

"tuffm im zimbrabim" : Dadas lärmendes Gesamtkunstwerk

Autor(en): **Bock, Thilo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **83 (2003)**

Heft 8-9

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166916>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«tuffm im zimbrabim»

Dadas lärmendes Gesamtkunstwerk

Das Cabaret Voltaire war auch ein Literaturlabor; hier begannen die Dadaisten mit ihren Texten zu experimentieren. Die Lautgedichte entstanden, Syntax und Semantik lösten sich auf und wurden durch das Zusammenspiel von Klang, Rhythmus, Krach und visueller Darbietung ersetzt.

Thilo Bock

Der literarische Dadaismus ist ein akustisches Phänomen. Während ein traditioneller Literaturvortrag durch Unruhe im Saal behindert bis unmöglich gemacht wird, nutzten die Dadaisten Geräusche aus dem Publikum und schufen ein lärmendes Gesamtkunstwerk. Entscheidend bei der Entstehung Dadas ist der Ort. Der Tradition des literarischen Kabarets folgend, war das Cabaret Voltaire von Hugo Ball und Emmy Hennings zwar als *«eine lebendige Zeitschrift gewissermassen»* (so Ball in einem Brief an Käthe Brodnitz vom 29. Dezember 1915) gegründet worden, aber der grössere Teil des Publikums wollte keine ästhetisch anspruchsvollen Vorträge. Das Cabaret Voltaire war schliesslich kein erhabenes Kulturinstitut, sondern das Hinterzimmer einer Bierwirtschaft.

Der permanente Zwang zur Rezitation konfrontierte die späteren Dadaisten mit dem Klang ihrer Worte, was schon bald zu Sprachexperimenten führte. Wenn Literatur gesprochen und inszeniert dargestellt wird, erhält sie eine Mehrdimensionalität, die sie in gedruckter Form niemals erreichen würde. Durch die akustische und die optische Dimension erweitert, entstehen neue Perzeptionsmöglichkeiten. Der reine Wortlaut verliert an Bedeutung zugunsten rhythmischer, stimmlicher und mimischer Akzentuierung.

Provokation als poetisches Prinzip

Das Cabaret Voltaire diente den späteren Dadaisten als literarisches Laboratorium. Zwischen Februar und Juli 1916 entstanden hier ihre wesentlichen Textformen, noch bevor die Gruppe unter dem Signet «Dada» agierte. Als man dann am 14. Juli

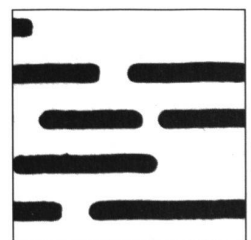
erstmalig an einem anderen Ort, dem Zunftlokal zur «Waag» auftrat, war die Konsolidierung des Dadaismus abgeschlossen.

Zunächst erweiterte Richard Huelsenbeck das performativ-spektrale Spektrum des Kabarets, indem er seine «Negergedichte» mit einer Trommel begleitete. Er scheint als erster seinen dadaistischen Ton gefunden zu haben und führte die Provokation des Publikums als poetisches Prinzip ein. In seine Verse mischte er pseudo-primitive Brütismen, also stimmlich erzeugende Geräuschpartikel, und montiert unterschiedliche Bildbereiche mit Passagen, in denen jede Syntax fehlt: *«oder oder birribum birribum saust der Ochs im Kreis herum oder Bobraufträge für leichte Wurfminen-Rohlinge 7,6 cm Chauceur Beteiligung Soda calc. 98/100 % Vorstehund damo birridamo holla di funga qualla di mango damai da dai umbala damo»* («Ebene»).

Durch Wiederholungen, Wortdehnungen und metrische Wechsel entstehen komplexe rhythmische Strukturen, refrainartige Zeilen machen die Texte zu amelodischen Musikstücken. Die wie ein Kehrreim immer wiederkehrende Phrase *«es schliesset der Pfarrer den Ho-osenlatz rataplan rataplan»* dürfte Huelsenbeck mit voller Lautstärke herausgebrüllt haben. Es ist gut vorstellbar, dass ihn das Publikum dabei grölend unterstützt hat.

Huelsenbecks Gedichte sind wohl die Initialzündung für Dadas *Brütismus*. Ohne dass er sich ernsthaft mit den Dichtungen fremder Völker beschäftigt hätte, stehen seine «Negergedichte» in der avantgardistischen Tradition des «Primitivismus», so wie sich die Protodadaisten ohnehin an

Thilo Bock, 1973 in Berlin geboren, hat an der TU Berlin Neuere Deutsche Philologie, Vergleichende Literaturwissenschaften und Alte Geschichte studiert und über Hugo Ball und die literarische Bühne promoviert. 1997 erschien sein Kurzprosa-Band «Vogel sucht Fallschirm» (verlag am park, 1997). Er ist Mitveranstalter der «Schreibwerkstatt Berlin» und Redaktionsleiter des Jugendmagazins «ätzettera». Jeden Montag tritt er bei der Lesebühne «Erfolgsschriftsteller im Schacht» auf.



poetischen Innovationen ihrer Zeit orientiert haben. Der entscheidende Impuls für die sprachlichen Lärmexperimente kam vom Futurismus. F.T. Marinetti forderte bereits 1913 dazu auf, durch die *«mutige Einführung von klangmalerischen Akkorden (...) auch die kakophonischsten Töne und Geräusche des modernen Lebens wiederzugeben»* (*«Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte»*).

Babylonisches Unverstehen

Der Begriff der *«lyrischen Simultaneität»* stammt ebenfalls von Marinetti, aber Henri-Martin, genannt Barzun, und Fernand Divoire waren 1911/12 die ersten, die in Paris verschiedene Gedichte gleichzeitig vorgetragen haben. Diese Simultaneität steht in Opposition zum klassischen Erzählen; die Gleichzeitigkeit mehrerer voneinander unabhängiger Ereignisse wird in einer Form wiedergegeben, die Logik und Syntax vollständig vernachlässigt. Es kommt zu einem *«Stream of Consciousness»*, bei dem mehrere Ströme parallel geschaltet sind. Die konsequenteste Umsetzung der Simultaneität boten jedoch als erste Tzara, Janco und Huelsenbeck im Cabaret Voltaire mit ihrem Simultangedicht *«L'amiral cherche une maison à louer»*, dessen Hauptausdrucksmittel der Krach ist.

Die drei Akteure werden versucht haben, sich gegenseitig zu übertönen, lärmender Höhepunkt war das *«intermède rythmique»*. Laut Wortpartitur erscheint es ohne Rücksicht auf Satzzusammenhänge einfach in der Mitte des Textes. Janco blies in eine Pfeife, Tzara bediente eine Rassel und grölte wiederholt: *«rouge bleu rouge bleu»*, während Huelsenbeck auf seine Kesselpauke einhämmernd rief: *«bibi Yabomm bibi Yabomm»*. Dabei steigerten sie sich zu einem Fortissimo. Anzunehmen, dass auch hier der kakophonische Krach das Publikum zu lautstärkeren Reaktionen animiert hat.

In der gleichzeitigen Mehrsprachigkeit manifestierte sich zwar die Internationalität des Kabarets, die sich allerdings gleichzeitig in eine babylonische Unverständlichkeit auflöste. Die Sprache mutiert zu einer

rein akustischen Dimension. Doch schon die einzelnen Stimmen dieses sprachlichen Flickenteppichs transportieren nur einen fragmentarischen Inhalt.

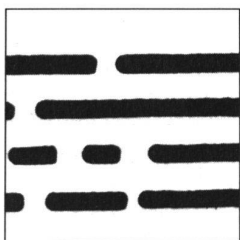
Huelsenbecks erster Satz lautet: *«Aboi aboi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell zerfällt»*. Janco sang dazu: *«Where the bonny suckle wine twines itself (around)»*. Und Tzara sprach: *«Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles humides»*. Huelsenbeck und Tzara integrierten in ihre Stimmen Versatzstücke eigener Gedichte, während Janco Passagen populärer Schlager des US-amerikanischen Duos Arthur Collins und Byron Harlan sang. Dabei handelt es sich unter anderem um die nahezu wörtliche Übernahme des Songs *«I Love the Ladies»* von 1914.

«zcke zcke ptsch pich ptsch»

Eine Weiterentwicklung dieser Form stellt Balls *«Krippenspiel»* dar. Die auf dem Manuskript notierte Titelvriante *«Simultan Krippenspiel»* deutet darauf hin. Hier orientierte sich Ball an einer volkstümlichen Form, verfremdete sie jedoch stark. Der schon von Balls Idol Wassily Kandinsky propagierte Hang zur Volkskunst vermischt sich hier mit weiteren *«primitivistischen»* Strömungen, deren Überlagerung zur Abstraktion führte, weil die einzelnen Elemente nicht mehr als ursprünglich wahrgenommen werden konnten. Im *«Krippenspiel»* nimmt Ball der Sprache ihren Informationswert und imitiert gleichzeitig eine ursprüngliche Artikulationsform (*«rabata, rabata, bim bam»*), die er mit seinen Lautgedichten dann radikalisiert hat, weil er dort auf die Verständnisstütze eines bekannten Stoffes verzichtete. Ball wollte die Sprache reinigen, indem er sie zunächst von ihrer Bedeutung befreite, gleichzeitig aber ein Privatvokabular aufstellte, ohne Gebrauchswert und in erster Linie klanglich motiviert.

Indem Ball sein *«Krippenspiel»* als *«Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend»*, bezeichnet, verweist er klar auf den futuristischen Charakter. Vor allem mit dem Instrumentarium orientierte er

Das Cabaret Voltaire war kein erhabenes Kulturinstitut, sondern das Hinterzimmer einer Bierwirtschaft.



sich dementsprechend. Jetzt hantierte man mit einem ganzen Lärmarsenal aus den Randbereichen der Tonerzeugung, darunter Kupfergeräte, Nebelhörner, Glöckchen, eine Peitsche, Hammer und Nägel und sogar Stroh. Doch mehr noch als Huelsenbeck und Tzara setzte Ball auf stimmliche Geräusche. So liess er selbst den Stern sich artikulieren: *«zcke zcke ptsch pich ptsch.»*

Der Schwerpunkt der Darbietung lag im Akustischen. Man führte quasi ein Hörspiel auf und verzichtete auf die bei einer Aufführung an sich primäre Ebene. Die Orchestermitglieder sassen *«mit dem Rücken gegen das Publikum»*, und die Akteure agierten hinter einem Vorhang. Da ein *«Lichtapparat»* benutzt wurde, ist es möglich, dass es sich um eine Art Schattenspiel handelte.

Gott bleibt auch zu Ostern am Kreuz

Auf einem einzelnen Blatt ist zu jeder Szene ein Sprechtext aufgeführt, der teilweise wörtlich das Lukasevangelium zitiert. Da dieser getippte Text an einigen Stellen Akteuren Rollen zuweist, scheint er nach der ersten Probe geschrieben worden zu sein, an einigen Stellen weicht er von dem anderen Text ab. Möglicherweise ist dieser Sprechtext von den Mitwirkenden angeregt worden, um der Abstraktion der Dialoge ein inhaltliches Fundament zu geben. Dies würde bedeuten, dass Ball bereits mit dem *«concert bruitiste»* eine rein verschreckende, weil nicht mehr rational verständliche Wirkung intendiert hätte, wie er sie schliesslich mit den Lautgedichten vollzogen hat.

Am Schluss des *«Krippenspiels»* wird die Kreuzigung Christi dargestellt. Es findet also, wie im traditionellen Weihnachtsspiel ein Ausblick in die Zukunft statt, um die Geburt Christi in den heilsgeschichtlichen Kontext zu setzen, doch Ball stellt nicht den entrückten Sohn Gottes dar, sondern den verspotteten und leidenden Menschen Jesus, beklagt von den Königen, den Tieren und seiner Mutter, die aber – so der begleitende Text – *«wusste, dass er am dritten Tage wieder auferstehen werde,*

verklärt». Das *«Krippenspiel»* bleibt trotz der abstrakten Sprache verständlich. Auch wenn Ball abstrahiert, gelingt ihm eine einigermaßen realistische Darstellung. Das Heilige wird profaniert und gleichzeitig aufs Wesentliche reduziert.

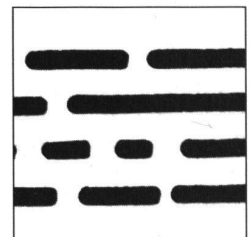
Obwohl der begleitende Text die ohnehin im Bewusstsein des Rezipienten mitschwingende Auferstehung ankündigt, wird der Moment der Erlösung unterschlagen. Damit bezieht sich Ball auf seine kriegerische Gegenwart: Inmitten des Weltkrieges verweigert er Jesus Christus eine Apotheose. In der *«Flucht aus der Zeit»* findet man die Bestätigung unter dem Datum des 21. Mai 1917, also fast genau ein Jahr nach der Uraufführung des *«Krippenspiels»*. Ball nennt die Kriegszeit einen *«universale[n] Karfreitag»* und hält es für möglich, *«dass*

tt auch zu Ostern am Kreuze gestorben bleibt». So erhält das Stück eine politische Aussage, die offensichtlich vom Publikum des Cabaret Voltaire auch verstanden worden ist, bemerkt Ball doch am 3. Juni 1916, direkt nach der Aufführung: *«Niemand wagte zu lachen. In einem Kabarett und gerade in diesem hätte man das kaum erwartet.»*

«Negermusik» und koptische Heilige

Den religiös anmutenden Charakter verstärkte er noch bei dem ersten Vortrag seiner Lautgedichte im kubistischen *«Bischofskostüm»*. Umstellt von drei Notenständern mit seinem *«mit Rotstift gemalte[n] Manuskript»* rezitierte Ball *«bald am einen, bald am andern Notenständer»* seine Texte: *«gadj beri bimba glandridi laula lonni cadori»*. Wie er in *«Die Flucht aus der Zeit»* unter dem Datum des 24. Juni 1916 betont, habe er versucht, *«nicht nur ernst zu bleiben, sondern mir auch den Ernst zu erzwingen»*. Sehr schnell will er bemerkt haben, dass *«meine Ausdrucksmittel, wenn ich ernst bleiben wollte (und das wollte ich um jeden Preis), dem Pomp meiner Inszenierung nicht würden gewachsen sein»*. Schliesslich wandte er sich *«wieder zur mittleren Staffelei, fleissig mit den Flügeln schlagend. Die schweren*

**Hugo Ball hat versucht,
Kandinskys Theorie
der abstrakten Malerei
auf die Literatur zu
übertragen, also den
Text von der
gegenständlichen
Darstellung zu lösen.**



Vokalreihen und der schleppende Rhythmus der Elefanten hatten mir eben noch eine letzte Steigerung erlaubt. Wie sollte ich's aber zu Ende führen?» «Seine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb», habe nun «die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation» angenommen, also «jenen Stil des Messgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt»: «tuffm im zimbabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim». Schliesslich «erlosch, wie ich es bestellt hatte, das elektrische Licht, und ich wurde vom Podium herab schweissbedeckt als ein magischer Bischof in die Versenkung getragen».

Die Authentizität von Balls Schilderung ist umstritten, da «Die Flucht aus der Zeit» ein stilisierter, exemplarisch gemeinter Lebenslauf ist, mit dem er zeigen wollte, wie «Negermusik und koptische Heilige (...) zusammen-, oder eben nicht zusammengeben» (17. August 1921). Doch trotz einer möglichen nachträglichen religiösen Akzentuierung des hier Zitierten, ist die religiös-mystische Tendenz der Lautgedichte textimmanent.

In ihnen hat Ball zudem versucht, Kandinskys Theorie der abstrakten Malerei auf die Literatur zu übertragen, also den Text von der gegenständlichen Darstellung zu lösen. So wie die abstrakte Malerei ihre abbildende Funktion verliert, büsst die abstrakte Sprache ihre benennende Bestimmung ein. Und so wie die Bilder tragen auch die meisten der Gedichte konkrete, assoziationssteuernde Titel wie «Karawane» und «Totenklage». Lediglich das hier zitierte «Gadji beri bimba» bleibt vollkommen unverständlich und kommt dem glossolalischen Zug seiner Schilderung am nächsten.

Drucken zwecklos

Das Lautgedicht – eigentlich durch seine zwingende Mündlichkeit auf den Vortrag ausgerichtet – fällt aus dem interaktiven Rahmen des Kabarett. Das – aus der Sicht Balls – unpassende Gelächter des Publikums ist fast schon vorprogrammiert, zumal es dem Rezitator offenbar

selbst schwer fiel, ernst zu bleiben. Doch die eigentliche Provokation der Lautgedichte Balls ist nicht der vordergründige «Unsinn», sondern die Literaturverweigerung. In der Folgezeit verzichtete Ball konsequenterweise auf ästhetische Manifestationen, zugunsten einer konkreten politischen Artikulation, mit der er jedoch auch gescheitert ist.

An der Entwicklung der performativ stattfindenden dadaistischen Literaturformen erkennt man die Tendenz zur Auflösung des Inhaltes. Im «poème simultan» machen die sich überlagernden Inhalte das Verständnis unmöglich; das «Concert bruitiste» hat zwar einen verständlichen Handlungsablauf, sein dialogischer Schwerpunkt liegt aber auf den Geräuschen; und im Lautgedicht werden Inhalte auf Grundthemen reduziert und dem allgemeinen Verständnis entzogen. Worte werden zu klanglich-musikalischen Impulsen degradiert. Mit dem zunehmenden Verzicht auf Logik findet ein allmähliches Verschwinden der Semantik statt.

Die Dadaisten haben eine neue theatrale Form geschaffen, indem sie kabarettistische, futuristische und expressionistische Elemente gebündelt haben. Ihre Aufführungen waren improvisiert, sie haben verschiedenste Arten des künstlerischen Ausdrucks kombiniert, und mehrere Künstler haben miteinander kooperiert. Sie haben mit ihren Produkten Emotionen hervorgerufen, und im Extremfall bei der Rezitation einen ekstatischen Zustand erreicht. Dada funktionierte allerdings nur, solange sich das Publikum schockieren liess. Das sich auf der Bühne Abspielende durfte nicht vorhersehbar und auch nicht akzeptierbar werden. Nur so konnte sich die subversive Kraft dieser Bewegung entfalten. Ursprünglich vor allem als Medium zur Texttransportation gegründet, eben als «lebendige Zeitschrift», entwickelte die dadaistische Bühne ein Eigenleben. Hier entstanden Literaturformen, die gedruckt nicht funktionieren. ■

Ta-daaa!

Wer mehr zum Thema lesen und hören will, dem sei das Buch «Fümms bö wö taa zää Uu. Stimmen und Klänge der Lautpoesie», herausgegeben von Christian Scholz und Urs Engeler (Urs Engeler Verlag, 2002) empfohlen. Die Anthologie – eine CD gehört dazu – versammelt alles, was Klang und Namen hat, von zeitgenössischen Lautpoeten bis zu ihren jahrtausendealten Vorläufern mit ihren Zungebrechern, Geheimsprachen, Zaubersprüchen, Glossolalien, Simultangedichten oder Sprachlauten in der Musik. Die Herausgeber sind 2003 mit dem Deutschen Hörbuchpreis für die «Beste Innovation» ausgezeichnet worden.

Zitierte Literatur:

Hugo Ball. *Flucht aus der Zeit*. 1927, Hrsg. v. Bernhard Echte. Zürich 1992.

Hugo Ball. *An Käthe Brodnitz, Briefe und Kurzmitteilungen aus den «Dada»-Jahren*. Zusammengestellt und kommentiert von Richard W. Sheppard. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 16, Stuttgart 1972, S. 37-70.

Alle anderen Zitate sind in dem Reclamband «Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente» enthalten, der 1992 von Karl Riha und Waltraud Wende-Hohenberger herausgegeben wurde.

