DER DA-DANDY – DAS ‚NARRENSPIEL AUS DEM NICHTS'

Dada als Versuch, ‚die Kunst aus den Gefilden der Richtungen ins konkrete Leben zurückzuschleudern' (1), steht im Zusammenhang einer Neubewertung der Kunst, bei der es um das Direktwerden 'ohne Umweg' (2) geht – wie es Carl Einstein kurz faßte, – um einen Prozeß, der die Identität von Subjekt und Objekt bruchlos wieder herstellt. Für die Wiederfindung voraussetzungsloser Kreativität wurden für die Dadaisten die ‚Umwege' zu Mitteln der bewußten Auseinandersetzung mit den Umständen, die sich diesem Prozeß widersetzten. Hierzu nahmen sie eine taktische Position ein, die noch dem Protagonisten von Carl Einsteins literarischer Arbeit ‚Bebuquin' (3) als dilettantische Suche nach dem 'Wunder' (4) erschien: ‚Bebuquin betrat einen mühsam beleuchteten Raum, wo eine Puppe dick, rot geschminkt, gemalte Brauen, stand, die seit ihrer Existenz einen Kuß warf. Erfreut über das Unkünstlerische setzte er sich wenige Schritte von der Puppe entfernt. . . . Was ihn anzog, war der merkwürdige Umstand, daß ihn dieses ruhig konventionelle Lächeln bewußtlos machen konnte.' (5)
Diese exemplarische Begegnung mit der Allegorie der ‚Moderne', an der alles Leben abfließt, (6) findet für Bebuquin im ‚Museum zur billigen Erstarrnis' (6a) statt, in dem er auf der Suche nach dem ‚Wunder' der Selbstfindung, den idealen Zustand der ‚Bewußtlosigkeit' antrifft, die ‚Ruhe des Leblosen', in dem das bewußte Ich abgetötet ist und sich nicht mehr auf die Fiktionen eines Subjektbegriffs bürgerlich kausalen Denkens mit seinen vernunftbestimmenden normierenden Prinzipien einläßt. Da ihm dieser Indifferenzpunkt, der ‚Selbstmord' seines empirischen Ichs, noch durch die Gegenständlichkeit der Puppe entgegentritt, und Bebuquin ihn nicht autonom herstellen kann, schmeißt er die Puppe – angeekelt von ihrer Gegenständlichkeit – aus der Tür, schreit sie an und beschimpft sie.
Ausgehend von der gleichen Problematik ergreift Dada absichtlich nicht die Möglichkeit, sich der Gegenständlichkeit der Puppe zu entledigen, denn Dada setzt sich nicht dem Schöpfungsmythos der totalen Neubestimmung des künstlerischen Individuums, einer bestimmungslosen Utopie direkt aus, sondern versucht sich gerade in dieser ‚billigen Erstarrnis', im Bereich der Trivialität und Banalität, einen Raum zu erhalten und ihn produktions- wie wirkungsästhetisch zu verarbeiten.
Dada ist aus dem Variéte hervorgegangen, aus Kolportageromanen, Detektivgeschichten, Jahrmarktbudenzauber, Illustrierten, die Bewußtlosigkeit und ‚wirkliches Leben zu herabgesetztem Preis', ‚Stoff ohne Formung' (7) verbanden. Dada begibt sich – im Gegensatz zu ‚Bebuquin', der noch vor dem Krieg geschrieben wurde – auf das Niveau der Gleichzeitigkeit: Die Erfahrung von Gegenständlichkeit, von Verdinglichung und Entfremdung wird als überdimensional vermittelt. ‚Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Mensch zu' (8): In den trüben Alltag der ‚morsch verwesenden Kultur Europas' (Grosz) dringt zweideutig das Licht der amerikanischen Kulturindustrie. Dada richtet sich im ‚Museum zur billigen Erstarrnis' ein – im Unterschied zu Bebuquin.
Hausmann tritt für die ‚konventionelle Phantasie' ein, die ‚Phantasie der Brennschere, des elektrischen Bügeleisens, des Heisslufthaartrockners . . .' (9) Duchamp fertigt bereits vor dem Krieg seine ersten Ready-mades. Das Fahrrad-Rad (Kat. Nr. 3/505)vermittelt ihm z. B. den eben erwähnten Zustand der Bewußtlosigkeit. Die Puppe – der ‚Geist unserer Zeit'(Kat. Nr. 3/671) – ist die dadaistische Allegorie, die im Zusammenhang und unter dem Einfluß der ‚Musa Metafisica' den Überdruß Bebuquins produktions- und wirkungsästhetisch umsetzt: Dada bezieht ein neues Verhältnis zu den Dingen, indem Dada ‚diese Welt als Schicksal ohne Fatalismus, als seine eigene lächerliche Ernsthaftigkeit auf sich nimmt'. (10)
Der enzyklopädisch verfügbar gewordenen Welt, ihrem logisch aufbereiteten Inventar listen die Künstler den banalen Namen Dada ab. Dada hält den Moment fest, an dem die Vernunft in Groteske, in Unsinn umschlägt; der Unsinn Dada, seine Affinität zum Wahnsinn – wie noch deutlich wird – läßt sich als eine Bezugsform der Vernunft bestimmen und kann im Zusammenhang von Foucaults Untersuchun-

Hanne Bergius: Der Da-Dandy - das „Narrenspiel aus dem Nichts". In: Tendenzen der zwanziger Jahre. Dada in Europa – Dokumente und Werke. 15. Europäische Kunstausstellung. Vol. 3, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1977, 3/12-3/29. ISBN 978-3-496010-00-5.

3/709
Schlichter,
Dachatelier, 1920

gen über ‚Wahnsinn und Gesellschaft' folgenden Bezug verdeutlichen: ‚Wahnsinn und Vernunft treten in eine ständig umkehrbare Beziehung, die bewirkt, daß jede Wahnsinnsform ihre sie beurteilende und meisternde Vernunft findet, jede Vernunft ihren Wahnsinn hat, in dem sie ihre lächerliche Wahrheit findet. *Wahnsinn* und Vernunft werden aneinander gemessen, und in dieser Bewegung reziproker Beziehung weisen beide einander ab, stützen sich aber gegenseitig.' (11) Die Beziehung, die W. Höllerer für Dada geltend macht zwischen ‚System' und ‚Systemstörung' (12), bestärkt dieses Spannungsverhältnis. Durch den Krieg – so Hugo Ball am 7. 4. 1917 – verlor der Mensch ‚seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewährt hatte'. (13)

Die Bedeutung Dadas als kinderlallende Evozierung von Naivität gliedert sich darüberhinaus ein in dieses Bedeutungsspektrum. In der bildhaften Bedeutung von ‚Holzpferdchen' gehört es zur Kindheitsmetaphorik, die sich seit Baudelaire auf ein schöpferisches Genie bezieht. Für Dada fällt sie mit dem ‚Indifferenzpunkt des Nichts' zusammen, der Kunst und Wirklichkeit in einem nivellierenden Anästhesierungsprozeß angleicht. Dieser Prozeß entspricht der Tätigkeit des Allegorikers. Pegasus, das geflügelte Dichterpferd, wird auf die Erde geholt und zum trivialen Holzpferdchen – zum Dada. Da das Wort als lallendes Sprachstadium bereits erste Ansätze eines ‚principium individuationis' (C. Einstein), einer sich bildenden Subjektivität in sich birgt, wird diesem Dada gleich ein Antidada entgegengesetzt, das jeden Verdacht auf Herrschaft stabilisierende, sich bildende Kontinuität eines bürgerlichen Subjektbegriffs zersplittert und aufhebt. In Dadas Absicht liegt es, sich eine permanente Aufbruchs- und Unterwegsgestalt zu erhalten. ‚Der Dadaist nützt die psychologische Möglichkeit aus, die in seiner Fähigkeit liegt, seine Indivi-

3/597
Hausmann, Dada-Cino, 1920

dualität loszulassen wie man ein Lasso losläßt oder wie man einen Mantel im Wind flattern läßt. Er ist heute nicht mehr derselbe wie morgen, er ist übermorgen vielleicht ‚gar nichts', um dann ‚alles' zu sein.' (14) Dieses ständig variierende, sich auf nichts einlassende Stadium, das einem Nomadenbewußtsein (Picabia) gleicht, kann sich seine allumfassende Verfügbarkeit nur erhalten, indem es in simultaneistischem Verfahren eine größtmögliche relativierende Vielfalt erreicht, in der alle historischen Bedingtheiten aufgehoben sind. Im ‚Dada Cino' (Kat. Nr.3/597) von Raoul Hausmann wird diese Möglichkeit vorbildlich durch ein Embryo visualisiert. Dieses Sinnbild zielt auf die Rückverwandlung der zivilisatorischen Erstarrnis in Natur. Euphemia, die ‚Wachspuppe der billigen Erstarrnis' im ‚Bebuquin', fliegt mit ihrem Embryo auf dem Vogel ‚Schmerzkakadu', dem Sinnbild des Wahnsinns. In der Szene werden Wahnsinn und Kindheit als die Enklaven der Natur zusammengefaßt, die sich dem zersetzenden Zugriff zivilisatorischer Prozesse entzogen haben. Die Montage von Vogel und Frau – Metaphern von Max Ernst – ist auch in demselben Zusammenhang zu sehen.

Erst in der Auflösung des im Schema des Denkens überlieferten Subjekt-Objekt-Verhältnisses ist dieser Indifferenzpunkt zu erreichen, der dem ‚gar nichts' ein ‚alles' entgegensetzt. In der absoluten Ambivalenz zwischen ‚gar nichts', d. h. ‚alles' liegen sowohl kritische Möglichkeiten wie auch statische Momente von Dada. Die kritischen Ansätze von Dada reagieren negativ auf tradierte Formen und reflektieren ihre Position auf sich und die Gesellschaft im Bewußtsein der Gleichzeitigkeit. In der permanenten Beliebigkeit von Dada schaltet sich jedoch ein statisches Moment von Widersprüchlichkeit ein. In der Reise der ständigen Wechsel von Blickrichtungen gibt es im Reiz des immer Neuen ein erstarrtes Moment, das keine erkenntnissetzende Entwicklung, keine handlungsgerichtete Erfahrung zuläßt. ‚Alles' bezeichnet in letzter Konsequenz die Relativierung eines erkenntnismäßigen Prozesses bis zu begrifflosem Erleben, Schock und Faszination – Hausmann spricht vom ‚wirklichen Erleben aller Beziehungen'. (15) Dieser Ansatz kennzeichnet den aktionistischen Aspekt Dadas, vergegenwärtigt die substantielle Fülle des ‚Chaos', in dem sich Subjekt wie Objekt einem gleichermaßen umfassenden Prozeß aussetzen. Diesem Extrem korrespondiert das ‚Nichts', in dem die Dialektik zwischen Kontinuität und Diskontinuität, Erstarrung und Dynamik in dem indifferenzierenden Prozeß – der totalen Reduktion nivelliert werden, dem schöpferischen Nichts, das Mannigfaltigkeit in Undifferenziertheit umschlagen läßt: ‚Für mich gibt es, so sagt Duchamp, noch etwas anderes als Ja, Nein oder Unentschieden, nämlich das Beiseitelassen dieser Art Untersuchung und Beurteilung'. (16) ‚Ich bin gegen die Bezeichnung ‚anti', weil das an die Art der Unterscheidung zwischen Atheist und Gläubigen erinnert. Ein Atheist ist ebenso religiös wie ein Gläubiger und ein Antikünstler ist ebenso gläubig begabt wie der ‚herkömmliche' Künstler. Daher soll man statt ‚Antikünstler' wie bisher, ‚Anartist' sagen.' (17)

3/658
Ernst, santa conversazione, 1921

Die ambivalente Struktur zwischen ‚Chaos' und indifferenzierendem ‚Nichts' kennzeichnet die dadaistischen Kunstprodukte. Während die Collage sich an ‚chaotischer' Materialbeherrschung berauscht, die mechanische Zeichnung totale Reduktion, Anästhesierung versinnbildlicht, vermittelt die Montage produktive Relativierungen und dialektische Sehweisen.

Die Vielschichtigkeit der dadaistischen Ambivalenz ist in ihrer historischen Ursächlichkeit und ihrem Bedeutungszusammenhang intensiv von Hugo Ball durchdacht. Er benennt im folgenden Zitat die wesentlichen Aspekte von Dada, die diese Untersuchung über den Dadaismus aufgreift und analysiert: ‚Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorengeste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle.

Der Dadaist liebt das Außergewöhnliche, ja das Absurde. Er weiß, daß sich im Widerspruche das Leben behauptet und daß seine Zeit wie keine vorher auf die Vernichtung des Generösen zielt. Jede Art Maske ist ihm darum willkommen. Jedes Versteckspiel, dem eine düpierende Kraft innewohnt. Das Direkte und Primi-

tive erscheint ihm inmitten enormer Unnatur als das Unglaubliche selbst. Da der Bankrott der Ideen das Menschenbild bis in die innersten Schichten zerblättert hat, treten in pathologischer Weise die Triebe und Hintergründe hervor. Da keinerlei Kunst, Politik oder Bekenntnis diesem Dammbruch gewachsen scheinen, bleibt nur die Blague und die blutige Pose.
Der Dadaist vertraut mehr der Aufrichtigkeit von Ereignissen als dem Witz von Personen. Personen sind bei ihm billig zu haben, die eigene Person nicht ausgenommen. Er glaubt nicht mehr an die Erfassung der Dinge aus einem Punkt, und ist doch noch immer dergestalt von der Verbundenheit aller Wesen, von der Gesamthaftigkeit überzeugt, daß er bis zur Selbstauflösung an den Dissonanzen leidet.
Der Dadaist kämpft gegen die Agonie und den Todestaumel der Zeit. Abgeneigt jeder klugen Zurückhaltung, pflegt er die Neugier dessen, der eine belustigte Freude noch an der fraglichsten Form der Fronde empfindet. Er weiß, daß die Welt der Systeme in Trümmern ging, und daß die auf Barzahlung drängende Zeit einen Ramschausverkauf der entgötterten Philosophien eröffnet hat. Wo für die Budenbesitzer der Schreck und das schlechte Gewissen beginnt, da beginnt für den Dadaisten ein helles Gelächter und eine milde Begütigung.' (18)
Der ‚Bankrott der Ideen' und der ‚Ramschausverkauf der entgötterten Philosophien' waren für die Künstler und Literaten Resultate, die auf die herrschende Ideologie der Weltkriegspropaganda zurückzuführen war, die die menschlichen Werte dazu verwandte, sie der Kriegsmoral dienlich zu machen. Der Widerspruch zwischen Ideologie und Wirklichkeit bewirkte eine tiefe Desillusionierung. Diese Inflation der Werte bezeichnete für sie die Folgenlosigkeit des ideellen Anspruchs der bürgerlichen Kultur, die weit entfernt von den Ansprüchen ihrer freiheitlichen Ideen sich selbst dechiffrierte. Während ein Wertsystem zusammenbrach, das die Kultur von innen zersetzte und daher unglaubwürdig geworden war, bemächtigte sich von außen das kalkulatorische Prinzip der ‚trockenen Vernunft' – konkret – die nivellierende Macht des Geldes, des industriellen Aufschwungs, die Massenkultur der Großstadt – der ‚auf Barzahlung drängenden Zeit', die das Individuum vehement in Frage stellte: ‚Das individuelle Leben starb. Die Melodie starb. . . . Maschinen entstanden und traten an Stelle der Individuen.' (19) Die monströse Brutalität der in den Materialschlachten und dem Gemetzel der Stellungskämpfe erfahrenen Entfesselung der Technik taten ihr übriges. Sie dämonisierten den Maschinenmythos des 19. Jahrhunderts, das mit dem Aufschwung der Wirtschaft nach dem Krieg einhergehende Prinzip der Kalkulation, Rationalisierung und Verdinglichung des Menschen. Das Bild ‚Ohne Titel'(Kat.Nr.3/662) von Grosz zeigt einen durch die erstarrten Räume der Stadt umherirrenden, bezugs- und handlungsunfähigen ‚Manichino'.
Die ‚Enthirnungsmaschine' Krieg (J. Vaché) offenbarte den Tiefpunkt einer schon lange sich anbahnenden, ins 19. Jahrhundert zurückführenden Krise. Die Zerstörung organischer Geschlossenheit gesamtgesellschaftlicher Zusammenhänge und das Schwinden der Substanz des Menschlichen beklagte schon Nietzsche unter dem lebensphilosophischen Verdikt gegen die zunehmende rationalisierende, entfremdende Macht der zivilisatorischen Prozesse: ‚Dies ist meinem Auge das Fürchterliche, daß ich den Menschen zertrümmert finde, und zerstreut wie über ein Schlacht- und Schlächterfeld. Und flüchtet mein Auge vom Jetzt zum Ehemals: es findet immer das Gleiche: Bruchstücke und Gliedmaßen und grause Zufälle aber keine Menschen!' (20) ‚Und das ist all mein Dichten und Trachten, daß ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Rätsel und grauser Zufall.' (21) Aus der Sicht einer untergehenden Aristokratie erlitt auch Baudelaire das mit dem Bürgertum aufkommende demokratische für ihn nivellierende Denken als ‚Abgrund': ‚Für immer bewohne ich ein Gebäude, das einstürzen muß, ein Gebäude, das von einer geheimen Krankheit begleitet wird . . .' (22)
Da sich die Dadaisten noch negativ an einem ‚absolut' gesicherten Weltbild orientierten und lebensphilosophisch-kulturkritisch argumentierten – ‚Erleben', ‚Rhythmik', ‚Kontinuität' waren Begriffe, die immer wieder auf organische

Geschlossenheit zielten – war der Mensch für sie ‚zerstückelt, zerhackt' (H. Ball) unter den eskalierten Bedingungen der Kriegszeit und des industriellen Aufschwungs. Unter den Geschehnissen des letzten Kriegsjahres verwies Grosz auf diesen Untergang: ‚Darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt, bin ich in der Anschauung unverrückbar.' (23) Und Hugo Ball konstatierte 1917: ‚Eine Zeit bricht zusammen. Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären. . . . Das Christentum bekam einen Stoß. Die Prinzipien der Logik, des Zentrums, Einheit und Vernunft wurden als Postulate einer herrschsüchtigen Theologie durchschaut . . .' (24) Die leblosen ‚Manichini' (Kat.Nr.3/631/632) von De Chirico, die ‚Anatonomie als Braut' (Kat.Nr.3/655) von Ernst, ‚Die Erschöpfung der Marionetten' (Kat.Nr.3/703) von Man Ray sind melancholische Verweise auf diese den Menschen zersplitternden zivilisatorischen Zusammenhänge, und die ‚Leimbereitung aus Knochen'(Kat.Nr.3/659) von M. Ernst visualisiert exemplarisch die das Leben einschnürende Rationalität.

Die übermächtige Dimensionierung der Dinge, die sich in der Warenwelt im Schein verselbständigten, ursächlich beteiligt an der ‚Zerstückelung' des Menschen, provozierten eine Trennung von den tatsächlichen Bedürfnissen und Möglichkeiten der Befriedigung, einen Widerspruch zwischen Schein, Illusion und Wirklichkeit, woraufhin W.Benjamin, auf die pompöse Aufbereitung der Dinge in den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts sich beziehend, feststellte, daß ‚in diesem trockensten Jahrhundert die gesamte Traumenergie der Gesellschaft sich ins lautlose, undurchdringliche Nebelreich der Mode geflüchtet hat, in das der Verstand ihr nicht folgen konnte'. (25) Mit der Verselbständigung des Scheins geht auch eine Verselbständigung der ‚Traumenergie' einher. Daher arbeiteten schon Lautréamont und Carroll – Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, die maßgebend die Dadaisten und Surrealisten beeinflußten – mit dem sublimen Entzug der Dinge ins Irrational – Entfremdete und in den ‚Chants de Maldoror' (1868/69) findet sich jene berühmt gewordene zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch – die Verselbständigung der Dinge, die Man Ray und Breton schließlich personifizierten und sie mit libidinösen Bedeutungen besetzten: ‚Vous m'oublierez' (Sketch von Breton) und ‚L'enigme d'Isidore Ducasse' (Man Ray) (Kat.Nr.3/510). Der Schein der Warenwelt verdeutlichte sich für die Dadaisten radikal als brutaler Streik der Dinge, die sich hedonistischem Verlangen verweigerten und nur noch als sinnlich-fatales Surrogat in der Reklame bestanden – in der Tat als ‚billige Erstarrnis' – gerade in Berlin, in dem nach dem Krieg die größte Hungersnot herrschte: ‚Die Lichtreklamen sind dünne Entzündungen in Blau . . .' (26) Sie versinnbildlicht die tiefe Kluft, die zwischen den Massen und den Objekten aufbrach, zwischen gesellschaftlicher Herrschaft, Macht und Ohnmacht gerade jener Schichten, die nicht unmittelbar an der ‚gesellschaftlichen Kausalität' (Bloch) teilhatten, in denen nach Bloch ‚ein alogischer Raum sich bilden konnte, worin Wünsche und Romantizismen, Urtriebe und Mystizismen rezensent' (27) wurden.

Dada reagiert alogisch. Das ‚Narrenspiel aus dem Nichts' – aus der Entwertung und Vergleichgültigung aller Wert- und Wahrheitsnormen – ist die Reaktion der ins Abseits gedrängten Künstler, die an der Peripherie des Geschehens in ‚helles Gelächter' (Grosz) ausbrechen. Ihr Gelächter ist eine Abwehrreaktion gegen die ‚Angst, die Agonie und den Todestaumel der Zeit', wie es das Zitat von Ball verdeutlicht. – ‚Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen.' (28) Angst und mechanische Starrheit, erkennbar am Festhalten historischer Formen, die bereits objektiv in Frage gestellt sind, und für Hausmann als ‚mechanische Funktionalität' – im Gegensatz zur universalen – brutale Berechtigung sucht, kennzeichnet die ‚dominateurs par peur' (29) (die Herrscher aus Angst), die er vor allem sozialkritisch auf den Mittelstand und die bürgerlichen Kreise bezieht. Diese so erfahrene ‚Unnatur', die durch Herrschaftstechnik und Triebunterdrückung vergewaltigte Natur, die die Dadaisten als symptomatisch für europäische Kultur erkennen, bricht in ‚pathologi-

3/195
Grosz, Rückkehr geordneter Zustände
1919

Grosz, Vampire des Todes, 1919

scher Weise' (30) in verdrängter irrationaler Panik und Wahnsinn aus. Die sozialkritischen Zeichnungen von Grosz, Lustmordszenen, Angstzustände dokumentieren einen gesellschaftlichen Zustand, dessen Affekthaushalt zusammengebrochen ist.

Das ‚Gelächter' des Dadaisten bekommt zunächst etwas selbstbezogenes. Er, der sich dem Auflösungsprozeß als nicht mehr aufhebbar aussetzt und das bedrängte, dissoziierte Subjekt lebt, zieht mit seinem Gelächter einen fatalen Schlußstrich: ‚Er glaubt nicht mehr an die Erfassung der Dinge aus einem Punkt, obwohl er bis zur Selbstauflösung an den Dissonanzen leidet.' Während der Expressionist sich an ‚Seele', ‚Wesen', ‚Religion' und ‚Glauben' festhält, der Architekt einen neuen ‚Stil' entwirft, füllt der Dadaist die kulturelle Absicht mit ‚Nichts' – er schockiert mit seinem Gelächter. Während der Expressionist den ‚Weltuntergang' tragisch reflektiert, stellt sich der Dadaist belustigt, zynisch in diesen ‚Untergang'.

Aus der Vielschichtigkeit seiner Bedeutung werden hier folgende Zusammenhänge bewußtgemacht:

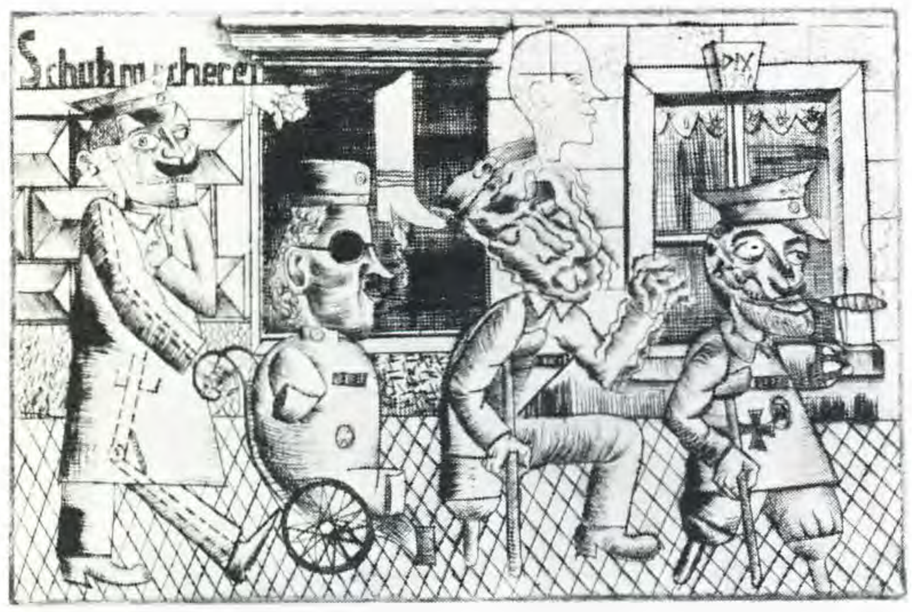
Der Bezug zwischen Angst, Wahnsinn und Gelächter, diesem immanent die Relation zwischen Melancholie und Ironie und das notwendig an diese Problematik gebundene Wechselspiel der Dadaisten; weiterhin die sich aus der Hofnarrenrolle entwickelnde Stellung des Künstlers und Literaten als Dandy mit seiner in der Großstadt ausgebildeten Excentricität des Flaneurs, des Reisenden, des ‚distinguished foreigner' (Huelsenbeck).

Die Indifferenz der Ironie als Waffe und Taktik wird zum kennzeichnenden Verhalten des Da-Dandy, dessen dionysische Revolte asketisches Verhalten und Rausch ebenso beinhaltet wie seine tödliche Langeweile.

Das Gelächter der Dadaisten leitet sich aus dem traditionellen Verhalten einer Narrenrolle ab. Während der Hofnarr (31) noch zur Zeit adliger Hofkultur, die bedeutende Rolle hatte, die Melancholie des Herrschers mit seinen Späßen zu vertreiben, den Herrscher durch sein Gelächter zu entlasten und eigentlich erst dadurch Herrschaft zu ermöglichen, ist Dada das ‚Narrenspiel aus dem Nichts'.

Das kulturelle Zentrum des Narren, seine Bezogenheit auf ein in sich geschlossenes funktionierendes gesellschaftliches System, dessen Affekthaushalt durch sein Eingreifen reguliert werden sollte, bezeichnet Hugo Ball mit ‚Nichts'. Das Varieté, das Cabaret Voltaire, das seiner Herkunft und seiner Intention nach auf Zerstreuung der Massen ausgerichtet ist und das Cabaret ‚Schall und Rauch' wie die Dada-Soireen, sind Versuche an diese Tradition des Melancholieaustreibers wieder anzuknüpfen. Sie werden jedoch, auf das ‚Nichts' gestellt, zu gescheiterten Versuchen, sind schon im Ansatz subkulturelle Erscheinungen und können nur dort punktuelle Erfolge zeitigen, wo sie es schaffen, die bereits einsetzende durch die Kulturindustrie und die Medien organisierte Freizeit einzuholen und für sich zu benutzen. Ihr Umgang mit der Presse ist ebenso geschickt wie fatal, denn das Interesse der Gesellschaft im 20. Jahrhundert beginnt sich erst dort einzustellen, wo sich Sensation vermittelt. Wenn das Spiel jedoch als Sensation wieder in den Mechanismus der Gesellschaft eingespannt wird, verliert seine Narrenrolle an Effektivität. Im monologischen Gesang an die Welt von 1917 bekennt sich Grosz als ‚der traurigste Mensch in Europa! Ein Phänomen an Trauer.' (32) Der Topos des traurigen Spaßmachers, des Pierrot, verwandelt sich zum selbstbekennenden melancholischen Einzelgänger, der mit Zynismus und Ironie Realitätstüchtigkeit simuliert: ‚Steifen Hut . . . kein schlapper Hund !!!!' (32a) Sein Bezug zu Chaplins Melone ist offensichtlich. Chaplin wird zum Ehrendadaisten. Grosz malt ein Selbstporträt für Charlie Chaplin, und die Dadaisten protestieren gegen das Verbot, in Deutschland Chaplin-Filme zu zeigen. In Chaplin gewinnen sie ihre Identität – in dem ‚modernen Clown', dessen scheinbare Anpassung an die mechanische Starrheit stets mit Fehltritten beginnt.

Das Narrenspiel bezieht sich nicht nur auf die Rolle des Dadaisten. Es bezeichnet für ihn ebenso umfassend einen Zustand des Wahnsinns, den die Gesellschaft durch den Krieg und nach dem Krieg selbst produziert: denn die gesellschaftliche Realität ist für Grosz ‚ein seliges Abnormitätenkabinett'. (33) Hugo Ball be-



3/519
Dix, Kriegskrüppel, 45% erwerbsfähig, 1920

schreibt 1917 den Zustand des Wahnsinns, in dem der Mensch zum Narren, zum Irren wird: ‚Die Welt zeigte sich als ein blindes Über- und Gegeneinander entfesselter Kräfte. Der Mensch verlor sein himmlisches Gesicht, wurde Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt abrupt und unzulänglich zuckender Gedanken. Der Mensch verlor seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewahrt hatte. Er wurde Partikel der Natur, vorurteilslos gesehen ein Wesen frosch- und storchenähnlich, mit disproportionierten Gliedern, einem vom Gesicht abstehenden Zacken, der sich Nase nennt, abstehenden Zipfeln, die man gewohnt war ‚Ohren' zu nennen . . .' (34) Eine Beziehung zu Nietzsches Krüppelvision ist offensichtlich (35) und verdeutlicht, daß die Kriegskrüppel Narrenprodukte der zivilisatorischen Gesellschaft sind. Und Jacques Vaché konstatiert pessimistisch-unterkühlt: ‚Wie amüsant alles ist, sehr amüsant, das ist eine Tatsache – wie amüsant alles ist! – und wenn man sich auch tötete, anstatt davon zu gehen.' (36) Um den europäischen Wahnsinn nach dem Krieg durchgehend zu demonstrieren, sei noch Walter Mehring zitiert: ‚Antikem Brauchtum gemäß folge dem heroischen Kladderadatsch einer wieder einmal miserablen Geschichtstragödie die schadenfrohe Satyrfarce, dem Größenwitz der Schmieren-Caesaren der nun spottbillige Galgenhumor; dem Versagerspiel der Feste-Drauf-Gott-strafe-England-barden: der Gassenhauer. . . . Dem deklarierten Notstand zum Trotz mangelt es nicht an ‚mauvais sujets'; Ausschweifungen in den Preislagen jeder Geschmacklosigkeit; Hochstapelei in Sach- und Ewigkeitswerten; Schmalz- und Weltanschauung; Pornographie, Vaterlandsliebe und Hurrasozialismus; Lust- und Fememord; Landsknechtstum im Solde der Demagogie. Der ganze Troß der apokalyptischen Reiter, er ist zu haben so harlekinesk in unserem grauen Alltag wie im finstern Mittelalter; zu Lebzeiten unseres Schutzpatrons, des Pauvre François Villon.' (37) Oder Serner: ‚Es wird in der Welt regiert, indem Komödie gespielt wird. In diesem Zeichen allein wird gesiegt.' (38)

Mit den Begriffen des Narrenspiels und dem Bild der ‚apokalyptischen Reiter' werden aus fatalistischer Sicht von Ball ebenso wie von Mehring Metaphern des Wahnsinns und des Schreckens eingeblendet, die auf die Anfänge des Wahnsinns in der europäischen Kultur im 15. Jahrhundert verweisen, und die von M. Foucault in reziproker Beziehung zur Entwicklung der Vernunft gesehen werden. Als Bedrohung der Gesellschaft wurden die Narren, die Irren im 15. Jahrhundert auf Narrenschiffe verfrachtet und vor den Toren der Stadt ausgesetzt. Die Serie der ‚Stultifera Navis' wie das ‚Narrenschiff' von Hieronymus Bosch, sind Zeugnisse und Parteinahme für diesen Wahn, der die Gesellschaft reflektiert, denn auf ihnen ist der Baum der Weisheit und des Wissens. (39)

Das Bild gewinnt in mehrfacher Hinsicht für Dada symbolische Bedeutung: Zunächst findet Dada als permanente Unterwegsgestalt, als ständiger für sich selbst gesetzter Aufbruch in dem Narren einen Urahnen. Diesem als unfreiwillig Ausgesetztem, der auf dem Meer treibt, entspricht die Liminarsituation, in der der dadaistische Künstler steht und schon im ‚Bâteau Ivre' von Rimbaud seine Gestalt im 19. Jahrhundert fand. Foucault nennt den Narren den ‚Gefangenen seines eigenen Aufbruchs' (40), dessen Reise , . . . 'zugleich rigorose Trennung und endgültige Überfahrt ist'. (41) Seine gefangene Situation an der Schwelle, an der des Übergangs – in der ‚unfruchtbaren Weite zwischen zwei Welten, die ihm nicht gehören können' (42) gewinnt für Dada eine Symbolkraft, die Hausmann ‚als Schweben zwischen zwei Welten' (43) bezeichnet. In dem Zusammen-

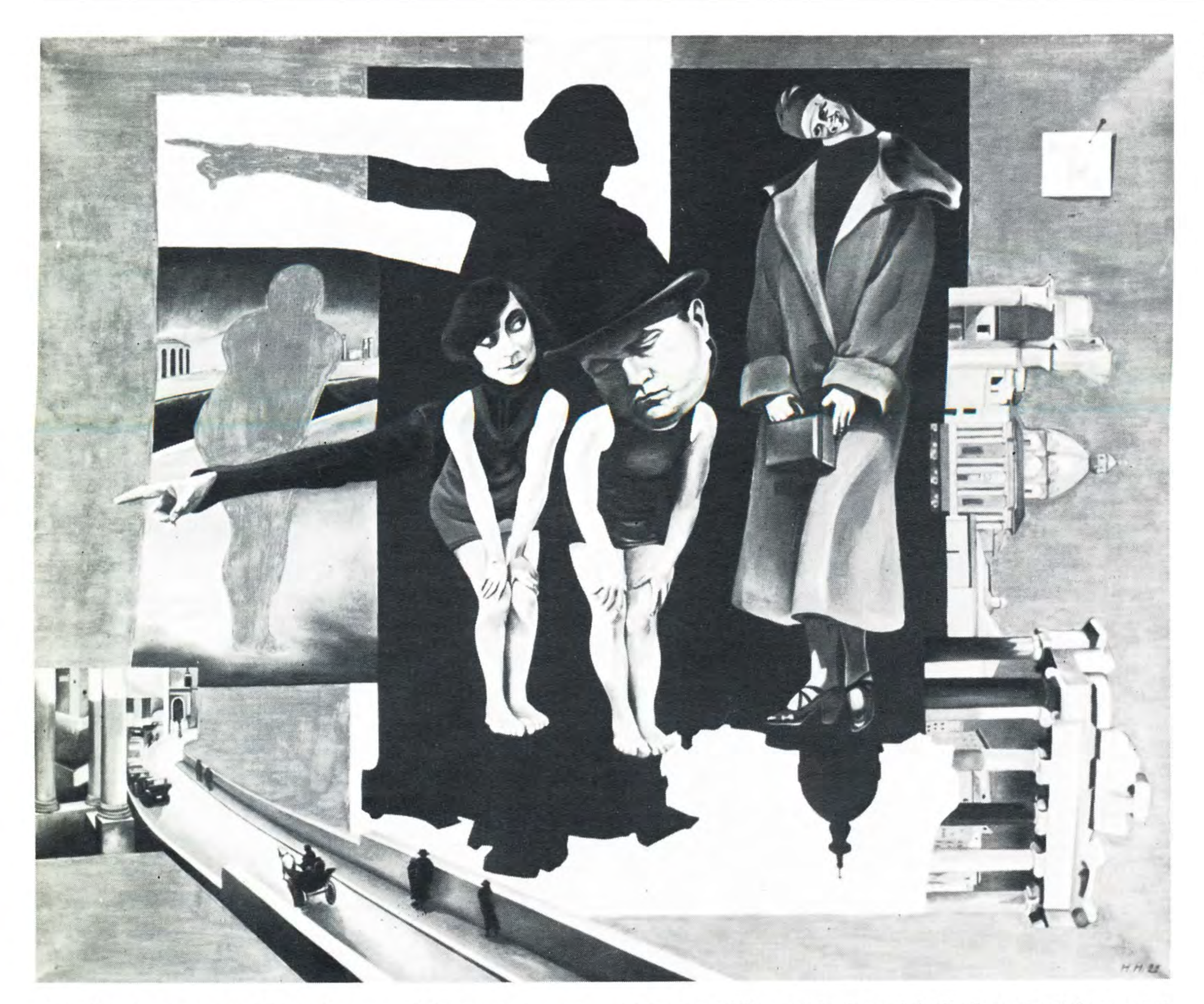
3/359
Grosz, als Tod verkleidet, um 1920

hang werden von ihm die dadaistischen Mittel und Taktiken benannt, die diesen fortwährenden freien Zustand der dennoch ‚gefangenen Situation' darstellen helfen: ‚Wenn wir mit der alten (Welt – H. B.) gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown, die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen, durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen'. (44) Diese Unterwegsgestalt wird jedoch in einer Hinsicht sehr früh Ende 1918 von Heartfield und zum Teil von Grosz durchbrochen. Der Narrencharakter bezeichnet nicht mehr eine ‚gefangene' Unterwegsgestalt sondern eine ‚heitere' Verabschiedung von einer gesellschaftlich-komisch gewordenen Situation, einer ‚Komödie' ‚als letzter Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt', (45) die in den Zusammenhang einer konkreten utopischen Konstruktion rückt, dessen Ufer zumindest vorgezeichnet ist. Von diesem Aspekt aus kann der ‚Narr' des Berliner Dadaismus zeitweilig operativ agieren.

Im Dadaismus selbst überwiegt das Bewußtsein des Wahnsinns, dieser ‚gefangenen' Situation, die Ball in enge Beziehung zum Todestaumel der Zeit setzt und die durch die Gesellschaft als ‚Narrenspiel' vorgeführt wird. Ball greift hier auf die im 15. Jahrhundert aufkommende Bedeutung des Wahns zurück, als bereits vorweggenommene Ankunft des Todes. H. Ball setzte sich intensiv damit auseinander und ließ selbst Texte aus dem 15. Jahrhundert auf den Dada-Soireen lesen. Im Narrenspiel liegt der Spott des Wahnsinns, der an die Stelle des Todes tritt. Das dadaistische Gelächter, das dadaistische Narrenspiel verinnerlicht die Angst vor dem Tod, dem Untergang in fortgesetzt vorgespielter Ironie (45a). Bezogen auf das Schwinden und den zunehmenden Verlust des gotischen Symbolismus beschreibt Foucault diesen Zusammenhang in seinen historischen Ansätzen: ‚Man entwaffnet die Angst im voraus, macht sie zum Objekt des Gespötts, indem man sie in jedem Augenblick . . . während des Schauspiels des Lebens erneuert, indem man sie in den Lastern, den Verschrobenheiten und Schrullen eines jeden zerstreut. Die Zerstörung durch den Tod bedeutet nichts mehr, weil sie bereits alles bedeutet, denn das Leben selbst besteht nur aus Abgedroschenheiten, hohlen Worten, leerem Geklingel und Narrenschellen.' (46)

Dieser Verbindung zwischen Wahnsinn und Nichts bemächtigt sich Dada in seinem Lachen als bereits ‚hergestellte Präsenz des Todes' (47) in der Gegenwart, dessen ‚billige Erstarrnis' hier erst ihre ausgesprochene Bedeutung erfährt. Der Wahnsinn, der über alles ‚Lichte, Lufte und Frivole' (48) herrscht, wird von Dada zum Narrenspiel mit der ‚billigen Erstarrnis', mit einer Gesellschaft, in der alles ‚rastaquoueresk' (Serner) ist, mit einer sich in Moden und Konventionen verlierenden kulturellen Stagnation. Dada vereinnahmt hier ebenfalls die symbolische Kraft der Kritik, die sich in den ‚Narren- und Possenspielen' ausdrückte. Denn ‚wenn der Wahnsinn jeden in eine Blindheit zieht, in der er sich verliert, verhilft der Wahnsinnige im Gegensatz dazu jedermann zu seiner Wahrheit; in der Kömodie, wo jeder die anderen täuscht und sich selber düpiert, spielt er die Komödie zweiten Grades, die Täuschung der Täuschung. Er sagt in seiner törichten Sprache, die kein Bild von Vernunft abgibt, die Worte der Vernunft, die im Komischen die Komödie entwirren . . .' (49) Im intendierten Unsinn, in der ‚Heiligkeit des Sinnlosen' (Hausmann) von Dada – in der Unvernunft der Simultan-, Lautgedichte, Collagen, der Dada-Produkte – liegt diese ‚Wahrheit' des Wahnsinnigen, die Dada sichtbar machen will.

Huelsenbeck zitiert im Dada-Almanach Nietzsche, um die dadaistische Bedeutung des Gelächters auf die zum Tode geweihte ‚billige Erstarrnis' selbstironisch in die Tradition der ‚Leichenbitter der abendländischen Kultur' (Hausmann) zu stellen: ‚Wir sind das erste studierte Zeitalter in puncto der ‚Kostüme', ich meine der Moden, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet, wie noch keine Zeit es war, zum Carneval großen Stils, zum geistigen Faschingsgelächter und Übermut, zur transcendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Weltverspottung. Vielleicht, daß wir hier gerade



3/616
Höch, Roma, 1925

das Reich unserer Erfindung entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch Original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes – vielleicht, daß wenn auch nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat.' (50) ‚Fiat modes, pereat ars' (51) ist dazu das selbstironische Bekenntnis Max Ernsts, der den Kunstwillen des 19. Jahrhunderts persiflierend verdreht, denn dort hieß es noch: ‚Fiat ars, pereat mundus' (52), und John Heartfield und George Grosz reagieren zunächst mit dem ‚Ramschausverkauf der Kultur' in ‚modischer' Weise: ‚Prompteste Bedienung jedes Auftrages insbesondere von Kunsteilaufträgen. Ausführung jeder Kunstart: expr., futur., dada, metamech. garantiert.' (53) ‚Personen sind bei ihm ebenso billig zu haben.' (54) Der Dadaist setzt sich also mit größtem Zynismus der modischen Hülle der Gesellschaft aus und trägt ihre flüchtige Substanz zur Schau, die der Unterstützung durch das Neue, Unerwartete und den ewigen Reiz des Wechsels bedarf.

Kurz: der Dadaist ist als ‚moderner' Narr der Dandy (55), der als Wahnsinniger mit dem Wahnsinn der Gesellschaft spielt, deren ‚billige Erstarrnis' zum ‚Spiegel wird, vor dem er leben und sterben muß.' (56) Denn er zieht seine ‚Erhabenheit' aus einer ständig kontrollierten Askese, die ihm nicht dem Zugriff der Wirklichkeit aussetzt. Er mimt die ‚lachende Gleichmütigkeit, die mit dem eigenen Leben Erhängen spielt, aus dem Wollen heraus, den europäischen Schwindel nicht mehr verantworten zu

müssen.' (57) Der Dadaist spielt also vorsichtshalber selbst mit der Wirklichkeit erhängen, bevor sie ihn gänzlich negiert. ‚Bevor er seine Schwäche eingesteht' – schreibt Hugo Ball, dem das Verhalten des Dandy sehr wohl bewußt war, – ‚wird er geneigt sein die Stärke als eine Brutalität in Verruf zu bringen'. (58) Er weiß, daß wer den Rahmen der Wirklichkeit sprengt, gleich mitgesprengt wird. Er ist nicht der ‚poète assassiné' Apollinaires (59), der von den Massen wie Orpheus von den thrakischen Mänaden zerrissen wird, – denn seine Taktik als Dandy, notfalls sein Schweigen, bewahren ihn davor. Sein Narrentanz ist selbstbezogen der eines Narziß, der als ‚tänzerischer Geist über den Moralen der Welt' (Huelsenbeck) den ‚Balanceakt über dem Abgrund des Mordes, der Gewalt und des Diebstahls' (Hausmann) übt – ein Tanz, der auf sich selbst verweist im narzistischen Hinwegtäuschen der Angst, der Leere und Bestimmungslosigkeit.

Seine lachende Gleichmütigkeit wird mystifiziert als ‚halbbuddhistische Religion der Gleichgültigkeit' (Tzara), wird exotisch von Europa auf Indien und Amerika projiziert als ‚amerikanische Seite des Buddhismus' (Huelsenbeck). In dieser analogischen Montage zweier kultureller Systeme als Affront gegen hierarchisches europäisches Kulturbewußtsein koppelt Huelsenbeck modern amerikanisches Äquivalenzprinzip, das alles dem gleichförmigen Postulat der Austauschbarkeit unterwirft, und die Indifferenz als Buddhismus, als in sich ruhende Leb- und Bewußtlosigkeit. Vergegenwärtigen wir uns, daß der Dadaist sehr europäisch ‚bis zur Selbstauflösung an den Dissonanzen leidet', daß er im Grunde seines Herzens der melancholische Pierrot (s. Grosz, Ball) ist, dann wird deutlich, daß er sich mit dieser außereuropäischen Identifikation einen Kristallpanzer zulegt, an dem der Zugriff der Realität abprallen soll. Die Simulation von Härte, Realitätstüchtigkeit in seiner ironischen Arroganz, sollen identisch werden mit dem idealen Zustand eines ‚ausgeglichenen und ruhigen Geisteszustand' (Tzara), der Gegenwart überwindet. In dieser Indifferenz, dem ‚lächelnden Gleichmut' liegt psychoanalytisch interpretiert der ‚Triumph des Narzißmus', den Freud wesentlich als das Großartige am Humor erkennt: ‚Das Großartige am Humor – im Unterschied zur Komik und zum Witz – liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch Veranlassungen aus der Realität kränken zu lassen, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja, es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind'. (61) Gerade letzteres gewinnt schon für den Surrealismus Bedeutung und wird von Breton zur Definition für den ‚Schwarzen Humor' verwendet. Von der ‚Schönheit der Gleichgültigkeit' spricht auch Duchamp im Zusammenhang seiner Ironie, die er als ‚bejahend' betont, um in dieser Affirmation für sich jenen Moment der ‚Überwindung', der Bewältigung der Realität herauszukristallisieren. Die Junggesellenmaschinen des Dadaismus, die Junggesellen von Duchamp wie ‚Fille née sans mère' von Picabia oder die ‚wolkenpumpe' Arps sind Metaphern dieses hermetischen autoerotischen ‚Triumphes des Narzißmus'. Daher ist die Indifferenz für Duchamp sein ‚Lieblingsmittel' und geht einher mit einer ‚völligen Gefühllosigkeit' (62), die seine Kunst bestimmt und nicht zuletzt ‚guten wie schlechten' Geschmack (63) beiseite läßt. Die Indifferenz wird von Jack Burnham bei der Interpretation des ‚Großen Glases' bezogen auf gnostische und hermaphroditische Aspekte (64). Wie prinzipiell sich diese Indifferenz durch den Dadaismus zieht, verdeutlichen nicht nur Tzaras, Picabias, Duchamps Einstellung, sondern auch im Berliner Dadaismus hat sich der Begriff unbeeinflußt durchgesetzt – von Salomo Friedländers ‚Schöpferischer Indifferenz' (65) ausgehend, die sich auf den individualanarchistischen Ansatz von Stirners ‚Schöpferisches Nichts' (66) bezieht.

Die gleich-gültige Verwendung der Materialien in den Collagen wie die Schöpfung des Lautgedichts aus der ‚Indifferenz des Moments' (Hausmann) sind wesentlich Produkte dieser Einstellung. Auch für Carl Einstein gibt es nur einen Romandichter, den Humoristen, den Snob: ‚Er übt Abstand und stört nicht die Gruppe der Geschehnisse, Anschauung eines

Duchamp, als Rose Selavy, Photo Man Ray, um 1921

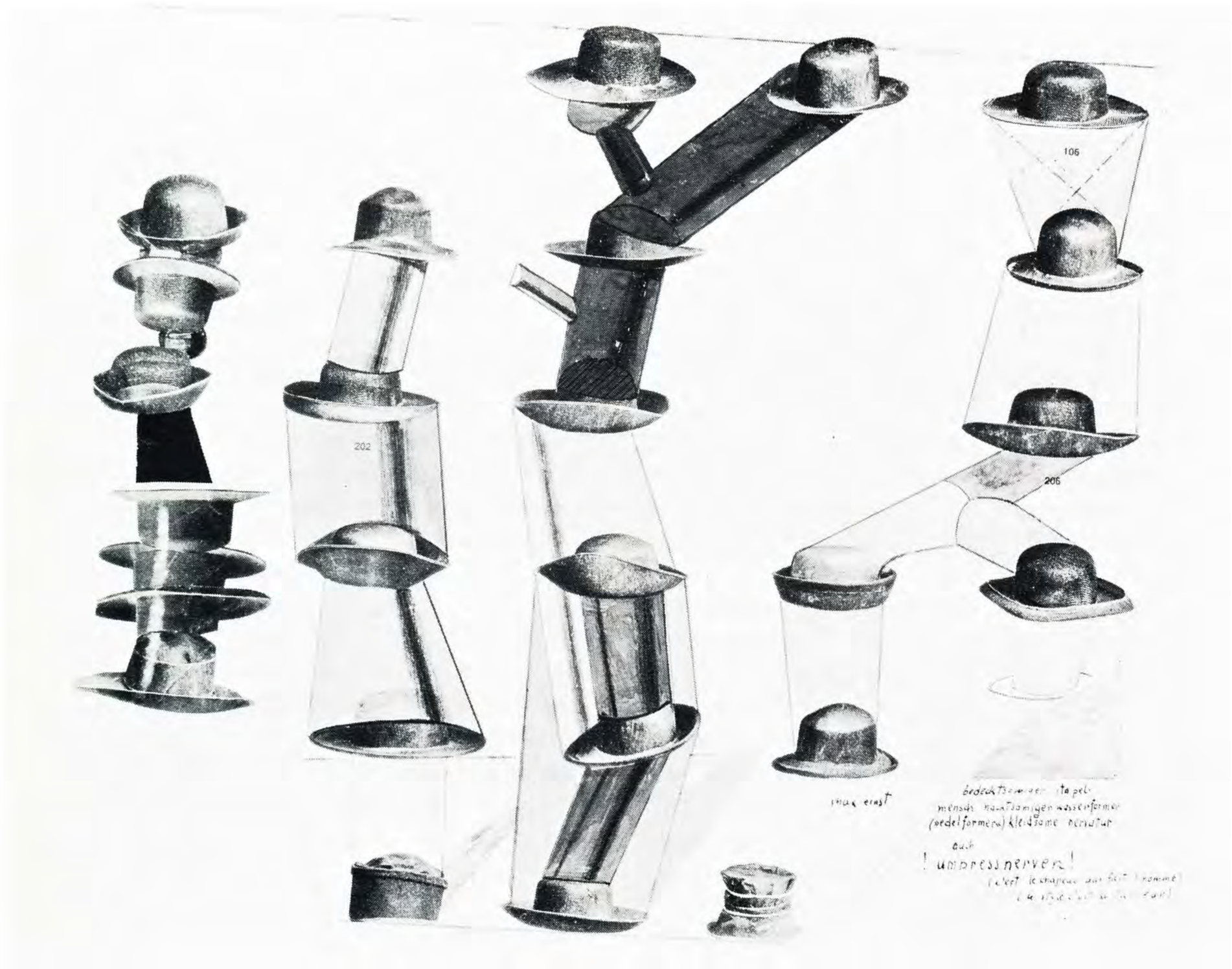
3/380
Serner, 1918/20

3/580
Ernst, the punching ball ou l'immortalité de buonarotti, 1920

solchen ist Fatalismus, Gleichmut. Er hört die Worte eines Menschenbezirkes und bleibt stumm, er übertrug das Recht der Erlebnisse seinen Menschen. Seine Seele kristallisiert sich zu Ereignissen' (67). Hugo Ball sagt im einleitenden Zitat: ‚Der Dadaist glaubt der Aufrichtigkeit von Ereignissen.' Er ist der Passagier, der Flaneur, der detektivisch beobachtet. Hierin liegt die Negation schöpferischer Subjektivität und die Identifikation mit der künstlerischen Maschine – künstlerischer ‚Objektivität' – die die scheinbare Zufälligkeit der Realität in ihrer Objektivität und Bewußtlosigkeit wieder herstellt. Während sich im Dadaismus diese Indifferenz vornehmlich extensiv bestimmt, sich an der ‚billigen Erstarrnis' orientiert, wird sie im Surrealsimus Aspekt der poetischen Einbildungskraft. Im ersten surrealistischen Manifest hebt Breton die ‚tiefe Gleichgültigkeit' hervor, die ‚sie (die Geisteskranken) unserer Kritik gegenüber zeigen und selbst den verschiedenen Strafen, die man über sie verhängt – sie läßt die Vermutung zu, daß sie aus ihrer Imagination einen großen Trost schöpfen und ihr Delirium hinreichend auskosten, um zu ertragen, daß es nur für sie selbst Gültigkeit besitzt.' (68)
Die Bestimmung der Indifferenz als Charakteristikum der Dadaisten mag verwundern, wenn man an jene affektgeladenen Dada-Soireen denkt. Diese Auftritte waren prinzipiell nicht dazu da, ein Publikum aufzurütteln, sondern es lächerlich zu machen, es dem Chaos zu überlassen oder dem Künstler zur eigenen poetischen dadaistischen Selbstdarstellung zu genügen. Wert gelegt wurde auf das aufsehenerregende Provozieren, auf die höhnische Abfertigung eines Publikums und auf den Triumph, sich keine Blöße gegeben zu haben, sondern als Garant eines bankrotten Unternehmens aufzutreten – einer kulturellen Reklamegesellschaft, die selbst nur noch von ihrer Hülle zehrt. Der Dadaist wahrt dabei das Prinzip, vornehm-

3/607
Höch, Der Da-Dandy, 1920

lich nicht sich, sondern die anderen preiszugeben. Er setzt hiermit die Tradition des Dandys Baudelaires fort, dessen Excentricität wesentlich sich selbst stabilisierte: ‚Man stelle sich einen Dandy vor, der zum Volke spricht, es sei denn, um es zu verhöhnen' (69). Auch bei Hausmann wird dies, wenn auch schwankend, gerade in der politischen Einstellung des Dadaismus ausgesprochen, wenn er die Massen als ‚ungeistig' und sich als ‚antigeistig' (70) bezeichnet, den Kommunismus als ‚schönen Wahnsinn' und die ‚Demokratie als Angst um unser täglich Brot' (71) lächerlich macht.
Mit der geistlosen Attitude – ‚wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft' (72) – trifft er den Kern des Dadaismus, das ‚desinteressierte Gehirn' (Tzara). Die Sinnlosigkeit zweckgerichteten Handelns wird immer wieder betont. Verbesserung ist eine Handlungsweise, die Dada ablehnt – eine ‚handwerklerische Betätigung', die ironisch dem ‚Puffke', ihrem Mittelstandstyp, ihrem ‚Philister', überlassen wird.
Wie bestimmt nun der Dandy sein Verhältnis zur Wirklichkeit, wenn er sich ständig mit der Maske der Indifferenz tarnt und in affektloser Distanz verharren möchte? Wie weit kann diese Form der Weigerung aufrechterhalten werden, wenn z. B. die Wirklichkeit konkret herausfordert?
Dada ist als Gruppe desertierter oder in die Schweiz geflüchteter Künstler entstanden, die dort ein Exil suchten. Das Exil war für sie ihr Narrenschiff. Die dandyistische Haltung hat am konsequentesten Jacques Vaché aufrechterhalten – für ihn wiederholte sich überall dieselbe Kömodie; daher wanderte er nicht aus, sondern zog sich das Kostüm des Soldaten an und erschien der Gesellschaft selbstironisch als deren unmittelbare Verkörperung. Seine Desertation war eine innere – wie Breton bemerkt, mit dem Entschluß, ‚völlige Teilnahmslosigkeit zu zeigen, niemandem und nichts zu dienen, oder besser, beflissentlich einen schlechten Dienst zu erweisen' (73). Der eigentliche Verfremdungseffekt und schwarze Humor – so schreibt E. Lenk dazu, – liegt darin, daß er diese in der ‚belle epoque' geprobte Attitude, – im Schlachthof des modernen Krieges einnimmt. Er ist der Dandy der Kaserne (74). In seiner marionettenhaften Anpassung liegt gerade sein Triumph: ‚Er übt sein gegen-den-Strich unter Bedingungen der totalen Überwachung und dennoch mit einer solchen Genauigkeit aus, daß ein rächendes, unterdrücktes, ja ganz innerliches Lachen knisterte, wo immer er ging' (75). Dieses innere Lachen ist die auf die Spitze getriebene Form des dadaistischen Gelächters. Es ist die Kontrollfunktion über die Marionettenhaftigkeit, die Verdinglichung und Erstarrung des Lebens. Es birgt jenen lebensphilosophischen Anspruch der ‚Vervollkommung', auf die Bergson verwies (76). Die oft auf Chaplin und Valentin bezogene Taktik ist eine Form der ironisch-komischen Bewältigung der Realität, die Brecht bei Valentin folgendermaßen beschreibt: ‚eine ganz trockene innerliche Komik, . . . bei der man unaufhörlich von einem innerlichen Gelächter geschüttelt wird, das nichts besonders Gutartiges hat. Hier wird gezeigt die Unzulänglichkeit aller Dinge, einschließlich uns selbst' (77).
Nur unter dem Vorwand marionettenhafter Anpassung, konventioneller Verhaltensweise dem ‚Lob des Konventionellen' (Hausmann), gelingt es dem dadaistischen Dandy zur subversiven Unterwanderung der erstarrten Wirklichkeit aufzubrechen: Das sarkastische Spiel von Grosz als ‚Kaufmann aus Holland' (78) verdeutlicht dieselbe Taktik wie von Jacques Vaché. Mit arrogantem, spekulativem Kalkul eines Kaufmanns, der am Krieg verdienen möchte, spielt George Grosz die melancholische Verzweiflung seiner expressionistischen Freunde aus. Mit dem Kauf des ‚Hauses Vaterland' in Berlin möchte Grosz Geschäfte machen, indem er Kriegskrüppel die Granatsplitter von Schlachtfeldern als Souvenir des Kriegs bemalen läßt mit Zierbuchstaben: ‚Aus großer Zeit' oder ‚Jeder Schuß ein Ruß'. . . ‚Der Gott der Eisen wachsen ließ', um sie dann zu verkaufen. Die ironische Strategie des Dandy ist gebunden an die Gesellschaft, die er provozieren will – an ‚den Spiegel, vor dem er leben und sterben muß': Dada ‚benützt alle Formen und Gebräuche, um die moralisch-pharisäische Bürgerwelt mit ihren eigenen Mitteln zu zerschlagen' (79). Seine Revolte besteht also darin, den subtilen



Ernst, Der Hut macht den Mann, 1920 New York, The Museum of Modern Art

inneren Mechanismus der Gesellschaft zu bedienen, um ihr Instrumentarium wieder gegen sie zu verwenden mit allen Möglichkeiten, die diese Gesellschaft selbst zur Verfügung stellt. ‚Jede Art Maske ist dem Dadaisten daher willkommen', schreibt Hugo Ball in dem anfangs genannten Zitat. Sein Zynismus wird zur Waffe, zum Programm und zur Geste. Sein System ist Verhüllung, Täuschung und Bluff. Der Dandy arbeitet mit dem Wahnsinn der Gesellschaft. Der Narr, – wie schon erwähnt – spielt die ‚Täuschung der Täuschung', um die Wahrheit sichtbar zu machen. ‚Dada, das ist der Bluff . . .' sagt Hausmann ‚da Dada und Bluff gleichzusetzen sind, so ist der Bluff Wahrheit' (80). Hierin enthüllt Dada das kritische Element des Wahnsinns. Es enthüllt ironisch das Paradox, den fatalen Legitimationsversuch, der sich in Äußerlichkeiten verlierenden Gesellschaft. Während der Dandy Baudelaires noch den Salon als öffentlichkeitsbestimmendes Milieu hatte, der Flaneur als Typ des Dandys sich jedoch schon verselbständigte und die Straße zum Spiegelbild seiner Welt nahm, tritt der dadaistische Dandy noch weiter in die Öffentlichkeitsstrukturen ein: Seine Konventionalität ist der Alltag, die Banalität. Hugo Ball spricht vom ‚Dandyismus der Armen' (81). Er ist nicht nur der Spieler des Cabarets, der Soireen – er ist der Spieler der Nationalversammlung in Weimar, der Straße, der kulturindustriellen Sphäre des Amerikanismus. ‚Was ist dada? Eine Kunst, eine Philosophie? Eine Politik? Eine Feuerversicherung? oder: Staatsreligion? Ist dada wirklich Energie? oder ist gar nichts? d. h. alles?' (82). Dada ist der gutbürgerliche ‚Club' wie der

3/345
Baader, um 1915

‚Zentralrat'. ‚Der Dadaist', schreibt Serner, ‚ist der Desperado . . . , der als Prophet, Künstler, Anarchist, Staatsmann etc, kurz als Rasta Unfung treibt' (83). Die Dadaisten sind schließlich Präsidenten und Präsidentinnen, der Dadaist ist der Rowdy, der demoliert und mit dem Revolver aufs Theaterpublikum losgeht (J. Vaché), er ist der Boxer (A. Cravan), der Boxkämpfe austrägt, er ist der Kaufmann (Grosz), der Ingenieur im Monteuranzug (Heartfield), der Journalist (Huelsenbeck), der Arbeiter (Grosz), der schwitzend wie in tiefen ‚Bergwerks' arbeitet, er ist Prophet, Wahlkandidat, Staatsmann, Kirschbaumzüchter (Baader), er ist Philosoph und Modeentwerfer (Hausmann), er ist Reklameberater (Schwitters), amerikanischer Dandy, er ist der Dandy der luxuriösen Autos und Feste (Picabia), der Bibliothekar, der sich unauffällig mit dem Leben arrangiert (Duchamp), er ist der Dandy par excellence (Serner), der ‚Rasta', der asketisch lebt und trainiert, er ist ‚der Dandy, der unaufhörlich danach trachtet, erhaben zu sein. Ein großer Mensch . . . und ein Heiliger für sich selbst: das einzig wichtige – tagtäglich der größte Mensch zu sein' (84). Letzteres sagt Ball und verweist bereits auf das Bekenntnis, das der Dandy ablegen muß. Das Zitat selbst könnte eine Paraphrase von Baudelaires Definition der dandyistischen Attitüde sein: ‚Der Dandy muß sein ganzes Streben darauf richten ohne Unterbrechung erhaben zu sein' (85). Zu seiner verhüllenden Strategie gehört es auch zu schweigen. Otto Mann beschreibt den Dandy als ‚wirkungsvolles gefährliches Geheimnis; es ist nicht stumm . . . es ist unheimlicher als die Rede. In seiner geistigen Haltung ist seine Macht überall fühlbar, doch nirgends in ihren Ursprüngen zu enträtseln . . . immer ist er der Gesellschaft ein Phänomen der Bewunderung, des Staunens, der Furcht, immer ist er überraschend, immer verblüffend; er verblüfft seine Opfer, düpiert sie, bleibt verhüllt' (86). Auch gehört es zum Verhalten des Dandy zu betonen, daß seine Kunstprodukte nichts zu bedeuten haben – so z.B. Schwitters zu seinem Merzbau. Diese Strategie des Dandy kann von Duchamp bis Warhol verfolgt werden und steht in engem Zusammenhang zu seiner ironischen Einstellung zur Kunstproduktion: Letzte Konsequenz liegt für ihn darin, den 'Umour' zu haben, 'nicht schöpferisch zu sein' (87). (Vaché) Er protestiert mit dieser Entsagung. ‚Das beste Buch – so Serner – ist stets das unterlassene' (88). Die Stagnation der sinnentleerten, monotonen, erstarrten Gesellschaft – das Negative, den Betrug der ‚billigen Erstarrnis' trägt der Dandy bewußt ironisch in der substanzlosen, ephemeren Form seiner Kunstproduktion zur Schau und spielt mit seiner betonten Langeweile die Unmöglichkeit vor, ein kulturgebundenes Subjekt zu realisieren. Seine Langeweile ist das Vorstadium des Schweigens, denn – so Einstein – ‚Vernunft langweilt' (89). Für Serner ist der ‚jeweilige landläufige Etat der bewohnten Erdoberfläche lediglich das folgerichtige Resultat einer unerträglich gewordenen Langeweile' (90). Die ‚Einstellung, die Welt der Dinge nicht zu ernst zu nehmen', ist für Duchamp entstanden, ‚aus Angst vor Langeweile zu sterben' (91). Und Tzara meint, daß er ‚ein Abenteurer großen Stils und mit feinem Gestus geworden wäre, hätte er nur die psychische und physische Kraft, die eine Aufgabe zu vollbringen: sich nicht zu langweilen' (92). Schreiben – Kunst ist nur ‚eine Zuflucht' (Tzara).

Mit dem dadaistischen Dandy ist in die Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts ein wesentliches gesellschafts- und kulturkritisches Phänomen eingegangen, das auf Auseinandersetzungen verweist, die immer noch aktuell sind. Abgesehen von den Künstlern, die sich ohnehin auf die Tradition des Dadaismus berufen – nennen wir so unterschiedliche Künstler wie Kienholz, Beuys, Vostell, Warhol, Gerz – ist die Frage nach einer Neubestimmung künstlerischer Produktivität mit dandyistischem Vorzeichen u. a. ebenso in Wim Wenders Film ‚Im Laufe der Zeit' wie in Handkes ‚Publikumsbeschimpfungen' vorgespielt.

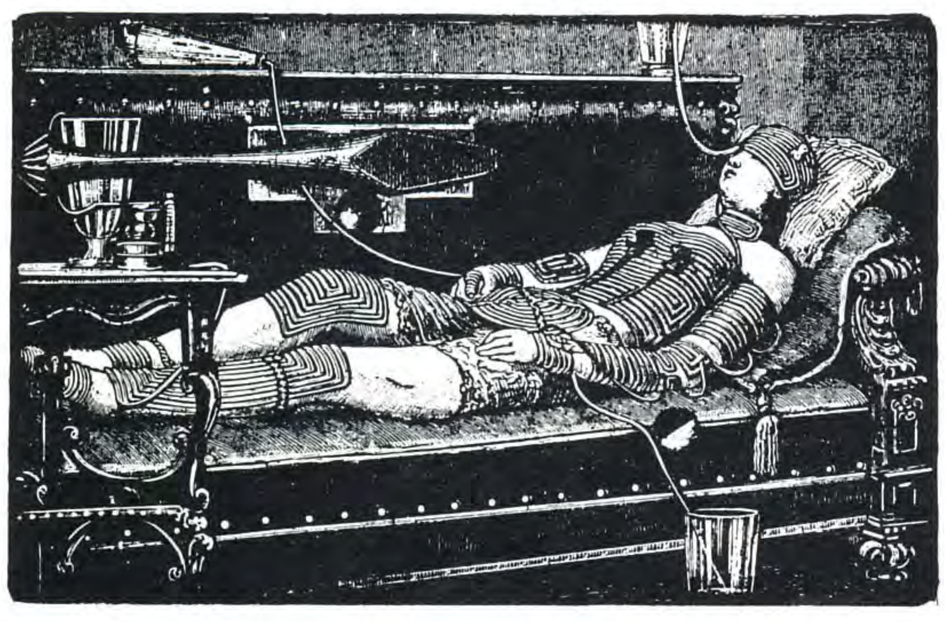
Der dadaistische Dandy sucht hingegen nach einem ‚Sprung' aus seiner ‚gefangenen Situation' – seinem Narrenspiel, seinem ‚Schweben zwischen zwei Welten', seinem Maskenspiel mit der ‚billigen Erstarrnis': Seine Identitätssuche ist ebenso unterschiedlich wie sein Rollenverhalten. Im Bekenntnis des Dandy zum Surrealismus, Kommunismus, Katholizismus und

zur Neuen Sachlichkeit finden sich verselbständigte Aspekte seiner Revolte. Im Surrealimus abstrahiert er vom Identitätsprinzip: ‚Wer weiß, ob wir uns nicht darauf vorbereiten eines Tages, dem Identitätsprinzip zu entkommen?' (93). Im Katholizismus findet der Dandy die ‚vita contemplativa' (94), das Mönchtum, das schon Baudelaire und Wilde nach Hugo Ball ausdrücklich betonten. In der gesellschaftskritischen Darstellung von Schein und Wirklichkeit versucht der dadaistische Dandy aus seiner indifferenten Haltung herauszutreten (95). Während diese Bekenntnisse vornehmlich die asketischen Elemente der Revolte verdeutlichen, verselbständigen sich in der nachdadaistischen Phase auch die dionysischen Elemente – die Feste von Francis Picabia geben dafür Beispiel ebenso wie die Schiffsreisen von Huelsenbeck.

Die Frage nach der Neubestimmung künstlerischer Produktion bleibt offen für diejenigen, die Dada als Lebenshaltung annehmen: Schweigen oder die gefangene Situation des Experiments sind die Alternativen. Duchamp oder Hausmann wie Tzara geben dieser Haltung u.a. Ausdruck.

‚Ich weiß nicht – schreibt Hugo Ball 1917 zum Dadaismus – ob wir trotz der Anstrengungen über Wilde und Baudelaire hinauskommen werden; ob wir nicht doch nur Romantiker bleiben?' (96)

Hanne Bergius



3/659
Ernst, Leimbereitung aus Knochen, 1921

Anmerkungen:

1. Herzfelde, W.: Der Malik-Verlag, 1916–1947, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (o. J.), S. 36
2. Einstein, C. zit. nach Oehm, H.: Die Kunsttheorie C. Einsteins, München 1976, S. 129 (Anm. 285: aus dem Pariser Nachlaß) ‚*Die große Frage Beb(uquins). Wie werde ich direkt ohne Umweg;* diese frage führt zum nackten ich.'
3. Einstein, C.: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders, Verlag Die Aktion, Berlin 1912
4. Das Wunder ist für Einstein das Anderssein: die rigorose Zerstörung und Negation des empirischen Ich mit seinen Fiktionen. Dilettantisch bleiben all jene Versuche, sich nicht absolut dieser Selbstentäußerung hinzugeben.
5. Einstein, C.: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders, Gesammelte Werke, Wiesbaden 1962, S. 192
6. vgl. Allegoriebegriff in: Benjamin, W.: Ursprung des Trauerspiels, hg. R. Tiedemann, Frankfurt 1963, S. 204: ‚Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker auf Gnade und Ungnade ihm überliefert.' Vgl. auch Bürger, P.: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974, S. 94
6.a) Einstein, C.: GW, a.a.O., S. 192
7. Dadas Anknüpfen an populäre Kunst und Unterhaltung ist ein Affront gegen kulturelle Verstiegenheit, es erfaßt dabei jenen Moment, den Ernst Bloch folgendermaßen charakterisiert: ‚Jahrmarkt wie Kolportage bewahren derart entscheidende Kategorien verzerrt, die das bürgerlich-gebildete Wesen längst verloren hat; sie bewahren vor allem Seinwollen wie das fehlende Leben . . .', (Bloch, E.: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt 1973, S. 177)
8. Benjamin, W.: Traumkitsch, in: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 160
9. Hausmann, R.: Lob des Konventionellen, in: Die Pille, Jg. 3, Nr. 1/2, Hannover 1922, S. 5
10. Hausmann, R.: Dada ist mehr als Dada, in: Am Anfang war Dada, Gießen 1972, S. 85
11. Foucault, M.: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt 1973, S. 51
12. ‚System und Systemstörung', Sprache im technischen Zeitalter, Hg. W. Höllerer, N. Miller, H. 61, Berlin, April 1977. Diese Ausgabe steht im Zusammenhang einer unfassenden Dokumentation und Analyse der Dada-Bewegung in H. 55 'Dada-Neodada – Kryptodada –?' und H. 60
13. Ball, H.: Kandinsky, Vortrag gehalten in der Galerie Dada, Zürich, 7. April 1917, in: Pörtner, P.: Literatur-Revolution 1910–1925, Dokumente, Manifeste, Programme, Bd. I: Zur Ästhetik und Poetik – unter dem Titel: Die Kunst unserer Tage, Darmstadt / Neuwied a. Rhein / Berlin 1960, S. 136
14. Huelsenbeck, R.: En avant dada, Hannover, Leipzig 1920, S. 32
15. Hausmann, R.: Synthetisches Cino der Malerei,

Heartfield/Hausmann, Berlin, 1920

in: Am Anfang war Dada, hg. G. Kämpf und K. Riha, Gießen 1972, S. 28
16. Duchamp, M., zit. nach A. Schwarz: M. Duchamp, Luzern 1974, S. 21
17. ebd.
18. Ball, H.: Flucht aus der Zeit, Luzern 1946, S. 91/92 (12. VI. 1916)
19. Ball, H.: Kandinsky, a.a.O., S. 138
20. Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra, II. Teil, Werke, 2. Bd., hg. K. Schlechta, München 1955, S. 393
21. Nietzsche, F.: ebd., S. 394
22. Baudelaire, Ch., Monographie, v. P. Pia, Hamburg 1958, S. 107
23. Grosz, G.: Brief an O. Schmalhausen, 18. 2. 1917, aus: George Grosz Archiv, Berlin, Akademie der Künste
24. Ball, H.: Kandinsky, a.a.O., S. 136/137
25. Benjamin, W., zit. nach: Lenk, E.: Der Traum als Konstruktionsprinzip bei Lautréamont und Carroll, in: Lautréamont, Gesänge des Maldoror, München 1976, S. 303
26. Grosz, G.: New York I (Gedicht), in: Gedichte und Gesänge 1916–1917, Litomysil 1932
27. Bloch, E., a.a.O., S. 110
28. Ball, H.: Kandinsky, a.a.O., S. 138
29. Hausmann, R.: Nous ne sommes pas des photographes (1921), in: R. Hausmann, Courrier dada, Paris 1958, S. 92
30. s. einleitendes Zitat H. Balls, Anm. 18
31. vgl. Lepenies, W.: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt 1972, Kap. ‚Über den Hofnarren'
32. Grosz, G.: Gesang an die Welt, in: Gedichte und Gesänge, Litomysol 1932
32. ebd.
32a. ebd.
33. ebd.
34. Ball, H.: Kandinsky, a.a.O., S. 136/137
35. Nietzsche, F.: Zarathustra, II. Teil, Von der Erlösung, S. 392/393
36. Vaché, J.: Brief an Breton vom 9. 5. 1918 zit. nach Lenk, E.: Der springende Narziß, München 1971, S. 22
37. Mehring, W., zit nach Kreuzer, H.: Die Bohème Stuttgart 1968, S. 216
38. Serner, W.: Letzte Lockerung, Berlin 1964, S. 67
39. vgl. Foucault, M.: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt 1969, Kap. ‚Stultifera Navis', S. 19ff.
40. Foucault, M., ebd., S. 28
41. Foucault, M., ebd., S. 29
42. Foucault, M., ebd., S. 29
43. Hausmann R.: Die Neue Kunst, in: Führer durch die Abteilungen der Novembergruppe, Kunstausstellung Berlin, 1921, H. 1 der NG Veröffentlichungen, Berlin 1921, S. 9
44. Hausmann, R., ebd.
45. Marx, K.: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung, MEW 1, S. 382: ‚Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist die Kömodie. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch verwundet waren im gefesselten Prometheus des Äschylus, mußten noch einmal sterben in den Gesprächen des Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit *heiter* von ihrer Vergangenheit scheide.'
45.a) Foucault, M., a.a.O., S. 34
46. ebd.
47. ebd.
48. ebd., S. 43
49. ebd., S. 32
50. Nietzsche, F., zit. nach Huelsenbeck, Einleitung in: Dada-Alamanach, Berlin 1920, S. 7
51. Fiat modes, pereat ars: Max Ernst, Mappe mit acht Lithographien, Köln 1919
52. Fiat ars, pereat mundus: Kunst muß sein, mag auch die Welt zugrunde gehen.
53. Grosz, G.: Heartfield, J.: Silvestergruß zum Jahr 1921, Berlin, Akademie der Künste
54. vgl. Zitat H. Balls, Flucht aus der Zeit, Anm. 18
55. Der Dandy ist nicht zu verwechseln mit dem Mode-Dandy. Der Dandy verkörpert eine Lebenshaltung, eine Geisteshaltung: Untersuchungen zum Dandy, die in dem Text verarbeitet wurden: Baudelaire, Le Dandy, in: Curiosités esthétiques, L'Art romantique, Paris 1962, S. 481ff.; Mann, O.: Der Dandy, ein Kulturproblem der Moderne, Gerabronn 1962 (erstmals 1925 ersch.). Vorgänger des Da-dandys sind George Bryan Brummel, Oscar Wilde, Barbey d'Aureville, Alfred de Musset, Stendhal, Huysmans, Proust u. a.
56. Bezug wird auf Baudelaire genommen, zit. nach: Baudelaire, in selbstzeugnissen und bilddokumenten, dargestellt von P. Pia, Paris 1958, S. 68; Der Dandy nimmt die Gesellschaft zum ‚Spiegel'. Ein negatives Abhängigkeitsverhältnis zur Gesellschaft bestimmt sein Leben.
57. Hausmann R.: Dada ist mehr als Dada, in: Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 89
58. Ball, H.: Flucht aus der Zeit, a.a.O., S. 98
59. Apollinaire, G.: Le poète assassiné (1916), Paris 1947, vgl. Kap. 16, 17 und 18
60. vgl. Zitat Balls, Anm. 18
61. Freud, S., zit. nach Breton, A.: Anthologie des Schwarzen Humors, München 1972, S. 18
62. Duchamp, zit. nach Schwarz, A.: Dada Geist und New York Dada, in: New York Dada, München, Tübingen 1974, S. 15
63. Cabanne, P.: Gespräche mit M. Duchamp, Köln 1972, S. 67
64. Burnham, J.: M. Duchamp, La Signification du Grand Verre, in: VH 101, Nr. 6, Paris 1972, S. 62ff.
65. Friedländer, S.: Schöpferische Indifferenz, München 1918
66. Stirner, M.: Der Einzige und sein Eigentum, München 1968
67. ‚Es gibt nur einen Romandichter', Berliner Nachlaß, Carl Einstein Archiv, Berlin
68. Breton, A.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 12

69. Baudelaire, Ch., Monographie, a.a.O., S. 68
70. Hausmann, R.: Alitterel, Delitterel, Sublitterel, in: Der Dada, Nr. 1, Berlin 1919, S. 3
71. Hausmann, R.: Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung, in: Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 76
72. Hausmann, R.: Dada in Europa, in: Der Dada, Nr. 3, Berlin 1920, S. ‚642 kg.'
73. Breton, A.: Anthologie des Schwarzen Humors, München 1972, S. 465
74. Lenk, E.: Der springende Narziß, a.a.O., S. 21
75. Breton, A., zit. nach Lenk, E.: Der springende Narziß, a.a.O., S. 21
76. Bergson, H.: Lachen, Meisenheim 1948, S. 16
77. Brecht, B.: GW, Bd. 15, Frankfurt 1967, S. 39, Kap. Karl Valentin
78. Herzfelde, W.: Immergrün, Berlin / Weimar 1975, S. 166 ff.
79. Hausmann R.: Dada in Europa, in: Der Dada Nr. 3, Berlin April 1920, S. ‚642 kg'
80. Hausmann, R.: ebd.
81. Ball, H.: Flametti oder vom Dandyismus der Armen, Berlin 1918 – Eine Parodie der Züricher Dada-Zeit
82. Dadaco-Reprint, Roma / Milano 1970
83. Serner, W.: Letzte Lockerung, a.a.O., S. 15
84. Ball, H.: Flucht aus der Zeit, a.a.O., S. 60
85. Baudelaire, Ch., Monographie, a.a.O., S. 68
86. Mann, O.: Der Dandy, a.a.O., S. 77
87. Vaché, J., zit, nach Breton, A.: Anthologie des Schwarzen Humors, a.a.O., S. 472
88. Serner, W.: Letzte Lockerung, a.a.O., S. 44
89. Einstein, C.: Bebuquin, in: GW, a.a.O., S. 208
90. Serner, W., a.a.O., S. 15
91. Duchamp, M., zit. nach A. Schwarz, New York Dada, a.a.O., S. 17 / 18
92. Tzara, T., zit. nach Lenk, E.: Der springende Narziß, a.a.O., S. 32
93. Breton, A., zit. nach Lenk, E.: Der springende Narziß, a.a.O., S. 72
94. Ball, H.: Flucht aus der Zeit, a.a.O., S. 149 (11. IV. 1917).
Die Konsequenz der vita contemplativa ist eine magische Verbundenheit mit den Dingen, und im weiteren Verlauf die Askese, als eine bewußte Methodik der Vereinfachung und Beruhigung in Sprache und Bild. Die vita contemplativa widerstreitet dem abstrakten Denken; aber die vita aesthetica ebenso. Nietzsche der Ästhet, wo er für die Bosheiten Luthers gegen die vita contemplativa auftritt, ist doch recht blind. Wilde und Baudelaire, die bewußteren Künstler, befürworten die vita contemplativa (und logischerweise das Mönchtum) ganz ausdrücklich. Bilder setzen ein Betrachten, Urbilder aber vielleicht ein Erstarren voraus.
95. Grosz, G., Herzfelde, W.: Die Kunst ist in Gefahr, Berlin 1925, S. 32
96. Ball, H.: Die Flucht aus der Zeit, a.a.O., S. 93

3/374
Picabia auf dem Holzpferdchen dada, um 1920