

1) Architekt Hansen, Max und Louise Ernst, der Bruder von Louise Ernst-Strauß, Johannes Baargeld (mit Messer) (von links), um 1919.

2) George Grosz und Daum (Eva Grosz-Peter), um 1917/18

3) Hans Arp, Sophie Täuber-Arp, Mary Wigman, um 1920



2



3

Hanne Bergius

Hanne Bergius: Dada bewegt sich in der Welt, in: Kat. Deutscher Werkbund/ Württembergischer Kunstverein (eds.): Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Luchterhand 1986, 373 - 378. ISBN 3-472-88024-4

»dada

bewegt **sich** in der Welt ! ”

»Der Dadaist nützt die psychologische Möglichkeit aus, die in seiner Fähigkeit liegt, seine Individualität 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.« (Hausmann, in Kämpf/Riha 1973, S. 86.) Dada ist ein Bewußtseinszustand, ein »état d'esprit« (Tzara), der eine provokative, impulsive, ironisch-unberechenbare und junge Ästhetik schuf.

Die Dadaisten stellten Gesamt-Kunstwerk-Konzeptionen auf, die in vielem negativ, grotesk, zynisch auf das offizielle Wertsystem bezogen waren. Dabei kultivierten sie die Ethik ihrer subjektivistischen Revolte. Schon in den frühen Werken zeichnete sich ein Verhältnis zur Kunst ab, das im Dadaismus und beginnenden Surrealismus den »Mythos vom genialen Schöpfer« ablöste zugunsten einer eher spielerischen, experimentellen Freude am geselligen Erleben gemeinsamer Produktion, wobei nicht das Resultat das Ziel war, sondern eher der offene Charakter der Arbeit. Als ein magnetisches Spannungsfeld empfanden Philippe Soupault (geb. 1897) und André Breton (1896-1966) ihre automatische Schreibweise, die sie daher unter dem Titel »Champs magnétiques« (1920) herausgaben. Produktivität und Gruppensituation standen in enger Wechselbeziehung. Vor allem die Zweierbeziehungen waren als »Aktion in sich selbst« (Hausmann) schon ästhetisches Konzept. In der Bewahrung der Autonomie des einzelnen und ihren dynamischen Auseinandersetzungen stellten sich die Dada-Gruppen als »Anti-Gruppen« gegenüber jenen Jugend-Organisierten dar, die Gemeinschaftspathos auf ihre Fahne schrieben und sich idealistischen Zielen unterordneten. Im gemeinsamen dadaistischen Produzieren wurde gerade die Spontaneität und Zufälligkeit der Gruppensituation für eine allmähliche produktive Annäherung unter den Beteiligten genutzt, die aber auch tiefe Feindschaften heraufbeschwören konnte.

Die Dandys des bürgerlichen Alltags

Einen weiteren Schwerpunkt des vordadaistischen Zusammenarbeitens bildete die Absicht, in den wilhelminischen Kulturbetrieb gemeinsam dandyistische Attitüden einzusprengen: »Posen, Gesten,

„Dadaist war der Sexualverbrecher Alton, als er in sein Tagebuch schrieb: Killed to-day a young girl, it was fine and hot“ (Huelsenbeck).

Huelsenbeck und die weiteren Dadaisten kultivierten den Trivialmythos vom Dandy-Mörder. Wie der Dadaist als Sexualmörder sich darstellte, so trat er im nächsten Moment als „Präsident des Erd- und Weltballs“ auf, denn „Dada bewegt sich in der Welt“. „Die Vorstellung von Dandy als Gesetzesbrecher hat ihre Wurzel im frühromantischen Topos vom edlen oder unheimlichen Outsider und Rebellen, dessen Entstehungsgeschichte Mario Praz gezeigt hat, in dem er ihn aus der romantischen Interpretation des Miltonschen Satans etwa durch Byron, ableitete und den gleichzeitig literarischen Kultus des Verbrechens nachweist.“ (Karl Heinz Bohrer).



Tonsure. Die Aufnahme zeigt den Hinterkopf Marcel Duchamps. Foto von Man Ray, 1921.



Sophie Täuber-Arp mit einem Dada-Kopf, um 1920. „Sophies Humor konnte sich besonders in den vor ihr erdichteten Tänzen und in schalkhaften Pantomimen ausdrücken“ (Arp),

Mina Loy,
Malerin,
Dichterin, Frau
des Schrift-
stellers Arthur
Cravan, eines
skandalumwit-
terten Dadais-
ten, verkehrte
in den Zirkeln
der New Yorker
Avantgarde.
Foto von Man
Ray, 1918.



Marcel Du-
champ als
Rose Sélavy.
Foto von Man
Ray, 1921. In
der Verklei-
dung als Frau,
der Rose Sé-
lavy, nahm er
das doppelbö-
dige Spiel mit
der Wirklich-
keit in seine
Existenz auf.
Rose Sélavy
liest sich auch
als „eros c'est
la vie“.



Vexationen« sollten kultiviert werden (Hugo Ball, in: Riha/Weber 1985, S. 34). Man wollte so »arrogant sein wie – wie Einstein«. Carl Einstein (1885–1940) war gemeint, der als Schriftsteller des 1912 erschienenen »Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders« den distanziert-humorvollen Gleichmut in den Literaturbetrieb einführte. Die in den Salons des 19. Jahrhunderts bereits vereinzelt kultivierten dandyistischen Brüskierungen veröffentlichten die Dadaisten nun in Gruppen mit marktschreierischem Gestus vor einem Massenpublikum. Sie wurden so die Dandys des bürgerlichen Alltags, der Kasernen, der Akademien, der Kulturindustrie, der Großstadt.

Gegen »alte Saupfützen«

Die »Revolution«, die Hans Leybold 1913 in fünf Nummern als 19jähriger publizierte, gab Einblick in die anarchistische Revolte des Frühexpressionismus, von der Dada viele Impulse nach dem Krieg aufgriff. »Laßt uns chaotisch sein . . .«, forderte Erich

Mühsam (Mühsam, in: Revolution Nr. 1, Oktober 1913). Zum Programm erhob die »Revolution« den »Kampf gegen Seiendes, für Keimendes. Wehrt euch gegen Zuständigkeiten! . . . Hier ist der Tummelplatz: ihr, die ihr etwas auf dem Herzen habt gegen verrottet Stinkendes, gegen alte Saupfützen, gegen Klebrig-Abgegriffenes: hier ist der Tummelplatz! Schlösser vom Maul!« Der »Geist« sollte nach Hugo Ball in der »Politik« durchgesetzt werden. »Unter Geist verstanden wir aber alles, was gegen das Gesäß, gegen die Verdauung und gegen das Finanzherz gerichtet ist. Jeglichen Fanatismus im Gegensatz zu jeglichem Traum- und Innenleben. Jegliche Anarchie im Gegensatz zu jeglichem Bonzertum: sei's wer's sei.« (Hugo Ball, in: Riha/Weber 1985, S. 34.) Die Nummer 1 der »Revolution« wurde konfisziert, weil Hugo Ball dort ein antiklerikales, zynisches Gedicht auf die Mutter Gottes geschrieben hatte.

Ist Jugend denn göttlich?

Die Zeitschrift »Neue Jugend«, die Wieland Herzfelde (geb. 1896) und sein Bruder John Heartfield (1891–1968) 1916 gründeten und die ein Impuls für Dada Berlin war, stand im Zusammenhang dieser anarchistischen Revolte und vermischte antibürgerliche Stellungnahmen zunächst mit Einflüssen der Jugendbewegung. Der Titel selbst stammte nicht von den Herausgebern, sondern wurde gekauft, um eine Drucklizenz während des Krieges zu erhalten. Ein Aufsatz von Hans Blüher »Die Jugendbewegung vor der geistigen Entscheidung« erschien in der ersten Nummer. Ab Nr. 7, Juli 1916, wurde die Zeitschrift von Herzfelde geleitet. Der »eigentliche Sitz des geistigen Menschentypus« wurde hier einzig den »jugendlichen Männern« zugewiesen. Auch im »Nachwort« der »Neuen Jugend« (Nr. 7) wurde deutlich Partei für die »Jüngsten« ergriffen, »die noch keinen Platz in der Literatur haben« – im Unterschied zu jenen, die »greisenhaft nüchtern und unterwürfig sind«.

Auch der Dadaismus konnte sich zunächst nicht ganz von jenem in der Jugendbewegung, aber auch in der Bohème geltenden Gegensatz zwischen dem Jugendlich-Dynamischen und dem »morsch-verwesenden« Bürgerlich-Seßhaften befreien. In der Wochenausgabe der »Neuen Jugend« (Juni 1917) schrieb Grosz: »Ja! Wieder elastisch werden, nach allen Seiten höchst federnd – sich verbiegen – anboxen! Kinn- und Herzgrubenhieb!« Hugo Ball kritisierte im nachhinein diese dadaistische Verabsolutierung des jugendlichen Elans, die – wie die Dada-Bewegung zeigte – ja auch dem dadaisti-

schen Konzept nicht entsprach, denn jedermann sollte die Möglichkeit haben, Dadaist zu werden. Dennoch scheint mir Hugo Balls kritischer Einwand für die Selbsteinschätzung der Dadabewegung von Bedeutung: »Als Dadaisten forderten wir, daß man den jungen Menschen mit all seinen Vorzügen und Mängeln, mit all seinem Bösen und Guten, mit all seinen zynischen und verzückten Aspekten suchen und vorkehren müsse, unabhängig von jeder Moral ausgehend, daß der ganze Mensch zu erheben sei (und nicht etwa nur ein Teil des Menschen, der der Bildung genehm ist; der die Gesellschaft fördert; oder der in die vorhandenen Systeme paßt). Das war ein Irrtum. Ist die natürliche Kindheit und Jugend denn göttlich? Es ist unwahrscheinlich.« (Ball 1946, S. 110.)

Neben diesen anarchistischen Aufrufen in der »Neuen Jugend« und »Revolution« wurden auch Impulse zu einer »neuen Ästhetik« vermittelt. Sie drückt sich in der Sympathie für Kolportage und Trivialkultur, insbesondere die amerikanische, außerdem in der stürmischen Begeisterung für futuristische Malerei und den Dilettantismus aus. »Nichtschriftsteller heraus! Ihr sollt nicht zu Literaten herangezüchtet werden!« (Adam [Hugo Ball], in: Revolution Nr. 2, Nov. 1913.) Dada Berlin sollte sich 1920 – im ironischen Affront gegen die »Diktatur des Proletariats« – als »Proktatur des Dilettariats« verstehen. Auf der »Ersten Internationalen Dada Messe« (1920) waren Arbeiten von Schülern zu sehen, von denen Wieland Herzfelde (1896 – lebt in Berlin, DDR) u. a. eine Collage im Katalog beschrieb, die unauffindbar ist und wahrscheinlich gleich nach der Ausstellung vernichtet wurde: »Das Netz« wurde von Hans Citroen geklebt, dem Bruder von Paul Citroen, dem Monteur der 1923 entstandenen Metropolis-Montage.

Das Amerikanische

In der Begeisterung für die amerikanischen Einflüsse der Trivialkultur nahm die »Revolution« schon lange vor Dada eine die offizielle Kultur provozierende Haltung ein. »Der Kintopp«, schrieb Walter Hasenclever in der »Revolution«, »ist keine Kunst im Sinne des Theaters, keine sterilisierte Geistigkeit . . . der Kintopp bleibt etwas Amerikanisches, Geniales, Kitschiges. Das ist seine Volkstümlichkeit. So ist es gut . . . Begreift man endlich, daß der Kintopp eine Steigerung von Lebensgenüssen, eine Bereicherung von Phantasien ist . . . Wer möchte Karl May, ja selbst Nick Carter aus fieberhafter Kindheit missen? . . . Man soll uns diese Naivität nicht mit dem pastoralen Salbader einer edleren Kunst vergällen« (Hasenclever, in: Revolution Nr. 4, Dez. 1913). Der Dadaist Rudolf Schlichter (1890–1955) machte in seiner Jugendzeit selbst im Kinoraum Zeichnungen nach Wildwestfilmen, die er für eigene Abenteuergeschichten weiterverwandte. Er und George Grosz (1893–1959) wiesen in ihren Selbstbiographien (Grosz 1955, Schlichter 1933) darauf hin, wie bedeutend diese Trivialeinflüsse und der Mythos Amerika für ihre spätere aktiv-aggressive künstlerische Auseinandersetzung waren. Durch Kolportage wurde lebendige Sprengkraft aktiviert, die notwendig war, um sich zunächst in der Jugendzeit gegen provinzielle Engstirnigkeit aufzulehnen und eine andere Welt zu beschwören. »Die schöne Welt des Farwest . . . schwemmte alle durch ein besorgtes Kunstphilistertum angehäuften Vorurteile und Hemmungen gegen die Zulässigkeit solcher Stoffe in der bildenden Kunst hinweg. Warum sollten derartige Sujets nicht ebenso geeignet sein wie die reichlich abgedroschenen Gestalten des klassischen Altertums« (Schlichter 1933). »Miß Admiral« (Schlichter 1919) war die lebensnahe Heldin der Kolportage,

»Eine Zusammenstellung verschiedenartiger Kleinigkeiten, wie sie das Hirn eines jungen Menschen ausfüllen, der von Problemen unbelastet der Welt gegenüber eine aufnehmende, sammelnde, kaum registrierende Einstellung hat. Dazwischen Begriffe, die im Bewußtsein eine große Rolle spielen, hingegen noch keine Vorstellung ausmachen und daher so dargestellt sind, wie sie kennengelernt wurden, z. B. als Zeitungsüberschriften.

gegen die die »Venus von Milo« verblaßte. »Neben dieser neuerstehenden Welt der »Großen Schlange im Wigwam kriegsgewohnter Mohigans« versank alles, was ich mir an klassischem Bildungsgut erworben hatte«, schrieb Schlichter, »nur Wagner und einige Franzosen hielten dieser Flut stand, ja die Welt Wagners verschwamm mir mit der amerikanischen Urwaldpoesie zu einem seltsamen Mythos legendärer Abenteuer« (ebd.). In das Aquarell »Wild West« (Schlichter 1922/23) projizierte Schlichter seine antimetaphysische, vitalistisch-dionysische Lebensauffassung. Das Bild erschließt das Leben als Realität der Gewalt, der Aggressivität, der Rache, sexueller Begierde, des Exzesses und der Ekstase. »Die ganze Erde schien mir ein brodelnder Orkus hungriger, macht- und lustgieriger, sich vergewaltigender und vernichtender, verdammter Wesen« (Schlichter 1933). Der Dadaist fühlte sich als Teil dieses Lebenschaos. Raoul Hausmann, infiziert von diesem Mythos, stellte sich 1918 so dar: »Simultan, Ungeheuer von

ten. Über das Ganze ist ein Netz gespannt, das die Leidenschaftlichkeit mit der alle diese Eindrücke gesammelt wurden, symbolisiert, und in dessen Mitte eine Koralle hängt, die wohl zu betrachten ist als Hirn, das einer Spinne gleich die Welt mit seinen Fäden umklammern möchte«

(Wieland Herzfelde, Das Netz [Beschreibung]), in: Kat. der Ersten Internationalen Dada Messe, Berlin 1920).

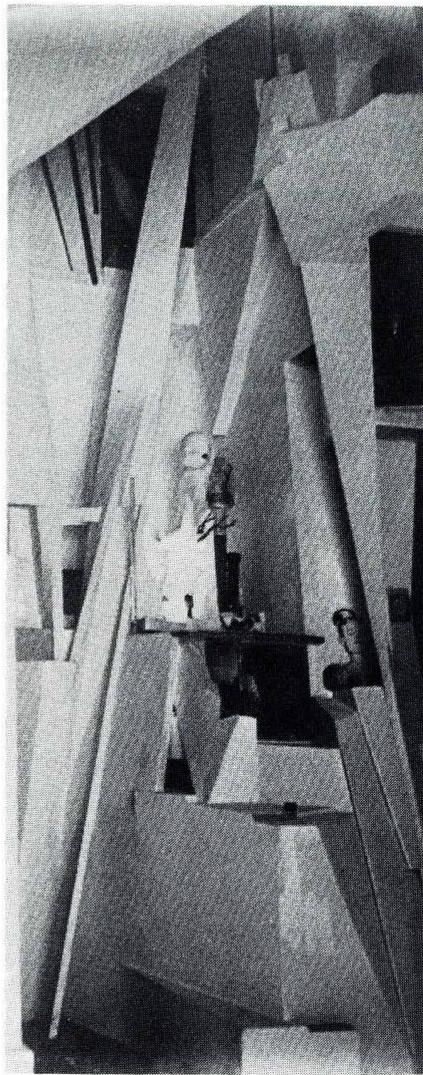
„Man hält mir vor, ich beachte nicht die Jugend, die, ganz gleich, ob sie rechts oder links steht, in unserer Zeit nichts von der abstrakten Kunst wissen will, weil es bei ihr um andere Dinge geht. Ich glaube nicht, daß es bei der Jugend ausnahmslos um andere Dinge geht. Aber ich bemerke, daß beide Extreme, die rechten sowohl wie die linken Parteien, sich alle erdenkliche Mühe geben, die Jugend in ihrem Sinne für Politik zu erziehen. Da kann es dann geschehen, daß die so erzogene Jugend, die hier ganz im Sinne der Erwachsenen denkt, an der Kunst nicht viel Gefallen findet; aber das ändert sich.“
(Kurt Schwitters, 1930)



Titelblatt „Neue Jugend“, Berlin 1917. Huelsenbeck veröffentlichte den Artikel „Der neue Mensch“ in der Zeitschrift „Neue Jugend“ und bereitete damit seine Dada-Aktivität in Berlin vor.

Kurt Schwitters, *Der Merzbau*
(1923-1937)

Der Merzbau, das eigentliche Atelier von Schwitters, wurde von ihm bis zu seiner Emigration ständig erweitert, umgebaut, verändert, mit Gegenständen reliquienartig inventarisiert, so daß er sich schließlich mit seinen Grotten, Bekenntnischen, Winkeln und Schluchten über sein ganzes Haus erstreckte.



Kurt Schwitters, *Werbepostkarte*, um 1920. Vielfach als „Genie im Bratenrock“ (Huelsenbeck) verkannt, schien Schwitters dem schwarzen Anzug jene poetische Bedeutung beizumessen, die ihm schon von Baudelaire gegeben wurde: als „gleiche Livrée der Trostlosigkeit“ und Ausdruck „einer öffentlichen Geistesverfassung, dargestellt in einer unabsehbaren Prozession von Leichenbittern, politischen Leichenbittern, privaten Leichenbittern, erotischen Leichenbittern. Irgendeine Beisetzung feiern wir alle...“ (Ch. Baudelaire)



Eigen und Fremd, jetzt, vorher, nachher und zugleich – platzender Buffalo Bill von Apachenromantik grenzenlosester Realität des fortwährend widersprüchigste Komplexe umfassenden Erlebens« (Hausmann, in: Kämpf/Riha, 1973, S. 28). Dieser Mythos durchdrang viele der dadaistischen Werke. Nicht nur die »Wildwestbar« projizierte Grosz 1916 in den Dschungel der Metropole Berlin, er nahm auch verschiedene Rollen von Amerikanern an. Mal war er der Lustmörder William King Thomas, dann der Asphaltcowboy, dargestellt im »Abenteurer«, der »Goldgräber« (Grosz 1916), nicht zuletzt ein Freund Henry Fords. Auf dem Gemälde »Die Stadt« weht bereits 1916 provokativ auf den Dächern von Berlin die amerikanische Fahne als Zeichen des »milliardenreichen Siegeslandes Amerika« (Grosz 1979) – einer neuen Welt, die durch die Fugen und Ritzen des brüchig gewordenen Terrains der Metropole Deutschlands dringt. Das alte wilhelminische Berlin scheint sich mit seinen Prachtfassaden in eine rote »Feuersäule« zu verwandeln, die im nietzscheanischen Sinne »der Stunde des Mittags« vorangeht. Amerika steht im Berliner Dadaismus für den »Aspekt Welt, die real ist, eine Synthese des Geistes und der Materie – anstatt der ewigen, nörglerischen Analysen und Bagatellen der deut-

schen Seele« (Hausmann, in: *Der Stijl*, Jg. 4, Nr. 9, Sept. 1921, S. 138).

Großstadt und Weltenunsinn

Das Katastrophische der Großstadt wurde in einer Mischung aus angst- und lustvoller Erwartung des ganz anderen, als entgrenzendes Erlebnis begrüßt, das sich mit der Fiktion New York vermischte. In der Montage »Universal City um 12 Uhr 5 mittags« schwirren Zitate aus der amerikanischen Film- und Werbeindustrie, die die Stadt in einen Jahrmarkt der Zeichen und Laute verwandelten. Das katastrophische Erleben der Stadt verdichtet sich in der Mitte der Montage, in einer Zeichnung von Grosz, die die Passanten der Großstadtstraße mit angstvoll-verzerrten, brutalen, aufgedunsenen Gesichtern darstellt. Unter sie mischt sich der Detektiv Sherlock Holmes – distanziert beobachtend, nicht teilnehmend, aber teilhabend am Geschehen der Großstadt. Er verkörpert angesichts der »Leichenbitter« der Zeit die »amerikanische Seite des Buddhismus« (Huelsenbeck, in: *Dada Berlin*, S. 112). Die Dadaisten versuchten mit diesen außereuropäischen Analogien den »gigantischen Weltenunsinn zu bejahen« und ihn in seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit in ihren Werken widerzuspiegeln.

Entgiftungen

Hugo Ball relativierte diese »Suche nach dem Leben«, denn er bemerkte, daß die Dadaisten oftmals »dem Aberglauben« verfielen, »das Leben selber sei zu ihren Irrationalismen zu rechnen« (Ball 1946, S. 111). Dennoch – Dada brach auf, die Kultur auf ihre Authentizität hin zu überprüfen. Nicht nur die Opposition zur tradierten Kunst und Kultur bestimmte ihr Handeln, sondern vielmehr der Prozeß der »Entgiftung« der Kultur, die auch den nihilistischen Akt der »Selbstentgiftung« nicht ausschloß. Für Raoul Hausmann war beispielsweise auch die »Freie Straße« eine »Schule der Selbstbefreiung aus der bürgerlichen Verfremdung der Person und deren Existenz in der Gemeinschaft« (Hausmann 1972, S. 12). Die »Freie Straße«, die 1916 Franz Jung (1888–1963) in Zusammenarbeit mit Otto Gross, Cläre Jung, Richard Öhring, Oskar Maria Graf herausgab, propagierte den »Krieg einer gegen alle« in individualanarchistischem Sinne. Sie richtete sich teils in literarischer, teils in kulturkritisch-psychoanalytischer Form gegen die »pathogene Einwirkung der Gesellschaft auf das Individuum« (Otto Gross, in: *Die Aktion* Jg. 3/1913), wobei vor allem »der Vater und das Vaterrecht« als »die Vergewaltigung in ursprünglichster Form« erkannt und Familie und Staat als vaterrechtliche Institutionen kritisiert wurden.

Wie dieses in der Boheme durchaus verbreitete Problembewußtsein in ein dadaistisches Kunstwerk umgesetzt wurde, soll die »Grotte der Liebe« im Merzbau von Schwitters veranschaulichen, für den das patriarchalische wilhelminische Autoritätsprinzip mit dem ersten Weltkrieg sich seine eigene apokalyptische Falle gebaut zu haben schien: »Er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone. Der verbogene große Kopf des Kindes mit syphilitischen Augen über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen« (ebd.).

Die Ängste und Leiden des Menschen wurden in der »Freien Straße« als Ausdruck des Konflikts zwischen »eigenem Wollen« und »fremdbestimmtem Sein« dargestellt. Das »Eigene« galt schon seit der Jahrhundertwende als »Schlüsselwort von Befreiungstendenzen im Bereich der Sinnlichkeit und Sexualität« (Frecot, in: *Katalog Berlin um 1900*, 1984, S. 422). Erst das Individuum, das von »der Wucht und Intensität des Erlebens« erfaßt wurde,

war fähig, Konventionen und »Kompromisse« zu durchbrechen. Das Experimentieren und Exponieren der Persönlichkeit, die sich immer wieder entgrenzenden Prozessen aussetzt, bildete die Grundlage zur »Vorarbeit« einer Revolution, wobei vor allem die Frau auf eine mutterrechtliche Gesellschaft vorbereitet werden sollte (Gross, in: Aktion. Jg. 3, Nr. 2/4 1913). Um »Sentimentsrückhalte« zu zerstören und »Verkrampfungen« aufzulösen, Hemmungen, Assoziationen, Widersprüche freizulegen, spielte der direkte Kontakt von Mensch zu Mensch eine bedeutende Rolle.

Körper und Revolte

»Die Ordnung des Körpers« wurde zum Maßstab der Revolte. »Vorbei mit der Ästhetik, ich kenne keine Regeln mehr, weder des »Wahren« noch des »Schönen«. Ich verfolge eine neue Richtung, die die Ordnung meines Körpers mir vorschreibt. Verpflichtet einem großen Kampf, einem ungeheuren Aufbruch, befreie ich mich von allen Rückständen, ich entgifte mich, aber selbst auf diese Entgiftung, auf diese Freiheit spucke ich. Ich will ALLES und folglich will ich NICHTS!« (Hausmann 1972, S. 16.) Der energetische Impuls, »der Drang zum ununterbrochen Lebendigen, Neuen, Naiven« (Hugo Ball) bestimmte die dadaistischen Konzepte. »Wir wollen lachen, lachen und tun, was unsere Instinkte uns heißen« (ebd. S. 76). Das dadaistische Lautgedicht formte sich erst im Munde – in der »chaotischen Mundhöhle«. Das Wort war für »die Ohren lebendiger Menschen gefertigt« – so Hugo Ball – und nicht für die Fixierung auf dem Papier. »Dada . . . stellt sich wieder primitiv zur Welt«, verkündete Hausmann, »was etwa in der Verwendung von reinen Lauten, Geräuschnachahmungen, im direkten Anwenden gegebenen Materials wie Holz, Eisen, Glas, Stoff, Papier zum Ausdruck kommt« (Hausmann 1972, S. 86).

Asphaltschungel

Das Zentrum der Impulse der Zeit bildete die Großstadt als der Inbegriff der »Natur« der Moderne. »Fang die rasende Zeit ein, ehe dich der Teufel holt und ehe die Rotationsmaschinen den Grabgesang singen«, schien Grosz zum stakkatohaft gesetzten Strich seiner Großstadtszenen zu hämmern. Die Stadt als sich zerstückelnder, entgrenzender, täglich von neuem sich reproduzierender Körper entfaltete sich in den Montagen und Großstadtgrafiken, den Laut- und bruitistischen Gedichten. In der Großstadt schienen die Dadaisten auf das »Chaos« des Lebens selbst zu stoßen in seinen Widersprüchen und Energien. »Zunächst ist uns das Leben komplett ein ungeheurer Lärm, Spannung in Zusammenbrüchen nie eindeutig gerichteter Expressionen, ein (wenn auch) belangvolles Anschwellen tiefer Belanglosigkeit . . .« (Hausmann 1972, S. 27.) »Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten Brutalität übernommen wird.« (Huelsenbeck 1920, S. 38.) Die Stadt war eine dadaistische Mischung aus naturhaft-mythischem Asphaltschungel, einer zynisch brutalen Geschäftswelt, Ort einer entfesselten Technikmanifestation und Spannungsfeld sozialer Kämpfe. Der Dadaist reagierte mit äußerster Aggressivität auf die brutale Herrscherpose des »Bourgeois«.

Dada ist der Bluff

Weiterhin zeichnete den Dadaisten ironische Distanz, aber auch Exzentrizität, Faszination und Lust am Katastrophischen, ja am »Untergang« aus. »Hin-

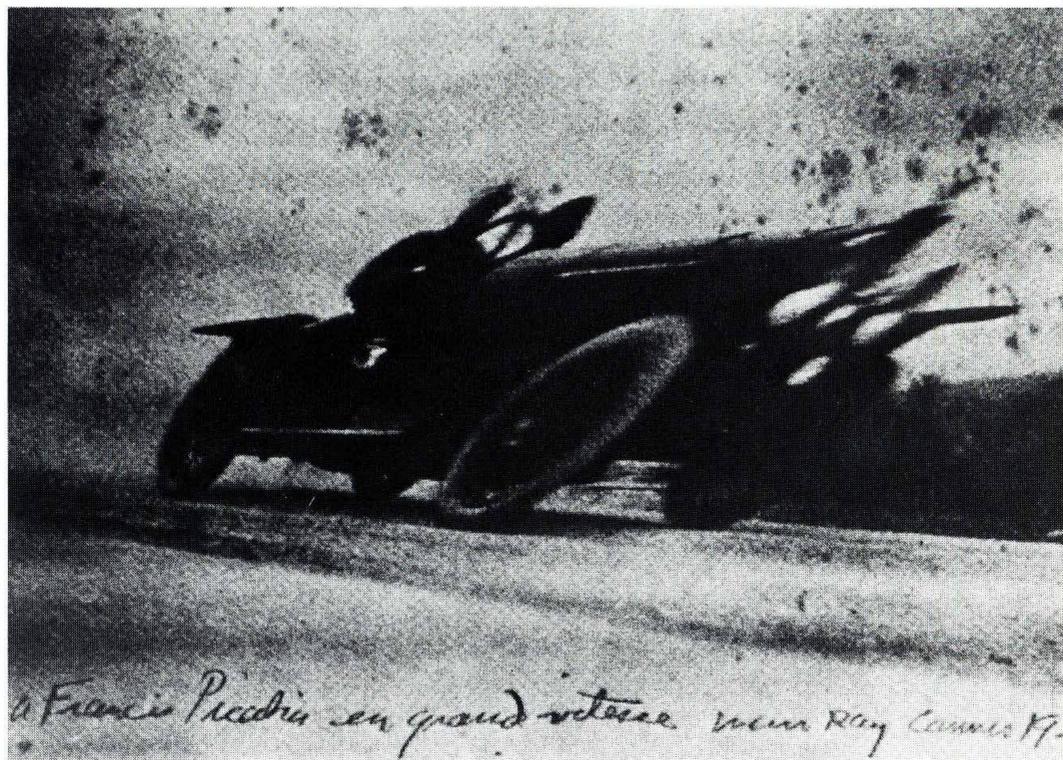
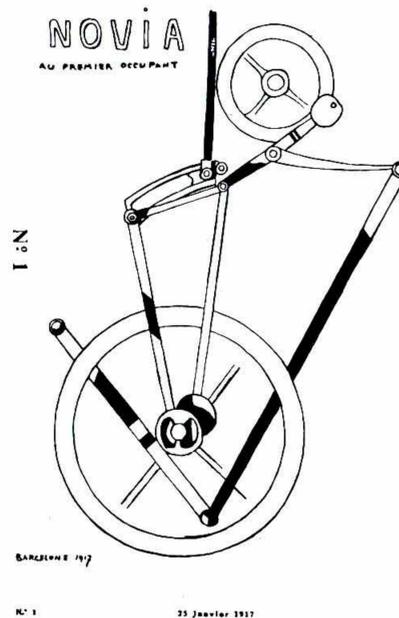


Foto und Widmung von Man Ray: „Francis Picabia en grande vitesse, Cannes 1924“. Francis Picabia war nicht nur ein leidenschaftlicher Autofahrer, er inszenierte auch in seinen Bildern vielfache Variationen des erotischen Amalgams von Mensch und Maschine, der „fille née sans mère“ (der Tochter, geboren ohne Mutter). Die energetisch-erotisierende Wirkung der Maschine legt Picabia distanziert-ironisch in den statisch-wirkenden Mechanismen seiner Maschinenschnitte still (siehe Umschlag „391“)

391



Francis Picabia. Umschlag „391“, 1917

Das Atelier von George Grosz (1893–1959) in den Jahren 1916/17

Mein Atelier war ein Stück meiner Welt.

Es lag im Dachgschoß eines Mietshauses in der Stephanstraße, Südende bei Berlin. Die Möbel bestanden aus Kisten, die ich teilweise angestrichen, mit brauner Leinwand bespannt oder sonstwie wohnlich hergerichtet hatte. Längs der Wände aufgereiht standen leere Flaschen. Die von ihnen abgelösten Etiketten gehörten zum Wandschmuck; die stahlstichhaften Schloßan-

sichten der Rotweine, die bunten italienischen mit Vesuv und Rebe, die schwarzen weißbeschrifteten der Port- und Südweine wirkten wie große Briefmarken. Eine Gaslampe hing von der Decke. Auch da gab es eine Verzierung: Eine große schwarze Kreuzspinne mit Beinen aus Draht hing an einem Faden. Sie bewegte sich, und ihre langen Beine zitterten, wenn ein Luftzug ins Zimmer kam.

Hier und dort hatte ich ein Stück eines zerbrochenen Spiegels angebracht. Auf Möbel, Wand und Decke geklebte Zigarrenringe und Flittersterne belebten den

Raum. Rechts stand ein sogenannter Herrenschreibtisch. Überall waren Reproduktionen und Photographien befestigt: Frauen im Trikot, alte Photos aus den neunziger Jahren, dazu ein paar Aufnahmen von Männern, die ich verehrte – zum Beispiel eine von Henry Ford mit großartiger Widmung: »To George Grosz the artist from his admirer Henry Ford.« (Die hatte ich – natürlich im geheimen Einverständnis mit Henry Ford – mir selbst gewidmet.)

Mein Atelier war ein romantisches Zelt. Ein Zelt wie auf einem Jahrmarkt. Ich hätte es eigentlich

gegen Eintritt zeigen sollen. Mein bestes Stück und auch das einzig neue war ein eisernes Bett, auf Abzahlung bei Wertheim gekauft. Ein kleiner Eisenofen mußte jeden Morgen geheizt werden, sonst wurde es sehr kalt. Der Wind kam mitleidlos durch die Ritzen des großen Atelierfensters. Ein Gaskocher mit Automaten (Schlitz für 10 Pfennig) vervollständigte die Einrichtung.

(Aus: George Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein, Sein Leben von ihm selbst erzählt, Reinbek bei Hamburg 1955/1974, S. 103)



Dada siegt. Plakat zur Wiedereröffnung der vorübergehend geschlossenen Ausstellung „Dada Vorfrühling“ im Brauhaus Winter, Köln 1920.

ein in den Schutt« (Grosz) – so umschrieb der Dadaist seine tragisch-dionysische Bejahung. Die Großstadt war sein dandyistischer Inszenierungsort. Denn der dadaistische Dandy – der Selbstentgiftete – »benutzte alle Formen und Gebräuche, um die moralisch-pharisäische Bürgerwelt mit ihren eigenen Mitteln zu zerschlagen« (Hausmann, in: Der Dada Nr. 3 1920, S. »642 kg«).

»Im Bluff« sah er eine Möglichkeit subversiver Revolte, z. B. in der Ausrufung einer »Republik in Nikolassee«, wobei alle Hausbesitzer enteignet werden sollten. »Jede Art Maske ist dem Dadaisten daher willkommen«, deklarierte Hugo Ball. Sein Zynismus wurde zur Waffe, zum Programm und zur Geste. Sein System war Verhüllung, Täuschung und Bluff. »Dada ist der Bluff, da Dada und Bluff gleichzusetzen sind, so ist der Bluff Wahrheit.« (R. Hausmann) Mit diesem zynischen Prinzip eröffnete Dada sein Narrenspiel, das in der Täuschung der Täuschung die Wahrheit um so deutlicher machen wollte. Der Dadaist trat in die Manege der industriellen Massengesellschaft mit marktschreierischem Geschäftsgewahren. Dem Täuschungsmanöver der Ware begegnete er seinerseits als »Reklamegesellschaft«. Alltägliche Publikationsformen wie Annonce, Plakate, Zeitungsmeldungen, auch Bluffmeldungen, Schlagzeilen, Parolen, Telegramme, Postkarten, Programmzettel, Einladungen, Kataloge, Werbeumzüge, Reklame, Flugblätter, Zeitungen, Soireen, Tournées, Aktionen gehörten zum Inventar der dadaistischen Selbstinszenierung. »Der Dadaist«, schrieb

Walter Serner in seinem Handbrevier für Hochstapler, »ist der Desperado . . . , der als Prophet, Künstler, Anarchist, als Staatsmann, kurz als Rasta Unfug treibt.« (Serner 1964, S. 15.) Als Verspottung der für die Nachkriegszeit »typischen Methoden der Mächtigen-Politiker, -Gründer, -Philosophen, -Prophe-ten« (Wieland Herzfelde) ersann er Staatsstriche (»Dadaisten gegen Weimar«), gründete eine »Weltbehörde«, eine »intertellurische Akademie in Potsdam«, eine »Freiheitspartei«, einen »Zentralrat«, einen »anationalen Rat unbezahlter Arbeiter«, nicht zuletzt noch eine dadaistische »Geschlechtszentrale«. Die Dadaisten veranstalteten »Weltkongresse«, eine »Internationale Dada Messe«, Meetings unter freiem Himmel und Prozesse gegen ihnen nicht genehme Dichter wie z. B. Maurice Barrès. Sie gründeten eine Gesellschaft zur Erforschung der dadaistischen Sprache, »une société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste« und beriefen in Paris einen »Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne« – ein Ministerium des Geistes. Durch die zweideutig-bluffmäßig angewandte Narretei mit den gesellschaftlichen Institutionen wurde Dada zum »Cabaret der Welt«, ebenso wie es »die Welt« zum »Cabaret Dada« machte (Huelsenbeck in: Dada Almanach, S. 140.) Arp sah das Cabaret Dada als ein »schabernakalisches Scheinmanöver, in dem ein makabres Stücklein, »ein Totentänzlein« auch nie fehlte« – denn Dada war »Buffonade und Totenmesse zugleich« (Hugo Ball). Während die Gesellschaft ein Artefakt, eine »heillose Harlekinade« (Grosz), ein todgeweihtes Stückwerk war, sah der Dadaist seine Souveränität darin, mit diesen »schäbigen Überbleibseln« sein Narrenspiel zu beginnen, »in das alle höheren Fragen verwickelt sind« (Hugo Ball). Das dadaistische Gelächter, ja der schwarze Humor als eine Form des Narzißmus bewahrte den Dadaisten vor den Leidquellen der Realität und machte ihn unangreifbar. »Erhoben über die Spießerverwelt durch die doppelte Kraft des äußeren und inneren Sehens . . . lachten wir aus Herzenslust. So zerstörten, brüskierten, verhöhnnten wir und lachten. Wir lachten über uns selbst, wie über Kaiser, König und Vaterland, Bierbauch und Schnuller. Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst, mit dem wir unsere Anti-Kunst betrieben auf dem Wege zur Entdeckung unserer selbst . . .« (Arp in: Döhl 1977, S. 44). In dem dadaistischen »Ja zum gigantischen Weltenunsinn« lag jedoch auch der »lachende Gleichmut, der mit dem eigenen Leben Erhängen spielt, aus dem Wollen heraus, den europäischen Schwindel nicht mehr länger verantworten zu müssen« (Hausmann in: Kämpf/Riha 1973).