Experimentierräume
in der österreichischen Literatur

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)

© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I.* Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmische Universität Pilsen

Experimentierräume
in der österreichischen Literatur

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)

Westböhmische Universität Pilsen
2019

Bundesministerium
Bildung, Wissenschaft
und Forschung

AKTION

Franz
Werfel
Stipendium
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:
Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:
Dr. habil. Attila Bombitz
Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:
Jakub Pokorný

Erschienen bei
Westböhmische Universität Pilsen
Univerzitní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von
PREKOMIA s.r.o.
Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten
Auflage: 300
Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmische Universität Pilsen, 2019
AutorInnen, 2019

9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren

Paola Di Mauro

Abstract
Dieser Beitrag befasst sich mit der Entwicklung von Wissen und Praktiken der Dada-Bewegung im Hinblick auf die 8. Dada-Soirée in Zürich am 9. April 1919. Innerhalb der Dada-Gruppe sticht insbesondere die Figur von Walter Serner hervor, der mit anderen (vor allem Tristan Tzara) als VertreterInnen der Dada-Bewegung mit zentralen Themen dieser Avantgarde auftritt, wie zum Beispiel: der Ablehnung der Autorschaft, der Vermischung von Kunst und Leben, mit Spiel oder Nihilismus als Reaktion auf den Krieg oder dem propagandistischen Element.

Schlüsselwörter
9. April 1919, Dada Zürich, Walter Serner, Antikunst, Nachkrieg

1. Vor 100 Jahren

L'art est mort. Vive Dada!
Walter Serner, *Letzte Lockerung*

Am 9. April 1919 fand im Saal zur Kaufleuten in Zürich die 8. Dada-Soirée statt. Es war die letzte große Aufführung jener Zürcher Dada-Bewegung, die 1916 im Cabaret Voltaire gegründet worden war. Mit Lesungen, Musikdarbietungen, Bildausstellungen und Tanzperformances verwirklichte man damals das „Zusammenspiel der Künste"[1] in Form einer orchestrierten Aufführung verschiedener KünstlerInnen aus verschiedenen Kunstbereichen nach dem Modell des Kandinsky'schen Gesamtkunstwerks, mit dem Hugo Ball und Richard Huelsenbeck während ihrer Zeit in München beim *Blauen Reiter* experimentiert hatten.[2]

[1] Richter, 1964, S. 34.
[2] „Ball und ich waren im Jahre 1912 in München zusammengewesen, Ball war Regisseur am Theater von Ida Roland. Wir sprachen von der neuen Kunst, wir trafen Kandinky … Wir lasen *Das Geistige in der Kunst* von Kandinsky." Huelsenbeck, 1984a, S. 17.

Es handelte sich um eine internationale Zusammenarbeit: Laut dem deutschen Dadaisten Hans Richter, der am damaligen Event mit der Konferenz *Gegen ohne* für *Dada* teilnahm, begann der Abend mit einem Gedicht des Schweden Viking Eggeling, gleich danach folgten Musik von Arnold Schönberg und Erik Satie, die Tanzperformance *Noir Cacadou* unter der Regie der Schweizerin Sophie Täuber und des Deutsch-Franzosen Hans Arp und die simultane Poesie *La fièvre du mâle* des Rumänen Tristan Tzara, die mit den Stimmen von 20 Menschen aufgeführt wurde.[3] Neben vielen anderen Auftritten wurde das Dada-Manifest *Letzte Lockerung* von Walter Serner vorgetragen, dem deutsch-böhmischen Schriftsteller, Außenseiter, Experimentator und ‚influencer' der Zürcher Dada-Gruppe.[4] Dieses öffentliche Debüt führte im Publikum zu einem Aufruhr, Serner wurde letztlich von der Bühne gejagt. Laut Zeitungsberichten, darunter das *St. Galler Blatt* vom 23. April 1919, sollen die Turbulenzen des Abends beinahe zu einer Schlägerei geführt haben.[5]

Nach Dada-Vorstellungen war die Publikumsrezeption ein wesentliches Element der konkreativen Dimension des avantgardistischen „offenen Kunstwerkes"[6]. Es handelte sich um künstlerische Praktiken, die vor allem in der ersten Phase einen überraschenden Effekt hatten: Das Zürcher Publikum hatte sich eine angenehme Aufführung erwartet und fand sich stattdessen inmitten eines Getümmels wieder, das auch zu physischen Konflikten führen konnte. Nach Walter Benjamins Einschätzung bedeutet dies: „Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß." Und noch genauer: „Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine *taktile* Qualität."[7]

Die Hauptprovokateure der 8. Dada-Soirée in Zürich waren Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck und Walter Serner.[8] Die performative ‚Begabung' Serners war sein typisches Markenzeichen; laut seinem Freund Christian Schad trat Serner als eine „agierende Puppe" auf, die sich fast wie eine Marionette aktivieren und unterbrechen konnte:

[3] Vgl. Richter, 1964, S. 80–83.
[4] Serner, 1919, S. 15–17. Vgl. auch Serner, 1920.
[5] Vgl. Sheppard, 1992, S. 56.
[6] Vgl. Eco, 1963.
[7] Benjamin, 1980, S. 502.
[8] Vgl. Richter, 1964, S. 18.

> Sein stets wacher Intellekt, der vor keiner Selbstsezierung zurückschreckte, und seine Fähigkeit, sich selbst als agierende Puppe zu sehen, gaben ihm die Möglichkeit, bewußt in Dinge sich hineinzusteigern, sie heftig zu erleben und dann plötzlich und ganz bewußt dieser Begeisterung als ‚vagem Irresein' ein Ende zu machen.[9]

Eine schriftliche Fassung der performatorischen Abendversammlung wurde in der internationalen Ausgabe der Zeitschrift *Anthologie Dada. Dada Nr. 4–5* wiedergegeben, in der unter anderem auch das Manifest *Letzte Lockerung* veröffentlicht wurde.[10] Im Umlauf war damals eine französische Version der gleichen Zeitschrift, in der Tzaras *Dada Manifest* (1918) herausgegeben wurde,[11] das in einem kontroversen Verhältnis zu Serners Text entsteht: Da die Niederschrift von Serners Manifest vor jenem Tzaras beendet wurde (und zwar im März 1918, wobei Vorstufen des Werkes auch in den Zeitschriften *Mistral* und *Sirius* erschienen), bestehe sogar die Möglichkeit, so Serner-Herausgeber und -Biograf Thomas Milch, dass Tzara bei dem deutsch-böhmischen Kollegen abgeschrieben habe.[12] Ohne auf weitere Details des bio-bibliografischen Streits einzugehen, soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass beide Manifeste als grundlegende theoretische Akte der Dada-Bewegung gelten, und dies genau in ihrer ‚auktorialen Überschneidung'.

Wie man sehen wird, ist die versuchte Aufhebung der Autorschaft ein sehr wichtiges Merkmal der Dada-Ästhetik. Aufgrund des konsequent kollektiven Charakters der Bewegung kann man den ‚Beginn' Dadas nicht eindeutig bestimmen: Zugunsten einer Kontextualisierung im deutschsprachigen Raum könnte die Einweihung im Cabaret Voltaire am 5. Februar 1916 als Gründungsakt angesehen werden, es könnten aber die einige Jahre früheren Manifestationen von Arthur Cravan oder Marcel Duchamp in einem internationalen Kontext genauso als Debüt gelten.

---

[9] Milch, 1977, S. 90.

[10] Serner, 1919, S. 15–17. In dieser Zeitschrift wurden auch anderer literarische Beiträge Serners veröffentlicht: „Bestes Pflaster auch roter Segen" (ebd., S. 8) und „Riesenprogramm Schlager auf Schlager einzig in seiner Art" (ebd., S. 17).

[11] Tzaras Manifest von 1918 wurde erstmals in der dritten Nummer von *Dada* veröffentlicht und in *Sept Manifestes Dada* (Paris, 1924) nachgedruckt. Vgl. hierzu Tzara, 1978.

[12] Vgl. Milch, 1977, S. 137f.

Wenn man allerdings eine Systematisierung von Prinzipien für die Anerkennung einer gemeinsamen ‚Dada-Poetik' als entscheidend ansieht, spielt die Produktion von Manifesten eine entscheidende Rolle: und zwar die schon erwähnten von Serner und Tzara sowie das Manifest Huelsenbecks, das bei der ersten Soirée am 12. April 1918 im Berliner *Club Dada* verlesen wurde.[13]

Beim Durchblättern von *Letzte Lockerung* in der *Anthologie Dada* wird die äußere Struktur sofort ersichtlich: Das Manifest besteht aus Paragrafen, die im Text „Grade" genannt werden, weil sich beim Lesen (als eine vage Wiedergabe davon, was wirklich an diesem Abend geschah) die Temperatur erhöht. Die Leitsätze beziehen sich vorwiegend auf Serners Angaben zum Verhalten des Dandys, einer Figur, die sehr charakteristisch für die künftige nicht-dadaistische Produktion des Autors ist. Das ist zum Beispiel am emblematischen männlichen Charakter von *Die Tigerin* (1925) zu sehen, mit dem sich Serner zweifelsohne identifizierte: „Man sah ihn häufig in den mondänen Kurorten, im Winter in Wien, London, Berlin, Rom. Er war immer elegant, fast stets allein, aber wenn er abgereist war, gab es irgendwie einen Skandal."[14]

Der Text enthält weitere autobiografische Bezüge, die auf der Grundlage des Briefwechsels Serner-Schad rekonstruiert worden sind: „Die *Letzte Lockerung*", so Gilgen, „bildet ein dichtes Geflecht verschiedenster Diskurse und Anspielungen."[15] In diesem Sinne und mit offensichtlichem Bezug auf das abenteuerliche Berliner Leben des leidenschaftlichen Autors sind auch die „Seidenstrümpfe" zu verstehen, die das Werk als erster ‚Grad' eröffnen – „1° Seidenstrümpfe können begriffen werden, Gauguins nicht"[16] – und es zirkulär mit dem zwölften Grad beschließen: „12° Damenseidenstrümpfe sind unschätzbar."[17]

Aufgrund ähnlicher intertextueller Zusammenhänge, darunter auch präzise Anspielungen auf Personen und Ereignisse der damaligen

[13] Das Manifest von Huelsenbeck wurde von vielen Dada-KünstlerInnen unterschrieben, u. a. von: „Tristan Tzara, Franz Jung, Georg Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preiß, Raoul Hausmann, Walter Mehring, O. Lüthy, Fréderic Glauser, Hugo Ball, Pierre Albert Birot, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Prampolini, R. van Rees, Madame van Rees, Hans Arp, G. Thäuber, Andrée Morosini, Francois Mombello-Pasquati". Huelsenbeck, 1920, S. 41.

[14] Serner, 1988, S. 12.

[15] Gilgen, 1994, S. 27.

[16] Serner, 1919, S. 17.

[17] Ebd.

Zeit,[18] weist der Text Serners im Vergleich zu jenem Tzaras eine weniger verständliche Struktur auf. Das gilt nicht nur in Bezug auf die nicht immer manifesten Bedeutungen, sondern auch auf die Sprache an sich, wobei Serners Text im Vergleich zum verwandten Manifest phonetisch intensiver dekonstruiert ist und stärker auf freien Assoziationen basiert: „12° Weltanschauungen sind Vokabelmischungen"[19] wird im 12. Grad zusammengefasst.

Vokabelmischungen kombinieren poetische, darstellende und appellative Ebenen, wobei das literarische Ergebnis ein rhizomatisches Kontinuum von Wortspielen ist, die in einem freien Szenarium durch Assonanzen miteinander assoziiert sind:

> Einmal von den Regeln konventioneller Sprachspiele befreit, stehen wilde Assoziationen gleichberechtigt neben logischen Deduktionen, Alliterationen und Interjektionen neben apodiktischen Aussagen, die poetische Sprachfunktion neben der darstellenden und der appellativen.[20]

Wie es auch in der charakteristischen Sprachentwicklung in der kindlichen Entwicklungsphase passiert, werden Wortspiele in Serners Text durch typische skatologische Ausdrücke verstärkt: „4° Über dieses Chaos von Dreck und Rätsel einen erlösenden Himmel stülpen!! Den Menschenmist ordnend durchduften!!!"[21] Es sei hier nur erwähnt, dass die exkrementelle Seite der Antikunst ein zentrales Interpretationsparadigma der Dada-Ästhetik ist und sich auch in Tzaras Manifest mit einem Hinweis auf die ‚Umwertung aller Werte' findet: „Die Moral hat die Nächstenliebe und das Mitleid bestimmt, zwei Talgkugeln, die wie Elephanten, wie Planeten gewachsen sind und die man gut kennt."[22]

In beiden Fällen, wie oft in der Dada-Literatur, kommt im skatologischen Gebrauch der Sprache das gegensätzliche Verlangen nach Reinheit zum Ausdruck: Allgemeiner formuliert tritt in Dada neben der Metapher des Faulens das ergänzende Streben nach Wiedergründung

[18] Vgl. Milch, 1989, S. 10–17.
[19] Serner, 1919, S. 17.
[20] Gilgen, 1994, S. 27.
[21] Serner, 1919, S. 15.
[22] Tzara, 1978, S. 25.

auf: „es gibt eine große destruktive, negative Arbeit zu verrichten. Kehren, Saubermachen.“[23]

2. Antikunst ist Leben

Im Gegensatz zu den benachbarten ‚historischen Avantgarden‘ will Dada gar keine klar umrissene künstlerische Strömung, kein kodifizierter ‚Ismus‘ sein. Dada ist demnach nicht Dadaismus zu nennen, wenn man philologisch genau sein will; vielmehr ist Dada durch eine behauptete Bedeutungslosigkeit gekennzeichnet: „Der Zauber eines Wortes – DADA –, der die Journalisten vor die Tür einer unerwarteten Welt gestellt hat, hat für uns keine Bedeutung.“[24]

Die Ablehnung einer die Bewegung einigenden Identität verbindet sich mit dem Versuch, die subjektive Identität aufzulösen. In dieser Hinsicht sind die diskursiven Praktiken von Dada eine Spiegelung des Angriffs der zeitgenössischen Psychoanalyse auf die Einseitigkeit des Ich-Prinzips. Nach dem Beschreibungs- und Erklärungsmodell der menschlichen Psyche ist das rationale Bewusstsein, mit dem man irrend die ganze Psyche identifiziert, in Wirklichkeit nur ein ‚Mieter im Haus‘, wobei andere unbewusste ‚Präsenzen‘ nicht ignoriert werden dürfen, wenn man nicht von deren Übermacht übertroffen sein will.[25]

Werden solche Grundprinzipien der Psychodynamik vollkommen in der avantgardistischen Welt rezipiert, steigert Dada sie ins Extreme. Wie der italienische Philosoph Massimo Cacciari auf eine sehr suggestive Weise erklärt, handle es sich bei Dada nicht um das Aufspalten des Ich in „Andere“, sondern darum, dass das Ich tatsächlich ein „Anderes“ werde:

> *Je, est un autre*. Dies – nach „Ich hab’ mein Sach’ auf Nichts gestellt“ – ist das andere Charakteristikum von Dada. Und damit wird etwas viel Geheimnisvolleres hinterfragt als die einfache innere Aufspaltung des Ich in einander immer abstrakter werdende Schichten und Eigenschaften. Ich ist ein anderer: Nicht nur erkenne ich kein *einzigartiges Ich* mehr, nicht nur hat sich das Ich in *andere* aufgespalten – sondern das Ich ist das Andere geworden: das andere des Selbst als Subjekt, das andere des Selbst als Fundament.[26]

[23] Ebd., S. 25. Zum skatologischen Gebrauch der Sprache vgl. Di Mauro, 2005, S. 224–229.
[24] Tzara, 1978, S. 17.
[25] Vgl. Jung, 2011.
[26] Cacciari, 1978, S. 24. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung von der Verfasserin.

Als Konsequenz des Ausfalls der Autorschaft und des allgemeineren Desemantisierungsprozesses der Kunst geschieht der Schöpfungsprozess über die serielle ‚Reproduzierbarkeit' – der Auraverlust der Kunst als epochales Thema, wie Benjamin darlegte. 1919 wurde das Werk *Das Gesetz der Serie* veröffentlicht, in dem der Wiener Wissenschaftler Paul Kammerer beschreibt, dass er Regelmäßigkeiten in zufälligen Sequenzen gefunden habe, die nur scheinbar unzusammenhängend seien.[27] Das Prinzip der Synchronizität, das viel später, und zwar 1950, von Carl Gustav Jung systematisiert wurde, scheint beinahe ein kennzeichnendes Element der Dada-Bewegung zu sein: „[D]er ‚Zufall' wurde unser Markenzeichen"[28], so Hans Richter. Sich den zufälligen, akausalen Umständen auszusetzen, implizierte, das Kunstwerk als ein *objet trouvé* zu verstehen. An der Basis des Dada-Schaffensprozesses war keine rationale, geordnet reflektierende Operation mehr zu finden, sondern eine spontane poetische Projektion.

In diesem Zusammenhang spielten sehr viele ‚kollektive' Arbeiten der Zürcher Zeit eine wichtige Rolle: etwa im Fall der *Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste* (1919) von Serner, Arp und Tzara, in der sich jeder so sehr mit den anderen identifizierte, dass es völlig irrelevant war, wer der Autor der einzelnen Kunst-Erfindungen war.[29] Die Zürcher Dadaisten traten gemeinsam auf, planten gemeinsam, diskutierten Tag und Nacht und schrieben gemeinsam; dank jenes Gruppenbewusstseins schuf man poetische Werke wie „Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und vom Spazierstock",[30] das vergleichbar mit der Unmittelbarkeit von Körperprozessen ist. Arp stellt dies, wie folgt, dar:

> Tzara, Serner und ich haben im Café de la Terrasse in Zürich einen Gedichtzyklus geschrieben: „Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und vom Spazierstock". Diese Art Dichtung wurde später von den Surrealisten „Automatische Dichtung" getauft. Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben. […] Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm paßt. Seine Gedichte gleichen der Natur: sie lachen, reimen, stinken wie die Natur. Nichtigkeiten, was die Menschen so nichtig nennen, sind

[27] Vgl. Kammerer, 1919.
[28] Richter, 1964, S. 52.
[29] Vgl. Prosenc, 1967, S. 57.
[30] Arp, Serner und Tzara, 1919.

> ihm so kostbar wie eine erhabene Rhetorik; denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern, und die Menschen erst maßen sich an, zu bestimmen, was schön und was häßlich sei.[31]

Eine solche metatheorische Erklärung des poetischen Konstitutionsprozesses, dessen Verbindung mit der automatischen Dichtung der SurrealistInnen hier aufgeklärt wird, wirkt als unmittelbarer Ausdruck des Lebens, des Bios. Denn das Gedicht entspringt tatsächlich – so Arp – „den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters". Die Körperlichkeit des poetischen Schaffens entspringt unmittelbar Körperorganen, insofern der Dichter „kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt". Es gibt keine mimetische Absicht, der Natur zu ähneln. „Gedichte gleichen der Natur" anhand biologischer Funktionen wie „[L]achen, [R]eimen, [S]tinken", wobei die Natur beinahe humanisiert ist.

Aus einer solchen Perspektive werden die Unterscheidung zwischen hohen und niedrigen (Kunst-)Werken und auch die Grenzen zwischen genialer Arbeit und Amateurkreation aufgehoben: „Nichtigkeiten" erobern den gleichen Platz „wie eine erhabene Rhetorik", „denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern".

Um solche spontane, automatische, zufällige Antikunst zu schaffen, war dennoch das direkte Eingreifen des Einzelnen notwendig: War die traditionelle Konzeption des künstlerischen ‚Genies' entthront, musste die Antikunst trotzdem von jemandem gemacht werden.[32] Serners reale Lebensumstände hatten eine besondere Nähe zu solchen Antikunst-Ansätzen; der Dada-Autor nahm in seinem Leben viele Identitätswechsel vor. Als ersten biografischen Akt der auktorialen Auflösung änderte der Schriftsteller seinen Namen. Am 15. Januar 1889 als Walter Eduard Seligmann geboren, änderte er am 19. Mai 1909 seinen Nachnamen in Serner, den Vornamen behielt er. Die keineswegs nebensächliche Bedeutung dieses Details könnte unter Berücksichtigung graphologischer Interpretationen erklärt werden, denen zufolge die Familiennamensignatur als der persönlichste Teil der Identität betrachtet wird, da sich darin die Beziehung zur eigenen ‚Erbschaft' und zur eigenen Familiengeschichte ausdrückt. Darauf verzichtet Serner mit seinem ersten radikalen dadaistischen und zugleich dandyistischen Akt.

[31] Arp, 1995, S. 54.
[32] Vgl. Brandt, 1995, S. 137.

Im Juni desselben Jahres kommt es in seinem Leben zu einem weiteren Übergangsritus: Er konvertiert vom jüdischen zum katholischen Glauben.[33] Jenseits dieser Namens- und Glaubensänderung wird die Dekonstruktion von Serners Identität nach und nach um weitere Aspekte ergänzt. In diesem Sinn ist die Bedeutung ‚räumlicher' Elemente in Serners Biografie hervorzuheben: Schon 1909, als junger Mann, zieht Serner aus dem böhmischen Karlsbad nach Wien, 1911 nach Berlin, 1915 in die Schweiz. Ein weiterer topografischer Ausdruck seiner Neigung zur Veränderung ist der häufige Wohnungswechsel innerhalb der Städte, in denen er lebte[34] – in Zürich noch häufiger als anderswo.

Die erwähnten Verwandlungen und Veränderungen in seinem Leben sind dennoch nicht nur als bloßes Zeichen einer kaleidoskopischen Chaoshaftigkeit zu verstehen: Die dem Dandy-Stereotyp eigene ungeordnete Spontanität enthüllt einen gegensätzlichen, aber wesentlichen Aspekt der Dada-Bewegung. In der Tat bemerkt man in Serners Biografie interessante Züge, die auf eine gute Lebensorganisation schließen lassen, etwa die Dauer seines Studiums, das er im Juni 1909 begann und pünktlich im Mai 1913 mit dem Doktorgrad abschloss.

In vielerlei Hinsicht überschneidet sich das Studium der Rechtswissenschaft mit Serners performativer Welt. Recht und Spiel, Gericht und Theater haben vieles gemeinsam; sie können als metaphorische Räume betrachtet werden, die einen (juristischen oder theatralischen) formellen ‚Ritus' benötigen. Zudem sind beide Welten infolge der ‚theatralischen' Wesenheit des Gesetzes, das sich auf einer anderen Ebene als die ‚Natur' befindet, auch aufgrund inhaltlicher Analogien vereint – nämlich infolge seiner *vertraglichen* Dimension, die sich manchmal von naturrechtlichen Grundsätzen entfernt. Die Wahrnehmung dieser ‚theatralisierten' Aspekte drückt sich in Serners Biografie und Poetik mit dem Ziel aus, die Vollkommenheit der ‚Täuschung' der Wirklichkeit und die Betrachtung jeder Performance als möglichen Ort der Wahrheit hervorzuheben.[35]

[33] Vgl. Milch, 1989, S. 10–17.
[34] Vgl. Backes-Haase, 1988.
[35] Vgl. Pieroth, 2018, S. 210–215.

3. Antikunst vor dem Krieg

Die Zürcher Dada-Bewegung war stark vom spezifischen Kontext der Nachkriegszeit geprägt. Im April 1919, dem zeitlichen Bezugsrahmen dieser Abhandlung, war der katastrophale Weltkrieg erst seit einem Jahr beendet. Dennoch wurden bereits alle Rahmenbedingungen geschaffen, die schließlich zum nächsten Weltkrieg führen sollten. 1919 war das Gründungsjahr der Weimarer Republik und der Schweizer Gesellschaft der Nationen, wobei die in Genf gegründete internationale Organisation zum Schutz des Friedens keine aktive militärische Macht ausüben konnte, was das schnelle Aufkommen der europäischen Faschismen ermöglichte.

Damals war die neutrale Schweiz eine Insel des Friedens, die dank des Asylrechts EinwandererInnen aus allen Teilen Europas aufnahm, wobei die Schweizer Bevölkerung von 1860 bis 1959 von fünf Prozent auf 84 Prozent anstieg.[36] Rousseaus Heimat, idealer Ort der Toleranz,[37] hatte einen starken geistigen Einfluss auf die Dada-Gruppe von Zürich, die sich aus ausgewanderten KünstlerInnen internationaler Herkunft zusammensetzte: „[D]emonstrieren wir auf unsere Weise gegen den Krieg. Indem wir in die schweigende Nacht der Großstadtbalkone und Telegraphenleitungen hinunterrufen: *a bas la guerre!*“[38] Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich Dada als einzige nicht-interventionistische Avantgarde herausstellte: Die oft wiederkehrende Metapher des ‚Saubermachens‘ – die an die ‚Hygiene‘ von Marinetti erinnert – wird in keiner Dada-Aussage in kriegerische Ideologie umgesetzt, wie es bei den benachbarten Avantgarden durchaus passierte.

Miklavž Prosenc sieht, nach Durkheim, jene Zeit von einer „anomischen Unsicherheit“ gekennzeichnet. Der Kritiker beschreibt damit den Zustand der inneren Gesetzlosigkeit der Kriegs- und Nachkriegsjahre, der aus den damaligen Gefühlen von Unsicherheit und Angst entstand und sich in einem chaotischen Mangel an Regeln ausdrückte.[39] Die doppelte Ebene von gelebter Realität und Normativität, die das Verhalten des Einzelnen in gewissen Grenzen aufrechterhält, kam in der Zürcher Zwischenkriegszeit insbesondere in antithetischen

[36] Vgl. Meyer, 1973, S. 54.
[37] Vgl. Ball, 1946, S. 177.
[38] Ebd., S. 20–21.
[39] Vgl. „Das Problem des anomischen Verhaltens“. In: Prosenc, 1967, S. 78–83. Vgl. Durkheim, 1987.

Zügen zum Ausdruck. In diesem Sinne war Zürich ein suspendierter Raum, wo das ‚Spiel' als kathartisches Element wirkte. Für Zürcher Dada-KünstlerInnen, die sich über innovative Ideen der Kindererziehung mit einem Kinderarzt, einem gewissen Dr. Lehmann, unterhielten,[40] war das Spiel die Metapher ihrer erworbenen Freiheit, die befreiende Form der Sinn-Findung außerhalb des Alltagslebens ringsum.

Zusammen mit der ludischen Komponente ist das Imaginäre der Zeit stark von Nihilismus, Irrationalismus, von Terror, Angst, Verlassenheits- und Verzweiflungsgefühlen geprägt, die als Reaktion auf den Krieg zu sehen sind und die Dada-Bewegung in vielerlei Hinsicht beeinflussten. *Letzte Lockerung* wurde dementsprechend als eine „glänzende Analyse des Zeitalters des vollendeten Nihilismus"[41] definiert. Züge des epochalen Selbstzerstörungswunsches sind auch in Serners persönlichem Leben zu finden, wie sich aus dem Brief vom 18. Februar 1922 an seinen engsten Freund Christian Schad ergibt, den er zuvor in München besucht hatte:

> [...] ich hatte, seit ich München verlassen habe, schwere und häufige Selbstmordgedanken, aber lediglich auf Grund meiner Gesamtkatastrophe. [...] Begreifen Sie jetzt meine Berliner Dummheiten endlich? Dass ein Mensch wie ich, fertig bis zum Nichts mit allem, Blödheiten letzten Grades macht, um sich auszuhalten?[42]

Die Gegenüberstellung von „Blödheiten letzten Grades" und suizidaler Hoffnungslosigkeit verkleinert die Tragik des beschriebenen Ereignisses, das vom Briefautor selbst wie von außen mit ‚theatralischer' Distanz betrachtet wird. Bei Serner handelte es sich um die ostentativ zynische Pose der elegant aussehenden Dandy-Figur, die die Melancholie des ausgehenden Jahrhunderts in sich trägt. Solche inszenierten Charakterzüge kennzeichneten auch die anderen beiden ‚schwarzen Seelen' der Zürcher Gruppe, zu denen Serner privilegierte Beziehungen hatte – und zwar den schon mehrmals erwähnten Tristan Tzara und den Franzosen Francis Picabia: Hans Richter zufolge habe Letzterer den ‚Überlebensinstinkt' auf so radikale Weise in Frage gestellt, dass der Umgang mit ihm einer Todeserfahrung vergleichbar gewesen sei.[43]

---

[40] Vgl. Richter, 1964, S. 71.
[41] Drews, 1985, S. 150.
[42] Zit. n. Milch, 1989, S. 39.
[43] Vgl. Richter, 1964, S. 74–76.

Im Dada-Umfeld gab es jedoch auch konkrete Suizidfälle: Das antikünstlerische Verschwinden des Autors wird zum körperlichen Verschwinden durch seinen Tod. In diesem Sinne könnte man die Suizide von Jacques Vaché (1919), Jacques Rigaut (1929) und René Crevel (1935) verstehen oder auch die ‚verdächtigen' Todesfälle des Dichters und Boxers Arthur Cravan, der in Mexiko ertrunken sein soll, und von Johannes Theodor Baargeld, der bei einem Unwetter am Mont Blanc tödlich verunglückte.[44]

Derartige unglückliche Ereignisse könnten aber auch als Konsequenz der von Dada gewählten vitalistischen Lebensform – im Gegensatz zum stillen bürgerlichen Leben – gesehen werden, und nicht als explizite Suche nach dem Tod im Sinne eines nihilistischen „Verlangens nach Selbstzerstörung"[45]. Es stand im Zentrum des Interesses der Dada-Bohémiens, der bürgerlichen Langeweile zu entkommen, wie auch in *Letzte Lockerung* betont wird: „5° Der jeweilige landläufige Etat der bewohnten Erdoberfläche ist deshalb lediglich das folgerichtige Resultat einer unerträglich gewordenen Langeweile. Langeweile: nur als harmlosestes Wort."[46] Es handelte sich also um einen Zustand des ständigen Risikos, den Hans Richter mit dem *vivere pericolosamente* der futuristischen Avantgarde gleichsetzte.[47] Vor dem Hintergrund dieses besonderen Nihilismus mit vitalistischen Nuancen wirkt das Zufällige nicht als irrationales ‚Chaos', sondern als eine Vielzahl möglicher Ordnungen.

Otto Flake – mit Serner und Tzara Redakteur der Zeitschrift *Der Zeltweg* – meint bezüglich der vermeintlichen Nähe von Dada zu literarisch-philosophischen existenzialistischen Richtungen jener Zeit in einem Artikel vom 17. Juli 1919 in der *Vossischen Zeitung*:

> Aus Religiosität und Ironie der Romantiker entstand der Weltschmerz, von nichts sind die Dadaisten so entfernt. Gott bewahre, sagen sie, und hier wird ein *Temperamentunterschied* deutlich, der ein *Energieunterschied* ist: sie klagen nicht über die verlorene Kunst, sondern *lachen* darüber.[48]

---

[44] Vgl. Schwarz, 2003, S. 17.
[45] D'Este, 1993, S. 67.
[46] Serner, 1919, S. 15.
[47] Vgl. Richter, 1964, S. 222.
[48] Otto Flake, „Dadaismus". Zit. n. Sheppard, 1992, S. 64.

Das Lachen machte in Zürich den Unterschied, so Hanne Bergius über Dada.[49] Das kollektive, internationale und kriegsfeindliche Temperament von Dada machte den Unterschied. Dada-Seelen – und der Fall Serner ist in diesem Sinn beispielhaft – waren vielfältig, komplex, widersprüchlich: Nihilismus und Spiel existierten nebeneinander, das Spiel stellte sich mit seiner kreativen Zerstörung gegen das Nichts.

4. Antikunst ist Propaganda

„Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst.“[50] Nebeneinander existieren das virulente hemmungslose Element und das geordnete und regulierte. Ordnung und Chaos, hinter dem sich in einigen Fällen ein metaphysisches Bedürfnis verbirgt,[51] werden zu extremen Punkten, die sich anhand einer „widersprüchlichen Komplexität“[52] integrieren. Im Manifest Tzaras wird mehrmals erklärt: „*Ordnung = Unordnung; Ich = Nicht-Ich; Bejahung = Verneinung*: höchste Ausstrahlungen einer absoluten Kunst. Absolut in der Reinheit eines gegliederten kosmischen Chaos […]. Nur der Kontrast verbindet uns mit der Vergangenheit.“[53]

In ähnlicher Weise dekonstruiert Serner, der andere Theoretiker der Zürcher Dadaisten, die Wahr-Falsch-Dialektik als oxymoronische integrative Gegensätze, die als ein Lügen-Paradoxon gelten und die eigene Falschheit (oder Unwahrheit) behaupten. So wird im 52. Grad von *Letzte Lockerung* erläutert:

> Wenn ich sage: „Ich leugne die Wahrheit,“ so stehe ich mit dieser Behauptung innerhalb der Pole Wahr und Falsch, da ich behaupte, daß es Wahrheit nicht gibt: ich will also *diesen* Satz wahr haben. Der vollkommene Widerspruch: der Inhalt des Satzes wird durch den Satz selbst widerlegt. Jeder Satz ist demnach falsch, weil derjenige nicht wahr sein kann, der die Möglichkeit leugnet, etwas könne wahr sein…[54]

[49] Vgl. Bergius, 1989, S. 10–12.
[50] Richter, 1964, S. 66.
[51] Vgl. „La lingua del paradiso“. In: Di Mauro, 2005, S. 236–256.
[52] Richter, 1964, S. 9.
[53] Tzara, 1978, S. 20.
[54] Serner, 1920, S. 33–34.

In beiden Manifesten treffen viele Dada-Erklärungen auf ihr Gegenteil: In den unzähligen antinomischen Aussagen gilt der Widerspruch als absichtliche Ablehnung des Verifikationskriteriums, als Überwindung des ‚bipolaren westlichen Denkens' des späteren dekonstruktivistischen Kontextes, wobei unter anderem präzise Zusammenhänge dieser dadaistischen antinomischen Text-Prozeduren mit Feyerabends *Against the Method* hypothetisiert worden sind.[55] Die Dialektik Wahr-Falsch wird in Dada zu einer Poetik des Fälschbaren: Zu Propagandazwecken verflechten sich Wirklichkeit und Erfindung miteinander. „Dadaistische Dokumente", so Huelsenbeck, „sind *immer* gefälscht."[56]

Hinter dieser paradoxen Erklärung versteckt sich ein essenzielles Kennzeichen der historischen Rekonstruktionen von und über Dada, wobei ein Großteil der Sekundärliteratur im Laufe der Bewegung von Dada-Protagonisten geschrieben wurde, nicht unbedingt zugunsten der Zuverlässigkeit des Berichteten. Die unendliche Kontroverse um die Erfindung des Wortes „Dada", die sich noch über vier Jahrzehnte nach Ende der Bewegung hinzog, ist in dieser Hinsicht das prototypische Beispiel aller Fälschungspraktiken.[57] Die Herkunft des Wortes ‚Dada' ist ein emblematisches Beispiel der Mischung zwischen plausibler Realität und imaginativer Ausarbeitung derselben beziehungsweise zwischen der zufälligen Entdeckung des Wortes in einem Larousse-Wörterbuch durch Hugo Ball und der Version von Tristan Tzara, der am 8. Februar 1916 um 16 Uhr im Café Terrasse in Zürich das Wort erfand, mit einer Brioche im linken Nasenloch und vor Arp und seinen zwölf Kindern.[58] Die philologische jahrzehntelange Kontroverse um die Genealogie des Wortes Dada ist als Beispiel einer Praxis zu verstehen, auf die sich Dada mit der expliziten Absicht spezialisierte, die ‚Zuverlässigkeit' der Nachrichten über die Bewegung zu verwirren und den legendären *Dada-Mythos* zu erhöhen.[59]

Unter den Zürcher ‚Falschmeldungen' sind irreführende Mitteilungen zu erwähnen, mit denen die Mitglieder der Gruppe – meist Walter Serner und Tristan Tzara – die Presse angriffen und ihr Misstrauen und ihre Feindseligkeit besiegten: Das war der Fall bei der Ankündigung

[55] Vgl. Schings, 1996, S. 49, und Feyerabend, 1975.
[56] Huelsenbeck, 1984b, S. 117.
[57] Vgl. Prosenc, 1967, S. 60.
[58] Vgl. Arp, 1921, S. 3.
[59] Vgl. Meyer, 1973, S. 30–51.

eines Duells zwischen Tristan Tzara und Hans Arp (von Arp selbst weit verbreitet und später von ihm selbst wieder dementiert);[60] oder die Reihe von Scherz-Briefen, die ein gewisser Walter Helbig kurz nach dem Abend des 9. April 1919 an die *Züricher Post* sandte.[61]

Serners publizistische Tätigkeit geht dem Dada-Erlebnis voraus, da er an der Zeitschrift *Der Mistral* und an der künstlerischen Monatsschrift *Sirius* beteiligt war. Als Propaganda-Theoretiker der Zürcher Gruppe pflegte er an Avantgarde-Zeitschriften Dada-Manifeste und Veröffentlichungen unterschiedlicher Art zu senden.[62] Seine organisatorischen Bemühungen wurden insofern belohnt, als sich die Bewegung hauptsächlich durch persönliche künstlerische Beziehungen ausbreitete.

Auch der letzte Dada-Abend trug in dieser Hinsicht Serners Markenzeichen: Die ‚Eventorganisation' ist sehr detailliert, wie man anhand der zeitnahen, präzisen Kommunikation mit den Redaktionen der Zürcher Zeitungen oder aus der Verwaltung praktischer Details (wie Eintrittskarten oder Anzahl der zugelassenen BesucherInnen) sieht.[63] Eine solche Genauigkeit widerspricht dem Stereotyp von Dada als chaotischer Bewegung und enthüllt einen Teil ihrer Wesenheit, die theoretisch komplexer ist, als ihr spontaneistischer Aspekt vermuten lässt.[64]

Jene programmatische ‚Werbestrategie' hatte mit dem 8. Dada-Abend ein Ende: In diesem Sinn war die Vertreibung Serners von der Bühne durch das Publikum nicht rückgängig zu machen. Am Anfang der Zürcher Zeit wollten Dada-Aufführungen auf das Publikum eine Art Verfremdungseffekte ausüben: auf die ‚Rolle' aufmerksam machen, die die ZuschauerInnen in der Realität darstellten. Diese konnten aber nicht weiter über den performativen Sensationismus hinaus verstehen, was dahinter steckte und welche genaue ‚Botschaft' das ‚Mittel' des Skandals war: „Die Bürger haben den schmerzlichen Hohn in den Aufführungen und Reden der Dadaisten fast nie verstanden", gibt Huelsenbeck trostlos zu, „sie begriffen zwar den Ulk, sie wussten aber nicht, daß ihre eigene Lächerlichkeit zur Diskussion stand."[65]

---

[60] Vgl. Richter, 1964, S. 68.
[61] Vgl. *Züricher Post*, 6.–8. Mai 1919. Zit. n. Sheppard, 1992, S. 59–60.
[62] Vgl. Richter, 1964, S. 133.
[63] Vgl. Sheppard, 1992, S. 20, 28.
[64] Vgl. „Caso e caos". In: Di Mauro, 2005, S. 196–203.
[65] Huelsenbeck, 1994, S. 42.

5. Was übrig bleibt

Der anfängliche Charakter der Dada-Aufführungen als „Ulk mit Weltanschauungen", als eine Art philosophischer Witz ging allmählich verloren.[66] Nachdem die Zürcher Gruppe den Skandal und seine Möglichkeiten ausgenutzt hatte, wurden die Aufführungen geschickt kalkulierte Operationen, aus denen systematische Rasereien entstanden.[67] Die performativen Dada-Praktiken verwandelten sich in selbstgefällige Übungen, in denen die ursprüngliche Subversion zur Wiederholung manieristischer Formeln wurde. Der Skandal wurde zu einer bloßen Provokation als Selbstzweck, deren Wiederholung eine Zerstreuung der destabilisierenden Implikationen erzeugte. In diesem Sinn ist der Aprilabend als Höhepunkt der gesamten Schweizer Dada-Erfahrung anzusehen.

Am 26. September 1919 verließ Serner Zürich und übersiedelte zuerst nach Genf, dann nach Paris, wo er sich von seinem damaligen Dada-Gefährten Tzara distanzierte.[68] Vielleicht erkannte Serner aufgrund seiner performativen Begabung, wann sich die Dada-Performances endgültig entladen hatten und in welchen Widerspruch sie dadurch geraten waren: Dada-Antikunst wollte keine Kunst mehr produzieren; trotzdem nahm sie weiterhin an demselben unvermeidlichen Mechanismus der künstlerischen Produktion teil.

Nach dem Abend des 9. April vor 100 Jahren blieben die Techniken der Provokation wirkungslos, Dada stand vor dem üblichen Problem: neue Ausdrucksweisen mit der ursprünglichen subversiven Ladung zu finden. Ausgenutzt und normalisiert, wurde die Dada-Ästhetik von derselben Welt toleriert, die sie angreifen wollte. Die verächtliche Geste, die vor das wütende Zürcher Publikum geworfen worden war, wurde nun selbstreferenziell, vergleichbar mit jener Eitelkeit eines Don Quijote, der nichts mehr zu verändern vermag.[69]

Es handelt sich um das grundlegende Problem einer jeden Avantgarde: die Aufrechterhaltung der revolutionären Praxis trotz der Vergänglichkeit ihrer Ausdrucksformen. Nur unter der Bedingung eines kontinuierlichen Wandels hätte man die Früchte des revolutionären

[66] Füllner, 1983.
[67] Vgl. Bergius, 1989, S. 313.
[68] Vgl. Dankl und Schrott, 1993, S. 33–43.
[69] Vgl. Magris, 2002, S. 199.

Prozesses bewahren können. Mit anderen Worten, nämlich jenen Sylvia Brandts, zusammengefasst: Die Metatheorie der Kunst ist die erste Metatheorie, die Dada zerstören möchte; aber Dada selbst ist eine künstlerische Bewegung, die sich folglich selbst zur Selbstvernichtung verurteilt.[70] Aus diesem logischen Kurzschluss war kein Entkommen: Sobald die schöpferischen Irrationalisten ihren Gipfelpunkt erreicht hatten, blieb ihnen nichts anderes übrig, als das ikonoklastische Prinzip der Antikunst gegen sich selbst zu wenden.

Literaturverzeichnis

ARP, Hans, 1995. *Unsern täglichen Traum … Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich: Die Arche. ISBN 9783716021934

ARP, Hans, 1921. Déclaration. In: *Dada 8: Dada in Tirol au grand air/Der Sängerkrieg in Tirol*, o. S. [3].

ARP SERNER TZARA (société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste), 1919. Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock. In: *Der Zeltweg*. (1), o. S. [5–6].

BACKES-HAASE, Alfons, 1988. *Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes. Walter Serner, Autor der ‚Letzten Lockerung'*. Bielefeld: Aisthesis. ISBN 3925670181

BALL, Hugo, 1946. *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern: Josef Stocker. ISBN 3857911972

BENJAMIN, Walter, 1980. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Walter BENJAMIN. *Gesammelte Schriften.* Bd. 1,2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 471–508. ISBN 3518100289

BERGIUS, Hanne, 1989. *Das Lachen Dadas*. Gießen: Anabas. ISBN 9783870381417

BRANDT, Sylvia, 1995. *Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine Vergleichende Untersuchung*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. ISBN 9783631485477

BUONFINO Giancarlo, Massimo CACCIARI und Francesco DAL CO, 1978. *Avanguardia, Dada, Weimar*. Venezia: Arsenale Cooperativa Editrice. ISBN 8876480854

DANKL, Günther und Raoul SCHROTT, Hrsg., 1993. *DADAutriche 1907–1970. Hundert Jahre Dada in Österreich*. Innsbruck: Haymon. ISBN 9783852181417

[70] Vgl. Brandt, 1995, S. 133.

D'ESTE, Giovanni, 1993. *Die Eroberung des Nutzlosen*. Übers. v. Fernande D'Harnis. Alfter: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. ISBN 9783596183487

DI MAURO, Paola, 2005. *Antiarte Dada*. Acireale, Roma: Bonanno. ISBN 9788877962164

DREWS, Jörg, 1985. „Hinter jedem Satz hat man ein wildes Gelächter unmißverständlich anzudeuten". Zur geistigen Existenz Walter Serners. In: *manuskripte*. (89/90), S. 149–153. ISSN 00252638

DREWS, Jörg, Hrsg. 1981. *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918*. München: edition text + kritik. ISBN 9783883770819

DURKHEIM, Émile, 1987. *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris: Presses Universitaires de France. ISBN 2130456634

ECO, Umberto, 1963. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani. ISBN 8845274853

FÜLLNER, Karin, 1983. „Ulk mit Weltanschauung". Die dadaistische Großveranstaltung im Spiegel der zeitgenössischen Presse. In: Karin FÜLLNER. *Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten*. Heidelberg: Winteruniversitätsverlag, S. 170–185. ISBN 3533034690

GILGEN, Peter, 1994. Lockere Sprüche. Walter Serners *Letzte Lockerung* als Phänomenologie der tabula rasta. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposions Stanford Mai 1991.* Wien: Edition Praesens, S. 9–49. ISBN 9783901126598

HUELSENBECK, Richard, 1994. *Wozu Dada. Texte 1916–1936*. Hrsg. v. Herbert Kapfer. Gießen: Anabas. ISBN 9783870382643

HUELSENBECK, Richard, 1984a. *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. ISBN 349955402X

HUELSENBECK, Richard, 1984b. *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus*. Hamburg: Edition Nautilus. ISBN 9783921523216

HUELSENBECK, Richard, 1920. Einleitung. In: *Dada Almanach*. Einzelne Nummer, S. 3–9.

JUNG, Carl Gustav, 2011. *Gesammelte Werke. Die Dynamik des Unbewußten*. Bd. 8. Hrsg. v. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin, Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf. Ostfildern: Patmos. ISBN 9783843601269

KAMMERER, Paul, 1919. *Das Gesetz der Serie. Eine Lehre von den Wiederholungen im Leben und im Weltgeschehen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

MAGRIS, Claudio, 2002. *Dietro le parole*. Milano: Garzanti. ISBN 9788811675136

MEYER, Reinhart, 1973. *Dada in Zürich und Berlin 1916–1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion*. Kronberg im Taunus: Scriptor. ISBN 9783589000319

MILCH, Thomas, 1989. Chronik zu Leben und Werk Walter Serners. In: Herbert WIESNER, Hrsg. *Dr. Walter Serner. 1889–1942. Ausstellungsbuch*. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 10–15. ISBN 3926433055

MILCH, Thomas, Hrsg., 1977. *Walter Serner. Hirngeschwuer. Texte und Materialien. Walter Serner und Dada*. Erlangen: Renner. ISBN 9783921499191

PIEROTH, Bodo, 2018. *Deutsche Schriftsteller als angehende Juristen*. Berlin: De Gruyter. ISBN 9783110614947

PROSENC, Miklavž, 1967. *Die Dadaisten in Zürich*. Bonn: Bouvier. ISBN 9783416004152

PUFF-TROJAN, Andreas, 1989. *Kein Mensch wusste, wovon sie eigentlich sprachen. Fragmente einer Theorie der frühen Avantgarde, praktiziert nach den Reisen des Dr. Walter Serner* [Dissertation]. Wien: Universität Wien.

RICHTER, Hans, 1964. *Dada-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Mit einem Nachwort v. Werner Haftmann. Köln: Dumont Schauberg.

SCHINGS, Hubert, 1996. *Narrenspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt. Studien zu Mythos und Mythopoiese im Dadaismus*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. ISBN 9783631485866

SCHWARZ, Arturo. 2003. Lo spirito dadaista. In: Stefano CECCHETTO und Elena CÁRDENAS MALAGODI, Hrsg. *Dada a Zurigo. Cabaret Voltaire 1916–1920*. Milano: Mazzotta, S. 15–17. ISBN 9788820216207

SERNER, Walter, 1988a. *Gesammelte Werke. Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte*. Bd. 5. Hrsg. v. Thomas Milch. Erlangen, München: Renner. ISBN 3442092116

SERNER, Walter, 1988b. *Gesammelte Werke. Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. Bd. 9. Hrsg. v. Thomas Milch. München: Goldmann. ISBN 3442092159

SERNER, Walter, 1920. *Letzte Lockerung. Manifest Dada*. Hannover, Leipzig, Wien, Zürich: Paul Steegeman.

SERNER, Walter, 1919. Letzte Lockerung Manifest. In: *Dada 4–5: Anthologie Dada*, o. S. [15–17].

SHEPPARD, Richard, 1992. *Dada Zürich in Zeitungen. Cabarets, Ausstellungen, Berichte und Bluffs*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen.

TZARA, Tristan, 1978. *Sieben Dada-Manifeste*. Übers. v. Pierre Gallissaires. Hamburg: Nautilus. ISBN 9783921523209

Abstract
The paper deals with the development of knowledge and practice in the Dada movement in regard of the 8th Dada Soirée in Zurich on April 9, 1919. It is particularly Walter Serner who, among others (mainly Tristan Tzara) of the Dada group, gives voice to the central ideas of the avant garde group such as: the rejection of authorship, the blending of art and life, drama or nihilism as a reaction to war or elements of propaganda.

Keywords
April 9, 1919, Dada Zurich, Walter Serner, anti-art, post-war