

Cabaret Voltaire



Ein Wort vorweg – oder doch zurück?

Dieser Text ist kein Geschichtsbuch. Und wenn doch, dann einer, der sich weigert, zwischen Fakten und Formen zu unterscheiden, er folgt keinen Fußnoten, sondern Spuren in der Geschichte des Dada: Papierschnipseln, Taktarten und Taktraten, Ausrufen, die ins Leere hallen, und der Text versucht, sich der Wahrheit zu nähern – nicht als Chronist, sondern als Tänzer – mit spitzen Schuhen und drehfreudigem Taktgefühl.

Was Sie lesen, mag so oder so ähnlich geschehen sein – in Zürich, ab dem Jahr 1916, im Cabaret Voltaire und woanders, unter den Augen von Sophie Taeuber, hinter dem Flügel von Hugo Ball, im Schatten von Jean (Hans) Arps Schere oder in einem der Gedichte, die Tristan Tzara mit dem Rücken schrieb; einige Szenen sind dokumentiert, andere hätten dokumentiert werden können, wieder andere widersetzten sich schlichtweg der Archivierung durch die Menschheit: Dada war nicht dafür gedacht, archiviert zu werden – es wollte just in dem Moment schon wieder verschwinden, bevor jemand es erklären konnte.

Die hier versammelten Episoden halten sich daher nicht sklavisch an das, was im Jahr 1916 war, sondern an das, was hätte sein können, wenn die Welt ein bisschen konsequenter dadaistisch gedacht hätte oder gedacht worden wäre oder besser noch: ungedacht bliebe – im freien konjunktivistischen Falle, tief und schmerzhaft. Wenn also ein Stuhl fliegt, ein Gedicht gegen seinen Willen gefaltet wird oder Sophie mit Sticknadel oder Anmut tanzt, obwohl niemand zuschaut – dann ist das vielleicht historisch zweifelhaft, aber dadaistisch zwingender Entschluss der Realitätsgeschichte: Was zählt, ist nicht die Genauigkeit, sondern das Zucken des Augenlids, bevor man ins Lachen kommt.

Februar 1916, Zürich. Das Cabaret Voltaire hat keinen Notausgang

Es beginnt im Februar mit einem Ticken, das niemand hört, weil es aus einem Wecker kommt, den Hugo Ball in eine Socke gesteckt hat, die wiederum in einer Konservendose steckt, die wiederum auf dem Tresen des Cabaret Voltaire steht, das wiederum kein Cabaret ist, kein Voltaire und schon gar kein Ort, an dem man still sitzen und den Dingen ihren gewohnten Lauf lassen könnte – denn draußen fällt Schnee in großen Flocken, als wolle er sich für den Krieg entschuldigen, und drinnen fällt alles auseinander: die Sprache, der Ernst, die Logik, die wallende Haartracht und das Verhältnis zur Wirklichkeit.

Hans Arp, der sich gerade noch Jean genannt hat, weil man in Zürich ja nie weiß, wer zuhört und ob Namen in Zeiten wie diesen nicht ohnehin nur temporäre Zustände sind, sitzt am kleinen, wackelnden Tisch hinten links, mit einer Schere, die ihm Sophie gestern aus der Schule für angewandte Kunst geliehen hat, und schneidet Kreise aus blauem Papier, ovale Formen,

unentschlossene Ellipsen, die sich weigern, etwas darstellen zu wollen, während auf der improvisierten Bühne eine Frau mit Apfelmase eine Koloratur singt, die keinem Ton entspricht, den das Konservatorium für legal erklären würde, aber genau deshalb ein Gefühl trifft, das bis dato kein Wort je beschreiben wollte.

Sophie Taeuber, noch nicht verheiratet, noch nicht mit Arp im Namen, noch nicht Teil seiner Familiengeschichte, der später einmal in einem Atemzug mit jener Kunst genannt werden würde, die sich selbst als anti verstand, aber dennoch präziser war als jede Ästhetik, die sich auf Schönheit berief, steht am Rand, notiert mit sparsamen Gesten die Ereignisse der Nacht in ein imaginäres Tagebuch, das sie später in eine Stickerei übersetzen wird, in Fäden, die mehr erzählen als Briefe – und vielleicht ist das auch besser so, denn Tristan Tzara hat gerade ein Manifest verfasst, das mit einem Satz beginnt, der nicht endet, sondern sich in Spiralen windet, wie ein Wasserschlauch, durch den kein Wasser fließt, sondern Zweifel, Lachen, ein Konsonant.

Es riecht nach Absinth, Papierstaub, Fisch, Revolution, Rasierwasser, nach Menschen, die zu viel gesehen haben und deshalb beschlossen haben, die Augen nur noch für Farben zu öffnen, nicht mehr für Armeen, nicht mehr für Fahnen, nicht mehr für Argumente – und wenn Ball heute Abend „Karawane“ deklamiert, in seinem selbstgenähten Fledermausgewand, dann wird man verstehen, warum Gedichte nicht länger mit Logik zu tun haben dürfen, sondern mit Lauten, mit Atem und vor allem mit dem Versuch, in einer Welt ohne Sinn ein Stück Klang zu retten: die Errettung des Echos des Klangs des Echos des Klangs...

Hans oder Jean oder Hans oder Jean Arp, der weder laut noch leise denkt, sondern rhythmisch, in Linien, in Übergängen, hat eine Form ausgeschnitten, die wie das Ende einer Frage aussieht, aber niemand fragt mehr – nur Schwitters, der später kommt, viel später, und alles „Merz“ nennen wird, obwohl keiner je genau weiß, was das bedeuten soll, aber es klingt gut, und das ist alles, was zählt, in einem Raum, der keinen Notausgang hat, weil Flucht zwecklos ist, wenn das, wovor man flieht, längst das ist, was man geschaffen hat.

Dieser Raum, der imaginär und dennoch echt ist, eine Zwischenwelt der Welt, eine Welt der Zwischenwelt, ist Rückzugsort und Bekenntnisort und Erkenntnisort für die geschundenen Seelen dieser Zeit, die sich in der bürgerlichen Welt Zürichs, in Niederdorf, einen Platz finden, um sich auszudrücken, wie eine Limone zu pressen, bis der letzte Tropfen verteilt wurde, bis die Kunst des Alltags und der Zeit und des Geistes trockengelegt wurde, um Neues zu schaffen, vom Alten sich zu lösen – Lösen ist ein Wort, das nachhallt, eine Lösung für die künstlerischen Seelen in der Sackgasse von Zürich – wenn es denn eine war.

März 1916 – Der theatralische Stuhl

Dass er nicht zurückschlug, lag nicht daran, dass er den Werfer nicht kannte, sondern daran, dass der Stuhl sich in der Luft derart theatralisch drehte, so entschieden, so voller Schwung und doch ohne Boshaftigkeit, dass er beim Aufprall an seiner Stirn ein Geräusch machte, das eher an eine kleine Glocke erinnerte als an Gewalt, und Arp, dessen Kreise an diesem Abend besonders gut geraten waren – nicht zu exakt, nicht zu krumm, wie Planeten im Umkreis einer nie benannten Sonne – einfach innehielt, sich aufrichtete, sich einmal umblickte, den Moment aufsaugte, um ihn zu vergessen, und dann begann, das Sitzmöbel mit ausgeschnittenen Formen zu bekleben, als wäre es ein verletztes Tier, das durch Pflege in etwas Höheres verwandelt werden könnte.

Später, viel später, wenn sich diese Anekdote verselbstständigt haben würde und man sie in Kaffeehäusern zwischen Linz und Limogès erzählen würde, als Beispiel für die unbändige Kraft von Kunst im Angesicht von Unvernunft, würden viele vergessen, dass der Werfer kein wütender Gast war, sondern Hugo Ball selbst – jener Hugo, der an diesem Abend, weil ihn die Sprache endgültig verlassen hatte, beschloss, Objekte für die Kraft in seinem Inneren sprechen zu lassen, genauer gesagt: Dinge werfen zu lassen, Dinge zu werfen oder einfacher: werfende Dinge zu sagen, denn Worte, so meinte er, seien zu sehr Gefangene der Sätze geworden, als dass sie noch für Aufbruch taugen könnten.

Sophie lachte nicht, sie notierte eifrig; sie lachte nie laut, nur mit dem Handgelenk, das beim Zeichnen zitterte, wenn sie sich freute – und als sie später Hans die Stirn mit einem in Cognac getränkten Leinenrest kühlte, sagte sie nichts, aber sie ließ den Verband leicht schräg sitzen, als wollte sie, dass die Asymmetrie ihn beim Blick in den Spiegel daran erinnerte, dass er nun endgültig zu ihnen gehörte, zu den Sinnzertrümmerern, die am Rand des zerstückelten Sinns standen und auf ihn niederblickten, den Lärmschneidern, die den Lärm in Portionen schneiden wollten, um ihn verdaubar zu machen, den Poeten ohne Prädikat und alltäglicher, gewöhnlicher Kunst.

Draußen fielen Briefe vom Himmel – nicht im übertragenen Sinne, sondern ganz real, denn jemand, wahrscheinlich Emmy Hennings, hatte Flugblätter aus dem dritten Stock regnen lassen, auf denen in blockartiger Handschrift stand: „DADA IST EIN BLUMENTOPF – DU AUCH?“ – und niemand wusste, ob das eine Einladung oder eine Beleidigung war, aber das war auch egal, denn die Reaktion bestand in Beifall, Pfiffen, einem Jodler und einem Glas Gurkenwasser, das jemand trank, um zu zeigen, dass es nichts mehr zu beweisen gab, nur noch zu zeigen, was ging und was nicht mehr gehen wollte.

An diesem Abend im späten März, als sich der Stuhl beruhigt hatte und Arp seine Hände betrachtete, als sähe er sie zum ersten Mal, weil sie durch das Papier nicht mehr ihm gehörten, sondern einer Form, die ihn durchdrang, sagte er in einem Moment der Sinnhaftigkeit vielleicht

leise zu Sophie: „Ich habe mich heute in die Unordnung verliebt.“ Und sie, ohne aufzusehen, antwortet vielleicht: „Dann wird sie dich nie verlassen.“

April 1916 – Eine Serviette wie ein Gedicht

Es war kein feierlicher Empfang im nasskalten April, niemand wartete mit Blumen oder Transparenten, kein Bahnhofsklavier spielte eine Fuge, kein Mensch in seiner Umgebung hielt ein Schild hoch mit der Aufschrift „Poet“, nur ein übernächtiger Briefträger, der gerade noch an der Ecke stand und ein vergilbtes Telegramm las, bevor der Wind es ihm aus der Hand riss, und vielleicht war das die erste Wirkung von Tristan Tzara in Zürich: dass er da war, bevor jemand wusste, dass er kommt, und dass sein Ankommen konkludent ein Verschwinden war, ein Ausradieren jener zarten Ordnung, die Arp und Ball, Taeuber und Hennings in der Spiegelgasse 1 mit Schnur, Leim und Lauten mühsam heraufbeschworen hatten.

Tzara kam mit wenig Gepäck und vielen Worten – er trug keine Manuskripte mit sich im zerrissenen Revers, nur lose Zettel, in deren Zwischenräumen sich Bedeutungen verbargen, die sich weigerten, von anderen außer ihm entdeckt zu werden; er sprach Französisch mit einem rumänischen Akzent, Deutsch mit französischer Melodie und Dada mit einer Zunge, die nicht dem Gaumen, sondern der Lunge zu gehorchen schien – seine Sätze begannen oft hinten und endeten mittendrin, sie klangen wie der Versuch eines Kindermundes, das Wörterbuch rückwärts aufzuessen, aber mit einem elegant anmutenden Rhythmus, mit einem heftigen Sog, aber stets mit gefährlicher Eleganz.

Hans Arp begegnete ihm zum ersten Mal in einem Nebenzimmer des Cabaret Voltaire, während draußen ein Mann versuchte, einem Klavier das Alphabet beizubringen, was nicht gelang, weil das C sich weigerte, mit dem F zu sprechen, und als Tzara ihn fragte, ob er glaube, dass die Welt noch zu retten sei, antwortete Arp möglicherweise und ohne aufzusehen: „Nur mit der Schere.“ Tzara nickte, als wäre das eine theologische These, die unwiderlegbar und ohne Beweise funktionieren kann, und begann noch während des Gesprächs, ein Gedicht zu falten, das in seiner Endform wie eine Serviette aussah, die gerade jemand benutzt hatte, um eine Träne aufzusaugen, die es nie gab. Die Abende wurden wärmer, das Cabaret voller, die Bühnen exzentrischer – einmal trat eine Frau auf, die nichts sagte, aber mit den Augen Morsezeichen blinkte, was zu einer Massenpanik führte, weil jemand glaubte, sie habe einen Mord angekündigt, woraufhin Ball ein Gedicht improvisierte, das aus nichts als dem Laut „plin“ bestand, während Sophie sich die Lippen rot anmalte, aber nicht für das Publikum, sondern für ein Gemälde, das sie später am Küchentisch entwarf, aus drei Farben, zwei Formen und einem Gefühl, das sich zwischen Arps linker Schulter und ihrem rechten Auge manifestierte, könnte man meinen, wenn man aus geradem Winkel darauf schaute.

Tzara blieb, wie nur jemand bleibt, der nicht ankommt – er bezog kein Zimmer, sondern manifestierte einen Zustand; er schrieb, schrie, trank, küsste und provozierte mit einer Präzision, die man nur „Unschuld der Verzweiflung“ nennen konnte, und als Hugo Ball ihm eines Abends eröffnete, dass er überlege, das Cabaret zu schließen, weil die Form nun erfunden sei, hätte Tzara sagen können: „Dann erfinden wir den Krieg gegen die Form.“ Und Hans Arp – der stets lächelte wie jemand, der den Witz früher als alle anderen verstanden hatte, aber nicht verraten will – könnte dann eine Antwort formulieren, die nur Eingeweihte erraten können: „Aber diesmal ohne Stuhl.“

Mai 1916 – Staub, der an den Wänden haftet

Sie sitzt nicht still, auch wenn es so aussieht, denn ihre Bewegungen sind so kontrolliert, so exakt in ihrer Struktur und in ihrem Fluss, so weit entfernt vom Versuch, Eindruck zu machen, sodass man sie leicht mit einer Statue verwechseln könnte, wenn da nicht dieses eine Zucken in ihrem rechten Mundwinkel wäre, das sich immer dann zeigt, wenn draußen einer der Dadaisten brüllt oder stolpert oder ein neues Lautgedicht ins Universum schleudert, als sei Sprache ein Asteroidengürtel, in dem man sich nur durch Zufall hindurchkommt, ohne anzuecken und sich zu verletzen.

Sophie Taeuber ist im Mai dieser Tage der Punkt im Raum, der nicht verrückt wird, obwohl sie täglich von dadanischer Verrücktheit umgeben ist; sie redet wenig, sie trinkt langsam, sie tanzt geometrisch – und wenn man ihr zusieht, wie sie Sticknadel um Sticknadel in den groben Leinenstoff treibt, dann versteht man, dass Dada nicht nur im Lärmen oder im Zerreißen oder im Manifestieren besteht, sondern auch in der konzentrierten Ablehnung von Repräsentation, von Pathos, von einer sozialgeforderten Wiederholung, und dass das Ungeheuerlichste, was man in einem Zeitalter des heraufziehenden Kanonendonners tun kann, vielleicht genau das ist: in den feinsten Maschen der Kunst eine Ordnung schaffen, die sich weigert, als Flucht gelesen zu werden. Hans Arp, der manchmal stundenlang nichts sagt, wenn er ihr zuschaut, ist an diesem Tag besonders still; er hat eine Serie von Papierausschnitten angefertigt, die – wie er sagt, denkt, meint, argumentiert – „keinen Grund, aber einen Rhythmus haben“, und als er ihr einen dieser zufällig entstandenen Kreise reicht, lehnt sie ihn ab, nicht brüsk, sondern mit einer sanften Geste, die so höflich ist, dass sie fast tragisch wirkt, denn sie argumentiert ihrerseits: „Ich brauche keine Vorlage. Ich sticke, was ich höre.“ Und was sie hört, ist eben nicht der Vortrag Hugo Balls, nicht das Kreischen von Tristan Tzaras neuesten Sprachverrenkungen, nicht das Zerspringen leerer Flaschen im Hinterzimmer der Beiz, sondern den Nachklang – das, was übrig bleibt, wenn alle gegangen sind, das, was an den Wänden haftet wie Staub, den man mühsam abkratzen muss, das atemlose Rauschen nach dem Rufen.

An diesem Nachmittag beginnt sie eine Serie, die später niemand benennen kann – nicht Arp, nicht Marcel Janco, nicht einmal sie selbst; Formen tanzen auf dem Stoff wie Träume, die sich nie ganz mitteilen wollen, wie Gedanken, die sich selbst nicht trauen, wie Masken, die zu ehrlich geraten sind – es sind Rechtecke, die an Fluchtwege erinnern, Linien, die sich in Ecken verkriechen, Kreise, die an Wunden denken.

Arp schreibt ihr später, als sie ein paar Tage verreist ist, eine Karte ohne Briefmarke, auf der nur stehen könnte: „Ich habe deine Stille ausgeschnitten. Sie passte genau in meine Tasche.“ Als sie zurückkehrt, reicht sie ihm ein Stickbild, das nur aus vier schwarzen Punkten besteht, in exakt gleichem Abstand – er fragt nicht, sie erklärt nicht, und in der Mitte des Raumes herrscht für einen Moment jene Ruhe, die Dada nie wollte, aber manchmal hervorgebracht hat: jene kurze, unsagbare Stille, in der selbst das Rascheln des Garns wie ein Satz klingt, der keiner ist – aber genügt als Universum der Dinge.

Juni 1916 – Ein Exorzismus in Pappe

Hugo Ball ist gegangen – nicht in einem dramatischen Moment, nicht mit einer Geste, die sich in die Stadt einschreibt, sondern in einem schweigenden Auftritt, der mehr Verschwindung als Abschluss war, mehr Nachklang als Manifest, und wer an jenem Abend im Juni im Cabaret Voltaire saß – dem Ort, der sich in wenigen Monaten von einem kleinen, unauffälligen Raum zu einem Brennpunkt des absurden Aufbegehrens, der zärtlich verzweifelten Sinnzertrümmerung und der sanft durchgeknallten Weltkritik verwandelt hatte –, der spürte vielleicht zum ersten Mal, dass der Anfang schon das Ende in sich getragen hatte, und dass, wer zu laut ruft, auch schneller heiser wird.

Das Cabaret überlebte kaum seinen eigenen Anfang und schloss schon bald seine Türen – offiziell ohne Zeremonie, ohne Anzeige oder Pressemitteilung –, weil die Erschöpfung zu groß war, der Raum zu klein, die Behörden misstrauisch, die Kassen leer und der Lärm zwar künstlerisch, aber nicht wirtschaftlich tragfähig, und weil Hugo Ball, einer der wichtigsten Protagonisten, am Ende nur noch leiser sprach, schließlich auch diesen Laut verließ, um sich zurückzuziehen in das Ungefähre, das Stille, das Mystische – dort, wo Sprache nicht mehr schreit, sondern schweigt, nicht mehr ruft, sondern lauscht.

Sein letzter Auftritt – ein feierlicher Rückzug, getarnt als Ekstase – war eine Art Bekenntnis ohne Worte, ein Exorzismus in Pappe, ein priesterlicher Lautsturm, bei dem er in einem Bischofsgewand aus Zylindern und Karton auftrat, sich bewegte wie ein mechanischer Heilsbringer, der durch seine eigene Ungelenkheit zur Wahrheit gelangt, und während er „gadji beri bimba“ intonierte, wie jemand, der die Sprache rückwärts von sich stößt, um das Denken rückwärts aus dem Körper zu vertreiben, saßen Arp und Sophie am Rand des Raumes und wussten, dass sie das, was da gerade

geschah, nicht würden wiederholen können – nicht aus Mangel an Talent, sondern weil es ein singulärer, beinahe heiliger Moment war, der sich nicht in Serie schicken ließ.

Hugo Ball verließ das Cabaret nach diesem letzten Auftritt am Höhepunkt seines Dadawesens endgültig, nicht aus Trotz, nicht aus Bruch, sondern aus jener tiefen Müdigkeit heraus, die einen überkommt, wenn man der Welt etwas entgegenwütet, das niemand versteht, und sie einem trotzdem applaudiert; er zog sich mit Emmy Hennings zurück, die auch nicht mehr spielte, sondern schwieg, nicht aus Desinteresse, sondern weil das Sagen in ihr zu oft auf der Bühne verglüht war – und während Tzara schon begann, aus Dada eine Struktur zu formen, die man verschicken, vervielfältigen und sogar manifestieren konnte, zog sich die Stille in Zürich zurück in Wohnungen, in Ateliers, in Tanzsäle, in Schreibhefte, in die Hände, die nun schnitten, klebten oder stickten.

Hans Arp blieb, nicht im Cabaret, sondern in Zürich, in den Formen, in der flachen Stille, die sich zwischen zwei Satzteilen breitmacht – er arbeitete weiter, sprach weniger, dachte rhythmischer –, und wenn Sophie ihm zusah, wie er seine Kreise und Formen schnitt, die längst keine Kreise mehr waren, sondern Lücken, die sich nicht mehr füllen ließen, dann sagte sie nichts, sondern zeichnete einen Punkt, der wie ein Beginn wirkte, aber auch wie ein Schluss – ein Punkt halt.

Einige Tage später, in einem Proberaum, der keiner war, weil er keine Bühne kannte, sondern nur den Boden und die Luft darüber, standen sie mit Suzanne Perrottet, die nicht fragte, sondern zeigte, wie man steht, wie man geht, wie man den Rücken in den Raum hineindenken lässt, wie man Bewegung nicht ausführt, sondern zulässt, und jener suchende Arp, der noch zwischen Form und Zweifel schwankte, versuchte zu verstehen, was es heißt, eine Linie nicht zu zeichnen, sondern zu sein – ein Zustand, kein Entwurf, eine Haltung, kein Bild.

Aber vielleicht war es genau das, was blieb, als das Cabaret Voltaire seine Tür schloss: Es brauchte noch kein Manifest, entwickelte keine Botschaft aus sich selbst heraus, musste keine Richtungsdiskussion aushalten – es war nur ein Körper im Raum, der noch zitterte.

Juli 1916 – Sophie tanzt für niemand

Es ist still im Raum, so still, dass man das Ticken der Uhr für einen Akt halten könnte, das Knacken des Dielenbodens für eine Pointe, und Sophie steht barfuß in der Mitte, in einem Kleid, das sie selbst genäht hat – nicht um zu gefallen, nicht um zu provozieren, sondern um ein Verhältnis zwischen Linie und Körper herzustellen, zwischen Schwerkraft und Erinnerung, zwischen einem Gestern, das sich weigert, vergangen zu sein, und einem Morgen, das sich scheut, zu beginnen.

Der Raum ist leer, bis auf einen Stuhl, eine Karaffe mit Wasser, einen schmalen Spiegel an der Wand und ein leises Flirren, das nicht eindeutig einer Quelle zuzuordnen ist – vielleicht kommt es von der Straße, vielleicht aus der eigenen Bewegung, vielleicht ist es auch nur die Erwartung, die leise Geräusche macht, wenn sie nicht eingelöst wird.

Sophie hebt den Arm, langsam, zögerlich, wie jemand, der prüft, ob die Luft noch trägt, ob das Dasein noch Verbindung erlaubt, und dann senkt sie ihn wieder, nicht aus Unsicherheit, sondern weil das Heben bereits alles gesagt hat – und vielleicht ist das die eigentliche Choreografie: ein Ja, das sich zurückzieht, bevor es ausgesprochen ist, ein Schritt, der nicht getan wird, aber dennoch Spuren hinterlässt, ein Tanz, der nicht beginnt, aber nicht aufhört.

Arp ist nicht da, Tzara schläft betrunken auf einer Zeitung, Ball hat sich aus dem Cabaret Voltaire zurückgezogen, Emmy sucht nach einem Kamm – nur Sophie ist hier, allein, nicht aus Einsamkeit, sondern aus Konzentration, aus der Weigerung, das Publikum zur Bedingung von Wahrheit zu machen, denn ihr Körper gehört keiner Rezeption, keiner Geste, keinem Blick – er gehört dem Rhythmus, den sie selbst gesetzt hat, heimlich, seit Jahren, in Mustern, in Fäden und Gedanken, die sich nicht schreiben lassen, weil sie aus Bewegung bestehen.

Sie beginnt, sich zu drehen, nicht schnell, nicht theatralisch, sondern wie ein Mobile, das von einem Windhauch berührt wird, den man nicht spüren, sondern nur vermuten kann, und ihre Füße berühren den Boden wie eine Sprache, die aus der Haut kommt, nicht aus dem Mund – es ist kein Tanz, den man verstehen muss, kein Tanz, der gedeutet werden will, sondern ein Zustand, der sich kurz sichtbar macht, ehe er sich wieder ins Unsichtbare zurückzieht.

Als sie aufhört, ist es kein Ende, nur eine Pause, ein Zögern – sie bleibt stehen, atmet, schließt die Augen, hört ihr Herz, zählt nicht, denkt nicht, fragt nicht – sie ist, für einen Moment, reines Maß. Und wenn Arp später kommt, wird er nichts sagen, sie auch nicht – aber in der Nacht wird er einen ovalen Schnitt anfertigen, aus dunkelblauem Papier, und in die Mitte ein weißes Quadrat setzen, das er nennt: „Der Raum, in dem nichts fehlte.“

August 1916 – Suzanne Perrottet zeigt Arp, wie man mit dem Rücken denkt

Hugo Ball ist gegangen – nicht mit einer Geste, die sich ins Gedächtnis brennt, nicht mit einer Abschiedsrede, nicht einmal mit einem sichtbaren Bruch, sondern in jener leisen, fast körperlosen Bewegung, die nicht aus Enttäuschung, sondern aus Überfülle geschieht, aus der Erkenntnis, dass das, was man als letzte Wahrheit auf eine Bühne stellt, nicht mehr gesprochen werden kann, weil jedes Wort sich vor seiner eigenen Lächerlichkeit fürchtet, sobald es laut wird – und so war es am 14. Juli, an jenem Abend, der anderswo an Barrikaden erinnert, in Zürich jedoch an einen Körper, der in einem papierenen Bischofsornat wankt, sich aufbäumt, Lautfolgen ausstößt, die nichts bedeuten, aber alles sagen, und der dann verstummt, um nicht zu verfallen, sondern um der Würde willen zu verschwinden.

Seit diesem Tag, diesem Rückzug ohne Applaus, diesem Exorzismus mit spitzen Ellbogen, herrscht im Cabaret Voltaire ein merkwürdiger Nachhall – nicht unbedingt Stille, denn Tzara füllt die Abende mit noch mehr Lettern, mit noch wilderen Gesten, mit noch unverschämterer Überzeugungskraft, aber es ist, als wäre eine Achse verrutscht, als würde etwas in Schräglage geraten, das zuvor nur tanzte, nun aber beginnt, sich zu drehen – vielleicht zu schnell, vielleicht ohne Halt.

Arp spricht kaum noch, nicht weil er verstummt wäre, sondern weil das Denken sich in andere Richtungen verzweigt, jenseits der Sprache, hinein in eine Bewegung, die weniger Ausdruck als Reaktion ist – und wenn Sophie ihm dabei zusieht, wie er in der Küche sitzt und Kreise ausschneidet, die keine Kreise mehr sind, sondern fliehende Gedanken in Papierform, dann sagt sie nichts, sondern schlägt vor, gemeinsam zu Suzanne zu gehen, die einen Raum kennt, in dem das Sprechen aufhört, weil der Körper übernimmt, ohne zu erklären.

Sie treffen sich an einem späten Nachmittag in einem Raum, der nicht Bühne sein will, nicht Übungsraum, nicht Tempel, sondern einfach ein Ort, an dem der Boden trägt, ohne zu fordern, an dem die Luft nicht urteilt, sondern fließt – und Suzanne Perrottet, die schlicht gekleidet ist, wie jemand, der die Linien des Körpers nicht verstecken, sondern sichtbar machen will, begrüßt die beiden ohne Umstände, ohne Zeremonie, aber mit einem Blick, der weiß, was bevorsteht, ohne es sagen zu müssen.

Sie stellt sich in die Mitte, hebt einen Arm, senkt das Kinn, verlagert das Gewicht, lässt die Schwerkraft sprechen, nicht wie eine Tänzerin auf der Suche nach Gnade, sondern wie eine Geometerin des Atems, deren Instrument nicht Zirkel und Lineal sind, sondern die Rückenmuskulatur, das Schulterblatt, die Ferse im Verhältnis zur Hüfte – und wenn sie nach einer Weile innehält, sagt sie nichts weiter als:

„Der Rücken ist das erste, was eine Bewegung denkt.“

Arp, der eben noch geglaubt hatte, den Zusammenhang zwischen Raum und Fläche durch Formen beherrschen zu können, blickt zu ihr hinüber, nicht erstaunt, nicht verlegen, sondern wie jemand, dem eben der Maßstab verrutscht ist, nicht weil er falsch war, sondern weil das, was gemessen werden sollte, sich nicht in Zahlen übersetzen lässt – und während Sophie wortlos neben Suzanne tritt und beginnt, sich zu bewegen, nicht wie eine Schülerin, nicht wie eine Darstellerin, sondern wie jemand, der in sich zurückkehrt, um sich neu zu ordnen, bleibt Arp stehen, zögert, neigt den Kopf und versucht, mit den Augen zu begreifen, was der Körper noch nicht versteht.

Als Suzanne ihm ein Zeichen gibt, leise, kaum sichtbar, ein Impuls aus dem Handgelenk heraus, geht er ein paar Schritte, zögernd, tastend, wie jemand, der einen Raum betritt, in dem etwas Heiliges liegt, aber nicht benannt werden darf, und schon beim dritten Schritt stolpert er, sanft, fast absichtlich, über einen auf dem Boden liegenden Papierschnitt – eine ovale Form, die Sophie

vielleicht absichtlich dort hingelegt hat oder auch nicht –, und als er sich wieder fängt, sagt er leise, eher zu sich selbst als zu den anderen: „Form ist das, was bleibt, wenn der Wille geht.“

Suzanne hört ihn, bleibt stehen, lächelt nicht, aber nickt, so wie jemand nickt, der etwas erkannt hat, ohne es bestätigen zu müssen, und antwortet nur: „Oder was kommt, wenn er nicht mehr genügt.“

Während draußen die Straßen leerer werden, als würden auch sie sich zurückziehen aus einem Sommer, der keinen Ausgang bietet, beginnt in diesem Raum ein neuer Takt – ein Takt, der nicht zählt, sondern trägt, der nicht dirigiert wird, sondern geschieht, ein Takt, in dem das Denken nicht verschwindet, sondern in andere Zellen zieht, in die Zwischenräume, in den Rücken, in das Gehen, das kein Ziel braucht, um gültig zu sein.

September 1916 – Katja Wulff und Emmy Hennings am Fluss

Sie gehen nebeneinander her, ohne Absprache, ohne Ziel, nur in jenem geteilten Schweigen, das nicht aus Verlegenheit, sondern aus Übermüdung entsteht – die eine mit dem Blick nach unten, tastend, als wollte sie jeden Schritt prüfen, ob der Boden ihn verdient; die andere geradeaus, mit schmalen Mund, aber weichem Nacken, in einer Haltung, die nicht Haltung genannt werden will, sondern eher ein Gleichgewicht ist zwischen Präsenz und Rückzug – und während hinter ihnen das Cabaret Voltaire langsam seine Form verliert, wie ein überreizter Muskel, der zittert, aber nicht nachgibt, beginnt zwischen diesen beiden Körpern ein anderes Gespräch, das sich nicht in Silben fasst, sondern in Gelenken, in Atemzügen und Richtungswechseln, die mehr sagen als alle Manifeste.

Emmy Hennings, die in den letzten Monaten Nacht für Nacht gesungen, gelesen, improvisiert, geschauspielert, geatmet hat – immer mit einem Hauch Überlebensnot, als hinge ihre Stimme an einer letzten Hoffnung –, geht heute langsamer als sonst, nicht aus Schwäche, sondern weil der Lärm in ihr nicht mehr ruft, sondern leicht nachhallt, weil die Bühne, auf der sie alles gegeben hat, keine Antwort gibt, nur ein vages Echo – und weil der Rückzug Hugos, ihres Geliebten, aus dem Cabaret ein Vakuum hinterließ, das Tzara mit Worten zu füllen versucht, aber das eigentlich nach Stille verlangt.

Katja Wulff, Tänzerin, Bewegungslehrerin, Schülerin Labans, Freundin von Suzanne, kennt Sophie nur flüchtig, hat Arp zwei-, vielleicht dreimal gesehen – im Schatten, im Vorübergehen, mit einem flüchtigen Blick, der mehr wahrnahm als verstand –, aber sie hat gespürt, dass in diesem Kreis der Lauten und der Zerschneidenden, der Lachenden und der Zerreißen etwas fehlt: ein Blick auf den Körper nicht als Träger des Gesagten, sondern als Ursprung von Bedeutung, als Form, die denkt, bevor sie verstanden wird.

„Du musst nicht sprechen“, sagt sie leise, während sie den Weg entlang der Limmat nehmen, vorbei an Kastanien, an Bretterzäunen, an einem Boot, das niemand mehr rudert – und Emmy sagt tatsächlich nichts, aber sie nickt, kaum merklich, und dann bleiben sie stehen, irgendwo zwischen Geräusch und Gras, und Katja dreht sich zu ihr, hebt die Arme nicht als Geste, sondern als Frage, beugt sich leicht zur Seite, wie eine Linie, die sich selbst prüft, und flüstert: „Nur einen Schritt. Du sollst nicht gehen, nur spüren, wohin er will.“

Emmy zögert, blickt auf ihre Schuhe, auf den Boden, auf den Fluss, dann hebt sie den linken Fuß, ohne ihn zu setzen, hält ihn in der Luft wie ein Versprechen, das sich noch nicht entschlossen hat, und in diesem Moment, in dem keine Bewegung geschieht und doch alles geschieht, atmet sie aus – nicht laut, nicht gezielt, sondern wie ein Blatt, das sich löst.

„Du warst oft zu schnell“, sagt Katja, „auf der Bühne, in den Worten. Vielleicht bist du eine Linie, die sich zu früh gekrümmt hat.“

Und Emmy, die zu lange für andere gerufen hat, für Hugo, für Zürich, für die Idee, dass Kunst ein Mittel gegen den Schmerz sei, antwortet: „Oder zu langsam, um sie rechtzeitig zu verlassen.“

Hinter ihnen tönt aus der Ferne ein Ruf, vielleicht Tzara, vielleicht nur ein Betrunkener, vielleicht ein neues Lautgedicht, das um Bedeutung ringt – aber sie drehen sich nicht um, sie stehen da, zwei Frauen, die sich nicht erklären müssen, weil ihre Körper längst mehr wissen als ihre Namen, und als sie weitergehen, ist nichts verändert und doch alles neu – der Schritt ist anders, nicht schneller, nicht sicherer, aber gegenwärtiger, als hätte der Fluss selbst ihnen kurz ein Maß gegeben, das keine Bühne braucht.

Oktober 1916 – Der Moment, in dem Arp aufhört, zu denken

Es begann mit einer Müdigkeit, die sich nicht mehr benennen ließ, nicht mehr zurechnen, nicht mehr erklären – eine Müdigkeit, die nichts mit Erschöpfung zu tun hatte, nicht mit Arbeit, nicht mit Schlaf, sondern mit jenem Zustand, der eintritt, wenn das Denken sich gegen sich selbst kehrt, weil es zu viel will, zu viel trennt, zu viel begreift, aber nichts mehr begreifen kann; und so saß Hans Arp an einem grauen Oktobervormittag in einem Raum, der sich langsam mit Herbstlicht füllte, an einem Tisch, der sich unter Papieren, Linien, Andeutungen, Kreisen und Leerräumen zu wölben schien, als wolle er ihn abwerfen, und dachte nichts mehr – nicht, weil er sich das Denken verboten hätte, sondern weil es von selbst gegangen war, wie ein Gast, der merkt, dass er stört.

Draußen war Zürich wie immer, nur etwas stiller, seit das Cabaret geschlossen, Ball verstummt und Tzara seltener geworden war; die Geräusche klangen dumpfer, der Wind ordentlicher, und selbst die Briefe, die kamen – meist aus Paris, manchmal aus Berlin – flatterten nicht mehr, sondern lagen brav auf dem Tisch, wartend, dass man sie endlich nicht las.

Arp legte die Schere zur Seite – nicht aus Absicht, sondern weil die Form, die eben noch entstehen wollte, plötzlich da lag, als sei sie gefallen, aber nicht gestürzt, sondern gelandet: ein Stück Papier, zart, oval, leicht gefaltet, das sich neben ein anderes legte, nicht durch Planung, nicht durch Gestus, sondern durch etwas, das er später „objektiven Zufall“ nennen würde: ein Begriff, der mehr wie ein Witz klang, als er ihn das erste Mal sprach, aber seitdem immer ernster wurde, je mehr er ihn anschaute.

Er klebte das Papier fest, nicht weil es fertig war, sondern weil es genau dort lag, wo es liegen wollte, und dann kam ein zweites hinzu, kleiner, dunkler, quer zur Richtung, die keine war, und ein drittes, das halb unter das erste glitt, wie aus Schüchternheit – und als er nach einer Stunde aufsaß, hatte sich vor ihm kein Bild gebildet, keine Komposition, kein System, sondern ein Zustand, der sich nicht erklären ließ, aber dennoch da war, ruhig, atmend, ohne Sprache.

Sophie trat ein, sah es an, sagte nichts – sie verstand es, wie man etwas versteht, das nicht für das Verstehen gemacht wurde; sie beugte sich vor, strich einmal mit der Hand über die Luft darüber, als wolle sie prüfen, ob die Balance stimmt, ob es hält, und nickte dann, nicht als Zustimmung, sondern als Anerkennung, dass etwas gelungen war, ohne gewollt zu sein.

Später am Abend, bei Tee und einer halben Orange, sagte sie nur: „Das ist keine Kunst. Das ist eine immanente Entscheidung, die man nicht trifft.“

Hans Arp lachte, leise, wie jemand, der sich in der eigenen Abwesenheit wieder sieht. Er wusste noch nicht, dass man solche Dinge Reliefs nennt, noch nicht, dass sie später in Museen hängen würden, gerahmt, erklärt, verklärt – er wusste nur, dass der Moment, in dem er die Kontrolle verlor, der erste war, in dem er wirklich sah.

Draußen vor dem Fenster, unter einem Baum, der seine Blätter abwarf wie Gedanken, die zu viel gewollt haben, lag ein einzelner Kreis aus Papier – weggeweht, nicht vermisst, nicht gezeichnet – und vielleicht war es genau dieser, der das Ganze vollständig machte.

November 1916 – Die Zeitschrift „Cabaret Voltaire“ beginnt, sich selbst zu verfehlen

Es war kein Redaktionssitzungstisch, an dem sie saßen, kein Raum mit Plan, kein Schema an der Wand – es war eher ein Tisch, der schon zu viel gesehen hatte, zu viele Papiere, zu viele Versuche, Ordnung zu stiften, wo es nie Ordnung geben sollte, ein Tisch, der mehr flimmerte als trug, mehr schweigend widerstand als unterstützte, und dennoch saßen sie da: Tzara, unermüdlich, mit Manuskripten, die sich gegenseitig widersprachen, mit Sätzen, die sich überkreuzten, mit Fragen, die als Titel herhielten; Arp, der nicht schreiben wollte, sondern schneiden, aber schreiben musste, weil es sonst niemand verstand; Sophie, die am Rand saß, mit einem Notizbuch auf den Knien, in

dem keine Worte standen, nur kleine Skizzen, Raster, Rhythmen, Felder – und Marcel Janco, der immer wieder von vorne begann, weil kein Layout dem Genüge tat, was nicht gegliedert sein wollte. Sie wollten ein Heft machen, eine erste Zeitschrift, sie wollten Dada binden, nachträglich, rückwirkend, rufend, haltend – sie wollten den Wahnsinn der Monate seit Februar fassen, die Abende, die Gedichte, die Zettel, die Masken, die Stille, den Stuhl, der Arp traf, das Gedicht, das Ball verschluckte, die Tänze, die niemand verstand, und die Zeichnungen, die zu viel sagten, um erklärt zu werden – aber je länger sie saßen, je mehr Papier sich vor ihnen türmte, desto klarer wurde, dass Dada sich nicht in einem Format wiederfand, das Seiten hatte, Ränder, Spalten, Zwischenräume.

Tzara schrieb, strich, schrieb wieder, deklamierte Sätze wie „Dada ist ein Ohr, das sich weigert, zu hören“, und lachte, als wäre das bereits die Einleitung, während Arp aufstand, sich ein Stück Papier nahm, es zerriss, die Teile verschob, aufklebte, betrachtete, wieder entfernte, neu anordnete – und am Ende sagte: „Vielleicht braucht es keine Texte, sondern nur Positionen, mit denen man in die Kunst diskutieren kann.“

Sophie nahm eine Nadel und stach drei kleine Punkte in die Mitte ihres Blattes – nicht symmetrisch, nicht absichtslos, sondern genau da, wo sich alles zu verdichten schien: das Jahr, das Cabaret, der Laut, der Klang, der Leim – und Tzara sah es, wollte es abdrucken, aber sie verneinte, sagte nur: „Das bleibt, weil es im Gegensatz zum Dada zum Bleiben gewollt ist!“

Richard Huelsenbeck, frisch aus Berlin eingetroffen, mit zu viel Stimme, zu viel Idee, zu viel Tempo, brachte ein Gedicht mit, das aus Geräuschen bestand, aber so laut auf dem Papier wirkte, dass sie es spiegelverkehrt abdruckten, nur um sich selbst nicht zu verstehen.

Sie diskutierten das Cover, den Titel, das Datum – und weil die meisten Inhalte rückwirkend verfasst wurden, entschieden sie, das Heft auf „Juni 1916“ zu datieren, obwohl sie es erst im Spätwinter veröffentlichen würden – eine Geste, die mehr Wahrheit enthielt als jede Chronologie: Dada war nie da, wo man es fand.

Die Zeitschrift entstand – langsam, widerspenstig, gefaltet, geflickt, ein Zitatensarg, ein Flaschenpostmanifest –, sie enthielt Arp, Ball, Tzara, Tauber, Huelsenbeck, Janco, aber sie enthielt vor allem das, was fehlte: Emmy, die nicht schrieb, aber einst sang; Hugo, der nicht antwortete; den Geruch von Pappe; die Flecken an der Wand; den Moment, in dem keiner mehr lachen konnte – sie enthielt einen Schattenriss von etwas, das sich gegen Beschreibung wehrte, und das genau deshalb abgebildet wurde.

Am letzten Abend, als sie den Stapel verschnürten und auf den Fenstersims legten – noch ohne Verteiler, ohne Adresse –, sagte Arp: „Es ist zu viel geworden.“ Und Tzara: „Es ist nichts geworden.“ Und Sophie: „Es ist. Mehr braucht es nicht. Es ist!“

Dann fiel ein Exemplar vom Tisch – ganz von allein, ohne Bewegung, ohne Wind, ohne Absicht – und blieb offen liegen auf einer Seite, auf der nichts stand, nur ein leerer Rahmen.

Vielleicht war das der Moment, in dem man Dada zumindest in seiner Grundkomposition verstand.

Dezember 1916 – Huelsenbeck bringt den Takt, den keiner will

Der Winter war früh gekommen, mit einem Licht, das kaum noch zögerte, bevor es verblasste, und mit einer Kälte, die nicht schneidend war, sondern feucht und körpernah, wie ein Gedanke, der sich zu nah an die Haut legt – und sie saßen in einem Raum, der zu klein war für das, was sie vorhatten, aber zu groß für das, was übrig geblieben war: ein Tisch, ein Ofen, ein paar Manuskripte, Papier, ein Wasserglas mit einer toten Fliege, und mittendrin Huelsenbeck, neu, laut, voller Stimme. Er war erst seit Wochen in Zürich, aber er sprach, als sei er schon immer da gewesen, oder besser: als ob er schon immer gespürt hätte, dass er hier hingehörte – nicht zu den Kreisen, den Flächen, den Tänzen, sondern zu der Lücke zwischen zwei Lauten, in der die Luft explodieren kann, wenn man nur richtig trifft.

„Dada braucht Trommeln!“, rief er, nicht zum ersten Mal, und niemand antwortete – Tzara blätterte in einem Heft, auf dem mit rotem Stift „nichts“ stand, Arp schob zwei Papierstücke aneinander, die sich nicht berührten, aber voneinander wussten, und Sophie, die eigentlich nicht mehr hier sein wollte, sondern lieber arbeitete, stickte auf ihrem Schoß ein Quadrat, das immer wieder zerfiel, weil der Faden sich spannte, wenn Huelsenbeck sprach.

„Was soll das?“, fragte er plötzlich in den Raum hinein und deutete auf eine Arbeit Arps – eine Reliefstruktur aus Formen, die keine Antwort gaben –, „Das ist still, schön – und tot.“

Arp blickte auf, nicht gekränkt, nicht erstaunt, sondern mit jener Ruhe, die man nur entwickelt, wenn man weiß, dass alles, was man macht, längst nicht mehr für andere geschieht.

„Es bewegt sich, wenn du hinsiehst“, sagte er.

Huelsenbeck lachte. Laut. Kurz. Und trommelte mit den Händen auf den Tisch – ein Rhythmus, unregelmäßig, aber zwingend –, dann rezitierte er ein Gedicht, das aus Silben bestand, aus Lauten, aus Atemstößen und spitzen Vokalen, und am Ende stand er auf, warf einen Stuhl um und rief:

„So klingt der Weltkrieg, wenn man ihn zerhaut!“

Tzara, der bis dahin geschwiegen hatte, nickte, nicht aus Zustimmung, sondern weil er den Satz sofort in Versalien dachte, auf einem Plakat, in einer Broschüre, im Manifest Nummer sieben oder acht – Dada war nicht ein Ton, sondern viele, und wenn es klang, dann musste es übertönen.

Später, als Huelsenbeck gegangen war, noch schneller, als er gekommen war, sagte Sophie nur: „Er hat recht, auf seine Art und Weise. Aber auch wir haben Recht, wenn man unsere Art und Weise akzeptiert.“

Hans Arp klebte zwei Formen übereinander, so dass sie einander nicht mehr verdeckten, sondern durchdrangen, und schrieb auf die Rückseite: „Gegensatz ist keine Kollision, sondern ein Echo.“ Das Cabaret Voltaire war in diesem Moment längst ein Echo geworden, aus dem der Nachruf auf Dada bis weit über die Dekade hinauszog, wie ein Widerhall ohne Resonanzkörper, oder wie ein Körper ohne Resonanz und dennoch Widerhall – wie man es dreht und wendet, es wendet sich doch am Ende nichts gegen den Dadaismus, wie er damals empfunden wurde: rein und pur.