

Ursula Amrein, Christa Baumberger (Hg.)

Dada

Performance & Programme

CHRONOS

Herausgeberinnen und Verlag danken für finanzielle Unterstützung:
Universität Zürich, Kommission UZH Interdisziplinär
Verein »Dada 100 Zürich 2016«
Cassinelli-Vogel-Stiftung
Zürcher Universitätsverein

Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlaggestaltung: blink design, Zürich
© 2017 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1336-9

Inhalt

URSULA AMREIN, CHRISTA BAUMBERGER Einführung	7
<i>Schauplatz Zürich</i>	
URSULA AMREIN »Narrenspiel aus dem Nichts«. Dada Zürich im Kontext	19
CHRISTA BAUMBERGER Vom Varieté zum Cabaret Voltaire. Dada zwischen Avantgarde und Populärkultur	45
NICOLA BEHRMANN Wiege des Dadaismus. Geburtsszenen und Gründungsmythen des Cabaret Voltaire	69
ULRICH SCHMID Wie dada ist Lenin? Revolutionäre Kunstkonzepte und Gesellschaftsutopien in der russischen Avantgarde	87
<i>Zusammenspiel der Künste</i>	
MONA DE WEERDT, CHRISTINA THURNER Tanz auf den Dada-Bühnen	107
ESTHER KILCHMANN Im Cabaret der Zeichen. Sprachexperiment und Sprachpolitik im Zürcher Dada	127

VOLKER PANTENBURG	
»Dadascope«. Hans Richters Filmexperimente	145

GABRIELE GUERRA	
Dada im Spannungsfeld von Mystik, Avantgarde und Moderne	161

(Nach-)Geschichte

RUTH HEMUS	
Dadas Frauen. Kleidung, Körper, Mode	175

BEAT WYSS	
Dada und Dadaismus. Kunst im Modus der Travestie	199

HEIKE GFREREIS	
Die ersten Dinge kommen später. Dada im Museum	223

Abbildungsverzeichnis	236
-----------------------	-----

Autorinnen und Autoren	238
------------------------	-----

Einführung

Am 5. Februar 1916 eröffneten Hugo Ball und Emmy Hennings im Zürcher Niederdorf das Cabaret Voltaire. In den folgenden Monaten bildeten sie zusammen mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara eine Künstlergruppe, die mit spontanen Aktionen von sich reden machte und die ihre Auftritte wirkungsvoll unter dem Namen »Dada« zu lancieren wusste. Was in Zürich auf einer kleinen Cabaret-Bühne begann, sollte zu einer der wirkungsmächtigsten künstlerischen Bewegungen im 20. Jahrhundert werden. Dada integriert sämtliche Künste, schafft neue Ausdrucksformen, präsentiert sich als autonomes Spiel und steht in seinen Anfängen doch ganz im Kontext des Ersten Weltkriegs. Hugo Ball notierte in seinem Tagebuch dazu am 14. April 1916: »Unser Kabarett ist eine Geste. Jedes Wort, das hier gesprochen und gesungen wird, besagt wenigstens das eine, daß es dieser erniedrigenden Zeit nicht gelungen ist, uns Respekt abzunötigen.«

Die Revolte gegen die Sinnlosigkeit des Kriegs, der Protest gegen den zum Imperialismus pervertierten Idealismus des deutschen Bürgertums bilden ein wichtiges Movens in der Geschichte von Dada. In zahlreichen Manifesten, Zeitungsartikeln und autobiografischen Texten werden programmatische Erklärungen nachgeliefert, die auf das Prinzip der fortlaufenden Irritation setzen. Doch so einleuchtend solche Selbstverortungen sind, das künstlerische Ereignis ist in seiner Unmittelbarkeit nicht einholbar. Die Kommentare zu den Auftritten der Zürcher Dada-Gruppe sind gleichermaßen an das Moment der Nachträglichkeit wie an den Prozess medialer Transformation gebunden. Dadaistische Performance und Programme sind mithin nicht zwingend kongruent.

Der vorliegende Band versammelt aktuelle Positionen der Dada- und Avantgardeforschung. Programmatische Schriften und künstlerische Performances, die Historisierung und Rezeption sowie die Konstruktion des Mythos Dada werden neu beleuchtet. Im Fokus

Wie dada ist Lenin?

Revolutionäre Kunstkonzepte und Gesellschaftsutopien in der russischen Avantgarde

ULRICH SCHMID

Am 4. Februar 1916 siedelte Lenin von Bern nach Zürich über und ließ sich an der Spiegelgasse 14 nieder. Einen Tag später eröffneten Hugo Ball und Emmy Hennings das Cabaret Voltaire an der Spiegelgasse 1. Vom Zürcher Niederdorf aus eroberten zwei ambitionierte Projekte die Welt: Dada und der Kommunismus. Diese zeitliche und räumliche Koinzidenz hat die Fantasie der Schriftsteller und Kulturhistoriker von jeher beflügelt. Die Dadaisten strickten selbstverständlich eifrig am Mythos dieser Begegnung. Die Nähe zur revolutionären Politprominenz konnte dem eigenen Projekt nur förderlich sein. In einem BBC-Interview aus dem Jahr 1959, vier Jahre vor seinem Tod, erklärte Tristan Tzara:

Ich kann Ihnen sagen, dass ich in Zürich Lenin persönlich kennen lernte, wir spielten gemeinsam Schach. Aber zu meiner großen Schande muss ich gestehen, dass ich damals nicht wusste, dass Lenin Lenin war. Ich habe es erst viel später erfahren.¹

Wahrscheinlich muss man dieses Bekenntnis in eine Reihe stellen mit einer Pariser PR-Aktion der Dadaisten aus dem Jahr 1920. Tzara hatte gezielt die Information gestreut, Charlie Chaplin werde an einem Dada-Abend teilnehmen, und dadurch für ein hohes Publikumsinteresse gesorgt.² Sowohl für Lenin als auch für Chaplin gilt deshalb Tzaras Mantra aus der Radiosendung *Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie* aus dem Jahr 1950: »Dada doute de tout. Dada est tatou. Tout est dada. Méfiez-vous de dada.«³

Das Gerücht, Tristan Tzara und Lenin hätten gemeinsam im Café Terrasse Schach gespielt, hat in verschiedenen Texten seinen Niederschlag gefunden. Dieses Motiv findet sich in Kurt Schwitters' Gedicht *Der Harlequin am Schachbrett*, in Tom Stoppards Schauspiel *Travestien* (1974) und in Peter Weiss' monumentalem Werk *Ästhetik des*

Widerstandes (1975–1981).⁴ Der rumänisch-amerikanische Dichter Andrei Codrescu nannte die Schachpartie eine zutreffende Ikone der beginnenden Moderne.⁵ Am weitesten ging der französische Autor Dominique Noguez, der in einer ironischen Studie aus dem Jahr 1989 behauptete, Lenin sei regelmäßiger Gast im Cabaret Voltaire gewesen und habe sogar eigenhändig ein Gedicht von Tristan Tzara zu Papier gebracht. In Noguez' Deutung wird schließlich die ganze Oktoberrevolution zu einem dadaistischen Projekt.⁶

So schön die Nähe von Dadaismus und Bolschewismus auch anmuten mag – die Wahrheit ist wohl, dass sich die beiden Bewegungen zunächst gegenseitig nicht wahrgenommen haben. Hugo Ball schreibt in einem bekannten Statement vom 7. Juni 1917 rückblickend:

Herr Ulianow-Lenin [...] mußte jeden Abend unsere Musiken und Tiraden hören, ich weiß nicht, ob mit Lust und Gewinn. Und während wir in der Bahnhofstraße die Galerie eröffneten, reisten die Russen nach Petersburg, um die Revolution auf die Beine zu stellen.⁷

Und Richard Huelsenbeck bekannte 1970 in einem Vortrag im New Yorker Goethe-Haus freimütig, er wisse nicht einmal, wie Lenin aussieht. Rückblickend meinte er:

Wir waren keine richtigen Politiker. Sicher nicht in Zürich, wo die Polizei ironischerweise unser Treiben aufmerksam verfolgte, während sie einen Politiker völlig unbehelligt ließ, der eine große Revolution vorbereitete. Ich meine Lenin, der beim Cabaret Voltaire unser Nachbar war.⁸

In der Tat kann man sich kaum gegensätzlichere Intellektuelle vorstellen als Tristan Tzara und Lenin. Tzara verfertigte Collagen, indem er Zeitungsartikel zerschnitt, die Schnipsel in einer Papiertüte schüttelte und dann auf einem Tisch ausleerte. Dadaistische Lesungen wurden absichtlich mit schrillen Lokomotivpfeifen übertönt. Lenin hingegen war ein Meister der politischen Propaganda. Jedes Wort hatte in seinen Pamphleten einen festen Platz, er wollte seinen Zuhörern eine präzis definierte Ideologie einimpfen. Überhaupt gestand Lenin gegenüber seinem Kulturminister Lunačarskij immer wieder ein, dass er von Literatur und Kunst keine Ahnung habe und höchstens an ihrer politischen Verwertbarkeit interessiert sei. Dabei war Lenin nicht unempfänglich für ästhetische Reize. Der Schriftsteller Maxim Gorki erinnert sich, wie Lenin sich skeptisch über die Verführungskraft der

Musik äußerte. Lenin lobte Beethovens *Appassionata* zunächst in den höchsten Tönen, sagte dann aber:

Ich kann nicht zu oft Musik hören. Sie beeinflusst die Nerven, und lässt dich dumme, nette Sachen sagen und die Köpfe von Menschen streicheln, die eine solche Schönheit erschaffen konnten, während sie in dieser Hölle leben. Heute darf man niemandem den Kopf streicheln – man könnte die Hand abgebissen bekommen. Man muss sie auf die Köpfe schlagen, ohne Gnade, obwohl unser Ideal nicht die Anwendung von Gewalt ist. Hm, hm, unsere Pflicht ist höllisch hart.⁹

Vor allem die Avantgardekunst stieß beim Revolutionsführer auf Unverständnis. Berühmt geworden ist eine Äußerung über Majakovskij vom 6. Mai 1921. Lenin nannte Majakovskijs Poem 150'000'000 »Quatsch, ausgemachten Unsinn und präntiös« und forderte, man solle Lunačarskij »für den Futurismus auspeitschen«. Gleichzeitig beauftragte Lenin den Leiter des Staatsverlages, etwas gegen den Futurismus zu unternehmen und unbedingt »als Gegengift irgendeine Anti-Futuristen« aufzutreiben.¹⁰

Die Frage »Wie dada ist Lenin?« hat mithin eine einfache Antwort. Sie lautet: Er war keineswegs dada und interessierte sich auch sonst kaum für ästhetische Diskussionen. Überhaupt zog es ihn im Sommer 1916 für zwei Monate gemeinsam mit Nadežda Krupskaja nach Flums in die Berge – also weit weg vom Cabaret Voltaire.

Dada und die russische Avantgardekunst

Trotz dieser Fehlanzeige sollte man über das Verhältnis der russischen Avantgarde zu Dada nachdenken. Dada machte in Zürich vor allem Furore, weil diese radikale Kunstkonzeption in der bürgerlichen Schweiz noch über ein erhebliches Skandalpotenzial verfügte. In Russland waren Publikumsprovokationen aber schon früher an der Tagesordnung. 1912 veröffentlichten die Futuristen Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov, David Burljuk und Aleksej Kručenyč das Manifest *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*. Die zornigen jungen Männer wandten sich in diesem Pamphlet gegen die gesamte literarische Tradition Russlands:

Runter mit Puškin, Dostoevskij, Tolstoj und ihresgleichen vom Dampfer der Gegenwart. [...] Und wenn einstweilen auch in unseren Zeilen noch die dreckigen Male Eures »Gesunden Menschenverstands« und »guten Geschmacks« zurückgeblieben sind, so schillert in ihnen doch erstmals bereits das Morgenglühen der Neuen Künftigen Schönheit des Selbstwertigen (selbsthaften) Worts.¹¹

Aleksej Kručenyč und Velimir Chlebnikov legten kurz darauf gleich noch ein weiteres Manifest mit dem Titel *Das Wort als solches* nach. Dort heißt es:

Wir sind nämlich der Meinung, dass die Sprache vor allem Sprache sein soll und wenn sie schon an irgend etwas erinnert, dann wohl am ehesten an eine Säge oder an den vergifteten Pfeil eines Wilden.¹²

Sprache soll also zerstören und töten. Kručenyč hatte selber bereits den Tatbeweis für eine solche neue dichterische Sprache angetreten und ein Gedicht in der sogenannten Zaum'-Sprache geschrieben. Zaum' heißt wörtlich: Hintersinn. Der Sinn dieser Wörter konstituiert sich nicht über die Beziehung von Schrift- oder Lautbild zu einer arbiträren Bedeutung, sondern direkt über die künstlerische Intuition. Kručenyčs Gedicht trägt den Titel *Dyr bul ščyl* und präsentiert sich als Komposition, die auch im Russischen über keinen angebbaren Wortsinn verfügt:

Dyr bul ščyl
ubešščur
skum
vy so bu
r l éz¹³

Am Anfang der russischen Avantgarde steht also der Impetus der radikalen Zerstörung: Was bisher als schön, wahr und gut galt, soll weg und Platz machen für eine neue Kunst, die ganz unerwartete Horizonte eröffnet. Als einer der prominentesten Künstler schloss sich Kasimir Malewitsch diesem aggressiven Programm an. Er vertrat eine radikale Konzeption: Die gesamte bisherige Kunst sollte in einem grandiosen Gestus im Suprematismus aufgehoben werden. 1913 entstand das berühmte *Schwarze Quadrat*, das für Malewitsch die letzte Konsequenz aller bildlichen Kunst verkörperte. Besonders wichtig

war die Hängung des *Schwarzen Quadrats*, nämlich in der sogenannten schönen Ecke, wo üblicherweise in russisch-orthodoxen Häusern die Ikone, also das Heiligenbild, platziert ist (Abb. 1).

Malewitschs berühmtes Werk ist aber mehr als nur eine Farbfläche, die gewissermaßen als ein schwarzes Loch alle bisherige Kunst in sich verschluckt. Röntgenaufnahmen haben im Jahr 2015 zutage gefördert, dass sich unter der schwarzen Fläche komplizierte abstrakte Muster verbergen. Außerdem hat man unter dem weißen Rand russische Wörter entdeckt, die als »Kampf der Neger« entziffert werden können. Wahrscheinlich spielt Malewitsch damit ironisch auf ein schwarzflächiges Bild des französischen Humoristen Alphonse Allais an, das den *Kampf von Negern in einer Höhle bei Nacht* zeigt. Im Licht dieser neuen Forschungen erscheint das *Schwarze Quadrat* nicht mehr nur einfach als Ikone der künstlerischen Moderne, sondern auch als Vorläufer der dadaistischen Kunst. Die hohe Kunst mit ihrem exklusiven Wahrheitsanspruch wird degradiert und das Cabaret an seine Stelle gesetzt.

Die berühmte »Erste Internationale Dada-Messe« in Berlin 1920 spielte deutlich auf Malewitschs *Schwarzes Quadrat* an: Eine Soldatenpuppe mit Gasmaske wurde an der Decke in einer Zimmerecke aufgehängt (Abb. 2), genau wie Malewitschs Bild an der Petrograder Ausstellung 0.10 fünf Jahre zuvor. Damit wurde auf ironische Weise signalisiert, dass sich der Irrsinn des Krieges in dieser Puppe ähnlich konzentrierte wie die gesamte Kunsttradition in Malewitschs Suprematismus.¹⁴

Malewitsch hat selbst einen spektakulären Beitrag zu dieser Umwertung aller künstlerischen Werte geliefert. Im Jahr 1919 verfasste er einen kurzen Text mit dem Titel *Über das Museum*. Darin entwarf er die Idee eines Museums der Zukunft, in dem die Asche der verbrannten klassischen Gemälde in kleinen Fläschchen wie in einer Apotheke ausgestellt werden sollten.

Das Leben weiß, was es tut, und wenn es zerstören will, sollte man sich nicht dagegenstellen. Wir würden sonst den Weg zu einer neuen Lebensauffassung blockieren, die in uns geboren wird. Wenn wir einen Körper verbrennen, erhalten wir ein Gramm Asche. Deshalb könnten Tausende von Friedhöfen auf einem einzigen Regal eines Apothekers gelagert werden. Wir können den Traditionalisten entgegenkommen und ihnen anbieten, alle Epochen zu verbrennen, weil sie ja tot sind, und eine einzige Apotheke einzurichten. [...] Das Ziel besteht darin, dass die Menschen

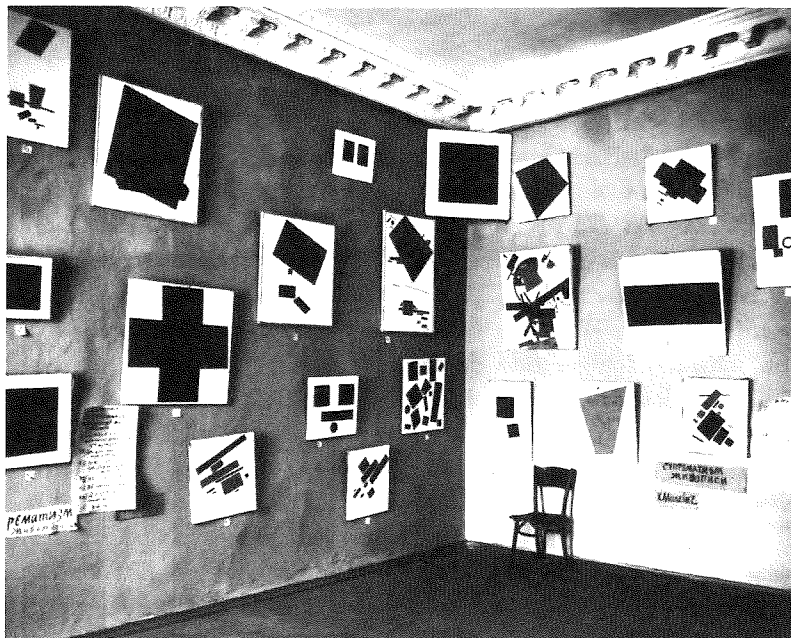


Abb. 1: Die Petersburger Ausstellung o.10 mit dem *Schwarzen Quadrat* in der schönen Ecke, 1915.

die Asche von Rubens und seiner ganzen Kunst inspizieren und dadurch eine Menge Ideen erhalten, die viel lebendiger sind als das Ausstellen von Bildern (und dazu noch weniger Platz einnehmen).¹⁵

Malewitschs radikale Ideen haben auch postmoderne Künstler zu ähnlich zerstörerischen Aktionen inspiriert, die sich pikanterweise gegen die mittlerweile etablierte Kunst von Malewitsch selbst richten. Im Januar 1997 zückte der russische Aktionskünstler Aleksandr Brenner im Städtischen Museum von Amsterdam eine Spraydose und sprühte ein Dollarzeichen auf eine suprematistische Komposition von Malewitsch. Wenn man versucht, Brenners Aktion zu interpretieren, findet man sich sofort im Labyrinth der kunsttheoretischen Fragen wieder, in dem sich die russischen Avantgardisten und auch die Dadaisten bewegten. Ist Malewitschs *Weißes Kreuz* durch Brenners Aktion



Abb. 2: Zitat der Ausstellung o.10 an der »Ersten Internationalen Dada-Messe« in Berlin. Stehend von links nach rechts: Raoul Hausmann, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland und Margarete Herzfelde, George Grosz, John Heartfield. Sitzend: Hannah Höch und Otto Schmalhausen, Aufnahme vom 5. Juli 1920.

zerstört worden? Oder hat die Aktion ein neues, komplexeres Werk erst hervorgebracht? Ist das Bild nun weniger oder mehr wert? Gerade das Dollarzeichen thematisiert die Profanierung der Kunst auf dem Kunstmarkt, wo willkürliche Wertzuschreibungen und Kanonisierungsprozesse den Preis eines Werks bestimmen.

Der historische Fahrplan zeigt deutlich, wie Dada in die russische Avantgardekunst eingebettet ist. Das futuristische Manifest *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* erschien Ende 1912. Malewitsch entwarf sein erstes *Schwarzes Quadrat* im Jahr 1913. Aleksej Kručenyč und Velimir Chlebnikov veröffentlichten ihr Manifest *Das Wort als solches* ebenfalls im Jahr 1913. Das Cabaret Voltaire öffnete seine Türen im Jahr 1916. Dada ist also im Grunde genommen eine besonders erfolgreiche Marke, die auf künstlerischen Innovationen der jüngsten Vergangenheit aufbaut.

Zwischen Epigonalitätsvorwurf und Kooperation

Als die russischen Avantgardisten auf die Dadaisten aufmerksam wurden, gab es zwei Reaktionen: Die einen betrachteten den Dadaismus als eine Nachahmung der russischen Avantgarde, die anderen versuchten, mit den Dadaisten zusammenzuarbeiten. Der vielleicht berühmteste Vertreter der ersten Gruppe ist der Linguist Roman Jakobson, der in seinen jungen Jahren selbst mit futuristischen Sprachexperimenten hervorgetreten war. In seinen Erinnerungen aus den 1970er-Jahren beschreibt er die vorrevolutionäre Atmosphäre der Kunstszene in Moskau:

Ich pflegte das [Moskauer] Polytechnische Museum zu umrunden und meine Deklarationen und Manifeste, die ich nur für mich persönlich niederschrieb, im Kopf zu entwerfen. Die Deklarationen betrafen die Befreiung des Wortes und später – in einem weiteren Schritt – die Befreiung des Wortklangs. [...] Die Thematik war folgende: Der Wortklang hat möglicherweise mehr gemeinsam mit der gegenstandslosen Kunst als mit der Musik. Dieses Thema interessierte mich sehr, damals und viel später: Die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Klang, in welchem Maß der Laut die Verwandtschaft mit dem Wort bewahrt und in welchem Maß das Wort für uns in Laute zerfällt – und weiter, die Frage nach dem Verhältnis zwischen den poetischen Lauten und den Noten dieser Laute, das heisst den Buchstaben. Ich war damals nicht einverstanden, dass nach dem »Wort als solchem« der »Buchstabe als solcher« folgte – für mich war es der »Laut als solcher«. ¹⁶

Jakobson versuchte selber futuristische Gedichte zu schreiben und verwendete dabei neben Buchstaben auch Zahlen und frei erfundene Zeichen. In einem Brief aus dem Jahr 1913 an Chlebnikov erklärte er sein Vorgehen:

Erinnern Sie sich, Viktor Vladimirovič, Sie haben mir gesagt, dass unser Alphabet zu armselig für die Dichtung sei und dass man mit Buchstabendichtung in die Sackgasse gerät. Ich gelange immer mehr zur Überzeugung, dass Sie sich geirrt haben. Ich habe eine interessante Neuerung entdeckt, deshalb schreibe ich Ihnen. Diese Neuheit besteht in einer Zusammenstellung von Buchstaben, eine gewisse Analogie zu den Akkorden in der Musik. Hier erreicht man die Gleichzeitigkeit zweier oder noch mehr Buchstaben und, darüber hinaus, eine Vielfalt von Zeichnungskombinationen, die durch die verschiedenen Wechselwirkungen zwischen den

Buchstaben erzeugt werden. All dies bereichert die Dichtkunst und eröffnet neue Wege. Ich lege ein kleines, vorerst noch blasses Beispiel dieser neuen Poesie bei. [...]

Ich glaube, Viktor Vladimirovič, dass auch Gedichte aus Zahlen möglich sind. Eine Zahl ist ein zweischneidiges Schwert, äußerst konkret und äußerst abstrakt, willkürlich und auf fatale Weise präzise, logisch und unsinnig, beschränkt und unendlich. ¹⁷

Jakobson war seit 1913 mit Malewitsch bekannt. In seinen Erinnerungen schreibt Jakobson, dass Malewitsch den Übergang von gegenständlicher zu nicht-gegenständlicher Kunst als fließend betrachtete. Der Einfluss der Futuristen auf Malewitsch war beträchtlich; Malewitsch verfasste auch selbst Gedichte in der hintersinnigen Zaum'-Sprache:

Ulè Elè Lèl Li One Kon Si an
Onon Kori Ri Koasambi Moena Lež
Sabno Oratr Tulož Koalibi Blestore
Tiro Orene Aliz ¹⁸

Jakobson interessierte sich auch für die Entwicklung der futuristischen Kunst in Westeuropa. Im Jahr 1914 besuchte Marinetti Moskau und Petersburg. Später schickte Marinetti Jakobson aus Italien den Band *Zang-Tumb-Tuum* (1912). ¹⁹ Das Bewusstsein der eigenen künstlerischen und kunsttheoretischen Pioniertätigkeit prägte Jakobsons durchaus herablassende Ablehnung des Dadaismus. In seinem Aufsatz *Dada* (1921) hielt er kritisch fest, dass der Dadaismus gegenüber dem russischen und italienischen Futurismus nichts Neues gebracht habe. Als Beweis für diese These zitiert er ein *Negerlied* von Tristan Tzara aus Richard Huelsenbecks *Dada-Almanach*, der 1921 in Berlin erschienen war:

Meine Mutter sagt mir verjage die Hühner,
ich aber kann nicht fortjagen die Hühner. ²⁰

Auch mit der pazifistischen Dimension des Dadaismus konnte Jakobson wenig anfangen:

Das Milieu, das Dada hervorgebracht hat, ist die abenteuerliche Bourgeoisie der Kriegszeit – Spekulanten, Neureiche, Schieber und wie immer sie sich nennen.²¹

Jakobson ging sogar so weit, Dada als Produkt homosexueller Bordelle zu denunzieren.²² Nicht alle russischen Intellektuellen verhielten sich dem Dadaismus gegenüber so skeptisch wie Jakobson. Vor allem in der Pariser Zeit des Dada gab es enge Verbindungen zur russischen Avantgarde. Drei prominente Fälle sind der Künstler Serge Charchoune, der Typograf Il'ja Zdanevič und der Jazzmusiker Valentin Parnach. Charchoune war 1912 für seine künstlerische Ausbildung nach Paris gekommen und dort geblieben. Im März 1920 versuchte Charchoune Kontakt mit Francis Picabia aufzunehmen. Er tat dies zunächst auf gutbürgerliche Weise:

Sehr geehrter Herr,
ich verfolge seit längerem mit Interesse Ihre literarischen und künstlerischen Aktivitäten. Ich möchte gerne Ihre Bekanntschaft machen und Ihnen meine Arbeiten zeigen. Mit höchster Verehrung, Sergei Charchoune.

Picabia schrieb eine höfliche Absage, worauf sich Charchoune auf das dadaistische Stilprinzip des Skandals besann. Am 26. Mai schickte er eine grobe Notiz an Picabia und legte einige eigene Zeichnungen bei:

Chef der Schule, ich pfeife darauf, ob Ihnen die Anwesenheit von Fans und Verehrern gefällt. Ich bin einer von ihnen. Schicken Sie mir als Gegenleistung für meine Sudelblätter einige Nummern Ihrer Zeitschrift. Je littérature proverbe aussi.²³

Littérature und *Proverbe* waren zwei führende avantgardistische Zeitschriften, die hier von Charchoune in einem Neologismus als Verben verwendet werden. Picabia blieb für die Pariser Dadaisten ein ambivalentes Objekt der Verehrung, während etwa der »Futuristenvater« Filippo Marinetti bei einem Auftritt im Théâtre de l'Œuvre am 15. Januar 1921 durch einen Skandal gestört wurde.²⁴ 1921 publizierte Charchoune sein erstes dadaistisches Poem *Foule immobile*, das später von Tristan Tzara ohne Wissen des Autors weitere Male abgedruckt wurde.²⁵ Im Dezember 1921 organisierte Charchoune die Abendveranstaltung *Dada lyr kan*. Der Titel bedeutete laut Auskunft des Verfassers »Lyris-

mus, Gezwitscher auf dadaistische Art«.²⁶ Der amerikanische Dadaist Matthew Johnson hat den Abend in seiner Autobiografie beschrieben:

Die Veranstaltung fand [...] in einem Restaurant statt, wo sich etwa hundert russische Emigranten versammelt hatten, unter ihnen waren Admirale, Grafen und Fürsten mit ihren Gattinnen. Wir sollten sie zur Gnade des dadaistischen Evangeliums hinführen. Diese ehrwürdigen Russen waren teilweise gezwungen, sich als Taxifahrer oder Kellner durchzuschlagen, was aber ihrem Konservatismus keinen Einschlag tat. Wir Dadaisten setzten uns getrennt an kleine Tische auf dem Podium und führten uns wie vulgäre Clowns auf. Anstelle einer Rede las Philippe Soupault laut das Menu des Restaurants wie eine Beschwörung vor und verstummte immer wieder, um das ehrwürdige Publikum zu beleidigen. Gleichzeitig fuhr er fort, betont unflätig sein Essen herunterzuschlingen, indem er seinen Teller hin und her wendete und Essensreste auf die russischen Aristokraten warf. Aragon seinerseits rümpfte die Nase, beschimpfte die Gäste als Feiglinge und Idioten und schrie: »Warum geht ihr nicht dorthin, woher ihr gekommen seid?« Genau in dem Moment, als die Zuschauer begannen sich aufzuregen, überzeugte man mich, auf einen Tisch zu springen und ein sozialistisches Traktat auf Deutsch vorzulesen. Die russischen Emigranten begannen mich auszubuhnen und auszupfeifen, warfen Brotkugeln und Selleriestücke auf mich, von denen mich eines im Auge traf. Ich reagierte wütend, warf meinen Mantel ab und forderte meine Zwischenrufer zum Faustkampf heraus. Aber in diesem Moment mischte sich der Wirt mit seinen Kellnern ein und erklärte die Veranstaltung für beendet.²⁷

Charchoune publizierte 1922 ein zweisprachiges Flugblatt *Perevoz Dada/Transbordeur Dada*. Insgesamt erschienen zwölf Nummern, die letzte im Jahr 1934. Vorbild war das Flugblatt *Maintenant* von Arthur Cravan, das zwischen 1912 und 1915 in Paris erschienen war.²⁸ Die Idee dieses Flugblattes war es, die dadaistischen Initiativen in Russland und Westeuropa miteinander zu vernetzen. Konkreter Ausdruck dieses Unternehmens war ein Sammelband mit dem Titel *Dadaismus. Eine Kompilation*, in dem Charchoune französische, deutsche und russische Arbeiten aufnahm. Allerdings scheiterte das Projekt einer dadaistischen Künstler-Internationale an den politischen Realitäten. Charchoune war ernüchtert von den Erzählungen der russischen Emigranten, die er in Berlin traf, und kehrte 1923 nach Paris zurück.

Ein zweiter bedeutender Vermittler zwischen den dadaistischen Kulturen war der Künstler und Autor Il'ja Zdanevič, der vor allem durch seine Beiträge zur modernistischen Typografie bekannt wurde. Der Kosmopolitismus war Zdanevič als Sohn eines polnischen Vaters und einer georgischen Mutter in die Wiege gelegt worden. 1921 traf er in Paris ein und gründete dort die Künstlergruppe Cherez (russ. »durch«), die zwischen den französischen und den russischen Avantgarden vermitteln wollte. Zdanevič versuchte etwa, Tristan Tzara für die Mitarbeit an El Lissitzkys dreisprachiger Zeitschrift *Vešč' – Objet – Gegenstand* zu gewinnen. Für eine weitere Initiative, die dem Publikum in Moskau und Paris die neusten Kunstformen nahebringen sollte, bestätigte Charchoune in einem Brief an Tristan Tzara, dass Zdanevičs Unterfangen »ohne Furcht und Tadel« dadaistisch war.²⁹ Zdanevič lud am 23. Februar 1923 in Paris zu einem Zaum'-Maskeradenball ein. An der Organisation dieses Balls waren auch Natal'ja Gončarova, Michail Larionov und Pablo Picasso beteiligt. Überhaupt waren die Beziehungen zwischen den Dadaisten und den russischen Avantgardekünstlern im Paris der früheren 1920er-Jahre so eng, dass der russische Künstlerbund sogar ein Stipendium für Tristan Tzara ausrichtete.³⁰

Umgekehrt vertiefte sich der Graben zwischen Dadaismus und Surrealismus. Am 6. Juli 1923 kam es an der »Soirée du cœur à barbe« im Théâtre Michel zu einem Eklat zwischen den Dadaisten und den Surrealisten. Das Programm war anspruchsvoll. Es gelangten Kompositionen von Igor Stravinskij, Eric Satie und Darius Milhaud zur Aufführung. Außerdem wurden experimentelle Filme von Hans Richter und Man Ray gezeigt. Der erste Teil des Programms ging gut über die Bühne. Als aber Tristan Tzaras Stück *Das gasgetriebene Herz* begann, stürmten die Anhänger von André Breton die Bühne und griffen die Schauspieler an. Sofort mischte sich auch das Publikum in den Kampf ein. Die Kulissen, die Bühne und die Stühle im Zuschauersaal wurden zerstört. Ein weiteres Spektakel, das für den folgenden Tag geplant war, wurde abgesagt.³¹

Zdanevičs französisch-russische Kulturvermittlung wurde bald auch durch die politische Entwicklung gestört. Zwar hatten Frankreich und die junge Sowjetunion im Jahr 1925 diplomatische Beziehungen aufgenommen. Bei der Eröffnung der sowjetischen Botschaft in Paris war sogar Vladimir Majakovskij persönlich anwesend. An die Pariser Künstler sollte damit das Signal ausgestrahlt werden, dass sich Russland als Wiege der internationalen Avantgarde betrachte. Allerdings verschlechterten sich die Beziehungen zwischen den Sow-

jetemissären und den Künstlern in Paris schnell. Nach 1926 geriet die Avantgardekunst in Russland immer mehr unter ideologischen Druck. Zdanevič wurde als Übersetzer für die sowjetische Botschaft in Frankreich entlassen.³² Später konzentrierte sich Zdanevič auf die Herstellung bibliophiler Künstlerbücher und arbeitete dabei mit Pablo Picasso und Max Ernst zusammen.

Valentin Parnach war der Bruder der Lyrikerin Sof'ja Parnok, die von 1914 bis 1916 eine heftige Affäre mit Marina Cvetaeva hatte. Seine Gedichte wurden von Natal'ja Gončarova, Michail Larionov und sogar Pablo Picasso illustriert, waren aber stilistisch durchaus epigonal dem russischen Modernismus verhaftet. Parnachs Beitrag zum Dadaismus liegt denn auch weniger in der Wortkunst als im Tanz. Er hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg während seines Studiums an der Universität Petersburg begonnen, sich mit dem modernen Tanz auseinanderzusetzen. Für die Notierung seiner Tänze erfand er ein eigenes choreografisches Alphabet und eine Grammatik.³³ Am 10. Juni 1921 führte er in Paris an einer Dada-Soiree den Tanz *La volaille miraculeuse* auf. Dabei lag er mit dem Rücken auf einem Tisch und bewegte sich wie ein Huhn, das geschlachtet wird. 1922 kehrte er nach Moskau zurück, wo er das erste Jazzkonzert in Russland organisierte. Dabei führte er einen selbst erfundenen Tanz mit dem Titel *Der giraffenähnliche Götze* auf.³⁴ Im stalinistischen Russland konnte Parnach sich nur noch als Übersetzer über Wasser halten.

Die politische Dimension von Dada

Nach der Beantwortung der Frage, wie dada Lenin sei, bleibt noch eine weitere Frage offen, die man so formulieren könnte: Wie lenin ist Dada? Oder genauer: Wie sieht es mit dem politischen Engagement der Dadaisten aus? Nur gerade die Berliner Dadaisten wollten radikale politische Konsequenzen aus ihrer Kunst ziehen. Richard Huelsenbeck zitiert in seiner *Geschichte des Dadaismus* mit deutlichem Befremden Tristan Tzaras Definition, dass der Dadaismus »nichts sei«. Tzara habe »niemals begriffen, was es heißt, mit dem Revolver in der Tasche Literatur zu machen«.³⁵ Huelsenbeck hingegen hing genau diesem Ideal an und wollte selbst eine Art moderner »Ulrich von Hutten« werden. Gegenüber Tzara insistierte Huelsenbeck auf der revolutionären Aufgabe der Dadaisten, die er eng mit dem kommunistischen Projekt verbunden sah.

Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?

Der Dadaismus fordert:

1. die internationale revolutionäre Vereinigung aller schöpferischen und geistigen Menschen der ganzen Welt auf dem Boden des Kommunismus.
2. die Einführung der progressiven Arbeitslosigkeit durch umfassende Mechanisierung jeder Tätigkeit. Nur durch die Arbeitslosigkeit gewinnt der Einzelne die Möglichkeit, über die Wahrheit des Lebens sich zu vergewissern und endlich an das Erleben sich zu gewöhnen.
3. die sofortige Expropriation der Besitzer (Sozialisierung) und die kommunistische Ernährung aller, sowie die Errichtung der Allgemeinheit gehörender Licht- und Gartenstädte, die den Menschen zur Freiheit entwickeln.³⁶

Das klingt allerdings eher nach Kommunismus minus leninistische Arbeitsbegeisterung. Das dadaistische Potenzial der von Huelsenbeck anvisierten Revolution wird erst deutlich in einem Zehn-Punkte-Programm, das unter anderem »die Einführung des simultanistischen Gedichts als kommunistisches Staatsgebet« und »die sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international dadaistischen Sinne durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale« gefordert wurde.³⁷

Später schwenkte auch Tristan Tzara auf Huelsenbecks Linie ein. Tzara hatte zwar Dada schon im Jahr 1923 für tot erklärt. Zu Beginn der 1930er-Jahre formulierte er aber eine enge Verbindung zwischen zeitgenössischer Dichtung und dem kommunistischen Projekt: »Man muss den Einsatz des Traums, der Faulheit, der Freizeit im Hinblick auf die kommunistische Gesellschaft organisieren, das ist die dringendste Aufgabe der Poesie.« Und in einem späteren Artikel nannte Tzara sogar die Sowjetunion als paradigmatischen Ort, wo sich diese Verbindung vollziehen könne.³⁸

Einen etwas weniger aggressiven politischen Dadaismus als Huelsenbeck verfocht Hugo Ball. Bereits Ende März 1915 hatte er gemeinsam mit Richard Huelsenbeck einen »Politischen Abend« im Café Austria in Berlin organisiert. Ball hielt einen Vortrag über die »revolutionäre Idee in Russland« – wohlgemerkt zwei Jahre vor der Oktoberrevolution.³⁹ Im selben Jahr begann Hugo Ball sein *Bakunin-Brevier* zusammenzustellen. Dabei wurde für Ball nicht wie für Huelsenbeck der marxistische Kommunismus zur Leitidee, sondern – dadaistisch konsequenter – Bakunins Anarchismus. Die Bakunin-Studien bereiteten Balls Opus magnum vor, die *Kritik der deutschen Intelligenz*,

die 1919 in Bern erschien. Dieses Buch beginnt und endet »in tiefer Verehrung und Liebe«⁴⁰ zu Dostoevskij:

Wo fand sich in Deutschland jener phantastische Opfermut, der in der Geschichte der russischen Revolution seit Jahren Großtaten wie Sterne aufblühen und in den Gefängnissen, Festungen und Füsilladen Sibiriens lautlos und glühend versinken ließ? Jener Mut zur Fronde, jener Fanatismus geistiger Interessen und Kommunion, jener praktische Ernst und jene Versatilität der politischen Methode, die Russland zur Großmacht der Freiheit erheben? Von den Dekabristen Pestel, Muravjew und Rylejew angefangen bis zu europäischen Geistern wie Herzen, Bakunin und Ogarjow; von Konspiratoren wie Tschernischewsky, Serno-Solovjewitsch und Netschajew bis zu Krapotkin, Tolstoi und Lenin: welche Unsumme politischer Energie, nationalen Gewissens und bis zum Wahnsinn gehender Hingabe an die Idee der Geringsten und der Verlorensten unter den Menschen!⁴¹

Hugo Ball konnte sich nicht nur hervorragend in der russischen Geistesgeschichte aus, sondern war auch eng mit Vasilij Kandinsky befreundet und hatte versucht, mit ihm in München ein expressionistisches Theater zu gründen.⁴²

Im jungen Sowjetrussland gab es eine Bewegung, die sich bereits in ihrem Namen auf die Bolschewiki bezog: die sogenannten Nitschewoken, die von Il'ja Ėrenburg explizit als »Dada-Filiale« bezeichnet wurde. »Ničego« heißt »nichts« und ruft damit Tzaras berühmte Dada-Definition in Erinnerung, »Bol'se« heißt »mehr« und bezieht sich auf die von Lenin angeführte Mehrheit der russischen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei im Jahr 1903.⁴³ Die Nitschewoken waren nur kurze Zeit aktiv, von 1920 bis 1923. Unter der Führung von Rjurik Rok inszenierte die Gruppe alternative »Revolutionstribunale«, die sich als radikalere, aber auch unblutige Variante der unzimperlichen Machtsicherung der Bolschewiki verstanden. Allerdings geriet die dadaistische Gruppe bald ins Abseits und löste sich auf.⁴⁴

Wenig überraschend wurde die Dada-Bewegung auch von offizieller sowjetischer Seite sehr kritisch beurteilt. In einer Rezension von Huelsenbecks *Dada-Almanach* wurde der Dadaismus in einer Revolutionszeitschrift direkt angegriffen:

Der Dadaismus hat nichts mit dem Futurismus, Kubismus und Expressionismus gemeinsam. Streng genommen ist er gar keine literarische Bewe-

gung, sondern eine emotionale Stimmungslage, die sich im Übrigen nicht durch eine eigene Weltanschauung auszeichnet, sondern nur durch den psychologischen Ton, mit dem sie jede beliebige philosophische, ethische oder religiöse Weltanschauung unterlegt.

Dada ist der Schrei eines Neugeborenen. Der Dadaismus ist die Kunst eines Säuglings. Die Dadaisten fordern eine kindische Einstellung zur Welt, eine außerintellektuelle, vorlogische Erfahrung, die ein integraler Bestandteil des primitiven Menschen ist. [...]

Selbst der Redakteur des *Dada-Almanachs* Richard Huelsenbeck bemerkt vorausblickend, wenn nicht sogar selbstentlarvend Folgendes: »Ich möchte in diesem Buch zeigen, dass der Dadaismus nichts mit Wahnsinn gemeinsam hat. Aber heißt das nicht auch, dass die Krankheit, an der die ideelle und kulturelle Geisteswelt des Westens erkrankt ist, keine Krankheit des Alters, des Niedergangs und des Untergangs ist?«⁴⁵

Die negative Bewertung des Dadaismus hatte während der ganzen Sowjetzeit Bestand. Eine kunsthistorische Darstellung des »Modernismus« aus dem Jahr 1973 bezeichnete den Dadaismus als »sozialpsychologisches Symptom« einer allgemeinen Krise der bürgerlichen Kunst:

Heute ist es schwierig, uns mit den monströsesten Verrenkungen der zeitgenössischen Kunst in Erstaunen zu versetzen. Aber selbst heute ist man höchst irritiert, wenn man ein solch entferntes Phänomen wie den Dadaismus studiert.⁴⁶

Die Aufkündigung der Beziehung zwischen Lenin und Dada durch die sowjetischen Kulturbehörden war ebenso gründlich wie dauerhaft.

Anmerkungen

- 1 Art – Anti-art. Interview par Olivier Todd. In: Tristan Tzara: *Œuvres complètes*, Bd. 5 (1924–1936). Hg. von Henri Béhar. Paris: Flammarion, 1982, S. 431–438, hier S. 435 (Übersetzung U. S.).
- 2 Marius Hentea: *TaTa Dada. The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*. Cambridge (MA): MIT Press, 2014, S. 138.
- 3 Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie. In: Tzara (wie Anm. 1), S. 453–614, hier S. 515.
- 4 Arthur Morius Francis: *Nihilism. Philosophy of Nothingness*. Raleigh: Lulu, 2015, S. 123.

- 5 Andrei Codrescu: *The Posthuman Dada Guide. Tzara & Lenin Play Chess*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2009, S. 11 f.
- 6 Dominique Noguez: *Lenin dada. Essay*. Zürich: Limmat, 1990.
- 7 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit* [1927]. Hg. von Bernhard Echte. Zürich: Limmat, 1992, S. 167, Eintrag 7. Juni 1917.
- 8 Richard Huelsenbeck: *Dada, or the Meaning of Chaos*. In: *Studio International* 940 (1972), S. 26–29, hier S. 28 (Übersetzung U. S.).
- 9 Maxim Gorky: *Days with Lenin*. New York: International Publishers, 1932, S. 52.
- 10 E. I. Naumov: *Lenin i Majakovskij*. In: *Novoe o Majakovskom*. Moskva: Nauka, 1958, S. 210–212 (Übersetzung U. S.).
- 11 Dawid Burljuk: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*. In: Felix Philipp Ingold: *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*. Berlin: Matthes & Seitz, 2013, S. 307 f.
- 12 Aleksej Krutschonich und Welimir Chlebnikow: *Das Wort als solches*. In: Ingold (wie Anm. 11), S. 325.
- 13 Aleksej Kručenyč: *Pomada*. Moskva 1913, S. 1.
- 14 Gabriele Dietze: »Simulanten des Irrsinns auf dem Vortragspult«: Dada, Krieg und Psychiatrie, eine »Aktive Traumadynamik«. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 37 (2014), S. 332–350.
- 15 Boris Groys: *Becoming Revolutionary. On Russian Suprematism*. In: *The Routledge Companion to Art and Politics*. Edited by Randy Martin. Abingdon, New York: Routledge, 2015, S. 67–74, hier S. 68 (Übersetzung U. S.).
- 16 Roman Jakobson: *Budetljanin nauki*. In: ders.: *Budetljanin nauki. Vospominanija, pis'ma, stat'i, stichi, proza*. Moskva: Gileja, 2012, S. 21–113, hier S. 40 (Übersetzung U. S.). Die wichtigsten Texte zur russischen Dada-Rezeption finden sich bei Tomáš Glanc (Hg.): »Sie faulen bereits und der Brand ist entfacht«. *Die russische Rezeption von Dada*. Zürich: Edition Schublade, 2016.
- 17 V. V. Chlebnikovu [1914]. In: Roman Jakobson: *Budetljanin nauki. Vospominanija, pis'ma, stat'i, stichi, proza*. Moskva: Gileja, 2012, S. 115 (Übersetzung U. S.).
- 18 Aage A. Hansen-Löve: *Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt*. In: Kazimir Malevič: *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. München: Hanser, 2004, S. 255–452, hier S. 277.
- 19 Ebd., S. 263.
- 20 Roman Jakobson: *Dada*. In: ders.: *Budetljanin nauki. Vospominanija, pis'ma, stat'i, stichi, proza*. Moskva: Gileja, 2012, S. 172–180, hier S. 177.
- 21 Ebd., S. 179 (Übersetzung U. S.).
- 22 Ebd., S. 180.
- 23 Leonid Livak: »Geroičeskie vremena molodoj zarubežnoj poézii«. *Literaturnyj avangard russkogo Pariža (1920–1926)*. In: *Diaspora VII. Novye materialy*. Paris, St. Petersburg: Athenaeum, Feniks, 2005, S. 131–242, hier S. 138 (Übersetzung U. S.).
- 24 Ebd., S. 142.
- 25 Ebd., S. 143.
- 26 Ebd.
- 27 Matthew Josephson: *Life among Surrealists*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962, S. 132 (Übersetzung U. S.).
- 28 Livak (wie Anm. 23), S. 167.
- 29 Ebd., S. 169.
- 30 Ebd., S. 175 f.
- 31 Ebd., S. 180. Zum Programm und Ablauf der »Soirée du cœur à barbe« vgl. auch den Beitrag von Volker Pantenburg in diesem Band.
- 32 Ebd., S. 193.

- 33 P. Nerler: V. Ja. Parnach. Pansion Mober. Vospominanija. In: Diaspora VII (wie Anm. 23), S. 7–16, hier S. 11.
- 34 Livak (wie Anm. 23), S. 144.
- 35 Richard Huelsenbeck: En avant dada. Eine Geschichte des Dadaismus. Hannover, Leipzig et al.: Steegemann, 1920, S. 10.
- 36 Ebd., S. 29 f.
- 37 Ebd., S. 30 f.
- 38 Tristan Tzara: Essai sur la situation de la poésie. In: Œuvres complètes (wie Anm. 1), S. 7–28, hier S. 27; Tristan Tzara: Initiés et précurseurs. In: ebd., S. 32–37, hier S. 37 (Übersetzung U. S.).
- 39 Hubert van den Berg: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg: C. Winter, 1999, S. 216.
- 40 Hugo Ball: Zur Kritik der deutschen Intelligenz. Bern: Der Freie Verlag, 1919, S. 235.
- 41 Ebd., S. 12.
- 42 Huelsenbeck (wie Anm. 35), S. 5.
- 43 Felix Philipp Ingold: Propagandisten des Nichts. Dada in Russland – ein Aussenposten der künstlerischen Avantgarde Europas wartet auf Wiederentdeckung. In: Neue Zürcher Zeitung, 22. April 2016, S. 37.
- 44 A. T. Nikitaev: Ničevoki. Materialy k istorii i bibliografii. In: De visu o (1992), S. 59–64.
- 45 Grigorij Bammel': Rez. zu Dada Almanach. Im Auftrage des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung herausgegeben von Richard Huelsenbeck. Berlin 1921, S. 169. In: Slovo i pečar' 6 (1922), S. 294 f. (Übersetzung U. S.).
- 46 T. Kaptereva: Dadaizm i sjurrealizm. In: Modernizm. Analiz i kritika osnovnyh napravlenij. Mosvka: Iskusstvo, 1973, S. 175–207, hier S. 175–177 (Übersetzung U. S.).

Zusammenspiel der Künste