

Stefan Wolpe
Lecture on Dada

Wolpe hielt diesen Vortrag 1962 im C.W. Post College (Long Island University), wo er seit 1957 Dozent und Chairman des Music Departement war. (Übersetzung von Eberhard Klemm nach einer Tonbandtransskription, an einigen Stellen leicht gekürzt))

Ich bin kein Dadaist, und ich sage das nicht apologetisch. Ich lernte in meiner Jugend sehr viel von ihnen, denn das, was die Dadaisten taten, hat mich ungeheuer beeindruckt. Ich lernte sehr viel von ihren Zielen, welche auch die meinigen um 1920 waren. Ich lernte, daß sich alle Dinge in unmittelbarer Reichweite des menschlichen Geistes befinden, und wenn nicht dies, daß die Dinge - die Zuschauer des Universums - miteinander verbunden sind. Gegenstände sind schrecklich verlassen und hilflos. Das gibt ihnen ihr zerschundenes Aussehen. Und solange sie zerschunden aussehen, sind sie zu gebrauchen. Sie sehen immer zerschunden aus. Das ist die Grenzenlosigkeit der Gegenstände.

Damals - vor vierzig Jahren - hat man eben gewisse Ideen der Dadaisten in seine Kunst einverleibt - zum Beispiel extreme Haltungen von Plötzlichkeit, extrem unvorhersehbare Reihen von Ereignissen -, damals hat man seiner Kunst Widersprüche als passende Formen der Gedankenbewegung einverleibt, damals hat man seiner Kunst Gleichzeitigkeit einverleibt, Simultaneitäten aller Art von ähnlichen, obgleich nicht verwandten Geschehnissen, Vorkommnissen, oder unähnlichen, obgleich verwandten Geschehnissen, Tonbewegungen, Stimmenbewegungen. Dann hat man aufgehört, Dadaist zu sein, weil man gelernt hat, diese Dinge, die damals ungeheuer neu und radikal waren, anzuwenden, und zwar auf rationale Weise.

Der Verstand hat die Ansichten der Welt erweitert dadurch, daß er alles mit allem verknüpft, so wie Gottes Auge (um einen theologischen Gesichtspunkt heranzuziehen) alles mit allem verknüpft. Nun, seitdem das der Fall ist, daß alle diese radikalen, extremen Neuerungen wie Plötzlichkeiten, Widersprüche, extreme Situationen, Schocks, Simultaneitäten, Dissoziationen etc., seitdem dies alles verwendbare Elemente der täglichen Praxis des Komponisten wurden, macht der Geist, der schöpferische Geist, so rational wie möglich von ihnen Gebrauch innerhalb all seiner hierarchischen Fähigkeiten, Gegenstände in einer bedeutungsvollen Art zusammenzustellen...

Der Mond ist mir zum Greifen nah gekommen,
Dann kann meine verlorene Muschelschale irgendwo am Grunde des Mittelmeers Ihren Weg in die Noten finden,
die ich täglich aufschreibe.

Das ist eine Art poetischer Trance, eine Art poetischer Übertragung, in der Gegenstände in alle Richtungen treiben, aus allen Richtungen überallhin. Die Grenzen sind verschwunden - das ist's, was die Dadaisten versucht haben - , die Grenzen sind verschwunden, und Kunst hat Unendlichkeit erlangt, sie ist wieder höchst anziehend geworden.

Ich bin in Berlin geboren und kam (künstlerisch gesprochen) mit den radikalen Strömungen in Deutschland in Berührung. Mit der dadaistischen Bewegung trat ich 1920 in Verbindung. Das war zwei Jahre nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs. Das Bauhaus war der Ort, wo moderne Kunst gelehrt wurde, wo man sie auch ausprobierte. Wo Gropius lehrte, wo Klee lehrte, wo Kandinsky lehrte, wo Schlemmer lehrte, wo van Doesburg und Mondrian zu Vorlesungen kamen, selbst ich, ein junger Dachs, sprach über ziemlich abstruse Dinge, zum Beispiel die übernatürlichen Proportionen und so Sachen.

Wir lernten dann (und ich glaube, daß Klee uns das lehrte), alles mit allem in Beziehung zu setzen. Ich bin kein Maler (ich bin Komponist), ich nahm jedoch an den Kursen von Paul Klee teil. Er ließ uns auf der Straße Gegenstände suchen. Wir gingen alle raus mit einem kleinen Koffer und sammelten alles, was wir fanden - von Zigarettenskippen bis zu kleinen Feilen, kleinen Schrauben, Briefschnipseln, Brotkrümeln, toten Vögeln, Federn, Milchflaschen...winzig kleine Gegenstände, große Gegenstände, zerschundene Gegenstände, die keinen Nutzen mehr haben. Und diese Gegenstände wurden unsere Freunde, das heißt, wir

richteten unsere Augen, wie arme Leute, auf unscheinbare Dinge, die die formalen Elemente in einer vorgesehenen Skizze wurden. Wir mußten Dinge zusammensetzen - unten eine Spirale, dann ein künstliches Auge, einen Schnürsenkel - und mußten diese Dinge unabhängig von ihrer subjektiven Bedeutung verwenden. Wir mußten sie wie formale Elemente verwenden, und als formale Elemente wurden sie neutralisiert, so existierte ein toter Vogel nur in seiner formalen strukturellen Beziehung. Und wir gewöhnten uns an eine gewisse Gefühllosigkeit in bezug auf die Gegenstände, weil wir sie nur formal beobachteten und uns nicht in sie einfühlten.

Das war eine ungeheure Erfahrung, denn viele von uns wuchsen in Akademien heran mit einer strengen Ausbildung, wo Logik herrschte, obwohl wir eigentlich gar nicht verstanden, wozu das gut war, weil es nichts anderes war als ein Verbleiben in einem einzigen Bereich des Denkens, und das interessierte uns überhaupt nicht. Als wir unzählige dieser Gegenstände sammelten, lernten wir sogleich, daß sich auch Gedanken dazu eignen, daß Gedanken, wie eben die Gegenstände, die aus vielen Richtungen in einem mehrdimensionalen Raum kommen, sich auf die gleiche Weise verhalten. Wenn man ein künstliches Auge an einer Gänsefeder anbringen kann, so kann auch jedes Wort in ein anderes Wort überspringen, wodurch neue Zusammenhänge hergestellt werden. Es war ein großes Drama mit diesen Zusammenhängen, weil wir nicht wußten, was ein toter Hering mit einer Aspirinflasche zu tun hat, als wir beides nebeneinanderstellten. Es war eine aufregende Kombination, und die Dinge hörten auf, sich auf der gleichen Ebene zu bewegen.

Ich erinnere mich an die Erfahrung, wie sehr Gegensätzliches sich aneinander binden kann. Es war ein neues Konzept, eine neue Erfahrung, aus der dann ein Konzept wurde (möglicherweise ging der Erfahrung ein Konzept voraus), daß alle Dinge in Reichweite des menschlichen Verstandes sind, und daß ihre Verknüpfung ein geistiger Akt ist, der von dem Willen, etwas zu verknüpfen, abhängt. Wenn ich Ihre Nasenspitze nicht mit Ihrem Ohrring verknüpfen will, dann tu ich's auch nicht. Wenn ich sie jedoch miteinander verknüpfen möchte, dann tu ich's.

Ich wuchs in Berlin heran, doch Weimar liegt nicht sehr weit von Berlin, und wir alle fuhren nach Weimar, wie Pilger nach Jerusalem oder Mekka. In Berlin kam ich mit der Dada-Bewegung in Berührung, aus der einige Leute enge Freunde von mir wurden, obwohl ich noch jung war. Aber ich war ein unerschrockener, ehrlicher und aufgeschlossener Bursche. So kam ich mit jungen Dadaisten in Berührung, die später meine Freunde wurden, Kurt Schwitters, Hans Richter und ein seltsamer Vogel, der sich Johannes Baader nannte. Mit diesen Leuten kam ich in Berührung, mit jungen Menschen, die zusammenlebten - Dichter, Komponisten, Maler. Wir gaben unsere ersten Dada-Vorstellungen.

Man konnte aus vielen unterschiedlichen Gründen zu diesen Bewegungen stoßen. Einige Männer waren entsetzlich angeekelt und enttäuscht von den Zeitumständen. Es gab den Weltkrieg, 1914 bis 1918. Wir alle litten schreckliche Not, und für Parolen hatten wir kein Verständnis. Die Menschen waren in einem Zustand der Verzweiflung über ihre absolute Ohnmacht, die Wirkungslosigkeit der kulturellen Werte, darüber, daß sich die kulturellen Werte einen Dreck um sie scheren, während die Kanonen das Schicksal der Menschen besiegeln. Und viele, die über die Hilflosigkeit der Kultur verzweifelten, begannen zu revoltieren und wurden Dadaisten. Sie sagten, wenn nichts mehr Sinn hat als Mord und Totschlag, dann haben auch Kunst, Dichtung und Philosophie keinen Sinn mehr. Und sie gründeten während des Krieges, 1916, ein berühmtes Kabarett in Zürich, wo die Emigranten aus aller Welt zusammenkamen - alle die, die den Militärdienst ablehnten aus Abscheu davor, wohin die Menschheit steuert -, und wo sie ihren Protest vortrugen gegen den hübschen, wunderbaren, hilflosen Zustand eines Bildes, eines Musikstückes, eines Gedichtes. Kultur wurde so hilflos wie die Gegenstände, von denen ich sprach - das kleine künstliche Auge einer Gans, ein Schnürsenkel, ein Zigarettenetui -, die hilflosen Dinge, die da herumlagen. So war Dada ein Akt, um alle kulturellen Verantwortlichkeiten loszuwerden, in Verteidigung der einmaligen kulturellen Bestrebung der Menschen. Dada riß Kultur nieder, um den Menschen das Vorurteil auszutreiben, Kultur könne die Menschen vor der endlosen Metzelei retten. Das war freilich der Punkt, den ich nicht begriff, weil ich zu jung war. Ich hätte Zeit haben müssen, um das zu verstehen. Aber wir litten nur.

Aßen nicht. Und froren schrecklich. Mein Vater, der damals Offizier war, predigte nur dummes Zeug, das überhaupt keinen Sinn ergab. Er war aber von dieser spezifischen Kultur so sehr geprägt, daß er nichts anderes kannte. So war das also eine Sache, eine der Revolten, eins der Ekelgefühle, einer der Versuche, den grassierenden Schwindel der Kultur aufzudecken, es war eine einzigartige Stimme der Menschen.

Ich selbst stieß aus anderen Gründen zu Dada: Ich besaß eine strenge akademische Ausbildung, die aber im Hinblick auf das, was ich wollte, sinnlos war. Als ich dann von Schönberg hörte, war er überhaupt nicht in Berlin, noch nicht. Und jene akademischen Lehrer brachten uns Sachen bei, die wir gar nicht wissen wollten, weil es uns nichts mehr anging. Andere Lehrer, neue Lehrer gab es noch nicht. Es dauerte nochmals 15 Jahre, bis ich selbst als Lehrer vor jungen Menschen stand. Was wir wußten, war, wie man ein Musikstück anpackt. Wir fingen an, an ihm herumzuschmieren mit der gleichen Schmiere, mit der Duchamp der Mona Lisa einen Schnurrbart anpinselte. Oder, wie Duchamp auf einem Forum im Museum of Modern Art sagte, "das Gute an einem Rembrandt ist, daß man daraus eine Kunstform machen kann." Das sind natürlich terroristische Behauptungen. Sie hatten schreckliche Folgen für mich, da ich eigentlich auf der anderen Seite stehe. Ich konnte damit nichts anfangen. Und doch plagte mich eine ähnliche Pein, nämlich, hier war ein Musikstück, und ich konnte Fugen schreiben - fünf pro Minute - , ich war darin geübt...In mir aber war etwas, das das gar nicht schreiben wollte. So nahm ich die kitschigste Melodie, eine Schnulze, und kombinierte sie mit einer Fuge von Bach. Es war ein Akt der Schändung, auch der Rache, die mich außerordentlich befriedigte. Ich bin sicher, mein Bewußtsein war in einem schlimmen Zustand. Ich muß angesichts dieses Frevels schrecklich gelitten haben - denn es war Frevel. Obwohl ich es als Rache ansah, wurde ich bestraft. Ich war ein ehrlicher Kerl, ich konnte mein Schuldgefühl nicht einfach verdrängen. Ich zeigte das Stück meinem Lehrer (Alfred Richter, ein berühmter Theoretiker von fast 74 Jahren), und der knallte mir eine und schmiß mich raus. Das war für mich aber nichts Neues, denn als ich heranwuchs, schlug mich mein Vater unaufhörlich. Aber, von jenem Racheakt abgesehen, war etwas von Interesse für mich: daß eine extreme Isolierung zweier Ereignisse, ihre Dissoziation, durchaus eine ästhetische Erfahrung ergeben kann. Das bedeutet: Ich kann wirklich Schmutz auf eine Blume streuen oder Jod auf eine Rose schmieren und dieses Zusammenbringen gegensätzlicher Sachen als konzeptuelle Absicht oder absichtliches Konzept auffassen, eben zwei Gegensätze zusammenzubringen, zu kombinieren, zu verknüpfen. Denn der klassische Standpunkt kennt keine absoluten Gegensätze. Der klassische Standpunkt kennt nur Antithesen, die dann in einer Art Synthese miteinander versöhnt werden. Daß aber zwei vollständig isolierte, getrennte Dinge koexistieren können und sogar eine Form ergeben - eine merkwürdige Verwandtschaft von fremden Dingen - , das war phantastisch neu für mich. Heute braucht man nicht mehr Dada zu praktizieren. Ich brauche es nicht, denn ich bin ja gar kein Dadaist. Aber als formales Element macht es ein Zusammenfügen zweier Gegensätze, zweier vollständig disparater Dinge möglich, so wie man einen Affen neben eine Uhr stellen kann. Das hat nun enorme Konsequenzen: Die Gegensätze als solche verschwinden nämlich.[...]

Also, unser erstes Programm begann. Ich war sehr enthusiastisch, ich wurde musikalischer Leiter dieser kleinen Gruppe junger Fanatiker, die die falschen Dinge in die richtigen Zusammenhänge bringen wollten - die Dinge, die man leicht überreden konnte, der anderen Seite zu folgen. Ich hatte acht Grammophone zu meiner Verfügung. Es waren wunderbare Plattenspieler mit regulierbarer Geschwindigkeit. Hier haben Sie nur bestimmte Geschwindigkeiten - 78 und so fort - , aber da konnte man eine Beethoven-Sinfonie sehr, sehr langsam spielen und zur gleichen Zeit sehr schnell, so daß man sie mit einem Schlager mischen konnte. Man konnte auch einen Walzer nehmen und dann einen Trauermarsch. So brachte ich die Musik in einer multifokalen Weise zusammen, wie wir heute sagen würden. Multifokal ist, wenn ich Sie hier ansehe. Jeder sieht anders aus. Jeder versucht, sich wie der andere zu benehmen, es gelingt ihm aber nicht. Jeder hat einen anderen Glauben, führt ein nur ihm eigenes Leben und besitzt unterschiedliche Arten des Verknüpfens, des Denkens, der Ideen, der

Vorstellungen usf. Es liegt hier etwas vor, das ebenfalls zu den Leitvorstellungen der Dadaisten gehört: das Konzept der Simultaneitäten. Dies Konzept ist eins der wahrhaft faszinierendsten Dinge. Heute ist es ein brauchbares, konkretes Element, mit dem man arbeitet, wie ein Bohrer oder ein Schlauch etwa. Es ist ein Werkzeug. Das bedeutet: Was irgendwo wiederholt passiert - sei es auf der Straße, sei es auf der Leinwand - , was sechs, sieben oder zwanzig Leuten passiert, die in verschiedene Richtungen gehen und sich dann plötzlich an einem Punkt treffen. Ich nenne das ein Panorama von Aktivitäten, wenn, innerhalb gewisser räumlicher Grenzen, absolut gegensätzliche, getrennte Dinge, die nichts miteinander zu tun haben, zusammengebracht werden. [...]

Das bedeutet, daß wir den Begriff der Folge revidieren. Eine Folge gibt es nicht, da jeder Augenblick einer Folge mit allen anderen Augenblicken anderer Folgen sich in die Gleichzeitigkeit teilen muß. Was man vor sich hat, ist eigentlich nichts anderes als mehrere Augenblicke, die miteinander verknüpft sind. Das war eine ungeheure Erfahrung für mich. Es war die gleiche Erfahrung, die die Photographen machten, als sie ein Bild auf das andere knipsten. Heute hält das jeder für etwas völlig Normales. Es ist eigentlich die Erfahrung von gestern. [...]

Ich würde Ihnen jetzt gern ein Stück von mir vorspielen, ein Werk für drei Klaviere. Was damals eine wirklich kühne und noch nie gehörte Assemblage vielfacher Aspekte der gleichen Sache war, ist heute ein normales brauchbares Verfahren eines Komponisten, der weiß, was man macht. Damals wußte man nicht so genau, was man macht, man wollte nur herausfinden, was da passiert. In der Musik kann man vieles herausfinden, und das musikalische Material ist in seinem Charakter sehr gütig. Es kommt nicht herein und schlägt Sie ins Gesicht. Man versucht, etwas herauszufinden, und entdeckt viel Interessantes. Später beherrscht man es und lernt, was man zusammensetzen muß, um den Segen einer lebendigen Simultaneität zu erhalten. Hier [in meinem Stück] ist etwas Neues in dieser Art Simultaneität: So viele Dinge passieren, daß man wie in einer Landschaft herumlaufen kann. Der Komponist bietet Ihnen ein großes Gelände an, in dem Sie sich bewegen können.

[hier folgt Chant, der erste Satz der Enactements for Three Pianos,- in einer Interpretation durch Russell Sherman, Toshi Ishyanagi und David Tudor]

Vieles passiert hier gleichzeitig, Bögen dehnen sich ungeheuer aus, Bögen ziehen sich aufs äußerste zusammen, es kommen neue Bögen, ein Klang, ein Schlag, ein Ton, eine Pause. Das sind nicht zufällige Ereignisse, sie sind vielmehr genau kalkuliert. Man entdeckt auch die Unvereinbarkeit verschiedener Ereignisqualitäten. Zum Beispiel findet das Maximum an Aktivität - während also in der Musik sehr viel passiert - seine Entsprechung in einem Minimum, Stille ist eine komplementäre Bedingung. [...]

Ich kann in Agieren ausbrechen, das dann zerbröckelt, so daß ganz ruhige Passagen folgen. Damit ist gemeint, daß in dieser Art von Musik etwas von den Dada-Zielen oder -Interessen drin ist, nämlich das Konzept der Unvorhersehbarkeit, der Unbeeinflussbarkeit, der Richtungslosigkeit, was nicht erklärbar ist. Das bedeutet, daß Sie aus dem Verlauf keine Schlüsse ziehen können. Bedeutet, daß jedes Augenblicks-Ereignis so frisch erfunden, so neu geschaffen ist, daß es kaum so etwas wie Geschichte in dem Stück gibt, sondern nur seine eigene wirkliche Präsenz. Es hat seine Präsenz, sein Jetzt, und dem jetzigen Jetzt folgt ein nächstes Jetzt - eine Entfaltung von einzelnen Jetzt. [...]

[Eine Frage aus dem Publikum:] Was für Spaß hatten die Dadaisten daran, wenn sie, wie André Breton gefordert hat, ihren Revolver in die Menge schießen?

Ja, das werde ich Ihnen sagen. Ich vertonte Kurt Schwitters' kleine Oper Anna Blume und ging mit Schwitters von Weimar nach Jena. Dort hatten wir eine unserer Vorstellungen, und Schwitters rezitierte seine Lautgedichte. Er rezitierte also und hatte 40 weiße Mäuse in einem Glas auf dem Tisch. Es war ein Saal in der Universität Jena, es müssen etwa 3000 Leute gekommen sein. Als Schwitters endete, öffnete er das Glas, und 40 weiße Mäuse kletterten über den Rand. Ich habe noch nie solche Angstschreie, ein solches Kreischen gehört. Es sollte keine Provokation sein: Es war ein Akt, um eine extreme Situation herzustellen, eine Grenzsituation, eine Schock-Situation. Natürlich hatte Schwitters recht. Eine Schock-Situation kann nicht wiederholt werden: Sonst käme das nächste Mal

niemand hin. Es ist wie der Augenblick, in dem ein Kind geboren wird. Das ist eine ähnlich ursprüngliche, so nicht wiederholbare Situation, eine Situation von ungeheurer Spannung. Das ist's, was wir wollten. Auch ich wollte immer das extreme Wahrheitsmoment haben.