenig stattgefunden wie das vermeintliche Attentat. Es war eine Spezialität Serners, seine Dada-Phantasien mit Hilfe der Presse in die Welt zu setzen und somit die Medien als künstlerischen Ort, als Aktionsfeld zu okkupieren, anstatt selbst eine Zeitung herauszugeben. All diese kritischen Provokationen erscheinen im Nachhinein als Surrealismus. Breton (1929) kam in seinem zweiten Manifest des Surrealismus auf Vaché Aktion zurück: „Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen.“

In: Asholt/Fähnders 1995, a. a. O. S. 391-394

Politische Resignation kennzeichnete die herrschende Stimmung in der Kriegszeit. „Man hatte die Hoffnung auf eine gerechtere Lebensbedingung der Kunst in unserer Gesellschaft verloren. Diejenigen unter uns, die dieses Problem bewußt erkannten, fühlten das Gewicht einer enormen Verantwortlichkeit. Wir waren außer uns über die Leiden und die Entwürdigung des Menschen.“ (Janco, nach Richter, 1978, 23) „Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst, mit dem wir unsere Anti-Kunst betrieben, auf dem Weg zur Entdeckung unseres Selbst. Aber das Gelächter war nur der Ausdruck des neuen Erlebens, nicht sein Inhalt und Zweck. Den Radau, die Destruktion, die Anarchie, das Anti – warum sollten wir das zurückhalten? Was war mit dem Radau, der Destruktion, der Anarchie, dem Anti des Weltkrieges? War das etwa nichts? Wie konnte denn Dada anders vorgehen als destruktiv, aggressiv, frech aus Prinzip und mit Gusto?! Um den Preis, uns selbst mit Vergnügen täglich der Lächerlichkeit darzubieten, durften wir wohl das Recht

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

in Anspruch nehmen, den Spießler einen vollgefressenen Sack, das Publikum einen Stall voll Ochsen zu nennen! Mit der bloßen Veränderung der Bildermalerei oder des Versmaßes gaben wir uns nicht mehr zufrieden. Wir wollten mit dieser Art von Mensch oder Un-Mensch gar nichts zu tun haben, mit dieser Sorte von Mensch, die mit ihrer Vernunftlokomotive über Leichenfelder und uns selbst raste.“ (Richter, 1978, 66)

So folgte dem futuristischen Zukunftspathos ein aus der Desillusionierung und Erschütterung erwachsenes Pathos des Nichts. „Dada ist die Revolte von Ungläubigen gegen Irrgläubige“, sagte Jean Arp (1960). „Dada ist unnütz wie alles im Leben.“ (Tzara, 1922, 21)

Die Nutzlosigkeit wurde zu einem dadaistischen Schlüsselbegriff, zu einem Fundament, auf dem die Säulen Zufall und Relativierung errichtet wurden. Kunst schien aber auch das einzige Korrektiv gegen den Rationalismus, den Glauben an Vernunft und Wissenschaft. „Sie wird dann Gebilde aufstellen und befürworten, die in ihrem Widerspruche unzählbar sind und jeglicher Annäherung und Begrifflichkeit spotten.“ (Ball, 1992, 69) Der Mangel an Wahrheitssubstanz und Zukunftsvisionen beförderte eine gelegentlich zynische Anti-Haltung. Für Tzara (1916, 27) „eine herbe Notwendigkeit ohne Disziplin oder Moral, und wir spucken auf die Menschheit“.

Ihre Polemik richtete sich gegen jede Form von Programmen, Richtungen oder Schulen, ja auch gegen sich selbst. „Natürlich glauben wir auch nicht an eine mögliche Verbesserung der sozialen Verhältnisse, wenn wir in erster Linie alles Konservative hassen und uns als Anhänger jeder beliebigen Art von Revolution erklären. ‚Frieden um jeden Preis‘ lautete DADAs Losung in Kriegszeiten, wie in Friedenszeiten DADAs Losung ‚Krieg um jeden Preis‘ lautet.“ (Breton, 1920) „[...] schreitet Dada immer zerstörerischer fort, nicht in die Breite, sondern in sich selber. Aus all seinem Ekel zieht es übrigens keinerlei Nutzen, Stolz noch Vorteil. Es kämpft nicht einmal mehr, weil es weiß, daß das zu nichts führt, all das ohne Bedeutung ist. Einen Dadaisten interessiert nur seine eigene Art zu leben.“ (Tzara, 1922, 20) Und an anderer Stelle: „Es lag in der wahren Natur Dadas, seiner Existenz ein Ende zu setzen. Dada war eines jener Abenteuer des Geistes, in deren Verlauf alles in Frage gestellt wird.“ (nach Schwarz, 1973, 11) „Der kürzeste Weg der Selbsthilfe: auf Werke zu verzichten und das eigene Dasein zum Gegenstand energischer Wiederbelebungsversuche machen.“ (Ball, 1992, 69)

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Arp, Hans (Jean): Unpubliziertes Interview mit Arturo Schwarz, 1960. In: Schwarz, Arturo, New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973.

Tzara, Tristan: Vortrag auf dem Dada-Kongress. Gehalten in Weimar und Jena am 23. und 25.9.1922 und in Merz Nr.7, 1924 erstmalig publiziert. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 7 ff.

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992

Tzara, Tristan: Manifest des Herrn Antipyrine. Vorgetragen in Zürich (Waag-Saal) am 14.7.1916. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 27 ff.

Breton, André: Dada Schlittschuhlauf, 1920. In: Hülsenbeck, Richard (Hg.), 1994, a. a. O.

Schwarz, Arturo: New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Ausstellungskatalog

NOTRE TÊTE EST RONDE POUR PERMETTRE À LA PENSÉE DE CHANGER DE DIRECTION

FRANCIS PICABIA

Man kann nicht von einer homogenen, begrenzten oder eindeutigen Dada-Bewegung sprechen, einer stilistischen Schule, sondern vielmehr von einer Geisteshaltung, mit der schon vor der Erfindung des Namens um das Jahr 1913/14 viele Intellektuelle und Künstler in Europa und Amerika sympathisierten und die sie höchst unterschiedlich ausfüllten. „Dada hat 391 verschiedene Haltungen und Farben je nach dem Geschlecht des Vorsitzenden.“ (Tzara, 1920, 99).

Die Mitglieder der einzelnen Dada-Zellen hatten nicht nur untereinander Kontakt, sondern standen auch im Austausch mit den Protagonisten des italienischen Futurismus und des französischen Kubismus. Sie hatten ihre Verbindungen und Freundschaften zu den New Yorker Exilanten wie zu den russischen Konstruktivisten oder den deutschen Expressionisten. So hatte Tzara schon 10 Exemplare der ersten Ausgabe von *Cabaret Voltaire* zu Marius de Zaya, dem Mitherausgeber von 291 nach New York geschickt und von diesem im Gegenzug aktuelle Ausgaben seiner Zeitschrift erhalten. Ihre individuellen Prägungen und Vorlieben umfassten den ganzen Kosmos der damaligen Stile und Auffassungen über Kunst und wurden direkt oder indirekt in das Unternehmen Dada eingebracht. Daniels (1992) vermerkt mit Recht, dass in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg eine rasante Dynamisierung der Kunst innerhalb kürzester Zeit die epochemachenden Stilrichtungen der Moderne hervorgebracht hat: Abstraktion, Kubismus, Konstruktivismus, Expressionismus und Futurismus.

Exemplarisch verdeutlicht Duchamps *Nu descendant un Escalier, No. 2*, 1912 denn auch vermeintliche Nähen und Differenzen der Zeit. Was als eine Reminiszenz an die futuristische Theorie der Bewegungsformung in der Malerei gesehen werden könnte, ist für Duchamp selbst doch eher dem Kubismus geschuldet und vom neuen Medium Film und den Chronofotografien von Étienne-Jules Marey oder Eadweard Muybridge inspiriert, einer Fragestellung, mit der sich davor schon Frantizek Kupka in seinem Bild *Les Cavaliers*, 1901-02, befasst hatte, wie Roswell (1975) hervorhob.

„Die allgemeine Erscheinung und die bräunliche Tönung sind deutlich kubistisch, obwohl die Behandlung der Bewegung ein paar futuristische Untertöne enthält.“ (Duchamp, 2002, 56) Er dachte dabei konkret an Ballas *Dinamismo di un*

Tzara, Tristan: Manifest über die schwache Liebe und die bittere Liebe. Vorgetragen in der Galery Povolozky in Paris am 12.12.1920 und in La Vie des Lettres Nr.4, 1921 erstmalig publiziert. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 79 ff.

Daniels, Dieter: Duchamps und die anderen. Köln, 1992

Roswell, Margit: Kupka, Duchamp and Marey, Studio International, Jan.-Feb. 1975. In: Hill, Anthony, Duchamp: Passim, A Marcel Duchamp Anthology, G+B Arts International Limited, 1994

Marcel Duchamp, Hinsichtlich meiner selbst (Auszug), aus: Stauffer, Serge S. (Hg.), Marcel Duchamp, Die Schriften I, Zürich 1994. In: Marcel Duchamp, Museum Jean Tinguely Basel 20.3.-30.6.2002, Ausstellungskatalog, S. 56.

cane al guinzaglio, 1912, das er in Paris gesehen hatte. Die zweite, berühmtere Version dieses damaligen Skandalbildes *Nu descendant un Escalier, No. 2* hatte er bereits im Januar 1912 fertig gestellt, ehe er im Februar die ersten Bilder der Futuristen in einer Ausstellung der Galerie Bernheim-Jeune in Paris sehen konnte. Baumgarth (1966) weist fundiert nach, dass vor August 1911 weder Originale noch Abbildungen futuristischer Bilder in Paris zugänglich waren. Diese Malerei wurde von den französischen Künstlern und Kritikern im besten Falle über die diversen, auch in Frankreich publizierten Manifeste imaginiert. Duchamp war damals gerade 25 Jahre alt.

Es macht deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der Darstellung von Bewegung, wie eingangs erwähnt, zu den geradezu unabwendbaren künstlerischen Fragestellungen Anfang des 20. Jahrhunderts wurde und in den Programmen aller Avantgarden eine Rolle spielte. Die Verbreitung des Films und immer neue Geschwindigkeitsrekorde faszinierten auch die Künstler. Somit ist dieser inhaltliche Aspekt eine hinreichende, aber keine ausreichende Bedingung für eine stilistische Klassifizierung.

Es sollte nicht vergessen werden, dass auch der Dadaismus wie der Futurismus (und nachfolgende radikale Kunst-Ismen) die typischen Merkmale aller Jugendrebellionen aufweisen. „Außerdem waren wir alle in unseren zwanziger Jahren und bereit, alle Väter der Welt zu provozieren, um dem Ödipus Freuds Freude zu machen. So kam die Unruhe, die wir bereit waren, aufs äußerste zu verbreiten, aus verschiedenen Quellen. Bei den einen war es die Ahnung oder die Gewißheit eines neuen Weges, bei den anderen war es der mangelnde Glaube an die Gesellschaft, die Nation, die Kunst, die Sitten und am Ende an den Menschen schlechthin: der Mensch als unverbesserliche Bestie, der Mensch als Nieme. Bei manchen war es auch schlicht die innere Unruhe, als Ansteckung der Unruhe um uns oder eben die Auflehnung der Jugend an sich.“ (Richter, 1978, 50)

„Der Dadaismus war eine spontane Gründung jugendlicher Menschen von unterschiedlichem Charakter, so verschieden, daß es heute unendlich schwer ist, die Gemeinsamkeiten herauszuschälen und zu definieren.“ (Huelsenbeck, 1994, 11) Tzara beschrieb es ähnlich: „Dada wurde aus einer Revolte geboren, die der Jugend jederzeit und allerorts gemeinsam ist, einer Revolte, die die völlige Hingabe des Individuums an das tiefe Verlangen seiner Natur fordert, ohne Rücksicht auf Geschichte oder geltende Logik und Moral zu nehmen, Ehre, Vaterland, Moral, Familie, Kunst, Religion, Freiheit, Brüderlichkeit usw. – alle diese Begriffe haben

Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg, 1994

einst menschlichen Bedürfnissen entsprochen. Jetzt ist nichts übrig geblieben als ein Skelett von Konventionen, sie sind ihres ursprünglichen Inhalts entleert.“ (nach Schwarz, 1973, 13)

Die Unterschiede zum Vorkriegs-Futurismus sind auf Grund der veränderten historischen Situation evident und so gesehen in ihrer Zielsetzung logisch, auch wenn sich in den künstlerischen Forderungen, wie etwa nach der freien Form oder der Verkettung unterschiedlicher Disziplinen, Gemeinsamkeiten ausmachen lassen. Auch ähnliche Gestaltungsmittel wie Typomontage (die genauso von den russischen Konstruktivisten weitergepflegt wurde), Lautgedichte, Geräuschimprovisationen (bruitistische Spektakel), die Aufhebung der Illusionsbühne, der Verzicht auf Perfektion („Vorkämpfer des Dilettantismus“) oder die Dramaturgie der Provokation flossen in das Repertoire der Dadaisten ein.

Für die italienischen Futuristen verkörperte alles Alte, was sie unter dem Begriff des Passatismus subsumierten, der Akademismus in der Kunst genauso wie die politisch-soziale Rückständigkeit Italiens, das Feindbild, das es zu bekämpfen galt. Klar, dass sich in einer historischen Situation wie der Vorkriegszeit die Möglichkeit oder zumindest der Glaube an Veränderung für eine bessere Welt entfalten konnte. Wie radikal, wie politisch gefärbt, mit welchen Mitteln zu erreichen auch immer; der Zukunft galt das Ziel. Und die Futuristen kannten das Ziel, konnten sich die Zukunft vorstellen, konnten sie in unzähligen Manifesten programmatisch beschreiben und argumentieren, was sie zu künstlerischen und politischen Strategien führte. Sie sahen die Zukunft des Menschen in einer heroischen Anpassung an die modernen Produktionsverhältnisse. Den frühen Dadaisten dagegen erstickte ein tief verwurzelt Misstrauen gegen Wahrheitstotalität jedwede hochtrabende Zukunftseuphorie. Bedingungen der Verwertung oder Normierung waren ihnen zuwider. „Der Futurismus, wie er existierte, war eine ausschließlich italienische Angelegenheit, ein Kampf gegen die fürchterliche Antike mit ihrem aalglatten Geschäftskönnen, die dort jedes Talent zu Boden schlägt. [...] war ein Kampf gegen die Apollostatue, gegen die Cantilene und den bel canto – aber was hatten wir Dadaisten damit zu tun?“, referierte Huelsenbeck 1918 (nach Riha/Schäfer, 1994, 98) bei seiner Ersten Dadarede in Deutschland, als der Post- oder Neofuturismus neue Manifeste verfasste oder sich an Mussolini anschlich.

Zwar hatten die Dadaisten für die künstlerischen Befreiungsschläge des Futurismus

Schwarz, Arturo: New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Ausstellungskatalog

Riha, Karl/Schäfer, Jürgen (Hg.): DADATotal, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart, 1994

durchaus Sympathie und Anerkennung, auch sie hatten den Akademismus satt, den sie als Laboratorium formeller Gedanken bezeichneten. Doch war dies keine unreflektierte Bewunderung oder gar Gefolgschaft. „Wir waren zwar wie alle ‚Neugeborenen‘ überzeugt, dass die Welt mit uns neu begann, tatsächlich aber hatten wir den Futurismus mit Stumpf und Stiel verschluckt. Im Prozeß der Verdauung hatten wir dann allerdings allerlei Stümpfe und Stiele wieder ausgespuckt.“ (Tzara, nach Richter, 1978, 32) „Hier ist der scharf markierte Scheideweg, der den Dadaismus von allen bisherigen Kunstrichtungen und vor allem von dem FUTURISMUS trennt [...]. Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt“, wie es im Dadaistischen Manifest von 1918 heißt. (in: Tzara, 1918)

Ganz wesentlich ist zudem, dass sich der Futurismus mit der Flut seiner Manifeste ein programmatisches Regelwerk erfand, das den Dadaisten nur fremd sein konnte. Natürlich haben auch die Dadaisten ihre Anliegen in Manifestform kundgetan, jedoch mit der entsprechenden Färbung: „Ich schreibe ein Manifest und ich will nichts, trotzdem sage ich einige Sachen und ich bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen Prinzipien bin [...] für den ununterbrochenen Widerspruch, ich bin weder für noch gegen.“ (ebd.) Nicht die Regel erfüllen, sondern sie so konsequent wie möglich zu hintergehen, war ihre Absicht. „Ich liebe ein altes Werk um seiner Neuigkeit wegen. Nur der Kontrast verbindet uns mit der Vergangenheit.“ (ebd.) So wie das menschliche Leben mehr von Widersprüchen denn von Logik, Vernunft oder Wissenschaftlichkeit geprägt zu sein scheint, schienen den Dadaisten Paradoxien, Humor, Skandal und Überraschung die geeignetsten künstlerischen Ausdrucksmittel. Ein halbes Jahrhundert später sollten diese Gesten bei den Happenings neu zelebriert werden, allerdings unter veränderten Vorzeichen.

Den beiden ersten Avantgarden, die auf die Kunst als Ganzes und nicht nur auf formale Aspekte (Kubismus, Expressionismus) abzielten, lagen unterschiedliche Weltszenarien zugrunde. Aufbruchstimmung, wirtschaftlicher Wohlstand, beginnende Demokratisierung und individuelle Emanzipation zur Zeit der Gründung des Futurismus in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts. Dagegen Kriegsdepression, Armut und Exil keine 10 Jahre später bei den Anfängen der Dada-Bewegung. Während der Futurismus noch einem grenzenlosen Panitalienismus huldigte, persiflierten die Berliner Dadaisten nationale Einrichtungen und Heiligtümer und kreierten daraus die Idee der supranationalen Dada-Länder. Johannes Baader,

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Tzara, Tristan: Manifest Dada 1918. Vorgetragen in Zürich (Meise Saal) am 23.3.1918. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 35 ff.

selbsternannter Präsident des Erdballs und Chefprovokateur zu Berlin, formulierte drastisch: „Der Oberdada ist nur eine dadaistische Bombe zur Sprengung jeder Nationalität und jeder Herrschaft, allermeist aber der deutschen.“ (nach Meyer, 1994, 15)

Dennoch war Dada keine depressive Traurigkeitsveranstaltung. Ganz im Gegenteil. Aus dem Gefühl einer grenzenlos empfundenen Freiheit – nicht der paradiesischen, sondern einer aus dem Zusammenbruch der Ordnung abgeleiteten – paarten sich ungehemmte Neugier mit rebellischer Freude an der Umkehr der Norm. „Die vollendete Skepsis ermöglicht auch die vollendete Freiheit.“ (Ball, 1992, 90)

Der Einschnitt der Kriegserfahrung, das Exil, das die kreativen Kräfte Europas in verschiedenen neutralen Zufluchten zusammenbrachte, war als zeitgeschichtliches Moment für die Zwangsläufigkeit Dadas genauso bedeutsam wie die geistesgeschichtlichen Ausgangspositionen, die bereits vor dem Krieg ausgeprägt worden waren. Beides ist in seiner Wirkungsrelevanz für die prägnanten künstlerischen Formfindungen der damaligen Zeit, wie der kubistischen Dekonstruktion oder der dadaistischen Collage und Assemblage, relevant. Lässt sich bei erstem mit der Zersplitterung der Wirklichkeitserfahrung und einer allgemeinen Auflösung eines einheitlichen Weltbildes argumentieren oder einer Vergleichzeitigung verschiedener raum-zeitlicher Zustände, kann für das zweite das Erlebnis der Zerrissenheit und des Chaos zur Wirklichkeitsfragmentierung und zur Montage von Versatzstücken geführt haben.

Eberhard Roters (1977, 3/30) stellt den Zusammenhang mit der Verkettung von technischer Möglichkeit und historischer Bedingtheit her: „Für das Auftreten von Collage und Fotomontage als neuer künstlerischer Medien gibt es, knapp gesagt, zwei Ursachen, eine technische: die Erfindung der Photographie und deren Rückwirkung auf die Kunst und eine bewußtseinsmäßige: der Verfall eines von einer zentralen Idee zusammengehaltenen einheitlichen Weltbildes zugunsten eines pluralistischen, heterogen zusammengesetzten und nicht mehr in allen seinen Teilen zu erfassenden und zu überschauenden Bildes von Welt, das unserem Bewusstsein heute seine Vorstellungsinhalte vermittelt.“

Janis/Blesh (1967) spannen den Bogen noch weiter, wenn sie mit der Materialcollage einen fundamentalen Schritt zur Erweiterung der Kunstpraxis bis in die 1960er Jahre beschreiben: „Ever since the cubist's first collage with their almost impalpable added thickness of glued paper, painting has steadily moved out into reliefs and constructions, then into objects and now finally into painting [...] that have flowed out as objects and people in motion in real spatial areas in the development of

Meyer, Raimund: Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou. In: Dada global, a. a. O..

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992

Roters, Eberhard: Mouvement Dada. In: Tendenzen der 20er Jahre, 1977, a. a. O.

Janis, Harriet und Blesh, Rudi: Collage. Personalities, Concepts, Techniques. Philadelphia, New York, London, 1967, Vorwort, o. P. In: Eckmann, 1995, a. a. O.

esthetic creations of today called Environment-Happening.” (nach Eckmann, 1995, 18) Und Francis Naumann (1981) verführt zu der Annahme, dass die Collage die wichtigste Neuerung in der westlichen Kunst seit der Findung der Perspektive in der Renaissance sei.

Eckmann, Sabine: Collage und Assemblage als neue Kunstgattung DADAS. Köln, 1995

Naumann, Francis: The Mississippi Museum of Art (Hg.), Collage and Assemblage. Mississippi, 1981, S. 1, Ausstellungskatalog

NAMENSTAG IN ZÜRICH

Der erste schriftliche Nachweis des Wortes DADA kann ganz genau auf den 15. Mai 1916 datiert werden. Kurz vorher traf Huelsenbeck in Zürich ein, und Duchamp emigrierte kurz darauf nach New York. Der Schriftsteller Hugo Ball und seine Lebenspartnerin Emmy Hennings veröffentlichten die Absichten ihres frisch gegründeten Cabaret Voltaire in Zürich: „Das nächste Ziel der hier vereinigten Künstler ist die Herausgabe einer Revue Internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom „DADA“. („Dada“) Dada Dada Dada Dada.“ (nach Richter, 1978, 13). Damit jedoch von der Geburtsstunde des Mouvement-Dada zu sprechen, wäre angesichts der künstlerischen Entwicklungen, speziell in New York, historisch verkürzend. Im Gegensatz zur Gründungsphase des italienischen Futurismus, als einer in erster Linie literarischen Protestbewegung um ihren Gründer Marinetti, verklammerte das Prinzip DADA unter diesem Logo ein heterogenes Spektrum von Disziplinen, stilistischen Fragestellungen und Meinungen, die zu jener Zeit zirkulierten.

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Das Kabarett in der Züricher Altstadt war sofort ein Szene-Treff für Künstler, Literaten, Flüchtlinge, Deserteure und Pazifisten. Jeder war eingeladen, sich zu beteiligen und eigene Ideen und Beiträge mit einzubringen, ein circus mundi einer aus den Fugen geratenen Welt. „Die Bildungs- und Kunstideale als Variétéprogramm: das ist unsere Art von ‚Candide‘ gegen die Zeit. Man tut so, als ob nichts geschehen wäre. Der Schindanger wächst und man hält am Prestige der europäischen Herrlichkeit fest. Man sucht das Unmögliche möglich zu machen und den Verrat am Menschen, den Raubbau an Leib und Seele der Völker, dies zivilisierte Gemetzel in einen Triumph der europäischen Intelligenz umzulügen. Man führt eine Farce auf, dekretierend, nun habe Karfreitagstimmung zu herrschen, die weder durch ein verstohlenes Klimpern auf halber Laute, noch durch ein Augenzwinkern dürfe gestört und gelästert werden. Darauf ist zu sagen: Man kann nicht verlangen, daß wir die üble Pastete von Menschenfleisch, die man uns präsentiert, mit Behagen

verschlucken. Man kann nicht verlangen, daß unsere zitternden Nüstern den Leichendunst mit Bewunderung einsaugen. Man kann nicht erwarten, daß wir die täglich fataler sich offenbarende Stumpfheit und Herzenskälte mit Heroismus verwechseln. Man wird einmal einräumen müssen, daß wir sehr höflich, ja rührend reagierten.“ (Ball, 1992, 101)

Kabarett etablierten sich zu Beginn des Jahrhunderts als beliebte Kleinkunsthöfen von Frankreich aus in ganz Europa und boten dem Publikum nicht nur Kurzweil für kleines Geld, sondern auch den künstlerischen Akteuren eine Einnahme, die sie von Galerien und Verlagen unabhängiger machte.

Balls Tagebucheintrag vom 5.2.1916: „Das Lokal war überfüllt; viele konnten keinen Platz mehr finden. Gegen sechs Uhr abends, als man noch fleißig hämmerte und futuristische Plakate anbrachte, erschien eine orientalisch aussehende Deputation von vier Männlein, Mappen und Bilder unterm Arm; vielmals diskret sich verbeugend. Es stellten sich vor: Marcel Janco, der Maler, Tristan Tzara, [...] Arp war zufällig auch da, und man verständigte sich ohne viel Worte. Bald hingen Jancos generöse ‚Erzengel‘ bei den übrigen schönen Sachen und Tzara las noch am selben Abend Verse älteren Stiles, die er in einer nicht unsympathischen Weise aus den Rocktaschen zusammensuchte.“ (Ball, 1992, 79)

„Alle Stilarten der letzten zwanzig Jahre gaben sich gestern ein Stelldichein“, notierte Ball (1992, 87) über den 30.3.1916 und meinte damit die Simultaneität der unterschiedlichsten Vorträge: kontrapunktische Rezitation, Gesang, Geräuschimprovisationen, Zufallslyrik, Bewegung und Pose der Akteure. Und zu allem, wie schon bei den provokanten futuristischen Kabarett, eine deftige Brise Beschimpfung, Verhöhnung und Spott fürs Publikum.

„Wir verfolgten die Taktik des direkten Angriffs aufs Publikum. Wir gingen von der Ansicht aus, daß es eine erzieherische Maßnahme von großem Wert ist, dem Publikum, das aus Neugier und Sensationslust zu uns gekommen war, zu zeigen, wie unerhört utilitaristisch und gemein man denke, wenn man sich für zehn Mark ‚Kunst‘ kaufen will. Wir wollten diesen Menschen, die mit Pfeifen, Trompeten und Totschlägern zu uns kamen, mit den größten Mitteln klar machen, daß ihre Vorstellung von Kunst und Geist nur ein ideologischer Überbau war, den sie sich für Geld zu erwerben suchten, um dadurch ihre alltäglichen Schiebergeschäfte zu rechtfertigen.“ (Huelsenbeck, nach Bergius, 1993, 318)

Die impulsiven Auftritte aber nur auf die Provokationslust zu reduzieren, würde

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Werkbund-Archiv Band 19, Gießen, 1993

ein Moment außer Acht lassen, das viele künstlerische Gesten bis heute konnotiert, vielleicht sogar bedingt. Der Drang, sich physisch zu spüren und der eigenen Vitalität Ausdruck zu verleihen. Die Erfahrung der eigenen körperlichen Bewegung zum Thema künstlerischer Untersuchungen oder gar künstlerischer Praktiken zu machen, fand sicher in jenen Jahren ihren Anfang, wie man vergleichbare Ideen auch bei der Lebensreformbewegung findet. Deshalb ist zwischen gezielt inszenierten Provokationen und eher situativen, anarchischen Ausbrüchen kaum zu differenzieren. Aus heutiger Sicht, besonders wenn man DADA als historische Avantgarde betrachtet, scheint die Programmvielfalt der Züricher verblüffend. Da gab es leise und laute Töne, Politisches und Unpolitisches, Traditionelles und Fortschrittliches. Expressionistische Gedichte neben Texten mittelalterlicher Mystiker. Protestsongs gegen den Krieg folgten russische Balalaika-Klänge, Klavierstücke von Bach und Brahms oder ‚Neger-Rhythmen‘. Picasso-Grafiken zierten die Wände genauso wie Marinettis Buchstabenplakate.

Zu den Aktivisten der ersten Stunde zählten neben Ball dessen Lebensgefährtin und spätere Ehefrau Emmy Hennings, die Maler Jean Arp, Hans Richter, Marcel Janco sowie der Dichter und Psychiater Richard Huelsenbeck und Tristan Tzara. Inmitten des Krieges war die neutrale Schweiz eine sichere Enklave für geistige und künstlerische Arbeit. Das Kabarett in der Züricher Spiegelgasse 1, schräg gegenüber der Wohnung Lenins, wurde zum Treffpunkt und Aktionsraum einer intellektuellen Exilantengruppe aus ganz Europa. Richter verweist auf die einzigartige Stimmung zu jener Zeit, in der sich Interesse, Solidarität und Wertschätzung unter Exilanten und Einheimischen als fruchtbare Synergie entfalten konnte. Die Stadt war zu klein, um sich aus dem Weg gehen zu können. Man musste sich zwangsläufig treffen und kennen lernen.

Die etymologische Herkunft des Begriffs Dada ist, fast möchte man Absicht unterstellen, vieldeutig. Richter (1978, 30) erinnerte sich: „Wohl aber hörte ich die beiden Rumänen Tzara und Janco sich gegenseitig mit ‚da da‘ ihre rumänischen Redeströme bejahren. [...] Nichts konnte unseren Optimismus, das Gefühl einer neu gewonnenen geistigen Freiheit auf jener Insel im Todesmeer besser ausdrücken als diese kräftig wiederholten ‚da, das – ja, ja‘ der Lebensbejahung. [...] Die einen behaupten, das Wort sei durch blindes Aufschlagen des Wörterbuches ‚entdeckt‘ worden, die anderen, es bedeute Schaukelpferd, während Ball selbst alle Erklärungen offenläßt. ‚Dada‘ heißt im Rumänischen Ja, Ja; im Französischen

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Hotto- und Steckenpferd. Für Deutsche ist es ein Signum alberner Naivität und zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen.' Am 18.4.1916, als die Bewegung noch jung war, gab Tzara diese Version: ‚Ein Wort wurde geboren, ich weiß nicht wie?‘ Aus den Zeitungen erfährt man außerdem, daß die Kru-Neger den Schwanz einer heiligen Kuh ‚dada‘ nennen; - die Würfel und die Mutter heißen in einer bestimmten Gegend Italiens Dada; Dada ist die Amme und was anderes Nahrhaftes zu dem Ursprung dieses Wortes etwa noch entdeckt werden mag. Und Arp: [...] ‚Ich erkläre hiermit, daß Tzara das Wort Dada am 6. Februar 1916 um 6 p.m. erfand. Ich war gegenwärtig mit meinen 12 Kindern, als Tzara zuerst das Wort äußerte ... das geschah im Café de la Terrasse in Zürich, und ich trug ein Brioche in meinem linken Nasenloch.‘ Und Huelsenbeck dagegen: ‚Das Wort Dada wurde zufällig entdeckt von Ball und mir in einem deutsch-französischen Wörterbuch, als wir einen Künstlernamen für Madame LeRoy, die Sängerin in unserm Kabarett, suchten. Dada ist ein französisches Wort für Steckenpferd.‘ “

Zum einem blitzt hier der nihilistische Humor des Dadaismus auf, zum anderen aber auch eine dazu geradezu im Widerspruch stehende Rechthaberei seiner Protagonisten, die alle für sich selbst die Urheberschaft reklamierten. Als gesichert gilt auch, dass im Gegensatz zu Ball und Huelsenbeck, die sich immer gegen eine Organisierung des Geschehens wandten, gegen eine Ästhetisierung des Protests zum Selbstzweck oder gegen die Rahmendefinition einer neuen Kunst, gerade Tzara mit Hilfe von Serner an der Etablierung eines neuen Ismus interessiert war.

GADJI BERI BIMBA GLANDRIDIDI LAULA LONNI CADORI

GADJAMA GRAMMA BERIDA BIMBALA GLANDRI GALASSASSA LAULITALOMINI

GADJI BERI BIN BLASSA GLASSALA LAULA LONNI CADORSU SASSALA BIM

Schon 1917 wurde das Cabaret Voltaire wieder geschlossen. Ball und Tzara übernahmen die Räume der Coray Galerie in der Bahnhofstraße 19 und eröffneten dort am 17. März mit erweiterten Zielen die Galerie DADA. „Die Barbarismen des Kabaretts sind überwunden. Zwischen ‚Voltaire‘ und ‚Galerie Dada‘ liegt eine Spanne Zeit, in der sich jeder nach Kräften umgetan und neue Eindrücke und Erfahrungen gesammelt hat.“ (Ball, 1992, 148)

Das Ambiente wirkte im neuen Domizil wesentlich seriöser als das Hinterzimmer einer Altstadtspelunke (Ball) in der Spiegelgasse. Die Kulturelite der Stadt zählte jetzt zu den Besuchern und nicht mehr nur trinkfeste Amüsierungsrige. Dada war

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992

gesellschaftsfähig geworden. Einer Gruppenausstellung mit Arbeiten der Berliner Sturm-Künstler (Campendonk, van Heenskerk, Kandinsky, Klee, Mense, Münter) folgten Einzelpräsentationen von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Giorgio de Chirico. Bei der Programmgestaltung spielte sicherlich die Freundschaft zwischen Hugo Ball und Herwarth Walden, dem Gründer und Leiter des in Berlin ansässigen Sturm-Imperiums, eine entscheidende Rolle. Beide kannten sich aus ihrer gemeinsamen Münchner Zeit. In einer zweiten Sturm-Staffel im April folgten dann Bilder von Bloch, Baumann, Ernst, Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Kubin, Muche und Maria Uhden, was nochmals auf die inhaltliche Vielfalt des Züricher Dadas hinweist.

Aber die Galerie war nach wie vor auch ein Ort für das dadaistische Veranstaltungsprogramm. Dort war es auch, wo Hugo Ball am 23.6.1917 sein für die literarische Entwicklung so bedeutsames erstes Lautgedicht *gadjì berì bimba* vortrug, das man als vollständig abstrakt bezeichnen konnte. „Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, ‚Verse ohne Worte‘ ...“ (Ball, 1992, 105) Es war der erste Schritt, den Irrationalismus in die Literatur einzuführen, dem später auch Tzara, Raoul Hausmann oder Kurt Schwitters mit seiner berühmten Ursonate folgen sollten. Balls Tagebucheintragung vom 5.3.1917 verdeutlicht die stilistische Konsequenz aus der zeitgeschichtlichen Situation: „Daß das Bild des Menschen in der Malerei in dieser Zeit mehr und mehr verschwindet und alle Dinge nur noch in der Zersetzung vorhanden sind, das ist ein Beweis mehr, wie häßlich und abgegriffen das menschliche Antlitz, und wie verabscheuenswert jeder einzelne Gegenstand unserer Umgebung geworden ist. Der Entschluß der Poesie, aus ähnlichen Gründen die Sprache fallen zu lassen, steht nahe bevor.“ (Ball, 1992, 84) Und über die Dichtung Huelsenbecks schrieb er: „Seine Verse sind ein Versuch, die Totalität dieser unnennbaren Zeit mit all ihren Rissen und Sprüngen, mit all ihren böartigen und irrsinnigen Gemütlichkeiten, mit all ihrem Lärm und dumpfen Getöse in eine erhellte Melodie aufzufangen. Aus den phantastischen Untergängen lächelt das Gorgohaupt eines maßlosen Schreckens.“ (nach Riha/Schäfer, 1994, 19) Der Sprung in die reine Abstraktion, wie ihn Kupka, Mondrian, Delaunay oder Kandinsky unternahmen, fand in der Musik sein Äquivalent in der Auflösung konventioneller Harmoniestrukturen bei Satie, Debussy, Strawinsky oder Varèse.

Gegenüber der ‚parole in liberta‘, die der Futurismus als literarische Form beschwor und die das einzelne Wort, den Begriff aus der Semantik des Satzgefüges befreite, suchten die Dadaisten dem isolierten Wort seine ihm eigene Poesie und Magie zurückzugeben, ohne dass diese solitären Worte einen ‚konventionellen‘ Sinn hätten

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992

Riha, Karl/Schäfer, Jürgen (Hg.): DADA-total, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart, 1994

ergeben können. In letzter Konsequenz blieb nach der Simultanform – dem gleichzeitigen Vortrag durch mehrere Akteure, die ein Differenzieren und somit Verstehen der Worte unmöglich machte, Sprache also auf Akustik ohne Sinnkommunikation reduzierte – nur noch die Möglichkeit der „Versilbung“ oder „Verlautung“ der Sprache. Hausmann löste Sprache durch Intonierung und Lautstärke vollkommen im Affekt auf. In diesen tonalen Dichtungen ist ganz eindeutig die Vorläuferschaft zum späteren Lettrismus des Isidore Isou im Nachkriegs-Paris zu sehen.

Ein visuelles Pendant findet sich in einer Zeichnung Man Rays *ohne Titel*, 1924. Dort ersetzte er die Worte eines Textes durch dicke Striche und überantwortete ihn der Phantasie des Betrachters, der seinen ‚Text‘ zu imaginieren hatte. Auch hier wird der Betrachter, der Rezipient zum mental aktiven Partner, als Ergänzer des Künstlers. Stärker noch als bei den abstrakten Bildern formuliert sich in dieser kleinen Arbeit von Man Ray ein Prinzip der Ambiguität, das im Kontext individualistischer Rezeptionstheorien auf Sinn, auf Inhalt abzielt.

Die dadaistische Kunst war, nach Balls Ausführungen, an der Abstraktion interessiert. An einer Meta-Realität, die die verlorene Ordnung des Realen zu ersetzen vermochte und deshalb auch näher an der Kunsttheorie Kandinskys als etwa an der futuristischen Bewegungs- und Geschwindigkeitsdarstellung oder der Verherrlichung des Maschinenkults. Doch wie schon die Futuristen kritisierte man die Entfremdung der Kunst von den Menschen. Allerdings unter ungleichen Prämissen. Dada ging es nicht ausschließlich um den Adressaten der künstlerischen Produktion und dessen Rezeptionsfähigkeit, sondern um die Lebenszusammenhänge selbst, die die Themen der Kunst darstellen sollten. Ball vermerkte am 5. Mai 1917 über seine Gespräche mit Huelsenbeck: „Wir diskutierten die Kunsttheorien der letzten Jahrzehnte, und zwar immer in einem Sinn, der das fragwürdige Wesen der Kunst selber, ihre vollkommene Anarchie, ihre Zusammenhänge mit Publikum, Rasse und momentaner Bildung betrifft. Man kann wohl sagen, daß uns die Kunst nicht Selbstzweck ist, dazu bedürfte es einer mehr ungebrochenen Naivität, aber sie ist uns eine Gelegenheit zur Zeitkritik und zum wahrhaften Zeitempfinden, Dinge, die doch Voraussetzungen eines belangvollen, typischen Stils sind.“ (Ball, 1992, 88)

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992

Man wollte eine schöpferische Kunst, die das Ernsthafte und das Zufällige der Lebensgesetze des befreiten Menschen einschloss. „Die Folgerungen dieser Bewegung gingen über Literatur und Kunst hinaus. Sie zielte auf eine Befreiung des Individuums von Dogmen, Formeln und Gesetzen und auf eine Bestätigung

des Individuums auf geistiger Ebene. Man kann sogar sagen, daß die Bewegung das Individuum vom Verstand unabhängig machte und das Genie auf eine Stufe mit dem Idioten stellte [...] Man kümmert sich nicht länger um das Wissen, ob ein Ding schön oder hässlich ist; ob es gut gemacht ist oder ob es den elementarsten Kompositionsregeln entspricht. Wir streben nach dem Hässlichen, wie Apollinaire schon gesagt hat. Wir rufen nicht länger nach übergeordneten Kräften, die als Hüter der Ordnung einschreiten. Es gibt nicht länger privilegierte Bereiche menschlichen Strebens; die niedrigsten Werte werden ebenso bevorzugt wie die höchsten. Aus Gründen der Strategie macht sich bei uns eine Schwäche für das Phantastische, Absurde, Vulgäre, Grobe, Unausgeglichene, Unvorhergesehene und Kontroverse bemerkbar, denn wir müssen immer auf der Hut sein, um den Rückfall in Gewohnheiten zu verhindern, die sich im Laufe einer langen Tradition als natürlich herausgestellt haben. Wir müssen das Schöne, Edle, Erhabene, Zauberhafte, Wohlgeordnete und Vollkommene daran hindern, das Untier am Schwanz zu packen.“ (Ribemont-Dessaignes, 1931)

Ribemont, Dessaignes, Georges: History of Dada, 1931. Zit. nach Schwarz, 1973, a. a. O.,

I SHALL FROM NOW ON DO THINGS I'M NOT SUPPOSED TO DO MAN RAY

Mit Dada begann die Kunst, ihr Gegenteil als Möglichkeit zu denken. Das Gegenteil dessen, was als kanonisierte Kunst galt. Das Gegenteil zu den üblichen tradierten Materialien und Sujets, das Gegenteil zum passiven Betrachter-Objekt-Verhältnis, das Gegenteil der anerkannten ‚Spielregeln‘ der Kunst und des Künstlerbildes im so genannten bürgerlichen Zeitalter. Für den Sinn den Nichtsinn, für das Schöne das Hässliche, für die Vernunft das Irrationale, das Absurde entmachtete die Logik, der Zufall obsiegte über die formale Notwendigkeit. Das ‚Anti‘ ließ sich auf alle akademischen Kategorien projizieren. „Der Dadaismus wollte nie das Meisterwerk, er verstand sich als subversive Kleinkunst.“ (Meyer, 1994, 8) „Das Kunstwerk ist nicht mehr der Träger einer unabhängig schöpfenden Künstlerpersönlichkeit, es kann nicht als Inbegriff ästhetisch-idealistischer Ideen gedeutet werden, die eine Überhöhung der Wirklichkeit im Kunstwerk fordern, denn diese besteht nun selbst zum Teil aus der banalen, zufälligen Realität. Auch das Geschmacksurteil kann sich nicht mehr an den Kategorien von Schönheit, Originalität, Totalität und Können orientieren, es wird konfrontiert mit vergleichbar mangelnder künstlerischer Gestaltung, Neuartigkeit und Wertlosigkeit“, analysierte Sabine Eckmann (1995, 74) in ihrer Untersuchung zu den Materialbildern der Dadaisten. Sicherlich spielen

Meyer, Raimund: Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou. In: Dada global, a. a. O.

Eckmann, Sabine: Collage und Assemblage als neue Kunstgattung DADAS. Köln, 1995

hier auch die Recyclingideen der Lebensreformbewegung mit hinein: ‚aus Unrat macht Hausrat‘.

Mit dem neuen Kunstbegriff konnte in seiner zugespitztesten Form auch die Vernichtung von Kunst als ein künstlerischer Akt gelten. Eine solche Auslöschung zelebrierte Breton auf der ersten Freitags-Soirée der Zeitschrift *Littérature* am 23. Januar 1920 in Paris, als er eine von Picabia angefertigte Kreidezeichnung auf einer Schiefertafel auslöschte und damit auch ein historisches Vorbild für Robert Rauschenberg lieferte, der 1953 eine Zeichnung von de Kooning ausradierte.

Ihr Berliner Manifest von 1918 schlossen Tzara, Grosz, Janco, Huelsenbeck, Hausmann u. a. mit dem Satz: „Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!“ (in Tzara, 1918) Wozu Huelsenbeck (1994, 11) später anmerkte: „Aber was hieß es damals ‚Gegen etwas zu sein?‘ Was hieß es, die Gegenseite ebenso zu schätzen wie die Seite des Dafürseins? Oder: was hieß es und was heißt es, dafür und dagegen zu sein?“

Was sich unter dem Begriff der Anti-Kunst in die Nomenklatur der Kunstgeschichte einschrieb, war kein Ikonoklasmus, sondern ein radikaler Großversuch, Theorie und Praxis der Kunst auf neue Füße zu stellen, um sie so mit einer veränderten Wirklichkeit zu synchronisieren. Der Versuch einer Sinnstiftung in einer anomischen Gesellschaft (Durkheim), die an der Obsoleszenz ihrer Strukturen zu zerbrechen drohte.

Wenn also der tradierte Kunstbegriff mit all seinen ihn konstituierenden und tangierenden Teilen einer totalen Revision unterzogen wurde, war es geradezu unausweichlich, dass der Betrachter in seinen Handlungsmöglichkeiten zum Thema künstlerischer Überlegungen und künstlerischer Praxis werden musste.

WIR HABEN MIT SCHEREN GEMALT

Diane Waldman unterstreicht die Analogien zur modernen Gesellschaft und den Realitätsbezug, im Hinblick auf die Materialwahl, der neuen Kunstformen: „Die Collagetechnik war in geradezu idealer Weise geeignet, den Lärm, das Tempo, die Hektik und Flüchtigkeit des städtischen, industriellen Lebens im 20. Jahrhundert festzuhalten. Die Collage wurde zum Medium des Materiellen, sie dokumentierte unsere Kultur, ihre Menschlichkeit und Unmenschlichkeit, sie brachte nicht nur das Modische zur Sprache, sondern auch das Vergängliche und das Absurde.“ (Waldman, 1993, 11) Und es ist in der Tat auch eine Antwort auf die Frage nach Notwendigkeit

Tzara, Tristan: Manifest Dada 1918. Vorgetragen in Zürich (Meise Saal) am 23.3.1918. In: Tristan Tzara, Sieben Dada

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg, 1994

Waldman, Diane: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln, 1993

der Darstellung des Realen, der Repräsentation der Dingwirklichkeit. Herzfelde rechtfertigt in seiner Einleitung zu *Erste Internationale Dada-Messe 1918* die pragmatische Methode: „Die Dadaisten sagen: Wenn früher Unmengen von Zeit, Liebe und Anstrengungen auf das Malen eines Körpers, einer Blume, eines Hutes, eines Schlagschattens usw. verwandt wurden, so brauchen wir nur die Schere nehmen und uns unter den Malereien, photographischen Darstellungen all dieser Dinge ausschneiden, was wir brauchen; handelt es sich um Dinge geringeren Umfangs, so brauchen wir auch gar nicht Darstellungen, sondern nehmen die Gegenstände selbst, z. B. Taschenmesser, Aschenbecher, Bücher etc., lauter Sachen, die in den Museen alter Kunst recht schön gemalt sind, aber eben nur gemalt.“ (nach Eckmann, 1983, 83) Hannah Höch beschrieb es dagegen auch als Attitüde: „Wir nannten unsere Technik Fotomontage, weil dies unsere Aversion enthielt, den Künstler zu spielen.“ (Höch, 1984, 24)

Neben Pragmatismus, künstlerischem Fortschritt und Attitüde spielte auch die Bedeutung des Zufälligen in damaliger Zeit der Relativitätstheorien eine wichtige Rolle. „Es blieb ein Abenteuer, selbst einen Stein zu finden, ein Uhrwerk zu entdecken, ein kleines Straßenbillett zu finden, ein schönes Bein, ein Insekt, die Ecke des eigenen Zimmers zu erleben, all das konnte reine unmittelbare Gefühle mobilisieren. Indem man so die Kunst dem täglichen Leben und den besonderen Erfahrungen anpasst, wird Kunst selbst den gleichen Risiken derselben Gesetze des Unvorhergesehenen unterworfen und den Zufällen, dem Spiel lebendiger Kräfte. Kunst ist nicht mehr die ‚ernste und gewichtige‘ Gefühlsbewegung, noch eine sentimentale Tragödie, sondern einfach die Frucht der Lebenserfahrung und Lebensfreude.“ (Janco, nach Richter, 1978, 49)

Das Moment des Zufalls, das sich hier aus einer begrenzt kalkulierbaren Lebenswirklichkeit ableitet, wurde zu einem bestimmenden künstlerischen Prinzip. Wie beim automatischen Zeichnen, beim automatischen Schreiben oder beim Ausdruckstanz sollten alle einstudierten Verfahren und ästhetischen Sichtweisen des „Händchens“, jede tradierte Konvention getilgt werden. Die impulsive Exploration des Unbewussten schien eine Quelle, mit der man das Gestaltungsvakuum, das aus der Ablehnung der Tradition entstand, füllen konnte. Aber der Zufall war den Dadaisten nicht nur ein Mittel einer anderen Erkenntnisgründung, es war für sie auch eine Taktik, sich sozialer Bedingtheit zu entziehen. Werner Spies (1988, 51) bemerkt dazu, auf die Geschehnisse um den Ersten Weltkrieg verweisend: „Man wollte die geschichtliche, ja genetische Determiniertheit und damit die Mitverantwortung

Eckmann, Sabine: Collage und Assemblage als neue Kunstgattung DADAS. Köln, 1995

Höch, Hannah, 1889-1978, Institut für Auslandsbeziehungen, (Hg.), Stuttgart, 1984, S. 24, Ausstellungskatalog

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Spies, Werner: Max Ernst, Die Welt der Collage, Kunsthalle Tübingen, 1988, Köln, 1988, Ausstellungskatalog

für ein Desaster radikal zurückweisen.“

Arp entdeckte 1916 seine erste Zufallszeichnung, eine erste abstrakte Komposition. Achtlos auf den Boden gestreute Schnipsel einer misslungenen Zeichnung inspirierten ihn, und er klebte sie so, wie er sie vorfand (oder so ähnlich!), auf einen Papierbogen. Er sollte damit nicht nur ein künstlerisches Produktionsverfahren propagieren, sondern auch die Frage der Autorenschaft, wie Backes-Haase (1992, 119) feststellt, hinterfragt wissen.

Ein nahezu identischer Zufall inspirierte Man Ray auf dem Weg zu seinem Bild *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, 1916, das er mit ausgeschnittenen Buntpapieren vorab komponieren wollte, um die Bewegung durch die Abfolge verschiedener Farben darzustellen: „Nachdem ich die Komposition mehrmals geändert hatte, wurde ich immer unzufriedener. [...] Da fielen mir die bunten Papierreste ins Auge, die zu Boden gefallen waren. Sie bildeten ein abstraktes Muster [...] Ich spielte mit diesen Papierstücken herum und sah plötzlich vor mir, wie das fertige Bild aussehen mußte.“ (Man Ray, 1983, 59) Später half ihm ein ähnlicher Zufall bei der ‚Erfindung‘ der Rayography, einem Verfahren der kamerlosen Fotografie, die unabhängig von ihm auch vom Berliner Dadaisten Christian Schad entdeckt wurde. Bei diesem Verfahren werden Gegenstände oder Schablonen auf Fotopapier gelegt, und dann wird es belichtet und fixiert.

Und schließlich war es auch Zufall, „eine unerträgliche visuelle Heimsuchung“, als Max Ernst am 10.8.1925 sein Frottage-Verfahren entdeckte. Die Dielen eines Hotelzimmers in Pornic an der französischen Atlantikküste inspirierten ihn, die Maserung der Bretter ‚durchzupausen‘. „Es handelt sich darum, nicht zu zeichnen, man muß lediglich abpausen.“ (Max Ernst nach Spies 1991, 21)

Eine Version des kalkulierten Zufalls stellen Duchamps *Trois stoppages étalan*, 1913-14 dar, die aus seiner künstlerischen, wohl auch (pseudo-)wissenschaftlichen Neugier auf der Suche nach einer neuen Maßeinheit entstanden. Möglicherweise durch das in Poincarés Lehrbuch *Wissenschaft und Hypothese* beschriebene Fadenexperiment inspiriert, ließ er nacheinander drei straff gespannte, ein Meter lange Fäden aus einem Meter Höhe fallen. Er fixierte die zufällige ‚Landung‘ mit Firnistropfen auf (preußischblauen) Leinwandstreifen, die er später mit Glasplatten abdeckte. Zusammen mit den hölzernen Schablonen, die dem Fadenlauf nachgebildet waren, wurde das Werk, das Duchamp auch als *hasard en conserve*, als konservierten Zufall bezeichnete, in einem Krocketschlägerkasten untergebracht. „Die Vorstellung vom Zufall, von der damals viel gesprochen wurde, interessierte auch mich, und außerdem wollte ich damit die Hand, die künstlerische Handschrift, in

Backes-Haase, Alfons: Kunst u. Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests, Frankfurt/M., 1992

Ray, Man: Selbstportrait, München, 1983

Spies, Werner: Max Ernst, Graphik und Bücher, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1991, Ausstellungskatalog

Vergessenheit bringen, denn im Grunde ist auch diese Hand Zufall. Der reine Zufall war für mich ein Mittel, das ich gegen die logische Wirklichkeit einfügen konnte.“ (Duchamp, 2002, 68) Natürlich war diese Arbeit auch eine humorvolle Karikatur jenes Platinstabes, der als Urmeter im Internationalen Büro für Maße und Gewichte in Sèvres bei Paris aufbewahrt wurde. Weit mehr jedoch war sie, wie er selbst sagte, seine erste Arbeit, die ihn von seiner künstlerischen Vergangenheit befreite. Ansonsten war der Zufall für Duchamp eine Methode: „Ich bevorzuge den Zufall nicht, aber ich finde, daß ich ihn genauso gut einsetzen kann wie die Perspektive oder Wortspiele oder irgend ein anderes Verfahren.“ (nach Stauffer, 1992, 123)

In der zufälligen Entdeckung des Zufalls wird der künstlerische Geniebegriff des 19. Jahrhunderts, der Schöpfungsakt des Talents, ausgehebelt. Der Zufall wird selbst zu einem bestimmenden Moment des Kreativen. Der erfindende Künstler weicht dem findenden Künstler.

Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Interviews und Statements. (Hg.) Gauss, Ulrike Stuttgart, 1992

IHR ZUFALL IST NICHT DERSELBE WIE DER MEINE ODER? MARCEL DUCHAMP

In der Literatur war die Methode der zufälligen Komposition bereits geläufig. So verweist Schwarz (1973, 29) auf Lewis Carrolls Rezept: „For first you write a sentence; And then you chop it small; Then mix the bits, and sort them out just as they chance to fall: The order of the phrase makes no difference at all.“ Ganz ähnlich verfuhr ja auch Tzara mit seinen ‚Zufallsgedichten‘, wenn er bei Dada-Veranstaltungen Zettelchen aus seiner Hosentasche zog und die zufällige Abfolge der darauf notierten Worte zum Gedicht erklärte, was die konservative Kunstkritik noch in den 1950er Jahren angriff: „... so gibt der Dichter seine Rolle an den Zufall ab, der die Inspiration ersetzt. Wenn das nicht ästhetischer Nihilismus ist, dann gibt es keinen.“ (Sedlmayr, 1996, 61)

Schwarz, Arturo: New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Ausstellungskatalog

Sedlmayr, Hans: Über die Gefahren der modernen Kunst. Vortrag 1950. In: Darmstädter Gespräch: Über das Menschenbild in unserer Zeit, hg. von Hans Georg Evers, Darmstadt, 1950. Zit nach: Harrison/Wood, 2003, a. a. O., S. 798-802.

Doch für Tzara (1920, 90) war das Verfahren, eine Paraphrase von Carrolls Rezept, nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Rezipienten durchaus als emanzipatorischer Akt ernstgemeint:

Tzara, Tristan: Manifest über die schwache Liebe und die bittere Liebe. Vorgetragen in der Galery Povolozky in Paris am 12.12.1920 und in La Vie des Lettres Nr.4, 1921 erstmalig publiziert. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 79 ff.

„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 unverständenen Sensibilität.“

Unmissverständlich eine erste Handlungsanleitung zum Kunstmachen, eine Delegation der Produktion an den Adressaten.

Die Entdeckung und Anerkennung des Zufalls sind für die Betrachterrolle in der Kunst des 20. Jahrhunderts insofern von Bedeutung, als das Ergebnis eines künstlerischen Prozesses von da an nicht mehr notwendigerweise und ausschließlich durch den Künstler bestimmt und gelenkt sein musste. Wenn das Ergebnis, egal wie es aussehen würde, in letzter Konsequenz zufällig sein konnte, konnte es auch von einem anderen als dem Künstler hervorgebracht werden.

Hier kommt Dada aus den schöpferischen Untersuchungen des Zufälligen zur Möglichkeit der Ablösung eines tradierten Werkverständnisses, das den Schöpfungsakt immer noch an die Künstlerhand gekoppelt sah. Dada unterscheidet sich hier ganz klar von Duchamp und dessen Einführung des Ready-mades. Während bei Arp, Ernst oder Man Ray der Zufall zur Gestaltungsmethode wurde - und zu einem signifikanten Merkmal surrealistischer Kunst - war er für Duchamp eine Betrachtungsweise. Daniels (1992, 212) differenziert hier sehr klar und berührt einen interessanten Rezeptionsaspekt: „Beim Ready-made tritt an die Stelle des Schaffens das Wählen, das selektive Sehen eines Dinges. Der Modus der Rezeption - Betrachten und Auswählen - wird durch das Ready-made zum Modus der Produktion erhoben. Der Künstler wechselt die Seite, er wird vom Schöpfer zum Betrachter, der [...] eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes findet. [...] Das Ready-made ist die reinste und klarste Form dieser Art Findung, die an die Stelle der Erfindung tritt ...“ Duchamps Leistung bestand sicherlich darin, dass er den Begriff des Kunstmachens aus seiner traditionellen Definition befreite. Wenn schon die Zutaten, Ölfarbe, Terpentin, Leinwand, Pinsel usw. fertige Produkte waren, mit denen der Künstler dann sein Werk schuf, konnte schlussendlich auch ein fertiges Produkt, ohne es weiter bearbeiten zu müssen, durch die Behauptung

Daniels, Dieter: Über Interaktivität In: Kemp, 1996, a. a. O. S. 85-100

des Künstlers zum Werk ‚geadelt‘ werden. „Was heißt ‚machen‘, ‚etwas machen‘? Das heißt, eine Tube Blau, eine Tube Rot auswählen, ein wenig davon auf eine Palette setzen, und immer auswählen, die Stelle, wo man sie auf die Leinwand bringen wird, immer ist es auswählen. Nun, um auszuwählen, kann man sich der Farbtuben bedienen, kann man sich der Pinsel bedienen, aber man kann sich auch einer ‚bereits gemachten‘ Sache bedienen, die entweder mechanisch oder von Hand gemacht ist, von der Hand eines anderen Menschen sogar, wenn Sie so wollen, und sie sich aneignen, weil Sie ausgewählt haben.“ (Duchamp nach Stauffer, 1992, 104)

Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Interviews und Statements. (Hg.) Gaus, Ulrike Stuttgart, 1992

Den Auswahlaspekt hob Duchamp ausdrücklich hervor, als er in der zweiten und letzten Ausgabe seiner Zeitschrift *The Blind Man* zur Ablehnung des *Fountain* Stellung bezog (zumindest geht man davon aus, dass er der Autor des Artikels war): „Andere [behaupten], sie sei Plagiarismus, ein schlichtes Stück Klempnerei. Nun ist aber die Fontäne von Mr. Mutt nicht unmoralisch, das ist absurd, nicht mehr als eine Badewanne unmoralisch ist. Sie ist ein Zubehör, das man täglich im Schaufenster eines Klempners sieht. Ob Mr. Mutt die Fontäne mit eigenen Händen gemacht hat oder nicht, ist unwichtig. Er WÄHLTE sie aus. Er nahm einen gewöhnlichen Artikel des Lebens, stellte ihn so auf, daß eine nützliche Bedeutung verschwand hinter dem neuen Titel und Standpunkt, schuf einen neuen Gedanken für dieses Objekt.“ (nach Tomkins, 1999, 219)

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999

Bekanntlich reichte Duchamp unter dem Namen Richard Mutt das als *Fountain* titulierte Urinal zur *First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists* ein, die vom 10.4. bis 6.5.1917 im New Yorker Grand Central Place stattfand und nach dem Vorbild des französischen *Salon des Indépendant* juryfrei sein sollte. Jeder, der eine Aufnahmegebühr von einem und fünf Dollar Jahresgebühr bezahlt hatte, sollte seine Arbeiten ausstellen können. Nachdem das Werk nicht ausgestellt wurde, verließ Duchamp als einer von 11 Vorständen die Vereinigung. Auch diese Inkunabel der Ready-mades war danach verschollen, doch man weiß zuverlässig, dass es sich damals schon um die Ausführung einer als Provokation gedachten Gemeinschaftsidee handelte, bei der neben Duchamp noch Walter Arensberg und der Maler Joseph Stella beteiligt waren. Mit dieser Aktion wollten sie der vermeintlich progressiven und am Neuen interessierten Kunstgemeinde und der Mehrheit des Vorstandes deutlich machen, wie traditionell und borniert diese letztlich waren.

Den Konflikt über den radikalen Wandel des Kunstverständnisses, auch die Orientierungslosigkeit und Verschiebung gültiger Parameter beschrieb Beatrice Wood (nach Tomkins, 1999, 215) in ihren Erinnerungen sehr plastisch. „Wir können es nicht ausstellen, sagte Bellows hitzig, wobei er ein Taschentuch herausnahm und sich die Stirn abwischte. Wir können es nicht ablehnen, die Aufnahmegebühr ist bezahlt, antwortete Walter [Arensberg] sanft. Es ist unanständig! brüllte Bellows. Das kommt auf den Standpunkt an, versetzte Walter, wobei er ein Grinsen unterdrückte. Jemand muß es als Witz eingeschickt haben. Es ist R. Mutt signiert: klingt mir verdächtig murrte Bellows angeekelt. Walter näherte sich dem fraglichen Objekt und berührte seine schimmernde Oberfläche. Und mit der Würde eines Dozenten, der vor Männern in Harvard einen Vortrag hält, führte er aus: Eine herrliche Form wurde hier offenbart, befreit von ihrem funktionalen Zweck, deshalb hat ein Mann hier eindeutig einen ästhetischen Beitrag geleistet. ... Bellows ging davon, kehrte voller Wut wieder, als wolle er es zerstören. Wir können es nicht ausstellen, mehr gibt's dazu nicht zu sagen. Walter berührte leicht seinen Arm. Darum geht es doch überhaupt in der Ausstellung; eine Gelegenheit, dem Künstler zu ermöglichen, daß er etwas in seinem Belieben Stehendes einschickt, daß der Künstler entscheidet, was Kunst ist und nicht jemand anderes. Bellows schüttelte unter Protest den Arm ab. Sie wollen damit sagen, wenn einer auf Leinwand geklebten Pferdemit einschickt, dann müssten wir das akzeptieren! Ich fürchte, wir müssten, sagte Walter mit dem Anflug eines Leichenbestatters.“

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999

Knappe achtzig Jahre später sollte der grundlegende Zweifel Bellows an der Kunst geradezu tautologisch zur Wirklichkeit werden. Der englische Großsammler Charles Saatchi hatte eine Auswahl seiner Young British Art unter dem reißerischen Titel Sensation nach Stationen in London und Berlin, zuletzt ins New Yorker Brooklyn Museum entsandt. Darunter Chris Ofilis Bild The Holy Virgin Mary. Dessen Interpretation der christlichen Mariendarstellung ‚ruht‘ dabei, wie fast alle seine Werke, auf Elefantenmistknödeln an die Wand gelehnt. Diese Kulturmetapher des dunkelhäutigen Turner-Prize-Trägers hatte New Yorks Bürgermeister denn sogleich als ‚krankhaft‘ bezeichnet und die öffentlichen Fördermittel für das Museum gestrichen. Senator Bob Smith, ein geistiger Enkel Bellows aus New Hampshire, muss die Textstelle seines Abnen wohl gekannt haben: „Die Leute können tun, was sie wollen, sie können malen, was sie wollen, aber die Regierung muss einen solchen Mist nicht mitfinanzieren.“

VORFABRIZIERTE OBJEKTE, DIE DIE WÜRDE EINES KUNSTWERKS ERLANGT HABEN DURCH DIE WAHL DES KÜNSTLERS. ANDRÉ BRETON

Ganz wesentlich aber ist der Unterschied zwischen Duchamps Ready-mades und den Objets-trouvés der Dadaisten und Surrealisten. Duchamps Ready-mades sind industriell produzierte Konsumartikel, die er oft in den Schaufensterauslagen der Kaufhäuser entdeckte und die spontan als Objektsynonyme seiner Gedanken fungierten. Ein geschmacklicher Aspekt sollte getilgt, der Gegenstand interpersonell sein. Für die Dadaisten resultierte die Wertschätzung gefundener Gegenstände aus der Kritik der bürgerlichen Ästhetik, während die Surrealisten die Wahl ihrer Fundstücke ausschließlich von deren visuell-ästhetischer Qualität abhängig machten. Molderings (1983, 31) konstatiert die Differenz zwischen ‚reinem Sehbild‘ und ‚visuellem Gedankenbild‘: „Der Gegenstand ist in ihnen meist nur der greifba-

Molderings, Herbert: Marcel Duchamp, Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Frankfurt/M., 1983

re Bestandteil eines komplexen Ideengefüges, zu dem Wortspiele und literarische Wendungen hinführen.“ Die Komplexität der Duchamp’schen Gedanken erhellt in kreativ kriminologischer Puzzlearbeit Thomas Zaunschirm (1983) in seiner grandiosen Analyse der Ready-mades.

Zaunschirm, Thomas: Bereites Mädchen Ready-made, Klagenfurt, 1983

Aus den unzähligen Statements Duchamps sei das aus seinem Interview mit Katherine Kuh von 1961 wiedergegeben: „Meine Ready-mades haben nichts zu tun mit dem *Objet-trouvé*, weil das so genannte gefundene Objekt vollständig vom persönlichen Geschmack gelenkt wird. Der persönliche Geschmack entscheidet, ob dies ein schönes Objekt und einmalig ist. Daß die meisten meiner Ready-mades Massenprodukte waren und dupliziert werden konnten, ist ein weiterer wichtiger Unterschied. In manchen Fällen wurden sie dupliziert, um dadurch den Kult der Einmaligkeit, der großgeschriebenen Kunst, zu vermeiden. Ich erachte den Geschmack - den schlechten und den guten - als den größten Feind der Kunst.“ (Duchamp, 2002, 94)

Marcel Duchamp, Hinsichtlich meiner selbst (Auszug), aus: Stauffer, Serge S. (Hg.), Marcel Duchamp, Die Schriften I, Zürich 1994. In: Marcel Duchamp, Museum Jean Tinguely Basel 20.3.-30.6.2002, Ausstellungskatalog, S. 56.

Bei der Beantwortung der Frage nach dem ersten Ready-made erlauben sich die Historiker einige Scharmützel und die Nachschlagewerke einige Unrichtigkeiten. Entscheidend für die Datierung und damit für die Bewertung ist, ob man das Kunstwerk losgelöst von seinem ideellen Kontext ausschließlich nach formalen Kriterien betrachtet oder ob man das künstlerische Motiv zum Zeitpunkt seiner Entstehung berücksichtigt.

Gilt den einen Duchamps *Roue de Bicyclette* von 1913 als Prototyp, eine Fahrradgabel mit schlauch- und reifenloser Felge, die auf einem simplen Hocker montiert ist, ist dies für die Kritiker dieser Annahme eigentlich nur eine Versuchsanordnung zur Sichtbarmachung des Phänomens der ‚Untersetzung‘. Duchamp, der an der Darstellung der Bewegung interessiert war, zielte mit diesem Objekt, das er kurz nach seinem *Akt eine Treppe herabsteigend* schuf, auf ein tatsächlich zu bewegendes Werk, wie er es später in seinen Rotoreliefs fortsetzen sollte. „Das *Roue de Bicyclette* hatte noch sehr wenig mit der Idee des Ready-made zu tun. Es hatte eher etwas mit der Idee des Zufalls zu tun. In gewisser Weise handelte es sich darum, die Dinge einfach laufen zu lassen und eine Art schöpferische Atmosphäre im Atelier zu haben [...]. Wahrscheinlich damit diese ihnen hilft, auf Ideen zu kommen. Zu sehen, wie dieses Bild sich drehte, war sehr beruhigend, sehr tröstlich, in gewisser Hinsicht ein sich öffnen zu anderen Dingen als den materiellen des täglichen Lebens.“ Dieser Ausschnitt eines Gespräches, das er mit Arturo Schwarz führte,

(Duchamp, 1999, 136) unterstreicht nicht nur den Zufallsfaktor, es offenbart zudem ein sehr kontemplatives Moment und damit eine Funktion der Kunst, die dem ganz und gar kognitiv intellektuellen Kunstbegriff Duchamps eigentlich nicht zu eigen sein konnte. Und es intendiert aus heutiger Sicht den Betrachter als Akteur, der das Rad in Bewegung setzen muss, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Duchamp dachte dagegen nie an diesen Aspekt, da er das Objekt immer nur zu seinem privaten Vergnügen im Atelier hatte. So ist das Fahrrad-Rad im futuristischen Sinne eine Skulptur der Bewegung, vielmehr der Vorläufer der kinetischen Kunst denn ein erstes Ready-made.

Auch hier könnte Boccionis Manifest der futuristischen Bildhauerkunst von 1912 als theoretische Vorlage gedient haben: „[...] werden wir in einer futuristischen plastischen Komposition für einen Gegenstand Flächen aus Holz oder Metall, die unbeweglich oder mechanisch beweglich sein können, [...] verwenden.“ (nach Schmidt-Bergmann, 1993, 322)

Bei der klassischen dreidimensionalen Skulptur war der Rezipient auf seine eigene physische Bewegung angewiesen, um das Werk von allen Seiten zu erfassen. Im Zusammenhang mit dem Fahrrad-Rad liefert Duchamp später eine interessante Erklärung: „Ich habe damals wahrscheinlich die Bewegung des Rades mit viel Freude als eine Art Gegenmittel gegen die gewöhnliche Bewegung des Individuums um den betrachteten Gegenstand akzeptiert.“ (Duchamp, 1999, 128)

Erstmals öffentlich ausgestellt wurde das Fahrrad-Rad in einer zweiten Reproduktion bzw. Neuschöpfung anlässlich der Ausstellung *Climax in XXth Century Art: 1913-1951* in der Sidney Janis Gallery in New York 1951. Sowohl die Pariser Erstfassung von 1913 als auch Duchamps New Yorker Replika von 1916 wanderten bei seinen Umzügen vermutlich auf den Müll. Dieses vorbegrifflich entstandene Werk, das so radikal gegen alle Vorstellungen von Skulptur verstieß – ein abgenutzter Küchenhocker als ‚Sockel‘, ein Fahrradteil als ‚Skulptur‘ – war selbst für Duchamp anfänglich schwer zu greifen: „Und ich wußte nicht einmal, ob ich es zu meinen übrigen Werken zählen sollte, ja, ob ich es überhaupt ein Werk nennen sollte.“ (Duchamp, 1999, 26)

1914 schuf er erstmals mit dem Porte-Bouteilles ein vollkommen unverändertes, massenhaft hergestelltes Industrieprodukt, ein echtes Ready-made bzw. eine ‚sculpture toute faite‘, wie Duchamp das Werk 1914 nannte, das er durch Signatur zum Kunstwerk erhob. Den passenden, kunstgeschichtlich kanonisierten Begriff

Marcel Duchamp, Respirateur. Moldings, Herbert, Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. In: Berswordt-Wallrabe, Kornelia, von (Hg.), Staatliches Museum Schwerin, 27.8.-19.11.1995, Ausstellungskatalog

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg, 1993

lieferte er 1915 nach: „Ich habe dann vor allem in Amerika im Jahre 1915 noch andere Gegenstände mit Inschriften versehen, so wie die Schneeschaukel, auf die ich irgend etwas auf Englisch schrieb. Damals stieß ich auch auf das Wort ‚Ready-made‘, das mir als Bezeichnung für diese Sachen sehr adäquat erschien, weil es sich bei ihnen weder um fertige Kunstwerke noch um Entwürfe handelte, sondern um Dinge, auf die keiner der herkömmlichen künstlerischen Gattungsbegriffe zutraf.“ (Duchamp, 2002, 72)

Doch auch der Flaschentrockner *Porte-Bouteilles* erfuhr etliche Zustandsmetamorphosen. Der erste von 1914 landete vermutlich auf dem Müll, obwohl Duchamp in einem Brief aus New York an seine Schwester vom 16.1.1916 detailliert bat, das Stück mit einer Inschrift zu versehen und mit Marcel Duchamp zu signieren. Erst 1936 entstand das Werk ‚neu‘. Duchamp kaufte ein Exemplar, damit es Man Ray für *Boîte-en-Valise* fotografieren konnte, und dieses Exemplar wurde dann im gleichen Jahr in der Pariser Surrealisten-Schau *Exposition Surréaliste d’Objets* in der Galerie Charles Ratton erstmals ausgestellt.

Lediglich *Pharmacie*, drei Reproduktionen einer Landschaftszeichnung, die Duchamp im Januar 1914 mit je zwei unterschiedlichen Farbpunkten ergänzte, wurde als ‚halbes‘ oder ‚ergänztes‘ Ready-made, die Schneeschaukel, *In Advance of the Broken Arm*, 1915 und der gravierte Hundekamm *Comb*, 1916 wurden 1916 in New York in den Galerieausstellungen bei Montross und Bourgois einer kleinen Öffentlichkeit als Ready-mades vorgestellt. Erst eine schlampige, immer wieder reproduzierte Recherche hat uns den Mythos von der frühen öffentlichen Existenz der Inkunabeln der Ready-mades beschert.

Den Begriff selbst formulierte Duchamp erstmalig im Januar 1916 in einem Brief an seine Schwester Suzanne: „Wenn Du in meiner Wohnung warst, hast Du in meinem Atelier ein Fahrrad-Rad und einen Flaschentrockner gesehen. Ich hatte es als eine schon fertiggestellte Skulptur gekauft. Und hinsichtlich dieses Flaschentrockners habe ich eine Idee: Hör zu. Hier in N. Y. habe ich einige Objekte in demselben Sinne gekauft, und ich behandle sie als ‚ready made‘. [...] Du kannst hinreichend Englisch, um die Bedeutung von ‚ready made‘ zu verstehen, wie ich diese Objekte nenne. Ich signiere sie und gebe ihnen eine englische Beschriftung.“ (nach Tomkins, 1999, 187) Duchamp hatte den Begriff immer nur englisch verwandt, was ihn von Anfang an als *terminus technicus* erscheinen ließ.

Marcel Duchamp, Hinsichtlich meiner selbst (Auszug), aus: Stauffer, Serge S. (Hg.), Marcel Duchamp, Die Schriften I, Zürich 1994. In: Marcel Duchamp, Museum Jean Tinguely Basel 20.3.-30.6.2002, Ausstellungskatalog, S. 56.

Interessant ist hier die merkwürdige Formulierung, ich hatte es gekauft. Es ist nicht ganz klar, ob Duchamp nun beide Objekte gekauft hatte oder sich in seiner Aussage nur auf den Flaschentrockner beziehen wollte. Francis Naumann (1.8.2002), einer der wenigen noch lebenden Experten, die Duchamp kannten, meinte in einer e-mail an V. G.: „Duchamp did indeed say that he bought ‚it‘ [the bicycle wheel] as a sculpture already made, but it is clear (at least to me) that he was explaining the concept of the ready-made, and not specifically the Bicycle Wheel. If he wanted to be clearer, I suppose that he might have said that he acquired the two parts of the bicycle wheel (the stool and wheel) ‚already made‘, but he didn‘t, probably figuring that his sister understood that he was explaining the idea, and not the specific work.“ Duchamp (1961) selbst stellte an anderer Stelle fest: „In 1913 I had the happy idea to fasten a bicycle wheel to a kitchen stool and watch it turning.“ Wie man aus dem BBC-Interview mit G. H. Hamilton (Stauffer, 1992, 104) erfährt, hatte Duchamp beides, den Küchenbocker und das Fahrrad-Rad, bereits in seinem Atelier, wo er sie dann ‚fand‘.

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999

Sowohl von den Dadaisten als auch von Duchamp wurde der auratische Kunstbegriff angegriffen, wenn nicht gar zerstört und die Frage nach dem Kunstwerk neu gestellt. Beide wollten ihren Kunstbegriff von ästhetischen Kategorien abkoppeln. Wenn die Kluft zwischen Künstler und Laien, zwischen Kunst und Leben zu überbrücken war, waren die Ready-mades die Verkörperung dieser Vorstellung. Hier hat die künstlerische Praxis nachgeholt, was in der Lebenswelt der Gesellschaft mit der Ablösung der handwerklichen Auftragsarbeit durch die industrielle, auf Vorhaltung konzipierte Massenproduktion längst vollzogen war. Duchamps Flaschentrockner ist das beste Beispiel. Ein Produkt seiner Zeit, also hoch aktuell und trotzdem völlig unspektakulär. „Man mußte dahin gelangen, ein Objekt auszuwählen mit der Idee, wenn Sie so wollen, von diesem Objekt nicht beeindruckt zu sein gemäß einem ästhetischen Ergötzen irgendwelcher Art. Darüber hinaus mußte auch mein persönlicher Geschmack vollständig auf Null reduziert werden. Schwierig also, ein Objekt zu wählen, das Sie absolut nicht interessiert, und zwar nicht nur an dem Tag, wo Sie es auswählen, sondern für immer, und das nie die geringste Chance hat, schön, hübsch, angenehm zum Anschauen oder hässlich zu werden.“ (Duchamp, nach Jouffroy, 1988, 75)

In: Fischer, Alfred, M. und Daniels, Dieter: Übrigens sterben immer die anderen, Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig Köln 15.1.-6.3.1988, Ausstellungskatalog,

EIN WÜRFELWURF NIEMALS AUSLÖSCHEN WIRD DEN ZUFALL. STÉPHANE MALLARMÉ

In der Auseinandersetzung mit dem Zufall wurden für die Züricher Dadaisten die psychoanalytischen Theorien Paul Kammerers (*Das Gesetz des Zufalls*, 1911), Sigmund Freuds und C. G. Jungs bedeutsam. Jung rückte mit seinem Begriff der Synchronizität von der starren Vorstellung eines deterministischen Persönlichkeitsbildes ab. Vielmehr sprach er sich für ein sehr komplexes und variables Geflecht von Koinzidenzen aus, die Verhaltensdispositionen lenken. „Uns erschien der Zufall als eine magische Prozedur, mit der man sich über die Barriere der Kausalität, der bewußten Willensäußerung hinwegsetzen konnte, mit der das innere Ohr und das Auge geschärft wurden, bis neue Gedanken- und Erlebniswelten auftauchten. Der Zufall war für uns jenes ‚Unbewußte‘, das Freud schon 1900 entdeckt hatte.“ (Richter, 57) André Breton wird später sein Interesse an den Steuerungskräften des Unbewussten zu einer der Grundlagen der surrealistischen Bewegung machen.

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978

Mit dem bewussten Ausbruch aus der Rationalität in die akausale Gesetzlosigkeit,

dem Überwinden der Beschränktheit des Logischen, eröffnete sich für die Dadaisten die Möglichkeit, aus vorgegebenen, tradierten und kanonisierten Kunstformen auszubrechen. „Durch die Unvoreingenommenheit gegenüber Prozessen und Techniken gelangten wir oft genug in den kommenden Jahren über die Grenzen einzelner Künste hinaus: von der Malerei zur Skulptur, vom Bild zur Typographie, zur Collage, zur Fotografie und Fotomontage, von der abstrakten Form zum Rollenbild, vom Rollenbild zum Film, zum Relief, zum *Objet-trouvé*, zum Ready-made. [...] Überall spiegelte sich die neue Un-Begrenztheit wider.“ (Richter, 1978, 57)

Richter, Hans: *Dada Kunst und Antikunst*, Köln, 1978

„Wir hatten mit Scheren gemalt, mit Klebstoffen und neuen Materialien, mit Gips und Sackleinen, Papier und allerlei Techniken, mit Collagen und Montagen. (Janco, ebd.)

„Der neue Maler erschafft eine Welt, deren Elemente zugleich ihre Mittel sind, ein klar umrissenes, in sich geschlossenes und unbestrittenes Kunstwerk. Der neue Künstler protestiert: er malt nichts mehr [...], sondern schafft unmittelbar aus Stein, Holz, Eisen, Zinn, Fels, beweglichen Organismen, die vom klaren Wind der augenblicklichen Empfindung nach allen Seiten gedreht werden können.“ (Tzara, 1918)

„Das Material ist so unwesentlich wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt. Indem ich verschiedenartige Materialien gegeneinander abstimme, habe ich gegenüber der Nur-Ölmalerei ein Plus, da ich außer Farbe gegen Farbe, Form gegen Form, usw. noch Material gegen Material, etwa Holz gegen Sackleinen werde.“ (Schwitters nach Eckmann, 1983, 86)

Eckmann, Sabine: *Collage und Assemblage als neue Kunstgattung DADAS*. Köln, 1995

Eine derartige Erweiterung des tradierten Kunstbegriffs, die sich als Bastardisierung der Sorten und Stile manifestierte, muss als die bahnbrechendste Leistung der Dadaisten anerkannt werden. Dieser Schritt war weitaus radikaler und kunstgeschichtlich weitreichender als alle bildnerischen Konzepte der Futuristen, die zwar ebenfalls nach neuen Ausdrucksmitteln suchten, wie Boccioni in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Bildhauerkunst* vom 11.4.1912 forderte: „Wir wollen die rein literarische und traditionelle Vornehmheit des Marmors und der Bronze zerstören [...] Wir behaupten, daß auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zur Erreichung der bildnerischen Emotion verwendet werden können. [...] Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Rosshaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw., usw.“ (nach Schmidt-Bergmann, 1993, 322) Doch letztlich sind sie vor dem Krieg nicht über die Konvention von Öl auf Leinwand und Bronze

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg, 1993

hinausgekommen.

WERBEN UND VERKAUFEN

Werbung in eigener Sache gehörte zu den Spezialitäten Dadas, ganz besonders der Berliner. Das globalisierte Protestsynonym hatte durchaus eine Suggestivkraft, dessen klangliche und visuelle Möglichkeiten wie ein Logo eingesetzt werden konnten. Dada-Aktivisten gründeten Reklamegesellschaften und Beratungsabteilungen, wie sie schon Dada-Parteien, Zentralämter der Weltrevolution oder Medizinabteilungen gegründet hatten. „Bei diesen Briefkastenfirmen ging es nicht einfach um einen demaskierenden Angriff auf Lug und Trug einer Scheinwelt, indem man das Nichts zur Ware machte. Dieses subversive Ansinnen, ‚daß die Reklame Dada die Universalreklame überhaupt ist‘, war gepaart mit einer Faszination für Strategien, Formen, Sprachen und Zeichen der Reklame – nicht zuletzt auch für deren wirk-same Präsenz im Alltag.“ (Meyer, 1994, 33) Die von Meyer zitierte Stelle stammt aus einem Artikel in der Zeitung *Der Dada*, Nr. 1, Berlin, 1920, der sich mit der Überschrift „Machen Sie Dadareklame!“ an den Leser wandte. „Achten Sie auf die neue Fabrikmarke dAdA und weisen Sie Nachahmungen energisch zurück!“, riet man im *Harakiri*, Berlin, einer weiteren Dada-Zeitschrift 1920, oder es wünschten die „vielfach prämierten Grosz-Heartfield-Werke ein frohes Neujahr 1920. Kurt Schwitters als gelernter Werbegestalter empfahl 1923 mit Aufklebern: „Lesen Sie die Zeitschrift MERZ und Sie werden keine Gallensteine mehr haben.“ Duchamp schlug Tzara einen Versandhandel für ein heil- und gesundheitsbringendes Amulett vor. Sie wollten ein Metallkettchen mit den aufgefädelten Buchstaben D-A-D-A verkaufen, das es in zig-tausendfacher Auflage weltweit für einen Dollar zu kaufen geben sollte. Angepriesen mit Prospekten in allen Weltsprachen, von Verkaufsvertretern promotet, garantierte es: „L’insigne protégerait contre certaines maladies, contre les ennuis multiples de la vie, quelque chose comme les pilules pink pour tout [...] pure médecine, panacée universelle, fétiche, dans ce sens: Si vous avez mal aux dents allez chez votre dentiste, et demandez-lui s’il est Dada.“ (Meyer, 1994, 36). Unter diesem Aspekt erscheint es amüsant, dass die Züricher Parfümerie Bergman & Co im Jahr 1906 beim eidgenössischen Amt für geistiges Eigentum die Marke ‚Dada‘ schützen ließ, mit der sie bis in die Dada-Zeit hinein ein ‚haarsträubendes Kopfwasser‘ bewarb.

Umgekehrt hielten aber auch grafisch-technische Verfahren, wie sie in der Werbebranche eingesetzt wurden, Einzug in die künstlerische Produktion. Man

Meyer, Raimund: Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou. In: Dada global, a. a. O.

Ray etwa experimentierte ab 1918 mit Spritzpistole und Abdeckschablonen. Die bereits angesprochenen Typomontagen waren auch aus der Werbung abgeleitet worden. Hier sind die Praktiken denen der Futuristen nicht unähnlich, die für sich und die Verbreitung ihrer Botschaft Zeitung, Flugblatt, Plakat, Transparent und Leuchtreklame nutzten. Auch sie platzierten ihre Werbemittel so, dass sie ins Wahrnehmungsfeld der ‚Verbraucher‘ gelangten. Die Gestaltung fiel durch ausgefallene Formate, starke Farb- und Formkontraste und durch häufige Wiederholung der Botschaft auf. Über das Verhältnis von Verständlichkeit und Originalität vermerkt Backes-Hase (1992, 11f): „Wollen Künstler und Literaten überhaupt noch wahrgenommen werden, so müssen sie sich unter solchen Bedingungen im verlangten neuen Ton an die Rezipienten wenden. Sie müssen sich in der mehrfachen Bedeutung des Wortes der „Medien“ bedienen, denen jetzt „Glaube“ geschenkt wird. Die mehrfache Bedeutung: Künstler und Schriftsteller müssen sich verständlich äußern, sie müssen sich an einem Ort äußern, der allgemein wahrgenommen wird, und eine Textsorte wählen, die als intentionsmitteilend identifiziert wird.“ Als gelungenstes Beispiel nennt er die Veröffentlichung des *Futuristischen Manifestes* im *Figaro*.

Backes-Hase, Alfons: Kunst u. Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests, Frankfurt/M., 1992.

Im Gegensatz zu den traditionellen Kunstrichtungen verhielt sich Dada gegenüber dem Betrachter und Adressaten nicht passiv, wartete nicht darauf, dass das Kunstwerk von ihm im Museum oder in der Galerie gesehen wurde. Dada agierte aktiv zur Vermittlung und Verbreitung seiner Ideen. Verbraucherorientiert würde man das heute nennen. Wie sie schon in ihren Kabaretts den Event- und Entertainmentaspekt gegenüber den futuristischen Soiréen weiter ausbauten, egalisierten sie mit ihrer Reklame und ihrem Umgang mit den Massenmedien endgültig ihre Zielgruppen. Nicht mehr nur das singuläre Werk, das Original, ein Gemälde, eine Zeichnung oder eine Skulptur galt fortan als möglicher Ausdruck des Kunstschaffens, sondern auch massenhaft (fremd-) produzierte Dinge. Der Ort der Präsentation musste demnach nicht mehr nur auf den Salon, die Galerie oder das Museum begrenzt bleiben, er konnte auch in den Medien selbst sein oder deren Distributionsformen nutzen.

Eine ganze Reihe künstlerischer Praktiken wie das Take-away-Prinzip (Felix Gonzalez-Torres), die unlimitierten Editionen oder temporär begrenzten Billboard-Aktionen, die in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts durchdekliniert wurden (Les Levine, Barbara Kruger u. a.), fanden in diesen Dada-Konzepten ihre Vorläufer. Wie schon bei der Entwicklung der künstlerischen Drucktechniken in

der Vergangenheit bildeten auch für die Künstler des frühen 20. Jahrhunderts die Produktionsweisen und Vertriebsstechniken der Massenmedien und der Massenkonsumartikel die materiellen Voraussetzungen. Gleichzeitig wurde mit der Verwendung gefundener oder industriell gefertigter Dinge die Frage nach dem Wert eines Kunstwerks hinterfragt und die Möglichkeit der Delegation der Produktion praktisch vorgeführt. Duchamp, der dem kommerziellen Galeriewesen und damit einer Säule des Kunstsystems immer skeptisch gegenüberstand, erklärte dazu: „Die Ready-mades waren ein Weg, um von der Austauschbarkeit, von der Monetarisierung des Kunstwerks wegzukommen, die zur damaligen Zeit gerade begann. In der Kunst, und nur in der Kunst, wird das Originalwerk verkauft, und es erwirbt eine Art Aura. Aber bei meinen Ready-mades tut es die Replik genauso gut.“ (nach Daniels, 1992, 203)

Daniels, Dieter: Duchamps und die anderen. Köln, 1992

SEEPFERDCHEN UND FLUGFISCHE

Die Züricher Dadaisten haben die performativen Praktiken der futuristischen Aufführungen über die reine Provokation hinaus visuell transformiert. Vor allem die Zusammenarbeit mit Rudolf von Laban, der mit seiner Tanzschule 1915 von München nach Zürich umgesiedelt waren und seiner Schülerin Mary Wigman war für beide Seiten synergetisch. Für Laban und Wigman wurde die Kooperation mit den Dadaisten zu einem wesentlichen Impuls für die Entwicklung des absoluten Tanzes, des Ausdruckstanzes. Sie knüpften hier, wie schon die Futuristin Valentine de Saint-Point, an die Urmütter des Ausdruckstanzes Loïe Fuller und Isadora Duncan an. Für die Dadaisten andererseits eine willkommene Möglichkeit, ihr aktionistisches Repertoire um die Formen des Tanzes zu erweitern. Das Pas de Deux von Dada und modernem Tanz basierte auf den gemeinsamen Experimenten mit den kosmischen Kategorien Raum, Zeit und Energie. Beide teilten das Ziel, die Figürlichkeit zu überwinden. Führt das bei den Dadaisten zur radikalphonetischen Poesie (s. Hugo Ball), war es für den Tanz die Befreiung von semantischen Bezügen, die Wort und Musik vorgaben. Mit eurythmischer Körperbetonung und frei assoziierter Bewegung wollte man das choreografische Korsett des klassischen Balletts überwinden. Die Attraktivität der Tänzerinnen, von Weggefährten immer wieder betont, wird das ihrige zur künstlerischen Symbiose beigetragen haben (Richter, 1978). In gemeinsamen Projekten suchten sie die Choreografien von Sophie Taeuber mit Bühnenbildern, Masken und Kostümen von Richter und Janco zu dadaistischen

Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, Köln, 1978.

Gesamtkunstwerken nach den Idealen der Ganzheitlichkeit zu verschmelzen.

Die 8. Dada-Soirée im Saal zur Kaufleute für 4 Franken pro Platz, eine der glanzvollsten, am Abend des 9. April 1919, sollte das Ende des Züricher Dada einläuten. Arp und Richter waren für die Dekoration zuständig, Taeuber choreografierte die Tänze von Susanne Perottet zur Musik von Erik Satie und Arnold Schönberg. Käthe Wulff rezitierte Gedichte von Huelsenbeck und Kandinsky. Eggeling hielt einen Vortrag über elementare Gestaltung und abstrakte Kunst. Bei Tzaras Simultangedicht, *La Fiève du Mâle*, das von 20 Mitwirkenden vorgetragen wurde, hatte sich das Publikum zu ersten Sprechchören, Gelächter und Pfeifen durchgerungen. Nach Walter Serners Lesung aus *Letzte Lockerungen* brach dann der erwartete Tumult aus, bei dem Geländer und Mobiliar zu Bruch gingen. Die Ähnlichkeit mit den futuristischen Aufführungen ist nicht zufällig.

Ab 1919 war Europa wieder vorhanden, wie Hans Richter in seinen Erinnerungen konstatierte. Was als Macht- und Bündniskrieg in der Julikrise von 1914 begann, endete mit der Idee der nationalen Selbstbestimmung und der Konfrontation zwischen parlamentarischer Demokratie und monarchischer Autokratie. Revolutionen und Rebellionen hatten die Gemüter bewegt, die Staatsgrenzen gründlich verändert. Es sind die politischen, ökonomischen und sozialen Paradigmen, die sich abzeichnen begannen und die für das Zeitalter der Moderne prägend werden sollten. Die Aufstände der Massen artikulierten erstmalig Selbstbestimmungsrechte bisher Unterdrückter und relativierten tradierte Ordnungsschemata. Damit einher ging ein Wandel des Menschenbildes. Kriegsbedingt mussten immer mehr Frauen die Arbeit der abkommandierten Frontsoldaten übernehmen, was sich in einem zunehmenden Selbstbewusstsein niederschlug. Erstmals wurden Frauen verfassungsrechtlich den Männern gleichgestellt. Sie hatten Zugang zu Universitäten, und auch ihr Status innerhalb der Familie, ihr Verhältnis zu Ehe, Mutterschaft und Sexualität hatte sich verändert. Überall entstanden Sexualberatungsstellen, die nicht nur Beratung, sondern auch Empfängnisverhütungsmittel anboten. Frauen befreiten sich von ihren engen Korsagen, zeigten ‚Bein‘ und schnitten sich den Pagenkopf. Als knabenhaft, schlank, flachbrüstig und langbeinig definierte sich das neue Frauenideal zu Beginn der Goldenen Zwanziger Jahre. Die Versöhnung zwischen Körper und Geist beflügelte die ersten Body-und-Fitness-Ideologien. Eine ‚offene‘ Gesellschaftsordnung zeichnete sich ab, „in der sich individuelles und kollektives Handeln nicht mehr an überlieferten Gruppenmustern ausrichtet, sondern aus

universellen Handlungsnormen zu begründen ist, für deren richtige Anwendung der einzelne selbst die Deutungsleistung und Verantwortung übernehmen muß“ (Bocola, 1997, 276) Die Zeit in der sich die Züricher Dada-Akteure in alle Winde zerstreuten. Ball hatte sich für die letzten 10 Jahre seines Lebens von Dada abgewandt, dafür in die Religiosität und ins Tessin zurückgezogen. Huelsenbeck war schon von Zürich aus mit dem Aufbau einer Filiale in Berlin beschäftigt, wo er zusammen mit Raoul Hausmann, George Grosz und Franz Jung 1918 den Club Dada gründete. Tzara richtete sich im Winter 1919 in Paris ein, wie wenig später auch Picabia, Man Ray und immer wieder für kurze Zeit Duchamp (aus Visumsgründen). Apollinaire starb 1918 an den Spätfolgen einer Kriegsverletzung, und Jacques Vaché flüchtete sich ein halbes Jahr später in einer letzten nihilistischen Aktion mit einer Überdosis und zwei Freunden in den Drogentod. Jean Arp fand nach dem Krieg zu Max Ernst in Köln, und Hans Richter ging nach Amerika. In Weimar gründete Walter Gropius 1919 das Bauhaus.

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, von Goya bis Beuys, München 1994, hier: 2. erw. Auflage, München/New York, 1997

291, 391, WELTDADA

Der Dadaismus war von Anfang an eine internationale, konzentrische und für die traditionelle Kunst höchst explosive Bewegung, die dem Kalender nach in Zürich auf den einprägsamen Zweisilber getauft wurde, dessen Luntten jedoch in vielen anderen Städten Europas und in New York fast gleichzeitig brannten.

Im Manhattan des frühen 20. Jahrhunderts galten die Galerie des Fotografen Alfred Stieglitz, die er dort mit Hilfe von Edward Steichen 1905 in der 5th Avenue Nummer 291 eröffnete und bis 1917 betrieb, und der Salon des Kunstsammlers und Mäzens Walter Arensberg und seiner Frau Louise als Treffpunkte der künstlerisch Unangepassten. Noch vor dem Züricher Dada verkörperte dort der Amerikaner Man Ray die Geisteshaltung des frühen Dada: „Schütte in den Mixbecher: ein halbes Glas mit Picabias Liebe zum Paradox und Cravans Nihilismus, ein ganzes Glas mit dem Humor Jarrys, ein anderes volles Glas mit Duchamps Unverbindlichkeit, füge zwei Würfel von amerikanischem, pragmatischem Eis hinzu, gut mixen, eiskalt servieren. Wenn jemand wie Man Ray mit seinem technischen und wissenschaftlichen Hintergrund und seiner Liebe zu Genauigkeit und Vollkommenheit einen großen Schluck von diesem explosiven Cocktail nimmt, muß das Ergebnis einzigartig sein.“ So beschreibt Schwarz (1973, 36) den dadaistischen Einzelkämpfer, der er sicher ge-

Schwarz, Arturo: New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Ausstellungskatalog

blieben wäre, wenn nicht kriegsbedingt Duchamp und Picabia 1915 in die Staaten emigriert wären. Erst mit diesem Trio konnte sich ‚New York Dada‘ etablieren, wenn man dieses ungleiche Triumvirat mit seiner handvoll Sympathisanten einmal so nennen möchte.

Jetzt erschienen die legendären Zeitschriften wie *291*, die Stieglitz auf direkte Anregung von Picabia zwischen März 1915 und Februar 1916 in zwölf Nummern herausbrachte, zwei Hefte von *The Blind Man*, die Duchamp 1917 mit Beatrice Wood und Henri-Pierre Roché produzierte, die Einzelhefte von *Rongwrong* und *New York Dada* von Duchamp, Man Ray, Stieglitz und Rube Goldberg oder die drei New Yorker Ausgaben (5-7) von Picabias *391* und zuletzt, 1919, Man Rays Einzelheft von *TNT*, ein schlankes, anarchistisches Kampfblatt, das genauso wie New York Dada gar nicht ‚öffentlich‘ existierte, sondern nur in kleiner Stückzahl unter Freunden verteilt wurde. Dieses Distributionsverfahren hatte durchaus politisch-rechtliche Hintergründe. Seit dem Eintritt der USA in den Krieg (6.4.1917) hatte der Kongress den so genannten Espionage Act verabschiedet, der jedwede Kriegskritik unter Strafe stellte. So konnte der Postminister festlegen, was er als Antikriegsmaterial ansah und es verbieten. Duchamp machte deutlich, dass all diese Zeitschriften künstlerische Kleinstprojekte waren, die erschienen, bevor die Züricher Dada-Zeitschriften Projekte in New York bekannt waren: „Es handelte sich dabei wohl um eine Art Parallelerscheinung, die aber nicht direkt vom Dadaismus beeinflusst war. Und wenn wir auch Geistesverwandte waren, so waren diese unsere Arbeiten doch nicht typisch Dada, zumindest nicht Züricher Dada, trotz Picabias Verbundenheit mit dieser Gruppe. Wir waren nicht besonderes erfinderisch bei diesen Zeitschriften, nicht einmal hinsichtlich der Typographie. Im *Blind Man* wollten wir vor allem das Springbrunnen-Pissoir rechtfertigen, wir haben zwei Nummern erscheinen lassen und dazwischen das so völlig andere Heftchen *Rongwrong* publiziert. Aber das alles war eigentlich gar nichts, überhaupt nichts.[...] Etwas später, im März 1919, hatte Man Ray noch eine andere Zeitschrift veröffentlicht, die auch nicht von Dauer war, die *TNT revue explosive*, und zwar zusammen mit einem Bildhauer namens Adolf Wolff, der später als Anarchist ins Gefängnis kam.“ (nach Cabanne, 1972, 81)

Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Verlag Galerie der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln, 1972

Duchamp empfand New York trotzdem als ideal für seine künstlerische Haltung, da es anders als Europa durch die Abwesenheit von Tradition bestach. Hier gab es weder Enkel von Victor Hugo noch von Shakespeare. Anders als den Zürichern

oder Berlinern galt das Interesse des amerikanischen Dada-Departments mehr der Weiterentwicklung der Kunst, der Erweiterung des Kunstbegriffs als den öffentlichen bühnenorientierten Veranstaltungen und Provokationen. Man Ray und Duchamp vermieden geradezu öffentliche Auftritte. Man traf sich privat, unterhielt sich, war intellektuell, spielte Schach. Als wirklich einzige Ausnahme ging Cravans ‚Entgleisung‘ bei der ersten Ausstellung der Society of Independent Artists im Grand Central Palace in die Geschichte ein, übrigens gerade einen Monat, nachdem in Zürich die Galerie Dada eröffnet wurde. Um der Veranstaltung mehr Gewicht und Aufmerksamkeit zu verleihen, waren auch verschiedene Vorträge geplant. Cravan kam gerade aus Europa – pikanterweise gemeinsam mit Trotzki – und sollte über ‚Die unabhängigen Künstler in Frankreich und Amerika‘ sprechen. Duchamp und Picabia hatten ihn absichtlich schon beim Mittagessen reichlich betrunken gemacht. „Es waren auch einige Vorträge geplant, darunter einer von Arthur Cravan, einem angeblichen Neffen von Oscar Wilde, der sich durch einen, wie es hieß, abgekarteten Kampf mit dem schwarzen Boxchampion Jack Johnson in Spanien einen Namen gemacht hatte. Cravan, der, einen Koffer mit sich schleppend, eine halbe Stunde zu spät kam, war betrunken und entschuldigte sich stammelnd beim Publikum, um dann den Koffer zu öffnen und seine schmutzige Wäsche auszuleeren. [...] Entrüstete Damen, die auf der Suche nach Kultur hergekommen waren, brachen vorzeitig auf. Kunst war eine ernste Sache, nichts für dumme Witze.“ (Man Ray, 1983, 65) Was aus Pietätsgründen von vielen Zeitgenossen so dezent geschildert wurde, war in Wirklichkeit ein handfester Striptease, der beinahe mit der Verhaftung des halbnackten Cravan geendet hätte.

Dass sich auf der Suche nach einer neuen Kunst die Theorie gelegentlich einer skurrilen, bisweilen humoresken Praxis bedienen musste, beeinträchtigt deren historische Bedeutung keineswegs. So sind zwei Arbeiten Man Rays aus der Zeit von 1916 überliefert, die dezidiert auf die Beteiligung des Betrachters abzielten. Darunter die vermutlich erste amerikanische Assemblage überhaupt. *Self-Portrait*, bestehend aus zwei elektrischen Klingeln und einem Druckknopf und einer weiteren Arbeit, die schief aufgehängt war: „Ja, das Selbstbildnis machte die Leute wütend. Sie drückten auf den elektrischen Knopf und nichts passierte. Sie dachten, wenn man auf den Knopf drückt, klingelt es. Nichts geschah. Das ließ sie erleben, und sie äußerten, ich sei ein schlechter Handwerker. Das *Portrait Hanging* war mit einem Nagel an einer Ecke aufgehängt und mit einem anderen Nagel so an der Wand befestigt, daß man es nicht wegschieben oder irgend etwas anderes machen konnte.

Ray, Man: Selbstportrait, München, 1983



Man Ray, Self Portrait, 1916

Wenn man versuchte, es gerade zu hängen, schwang es zurück wie ein Pendel. Ich beabsichtigte, die Besucher an einem schöpferischen Akt teilnehmen zu lassen.“ (nach Schwarz, 1973, 91) „I simply wished the spectator to take an active part in the creation.“ Dezember, 1916. Es ist das erste Mal in der Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts, dass ein Künstler für sein Kunstwerk die aktive Beteiligung der Betrachter bewusst einplant. Erstmals verknüpfen sich Form und Theorie zu einer möglichen Kunstpraxis, die bei den Futuristen mit ihrem Postulat „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“ noch aus purer Rhetorik bestand.

Schwarz, Arturo: New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Ausstellungskatalog

Die New Yorker Künstlerschaft agierte nicht in dem Maße kollektiv wie die europäische, sondern individualistischer, die Begegnungen waren flüchtiger. Sie orientierten sich in ihren fortschrittlichsten Kräften an der Malerei des Kubismus und der Futuristen, pflegten eher die Freiheit einer sorglosen, kultivierten und lebenslustigen Boheme, der jede Bilderstürmerei und vor allem jeder Kunsthumor fremd war. Man Ray meinte denn auch, dass dem amerikanischen Geist Dada völlig fremd sei und befand im Interview mit Arturo Schwarz: „So etwas [Dada] gab es nicht. Ich würde davon ganz und gar abraten. [...] Ich glaube, die Amerikaner könnten den Geist ebenso wenig würdigen oder in ihn eindringen, wie sie den Gedanken fassen könnten, die französische Sprache zu lernen.“ (ebd., 99) Und ähnliches spiegelt sich in einem Artikel der Zeitschrift *Art and Decoration* von 1915 anlässlich der Ankunft Duchamps in New York „Er ist jung und seltsam unberührt von den heftigen Kontroversen, die sein Werk ausgelöst hat [*Nu descendant un Escalier*, V. G.] [...] Er sieht weder aus wie ein Künstler, noch spricht oder verhält er sich wie ein solcher. Möglicherweise ist er auch keiner, zumindest nicht im wahren Sinne de Wortes. Jedenfalls ist ihm das künstlerische Vokabular mit seinen festgelegten Begriffen zuwider.“ (nach Bocola, 1997, 304)

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, von Goya bis Beuys, München 1994, hier: 2. erw. Auflage, München/New York, 1997

In Amerika keimte die Schule der Präzisionisten und nicht die der Dilettanten. Im Gegensatz zum wirtschaftlich desaströsen Europa erlebte Amerika nach Kriegseintritt einen ökonomischen Aufschwung. „Alles wurde danach bewertet, wie viel Aufsehen man erregte oder wie viel Geld man machte. Das allein zählte in Amerika. In Wirklichkeit gab es keine ästhetische Bewegung; jeder war auf sich selbst gestellt. Es gab keine Ideen.“ (ebd., 94) Für Duchamp, Picabia und Ray waren alle Ismen und Gruppierungen wenig attraktiv, sie vermieden es, sich „irgendwo einzutragen“, wie Duchamp es später formulieren sollte. Dennoch stand man im regen Austausch mit den europäischen Dadaisten und plante 1921 sogar die

Übernahme der Berliner Dada-Messe nach New York.

Für Skurrilität sorgte dagegen die deutschstämmige Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven, die heute als Vorläuferin der Performance und (feministischen) Body-Art herausgehoben wird. Ihre schrille Kostümierung, ein Kohleneimer als Hut auf dem kahlrasierten, zinnoberrot lackierten Kopf, Blechbüchsen als Büstenhalter oder Kaffeelöffel als Ohrschmiede, schockierte nicht minder wie ihr schroffes, zuweilen nicht gesellschaftsfähiges Benehmen oder die zelebrierten, geradezu performativen öffentlichen Auftritte. „The Baroness Elsa von Loringhoven, who made objects in the manner of Schwitters, became famous in New York for her transposition of Dada into her daily life. Dressed in rags picked up here and there, decked out with impossible objects suspended from chains, swishing long trains, like an empress from another planet, her head ornamented with sardine tins, indifferent to legitimate curiosity of passer-by, the baroness promenaded down the avenues like a wild apparition, liberated from all constraint.“ (Hugnet, 1932, 186)

Sie erklärte ihren Körper selbst zum künstlerischen ‚objet ambigu‘. „Das Alltagsobjekt, der Alltagskörper wird zum Kunstwerk dadurch, daß der Betrachter ihm einen neuen ‚Rahmen‘ verleiht, die Grenzen zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Wirklichkeit‘ durchlässig macht und den Moment der Schöpfung als Moment der Zerstörung ansichtig werden läßt.“ (Pichon/Riha, 1991, 62) Mit ihr als Darstellerin, wie sie sich die Schamhaare rasierte, machten Man Ray und Duchamp einen ersten Versuch für einen dreidimensionalen Film, den sie mit zwei Kameras stereoskopisch aufnahmen. Leider überlebte nur ein winziger Streifen dieses Experiments bei dem Versuch, den Film selbst in einer abenteuerlichen Apparatur zu entwickeln.

Self-Styling oder Extravaganz in Kleidung, Auftreten oder Verhalten war jedoch keine Erfindung der Baroness. Die Betonung der Differenz gegenüber der bürgerlichen Norm hatte in künstlerischen Kreisen durchaus Tradition, war Ausdruck eines Dandytums oder, in seiner übertriebenen Adaption, eine Verhöhnung des Establishments oder eine Parodie auf die Aristokratie. „Der Dadaist setzt sich also mit größtem Zynismus der modischen Hülle der Gesellschaft aus und trägt ihre flüchtige Substanz zur Schau, [...]“. (Bergius, 1977, 3/21)

Als Elsas Wahlverwandte kann bestimmt die deutsche Literatin Else Lasker-Schüler bezeichnet werden. Als Erzbohemien drapierte sie sich in der Öffentlichkeit mit Flittern, Federn, Stirnband, Schärpe und anderen exotischen Accessoires. Auch

Hugnet, Georges: The Dada Spirit in Painting, 1932 und 1934. In: Motherwell, R., 1951, a. a. O.

Pichon, Brigitte/Riha, Karl (Hg.): Dada New York, Von Rongwrong bis Ready-made, Hamburg, 1991

Bergius, Hanne: Der Da-Dandy in: Tendenzen der 20er Jahre, 1977, a. a. O.

schon die Futuristen präsentierten ihre Kampfparolen immer in korrektestem Tuch. Majakowskij war seit 1912 bekannt für seine gelben Trikots. „Damals war das eine Provokation, eine Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack. Selbst wir Studenten mit unseren demokratischen Ansichten schielten in der ersten Zeit, solange wir uns nicht daran gewöhnt hatten, mit Mißbilligung auf diesen Aufzug.“ (Tomaschewski, 2001, 16) Natalija Gontscharowa erschien bei Empfängen mit Vorliebe in bunten Nachthemden, Arme und Gesicht mit Blumen und Tieren bemalt. Malewitsch zierte ein riesiger Holzlöffel in der Hemdtasche, und der Futuristen-Förderer Nicolai Kulbin verzierte sich mit Radieschen. Arp trug englische Anzüge und selbst entworfene Schuhe. Herzfelde anglisierte seinen Namen, bevorzugte edle Savile-Row-Anzüge und trug ebenso wie Tzara, Grosz, Hausmann, Breton und viele andere einen Monokel. „Schon der Anblick eines Monokels beleidigte die aufgeblasenen Dummköpfe, die progressiv sein wollten.“ (Höch, nach Rubin, 1978, 14) Grosz paradierte mit einem Totenschädel auf dem Kopf durch die Straßen von Berlin, Baader mit schwarzem Zylinder. Heartfield rasierte sich, wie später ebenso Man Ray, nur einseitig und trug einen Monteuranzug - Monteurdada -, um die handwerkliche Geste seines Collageprinzips auch durch entsprechende Kleidung zu unterstreichen.

Tomaschewski, T.: Wladimir Majakowskij.
In: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack, Russische Futuristen, Hamburg, 2001

Rubin, William S.: Dada, Stuttgart, 1978

Ganz anders dagegen Duchamp, der sich 1920 als Frau inkarnierte und seinen Rollenwechsel zu ‚Rose Sélavy‘ nicht als provokante Maskerade, sondern tatsächlich als Identitätswechsel benutzte, um sich in seinem grenzenlosen Drang nach Freiheit in allen Richtungen nicht durch die Fesseln eines einzigen Geschlechts einengen zu lassen. Dieses weibliche Alter Ego sollte ihn über 20 Jahre begleiten und als Urheber zahlreicher seiner Werke in Erscheinung treten.

Gleichgültig, ob man heute dieses öffentliche Ausscheren aus der Masse als Egozentrik, Provokation oder Performance-Vorform bezeichnet (was sich als Begriff in den 1960er Jahren etabliert haben wird), waren es doch dokumentierte Tatsachen, Setzungen, die andere Künstler danach beeinflussten, inspirierten und sie die Überlieferung als künstlerisches ‚Material‘ zitieren und weiterentwickeln ließen.

PROKTATUR DES DILETTARIATS

Dada in Berlin markierte den Mittelabschnitt der Bewegung, der hier erblühte, als Zürich erlosch und Paris noch anderweitig beschäftigt war. Seine Protagonisten, Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Wieland Herzfelde, Richard Huelsenbeck, Walter Mehring neben anderen, kamen aus Künstlerbünden, Redaktionen und Diskussionsclubs, die sich schon vor dem Krieg unter expressionistischen und futuristischen Vorzeichen gegründet hatten. Auch ohne den berühmten Namen hatte das antibürgerliche Bürgertum etwa im Neopathetischen Cabaret sein künstlerisches Protestforum. Herwarth Waldens Sturm Galerie war das Fenster zu den internationalen Strömungen und Neurungen. Hier begegneten sich russische, italienische und französische Kunst. Die Futuristenausstellung 1912 und der *Erste Deutsche Herbstsalon* 1913 waren die wichtigsten Präsentationen internationaler Avantgarde. Zwar fanden diese Ausstellungen ohne die wichtigsten französischen Kubisten, auch ohne Duchamp statt, aber zeitgleich mit der New Yorker *Armory Show* und waren für Berlin ebenso bedeutsam.

In seiner Zeitschrift *Der Sturm* bot Walden künstlerischen Außenseitern die Möglichkeit, gesellschaftskritische Beiträge zu veröffentlichen. Später sollten ihn die Berliner Dadaisten, anders als die Züricher, als reaktionären Preußentümler und Händler verachten. Andere Foren waren schon seit 1913 die Zeitschriften *Revolution*, an der Jung, Ball und Huelsenbeck mitgearbeitet hatten, und *Die Aktion* von Hans Pfemfert. Franz Jungs *Trottelbuch* (1912) und Carl Einsteins *Bebuquin* (1906-1912) waren für den Berliner Dadaismus die literarischen Bezugsgrößen, wie es Alfred Jarrys *Ubu Roi* (1896) für die anarchisch Widerspenstigen in Frankreich war. Wo der Expressionist noch an Glaube und Religion, an Seele und Wesen festhielt, schockierte der Dadaist mit Gelächter und Gesellschaftssatire. Wo der Expressionist den Weltuntergang noch schmerzverzerrt und leidend darbot, reagierte Dada zynisch.

Doch was Man Ray schon über die New Yorker Dadaisten im Verhältnis zu etwa den Zürichern formulierte, konstatierte auch Franz Jung für Dada-Berlin. „Was sich jetzt in Berlin als eine Bewegung herauszubilden schien, hatte mit der Bewegung ‚Dada‘, die sich in Zürich auf das Cabaret Voltaire konzentrierte, nicht viel mehr gemeinsam als nur den Namen, der sich als geeignet erwies für unsere Provokationen.“ (nach Pichon/Riha, 1991, 58) Noch im Juni 1918 schrieb Grosz einem Freund: „Über dadaheft wenig neues, junge unreife Burschen, stark hysterisch, psychopathisch

Pichon, Brigitte/Riha, Karl (Hg.): Dada New York, Von Rongwrong bis Ready-made, Hamburg, 1991

- bestenfalls reinster Bluff ...“ (nach Bergius, 1993, 168)

Der Berliner Dadaismus war von Anfang an politischer gefärbt als der Züricher. In Berlin waren die Kriegsfolgen um 1917, als Huelsenbeck aus Zürich zurückkam und Lenin von dort aus nach Russland ging, deutlich spürbar. Lebensmittel waren knapp, Schiebertum und ‚Shimmy‘ sorgten für Abwechslung, und der politische Widerstand formierte sich. Mit der Novemberrevolution von 1918 wurde die Monarchie in Deutschland beendet. Die Deutsche Republik sollte am 9. November zuerst von Philipp Scheidemann und dann zwei Stunden später von Karl Liebknecht ein weiteres mal ausgerufen werden, doch schlussendlich sollte sich das parteiendemokratische Modell gegen die ‚Räte‘ durchsetzen. Im Dezember 1918 und Januar 1919 kam es zu erbitterten Straßenkämpfen und zum Generalstreik, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, die Führer der Spartakisten und Initiatoren einer kommunistischen Partei, wurden am 15. Januar ermordet. Mit der Nationalversammlung in Weimar begann am 11. Februar die so genannte ‚Weimarer Republik‘ unter dem sozialdemokratischen Reichskanzler Friedrich Ebert.

Vor dieser zeitgeschichtlichen Kulisse bestimmten politische Fragen die künstlerischen Diskussionen, motivierten die Aktionen und gaben die Inhalte vor. Dada-Berlin war im Gegensatz zum idyllisch verschnörkelten Exil-Dada in Zürich ein großstädtisches Energiefeld. Die Beteiligten standen politisch ‚links‘, waren antinationalistisch, antibourgeois. Sie waren nach außen gerichtet, öffentlichkeitswirksam, nicht introvertiert. Notwendigerweise resultierte daraus eine plakativere künstlerische Geste und nicht zuletzt die Erfindung der Fotomontage, die zum Kampfmittel gegen Restauration und Reaktion und später gegen den aufkeimenden Faschismus genutzt wurde. „Der einzelne Betrachter und das Publikum sollten durch das Werk oder die Inszenierung Erkenntnisse über sich und ihre Beziehung zur Gesellschaft gewinnen und aktiviert werden.“ (Bergius, 1993, 18) Was Hanne Bergius hier ganz allgemein für die Berliner Dada-Aktivitäten feststellt, gilt besonders für das agitatorische Theater, das Erwin Piscator mit seinen Multimedia-Inszenierungen entwickelte.

Doch anders als die politische Linke pflegte die künstlerische Linke ihren Individualismus. Sie blieb in ihrer antibürgerlichen Bürgerlichkeit verhaftet. Roters (1977/a, 3/10) sieht in diesem Grundwiderspruch das Potential der künstlerischen Handlung. „Er [der Dadaist, V. G.] verachtet das Bürgertum, dem er angehört, er

verabscheut dessen Konventionen, aber er ist seinem Individualismus – der ihm scheinbar die Möglichkeit gibt, von der Masse der verachteten Mitbürger Distanz zu nehmen – derart innig verhaftet, daß er ihn nicht aufgeben kann und möchte. [...] Die dadaistische Haltung ist daher traumatisch bedingt, sie reflektiert den Haß des Bürgers auf sich selbst, (seine Eltern, seine Lehrer, seine Herkunft, seinen Stand), und da dies auf schöpferische Weise geschieht, repräsentiert Dada den bürgerlichen Selbsthaß exemplarisch.“ Kein Wunder, dass Lenin im Anarchismus als Weltanschauung nur die umgestülpte Bürgerlichkeit enttarnte.

Im Januar 1917 kehrte Huelsenbeck, wie gesagt, aus Zürich zurück und schloss sich den gesellschaftskritischen Kreisen um die beiden Zeitschriften-Redaktionen *Freie Straße* und *Neue Jugend* an. Hier traf er alte und neue Mitstreiter. In einem Brief an Tzara vom 2.8.1917 bat er diesen um ausführliches Prospektmaterial über Dada-Zürich und schlug ihm eine weitgehende Kooperation vor. „[...] haben wir hier in Berlin eine Bewegung geschaffen, die in ihrer Größe ganz der Bewegung in Zürich entspricht. [...] Lieber Herr Tzara haben Sie die Güte und handeln Sie möglichst schnell, da jetzt und besonders hier in Berlin alles auf schnelles Handeln ankommt. Ich fasse noch einmal zusammen. Wir machen, wenn Sie uns unterstützen

I.) einen Propagandaabend Dada

II.) ein Propagandaheft Dada unserer Zeitschrift

III.) eine dadaistische Ausstellung, die in Reden und Bildern direkt auf ihre Bewegung zurückgehen soll.“ (Huelsenbeck, 1917, 19)

Die Wochenausgabe der *Neuen Jugend* wurde seine erste literarisch propagandistische Plattform, in der er seine Dada-Ideen verkünden konnte. Am 22. Januar 1918 hielt er im Graphischen Kabinett I. B. Neumann auf einer Abendveranstaltung seine *Erste Dada Rede in Deutschland*: „Bitte bleiben Sie ruhig, man wird Ihnen keine körperlichen Schmerzen bereiten. [...] Es lebe die dadaistische Revolution.“ (nach Asholt/Fähnders, 1995, 140. Diese Quelle datiert die Veranstaltung allerdings auf den 18. Februar, während Hanne Bergius den 22.1.1918 bestätigt. (Bergius, 1977, 3/68) Im März gab er zusammen mit Hausmann und Jung die einzige Ausgabe des Prospekts *Club-Dada* im Verlag der *Freien Straße* heraus. Am 12. April schließlich im Saal der Berliner Sezession der erste Dada-Abend mit Gedichten von Marinetti, Buzzi, Altomare, Tzara und anderen futuristischen Schriftstellern und den Dada-Manifesten *Gegen den Expressionismus* und *Das neue Material in der Malerei* von Hausmann, die aber, trotz Ankündigung, im allgemeinen Tumult und Geschrei

Huelsenbeck, Richard: Brief an Tristan Tzara. In: Kapfer, Herbert und Exner, Lisbeth, *Weltdada Huelsenbeck*, Innsbruck, 1996

Bergius, Hanne: *Der Da-Dandy in: Tendenzen der 20er Jahre*, 1977, a. a. O.

nicht mehr zum Vortrag kamen. Grosz dagegen sang unbeirrt seine ‚Niggersongs‘ und stiepte dazu. Dada-Berlin war geboren.

Unter dem Dach des von Wieland Herzfelde am 1. März 1917 gegründeten *Malik Verlages* – nach dem gleichnamigen Roman von Else Lasker-Schüler – wurden Zeitschriften der verschiedensten Dada-Couleur, wie *Neue Jugend*, *Die Pleite*, *Der Gegner*, *Der Dada* und Publikationen seiner Mitglieder veröffentlicht. Darunter Huelsenbecks *Phantastische Gebete* oder der Ausstellungskatalog zur Dada-Messe. Anders als jedoch die privatistischen Zeitungsprojekte der New Yorker Dadaisten brachten es diese regelmäßig erscheinenden Blätter auf Auflagen von mehreren Tausend, die hauptsächlich über Straßenverkäufer vertrieben wurden. Für Herzfelde, den ‚Progressdada‘ und jüngeren Bruder von John Heartfield, mussten sich Pinsel und Feder der politischen Sache widmen. „Es ist unendlich viel schwerer und geschieht daher viel seltener, die Bourgeoisie und ihr System so nackt, so eindeutig, zwingend und unwiderlegbar, so deutlich, jedem verständlich und wahrnehmbar zu demaskieren, daß ein jeder sie erkennt als das, was sie ist: als Zerstörerein allen Glücks, aller Gerechtigkeit und Freiheit, als Blutsaugerin an der Gegenwart jedes einzelnen, als Meuchelmörderin an der Zukunft aller Generationen. Das zu tun und nichts anderes, ist die historische Aufgabe, die revolutionäre Pflicht derjenigen, welche die Befähigung dazu in sich tragen, der kommunistischen Künstler.“ (nach Bergius, 1993, 199) Hier fanden sich die Forderungen wieder, die auch von Künstlern der Novembergruppe im *Manifest der Novembristen* formuliert worden waren, einer Gruppe um Max Pechstein, Otto Freundlich, Heinrich Campendonk, die sich am 3.12.1918 gegründet hatte: „Unser Wahlspruch heißt Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit [...]. Wir betrachten es als unsere vornehmste Pflicht, dem sittlichen Aufbau des jungen, freien Deutschland unsere besten Kräfte zu widmen.“ (nach Hiepe, 1971, 13)

Nach Hausdurchsuchungen bei Hausmann und anderen schon drei Tage nach dem ersten Dada-Club-Abend in der Sezession tauchten die meisten Aktivisten in die Veranstaltungspassivität ab, ‚aus Angst‘, wie Hausmann in einem Brief an Hanna Höch schrieb. Der Paukenschlageffekt der Auftaktveranstaltung und seine Resonanz in der Presse verblasste, und Dada Berlin schien zunächst wieder von der Oberfläche verschwunden zu sein. Nur Baader glänzte noch mit spektakulären Aktionen. Er und Hausmann waren mittellos und sahen in Dada-Aktionen eine Einnahmequelle, während Herzfelde und Heartfield ihren Verlag hatten, Grosz

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Werkbund-Archiv Band 19, Gießen, 1993

Hiepe, Richard: Die Asso und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre. In: Kunst als Waffe, Ausstellungskatalog der DKP zum Dürerjahr 1971, 29.5.–20.6.1971, Nürnberg, S. 11-16

dort seine Mappenwerke vertreiben konnte und Höch tageweise beim Ullstein Verlag arbeitete. Berliner Zeitungen berichteten im September über Baaders Kandidatur zum Reichstag für den ersten Berliner Distrikt. Am 17. November 1918 rief er den Gläubigen von der Kanzel des Berliner Doms entgegen: „Was ist Euch Jesus Christus? Jesus Christus ist Euch Wurst!“

Huelsenbeck wurde kurz vor Kriegsende im April als Militärarzt eingezogen und war erst im Januar 1919 zurück. Dada rekrutierte sich erneut. Im April 1919 erschien die Zeitschrift *Die Pleite* von Herzfelde und Heartfield, die wegen Parteinahme für die bayerische Revolution verboten und konfisziert wurde. Herzfelde kam im März in Schutzhaft. Seine Antwort war ein neues Zeitungsprojekt: *Schutzhaft*. Das Nachfolgeblatt der verbotenen *Pleite* war *Jedermann sein eigener Fußball*. (Insgesamt 6 Ausgaben bis 1920). Einen neuen Dada-Abend veranstalteten Hausmann und Baader am 12. März im Café Austria, den sie als *Club der blauen Milchstraße* in ihrer Zeitschrift *Der Einzige* ankündigten.

Baader, der heilige Narr, verkörperte mehr als die anderen den provokanten Aktionismus des Berliner Dadaismus. Als Architekt und Spezialist für Grabmale fühlte sich der spätere ‚Oberdada‘ frühzeitig als Welterlöser und verkündete seine reformbewegten, antiautoritären und messianischen Glaubenssätze als ‚Jesus redivivus‘. Er war der megalomane Don Quichotte, Weltprophet, Friedensrichter, Hochstapler und Hypomaniker, der sich nicht zuletzt von seiner Beteiligung an der Dada-Bewegung einen finanziellen Vorteil versprach, der seiner in Armut lebenden Frau und seinen vier Kindern mehr als nur Wasser und Brotsuppe bescheren sollte. Schon 1917 wollte er mit Hausmann eine ‚Christus GmbH‘ gründen. Am 1. April [sic!] 1919 riefen sie mit entsprechenden Flugblättern die ‚Dadaistische Republik‘ aus. Baader verkündete am selben Tag über die Presse seinen Tod und seine Wiederauferstehung für den Tag danach. Obwohl er immer wieder von Höch oder Hausmann kritisiert und ob seiner unkoordinierten Aktionen angegriffen wurde, war er doch für den Berliner Dadaismus das Salz in der Suppe, das für Öffentlichkeit sorgte. Als es im Juni 1919 wegen seiner ‚Verkündigungsrede‘ im Berliner Dom zum Prozess kam, wurde er wegen geistiger Unzurechnungsfähigkeit freigesprochen.

Für den 30. April wollte man sich wieder geschlossen zu einer zweiten Dada-Manifestation im Harmonium-Saal des Graphischen Kabinetts I. B. Neumann treffen und in Anlehnung an Wilsons 14-Punkte-Programm die Frage beantworten „Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?“, eine so genannte

„Proclamation dada“ die vermutlich Huelsenbeck an jenem Abend vortrug. Gleichzeitig wurde in den Galerieräumen eine erste Dada-Ausstellung mit Arbeiten von Mehring, Grosz, Baader, Golyscheff, Hausmann und Höch sowie den Nicht-Dadaisten Fritz Stuckenberg, Arnold Topp und Erica Deetjen ausgestellt. Beides war nicht mehr der erhoffte Publikums- und Medienerfolg. Bisher bescheinigte die Berliner Presse den Aktivisten Reklamesinn und Unsinn zugleich, wenn sie als ‚Dadasoph‘ (Hausmann), ‚Pipidada‘ (Mehring), ‚Monteurdada‘ (Heartfield), ‚Oberdada‘ (Baader), ‚Progressdada‘ (Herzfelde), ‚Politdada‘ (Grosz) oder ‚Weltdada‘ (Huelsenbeck) auftraten. In einer Rezension in der *Freien Zeitung* vom 8.5.1919 kommentierte Udo Rusker, der Schwager von Hans Richter, den Abend wie folgt: „Es ist fatal, wenn man jemand zum besten haben will und der andere merkt es nicht! So endete der Mittwochabend statt mit dem erhofften Skandal wie im Vorjahre in der Ruhe eines Kaffeekränzchens. Statt wild zu werden über die Grobheiten Hausmanns und Huelsenbecks, nahm das plattstirnige Kurfürstendammpublikum alle Verhohnepiepelungen für eine Possenreißerei zu seiner Belustigung, und so erstickte jeder Anlauf zur Erzürrung in abgestandenem dumpfem Snobgelächter. Man hat schlechterdings gar nichts verstanden von dem, was vorging und beabsichtigt war.“ (nach Bergius, 1993, 339)

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Werkbund-Archiv Band 19, Gießen, 1993

Der Friedensvertrag von Versailles vom 28. Juni 1919 veränderte das Dada-Engagement kaum, ganz im Gegenteil, es spornte zu noch mehr Satire an.

Am 16. Juli erklärte sich Baader dann während einer Sitzung des Reichstages in Weimar auf Flugblättern, die er auf die Abgeordneten hinunterwarf, zum ‚Präsidenten des Erdballs‘. „Wir haben das Recht zu jeder Belustigung, sei es in Worten, in Formen, Farben, Geräuschen; dies alles aber ist ein herrlicher Blödsinn, den wir bewußt lieben und verfertigen – eine ungeheure Ironie, wie das Leben selbst: die exakte Technik des endgültig eingesehenen Unsinn als Sinn.“ (Hausmann, nach Bergius, 1993, 11)

Nach den Novemberunruhen 1919 traten Grosz, Heartfield, Herzfelde und Piscator der KPD bei. 1924 werden sie dann die Rote Gruppe gegründet haben, eine Vereinigung kommunistischer Künstler, die in „an Stelle der bisher noch zu sehr anarchistischen Produktionsweise [...] eine planmäßigere Zusammenarbeit treten“ sollte. (Die Rote Fahne, 1924)

(7. Jahrgang) Nr. 57, 13.6.1924. In: Kunst als Waffe, Ausstellungskatalog der DKP zum Dürerjahr 1971, 29.5.-20.6.1971, Nürnberg, S. 17

Zum großen Erfolg fürs Publikum, das sich nach Presseberichten gut amüsiert, nicht aber schockiert fand, geriet eine Matinee am 30. November 1919 in der Tribühne,

einem politisch links stehenden Theater. Mit Knarre und Pauke wurde das Publikum bei noch geschlossenem Vorhang mürbe gemacht, bevor der inhaltlose, absurd-phantastische Sketch *Reklame-Büro Dada-Bumbum* aufgeführt wurde. Vorträge mit eingestreuten Tanzeinlagen ergänzten das Programm. Eine Wiederholung zum doppelten Eintrittspreis folgte am 7. Dezember. Polizeikräfte mussten den Ansturm auf das Theater regulieren. Diesmal ermutigte man das grölende, protestierende und sich prügelnde Publikum, auf die Bühne zu kommen, zur improvisierten Laienkunstdarbietung. Fünfzehn Freiwillige berieten, genierten und blamierten sich schlussendlich, bis man die ‚Künstler‘ auf Drängen des Publikums aus ihrem Pausenraum zurückholte. Aus den Amateuren, den umworbenen Dilettanten, wurden wieder Zuschauer. Auch das eine Fortsetzung der futuristischen Forderung, die Trennung zwischen Bühne und Publikum aufzuheben.

Im Frühjahr 1920 ging Dada mit Hausmann, Höch, Huelsenbeck und Baader auf Tournee nach Leipzig (24.2. im Zentraltheater), Teplitz-Schönau (26.2), Prag (1.3. Warenbörse, 2.3. Mozarteum), Karlsbad (5.3.). Das Publikum wurde vorab schon über Presseartikel dazu angehalten, Geräuschmacher mitzubringen, was diese Veranstaltungen, anders als zuletzt in Berlin, immer zu einer Mischung aus Kabarett und Happening werden ließ. „Das Publikum stimmte Instrumente, Pfeifen, Sirenen, Trompeten: Links wurde rhythmisches Pfeifen eingeübt, rechts etablierte sich ein improvisierter Männergebrüllverein [...]“ (Bergius, 1977a, 3/71) Man beließ es nicht bei Verbalattacken, es flogen auch Kartoffeln und Stinkbomben. Diese Veranstaltungen wurden teilweise von bis zu 2000 Menschen besucht. Doch das dadaistische Instrument ‚Soiree‘ stagnierte. Das Publikum hatte sich in der ihm zugeordneten Funktion als skandalisiertes Objekt eingerichtet und daraus ein Rollenspiel gemacht. Die einstmals provozierenden Aktionen hatten sich schleichend, durch Wiederholung und Routine in ein bürgerliches Unterhaltungsprogramm transformiert und wurden zur kultigen Kunstform, ohne ihren kulturkritischen Auftrag weiter erfüllen zu können.

Den letzten Höhepunkt und vielleicht auch den Kulminationspunkt des Berliner Dada bildete die *Erste Internationale Dada-Messe* vom 30. Juni bis 15. August 1920. In der Galerie Otto Burchard kreierte man ein Art-Environment mit 175 katalogisierten Exponaten, nicht nur von allen Berliner Dadas, sondern zusätzlich mit Arbeiten von Arp, Dix, Schlichter, Ernst, Baargeld, Picabia und anderen. Die zweidimensionale Collage hatte ihre dreidimensionale Entsprechung gefunden

Bergius, Hanne: Dada Berlin: in: Tendenzen der 20er Jahre, 1977, a. a. O.

und sicherlich auch Schwitters für seine späteren Arbeiten angeregt. An Decken und Wänden hingen dicht gedrängt Druckbögen, Buchumschläge, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Montagen, Zeitschriften, Titelblätter, Fotos, Plakate, Reklameschilder, Assemblagen, Flugblätter, Puppen und Dokumente. Dieses ikonoklastische Environment, das erste negative Gesamtkunstwerk, wirkte, anders als konventionelle Ausstellungen, nicht abgeschlossen, sondern wie ein offener Prozess, der das Publikum aufforderte umzuhängen, zu ergänzen, neu zu kombinieren. Trivialmaterial wie Lebensmittelmarken, Fahrscheine, Militärorden, Rasierklingen, Prothesen, Inflationsgeld, Kriegstoilettenpapier und ‚Kunst‘ standen hierarchielos nebeneinander. Einer rein ästhetischen oder retinalen Rezeption wurde mit den Lesetexten und den Realien eine semantische, kognitive Ebene beigelegt. Kein bisher praktiziertes Ausstellungsformat oder Display bot eine derartige Chance zur aktiven Beteiligung, zur Dynamisierung des Publikums. Doch genau das wollte das kunstinteressierte Publikum offensichtlich nicht. Nur einige hundert Besucher haben die Ausstellung gesehen. Anlass für einen Prozess, den das Reichswehrministerium angestrengt hatte und der mit der Verurteilung und Geldstrafen für Grosz und Herzfelde enden sollte, war eine schwebende Soldatenpuppe. Die ausgestopfte feldgraue Uniform mit Feldmütze und Offizierskokarden trug die Maske eines Schweinekopfes.

Huelsenbeck nahm der an der Messe schon nicht mehr teil. Er zog sich im Streit von der Gruppe zurück und publizierte danach seinen *Dada Almanach* im Reis Verlag, seine Schriften *Dada siegt* bei Malik und *en avant dada* bei Steegemann in Hannover, nachdem seine große Dada-Anthologie, der dadaistische Weltatlas *Dadaco* aus Geldmangel und inhaltlichen Querelen mit Tzara und dem geldgebenden Verleger Kurt Wolff nie über einige Andruckbogen hinausgekommen war. Er verließ Berlin schon 1920 und lebte in Dortmund bei seinen Eltern, bevor er 1922 eine Assistenzarztstelle in der Neuropsychiatrie in Danzig antrat. Tzara wollte das Projekt später in Paris mit Picabia, Ribemont-Dessaignes alleine fortsetzen, was ebenfalls misslang. Nach der Dada-Messe trat die Gruppe nicht mehr geschlossen auf. Man firmierte, bis auf Baader, unter dem eigenen Namenslabel. Die Zeitschrift *Der Dada* stellte nach seiner dritten Nummer ihr Erscheinen ein. Eine Antidada-Merz-Tournee führte Hausmann, Höch und Schwitters am 1. September 1921 nach Prag. Baader gründete am 1. Juli seine *Akademie Freiland Dada* in Potsdam und hielt am 16. Oktober eine Dada-Rede in Leipzig. Das und vereinzelte Aktionen bis 1923 waren aber schon dem Kapitel Nachlassverwaltung zuzuordnen. Einige

der Erben verließen Berlin, andere, wie Hausmann, Höch und Grosz kultivierten die dadaistischen Gestaltungsgesten in einer klassischen Schaffensphase zu ‚Tafelbildern‘, mit denen sie als Künstler in Ausstellungen und auf dem Markt reüssierten. Es begann die Intensivierung der Kontakte zu anderen Künstlern wie Iwan Puni, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Viking Eggeling, Moholy-Nagy, Jean Arp, Hans Richter, Werner Graeff. Moholy-Nagys Atelier wurde Anfang der zwanziger Jahre zum neuen Treffpunkt. In ihrem bildnerischen Denken verschmolzen dadaistische und konstruktivistische Vorstellungen. Der programmatischen, kollektiven Destruktion folgte eine individuelle Neuverortung des künstlerischen Schaffens, ein „inbrünstiger Glaube an die Aufgabe der Kunst im ethischen Bereich des Menschen“. (Höch, nach Bergius, 1993, 138) Dada-Berlin hatte aufgehört, als Bewegung zu existieren.

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Werkbund-Archiv Band 19, Gießen, 1993

Die Berliner-Dada Aktivitäten waren insgesamt das Ergebnis von Einzelinteressen mit wechselnden Koalitionen. Ihre Protagonisten, folgt man Hausmann, waren gestandene Egomane: „Die Mitglieder des ‚Club Dada‘ waren eifersüchtig und lieferten sich oftmals recht kleinliche Angriffe und Kämpfe. Die Heartfield-Herzfelde und Mehring beteten George Grosz, diesen Pseudo-Revolutionär, an. Huelsenbeck betete nur Huelsenbeck an; obgleich er mit mir die meisten unserer zwölf Manifestationen gemacht hatte, war er immer bereit, zu den Groszisten zu neigen. Auf der andern Seite sonderte ich mich mit Baader ab, der unglücklicherweise zu oft von seinen religiös-paranoischen Ideen besessen war.“ (nach Bergius, 1993, 34) Und in einem Brief an Tzara beklagte er sich: „Es gibt kein planmäßiges Zusammenarbeiten, von Kameradschaft keine Rede, höchstens, daß jeder den gleichen Anspruch besitzt, mit der Kasse durchzugehen.“ (ebd.) Im Vergleich dazu waren die Züricher Bande fester, verdienten wirklich den Begriff Gruppe. Auch hatten die Berliner kein festes Domizil. Sie trafen sich, wenn überhaupt, an den unterschiedlichsten Orten oder in den Wohnungen der Beteiligten. Und sie hatten eine sehr heterogene Altersstruktur; Baader war 1918 bereits 43 Jahre, Mehring und Herzfelde dagegen erst 22. Dass sie dennoch den Eindruck einer aktiven, einflussreichen und geschlossenen Gruppe erwecken konnten, verdankten sie ihrer geschickten ‚public relation‘. Sloterdijk (1983) sieht in diesem ‚Bluffrealismus‘ das dadaistische Verfahren, den modus operandi moderner Ideologien zu entlarven, indem Werte postuliert werden, man so tut, als glaube man daran und denkt doch nicht im Ernst daran, an sie zu glauben.

Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt/M., 1983

Die Produktionen der Berliner Dadaisten waren bis zur Dada-Messe Papierkunst, kei-

ne Bilderkunst. Keine ästhetische Harmonisierung bürgerlicher Besitzvorstellungen, wie Hausmann dem ‚deutschen Spießler‘ zu verstehen gab. In ihrer anarchischen Kulturkritik forderten sie den Dilettanten anstelle des akademischen Künstlers. Auch hier echot der avantgardistische Ruf nach der Auflösung der Kunst in die Lebenspraxis. Berlin-Dada war ein agitatorisches Programm. Es war Bühnen- und Werbekunst, bei der sich die Akteure als heterogene, widerspenstige, groteske und gruppenspezifische Melange vor einem allzu notwendigen Publikum mit Schock und Skandal inszenieren konnten. Effekte der Akteure und Affekte des Publikums waren Teil einer aktionistischen Strategie. Politische, gesellschaftskritische und psychoanalytische Modelle zur Befreiung des Menschen aus einer kollektiv konservativen Normierung zum Erfolgswesen und aus dem bürgerlichen Wertekanon mit seinen starren Rollenzuweisungen ließen die Protagonisten unter der Dada-Flagge gelegentliche Allianzen eingehen. Sie waren Wortgläubige und misstrauten der reinen Bildsprache, was mit zu ihrer Ablehnung des Expressionismus und der reinen Abstraktion führte. Der Betrachter war für sie interessant als Botschaftenempfänger, als Zielperson geistiger Aufklärungsarbeit. Mit dieser Anwendungslogik der Kunst standen sie den russischen Avantgarden näher als den späteren Pariser Dadaisten. Nur war die Botschaft eben Dada und nicht Lenin. Todlustig statt todernst. Ihr Humor war der der Satire und des Klamauks, nicht der feinsinnige, geistreiche, literarische eines Duchamp.

FATAGAGA IN KÖLN

Kürzer noch war eine Kölner Dada-Abteilung um Max Ernst, Theodor Baargeld und Jean Arp aktiv, die mehr mit Paris denn mit Berlin sympathisierten. Ihre aufsehenerregendsten Projekte waren sicherlich die sechs Nummern der Zeitschrift *Schammade*, an der auch schon Breton und Aragon mitwirkten, sowie *Dadameter (Dilettanten erhebt euch)* und die Dada-Ausstellung im Brauhaus Winter im April 1920. Der Ort erscheint zunächst befremdlich, erklärt sich aber aus dem Umstand, dass die Ausstellung, die bereits in der Eingangshalle des Kunstgewerbemuseums aufgebaut war, von der dortigen Museumsdirektion abgesagt wurde und Ernst und Baargeld daraufhin den Lichthof des Brauhauses mieteten. Um die Ausstellung zu sehen, mussten sich die Besucher den Weg durch eine öffentliche Toilette bahnen, wo sie von einem weiß gekleideten Mädchen, wie zur Kommunion bereit, mit obszönen Gedichten empfangen wurden. Die Empörung des Publikums schien

eingepflanzt. Ein hölzernes Objekt mit angekettetem Beil, das Max Ernst beisteuerte, forderte die Besucher auf, das Objekt zu zertrümmern, was dann auch geschah. Kurioserweise wurde die Ausstellung nach einer Anzeige kurzfristig geschlossen, und die Polizei entfernte als *corpus delicti* einen Akt von Dürer. In der Vorladung auf die Polizeidirektion hieß es: „Sie zwei sind Schwindler! Betrüger! Lumpen! [...] Sie werden des Betruges beschuldigt, weil Sie Eintrittsgeld für etwas verlangen, was der Öffentlichkeit als Kunstausstellung angekündigt wird, in Wirklichkeit aber mit Kunst nichts zu tun hat.“ (nach Spies, 1988, 38) Und die Kölner Volkszeitung argwöhnte gar einen ‚Bierulk‘: „Angesichts dieses Umstandes wird sich mancher die Frage vorlegen, ob diese Leute Narren oder Weise sind, die sich über das Publikum lustig machen und erproben wollen, wie weit man ungestraft [...] in der Verhöhnung des Publikums gehen darf, das stets auf den letzten Schrei horcht. [...] auf einer unverständlichen Zeichnung [...] steht das Wort: ‚Jeder Besucher dieser Ausstellung ist berechtigt, in diese Zeichnung einen dadaistischen oder antidadaistischen Sinnspruch einzutragen. Keine Strafverfolgung‘. Die Besucher sind dieser Aufforderung reichlich gefolgt.“ (nach Spies, 1988, 246) Wunderbar am Schluss das Fazit des Autors, wenn er feststellt: „Und im Herausgehen kommen sie an einigen offenen Mülleimern mit Eierschalen und allerlei Abfall vorüber und sind sich nicht einig darüber, ob diese auch zur Ausstellung gehören oder ‚Natur-Originale‘ sind.“ (ebd.)

Spies, Werner: Max Ernst, Die Welt der Collage, Kunsthalle Tübingen, 1988, Köln, 1988, Ausstellungskatalog

DADA SOULÈVE TOUT

Nachkriegs-Dada in Paris, und man muss den Nachkriegsaspekt betonen, da Frankreich ein Kriegschauplatz und keine Fluchtburg wie Zürich oder New York war und auch die Intellektuellen ihren Militärdienst ableisteten, tat sich zu Beginn nicht leicht, da die offiziellen Kunstinstanzen Dada und andere Avantgarden unter den Verdacht deutsch-jüdischer Unterwanderung stellten. So reagierte selbst Apollinaire 1918 auf den Wunsch Tzaras, an seiner Zeitung mitzuarbeiten, zurückhaltend: „[...] wäre es kompromittierend für mich, vor allem an diesem Punkt dieses vielfachen Krieges, wenn ich an einer Zeitschrift (Dada) mitarbeiten würde, so lobenswert ihr Geist auch sein mag, die unter ihren Mitarbeitern Deutsche zählt ...“ (nach Steiner, 1994, 93)

Steiner, Juri. In: Dada global, a. a. O.

Trotzdem war das geistige Feld bestellt, und eine neue Generation junger Poeten sehnte nach zahlreichen Berichten über die Züricher Spiegelgasse die leibhaftige

Ankunft Tzaras herbei. Allen voran André Breton und Philippe Soupault, die sich bei einem von Apollinaires Treffen 1917 im Café de Flore kennen lernten. Die zwei wurden, ergänzt durch Louis Aragon, ein Hilfsarzt, der wie Breton im gleichen Militärkrankenhaus Dienst tat, zum treibenden Trio. Im März 1919 gründeten sie das Sprachrohr künstlerisch literarischen Fortschritts in Frankreich *Littérature*. Vaché, der unermüdliche Provokateur, starb bereits im Januar an einer Überdosis Rauschgift. Im Juli kam Duchamp aus Buenos Aires, wo er einige Monate nach seiner Abreise aus New York lebte, nach Paris zurück. Er kreierte seine Schnurrbart-Mona Lisa *L.H.O.O.Q.* Tristan Tzara erreichte Paris Mitte Januar 1920, untergebracht bei den befreundeten Picabias, die seit Ende 1917 wieder in Paris waren. Bis zum 23. Januar hielt man seine Anwesenheit geheim, um ihn dann werbewirksam bei der ersten von der Zeitschrift *Littérature* organisierten Freitagssoiree im Palais des Fêtes vorzustellen. Neben Ansprachen und Gedichten von André Salomon, Max Jacob, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Jean Cocteau und anderen zeigte man auch Bilder von Giorgio de Chirico, Juan Gris, Fernand Léger und eine Skulptur von Jacques Lipchitz. Tzara las unter dem Titel *Poème* einen x-beliebigen Zeitungsartikel vor, und Breton wischte eine Zeichnung von Picabia aus, während der diese auf einer Schiefertafel ausführte. Das Publikum tobte vor Begeisterung, und Tzara wurde anschließend in die Zirkel im Café Certà, dem Stammlokal der Pariser Dadaisten, eingeführt. Kurz darauf veröffentlichte er in Nachfolge seiner Züricher Dada-Zeitung das *Bulletin Dada* mit Beiträgen von Picabia, Aragon, Breton, Ribemont-Dessaignes, Eluard, Duchamp, Paul Dermée und Cravan. Der Vierseiter, mit der berühmten Liste aller Präsidenten der Bewegung, erschien als Programm zur Matinée Dada au Grand Palais am 5. Februar. Eine Zeitungssente kündigte den Beitritt von Charlie Chaplin, Gabriele d'Annunzio, Henri Bergson und des Prinzen von Monaco zur Bewegung an diesem Abend an. Das verschaukelte Publikum reagierte zur Freude der Veranstalter entsprechend laut. Weniger erfolgreich verlief ein Ausflug zu den proletarischen Besuchern in den Club de Faubourg. Die Masse ließ sich nicht so provozieren wie das intellektuelle Bürgertum, und so beließen es die Dada-Führer mit ihrem romantischen Hang zur Linken bei diesem einmaligen Versuch der Volksaufklärung. Besser gelang der Abend im Salle Berlioz dans la Maison de l'Œuvre am 27. März, bei dem u. a. Tzara *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* vortrug.

Ein Höhepunkt des Jahres 1920 sollte das Festival Dada im Salle Gaveau am 26. Mai werden. Breton, Eluard, Buffet, Ribemont-Dessaignes, Théodore Fraenkel und Aragon dilettierten als Schauspieler in Tzaras Theaterstück *La deuxième*

aventure céleste de monsieur l'Antipyrine. Breton übernahm zusätzlich die Rolle des ‚Sandwichmännchens‘, das die Nummern anzukündigen hatte. Das animierte Publikum belohnte die Manifeste, Gedichte und Sketche mit fliegenden Tomaten und Koteletts, nachdem das Versprechen, sich kollektiv auf der Bühne eine Glatze schneiden zu lassen, von den Akteuren nicht eingehalten wurde.

Vom 3. Mai bis 3. Juni 1921 hatte Max Ernst seine erste Ausstellung in Paris, die als *Exposition Dada* eröffnet wurde, aber eigentlich schon von surrealistischen Ideen unterlegt war. Publizistisch begleitet wurde dieser Dada-Auftritt von Picabias achter Ausgabe seiner *391* und *Littérature* Nr. 13 mit 23 Manifesten zur Dada-Bewegung. Im Juli traf Man Ray ein, zwei Monate, nachdem er mit Duchamp noch die einzige Nummer von *New York Dada* in den USA veröffentlicht hatte. Kleinere Aktionen, wie eine Ausstellung Picabias in der Galerie Povolovzky am 9. Dezember, bei der Jean Cocteau eine Jazz-Formation dirigierte, und die Plakatattacke gegen jeden Dogmatismus und die Generalabrechnung mit Marinettis Futurismus *Dada Soulève Tout* am 12. Januar, bestimmten den Jahreswechsel. Folgt man Steiner (1994), so war das Klima für Tzara zu dieser Zeit alles andere als herzlich, und nicht wenige der zahlreichen kulturellen Statthalter, unter ihnen André Gide, arbeiteten an seiner Demystifikation.

Steiner, Juri. In: Dada global, a. a. O.

Picabia sollte sich im Frühjahr von der Gruppe abwenden. In einem Artikel in der *Comœdia* vom 11. Mai 1921 kritisierte er die ständigen Sophistereien über Stilfragen. Die Routine des Protests langweilte ihn. Der destruktive Ansatz war für ihn eng an die Kriegssituation gebunden und nach dessen Ende obsolet geworden. Alles danach sei so uninteressant geworden wie die Produkte der ‚Académie‘. Dafür ergänzten Ernst und Arp die Runde.

Ein fiktiver Prozess als dadaistische Aktion *Mise en accusation de Maurice Barrès par Dada* am 13. Mai im Salle des Sociétés Savantes deutet eine Spaltung an. Breton war das große Geschrei der Dadaisten nicht ausreichend, ihm schien es wichtig, Taten folgen zu lassen. „Er sollte nicht mehr nur die etablierten Kunstrichtungen überhaupt angreifen, denn die ließen sich gar nicht stören und gediehen munter weiter, sondern vor allem deren führende Vertreter, diese mit Namen nennen, sie als ‚Verräter‘ an der Sache des Menschengestes anprangern und mit dem ganzen Justizapparat, den die bürgerliche Rechtssprechung in solchen Fällen in Gang setzt.“ (nach Nadeau, 1945, 35) Während Breton mit den Mitgliedern um die Zeitschrift *Littérature* auf einer Verurteilung des konservativen Blut-und-Boden-Dichters und einstigen Anarchisten Barrès bestand und im Grunde schon an der Überwindung des dadaistischen Nihilismus arbeitete, lehnte Tzara und mit ihm der aktionisti-

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

sche Flügel des Pariser Dada jedwede Reglementierung ab. Das Prozessprotokoll verdeutlicht an zwei kurzen Passagen die Differenzen: „Der Zeuge Tristan Tzara: Sie stimmen doch mit mir darin überein, Herr Vorsitzender, daß wir alle zusammen bloß eine Bande von widerlichen Typen sind und also der geringfügig graduelle Unterschied zwischen schlimmeren Biestern und weniger widerwärtigen kaum noch ins Gewicht fällt. Der Gerichtsvorsitzende André Breton: Will der Zeuge hier den Vollidioten spielen, oder möchte er es soweit treiben, daß das Gericht ihn in eine geschlossene Anstalt einweisen lässt?“ (nach Nadeau, 1945, 37)

Noch einmal konnten die Animositäten überwunden werden, als man sich zur Ausstellung *Salon Dada, Exposition Internationale* (6.-13. Juni 1922) und einer Soiree (10. Juni) in der Galerie Montaigne verabredete. Im Salon Dada malten und bildhauerten die Poeten ein letztes Mal gemeinsam.

Den Sommer verbrachte Tzara mit Arp, Ernst und Sophie Taeuber in Tirol, wo sie ein letztes dadaistisches Werk *Dada Intirol Augrandair* produzierten, das auch als Sängerkrieg in Tirol bekannt wurde. Es entstand mit flüchtiger Hilfe von Breton, der mit Eluard auf dessen Hochzeitsreise einen Besuch bei Freud in Wien mit einem Aufenthalt in Imst verband. Das Sommerloch füllte Clément Pansaers, indem er auf der Titelseite der Zeitschrift *Ça ira* den Nekrolog verkündete: Dada, sa naissance, sa vie, sa mort. Tzara blieb auch über Weihnachten Paris fern und verpasste so die erste Einzelausstellung von Man Ray in der Librairie Six (3.-31.12.). Breton arbeitete unterdessen an einem ‚Kongress zur Festlegung der Richtlinien des modernen Geistes‘, dem *Congrès de Paris*. Folgt man Steiner (1994), war das eindeutig ein Versuch, die intellektuelle Führerschaft der Pariser Avantgarden für sich zu beanspruchen und Tzaras Vaterrolle für die Bewegung zu bestreiten. Tzara verweigerte seine Beteiligung. „Zu meinem großen Bedauern muß ich Ihnen sagen, daß ich die Einwände, die ich schon gegen das Thema des Kongresses vorgebracht habe, auch dann nicht zurücknehmen könnte, wenn ich persönlich daran teilnehme. Es ist mir äußerst unangenehm, Ihr Angebot ausschlagen zu müssen.“ (Antwort Tzaras an Breton, nach Nadeau, 1945, 37) Die Lager formierten sich. In gegenseitigen Beschimpfungen und Verleumdungen eskalierte die Situation, so dass auf den Kongress verzichtet werden musste. Dada-Paris, eine Bewegung der Poeten und Literaten, war beendet. Das Dada-Logo hatte seine letzte Schuldigkeit getan und den progressiven Kräften eine Sammlungsadresse gegeben, von der aus sie sich auf ein neues Abenteuer vorbereiten konnten. Den Surrealismus.

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

AUS UND VORBEI

Wieder war die Geschichte in Europa vorangeschritten und hatte die Chaos- und Revolutionsphase nach dem Ersten Weltkrieg überwunden. In Russland bereitete sich Stalin auf die Machtübernahme vor, und in Deutschland regierte die Weimarer Republik an den Amüsiermeilen der ‚Goldenen Zwanziger Jahre‘ zu Berlin. Normalität, wirtschaftlicher Aufschwung und Lebenslust im westlichen Europa formten ein gänzlich anderes Klima als das, das der nihilistische Dadaismus zu bieten hatte.

Das Schlusswort gebührt den Zeitzeugen. „Der dadaistische Mensch trägt die Zeichen seiner eigenen Verwesung vor aller Augen deutlich mit sich herum und weiß genau, daß er nur eine ephemere Erscheinung ist. Das macht ihm nichts, da er die Ewigkeitswerte negiert und ihm sein eigener Tod nicht mehr bedeutet als ein lässig gesprochenes Wort. Der Tod ist für ihn eine durchaus dadaistische Angelegenheit. Deshalb liebt er es, sich in Gefahren zu begeben [...] Er wird die Vorstellung, die sich mit dem Wort ‚Dada‘ verbindet, aufheben, wann ihm die Zeit dazu gekommen zu sein scheint.“ (Huelsenbeck, nach Bergius, 1993, 385)

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Werkbund-Archiv Band 19, Gießen, 1993

Man Ray erinnerte sich an die Pariser Situation: „[...] die Gruppe spaltete sich dann über der Frage der Führungsrolle von Tzara und Breton in zwei Lager. Mit großer Erleichterung verkündeten jetzt eben jene Kritiker den Tod des Dadaismus, die ihn schon zu Beginn als Totgeburt bezeichnet hatten. Aber Dada hatte sein Ziel erreicht, sich über die künstlerische und politische Sinnlosigkeit der Zeit lustig zu machen, ihr die Irrationalität und Zerstörung aller herkömmlichen Werte entgegenzusetzen. Fast schien es, als wollten die Dadaisten selbst die Angelegenheit dieser Welt in die Hand nehmen und damit zu verstehen geben, daß sie kein schlimmeres Durcheinander hätten anrichten können als die anerkannten Politiker. Was Dada geleistet hatte, war die absolute Verneinung gewesen; die dadaistischen Dichtungen und Bilder waren vernunftwidrig, respektlos und ohne Sinn. Um die dadaistische Propaganda fortzuführen, war ein konstruktiveres Programm erforderlich, zumindest als Ergänzung zu ihrer Gesellschaftskritik.“ (Man Ray, 1983, 252)

Ray, Man: Selbstportrait, München, 1983

„Aber lasst uns die Haben-Seite des Dadaismus ansehen. In der Kredit-Spalte steht zunächst vor allem die unbestrittene Tatsache, daß der Dadaismus der Vater und

Großvater vieler künstlerischer und philosophischer Bewegungen wurde; wir können so weit gehen zu sagen, daß der Dadaismus uns mit einer Lebens-Lehre versehen hat, indem er das Prinzip ausdrückte, daß man das äußerste Thule des Selbstverzichts erreichen muß, um den Weg zu sich zurückzufinden. Die surrealistische Bewegung, von André Breton gegründet [...], ist ein Ableger des Dadaismus. Der Surrealismus unternahm es, die geistigen Absichten des Dadaismus durch künstlerische Leistungen zu verwirklichen. Er kämpfte für die magische Wirklichkeit, die wir Dadaisten als erste in unseren Konstruktionen, Collagen, Schriften und Tänzen im ‚Cabaret Voltaire‘ enthüllten.“ (Hausmann, in Huelsenbeck, 1994, 223)

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg, 1994

„Der Leichenzug war klein und unscheinbar. Er nahm denselben Weg wie kürzlich erst das Totengeleit, das man dem Kubismus und Futurismus gab, deren Sinnbilder Studenten der Kunstakademie in die Seine versenkten. Wiewohl der Dadaismus seinerzeit, wie man so sagt, zu Berühmtheit gelangt war, weint ihm doch heute niemand nach: Auf die Dauer war er durch seine Tyrannei, sein Streben nach Allmacht unerträglich geworden. [...] Ich sah, daß, wenn ich dabei weiterhin mitmachen würde, ich ganz allmählich versauern und bieder und brav und allmählich eben sechsundzwanzig oder auch dreißig würde, ohne etwas geleistet zu haben. Nun bin ich aber entschlossen, mich in nichts einzulassen, was von vornherein so verschlafen und behaglich aussieht [...]“ (Breton, *Après Dada*, nach Nadeau, 1945, 38)

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

„Diese neuen Generationen werden ihren Lebensüberschuß in der Bewegung zu verausgaben haben, und werden die klischierten Anschauungen und Tradition vergessen, die nichts ist als Faulheit. Ich kann davon mit umso festerer Überzeugung sprechen, als durch meinen Willen Dada heut nicht mehr existiert. Die allzu erfolgstrebenden und literarischen Tendenzen seiner Teilnehmer bestimmten mich, ihn seinem logischen Ende zu überlassen: Der Zerstörung durch sich selbst. Das ist es ja, was das Heroische seiner Handlung noch steigert: Die Akte des Mutes, der Selbstentäußerung und einer hohen Moralität, die die Dadaisten begangen haben, werden genügen, um Dada am Ausgang des Krieges so etwas zuzuweisen wie die Funktion eines Zettelverteilers oder einer Lichtreklame.“ (Tzara, 1927, 122-123)

Tzara, Tristan: Erinnerungen an Dada. Erstmals in der Zeitschrift „Querschnitt“ Nr. 2, Februar 1927. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998

Eine differenzierte Kritik an Dada lieferte Albert Gleizes, einer der führenden Köpfe des Kubismus, 1920 in seinem Artikel *L'affaire Dada*. Er sieht in der Nachkriegszeit einen Wendepunkt in der Geschichte, die er als einen Niedergang der hierarchischen Strukturen, als Niedergang der kapitalistischen Bourgeoisie beschreibt. Für

Jadis Dada à Paris

Un regard dans la lunette des souvenirs, braquée non pas devant moi (car même devant soi on trouve les reflets de ses souvenirs), mais vers l'arrière, vers ce que personne ne voit plus, vers ce fameux hier, et voilà que par miracle je vois Dada. Au fait, le vois-je? Je le ressuscite, je le dresse sur ses tréteaux. Aujourd'hui cela apparaît comme une représentation préméditée, sur des tréteaux, alors qu'il s'agissait de tout autre chose. Et nous saisissons sur le vif la différence entre deux époques, l'aujourd'hui assez sinistre, et le bel hier, plein de verve et de jeunesse, de fraîcheur, de virulence, d'allégresse. On vivait, on agissait, on riait, on hurlait parfois. On n'était pas métaphysicien, on n'était surtout pas des esthètes. Aujourd'hui on a tout transformé en spectacle. La culture est un spectacle qu'on éclaire à grand renfort de ~~Beaux-Arts~~ projecteurs, de reflets colorés, qu'on explique à coups de haut-parleurs: Notre-Dame, Tour Eiffel, Obélisque, Musée du Louvre, Palais des Papes, Aiguille du Nord, Profondeurs abyssales des grandes fosses océaniques. Un ballet n'est plus un ballet, un opéra plus un opéra. On a changé le sens de l'art, le spectacle de l'art est devenu un art, il n'y a plus qu'une universelle Académie des Faux-Arts coupée de la vie et on ~~est~~ ^{en} est à se demander si celle-ci n'est pas une équivoque entreprise qui s'avance à pas de loup sur le sentier de la guerre, simplement pour rétablir l'Ordre, et quel Ordre!

Avec ce bel aujourd'hui au premier plan, comment voulez-vous qu'en regardant dans la lunette du passé on ait une

Dada damals in Paris. Ein Blick durch die Erinnerungsbrille, die aber nicht vorwärts gerichtet ist (denn auch vor sich blickend findet man den Widerschein seiner Erinnerungen), sondern rückgewandt auf das, was niemand mehr sieht, auf das berüchtigte Gestern, - und schon sehe ich wie durch ein Wunder Dada. Sehe ich es wirklich? Ich erwecke es wieder, ich hebe es auf ein Schaugerüst. Und so sieht heute wie eine wohlüberlegte Aufführung auf einer Bühne aus, was doch etwas ganz anderes war. Schmerzhaft wird der Unterschied von zwei Zeitaltern deutlich, zwischen der durchaus trüben Gegenwart und dem schönen Gestern voller Schwung und Jugend, Frische Tatkraft und Beweglichkeit. Wir lebten, wir handelten, wir lachten und manchmal weinten wir auch. Wir waren keine Metaphysiker und erst recht keine Ästhetiker. Heutzutage verkehrt man alles zu einer Schaustellung. Die Kultur wird zur Schau gestellt, mit starken Scheinwerfern angestrahlt, farbig beleuchtet und durch Lautsprecher erklärt: die Türme von Notre-

Dame, der Eiffelturm, der Obelisk, das Louvre Museum, der Palast der Päpste, der Nadelberg des Südens, das Naturleben in den Tiefen des Ozeans. Ein Ballett ist nicht mehr Ballett, eine Oper nicht mehr Oper. Man hat das Wesen der Kunst verfälscht, das Zurschaustellen der Kunst ist selbst eine Kunst geworden; übrig blieb nur eine Allgemeine Akademie der Falschen Künste, fernab vom Leben, von der man sich fragt, ob sie nicht eine höchst verdächtige Angelegenheit sein könnte, die unversehens auf dem Weg zum Krieg führt, einfach damit wieder Ordnung werde, aber was für eine Ordnung!

Wie soll man von diesen „schönen“ heutigen Zuständen aus durch die Verlegenheitsbrille sehend sich eine richtige Vorstellung von der Gestalt Dadas machen, dem Dada unserer Jugend? Doch darüber habe ich meine eigene Meinung. Ich gestehe

juste idée du visage de Dada, du Dada de notre jeunesse!
 Mais j'ai mon opinion là-dessus. Je n'accorde vraiment aucune
 importance au visage historique, quitte à me faire couvrir
 de méprisants sarcasmes par quelques - uns de nos métaphy-
 siciens de l'Historicisme. de visage historique est encore
 une de ces inventions puérides dont s'enorgueillissent les
 "intellectuels", à l'instar des généraux, ou même des sim-
 ples colonels, organisateurs de coups d'Etat en fleurs des-
 tinés à changer le cours, et par là le visage de l'histoire.
 Je préfère songer amicalement, fraternellement à Dada,
 et notamment au Dada parisien que j'ai particulièrement
 connu, et pour cause! En me tapant sur l'épaule - te sou-
 viens-tu, me dirai-je, te souviens-tu de cette séance des
Independants, où nous faisions l'apprentissage de nos
 talents destructeurs? Quelles jolies injures déjà tu de-
 vourais sur l'assistance, et comme déjà l'assistance sa-
 vourait les délices de l'injure subie! Et comme déjà, croyant
 renfler dans les manifestes et proclamations je ne sais quelle
 assistance nous pensait à user de l'injure et du scandale
 comme moyen de nouveauté artistique, cette
 manifestation de L'Œuvre! Tu te rappelles le bruit de vaisselle
 brisée que faisait la salle en proie au délire sado-maso-
 chiste? Tristan Tzara, Breton, Soupault, Aragon, et
 tant d'autres, et moi-même, on faisait les enfants, on
 faisait les provocateurs, on rendait toute idée de sérieux
 impossible jusqu'à en faire un moyen de survivre, un
 moyen de vivre, y a-t-il quelque chose de plus sérieux,
 que de vivre? ^{Pourtant} ~~comme~~ on s'amusait à ne pas être sérieux,
 à jouer au bord du gouffre! de public, d'ailleurs, voyait

nämlich geschichtlichen Vor-
 gängen gar keine Bedeut-
 samkeit zu, wofür ich mich
 gern von einigen unserer Ge-
 schichtsphilosophen mit ver-
 ächtlichem Spott bedenken
 lasse. Geschichtsbetrachtung
 ist eine von den kindlichen
 Erfindungen, auf die „Intel-
 lektuelle“ so stolz sind, nach
 der Art von Generalen oder
 gar simplen Obersten, die
 die beliebten Staatsstreiche
 unternehmen, um den Lauf
 und damit das Gesicht der
 Geschichte zu ändern. Ich
 ziehe es vor, freundschaftlich
 und brüderlich an Dada zu
 denken, namentlich an das
 Pariser Dada, weil ich es nah
 gekannt habe, und aus guten
 Gründen! Wenn ich mir nun
 auf die Schulter klopfe: „Erin-
 nerst du dich?“, so werde ich
 fragen, erinnerst du dich an
 Sitzungen der Unabhängigen,
 in der wir unsere destruktiven
 Talente entdeckten? Was für
 hübsche Beleidigungen hast
 du nicht damals über die An-
 wesenden ausgegossen, und
 wie genoß diese Hörschaft
 doch damals schon das Ver-
 gnügen, beleidigt zu werden!
 Und da diese Hörer in den
 Manifesten und Proklamati-
 onen ich weiß nicht welche
 Anzeichen von was für einer

„Neuen Kunstrichtung“ zu wittern vermeinten, trieben sie uns dazu, Beleidigungen und Skandale als Mittel einer neuen
 Kunstrichtung zu brauchen! Und die Erklärung in L' Œuvre! Erinnerst du dich noch an den Lärm des zerschlagenen Porzellans
 im Auditorium, das sich seinem sadistisch-masochistischem Entzücken überließ? Tristan Tzara, Breton, Soupault, Aragon, vie-
 le andere und auch ich, wir führten uns auf wie die Kinder, wir spielten die Provokateure, wir erklärten jeden ernsthaften Ge-
 danken für eine Unmöglichkeit und bezeichneten das alles als einzigen Weg um zu überleben, zu leben. Gibt es etwas ernsthaf-
 teres als Leben? Dennoch - Welch Vergnügen hatten wir daran, nicht ernsthaft zu sein und am Rand des Abgrunds zu spielen!
 Die Öffentlichkeit freilich sah nur die eine Seite der Sache, unser Kreis der Dadaisten sah auch andere. Denn schon in der Zeit

3

une chose, notre intimité de dadas en voyait d'autres, car plus ou moins lucidement, déjà entre la manifestation de l'Œuvre et celle de la Salle Gavreau, nous savons comment Dada mourrait; cela n'empêchait pas d'accumuler les fautes sur les fautes. Est-ce que la vie, ce n'est pas cela, accumuler les fautes sur les fautes, ce qui en fin de compte amène la mort? Pour être éternelle, il faudrait que la matière ne commette pas de faute. Il n'y a pas de faute originelle, sauf ceci qui s'inscrit dans l'organisation universelle, et qui par une succession de fautes et provoque la dégradation, la ruine, la mort. Fautes non morales, mais physiques.

Donc Dada négateur et désorganisateur, ruineux et dégradateur, devait faire ses fautes et bien mourir. On l'a vu languissant à St Julien le Pauvre, faussement dramatique à la mise en accusation de Maurice Barrès, foudroyé inconsciemment au Salon Dada de l'Avenue Montaigne... On l'a vu dans ses luttes intestines et dans sa fureur publique. On l'a vu dans la conduite de quelques-uns de ses membres menant à l'apothéose de St Sepulchre au Congrès de Paris. On l'a vu à travers les amitiés et les hostilités privées. Eh bien, ce n'est déjà pas si mal qu'on puisse se souvenir de tout cela sans avoir l'esprit ~~si~~ amer, et en venir à la vieillesse en songeant à tous ces amis de chères qu'on a eus, avec un regret de jamais plus, dans un battement de cœur à la fois joyeux et blessé. Pour ma part, Dada m'a fait bien vivre. Salut, passé!

G. Ribemont-Dessaignes

der Kundgebung in L'Œuvre und der in der Salle Gavreau erkannten wir mehr oder weniger klar, wie Dada sterben würde; das hinderte uns aber nicht, Fehler auf Fehler zu häufen. Heißt das nicht Leben, besteht es nicht daraus, Fehler auf Fehler zu häufen, was am Ende zum Tode führt? Um unsterblich zu sein, dürfte die Materie selber keine Fehler begehen. Es gibt keinen andern Grundfehler als diesen, dessen Makel der gesamte Weltorganismus trägt, der weitere Fehler nach sich zieht und zur Herabminderung, Zerstörung und zum Tode führt. Das aber sind keine moralischen Fehler, sondern physische. Darum musste Dada, verneinend und desorganisierend wie es war, zerstörerisch und herabmindernd, seine Fehler machen und folglich sterben. Ich sah es schwächlich bei St. Julien le Pauvre, wie es in falscher Weise dramatisch wurde bei der Verhängung des Anklagezustandes über Maurice Barrès und von falscher Unbewusstheit beim Salon Dada in der Avenue Montaigne ... Ich sah es bei seinen inneren Kämpfen

und bei seinen öffentlichen Rasereien. Ich sah das Benehmen einiger seiner Mitglieder, das zu der Apotheose des Leichenbegängnisses auf dem Pariser Kongress führte. Ich hab es gesehen mit seinen privaten Freundschaften und Feindschaften. Wie dem auch sei: es ist schon nicht das schlimmste, daß man sich an das alle ohne Bitterkeit erinnern kann und alt werden darf im Gedanken an viele ehemalige Freunde, mit dem Schmerz zwar, daß jene Zeit niemals wiederkehrt, aber auch mit einem glücklichen und wehmütigen Gefühl im Herzen. Was mich betrifft, so hat mir Dada ein schönes Leben geschenkt. Drum sei begrüßt. Vergangenheit!

G. Ribemont-Dessaignes, 1958 (nach: Dada in Europa, 2/15-2/17)

ihn ist der bourgeoise Geist nicht klassenspezifisch. „Der bourgeoise Geist ist also nicht der Alleinbesitz einer besonderen Klasse, sondern Eigentum aller. Der letzte Lumpensammler hat die selben Wünsche wie der Bankier [...].“ (Gleizes, 1920) Der Mensch zeigt sich in diesem historischen Abschnitt als Überlebensstier, und in der Gegenüberstellung von ‚materiellem Verfall‘ und ‚geistiger Verrottung‘ war für ihn ein Verständnis für die Dada-Bewegung zu suchen. Hier öffnet sich das Tor zum Dada-Reich. Der materielle Körper der Gesellschaft tritt in die ‚Verwesung‘ ein, zerfällt zu Staub, der Geist kehrt ins Nichts zurück. Er bemängelt im Nihilismus und Drogenrausch der Dadaisten die Abwesenheit von Konstruktion und damit auch letztlich die Diskreditierung aller Kunst.

Gleizes, Albert: Der Fall Dada. In: Action: cahiers individualiste de philosophie et de l'art (Paris), 1920. Nach: Harrison/Wood, a. a. O., S. 285-288

Die Bilanzsummen der unterschiedlichen Dada-Zentren im Hinblick auf ihre Vorreiterrollen und Modellfunktionen für die spätere Kunstentwicklung fallen unterschiedlich aus. Wenn Haftmann (1964) dem Dadaismus keine eigene künstlerische Erfindung zugesteht, sondern ihn nur als Verwerter bekannter Verfahren der Expressionisten, Kubisten und Futuristen sieht, hat er wohl zuerst die klassische Bild- und Kunstproduktion vor Augen und weniger die Konsequenzen, die gerade aus einer immer wieder praktizierten Anti-Haltung gegen die traditionellen Formen und Inhalte der Kunstproduktion resultierten. Die Erweiterung der Handlungsspielräume der Kunst in die Aktion hinein ging weit über die Vorlagen der Futuristen hinaus. Und so sind in diesem Abriss genügend Beispiele genannt, die auch den Betrachter aus seiner klassisch passiven Rolle entlassen und ihn aktiv an Kunstaktionen beteiligen. Ist man zudem bereit, den Sonderfall Duchamp und mit ihm Man Ray als New Yorker Dada-Sachverhalt zu akzeptieren, wird man auch das künstlerische Objekt, das den Betrachter zum Mitgestalter gemacht und so historisch gegründet hat, als eine Erfindung der dadaistischen Bewegung in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts ausfindig machen können.

DADA HAT DAS RECHT, SICH SELBST AUFZUHEBEN, UND WIRD DAVON GEBRAUCH MACHEN, WENN DIE ZEIT GEKOMMEN IST. HUELSENBECK, 1920

DON'T FORGET MARCEL DUCHAMP

So, wie wir bereit sein müssen, die vermeintliche Einheit und Heterogenität der einzelnen Avantgarden und der sie bezeichnenden Begriffe zu differenzieren, müssen wir auch zur Kenntnis nehmen, dass Duchamp sich weder als Kubist vereinnahmen lässt, obwohl ihn Apollinaire mit seinem Frühwerk dazurechnete, noch als Dadaist, auch wenn er hier immer wieder mit Beispielen seiner Arbeit im dadaistischen Kontext zitiert worden ist. Er war auch kein Surrealist, obwohl er wichtige Surrealisten-Ausstellungen ‚kuratiert‘ und bei noch mehr teilgenommen hat. Und doch kreiste er wie ein geistiger Fixstern um die frühen Avantgarde-Bewegungen, war ihr Anreger. Vielleicht ist er für viele seiner damaligen Weggenossen und für noch mehr Künstler später, vor allem in den 1960er Jahren, zum großen Vorbild mit dem geworden, was er unterlassen hat, und weniger durch das, was er tat; weniger durch seine geheimnisvollen Werke als durch sein strategisches Leben und sein Schweigen.

Seine Abkehr von der traditionellen Kunst, der er bis 1912 gefolgt war, vollzog sich intellektuell, radikaler und konsequenter als die der meisten ikonoklastischen Avantgardisten. Seit der Ablehnung seines berühmten, vollendet kubistischen Gemäldes *Nu descendant un Escalier* durch die Jury des Salon des Indépendants seiner Weigerung wegen, wenigstens den als anstößig empfundenen Titel zu ändern, entwickelte Duchamp, 25-jährig, einen ganz eigenen Weg, der nichts mit der Anti-Kunst-Bestrebung der Dadaisten zu tun hatte. „Ich war fertig mit dem Kubismus und der Bewegung - wenigstens mit der Bewegung, die mit Malerei verbunden war. [...] Nach zehn Jahren der Malerei langweilte sie mich. [...] Ich wollte loskommen von la platte und dieser ganzen retinalen Malerei. [...] Aber wie dem auch sei, 1912 beschloß ich aufzuhören, ein Maler im professionellen Sinn zu sein.“ (Duchamp nach Molderings, 1999, 34)

Tomkins (1999) merkt zu Recht an, dass der junge Duchamp damals im Begriff war, Duchamp zu werden. Es spielt deshalb auch gar keine Rolle, was ihn zu diesem Schritt veranlasst hat. Vielleicht Frustration über die Ablehnung seines Bildes, vielleicht der Konkurrenzdruck mit seinen Brüdern, schließlich waren beide gewichtige Mitglieder der Puteaux-Gruppe, die den Akt ablehnte.

Vielleicht war es auch seine Ablehnung der Kommerzialisierung der Kunst oder die Abneigung gegen die Eitelkeiten und die Verlogenheit des Kunstbetriebes, die er in seinen Interviews und Briefen immer wieder erwähnte, oder wirklich ein bereits früh ausgeprägtes Interesse an Äußerungsmöglichkeiten, die weder Kunst noch

Molderings, Herbert, Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. In: Marcel Duchamp, *Respirateur*. Stuttgart 1999.

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999

Ab 1911 trafen sich jeden Sonntag nachmittag im Atelier von Jacques Villon im Pariser Vorort Puteaux Künstler der neuen kubistischen Methode, um mit Gleichgesinnten die geistigen Grundlagen zu diskutieren. Neben den Wortführern Albert Gleizes und Jean Metzinger auch Delaunay, Picabia, Kupka, Apollinaire, Cocteau, Léger. Duchamp hatte dort Zugang über seinen Bruder, Jacques Villon.

Anti-Kunst, sondern etwas ganz anderes waren. Die Haltung zur Kunst war ihm wichtiger als eine an Marktmechanismen und Publikumsgeschmack orientierte Produktion, der er bis zum Schluss misstraute: „Ich meine damit die Tatsache, daß das große Publikum viel Kunst, viel zu viel Kunst akzeptiert und verlangt; daß das große Publikum heute ästhetische Befriedigungen sucht, die in einem Spiel von materiellen und spekulativen Werten verpackt sind, und daß es die künstlerische Produktion zu einer massiven Verwässerung treibt. Diese massive Verwässerung, die das an Qualität verliert, was sie an Quantität gewinnt, wird von einer Nivellierung von unten her des gegenwärtigen Geschmacks begleitet und wird in naher Zukunft einen Nebel von Mittelmäßigkeit zur Folge haben. [...] am Rande einer Welt, die durch das ökonomische Feuerwerk geblendet ist. The great artist of tomorrow will go underground“, sagte er in seinem Vortrag *Where do we go from here*, den er 1961 im Philadelphia Museum College of Art hielt. (Duchamp nach Molderings, 1999, 193) Duchamp wollte immer frei sein. Er wollte vermeiden, gezwungen zu sein, als Maler oder Künstler sein Geld verdienen zu müssen und sich so einer Abhängigkeit zu unterwerfen. Lieber suchte er sich einen Brotberuf als Bibliothekar, Französischlehrer oder Kunsthändler.

Molderings, Herbert, Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. In: Marcel Duchamp, *Respirateur*. Stuttgart 1999.

Jenseits der ästhetischen Kategorie einer retinalen, kontemplativen, auch dekorativen Kunst, jenseits der „reinen Malerei“, bestand für ihn die Bindung der Kunst zum literarischen und philosophischen Denken. Er wollte Ideen, Denkmodelle, Hypothesen ausdrücken und hatte sich dazu nicht die Literatur oder eine Wissenschaft, sondern die Kunst (und Schach) als Terrain, als Handlungsort ausgesucht. Er grenzte sich früh von l'art pour l'art, der ausschließlich kunstimmanenten, formalen Praxis wie dem Kubismus in Frankreich oder dem späteren abstrakten Expressionismus in Amerika ab und verlangte für jedes bedeutungsrelevante Kunstschaffen, was über reine Dekoration, über ausschließlich ‚retinale‘ Reizung hinausgehen wollte, etwas ‚graue Substanz‘. Raymond Roussels Theaterstück *Impression D'Afrique*, das er zusammen mit Apollinaire im Mai 1912 sah, lieferte ihm Anregungen für das Absurde, vor allem über absurde Maschinen, deren Mechanismen dort auf der Bühne vorgeführt wurden.

Der Relativismus, der nach der Jahrhundertwende mathematische und physikalische Denkmodelle beherrschte (Poincaré, Esprit), führte auch Duchamp zu der Erkenntnis, dass jede Art von Wahrheit oder Objektivität auch in der Kunst lediglich eine temporäre Übereinkunft ist und sich nicht aus einer natürlichen

Ordnung ableitet. Damit war ein mimetischer oder idealistischer Anspruch für ihn an die Kunst obsolet geworden. Das beinhaltete auch ein Bewusstsein für die Endlichkeit der Bedeutung des eigenen Tuns. So ist sein Verhältnis zum Zufall nicht fatalistisch, sondern methodisch, als eine Möglichkeitsform unter vielen. Die individuelle Konstituierung eines Werkes durch den Betrachter wird so zur logischen Konsequenz. „Statt Verbundenheit strebt Duchamp nach Distanz [...] An Stelle eines fragwürdig gewordenen individuellen Selbst setzt Duchamp das für ihn einzig Unbezweifelbare, die letzte Realität: den Zu-fall und den Ein-fall. Der Zufall übernimmt dabei die orientierende Funktion der idealisierten Strukturen, der Einfall steht für die Exhibition individueller Einmaligkeit.“ (Bocola, 1997, 293)

ALLES KANN AUCH ETWAS ANDERES SEIN. MARCEL DUCHAMP

Aus seinen Zweifeln gegenüber dem tradierten Kunstbild, seiner Vorliebe für Wortspiele, Anspielungen, Ironie und Humor als künstlerische Methoden, seiner ganz „unkünstlerischen“ Materialwahl und der Ausblendung ästhetischer Normierungen erklärt sich eine geistige Nähe zum Dadaismus, die ganz auf Gegenseitigkeit beruhte. „Picabia und ich hatten bereits in Amerika unsere Sympathie für die Dadaisten bekundet.“ (Duchamp, 2002, 100). Duchamps Aufgeschlossenheit und seine freundschaftliche Verbundenheit zu vielen der Dada-Künstler spielte da sicher eine große Rolle, doch hatte die Sympathie auch ihre inhaltlichen Grenzen: „Dada war eine Verneinung und ein Protest. Ich war daran nicht sonderlich interessiert. Das eigene Nein macht einen bloß abhängig von dem, was man verneint – ein gemeinsames Nein bedeutet nichts. Dada lehnte sich gegen tote Formen auf, doch war es vielleicht ein bisschen zuviel Lärm um etwas, das bereits gestorben war.“ (Duchamp, 2002, 90)

„Dada und den Surrealismus habe ich unterstützt, weil sie hoffnungsvolle Zeichen waren, aber sie besaßen nie genügend Anziehung, um mich voll zu absorbieren. Ich wollte dem Menschen den beschränkten Platz seines Verstandes aufzeigen, aber Dada wollte den Unverstand dafür einsetzen. [...] Sie glaubten viel zu ändern, indem sie „Un“ hinzufügten, dem war aber nicht so.“ (Duchamp, nach Stauffer 1992, 68) Gelegentlich scheinen Duchamps Aussagen, die er über die Zeit in vielen seiner Interviews zu Dada gegeben hat, widersprüchlich, was sich einfach mit den unterschiedlichen Zielen und Methoden der verschiedenen Dada-Zentralen und Dada-Etappen erklären lässt, mit denen er in Berührung war, sowie mit persönlichen

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, von Goya bis Beuys, München 1994, hier: 2. erw. Auflage, München/New York, 1997

Marcel Duchamp, Hinsichtlich meiner selbst (Auszug), aus: Stauffer, Serge S. (Hg.), Marcel Duchamp, Die Schriften I, Zürich 1994. In: Marcel Duchamp, Museum Jean Tinguely Basel 20.3.-30.6.2002, Ausstellungskatalog, S. 56.

Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Interviews und Statements. (Hg.) Gauss, Ulrike Stuttgart, 1992

Neigungen der Protagonisten. Er schätzte den Protest und die literarische Reflexion. Gewiss auch den nihilistischen Charakter und den Humor. „Dada war ein extremer Protest gegen die physische Seite der Malerei. Es war eine metaphysische Haltung. Bewußt und intim war sie mit der ‚Literatur‘ vermischt. Es war eine Art Nihilismus, dem ich immer noch sehr sympathisch gesinnt bin. Es war ein Weg, um von einer bestimmten Geistesverfassung loszukommen, um zu vermeiden, daß man von seiner eigenen unmittelbaren Umgebung oder von seiner Vergangenheit beeinflusst wurde, um von den Klischees loszukommen – um frei zu sein. [...] Dada war sehr nützlich als Abfuhrmittel. Und ich denke, ich war mir damals darüber gänzlich bewußt, und auch über den Wunsch, in mir eine Abführung zu bewerkstelligen.“ (Duchamp, 1946) Und er sah den Unterschied zwischen den europäischen Dadaisten und der New Yorker Situation: „Picabia, Man Ray und ich waren in New York während des Krieges. Wir spürten den Widerspruch, es bequem zu haben, während in Europa der Konflikt wütete. Unser Werk war ein Ausdruck unserer Freude, hier zu sein; in Europa waren die Dadaisten politischer – einige waren vom Gefühl her sogar Kommunisten. Drüben wurde während der dadaistischen Zeit nicht viel Kunst produziert. Eigentlich widersetzten sich alle Künstler der Kunst und schrieben dagegen. Ihre Haltung war: ‚Das nicht, das auch nicht!‘ Hier befaßten wir uns mit Kunst.“ (Duchamp, nach Stauffer, 1992, 42)

Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Interviews und Statements. (Hg.) Gauss, Ulrike, Stuttgart, 1992

Als Duchamp von Tzara zur Ausstellungsbeteiligung am *Salon Dada* für Juni 1921 in der Galerie Montaigne in Paris eingeladen wurde, telegraphierte er aus New York: ‚Pode Bal‘ was lautschriftlich *peau de mes balles* heißt und nichts anderes bedeutet als ‚Nichts zu machen‘. Duchamp hat nie an einer von Dadaisten organisierten Dada-Ausstellung teilgenommen. Gleichwohl hat er das dadaistische Manifest *Dada Soulevé Tout* vom 12. Januar 1921 mit unterzeichnet. Es wird sein einziges geblieben sein. Eine gewisse Distanz hielt er immer gewahrt. „Aus der Entfernung nehmen diese Bewegungen einen Charme an, den sie aus der Nähe nicht haben.“ (nach Daniels, 1992, 87)

Text für James Johnson Sweeney: *Eleven European in America*. The Museum of Modern Art Bulletin XIII/ 4-5, New York, 1946. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S.38

Duchamp war auf seinem künstlerischen Weg ab 1912 noch mehr zum Einzelgänger geworden, auch wenn er davor noch nie ein ausgeprägter Gruppenmensch gewesen und deshalb auch nicht vereinnahmbar war. Breton schrieb in seiner Ode an Duchamp in seiner Zeitschrift *Littérature* vom 1.10.1922 fast prophetisch: „Und zuerst sollten wir feststellen, daß Marcel Duchamps Position im Verhältnis zu zeitgenössischen Bewegungen insofern einzigartig ist, als die neuesten Gruppen

Daniels, Dieter: *Duchamps und die anderen*, Köln, 1992

mehr oder weniger für sich in Anspruch nehmen, in seinem Namen zu handeln, wenngleich es unmöglich ist zu sagen, ob sie je dazu seine Zustimmung eingeholt haben [...].“ (nach Tomkins, 1999, 289)

Es wird bis in die 1950er Jahre dauern, bis Duchamp sein Verhältnis zum Dadaismus erneut relativiert, nachdem mit dem Erscheinen von Robert Motherwells erster umfangreicher Dada-Anthologie *The Dada Painters and Poets*, 1951, an der Duchamp maßgeblich mitgewirkt hat, ein kunsthistorisches Interesse an dieser Bewegung erwachte. Duchamp selbst inszenierte 1953 die erste größere Dada-Ausstellung in der Galerie von Sidney Janis vom 15.4.-9.5.1953 in New York und artikulierte sein Wir-Gefühl in der Times-Beilage vom 23.10.1953. „Dada ist nicht passé. Der Dada Geist ist ewig. Unsere Kunst wird immer existieren als ein konkreter Ausdruck von Freiheit.“ (nach Daniels, 1992, 159)

Trotz seiner eigenen Produktionsverweigerung und Ausstellungszurückhaltung in den 1920er Jahren engagierte sich Duchamp immer wieder für andere Künstler oder deren Projekte. Er ermahnte und überredete regelmäßig seinen amerikanischen Sammler und Freund Arensberg, auch Werke des ärmlich lebenden Freundes Piet Mondrian zu kaufen. Er ließ sich zum Präsidenten der von Katherine Dreier initiierten Société Anonyme Inc. berufen, die mit ihrer Gründung am 29.4.1920 ein Museum of Modern Art betreiben wollte und in den folgenden zwanzig Jahren 85 Ausstellungen organisiert haben wird. Er gestaltete dort die Ausstellungsräume, ebenso wie er es später noch für die Surrealisten tun sollte. Damals dachte er noch nicht an eine Rückkehr nach Paris, wo er sich aus Visumsgründen immer wieder aufhielt. Doch die New Yorker Zeit sollte mit dem Weggang zahlreicher Künstlerfreunde – Picabia verließ 1917 Amerika für immer, ebenso wie Cravan 1918, die Arensbergs zogen nach Kalifornien – für Duchamp mit Ausnahme seiner Schachaktivitäten eher langweilig und depressiv werden. „Man trinkt hier nicht mehr, und es ist ruhig, zu ruhig“, (nach Tomkins, 1999, 264) schrieb er an seine Freundin Yvonne Chastel, als kurz nach seiner Rückkehr nach New York ein neues Law-and-Order-Bewusstsein konservativer Kräfte zum Prohibitionserlass vom 7. Januar 1920 führte, dem Al Capone und andere Gangster-Bosse ihre Berühmtheit verdanken sollten. Der Maler Gerald Murphy fasste die damalige Stimmung so zusammen: „Man hatte das Gefühl, daß die Moralapostel im Sattel saßen und daß eine Regierung, die imstande war, das Achtzehnte Amendment [Prohibitionserlass] zu beschließen, sehr vieles tun konnte und wahrscheinlich auch tun würde, um das Leben in den Staaten so stickig und bigott wie nur möglich zu machen.“ (ebd, 282) Duchamp verließ Amerika 1923, bevor er, abermals vor dem Krieg flüchtend, im

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999

Daniels, Dieter: Duchamps und die anderen, Köln, 1992

Juni 1942 zurückkehren sollte.

In Paris zurück agierte er für einige Künstler und Sammler – ebenso wie Breton und Roché – als Vermittler, was ihm für lange Zeit seinen Lebensunterhalt zu verdienen half. 1926 erwarb er mit Hilfe des Erbes seines Vaters (10000 Dollar) 80 Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle Picabias, ließ die Arbeiten neu rahmen und produzierte einen Katalog mit einem Vorwort von Rose Sélavy. Der Verkauf am 8. März 1926 war ein Erfolg. Im gleichen Jahr erwarb er zusammen mit seinem Freund Henri-Pierre Roché, den er aus New York kannte, 29 Arbeiten seines Freundes Brancusi aus der Sammlung John Quinn für 8500 Dollar. Für Brancusi übernahm er ein paar Jahre den exklusiven Vertrieb von dessen Werke in den USA und initiierte und betreute für ihn die wichtigen Ausstellungen in der New Yorker Brummer Gallery 1926 und 1933/34 und im Arts Club of Chicago 1927. 1926 unterstützte er die Société Anonyme in ihrem bis dahin ehrgeizigsten Ausstellungsprojekt mit Künstlern aus 23 Ländern im New Yorker Brooklyn Museum. Für diese *International Exhibition for Modern Art* machte er die einzige Ausnahme seiner Ausstellungsenthaltsamkeit und zeigte zum ersten Mal sein *La Marie mise à nu par ses Célibataires, même*, das ‚Große Glas‘, an dem er von 1915-1923 gearbeitet hatte. Auf dem Rücktransport sollte es zerbrechen und damit die Form erhalten, so wie es heute noch in Philadelphia zu sehen ist. Ansonsten galt für ihn, was er in einem Brief an die Arensbergs vom 8. November 1918 formulierte: „Was mich betrifft, gemäß meinen Prinzipien werde ich nichts ausstellen.“ (nach Daniels, 1988, 26)

So war Duchamp ohne eigene Produktion auf dem Weg zur grauen Eminenz auf beiden Seiten des Atlantiks.

Daniel, Dieter: Übrigens sterben immer die anderen, Marcel und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig Köln, 15.1.-6.3.1988, Ausstellungskatalog

KANN MAN WERKE MACHEN, DIE NICHT KUNST SIND? MARCEL DUCHAMP

Es ist ein häufiges Missverständnis, davon zu sprechen, Duchamp hätte sich Anfang der 1920er Jahre aus der Kunst zurückgezogen, wäre Schachspieler geworden und hätte sich seine übrige Zeit mit Atmen und Schweigen vertrieben, was ihm besonders André Breton in seinem zweiten surrealistischen Manifest zum Vorwurf machte. Er hatte nur selbst kein Interesse mehr, sich als Künstler mit Arbeiten in der Öffentlichkeit zu präsentieren. In einem Brief vom 11.9.1929 an Dreier schrieb er: „Mein Leben als Künstler kommt nicht mehr in Frage: Ich habe es vor zehn Jahren aufgegeben; diese Zeit ist lang genug, um zu beweisen, daß meine Absicht, außerhalb aller Kunstmanifestationen zu bleiben, von Dauer ist. [...] Bitte versteh,

Duchamp war zwischen 1928 und 1933 Mitglied der französischen Schach-Nationalmannschaft und nahm regelmäßig an internationalen Turnieren teil

ich versuche, ein Minimum an Aktion zu erreichen, stückweise.“ (nach Daniels, 1992, 93)

Für den Pariser Couturier und Kunstsammler Jacques Doucet konstruierte er seine zweite optische Maschine *Rotative Demi-Sphère*, 1925, und er bestand darauf, dieses Stück nicht als Kunstwerk auszustellen. Ebenfalls nicht als Kunstwerk konzipiert war seine *Monte Carlo Obligation* aus dem Jahr davor. Er kreierte damit ein limitiertes und signiertes Finanzdokument, das seine Erwerber am Gewinn aus seinem entwickelten Systemspiel beim Roulette partizipieren lassen sollte. Sein Interesse für Film, das schon in New York begann, führte in Paris zu etlichen Projekten. Als Darsteller agierte er mit Man Ray, Eric Satie und Picabia bei *Entracte*, 1924, einem Pausenfilm von René Clair. Und er trat bei der einzigen Aufführung des Balletts *Relâche*, nach der Musik von Eric Satie und der Choreografie von Jean Borlin, als nackter Adam auf. Für den Abschlussabend entstand ein zweiter Film, *Ciné Sketch*, bei dem Duchamp ebenfalls auftrat. Einen eignen Film mit Wortspielen und rotierenden Motiven realisierte er mit dem Sieben-Minuten-Streifen *Anémic Cinéma*, 1924-26. Sein Interesse am Film erklärte er Pierre Cabanne (1972, 103) so: „Beim Film vor allem die optischen Momente. Und warum sollte ich eigentlich nicht, statt eine sich drehende Maschine zu bauen, wie ich sie in New York konstruiert hatte, einmal einen Film drehen? Das war doch viel einfacher. Ich wollte keinen Film um des Filmes willen machen, sondern ihn benutzen, um gewisse optische Ergebnisse zu erzielen. Und allen Leuten, die behaupten, ich hätte Film gemacht, antworte ich: nein, ich habe keine Filme gedreht, sondern der Film war für mich das bequemste Mittel [...], um meine Intentionen verwirklichen zu können.“ Später er wird er mit John Cage in Hans Richters Film *Dreams that money could buy*, 1944-47 und an *Dadascope*, 1956-57 mitgewirkt haben.

Erst 1934 kehrte er mit einer ‚grünen Schachtel‘ *La Mariée mise à nu par ses Célibataires même (La Boite Verte)*, einer handwerklich aufwändigen, multiplen Reproduktion (300 + 10 Luxusausgaben) unterschiedlicher Notizen zum ‚Großen Glas‘, seinem ‚Kommentar‘ zu dieser bis dahin kaum entschlüsselbaren Arbeit, auf die Kunstbühne zurück. Die Hoffnung, Duchamps Gedanken zu seinem Werk, zu seinem Kunstentwurf generell, mit Hilfe der minutiösen Aufarbeitung dieser Notizen durch Michel Sanouillet in seinem Buch *Marchand du Sel, Ecrits de Marcel Duchamp*, 1958, zu klären, muss als gescheitert betrachtet werden. Die erarbeiteten Hinweise liefern keine Schlüssel, sondern nur noch mehr Interpretationsspielräume. Es folgen 1935 die *Rotoreliefs*, ebenfalls ein Multiple-Set aus sechs Kartonscheiben,

Daniels, Dieter: Duchamps und die anderen, Köln, 1992

Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Verlag Galerie der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln, 1972



Rotative Demi-Sphère (*Optique de Précision*) von Man Ray fotografiert, um 1925



Unterschiedliche Rotoreliefs

beidseitig mit unterschiedlichen Farbkreisen bedruckt, die ‚abgespielt‘ auf einem Schallplattenspieler, Dreidimensionalität illusionieren sollten. Mit dieser Arbeit bezog er im selben Jahr einen Ein-Mann-Stand auf der Amateurerfindermesse, 33. *Concours Lépine* in Paris und war ernsthaft enttäuscht, dass man ihm das optische Rotationsexperiment zum Setpreis von 15 Franc nicht aus den Händen riss. „Mein Stand auf dem *Concours Lépine* ist aufgebaut, und seit er geöffnet ist, habe ich zwei Sets verkauft – Dies ist kommerziell gesehen ein völliger Misserfolg.“ (nach Daniels, 1992, 124)

Duchamps künstlerischer Rat war nicht nur von Katherine Dreier oder André Breton gefragt, sondern auch von Peggy Guggenheim. Er galt als heimlicher Direktor ihrer Londoner Galerie, die sie dort 1938 eröffnete.

1941 dann, nachdem er fünf Jahre daran gearbeitet hatte, erscheint sein ‚Duchamp-Museum‘ im Kofferformat *La Boîte en Valise*, (*De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*), eine miniaturisierten Reproduktion der meisten seiner Arbeiten. Daniels betont im Umgang mit der ‚Schachtel‘ und der Möglichkeit der Werkentfaltung die aktive Rolle des Betrachters. Ihre „gedankliche Dimension erschließt sich nur im direkten Umgang mit den aufklappbaren und verschiebbaren Abbildungen und Modellen. Erst durch das manuelle Hantieren entfaltet sich die bestechende Logik der Anordnung, die eine räumliche Umsetzung der vielfachen gedanklichen Vernetzung der Werke Duchamps darstellt.“ (nach Blunck, 2003, 49)

Schließlich, wiederum vollkommen unbemerkt, sein zweites Hauptwerk, mit dem er 1946 begann und das er 20 Jahre später, zwei Jahre vor seinem Tod, 1966 beendet hatte *Étant donnés: 1. la Chute d'eau 2. le Gaz d'éclairage*. Diese letzte große Installation wurde der Öffentlichkeit erst nach seinem Tod bekannt. Er hatte sie zunächst in seinem Studio in der 14. Straße (210 West) begonnen und nach seinem Umzug in die 11. Straße (80 Ost) dort fertig gestellt. Die Cassandra Foundation hatte das Werk erworben, bis es nach seinem Tod, auf seinen Wunsch hin, im Philadelphia Museum dauerhaft installiert und dort mit seinen anderen Hauptwerken vereint wurde. Genaueste Aufzeichnungen zur Installation durften erst 15 Jahre nach seinem Tod publiziert werden und liegen seit 1987 in einer faximilierten Ausgabe seiner ursprünglichen Notizen vor. (d'Harnoncourt, 1987)

Bei dieser letzten Installation hatte er die Betrachterfunktion kalkuliert festgelegt. Das Werk ist nur durch einige kleine Ritzen einer alten Holztür zu sehen – wie beim voyeuristischen Blick durchs Schlüsselloch – und erlaubt immer nur einem einzigen



La Boîte en Valise, (De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy), 1941

Daniels, Dieter: Duchamps und die anderen, Köln, 1992



La Boîte en Valise, (De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy), 1941

Blunck, Lars: Between Object & Event, Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe, Weimar, 2003

Harnoncourt de, Anne: Manual of Instructions for Marcel Duchamp 'Étant Donnés', Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1987

Betrachter den Blick auf die makabere Szenerie.

Ab den dreißiger Jahren nahm er auch wieder an Ausstellungen teil, häufig im Kontext der Surrealisten, die sich, allen voran Breton, am meisten für den Mythos Duchamp interessierten. Zunächst im März 1930 in der von Aragon organisierten Ausstellung *La Peinture au Défi* in der Pariser Galerie Goemans. Der Arts Club Chicago richtete ihm Februar 1937 seine erste amerikanische Einzelausstellung ein, *Exhibitions of Paintings by Marcel Duchamp*. Im Jahr davor hatte ihn Alfred Barr, der legendäre Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York, an der Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (7.12.1936–17.1.1937) mit der bis dahin größten Werkgruppe, beteiligt. Dazu in Paris *Exposition Surréaliste des Objets*, in der Galerie Charles Ratton (22.–25.5.1936) und in den Londoner New Burlington Galleries bei *International Surrealist Exhibition*. (11.6.–14.7.1936). 1938 nahm er nicht nur an der von Breton und Eluard organisierten ersten großen Ausstellung in Paris *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie des Beaux Arts teil, er wurde auch einer der zentralen Berater und Kuratoren und im Katalog als *Générateur-Arbitre* tituliert.

Nach seiner Rückkehr in die Staaten 1942 wurde sein Werk, zunächst zurückhaltend, zur Kenntnis genommen. 1942 in der Gruppenausstellung *First Papers of Surrealism* im Whitelaw Reid Manison, die er mit Breton kuratiert hatte (14.10.–7.11). Dann in Peggy Guggenheims neuer New Yorker Galerie *Art of this Century*, die der österreichische Architekt und Duchamp-Freund Frederick Kiesler ungewöhnlich inszenierte. (siehe auch im Abschnitt Surrealismus) 1944 wieder im Museum of Modern Art bei *Art in Progress*. (24.5.–August). Eine Ausstellung mit seinen Brüdern 1945 in der Yale University Art Gallery in New Haven und ein erster Ankauf durch das Museum of Modern Art New York. Unter der Überschrift *Dadas Daddy* widmete ihm das New Yorker Magazin *Life* am 28.4.1952 einen langen Artikel und löste damit geradezu eine Duchamp-Manie aus, dem Artikel im *Art Digest* und im *New Yorker* folgen sollten. In einem Brief an Katherine Dreier vom Januar 1952 vermerkte er: „Der Zirkus geht weiter [...] All dies, um Dir zu zeigen, wie mein friedliches Leben verwandelt wurde in eine Publicity-Maschine.“ (nach Daniels, 1988, 36) Die öffentlichen Sammlungen Frankreichs warteten damit bis 1954, als eine Ölskizze zu den *Schachspielern* aus dem Besitz von Jacques Villion vom Musée National d'Art Moderne erworben wurde. Für lange Zeit das einzige Werk. 1959 die erste Veröffentlichung zu seinem Werk von Robert Lebel *Sur Marcel*



Etant donnés: 1. la Chute d'eau 2. le Gaz d'éclairage, Holztür mit den beiden Löchern, rechtes oberes Viertel, durch der Betrachter das Werk sehen kann

Daniel, Dieter: Übrigens sterben immer die anderen, Marcel und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig Köln, 15.1.–6.3.1988, Ausstellungskatalog

Duchamp. Und erst 1963 eine Retrospektive im Pasadena Art Museum, *By or of Marcel Duchamp or Rrose Sélavy*. Eine zweite folgte 1966 in der Tate Gallery London, *The almost complete Works of Marcel Duchamp*, und 1977 eine weitere im neu eröffneten Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*.

Doch zu dieser Zeit war Duchamp längst zur key figure, zum Übervater der neuen konzeptuellen Rebellen und unsterblich geworden.

UND DAS BRINGT MICH DAZU ZU SAGEN, DASS EIN WERK VOLLSTÄNDIG VON DENJENIGEN GEMACHT WIRD, DIE ES BETRACHTEN ODER LESEN UND DIE ES DURCH IHREN BEIFALL ODER SOGAR IHRE VERWERFUNG ÜBERDAUERN LASSEN. MARCEL DUCHAMP

„Ich habe eine bestimmte Theorie – ich nenne es Theorie, obwohl ich unrecht haben kann –, daß ein Kunstwerk erst existiert, wenn der Betrachter es angeschaut hat. Bis dahin ist es nur etwas, das zwar gemacht wurde, das aber verschwinden könnte, und niemand wüsste etwas davon. Aber der Betrachter weiht es, indem er sagt: ‚Das ist gut, wir behalten es‘, und in diesem Fall wird der Betrachter zur Nachwelt [...].“ (Duchamp, 1959)

„Marcel Duchamp war der erste, der das Bild an sich malte, das durch einen bewußten Akt von Seiten des Betrachters vervollständigt werden muß.“ (nach Dreier, Katherine S. u. Matta, Echaouvren. In: Daniels, 1992, 142.)

„Ein Kunstwerk muß angeschaut werden, um als solches erkannt zu werden. Also ist der Anschauer, der Betrachter, genauso wichtig wie der Künstler beim Phänomen Kunst.“ (Duchamp, 1960 a)

„Ich glaube an den Künstler als „Medium“; er macht etwas, wird durch die Mitwirkung des Publikums, des Betrachters bekannt und geht deshalb in die Nachwelt ein. Jedes Kunstwerk ist ein zweipoliges Produkt, wobei der eine Pol derjenige ist, der es macht und der andere, der es betrachtet. Ich messe dem letzteren genausoviel Bedeutung bei wie dem ersteren.“ (nach Cabanne, 1972, 105)

„Die wesentliche Rolle des Zuschauers besteht darin, [...] indem er interpretiert, was er sieht, den Prozeß zu vollenden, den der Künstler in Gang gesetzt hat.“ (nach Tomkins, 1999, 461)

Duchamps Diktum über die Vollendungsfunktion des Betrachters resultierte aus seiner Überzeugung, dass Kunstwerke nicht per se Werke sind, die, einmal dem (göttlichen) Talent des Künstlers entsprungen, eine zeitunabhängige, intrinsische

Interview mit George Heard Hamilton und Richard Hamilton, Marcel Duchamp Speaks, BBC Third Program, London, Oktober 1959. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 81

Dreier, Katherine S. und Matta, Echauren: Duchamp's Glass, La Marie Mise à nu par ses célibataires, même; An Analytical Reflection, New York, 1944. In: Daniels, 1992, a. a. O.

Interview mit Georges Charbonnier, RTE, France - Culture, 9.12.1960, In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 111

Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Verlag Galerie der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln, 1972

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999

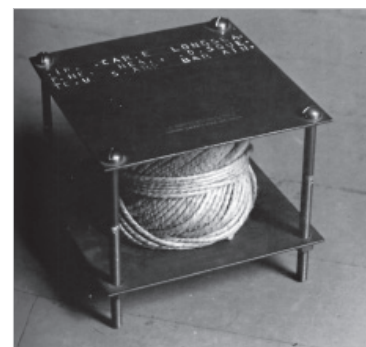
Qualität besitzen und somit eine freischwebende ‚Für-Sich‘-Existenz führen können, sondern sich erst im Austausch mit dem öffentlichen Blick, der öffentlichen Beurteilung konstituieren. Die Öffentlichkeit wird zur Nagelprobe für die künstlerische Produktion, gleich welcher, denn Kunst ist immer Kunst, egal ob gut oder schlecht, so wie ein Geruch immer ein Geruch ist. Das unentdeckte Meisterwerk erklärt er zur Fabel der Erfolglosen. Nach ihm ist alles, was Künstler machen, so lange ein privates Experiment, bis es die Sphäre des Ateliers, die Sphäre des Gedachten verlässt. „Womit ich sagen will, daß der Künstler nur existiert, wenn er auch bekannt ist.“ (nach Cabanne, 1972, 105)

Immer wieder wies Duchamp darauf hin, dass Kunstwerke mit einer begrenzten Bedeutungsdauer ausgestattet sind. Er bettete sie so in einen historischen Kontext, der Künstler, Betrachter und Rezeption verkoppelt. Diese Trias ist durch das ‚Einheitsband der Zeit‘ verbunden. Und er bedient sich der Form des Rätsels. Es ist ein Trick, das Werk überdauern zu lassen, das Rätsel muss unlösbar bleiben. Das heißt aber auch, und damit konsequent als Rückbindung an seine Partizipationstheorie, dass das Werk nichts aussagen will, sondern dass es interpretiert werden soll, interpretiert werden muss. Interpretation als immer wählender schöpferischer Akt. „In summa ist der Künstler nicht der einzige, der den Schöpfungsakt vollzieht; denn der Betrachter stellt den Kontakt des Werkes mit der Umwelt her, indem er dessen tiefere Eigenschaften entziffert und deutet und damit seinen eigenen Beitrag zum schöpferischen Prozeß liefert.“ (nach Bocola, 1997, 299)

Duchamp interessierte sich für Wahrnehmungsprozesse, nicht für das Wahrgenommene. Er argumentierte rezeptionstheoretisch und nicht aktionistisch, auch wenn es eine Reihe von Anhaltspunkten gibt, die das implizieren. In seinem System liefert der Künstler ein Angebot, ein Reservoir sinnlich-intellektueller Angebote. Die Angebotspalette enthält Identifizierbares und Geheimnisvolles, Reales und Symbolisches, vor allem aber genügend Raum für Leerstellen, Lücken, die das Angebotsgesamt fragmentarisch erscheinen lassen. Die Lücken zu schließen ist schöpferische Aufgabe für den Betrachter. Er meint das nicht aktionistisch, auch wenn manche seiner Werke das implizieren. So zum Beispiel die Aufforderung an seine Schwester, seinen Flaschentrockner für ihn zu beschriften und zu signieren. Ein anderes Beispiel ist die Beteiligung seines Freundes Arensberg bei *A Bruit secret* von 1916, einem ‚nachgeholfenen‘ oder co-produzierten Ready-made. Auf Duchamps Geheiß hatte Arensberg die Schrauben gelöst und im Inneren der

Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Verlag Galerie der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln, 1972

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, von Goya bis Beuys, München 1994, hier: 2. erw. Auflage, München/New York, 1997



A Bruit Secret, 1916

Schnurrolle einen ‚geheimen‘ Gegenstand verborgen, der beim Schütteln ein Geräusch erzeugt. Die Identifikation des Gegenstandes wird an die Phantasie des ‚schüttelnden‘ Betrachters delegiert, außer Arensberg wusste niemand, was es ist. Offensichtlicher noch als bei den anderen Ready-mades kann man hier von einer frühen Form ‚multipler Autorenschaft‘ sprechen.

Während seines Aufenthaltes in Argentinien schuf er 1918 eine kleinere Arbeit aus Glas, die auch als eine Art Vorstufe für das *Große Glas* verstanden werden kann. Hier probierte er die Möglichkeit aus, in die Silberbeschichtung hineinzukratzen. Er selbst nannte die Arbeit rätselhaft *A regarder d'un œil, de près pendant presque une heure*: Zu betrachten mit einem Auge, von nahem, während nahezu einer Stunde.

Mit dieser Handlungsanweisung oder besser gesagt Betrachtungsvorschrift nahm er vorweg, was Barnett Newman 1951 für die Betrachtung seiner Bilder in der Betty Parsons Gallery empfahl: „Die großen Bilder dieser Ausstellung sind bestimmt, von einer kurzen Distanz aus gesehen zu werden.“ (nach Bättschmann, 1996, 262)

Die erste vollständige Delegation der Produktion eines Werkes, einschließlich der Betitelung, übertrug er seiner Schwester Suzanne anlässlich ihrer Hochzeit mit Jean Crotti. In einem Brief aus Buenos Aires wies er das Paar an, ein Geometriebuch, das er ihnen schickte, auf dem Balkon ihrer Wohnung an Fäden aufzuhängen, damit der Wind das Buch ‚durchblättern‘ konnte. Das ‚Geschenk‘ war durch Wind und Wetter der Vergänglichkeit preisgegeben, änderte im Lauf der Zeit ‚prozessual‘ seinen materiellen Zustand und ist nur durch ein Gemälde Suzannes überliefert. Sie gab dem Stück auch seinen Namen: *Le Readymade malheureux*, 1919. Es ist nicht so entscheidend, ob man dieses Stück als Kunstwerk auffasst und definiert, oder als „amüsanten Einfall“, wie Duchamp es selbst nannte. (nach Cabanne, 1972, 90) Entscheidender ist, dass hier die Möglichkeit einer Fremdproduktion, durch Dritte und nicht durch die Hand des Künstlers, als Methode historisch hinterlegt wurde. Als Werner Hofmann ihn 1962 um ein Exemplar des Flaschentrockners für das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts bat, antwortete Duchamp, er könne sich einen im Pariser Kaufhaus Bazar de l'Hôtel de Ville kaufen und in die Sammlung integrieren. Einmal kreierte er für den Umschlag einer von Breton herausgegebenen Zeitung VVV eine Rückseite aus Maschendraht. Die Leser wurden in einem ‚Twin-Touch-Test‘ aufgefordert. Sie sollten mit sich berührenden Fingerspitzen über das Gewebe gleiten. Den Katalogumschlag zur Pariser Surrealisten-Ausstellung 1947

Manchmal wird die Arbeit auch als Disturbed Balance oder Kleines Glas bezeichnet, Titel, die Katherine Dreier erfand, weil ihr Duchamps Bezeichnung missfiel. Sie hatte das Stück auch von Buenos Aires nach New York gebracht. Im Werkverzeichnis kam der Zusatz L'autre Côté du Verre (Von der anderen Seite des Glases) dazu.

Bättschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter. In: Stöhr, Jürgen, Ästhetische Erfahrung heute, Köln, 1996, S. 248-281

Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Verlag Galerie der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln, 1972

stattete er mit einer weiblichen Kautschuk-Brust aus und dem Hinweis ‚Prière de toucher‘.

Und auch bei seinen Ausstellungsinszenierungen wies er den Betrachtern eine aktive Rolle zu. So plante er für die *Exposition Internationale du Surréalisme* 1938 in Paris Drehtüren, an denen Zeichnungen, Bilder und Objekte befestigt sein sollten. Die Besucher konnten dann, wie bei Postkartenständern ‚blättern‘ und sich die Dinge ansehen. Es funktionierte nicht, und die Drehtüren standen als unbewegliche ‚Stellwände‘ im Raum. Er plante ebenfalls eine sensorgesteuerte, interaktive Beleuchtung der Werke, die durch die Besucher aktiviert werden sollte. Auch das misslang technisch, worauf Man Ray die Gäste bei der Eröffnung mit Taschenlampen ausstaffierte. Aber auch diese versagten alsbald ihren Dienst, und die Besucher konnten sich die Ausstellung im Dunklen ‚ansehen‘.

Duchamp ging es bei all den genannten Beispielen weniger um den Aspekt der handelnden Beteiligung anderer oder um prozesshafte Aktionen, das gab sein und das Kunstverständnis der damaligen Zeit noch nicht her. Vielmehr sind seine Ready-mades Ausdruck seiner warenkritischen Haltung gegenüber dem Wert, dem Fetischcharakter des materiellen Produktes ‚Kunstwerk‘, und sie sind Ausdruck seiner Suche nach einem Werk, das frei von persönlicher Handschrift, frei von Geschmack und frei von retinaler Ästhetik sein sollte. Und sie sind immer auch Ausdruck seines Humors.

Wenn Duchamp also davon spricht, dass der Betrachter, der ‚Anschauer‘ das Kunstwerk macht, meint er damit ausschließlich die Entscheidung über die Bedeutungszuweisung, die nicht in Händen des Künstlers liegt. Zwangsläufig muss die Sichtweise des Künstlers nicht mit der der Betrachter übereinstimmen. In seinem Vortrag *The Creative Act*, den er im April 1957 bei der American Federation of Arts Convention in Houston hielt, erläuterte er seinen Standpunkt: „Allem Anschein nach handelt der Künstler wie ein mediumistisches Wesen, das aus dem Labyrinth jenseits von Zeit und Raum seinen Weg zu einer Lichtung sucht. [...] Was er tut und warum er es tut – all seine Entscheidungen bei der künstlerischen Ausführung des Werks bleiben rein intuitiv und können nicht in eine Selbst-Analyse übersetzt werden, sei sie gesprochen, geschrieben oder auch bloß gedacht. [...] Letzten Endes mag der Künstler noch so sehr von allen Hausdächern herabschreien, er sei ein Genie – er wird das Verdikt des Zuschauers abwarten müssen, damit seine Erklärungen einen sozialen Wert bekommen und die Nachwelt ihn schließlich in den Handbüchern

der Kunstgeschichte erwähnt. [...] Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. Dies wird noch deutlicher, wenn die Nachwelt ihr endgültiges Verdikt ausspricht und manchmal vergessene Künstler rehabilitiert.“ (Duchamp, 1957)

Gleichwohl akzeptierte Duchamp nicht jedermann als Instanz. Immer wieder hat er das allgemeine Gerede über Kunst als unqualifiziert und inkompetent zurückgewiesen. „Alle haben den richtigen Wortschatz, um über Malerei zu reden, wenn auch nicht, um sie zu verstehen. Während niemand ein Gespräch zwischen zwei Mathematikern unterbrechen würde, ohne sich lächerlich zu machen, [...]“ (Duchamp, 1954). Damit unterschied er sich von den Popularisierungsansprüchen der Futuristen und russischen Konstruktivisten. „Weder in einer totalitären noch in einer freien Gesellschaft kann die Kunst für die Massen gemacht werden.“ (Duchamp, 1960) Oder: „Das Publikum macht alles mittelmäßig. Die Kunst hat nichts mit Demokratie zu tun.“ (Duchamp, 1966) „[...] weil der Anschauer durch seine Interpretation etwas hinzufügt, was der Künstler niemals zu machen gedachte. Er fügt nicht nur hinzu, sondern er deformiert auf seine Weise, gemäß seiner Autorität, und Gott weiß, wie groß sie ist, diese Autorität, wenn es sich um die Nachwelt handelt, die insgesamt darüber entscheidet, was man in den Louvre stecken und was man nicht in den Louvre stecken will. Es sind nicht die Künstler, die das entscheiden, es sind die Autoritäten. Die Autoritäten, darunter versteh ich die Betrachter, die Anschauer, die Kenner, die gehobenen Geister jener Zeitepochen, die genauso wichtig sind wie der Mensch, der das gemacht hat.“ Und er setzte an anderer Stelle nach: „Während es gewisse Künstler gibt, die viel erklären, was sie machen, und je mehr sie erklären, desto weniger Bedeutung erhält das für diejenigen, die am Schluß ihr definitives Urteil fällen.“ (Duchamp, 1960 a)

Kein Wunder, dass sich Beuys zu der Äußerung verleiten ließ „Das Schweigen Duchamps wird überbewertet“. Duchamp ging es nie um eine Popularisierung der Kunst, die ihm Apollinaire in *Le Peintre Cubiste* unterstellt hatte: „[Pierre Cabanne]: Vielleicht bleibt es einem Künstler wie Marcel Duchamp, der sich so wenig Gedanken über ästhetische Fragen macht, so viele aber über Energie macht, vorbehalten, die Kunst mit dem Volke zu versöhnen. [Marcel Duchamp]: Ich habe es Ihnen ja schon gesagt: Apollinaire stellte alle möglichen Behauptungen auf. Im Grunde berechtigte ihn nichts zu der Niederschrift eines solchen Satzes. Er hat

Duchamp, Marcel: The Creative Act. In: Tomkins, Calvin, Marcel Duchamp, Eine Biographie, München Wien, 1999, S. 572-573

Interview mit Alain Jouffray, L'idée du jugement devrait disparaître, Arts Nr. 491, Paris, 1954. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 48

Interview mit Paul Mocsanyi, Art in Review, ca. 1959-60. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 85

Interview mit Otto Hahn, Art and Artists, Nr.1/4, London, Juli 1966. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 202

Interview mit Georges Charbonnier, RTF, France - Culture, 9.12.1960, In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 113

vielleicht manchmal meine künstlerischen Absichten erraten, aber ‚die Kunst mit dem Volke versöhnen‘ – das ist wirklich ein Witz!“ (nach Cabanne, 1972, 49)

Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Verlag Galerie der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln, 1972

Duchamp unterschied deutlich zwischen Geschmack, einer Mode („Das große Ziel meines Lebens war eine Reaktion gegen den Geschmack“) und ästhetischem Echo. Während Geschmack für ihn wie viele Massenphänomene eine temporäre Angelegenheit ist, ein ständig wechselnder Modus, ist das ästhetische Echo eine individuelle Eigenschaft, eine Fähigkeit, ein Vermögen des Einzelnen. „Geschmack erzeugt ein sinnliches Gefühl, keine ästhetische Emotion. Geschmack setzt einen dominierenden Zuschauer voraus, der diktiert, was er mag und nicht mag, und dies in ‚schön‘ und ‚hässlich‘ übersetzt. Ganz anders das ‚Opfer‘ eines ‚ästhetischen Echos‘ [...] [das] sein forderndes Ego aufgibt und sich hilflos einem erfreulichen und mysteriösen Zwang unterwirft. [...] Während viele Leute Geschmack haben, sind nur wenige mit ästhetischer Rezeptivität ausgestattet.“ (nach Stauffer, 1992, 39)

Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Interviews und Statements. (Hg.) Gauss, Ulrike Stuttgart, 1992

Duchamps Betrachterverständnis verdankt sich, wenn man seine künstlerische Karriere vor Augen hat, eher einem Defätismus denn einer aufklärerischen Position. „Statt das Publikum zu zwingen, an das Werk heranzutreten, bettelt man um seine Zustimmung.“ (nach Hahn, 1966) Hier wird eine Ambivalenz deutlich, aus der sicherlich mehr Enttäuschung über die Rezeptionspotentiale des allgemeinen Publikums spricht, denn ein optimistischer Glaube in die aufklärerischen Möglichkeiten der Kunst und den emanzipierten Betrachter. Diesen Gedanken könnte man bei entsprechenden Zitat-Filtern Duchamp allzu leicht unterstellen. Er argumentiert vielmehr mit der Begrenztheit der Vermittelbarkeit künstlerischer Motive, Gedanken und Phantasien, die letztendlich zu einem Werk führen. Je vielschichtiger ein Werk angelegt ist, umso größer die Möglichkeiten der Missverständnisse, oder, um es positiv zu wenden, umso größer die Chance, eine Fülle von benutzerdefinierten Auslegungen zu evozieren. Immer wieder benutzte er den Begriff der Indifferenz, um so die Qualität eines Werkes zu beschreiben. Das Werk öffnet sich gleichsam den Assoziations- und Rezeptionsqualitäten seiner Betrachter. Duchamp musste das selbst schmerzlich erfahren mit der Ablehnung seines Aktes durch die selbsternannten Gralshüter der kubistischen Lehre, ebenso wie bei der Ablehnung seines *Fountain* durch die scheinbar progressiven Freunde und Förderer aktueller Kunst in New York. Duchamp sah in der Kunst kein erzieherisches Mittel zur Verbesserung der Welt. Kunst sei das Ergebnis geistiger Arbeit, Produkt der ‚grauen Substanz‘, das zu einem Anreger für andere werden kann, nicht aber zwingend muss. Im

Interview mit Otto Hahn, Art and Artists, Nr.1/4, London, Juli 1966. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 202

schlimmsten Fall wird auch ein kunstkritisches Werk gegen seine Intention als dekorativ oder schön erachtet, wie zum Beispiel sein *Flaschentrockner*. Nicht die Kunst erleuchtet den Betrachter, sondern der Betrachter erleuchtet die Kunst. Und er erleuchtet sie, wie es ihm gefällt, egal, was der Künstler beabsichtigt hatte. Duchamp nimmt damit sehr früh einen Standpunkt ein, der Kunst als benutzerdefiniert versteht und Bedeutungsverschiebungen durch die Änderung raum-zeitlicher Kontexte einschließt.

DER ZUSCHAUER HAT DAS LETZTE WORT

NACHREIFLICHER ÜBERLEGUNG HALTEICHES NÄMLICH FÜR KLÜGER, DIE SACHE SURREALISMUS STATT SURNATURALISMUS ZU NENNEN, WIE ICH DAS BISHER TAT; DENN SURREALISMUS KOMMT NOCH NICHT IN DEN WÖRTERBÜCHERN VOR.

GUILLAUME APOLLINAIRE, 1917

In den nur achtunddreißig Jahren seines Lebens sind Apollinaire zwei zentrale Wortschöpfungen für die Kunst des 20. Jahrhunderts gelungen, Kubismus und Surrealismus. Für die erste war er zudem Protokollführer und Promoter der Protagonisten, die zweite wurde sieben Jahre nach seinem Tod von André Breton zum Begriff und Leitmotiv der letzten der historischen Avantgarden recycelt. Auch diese Bewegung war, wie der Futurismus und Dada, von Literaten angezettelt worden. Doch im Unterschied dazu war der Surrealismus zunächst eine ganz und gar französische Erfindung. Bosquet (1950) verweist auf den geistesgeschichtlichen Kontext in der französischen Philosophie und Literatur, der sich in etwa bis zum Vertrag von Versailles am klassischen französischen Denken orientierte. Einem streng cartesianischen Denken, das seit den Zeiten Ludwig des XIV. von der Vernunft bestimmt war. Alfred Jarrys *Ubu Roi*, 1896 wurde zu einem Markstein für einen Paradigmenwechsel. Man erinnerte sich an Baudelaire und Rimbaud und entdeckte Lautrémont. Mallarmé, Isidore Ducasse und der Marquis de Sade, als Inbegriff des ‚Schwarzen Romans‘, fanden neue Bewunderer. „Man wühlte in Frankreichs Literatur nach dem, was sie am wenigsten Französisches hatte: nach dem Ungenauen, dem Sonderlichen, dem Bizarren und Dunklen. Man rief den germanischen Geist an und bewunderte die Kunst der Neger. Man begeisterte sich für alles, was Kinder, Geistesranke und Wilde denken, sagen und schreiben konnten. Man zerstörte „[...] mit logischen Mittel die Logik.“ (Bosquet, 1950, 9) Dazu galten Jacques Vaché und der ebenso unorthodoxe Arthur Cravan und ihre geheimnisvollen Tode als Modellfiguren der Unangepasstheit.

Bosquet, Alain: Surrealismus, 1924-1949, Berlin, 1950

Einsteins Relativitätstheorien von 1905 und 1916, die Forschungen Freuds über das Unbewusste, die gesellschaftlichen Umwälzungen durch Weltkrieg und Arbeiterrevolutionen bildeten ein Konglomerat an Voraussetzungen, wie es schon beim Futurismus und bei Dada wirksam war. Nur war der Krieg jetzt zu Ende. Ein Krieg, der mit nie zuvor gekannten Anstrengungen und Opfern zu nichts als ein paar Grenzberichtigungen geführt und auf beiden Seiten, der Sieger und der Besiegten, nur Verlierer hinterlassen hatte. Nach der Zerstörung, der Destruktion folgte eine Phase der Konsolidierung, eine Zeit, in der auch wieder positive und utopische

Modelle entworfen werden konnte. Die Zeit war reif für neue Wahrheiten und Gesetzmäßigkeiten, war reif für einen Umschwung zum Konstruktiven. In einem wahren Konsumrausch kompensierten die Menschen ihre Entbehrungen der Kriegszeit. Autos wurden als Massenware produziert, das Flugzeug etablierte sich zum selbstverständlichen Verkehrsmittel und verkürzte so die Reisezeit zwischen den Kontinenten. Die Massen drängten in die Kinos, und das Detektor-Radio löste das Schalltrichter-Grammophon ab. Dada, als Urmutter einer individualistischen ‚Gegen-‘ und ‚Anti-‘ Haltung, einer ausgeprägten Ziel- und Sinnlosigkeit und mit seinem zersetzenden, anarchistischen Nihilismus konnte hier keinen hinreichenden Rahmen mehr liefern. Auch wenn er zu Beginn der 1920er Jahre mit Verlagerung seines Zentrums von Berlin nach Paris noch virulent war und die spätere Kerngruppe der Surrealisten Aragon, Breton, Eluard und Péret bis 1922 auch das Zentrum des französischen Dadaismus bildeten. Aber die Bewegung hatte sich nach acht Jahren ihres Bestehens, nach den sich abwechselnden Epizentren Zürich, Berlin und Paris erschöpft, hatte ihre Möglichkeiten und die Erweiterung des Kunstbegriffs ausgelotet, durchdekliniert und sie repertoirefähig für die nächsten Künstlergenerationen gemacht. Jedoch, stellen Asholt/Fähnders (1995, 337) fest, „das Instrumentarium der Provokation führte zur Gewöhnung und schließlich zur Ermüdung von Publikum und Akteuren. Das Trumpfpass im Kampf um öffentliche Aufmerksamkeit stach nicht mehr.“ Einzig Tristan Tzara, längst militanter Negativist und letzter Gralshüter des Dadaismus, bemühte sich um eine Fortsetzung im Paris der 1920er Jahre. Doch „Negation vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive“, wie Adorno (1973, 67) vermerkte.

Spies (2002, 16) sieht den Unterschied der surrealistischen Malerei gegenüber „dem ästhetischen Nihilismus Dadas“ in einer „neuen Definition der Malerei, nicht um Ächtung, sondern um Transgression. [...] Die schließt selbstverständlich nicht aus, dass Materialverwertung, Technik und schockierende Freiheit im Umgang mit dem Handwerk auf Dada zurückgreifen. Die Tatsache, dass Hans Arp oder Max Ernst zu Dada Maßgebliches beigetragen haben, sorgt für eine gewisse Kontinuität der bildnerischen Mittel.“

Natürlich wurde Tzara in Paris, wie bereits ausgeführt, von all denen freundlich empfangen, die an einer innovativen Kulturproduktion interessiert waren. Allen voran die Literaten André Breton und Louis Aragon. Dazu Philippe Soupault, Paul Eluard oder Georges Ribemont-Dessaignes und andere. Bis auf Ribemont-Dessaignes alle fast gleich alt, um die Mitte Zwanzig. Die Zeitschrift *Littérature*, die

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart-Weimar, 1995

Adorno, Theodor: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M., 1973

Spies Werner: Einführung. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11. 2002, Ausstellungskatalog. Original: La Revolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6.2002

von Aragon, Breton und Soupault 1919 gegründet worden war, veröffentlichte die neuesten Dada-Manifeste und bot auf ihren Freitagsveranstaltungen den Dadaisten die Pariser Plattform. Sie halfen Tzara bei der Organisation der skandalösen Dada-Soiréen und wirkten selbst dabei mit, damit sie in Paris zu den gleichen Tumulten führten wie zuvor in Zürich. *Littérature* war das Organ der nonkonformistischen Einfälle der jungen Dichter und Schriftsteller, aber auch der neuen Komponisten, wie etwa Igor Strawinsky. Eine Musik, die Breton übrigens als ‚wirr und verwirrend‘ ablehnte.

DIE EPIDEMIE DER SCHLAFZUSTÄNDE

Der literarische Automatismus, die *écriture automatique*, das schnelle Schreiben ohne Unterbrechungen und Streichungen, das ungebremste Protokoll der Gedanken, Worte und Bilder, die einem durch den Kopf gingen, war durchaus mit der Wertschätzung des Unbewussten und Zufälligen kompatibel, die der Dadaismus vorgab. Doch wo sich Dada vermutlich mit dem reinen Protokoll zufrieden gegeben hätte, versuchten Breton und Soupault ihre Textproduktion (erstmal *Les Champs magnétiques*, veröffentlicht in *Littérature* vom 8.10.1919) zu analysieren, auf gemeinsame Merkmale hin zu untersuchen und die Versuchsanordnung zu optimieren. „Es handelt sich um die erste surrealistische (und keineswegs dadaistische) Arbeit, ist sie doch das Resultat der ersten systematischen Anwendung der *écriture automatique*.“ So beschrieb Breton dieses erste kalkulierte und überwachte Experiment zur Spontaneität. (nach Spies, 2002, 17) Hier zeigt sich das Interesse an Erkenntnissen, an einer empirischen Wahrheit, an zielgerichtetem Forschen, das dem Dadaismus vollkommen fremd war.

Der Versuchsanordnung, einen tranceartigen, hypnotischen Zustand zu erreichen, der dem befreiten Denken nützlich sein sollte, huldigte die ganze Pariser Szene. Aragon erinnerte sich später: „Und eine Schlafepidemie befahl die Surrealisten. Viele von ihnen entdeckten, indem sie mit unterschiedlicher Genauigkeit das erfundene Reglement befolgten, eine ähnliche Fähigkeit in sich; und Ende des Jahres 1922 – fällt es auf, wie diese Jahreszeit den großen Erleuchtungen günstig ist? [...] Die Sehnsucht der Dichter nach dem automatischen-schöpferischen Schlaf wächst von Tag zu Tag – man berichtet ihnen, was sie im Traum diktieren, und sie sind berauscht von ihren Worten. Überall schlafen sie ein [...].“ (Waldberg, 1972, 12) Während René

Spies Werner: Einführung. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11. 2002, Ausstellungskatalog. Original: La Revolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6.2002

Waldberg, Patrick: Vor 50 Jahren. In: Der Surrealismus 1922-1924, Haus der Kunst, München, 11.3.-7.5.1972, Ausstellungskatalog

Crevel, Benjamin Péret und Robert Desnos die fähigsten Protagonisten der Schlaf-Experimentatoren unter den Dichtern waren, glänzte André Masson mit seinen automatischen ‚Blitz-Zeichnungen‘. Freuds Veröffentlichungen *Über den Traum* von 1901 lieferten auch hier das wissenschaftliche Rüstzeug. Darin legt er dar, dass sich im Traum Versatzstücke aus Vergangenheit, Gegenwart und Phantasie zu einer komplexen, collageartigen Erzählung verdichten. Er vergleicht die Situation mit dem Maler, der alle Dichter zum Bild des Parnass zusammenstellt, die nie wirklich, sondern nur als begriffliche Gemeinschaft zusammenstehen. Bedeutsam ist nicht, dass Träume visuelle Materialsammlungen sind, sondern dass sich diese alogischen Zusammenhänge entschlüsseln und interpretieren lassen. Das Traumbewusste als Abbild einer ursprünglichen Persona, an deren Freilegung auch die Surrealisten interessiert waren. Mit Freuds Hilfe sollte über das Instrumentarium der Kunst eine Veränderung des Menschen ermöglicht werden.

SAGEN SIE SICH VON DADA LOS!

Obwohl es zu Beginn der 1920er Jahre noch zu zahlreichen gemeinsamen Aktionen und Veranstaltungen kam, zeichnete sich ein Bruch mit den Dadaisten schon 1921 ab. Bretons Tirolreise zum Treffen mit Arp, Ernst, Sophie Taeuber und Tzara und die Ausstellungseröffnung von Max Ernst (*Exposition Dada*) in den Räumen der Pariser Buchhandlung Hilsom, die Aragon, Breton, Eluard und Tzara im Sommer 1921 eingerichtet hatten, waren vermutlich die letzten Gemeinsamkeiten. Die Ausstellung, die als *Exposition Dada* firmierte, hieß im Untertitel *Au-delà de la Peinture*. Die Collagen von Ernst vermitteln dem Betrachter visuell den Unterschied der beiden Bewegungen. Wo die Collage der Dadaisten das Ergebnis einer Destruktions- und Fragmentierungserfahrung war, Protokoll einer negativen Demontage, zeigen die Blätter Ernsts in ihrer handwerklich und technisch virtuosen Simultaneität wahre Poesie. Doch neben der Ausstellung selbst, die wie gesagt in den Collagen surrealistische Prinzipien deutlich machte, war die Eröffnung ein ganz und gar dadaistisches Spektakel. Der Journalist d’Esparbès überlieferte es folgendermaßen: „Mit dem schlechten Geschmack, der für sie typisch ist, haben sich die Dadaisten dieses Mal ganz darauf verlegt, Gruseln zu erregen und mit gespenstischem Effekt zu machen. Ort der Handlung war der Keller. Im Ladenlokal selbst hatte man alle Lampen ausgeschaltet. Aus einer Falltür drang fortwährend Geseufz und Gestöhn. Einer der Witzbolde hatte sich hinter einem Schrank versteckt und überschüttete von dorthier die Besucher mit unflätigen Reden [...] ohne Krawatte, in weißen

Handschuhen schlenderten die Dadas unaufhörlich auf und ab [...] André Breton kaute an Streichhölzern, Ribemont-Dessaigues schrie alle Augenblicke: ‚Es regnet auf einen Schädel‘, Aragon miaute wie eine Katze, Philippe Soupault spielte mit Tzara Versteck, Benjamin Péret und Charchoune begrüßten sich unzählige Male mit Handschlag. Am Eingang lungerte Jacques Rigaut und zählte laut die Autos und die Perlen der Besucherinnen.“ (nach Nadeau, 33)

Im Mai 1921 kam es dann zu dem bereits im Kapitel über den Dadaismus erwähnten Prozess gegen den Dichter Maurice Barrès, der für Breton zur generellen Abrechnung mit den Blut-und-Boden-Konservativen werden sollte. Auch eine Abrechnung mit dem Begriff des Talents, das zweckfrei künstlerisch tätig ist. Doch allein die Tatsache eines Prozesses, der sich an wie auch immer aufgestellten Regeln zu Recht und Unrecht orientierte, lief Tzara und dem nihilistischen Charakter Dadas zuwider. Zudem hegte Tzara für Barrès frühe anarchistische Phase sehr wohl Sympathie.

Ein von Breton initiiertes Internationaler Kongress zur Bestimmung der Leitlinien und der Verteidigung des modernen Geistes scheitert an den Einwänden Tzaras. Danach schrieb Breton in seinem Aufsatz *Lachéz tout*, der in *Littérature* Nr. 2 im April 1922 veröffentlicht wurde: „Machen Sie sich von allem frei! Sagen Sie sich von Dada los.“ (nach Merly, 46) Am 24. August des gleichen Jahres erschien in der Zeitschrift *L'Ere nouvelle* eine gemeinsame Erklärung von Aragon, Breton, Huelsenbeck, Picabia, Soupault u. a. unter dem Titel *Littérature au tournant* „Die Zeitschrift *Littérature*, die errichtete Ziele verschmäht, wendet sich definitiv von Dada ab und beabsichtigt, sich auf eine andere Ebene der Enthüllungen zu begeben [...]“ (ebd.) Und schließlich in der Nr. 4, der Septemбераusgabe von *Littérature*, führte Breton seine Kritik an Dada genauer aus: „Man wird nicht sagen dürfen, daß der Dadaismus zu anderem gedient habe, als uns in diesem aufgeschlossenem und wachen Zustand zu halten, in dem wir uns befinden – und von dem wir uns nun ganz bewußt entfernen werden, um uns zuzuwenden, was uns fordert.“ (nach Waldberg, 1972, 12)

Kurze Zeit später, am 1. November 1922, erläuterte Breton seine neuen Ziele in der gleichen Zeitschrift unter dem Titel *Entrée des Médium* und nennt sie erstmals die Ziele des Surrealismus. „Bis zu einem gewissen Punkt ist bekannt, was meine Freunde und ich unter Surrealismus verstehen. Dieses Wort, das wir nicht erfunden haben und das wir genauso gut dem höchst vagen Vokabular der Kritiker hätten überlassen können, wird von uns in einem ganz präzisen Sinn verwandt. Wir

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

Merly, Isabelle: Chronologie. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11.2002, Ausstellungskatalog. Original: La Revolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6. 2002

Waldberg, Patrick: Vor 50 Jahren. In: Der Surrealismus 1922-1924, Haus der Kunst, München, 11.3.-7.5.1972, Ausstellungskatalog

haben uns darauf geeinigt, damit einen bestimmten psychischen Automatismus zu bezeichnen, der sich ziemlich genau mit dem Zustand des Traumes deckt, [...]“ (ebd.) Zuletzt nur noch eine kleine Episode einer von Missgunst und Animositäten geprägten Rivalität, als Tzara nach Störungen seiner Aufführung *Cœur à gaz* die Polizei rief, um gegen Eluard, Breton und Péret vorzugehen. (Erst 1929 sollte es zu einer Aussöhnung zwischen Breton und Tzara kommen.)

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

Was bis dahin nur als literarisches Projekt und Inkubationszeit einer vielleicht neuen Bewegung hatte angesehen werden können, entfaltete sich 1924 mit dem Erscheinen des *Manifeste du surréalisme* von Breton als die eigentliche Geburtsstunde eines neuen, umfassenden, universellen Erkenntnissystems. Bretons Faszination lag nicht nur die eigene Traumerfahrung zu Grunde, sondern der Gedanke, dass sich das halbe Leben in ‚Traum-Momenten‘ vollzieht, die nicht geringer als die ‚Wach- oder Wirklichkeits-Momente‘ anzusehen sind. Sich zurückerinnernd schrieb er 1948 im vierten und letzten Vorwort zu Jacques Vachés Kriegsbriefen: „Jacques Vaché hatte sich selbst die Frage gestellt: ‚Warum hat der Wecker denn so viel Umor?‘ Darauf könnte man antworten, gerade deshalb, weil diese Maschine beide Systeme zugleich, das bewusste und das unbewusste, in Ordnung bringt, indem sie plötzlich den Schlaf und den Traum unterbricht und das Individuum in den Wachzustand schleudert, während der quälende musikalische Klang andauert; dann gibt es bei dem unglücklichen Opfer keine Konvergenz und Divergenz mehr, der viel länger zu seiner Auflösung braucht, als die unglücklichen Benutzer dieses Werkzeuges es gewöhnlich vermuten.“ Ähnlich im Sinne einer ganzheitlichen Gestalt argumentiert Becker (1998, 10) „Zur (Wieder)herstellung der zerstückelten Ganzheit des Menschen und der Wirklichkeit war es notwendig, all das wiederzuentdecken und zurückzugewinnen, was die dualistische Weltsicht ausgrenzte: das dunkle, verborgene, latent Wirkliche – im Menschen selbst und außerhalb von ihm.“ Breton suchte nach einem Urzustand menschlichen Seins, der nicht kognitiv oder zivilisatorisch überformt war. Er wandte sich in seinem Manifest gegen die Herrschaft der Logik und den absoluten Rationalismus, der für Breton mitverantwortlich für die Katastrophe des Ersten Weltkrieges war. Am Ende seines Manifests formulierte er folgende Definition:

„Surrealismus, Substantiv, männlich. Reiner psychischer Automatismus, in den man

Becker, Heribert: Einleitung. In: ders.: (Hg.) *Das heiße Raubtier Liebe, Erotik und Surrealismus*, München, New York, 1998

sich versetzt, um mündlich, schriftlich oder auf jede irgend eine sonstige Weise, das wirkliche Funktionieren des Denkens zum Ausdruck zu bringen. Man steht dabei unter dem Diktat des Denkstroms; jegliche Kontrolle durch die Vernunft fällt ebenso weg wie alle ästhetischen oder moralischen Bedenken.

Im Sinne eines philosophischen Wörterbuchs definiert, ist der Surrealismus der Glaube, daß bestimmte, nie beachtete Assoziationsformen eine höhere Wirklichkeit hätten; daß der Traum allmächtig sei und das Denken frei ablaufe, ohne für ichhafte Zwecke eingespannt zu sein. Der Surrealismus trachtet danach, alle übrigen psychischen Mechanismen endgültig zunichte zu machen und an ihrer Statt die Hauptprobleme des Lebens zu lösen [...].“ (nach Nadeau, 63)

Der Surrealismus hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die unbewussten, unterbewussten, wunderbaren und unverantwortlichen Elemente des menschlichen Geistes methodisch zu verwerten. Die scheinbar widersprüchlichen Sphären von Traum und Wirklichkeit, von Irrealität und Realität sollten in einer Über-Wirklichkeit synthetisiert werden. „Im tiefsten Sinne ist der Surrealismus die Wiederentdeckung des menschlichen Denkens, unverletzt noch von den logischen Angewohnheiten der Sprache, unversehrt noch von der Notwendigkeit, sich mitzuteilen, um etwas zu gelten. [...] Der Surrealismus ist alles, was unser Geist jenseits der Vernunft ist; er ist das, was uns von den anderen Menschen unterscheidet. Er ist das spontane und Willkürliche in unserer Persönlichkeit (Bosquet, 1950, 7) Eluards Definition betonte die soziale Funktion und den methodischen Ansatz der neuen Bewegung. „Der Surrealismus, der ein Instrument der Erkenntnis ist und dadurch ein Instrument sowohl der Eroberung als auch der Verteidigung, arbeitet dahin, das tiefe Bewußtsein des Menschen an den Tag zu bringen; die Unterschiede, die zwischen Menschen bestehen, geringer zu machen.“ (ebd., 22).

Der Surrealismus wollte von Anfang an mehr sein als eine neue Stilrichtung, wollte sich nicht mit der Rhetorik einer revolutionären Kunst begnügen, sondern suchte die Allianz mit politisch aktiven Gruppen. Ihm war es eine Pflicht, die bürgerliche Gesellschaft samt ihrer Kultur zu überwinden. Im Sinne eines emanzipierten Rezipienten und auch aus der Kritik des ‚Talents‘ sollte der Surrealismus allen zugänglich sein, und alle Menschen sollten diese Zauberkunst als Methode ausüben können. In seinem *Manifeste du Surréalisme* lieferte Breton folgende Gebrauchsanweisung: „Geheimnisse der surrealistischen Zauberkunst. Surrealistischer Schulaufsatz, oder

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

Bosquet, Alain: Surrealismus, 1924-1949, Berlin, 1950

wie man entwirft und ausarbeitet: Beschaffen Sie sich Schreibzeug, setzen Sie sich an einen Platz, wo Sie sich möglichst ungestört in sich selbst versenken können, entspannen Sie sich völlig, seien Sie ganz passiv und so hinnehmend und aufnahmebereit wie möglich! Lassen Sie sich nicht durch den Gedanken an Ihre etwaige Genialität beirren! Sehen Sie von Ihren eigenen und den Talenten aller anderen Menschen ab! Sagen Sie sich eindringlich, daß die Schriftstellerei der trübseligste Weg ist, der zu allem führt! Schreiben Sie rasch nieder, was Ihnen einfällt, und besinnen Sie sich gar nicht auf ein Thema! Schreiben Sie so schnell, daß Sie sich überhaupt nicht versucht fühlen, vom schon Geschriebenen etwas behalten zu wollen oder es noch einmal durchzulesen! Der erste Satz kommt Ihnen ganz von selbst.“ (nach Nadeau, 64)

Obwohl hier die Idee oder Forderung Beuys' vorgeformt scheint, dass jeder Mensch ein Künstler sei, relativierte Aragon in seinem *Traité du style* von 1928 die möglichen Ergebnisse surrealistischer Inspiration. „[...] ist Inspiration keine unerklärliche Heimsuchung mehr, sondern ein natürliches Vermögen des Menschen [...] In Stärke und Umfang schwankt sie entsprechend den Kräften und Fähigkeiten des jeweiligen Menschen. Nicht alles, was aus ihr kommt, ist gleich wertvoll [...] Die Grundgedanken eines surrealistischen Textes mögen z. B. höchst bedeutsam sein; dann ist er wertvoll [...] Ein anderer praktiziert gleichfalls die surrealistische Methode, gibt aber nur hanebüchenen Blödsinn von sich. Dann bleibt sein Geschreibe Blödsinn, auch wenn er es surrealistisch hervorgebracht hat. Einfach Blödsinn.“ (nach Nadeau, 65) Auch Breton wandte sich gegen einen falsch verstandenen Populismus in seinem ersten Manifest: „Vor allem soll man vor der Anerkennung der Masse fliehen.“ (nach Bosquet, 62)

Breton wandte sich gegen die Banalisierung der Kunst, und so scheint die Bindung an die kommunistische Partei, der viele der surrealistischen Protagonisten in den späten 1920er Jahren beigetreten sind, geradezu zwangsläufig. „Wir sind keine Utopisten: Diese Revolution kann eine soziale Revolution sein.“ (Nach Spies, 2002, 21, aus *La Révolution d'abord et toujours in: La Révolution surréaliste*, 1925) Eine Beziehung allerdings, die bald an ihren grundsätzlichen Widersprüchen, vor allem am Dogmatismus Moskaus scheitern sollte.

Mit der Veröffentlichung des Manifestes gab sich die Bewegung organisatorische Strukturen. Zunächst wurde die Zeitschrift der Bewegung *La Révolution surréaliste* gegründet, die bis 1929 zwölf mal erschienen sein wird. Pierre Naville und Benjamin Péret fungierten als Herausgeber. Sie achteten dabei darauf, dass das

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

Bosquet, Alain: Surrealismus, 1924-1949, Berlin, 1950

An dieser Stelle sei nochmals auf die fast zehn Jahre früher radikal politisierten Berliner Dadaisten hingewiesen, die mehrheitlich schon nach Gründung der KPD dort beigetreten waren.

Spies Werner: Einführung. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11. 2002, Ausstellungskatalog. Original: La Révolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6.2002

Erscheinungsbild dem der naturwissenschaftlichen Zeitschriften der damaligen Zeit ähnelte, ohne Schnörkel und Extravaganzen. Mit ihr löste man die ebenfalls von Breton mitbegründete Zeitschrift *Littérature* ab, die zwischen 1919 und 1924 dreiunddreißig Ausgaben verzeichnete. Dazu wurde in Rue de Gernelle 15, in den Räumen der Surrealistischen Zentrale, Le Bureau de recherches surréalistes eingerichtet, das von Antonin Artaud geleitet wurde. In einer Anzeige, die im Januar 1925 in *La Révolution surréaliste* erschien, erklärte man die Ziele: „Das Büro für surrealistische Forschung setzt sich dafür ein, mit allen adäquaten Mitteln, Äußerungen im Hinblick auf die verschiedenen Formen, die die unbewußte Aktivität des Geistes aufzunehmen imstande ist, zusammenzutragen. [...] Alle Personen, die imstande sind, egal in welcher Art und Weise, an der Entstehung eines wahrhaften surrealistischen Archives beizutragen, werden inständig gebeten, sich zu melden. [...] sie uns ihre intuitiven Gedanken über Mode ebenso wie über Politik und so weiter darzulegen [...].“ (nach Merly, 2002, 50)

Auch dieser Aufruf macht deutlich, dass sich der Surrealismus über alle künstlerischen Gattungen hinweg auch für politische und gesellschaftliche Fragestellungen interessierte und dass er sich mit seiner Konzeption an alle richtete, also auch an die Rezipienten der surrealistischen Produktion. Bereits in der ersten Ausgabe der *Révolution surréaliste* wird diese Anspruchsdualität formuliert. Unter der Überschrift „Es muß eine neue Erklärung der Menschenrechte erwirkt werden“ forderten Jacques-André Boiffard, Paul Eluard und Roger Vitrac: „[...] Jeden Morgen, in allen Familien, erzählen sich, wenn sie nichts besseres zu tun haben, Männer, Frauen und Kinder ihre Träume.“ (ebd. 50) Außerhalb des Büros traf man sich in den Kaffeehäusern der Stadt, im Certà, im Le Grillion oder später im Cyrano, mitten im Montmartre, um die neue Form des Lebens im ‚Hier und Jetzt‘ zu praktizieren. Arbeiten war verpönt, reine Vergeudung des Lebens, und so war das strikte Arbeitsverbot für die Gruppe eine selbstverständliche Konsequenz. Aragon und Breton gaben ihr Medizinstudium auf, wie andere ihre geisteswissenschaftlichen Studien an der Sorbonne. Dafür sahen sie sich die abgeschmacktesten Theaterstücke der Zeit an und suchten in den Bordellen nach dem unverfälschten Naturell der Huren. Unter der formalistischen Kruste jahrhundertalter Kultur forschten sie nach der Wahrheit der Realität, die das reine, nackte, unverbildete, brutale Leben abbildete.

Merly, Isabelle: Chronologie. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11.2002, Ausstellungskatalog. Original: La Révolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6. 2002

APPEL AUX TRAVAILLEURS INTELLECTUELS
OUI OU NON, CONDAMNEZ-VOUS LA GUERRE?

Neben seinen literarischen und künstlerischen Bestrebungen war die kritische politische Haltung immer ein zentrales Moment der surrealistischen Bewegung, auch wenn das in der Anfangszeit ambivalent schien. Es war eine kritische Position, ein Revolutionsbegriff nicht im Tatsächlichen, sondern zunächst nur im Ideellen. Aragon äußerte sich deutlich: „Was ist denn schon die russische Revolution? Sie lässt mich kalt, [...] Von höherer Warte aus betrachtet ist sie allenfalls eine undurchsichtige Regierungskrise. [...] möchte ich noch einmal betonen, daß das schändliche revolutionäre Treiben, wie es in den letzten Jahren in Osteuropa vor sich geht, zur Lösung der eigentlichen Probleme des menschlichen Daseins gar nichts beiträgt. Wer so etwas noch ‚revolutionär‘ nennt, treibt Schindluder mit der Sprache [...].“ (nach Nadeau, 77)

Das sollte sich mit dem Marokko-Feldzug ändern. Henri Barbousse wandte sich 1925 in einem öffentlichen Brief an die intellektuellen Arbeiter gegen diesen Krieg, der von den Surrealisten mit unterzeichnet wurde. Gerade der Krieg in Marokko, der nicht als Krieg gegen ein anderes kapitalistisches Land, sondern gegen freiheitsliebende Aufständler geführt wurde, entzweite die Nation. Während sich die Intellektuellen der Académie Française als moralische Rechtfertiger der Regierungsauffassung anschlossen, unterstützten die Surrealisten die Aufständler und wurden fast zwangsläufig in eine Allianz mit den Kommunisten getrieben. Die Bewegung kam so im Herbst 1925 an einen Wendepunkt. Die Auseinandersetzung mit den realen politischen Verhältnissen ließ die Revolutionäre des Geistes immer mehr zu der Überzeugung kommen, dass ihre Revolution ohne eine grundlegende Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse wirkungslos bleiben würde. Ihr Manifest *La Révolution d'abord et toujours* spiegelte diese neue Ausrichtung: „Wir sind keine Utopisten: Uns interessiert an der Revolution nur der soziale Aspekt.“ (ebd., 99)

Es war ein Schwenk vom Idealismus hin zu einem dialektischen Materialismus. Breton forderte seine Mitglieder auf, sich nicht mehr nur mit dem automatischen Aufschreiben, mit Traumprotokollen und anderen surrealistischen Verfahren zufrieden zu geben. Das seien nützliche Rohstoffe auf dem Weg zur Erkenntnis, aber mehr auch nicht. Beeinflusst wurde Breton in dieser Zeit sicherlich von Trotzki, mit dessen Schriften er sich damals auseinander setzte. Die Verbindung zu den kommunistischen Intellektuellen um die Zeitschrift *Clarté* gestaltete sich immer enger,

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

und im Herbst 1925 wurde die kleine surrealistische Gemeinde von den Genossen offiziell in die Arme geschlossen und gepriesen „als die aktivste und entschlossenste Gruppe unter den jungen Intellektuellen und als jene, auf deren Ideenreichtum, Originalität und Talent die gebildeten Bürger die größten Hoffnungen setzen.“ (ebd. 101) Die Surrealisten begannen, die leninistischen Fachausdrücke auswendig zu lernen. *Clarté* sollte durch *La Guerre civile* als neuem Sprachrohr kommunistisch und surrealistisch gesinnter Köpfe ersetzt werden. Doch das Projekt misslang, weil Breton auf dem Fortbestand der surrealistischen Bewegung und dem Festhalten an der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* bestand. Ein Bruch wurde allerdings vermieden. „[...] wäre es selbstverständlich Unsinn, heute den Surrealisten zuzumuten, sie sollten ihrem Surrealismus abschwören. Haben etwa sie von den Kommunisten verlangt, auf den Kommunismus zu verzichten? Alles in allem ist es besser, dass das geplante Experiment noch nicht durchgeführt worden ist. Denn dadurch ist die Zukunft nicht vorbelastet und bleiben alle Möglichkeiten noch offen.“ (Marcel Fourrier, Mitherausgeber von *Clarté*, ebd., 104) 1926 traten Aragon, Breton, Perét und andere der Kommunistischen Partei bei. „Der Kommunistischen Partei Frankreichs sind wir hauptsächlich deswegen beigetreten, weil wir meinen, wenn wir es nicht getan hätten, könne uns das ausgelegt werden, als hätten wir Vorbehalte, die wir bestimmt nicht haben, und Hintergedanken; das aber wäre nur Wasser auf die Mühlen der KP (und die sind zugleich auch unsere schlimmsten Feinde) [...]“, antworteten Aragon et al., opportunistisch ihren Kritikern aus den eigenen Reihen. (ebd., 116)

Ein Brief von Walter Benjamin vom 29.5.1926 aus Paris an seinen Freund Gerhard Scholem verdeutlicht die Stimmung und die Ambivalenz vieler Intellektueller: „Ich spreche hier von einer Identität, die sich allein im paradoxen Umschlagen des einen in das andere (in welcher Richtung immer) und unter der unerlässlichen Voraussetzung erweist, daß jede Betrachtung der Aktion rücksichtslos genug und radikal in ihrem Sinne verfährt. Die Aufgabe ist eben darum hier nicht ein für alle Mal, sondern jeden Augenblick sich zu entscheiden. Aber zu entscheiden. Eine andere Identität dieser Bereiche als die des praktischen Umschlagens mag es geben (gibt es gewiß), führt aber uns, die wir hier und jetzt nach ihr suchen wollten, tief in die Irre. Immer radikal, niemals konsequent in den wichtigen Dingen zu verfahren, wäre auch meine Gesinnung, wenn eines Tages ich der kommunistischen Partei beitreten sollte (was ich wiederum von einem letzten Anstoß des Zufalls abhängig mache). Die Möglichkeit meines Verbleibens in ihr ist dann einfach experimentell

festzustellen und interessant und fraglich weniger das Ja und Nein als das Wielange.“ (Benjamin, 1978, 425) Hier vollzog sich ein Wandel hin zum Politischen, der vergleichbar beim Berliner Dadaismus sieben Jahre früher zu verzeichnen war.

In einem anderen Manifest *Öffnet die Gefängnisse! Schickt die Soldaten nach Haus* wandten sich die Surrealisten gegen die Todesstrafe und den Wehrdienst. Im selben Jahr schrieben sie an den Papst „Der Beichtstuhl, o Papst, bist nicht du, sondern wir.“ Und an den Dalei-Lama „Großer Lama, gib uns dein Licht und erleuchte uns“. Die Politisierung des literarischen Flügels der surrealistischen Bewegung zwischen 1925 und 1930, der Phase der kritischen Debatten, trat damit mehr in den Vordergrund denn die eigentliche künstlerische Produktion.

Folgt man den Ausführungen Nadeaus, waren die Surrealisten Mitte der zwanziger Jahre in Paris nicht sonderlich gelitten. Ähnlich ihren futuristischen Vorläufern, ließen sie wenig Gelegenheiten aus, sich skandalträchtig zu benehmen oder sich zu prügeln. Das *Journal littéraire* vom 4. Juli 1925 forderte sogar, die Bewegung unschädlich zu machen: „Ob die Justiz wohl solche Leute, die nicht nur schlechte Franzosen und Rabauken sind, sondern überdies zum Teil bewaffnet waren und durch ihr Verhalten ganz offensichtlich gegen die Gesetze verstoßen haben, behandeln wird, wie sie es verdienen [...] Man wird Mittel und Wege finden, sie zum Schweigen zu bringen.“ (nach Nadeau, 99) Unbeantwortet muss bleiben, ob es bei diesen Provokationen wirklich um die Sache ging, oder ob sie nicht vielmehr Mittel zum Zweck für größere öffentliche Beachtung waren.

Benjamin, Walter: Briefe 1. Herausgegeben von Scholem, Gerhard und Adorno, Theodor W., Frankfurt/M., 1978

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

LE MONDE AU TEMPS DES SURREALISTE

Zu den ersten bildenden Künstlern, die sich in der Gründungsphase der Bewegung anschlossen bzw. mit ihr sympathisierten, gehörten Giorgio de Chirico, Max Ernst, Pablo Picasso, Man Ray, André Masson und Savinio. In einer ersten surrealistischen Gruppenausstellung *L'Exposition de Peinture Surréaliste* versammelten sich im November 1925 in der Galerie Pierre Arp, de Chirico, Ernst, Klee, Masson, Mirò, Picasso, Man Ray und Roy. Ende 1926 eröffnete die Galerie *surréaliste* in der Rue Jacques Caillot mit Bildern von Yves Tanguy. René Magritte gründete mit Freunden eine belgische Surrealisten-Gruppe. Trotz der bereits heftigen Debatten um die politische Richtung der Bewegung, gingen die Ausstellung der bildenden Künstler und die literarischen Produktionen unter den Surrealisten weiter. 1927 stellte de Chirico in der Galerie *surréaliste* aus, Breton veröffentlichte 1928 sein Werk *Le sur-*

réalisme et la peinture, mit Illustrationen seiner Malerfreunde, und seinen Roman *Nadja*, in dem er versucht, die surrealistischen Ziele zu konkretisieren. Aragon veröffentlichte seine Polemik über die Spielregeln des surrealistischen Stils *Traité du style*. Im selben Jahr zeigte George Bernheim in seiner Galerie neue Arbeiten von Max Ernst, und im *Sacre du Printemps* wurde eine umfassende Ausstellung mit surrealistischen Werken vorgestellt. 1929 stellte Salvador Dalí erstmals in Paris aus, nachdem er zuvor, zusammen mit Luis Buñuel, den Surrealisten beigetreten war. Jahre davor schon, 1925, gab es von Marko Risti gegründet eine jugoslawische Gruppierung. Von da ab internationalisierte sich auch diese Bewegung mit Ablegern in Japan, Tschechien, Deutschland, Österreich, England und Südamerika. 1938 nahmen Künstler aus 14 Ländern an der internationalen Surrealisten-Ausstellung in Paris teil. Breton fuhr als gefragter Handlungsreisender um die Welt, um die surrealistische Idee zu verkündigen, traf sich in Mexiko mit Trotzki und forderte mit Diego Rivera in einem Manifest *Pour un art révolutionnaire indépendant* die revolutionären Künstler aller Länder auf, sich zu vereinigen. Nach der Mobilmachung wurden Breton, Eluard und Péret als Wehrpflichtige eingezogen. Dalí und Tanguy setzten sich dagegen bereits 1939 ins Ausland ab. Ein Jahr später gingen Breton, Ernst und Masson ebenfalls nach Amerika und verstärkten dort mit Mirò, Tanguy, Matta, Buñuel die dortige Gruppe um Joseph Cornell, Arshile Gorky, Dorothea Tanning und Kay Sage.

TOYS FOR ADULTS

Hier ist es vor allem der autodidaktische Einzelgänger Joseph Cornell mit seinen ‚Kästen‘, der unter dem Gesichtspunkt der Partizipation hervorgetreten ist. Ursprünglich Student der Naturwissenschaften und romanischen Sprachen, arbeitete er zunächst als Vertreter in einem Textilunternehmen, bevor er 1932 in der New Yorker Galerie von Julien Levy seine erste Ausstellung unter dem Titel *Minutiae, Glass Bells, Shadow Boxes, Coups d’Œil, Jouets Surréaliste. Objects by Joseph Cornell* präsentierte. In einer Presseerklärung wurden die Arbeiten als ‚Toys for Adults‘ angekündigt, was Cornell durch die Kunstkritik lange Zeit das Image des Spielzeugproduzenten einbrachte. Zu Unrecht, denn die Objekte sind formal betrachtet Materialassemblagen, die damals schon zur tradierten künstlerischen Praxis gehörten. Ihnen besonders ist die Konsistenz der Form. Wandkästen, in denen unterschiedlichste Materialien zu erzählerischen Collagen gefügt sind und die



Surrealiste toys, 1932

oftmals durch die Betrachter ‚bedient‘ werden konnten. Die ersten dieser ‚aktiven‘ Arbeiten datieren aus 1932. *Jouet Surrélaïst* und *Le Voyageur dans les glaces* bedienen sich der Funktionsweise der Thaumatrops, jenem Spielzeug, das 1824 in Paris erfunden wurde und das die Abbildungen auf der Vor- und Rückseite einer rotierenden Scheibe zu einem Illusionsbild verschmelzen lässt. Optisch basiert das ‚Wunder‘ auf dem Prinzip der Nachbildwirkung auf der Netzhaut, das bei entsprechender Frequenz Bewegung suggeriert. Auch Duchamp hatte ja mit seinen *Roto Reliefs (disques optiques)*, 1935 die Möglichkeiten optischer Verfahren erprobt, allerdings wirklich als Spielzeug gedacht. Eine andere frühe Arbeit, *Untitled (Harlequin)* von 1935, offeriert eine Gliederpuppe, in Gestalt eines Harlekins, die man durch Ziehen an einer Schnur an der Oberseite des Kastens zum Zappeln bringen konnte. Inspiriert waren diese Arbeiten von frühen Spielautomaten, Miniaturvarietés und Spieluhren. Doch obwohl Cornell immer wieder mit der Möglichkeit der direkten Partizipation durch die Betrachter gearbeitet hatte, blieb sie schon von Anfang an verwehrt. Anfänglich noch an Mitarbeiter der Galerie delegiert, die auf Wunsch als ‚Vorführer‘ fungierten, wurden die Kästen später wie alle anderen Kunstwerke auch als ‚Unberührbare‘ behandelt, ohne dass Cornell protestiert hätte. So ist diese Position in der Tat nicht als Arbeit unter dem Aspekt der Betrachterinvolvierung zu sehen, sondern vielmehr drängte sich diese Option aus dem Erzählschema der einzelnen auf Werke auf.

Zwischen 1942 und 1946 arbeitete Cornell für seinen sechzehn Jahre älteren Freund Marcel Duchamp bei der Produktion der Boîte als Assistent.

Die amerikanische Surrealisten-Gruppe, auch mit der Verstärkung der europäischen Exilanten, hatte jedoch keinen nachhaltigen Einfluss mehr auf die Entwicklung der Kunst. „Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden.“ Adorno (1958, 158)

Maurice Nadeau (1945), erster Historiker der Bewegung, beschränkt die Kernzeit des Surrealismus bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Und Breton selbst datierte vor Studenten der Yale University das Ende des Surrealismus: „Ich bestehe auf der Tatsache, dass der Surrealismus als historisches Ereignis nur in Beziehungen zum Krieg verstanden werden kann, sowohl in bezug auf 1919, wo er anfängt, als auch 1939, wo er sich selbst einholt.“ (nach Nadeau, 220) Und an anderer Stelle schwang bereits Resignation mit, wenn er schrieb: „Sogar der Surrealismus ist selbst nach zwanzig Jahren seines Bestehens von den Leiden bedroht, die der Preis jeder Begünstigung, jeder Berühmtheit ist.“ (Breton, nach Bosquet, 36)

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

Was die surrealistische Bewegung vor allem ausgezeichnet hat, waren ihre inneren

Zwistigkeiten. Keine der Avantgarden zuvor kannte mehr freiwillige Austritte oder Ausschlüsse, Abspaltungen und Selbstmorde, ebenso Wiedereintritte und Versöhnungen, wie die Surrealisten. Und man kann nicht umhin festzustellen, dass Breton die Rolle des Saint-Just mit Bravour ausfüllte. Mit theatralischer Geste exkommunizierte er seine Widersacher und überschüttete sie mit den übelsten Bannflüchen. 1929 gilt als das Jahr der größten Krise. Ähnlich der stalinistischen Schauprozesse initiierte Breton eine Überprüfungen der Linientreue. Seine Urteile über ehemalige Weggefährten sind teilweise vernichtend wie Nadeau (147) zusammenfasst: „[...] Duchamp, sitze irgendwo, vertieft in eine im wahrsten Sinn des Wortes endlose und unabsehbare Schachpartie, deren Ausgang [...] nur sinnlos und lächerlich sein kann. Ribemont-Dessaignes sei ins Artikelschreiben für Filmzeitschriften abgesackt. Picabia arbeite verbissen und unermüdlich und sei stolz auf sein gutes Gewissen.“ Doch sollten diese Spaltungen nicht als Verdienst herausgestellt werden, sondern vielmehr als Ausdruck einer ständigen Infragestellung, eines permanenten Versuchs, politische Überzeugung und künstlerisches Handeln unter einen Hut zu bekommen.

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

Mit dem *Seconde Manifeste du surréalisme*, einer erneuten Konkretisierung und Überarbeitung der Grundsätze, sowie der neuen Zeitschrift *Le Surréalisme au service de la révolution* versuchte Breton abermals, die Reihen zu schließen und die Ziele des Surrealismus zu präzisieren. Er selbst sprach von einer Säuberung. Der Versuch der Neubestimmung sollte im selben Jahr noch auf eine harte Probe gestellt werden, als sich Aragon, einer der Mitbegründer der Bewegung nach einer Russlandreise ganz und gar der kommunistischen Idee Stalinscher Prägung verschrieb. Breton, der sich als Trotskist begriff, schloss daraufhin Aragon, seinen alten Weggefährten, aus der Gruppe aus. Davor schon mussten Artaud, Soupault und Desnos gehen.

Salvador Dalí kompensierte den Austritt Aragons fast völlig im Sinne eines neuen Energiestromes, und ergab der Gruppe mit seiner Methode der paranoisch-kritischen Analyse neue künstlerische Impulse. Im Gegensatz zu Breton und der Anfangsphase des Surrealismus suchte Dalí eine mehr gefühlsmäßige denn eine geistige Ursache als Quelle der Produktion. Auch für ihn hatten Traum und Automatismus große Bedeutung, doch er ergänzte sie um die Verwirklichung gewaltiger sinnlicher und sexueller Begierden. „Die Kultur des Geistes wird sich der Kultur der Begierde gleichsetzen.“ (nach Bosquet, 31) Die Wahnanalyse ersetzte die Traumanalyse, der symbolische Gegenstand den automatischen Text. Die bildnerischen und

Bosquet, Alain: Surrealismus, 1924-1949, Berlin, 1950

bildhauerischen Konzepte Dalis, Ernsts, Tanguays, Giacomettis, Magrittes, Arps, Oppenheims oder Mirós begannen den literarischen den Rang abzulaufen. „Mit einiger Bitterkeit stellen sie fest, daß der Surrealismus in der plastischen Kunst den größten Erfolg hat [...] während er auf politischem Gebiet in eine Sackgasse führte [...].“ (ebd., 28)

Die weltpolitische Lage hatte sich abermals geändert. Der Erste Weltkrieg war vollkommen vergessen, die Ökonomie hatte sich nach einem kurzen Wirtschaftswunder in den ‚Roaring Twenties‘ dann an einem ‚Schwarzen Donnerstag‘ und einem noch Schwärzeren Freitag in der letzten Oktoberwoche 1929 an der New Yorker Börse in eine ernsthafte Weltwirtschaftskrise verabschiedet, und die Arbeiterrevolutionen waren gescheitert bzw. hatten mit neuen Namen alte, despotische Machtstrukturen reaktiviert.

Trotzdem blieben die Surrealisten und blieb Breton, auch nachdem er 1933 aus der KPF ausgeschlossen wurde, politisch immer kritisch und aktiv und stellten sich immer auf die Seite der Anti-Nationalisten. Zu Recht hebt Arturo Schwarz (1999, 1) rückblickend hervor: „Keine andere kulturelle Bewegung kann eine solche Stetigkeit eines sich durch Weitsichtigkeit auszeichnenden und eines sehr langen Zeitraum umfassenden politischen Eingreifens für sich in Anspruch nehmen. Der von den Surrealisten offenen Auges geträumte Traum hat sie nie die Realität, in der sie kämpften, aus den Augen verlieren lassen.“ Mit der Möglichkeit, Kunst auch als politisch motiviert zu betrachten, knüpfen die Surrealisten nahtlos, wenn nicht ausgeprägter noch an die Futuristen an. Der Surrealismus definierte sich ab Mitte der 1930er Jahre als kulturelle Bewegung von Künstlern, die sich der Revolution verschrieben hatten, jedoch das politische Tagesgeschäft den Politikern überließen. „Das Kunstwerk lebt nur in dem Maße, wie es immer wieder von neuem Gefühle zu erregen vermag und wie das sich immer allgemeiner entwickelnde Feingefühl und Kunstverständnis seiner von Tag zu Tag dringlicher als einer Kraftquelle bedarf [...].“ (Breton, nach Nadeau, 182)

Eine formale Umsetzung dieser Verschmelzung von Politik und Kunst war ihnen noch nicht möglich, aber sie sollten die Wegbereiter werden für die später von Beuys entworfene Konzeption der ‚sozialen Plastik‘. Auch Arbeiten wie das *Bataille Monument* von Thomas Hirschhorn auf der documenta 11, 2002, das dem späteren und gleichaltrigen Streitgefährten von Breton, George Bataille, gewidmet ist, wären ohne die von den frühen Avantgarden aufgeworfene Fragestellung nach der

Die Finanzgeschichte hat auch den darauf folgenden Montag und Dienstag zu rabenschwarzen Tagen erklärt, so dass der ‚Schwarze Freitag‘ im Oktober 1929 einzig das Glück hatte, zur historischen Metapher zu werden.

Schwarz, Arturo: Die Surrealisten gegen das Vaterland. In: Die Aktion, Zeitung für Politik, Literatur, Kunst, Heft 186/1999, Hamburg. Quelle: URL: www.twokmi-kimalli.de/texte/surrealisten 21.12.2003

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

gesellschaftspolitischen Relevanz von Kunst nicht möglich geworden.

Und keine andere der historischen Avantgarden hat trotz dieses theoretischen Diskurses eine so große und bedeutende Produktion von Büchern, Bildern, Filmen, Fotografien, Objekten und Skulpturen hinterlassen, die die Bildgewohnheiten und Sehklischees der Zeit aufgebrochen oder unterwandert haben. Aragon hat denn auch die obsessive Lust am Gegenstand, an der Objektmagie, am Marginalen, am Symbolischen und Erotischen beschrieben als das Laster des Surrealismus am zügellosen, leidenschaftlichen Gebrauch der Droge ‚Bild‘.

CADAVRE EXQUIS

Eine der bekanntesten, wenn nicht die bekannteste Erfindungen der Surrealisten aus der Anfangszeit, die sehr schnell populär wurde und vom künstlerischen Verfahren zum beliebten Gesellschaftsspiel avancierte, war der ‚Köstliche Leichnam‘ Cadavre exquis. Nicht mehr ein einzelner Autor, ein einzelner Zeichner sollten das Resultat eines kreativen Prozesses kreieren, sondern mehrere gleichberechtigte Teilnehmer. Für das Spiel beginnt ein Teilnehmer mit einem Wort, einem Satz oder einigen Strichen, faltet diese Stelle dann um und gibt sie dem nächsten weiter und so fort, bis das Blatt voll ist. Die Entfaltung liefert das Ergebnis. Der Prototyp, der diesem Verfahren 1926 seinen Namen gab, begann mit den Worten: Le - cadavre - exquis - boira - le vin - nouveaux. Hier knüpft der Surrealismus an ein Motto Lautréamonts an, der im ausschließlich Persönlichen oder Individuellen eine Schwächung der Aussage sieht: „Die Poesie muß von allen, nicht von einem gemacht werden.“ (nach Spies, 2002, 18) Die Idee der Gemeinschaft hob auch Nadeau (1945, 81) hervor „[...] ist vielmehr eine kollektive Organisation, eine Sekte aus Eingeweihten, ein ‚Bund‘ dessen Glieder sich den Geboten und Verboten der Gemeinschaft zu fügen haben und durch eine gemeinsame Disziplin untereinander verbunden sind. Wer dem Bund beitrifft, weiß ganz genau, worum es darin geht. Wer austrifft, hat sein Ausscheiden sachlich zu begründen. [...] Im Bund wird Gemeinschaftsarbeit geleistet. Schafft ein Mitglied ein Werk auf eigene Faust, dann überprüft es die Gruppe geschlossen, und es darf nur veröffentlicht werden, wenn es dem Ideenarsenal der Bewegung etwas Neuartiges hinzufügt.“ Die Idee der kollektiven Produktion und der Partizipation, die sich später im Terminus der multiplen Autorenschaft wiederfinden wird, ist der entscheidende Beitrag der Surrealisten hin zu einer Entmachtung des tradi-

Spies Werner: Einführung. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11. 2002, Ausstellungskatalog. Original: La Revolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6.2002

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945

tionellen Genie-Begriffs und der Inthronisierung des Betrachters als Akteur. Die Gemeinschaftsarbeit überträgt das Idiosynkratische und Autistische in eine allen verständliche Sprache. „Ich ist ein Anderer“, meinte Rimbaud. Der Kollektivgedanke ersetzte den reinen Individualismus.

Im Spiel mit anderen entstehen Gemeinschaftserfahrungen. „Eine Serie kollektiver Liturgien lässt sich anführen, die Traumsitzungen, die Beschäftigung mit dem Anagramm, das „Benoten“ von Werken, bei dem die Null die absolute Indifferenz und die positiven und negativen Zahlen abwechselnd Faszination und Abscheu zum Ausdruck bringen, die Inszenierung von Stadtbesichtigungen, die das Periphere und Zufällige in den Mittelpunkt rücken. Dazu tritt das ‚Spiel der Möglichkeiten oder der Hypothesen‘, das Verfahren des ‚Dessin successiv‘, die Folge von Zeichnungen, das auf die Reaktionsfähigkeit des Kurzzeitgedächtnisses setzt, das ‚Frage- und Antwort-Spiel‘, bei dem jemand auf eine Frage zu antworten hat, die ihm erst gar nicht gestellt worden ist.“ (Spies, 2002, 27)

Spielen ist immer partizipativ, lebt vom Erlebnis in der Gruppe, vom Gemeinschaftsgefühl. Der Aufbau neuer, hierarchiefreier zwischenmenschlicher Beziehungen war immer ein Ziel des Surrealismus bei der Erschaffung eines neuen befreiten Menschentypus. Doch Spielen hat aber immer auch mit Regeln zu tun, mit der Übereinkunft, an die sich jeder zu halten hat, um einen zielgerichteten Ablauf zu garantieren, Regeln, die der Dadaismus dagegen immer verabscheut hatte.

Ähnlich der dadaistischen Idee des Nicht-Sinns als Gegensatz zum rational Sinnhaften vertrauten die Surrealisten bei ihrem Prinzip der Collage, der paradoxen Kopplung von Bildern oder Texten und Bildern auf einen poetischen Diskurs der Rezeption. Losgelöst aus ihrer ‚Geringfügigkeit des Realen‘ entstehen in der Kombinatorik teilweise widersprüchlicher Bedeutungen der Dinge, die sich nicht mehr aus ihrem realen Gebrauchswert erklären lassen, Interpretationsnotstände und semantische Verwirrungen. Die Delegation der Sinnstiftung an den Betrachter ist Ausweg und Forderung des Surrealismus.

DIE GROSSEN INSZENIERUNGEN

Unterstellt man, dass die Collage und ihre dreidimensionale Ausformung bei Schwitters *Merzbau* als zeitgenössischer, visueller Ausdruck politischer, gesell-

Spies Werner: Einführung. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11. 2002, Ausstellungskatalog. Original: La Revolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6.2002



Johannes Baader, Das Plasto Dio
Dada Drama, 1920

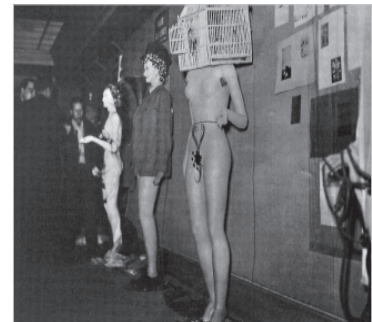
schaftlicher und sozialer Verhältnisse, als ihr fragmentiertes bzw. dekonstruiertes Abbild, oder als eine Möglichkeit der Vergleichzeitigung unterschiedlicher raumzeitlicher Kontexte angesehen werden können, dann zeigte sich dieser Zeitgeist auch in den Präsentation von Kunst. Beispiele dafür sind die bereits beschriebenen Dada-Ausstellungen in Berlin, *Erste Internationale Dada-Messe*, und in Köln, die im Brauhaus Winter von Max Ernst und Theodor Baargeld eingerichtet wurde; beide 1920.

Mit der ersten großen Ausstellung *Exposition International du Surréalisme* in der Pariser Galerie des Beaux Arts im Faubourg St. Honoré wird am Entstehungsort der Bewegung 1938 ein imposantes Fazit gezogen, nachdem zuvor schon 1936 in London und New York größere Überblicksausstellungen stattfanden. Arbeiten von siebenzig Künstlern aus vierzehn Ländern wurden zusammengetragen und vor allem inszeniert. Die Organisation unterstand Breton und Eluard, doch für die kuratorische Inszenierung zeichneten vor allem Marcel Duchamp, als ‚Générateur-Arbitre‘ und Man Ray, als ‚Maitre des Lumières‘ verantwortlich. Sonderberater waren Ernst und Dali. Schon das Programm versprach: „Plafond behängt mit 1200 Kohlesäcken; Drehtüren; Mazda-Lampen; Echos; Düfte Brasiliens; und alles übrige im Stil dazu passend.“ (Nadeau, 1945, 195) Es war keine gewöhnliche Kunstausstellung, wie man sie in dieser Zeit erwarten konnte, dafür war das eingereichte Material schon viel zu disparat. Vielmehr knüpften Duchamp und Man Ray an die dadaistischen Stilmittel des Schocks und der Überraschung an, um so eine adäquate Form der surrealistischen Idee in ein Ausstellungs-Display zu übertragen. Im Zentrum der Ausstellung, die in den ehrwürdigen Räumen des Kunsthändlers George Wildenstein stattfand, sollte eine Grotte eingerichtet werden, mit einem Glutfeuer in der Mitte, das das Licht für die Exponate spenden sollte. Die Wände waren vollständig schwarz gestrichen. Aus feuerpolizeilichen Gründen wurde dieser Effekt mit einem elektrischen Heizapparat simuliert. Im Eingangsbereich waren Schaufensterpuppen aufgestellt, die von den beteiligten Künstlern drapiert wurden. Der Fußboden war mit Laub bedeckt.

Ursprünglich dachte Man Ray an eine Einzelbeleuchtung mit Glühlampen für jedes der Objekte, die sensorgesteuert erst durch die herantretenden Betrachter aktiviert werden sollte. Die Betrachter sollten die Kunst erst sehen, wenn sie sich ihnen auch tatsächlich genähert hatten, also im übertragenen Sinne Interesse bekundet hatten. Aus technischen Gründen misslang diese erste, interaktive Ausstellungsbeleuchtung,



Erste Internationale Dada-Messe,
Otto Burchbard Galerie, Berlin, 1920



Die Mannequins in der Exposition
International du Surréalisme in der
Pariser Galerie des Beaux Arts, 1938

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945



Exposition International du Surréalisme in der Pariser Galerie des Beaux Arts, 1938. Die Kohlesäcke und die Feuerstelle

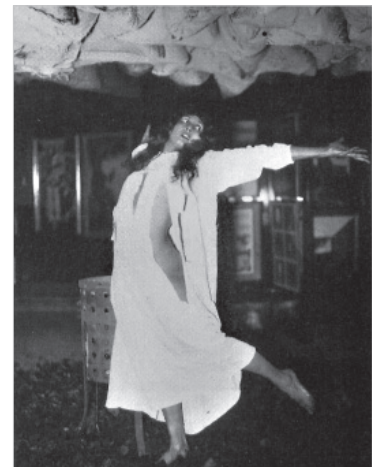
und schließlich hatte Man Ray die Idee, die Besucher mit Taschenlampen auszustatten, mit denen sie die Exponate anleuchten sollten. Auch dieser Einfall unterminierte die Vorschrift einer angemessenen Distanz, die Betrachter beim Besuch von Kunstausstellungen wahren sollten. Flankiert wurde das Szenario durch eine Kaffeeröstmaschine, die Péret aufbaute und die den ganzen Raum mit köstlichem Kaffearoma füllte, sowie durch ein verstecktes Grammophon, das endlos hysterisches Lachen von Insassen einer Irrenanstalt spielte. Dazu wurde für den Eröffnungsabend eine Tänzerin engagiert, die einem lebenden Huhn folgend und hysterische Krämpfe simulierend durch die Räume zuckte.

Ähnlich spektakulär gestaltete Duchamp im New Yorker Whitelaw Reid Manison in der Madison Avenue 1942 die Ausstellung *First Papers of Surrealism*, (14.10.-7.11.). Der Titel ist eine Anspielung auf die Ausweispapiere der Neueinwanderer. Es war die erste große Kundgebung der surrealistischen Idee in Amerika, die von den Exilanten mit ihren amerikanischen Parteigängern veranstaltet wurde. Jackson Pollock übrigens, den man auch eingeladen hatte, lehnte mit der Begründung ab, dass diese Form des Herdentriebes nicht nach seinem Geschmack sei. Duchamp wurde von der französischen Mode-Designerin Elsa Schiaparelli gebeten, ein Ausstellungslayout zu entwerfen, das jedoch so billig wie möglich sein sollte. Ziel war es doch, mit den Einnahmen die französischen Hilfsorganisationen zu unterstützen, die in diesem Haus residierten. Daraufhin kaufte er mehrere Kilometer Schnur, die er in der Ausstellung verspannte. Es sollte als Metapher verstanden werden, mit der der Besucher erleben sollte, wie schwer der Weg zum Verständnis für zeitgenössische Kunst sei. Es war aber auch eine Reaktion auf das großbürgerliche Ambiente des Hauses, wie Elena Filipovic (2001) schrieb: „[...] to act against the interior’s gilded moldings, Italianate ceiling paintings, chrysal chandeliers, and other opulent architectural details.“ Zusätzlich hatte Duchamp tags zuvor den Sohn des Kunsthändlers Sidney Janis gebeten, seine Freunde zur Preview zu holen, um in der Ausstellung zu spielen. Dutzende von Kindern in unterschiedlichster Sportbekleidung spielten mit Bällen oder hüpfen Seil zwischen den Schnüren und Exponaten. Dem distinguierten Preview-Publikum antworteten sie auf Geheiß Duchamps monoton, Mr. Duchamp hätte es ihnen erlaubt. Er selbst blieb der Eröffnung wie fast immer fern.

Die letzte hier beschriebene Ausstellung, die mit den Konventionen der klassischen Kunstpräsentation brach und vom Besucher ein anderes Verhalten forderte, fand in Peggy Guggenheims neuen New Yorker Räumen statt, in denen sie nach ihrer

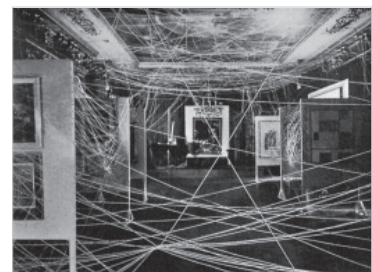


Exposition International du Surréalisme in der Pariser Galerie des Beaux Arts, 1938. Bilderbetrachten mit Taschenlampe



Exposition International du Surréalisme in der Pariser Galerie des Beaux Arts, 1938. Die tanzende Hélène Vanel

Filipovic, Elena, Marcel Duchamp on Display, Optics, Exhibition Installations, Portable Museums, Zabriskie Gallery, 22.3.-5.5.2001, Katlogessay. www.zabriskiegallery.com, 2004



Duchamps Mile of String, in der Ausstellung First Papers of Surrealism, 1942

Rückkehr aus London und nun mit Max Ernst verheiratet surrealistische und aufstrebende amerikanische Künstler des abstrakten Expressionismus zeigen wollte. Für die erste Ausstellung in dieser Mischung aus Galerie und Sammlungspräsentation, die unter dem Namen *Art of this Century* firmieren sollte, bat sie den in Rumänien geborenen, österreichischen Künstler und Architekten Frederick Kiesler um Rat. Kiesler kam 1926 nach New York und fand mit Hilfe der Duchamp-Freundin und Förderin Katherine Dreier Arbeit in einer Galerie. Bald schon wurde er einer der wichtigen Mittler und vor allem Gastgeber für europäische Künstler, Architekten, Designer und Intellektuelle, die er mit seinen neuen amerikanischen Freunden zusammenbrachte. Er kannte Dadaisten wie Surrealisten und war ein enger Freund Duchamps. Kiesler entwarf für die Eröffnungsausstellung ein organisches Ambiente, mit konvexen Wänden, aus auffällig gemasertem Zedern-Holz für den Surrealisten-Raum. Die Gemälde waren von ihren Rahmen entkleidet, an einer beweglichen Mechanik befestigt, die es dem Betrachter ermöglichen sollte, die Bilder in unterschiedlichen Positionen und bei unterschiedlichem Lichteinfall zu betrachten. Organisch geformte Holzmöbel ergänzten das Bild. Im Raum für die abstrakte Kunst waren die Wände mit Stoffplanen verspannt. Die Bilder waren an filigranen Stangen befestigt oder an Baseball-Schlägern, standen auf dem Boden oder hingen direkt unter der Decke. In einem weiteren Raum installierte er einen so genannten Paternoster für Bilder. Dazu fertigte er Reproduktionen aus Duchamps *Boîte en Valise*, die man durch ein Guckloch betrachten konnte. Um zur nächsten Abbildung zu gelangen, musste man ein überdimensionales Holzrad drehen. Eine ähnliche Vorrichtung zeigte Reproduktionen von Paul Klees Arbeiten und eine dritte Portraits von Breton, sobald man einen Hebel betätigte. Danach öffnete sich ein Verschluss und gab den Blick auf eines der poetischen Objekte frei. Kiesler selbst spricht hier von der ‚Kontrolle, die der Besucher ausübt‘. (nach Blunck, 2003 50) „In order to view the works of Marcel Duchamp in reproduction, you looked through a hole in the wall and turned by hand a very beautiful spidery wheel.” (Peggy Guggenheim, ebd., 51) Im letzten der vier Räume richtete er ein Schaulager ein, in dem Besucher gestapelte Arbeiten ‚durchblättern‘ konnten.

Kieslers Gestaltung setzte Duchamps Bemühungen um eine andere Form der Kunstrezeption im Ausstellungskontext fort. Man suchte zu verhindern, dass die Werke in dekorativer Passivität verloren gingen. Erst durch eine entsprechende Inszenierung würde der Betrachter die Intention der Kunst nachvollziehen können, der er aktiv begegnen musste. „Today the framed painting on the wall has become



Frederick Kiesler in der surrealistischen Galerie bei Art of This Century, New York, 1942



Die Galerie der Abstrakten bei Art of This Century, New York, 1942



Paternoster für Duchamps Arbeiten in der ‚Kinetic Gallery‘ bei Art of This Century, New York, 1942

Blunck, Lars: *Between Object & Event, Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar, 2003

a decorative cipher without life and meaning, or else, to the more susceptible observer, an object of interest existing in a world distinct from his. Its frame is at once symbol and agent of an artificial duality of 'vision' and 'reality', or 'image' and 'environment', a plastic barrier across which man looks from the world he inhabits to the alien world in which the work of art has being. That barrier must be dissolved: the frame, today reduced to an arbitrary rigidity, must regain its architectural spatial significance." (Kiesler, 1989, 65)

Kiesler, Frederick: Whitney Museum of American Art, New York, 1989, Ausstellungskatalog

Die surrealistischen Inszenierungen markierten den Höhepunkt einer Ausstellungspraxis avantgardistischer Kunst, die immer versucht hat, die Realität der Kunstwerke mit der Realität der Betrachter in Deckung zu bringen. Zum einen wurde hier die Ausstellung selbst als Gesamtwerk, als übersummativ Ganzheit verstanden, aber vor allem wurde der Besucher aus seiner Passivität herausgelockt und in ungewohnte Aktivitäten verstrickt. Was sich zunächst als Ausstellungspraxis darbot, entwickelte sich von hier aus zur künstlerischen Fragestellung nach der begehbaren ‚Skulptur‘, zur Kategorie der ‚Installation‘.

Sie verlängerte und übertrug auf die Rezeptions-Ebene, was bei der vorab beschriebenen tatsächlichen Produktion von Kunst durch unterschiedliche Akteure auf der Objekt-Ebene entwickelt wurde. Der Wert- und Spekulationsaspekt der ‚Ware‘ Kunst sollte zugunsten ihres Erkenntnis- und Erfahrungswertes negiert werden. Mit dem Kunstwerk zu handeln, es anzufassen, es zu benutzen, schien diese Forderung mit erfüllen zu helfen. „[...] in fact, is the rethinking of viewing in the typical space of exhibition and of the body's implication in the experience as much as 'art' itself.“ (Filipovic, 2001) Nur vier Jahre später entwickelte Willem Sandberg mit dem ersten White Cube ein ganz und gar protestantisches Gegenmodell, als er die Wände des Stedelijk Museum in Amsterdam für die Wiedereröffnung nach dem Krieg vollständig weiß streichen ließ. Puristische Kontemplation!

Filipovic, Elena, Marcel Duchamp on Display, Optics, Exhibition Installations, Portable Museums, Zabriskie Gallery, 22.3.-5.5.2001, Katlogessay. www.zabriskiegallery.com, 2004

DAS ERBE

Nach mehr oder weniger 30 Jahren am Beginn des 20. Jahrhunderts, nach Futurismus, Dada, Duchamp und dem Surrealismus, war nicht nur das Kunstverständnis an sich revolutioniert worden, sondern auch das Verhältnis zum Betrachter war von den historischen Avantgarden neu gedacht worden. Vom futuristischen Appell, den Betrachter ins Bild zu setzen, und durch Duchamps Feststellung, dass der Betrachter das Werk des Künstlers erst durch seine Interpretation vervollständige, ist immer wieder am passiven Kontemplationisten gerüttelt worden. Schließlich konnte man ihn ganz praktisch und handfest in eine Mitwirkung verstricken, um Kunstwerke zu produzieren oder sie zumindest seinem interpretatorischen Freiraum zu überantworten. Zunächst richtete sich dabei der Blick auf das große Publikum, das sich wie auf Geheiß provozieren ließ, wie bei den spektakulären *Seratas* der Futuristen oder um als Statisten eine aktive Rolle bei den dadaistischen Abenden zu erfüllen. Die Surrealisten schickten ihre Besucher in einen wahren Erlebnisparcours. Dann richtete man sich gezielt an den Einzelnen, populär beim *Cadavre exquis* oder in den Ausstellungsinszenierungen. Besucher als ‚Bilderumhänger‘, als ‚Beleuchter‘ oder als ‚Schlüssellochvoyeure‘.

Gewiss wird man zwischen einem dadaistisch inspirierten Einzelwerk wie Man Rays *Self Portrait*, 1916 und den manifesten Anleitungen der Surrealisten zur Schöpfung automatischer Texte, unterscheiden müssen. Vielleicht war ja das *Self Portrait* nur der frühkünstlerische Akt eines 26-jährigen, während Bretons *Cadavre exquis* zumindest auf dem Gruppenkonsens einer künstlerischen Bewegung beruhte und schon als programmatischer Ansatz einer partizipativen Kunstform bezeichnet werden könnte. Und nicht zu vergessen, zeitlich dazwischen, Tzaras Collagen-Rezeptur für die erfolgreiche Anfertigung von Gedichten mittels Zeitung und Schere. Tzaras Vorschlag war eindeutig eine Verhöhnung der akademischen Form, der Konvention. Diese unterschiedlichen Beispiele rein phänomenologisch gleichzuschalten, würde die vollkommen unterschiedliche Motivlage ignorieren, die zwischen spielerischem Experiment, politisch emanzipatorischer Vision oder konsequentem Nihilismus angesiedelt war.

Allerdings bleibt die Erkenntnis, dass Kunst nicht nur einen wie auch immer gearteten anonymen, theoretischen Adressaten hatte, sondern ein tatsächliches Gegenüber aus Fleisch und Blut, mit individuellen Kenntnissen, Urteilen und

geprägt von unterschiedlichen sozialen Kontexten. Man sah die Kunst nicht mehr ausschließlich im ideellen oder materiellen Werk gegründet, in seiner Schönheit an sich, seiner Erhabenheit aus sich selbst heraus, sondern in seinem Verhältnis zum Betrachter. Einen Betrachter, den man im Zeitalter der Ich-Erkennung und ersten Emanzipation am Beginn des 20. Jahrhunderts als vielschichtig, heterogen, individuell und einzigartig festgestellt hatte. Man hatte ihm erstmals eine psychische Existenz zugebilligt, eine eigene Empfindsamkeit und eine Fähigkeit zur subjektiven Auslegung der dargebotenen Wirklichkeitsmetaphern der Kunst. Gleichzeitig musste man sich von der Vorstellung verabschieden, dass es so etwas wie eine intersubjektive, von allen gleich dekodierbare Semiotik des Kunstwerkes geben konnte, lange bevor Umberto Eco dazu seine Gedanken zitierfähig zu Papier gebracht hatte.

Auch formal gab es neue Parameter. Nicht mehr der künstlerische ‚Ausdruck‘ war maßgebend, sondern die anonyme Sachlichkeit oder technische Präzision realer Gegenstände. Der Zufall wurde ein akzeptiertes Gestaltungselement, und der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit lag jetzt mehr in der Konzeption denn in der Ausführung.

Die frühen Avantgarden hatten sich alle intensiv mit diesem Betrachter auseinandergesetzt. Den italienischen und russischen Futuristen war er als Umerziehungsobjekt mit dem Ziele einer besseren, zumindest anderen Gesellschaft von Interesse, den Dadaisten eine willkommene Zielscheibe zur Demaskierung kleinbürgerlicher Wertmuster. Die Surrealisten wollten in die tieferen Seelenzustände der Menschen vorstoßen und sie mittels der Kunst befähigen, sich von allen überflüssigen – auch den gesellschaftspolitischen – Fesseln zu befreien.

Auf der andere Seite musste dieser neue Betrachter lernen, dass es neben der gegenständlichen auch noch eine übergegenständliche, eine abstrakte Welt geben konnte, wie sie von anderen wichtigen Künstlern dieser Zeit in neuen Bildern und Skulpturen vorgetragen wurde. Und er musste lernen, dass sich der Naturalismusgedanke der Kunst und dessen Reproduktion nicht auf Ölfarben, Bronze und Marmor beschränken musste, sondern die Realität, so wie sie war, zum Kunstwerk erklärt werden konnte. Er musste lernen, dass er plötzlich anfassen sollte, was bisher anzufassen verboten war. Kunst wurde in dieser Phase zur ‚Ausstellungskunst‘, die zunehmend den institutionellen Rahmen öffentlicher Häuser benötigte oder mehr noch in den

„Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines ‚Feldes‘ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so dass der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ‚Lektüren‘ veranlasst wird; Struktur schließlich als ‚Konstellation‘ von Elementen, die in wechselseitige Relationen eintreten können.“ (Eco, 1973, 154)

öffentlichen und heute in den virtuellen Raum expandierte, um ihre Intention der ‚Erfahrungsgestaltung‘ einzulösen. Ein Schritt von der kontemplativen Anmutung, der Ästhetik des Objekts hin zu einer Ästhetik des Prozesses.

Wir haben von Duchamp sehr früh Kunstwerke bekommen wie den Flaschentrockner *Portes Bouteilles*, 1914, oder die Schneeschaukel *In Advance of a Broken Arm*, 1925, denen er einzig die Mühsal der eigenen Signatur angedeihen ließ, sie sonst aber unverändert aus den Regalen der Kaufhäuser entnahm. Aufregung und Unverständnis über diese Art der ‚Kunstproduktion‘ waren für das Massenpublikum immer die Regel, und nur eine Minderheit, auch eine Minderheit der Kunstschaffenden entwickelte diese Gedanken weiter.

Ohne den grundsätzlichen Vorstoß, die Realitätsebene der Dingwirklichkeit als Träger künstlerischen Gehalts zu akzeptieren und nicht nur ihre transformierte Abbildebene, was sich in den Materialcollagen ebenso wiederfindet wie im Gedanken des Ready-mades, wäre eben auch der lebende Körper des Künstlers als ‚Material‘ und Materialisierung als Skulptur nicht möglich gewesen. Die Gesichtsbemalungen der russischen Futuristen oder die Selbstinszenierungen der Baronin von Loringhoven sind frühe Beispiele dafür und notwendige Vorläufer für z. B. Gilberts & Georges ‚Living Sculptures‘ in den 1960er Jahren.

Wie bei den Seratas und einigen der Dada-Abende bereits angelegt, brachte die Einbeziehung des Publikums in den Gestaltungsakt bedingt kontrollierte Abläufe. Mit der Beschäftigung, der Wertschätzung und Auslotung der Möglichkeiten des Zufalles für die künstlerische Arbeit haben die frühen Avantgarden nicht nur die Theorie der Rezeption relativiert, sie als offenen Prozess zwischen Betrachter und Werk definiert, sie haben damit auch einen Fragenkatalog aufgeworfen, wie und mit welchen Mitteln diese Erkenntnis zukünftig in eine Werkpraxis überführt werden könnte. So sind die Voraussetzungen für Happening, Performance, Living Sculpture, Fluxus, Aktionismus und deren Erweiterungen zum partizipativen Betrachter in den 1960er Jahren und auch die Handlungsanweisungen für das Publikum der ersten Konzeptualisten durch die frühen Avantgarden geschaffen worden.

Diese Ideen finden sich hinterlegt in Manifesten, einzelnen Prototypen oder aber in einer Ausstellungspraxis, die den Besucher auf vielfältigste Weise immer zum Handeln ermunterte, aufrief, mitunter auch zwang.

Unzweifelhaft haben die frühen Avantgarden, die an einer Entmachtung der künstlerischen Konvention interessiert waren, nicht die großartigsten Meisterwerke des

20. Jahrhunderts geschaffen, und es ist auch hier Enzensberger (1962, 67) zuzustimmen, wenn er die Manifeste als großsprecherisch und harmlos ansieht, einzig dem Zweck geschuldet, „die bürgerlichen Konventionen zu verscheuchen, die weiter nichts als Gespenster sind“.

Doch er unterstreicht und schätzt auch die Unbeirrbarkeit der historischen Avantgarde: „Sie war fragwürdig, aber nicht feige. Nie hat sie sich durch die Ausrede zu sichern versucht, was sie betreibe, sei nichts weiter als ein ‚Experiment‘; nie hat sie sich wissenschaftlich getarnt, um für ihre Resultate nicht einstehen zu müssen. Das unterscheidet sie von jener Gesellschaft mit beschränkter Haftung, die ihre Nachfolge angetreten hat; das macht ihre Größe aus. Im Jahr 1942, als außer ihm niemand mehr an den Surrealismus glaubte, erhob Breton seine Stimme gegen alle diejenigen, die nicht wissen, daß es in der Kunst keinen großen Aufbruch gibt, der sich nicht unter Lebensgefahr vollzieht, daß der einzelne Weg ganz offensichtlich nicht durch die Brustwehr geschützt ist, und daß jeder Künstler allein auf der Suche nach dem Goldenen Vlies ausziehen muß.“ (ebd., 80)

Dennoch wurden mit dem Paradigmenwechsel gegenüber Historismus und Ästhetizismus, gegenüber der idealistischen Konstruktion der künstlerischen Autonomie alle späteren Antikunstabewegungen und erweiterten Kunstbegriffe und ihre Praktiken begründet. Bürgers Begriff der Institution Kunst (1974, 122), der zwischen dem Einzelwerk und seinem Kontext, seinem sozialen Rahmen unterscheiden lässt, bietet zudem einen pluralistischen Spielraum der Offenheit. „Zwar haben die historischen Avantgardebewegungen die Institution Kunst nicht zerstören können, wohl aber haben sie die Möglichkeit zerstört, daß eine Kunstrichtung mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit auftritt.“

Die Idee einer Kunst, deren Rezeption nicht auf Distinktion beruht, sondern auf selektionsfreier Teilhabe eines jeden Einzelnen, übernimmt die politische Idee der Demokratisierung aller Lebensbereiche. Aus heutiger Sicht wissen wir längst um die Aussichtslosigkeit solcher Forderungen. Weder der Demokratisierungsgedanke noch die Idee der Versöhnung zwischen Kunst und Leben haben sich als alleiniger Zielanspruch in der Kunst durchsetzen können. Denn es ist für das Sujet kunsthistorisch nicht relevant, ob es als bürgerlich oder fortschrittlich apostrophiert wird, da sich Kunst immer als Summe seiner Teile definiert, die unter dem einen gemeinsamen Begriff firmieren, gleichsam unter der Protektion eines Martin'schen Schutzmantels. Das systemische Vokabular nennt das autopoietisch und selbstreferentiell. Zudem

Enzensberger, Hans Magnus: Aporien der Avantgarde, 1962. In: ders., Einzelheiten II, Poesie und Politik, Frankfurt/M., 1984

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M., 1974

bemerkt Bürger (1974, 68), die „Freiheit der Kunst gegenüber der Lebenspraxis ist zugleich die Bedingung der Möglichkeit kritischer Realitätserkenntnis. Eine Kunst, die nicht mehr von der Lebenspraxis abgesondert ist, sondern vollständig in dieser aufgeht, verliert mit der Distanz zur Lebenspraxis auch die Fähigkeit, diese zu kritisieren.“ Sie würde konsequent in einen Prozess der Selbstaflösung der Kunst münden und schließlich auch den Künstler, der sich gerade durch seine Distanz zur Masse von ihr abhebt, erübrigen. „Nicht zuletzt dieser Zwiespalt führte zu immer komplizierteren ästhetischen Diskursen und zu einer Kunstproduktion, in der sich Theorie und künstlerische Praxis zunehmend ineinander verschränkten und die als Metakommentar zur Kunst nur noch von Kunstinteressierten und Experten rezipiert wurden.“ (Donga, 1997, 7) Es wundert deshalb nicht, dass gerade die historischen Avantgarden von konservativen wie von linken Positionen heftigst kritisiert wurden. Unvergessen Sedelmayrs Beiträge bei den Darmstädter Gesprächen 1950, in denen er, in Zusammenfassung seiner Thesen aus seinem Buch *Verlust der Mitte* ein kriteriengelenktes Bezugssystem der Kunst verteidigte und die Artikulation der Antikunst aus einem verhängnisvollen Ästhetizismus ableitete: „Daß eine aufs nur Aesthetische gerichtete Kunst zum Schluß beim Abenteuerlichen, Ekelhaften und Grässlichen enden muß, ist ebenso gewiß wie evident, wie daß eine auf das ‚rein‘ Erotische gerichtete Erotik zum Schluß beim Marquis de Sade endet.“ Und „eine Gefährdung der Kunst liegt darin, dass der Begriff der Kunst in unglücklicher Weise ausgeweitet wurde.“ Nicht zu Unrecht hat er vorausgeahnt, dass die Beurteilung von Qualität in der Kunst immer schwieriger werden würde, wenn ‚jeder Mensch ein Künstler sei‘ (Beuys) oder jede Tätigkeit Kunst würde, die der Künstler als solche benennt (Bruce Nauman). Sloterdijk argumentiert ähnlich, wenn er in der Preisgabe kanonisierter Regeln die Ausweitung in die Beliebigkeit feststellt. Kunst würde dann anfällig für die Geschmackskartelle oder die Verführungsgeflüster des Marktes und der Kritik, und auf diese Weise würden Stars und Bedeutungsträger mit immer kürzer werdender Halbwertszeit gepusht.

Auf der anderen Seite des Spektrums argumentiert Lukács in seinem 1957 erschienen Beitrag *Wider den mißverstandenen Realismus* mit dem Verlust der gesellschaftlichen Relevanz, wenn die Abstraktion oder Antikunst ihre Aufgabe als Aufklärungsinstanzen in der Gesellschaft nicht mehr erfüllen, weil sie sich ausschließlich subjektiv legitimieren.

Beides sind letztlich ideologische Begrenzungsversuche, die nicht wahrhaben wollen, dass Kunst auf den Schienen der Moderne gar nicht anders kann, als ihr

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., 1974

Donga, Thomas: Vorwort. In: Hünnekens, Der bewegte Betrachter, a. a. O., S. 7-9

Vortrag an der Universität von Venedig, veranstaltet vom Goethe Institut, Venedig, 18.7.2003, noch nicht veröffentlicht

Lukács, Georg: Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus. In: *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958. Originalausgabe: *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, Budapest, 1957. Zit. nach: Harrison/Wood, 2003, a. a. O, S. 826-823.

eigenes Experiment bis zu den letzten Einbahnstraßen und Sackgassen ausloten zu müssen.

Aber es ist hier nicht die Aufgabe, ein wie auch immer geartetes Scheitern der frühen Avantgarden nachzuweisen oder zu kritisieren. Nicht im Hinblick auf das Antikunstkonzept, ein Paradoxbegriff, der ignoriert, dass es nur Kunst und Nichtkunst geben kann und somit auch alle künstlerischen Aktionen, Produktionen und Theorien, die am anderen Ende einer konventionellen Praxis angesiedelt sind, mit eingeschlossen sind. „Immer lebt Gegenkunst, auch die der modernen Avantgarden, zugleich von dem und Kraft dessen, wogegen sie steht.“ (Koppe, 1983, 181) Die ‚Gesten jenseits der Kunst‘ wie es Sedlmayr im Hinblick auf Duchamps Ready-mades gemünzt hatte, sind längst als ‚Anti-Kunst‘, Kunst der Kunstlosigkeit, oder ‚destruction in art‘ begrifflich registriert und Bestandteil künstlerischer Strategien geworden. Scheitern kann auch nicht im Hinblick auf manche der Forderungen konstatiert werden, die ihre Erwartungserfüllung an ein Massenpublikum gekoppelt hatten, denn künstlerisches Handeln ist modellhaftes Handeln, das keiner quantitativen Revision unterliegt. Es wird in seiner Zielsetzung immer nur ultimativ nie relativ sein können, egal wie realistisch die Forderung sein mag. Oder können sie sich den futuristischen Satz vorstellen ‚wir setzen den einen oder anderen Betrachter ins Bild‘? Der Versuch der Avantgarden allerdings, das Legitimationsdefizit, wenn nicht sogar den Legitimationsverlust der Kunst seit ihrer Autonomisierung durch totale Destruktion der tradierten Wertgefüge oder aber durch ihre bedingungslose Bereitschaft zur Eingliederung in die Linien der unterschiedlichen revolutionären Bataillone zu kompensieren, musste utopisch bleiben. Der Gegner um Anerkennung in den Büchern der Geschichte war nicht das vermeintlich reaktionäre Zielpublikum, sondern die parallele Entwicklung der Abstraktion, die sich konstruktiv und optimistisch um eine Weiterentwicklung der abendländischen Tradition, nicht um deren Umsturz oder Überwindung einsetzte. Wir hätten auf die historischen Avantgarden aber auch nicht verzichten können, weil, wie Böhringer im Hinblick auf die Aufgabe, „geistesgegenwärtig für den katastrophalen Augenblick der Weltgeschichte“ zu sein, gerade den Avantgarden die Einlösung des Fortschrittsbegriffs zuweist. Adorno zitierend würdigt er, dass sich das avantgardistische Kunstwerk als „das fortgeschrittene Bewusstsein der Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung“ materialisiert. (Böhringer, 1985, 111) Und sie sind als die Wegbereiter einer partizipatorischen Kunst historisch geworden.

Koppe, Franz: Grundbegriffe der Ästhetik, Frankfurt/M., 1983

Böhringer, Hannes: Attention im Clair-obscur: die Avantgarde. In: ders., Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst, Berlin 1985, S. 109-128

- Adorno, 1958
Adorno, Theodor: Rückblickend auf den Surrealismus. In: ders. Notizen zur Literatur, Bd. 1, Frankfurt/M., 1958
- Adorno, 1973
Adorno, Theodor: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M., 1973
- Aissen-Crewett, 1999
Aissen-Crewett, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die bildende Kunst, Potsdam, 1999
- Appollonio, 1972
Appollonio, Umbro: Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln, 1972
- Arensberg, 1920
Arensberg, Walter Conrad: DADA ist amerikanisch. In: Pichon, Brigitte und Riha, Karl (Hg.), Dada New York, Von Rongwrong bis Ready-made, Hamburg 1991. Erstveröffentlicht in Bretons Zeitschrift Littérature, 13.5.1920
- Arnheim, 1977
Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken, Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln, 1977
- Arp, 1960
Arp, Hans (Jean): Unpubliziertes Interview mit Arturo Schwarz, 1960. In: Schwarz, Arturo, New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973.
Ausstellungskatalog, Städt. Galerie im Lehnbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, S.13
- Asholt/Fähnders 1995
Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart-Weimar, 1995
- Bätschmann, 1996
Bätschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter. In: Stöhr, Jürgen, Ästhetische Erfahrung heute, Köln, 1996, S. 248-281
- Backes-Haase, 1992
Backes-Haase, Alfons: Kunst u. Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests, Frankfurt/M., 1992
- Ball, 1992
Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Zürich, 1992
- Bartsch/Scuderio, 2002
Bartsch, Ingo/Scuderio, Maurizio, (Hg.): ... auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert. In: Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915-1945, Ausstellungskatalog, Museum am Ostwall, Dortmund, 2002
- Baumgarth, 1966
Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg, 1966
- Becker, 1998
Becker, Heribert: Einleitung. In: ders.: (Hg.) Das heiße Raubtier Liebe, Erotik und Surrealismus, München, New York, 1998
- Benjamin, 1978
Benjamin, Walter: Briefe 1. Herausgegeben von Scholem, Gerhard und Adorno, Theodor W., Frankfurt/M., 1978
- Bergius, 1977
Bergius, Hanne: Der Da-Dandy in: Tendenzen der 20er Jahre, 1977, a. a. O.
- Bergius, 1977a
Bergius, Hanne: Dada Berlin: in: Tendenzen der 20er Jahre, 1977, a. a. O.
- Bergius, 1993
Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Werkbund-Archiv Band 19, Gießen, 1993
- Blumenkranz, 1976
Blumenkranz, Noëmi: Die futuristischen Manifeste - Theorie und Praxis. In: Kolleritsch, Otto (Hg.), Der musikalische Futurismus, Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne, Graz 1976, S. 65-71
- Blunck, 2003
Blunck, Lars: Between Object & Event, Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe, Weimar, 2003
- Böhringer, 1985
Böhringer, Hannes: Attention im Clair-obscur: die Avantgarde. In: ders., Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst, Berlin 1985, S. 109-128
- Bocola, 1997
Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, von Goya bis Beuys, München 1994, hier: 2. erw. Auflage, München/ New York, 1997
- Bosquet, 1950
Bosquet, Alain: Surrealismus, 1924-1949, Berlin, 1950
- Bourdieu, 1974
Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M., 1974
- Bourdieu, 1987
Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M., 1987. Originalausgabe: La Distinction. Critique social du jugement, Paris, 1979
- Bürger, 1974
Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M., 1974
- Bürger, 1979
Bürger, Peter: Vermittlung-Rezeption-Funktion, Frankfurt/M., 1979
- Bürger, 1983
Bürger, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/M., 1983
- Breton, 1920
Breton, André: Dada Schlittschuhlauf, 1920. In: Hülsenbeck, Richard (Hg.), 1994, a. a. O.
- Breton 1929
Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus. In: Asholt/Fähnders 1995, a. a. O. S. 391-394
- Breton, 1948
Breton, André, Jacques Vaché: 1896-1919. In: Lust, Gisela/Eisenherz, Attila, (Edit.), Poetische Aktion, Jacques Vaché, Kriegsbrieftage, Hamburg, 1979
- Burgbacher-Krupka, 1979
Burgbacher-Krupka, Ingrid: Strukturen zeitgenössischer Kunst, Stuttgart, 1979
- Cabanne, 1972
Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Verlag Galerie der Spiegel, Spiegelschrift 10, Köln, 1972

- Crosman, 1980
Crosman, Robert: Do Readers Make Meaning. In: Suleiman und Crosman, a. a. O. Zit. nach Kemp, 1996, a. a. O., S. 17
- Daniels, 1988
Daniel, Dieter: Übrigens sterben immer die anderen, Marcel und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig Köln, 15.1.-6.3.1988, Ausstellungskatalog
- Daniels, 1992
Daniels, Dieter: Duchamps und die anderen. Köln, 1992
- Daniels, 1996
Daniels, Dieter: Über Interaktivität In: Kemp, 1996, a. a. O. S. 85-100
- Dada global, 1996
Meyer, Raimund; Hossli, Judith; Magnaguagno, Guido; Steiner, Juri; Bollinger, Hans. In: Kunsthaus Zürich, 12.8.-6.11.1994, Ausstellungskatalog
- Dada in Europa, 1977
In: Klaus Gallwitz (Hg.): Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M., 10.11.1977-8.1.1978, Ausstellungskatalog
- Debord, 1967
Debord, Guy-Ernest, The Society of Spectacle. Zit. nach Internetquelle URL: <http://www.Library.nothingness.org>, 03.01.2004, ohne Paginierung, Kapitel 1, Separation Perfected, Sätze 1 und 30
- Deitcher, 1996
Deitcher, David: Die Geburt des Betrachters. In: Kemp, 1996, a. a. O. S. 53-63
- Die Rote Fahne, 1924
(7. Jahrgang) Nr. 57, 13.6.1924. In: Kunst als Waffe, Ausstellungskatalog der DKP zum Dürerjahr 1971, 29.5.-20.6.1971, Nürnberg, S. 17
- Dinkla, 1997
Dinkla, Söke: Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute, Stuttgart, 1997
- Donga, 1997
Donga, Thomas: Vorwort. In: Hünnekens, Der bewegte Betrachter, a. a. O., S. 7-9
- Dreier/Matta, 1992
Dreier, Katherine S. und Matta, Echaurren: Duchamp's Glass, La Marie Mise à nu par ses célibataires, même; An Analytical Reflection, New York, 1944. In: Daniels, 1992, a. a. O.
- Dresdner, 2001
Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kulturlebens, Amsterdam/Dresden 2001. Reprint der geringfügig veränderten Ausgabe von 1968, Bruckmann, München. Erstausgabe ebd. 1915
- Duchamp, 1946
Text für James Johnson Sweeney: Eleven European in America. The Museum of Modern Art Bulletin XIII/4-5, New York, 1946. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 38
- Duchamp, 1954
Interview mit Alain Jouffray, L'idée du jugement devrait disparaître, Arts Nr. 491, Paris, 1954. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 48
- Duchamp, 1957
Duchamp, Marcel: The Creative Act. In: Tomkins, Calvin, Marcel Duchamp, Eine Biographie, München Wien, 1999, S. 572-573
- Duchamp, 1959
Interview mit George Heard Hamilton und Richard Hamilton, Marcel Duchamp Speaks, BBC Third Program, London, Oktober 1959. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 81
- Duchamp, 1960
Interview mit Paul Mocsanyi, Art in Review, ca. 1959-60. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 85
- Duchamp, 1960 a
Interview mit Georges Charbonnier, RTF, France - Culture, 9.12.1960, In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 111,
- Duchamp 1961
Duchamp, Marcel: A propos of 'Readymades'. Statement im Museum of Modern Art New York, am 19.10.1961. In: Hill, Anthony, Duchamp: Passim, a Marcel Duchamp Anthology, 1994, S. 85
- Duchamp, 1966
Interview mit Otto Hahn, Art and Artists, Nr. 1/4, London, Juli 1966. In: Stauffer, 1992, a. a. O., S. 202
- Duchamp, 1999
Molderings, Herbert, Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. In: Marcel Duchamp, Respirateur. Stuttgart 1999. Erstmals in: Berswordt-Wallra-be, Kornelia, von (Hg.), Staatliches Museum Schwerin, 27.8.-19.11.1995, Ausstellungskatalog
- Duchamp, 2002
Marcel Duchamp, Hinsichtlich meiner selbst (Auszug), aus: Stauffer, Serge S. (Hg.), Marcel Duchamp, Die Schriften I, Zürich 1994. In: Marcel Duchamp, Museum Jean Tinguely Basel 20.3.-30.6.2002, Ausstellungskatalog, S. 56.
- Dufrenne, 1953
Dufrenne, Mikel: Phénoménologie de l'expérience esthétique. Bd I, L'objet esthétique, Bd. II, La perception esthétique, Paris, 1953
- Eckmann, 1995
Eckmann, Sabine: Collage und Assemblage als neue Kunstgattung DADAS. Köln, 1995
- Eco, 1996
Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M., 1996
- Eco, 1996a
Eco, Umberto: Theorien interpretativer Kooperation. In: Stöhr, 1996, a. a. O. S. 59-85. Erstmals. In: Eco, Umberto, Streit der Interpretationen, Konstanz, 1987, S. 31-48.
- Eltz, 1986
Eltz, Johanna: Der italienische Futurismus in Deutschland, 1912-1922, Dissertation, München, 1986
- Enzensberger, 1962
Enzensberger, Hans Magnus: Aporien der Avantgarde, 1962. In: ders., Einzelheiten II, Poesie und Politik, Frankfurt/M., 1984
- Etzrodt, 2003
Etzrodt, Christian: Sozialwissenschaftliche Handlungstheorien, Konstanz, 2003
- Filipovic, 2001
Filipovic, Elena, Marcel Duchamp on Display, Optics, Exhibition Installations, Portable Museums, Zabriskie Gallery, 22.3.-5.5.2001, Katlogessay. www.zabriskiegallery.com, 2004

Fischer/Daniels, 1988

Fischer, Alfred, M. und Daniels, Dieter: Übrigens sterben immer die anderen, Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig Köln 15.1.-6.3.1988, Ausstellungskatalog

Freud, Sigmund, 1942

Freud, Sigmund: Über den Traum. In: ders., Gesammelte Werke, London 1942, S. 643-700

Gleizes, 1920

Gleizes, Albert: Der Fall Dada. In: Action: cahiers individualiste de philosophie et de l'art (Paris), 1920. Nach: Harrison/Wood, a. a. O., S. 285-288

Goldberg, 1979

Goldberg, RoseLee: Performance Art, From Futurism to the Present, London, 1979, hier: Reprint, ebd. 1993

Gorin, 1994

Gorin, L. G.: Installing History. In: Burnham, P.M. und Giese, L. Hoover, Redefining American History Painting, New York, 1994, S. 121, nach Kemp, 1996, a. a. O.

Graulich, 1989

Graulich, Gerhard: Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten, ein Thema transmodernen Kunstwillens, Essen, 1989

Grimm, 1977

Grimm, Gunther: Rezeptionsgeschichte, München, 1977

Grohmann, 1959

Grohmann, Will: Paul Klee, Handzeichnungen, Köln, 1959

Gukenbiehl, 2003

Gukenbiehl, Hermann, L.: Soziologische Theorien, in: Schäfers, Bernhard, (Hg.) Grundbegriffe der Soziologie, a. a. O., S. 339-348

Haftmann, 1964

Haftmann, Werner: Nachwort. In: Richter, Hans, Dada Kunst und Antikunst, 4. Aufl. Köln, 1978, S. 220-228, erstmals 1964, ebd.

Hahn, 1966

Hahn, Otto: Marcel Duchamp, VHV 101, Paris 1970, Engl. Übersetzung in: Art and artists, London, I/4, Juli 1966. Zit nach: Fischer/Daniels, a. a. O., S. 97

Hamilton, 1959

Hamilton, George Heard: A Radio Interview. Radio Interview mit Marcel Duchamp, aufgezeichnet für BBC Radio, in New York am 19.1.1959. In: Hill, Anthony, Duchamp: Passim, A Marcel Duchamp Anthology, 1994, S. 76-78. Vollständig ins Deutsche übertragen, bei Stauffer, 1992, a. a. O.

Harrison/Wood, 2003

Charles Harrison und Paul Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart, 2003. Originalausgabe: Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, Oxford, 1992

Harten, 1974

Harten, Jürgen: Futurismus 1909-1917. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 15.3.-28.4.1974, Ausstellungskatalog

d'Harnoncourt, 1987

Harnoncourt de, Anne: Manual of Instructions for Marcel Duchamp 'Étant Donnés', Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1987

Hiepe 1973

Hiepe, Richard: Die Asso und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre. In: Kunst als Waffe, Ausstellungskatalog der DKP zum Dürerjahr 1971, 29.5.-20.6.1971, Nürnberg, S. 11-16

Höch, 1984

Höch, Hannah, 1889-1978, Institut für Auslandsbeziehungen, (Hg.), Stuttgart, 1984, S. 24, Ausstellungskatalog

Honnef, 1973

Honnef, Klaus: Lawrence Weiner, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1973, Ausstellungskatalog

Huelsenbeck, 1917

Huelsenbeck, Richard: Brief an Tristan Tzara. In: Kapfer, Herbert und Exner, Lisbeth, Weltdada Huelsenbeck, Innsbruck, 1996

Huelsenbeck, 1994

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg, 1994

Hünnekens, 1997

Hünnekens, Annette: Der bewegte Betrachter, Theorien der interaktiven Medienkunst, Köln, 1997

Hugnet, 1932

Hugnet, Georges: The Dada Spirit in Painting, 1932 und 1934. In: Motherwell, R., 1951, a. a. O.

Hulten, 1986

Hulten, Pontus: Futurism & Futurismus, Palazzo Grassi, Venedig 1986, engl. Ausgabe, London 1987, S. 456, Ausstellungskatalog

Ingarden, 1931

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk [1931], Tübingen, 1971

Ingarden, 1962

Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film, Tübingen, 1962

Ingarden, 1968

Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen, 1968

Ingarden, 1969

Ingarden, Roman: Erlebnis, Kunstwerk und Wert, Vorträge zur Ästhetik, 1937-1967, Tübingen, 1969

Janis/Blesh, 1967

Janis, Harriet und Blesh, Rudi: Collage. Personalities, Concepts, Techniques. Philadelphia, New York, London, 1967, Vorwort, o.P. In: Eckmann, 1995, a. a. O.

Jauß, 1982

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/M., 1982

Jauß, 1987

Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz, 1987

Jauß, 1996

Jauß, Hans Robert: Rezension zu Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: Stöhr, 1996, a. a. O., S. 52-58. Zuerst in: Kunstchronik, Juni 1985, 38. Jahrgang. S. 229-233

Jouffroy, 1988

Jouffroy, Alain, Die Wiederentdeckung Marcel Duchamps hat unsere Geschichte verändert. In: Fischer, Alfred, M. und Daniels, Dieter: Übrigens sterben immer die anderen, Marcel Duchamp und die Avantgarde

- de seit 1950, Museum Ludwig Köln 15.1.-6.3.1988, Ausstellungskatalog, S. 107-114
- Kemp, 1983**
Kemp Wolfgang: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München, 1983
- Kemp, 1992**
Kemp Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild, Köln, [1985]. Erweiterte Ausgabe, 1992, Hamburg/Berlin
- Kemp, 1996**
Kemp Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. In: Jahressring 43, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln, 1996
- Koppe, 1983**
Koppe, Franz: Grundbegriffe der Ästhetik, Frankfurt/M., 1983
- Kiefer, 1990**
Kiefer, Anselm: Interview mit Hecht, Axel und Nemeček, Alfred, In: art, Kunstmagazin, 1/1990, S. 40-48
- Kiesler, 1989**
Kiesler, Frederick: Whitney Museum of American Art, New York, 1989, Ausstellungskatalog
- Kosuth, 1970**
Introduction Note by the American Editor, [1970] In: Art-Language, Vol. I, Nr. 2, Feb. 1970. Zit. nach: Joseph Kosuth, Bedeutung von Bedeutung, Staatsgalerie Stuttgart, 1981, S. 132-138, Ausstellungskatalog
- Laing, 1967**
Laing, Ronald, D.: Phänomenologie der Erfahrung [1967], hier: Frankfurt/M., 1976
- Laqueur, 1995**
Laqueur, Walter: Der Zusammenbruch der Welt. In: Anatowa, Irina & Merkert, Jörn, Berlin - Moskau, 1900-1960, Berlinische Galerie, 1995, Ausstellungskatalog
- Lebel, 1959**
Lebel, Robert: Sur Marcel Duchamp, Paris, 1959, (dt. Marcel Duchamp, Köln, 1962)
- Lenin, 1959**
Lenin, Wladimir Iljitsch: Parteiorganisation und Parteiliteratur. In: ders., Werke, Bd. 10, Berlin, 1959
- Lindner, 1976**
Lindner, Burkhardt: Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen. In: Lüdtko, W. Martin (Hg.), Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt/M., 1976
- Lista, 2002**
Lista, Giovanni: Was ist Futurismus? In: Bartsch, Ingo/Scuderio, Maurizio, (Hg.) a. a. O., S. 30-39
- Lukács, 1957**
Lukács, Georg: Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus. In: Wider den missverständlichen Realismus, Hamburg 1958. Originalausgabe: Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, Budapest, 1957. Zit. nach: Harrison/Wood, 2003, a. a. O., S. 826-823.
- Lytard, 1987**
Lytard, Jean-Francois: Über Daniel Buren, Stuttgart, 1987
- Man Ray, 1983**
Ray, Man: Selbstportrait, München, 1983
- Merlau-Ponty, 1984**
Merlau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist, Philosophische Essays, Hamburg, 1984
- Merly, 2002**
Merly, Isabelle: Chronologie. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11.2002, Ausstellungskatalog. Original: La Revolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6. 2002
- Meyer, 1994**
Meyer, Raimund: Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou. In: Dada global, a. a. O.
- Mierau, 1978**
Mierau, Fritz: Majakovskijs Ausstellung und Tod. In: Majakovskij, 20 Jahre Arbeit. Rekonstruktion der gleichnamigen Ausstellung von 1930, Harten, Jürgen (Hg.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1978, Ausstellungskatalog
- Molderings, 1983**
Molderings, Herbert: Marcel Duchamp, Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Frankfurt/M., 1983
- Motherwell, 1951**
Motherwell, Robert (Hg.): The Dada Painters and Poets: An Anthology, New York, 1951
- Nadeau, 1992**
Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992. Originalausgabe: Histoire du Surréalisme, Paris, 1945
- Naumann, 1981**
Naumann, Francis: The Mississippi Museum of Art (Hg.), Collage and Assemblage. Mississippi, 1981, S. 1, Ausstellungskatalog
- Ozenfant, 1925**
Ozenfant, Amédée (1925): Kunst, Wissenschaft und die Gesellschaft von morgen, Gustav Kiepenhauer Verlag Potsdam, 1925, hier Nachdruck, ebd. Leipzig-Weimar, 1984
- Penrose, 1975**
Penrose, Roland: Man Ray, London, 1975
- Pichon/Riha, 1991**
Pichon, Brigitte/Riha, Karl (Hg.): Dada New York, Von Rongwrong bis Ready-made, Hamburg, 1991
- Piscator, 1968**
Piscator, Erwin: Das Politische Theater, Berlin, 1968
- Plechov, 1955**
Plechov, Georgij W.: Kunst und Literatur, Berlin, 1955
- Ponte, 1999**
Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus, Baden-Baden, 1999
- Popper, 1975**
Popper, Frank: Die kinetische Kunst, Köln, 1975
- Ribemont-Dessaignes, 1931**
Ribemont. Dessaignes, Georges: History of Dada, 1931. Zit. nach Schwarz, 1973, a. a. O., S. 25, 26. Engl. Version des Textes in: Motherwell, R., 1951, S. 99-120. Erstveröffentlicht in: La Nouvelle Revue Française, Paris: Nr. 36, Juni und Nr. 37, Juli 1931

- Richter, 1978
Richter, Hans: Dada Kunst und Antikunst, 4. Aufl. Köln, 1978 (erstmalig 1964, ebd.)
- Riegl, 1964
Riegl, Alois: Spätromische Kunstindustrie, Nachdruck der Ausgabe Wien 1927, Darmstadt, 1964,
- Riha/Schäfers, 1994
Riha, Karl/Schäfer, Jürgen (Hg.): DADAtotal, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart, 1994
- Rössner, 1988
Rössner, Michael. In: Jens, Walter (Hg.), Kindlers Neues Literaturlexikon, München, 1998, Bd. 4, S. 223
- Roswell, 1975
Roswell, Margit: Kupka, Duchamp and Marey, Studio International, Jan.-Feb. 1975. In: Hill, Anthony, Duchamp: Passim, A Marcel Duchamp Anthology, G+B Arts International Limited, 1994
- Roters, 1977
Roters, Eberhard: Collage und Montage. In: Tendenzen der 20er Jahre, 1977, a. a. O.
- Roters, 1977/a
Roters, Eberhard: Mouvement Dada. In: Tendenzen der 20er Jahre, 1977, a. a. O.
- Rubin, 1978
Rubin, William S.: Dada, Stuttgart, 1978
- Schäfers, 2003
Schäfers, Bernhard, (Hg.): Soziologische Grundbegriffe, Opladen, 2003, erstmals ebd., 1986
- Schmidt-Bergmann, 1993
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg, 1993
- Schwarz, 1973
Schwarz, Arturo: New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, München, 1973. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München und Kunsthalle Tübingen, Ausstellungskatalog
- Schwarz, 1977
Schwarz, Arturo: New York Dada In: Tendenzen der 20er Jahre, a. a. O.
- Schwarz, 1979
Schwarz, Arturo: Dada-Geist und New York Dada (Erstveröffentlichung 1974). In: Carl-Albrecht Haenlein (Hg.): Dada Photographie und Photocollage, Kestner-Gesellschaft Hannover, 6.6.-5.8.1979, Ausstellungskatalog
- Schwarz, 1999
Schwarz, Arturo: Die Surrealisten gegen das Vaterland. In: Die Aktion, Zeitung für Politik, Literatur, Kunst, Heft 186/1999, Hamburg. Quelle: URL: www.twokmi-kimali.de/texte/surrealisten 21.12.2003
- Sedlmayr 1950
Sedlmayr, Hans: Über die Gefahren der modernen Kunst. Vortrag 1950. In: Darmstädter Gespräch: Über das Menschenbild in unserer Zeit, hg. von Hans Georg Evers, Darmstadt, 1950. Zitnach: Harrison/Wood, 2003, a. a. O., S. 798-802. Siehe auch: Sedlmayer, 1996, Die Revolution der modernen Kunst. Nachdr. der Ausg. DuMont, 1985, erstmals Reinbek bei Hamburg, 1955
- Selle, 1990
Selle, Gert: Über das gestörte Verhältnis der Kunstpädagogik zur aktuellen Kunst. Eine Kritik mit praktischen Konsequenzen, Hannover, 1990
- Selle, 1995
Selle, Gert: Ohne Missbrauch von Kunst gäbe es ihren Gebrauch gar nicht. In: Kunstforum International, Bd. 131, S. 56-60, Ruppichterorth, 1995
- Selle, 1998
Selle, Gert: Kunstpädagogik und ihr Subjekt, Oldenburg, 1998
- Seitz, 1961
Seitz, William, C. (Hg.): The Art of Assemblage, The Museum of Modern Art, New York, 2.10.-12.11.1961, Ausstellungskatalog
- Sennett, 1983
Sennett Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt/M., 1983
- Silbermann, 1957
Silbermann, Alphons: Wovon lebt die Musik, Prinzipien der Musiksoziologie, Regensburg, 1957
- Silbermann, 1973
Silbermann, Alphons: Empirische Kunstsoziologie, Stuttgart, 1973
- Sitte, 1889
Sitte, Camillo: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Wien, 1889
- Sloterdijk, 1983
Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt/M., 1983
- Spiemann, 1977
Spiemann, Eckhard: Montage, John Heartfield, Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung, Elefanten Press Galerie, Berlin, 1977, Ausstellungskatalog
- Spies, 1988
Spies, Werner: Max Ernst, Die Welt der Collage, Kunsthalle Tübingen, 1988, Köln, 1988, Ausstellungskatalog
- Spies, 1991
Spies, Werner: Max Ernst, Graphik und Bücher, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1991, Ausstellungskatalog
- Spies, 2002
Spies Werner: Einführung. In: Surrealismus 1919-1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 20.6.-24.11. 2002, Ausstellungskatalog. Original: La Revolution Surréaliste, Centre George Pompidou, Paris, 6.3.-24.6.2002
- Stauffer, 1992
Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Interviews und Statements. (Hg.) Gauss, Ulrike Stuttgart, 1992
- Stauffer, 1994
Stauffer, Serge (Hg.): Marcel Duchamps: Die Schriften, I. Zürich, 1994
- Steiner, 1994
Steiner, Juri. In: Dada global, a. a. O.
- Stella, 1966
Questions to Stella and Judd, Interview von Glaser, Bruce, in: Art News, Vol. 65, Nr. 5, Sept. 1966, S. 59. Zit nach: Inboden, Gudrun, Frank Stella, Staatsgalerie Stuttgart, 20.11.1988-12.2.1989, Ausstellungskatalog, S.13

- Stöhr, 1996
Stöhr, Jürgen (Hg): Ästhetische Erfahrung heute, Köln, 1996
- Strigaljow, 1995
Strigaljow, Anatoli: Aitprop - die Kunst extremer politischer Situationen. In: Berlin-Moskau, 1919-1960, a. a. O.
- Suleiman, 1980
Suleiman, S. R. und Inge Crosman (Hg.): The Reader in the Text, Princeton (N.Y.), 1980, S. 3. Zit. nach: Kemp, Wolfgang, 1985, a. a. O, S. 7
- Tendenzen der 20er Jahre, 1977
15. Europäische Kunstausstellung, Berlin, 1977, Ausstellungskatalog
- Tomaschewski, 2001
Tomaschewski, T.: Wladimir Majakowski. In: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack, Russische Futuristen, Hamburg, 2001
- Tomkins, 1999
Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp, Eine Biographie, München, Wien, 1999
- Tretjakow, 1923
Tretjakow, Sergej: Woher und Wohin, Perspektiven des Futurismus. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Portraits, Essays, Briefe. Hg. Fritz Mierau, Berlin/Weimar 1985. Zit. nach: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack, Edition Nautilus, Hamburg, 2001
- Trotzki 1924
Trotzki, Leo: Der Futurismus. In: Literatur und Revolution, Wien, 1924
- Tzara, 1916
Tzara, Tristan: Manifest des Herrn Antipyrine. Vorgetragen in Zürich (Waag-Saal) am 14.7.1916. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 27 ff.
- Tzara, 1918
Tzara, Tristan: Manifest Dada 1918. Vorgetragen in Zürich (Meise Saal) am 23.3.1918. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 35 ff.
- Tzara, 1920
Tzara, Tristan: Manifest über die schwache Liebe und die bittere Liebe. Vorgetragen in der Galery Povolozky in Paris am 12.12.1920 und in La Vie des Lettres Nr.4, 1921 erstmalig publiziert. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 79 ff.
- Tzara, 1922
Tzara, Tristan: Vortrag auf dem Dada-Kongress. Gehalten in Weimar und Jena am 23. und 25.9.1922 und in Merz Nr.7, 1924 erstmalig publiziert. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S. 7 ff.
- Tzara, 1927
Tzara, Tristan: Erinnerungen an Dada. Erstmals in der Zeitschrift „Querschnitt“ Nr. 2, Februar 1927. In: Tristan Tzara, Sieben Dada Manifeste, Hamburg, 1998, S.110 ff.
- Vostell, 1970
Vostell, Wolf (Hg.): Aktionen, Happenings und Demonstrationen seit 1965, Reinbek bei Hamburg, 1970
- Waldberg, 1972
Waldberg, Patrick: Vor 50 Jahren. In: Der Surrealismus 1922-1924, Haus der Kunst, München, 11.3.-7.5.1972, Ausstellungskatalog
- Waldman, 1993
Waldman, Diane: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln, 1993
- Warnke, 1985
Warnke, Martin: Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985
- Weber, 1995
Weber, Max: Soziologische Grundbegriffe, Stuttgart, 1995, erstmals 1920, ebd.
- Wölfflin, 1920
Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst, München, 1917, S. 147, 4. Auflage, erstmals 1915, ebd.
- Zaunschirn, 1983
Zaunschirn, Thomas: Bereites Mädchen Ready-made, Klagenfurt, 1983
- Zimmermann, 1988
Zimmermann, Michael: Offene Fragen zum Futurismus. In: Kunstchronik, Heft 8, August 1988

Bei der nachfolgenden Nummerierung wird zunächst die Seitenzahl, dann die Reihenfolge von oben nach unten angegeben. Ich habe versucht, für alle Abbildungen die jeweiligen Copyright Inhaber ausfindig zu machen. Sollte dies trotz aller Bemühungen in Einzelfällen nicht möglich gewesen sein, bitte ich die Rechteinhaber, meine Entschuldigung zu akzeptieren.

46

aus: George, Adrian: art, lies and videotape: exposing performance, Tate Liverpool, 2004, Ausstellungskatalog, S. 15. © Collingwood Newspaper Library, London

61

aus: Kubismus, Ein künstlerischer Aufbruch in Europa 1906-1926, Sprengel Museum Hannover, 2003 Ausstellungskatalog. © Sprengel Museum Hannover und Staatliche Tretjakow Galerie Moskau, 2003

63

aus: Tendenzen der 20er Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin, 1977, Ausstellungskatalog, S. 1/45

107

aus: Schwarz, Arturo: Man Ray, Carte Varie e Variabili, Milano, 1983, S. 67. © 1983 Gruppo Editoriale Fabbri

137/1

aus: Duchamp, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984, Ausstellungskatalog, S. 260

137/2

aus: Duchamp, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984, Ausstellungskatalog, S. 171

138/1

aus: Duchamp, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984, Ausstellungskatalog, S.208

138/2

aus: Surrealismus 1919 - 1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002, Ausstellungskatalog, S. 324. © Centre Pompidou, Paris

138/3

aus: Daniels, Dieter, Übrigens sterben immer die anderen, Marcel und

die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig Köln, 1988, Ausstellungskatalog, S. 54

141

aus: Duchamp, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984, Ausstellungskatalog, S. 203

159

aus: McShine, Kynaston: Joseph Cornell, The Museum of Modern Art, New York, 1980, Ausstellungskatalog, S. 98. © E. Irving Blomstream, New Britain, Connecticut

164

aus: Dada in Europa, Klaus Gallwitz (Hg.) Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt/M, 1977, S. 3/75

165/1

Kachur, Lewis: Displaying the Marvelous, Massachusetts Institute of Technology, 2001, S. 5

165/2

aus: dito, S. 50, © Raoul Ubac

165/3

aus: Surrealismus 1919 - 1944. Spies, Werner (Hg.), K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002, Ausstellungskatalog, S. 85. © Raoul Ubac

165/4

aus: Kachur, Lewis: Displaying the Marvelous, Massachusetts Institute of Technology, 2001, S. 67. © Josef Breitenbach Estate

166/1

aus: dito, S. 71, © Josef Breitenbach Estate

166/2

aus: dito, S. 87, © Archiv Wildenstein

166/3

aus: dito, S. 176, © John Schiff Estate

166/4

aus: dito, S. 180, © John Schiff Estate

167/1

aus: Frederick Kiesler, Whitney Museum of American Art, New York, 1989, Ausstellungskatalog, S. 62. © Frederick Kiesler Archiv

167/2

aus: dito, S. 63. © Frederick Kiesler Archiv

167/3

aus: dito, S. 67. © Frederick Kiesler Archiv

167/4

aus: dito, S. 66. © Frederick Kiesler Archiv

Die Abbildungen zu den Biografien sind bis auf die nachfolgend genannten aus dem Internet, Suchmaschine google

175/3

aus: Nauman, Francis M.: Making Mischief, Dada Invades New York, The Whitney Museum of American Art, Ausstellungskatalog, 1996, S. 178

176/1

aus: Kuthy, Sandor: Sophie Taeuber-Hans Arp, Kunstmuseum Bern, 1988, Ausstellungskatalog, S. 11.

176/3

aus: Dada in Europa, Klaus Gallwitz (Hg.) Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt/M, 1977, S. 3/26

177/2

aus: Dada, Eine internationale Bewegung 1916-1925, Kunsthaus Zürich, 1993, Ausstellungskatalog, S. 61. © Fondation Arp

178/2

aus: dito, S. 25. © Bibliothèque littéraire Jaques Doucet, Paris

182/1

aus: Kachur, Lewis: Displaying the Marvelous, Massachusetts Institute of Technology, 2001, S. 149. © Edward James Foundation

183

aus: Felix, Zdenek: Francis Picabia, Das Spätwerk 1933-1953, Deichtorhallen Hamburg, 1977, S. 153.

185/2

aus: Calvocoressi, Richard: Picabia, National Gallery of Scotland, Edinburgh, 1988, S.155

187/2

aus: Dada in Europa, Klaus Gallwitz (Hg.) Ausstellungskatalog, Städti-

sche Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M, 1977, S. 3/20

187/3

aus: Dada, Eine internationale Bewegung 1916-1925, Kunsthaus Zürich, 1993, Ausstellungskatalog, S. 23.
© Berlinische Galerie

188/1

aus: Dada, Eine internationale Bewegung 1916-1925, Kunsthaus Zürich, 1993, Ausstellungskatalog, S. 41.
© Kunsthaus Zürich

190/1

aus: dito, S. 16. © Fondation Arp, Clamart

193/2

aus: Beeren; Wim: Kasimir Malewitsch, Stedelijk Museum Amsterdam, 1988, Ausstellungskatalog, S. 154.

199/3

aus: Orchard, Karin: Kurt Schwitters, Werke und Dokumente, Sprengel Museum Hannover, S. 268. © 1998 Stadt Hannover, VG Bild Kunst, Bonn

201/3

aus: Billeter, Erika: Amerikaische Fotografie 1920-1940, Kunsthaus Zürich, 1979, Ausstellungskatalog, S. 124. © Imogen Cunningham

202/1

aus: Dada, Eine internationale Bewegung 1916-1925, Kunsthaus Zürich, 1993, Ausstellungskatalog, S. 15.
© Fondation Arp, Clamart

202/2

aus: dito, S.221. © Artist Rights Society New York, The Man Ray Trust