

Susanne Klengel

Black Surrealism in Ted Joans' Zeitschrift *Dies und Das* (Berlin 1984)

If you should see
a man
walking
down a crowded street
talking aloud
to himself
don't run
in the opposite direction
but run toward him
for he is a POET!

You have NOTHING to fear
from the poet
but the TRUTH¹

Surrealismus in Berlin (West)

Im eingemauerten Westberlin – und teilweise vielleicht in Hamburg und Timbuktu – entstand in den Jahren 1983/1984 ein Projekt, das sich selbst als „unglaublich“ bzw. „unmöglich“ bezeichnete: Es handelt sich um die Ausgabe einer künstlerischen Zeitschrift mit dem Titel *Dies und Das* und dem erläuternden Zusatz *Ein Magazin von aktuellem surrealistischem Interesse*.² Die Besonderheit dieser Publikation, die literatur- und mediengeschichtlich weitgehend vergessen scheint, macht Surrealismus-Interessierte sogleich neugierig: Beginnt man in *Dies und Das* zu blättern, hin und her, dies und das betrachtend, wird man sich schnell der enormen Fülle der verarbeiteten Inhalte, aber auch der extremen Prekarität ihrer einfachen materiellen Präsentation bewusst. Diese doppelte Leseerfahrung bildet den Hintergrund meiner folgenden Betrachtungen.

¹ Ted Joans: The Truth, in: ders.: Black Pow-Wow. Jazz Poems, New York 1969, 1.

² Ders. (Hrsg.): Dies und Das. Ein Magazin von aktuellem surrealistischem Interesse (Winter 1984) (vgl. Abb. 1–3, 5). Die Zeitschrift ist nicht paginiert. Aus diesem Grund werden im Folgenden Zitate aus dem Heft mit Hilfe einer nachträglichen Paginierung der Verfasserin durch eine Seitenangabe in eckigen Klammern direkt im Text nachgewiesen.

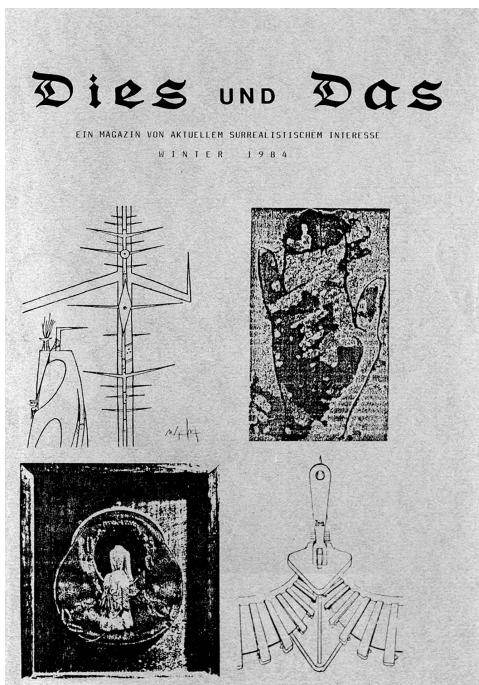


Abb. 1: Dies und Das (Anm. 2), Vorderseite des Einbands.

In auffälliger Frakturschrift zieren die Worte „Dies“ und „Das“ den altrosa-farbenen, preiswerten Umschlagkarton, darunter steht in kleineren, fast transparenten Versalien der klarend wirkende Untertitel. Zwei fotokopierte Zeichnungen sind gut erkennbar (die obere lässt sich rasch dem kubanischen Surrealisten Wifredo Lam zuordnen); zwei weitere Fotokopien zeigen unscharfe Gegenstände (bei näherer Kenntnis des Heftes entpuppt sich einer von ihnen, links unten, als ein *objet* von Elisa Breton). Auf den Rücken gedreht führt das Magazin in die Welt des Jazz: „Bird lives“ verkünden vier schlipstragende fotokopierte Herren auf hellen Tafeln. Sie erinnern an Charlie Parker, dessen fotokopiertes Porträt mit Saxofon weiter unten zu sehen ist. Senkrecht zu den Fotos steht als Bekenntnis „Jazz is Our Religion“.

Als Chefredakteur dieses sichtlich unkonventionellen Heftes im DIN A5-Format zeichnet im editorischen Nachwort bzw. „Impressum“ der afro-amerikanische Jazzpoet, Musiker und Künstler Ted Joans verantwortlich, der damals als Guest des DAAD-Künstlerprogramms im Westberliner Storkwinkel-Kiez weilte. Vorsorglich gibt der umtriebige Künstler, der den bevorstehenden Winter nach Ablauf des Stipendiums im Blick hat, eine zweite *poste restante*-Adresse in Timbuktu, Mali an [199]. Als Redaktionssitz firmiert das Büro des Hamburger Verlegers Michael Kellner, ein langjähriger Kenner, Vermittler und Übersetzer der Beat Generation und Freund von



Abb. 2: *Dies und Das* (Anm. 2), Rückseite des Einbands.

Ted Joans. Auf der zweiten Seite postuliert das „unglaubliche“ Magazin nachdrücklich und plurilingual: „Cet [!] magazine [a] pour but de montrer new points of view and keine Faschismus und Herrenrasse“ [2]. Angekündigt wurde ein jährliches Erscheinen der Zeitschrift. Die dennoch einzig realisierte Ausgabe war Wifredo Lam (1902–1982), dem kurz zuvor verstorbenen großen kubanischen Avantgarde-Künstler, gewidmet.

Wann, wo und in welcher Auflage das im Selbstverfahren hergestellte Heft (datiert auf Winter 1984) ohne ISBN-Nummer mit einem Umfang von 200 Seiten im Umlauf kam, lässt sich schwer feststellen, da man es nicht im Buchhandel beziehen konnte. Mein eigenes Exemplar habe ich anlässlich einer Dichterlesung von Ted Joans am 7. September 1988 in der Westberliner DAAD-Galerie über dem Café Einstein in der Kurfürstenstraße erworben. Dort lagen die Hefte in großer Zahl für 10 DM zum Verkauf aus. Heute gilt *Dies und Das* als ephemere Außenseiterliteratur und gehört zu den gesuchten Rara. Es lohnt sich aus mehreren Gründen, das ungewöhnliche Druckwerk näher zu betrachten:

Recht bald zeigt sich, dass man ein komplexes Dokument aus der Spätphase des internationalen Surrealismus vor sich hat. Immer wieder klingen bekannte surrealistische Namen an, doch widmet sich das Magazin offensichtlich besonders jenen Akteurinnen und Akteuren, „who have been victims of benign neglect“: Dies sind vor

allem schwarze Dichter und Künstler sowie die zahlreichen Künstlerinnen der surrealistischen Bewegung.³ In diesem Zusammenhang fallen auch kolonialismuskritische Positionen auf. Ebenso spielen Tiere und Bestiarien eine wichtige Rolle in dem Heft, welches darüber hinaus auch immer wieder – nicht zuletzt sprachlich – auf den Berliner und den deutschsprachigen Entstehungskontext verweist. Weiter fällt auf, dass sich die Zeitschrift einem internationalen, poetisch-künstlerischen Netzwerk verdankt, das zahlreiche prominente Persönlichkeiten und Intellektuelle umfasst, darunter Michel Leiris, Roberto Matta, Konrad Klapheck, Robert Benayoun, Elisa Breton und ihre Tochter Aube Elléouët, Joyce Mansour oder der afrokolumbianische Künstler Cogollo, der portugiesische Surrealist Mario Cesarin und der chilenische Surrealist Enrique Gómez-Correa. Sie alle reagierten mit Beiträgen auf die Einladung zur Mitarbeit, die der *Spiritus Rector* und Chefredakteur Ted Joans von Westberlin aus in die Welt sandte. Im Heft begründet er seinen Standort in der Mauerstadt:

Berlin is selected as the personification of being a modern man-made island (physically and mentally), a true ‚outsider‘ and yet a center of bourgeois respectability and respected conformism, which has had a Hitlerian yesterday and has a Stalinist wall today. No other major city on earth can boast such a startling stigma. Berlin is today a divided city. There is no longer one Berlin; there are two. We, fortunately, are ‚this and that‘ in West Berlin, and hope to toss copies over the Stalinist wall for those who seek illumination. [24]

Zum Netzwerk der Zeitschrift zählten selbstverständlich auch westdeutsche und Berliner Künstler:innen und Dichter:innen, die dem Surrealismus nahestanden, wie Walter Koschwitz, Richard Anders oder der Übersetzer Heribert Becker. Auch bereits verstorbene Persönlichkeiten wie der Berliner Malerpoet Friedrich Schröder Sonnenstern und die Dichterin Unica Zürn wurden eingemeindet.

Ein surrealistischer Geist der Collage durchweht die Seiten des Magazins mit ihren diversen Bildern und Texten; ihm verdankt das Heft seine spezifische Medialität. Das primäre technische Medium ist nämlich die noch junge Fotokopie, die damals viel Freiheit in die Möglichkeiten des ‚wilden‘ Publizierens brachte. Medial gesehen schließt *Dies und Das* also an die Tradition der historischen Collage-Kunst der Avantgarde an, darüber hinaus aber auch an die sogenannte (Foto)Copy Art und – bewusst oder unbewusst – an die schon seit einigen Jahren zirkulierenden *fanzines*, die vor allem in der Punk-Kultur aufgekommen waren.

Diese ersten und vorläufigen Eindrücke von *Dies und Das*, dem überraschenden surrealistischen Zeitschriftenprojekt Westberliner Herkunft, werden im Folgenden weiter vertieft.

³ Vgl. Ted Jonas: Editorisches Nachwort, in: ebd., [199].



Abb. 3: Dies und Das (Anm. 2), [2].

Ted Joans' poetischer Aktivismus in Westberlin (und Westdeutschland) um 1980

Ted Joans (1928–2003), geboren in Cairo im US-amerikanischen Bundesstaat Illinois, führte eine kreative, poetische Existenz über drei Kontinente hinweg in Nordamerika, Westeuropa und Afrika, wobei die Städte New York, Paris und Timbuktu als privilegierte Orte besonders hervorstachen.⁴ Sein künstlerisches Tun umfasste die Musik, Malerei, Poesie und im weiten Sinne die Performancekunst; als poetischer Aktivist bezog er sich ästhetisch und politisch auf schwarze Kulturen und den Surrealismus. Joans war mit den Protagonisten der Beat Generation und mit surrealistischen Künstlerinnen und Künstlern aus dem engen und weiteren Kreis um André Breton befreundet, und er kannte berühmte Protagonisten schwarzer Kulturen wie Wifredo Lam, Aimé Césaire

⁴ Mein herzlicher Dank gilt Lukas Nils Regeler, der durch seine akribischen Archivarbeiten auch zur Rekonstruktion der Berliner Vita von Ted Joans beigetragen hat. Ebenso herzlich danke ich Michael Kellner für unseren angeregten Austausch. Er erhellt nicht nur weitere biografische Details und stellte mir Materialien zur Verfügung, sondern brachte mir auch Ted Joans' komplexe Künstlerpersönlichkeit näher.

und Malcolm X. Seine poetische *vita activa* verschaffte ihm 1982 einen Eintrag in das kanonische *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*,⁵ heute finden sich zu seinen bildnerischen und poetischen Werken sowie zu seinen Auftritten eine Reihe von Dokumentationen und Filmmitschnitten im Netz.⁶ Gleichwohl hat man den Eindruck, dass einige Facetten aus dem Leben dieses vielseitigen Künstlers, der 2003 in Vancouver starb, kaum bekannt sind und in ihrer Wirkkraft nicht wahrgenommen werden. Hierzu zählen zum Beispiel seine Aufenthalte und Aktivitäten in Westberlin und in Westdeutschland ab dem Ende der 1970er Jahre, die nur vereinzelte Spuren in der internationalen Joans-Rezeption und -Biografik hinterlassen haben, obgleich damals mehrere Publikationen (und Freundschaften) entstanden sind und zahlreiche Hinweise auf künstlerische Veranstaltungen vorliegen. Dies gilt vor allem auch für das Zeitschriftenprojekt *Dies und Das*, das in der Westberliner Welt der frühen 1980er Jahre gedieh und bisher weitgehend unbeachtet blieb.⁷

Schon gegen Ende der 1970er Jahre ist hie und da von dem weltläufigen Jazzpoeten in Westberlin und Westdeutschland die Rede. 1978 nahm Ted Joans an den *Berliner Internationalen Literatur-Tagen BILT'78* teil und las am 24. Juni im Künstlerhaus Bethanien.⁸ Infolge seiner Bekanntschaft mit dem Herausgeber der Kassler und Göttinger

5 J. H. Matthews: Art. „Ted Jonas“, in: Adam Biro, René Passeron (Hrsg.): *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris 1982, 226, sowie 224–225. Vgl. auch den Eintrag von Michel Boujut: Art. „Jazz“, in: ebd., 223–225, hier: 224 f.

6 Die Vielzahl von Dokumenten kann an dieser Stelle weder bewertet noch ausgewertet werden. Eine Kurzbiografie von Ted Joans mit einem speziellen Fokus auf seine frühen Begegnungen mit dem Surrealismus, die auf eigenen Aussagen beruhen, findet sich in der Anthologie von Franklin Rosemont und Robin D. G. Kelley (Hrsg.): *Black, Brown & Beige. Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*, Austin, Tex. 2009, 228. Ted Joans wird in dieser Publikation als ein wichtiger internationaler Vermittler und Aktivist sichtbar. Auch den weiteren vielfältigen Erwähnungen in der Geschichte der Beat-Generation kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Vgl. hierzu z. B. den Artikel zu Joans im Kontext von Beat, Surrealismus und Black Power von Kathryn V. Lindberg: *Mister Joans, to You: Readerly Surreality and Writerly Affiliation in Ted Joans, Tri-Continental Ex-Beatnik*, in: *Discourse* 20 1/2 (The Silent Beat) (1998), 198–227. Das Berliner Zeitschriftenprojekt wird von der Verfasserin nicht erwähnt. Eine von Ted Joans Freund:innen und Förderer:innen organisierte Homepage gibt einen ersten Überblick über die bislang stark fragmentiert vorliegenden Schriften sowie über die Sekundärliteratur, Archivmaterialien, etc.; online abgerufen am 30. November 2022 unter <https://web.archive.org/web/20221129102145/https://www.tedjoans.com/>. Der Nachlass des Künstlers liegt in der Bancroft Library an der University of California in Berkeley und ist unter dem folgenden Link erreichbar: *Finding Aid to the Ted Joans Papers, 1941–2005*, in: *Online Archive of California*. Online abgerufen am 30. November 2022 unter <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt667nb1d0/>.

7 Der Eindruck, dass Ted Joans’ Berliner Zeit mit all ihren Aktivitäten der internationalen Forschung kaum bewusst ist, entsteht bei der Durchsicht zahlreicher Bücher, Artikel und elektronischer Quellen. Selbst Penelope Rosemont, die an *Dies und Das* mit einem Beitrag beteiligt war, nennt das Zeitschriftenprojekt nur ganz beiläufig in ihren autobiografischen Reflexionen, siehe Penelope Rosemont: *Surrealism. Inside the Magnetic Fields*, San Francisco, Calif. 2019, 100–113, hier: 111.

8 Die Veranstaltung der *BILT'78* fand unter dem Motto „Gedichte heute“ vom 20. bis 25. Juni im Künstlerhaus Bethanien statt. Laut Programm las Ted Joans unter anderen zusammen mit Peter Rühmkorf,

Loose Blätter Sammlung Michael Kellner findet man ihn noch im selben Jahr (sowie in der 2. Auflage 1979) auf dem Umschlag der 6. Ausgabe der *Loosen Blätter* zum Thema „Beat Generation“ abgebildet – ohne Nennung seines Namens, jedoch mit dem Statement „Jazz is my religion“ auf dem T-Shirt.⁹ Ein weiteres Foto im Heft, aufgenommen von Kellner in Berlin, begleitet die Übersetzung des Gedichts *Die Wahrheit* – beides erneut ohne Namensnennung. Erst in der Bibliografie wird Joans als Autor sichtbar.¹⁰ Spielerisch oder programmatisch scheinen die Fotos hier etwas zu zeigen und damit den Namen visuell zu ersetzen.

Im Juni 1979 darf man Ted Joans erneut bei der vom Künstlerhaus Bethanien organisierten Veranstaltung „Afrikanische Schriftsteller und Griots“ vermuten, die im Rahmen der 2. *Berliner Internationalen Literatur-Tage BILT'79* vom 23. Juni bis 1. Juli stattfand, obgleich er im Programmheft nicht als aktiver Teilnehmer verzeichnet ist – möglicherweise galt er trotz seines zeitweiligen Lebens in Mali nicht als Afrikaner.¹¹ Dass er im Publikum saß, ist wahrscheinlich, weil er sich zu jenem Zeitpunkt in Berlin aufhielt.¹²

Eine weitere Fotografie könnte ebenfalls zu jenem Zeitpunkt entstanden sein: Sie zeigt Ted Joans in sitzender Position auf dem Umschlag einer LCB-Edition des Jahres 1980, in der unter dem Titel *The Aardvark-Watcher. Der Erdferkelforscher* in der Übersetzung von Richard Anders eine Auswahl seiner Gedichte veröffentlicht wurde.¹³ Das auffällige und diesmal namentlich eindeutig zugeordnete Porträt gehört in die Reihe der *Autorenporträts mit Stuhl als Requisite*, die Renate von Mangoldt regelmäßig für die Editionen des Literarischen Colloquiums Berlin anfertigte.

Kenneth Koch, Anne Waldmann und Claudio Lange, begleitet von Jazz-Einlagen. Vgl. den Flyer der Veranstaltung: Christian Chruxin: 1978. Internationale Literaturtage, in: Galerie für Moderne Kunst und Plakatkunst. Online abgerufen am 1. Dezember 2022 unter <https://www.artistsposters.com/C/Chruxin-Christian/Chruxin-Christian-1978-Internationale-LiteraturTage::27018.html>.

⁹ Michael Kellner (Hrsg.): *Loose Blätter Sammlung*. Literaturzeitschrift für Kassel und Göttingen 6 („Beat Generation“) (1979), 2. Aufl.

¹⁰ Mit diesem Heft wurden Akteur:innen und Werke der Beat-Generation und ihres Umfelds einem deutschsprachigen Publikum nähergebracht. Neben übersetzten Originaltexten von Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti u. a. finden sich auch Gedichte zahlreicher deutscher Poeten.

¹¹ Siehe BILT'79. 2. Berliner Internationale Literatur-Tage '79. Afrikanische Schriftsteller und Griots. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1979.

¹² In seiner Korrespondenz mit dem befreundeten Berliner Dichter Johannes Schenk äußerte er am 25. April 1979 sein Interesse am Afrika-Festival *Horizonte* in Berlin. Ein weiterer Brief vom 2. Juli 1979 bestätigt seinen zurückliegenden Berliner Aufenthalt im Monat Juni. Johannes-Schenk-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Signatur: Johannes-Schenk-Archiv 712. Michael Kellner bestätigt außerdem eine Lesung am 22. Juni 1979 in Hamburg (d.h. am Vorabend der Berliner Veranstaltung). Auch in DDR-Zeiten waren Hamburg bzw. Westberlin innerhalb einiger Stunden erreichbar.

¹³ Ted Joans: *The Aardvark-Watcher. Der Erdferkelforscher*, übers. von Richard Anders, Berlin 1980.

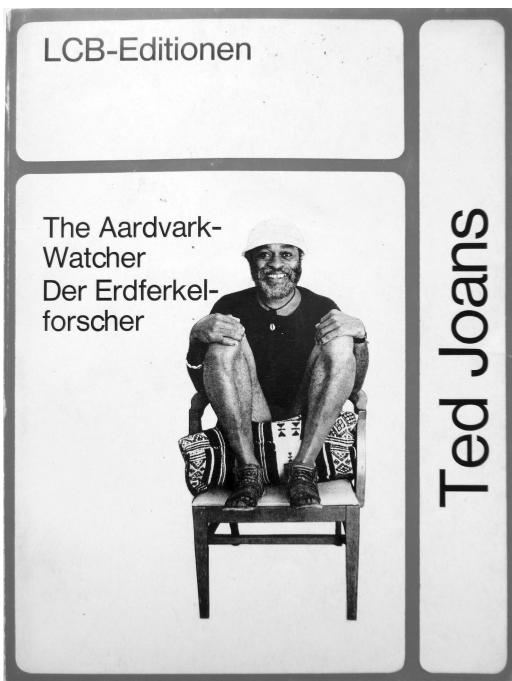


Abb. 4: Ted Joans: The Aardvark-Watcher. Der Erdferkelforscher, Berlin 1980, Vorderseite des Einbands. Fotografie von Renate von Mangoldt.

Ted Joans, so scheint es, besuchte in jenen Jahren regelmäßig Berlin, Hamburg und weitere Städte Westdeutschlands, gab Lesungen, pflegte seine Freundschaften und war bemüht um die Übersetzung seiner Werke ins Deutsche. Im Stipendiatenjahr 1983/1984 zählte er schließlich zu den dreißig internationalen Gästen des Berliner Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes DAAD.¹⁴ Allerdings finden sich in seinem surrealistischen Magazin keine Spuren der teils berühmten Jahrgangskolleginnen und -kollegen, zu denen etwa auch Nam June Paik zählte, der seinerseits den Avantgarden der 1960er Jahre, insbesondere der Fluxus-Bewegung nahestand.

Gleich zu Beginn von Joans' DAAD-Aufenthalt organisierte die Galerie Petersen eine Ausstellung seiner Collagen, Assemblagen und anderer Werke vom 10. bis 24. September 1983, das Begleitprogramm sah Dichter-Lesungen am 10. und 11. September

¹⁴ Vgl. die Gästeliste des DAAD 1983. Online abgerufen am 24. November 2022 unter <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/artist/ted-joans>.

vor.¹⁵ Bei seiner Ankunft als Guest des Künstlerprogramms war Ted Joans also schon gut vernetzt. Er war in einer Community zuhause, die sich seit langem für die Beat-Autor:innen begeisterte: Hierzu zählt auch der Hamburger Freund Michael Kellner, der ab den 1970er Jahren Texte der Beat Generation übersetzte und publizierte. In Kellners Übersetzung war 1979 neben dem erwähnten Heft der *Loose Blätter Sammlung* eine erste 28-seitige Gedichtsammlung von Ted Joans mit dem Titel *Vergriffen: oder Blitzlieb Poems* erschienen, die im Jahre 1982 eine erweiterte Auflage (63 Seiten) unter dem Titel *Mehr Blitzliebe Poems* nach sich zog. Seine Berliner Kreise wiederum reichten von Wannsee bis Kreuzberg, vom Literarischen Colloquium zu den Szene-Buchhandlungen, wo Lesungen, organisiert von seinem Freund, dem Dichter und Buchhändler Johannes Schenk stattfanden. 1980 erschien die erwähnte Gedichtsammlung der LCB-Edition in der Übersetzung von Richard Anders, einem weiteren Berliner Dichter, der seinerseits dem Pariser Surrealismus nahestand. All diese Anthologien enthalten Gedichte aus Joans' gesamtem Schaffenszeitraum, darunter erotische Gedichte aus dem Band *Afrodisia*,¹⁶ Reisegedichte, poetische Hommagen (u. a. an Elisa Breton, an André Breton, an Jean-Jacques Lebel), surrealistische Texte und rhythmische Jazzgedichte sowie formal experimentelle Poesie.

Dies und Das – Black Surrealism aus Berlin

Im Folgenden geht es nun weniger um Ted Joans' Kunst und Poesie, die in den genannten Kreisen zirkulierte und durch Lesungen wie Ausstellungen weiter verbreitet wurde, sondern um das besagte ambitionierte Zeitschriftenprojekt *Dies und Das*, das sich dem internationalen Surrealismus im Kontext der deutschsprachigen Berliner Umgebung widmete. Es entspringt jenem genuin surrealistischen Habitus, den man Ted Joans im *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* von berufener Stelle zuspricht: André Breton, so heißt es dort (mit einem Extra-Hinweis auf Joans' „animal fétiche“, das Rhinoceros), sei von dem „einzigen schwarz-amerikanischen Surrealisten“ fasziniert gewesen, der seinerseits seine vom Jazz geprägte Vita als „spontan automatisch“ bezeichnete.¹⁷ Auch Michel Fabre beschreibt in seiner Studie über afroamerikanische Künstler:innen und Intellektuelle in Paris ausführlich Ted Joans' Beziehungen zum Pariser Surrealismus und betont dessen Gespür für einen

¹⁵ Vgl. hierzu das Ausstellungsverzeichnis auf der Webseite von Jes Petersen. Online abgerufen am 19. August 2020 unter <http://www.jespetersen.de/ausstell4.htm>. Die Seite ist mittlerweile nicht mehr online, lässt sich aber noch über die Wayback Machine des Internet Archives ansehen. Online abgerufen am 4. Dezember 2022 unter <https://web.archive.org/web/20211019191127/http://www.jespetersen.de/ausstell4.htm>.

¹⁶ Ted Joans: *Afrodisia. New Poems*, New York 1970.

¹⁷ Matthews (Anm. 5), 226.

kongenialen künstlerisch-poetischen Aktivismus.¹⁸ Der surrealistische Geist dieses „spontanen Automatismus“ zeigt sich in der Zeitschrift *Dies und Das* in einem eindrucksvollen Nebeneinander von Texten und Bildern höchst informeller Qualität, die von kopierten Berliner Stadtplänen über zahllose, kreuz und quer einkopierte Lexikon- und Bildwörterbucheinträge bis zu zweisprachigen Textversionen unter Gebrauch verschiedenartiger Typografien reichen. Es gibt historische Anspielungen auf den Nationalsozialismus, auf die Berliner Mauer und den Kolonialismus, etwa die Berliner Konferenz 1884/85, etc.

Wie muss man sich nun diesen kulturellen und politischen Berliner Kontext der beginnenden 1980er Jahre vorstellen, in dem das spätsurrealistische Zeitschriftenprojekt eines Künstlers, dessen Wahlheimaten New York, Paris und Timbuktu waren, entstand?

Ted Joans wohnte als Gast des DAAD in der Mauerstadt des Viermächte-Status, deren Westteil sich zu jenem Zeitpunkt durch eine blühende, stark politisierte Alltags- und Subkultur kennzeichnete. Hausbesetzer:innen, Punks, Alternativkultur, Studierende, Künstler:innen, Intellektuelle, alliierte Soldaten, ostdeutsche Rentner:innen, Westberliner Bürokraten, alteingesessene Berliner:innen und multikulturelle Neubürger:innen prägten das Stadtbild und die Atmosphäre des gesellschaftlichen Zusammenlebens in den verschiedenen Westberliner Kiezen. Inwieweit sich der afro-amerikanische Dichter für den Ostteil der Stadt interessierte, ist anhand von *Dies und Das* schwer zu ergründen. Sein Bild vom anderen Teil Berlins scheint eher vom Diskurs über den Kalten Krieg geprägt, wenn er von der „stalinistischen Mauer“ spricht, über die er dortigen Interessenten seine neue Zeitschrift „zuzuwerfen“ trachtete [24]. Man vermisst bei ihm den Versuch, auch jenseits der Mauer auf Entdeckungstour zu gehen, doch mag dies anderen Rücksichten und Regelungen geschuldet gewesen sein. Zudem ist Ted Joans' künstlerisches Anliegen geokulturell und politisch tatsächlich anders ausgerichtet, wie seine Positionsbestimmung *Sicher, das ist wirklich so!* erläutert und propagiert:

Das heutige Deutschland könnte „dies und das“ von der inspirierenden Kraft des Surrealismus gebrauchen, eine wichtige Kraft, die dem Herdeninstinkt so vieler ein Ende setzen könnte. Bei europäischen Stämmen, ebenso wie bei anderen entwickelten Stämmen, gibt es eine hartnäckige Tendenz zu glauben, daß nichts Surrealistisches oder sogenannte „künstlerische Werte“ von den Stämmen der Dritten Welt geschaffen wird [!].¹⁹ Wir suchen frische Gesichter im Land von [Wifredo]

¹⁸ Michel Fabre: *La rive noire. Les écrivains noirs américains à Paris 1830–1995*, Marseille 1999, 296–307. In diesen Zusammenhängen entstand auch ein ausführliches und teils deutlich auf den Surrealismus verweisendes Manifest, das unter dem Titel *Proposition pour un manifeste Black Power pouvoir noir* zunächst auf Französisch erschien. Ted Joans: *Proposition pour un manifeste Black Power pouvoir noir*, übers. von Jeannine Ciment und Robert Benayoun, Paris 1969. Die englischsprachige Version erschien erst 1971.

¹⁹ Hier ist eine Anmerkung erforderlich: Die im Heft verwendeten Übersetzungen wurden m. E. schnell angefertigt und sind nicht immer sprachlich korrekt. Nur in sehr unstimmigen Fällen wird

Lam, auf der Insel von Aimé [Césaire] und im ozeanischen Raum. Allein das akademische Wissen vom Surrealismus ist nicht genug, um einen zum Surrealisten zu machen, genauso wie das intellektuelle Wissen um Jazz-Musik nicht genug ist, um einen zum Jazz-Musiker zu machen. [21]

Deutlich wird also, dass sich das Zeitschriftenprojekt im Geiste einer surrealistischen Internationale als besonderer Beitrag zum Projekt eines künstlerischen und epistemologischen Postkolonialismus *avant la lettre* begreift, der außerdem eine feministische Aufwertung der am Surrealismus beteiligten weiblichen Dichterinnen und Künstlerinnen betreibt. Auf dieser Basis öffnet sich das Magazin auch für interessierte Interventionen nicht-surrealistischer Sympathisant:innen mit der Absicht, diese dann surrealisch zu kontaminieren. Doch von der anderen Seite der Mauer gelangten tatsächlich keine Beiträge ins Heft.

Revisionen der surrealistischen Weltkarte 1929: Eine Hommage an Wifredo Lam, an die schwarzen Kulturen und den Jazz

„Die Farbe dieser Energie ist schwarz“ heißt es in der genannten Positionsbestimmung, und die schwarze Energie wirkt in verschiedener Hinsicht: „Schwarz absorbiert alle anderen Farben, Schwarz ist das Große Unsichtbare.“ [20] Das Magazin beruft sich zuallererst auf den ‚schwarzen Humor‘ des Surrealismus, wie ihn André Breton in der *Anthologie de l'humour noir* (1939) lanciert hatte.²⁰ Joans und Co. betrachten ihn als eine „tödliche Waffe im offenen Kampf gegen berühmte Künstler und Schriftsteller“:

Wir werden ihnen nicht nur mit Karl Marx eins übers Ohr hauen, sondern benutzen auch den dreizackigen Angriff von Harpo, Groucho und Chico, denn wir sind aktive Marx Brothers. Wir, die Herausgeber, meinen es ernst mit unserem Humor, deshalb brechen wir über jene Surrealisten in höllisches Gelächter aus, die ihre Zeit damit verbringen, andere Surrealisten zu bekämpfen, anstatt den wirklichen Feind! [20]

Der Wille, inhaltlich und ästhetisch zu provozieren und eingefahrenes Denken zu unterminieren zeigt sich vielerorts in der Zeitschrift. Die Nennung der Farbe Schwarz bezieht sich insbesondere auch auf den Herausgeber selbst, der sich als poetischer

daher ein [!] eingefügt. Nicht zuletzt spiegelt sich auch in diesen Übersetzungen der spontane und plurilinguale Stil der Zeitschrift.

20 André Bretons Konzept des schwarzen Humors war von seiner Begegnung mit der mexikanischen Volkskultur geprägt, von der er bei seiner Reise im Jahre 1938 fasziniert war. Die gilt insbesondere für die Zeichnungen des Kupferstechers, Illustrators und Karikaturisten José Guadalupe Posada (1852–1913), der in seinen Darstellungen (oftmals Skelette und Totenköpfe) mit beißendem Sarkasmus Gesellschaftskritik übte. Vgl. André Breton: *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966, 14.

Aktivist im Kampf der Black Power Bewegung für die Anerkennung der Rechte von Schwarzen versteht.²¹ Es ist kein Zufall, dass Joans das erste Heft Wifredo Lam, dem großen kubanischen Künstler afrikanisch-chinesischer Herkunft widmet und damit einer der zentralen Künstlerpersönlichkeiten des internationalen Surrealismus. Die ersten Seiten [3–18] dokumentieren dieses Künstlerleben durch Abbildungen von Lams Werken, Fotos, Essays und Poesie, und mehrfach ist handschriftlich hinzugefügt: „LAM LIVES“.²² Ted Joans kannte Wifredo Lam persönlich, wie man dem Heft entnehmen kann und soll: Auf Seite [10] sieht man die Zeichnung einerhörnertragenden Figur, deren Kopf in einem weiteren gehörnten Kopf steckt, während rechts neben ihren Füßen ein dritter gehörnter Kopf aus dem Wasser auftaucht. Die Zeichnung erinnert an das Verfahren des *cadavre exquis*, wurde aber vermutlich nicht wie sonst üblich von mehreren Personen gezeichnet. Die sprachlich hybride Widmung lautet: „Wifredo a Ted Joans cette petit imagen – de Lam“ und ist datiert in Paris am „8-12-197“ (vielleicht 1975? Die letzte Zahl liegt außerhalb des fotokopierten Blattes). Drei Seiten später findet man ein rhythmisches Gedicht des Herausgebers, das mit den Wörtern „Afro“, „Chino“, „Cubano“ und „Wifredo“ spielt und mit der signifikanten Zeile „Wifredo ----- Lam!“ endet [13]. Weitere Gedichte stammen von Aimé Césaire und verknüpfen sich mit einer Fotografie, die Césaire und Lam zeigt.

Das Gedicht mit dem Titel „Light“ (span. „Luz“) wurde von Wifredo Lam selbst verfasst, der im Übrigen aber nicht mit Lyrik hervorgetreten ist. Angegeben ist das Entstehungsjahr 1972, das bei einem genaueren Blick in die Quellen nicht hinreichend belegt ist;²³ darüber hinaus bleibt in *Dies und Das* auch unklar, aus welcher Quelle und

21 Für den größeren historischen Kontext und die weltweiten Entwicklungen eines surrealistischen Schreibens schwarzer Autorinnen und Autoren ist die umfassende, kommentierte Anthologie *Black, Brown & Beige. Surrealist Writings from Africa and the Diaspora* von Franklin Rosemont und Robin D. G. Kelley erhelltend (vgl. Anm. 6). Der Begriff „Black Surrealists“ wird hier wesentlich mit den Stimmen der vielsprachigen Karibik in den 1930er und 1940er Jahren verknüpft. Zentral ist hier die von Aimé und Suzanne Césaire und René Ménil herausgegebene Zeitschrift *Tropiques* (1941–1945). Vgl. hierzu auch die traditioneller angelegte literaturgeschichtliche Studie von Jean-Claude Michel: The Black Surrealists, New York, u. a. 2000, in der stets der Rückbezug nach Frankreich hergestellt wird. Mit Blick auf jüngste Entwicklungen ist zu beobachten, dass dank dem *Afrosurreal Manifesto* (2009) von D. Scot Miller der Begriff ‚Afrosurrealism‘ zunehmend Verwendung findet. Vgl. D. Scot Miller: Close-Up. Afrosurreal Manifesto. Black is the New Black – a 21st-Century-Manifesto [2009], in: Black Camera. An International Film Journal 5/1 (2013), 113–117. Der komplexen Geschichte dieses Begriffs kann hier nicht nachgegangen werden, jedoch ist meines Erachtens vor diesem Hintergrund die Zeitschrift *Dies und Das* ebenfalls als ein relevantes Vorläuferprojekt der afrosurrealistischen Bewegungen zu sehen.

22 Dies erfolgt in Analogie zu dem Ausruf „Bird lives“, den Ted Joans nach Charlie Parkers Tod immer wieder lancierte. 1958 schuf er ein Gemälde mit diesem Titel, das vom Fine Arts Museum of San Francisco angekauft wurde, vgl. Ted Joans: Bird Lives!, in: The Met. Online abgerufen am 30. November 2022 unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/838568>.

23 Da Wifredo Lam als Dichter nicht in Erscheinung getreten ist, fällt dieses gehaltvolle Gedicht, das sich der karibischen Identität widmet und von Wifredo Lam in der dritten Person spricht, besonders

von welcher Hand die abgedruckte englische Version stammt. In dem Gedicht geht es um die vielfältigen Bevölkerungsdynamiken seit der ‚Entdeckung‘ der ‚Neuen Welt‘, die auf gewaltsamer Auslöschung und Versklavung, auf der besessenen Suche nach Gold und Freiheit sowie auf Handel und Migration beruhen, und die seit 1492 Lams Heimatinsel Kuba zu einem Knotenpunkt ethnisch-kultureller Vermischung gemacht haben. Rechts neben Lams Gedicht ist eine manipulierte Afrika-Karte zu sehen, die an die surrealistische Weltkarte *Le monde au temps des surréalistes* aus dem Jahre 1929 erinnert. Die Zeitschrift *Dies und Das* versteht sich als wohlmeinende, aber strenge Kritikerin dieser berühmten Vorgängerkarte, welche ihrerseits Orte, Länder und Kontinente verzerrt wiedergibt,²⁴ und setzt die transformierte Afrika-Karte dagegen: Einem Puzzle gleich sind in den Umriss des Kontinents mühelos die USA, Japan, Neuseeland, ganz Europa und Indien einpasst – Afrika wird damit zum großen Rahmen, zu einer Matrix, von der alles herkommt oder zu einem Bauch, der große Teile der Welt inkorporiert. Eine ähnlich aneignende Dynamik klingt in Lams Gedicht über Kuba an:

Such are the ancestors
 Wifredo Lam claims as his own,
 For more than any man
 He represents the heritage
 Of the convulsion of mankind and the earth.
 The brave New World! The land of Cuba,
 For so long isolated, in the middle
 Of the vast sea of the Caribs;
 A sea infested with sharks,
 With pirates, with slaves
 And rebels of every kind. [16]

Unter dem Dach der Hommage an Wifredo Lam entfaltet sich in *Dies und Das* ein gewaltiges Panorama von Namen und Hinweisen auf schwarze Künstler und Dichter, die dem Surrealismus nahestehen: Aimé Césaire an erster Stelle, seine Landsleute René Ménil und Jules Marcel Monnerot, die Haitianer Magloire Saint-Aude und Télémaque,

ins Auge. Die sporadische Zitation des Gedichts in der Sekundärliteratur geht stets auf die illustrierte Biografie von Max-Pol Fouchet zurück (siehe Max-Pol Fouchet: Wifredo Lam. Paris 1976), die im selben Jahr auch ins Spanische übersetzt und seither immer wieder neu aufgelegt wurde. Von Fouchet wird das Gedicht in seiner ganzen Länge als Beweis für Wifredo Lams dauerhaften und intensiven Bezug zu Kuba und der Karibik wiedergegeben, jedoch ohne jegliche Quellenangabe oder weitere Erläuterungen (vgl. Max-Pol Fouchet: Wifredo Lam, übers. von Pere Gimferrer, Barcelona 1976, 28–29).

24 Einige Seiten später findet man eine interessante Erklärung für die offenkundige Geringschätzung Afrikas auf der surrealistischen Weltkarte, die 1929 in der belgischen Zeitschrift *Variété* erschienen war: „The surrealists (mostly of Belgium) published a world map that was anti-African due to their educated-to-respect-Leopold the raper, pillager and murderer of Congo. This map [gemeint ist die Karte in *Dies und Das*, S. K.] is to update the true surrealist point of view of Africa and to demonstrate the immensity of the continent.“ [46]

der kubanische Bildhauer Agustín Cárdenas und der kolumbianische Maler Cogollo. Sodann weitet sich die Hommage hin zu den großen Musikern des Jazz. Besonders eindrucksvoll wirkt eine Collage, die ein großformatiges Porträt Louis Armstrongs mit dessen Unterschrift zeigt (möglicherweise war die Vorlage ein Autogramm), kombiniert mit einem großen, angeschnittenen Foto eines Rhinoceroskopfs und zwei miniaturartigen Bildwörterbucheinträgen, die ein Basskornett und eine Trompete abbilden; bei letzterer sind zudem alle Funktionsteile benannt (Mundstück, Röhre, Ventil, Stimmzug, Schallbecher und Dämpfer). Die Collage trägt den handschriftlich angefügten Titel *Es war einmal* in drei Sprachen; ein Zitat von Bob Kaufman weist ironisch auf gewisse „Risiken“ des Jazz-Hörens hin und schließlich fällt auch hier der Schriftzug ins Auge: „Louis lives“ [97]. Mit dieser Collage endet das etwa 25-seitige ‚Dossier‘ über den Jazz, oft markiert von surrealistischen Interferenzen [73–97]. Denn obgleich der Jazz in vielen Studien über den Surrealismus nur am Rande vorkommt, spielt er nach Auffassung der Zeitschrift eine zentrale Rolle.²⁵ Dies zeigt sich auch bei der von *Dies und Das* lancierten ‚Jazz-Umfrage‘, in der sich alle Antwortenden einhellig als Jazzliebhaber bekannten, darunter Roberto Matta, Konrad Klapheck, Jean-Louis Bédouin, Michel Leiris, Jorge Camacho und andere. Die letzte der Fragen „Why do you not like jazz music?“ wurde energisch abgewiesen. Die Antworten werden von seriellen Fotokopien begleitet, die Louis Armstrong bzw. Satchmo aus der Vogelperspektive sowie einen huttragenden Hornisten zeigen. Eine weitere Collage mit dem Titel *Thelonious Monk is surrealist in his music* [76] visualisiert die Forderung nach Anerkennung des Jazz als genuin surrealistische Musik. An montierten Bildwörterbucheinträgen findet man ein Tafelklavier, einen Flügel, ein Cembalo und ein Spinett, während am Seitenrand ein Nazi-Kontrolleur steht und sich etwas zu notieren scheint.

Bisweilen spielt das Jazzdossier ostentativ und subversiv mit Bildern des Primitivismus. Dies ist aufschlussreich, weil dem Dossier ein in der Tat skandalöses Interview mit Salvador Dalí (auf Deutsch und Englisch) vorangestellt ist, in dem sich dieser bewusst provokativ und beleidigend über afrikanische Kunst äußert.²⁶ Dalís Antworten sind jeweils mit kleinen Emblemen in Form von Miniatur-Hakenkreuzen markiert. Schließlich wünscht *Dies und Das* Dalí den Tod und gibt zu verstehen, dass man seiner Freude über den Tod von Faschisten und Rassisten stets Ausdruck verleihen würde

²⁵ Letztlich bestätigt dies auch der umfängliche Eintrag zum „Jazz“ im *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, vgl. Boujut (Anm. 5).

²⁶ Dieses absurde Interview fand tatsächlich statt, vgl. Salvador Dali, Yves Delatour: Interviews, in: *Arts d'Afrique Noire* 9 (1974), 23–24. Es überrascht der respektvolle Ton des Interviewers Yves Delatour, der wahrscheinlich Dalís Ruf als berühmter Maler geschuldet ist. Doch findet man einleitend eine Art Entschuldigung, in der auf die extreme Sprunghaftigkeit Dalís und seine ständigen ‚Eulenspiegeleien‘ hingewiesen wird. Dort heißt es auch: „Quand peut-on dire que Dali est sincère? Lorsqu'il paint? Oui, sans doute. Il n'en est pas moins vrai que nous avons pris la précaution de faire lire ses déclarations à certains de nos lecteurs africains qui nous ont assuré que les hommes dits ‚de couleur‘ sauront s'élever au-dessus des divagations d'un fantasque.“ (Ebd., 20)

[55–57]. Diese Militanz spiegelt sich (abgemildert) auch in anderen Teilen des Heftes: Auf Deutsch und Englisch wird z. B. aus der *London Times* eine (real erfolgte) Initiative von Ted Joans zitiert, der im Jahre 1980 der Organisation für Afrikanische Einheit vorgeschlagen hatte, den nach Königin Victoria benannten See zu entkolonialisieren und in Louis Armstrong- oder Satchmo-See umzubenennen [46, 64]. Eine weitere drastische Collage mit dem Titel *The Motherfuckers/Die ursprünglichen Mutterficker* [49] rechnet mit der kolonialistischen und imperialistischen Afrikapolitik Deutschlands und Europas ab. Im Zentrum des Bildes zeigt eine bekannte Zeichnung die um Bismarck gruppierten Akteure der Berliner Konferenz (bzw. der Kongokonferenz) des Jahres 1884. An den Rändern dieser fotokopierten Abbildung kleben erneut kleine Bildwörterbucheinträge, diesmal zum Thema „Der Anschlag“, welcher mit dem Gewehr im Stehen, knieend oder liegend auszuführen sei. Weitere kleine Schnipsel zeigen Schutzhelme und Masken, darunter den ‚Preußischen Infanteriehelm‘ mit Erklärungen aller Details, sowie als weitere Beispiele den Raupenhelm, Kaskett, Pickelhaube, Stahlhelm und Tropenhelm, Schutzmaske und Schlachtmaske. Auf dem unteren Teil der Seite sieht man weiße Männer (mit Tropenhelmen) und Afrikaner beim „Erdferkel-Fang in Abessinien“. Als eine Art von Legende zu dieser politisch-historischen, gleichzeitig humoresken und völlig surrealen Collage liest man quer über eine Seitenecke geklebt unumwunden die Diagnose:

White world history as it has been taught, has given us a view of the world that is not only anti-black in every conceivable way, but has virtually eliminated the positive image of Black people as a functional part of the world's people.

Chicago poet, Don L. Lee, 1975. [49]

Ebenso bemerkenswert wie der antikoloniale und antirassistische Impuls, der schließlich noch zu einer umfassenden Hommage an Malcolm X führt [192–196], ist in *Dies und Das* die ausführliche Beachtung der Kreativität von Surrealistinnen, die in der kanonisierten Surrealismus-Historiografie mit wenigen Ausnahmen stets in der zweiten oder dritten Reihe stehen – wenn überhaupt.

Für eine Her/story des Surrealismus

Mit Nachdruck fordert und fördert *Dies und Das* die Erinnerung und Wertschätzung der Werke surrealistischer Künstlerinnen und Dichterinnen. Doch sei an dieser Stelle zunächst auf eine erstaunliche Lücke hingewiesen: Aus schwer nachvollziehbaren Gründen fehlt Suzanne Césaire (1915–1966), Mitgründerin und Mitherausgeberin von *Tropiques* (1941–1945), einer martinikanischen Kulturzeitschrift von herausragender Bedeutung in der Geschichte des Surrealismus in den Amerikas. Suzanne Césaires scharfer Intellekt und ihre produktive Auseinandersetzung mit dem Surrealismus in mehreren Essays hätte in *Dies und Das* einen perfekten Bogen von den karibischen

Welten und den schwarzen Autor:innen zum Thema der weiblichen Kreativität und künstlerischen Emanzipation ermöglicht. Doch in der Tat bildet offenbar sogar in Ted Joans Wahrnehmung Suzanne Césaire als Ehefrau von Aimé Césaire einen blinden Fleck, im Gegensatz zu ihrem Mann, dem in *Dies und Das* viel Aufmerksamkeit zu kommt. Suzanne Césaires große Relevanz für die Geschichte des Surrealismus wurde dagegen erst in jüngerer Zeit neu entdeckt; heute gilt sie als eine wichtige Vordenkerin des Afrosurrealismus.²⁷

Doch trotz dieser bedauerlichen Lücke ist das Aufgebot an Künstlerinnen und Poetinnen in *Dies und Das* überaus eindrucksvoll. Angefangen mit Elisa Breton, die mit mehreren Collagen im Heft kooperiert [98–102], erscheinen Namen und Werke von Mimi Parent, Unica Zürn, Marie Wilson, Mereth Oppenheim, Dorothea Tanning, Aube Elléouët, Leonora Carrington, Betye Saar, Nancy Joyce Peters, Penelope Rosemont, Rajna Anders, Jayne Cortez und Joyce Mansour. Manche dieser Künstlerinnen haben eigene Beiträge nach Berlin geschickt, von anderen wurden historische Beiträge aus Publikationen übernommen. Offenbar erhielt die Zeitschrift auch viele Gedichte, die dann durch Abbildungen von Bildwerken der Künstlerinnen ergänzt wurden. Alle Dichterinnen und Künstlerinnen werden knapp vorgestellt. Den Auftakt macht – vielleicht nicht zufällig noch innerhalb des Jazzdossiers – die bekannte afroamerikanische Dichterin Jayne Cortez, deren surrealistische Anfänge sich bald mit der Leidenschaft für die *black music* mischten. „She became a friend to Lam and Césaire“, heißt es in der Kurzbiografie in *Dies und Das* [92]. Ihr Gedicht *Theodore*, eine poetische Hommage an den Jazzmusiker Fats Navarro, ist auf Französisch wiedergegeben, jedoch ohne Hinweis auf die Übersetzung. In Anschluss an Jayne Cortez werden mehrere *objets* von Elisa Breton ganzseitig abgebildet; interessanterweise befinden sie sich exakt in der numerischen Mitte der Zeitschrift [98–102], was einen gewissen Rückschluss auf den Stellenwert dieser Freundschaftsbeziehung erlaubt. Die den Abbildungen unmittelbar beigegebenen biografischen Notizen sind unsystematisch, mal fallen sie poetisch aus, mal sind sie sehr reduziert, mal überaus sachlich. Im Falle von Bretons Tochter Aube Elléouët, die ebenfalls mehrere Collagen zur Verfügung stellte, wird sogar eine dritte Person, Michel Leiris, zitiert, der die besonders organische Wirkung ihrer Collagen hervorhebt: „Le charme propre aux collages d’Aube Elléouët tient à ce qu’ils n’ont plus l’air de collages, tant les rencontres d’éléments héteroclitiques y apparaissent naturelles.“ [118] Betye Saar ist eine weitere bekannte afroamerikanische Künstlerin, deren Collagen durch *Dies und Das* in einen neuen Kontext eingebracht werden.

²⁷ Erst 2009 erschienen die in *Tropiques* veröffentlichten Essays von Suzanne Césaire zusammengefasst in einem Band und mit einer Einleitung von Daniel Maximin, siehe Suzanne Césaire: *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941–1945)*, hrsg. von Daniel Maximin, Paris 2009. Vgl. hierzu auch die ausführliche Rezension von Gilles Bounoure: *Suzanne Césaire et la question de la civilisation*, in: *Contretemps* 6 (2010), 127–131.

Obgleich man die ausgesprochen schlechte Qualität der Reproduktionen immer wieder bedauern mag, wird ersichtlich, dass die informelle Zeitschrift in erster Linie den Gestus und ein spezifisches Miteinander von Namen und Werken sucht. Relevante Netzwerke von Künstlern, Künstlerinnen und Freunde gruppen leuchten in dieser prekären visuellen Präsenz auf. Eine ganze Reihe US-amerikanischer Surrealistinnen, die kaum in die kanonische Geschichte des Surrealismus und der Surrealismusforschung eingegangen sind, werden auf diese Weise sichtbar. So findet man z. B. in dem eigentlich sehr ausführlichen *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* zwar einen Eintrag über Penelope Rosemont, die Mitbegründerin der Chicago Surrealist Group, nicht aber über Nancy Joyce Peters oder Betye Saar, die in *Dies und Das* ihren Ort haben. Im Falle von Joyce Mansour wiederum, der in André Bretons Kreisen hoch geschätzten anglo-ägyptischen Surrealistin, verweist *Dies und Das* nicht nur auf den entsprechenden Eintrag im *Dictionnaire*, sondern geht mit einer weiteren detailreichen Biografie der Dichterin, die mit Ted Joans 1978 gemeinsam den Band *Flying Piranhas* veröffentlicht hatte, deutlich über das Surrealismuslexikon hinaus.²⁸

Insgesamt erscheint die Strategie der geballten Nennung und Darstellung all dieser Namen und Werke so wichtig, gerade weil der einzelne künstlerische Beitrag aufgrund der unzureichenden Qualität der Abbildungen nur schemenhaft erkennbar ist und kaum angemessen bewertet werden kann. Mit dieser Taktik revidiert *Dies und Das* die surrealistische Landkarte bzw. das surrealistische Pantheon ein weiteres Mal und öffnet merklich den Raum für die dem Surrealismus zugehörigen oder nahestehenden Künstlerinnen.

Surrealistische Bestiarien: Von Rhinos und Erdferkeln im Berliner Zoo

„Africa where the rhinos roam“ lautet eine Zeile des programmatischen Gedichts *Africa* aus dem Gedichtband *Afrodisia. New Poems*.²⁹ Das Rhinozeros ist Ted Joans' Talisman und Totemtier. In seinem Bestiarium hatte es schon früh einen privilegierten Platz; seine tiefe Affizierung zeigt sich nicht zuletzt im Nashorn-Stempel, der auf Initiative des Verlegers Michael Kellner die Rückseite des Buchs *Mehr Blitzliebe Poems* (1982) zierte.³⁰ Auch im Bestiarium von *Dies und Das* ist das Rhinozeros zweifellos das Alpha-tier. Ihm ist ein Extra-Eintrag gewidmet, der mehrere fotokopierte Abbildungen ein- und zweihörniger Nashörner zeigt. An der Seite steht aufrecht ein menschliches Skelett und – sehr undeutlich zu erkennen – ein Bildwörterbucheintrag zu einem NS-Soldat.

²⁸ Vgl. hierzu auch Lindberg (Anm. 6), 206–208.

²⁹ Joans, *Afrodisia* (Anm. 16), 3.

³⁰ Ted Joans: *Mehr Blitzliebe Poems*, Hamburg 1982.

Die herausstechende Legende zu dieser Collage besagt: „Le seul enemi des rhinocéros est l'homme!“ [47] Vorher liest man, dass das erste afrikanische Rhinozeros im Jahre 1903 im Berliner Zoo, dem ältesten Zoo Europas angekommen sei. Der Zoo erhält eine gute Bewertung:

Today the Berlin Zoo has an example of almost all the living species of rhinocerotidia, and we are very happy that they are in excellent condition and protected from man. [47]

Erwähnt wird auch, dass der Berliner Zoo zwei Erdferkel im ewigen Dunkel seines Nachttierhauses halte. Als endemisches afrikanisches Tier ist das Erdferkel ein weiteres Totemtier von Ted Joans, der sich im Berliner Kontext auch als „Aardvark-Watcher“ bezeichnete;³¹ hierzu gehört auch die bereits erwähnte Seite des Heftes, die auf einer historischen Fotografie einen „Erdferkel-Fang in Abessinien“ zeigt, Resultat einer gemeinsamen Jagd vermutlich europäischer Jäger, erkennbar am Tropenhelm, und ihrer schwarzen Gehilfen [49]. Blättert man nun weiter hin und her in *Dies und Das*, dann trifft man nicht nur auf diese beiden Tiere, sondern auch auf Tapire, Ameisenigel, Okapis, Schnabeltiere und das Steppenschuppentier. „7 surreale Tiere“ wurden, so heißt es im manifestartigen Editorial, nach Island, Schweden, Frankreich, Portugal, Holland, England und Deutschland ausgesandt, um „würdige Beiträgeleistende“ zu finden, die „die Schaffung dieses allerersten surrealistischen in Deutschland herausgegebenen Magazins an [...] stiften und [...] unterstützen“ [19]. Die Tiere erbuddeln, erschnüffeln also gleichsam, wo jenseits aller Verknöcherungen des historischen Surrealismus noch die realen Potenziale im Geiste Bretons virulent sind. Ständig stößt man auf den Seiten der Zeitschrift auf diese Tiere, die mit ihrer Präsenz über den wahren surrealistischen Geist zu wachen scheinen. Auf den letzten Seiten schließlich ist eine Collage aus Tierbildern und Texten dem Schweizer surrealistischen Künstler Kurt Seligmann gewidmet: Hier tummeln sich die sieben surrealen neben weiteren Tieren wie dem Zweizehenfaultier, der Fransenschildkröte, dem gewöhnlichen Kiwi, einem Zebra, einer Giraffe und anderen mehr. Der zugehörige Kommentar nennt als Ursprung dieser surrealistischen Tierwelt ein Werk Seligmans, das 1938 im *Dictionnaire abrégé du surréalisme* abgebildet ist.³² Diese wenig bekannte Collage mit dem Titel *Les animaux surréalistes* zeigt im Vordergrund eine riesige Gottesanbeterin (eines der Fetischtiere des frühen Surrealismus) sowie Seepferdchen, Echsen, eine Giraffe und einen Seelöwen, ein Rhinozeros, ein Schnabeltier und einen Tapir. Von Seligmann wurden diese Tierporträts, *de facto* zum Teil manipulierte Ausschnitte aus Fotografien und Zeichnungen, auf einem Mauerwerk zu einem Ensemble montiert.

³¹ Vgl. Joans, Aardvark-Watcher (Anm. 13).

³² André Breton, Paul Éluard (Hrsg.): *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938], Paris 1980 (Faksimile), 33.



Abb. 5: Dies und Das (Anm. 2), [190].

Der Berliner Zoo, den der DAAD-Gast offenbar häufig besuchte, wird in *Dies und Das* als Hort der surrealistischen Tierwelt gepriesen und avanciert damit zu einem surrealistischen Ort *par excellence* in Berlin:

Here in 1984 at the Berlin zoo certain surrealist animals dwell, such as: giraffes, penguins, kangaroos, emus, and many species of bird, notably, the hornbill and crested crane. There has been a new building added to house the expanding aquarium and also, the zoo itself is soon to be enlarged. [190]

Surrealistische Topografien im geteilten Berlin

Neben den genannten Schwerpunkten der schwarzen Kulturen, des weiblichen Surrealismus und der surrealistischen Bestiarien fällt auch die kartografische Affinität von *Dies und Das* ins Auge. Abgesehen von den bereits genannten Afrika-Karten finden sich auch fotokopierte und collagierte Stadtpläne von Berlin, die zusammen mit Texten und Bildern bekannter Persönlichkeiten des Surrealismus montiert sind. Auf insgesamt vier Seiten des Heftes erkennt man einen alten Berlinplan, vermutlich vom

Beginn des 20. Jahrhunderts, der als Basismaterial für die Collagen dient. Die Kartenausschnitte erstrecken sich von Charlottenburg bis Kreuzberg und Friedrichshain. Dreimal wird in diese Pläne gut erkennbar eine historische Anzeige des Central-Hotels am Bahnhof Friedrichstraße eingeklebt (seltsamerweise mit Z statt mit C geschrieben), das im Zweiten Weltkrieg zerstört worden ist. Eine dieser Stadtkartencollagen enthält eine Profilansicht von André Breton [39], eine weitere zeigt ein Ganzkörperporträt von Bretons engem Freund Benjamin Péret, der direkt auf der Anzeige des Central-Hotel zu stehen scheint. Da dieselbe Hotelanzeige auch im allerersten Stadtplan auf Seite [2] auftaucht, scheint sie auf einen relevanten Ort hinzudeuten, der sich in der Friedrichstraße befindet, denn auch auf der vierten Karte – hier verknüpft sich die Anzeige mit dem Namen und einem Gedicht des haitianischen Surrealisten Magloire-Saint-Aude – gibt es eine Anzeige für das *Neue Westend Hotel*, das ebenfalls einst in der Nähe der Friedrichstraße lag. Bedenkt man nun, dass *Dies und Das* im Jahre 1983/84 entstand, dann nimmt dieser markante Berliner Ort nicht Wunder. Denn obgleich es im Heft keine expliziten Anspielungen gibt, verweisen die Karten und die Hotelanzeigen doch auf den vielleicht surrealistischsten Ort des Kalten Kriegs überhaupt: den zum Grenzübergang mutierten Bahnhof Friedrichstraße. Nur an diesem Berliner Grenzübergang konnten Ausländer wie Westberliner und Bundesdeutsche von West nach Ost reisen, umgekehrt kamen Rentner und privilegierte Einwohner der DDR in den Westteil der Stadt. Man kann annehmen, dass auch Ted Joans diese West-Ost-Reise unternommen und somit den vielkontrollierten Wechsel zwischen den Welten in den labyrinthischen Gängen des Bahnhofs erlebt hat.

Dass Joans sich der Situation in der geteilten Stadt bewusst war, bestätigt eine kleine Collage, auf der man zwei Frauen in der Kleidung des 19. Jahrhunderts in seltamer Haltung vor einer Wand wie vor einer Klagemauer sieht; darunter findet sich ein Schild mit dem Ortsnamen „Berlin“ und eine Legende, die besagt: „Up Against The Wall Mother...!“ [33] Eine weitere einschlägige Berlin-Collage ist erotisch aufgeladen: Man sieht vier Forscher, gezeichnet im Stil der Abenteuerromane des 19. Jahrhunderts, die sich mit Kerzenlicht in einem gemauerten Schacht abseilen auf der Suche nach *dem einen Eingang* (hier offensichtlich eine Körperöffnung), der ihnen den begehrten Zutritt nach „Berlin!“ verschafft. [24]

Die ‚collagraphische‘ Medialität von *Dies und Das* im Zeichen der *fanzine*-Kultur

Die Themenvielfalt in *Dies und Das*, die zahlreichen Anspielungen auf die heterogene Bilder- und Vorstellungswelt der surrealistischen Avantgarden, das Spiel mit der poetischen Analogie in der großen Diversität des collagierten Materials und die dabei entstehenden komplexen Text-Bild-Verhältnisse können an dieser Stelle nicht alle bedacht und erläutert werden. Ebenso bedürfte der außerordentlich kreative Sprachmix

noch weiterer Ausführungen, der nicht nur Texte in Übersetzung enthält, sondern auch ein häufiges, bewusst verwendetes Code-Switching innerhalb der Texte unter Inkaufnahme von grammatischen Fehlern. Im Folgenden geht es nun um eine genauere Untersuchung der überbordenden Collage- und Montagetätigkeit in *Dies und Das* unter dem Aspekt der Materialität und Medialität, die dieses massive Text- und Bildmaterial zu einem Ensemble fügt.

Die grundlegende Technik der Zeitschrift beruht, wie mehrfach gesagt, auf dem Prinzip der Collage und der anschließenden Vervielfachung des Endprodukts durch ein (damals noch analoges) Fotokopier- bzw. Xerografiergerät, d. h. durch eine maschinelle Technik, die seit dem Ende der 1970er Jahre immer populärer wurde und zunehmend ältere Verfahren, wie etwa das Hektografieren, ablöste. Seither wurde die Fotokopier-technik auch von Künstler:innen als ‚Copy Art‘ verwendet. Im Falle von *Dies und Das* diente die Vervielfältigung mittels Fotokopie einerseits der Vermeidung des viel aufwändigeren und teureren Druckverfahrens, und andererseits war es wohl auch dem informellen und spontan kreativen Geist des Heftes in besonderer Weise zuträglich. Der Chefredakteur von *Dies und Das* erläutert seinerseits das Herstellungsverfahren im Rahmen seines editorischen Nachworts (bzw. im Impressum) am Ende des Heftes unter dem erklärenden Titel *WHY, or Dies & Das, Guarantee Against Ossification* [199]. Er stellt die „Dies & Das collage“ in die Tradition der surrealistischen Avantgarde, insbesondere ihres deutschen Protagonisten Max Ernst, und leitet daraus das eigene Vorgehen ab:

Afterall it was old Max of Köln that rubbed and collaged therefore being the first of his tribe to do so. I have touched his hand in New York and in Paris in Brüderlichkeit of international surreality [...] This first issue is nothing more than an exercise of collagraphics allowing run-away scissors to snip/ snap/ and cut here/there from His/tory and mostly from Her/story. Then adhesively applying this and that from those (and these, too). [199]

Vor diesem Hintergrund wäre zweifellos eine Untersuchung der Originalvorlage des Magazins, die sich im Nachlass des Künstlers in der Bancroft Library an der University of California in Berkeley befindet,³³ von größtem Interesse, denn diese würde nicht nur genaueren Aufschluss über die künstlerische Idee, sondern auch weitere Hinweise auf die Art der verwendeten Materialien geben: z. B., ob und welche Text- und Bildfragmente in Form von Originaldrucken verwendet wurden, oder ob diese ihrerseits bereits als Fotokopien vorlagen. Der Verdacht, dass letzteres überwog, liegt bei der Betrachtung vieler Seiten in *Dies und Das* nahe, auf denen die Abbildungen einen dermaßen harten Schwarz-Weiß-Kontrast und damit Unschärfe aufweisen, dass das Abgebildete kaum noch erkennbar ist, besonders im Jazzdossier. Anders herum gedacht negiert das Heft auf diese Weise aber auch demonstrativ die Erwartung an eine perfekte Publikation, was sicher beabsichtigt war. Es nähert sich vielmehr der damals im kulturellen Underground zirkulierenden Gattung der *fanzines* an, deren

³³ Siehe Online Archive of California (Anm. 6).

Reiz und Effekt genau in dieser Informalität bestand. Vor diesem Hintergrund ist die Betrachtung des fotokopierten und vervielfältigten Endprodukts von *Dies und Das* besonders aufschlussreich.³⁴

Dies und Das, so meine These, bildet aufgrund seiner Technik der Collage bzw. der ‚collagraphics‘, wie Joans schreibt, in Verbindung mit dem Verfahren der Xerografie einen höchst originellen Beitrag zu einer neuen Form von Medialität in der Geschichte des Surrealismus. Der Kunsthistoriker Ulrich Giersch gehörte 1983 zu den Pionieren, die über das Medium der Fotokopie, welche als Copy Art zunehmend für künstlerische Zwecke verwendet wurde, theoretische Überlegungen anstellt. In seinem Aufsatz *Zettels Traum. Fotokopie und vervielfältigte Kultur* beobachtet er, dass

aus dem weitverzweigten und getrübten Wissensfluß verschiedene Konzentrate und Essensen gefiltert werden, da man mittels der Xerographie die zueinander gehörenden Bestandteile einfach herausdestilliert. Der topographisch weit verstreute Inhalt alter Bücher und schwer erreichbarer Quellen wird in der Präsenzform frischglänzender Kopien zu einem Hier und Jetzt normierter Formate komprimiert. War die Aura alter antiquarischer Buchexemplare primär die darin verdichtete Zeit, so besteht der Wert entsprechender Xerokopien vor allem in dem darin verdichteten Raum.³⁵

Und weiter:

Dadurch, daß nahezu alles in der eigenen Blättersammlung eingeordnet und besessen werden kann, entwickelt sich eine Wunschökonomie der fiktiven Entwendung und das Kopieren wird zur rauschhaften Textkomplilation von barocker Fülle.³⁶

Gierschs Überlegungen richten sich auf die geradezu überwältigenden Möglichkeiten, entlegenste Werke des Wissens durch den Akt des Fotokopierens auf einfachste Weise verfügbar zu machen. Dies gilt auch für die vielbegehrten Dokumente der Avantgarde, die bislang in Museen und teuren Büchern aufgehoben waren. So ‚plünderte‘ *Dies und Das* fotokopierend nicht nur deutschsprachige Bildwörterbücher und verteilte die zurechtgeschnittenen kleinen Bildchen mit ironischem und poetischem Gestus im ganzen Heft: Erwähnt seien hier z. B. noch die vermutlich aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammenden Bildwörterbucheinträge zu den Lemmata „Verbeugung“, „Knicks“ und „Handgeben (Händeschütteln)“ im Kontext einer mehrseitigen

³⁴ An dieser Stelle sei erwähnt, dass mein eigenes Exemplar von *Dies und Das* diese Analyse nicht unbeschadet überstanden hat und sich zunehmend auflöste. Möglicherweise ist dieser Effekt durchaus im Sinne des Herausgebers, der sich vermutlich einen intensiven Gebrauch der Publikation und keinesfalls ihre Musealisierung wünschte. Besonders dankbar bin ich Michael Kellner, der mir nach getaner Arbeit ein frisches Exemplar aus seinem Archiv schenkte.

³⁵ Ulrich Giersch: *Zettels Traum. Fotokopie und vervielfältigte Kultur*, in: Harry Pross, Claus-Diether Rath (Hrsg.): *Rituale der Medienkommunikation. Gänge durch den Medienalltag*, Berlin 1983, 57–75, hier 66.

³⁶ Ebd.

Zitatsammlung von Malcolm X [193–196]. Fotokopierend verfügbar gemacht wurden aber auch Abbildungen von Kunstwerken, vermutlich aus einschlägigen Kunstabänden (etwas im Falle von Wifredo Lam, Mereth Oppenheim und anderen Künstlern und Künstlerinnen, bei denen nicht ersichtlich ist, ob sie zu den Originalbeiträger:innen gehörten oder nicht). Auch musste man möglicherweise die historischen Stadtpläne von Berlin fotokopieren, und ebenso die Fotografien von André Breton oder von Jazzmusikern wie Louis Armstrong, Charlie Parker oder Thelonious Monk, die offenbar in anderen Publikationen gefunden und auf diese Weise angeeignet wurden. Denn wahrscheinlich zerschnitt (und zerstörte) Ted Joans nicht einfach Bücher und andere historische und künstlerische Ausgangsmaterialien (oder zumindest nicht alle), um sie in die Originalvorlage einzukleben. Hier und da mögen zwar auch Originalmaterialien zum Einsatz gekommen sein, etwa Zeitungsanzeigen oder andere Wort- und Buchstabenmontagen, die aus anderen als den oben genannten Quellen stammten und zum direkten Cut-Up einluden. Doch der Eindruck bleibt, dass für *Dies und Das* vor allem Kopien zerschnitten und „collagraphiert“ wurden. John Digby, ein Freund von Ted Joans und ebenfalls in *Dies und Das* mit einer Collage und einem Gedicht präsent [141], schrieb wenig später in seinem *The Collage Handbook* über den „archivarischen“ Aspekt des Collagierens und über die Materialwahl, die dem Prozess des Montierens vorausgeht, ohne allerdings das Fotokopieren zu erwähnen:

In making a bird or animal collage, I am always working with two kinds of images (both wood engravings): the primary figure and complementary or contrasting elements of landscape. As *I never precut and file images, my initial process involves long hours of turning pages in picture books. These are usually „breakers“, that is, broken volumes of old books that are unmarketable as complete editions.*³⁷

Schwer vorstellbar ist somit auch, dass die von den befreundeten Künstlerinnen und Künstlern eingesandten Originale montiert und verklebt in der Vorlage des Magazins landeten; vielmehr wurden vermutlich auch von diesen zunächst Kopien zur Weiterverarbeitung angefertigt.

Das Ergebnis von all dem ist ein auf den ersten Blick sehr provisorisch wirkendes Zeitschriftenprojekt, das mit seiner textlichen und bildlichen Zeichenwelt gut sichtbar relevante surrealistische oder Surrealismus-affine Bezüge aufweist, besonders zu jenen Akteuren und Akteurinnen, die „victims of benign neglect“ waren.³⁸ Dies bedeutet, dass das Ensemble – trotz aller kreativen Spontaneität – mit Sicherheit keiner willkürlichen Logik oder einem praktizierten surrealistischen Automatismus entsprungen ist. Ted Joans „callographics“ erlauben es vielmehr, die präsentierten künstlerischen Beiträge in einen neuen und ziemlich stringenten kolonialismuskritischen, antirassistischen, postkolonialen sowie feministischen Zusammenhang zu stellen.

³⁷ John Digby, Joan Digby: *The Collage Handbook*, London 1985, 68 (Hervorhebung S. K.).

³⁸ Vgl. Joans, editorisches Nachwort (Anm. 3), [199].

Durch seine spezifische Medialität zeigt sich *Dies und Das* auf der inhaltlichen wie formalen Ebene als bewusst anti-kanonisch und subversiv. Damit ähnelt es der subkulturellen Gattung der *fanzines*, einem zu jener Zeit auch in Westdeutschland blühenden Genre der Jugend- und Subkultur. Der *fanzine*-Experte Christian Schmidt spricht dieser Gattung einen eigenen politisch-ästhetischen Charakter zu. Diese vermeintlich improvisierten, imperfekten, vorläufigen Publikationsformen, die im deutschsprachigen Kontext erstmals von der Punkbewegung Ende der 1970er Jahre in Umlauf gebracht wurden, solle man, so Schmidt, am ehesten als ein Medium der *bricolage* (in Anlehnung an die Definition von Lévi-Strauss) betrachten, wenn man ihrer Spezifik gerecht werden wolle. Ein *fanzine* ist demnach

ein medialer Hybrid, der sich der Eindeutigkeit entzieht – und der nur ein eindeutiges Merkmal hat: ein semiotisch dichter, in seinen Verweisstrukturen komplexer und hochsignifikanter medialer Hybrid zu sein, eine Bricolage aus Inhalt und Form. Der Forschung obliegt, dieses Bedeutungsgeflecht zu entschlüsseln – für jeden Einzelfall wieder neu und anders. Mit einer Fanzine-Theorie der Bricolage hat man dafür ein geeignetes Werkzeug an der Hand.³⁹

Zur ‚Theorie der *bricolage*‘ eines *fanzines* gehöre vor allem die Erfassung seiner „Gemachtheit in dem jeweiligen sozialen und historischen Kontext, seine inhaltliche und formale Materialität, sein Cut-up-Charakter, seine vielfältige Referenzialität und semiotische Komplexität“, so Schmidt,⁴⁰ der auch auf die Relevanz der Fotokopiertechnik ab dem Ende der 1970er Jahre für die Entwicklung dieser Underground-Publikationen hinweist.⁴¹

Mir scheint, dass Ted Joans’ Zeitschriftenprojekt sich in diese ästhetische und technisch-mediale Bewegung der *fanzines* in den frühen 1980er Jahren einordnen lässt. Im Gegensatz zu diesen verfügt es aber über den längeren historischen Atem, weil es sich der surrealistischen Geschichte und der medialen Techniken des Surrealismus bemächtigt und diese reflektiert. Ted Joans ist sich der Geschichte der Collage seit Max Ernsts Anfängen bewusst und knüpft daran an. Ich vermute in diesem Zusammenhang, dass auch die Machart des oben zitierten spielerisch-subversiven *Dictionnaire abrégé du surréalisme* aus dem Jahre 1938, das trotz seiner vordergründigen alphabetischen Ordnung einen collageartigen Charakter aufweist, neben Max Ernst eine weitere Inspirationsquelle war.⁴² Doch in der Tat ähnelt *Dies und Das* auch stark

³⁹ Christian Schmidt: Wie Zeitschriften, nur anders! Fanzines als Medien der Bricolage, in: JuBri Forschungsverband Techniken jugendlicher Bricolage (Hrsg.): Szenen, Artefakte und Inszenierungen. Interdisziplinäre Perspektiven, Wiesbaden 2018, 33–60, hier 58.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., 52.

⁴² Das *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Anm. 32), das die genannte Abbildung des Gemäldes *Les animaux surréalistes* von Kurt Seligmann enthält, wurde als Faksimile im Jahre 1980 im Verlag José Corti neu aufgelegt und war vergleichsweise preiswert zu erwerben (mein eigenes Exemplar verzeichnet auf einem noch vorhandenen Preisschild 75 französische Francs).

den „zusammenkopierten Cut-Up-Montagen“ der *fanzines*.⁴³ Auch Ulrich Giersch beobachtete bereits im Jahre 1983 unter Rückgriff auf Studien zum Punk:

Hier finden sich bizarre Collagen aus Comixs [!], Pornographie, Werbung und eigenen Kritzeleien, wird der ganze alltägliche Wust an Wort und Bild mit aller Gewalt gegeneinander gestoßen, ineinander verkantet und zerstückelt. Was sich in den handgefertigten Vorlagen oftmals wie eine bunte und fröhliche Collage ausnimmt, wird auf der Kopie zu einem aggressiven Schwarz-weiß-Kontrast verdichtet und erscheint als ein präziser Schattenriß durch das Gegenwartsgefühl der No-Future-Generation.⁴⁴

Die hier erwähnte Aggressivität der fotokopierten Cut-up-Montagen ist auch in *Dies und Das* zu finden, doch sie verbindet sich immer wieder mit Ironie und dem in der editorischen Positionsbestimmung genannten schwarzen Humor. Außerdem formuliert *Dies und Das* eine Art von ‚aufklärerischem‘ Surrealismus in einem als surrealisch unterentwickelt diagnostizierten Deutschland.

Über den deutschen Standort hinaus ist es dem Herausgeber Ted Joans aber auch ernst mit seinem erweiterten Blick auf die wenig bekannten Peripherien des historischen Surrealismus, die er mit antikolonialen und feministischen Standpunkten verbindet. Nicht von ungefähr verkündet der letzte Satz des Epilogs ironisch und instruktiv: „This is only the first issue of Dies & Das so remember: ‚Ce n'est pas la colle qui fait le collage!‘“ [199]

⁴³ Siehe Schmidt (Anm. 39), 52.

⁴⁴ Giersch (Anm. 35), 68.

