

Daniel Ehrmann, Thomas Traupmann (Hg.)

Kollektives Schreiben



BRILL
FINK

Schreiben, zusammen

Kollektives Schreiben in Theorie und (avantgardistischer) Praxis

Sandro Zanetti

Schreibt man je alleine? Und was genau hieße das, alleine zu schreiben? Im Theater, im Film, im Tanz, in der Musik oder in der Architektur ist es der Regelfall, dass der Produktionsprozess von mehreren Akteuren oder Akteurinnen gestaltet wird. In der Literatur dagegen ist der Produktionsprozess, verstanden als Schreibprozess, meistens eine solitäre Angelegenheit. Zumindest auf den ersten Blick: Kaum je wird man jedenfalls zu zweit einen Stift halten oder auf derselben Tastatur und vor demselben Bildschirm einen Text formulieren. Mit den elektronischen Medien und entsprechender Software ist es heutzutage zwar tatsächlich einfacher geworden, zu zweit oder zu mehreren sogar exakt gleichzeitig an einem Text zu schreiben – und dies selbst an unterschiedlichen Orten auf der Welt: Der Cursor zeigt an, wer gerade wo am gemeinsamen Text schreibt.¹ Der Regelfall scheint im Bereich der Literatur allerdings nach wie vor der zu sein, dass die Arbeit an einzelnen Formulierungen und Wendungen, die Gestaltung von Rhythmik und Tempo sowie auch der Verlauf eines Gesamtprojektes insgesamt eine Konzentration erfordern, die sich nicht ohne Weiteres teilen oder delegieren lässt.

Anders sieht es aus, wenn man den Prozess in seiner Gesamtheit als gestaffelten Prozess mit unterschiedlichen Phasen und Graden kommunikativer Öffnung betrachtet. Lektoren, Mentorinnen, Verleger oder – in den vergangenen Jahrzehnten in deutlich steigender Tendenz – Literaturagentinnen spielen nicht erst seit heute vor allem im Bereich der professionalisierten Produktion von Literatur eine viel größere Rolle,² als die altehrwürdigen oder heutzutage simultan von den entsprechenden Marketingabteilungen produzierten Bilder *einzelner* Schreibindividuen nahelegen (sollen). Wer und was arbeitet alles mit an der Vorstellung, Literatur sei das Produkt Einzelner? Dazu kommt: Zu den unterschiedlichen Momenten des Schreibens werden nicht nur stets Vorbedingungen oder Vorgaben gehört haben, die

1 Dokumente auf Google Docs lassen sich beispielsweise auf diese kollektive und simultane Weise bearbeiten.

2 Der aktuelle Stand der diesbezüglichen Diskussion ist dokumentiert in: Johanne Mohs, Katrin Zimmermann und Marie Caffari (Hrsg.), *Schreiben im Zwiegespräch / Writing as Dialogue. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur / Practices of Editors and Mentors in Contemporary Literature*, Bielefeld: transcript 2019.

dem konzentrierten ‚individuellen‘ Prozess selbst vorausgehen (Formatvorgaben, vorangegangene kommunikative Impulse, die ganze Technik etc.) oder die auf ihn folgen (Übermittlungen, Redaktionen, wiederum Technik etc.). Die Momente des Schreibens sind selbst durch ganz und gar heterogene Beteiligungen technischer, körperlicher, sprachlicher Art bestimmt.³

Dass es also im Falle der Literatur zwar meistens *eine* Person ist, die hauptsächlich schreibt, wenn ein Text zustande kommt, ist vermutlich richtig – zumal in Abgrenzung zu den anderen Künsten wie dem Theater oder dem Film. Zugleich aber wäre es selbst im Falle eines Einsiedlers, der einsam in einer Höhle sitzt und dort ein Bündel Papier oder die Wände beschreibt, verkehrt, den Schreibprozess als reine Solo-Performance zu denken. Dagegen spricht schon, dass die Sprache, mit der schreibend hantiert wird, nie von einem selber erfunden wird,⁴ auch wenn die Möglichkeiten individueller Artikulation beträchtlich sind.

Schreibt man also je alleine? Höchstens in dem Sinne, dass zum Schreiben eines Textes im Moment des Schreibens nicht mehr als eine Person nötig ist, damit sich – was allerdings wichtig ist – im Verbund mit entsprechenden Materialien, Techniken und traditionsgebundenen Semantiken ein Text zustande bringen lässt. Fraglich ist im Übrigen, ob oder wie stark der Begriff des Schreibens überhaupt vom Kriterium ‚Person‘, ‚Subjekt‘ oder schlicht ‚Mensch‘ sowie von entsprechenden (Schreib-)Handlungen abhängig gemacht werden sollte, ob also beispielsweise auch Maschinen schreiben können – oder ob man für maschinelle Prozesse der Textproduktion nicht mit guten Gründen andere, passendere Begriffe und Formulierungen verwenden sollte (z.B. ‚Texte prozessieren‘).

Unabhängig davon, wie man diese Frage beantworten möchte: Sie wirft ein Licht auf das Problem der Annahme, man könne, in einem strengen Sinne, überhaupt ‚alleine schreiben‘. Denn hinter dieser Annahme, so sehr sie intuitiv

3 In den folgenden vier Bänden des ehemaligen Basler Schreibszenen-Projektes wurden diese heterogenen Bestimmungen des Schreibens ausführlich untersucht und theoretisch begründet: Martin Stingelin (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Fink 2004; Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsg.), *„SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Fink 2005; dies. (Hrsg.), *„System ohne General“*. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München: Fink 2006; dies. (Hrsg.), *„Schreiben heißt: sich selber lesen“*. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München: Fink 2008.

4 Auf diesem Punkt beharrte bereits Maurice Blanchot, der gerade in seiner Analyse der Einsamkeit des Schreibens auf jene Äußerlichkeit der Sprache stieß, die weder individuell noch subjektiv ist. Vgl. Maurice Blanchot, „La solitude essentielle“, in: ders., *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955, S. 11–32.

stimmt und entsprechende Bilder wachruft, verbirgt sich allzu leicht die Vorstellung, es sei tatsächlich das schreibende Subjekt allein, das in seinem Schreiben Texte hervorbringt. Spätestens diese Vorstellung aber ist irreführend. Denn sie setzt das Subjekt absolut und verkennt dabei tendenziell nicht nur die Rückwirkungen, die das Schreiben auf das Subjekt ausübt.⁵ Ausgeblendet werden tendenziell auch alle technischen, gestischen, sozialen, ökonomischen und sprachgeschichtlichen Faktoren, die in jedem Fall *mit* zum Schreiben gehören. Diese Faktoren seien hier am Anfang dieses Aufsatzes eigens noch einmal in Erinnerung gerufen, damit sich nicht in der Erörterung kollektiver Schreibprozesse die letztlich bloß vervielfältigte Fehlannahme verfestigt, man habe es beim kollektiven Schreiben schlicht mit der Summe individueller, einzelner, alleiniger, subjektiver, gar autonomer Schreibprozesse zu tun.

Deleuze/Guattari

Eine berühmt gewordene Attacke auf diese Fehlannahme lieferten Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Einleitung zu *Mille Plateaux* von 1980, in der sie sich an ihre gemeinsame Arbeit am *Anti-Ödipus* zurückerinnern: „Nous avons écrit *l'Anti-Cédipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde.“⁶ („Wir haben den *Anti-Ödipus* zu zweit geschrieben.

5 Grundlegend sind in diesem Zusammenhang immer noch die Ausführungen von Paul Valéry zu dem, was er in einem dynamischen Sinne ‚Werk‘ nennt (im Sinne von ‚Arbeit‘): „Das Werk verändert den Autor. Bei jeder Bewegung, die es aus ihm herausholt, erfährt er eine Veränderung. Ist es vollendet, wirkt es nochmals auf ihn. Er wird dann, zum Beispiel, derjenige, der fähig war, es zu erzeugen. Hinterher wird er irgendwie zum Erbauer des verwirklichten Ganzen – das ein Mythos ist.“ (Paul Valéry, „Weitere Windstriche“ [franz. 1934], übersetzt von Bernhard Böschenstein und Peter Szondi, in: ders., *Zur Theorie der Dichtkunst und Vermischte Gedanken*, hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/Main: Insel 1991, S. 247–277, hier S. 259) Zu den ersten wiederum, die nach Roland Barthes’ Diktum vom „Tod des Autors“ von einer „Wiederkehr des Autors“ in dem Sinne gesprochen haben, dass das „Schreiben“ – „im starken, transformierenden Sinne des Wortes“ – das „Leben“ selbst verändert, gehörte Barthes selbst. Vgl. Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hrsg. von Éric Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 321.

6 Hier und im Folgenden werden die Zitate auf Französisch und in deutscher Übersetzung wiedergegeben nach: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980, S. 9; dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 2002, S. 12. Die Rede vom vielfältigen Ich ist allerdings nicht neu, sie findet sich ausgerechnet schon beim Klassiker Goethe. Im Gespräch mit Frédéric Soret vom 17. Februar 1832 soll Goethe Folgendes gesagt haben: „Mon œuvre est celle d’un être collectif et elle porte le

Da jeder von uns mehrere war, ergab das schon eine ganze Menge.“) Deleuze/ Guattari führen aus, es sei in ihrem Schreiben darum gegangen, an einen Punkt zu gelangen, „où ça n’a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je“ („an dem es belanglos wird, ob man Ich sagt oder nicht“). Die Begründung, die folgt, erscheint bereits aus der Perspektive des Buches formuliert:

Un livre n’a pas d’objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu’on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l’extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu [...].

(Ein Buch hat weder ein Objekt noch ein Subjekt, es besteht aus verschieden geformten Materien, aus unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten. Wenn man das Buch einem Subjekt zuschreibt, lässt man diese Arbeit der Materien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen außer Acht. Man bastelt sich einen lieben Gott zurecht [...].)

In der unschwer als Nietzsche-Reflex⁷ erkennbaren Subjektkritik wird nicht nur die Instanz des Autors – des ‚Autor-Gottes‘ – als Bastelei der Rezeption (dis-) qualifiziert (die Annahme und Zuschreibung eines produzierenden Subjekts erfolgt primär aus der Perspektive der Rezeption). Mit dem Hinweis auf die „geformten Materien“ und „unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten“ sowie deren „Arbeit“ (!) wird zugleich die Aufmerksamkeit auf die ‚äußerlichen‘ Produktionsfaktoren gelenkt, als deren Effekt sich zuletzt womöglich noch die Vorstellung eines Subjekts bestimmen lässt.

Aus der Perspektive der Rezeption wird man gerade mit Blick auf *Mille Plateaux* tatsächlich fragen können: Wer waren oder wer sind denn Gilles Deleuze und Félix Guattari – für uns, die wir ‚sie‘ lesen? Große Namen? Spleenige Gelehrte? Wegweisende Denker? Kaum jedenfalls werden sie für uns

nom de Goethe.“ Zitiert nach: Wolfgang Herwig (Hrsg.), *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf dem Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, 5 Bde., München, Zürich: Artemis 1965–1987, S. 839 (Nr. 6954).

7 Einschlägig in diesem Zusammenhang ist nach wie vor die Stelle aus Nietzsches *Götzen-Dämmerung*: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben...“ (Friedrich Nietzsche, „Götzen-Dämmerung“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv/ Berlin, New York: de Gruyter 1980 [= KSA], Bd. 6, S. 55–161, hier S. 78). Weiter ausgeführt sind diese Überlegungen in Nietzsches Streitschrift *Zur Genealogie der Moral* (KSA 5, S. 279f.) sowie in einer Reihe von Nachlassnotizen aus dem Umkreis der *Genealogie*: „In jedem Urtheile steckt der ganze volle tiefe Glauben an Subjekt und Prädikat oder an Ursache und Wirkung; und dieser letzte Glaube (nämlich als die Behauptung daß jede Wirkung Thätigkeit sei und daß jede Thätigkeit einen Thäter voraussetze) ist sogar ein Einzelfall des ersteren, so daß der Glaube als Grundglaube übrig bleibt: es giebt Subjekte“ (KSA 12, S. 102, 2 [83]).

überhaupt je etwas anderes gewesen sein können als ein Effekt jenes Ensembles aus Medien und Daten (und ihren Geschwindigkeiten), den wir lesend oder in anderen Akten der Rezeption und Kommunikation produzieren. Mit eben solchen Effekten hat man es allerdings – ‚sich-selber-lesend‘: schreibend-lesend – bereits im Schreiben zu tun. Zu sagen, dass schreibend „jeder von uns mehrere war“, also „eine ganze Menge“, ergibt mehr Sinn, als man zunächst denken mag. Der ganze Kult um das Genie, wie er in den europäischen Literaturen ab dem 18. Jahrhundert, also historisch spät und außerdem nicht sehr lange boomte, war Ausdruck einer Komplexitätsreduktion, die parallel mit dem aufkommenden Buchmarkt entstand (und die mit dessen Niedergang in andere Felder wie etwa den Film wechselte).

Verschwunden ist die Komplexitätsreduktion schon aus diskurspraktischen Gründen allerdings nie. Aber sie erzeugte im Feld der Theorie – wie bei Deleuze/Guattari, später in den Debatten zur Materialität der Kommunikation⁸ ebenso wie in den theorieaffinen Bereichen der Schreibprozessforschung – ein produktives Unbehagen: Dieses resultierte aus den ideologischen Implikationen auktorialer Selbst- und Fremdbilder insgesamt (also nicht nur der Genieannahmen im engeren Sinne). An deren Stelle traten, zumindest dem Anspruch nach, differenziertere Erklärungsmuster, stärker materialbasierte Argumentationen, Forschungen, die den Blick freimachten für die faktisch pluralen und heterogenen Faktoren des Schreibens, die wiederum im kollektiven Schreiben noch potenziert werden. Das Unbehagen im Feld der Theorie hatte allerdings historische Vorläufer in der Literatur und in den Künsten selbst, insbesondere in den Avantgarden. An ihnen lassen sich die – ihrerseits nicht ideologiefreien – Implikationen, Fallstricke und Chancen kollektiven Schreibens so studieren, dass sie wiederum auch die Theorie weiterbringen.

Arp & Co

Die inzwischen bereits seit einigen Jahrzehnten ‚historisch‘ genannten Avantgarden im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts reagierten polemisch wie nie zuvor auf die damaligen Wiederbelebungsversuche genieorientierter Künstler- und Autorkonzeptionen sowie auf die daran gekoppelten Werkbehauptungen. Mit den dagegen propagierten gemeinschaftlichen Arbeits-, Darstellungs- und Kritikformen betreten die avantgardistischen Kollektive

⁸ Vgl. die Beiträge in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

zwar nicht grundsätzlich Neuland – wie man etwa im Rückblick auf die Romantik zeigen könnte. Aber sie setzten ihre auf Kooperation beruhenden Produktionsweisen und Artikulationsformen gegen eine spezifisch moderne Form individueller, um nicht zu sagen individualistischer Tätigkeit bzw. Poetik. Dabei orientierten sie sich wahlweise an ganz technischen oder materialen Vorgaben, rückten die politische Agitation in den Vordergrund oder setzten, wie Hans Arp in folgendem Rückblick aus seiner Erinnerungsschrift *Unsern täglichen Traum ...* von 1955, auf ein umfassendes Verständnis von „Natur“:

Die Arbeiten der konkreten Kunst sollten nicht die Unterschrift ihres Autors tragen. Diese Malereien, diese Bildhauerarbeiten – diese Dinge – sollten in der großen Werkstatt der Natur anonym sein wie die Wolken, die Berge, die Meere, die Tiere, die Menschen. Ja – auch die Menschen sollten sich in die Natur einfügen. Die Künstler sollten in einer Gemeinschaft arbeiten wie die Künstler des Mittelalters. 1915 schon versuchten dies O. van Rees, C. van Rees, Freundlich, Sophie Taeuber und ich.⁹

Von Literatur und vom gemeinsamen Schreiben ist an dieser Stelle nicht die Rede. Arp tut dies jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, ein paar Seiten vorher in derselben Erinnerungsschrift.

An dieser Stelle sei zunächst nur hervorgehoben, dass die Analyse kollektiver Produktionsprozesse, zumal wenn sie in der Vergangenheit liegen und nicht simultan beobachtet werden können, mit denselben methodologischen Schwierigkeiten konfrontiert ist wie die Analyse von Schreibprozessen einzelner Autorinnen oder Autoren: Was man davon wissen kann, ist auf Materialien (Spuren, Dokumente, Reste) zurückverwiesen, die sich oft nicht erhalten haben. Dabei sind auch die späteren Selbsteinschätzungen der beteiligten Akteure als Materialien aufzufassen. Bei diesen stellt sich allerdings wie bei allen anderen die Frage nach ihrer etwaigen Fiktionalität oder, positiv formuliert, ihrer imaginären Qualität. Die Schreibszenen-Forschung¹⁰ hat es sich in den vergangenen Jahren immer wieder zur Aufgabe gemacht, die fiktionalen Momente insbesondere in den Selbstaussagen und in erkennbar literarisierten Schilderungen wo immer möglich in kritischer Absicht zurückzubeziehen auf die überlieferten Materialien und das, was diese von sich aus zu erkennen geben. Die Spannung, die daraus wiederum resultieren kann, ist als solche untersuchungswürdig – oftmals spielt sie sich im Verhältnis von Konzept (Idee, Programmatik, Behauptung) und Akt (Umsetzung,

9 Hans Arp, *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich: Arche 1955, S. 79.

10 Vgl. die in Anm. 3 genannten Publikationen sowie die weiterführenden Informationen unter: www.schreibszenen.net (letzter Zugriff: 12.07.2020).

Materialisierung, Realisierung) ab.¹¹ Zuweilen bestimmt sie auch das Verhältnis von Theorie und Praxis mit.

Bei kollektiven Schreibprozessen ist die Möglichkeit einer solchen Spannung im Prinzip verschärft, weil mit der Anzahl der beteiligten Akteure und Akteurinnen auch die Chance steigt, dass die am Prozess Beteiligten sich *nicht* vollkommen einig darüber sind, wie der gemeinsame Prozess vonstattengehen soll. Dies umso mehr, als die bestimmenden Faktoren beim Schreiben eben durchaus heterogen sind. Zu diesen Faktoren zählen: technische Geräte, Schreibunterlagen, körperliche Dispositionen, persönliche Vorlieben, Konzepte, sprachgeschichtliche und gruppenspezifische Artikulations- und Distinktionsmuster, Schreiborte und -zeiten sowie weitere Elemente und Umstände. Diese wären in einem erweiterten Sinne als ‚Akteure‘ (nach Bruno Latour)¹² oder als ‚Aktanten‘ (mit freiem Bezug auf Algirdas Julien Greimas)¹³ zu bestimmen: darunter auch die von Deleuze/Guattari erwähnten „geformten Materien“ und „unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten“ sowie deren „Arbeit“.

Kollektives Schreiben ist in all diese Faktoren – respektive in das Zusammenspiel dieser ‚Akteure‘ oder ‚Aktanten‘ – ebenso verstrickt wie individuelles Schreiben. Nur dass beim kollektiven Schreiben die Möglichkeit einer Vervielfältigung der individuellen Adaptionen und Interpretationen dieser Faktoren hinzukommt. Um beim obigen Beispiel von Hans Arp zu bleiben: In welchem

11 Die Spannung zwischen Konzept und Akt ist für Produktionsprozesse insgesamt elementar. Vgl. Sandro Zanetti, „Zwischen Konzept und Akt. Spannungsmomente der Improvisation bei Quintilian und Andersen“, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hrsg.), *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld: transcript 2010, S. 95-106.

12 Vgl. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (engl. 2005), aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007; ders., *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie* (frz. 1999), aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

13 Vgl. Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse 1966, bes. S. 172–191 („Réflexions sur les modèles actantiels“), sowie ders., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris: Seuil 1970, bes. S. 249–270 („La structure des actants du récit“). In seinen späteren Studien unterscheidet Greimas zwischen Aktanten, Akteuren und Figuren. Vgl. ders., „Les actants, les acteurs et les figures“, in: ders., *Du sens II*, Paris: Seuil 1983, S. 49–66. Frei ist – mit Blick auf die Ausführungen oben zu den Akteuren bzw. Aktanten in *Schreibprozessen* – der Bezug auf Greimas, weil dieser seine Theorie der Aktanten ausschließlich im Bereich der Fiktion und Narratologie entwickelt – und *nicht* im Bereich der Wirklichkeit jenseits von Literatur. Da aber Schreibprozesse gerade an der Schnittstelle zwischen realen Schreiborten und -zeiten und ihren fiktionalen bzw. imaginären Extensionen stattfinden, wäre zu fragen, wie reale und imaginäre Akteure und Aktanten im Einzelnen zusammenwirken.

Namen spricht Arp, wenn er rund 40 Jahre nach dem thematisierten Ereignis betont, er habe „schon“ 1915 mit den genannten befreundeten Künstlerinnen und Künstlern gemeinschaftlich gearbeitet? Immerhin fällt auf, dass Arp *nicht* auf das Dada-Gründungsjahr 1916 rekurriert, sondern einen wichtigen Moment nicht nur in seinem eigenen künstlerischen Werdegang, sondern – wenn auch im Verbund mit anderen – in der Geschichte der Kunst überhaupt „schon“ früher (zumindest als Versuch) realisiert sieht. Der Hinweis auf die kollektive Dimension des scheinbar bloß anonymen, nicht auktorialen, ja natürlichen und im Grunde übergeschichtlichen Arbeitens hat durchaus auch eine strategische (und insofern wiederum auktoriale) Funktion.

Die Frage nach der Autorschaft erscheint bei kollektiven Produktionsprozessen zunächst vielschichtiger, komplizierter, auch konfliktbehafteter als bei stärker individualisierten Formen künstlerischer bzw. literarischer Hervorbringung und ihrer Autorisierung. Die Vielschichtigkeit bietet jedoch zugleich die Chance, Autorschaft insgesamt, auch mit Blick auf anscheinend weniger kooperative Arbeits- und Produktionsformen, in einem Feld ganz unterschiedlicher, dezidiert heterogener Akteure *und* Funktionen zu situieren. Methodologisch läge es hier nahe, mit einer Kombination aus Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und Michel Foucaults Überlegungen zu den unterschiedlichen *Autorfunktionen* zu arbeiten¹⁴ – und dabei nicht zu vergessen, was Roland Barthes zu dem Thema immer noch zu sagen hat: Wir haben es in der Rezeption – auch von kollektiven Schreibprozessen – nicht mit leibhaftigen Autoren oder Autorinnen zu tun, sondern mit Schrift, mit Spuren, mit Materialien und entsprechenden Abwesenheiten.¹⁵ Es wäre ein eigenes Vorhaben, eine solche Theorie auszuarbeiten. Dabei wäre zugleich an eine historische Perspektive zu denken, in der die unterschiedlichen Gewichtungen der möglichen auktorialen Funktionen sowie der damit korrespondierenden menschlichen und nicht-menschlichen Akteure in konkreten Produktions- bzw. Schreibprozessen untersucht werden (können).¹⁶ Ein Kapitel in dieser Geschichte wäre im Bereich der europäischen und amerikanischen Literaturen

14 Zu Latour vgl. Anm. 12, zu Foucault: Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ (frz. 1969), in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 1003–1041.

15 Vgl. Roland Barthes, „Der Tod des Autors“ (engl. 1967, frz. 1968), in: ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 57–63.

16 Die Frage nach der Regie war bereits für das Schreibszenen-Projekt elementar. Vgl. Martin Stingelin, „Schreiben“. Einleitung“, in: Stingelin (Hrsg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“* (Anm. 3). Weiterführend außerdem: Michael Gamper, „Kollektive

vermutlich für die Geniedebatte zu reservieren, ein anderes für die unterschiedlichen Konjunkturen kollektiver Schreibprojekte. Die ‚historischen‘ Avantgarden liefern für letztere besonders reichhaltiges Material.

Schon das Beispiel von Hans Arp mag verdeutlicht haben, dass es zum Grundzug avantgardistischer Praktiken und Poetiken gehört, den Status individueller Urhebererschaft kritisch zu befragen, gegebenenfalls sogar zu attackieren, wobei eine solche Attacke auch in Form einer Übererfüllung auktorialer Funktionen passieren kann (was etwa bei Marcel Duchamp und dessen hypertrophem Einsatz der Signatur der Fall ist). Zu den offensichtlichsten Niederschlägen dezidiert kollektiver, ja anti-individualistischer Artikulations- und Distributions- bzw. Propagandaformen künstlerischer Interventionen gehören die zahlreichen Zeitschriften und Manifeste, die von der Jahrhundertwende bis zum Ende der 1920er Jahre im Kontext von Futurismus, Expressionismus, Dada und Surrealismus erschienen sind. In den wenigsten Fällen ist es allerdings möglich, deren schreibpraktische Genese im Einzelnen nachzuvollziehen, da die entsprechenden Materialien meistens nicht überliefert sind. Und wo diese überliefert sind, hat man es bisweilen mit nachträglichen Bearbeitungen zu tun. So etwa beim „Eröffnungs-Manifest“, das Hugo Ball am 14. Juli 1916 auf dem „Ersten Dada-Abend“ im Zürcher Zunfthaus zur Waag vorgelesen haben soll.¹⁷ Vom berühmten Simultangedicht „L’amiral cherche une maison à louer“ („Der Admiral sucht ein Haus zur Miete“), das Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara am 31. März 1916 im Cabaret Voltaire vortrugen, weiß man auch nicht mehr als das, was am Ende in der Revue *Cabaret Voltaire* publiziert wurde.¹⁸ In vielen dieser Dokumente ist der Kollektivgedanke auf der Ebene dessen, was *behauptet* wird, omnipräsent. Das Wissen aber darüber, wie *tatsächlich* kooperiert wurde, fußt oftmals im Unsicheren. Dabei dürfte zwar klar sein, dass die Stoßrichtung der avantgardistischen Unternehmungen ohnehin nicht darin lag, künftigen Philologen zu gefallen. Die Behauptung als solche – also auch: die Behauptung eines Kollektivs – ist ihrerseits von Bedeutung. Aus

Autorschaft / kollektive Intelligenz: 1800–2000“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* XLV (2001), S. 380–403.

17 Vgl. Tobias Wilke, „The Making of a Manifesto. Historiography, Transcription, and the Beginnings of Dada“, in: *The Germanic Review* 91/4 (2016), Themenheft „Dada 1916/2016“, hrsg. von Nicola Behrmann und Tobias Wilke, S. 370–391. Eine deutsche Übersetzung dieses Aufsatzes erscheint in: Agathe Mareuge und Sandro Zanetti (Hrsg.), *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA*, Dijon: Les presses du réel 2021.

18 Tzara schreibt in dieser Revue: „La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janco et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.“ *Cabaret Voltaire*, Zürich 1916, S. 7. Am besten sind die historischen Dada-Dokumente inzwischen als hochaufgelöste Scans im Internet zugänglich: dada.lib.uiowa.edu.

analytischer Perspektive ist es jedoch gerade aufschlussreich zu sehen, *wie* die Kollektivbehauptungen zustande kommen, *wie* sie sich formieren und aus *welchen* konkreten Schreibpraktiken sie, sofern sich darüber etwas in Erfahrung bringen lässt, hervorgegangen sind.

Marinetti^x

Im Großen und Ganzen dürfte der Eindruck nicht täuschen, dass die in den Avantgarden lautwerdende Kritik am Konzept individuellen Schöpfertums besonders attraktiv ist für eine zeitgemäße Theoriebildung, die auf die Vielfalt und Heterogenität der involvierten (menschlichen und nicht-menschlichen) Akteure in sämtlichen künstlerischen bzw. literarischen Produktionsprozessen ebenso Acht geben möchte wie auf die darin in der Regel wirksamen „Dispositive“ der Macht.¹⁹ Bloß sollte dabei nicht vergessen gehen, dass sich auch und vielleicht gerade mit Blick auf kollektive Arbeitsprozesse die Frage nach den imaginären, den strategischen und programmatischen Dimensionen stellt – wobei diese gegebenenfalls in Spannung zu den materialen Spuren der gelegentlich dann doch dokumentierten Überlieferung stehen. Dazu ein Beispiel: Am 20. Februar 1909 erscheint auf der Titelseite der französischen Tageszeitung *Le Figaro* das futuristische Manifest von Filippo Tommaso Marinetti, das – nach einer Distanz markierenden Notiz der Zeitungsredaktion – wie folgt eingeleitet wird:

Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures.²⁰

(Wir hatten die ganze Nacht gewacht, meine Freunde und ich, unter den Moscheelampen, deren Kupferkuppeln, ebenso durchlöchert wie unsere Seele, elektrische Herzen hatten. Lange hatten wir auf opulenten persischen Teppichen unsere angeborene Trägheit breitgetreten, an den äußersten Grenzen der Logik diskutiert und das Papier mit irren Schreibereien zerkratzt.)²¹

19 Vgl. Michel Foucault, „Das Spiel des Michel Foucault“ (frz. 1977) (Gespräch mit D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), in: ders., *Schriften in vier Bänden* (Anm. 14), Bd. III, S. 391–429, bes. S. 392f.

20 Zit. n. dem Scan des Originals via: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730 (letzter Zugriff: 12.07.2020).

21 Die deutsche Übersetzung ist (m)eine modifizierte Kombination aus den in den beiden folgenden Publikationen abgedruckten Versionen: Manfred Hinz, „Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano“, in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), *Die ganze*

Marinetti behauptet nicht, er habe diesen einleitenden Text und das darauffolgende Manifest *zusammen* mit seinen Freunden geschrieben. Er vermittelt aber mit der Erwähnung von gemeinschaftlich zerkratztem „Papier mit irren Schreibereien“ doch den Eindruck einer insgesamt kollektiven Schreibszene, in deren weiteren Kontext auch der berichtende Text selbst sowie das anschließende Manifest gehören.

Vergleicht man die publizierte Fassung mit der Version, die sich im Nachlass Marinettis als Manuskript erhalten hat, fällt auf, dass gerade die Anfangspassage zunächst nicht in Form eines „Wir“ verfasst worden war (Abb. 3.1).²² Das Manuskript beginnt im ersten Anlauf in Ich-Form: „J'avais veillé toute la nuit“ („Ich hatte die ganze Nacht gewacht“). Der Satz wird danach aber durchgestrichen und (in der Zeile darüber) ersetzt durch: „Nous avons veillé toute la nuit, mes amis Deux Trois et moi, dans les salons de Poesia“ („Wir hatten die ganze Nacht gewacht, meine Freunde Zwei Drei und ich, in den Salons von Poesia“). *Poesia* ist der Name der Zeitschrift, die Marinetti gründete und von 1905 bis 1909 zusammen mit Sem Benelli und Vitaliano Ponti – vielleicht die Freunde Zwei und Drei – in Mailand herausgab. Der Name der Zeitschrift fällt in der publizierten Version ebenso weg wie die merkwürdig anonyme Charakterisierung der Freunde mit den Nummern Zwei und Drei (wobei Marinetti sich offensichtlich als Nummer Eins sah). Zwei weitere Verweise auf das Ich des Schreibers – „aussi ajouré que mon âme“ („ebenso durchbrochen wie meine Seele“) und „cœurs électriques (comme moi)“ („elektrische Herzen [wie ich]“) – fallen in der publizierten Version ebenso weg, wobei im ersten Fall „mon âme“ („meine Seele“) durch „notre âme“ („unsere Seele“) ersetzt wird. Es ist hier nicht möglich, auf den weiteren Fortgang des Manuskripts sowie die darauf bezogenen Änderungen einzugehen.²³ Ebenso müssen hier die unterschiedlichen Verteilaktionen des Manifests, auch im italienischen Sprachraum, die der *Figaro*-Publikation teils noch vorangegangen waren, außen vor bleiben. Was sich aber doch schon an den ersten Zeilen und ihren Änderungen ablesen lässt, ist dies: Marinetti bemüht sich offensichtlich darum, nicht als ein Einzelner zu sprechen, sondern die Stimme eines „Wir“ zu inszenieren. Es

Welt ist eine Manifestation“. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 109–131, hier S. 113; Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 3.

22 Abbildung sowie Zitate im Folgenden aus: Jean-Pierre Villers, *Le premier manifeste du futurism, édition critique avec, en fac-simile, le manuscrit original de F. T. Marinetti*, Ottawa: Éditions de l'Université de Ottawa 1986, S. 40 (Bildzitat) und S. 41 (Text).

23 Vgl. hierzu weiterführend: Hinz, „Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano“ (Anm. 21).

stellt sich hierbei die Frage, wie sehr Marinetti im Grunde nur seine eigene Stimme vervielfältigt (Marinetti hoch zwei oder drei ...). An den Spuren von Marinettis Schreibtätigkeit lässt sich jedenfalls gut nachvollziehen, wie leicht es diesem Autor fällt, das Pronomen „ich“ durch ein „wir“ zu ersetzen.

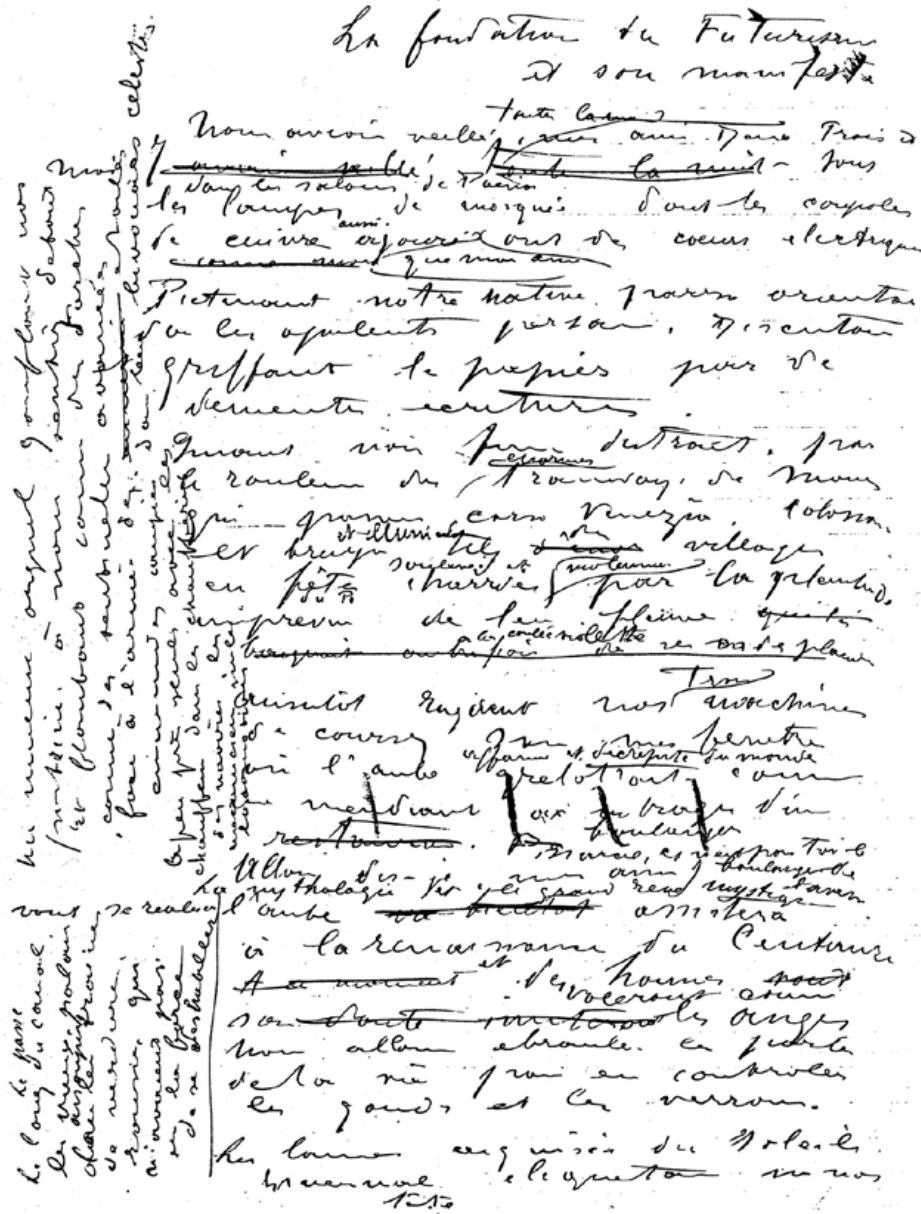


Abb. 3.1 Filippo Tommaso Marinetti, erste Seite des Manuskripts „La fondation du Futurisme et son manifeste“.

Wie gleich noch zu zeigen sein wird, ist Marinetti im Kontext avantgardistischer Kommunikationsstrategien nicht alleine mit seinem Versuch, im Namen eines Wir zu agieren. In den folgenden Passagen des Manifests und seines Vorspanns glaubt Marinetti, sogar im Namen einer ganzen Generation sprechen zu können (wie unheilvoll diese Entwicklung war, die ohne große Umwege in den italienischen Faschismus führte, sei hier nur in Klammer vermerkt). Schon an Hans Arps nachträglicher Betonung des Wir-Charakters der künstlerischen Produktion dürfte deutlich geworden sein, wie sehr eine solche Wir-Behauptung immer auch Züge einer Inszenierung trägt (deren politische Stoßrichtung war bei Arp allerdings eine ganz andere als bei Marinetti). Auch dort, wo die Behauptungen schlicht zutreffend sind, hat man es mit Inszenierungen zu tun. Für das Thema kollektiven Schreibens sind solche Wir-Behauptungen grundsätzlich aufschlussreich. Denn sie sind im Kontext einer Vielfalt *möglicher* Wir-Akteure nicht nur stets auf eine *bestimmte* Auswahl ausgerichtet, die sich im Einzelfall wiederum befragen lässt. Die Behauptungen sind immer auch eine Form der Selbstinterpretation derer, die sie äußern. Und wo es Interpretationen gibt, lässt sich fragen, wie stichhaltig sie sind. Nicht um Besserwisserei zu betreiben, sondern um ermessen zu können, worin ihre jeweilige Produktivität bzw. Poetik selbst dort besteht, wo sie sich womöglich als irreführend erweisen.

Zu den Wir-Behauptungen gehören gerade im Umfeld der Avantgarden immer auch Gesten der Abgrenzung und Ablehnung. Bestimmte Programmatiken oder Vorgängerbewegungen (und mindestens so oft die vergangenen literarischen und künstlerischen Zeugnisse überhaupt) werden negiert – nicht selten, um im Gegenzug die eigenen Vorhaben und Gruppendynamiken zu stärken. An kaum einem anderen Beispiel in der Geschichte der modernen Kunst und Literatur lässt sich dieser Prozess so gut beobachten wie an der von André Breton und Philippe Soupault betriebenen Praxis und Programmatik der *écriture automatique*.

Breton + Soupault

War das gemeinsam von André Breton und Philippe Soupault verfasste und 1920 publizierte Buch *Les Champs magnétiques* (*Die magnetischen Felder*) bereits eine surrealistische oder noch (bzw. noch nicht einmal) eine dadaistische Manifestation?²⁴ In späteren Stellungnahmen haben Breton und

²⁴ Die folgenden Passagen zur *écriture automatique* sowie zu Dada stammen zu einem Großteil aus einem Manuskript, das voraussichtlich in einer umfangreicheren französischen

Soupault jene Texte, die sie im Frühling 1919 in wenigen Tagen schrieben und im Herbst dann in ersten Auszügen in ihrer Zeitschrift *Littérature* (Nr. 8, 9 und 10) und 1920 schließlich als Buch publizierten, als eigentlichen Beginn des Surrealismus bezeichnet. Den Selbstaussagen Bretons und Soupaults zufolge haben sie in *Les Champs magnétiques* zum ersten Mal die Technik der *écriture automatique* angewandt.²⁵ Im ersten surrealistischen Manifest von 1924 geht Breton so weit, *Les Champs magnétiques* als „premier ouvrage purement surréaliste“ („erstes rein surrealistisches Werk“)²⁶ zu bezeichnen. In diesem Manifest beschreibt Breton auch die Vorgehensweise ausführlich: Möglichst schnell Drauflosschreiben – „écrivez vite!“ – ohne vorgefasste Gedanken und ohne Zensur durch Korrektur, das ist das surrealistische Programm der *écriture automatique*.²⁷

Was aber sind *Les Champs magnétiques*? Lange Zeit war man in der Beurteilung dieser Frage ganz auf die publizierten Druckfassungen sowie auf die Aussagen der Autoren selbst angewiesen, deren Berichte außerdem von Louis Aragon, der den beiden als Freund und dritter Mitherausgeber der Zeitschrift *Littérature* nahestand, ergänzt wurden. Seit das Originalmanuskript wieder aufgetaucht und 1988 bei Lachenal & Ritter in einer Faksimileausgabe zusammen mit einer typographischen Transkription publiziert worden ist, kann man die Aussagen der beiden Autoren mit der tatsächlichen Überlieferung abgleichen. Es fällt dann zunächst auf, dass die einzelnen Parteien jeweils von einer Person geschrieben wurden: manchmal von Blatt zu Blatt abwechselnd, manchmal auf mehreren aufeinanderfolgenden Blättern, die jeweils nur von Breton oder nur von Soupault beschrieben wurden. Außerdem finden sich auf einigen Blättern Korrekturen. Ob überhaupt korrigiert werden sollte, war den entsprechenden Selbstaussagen Bretons zufolge während des Schreibprozesses ein Diskussionspunkt zwischen den beiden.²⁸

Version in einem Band zu Kollektiven und Netzwerken der Avantgarde erscheint: Sandro Zanetti, „1916, 1917, 1918, 1919, 1920. Collectifs avantgardistes“, in: ders., Isabelle Ewig und Agathe Mareuge (Hrsg.), *Dada avant/après Dada. Lieux, communautés, réseaux*, Bern u.a.: Lang 2022 (im Erscheinen).

25 Hier und im Folgenden entnehme ich wichtige Informationen der Studie von Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, édition revue et corrigée, Paris: Librairie José Corti 1988, S. 160–258. Bonnet neigt allerdings dazu, sich die Sichtweise von Breton (besonders mit Blick auf Tzara und Dada) zu eigen zu machen.

26 André Breton, „Manifeste du surréalisme“ (1924), in: ders., *Œuvres complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris: Gallimard 1988, S. 309–346, hier S. 336.

27 Vgl. ebd., S. 331f.

28 Vgl. Bonnet, *André Breton* (Anm. 25), S. 166.

Breton bewunderte an Soupault, dass dieser offenbar kaum Probleme damit hatte, seinen Gedanken, nein, seinen Worten freien Lauf zu lassen. Breton zeigte dabei mehr Mühe, und er war es auch, der die meisten späteren Eingriffe in das ‚gemeinsame‘ Manuskript vornahm. Interessant sind insbesondere die Korrekturen im ersten Teil, „La Glace sans tain“ („Der durchsichtige Spiegel“), der auch vor allen weiteren in der Zeitschrift *Littérature* publiziert worden war. Breton war nicht nur derjenige, der am Ende die Zusammenführung der gesammelten Texte für die Buchpublikation 1920 vornahm. Er war auch derjenige, der in „La Glace sans tain“ an vielen Stellen im Manuskript das Pronomen „je“ bzw. „moi“, „mon“ etc. durch ein „nous“, „notre“ etc. ersetzte (Abb. 3.2 und 3.3).²⁹ Damit war zugleich der Weg dafür frei, den gemeinsam *autorisierten* Text von „La Glace sans tain“ am Ende durchgehend aus der Perspektive eines gemeinschaftlichen „Wir“ vernehmbar werden zu lassen.

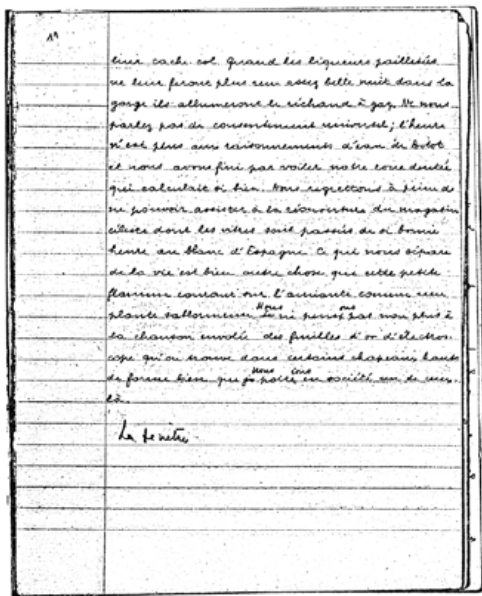


Abb. 3.2 André Breton und Philippe Soupault, Manuskriptseite zu *Les Champs magnétiques*, 1919 (Handschrift und Korrekturen von Breton, Fortsetzungshinweis „La fenêtre“ von Soupault).

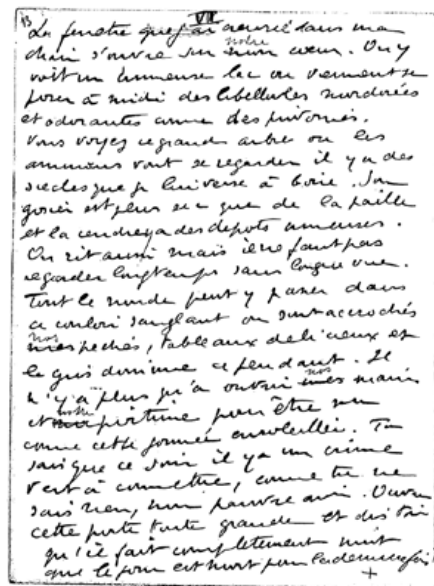


Abb. 3.3 André Breton und Philippe Soupault, Manuskriptseite zu *Les Champs magnétiques*, 1919 (Handschrift von Soupault, Korrekturen von Breton).

29 Abbildungen nach: André Breton und Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques. Le manuscrit original. Fac-similé et transcription*, Paris: Lachenal & Ritter 1988, S. 48 und S. 51. Eine ausführlichere Analyse des Manuskripts findet sich in: Sandro Zanetti, „Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus“, in: Giuriato/Stingelin/Zanetti (Hrsg.), „SCHREIBKUGEL“ (Anm. 3), S. 205-234.

Nur auf den ersten Blick ähneln die von Breton vorgenommenen Ersetzungen von „ich“ durch „wir“ der scheinbar identischen Operation, die Marinetti zehn Jahre vor Breton und Soupault auf dem Papier vollzog. Im Unterschied zu Marinettis Manifest sind *Les Champs magnétiques* tatsächlich zu zweit geschrieben. Allerdings wäre aufgrund der Druckfassung allein nicht zu eruieren, wer von den beiden Autoren, die für das gesamte Buch verantwortlich zeichnen, welche Teile geschrieben hat. Das Wir erhält hier einen anderen Stellenwert. Denn das Endprodukt ist eben zweifach autorisiert (was auch für die vorab in der Zeitschrift *Littérature* publizierten Teile gilt). Entsprechend suggeriert das Pronomen einen stärkeren Bezug zu den beiden Autoren, als dies bei Marinetti überhaupt der Fall sein könnte – mit eingerechnet, dass das sprechende Wir auch komplett fiktional sein könnte. Letzteres gälte allerdings auch für jedes Ich, so dass die Geste der Ersetzung von „ich“ durch „wir“ gleichwohl signifikant bleibt. In diesem Fall befördert sie jedenfalls die Suggestion nicht nur einer gemeinsamen Autorschaft im Sinne der Autorisierung am Ende, sondern auch – da zur expliziten Programmatik der *écriture automatique* gehört, dass *nicht* korrigiert werden soll – eines simultan-gemeinschaftlichen Schreibens.

Das Wir ist dabei Zeichen einer Entdifferenzierung dessen, was in der kooperativen – abwechselnden – Arbeit auf dem Papier faktisch unterschieden war und vom Manuskript her auch unterscheidbar bleibt. Das Wir steht aber, darin nun wiederum vergleichbar der Geste Marinettis, für die Etablierung einer ganzen Bewegung: hier des Surrealismus. Und so sehr es wiederum Breton und nicht Soupault war, der die Geste eines gemeinschaftlich-strategischen Wir auf den Weg brachte, so sehr war es im Anschluss an die gemeinschaftlichen Schreibexperimente derselbe Breton, der dem Surrealismus, den es als Bewegung zum Zeitpunkt der Niederschrift und Publikation von *Les Champs magnétiques* noch gar nicht gab, als Gründer- und Führerfigur vorzustehen trachtete. So tritt Breton im ersten surrealistischen Manifest von 1924 denn auch als dessen Alleinautor auf und nutzt seine Interpretation der gemeinsamen Schreibversuche in erster Linie dazu, die von ihm propagierte Bewegung insgesamt von ihren Vorläufern, besonders von Dada, abzusetzen.

Die Arbeit an *Les Champs magnétiques* verlief dagegen weniger spektakulär. Aragon berichtet davon, dass Breton vermutlich nicht in der Lage gewesen wäre, die experimentelle Schreibpraxis, die wesentlich im Absehen von allen gedanklichen Vorsätzen bestand, alleine zu betreiben. Nicht nur in diesem Fall war Breton mehr Strategie (sowie praktisch veranlagter Theoretiker) als Künstler. Soupault stand sich künstlerisch viel weniger selbst im Weg und schrieb mit einer gewissen Nonchalance drauflos. Breton wiederum zeigte sich erfreut darüber, dass die eigenen Niederschriften und diejenigen von Soupault allmählich ähnliche Muster offenbarten und somit auch als *ein* Text gelten

konnten: als ein depersonalisierter Text. Und doch als einer, der von zwei Personen autorisiert – oder jedenfalls: akzeptiert und befürwortet – werden konnte und auch wurde.

Als am 30. Mai 1920 das Buch *Les Champs magnétiques* erscheint, sind die programmatischen Weichen noch keineswegs gestellt. Wir befinden uns in der Zeit, in der Tristan Tzara – ab Anfang 1920, nachdem er Zürich Ende Dezember 1919 verlässt – Dada nach Paris trägt. Bereits im Mai 1919, also praktisch gleichzeitig mit Bretons und Soupaults Arbeit an *Les Champs magnétiques*, veröffentlicht Tzara in der Zeitschrift *Dada* Beiträge von Breton, Soupault und Aragon. Das geschieht noch von Zürich aus. Auf dem Titel der Zeitschriftennummer (Nr. 4–5) steht: *Anthologie Dada*. Nach Tzaras Ankunft in Paris finden diese Kooperationen eine Fortsetzung in der nächsten Nummer der Zeitschrift *Dada* (Nr. 6). Diese umfasst nur vier Seiten und gibt im Wesentlichen das Programm der Matinee des „Mouvement Dada“³⁰ vom 5. Februar 1920 (also zum vierjährigen Dada-Geburtstag) im Pariser Salon des Indépendants wieder. Auf dem Programm werden angekündigt: Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Dermée, Paul Éluard, Louis Aragon, Tristan Tzara. Auf der dritten Seite der Broschüre werden diese Namen wiederum – und noch viele mehr! – als „Présidents et Présidentes“ bezeichnet. Schon auf der zweiten Seite liest man: „Vivent les concubines et les concubistes. Tous les membres du mouvement DADA sont présidents.“ („Es leben die Konkubinen und Konkubisten. Alle Mitglieder der Bewegung DADA sind Präsidenten.“) Und auf der vierten und letzten Seite wird die Aussage noch zugespitzt: „Tout le monde est directeur du MOUVEMENT DADA“ („Jedermann ist Direktor der BEWEGUNG DADA“).

Man sieht schon an den versammelten irrwitzigen Aussagen, dass sich hier, zumindest auf dem Papier, eine anarchische Bewegung artikuliert, die geradezu darauf angelegt war, *keine* programmatische Stoßrichtung anzunehmen. Ganz im Unterschied dazu verfolgte der Surrealismus, wie Breton ihn in den folgenden Jahren prägte, durchaus eine solche: Es ging darum, das Unbewusste als kreative Kraft anzuerkennen und zu befördern. Die von Breton nachträglich im ersten Manifest des Surrealismus vorgenommene Indienstnahme von *Les Champs magnétiques* – und des darin sich artikulierenden Wir – folgt letztlich dem Vorsatz, sich im Feld der Literatur und Kunst strategisch zu positionieren. Später kamen politische Interessensbindungen hinzu. Das alles hatte mit Dada jedoch tatsächlich nicht mehr viel zu tun, und wohl auch nicht mehr so viel mit *Les Champs magnétiques*.

30 Zitate hier und im Folgenden direkt nach den Scans der genannten Originalzeitschriften auf: dada.lib.uiowa.edu/items/show/59 (letzter Zugriff: 12.07.2020).

Société Anonyme

Situiert man *Les Champs magnétiques* in ihrer Zeit, fällt eher auf, wie *nahe* sie den gleichzeitig betriebenen dadaistischen Schreibexperimenten stehen. Dies tun sie vor allem, weil sie sowohl kollektiv verfasst sind (was für die *écriture automatique* keineswegs zwingend ist) als auch auf eine psychologisierende Theorie (die wiederum für die spätere surrealistische Programmatik entscheidend ist) verzichten. Unter dem Kollektivnamen „Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste“ verfassen Hans Arp, Walter Serner und Tristan Tzara ebenfalls schon 1919 automatische Texte. „Société Anonyme“ bedeutet übersetzt „Aktiengesellschaft“. Aber der Kollektivname ist insgesamt wohl eher so zu übersetzen: „Anonyme Gesellschaft zur Ausbeutung des dadaistischen Vokabulars“. Ganz anonym ging es allerdings auch in dieser Schreib- und Publikationsgemeinschaft nicht zu und her. In der Zeitschrift *Der Zeltweg* sind neben der Kollektivbezeichnung auch die Namen Arps, Serners und Tzaras aufgeführt. Möchte man mehr über die Entstehung dieser gemeinsam verfassten Dada-Texte in Erfahrung bringen, ist man allerdings auch hier auf spätere Stellungnahmen der Beteiligten selbst angewiesen.

In dem bereits erwähnten Erinnerungsbuch *Unsern täglichen Traum...* von Hans Arp aus dem Jahr 1955 findet man einen Hinweis auch auf diese frühen dadaistischen Schreibexperimente. Es ist Arp hier nun offensichtlich daran gelegen, diese Art des gemeinsamen Schreibens *nicht* mit dem Surrealismus kurzzuschließen:

Tzara, Serner und ich haben im Café de la Terrasse in Zürich einen Gedichtzyklus geschrieben: ‚Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem 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. Weder der Postillon von Lonjumeau noch der Hexameter, weder Grammatik noch Ästhetik, weder Buddha noch das Sechste Gebot sollten ihn hindern. 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 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

Wer also wird die *écriture automatique* erfunden haben? Es ist sinnlos, diese Frage durch Nennung von ein oder zwei Namen beantworten zu wollen, zumal

³¹ Arp, *Unsern täglichen Traum ...* (Anm. 9), S. 54.

der Begriff bereits in der Parapsychologie und Psychiatrie des 19. Jahrhunderts verwendet worden war.³² Immerhin verschweigen sowohl Arp als auch Breton in ihren späteren Erklärungen nicht, dass es sich – jeweils – um *kollektive* Erfindungen und Praktiken handelte: im einen Fall von Arp, Tzara und Serfer, im anderen Fall von Breton und Soupault. Klar ist in dem Zusammenhang auch, dass Breton im Nachhinein daran gelegen war, einen historischen Ursprungsmoment für den Surrealismus zu erfinden. Nur so war es möglich, die ‚eigene‘ Bewegung von Dada abzugrenzen – und gleichzeitig Dada für beendet zu erklären.

Die nachträglichen Beschreibungen, Beurteilungen und Einordnungen der unterschiedlichen kollektiven Schreibexperimente vermitteln einen Eindruck davon, wie sehr die Konstitution eines bestimmten Kollektivs strategischen Gesichtspunkten folgen kann: Wer wird mit wem was erfunden und geprägt haben? Es handelt sich hier um ein diskursives Kräftefeld, dessen Ausgang Breton für den Surrealismus und Arp für Dada günstig aussehen lassen wollte. Für einen um Diskurs herrschaft ringenden Künstlerstrategen wie Breton muss es ein Problem gewesen sein, dass Dada das Modell einer Herrschaftsausübung durch Repräsentation zumindest auf der Ebene der Proklamationen ganz grundsätzlich infrage stellte. Wenn „Jedermann [...] Direktor der BEWEGUNG DADA“ ist oder „Alle Mitglieder der Bewegung DADA [...] Präsidenten“ sind, dann bedeutet das im Grunde den Ruin einer jeden Vorrangstellung, die jemand für eine Bewegung einnehmen möchte. Mit einer Bewegung, die aus lauter Präsidenten besteht, lässt sich kein Staat machen.

Für die Frage nach dem kollektiven Schreiben ist allerdings gerade dieser Ruin aufschlussreich. Denn er verweist darauf, dass die Rollenverteilungen, Anmaßungen und Zuschreibungen, die in kollektiven Schreibprozessen verschärft zur Disposition stehen, letztlich immer in einem Kräftefeld stattfinden: einem Kräftefeld, in dem die einzelnen Akteure, Faktoren und Funktionen nicht autonom sind, sondern in wechselseitigen Beziehungen stehen. Es handelt sich stets um ein „heterogenes Ensemble“³³ an Aspekten und ihren

32 Vgl. William James, „Notes on Automatic Writing“ (1889), in: ders., *The Works of William James. Essays in Psychical Research*, Cambridge (Massachusetts)-London: Harvard University Press 1986, S. 37–55; Pierre Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris: Félix Alcan 1889, u.a. S. 135, S. 244 und S. 417–420.

33 Der Begriff des „heterogenen Ensembles“ („ensemble hétérogène“) ist vor allem in der *Tel-Quel*-Gruppe zu einem Leitbegriff avanciert. Vgl. *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris: Éditions du Seuil 1968, S. 8, sowie Foucault, „Das Spiel des Michel Foucault“ (Anm. 19), S. 392. In der Schreibszenen-Forschung wurde er aus guten Gründen mehrfach aufgegriffen. Vgl. Stingelin, „Schreiben“. Einleitung“ (Anm. 16), bes. S. 13–15.

Beziehungen, die in den Blick genommen werden müssen, wenn über diese Prozesse etwas Stichhaltiges in Erfahrung gebracht werden können soll. Wenn das „Direktor“- oder „Präsidenten“-Sein einer *Vielzahl* von Beteiligten also bedeuten kann, dass zwischen all diesen Beteiligten keine vorgegebene Hierarchie besteht, dann wäre damit eine Einstellung gegenüber kollektiven Produktions- und folglich auch Schreibprozessen gewonnen, die ihrer Dynamik vielleicht gerecht werden kann.