

**EN AVANT DADA:
EINE GESCHICHTE
DES DADAISMUS**

Published @ 2017 Trieste Publishing Pty Ltd

ISBN 9780649573400

En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus by Richard Huelsenbeck

Except for use in any review, the reproduction or utilisation of this work in whole or in part in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including xerography, photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, is forbidden without the permission of the publisher, Trieste Publishing Pty Ltd, PO Box 1576 Collingwood, Victoria 3066 Australia.

All rights reserved.

Edited by Trieste Publishing Pty Ltd.
Cover @ 2017

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form or binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

www.triestepublishing.com

RICHARD HUELSENBECK

**EN AVANT DADA:
EINE GESCHICHTE
DES DADAISMUS**

N
70
.H 89

Richard Huelsenbeck
En avant Dada

*Eine Geschichte des
Dadaismus*

Paul Steegemann Verlag Hannover
Leipzig / Wien / Zürich

Lit. Comm.
Harnass.
9-5-28
17425

10.20.28 MRS

Dada wurde im Frühjahr 1916 in Zürich von den Herren Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco und Richard Huelsenbeck in einer kleinen Kneipe, dem Cabaret Voltaire, gegründet. Hier hatte Hugo Ball mit seiner Freundin Emmy Hennings eine Varieté-Miniatur gegründet, an der wir alle als Mitarbeiter aktivsten Anteil hatten. Wir waren alle durch den Krieg über die Grenze unserer Vaterländer geworfen worden. Ball und ich kamen aus Deutschland, Tzara und Janco aus Rumänien, Hans Arp aus Frankreich. Wir waren uns darüber einig, daß der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war; wir Deutschen kannten das Buch *J'accuse*, ohne das wir auch kaum zu der Überzeugung zu bringen gewesen wären, daß der deutsche Kaiser und seine Generäle sich anständige Kerle nennen durften. Ball war Refraktär und ich selbst hatte mich nur mit genauer Not vor den Nachstellungen der Henkersknechte retten können, die für ihre sogenannten patriotischen Zwecke die Menschen in den Schützengräben Nordfrankreichs massierten und ihnen Granaten zu fressen gaben. Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen, die im besten Fall eine Interessengemeinschaft von Fellhändlern und Lederschiebern, im schlechtesten eine kulturelle Vereinigung von Psychopathen ist, die, wie im deutschen „Vaterlande“, mit dem Goetheband im Tornister auszogen, um Franzosen und Russen auf Bajonette zu speißen. Arp hatte als Elsässer den Kriegsbeginn und die ganze nationalistische Hetze in Paris mitgemacht und brachte ein unendliches *dégout* vor den kleinlichen Schikanen und der jammervollen Veränderung einer Stadt und eines Volkes mit, an das wir vor dem Kriege unsere Liebe verschwendeten. Politiker sind sich überall gleich, flachköpfig und gemein. Soldaten haben überall denselben Gestus jener forschen Brutalität, die eine Todfeindschaft jeder geistigen Regung darstellt. Die Energien

und Ehrgeize der Mitarbeiter des Cabaret Voltaire in Zürich waren von Anfang an rein künstlerische. Wir wollten das Cabaret Voltaire zu einem Brennpunkt „jüngster Kunst“ machen, obwohl wir uns nicht scheuten, auch hin und wieder den feisten und vollkommen verständnislosen Züricher Spießbürgern zu sagen, daß wir sie für Schweine und den deutschen Kaiser für den Initiator des Krieges hielten. Das gab dann jedesmal großen Lärm und die Studenten, die auch in der Schweiz das dümmste und reaktionärste Gesindel sind, wenn dort überhaupt wegen der obligatorischen Nationalverblödung irgendeine Gruppe von Menschen den Superlativ der Verblödung und Dummheit für sich in Anspruch nehmen kann — die Studenten gaben an Grobheit und Wut eine Ahnung von dem Widerstand des Publikums, mit dem Dada später seinen Siegeslauf durch die Welt gemacht hat. Das Wort Dada wurde von Hugo Ball und mir zufällig in einem deutsch-französischen Diktionär entdeckt, als wir einen Namen für Madame le Roy, die Sängerin unseres Cabarets, suchten. Dada bedeutet im Französischen Holzpferdchen. Es imponiert durch seine Kürze und seine Suggestivität. Dada wurde nach kurzer Zeit das Aushängeschild für alles, was wir im Cabaret Voltaire an Kunst lancierten. Unter „jüngster Kunst“ verstanden wir damals im großen und ganzen: abstrakte Kunst. Die Idee des Wortes Dada hat sich dann späterhin in mancherlei Weise geändert. Während die Dadaisten der Ententeländer unter der Führung von Tristan Tzara, unter Dadaismus heute noch nicht viel anderes verstehen als „l'art abstrait“, hat Dada in Deutschland, in dem die psychologischen Voraussetzungen für eine Tätigkeit in unserem Sinne ganz andere sind als in der Schweiz, in Frankreich und in Italien, einen ganz bestimmten politischen Charakter angenommen, den wir unten ausführlich auseinandersetzen wollen. Die Mitarbeiter des Cabaret Voltaire waren alle Künstler in dem Sinne, daß sie die letzten Entwicklungen der artistischen Möglichkeiten in ihren Fingerspitzen

empfanden. Ball und ich hatten in Deutschland den Expressionismus in aktivster Weise verbreiten helfen; Ball war ein intimer Freund Kandinskys und hatte versucht, mit ihm in München ein expressionistisches Theater zu gründen. Arp war in Paris mit Picasso und Bracques, den Führern der kubistischen Richtung zusammengewesen und von der Notwendigkeit einer Abkehr von der naturalistischen Auffassung in jeder Form durchaus überzeugt. Tristan Tzara, jene romantisch-internationale Type, deren propagandistischem Eifer wir eigentlich die ungeheuere Verbreitung des Dadaismus zu verdanken haben, brachte aus Rumänien eine unbegrenzte literarische Versiertheit mit. Abstrakte Kunst bedeutete uns damals, als wir allabendlich im Cabaret Voltaire tanzten, sangen und rezierten, soviel als unbedingte Ehrlichkeit. Naturalismus war psychologisches Eingehen auf die Motive des Bürgers, in dem wir unseren Todfeind sahen und psychologisches Eingehen brachte, mochte man sich auch dagegen sträuben, eine Identifikation mit den verschiedenen bourgeois Moralitäten mit sich. Archipenko, den wir als unerreichtes Vorbild in der plastischen Kunst verehrten, behauptete, die Kunst dürfe weder realistisch noch idealistisch sein, sie müsse wahr sein, womit vor allen Dingen gesagt sein sollte, daß jede, auch versteckte Imitation der Natur eine Lüge sei. Dada sollte der Wahrheit in diesem Sinne einen neuen Stoß geben. Dada sollte der Sammelpunkt abstrakter Energien und eine ständige Fronde der internationalen großen Kunstbewegungen sein. Durch Vermittlung von Tzara standen wir auch in Beziehung zur futuristischen Bewegung und unterhielten einen Briefwechsel mit Marinetti. Boccioni war damals schon gefallen. Wir kannten aber alle sein dickes theoretisches Buch „Pittura e scultura futuriste“. Wir fanden Marinettis Weltauffassung realistisch und liebten sie nicht, obwohl wir den von ihm sooft verwendeten Begriff der Simultaneität gern übernahmen. Tzara ließ zum erstenmal Gedichte gleichzeitig auf der Bühne sprechen und hatte

damit großen Erfolg, obwohl das poème simultané in Frankreich schon von Derème und anderen bekanntgemacht worden war. Von Marinetti übernahmen wir auch den Bruitismus, le concert bruitiste, das seligen Angedenkens beim ersten Auftreten der Futuristen in Mailand als Reveil de la capitale so ungeheures Aufsehen erregt hatte. Ich habe über die Bedeutung des Bruitismus in öffentlichen Dada-Soireen oft gesprochen. „Le bruit“, das Geräusch, das Marinetti in der imitatorischen Form in die Kunst (von einzelnen Künsten, Musik oder Literatur kann man hier kaum noch sprechen) einfuhrte, daß er durch eine Sammlung von Schreibmaschinen, Kesselpauken, Kinderknarren und Topfdeckel „das Erwachen der Großstadt“ markieren ließ, sollte im Anfang wohl nichts weiter als ein etwas gewaltsamer Hinweis auf die Buntheit des Lebens sein. Die Futuristen fühlten sich, im Gegensatz zu den Kubisten oder gar den deutschen Expressionisten, als reine Tatmenschen. Während alle „abstrakten Künstler“ über der Auffassung, daß der Tisch nicht sein Holz und seine Nägel sondern die Idee aller Tische sei, im Begriff waren zu vergessen, daß man einen Tisch gebrauchen könne, um etwas darauf zu stellen, wollten die Futuristen sich in die „Kantigkeit“ der Dinge hineinstellen – für sie bedeutete der Tisch ein Utensil des Lebens wie jedes andere Ding auch. Neben den Tischen gab es Häuser, Bratpfannen, Pissoirs, Weiber usw. Marinetti und seine Anhänger liebten deshalb den Krieg als höchsten Ausdruck des Widerstreites der Dinge, als eine spontane Eruption von Möglichkeiten, als Bewegung, als Simultangedicht, als eine Sinfonie von Schreien, Schüssen und Kommandoworten, bei der eine Lösung des Problems des Lebens in der Bewegung überhaupt versucht wurde. Die Bewegung bringt Erschütterung. Das Problem der Seele ist vulkanischer Natur. Jede Bewegung bringt natürlicherweise Geräusch. Während die Zahl und deshalb die Melodie Symbole sind, die eine Abstraktionsfähigkeit voraussetzen, ist das Geräusch der direkte Hinweis

auf die Aktion. Musik ist so oder so eine harmonische Angelegenheit, eine Kunst, eine Tätigkeit der Vernunft — Bruitismus ist das Leben selbst, das man nicht beurteilen kann wie ein Buch, das vielmehr ein Teil unserer Persönlichkeit darstellt, uns angreift, verfolgt und zerfetzt. Bruitismus ist eine Lebensauffassung, die, so sonderbar das im Anfang scheinen mag, die Menschen zu einer definitiven Entscheidung zwingt. Es gibt nur Bruitisten und andere. Um bei der Musik zu bleiben. Wagner hatte die ganze Verlogenheit einer pathetischen Abstraktionsfähigkeit gezeigt — das Geräusch einer Bremse konnte einem wenigstens Zahnschmerzen verursachen. Dieselbe Initiative, die in Amerika die Steps und Rags zur Nationalmusik machte, war in einem späten Europa Krampf und Tendenz zum „bruit“.

Der Bruitismus ist eine Art Rückkehr zur Natur. Er gibt sich als eine Sphärenmusik der Atome, so daß der Tod weniger ein Entweichen der Seele aus irdischem Jammer als ein Erbrechen, Schreien und Würgen ist. Die Dadaisten des Cabaret Voltaire übernahmen den Bruitismus, ohne seine Philosophie zu ahnen — sie wollten im Grunde das Gegenteil: die Kalmierung der Seele, ein unendliches Wogalaweia, Kunst, abstrakte Kunst. Die Dadaisten des Cabaret Voltaire wußten eigentlich überhaupt nicht, was sie wollten — unter „Dada“ sammelten sich die Fetzen einer „modernen Kunstbetätigung“, die irgendwo und irgendwann in den verschiedenen Köpfen hängen geblieben war. Tristan Tzara wurde von Ehrgeiz verzehrt, in den internationalen Kunstzirkeln als Gleichberechtigter oder gar als „Führer“ zu figurieren. Seine ganze Aktivität war Ehrgeiz und Unruhe. Er suchte für seine Unruhe einen Pol und für seinen Ehrgeiz einen Orden. Welche außerordentliche, nie wiederkehrende Möglichkeit bot sich ihm hier, als Gründer einer Kunstrichtung die unvergängliche Rolle eines literarischen Mimen zu spielen! Die Leidenschaft eines Ästheten ist dem Menschen mit einfachen Begriffen, der einen Hund mit

Hund und einen Löffel mit Löffel anredet, vollkommen unerfindlich. Welche Befriedigung gewährt es, in einigen Kaffeehäusern in Paris, Berlin und Rom als geistreicher Mensch verschrien zu sein! Die Literaturgeschichte ist eine groteske Imitation des Weltgeschehens, und ein Napoleon unter Literaten ist die tragikomischste Persönlichkeit, die man sich denken kann. Tristan Tzara hatte die Suggestivität des Wortes Dada als einer der Ersten begriffen. Von nun an arbeitete er unermüdlich als Propagator eines Wortes, das sich erst spät mit einem Begriff füllen sollte. Er packte, klebte und adressierte, er bombardierte die Franzosen und Italiener mit Briefen; er machte sich langsam zum „Mittelpunkt“. Wir wollen dem „fondateur du Dadaïsme“ seinen Ruhm so wenig nehmen, wie dem „Oberdada“ Baader, einem schwäbischen Pietisten, der, am Rande des Greisenalters den Dadaismus entdeckte und als dadaistischer Prophet, zur Freude aller Narren durch die Lande zog. Zur Zeit des Cabaret Voltaire wollten wir „dokumentieren“ — wir brachten die Publikation „Cabaret Voltaire“ heraus, ein Sammelsurium diversester Kunsttendenzen, die uns eben damals „Dada“ zu sein schienen. Was Dada wirklich werden konnte, fühlte keiner von uns, da keiner von uns genug von der Zeit begriffen hatte, um sich so weit jenseits hergebrachter Anschauungen stellen zu können, daß er einen Begriff von der Kunst als moralisches und gesellschaftliches Phänomen überhaupt bekam. Kunst war eben da — es gab Künstler und Bourgeois. Die einen mußte man lieben, die anderen hassen.

Der Künstler, wie Tzara ihn begriff, war trotz allem etwas anderes als der deutsche Dichter. Guillaume Apollinaire behauptete im Scherz, sein Vater sei Portier am Vatikan gewesen; ich habe ihn im Verdacht, daß er in einem galizianischen Ghetto geboren worden ist und dann Franzose wurde, weil er einsah, daß sich in Paris am besten Literatur machen ließ. Der Literaturmakler ist nicht die unglücklichste Figur, die die Internationale des