

2. »Hurlement des c/douleurs crispées«: Schmerz und Lebendigkeit in Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« (1918/1924)

Nach Tristan Tzara besteht die Kunst der Avantgarden vor allem darin, den *ennui* ans Kreuz der Leidenschaft für das Neue zu nageln. Der Drang, sich dem Amusement, dem Impulsiven und stets Vibrierenden hinzugeben und der epochalen Langeweile zu entfliehen, sei durchaus menschlich, doch naiv und seiner Ansicht nach veraltet. Aus diesem Grund erklärt er einen neuen Weg, dessen »nouveauauté« darin bestehe, eine umgekehrte Richtung der Weltflucht anzubieten. Anstelle einer Suche nach Zerstreuung im Außen wendet sich Tzara »la forêt« zu, dem nach innen Gerichteten, Unergründlichen und Widersprüchlichen – einem »rien«, der die Abkehr von allen Werten und jeder Form von Logik in sich trägt:

L'amour de la nouveauté est la croix sympathique, fait preuve d'un jem'enfoutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli. En donnant à l'art l'impulsion de la suprême simplicité: nouveauté, on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant pour crucifier l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif, en guettant les années, dans la forêt. *** J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (décilitres pour la valeur morale de toute phrase – trop de commodité; l'approximation fut inventé par les impressionnistes).¹

Bevor der Surrealismus den finalen Akt der avantgardistischen Zwischenkriegsliteratur einleitet und die Ergründung des Unbewussten, Traumhaften und Zufälligen programmatisch festlegt, fegt Dada »wie ein Orkan über das kulturelle Abendland hinweg«². Doch auch die dadaistische Avantgarde, die Tristan Tzara im »Manifeste Dada 1918« ausruft und theoretisiert, befindet sich zu diesem Zeitpunkt bereits in einer »Situation doppelter geschichtlicher Nachträglichkeit – Nachträglichkeit gegenüber der eige-

1 Tzara, Tristan: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 359–367, hier S. 359f.

2 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 9.

nen Kunstproduktion, deren Dynamik sich längst entfaltet hatte, und Nachträglichkeit gegenüber der futuristischen Setzung eines absolut Neuen³. Als Tzara das Manifest am 23. Juli 1918 in Zürich verliest, sind seit der Selbstetikettierung der Künstlergruppe mit dem Wort *Dada* im eigenen Kulturclub Cabaret Voltaire bereits über zwei Jahre vergangen. In Schriftform erscheint Tzaras Manifest darüber hinaus erst 1918 in der Dezemberausgabe der Zeitschrift *DADA*, die schon seit Juli 1917 existiert.⁴ Ferner gibt es mit dem Futurismus eine experimentelle Avantgarde, von der sich Dada gerade aufgrund einiger anfänglicher künstlerischer Verkreuzungen und nicht zuletzt aus politischen Gründen abzugrenzen sucht.⁵ Im Gegensatz zum Militarismus der Futuristen verfolgen die Dadaisten einen anarchistischen Kurs⁶, der sich sowohl in der Wahl der Stadt Zürich als auch in der dort entstehenden Kunst widerspiegelt. Hanno Ehrlicher spricht in diesem Zusammenhang von literarischen Innovationen, die aus den »Trümmern konventionellen Sprachgebrauchs« entstehen und »Möglichkeiten zur absichernden Panzerung des von den Kräften der Moderne bedrohten Selbst«⁷ eröffnen. François Buot erzählt in seiner Tzara-Biographie von der Stimmung unter den Künstler/innen im »chaudron zurichois«⁸, in dem die Feier einer absoluten und neuen Kunst an einem neutralen Ort den Blick von den Kriegsgeschehen und -erfahrungen wegleiten sollte. Die Literatur Dadas zelebriert eine euphorische Flucht ins Ungewisse⁹, die sie über eine provokative Poetisierung des eigenen Körpers und der Individualität inszeniert und zugleich von Schmerz durchdrungen ist.

Ausgehend von einer klaren Absage an den Futurismus und Kubismus entwirft Tzara in den ersten Abschnitten seines »Manifeste Dada 1918« eine Einführung in die dadaistische Kunst- und Weltvision.¹⁰ Er unterstreicht die gesellschaftliche Brisanz und intellektuelle Notwendigkeit eines von Dada proklamierten radikal offenen Denkens, das jedoch nur dann gelingen könne, wenn alle scheinbar feststehenden Bedeutungsproduktionsmechanismen in Frage gestellt und die Diversität des Mensch(lich)en und Ästhetischen in all ihren Widersprüchlichkeiten angenommen werde. Diese (Anti-)Philosophie eines dadaistischen Nichts entfaltet Tzara anhand einer Definition des Begriffs Dada unter und über dem berühmten Ausruf »DADA NE SIGNIFIE RIEN«¹¹, der von einem ausgestreckten typisierten Zeigefinger hervorgehoben wird und eingedrückt gesetzt ist. Er wirkt wie eine Absatzüberschrift, die den von ihr bezeichneten Text

3 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 191.

4 Vgl. Tzara, Tristan: »Manifeste Dada 1918«, in: *DADA* 3 (1918), S. 1-3.

5 Vgl. Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 182f.

6 Zu Anarchie/Anarchismus im Zürcher und ab 1919/20 im Pariser Dada siehe Berg, Hubert van den: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg: Winter 1999, S. 361-368; Papanikolas, Theresa: *Anarchism and the Advent of Paris Dada. Art and Criticism. 1914-1924*, Farnham: Ashgate 2010, S. 83-122.

7 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 182.

8 Buot, François: *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution dada*, Paris: Grasset 2002, S. 48.

9 Vgl. Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

10 Vgl. Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 359-361.

11 Ebd., S. 360. Großschreibung i.O.

zugleich verdichtet und durchbricht. Korrespondierend mit dieser typographischen Gestaltung beschreibt der *rien* weniger eine Inhalts- oder Bedeutungsleere als vielmehr einen kreativ-dekonstruktivistischen »ideologischen Freiraum«¹², der entsteht, wenn jegliche Konventionen sowie Erklärungs- und Erkenntnisbestrebungen daraus entfernt werden: »DADA – voilà un mot qui mène les idées à la chasse [...]«¹³ Iris Forster liefert eine umfassende Analyse dieses vom *rien* aufgespannten Raumes. Sie benennt ihn als »Schwebezustand des Ungewissen«, eines »So-jedenfalls-nicht«¹⁴, der sich durch die Ablehnung alles Bestehenden auszeichnet, jedoch bewusst keine Alternativen und Gegenentwürfe anbietet, um genau diesen totalen Bedeutungsbruch herauszuarbeiten. Das Denken und die Kunst Dadas suchen das Uneindeutige und positionieren sich außerhalb binärer Strukturen und Oppositionsbeziehungen. Dada definiert sich durch eine negative Konturierung, die sich auf das Abgelehnte und die Ablehnung selbst fokussiert¹⁵ und in besonderem Maße das Tabuisierte und »Abseitige ins Zentrum der Wahrnehmung«¹⁶ rückt.

Die ebenso vorgängigen wie auch noch aktuellen Avantgarde-Bewegungen Futurismus und Kubismus deklariert Tzara vor diesem Hintergrund als »académies« und »laboratoires d'idées formelles«¹⁷, die sich den ökonomischen und bürgerlichen Zwängen eines kapitalistischen Kunstmarktes sowie auch theoretischen Selbstdefinitionen und -begrenzungen unterworfen hätten. Während also im heutigen Moderne-Diskurs der Begriff des Laboratoriums gerade als Inbegriff der Experimentierlust in der Epoche gilt, wie zu Beginn des Kapitels II.1 erwähnt, ist er im zeitgenössischen Gebrauch negativ und gerade entgegengesetzt mit einem abgelehnten Formalismus konnotiert. Die Kunst der Futuristen ist laut Tzara zu einer »terre grasse« verkommen, die Dada nun in einer wütend-brutalen »Reinigungsaktion«¹⁸ zu revitalisieren sucht.

Ici nous jettons l'ancre dans la terre grasse. Ici nous avons le droit de proclamer car nous avons connu les frissons et l'éveil. Revenants ivres d'énergie nous enfonçons le trident dans la chair insoucieuse. Nous sommes ruissellements de malédictions en abondance tropique de végétations vertigineuses, gomme et pluie est notre sueur, nous saignons et brûlons la soif, notre sang est vigueur.¹⁹

12 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 45.

13 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 360. Großschreibung i.O.

14 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 47.

15 Ebd., S. 48. Forster bezieht sich an dieser Stelle maßgeblich auf die Monographie von Gerhard Gamm: *Flucht aus der Kategorie*. Weiterhin bezieht sie im Folgenden die zeitgenössische Schrift *Schöpferische Indifferenz* (1918) von Salomo Friedlaender ein, um den »Status der Unbestimmtheit« im dadaistischen Denken genauer zu formulieren. Hubert van den Berg liest in seiner umfassenden Untersuchung *Avantgarde und Anarchie* (1999) ebenfalls und noch kleinteiliger »Friedlaenders Philosophie als Intertext der dadaistischen Überlegungen zum ominösen dadaistischen Geisteszustand«, Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, insb. S. 349-377 und 407-412, hier: S. 408.

16 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 10.

17 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 361.

18 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 54.

19 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 361.

Das singuläre »je« am Beginn des Manifests, das in der eingangs zitierten Passage in Erscheinung tritt, wandelt sich just in dem Moment in ein pluralistisches »nous«, in dem das Ich die Individualität und eigene freiheitliche Selbstbestimmung zum höchsten Gut erhebt und die »communauté« namens Dada ausruft, deren Mitglieder dem Gemeinschaftsgedanken misstrauisch gegenüberstehen. Das »nous« dieser Anti-Gemeinschaft ist eines, das dem Chaos einer »carnage«, also einem blutigen Gemetzel entkommen ist und nun auf eine kathartisch geläuterte »humanité purifiée« hofft.²⁰ Es ist dieses skeptische, schwerverletzte und dennoch mit idealistischem Optimismus ausgestattete Nachkriegs-Wir, das sich gegen eine ökonomisch und vor allem auch künstlerisch gesättigte institutionalisierte Kunst auflehnt. In dem obigen Zitat illustriert Tzara diese Revolte mit dem Bild eines Ankers, den die Dadaisten in einen verdichteten, übersättigten Boden schlagen (»Ici nous jettons l'ancre dans la terre grasse.«). In Tzaras mündlichem Vortrag des Manifests dürften manche statt »ancre« an dieser Stelle auch das homophone »encre« verstanden haben. Auf diese zweifache Lesart als »a/encre« verweist der dritte Satz des obigen Zitats, in dem sich die wiederauferstandenen Kriegsversehrten (»revenants«) in die Säfte tropischer Pflanzen und ihr Blut und Schweiß sich in Lebenselixiere (»gomme et pluie est notre sueur«, »notre sang est vigueur«) transformieren. Dergestalt zu Tinte, zu Literatur, geronnen, schütten die Dadaisten sich selbst und ihre dadaistische Poetik über der aufgelockerten »terre grasse« aus, um daraus etwas Anderes erwachsen zu lassen. Als »revenants« – geisterhafte Wiedergänger und überlebende Kriegsrückkehrer – verkehren die Dadaisten Tod in Leben und überführen dieses Leben in eine Kunst, durch die zum einen organische Lebendigkeit pulsiert und die zum anderen einem Ursprung aus dem Unheimlichen, Verfluchten, Unheilsbringenden (»maledictions«) verpflichtet bleibt. Die Ästhetik einer solchen Literatur, darauf macht das Zitat als autopoetischer Kommentar aufmerksam, geht in ihrem Erneuerungsrausch gewaltsam vor (»nous enfonçons le trident dans la chair insoucieuse«), doch bringt sie auch eine bunt-diverse Bilderfülle hervor, die einer tropischen Vegetation gleicht und die ebenso wie die Säfte dieser Gewächse schwindelerregende Effekte – beim Schreiben und Konsumieren/Rezipieren – zu erzielen sucht.

Tzaras »Manifeste Dada 1918« illustriert eine »kreative Auseinandersetzung mit dem direkt sinnlich erfahrbaren Kontext des Menschen«²¹ sowie den Versuch einer direkten Übertragung subjektiver Wahrnehmung und körperlichen Empfindens in die Kunst und Literatur. Texte und Kunstwerke sollen nach Meinung Tzaras nicht mehr auf nachbearbeitete Re-Präsentationen der Welt zielen, sondern stattdessen von einer »SPONTANÉITÉ DADAISTE«²² geleitet werden, die eine Gleichzeitigkeit von Schöpfungsprozess, Material und der Befindlichkeiten der Schöpfenden kreiert.

20 »Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée. Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon [...]. Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté.«, Ebd.

21 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 93.

22 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 364. Großschreibung i.O.

L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée. [...] Œuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les bois s'étiolent. ***²³

Im weiteren Verlauf des Textes proklamiert der wieder in ein Ich zurückverwandelte Sprecher, der nun als *porte-parole* des Dada-Wir fungiert (ebenso wie Tzara in dieser Zeit auch zum »imprésario«²⁴ des sich ab 1919 internationalisierenden Dadaismus aufsteigt), den gesamtulturellen »grand travail destructif«²⁵, der mit dieser Perspektive einer körper- und bedürfniszentrierten Supersubjektivität einhergeht. Für den »artiste nouveau«, den Tzara entwirft, ist Malen und Schreiben dasselbe wie Protest und Revolte, während der Künstler sich selbst, seinen Körper und seine »sensation momentanée« zum Zentrum dieser Kunst erhebt. Das Politische dieser Herangehensweise liegt in der Verweigerung eines wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Engagements, das durch die Verabsolutierung des »suprême égoïsme« erreicht werden soll.²⁶ Das Ziel dieser Herangehensweise ist zum einen die Unterwanderung einer politischen und gesellschaftlichen Indienstnahme der Kunst und zum anderen auch die (Zer-)Störung einer kulturgeschichtlichen Lesbarkeit der dadaistischen Werke: »L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui [...]. Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises. La logique est une complication. [...] Marié à la logique, l'art vivrait dans l'inceste, engloutissant, avalant sa propre queue [...]«²⁷ Um aus dieser inzestuösen Zirkularität einer Kunst, die sich stets selbst einverleibt und aus sich selbst heraus neu gebärt – und immer nur re-präsentiert –, auszubrechen, setzt Dada auf eine radikal-subjektive »Verkörperlichung der Kunst«²⁸, die sich insbesondere für das Verworfenen und,

23 Ebd., S. 362.

24 Buot: *Tristan Tzara*, S. 62.

25 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 366.

26 In *La Révolution du langage poétique* (1974) nimmt Julia Kristeva genau Beobachtung einer Gleichsetzung von politischer Revolution und literarischer Praxis zum Ausgangspunkt ihrer linguistisch-psychoanalytischen Analyse der Interaktion des Semiotischen und Symbolischen im Wandel der poetischen Sprache seit Ende des 19. Jahrhunderts: »S'il y a donc un ›discours‹ qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques ou une archive de structures, ni le témoignage d'un corps retiré, mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la ›littérature‹: nous disons, plus spécifiquement, le *texte*, et cette notion ainsi esquissée [...] nous place déjà loin du ›discours‹, mais aussi de l'art. Une pratique que l'on pourrait comparer à celle de la révolution politique: l'une opère pour le sujet ce que l'autre introduit dans la société.«, Kristeva, Julia: *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil 1974, S. 14.

27 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 365.

28 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 199. Siehe dazu auch einen Artikel von Dafydd Jones und John Wall, in dem die Literaturwissenschaftler die Körperpoetik Dadas im Allgemeinen und Tzaras im Besonderen detailliert untersuchen und in eklektischer Weise auf Theorien zu Körper und Sprache aus dem 20. Jahrhundert zurückgreifen, wie Sloterdijk, Kristeva, Derrida, Deleuze und Guattari, Merleau-Ponty und Žižek. Die Autoren zeigen, inwiefern Dada den Körper in seiner sozialen und symbolischen Zeichenhaftigkeit erforscht, Jones, Dafydd und John Wall: »The Body of the Voice.

wie bereits erwähnt, das Abseitige interessiert, um in unlesbare und ungelesene Welten vorzudringen, um neue Verstehens- und Sinnentstehungsformen zu erforschen. In einem späteren Manifest, »Proclamation sans prétention«, das 1920 in der Zeitschrift *die schammade* des Kölner Dadaisten und späteren Surrealisten Max Ernst erstveröffentlicht wird, zeigt Tzara anschaulich diese Interaktion zwischen Körper, Schreiben und Anti-Revolution.

J'écris parce que c'est naturel comme je pisse comme je suis malade [...]

nous ne cherchons **RIEN**

nous affirmons la **VITALITÉ** de chaque instant²⁹

Die Bejahung der »vitalité« bedeutet in der dadaistischen Perspektive eine Gleichsetzung des literarischen Schaffens mit jenen Körperprozessen (Urinieren, Kranksein), die zum einen innerhalb gängiger moralischer und gesellschaftlicher Bewertungsmuster oftmals im Verborgenen und vor fremden Blicken geschützt bleiben und zum anderen die Vergänglichkeit des Lebens in das Leben selbst eintragen. Die eingangs beschriebene dadaistische Affirmation des Ungewissen über die totale Ablehnung wird in diesem Sinne nicht nur als intellektuelles Konzept, sondern ebenso als Körperarbeit beschrieben, worauf die parallelisierte Überführung des »rien« in »vitalité« hinweist.

*Abbildung 1: Auszug aus Tzaras »Proclamation sans prétention«
(1920/1924)*

La **SERINGUE** n'est que pour mon
entendement. **J'écris parce que c'est naturel comme
je pisse comme je suis malade**

L'art a besoin d'une opération

L'art est une **PRÉTENTION** chauffée
à la **TIMIDITÉ** du bassin urinaire, **l'hystérie** née
dans **l'atelier**

Nous cherchons la force **droite pure sobre**
unique nous ne cherchons **RIEN**
nous affirmons la **VITALITÉ** de chaque **instant**

Corporeal poetics in Dada«, in: Jones, Dafydd (Hg.): *Dada culture. Critical texts on the Avant-garde*, Amsterdam: Rodopi 2006, S. 66-88.

29 Tzara, Tristan: »Proclamation sans prétention (1920/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 368-370, hier S. 369. Herv. i.O.

Dieses Zusammenspiel aus Lebendigkeit und Verworfenheit, aus der Tzara seine dadaistische Philosophie und Poetik generiert, korrespondiert auf der gestalterischen Ebene mit einer typographischen Experimentierlust (Abbildung 1). Die Rebellion gegen die Einheitlichkeit von Schriftbildern ist darin mit der Offenlegung einer Materialität und Körperlichkeit der Schrift verknüpft, die auf sich selbst zurückweist. Die Unterschiedlichkeit der Schriftarten und -größen dynamisiert den Text und seine Rezeption. Er ist nicht mehr ausschließlich Gegenstand der Lektüre einer gleichförmigen Buchstabenreihung, deren Sinn zunächst kognitiv erschlossen werden muss, bevor sich die darin enthaltenen Welten und Bilder anschließend in der Imagination entfalten. Der Text ist stattdessen auch als visuell-ästhetisches Werk wahrnehmbar, ohne gelesen werden oder auch nur lesbar sein zu müssen und ragt über die literarischen Grenzen hinaus in den Bereich der bildenden Kunst und insbesondere eines zeitgenössischen technologisierten (Alltags-)Designs hinein, wie etwa der Werbung in Zeitungen und Zeitschriften. Susanne Wehde spricht auch von einer »entfesselte[n] Typographie Dadas«, die sich an der »Gebrauchstypographie der 10er und 20er Jahre«³⁰ orientiert. Diese experimentelle Typographie schreibt darüber hinaus die Subjektivität des Schriftstellers ungleich direkter ein, sowie sie auch die Aufmerksamkeit auf den Körper in seiner Funktion als Ausgangspunkt der menschlichen Wahrnehmung und Basis der menschlichen Kultur lenkt. Im Schriftdesign existiert der Begriff der »letter anatomy«³¹, der Anatomie des Buchstabens, die jedes typographische Zeichen als eine eigenständige körperliche Entität betrachtet. Worte, Sätze und Texte tragen und transportieren in dieser Perspektive nicht nur eine semantische Bedeutung, sondern stellen eine Aufreihung, eine Gemeinschaft aus vielen einzelnen und immer wieder unterschiedlichen zusammengedrängten Körpern dar, die im Umkehrschluss in den dadaistischen Typographiespielen Tzara wieder als Repräsentantinnen buchstäblicher menschlicher Leiber lesbar sind.

Im »Manifeste Dada 1918« bildet das zu Anfang eingeschobene »DADA NE SIGNIFIE RIEN« gemeinsam mit der Absatzüberschrift »DÉGOÛT DADAISTE«³² am Ende des Textes einen ganz ähnlichen Rahmen wie »rien« und »vitalité« in der »Proclamation sans prétention«. Die feierliche Ausrufung der Bedeutungslosigkeit am Beginn des Manifests wird schließlich als dadaistischer Ekel vor bestehenden bürgerlichen Moralvorstellungen und jeglichen hierarchisierten Weltentwürfen entlarvt.

DÉGOÛT DADAISTE

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada*; protestation aux poings de tout son être en action destructive: **DADA**; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse: DADA; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: DADA; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets:

30 Die Wissenschaftlerin entwickelt diese These unter anderem an Tzara *Une nuit d'échecs gras*, eine typographische »page composée« in der Zeitschrift 391, vgl. Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 390-412, hier: S. 390ff. Tzara, Tristan: »Une nuit d'échecs gras«, 391 14 (1920), S. 3.

31 Cheng, Karen: *Designing Type*, London: Laurence King Publishing 2006, S. 7.

32 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 367. Großschreibung i.O.

DADA; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat: DADA; abolition de la mémoire: **DADA**; abolition de l'archéologie: DADA; abolition des prophètes: **DA-DA**; abolition du futur: DADA; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA [...].³³

In diesem letzten Teil des Manifests, der die Zerstörungsarbeit Dadas nochmals verdichtend zusammenfasst, zeigt Tzara, inwiefern diese Literatur alle vorherrschenden Werte in ihr Gegenteil zu verkehren sucht: Verworfenes, Abgestoßenes und Tabuisiertes wird darin grell ausgeleuchtet und zu Kunst erhoben während das, was als gesellschaftliche Übereinkünfte die Alltagswelt strukturiert – Logik, Institutionen, Familie, Ideale, Moralvorstellungen –, dagegen als Ekelerregendes klassifiziert wird, und als etwas, das nach Beseitigung verlangt. Tzara nimmt damit im Kontext der Literatur die Analyse von Schmutz und Verworfenem als gesellschaftliche Repressions- und Ordnungsfunktionen vorweg, die Sigmund Freud in *Das Unbehagen der Kultur* und schließlich Mary Douglas in ihrer ethnologischen Studie *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966) wissenschaftlich betrachten.³⁴ Douglas' Text ist inzwischen ein »Schlüsselwerk der Kulturwissenschaften«³⁵, denn er trägt zur Konstitution des Diskursfeldes »über die symbolischen Grenzen der Gesellschaft und ihre Reproduktion in Ritualen, Körpervorstellungen und Wertesystemen« bei, das seit den 1960er Jahren und Michel Foucaults wegberaubenden Analysen ebenso in den Kulturwissenschaften wie auch in der Literatur und Kunst vermehrt Aufmerksamkeit erhält. Julia Kristeva wird in *Pouvoirs de l'horreur* (1980) in Bezug auf den Ekel und das Verworfenen die Begriffe des »abjecte« und der »abjection« prägen, das schließlich, einst angestoßen von Dada, insbesondere am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts ein Revival in der post-avantgardistischen Literatur und Kunst erlebt, als alle (anderen) Formen künstlerischer Überschreitung, die die historischen Avantgarden vorgezeichnet haben, ausgeschöpft erscheinen.³⁶ Nicole Caligaris integriert in *Le Paradis entre les jambes* schließlich ebenfalls ihre eigene Abscheu, die sie gegenüber dem kannibalistischen Verbrechen und seinem Täter empfindet, in die poetische Gestaltung ihres Textes und in ihre Kritik der Gesellschaft, Medien und Kunst um die Jahrtausendwende. Sie nennt nicht nur maßgeblich die zitierte Studie Douglas', sondern aktualisiert performativ-körperfokussierte literarische Verfahren und einer darüber geführten Befragung der Sinnproduktion von Text, die in dieser Form bereits in der dadaistischen Poetik – und exemplarisch im »Manifeste Dada 1918« – prominent auftauchen.

In dem obigen Zitat aus Tzaras Manifest bildet erneut die typographische Gestaltung einen zusätzlichen körpertextuellen Wahrnehmungs- und Interpretationsraum.

33 Ebd. Herv. i.O. Im Originaltext ist die Überschrift »Dégoût dadaïste« im Gegensatz zum Fließtext in einer serifenlosen Schriftart gesetzt.

34 Vgl. Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, S. 452f.; Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge & Kegan Paul 1966, S. 7-11.

35 Kalender, Mehmet: »Mary Douglas, Purity and Danger«, in: Leggewie, Claus (Hg.): *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2012, S. 58-60, hier S. 59.

36 Vgl. Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil 1980; Clair, Jean: *De immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris: Galilée 2004, S. 23-40.

Das rhythmisch eingestreute »DADA«, das durch die unterschiedlichen Schriftsätze jeweils eine andere textuelle, und im mündlichen Vortrag auch stimmliche, Klangfarbe zu erhalten scheint, nimmt die Funktion eines zerbrochenen Spiegels ein, in dem die existierende Welt gnadenlos verzerrt und fragmentiert wird: Im Blick auf die Welt, der von der Diversität aller Individuen ausgeht, die durch das in unterschiedlicher Form wiederholte »DADA« abgebildet sind, muss die bekannte Ordnung zwangsläufig scheitern. »DADA« wird an dieser Stelle als Träger eines ästhetisierten Ekels festgeschrieben und dient zugleich als anschauliches Exemplum, um den Einbruch des Körpers in die poetische Sprache der Literatur unübersehbar vorzuführen. Tzara inszeniert Dada als eine »danse des impuissants de la création«, einen Tanz der »schöpferisch Unfähigen«, der sich letztlich in einen Tanz zum Ursprung der Weltschöpfung verkehrt, an dem alle Gesetze der Auflösung preisgegeben werden, infolge dessen sogar zwei parallele Linien aufeinandertreffen können (»le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat«).

»Der menschliche Körper als unhintergehbare materielle Voraussetzung jeglicher Sinnproduktion«, schreibt auch Hanno Ehrlicher in Bezug auf ein anderes Manifest Tzaras, ist »als beweglicher Leib [...] das Vorbild einer Sprache, die zum Tanzen gebracht werden und auf ein schöpferisches und spielerisches Chaos zurückgeführt werden soll, das als der Anfang aller Kunst imaginiert wird.«³⁷ Dieses Ursprungschaos wird von Tzara selbst, wie bereits gesehen, als ein Schlachtfeld (»carnage«) identifiziert. Vor diesem Hintergrund erscheint nicht mehr (nur) das verworfene und tabuisierte Kreatürliche als Ausgangs- und Bezugspunkt der Dada-Poetik einer revoltierend-verspielten und transgressiven Literatur. Der dadaistischen Kunst, wie Tzara sie entwirft, ist ein steter Poetisierungsversuch von Schmerz- und Verletzungserfahrungen unterlegt, der sich in eine revoltierte Literatur übersetzt, die sich selbst an ihre Schmerzgrenzen treibt. So hebt Tzara, lange nach dem Ende der Bewegung und kurz vor seinem Tod, 1963 in einem Interview in *L'Express* noch die primordiale Position des kriegsbedingten Schmerzes für die dadaistische Kunst und Literatur heraus.

En somme, nous étions très révolutionnaires et très intransigeants: Dada n'était pas seulement l'absurde, pas seulement une blague, Dada était l'expression d'une très forte douleur des adolescents, née pendant la guerre de 1914 et pendant la souffrance. Ce que nous voulions c'était faire table rase des valeurs en cours, mais, au profit, justement des valeurs humaines les plus hautes...³⁸

Anhand eines *close readings* des letzten Satzes des »Manifeste Dada 1918« wird das »schöpferische und spielerische Chaos« Dadas als Schmerzpoetik identifizierbar. Ebenso wie der letzte Absatz des Manifests eine Verdichtung des Gesamttextes darstellt, ist der finale Satz wiederum eine Komprimierung dieses Absatzes. Der aus dem »rien« transformierte »dégout« wandelt sich darin in »douleurs«: »Liberté: **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de

37 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 199f. Ehrlicher bezieht sich an dieser Stelle auf Tzaras Manifest *La première aventure céleste de M. Antipyrine*.

38 Tzara, Tristan: »Dada est un microbe vierge. Entretien avec Madeleine Chapsal (1963)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 5, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 447-451, hier S. 449.

toutes les contradictions, des grotesques, des inconsequences: LA VIE.«³⁹ Das zuvor noch vereinzelt dazwischengeworfene »DADA« wird dreifach wiederholt und erzielt einen rhythmischen, klanglichen Effekt – gleich eines Trommelwirbels am Ende eines Liedes, bevor es leise ausklingt. Hubert van den Berg bezeichnet den letzten Satz des Manifests auch als »Coda«⁴⁰ und damit als Schlusssatz eines Musikstückes, dem als abgesetzter, über den Rahmen des Liedes hinausweisenden Teil in der musikalischen Gestaltung oftmals eine herausgehobene Position zukommt, da er zugleich auf das vorhergehende Stück zurückgreift wie auch eine eigenständige Komposition und Poetik enthalten kann.⁴¹ Die Forschungsliteratur, ebenso wie zeitgenössische Zeitungsartikel, potenzieren diese Sonderstellung. Der Satz ist eine der am meisten zitierten Passagen des »Manifeste Dada 1918«, ohne dass er jedoch bisher einer genauen Lektüre unterzogen wurde. Erstaunlicherweise ist insbesondere bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt unerwähnt geblieben, dass zwei verschiedene Versionen nebeneinander existieren, die sich unkommentiert und scheinbar unbemerkt in den jeweiligen literaturkritischen Texten abwechseln.

Die hier zitierte Variante entstammt der Gesamtausgabe von Tzaras Werk, die 1975 von Henri Béhar herausgegeben wurde und den jeweils jüngsten veröffentlichten Textversionen folgt. Dementsprechend erscheint das »Manifeste Dada 1918« dort innerhalb der Sammlung *Sept Manifestes Dada*, die Tzara 1924 herausgegeben hat. Darin bindet er all jene poetisch-theoretischen Texte zusammen, die er als konstituierend für »l'époque Dada«⁴² erachtet. Für den Neuabdruck des »Manifeste Dada 1918« nimmt Tzara daran wenige kleinere Änderungen vor, zumeist Konkretisierungen, Fehlerverbesserungen oder Worthinzufügungen. Die inhaltlich größte Veränderung, die typographisch hingegen die kleinste darstellt, betrifft den letzten Satz und vielmehr nur ein Wort hieraus: Die »douleurs« waren in der ersten Fassung des Manifests, wie der Stellenkommentar von Béhar mitteilt, in der Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *DADA* noch »couleurs«.⁴³ Tzara ergänzt in der Version von 1924 an dieser Stelle letztlich nur einen Strich, der jedoch eine komplexe Bedeutungsinterferenz erzeugt und Schmerz und Ästhetik, Poetik und Körper überblendet. Dieser allzu leicht übersehbare Strich erscheint bei seiner genaueren Untersuchung als Fossil, das eine minimalisierte Reflexion avantgardistischer Innovationen und eine historische Momentaufnahme der avantgardistischen Literaturszene in sich birgt. In einer Schreibweise, die beide Versionen gemeinsam berücksichtigt, erscheint der Satz wie folgt:

39 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 367. Herv. i.O.

40 Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, S. 363.

41 Vgl. Seidel, Wilhelm: »Coda«, in: Massenkeil, Günther und Ralf Noltensmeier (Hg.): *Das neue Lexikon der Musik*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 1996, S. 538–539.

42 Tzara, Tristan: »1 – Lampisteries (Introduction)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 694–695, hier S. 694. Diese 1951 verfasste Einleitung zu den *Sept Manifestes Dada* sollte einer Neuauflage der Manifestsammlung vorangestellt werden, wurde in dieser Form jedoch nie veröffentlicht.

43 Vgl. Tzara: »Manifeste Dada 1918«, S. 3.

*Abbildung 2: Zusammenführung der letzten
Sätze der zwei Versionen des »Manifeste Dada
1918« von 1918 und 1924*

Liberté : **DADA DADA DADA**, hurlement des
douleurs crispées, entrelacement des contraires
et de toutes les contradictions, des grotesques,
des conséquences : LA VIE.

Was zuvor Farben waren, überschreibt Tzara in der Überarbeitung mit Schmerzen, »douleurs«, die das ursprüngliche Substantiv »couleurs« weiterhin enthalten und durchschimmern lassen.⁴⁴ »Couleur« definiert der *Petit Robert* als »caractère de lumière, de la surface d'un objet (indépendamment de sa forme, selon l'impression visuelle particulière qu'elles produisent« und »douleur« als »sensation pénible en un point ou dans une région du corps«⁴⁵. Durch die Korrektur lässt Tzara folglich eine lichtreflektierende sowie visuell wahrnehmbare Oberflächeneigenschaft mit einer unangenehmen körperlichen Empfindung oszillieren. Er erstellt darüber den poetischen Ausdruck »clouleurs«, der Schmerz als synästhetischen Eindruck metaphorisiert und die Farbwahrnehmung zu einer unerträglichen Körpererfahrung umcodiert.

Zusätzlich sei an dieser Stelle an die Definition der *International Association of Pain* erinnert, die Schmerz als »unpleasant sensory and emotional experience associated with, or resembling that associated with, actual or potential tissue damage«⁴⁶ beschreibt. Schmerz ist demnach nicht nur eine »unpleasant experience«, sondern noch konkreter durch die Empfindung physischer »Beschädigung« (»damage«) charakterisiert. Bei Tzara integriert die Überschreibung von »couleurs« zu »clouleurs« einen Moment der typographischen Verletzung. Der erspürte und/oder auch von außen ersichtliche punktuelle Gewebeschaden im Schmerz zeigt sich durch den eingefügten Strich an der Oberfläche des Textes, besetzt seine Poetik und durchdringt dessen Ästhetik, die metonymisch durch die »couleurs« repräsentiert ist. Durch die beiden umstehenden Worte, »hurlements« und »crispées«, wird das derart, ebenso auf Zeichen- wie auch auf Bedeutungsebene, versehrte hybride Wortspiel zu einem bizarren und befremdlichen Gebilde, das mit kraftvoller, leidgetriebener Stimme schreit, zerknittert und verzerrt ist und sich zugleich rhythmisch krampfend zusammenzieht.

»Crisper« bedeutet jedoch nicht nur »contracter en ridant la surface«, »contracter les muscles«, »se refermer, s'agripper convulsivement (les mains)«, sondern als Partizip »crispé« im übertragenen Sinne auch »qui trahit un état de tension«⁴⁷. Diese zusätzliche Bedeutung als Spannung vor-täuschender Moment entlarvt eine selbstreflexive

44 Der Worthybrid aus »couleur« und »douleur« wird im Folgenden aufgrund der Beschränkungen des Textsatzes als »clouleur« geschrieben.

45 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 558, 781, »couleur«, »douleur«.

46 International Association for the Study of Pain: »Resources/Terminology/Pain«, ohne Datum, <https://www.iasp-pain.org/resources/terminology/#pain> (zugegriffen am 15.03.2022). Vgl. Kapitel I.3.1 dieser Arbeit.

47 Ebd., S. 586, »crisper«.

Ebene dieses Satzes, auf der Tzara die nach absoluter Freiheit strebenden, utopischen Kunst- und Lebensideale Dadas einer kritischen Observation und Obduktion unterzieht. Aufgrund des auf das einleitende »Liberté« folgenden Doppelpunktes ist es diese angestrebte Freiheit, der Tzara das Wort überlässt, dabei jedoch auch die Konstruietheit dieser Rede kaum kaschiert und dadurch die Freiheitsutopie im selben Zuge auch wieder konterkariert. Die Freiheit schreit drei Mal »DADA«, das in der Folge des Satzes durch zwei weitere Dreierkombinationen schachtelartig entfaltet und spezifiziert wird. Die direkt anschließende Trias aus »Hurlements«/»cloueurs«/»crispées« transformiert sich in die Aufzählung »entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences«. »Hurlements« reimt sich mit »entrelacement«, die »grotesques« beschreiben treffend das Farbschmerzgebilde und die »inconséquences« spezifizieren Dada als eine Ent-Täuschung, die vermeintlich klare Strukturen als Chaos und Verwirrung entlarvt – sich selbst eingeschlossen.

Der letzte Aufschrei des »Manifeste Dada 1918« mündet schließlich, verzweifelt, erschöpft und aller anfänglichen Energie beraubt, in »LA VIE«, das abermals alles Vorhergehende in sich versammelt. Durch die abgesetzte Schriftart – dieselbe, die bei »DADA NE SIGNIFIE RIEN« und »DÉGOÛT DADAISTE«, im Manifest verwendet wurde – reiht sich das finale »LA VIE« in die Schlagworte der Dada-Kunst ein, die so in ihrer typographisch-künstlerischen Andersartigkeit hervorgehoben werden. Körperlichkeit, Materialität und alles Unbeständige des Lebens, können nur durch Sprache und Bilder in der Literatur und Kunst transportiert werden. Das Leben wird von Dada einverleibt und als eine Ästhetik wieder ausgeworfen, die Lebendigkeit und Welt als groteskschmerzhaft Illusion poetisch neu verbildlicht, wie auch eine vorhergehende Passage des Manifests bereits anschaulich beschreibt:

Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la bague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée. Voilà un monde chancelant qui fuit, fiancé au grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté: des hommes nouveaux. Rudes, bondissants, chevaucheurs de hoquets. Voilà un monde mutilé et les médocastres littéraires en mal d'amélioration. [...] Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout et [...] rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.⁴⁸

Die angestrebte dadaistische literarisch präsentierte Welt erscheint in ihrer Verletztheit ebenso verzerrt wie der Text an der Bruchstelle des »cloueurs«-Hybrids. Dada zielt darauf, neue Handlungsmöglichkeiten und vor allem Vorstellungen in der Fantasie der Menschen – und auch neue Menschen selbst (»hommes nouveaux«) – zu schaffen, die der bunten, wirklichkeitsentrückten Arena eines Zirkus zu gleichen suchen. Violette Leduc wird in *L'Affamée* das ganz ähnliche Bild einer »foire intérieure«⁴⁹ für die von fantastischen Wesen bevölkerte Imaginationswelt ihres Textes finden.

48 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 362f.

49 Leduc, Violette: *L'Affamée*, erstmals 1948 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 164. Vgl. dazu Kapitel III.3.2 dieser Arbeit.

Das Zerstörungs- und Verstümmelungsbegehren richtet sich bei Tzara nicht nur auf Formen institutionalisierter Literatur, sondern auch auf die eigene Literaturproduktion, auf die eigenen Text-Körper, die im Sinne Dadas hervorgebracht werden. Darin liegt eines der größten Experimentier- und Innovationspotentiale Dadas, insbesondere gegenüber dem Surrealismus: Indem Dada das Subjektive und den eigenen Körper zum ultimativen Zentrum erhebt, sucht sie Alterität im Eigenen – anstatt in einem Gegenüber. Naomi Sawelson-Gorse unterstreicht in der Einleitung zum Sammelband *Women in Dada* den patriarchalen Duktus der Dadaisten, der insbesondere bei Tzara deutlich zu Tage trete und das Paradox der historischen Avantgarden, zugleich gesellschaftlich-kulturelle Rebellionen zu fordern und dennoch die Repression von Frauen weiterzuschreiben, exemplarisch abbilde.⁵⁰ Sawelson-Gorse übt zu Recht Kritik daran, dass auch Dada – wie alle avantgardistischen Bewegungen – hauptsächlich als Männerbund auftrat, wenngleich es ebenso aktive dadaistische Künstlerinnen gab.⁵¹ Im Unterschied zum Surrealismus, der weibliche Geschlechterstereotype und Misogynie in seine Ästhetik und Poetik integriert, ist im Dada jedoch keine derart obsessive Verhandlung von Frauenkörpern und Einsetzung weiblicher Musen zu beobachten.

Mit dem Worthybrid »douleurs« integriert das Manifest eine performative Dimension, die das (Schriftsteller-)Leben und den (Autoren-)Körper Tzaras als Spur hinterlässt, wenn nicht gar als Abbild hineinprojiziert. Der zusätzliche Strich kann auch als gezielter Sezierschnitt gelesen werden, den Tzara seinem Text hinzufügt und der zugleich erforscht, verletzt und neue Erkenntnisse aus tieferliegenden Schichten hervorbringt. Die korrektive Geste wird zu einem performativen Akt, der als ein umgekehrter und verzerrter Sprech- bzw. Schreibakt lesbar ist: Die Handlung (der Schnitt) wird im Moment des Handelns zum Begriff für die Empfindung (»douleurs«), die sie hervorruft.

Die erstmalige Publikation des »Manifeste Dada 1918« platziert »une véritable bombe incendiaire«⁵², die die Zürcher Kunstszene in Aufregung versetzt und Tristan Tzara zu einer lebenden Legende stilisiert. Nur sechs Jahre später hat sich der künstlerische Kontext jedoch deutlich geändert und weiterentwickelt. Als Tzara die *Sept Manifestes* veröffentlicht, ist der Sammelband bereits ein rückblickendes Erinnerungsarchiv, das der heute eher unbekannte dadaistische und surrealistische Autor René Crevel in einer Rezension auch genauso angekündigt, die mehr einem Nachruf auf Dada und Tzara als Avantgarde-Autor gleicht: »Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada«⁵³. Direkt rechts neben dem Artikel steht passend dazu in Zukunfts- und

50 »The paradoxical irony of Dada is slippage. This movement of absolute rebellion was also one of repression. While no one person represented Dada, while no one meaning defined it, misogyny prevailed in a consistent way. For all their avant-gardism in shedding aesthetic precepts and bourgeois tenets, male dadaist maintained the status quo of the patriarchal socio-cultural judgements and codifications regarding gender of the late nineteenth-century bourgeois society in which they were born [...]«, Sawelson-Gorse, Naomi: »Preface«, in: Dies. (Hg.): *Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity*, Cambridge: MIT Press 1998, S. X–XVIII, hier S. XII.

51 Vgl. dazu etwa Hemus, Ruth: *Dada's women*, New Haven: Yale University Press 2009.

52 Buot: *Tristan Tzara*, S. 58.

53 Crevel, René: »Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada«, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, 25.10.1924, S. 5. Siehe dazu auch das Kapitel »Souvenirs Dada« in der Tzara-Biographie von François Buot, in dem er einen

Aufbruchsrichtung bereits die Ablösung bereit: eine umrandete Werbeanzeige für André Bretons *Manifeste du surréalisme*, das gerade veröffentlicht wurde (»Vient de Paraître: Manifeste du Surréalisme/Par André Breton/Un volume 7.50/Qu'est-ce que le surréalisme?«). In einem kurzen Interview, das Crevel in seinen Artikel integriert, fragt er Tzara nach seiner Einschätzung des Surrealismus, wodurch Crevel, Tzara und das Hologramm Breton einen szenischen Dialog bilden.

Comment aujourd'hui ne point parler du surréalisme? [fragt Crevel Tzara, Anm. F.K.] Pour moi, affirme Tristan Tzara, le problème ne se pose même pas. J'ai toujours pensé que l'écriture était, au fond, sans contrôle [...] et j'ai même proposé en 1918 *la spontanéité dadaïste*, qui devait s'appliquer aux actes de la vie. Il est à noter qu'au moment du dadaïsme, personne ne voulait être dada. Or, voici le surréalisme, et tout le monde cherche à en faire partie [...]. Si le surréalisme est une forme de technique, il me laisse bien indifférent. C'est du surréalisme tel que le concevait Guillaume Apollinaire que *Dada* est parti [...]. Dès 1920, précise Tzara, nous avons, Eluard, Aragon, Breton, Soupault et moi, commencé au bar Certa les expériences qui deviennent si fort à la mode aujourd'hui. Il s'agissait, chronomètre sur tables, d'écrire des poèmes en trois minutes et j'ai, pour ma part, publié déjà de telles œuvres spontanées.⁵⁴

Tzara degradiert den Surrealismus zur avantgardistischen Mogelpackung, denn er sei bloß eine uninspirierte Fortsetzung und Wiederauflage literarischer Verfahren, die er, Tzara, schon längst praktiziert und sogar in den surrealistischen Zirkel eingeführt habe. Der eingefügte Strich ist auch als die Zäsur lesbar, die die Publikation der *Sept Manifestes* für die »époque dada« bedeutet. In jener kurzen Linie, die schreiende Farben in brüllende Schmerzen transformiert, manifestiert sich ebenso eine erschöpfte Autorsubjektivität, die *malgré elle* anerkennen muss, dass die utopische Dada-Ästhetik an ihr Ende geraten und nun der Aufhebung der eigenen, in ihr wirkenden Zerstörungsdynamiken anheimgefallen ist. Indem Tzara jedoch vom Schmerz und nicht vom Tod spricht, ist auch in dieser Selbstpreisgabe weiterhin jene Vitalität als Gegenspielerin aktiv, die sich Dada auf die Fahnen geschrieben hat, steht doch der Schmerz gerade auch für Lebendigkeit im Angesicht jener Vergänglichkeit, die er vorwegnimmt.⁵⁵ Wenn Tzara im »Manifeste Dada 1918« ab 1924 mit einer solchen affirmativen Haltung dem Schmerz gegenübertritt und damit die vorhergehende Dada-Ästhetik justiert, nimmt er auch den Ursprung der dadaistischen Kunst und Geisteshaltung aus den Kriegserfahrungen ernst und stellt sie nunmehr freigelegt ins Zentrum.

Die von Tzara hervorgehobene Bezugnahme auf Guillaume Apollinaires Surrealismus-Konzeption generiert in diesem Zusammenhang eine weitere Linie zur Korrektur in »douleur« und die damit einhergehende Begründung von Dada als eine Schmerzpoetik, die ein Zusammenspiel aus Verletzung und künstlerischer Innovation beherbergt. Apollinaire, schon vor dem Krieg in Frankreich als einer der wichtigsten Dichter und Autoren der Moderne gefeiert, kehrt 1916 mit einer Schläfenverletzung nach einem

kurzen Überblick über die Positionen in der zeitgenössischen literaturkritischen Presse zur Publikation der *Sept Manifestes* liefert, vgl. Buot: *Tristan Tzara*, S. 189–192.

54 Crevel: »Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada«, S. 5. Herv. i.O.

55 Vgl. Le Breton: *Anthropologie de la douleur*, S. 19.

freiwilligen, knapp einjährigen Einsatz an der Front nach Paris zurück.⁵⁶ Er präsentiert sich fortan in der Öffentlichkeit mit einem großen Kopfverband, »comme un auréole«⁵⁷, der ihm eine Tapferkeitsmedaille und nicht zuletzt Bewunderung, insbesondere seitens jüngerer Künstler wie Tristan Tzara, einbringt. Im November 1918 verstirbt Apollinaire an der Spanischen Grippe. Apollinaire ist ein verwundeter Avantgarde-Autor *par excellence* und besetzt damit eine Rolle, in der er sich bewusst inszeniert. Einen Erzählband, der kurz nach seiner Rückkehr 1916 sein literarisches Comeback feiert, betitelt er mit *Le Poète assassiné*. Mit dem Strich/Schnitt, der »couleurs« und »douleurs« zu einem einander überlagernden Gebilde transformiert, markiert Tzara die Dada-Kunst im Rückblick auch als einen Verweis auf Apollinaire, der die traumatische Kriegsverletzung aus künstlerischer Perspektive affirmativ gewendet und in eine Art Performance überführt hat, die Kunst und Leben vereint.⁵⁸

56 Vgl. Campa, Laurence: *Guillaume Apollinaire*, Paris: Gallimard 2013, S. 517-646.

57 Buot: *Tristan Tzara*, S. 66. Nicht nur existieren mindestens vier Fotografien des bandagierten Apollinaire (eine davon ist sogar mit einer Widmung für André Breton versehen), auch Pablo Picasso und Jean Cocteau haben ihn in Zeichnungen portraitiert.

58 Vgl. Becker, Annette: *Guillaume Apollinaire. Une biographie de guerre. 1914-1918-2009*, Paris: Tallandier 2009, S. 153f.

